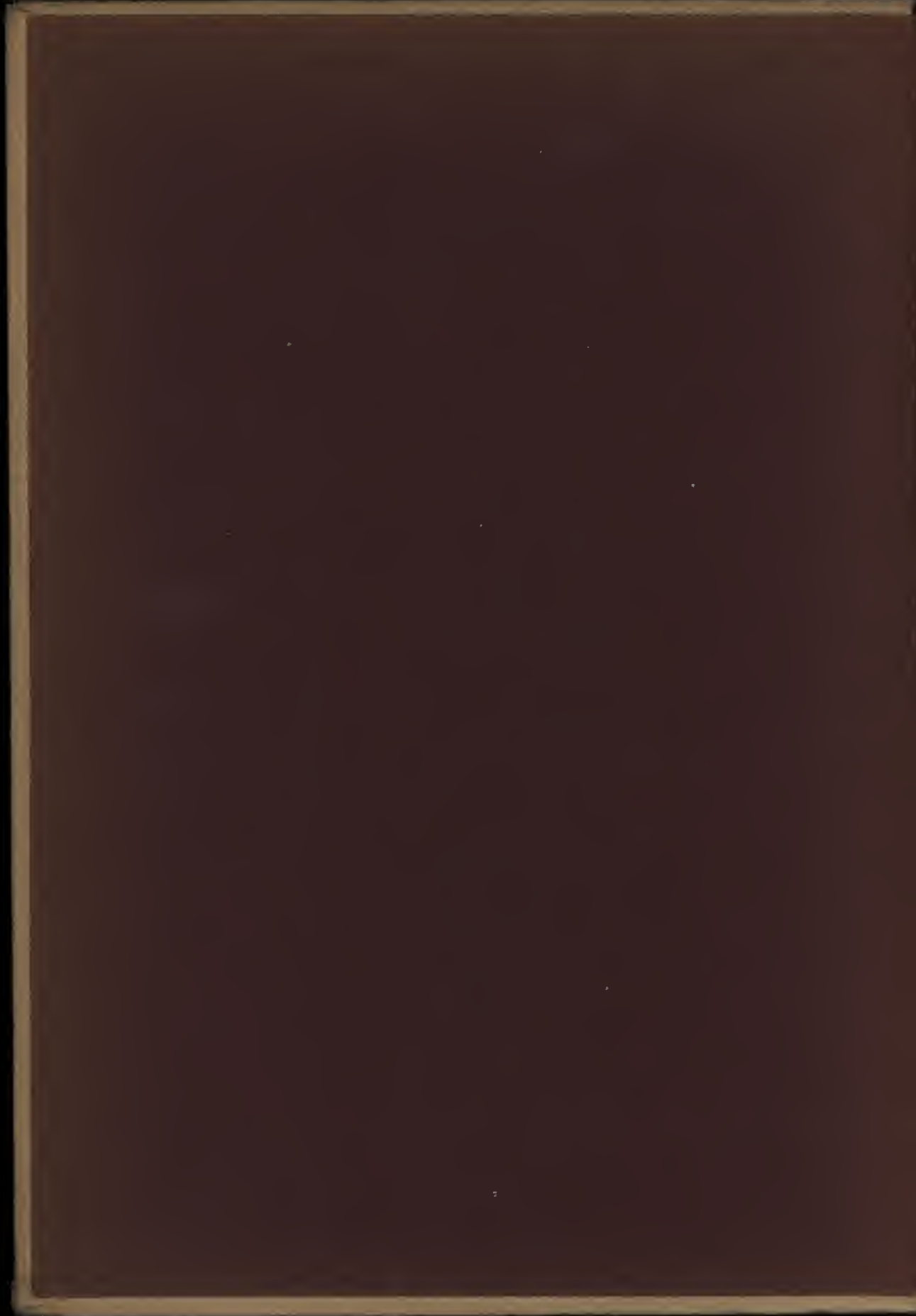


Geschichte
der Renaissance
in Frankreich

von Wilhelm Lübke







1571 (F. 15-2) 175-4

GESCHICHTE
DER
RENAISSANCE IN FRANKREICH





50

GESCHICHTE
DER
RENAISSANCE
IN
FRANKREICH
VON
WILHELM LÜBKE

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 163 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT



CVM PRIVILEGIO REGIS STEPHANVS F

STUTTGART
VERLAG VON EBNER & SEUBERT
(PAUL NEFF)
1885

GEDRUCKT BEI KNORR & HIRTH IN MÜNCHEN.
PAPIER VON DER MÜNCHEN-DACHAUER ACTIEN-GESELLSCHAFT FÜR MASCHINENPAPIER-FABRIKATION.

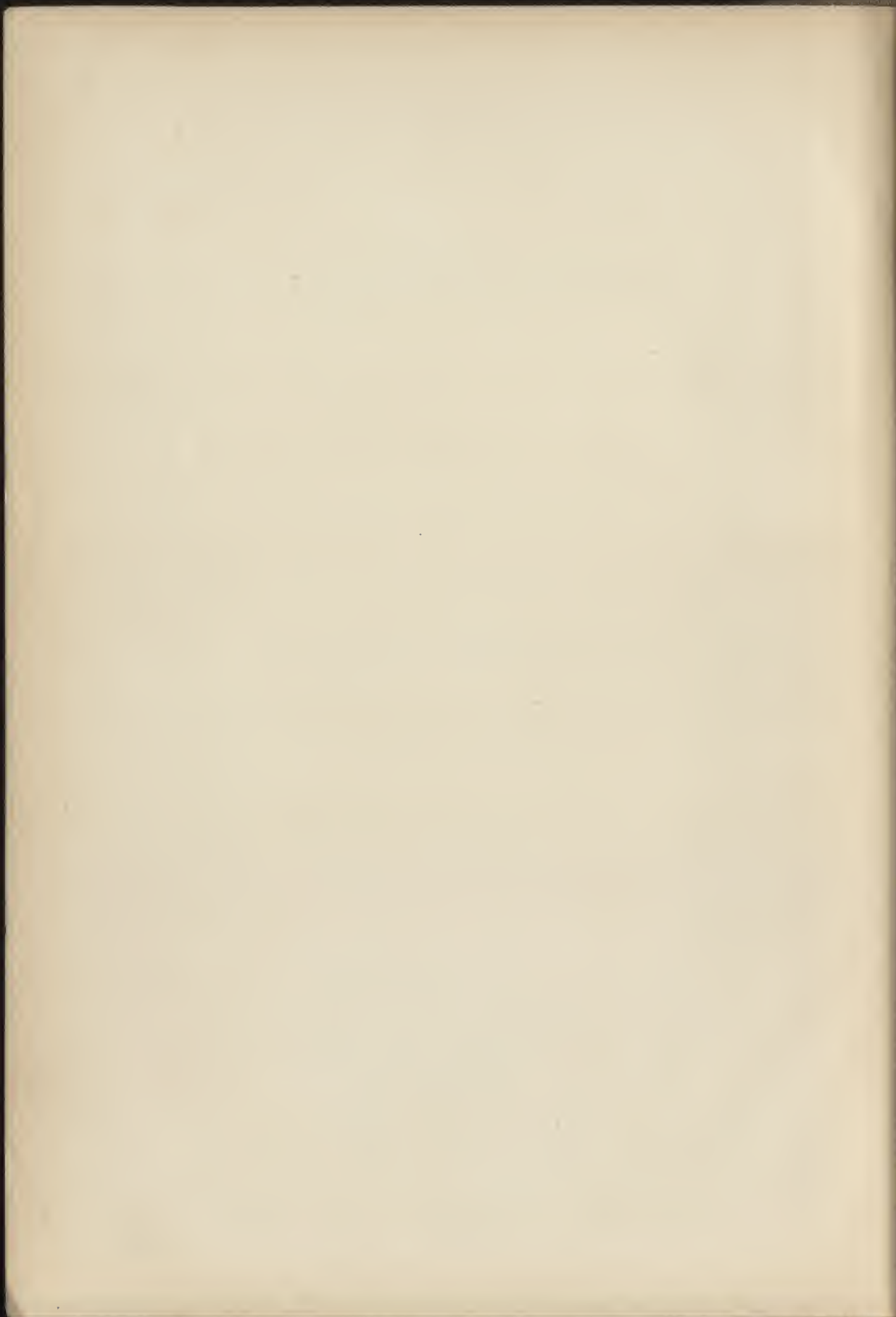


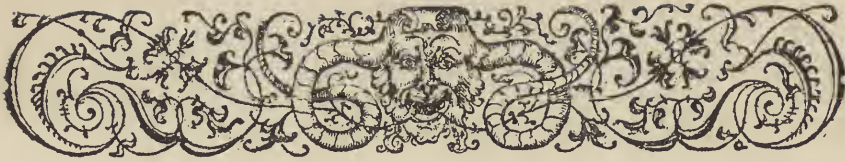
SEINER
KÖNIGLICHEN HOHEIT

DEM

GROSSHERZOG FRIEDRICH
VON BADEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET





VORWORT

ZUR ERSTEN AUFLAGE.



US naheliegenden Gründen mußte ich bei Bearbeitung der französischen Renaissance die systematische Behandlung, welche Jacob Burckhardt der Renaissance Italiens hat angedeihen lassen, aufgeben und zur historischen Darstellung zurückkehren. Frankreich hat in seiner Renaissance nicht wie Italien aus dem Volksgeiste heraus eine Gesamtkunst geschaffen, in welcher das ganze Leben seinen verklärten Ausdruck findet, sondern auf äußeren Anstos hin, veranlaßt durch seine Fürsten, inmitten einer noch mittelalterlich empfindenden Welt und vielfach durchkreuzt, ja beirrt von gothischen Ueberlieferungen, eine Architektur hervorgebracht, die hauptsächlich am Profanbau, und zwar in erster Linie an den Schlössern der Könige und des Adels zur Geltung kommt. Wird dadurch die Richtung der französischen Baukunst einseitiger, ihre Ausprägung unendlich mannichfaltig, so gewinnt sie zugleich für den Historiker wie für den praktischen Architekten einen besonderen Werth. Jener wird mit Interesse der scharf gezeichneten Bewegungslinie nachspüren, in welcher sich aus einem Spiel subjektiver Laune und Willkür allmählich Einfachheit, Klarheit und Anmuth eines neuen, durchaus eigenthümlichen Stiles entwickeln. Dieser wird nicht ohne Belehrung beobachten, wie eine noch wahrhaft schöpferische Zeit durch den Genius ächter Künstler es verstanden hat, den antiken Formenkanon und die Einwirkung der italienischen Kunst zu einer bei alledem originellen, nationalen Architektur umzuprägen. National in dem einzigen bei der Baukunst zulässigen Sinne, daß sie den Gewohnheiten und Anschauungen des einzelnen Volkes in einer bestimmten Epoche zu einem künstlerisch entsprechenden Gepräge verhilft. Denn die Einzelformen sind

über alle nationalen Schranken hinaus als Ausdruck ewig gültiger Gesetze und Verhältnisse Allgemeingut der Menschheit. Dafs außerdem eine Zeit wie die unfere, deren eigentliche architektonische Aufgaben auf dem Gebiete des Profanbaues liegen, aus den französischen Renaissancebauten, die für verwandte Bedürfnisse und unter ähnlichen klimatischen Verhältnissen geschaffen wurden, Manches lernen kann, versteht sich von selbst.

In der Darstellung habe ich, da das Beschreibende nothwendig dabei überwiegen mußte, mich bemüht, so kurz und so klar, so genau und so anschaulich wie irgend möglich zu verfahren. Gleichwohl fühle ich, dafs ohne bildliche Darstellung mein Zweck nur mangelhaft erreicht werden kann. Eine Reihe bezeichnender Illustrationen, gröfstentheils von Herrn Architekt Professor Baldinger auf den Holzstock übertragen, ist deshalb hinzugefügt worden, Einiges darunter ganz neu nach Photographieen, Anderes nach gültig mir überlassenen Reifezkizzen meines Freundes G. Lafius ausgeführt. Die Verlagshandlung hat meinen Wünschen dabei wie immer in dankenswerther Liberalität Rechnung getragen. Im Uebrigen verweise ich auf die zahlreichen werthvollen Publicationen französischer Architekten und Stecher seit Du Cerceau bis auf die neueste Zeit, besonders noch auf die neuerdings durch M. Destailleur unternommene neue Ausgabe von Du Cerceaus bekanntem Hauptwerk. (Paris A. Lévy.)

Da meine Darstellung der erste Versuch einer selbständigen, erschöpfenden Behandlung dieses Gegenstandes ist, so wird eine billig abwägende Kritik diefs gewifs mit in Anschlag bringen. Hoffentlich wird sie weder gewissenhaftes Studium, noch das ernste Streben nach objectiver Würdigung des Kunstwerthes der geschilderten Werke vermiffen. Der heutigen Architektengeneration ist aber, so dünkt mich, das gründliche Studium der Renaissance vor Allem deshalb ans Herz zu legen, weil wir gerade aus den Schöpfungen jener Epoche lernen können, wie eine über den blofsen Eklekticismus hinausreichende Architektur mit hoher Freiheit die Summe classischer Formüberlieferung nur dazu verwendet, um dem geistigen Wesen und den praktischen Bedürfnissen der eigenen Zeit und des eigenen Volkes das wohlangepafste, ausdrucksvolle Kleid zu schaffen.





VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.



SEIT dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches ist unsre Kenntniß von der französischen Renaissance nicht unerheblich bereichert worden. Zunächst verdanken wir dem allerdings noch lange nicht abgeschlossenen Werke von Palustre einen bedeutenden Zuwachs neuer Anschauungen. Diese Ergebnisse, sowie die Resultate eigener von Ort und Stelle gemachter Studien für die neue Bearbeitung des seit geraumer Zeit ganz vergriffenen Buches zu verwerthen, war mein vornehmstes Augenmerk. Der Bau, den ich aufgeführt, hat durch diesen Zuwachs keine innerliche Umgestaltung, wohl aber eine ansehnliche äußerliche Bereicherung erfahren. Eine für mich erfreuliche Wahrnehmung, denn ich durfte daraus die Ueberzeugung schöpfen, daß ich alles Wesentliche richtig aufgefaßt und zu bleibendem kunstgeschichtlichen Gesamtbilde fixirt hatte. Daß die neue Auflage außer dieser textlichen Bereicherung und stofflichen Erweiterung auch eine bedeutende Vermehrung ihrer illustrativen Zugaben durch wohlgelungene Darstellungen zum Theil noch nicht veröffentlichter Denkmäler erhalten konnte, wird den Werth des Buches erheblich steigern. Auch sonst sind durch weitere Studien wesentliche Bereicherungen gewonnen worden; ich mache auf die Abschnitte über Jean Foucquet, über König René und über die wichtigen französischen Bücherillustrationen aufmerksam.

Sodann aber war es das reiche und glänzende Gebiet des französischen Kunsthandwerks, welches hier zum ersten Male im Zusammenhange mit der Architektur der Zeit geschildert worden ist. Indem hier eine Beschränkung auf das der französischen Kunst besonders Eigenthümliche und Hervorragende geboten war, galt es die Tischlerei und Holzschnitzerei, das be-

deutende Gebiet der französischen Keramik mit den Prachtarbeiten eines Palissy und den glänzenden Schöpfungen der Oiron-Fayencen, aber auch das Limosiner Email, die Glasmalerei und endlich den Bucheinband hervorzuheben.

Alle diese Richtungen und Leistungen der französischen Renaissancekunst sind um so nachdrücklicher dem Studium unfrer Künstler, Architekten und Kunsthandwerker zu empfehlen, als durch die eine Zeit lang gar zu ausschließlic und wahllos betriebene Nachahmung unfrer deutschen Renaissance vielfach ein derber und überladener Zug in die moderne Production gekommen ist, der selbst über die Grenze des in den alten Originalwerken zu Tage Tretenden noch hinausgeht. Dieser Richtung gegenüber muß immer wieder nicht bloß auf die italienische Renaissance, sondern auch auf die französische hingewiesen werden, deren Feinheit und künstlerische Harmonie uns in hohem Grade belehrend sein kann. Denn alles, was die Wissenschaft erforscht, soll dem schaffenden Leben zu Gute kommen, sich in frisch pulsirende schöpferische Thätigkeit umsetzen.

Juni 1885.

W. LÜBKE.





INHALTSVERZEICHNISS.



ERSTES KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.

| | Seite | | Seite |
|--|-------|--|-------|
| § 1. Karls VIII und Ludwigs XII italienische Feldzüge | 1 | § 6. König René von Anjou | 29 |
| § 2. Einfluß der italienischen Züge auf den Adel | 4 | § 7. Geistesrichtung Franz' I | 32 |
| § 3. Einwirkung der antiken Studien | 6 | § 8. Umschwung der Literatur | 35 |
| § 4. Jean Foucquet | 9 | § 9. Rabelais und die Thelemitenabtei | 37 |
| § 5. Die Bücherillustration | 15 | § 10. Franz I und die Künstler | 39 |
| | | § 11. Grundzüge der französischen Re- naissance | 43 |

ZWEITES KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.

| | | | |
|---|----|--|----|
| § 12. Nachblühen der kirchlichen Gothik | 57 | § 17. Die Künstler von Gaillon | 74 |
| § 13. Spätgothischer Profanbau | 58 | § 18. Denkmäler zu Rouen | 77 |
| § 14. Das Schloß zu Amboise | 64 | § 19. Der herzogliche Palaß zu Nancy | 79 |
| § 15. Das Schloß zu Blois | 65 | § 20. Grabdenkmäler | 81 |
| § 16. Das Schloß Gaillon | 69 | | |

DRITTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| § 21. Das Schloß zu Blois | 83 | § 26. Das Schloß St. Germain-en-Laye | 116 |
| § 22. Schloß Chambord | 88 | § 27. Das Schloß La Muette | 120 |
| § 23. Schloß Madrid oder Boulogne | 96 | § 28. Das Schloß Chavau | 122 |
| § 24. Das Schloß von Fontainebleau | 100 | § 29. Das Schloß von Villers-Coterets | 125 |
| § 25. Die Bau-Urkunden von Fontaine- bleau | 111 | § 30. Schloß Folembray | 127 |

VIERTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

B. LANDSITZE DES ADELS.

| | Seite | | Seite |
|--------------------------------------|-------|---------------------------------------|-------|
| § 31. Das Schloß Nantouillet . . . | 129 | § 39. Das Schloß von Beauregard . . | 149 |
| § 32. Das Schloß Chenonceau . . . | 133 | § 40. Andere Schlösser des Loirege- | |
| § 33. Das Schloß von Bury . . . | 135 | bietes | 151 |
| § 34. Das Schloß Le Verger . . . | 137 | § 41. Schlösser der Normandie . . . | 153 |
| § 35. Das Schloß Varengeville . . . | 138 | § 42. Schlösser in den öftlichen Pro- | |
| § 36. Das Schloß von Chantilly . . . | 139 | vinzen | 155 |
| § 37. Das Schloß Chateaudun . . . | 144 | § 43. Schlösser im Süden | 158 |
| § 38. Das Schloß zu Azay-le-Rideau . | 148 | § 44. Das Schloß von Bournazel . . | 164 |

FÜNFTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.

C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| § 45. Gattungen städtischer Gebäude . | 168 | § 53. Bauten in Backstein und Quadern | |
| § 46. Der erzbischöfliche Palaß zu Sens | 172 | zu Orleans | 194 |
| § 47. Hôtel Ecoville zu Caen . . . | 174 | § 54. Andere Privatbauten im mittleren | |
| § 48. Andere Privatbauten der Nor- | | Frankreich | 196 |
| mandie | 179 | § 55. Das Haus Franz' I zu Paris . . | 202 |
| § 49. Das Haus der Agnes Sorel zu | | § 56. Privatgebäude im Languedoc . | 203 |
| Orleans | 181 | § 57. Das Stadthaus zu Orleans . . | 205 |
| § 50. Das Haus Franz' I zu Orleans . | 185 | § 58. Das Stadthaus zu Beaugency . | 209 |
| § 51. Holz- und Fachwerkbauten in | | § 59. Das Stadthaus zu Paris . . . | 210 |
| Orleans | 188 | § 60. Oeffentliche Brunnen | 214 |
| § 52. Privatgebäude in Quadern zu | | | |
| Orleans | 191 | | |

SECHSTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

| | | | |
|---------------------------------------|-----|-------------------------------------|-----|
| § 61. Veränderte Zeitverhältniffe . . | 218 | § 67. De l'Orme's Schriften | 246 |
| § 62. Umgestaltung der Architektur . | 222 | § 68. Das Schloß Anet | 250 |
| § 63. Pierre Lescot und Jean Goujon | 225 | § 69. Die Tuileries | 257 |
| § 64. Der Palaß des Louvre | 229 | § 70. Das Schloß von St. Maur . . . | 262 |
| § 65. Jacques Androuet du Cerceau . | 235 | § 71. Jean Bullant | 264 |
| § 66. Philibert de l'Orme | 243 | § 72. Das Schloß Ecouen | 267 |

SIEBENTES KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

B. DIE ÜBRIGEN PROFANBAUTEN.

| | | | |
|--------------------------------------|-----|--|-----|
| § 73. Das Schloß Ancy-le-Franc . . . | 274 | § 77. Das Schloß du Pailly | 289 |
| § 74. Das Schloß Vallery | 277 | § 78. Das Schloß Sully | 294 |
| § 75. Das Schloß Verneuil | 278 | § 79. Das Schloß Angerville-Bailleul . | 296 |
| § 76. Das Schloß Charleval | 286 | § 80. Das Schloß Maune | 300 |

| | Seite | | Seite |
|--|-------|---|-------|
| § 81. Die Gärten der Renaissance | 301 | § 84. Das Stadthaus zu Arras | 315 |
| § 82. Städtische Gebäude in Orleans | 308 | § 85. Städtische Gebäude in den südlichen Provinzen | 317 |
| § 83. Städtische Gebäude in den nördlichen Provinzen | 312 | | |

ACHTES KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| § 86. Weitere Umgestaltung der Architektur | 322 | § 90. Der Palaß des Luxembourg | 334 |
| § 87. Arbeiten am Louvre | 325 | § 91. Andere Werke von de Brosse | 336 |
| § 88. Arbeiten zu Fontainebleau | 329 | § 92. Privatschlösser dieser Zeit | 337 |
| § 89. Bauten zum öffentlichen Nutzen | 332 | § 93. Städtische Privathäuser | 341 |
| | | § 94. Öffentliche Gebäude | 344 |

NEUNTES KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.

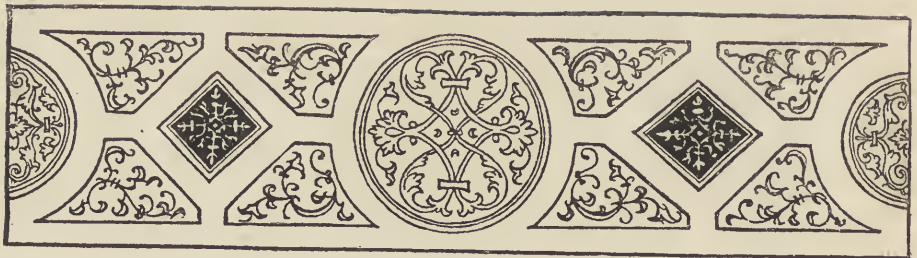
| | | | |
|--|-----|--|-----|
| § 95. Die Entwicklungsstufen derselben | 348 | § 101. Kirchen im übrigen Frankreich | 365 |
| § 96. Kirchen zu Caen | 350 | § 102. Thurmbauten | 368 |
| § 97. Andere Kirchen der Normandie | 352 | § 103. Kapellenbauten | 372 |
| § 98. Kirchen zu Paris | 357 | § 104. Kirchen in streng klassischem Stile | 377 |
| § 99. Kirchen in Isle de France | 361 | § 105. Dekorative Werke | 379 |
| § 100. Kirchen zu Troyes | 363 | § 106. Grabmäler | 384 |

ZEHNTES KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| § 107. Allgemeiner Charakter | 392 | § 111. Die Fayencen von Oiron | 406 |
| § 108. Schreinerei und Schnitzerei | 394 | § 112. Die Fayencen von Nevers | 409 |
| § 109. Töpferei, Terracotten und Steinzeug | 398 | § 113. Limosiner Email | 411 |
| § 110. Bernard de Palissy | 401 | § 114. Glasmalerei | 418 |
| | | § 115. Bucheinbände | 424 |





VERZEICHNISS

DER

ILLUSTRATIONEN



- Fig. 1. Verehrung der Madonna. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)
- › 2. Einfügung der Apostel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)
 - › 3. Randleisten von G. Tory. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 4. Zierbuchstaben von G. Tory. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 5. Randleisten von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 6. Initialen von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 7. Cartouchenvignette. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 8. Initialen mit maurischen Ornamenten. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 9. Aus Ovid's Metamorphosen von Salomon Bernard. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 10. Aus Ovid's Metamorphosen von Salomon Bernard. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)
 - › 11. Titelblatt aus Cousin's Perspective.
 - › 12. Initialen aus Jehan Cousin's Perspective.
 - › 13. Schloß von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc.)
 - › 14. Vom Schloß zu Blois. (Baldinger nach Phot.)
 - › 15. Hôtel Ecoville zu Caen.
 - › 16. Sens. Erzbischöflicher Palaß. Hofarkade. (Sauvageot.)
 - › 17. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeschoß.
 - › 18. Galerie im Schloß La Rochefoucauld. (Baldinger nach Phot.)
 - › 19. Pilaster-Kapitäl von Fontainebleau. (Pfnor.)
 - › 20. Kamin aus dem Schloß Du Pailly. (Sauvageot.)
 - › 21. Hôtel de la Trémouille. Erdgeschoß. (Viollet-le-Duc.)
 - › 22. Schloß Chaumont. (Baldinger nach Phot.)
 - › 23. Schloß Martainville. Erdgeschoß. (Sauvageot.)
 - › 24. Schloß zu Amboise. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)
 - › 25. Schloß zu Blois. Erdgeschoß. (Du Cerceau.)
 - › 26. Schloß Gaillon. Erdgeschoß. (Du Cerceau.)
 - › 27. Schloß Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

- Fig. 28. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Phot.)
- » 29. Die Wendeltreppe im Schloß zu Blois.
 - » 30. Schloß von Blois. Theil der nördlichen Façade. (Baldinger nach Phot.)
 - » 31. Schloß Chambord.
 - » 32. Schloß Chambord. (Du Cerceau.)
 - » 33. Chambord. Laterne. (Baldinger.)
 - » 34. Schloß Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
 - » 35. Schloß Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
 - » 36. Gefammtplan des Schloffes Fontainebleau. (Pfnor.)
 - » 37. Schloß von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)
 - » 38. Schloß von Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor.)
 - » 39. Fontainebleau. Theaterfaçade. (Pfnor.)
 - » 40. Ballfaal zu Fontainebleau. (Sadoux.)
 - » 41. Fontainebleau. Grundriß der älteren Theile. (Du Cerceau.)
 - » 42. Schloß S. Germain. (Sauvageot.)
 - » 43. Aus dem Hofe des Schloffes von S. Germain. (Sauvageot.)
 - » 44. Schloß La Muette. (Nach Du Cerceau.)
 - » 45. Schloß Chalvau. Erdgeschofs. (Du Cerceau.)
 - » 46. Schloß Chalvau. Vordere Façade. (Du Cerceau.)
 - » 47. Schloß Folembray. (Du Cerceau.)
 - » 48. Schloß Nantouillet. (Sauvageot.)
 - » 49. Schloß Chenonceau. (Du Cerceau.)
 - » 50. Schloß Chenonceau. (Baldinger nach Phot.)
 - » 51. Schloß Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
 - » 52. Schloß Chantilly. (Du Cerceau.)
 - » 53. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)
 - » 54. Schloß Chantilly. Pavillon aus König Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau.)
 - » 55. Treppe zu Chateaudun. Grundriß.
 - » 56. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)
 - » 57. Schloß von Azay-le-Rideau. (Baldinger nach Phot.)
 - » 58. Das Schloß von Beauregard. (Du Cerceau.)
 - » 59. Schloß von Chanteloup. (Nach Sadoux-Palustre.)
 - » 60. Schloß von Uffon. (Baldinger nach Phot.)
 - » 61. Schloß La Rochefoucauld. Ostfaçade. (Baldinger nach Phot.)
 - » 62. Schloß von Aiffier. (Baldinger nach Phot.)
 - » 63. Schloß von Bournazel.
 - » 64. Erzbischoflicher Palast in Sens.
 - » 65. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)
 - » 66. Hôtel Ecoville. Hoffeite. (Sauvageot.)
 - » 67. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hist.)
 - » 68. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgeschofs.
 - » 69. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)
 - » 70. Orleans. Hof im Haufe Franz' I. (Sauvageot.)
 - » 71. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)
 - » 72. Haus in Orleans.
 - » 73. Haus in Orleans.
 - » 74. Orleans. Verkaufsladen.
 - » 75. Orleans. Rue du Châtelet.
 - » 76. Orleans. Marché à la volaille.

- Fig. 77. Orleans. Rue du Tabourg.
 » 78. Orleans. Rue pierre percée.
 » 79. Wohnhaus in Dijon. (Sauvageot.)
 » 80. Sogenanntes Haus Franz' I in Paris. (Palufre-Sadoux.)
 » 81. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hift.)
 » 82. Stadthaus zu Beaugency.
 » 83. Brunnen zu Mantes. (Sadoux.)
 » 84. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)
 » 85. Plan des Louvre und der Tuilerien.
 » 86. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)
 » 87. Entwurf für eine Hausfaçade. (Du Cerceau.)
 » 88. Entwurf zu einem Schlosse. (Du Cerceau.)
 » 89. De l'Orme's »franzöfische« Säule. Louvre. (Baldinger nach Phot.)
 » 90. Schloß Anet. (Pfnor.)
 » 91. Aus dem Hof von Schloß Anet. (Baldinger nach Phot.)
 » 92. De l'Orme's Plan der Tuilerien. (Du Cerceau.)
 » 93. Tuilerien. Theil von de l'Orme's Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)
 » 94. Schloß St. Maur. (Du Cerceau.)
 » 95. Schloß Ecoeu. (Baltard.)
 » 96. Schloß von Ecoeu. (Baldinger nach du Cerceau.)
 » 97. Schloß Ancy-le-Franc. Erdgefchoß. (Sauvageot.)
 » 98. Ancy-le-Franc. Hoffaçade. (Sauvageot.)
 » 99. Aus dem Hofe des Schloffes Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)
 » 100. Das Schloß Verneuil. (Du Cerceau.)
 » 101. Das Schloß Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)
 » 102. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)
 » 103. Schloß du Pailly. (Sauvageot.)
 » 104. Schloß Sully. (Sauvageot.)
 » 105. Schloß Angerville-Bailleul. (Sauvageot.)
 » 106. Schloß Angerville. (Sauvageot.)
 » 107. Das Schloß Maune. (Du Cerceau.)
 » 108. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.)
 » 109. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Berty.)
 » 110. Haus du Cerceau's zu Orleans.
 » 111. Haus du Cerceau's zu Orleans. (Sauvageot.)
 » 112. Vom Stadthaus zu Arras. (Berty.)
 » 113. Aus dem Hofe des Hôtel d'Assezat. Touloufe. (Berty.)
 » 114. Louvre-Galerie Heinrich's IV. (Baldinger nach Phot.)
 » 115. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrich's IV. (Pfnor.)
 » 116. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)
 » 117. Schloß von Beaumesnil. (Sauvageot.)
 » 118. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)
 » 119. Vom Stadthaus zu La Rochelle. (Baldinger nach Phot.)
 » 120. Caen. S. Pierre. (Baldinger nach Phot.)
 » 121. Argentan. Kirche St. Germain. (Sadoux.)
 » 122. Paris. S. Etienne du Mont. (Baldinger nach Phot.)
 » 123. Paris. St. Eustache. (Baldinger nach Phot.)
 » 124. Chambord. Dorfkirche. (Lafius.)
 » 125. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

- Fig. 126. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Lafius.)
- » 127. Rouen. Kapelle S. Romain. (Sadoux.)
 - » 128. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lafius.)
 - » 129. Kapellengitter zu Fécamp. (Sadoux.)
 - » 130. Kapellengitter in der Kathedrale zu Laon. (Sadoux.)
 - » 131. Grabmal in der Kathedrale zu Narbonne. (Baldinger nach Phot.)
 - » 132. Grabmal Ludwig's XII.
 - » 133. Hausthüre zu Blois. (Baldinger nach Phot.)
 - » 134. Französischer Schrank nach Herdtle.
 - » 135. Bleiglasirte Gourde. Louvre.
 - » 136. Bodenplatten aus dem Museum zu Sèvres.
 - » 137. Kanne von F. Briot. Samml. A. v. Rothschild.
 - » 138. Steinzeug-Vase. Louvre.
 - » 139. Schüssel von Palissy. Samml. des Marquis de St. Seine.
 - » 140. Humpen von Palissy. Louvre.
 - » 141. Schüssel von Palissy. Louvre.
 - » 142. Schüssel von Palissy. Louvre.
 - » 143. Kanne von Palissy. Sammlung G. v. Rothschild.
 - » 144. Fayencen von Oiron.
 - » 145. Salzfaß in Oiron-Fayence. Sammlung Fontaine.
 - » 146. Majolica-Vase von Nevers. Museum zu Nevers.
 - » 147. Perfische Vase von Nevers. Sammlung E. Pascal.
 - » 148. Bodenplatte aus dem Palaste der Herzoge von Nivernois. Museum zu Nevers.
 - » 149. Emailkanne von Limoges. Kensington-Museum.
 - » 150. Rand einer Email-Schale von Pierre Reymond. Louvre.
 - » 151. Theil einer Schüssel von Pierre Reymond. Sammlung Bafilewsky.
 - » 152. Rückseite einer Schale von Pierre Courtois. München.
 - » 153. Glasgemälde in der Schloßkapelle zu Vincennes. (Sadoux-Paluttre)
 - » 154. Bucheinband für Jean Grolier. (Sammlung Dutuit.)
 - » 155. Bucheinband für den Grafen von Mansfeld. (Sammlung Didot.)
 - » 156. Bucheinband für J. Grolier. (Nach Techener.)
 - » 157. Bucheinband aus der Bibliothek Franz' I. (Sammlung Dutuit.)
 - » 158. Bucheinband für Heinrich II. (Nach Techener.)
 - » 159. Bucheinband für Heinrich II.
 - » 160. Bucheinband für Heinrich II.
 - » 161. Bucheinband für A. de Montmorency. (Nach Techener.)
 - » 162. Bucheinband von Le Gascon. (Sammlung Dutuit.)
 - » 163. Einband aus der Bibliothek des Cardinals Mazarin.







I. KAPITEL.

UMWANDLUNG DES FRANZÖSISCHEN GEISTES.



§ 1.

KARLS VIII UND LUDWIGS XII ITALIENISCHE FELDZÜGE.



KARL VII hatte Frankreich von den Engländern befreit, Ludwig XI durch Niederwerfung der großen Vasallen und durch Begünstigung des Bürgerstandes die königliche Macht befestigt und die Einheit des Reiches befördert. So waren die Bedingungen gewonnen, unter denen Frankreich in die neue Zeit eintreten konnte. Um aber völlig mit dem Mittelalter zu brechen, bedurfte es einer Einwirkung von aussen, von dem Lande, welches schon seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts mit Entschiedenheit den neuen Weg beschritten hatte und im glänzenden Widerschein des klassischen Alterthums Kunst und Wissen, ja das ganze Leben umzugestalten strebte. Es waren königliche Erbansprüche, welche Karl VIII und Ludwig XII sowie später Franz I über die Alpen führten; im tieferen Grunde aber war es die überschüssige Kraft der frisch aufblühenden französischen Nation, war es die durch das ganze Mittelalter die germanischen Völker bewegende Sehnsucht nach dem Süden, welche diese zahlreichen Kriegszüge veranlassten. Die phantastische Fahrt des jugendlichen Karl VIII, unbesonnen und ohne Vorbereitung unternommen, macht mehr den Eindruck einer übermüthigen Lustbarkeit als eines ernstlichen Kriegszuges. Es ist eine ununterbrochene Kette von Festlichkeiten, in denen Karl mit seinen gleich ihm jugendlichen Rittern sich berauschte. In Turin beginnt die Prinzessin von Piemont in einem fabelhaft reichen Aufzuge,

umgeben von einer Schaar junger Damen,¹⁾ die Reihe dieser Luftbarkeiten; in Asti weifs der verschlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der feltenften und mindeft spröden Schönheiten den thörichten und schwachen, leicht entzündbaren König zu fesseln; in Pifa ist es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentinischen Joch zu gewinnen fucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, scenifche Darstellungen, historische Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzosen.²⁾ Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, deffen üppige Fefte dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Besonders ist Karl hingeriffen von der Schönheit des Schloffes Poggio Reale, diefer mit allem Zauber der Frührenaiffance gefchmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Rosenparterre und den fchattigen Baumaffen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche feines Werkes eine Aufnahme und Schilderung diefes jetzt verfwundenen, von König Alfons erbauten Lufthaufes. In der Mitte, fagt er, war ein quadratifcher von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Bassin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier speifte der König an fchönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, fo füllte fich auf ein gegebenes Zeichen das Bassin mit Wasser, und Herren und Damen blieben gemeinfam in diefem improvisirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um fich wieder anzukleiden, noch an köftlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« fetzt der Berichterstatter in feiner Begeiferung hinzu: »come per la discordia noftra fiete estinte!«

So that fich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der erregbaren Franzosen auf. Statt ihrer mittelalterlich gefchloffenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finfter dräuenden Thürmen gefchützten, zinnengekrönten Schlöffer fehen fie die fürftlich glänzenden offenen Paläfte mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim ist alles finfter, trotzig, kriegerifch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wiffen, welcher Reichthum von Meifterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern feit Brunellesco, Ghiberti, Masaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Paläften entfanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle diefer an-

¹⁾ Der Chronift, der in Schilderung ihres koftbaren Anzuges fchwelgt, fügt hinzu: »et ainfi richement vestue estoit montée sur une hacquenée, laquelle estoit conduite par fix laquets bien accouftrez de fin drap d'or broché, avec une bande de damoiffelles.« Desrey in Montfretet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol. — ²⁾ »C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des myftères, des arcs triomphaux destinés au passage du roy et de l'armée de France.«

muthigen Werke bezaubernd; wie muß sie damals den solcher Schönheit ungewohnten Nordländern im vollen Reiz der Neuheit überwältigend entgegengetreten sein. Die massiven Quadermauern der florentiner Paläste¹⁾ finden selbst beim trockenen Chronisten Erwähnung, und der damals im Glanze der Neuheit schimmernde Palazzo Medici (Riccardi), der dem König zur Wohnung angeboten wird, scheint ihm ganz von Marmor erbaut.²⁾ Mit Vorliebe aber werden die Reize der Villen geschildert, die in ihrer freien Verbindung von Architektur, Garten- und Parkanlage stets auf's Neue die Bewunderung wecken. Auf Karl macht alles dies einen tiefen Eindruck; wir sehen ihn in Florenz und Rom³⁾ fleißig umherwandern, namentlich um die Kirchen und ihre Merkwürdigkeiten zu betrachten; wir sehen ihn Kunstwerke und Bücher kaufen und selbst eine Anzahl von Künstlern nach Frankreich berufen, um dort Arbeiten für ihn auszuführen.⁴⁾

Noch stärker werden die Einflüsse Italiens unter Ludwigs XII weiser und glücklicher Regierung. Deutlicher lassen sich die Eindrücke italienischer Kunst in den Aufzeichnungen der Chronisten erkennen. So schildert Jean d'Auton die Schönheit des Parks von Pavia, seiner prächtigen Baumgruppen, der üppigen Wiesen, der Bäche und Springbrunnen, der Ziergärten und Lufthäuser, der ihm ein wahres Eden zu sein scheint.⁵⁾ So giebt er eine genaue Beschreibung des Domes zu Genua mit seinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrfäulen, der Kapelle Johannes des Täufers⁶⁾ mit ihren Statuen und dem marmornen Tabernakel sammt seinen Bildwerken. Also haben die schönen Arbeiten Matteo Civitali's von Lucca sich den Augen des königlichen Historiographen tief eingeprägt, obwohl er den Namen des Meisters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergiftet er nicht, mit welchem dieser auf den Herrn gezeigt hat, und der »supernaturellement fut exempt de la puiffance du feu«. Die Bewunderung Italiens spiegelt sich auch später noch in Rabelais' Pantagruel, wo Epistemon⁶⁾ von einem Besuch erzählt, den er vor Jahren mit andern Lernbegierigen gemacht, um die »welschen Gelahrten, Raritäten und Alterthümer« zu sehen. »Befchauten uns eben aufmerksam die schöne Lag und Pracht von Florenz, den Bau des Doms, die herrlichen Tempel und stolzen Paläst« Dagegen sagt ein Mönch aus Amiens: »Ich weiß nit was für Spafs euch macht, die Leun

1) »De palais massifs comme des citadelles.« — 2) »Puis il fut accompagné au logis qui luy estoit préparé, appartenant à Pierre de Médici, dont les murs sont tous bastis de marbre.« Lavigne, journal, in Godefroy's Samml. zur Gesch. Karls VIII. Paris 1617. 4. —

3) »Il alloit par récréation voir les lieux les plus curieux et les choses les plus rares.« Lavigne — 4) La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII par Eugène Müntz. Paris 1885. Eine sehr werthvolle Arbeit. — 5) Chroniques de Jean d'Auton I, 51: »que mieux sembloit un Eden paradisiqve qu'une domaine terrestre.« — 6) Ibid. II, 230 sqq. —

7) Ich citire die treffliche Uebersetzung, besser gesagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11.

und Afrikanen (so denk ich heißt ihr was man sonst Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzuschauen, desgleichen die Straußen und Stachelschwein in dem Palaß Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber sah ich einen guten feisten Ganfert am Spieß. Die Porphy und Marmel da sind schön, ich schelt sie nicht: allein nach meinem Schmack weit besser sind doch die Butter-Striezel von Amiens. Diese antikischen Statuen sind wohlgemacht, wills glauben: aber bei dem heiligen Ferreol von Abbeville, die jungen Dirnlein bei uns zu Haus sind tausendmal zuthulicher.« —

Auch Ludwig XII läßt Kunstwerke und Künstler aus Italien kommen, unter letzteren vor allem Fra Giocondo, den berühmten veronesischen Baumeister.¹⁾ Doch werden wir uns vergeblich nach Spuren der Thätigkeit deselben umschauen. Dagegen besitzen wir das Geschichtswerk von Claude Seyffel, den der König in seinen Dienst als Historiographen berufen hatte.

§ 2.

EINFLUSS DER ITALIENISCHEN ZÜGE AUF DEN ADEL.

DER französische Adel war noch ganz befangen in der Lebensweise und Anschauung des Mittelalters. In den italienischen Kriegszügen erkennt man das letzte Aufblühen des ritterlichen Geistes und zugleich die ersten Spuren vom Untergange deselben, vom Aufkommen einer neuen Gesittung. Karl VIII zieht wie ein mittelalterlicher Degen aus auf romantische Abenteuer, auf die Eroberung Neapels und die ganz phantastische Einnahme Konstantinopels; Franz I ist der letzte Ritter und zugleich der Zerstörer des Ritterthums. Noch lebt der Adel auf seinen festen Schlössern, aber durch Ludwig XI war seine Macht gebrochen, die königliche Gewalt mehr und mehr zunehmend; so wird aus der Ritterschaft allmählich ein Hof- und Kriegsadel im Dienste der Krone. Zu Hause sitzen die Edelfrauen noch in alter Sitte auf ihren einsamen Schlössern, von Jungfrauen aus vornehmen Geschlechtern umgeben, ihre Kinder erziehend, stückend, lesend, auch wohl schon schriftstellernd. Eine anmuthige Schilderung solchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der ersten Gemahlin des wackern Louis de la Trémouille, die selbst kleine Abhandlungen »zu Ehren Gottes, der Jungfrau Maria und zur Unterweisung junger Damen« verfaßt.²⁾

Die Ritter selbst sind aber größtentheils den Wissenschaften und Künsten nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:³⁾ »plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit favoir les lettres, et tiennent à reproches de gentillesse bien lire ou bien escrire.« Von seinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der französische Ritter die Italiener wegen

¹⁾ Vafari, ed. Le Monnier IX, 159 und Note 2. — ²⁾ Mém. de Louis de la Trémouille, chap. 12. — ³⁾ L'espérance, ed. de Duchesne, p. 316.

ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturlblüthe zu fein pflegt; dennoch wirken die dort gewonnenen Anschauungen einer glänzenden Kunst umgestaltend auf seinen Geist, und unvermerkt ziehen Wissenschaften und Künste aus Italien selbst bei ihm ein. Den stärksten Stoß empfing aber das feudale Leben durch die veränderte Kriegsweise der neuen Zeit, die Einführung des schweren Geschützes und die überwiegende Bedeutung des Fußvolks. Der ritterliche Mann in schwerer Rüstung auf seinem gleichfalls gepanzerten Ross giebt nicht mehr wie früher den Ausschlag; sein Panzer wird für ihn fortan mehr eine Last als ein Schutz. Und ebenso erging es den feudalen Schlössern, deren Mauern dem schweren Geschütz eben so wenig zu widerstehen vermochten wie der geschlossenen Macht des Königthums. So trägt alles dazu bei, den Adel in seinem Wesen umzugestalten.

Dennoch sind die alten Ueberlieferungen so mächtig, das Gefühl und Bewußtsein kriegerischer Tüchtigkeit so herrschend, daß das Ritterthum nur langsam und schwer seinen feudalen Charakter aufgibt. Wie wenig zunächst selbst die italienischen Züge wirkten, merkt man aus den Aufzeichnungen der Chronisten und Geschichtschreiber. Fast nichts bieten sie als Berichte von Kriegsthaten, allenfalls wechselnd mit Schilderungen von Festen, deren Glanzpunkt in mittelalterlicher Weise Turniere sind. Erst unter Heinrich II kommt auch darin die neue Zeit zum Durchbruch, und Brantôme erzählt von einem Fest, welches der Kardinal von Ferrara diesem König zu Lyon gab, und wobei er nach antiker Weise Gladiatorenspiele, eine Naumachie und endlich eine Tragödie zum Besten gab, die von italienischen Schauspielern und Schauspielerinnen aufgeführt wurde, lauter Genüsse, wie der Berichterstatter versichert, die vordem in Frankreich noch nie erlebt worden waren.¹⁾

Zu Ludwig XII und selbst noch zu Franz I Zeit späht man vergeblich in der Masse der Memoiren nach künstlerischen oder literarischen Aufzeichnungen; selbst über italienische Bauten oder Bildwerke findet man nur vereinzelte Notizen. Und so dringt auch ins französische Leben nur spärlich erst der Einfluß Italiens. Wohl lesen wir schon unter Ludwig XI bei einem Einzug, den dieser im Jahre 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei schöne nackte Mädchen dargestellt, die den König empfangen, und die der Chronist naiv genug schildert.²⁾ Bisweilen wird uns wohl erzählt, daß die

¹⁾ Brantôme, Mém. Henry II: »Cette entrée donc fut accompagnée de plusieurs très-belles singularitez, l'une d'un combat à outrance et à l'antique, de douze gladiateurs vestus de satin blanc les six, et les autres de satin cramoisi fait à l'antique Romaine« . . . »La troisième belle chose aussi fut cette belle naumachie, ou combat de Galères tout à l'antique.«
 — ²⁾ Les chroniques du Roy Louis XI, par Jean de Troyes, p. 16: »et si y avoit encores trois belles filles faisans personnaiges de Seraines toutes nuës, et leur veoit on le beau tetin droit separé, rond et dur, qui estoit chose bien plaifante.«

jungen Herren sich mit Ballspielen ergötzen, die, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, aus Italien eingeführt sind.¹⁾

Ein andres Mal läßt vor Ludwig XII eine florentinische Tänzerin ihre Künfte sehen.²⁾ Im Uebrigen bleibt der Sinn für das höhere Schöne in der Masse selbst der gebildetsten Kreise noch stumpf, ja verschlossen. Nur einzelne feinere Geister wie Comines haben ein Auge dafür. Inmitten seiner diplomatischen Verhandlungen findet dieser Staatsmann doch Zeit für Beobachtungen anderer Art. Er schildert³⁾ die Häuser von Venedig mit ihrer Bekleidung von istrischem Marmor, Porphyr und Serpentin; mit der prachtvollen Ausstattung ihrer Zimmer, den vergoldeten und gemalten Decken, den marmornen mit Bildwerken geschmückten Kaminen, den kostbaren Betten, Teppichen und anderem Mobiliar. Er erzählt uns, daß die Quadersteine am Dogenpalast an den Fugen eines Zolles Breite vergoldet sind, daß drinnen die Säle in Gold und Farben schimmern. Er bewundert⁴⁾ die Marmorpracht der Certosa von Pavia, die schönste Kirche, die er je gesehen; er ist es auch, durch den wir Kunde von den künstlerischen Unternehmungen Karls VIII erhalten⁵⁾. Außer diesem und seinem Nachfolger ist es aber der Minister Ludwigs XII, der Kardinal Georg von Amboise, der als Förderer der Kunst, als Verbreiter eines neuen höheren Kulturlebens sich verdient macht. Von seiner Kunstliebe giebt Nichts eine so hohe Vorstellung wie die glänzende Residenz, die er sich zu Gaillon baute, und die er mit aller Pracht ausschmückte, obwohl das Schloß nicht sein Besitzthum, sondern das seines Erzbisthums Rouen war. In demselben Geiste bauten auch ein Julius II und Leo X, nur daß des Kardinals Kunstliebe noch uneigennütziger war, da er, durch Staatsgeschäfte stets ferngehalten, während seiner ganzen Regierungszeit nur ein dutzend Mal auf wenig Tage seine Lieblingschöpfung besuchen konnte.⁶⁾

§ 3.

EINWIRKUNG DER ANTIKEN STUDIEN.

SCHON Ludwig XI hatte griechische Gelehrte in sein Land berufen, die Bibliothek vermehrt, die Universität von Paris zu reorganisiren begonnen. Karl VIII, mehr noch Ludwig XII, setzen diese Bestrebungen fort und suchten in aller Weise die klassischen Studien zu fördern. Zunächst bewirken die antiken Studien einen Umschwung in der Literatur, der sich indess nur

¹⁾ Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: »Monsieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune aventureux jouoient à l'escaigne, qui est un jeu venu d'Italie« . . . »jouoient à la grosse boule, qui est un jeu d'Italie non accoutumé de par deçà.« — ²⁾ Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — ³⁾ Mémoires de Phil. de Comines, I, VII, chap. 15. — ⁴⁾ Ebend. I, VII, chap. 7. — ⁵⁾ Ebend. I, VIII, chap. 18. — ⁶⁾ A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.

langsam vollzieht, anfangs vielfach gehemmt durch pedantische Unbehilflichkeit. Noch verharret die Mehrzahl der Chronisten im naiven Ton ihrer schlichten, unge schmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Historikers streben, ringen nach kunstvollerer Darstellung, schlagen zierlichere Weisen an, beginnen die antiken Geschichtschreiber nachzuahmen. Treffend bemerkt Ranke:¹⁾ »Der italienische Geist ward von den klassischen Mustern zur Nachbildung ihrer Formen angeregt, der deutsche durch das Studium der Sprache auf die Urkunden des Glaubens und ihre Aneignung im Geiste zurückgeführt; der französische setzte sich mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts der alten Autoren, namentlich des Geschichtlichen in unmittelbare Beziehung. Auf die Form der französischen Literatur hatten die Alten damals keinen besonderen Einfluß.«

Das beste Beispiel dafür bietet Jean d'Auton, Ludwigs XII Historiograph und Hofpoet. Gleich in der Vorrede seines Werkes spricht er es aus,²⁾ dafs wie bei den Griechen und Römern die Feder beredter Dichter und anmuthiger Redner nicht weniger zum Wohle des Staates beigetragen habe, als die Lanze der tapfersten Krieger, so habe er sich mit Tinte und Papier alle Mühe gegeben der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühsam genug herbeigeht sind und den naiven Ton der Erzählung oft seltsam unterbrechen. So wenn er einen Sturm des französischen Heeres mit einer Belagerung der Unterwelt, um Proserpina und Eurydice zu rauben,³⁾ vergleicht; wenn er die Mäsigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardapal entgegensetzt;⁴⁾ wenn er die vom Feinde in Brand gesetzten Felder mit der von Phaeton's Sturz angezündeten Erde vergleicht;⁵⁾ wenn er bei Erwähnung der Infel Mitylene seine Kenntnisse der griechischen Sage und Geschichte auskramt;⁶⁾ besonders aber wenn er seine Helden schön stylistische Reden im Geiste des Livius halten läfst.⁷⁾ Zu kindischer Spielerei mißbraucht er die lateinische Sprache oder vielmehr einen Schein derselben bisweilen in Versen wie folgende:

»Ora per duces confors ter regens et posses Syon:

Or a perdu ses confors, terres, gens et possession.

Ludo vicia fui demi lana Germanie:

Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naiv,⁸⁾ es sei kein Wunder, wenn die Bücher der Griechen, Römer und »anderer barbarischer Völker« reicher an schönen Worten und löblichen Dingen seien als die »unseren«, so rühre das von

¹⁾ Franz. Gefch. I, 124. — ²⁾ Chroniques de Jean d'Auton, publ. par Paul L. Jacob, Paris 1834, I, 2. — ³⁾ Ebend. I, 46. — ⁴⁾ Ebend. I, 61. — ⁵⁾ Ebend. I, 83. — ⁶⁾ Ebend. II, 55. — ⁷⁾ z. B. die Rede Lodovico Sforza's an seine Hauptleute I, 171. — ⁸⁾ Jean d'Auton III, 79.

dem Mangel an guten Stylisten. (Beiläufig: Diese Anwendung des Wortes Barbar haben sich die Griechen wohl nicht träumen lassen.) Nicht minder pedantisch ist das endlose Klagegedicht¹⁾ auf den Tod der Tomaffina Spinola von Genua, die so schwärmerisch in Ludwig XII verliebt war, daß sie auf die falsche Nachricht seines Ablebens wirklich starb. Die ganze griechische Mythologie wird zu ihren Ehren geplündert, Neptun feierlich apostrophirt, die Todtenrichter, Parzen, Najaden, Dryaden und Oreaden, Nereiden und Satyrn werden angerufen und alle berühmten Liebenden des Alterthums in Contribution gesetzt. Bei solch krausen Geschmacklosigkeiten kann die Geschichte jenes unglücklichen Skeptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie so zu Kopf gestiegen war, daß er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Priester die Hostie entrifs mit den Worten: »soll diese Narrheit ewig dauern?« Jean d'Auton erzählt mit Entrüstung, daß derselbe nur Jupiter und Hercules als Gottheiten anerkannt, alle Gesetze außer den natürlichen geleugnet und sogar zu der Behauptung sich verstiegen habe, die Seeligen würden kein anderes Paradies finden als die Champs elysées. Der arme Schelm wurde demnach rite verbrannt, wie der Chronist naiv hinzusetzt:²⁾ »et lui brûlé tout vif comme deffervi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging antike Anspielungen zu machen, beweist unter anderm das Tagebuch Louifens von Savoyen,³⁾ Franz' I Mutter, die bei aller Kürze dieser knappen Aufzeichnungen doch Gelegenheit findet auf Cäsar's Commentarien zu verweisen und zu bemerken, daß bei den Römern Ardres »Ardea« und Calais »Caletum« oder »portus Itius« genannt werden. Dieselbe Dame zeigt uns, wie mit diesen Studien merkwürdige Züge von Freidenkereei zusammenhängen, die indess mit wunderlichen Aeußerungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt sind. So meint sie, im Kriege seien lange Paternoster und Gebetmurmeln nicht am Platz, denn das sei eine beschwerliche Waare, die im Kampf höchstens Leuten diene, die nicht wissen was zu thun. Daneben freilich zahlreiche Züge eines kraffen Wunderglaubens.

So finden wir überall in dieser Zeit dieselbe Mischung: mittelalterliche Anschauungen, vom Geist der neuen Zeit angehaucht, und in diesem Gährungsprozesse die ersteren immer mehr von letzterem verdrängt: die finstere Scholastik der Sorbonne von dem freien Aufleben der antiken Literatur, die strenge Zucht des altväterischen Schloßlebens von der ungebundenen Gefelligkeit des Hofes, die ritterliche Kampfweise von der neuen Kriegführung mit Fußvolk und Geschütz. Auf allen Punkten dringt ein neues Fluidum in die geistige Atmosphäre; diese ist noch schwer, nebelicht, trübe;

¹⁾ Ebend. III, 125 ff. — ²⁾ Ebend. III, 33. — ³⁾ Journal de Louise de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.).

aber sie fängt an sich zu bewegen, aufzurollen, zu zertheilen. Gerade so äußerlich, werden wir finden, sind die antiken Formen den gothischen Konstruktionen und Anlagen der Gebäude aufgeheftet. Die Gesinnung ist und bleibt noch geraume Zeit mittelalterlich gebunden, nur hie und da im Einzelnen schleicht sich ein neues Ausdrucksmittel ein.

§ 4.

JEAN FOUCQUET.

ZU den merkwürdigsten Erscheinungen der Uebergangszeit gehört der Maler *Jean Foucquet* von Tours. Wir besitzen über ihn zahlreiche eingehende Arbeiten, so daß es hier nicht Noth thut, auf das allgemein Bekannte zurückzukommen. Wir wissen, daß er als »der gute Maler und Illuminator (enlumineur) König Ludwigs XI« bezeichnet wird, und daß er für diesen Fürsten und für andere vornehme Personen eine Anzahl von Handschriften mit Miniaturen geschmückt hat. Dahin gehört die französische Ausgabe des Josephus in der Nationalbibliothek zu Paris, wahrscheinlich für den Herzog von Nemours um 1465 ausgeführt. Unter den 14 darin vorhandenen Bildern darf man 9 auf Foucquet's Hand zurückführen. Eben dort ist ein französischer Livius gleichfalls mit Miniaturen Foucquet's geschmückt. Ein anderer Livius mit Bildern des Meisters findet sich in der Bibliothek zu Tours, ein Virgil in der Bibliothek zu Dijon, mit Miniaturen, die vielleicht seiner Schule angehören. Bedeutender ist ein anderes Werk, ein für den Schatzmeister Karls VII und Ludwigs IX Etienne Chevalier ausgeführtes Gebetbuch, das leider nicht mehr als Ganzes vorhanden ist, von dem aber nicht weniger als 40 Miniaturen im Besitze des Herrn Ludwig Brentano la Roche zu Frankfurt a/M. sich befinden, während zwei andre Blätter an den Baron Feuillet de Conches nach Paris und an Lady Springle nach London gelangt sind.

Ein anderes Werk, von den uns erhaltenen vielleicht das früheste, ist die französische Uebersetzung von Boccaccio »de casibus virorum et foeminarum illustrium«, jetzt in der Hofbibliothek zu München. Das Buch ist nach einer inschriftlichen Notiz am 24. November 1458 durch den Schreiber vollendet worden, worauf sich die Arbeit des Malers unmittelbar angegeschlossen haben wird. Foucquet steht in diesen Schöpfungen nicht bloß als einer der vorzüglichsten Miniatoren aller Zeiten da, sondern er vereinigt in seiner Kunst die Vorzüge der damaligen flandrischen Malerei mit den Errungenschaften seiner italienischen Zeitgenossen.¹⁾ Der flandrische Realismus

¹⁾ Mrs. Marc Pattison, the renaissance of art in France (London 1879) leugnet den flandrischen Einfluß (I. p. 290) wie mir scheint mit Unrecht.

in der genauen Schilderung der Wirklichkeit, der durchaus individuellen Gestalten, der reichen Zeitkostüme, der perspektivisch abgestuften landschaftlichen und architektonischen Gründe, verbindet sich mit jenem Sinn für rhythmischen Aufbau der Compositionen wie ihn die damalige italienische Kunst, namentlich die florentiner Schule, entwickelt hatte. Manches erinnert an die milde Anmuth eines Fra Angelico, besonders der edle Stil der Gewandung, der Ausdruck der Köpfe und das meist in einer lichten Toncala durchgeführte Colorit. Am auffallendsten aber ist, daß Foucquet in seinen Werken neben den häufig vorkommenden gothischen Gebäuden, wie seine Heimat sie ihm auf Schritt und Tritt darbot, die Formen der Renaissance mit großer Vorliebe anwendet, und zwar nicht bloß in jener naiven Vermischung mit mittelalterlichen Elementen, wie sie dem ganzen Norden bis tief in's 16. Jahrhundert geläufig war, sondern oft in völlig reiner und von auffallendem Verständniß zeugender Weise, so daß man sagen muß, daß Foucquet allen übrigen nordischen Künstlern der gesammten Frührenaissance in dieser Hinsicht um mehr als ein Menschenalter vorausgeeilt war. Erwägen wir, daß um die Mitte des 15. Jahrhunderts mehrere namhafte flandrische Künstler sich längere Zeit in Italien aufhielten und gleichwohl in ihren Werken nicht den leisesten Einfluß der Kunst des Südens spüren lassen, so wird die Erscheinung Foucquets nur noch merkwürdiger. Ohne Frage muß der Künstler, der zwischen 1415 und 1420 in Tours geboren sein mag, sich längere Zeit in Italien aufgehalten haben. Vasari¹⁾ erzählt in seinem Leben Filarete's, daß dieser durch einen sehr ausgezeichneten Maler Giovanni Focchetta (in der zweiten Ausgabe in Foccora corrumptirt,) das Bildniß Papst Eugens IV für St. Maria sopra Minerva habe malen lassen. Filarete selbst berichtet ebenfalls diese Thatfache, wobei er aber den Namen des Malers in Giachetto Francioso corrumptirt. Dies muß im Jahre 1443 geschehen sein, als Eugen IV nach seiner Vertreibung durch die Römer auf den päpstlichen Stuhl zurückkehrte. Auf dasselbe Bild bezieht sich der italienische Humanist Francesco Florio, der um 1477 von Tours aus in einem Briefe an seinen Freund Jacobo Tarlato den Johannes Fochettus über alle Maler der Welt, selbst über Polygnot und Apelles, erhebt, und besonders die Gemälde deselben in der von Ludwig IX ausgestatteten Kirche Notre dame la riche nicht genug zu rühmen weiß. Seit 1461 läßt sich dann Foucquet in den Urkunden als angesehenener, für den französischen Hof viel beschäftigter Meister in der Heimat nachweisen, wo er um 1480 gestorben sein muß.

Für unfre Betrachtung ist es von Werth, festzustellen, in welchem Umfange der Meister sich die Formen der italienischen Renaissance zu eigen

¹⁾ Vasari ed. Sanfoni II, 461.

gemacht hat. Untersuchen wir zunächst den Münchener Boccaccio, der durch die Pracht seiner Ausstattung und den Reichtum seiner Illustrationen einen hohen Rang einnimmt. Unter den 91 Bildern ragt durch GröÙe und



Fig. 1. Verehrung der Madonna. Miniatur von J. Fouquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

Schönheit das 28 $\frac{1}{2}$ cm. breite und 34 $\frac{1}{2}$ cm. hohe Titelblatt hervor, welches eine Gerichtssitzung darstellt. Karl VII selbst thront in seinem Parlament, umgeben von den Großwürdenträgern der Krone, während der General-

prokurator die Anklage verliert, und im Vordergrund bewaffnete Wächter das herandrängende Volk zurückzuhalten suchen. Das Blatt mit feinen etwa 300 Figuren steht nicht bloß an Größe und Reichthum, sondern auch an Feinheit der Ausführung, Schärfe der Charakteristik und harmonischer Farbenpracht einzig da. Außer diesem Prachtstück ist noch eine Anzahl anderer Bilder auf Fouquet selbst zurückzuführen, namentlich die größeren Darstellungen, welche den einzelnen Kapiteln vorausgehen. Besonders anziehend ist die mehrmals in Variationen wiederkehrende Scene, wo Boccaccio am Schreibpulte sitzt und in dichtem Gedränge die berühmten Männer und Frauen sich ihm nahen, als wollten sie ihm selbst ihre Geschichte erzählen. Der Sessel mit seinem Baldachin ist gothisch, ebenso die Einfassung des Bogens, aber die Zwickelflächen sind mit antiken Medaillonköpfen geschmückt, und der Abschluß zeigt Renaissanceformen mit Voluten und Akanthus. Zum letzten Male erscheint die Hand des Meisters auf Blatt 122. Die große Mehrzahl namentlich der kleineren Abbildungen vertheilt sich auf zwei Gehülfen, von denen der eine dem Meister nahe zu kommen sucht, während der andere durch matteres Colorit und schwächere Zeichnung sich als beträchtlich geringer darstellt. Was die angewandten architektonischen Formen betrifft, so treten zwischen den gothischen die Renaissance motive ziemlich häufig auf; es fehlt nicht an Rundtempeln mit Kuppeln, antiken Portalen und korinthischen Pilastern; mehrmals kommen römische Triumphbögen vor mit allerlei kleinen Varianten, wobei die Kenntniß römischer Triumphthore unverkennbar ist. Wo der Einblick in ein Gemach gegeben wird, besteht die Umrahmung des Bildes in der Regel aus cannelirten korinthischen oder römischen Pilastern,

Steht hier indeß überall das architektonische Beiwerk ziemlich bescheiden da, so nimmt es eine ungleich höhere Bedeutung in Anspruch bei den herrlichen Blättern zu Frankfurt, die dem nach oft wiederholtem inschriftlichen Zeugniß für »Maitre Estienne Chevalier« ausgeführten Gebetbuch entstammen. Wie dieses Werk unbedingt die Höhe der künstlerischen Leistungen Fouquets bezeichnet, so zeigt er sich auch im Verständniß und der Anwendung der architektonischen Formenwelt als einen Mann, der die großen Neuerungen der italienischen Kunst sich völlig zu eigen gemacht hat. Schon darum muß dieses Werk als das reifere, also auch spätere bezeichnet werden. Wohl weiß der Künstler die malerischen mittelalterlichen Prospective seiner Heimat mit vollem Verständniß vorzuführen; bisweilen wendet er auch die gothischen Formen für den Gesamtaufbau seiner Compositionen an, wie denn die Verkündigung in einem gothischen Chor vor sich geht, wo die Madonna sich mit ihrem großen Gebetbuche auf einem Teppich häuslich eingerichtet hat. In andern Fällen mischt er beide Bauweisen in naivster Art, so in der Verehrung der Madonna (Fig. 1), wo diese in einer reichen

gothischen Portalnische thront, deren Füllung das Muschelmotiv der Renaissance zeigt. Noch auffallender ist die an das Portal unmittelbar anstoßende Wandbekleidung im Hintergrunde mit ihren cannelirten korinthischen Pilaftern und genau durchgeführtem antikem Gebälk. Auch die über diesem



Fig. 2. Einsegnung der Apostel. Miniatur von J. Foucquet. Frankfurt. (Kettlitz nach Phot.)

sich tummelnden nackten Genien, welche Medaillons halten und Fruchtgewinde auf den Schultern tragen, sind Elemente der Renaissance und contrastiren eigenthümlich mit den auf andern Blättern mehrfach vorkommenden bekleideten Engelknaben, die durch das Diakonengewand sich als Kinder des Mittelalters zu erkennen geben.

Wo der Künstler die feierlichste Pracht entfalten will, wie auf dem herrlichen Eingangsblatt, wo der Stifter von seinem Schutzpatron St. Stephanus empfohlen und von musizierenden Engeln begleitet vor der Madonna kniet, da ist durch cannelirte korinthische Pilaster, prächtige Wandtäfelungen, reiche antike Gesimse mit festonhaltenden Genien die Renaissance zum vollen Ausdruck gekommen. Aber bezeichnend genug thront die Madonna in einer gothischen Nische, so das hier doch wohl für die Himmelskönigin eine Form von mystischer Feierlichkeit gewählt wurde. Bei der Begegnung zwischen Maria und Elifabeth sieht man seitwärts einen Altarbau unter einem von Compositafäulen getragenen Baldachin, dessen Gebälk und Gesims der ionischen Ordnung folgt. Bei der anmuthigen Scene, wo die Apostel zum Antritt ihrer Wanderschaft eingefegnet werden (Fig. 2), schließt wiederum eine Wand mit Marmorgetäfel, gegliedert durch cannelirte korinthische Pilaster, und abgeschlossen durch ein prachtvolles antikes Gebälk und Gesims mit Stierschädeln und Fruchtstängeln den Hintergrund ab. Auf dem Gesims sieht man drollige nackte Flügelknäbchen paarweise Wappen haltend und Lorbeerzweige schwingend. Der Brunnen aber, der die Mitte einnimmt und mit feinen Wasserstrahlen die Knieenden besprengt, zeigt gothische Formen.

Nochmals kommt dann die Antike ausschliesslich und in höchster Pracht bei der Darstellung der Vermählung Maria's und Joseph's zur Geltung, denn ein dreithoriger Triumphbogen, der bis auf die reichen Reliefs, die plastisch geschmückten Schlusssteine, die schwebenden Victorien in den Zwickeln und die Caffettirungen der gewölbten Thorwege den römischen Vorbildern nachgeahmt ist, bildet den Abschluss. Merkwürdigerweise aber ist dieses Prachtstück der Architektur, das die Aufschrift *templum Salomonis* trägt, mit zwei Compositafäulen decorirt, deren Schäfte geschweift und in horizontalen Streifen abwechselnd mit gewundenen Cannelirungen und allerlei Reliefscenen bedeckt sind. Woher der Künstler diese Anschauungen entlehnte, die hier zum ersten Mal auftreten, dann bei Rafael in den Cartons für die Teppiche wiederkehren, um endlich bei dem colossalen Tabernakel in St. Peter in das grösste monumentale Mass übertragen zu werden, wissen wir nicht. Was aber die gesammten Renaissanceformen Foucquets auszeichnet, ist der Umstand, das sie nicht aus den dekorativ überchwänglichen Schulen Oberitaliens, woher die deutschen Meister von Nürnberg und Augsburg ihre Anschauungen schöpften, sondern aus der strengeren florentinischen Auffassung sich herschreiben. Brunellesco, Masaccio, Fra Angelico sind die Vorbilder unseres Meisters; namentlich des letzteren Wandgemälde in S. Marco sind mit Hintergründen ähnlicher Art ausgestattet, bei denen der cannelirte korinthische Pilaster eine grosse Rolle spielt. Das Foucquet mit seiner Hinneigung zu den antiken Formen in seiner Nation über ein halbes Jahrhundert vereinzelt blieb, werden wir später sehen.

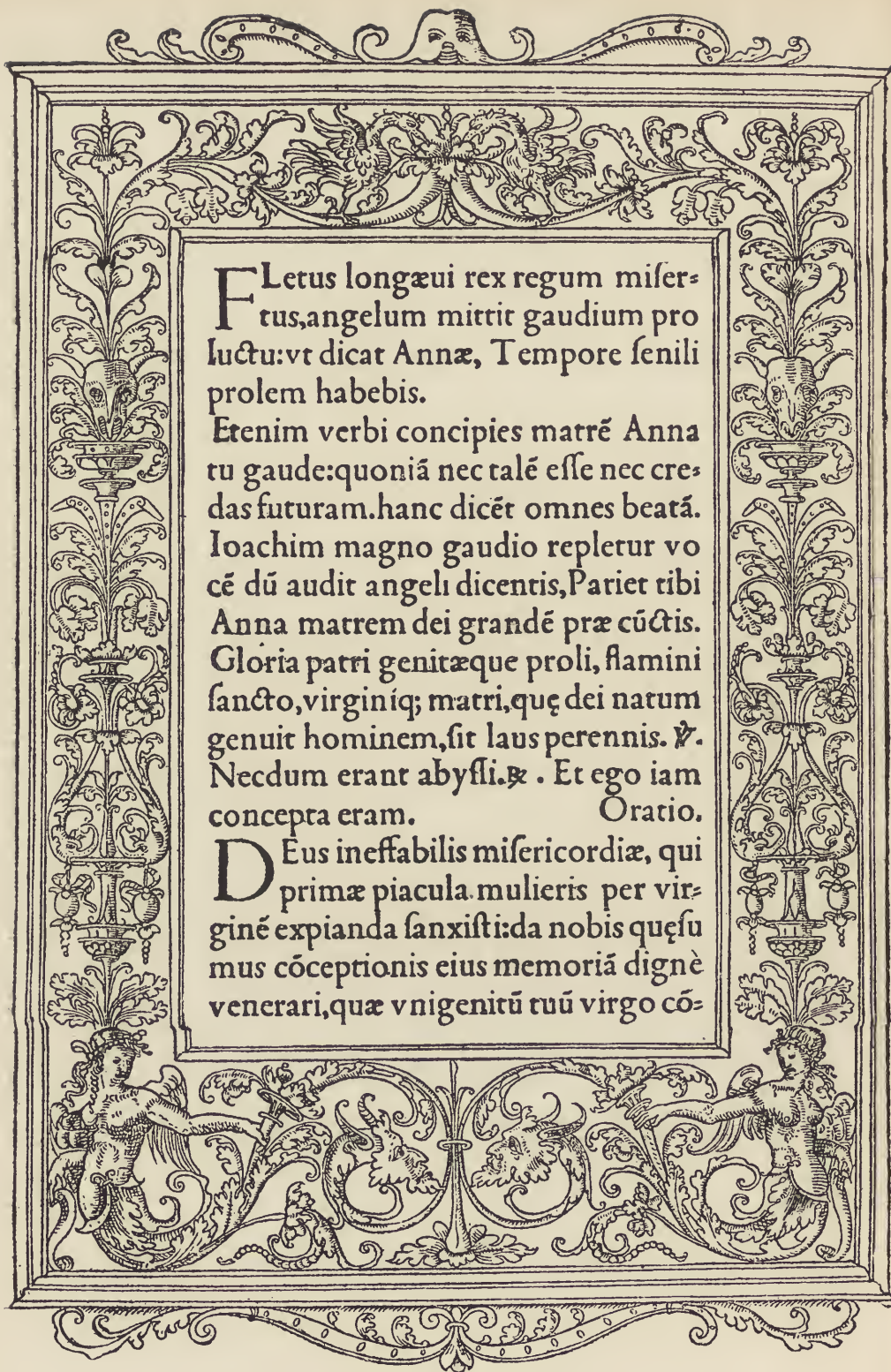
§ 5.

DIE BÜCHERILLUSTRATION.

S PÄTER als die merkwürdigen Schöpfungen Foucquets, aber doch früher als die monumentale Erscheinung der Renaissance in Frankreich, sind die Leistungen des Bücherdrucks, sofern sie sich auf die künstlerische Ausstattung der Bücher beziehen. Wir haben hier nicht jene überströmende Phantasiafülle, jene geistreiche Kraft und Mannigfaltigkeit der Erfindungsgabe zu verzeichnen, wie sie Deutschland in dieser Epoche darbietet. Bei uns war es der Sieg der Reformation, der eine volksthümliche Literatur von unglaublichem Reichthum hervorrief und damit zugleich eine Freude an künstlerischer Ausstattung, welche durch die Thätigkeit von Meistern wie Dürer, Burgkmaier, Holbein, Kranach u. A. die mächtigste Förderung erfuhr. In Frankreich, wo die Reformation bald unterdrückt wurde, blieb die Literatur weit mehr ein Besitzthum der vornehmeren Kreise, und es war in erster Linie der Hof, namentlich Franz I, der »Vater der Wissenschaften«, (*père des lettres*), welcher diese Richtung förderte. Nur sehr langsam brach sie sich Bahn und fast noch länger als in Deutschland blieb beim Bücherdruck die gothische Type in Kraft, da besonders in den bürgerlichen Kreisen man mit großer Zähigkeit an dem nationalen Stil der Gothik festhielt. Als dann doch, durch die Verbindungen mit Italien, durch die Kriegszüge Karls VIII und Ludwigs XII, die Einflüsse der Kunst des Südens sich geltend machten, endlich aber Franz I sich der neuen Kunst der Renaissance mit Begeisterung zuwandte, mußte auch die Typographie die alten ausgetretenen Geleise verlassen und in neue Bahnen einlenken.¹⁾

Dies geschah nun zunächst in der Weise, daß die Buchdrucker für die Ausstattung ihrer Erzeugnisse die Ornamente, Randleisten, Vignetten, Zierbuchstaben u. dgl. aus italienischen Büchern einfach copiren ließen, so daß bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts größtentheils solch entlehntes Schmuckwerk in den französischen Büchern angetroffen wird. Daraus ergab sich auch für die folgende Zeit ein ziemlich enger Anschluß an italienische Formgebung und an die mehr zeichnerisch plastische, als male-riche Behandlung der italienischen Illustration. Franz I in seiner Begeisterung für die Wissenschaften und Künste war es, der durch sein Eingreifen der französischen Typographie einen Aufschwung verlieh. Er bestätigte die von seinem Vorgänger den Buchdruckern und Buchhändlern verliehene Steuerfreiheit, schuf die Hofbuchdruckerstellen und ertheilte Pri-

¹⁾ Vergl. A. F. Butsch, die Bücherornamentik der Renaissance. München 1880. Fol. II. Bd. Das Folgende beruht auf Studien in den Bibliotheken zu Stuttgart und München, von denen namentlich letztere reich an den seltensten Werken der damaligen französischen Literatur ist.



Fletus longæui rex regum miser-
tus, angelum mittit gaudium pro
luctu: vt dicat Annæ, Tempore senili
prolem habebis.

Etenim verbi concipies matrē Anna
tu gaude: quoniã nec talē esse nec cre-
das futuram. hanc dicēt omnes beatã.
Ioachim magno gaudio repletur vo-
cē dū audit angeli dicentis, Pariet tibi
Anna matrem dei grandē præ cūctis.
Gloria patri genitæque proli, flamine
sancto, virginique matri, quę dei natum
genuit hominem, sit laus perennis. ¶
Necdum erant abyssi. & . Et ego iam
concepta eram.

Oratio.

Deus ineffabilis misericordiæ, qui
primæ piacula mulieris per vir-
ginē expianda sanxisti: da nobis quęsu-
mus cōceptionis eius memoriã dignē
venerari, quæ vnigenitū tuū virgo cō-

Fig. 3. Randleisten von G. Tory. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance).

viligien gegen den Nachdruck, sorgte für die Verbesserung der Typographie, indem er die Bestrebungen eines Geofroy Tory, Simon de Colines, Robert Etienne, Conrad Neobar und Anderer förderte. Allerdings liefs er sich durch die Furcht vor dem Ueberhandnehmen der Reformation 1534 zu einem Verbot des Bücherdrucks hinreissen, und der gelehrte R. Etienne mußte 1550, weil er der neuen Lehre anhing, nach Genf flüchten; aber dies konnte kaum vorübergehend die Entwicklung der Typographie hemmen, die bis gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts immer noch Beachtenswerthes leistete.

Bezeichnend für den Charakter der französischen Illustration ist und bleibt es, daß sie wie die gesammte Kunst Frankreichs überwiegend unter dem Einfluß des Hofes steht. Sie gewinnt dadurch die Richtung auf das Feine und Elegante und erinnert in dieser Hinsicht an die Miniaturmalerei des Mittelalters, die aus denselben Gründen in Frankreich vorzugsweise nach formalem Reiz strebte. Weiterhin ist es beachtenswerth, daß nur die Officinen von Paris und Lyon in ihren typographischen Leistungen eine selbständige Bedeutung gewinnen; aber so Glänzendes sie auch hervorbringen, so unleugbar in diesen Arbeiten sich der den Franzosen eigenthümliche feine Geschmack offenbart, so bietet doch Frankreich nicht das Bild jener unerfchöpflich reichen, wengleich im ganzen Charakter viel derberen Mannigfaltigkeit wie Deutschland, wo in zahlreichen gröfseren und kleineren Städten ein erstaunlich rühriger Wettstreit in der typographischen Arbeit herrscht. Auch hier also treffen wir dieselben Züge, welche in der gesammten übrigen Kunst und Kultur beide Länder unterscheiden.

Unter den französischen Drucken vom Ausgang des 15. Jahrhunderts sind die zahlreichsten, immer wieder aufs Neue reproduzirten, die unter dem Namen der »Heures« bekannten Gebetbücher, deren Massenhaftigkeit allein von der Devotion und dem Festhalten an den kirchlichen Ueberlieferungen den deutlichsten Beweis giebt. Die ersten Drucke dieser Art, die von Simon Vostre aus dem Jahre 1486 und die von Philippe Pigouchet und Antoine Verard aus den beiden folgenden Jahren tragen in ihren Typen, sowie in der Ornamentik noch durchaus den gothischen Charakter. Noch kein Hauch der neuen Kunstweise läfst sich spüren, und die in spätmittelalterlichen Formen behandelte Ornamentik ist durch Handmalerei ausgeführt, so daß diese kleinen Bücher auf den ersten Blick den Eindruck von Manuscripten mit Miniaturen machen. Im Wesentlichen herrscht dieser Charakter selbst noch in den Heures, welche Jehan de Brie 1510 herausgab. Auch hier ist fast durchgängig das Gepräge des Mittelalters, die Schrift gothisch, Initialen und Bilder gemalt, letztere zeigen sich grobkörnig im Stil der Spätzeit des 15. Jahrhunderts. Aber schon beginnt die Renaissance, wengleich noch schüchtern, einzudringen, denn auf der Ausgießung des

heiligen Geistes zeigt der Thron der Madonna gleich der umgebenden Halle die allerdings noch ziemlich derben, wenig verstandenen Formen des neuen Stils. In den ungefähr gleichzeitigen Heures von Germain Hardouyn herrscht im Wefentlichen noch daselbe Verhältnifs: gothifche Schrift und reich ausgemalte spätmittelalterliche Ornamentik. Aber sämtliche gröfsere Bilder find mit, freilich übelverftandenen, Renaiffancerahmen eingefafst, wobei neben den Pilaftern vom Gebälk Blumengewinde herabhängen, dies Alles merkwürdig nüchtern und trocken gezeichnet. Aber auch fonft fchlägt das Architektonifche in Renaissanceformen um, fo beim Tode der Maria, und bei der Ausgiefsung des heiligen Geistes der Thron der Madonna; dagegen find die einzelnen Seiten überall mit mittelalterlichem Laubornament eingefafst. In einer andern Ausgabe der Heures, die den Namen deselben Verlegers trägt, tritt nun plötzlich die Antiquaschrift auf und verändert mit einem Schlage die gefammte Phyfionomie des Buches. Das Format ift viel kleiner als bei dem vorher befprochenen und auch die herzlich unbe-



Fig. 4. Zierbuchstaben von G. Tory. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

deutenden Bilder zeigen geringeren Maafsstab. Ihre Umrahmung aber ift genau dieselbe mit trocknen dorifirenden Pilaftern, Gebälken und Blumengehängen. Man erkennt also auch hier den Kampf der neuen mit der alten Zeit, die merkwürdige Gährung der beiden Weltanfchauungen, welche damals aufeinander ftiefsen.

Ueberaus bemerkenswerth find die »Menus propos, composez par Pierre Gringoire. Paris, Philippe le Noir 1528.« Das kleine Buch trägt trotz der vorgeschrittenen Zeit überwiegend noch mittelalterlichen Charakter, ift namentlich mit gothifchen Lettern gedruckt. Die Initialen dagegen find antik, der Grund indefs mit gothifchem Laubwerk gefüllt. Die Bilder find derb mit einfacher aber kräftiger Schattirung, manche gut gezeichnet und lebendig bewegt, im Ganzen jedoch von sehr verschiedenem Werth. Von irgend einer ornamentalen Einrahmung ift hier nirgends die Rede. Im folgenden Jahr (1529) erfchien »Champfleury auquel est contenu lart et science de la deue et vraye Proportion des Lettres attiques, quon autrement lettres Antiques et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps



Fig. 5. Randleiten von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

et Visage humain. Paris par Maistre Geofroy Tory de Bourges, Libraire et auteur du dict Livre et par Giles Gourmont aussi libraire». Hier tritt uns also jenes große Bestreben der Renaissancezeit, überall zu den letzten Gründen vorzudringen, Alles auf wissenschaftliche Gesetze zurückzuführen, in einem bedeutenden Versuch entgegen, für die Zeichnung der neu angekommenen Antiquaschrift in den Verhältnissen der menschlichen Gestalt und des Antlitzes feste Grundlagen zu gewinnen. Das Buch ist vornehm ausgestattet, namentlich mit einem reizenden Laubalphabet auf hellem Grund geschmückt. Auffallend dürftig ist das Titelblatt, gering in Zeichnung und Schnitt, aber es trägt ein elegantes Buchdruckerzeichen, eine aus antiker Vase hervorblühende Narcisse. Die Schlussvignette zeigt daselbe Signet, aber von einer außerordentlich schönen, nur im Umriss höchst elegant gezeichneten Fruchtgirlande eingefasst. In der Vorrede, wo auch der bekannte Bücherfreund Jean Grolier citirt wird, ergeht sich der Verfasser in Bemerkungen über die Veränderungen und den Verderb der französischen Sprache: »La langue Françoisse, pour la plus grande part, fera changee et peruertie. Le langage daujourdhuy est change en mille façons du Langage qui estoit il y a Cinquante ans ou enuiron. L'auteur du Liure des Escheqz disoit en son temps Neantplus et nous difons Non plus. Il disoit Bien est voir et nous difons Bien est vray.« etc.

In diesem Werke begegnet uns zum ersten Mal der große Reformator des französischen Bücherdrucks, *Geofroy Tory*, der als Freund des berühmten Druckers Simon de Colines, bald auch als selbständiger Drucker nicht bloß in der Antiquaschrift, sondern auch in der gesammten ornamentalen Ausstattung den Geist der Renaissance zur Herrschaft brachte († 1533). Seine geistvollen Vignetten, die graziösen Blumenalphabete (Fig. 4), die Kopfleisten und Titelfassungen (Fig. 3) führen mit einem Schlage die ganze Anmuth der Renaissance in den Bücher schmuck ein und geben auf lange Zeit der französischen Illustration das herrschende Gepräge. Neben ihm ist hauptsächlich *Oronce Fine* zu nennen, der ebenfalls von der italienischen Renaissance ausgeht, in einzelnen Formen aber altheimischen Traditionen folgt und zuerst einen etwas kräftigeren Ton anschlägt. (Fig. 5.) Neben diesen Hauptmeistern ist dann besonders noch *Salomon Bernard* (»le petit Bernard«) zu nennen, der seit Ausgang der vierziger Jahre für den Lyoner Bücherdruck eine Menge der graziösesten Arbeiten, reich verzierte Alphabete, Randleisten, Vignetten u. dgl. lieferte, außerdem aber auch jene köstlichen Bibelbilder zeichnete, die auf dem kleinsten Raum, ähnlich den berühmten Holbein'schen Arbeiten, die den Meister wohl begeistert haben, die größte Lebendigkeit entfalten. Die französische Illustration erreicht in den Werken dieses vorzüglichen Künstlers ihren Höhenpunkt. In feinen Bahnen bewegen sich dann die Monogrammisten C. B., P. V. und G. L. Diese Richtungen bestimmen auf lange Zeit

den Charakter der französischen Buchillustration, bis dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Cartouchenwerk mit seinen derberen Formen eindringt. Dazwischen wirkt die Ornamentik der Schule von Fontainebleau mit ihren italienischen »Grotesken« ein, die überhaupt für die gesammte Dekoration der französischen Renaissance maßgebend wird.

Zu den graziösesten Schöpfungen der französischen Illustration gehört die *Hecatographie*¹⁾ von Gilles Corrozet, 1543 in Paris bei Denys Janot erschienen. Das kleine Buch in Sedez ist in schöner Antiquaschrift gedruckt, die Seiten zur Linken mit zierlichen kleinen Bildern geschmückt, die Einfassungen durch Laubwerk, Masken und phantastische Figürchen im edelsten Stil der Frührenaissance gebildet, das Ganze in feiner feinen Raumvertheilung von köstlichem Reiz. Das Titelblatt enthält ein Frontispiz, dessen



Fig. 6. Initialen von Oronce Fine. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

Compositapilafter Rahmen und Laubwerk zeigen und das durch einen kleinen hübschen Giebel abgeschlossen wird.

In demselben Verlag war einige Jahre früher (1539) *le theatre des bons engins*²⁾ von Guillaume de la Perrière erschienen, ebenfalls in Sedez, die Schrift antiqua, aber cursiv, das Ganze ebenfalls sehr elegant, wenn auch nicht so zierlich wie das vorerwähnte Buch. Das Titelblatt ist hier reicher gestaltet, die Pilafter sind dorisch, aber mit vorgelegten Balusterfäulchen, deren Schaft mit Weinranken umwunden ist. Der obere Bogen

¹⁾ *Hecatographie, c'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophthegmes proverbes sentences et dictz tout des anciens que des modernest.* Paris. Denys Janot. 1543. — ²⁾ *Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cen emblemes moraulx, composé par Guillaume de la Perrière Tolosain.* Paris. Denys Janot. (Der Margaretha von Navarra gewidmet.)

abschluss ist mit Voluten und Laubwerk gefüllt, unten sieht man ein Liebespaar im Garten. Die kleinen geschichtlichen Bilder stehen auf der linken Seite, die erklärenden Verse rechts. Erstere haben Einrahmungen von vier



Fig. 7. Cartouchenvignette. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

verschiedenen Randleisten, wie in dem vorerwähnten Buche, während Letztere einfachere Einfassungen und zwar ebenfalls vier verschiedene Muster zeigen. In beiden Werken sind nur einzelne Initialen zur Verwendung gekommen.

Zu den stattlichsten Erzeugnissen der Frühzeit gehört sodann die Protomathesis des *Oronce Fine* vom Jahre 1532.¹⁾ Das Titelblatt zeigt ein prächtiges, etwas derb gezeichnetes und kräftig schattirtes Frontispiz, eingefasst von Frührenaissance-Pilastern mit Laubkapitälen, Sirenen, davor frei heraustretende Kandelaber, Säulchen mit lappigem Laubwerk und Delphinen, die Krönung phantastisch mit Ranken, Genien und Salamandern, letztere auf Franz I bezüglich, dem das Werk gewidmet ist. Im Bogenfeld Herkules im Kampfe mit der Hydra. Auch das Dedikationsblatt ist durch reiche Ranken mit Sirenen, Salamandern und Balusterfäulen geschmückt. Von ungewöhnlicher Pracht sind die zu den Initialen vielfach verwendeten Alphabete (Fig. 6) theils ganz große mit herrlichem Laubwerk, schwarz auf weißem Grunde, andere mit reizenden kleinen Figuren. Im großen O das Portrait des Künstlers. Auch die Kopfleisten, welche geometrische Instrumente Zirkel, Winkelmaße, Quadranten in hübschen Laubgewinden zeigen, sind reizend.



Fig. 8. Initialen mit maurischen Ornamenten. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

Um die Mitte des Jahrhunderts vollzieht sich eine Umwandlung des Stils. Dieselbe kündigt sich schon in Jean le Maire's *Illustration de Gaule*²⁾ an, 1549 in Lyon bei Jean de Tournes erschienen. Das Titelblatt ist schon vollständig in dem trockenen und derben Cartouchenstil mit feinen gerollten Bändern und Schnörkeln behandelt und zeigt auch in den Figuren, den Karyatiden, gefesselten bocksfüßigen Atlanten, hockenden Satyrn und dgl., den völlig umgewandelten Geschmack. Prachtvoll sind die Initialen, einige ganz große und besonders schöne mit Laubwerk auf gepunztem Grunde, andere mit Laubornamenten und allerlei Figürlichem ebenfalls auf gepunztem oder dunkel schattirtem Grunde, dies alles noch im besten Stil der Frührenaissance, so daß sich in demselben Werke zwei Verzierungsweisen begegnen. Auch hübsche Kopfleisten und Vignetten schmückten

¹⁾ Orontii Finei Delphinatis liberalium disciplinarum professoris Regii Protomathesis, opus uarium ac scitu non minus utile quam iucundum nunc primum in lucem foeliciter emissum. Parisiis anno 1532. — ²⁾ Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye, pas Maistre Jehan le Maire de Belges. Avec la couronne Margaritique et plusieurs autres oeuvres de luy non iamais encore imprimees. Lyon. Jehan de Tournes MDXLIX. Fol.

das prächtig ausgestattete Buch. Den selben neuen Cartouchenstil finden wir in dem großen Foliobande des Commentars zu den Evangelien, der 1552 in Paris erschien.¹⁾ Das Titelblatt zeigt ein üppiges Cartouchenwerk



Fig. 9. Aus Ovids Metamorphosen von Salomon Bernard. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

mit Masken und Fruchtgehängen und jenen phantastischen Satyrgehaltnen mit geflochtenen Schlangenschwänzen statt der Füße, wie sie fortan in der

¹⁾ Clarissima et facillima in quatuor sacra Jesu Christi evangelia nec non in actas Apostolicos scholia ex praecipuis tam Graecorum quam Latinorum sententiis selecta, Joannis Benedicti theologi cura emendata. Authore Joanne Gagneio Parisi ap. Carolam Guillard viduam Claudii Chevallonnii et Guilelmum Desboys, sub sole aureo, in via diui Jacobi. 1552. Fol.

französischen Renaissance beliebt werden. Die zierlichen Initialen sind meist auf lichtem Grund, der mit maurischen Ornamenten durchwoben ist, wie sie fortan vielfach zur Verwendung kommen (Fig. 8).

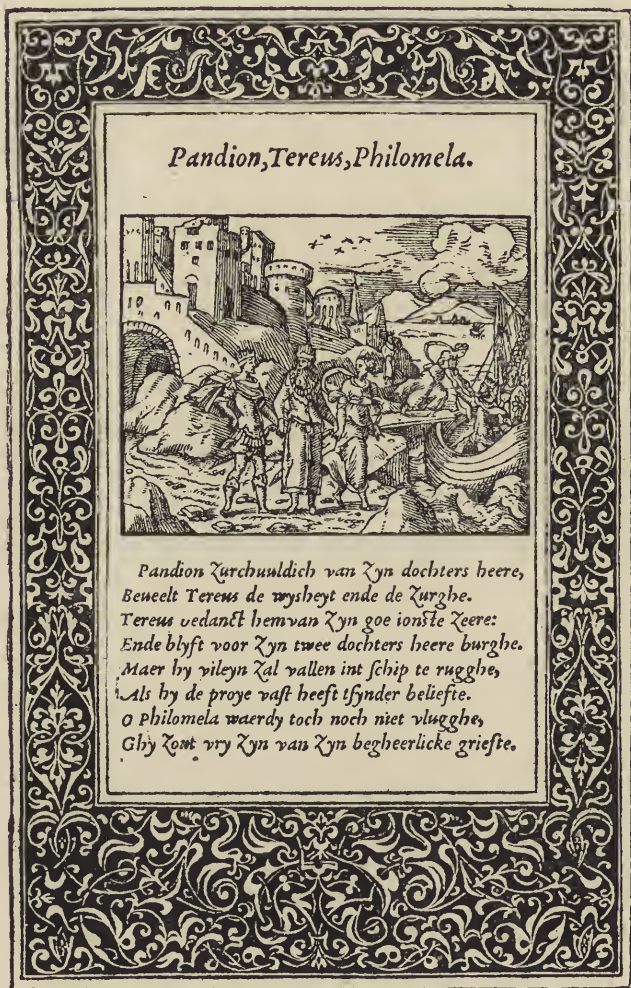


Fig. 10. Aus Ovids Metamorphosen von Salomon Bernard. (Aus Butsch, Bücherornamentik der Renaissance.)

Im Gegensatz dazu halten gewisse Erzeugnisse der damaligen Presse noch einige Zeit an der bescheidenen und anmuthigen Ornamentik der früheren Epoche fest. So namentlich die zierlichen kleinen vom sogenannten Petit Bernard illustrierten Bilderausgaben biblischer Geschichten, wie sie mit französischem, deutschem, niederländischem, italienischem und selbst

spanischem Text¹⁾ seit den fünfziger Jahren durch mehrere Dezennien von Lyon aus in die ganze Welt gingen. Die reizenden kleinen Bilder verathen zwar in den überlangen Figuren den Manierismus der Zeit, aber die Tittelblätter mit ihrem feinen Rankenwerk gehören noch der Frührenaissance. Die größte Mannigfaltigkeit und Schönheit finden wir in den 1557 bei Jean de Tournes erschienenen, ebenfalls von Bernard illustrierten *Metamorphosen des Ovid*.²⁾ Hier kommt auch das aus den Damascirungen der Waffen hervorgegangene maurische Blattornament schon beim Titel auf's reizendste zur Verwendung, bald weisse Ornamente auf schwarzem Grund, bald umgekehrt. Außerdem herrscht in den reichen Randverzierungen, welche jede Seite einfassen, die bunte Welt der Hermen, Mascarons u. dgl. im Stil der Schule von Fontainebleau. (Fig. 9 u. 10.)

In prächtiger Weise kommt der durch die großen Architekten gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgebildete Stil in dem Foliobande von 1549 zur Geltung, der den Einzug Heinrichs II in Paris darstellt.³⁾ Schon das Titelblatt ist im vollen Cartouchenstil gehalten; aber besonders geben die Triumphbögen und andere Prachtdekorationen den vollen Einblick in die nunmehr ganz von der Antike beherrschten Anschauungen der Zeit. Nicht weniger als fünf solcher Pforten, bald mit einem, bald mit drei Thoren, geben die verschiedenen Schattirungen der antiken Architektur vom einfach dorischen bis zum reichsten korinthischen Stil. Besonders beachtenswerth ist die Brücke von Notre Dame mit ihrem als Laubgewölbe behandelten Oberbau, wo Sirenen die aus Blumengewinden bestehenden Gurte der Gewölbe tragen. Ueber der letzten reichgeschmückten Triumphpforte, vor welcher auf Postamenten vier heftig bewegte Reitergruppen aufgestellt sind, erhebt sich ein Saal »à la mode Française, garnie de croisées à vitres«.

An diese Arbeiten schliessen sich die Werke der großen Kunsttheoretiker der Zeit, unter welchen *Jehan Cousin* einen hervorragenden Rang einnimmt. In seiner 1560 zu Paris erschienenen *Perspective*⁴⁾ zeigt schon das Titelblatt (Fig. 11) eine Composition im elegantesten Cartouchenwerk, mit reizenden Figuren meist phantastischer Art, Faune, Sirenen u. dgl. Oben halten zwei liegende nackte Frauen die königliche Krone, welche von

¹⁾ *Quadernos ystoricos de la biblia*. J. de Tournes. Lyon 1553. Dann 1558. 1559. Guillaume Roville 1564, 1565. Etienne Michel 1582. Ich citire nur die Ausgaben, die mir vorgelegen haben. — ²⁾ *La metamorphose d'Ovide figurée*. J. de Tournes. Lyon 1557. — ³⁾ C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entrée que tres hault tres excellent et tres puissant Prince le Roy tres chrestien Henry deuzieme de ce nom a faicte en sa bonne ville et cité de Paris capitale de son Royaume le sezieme iour de Juin MDXLIX. Paris. Jacques Roffet dit le Faulcheur. Fol. — ⁴⁾ *Liure de Perspective de Jehan Cousin Senois, maistre peintre à Paris*. Paris de l'imprimerie de Jehan le Royer imprimeur du Roy és Mathematiques. 1560. Fol.



Fig. 11. Titel aus Coufins Perspective.

Genien mit Schmetterlingsflügeln bekränzt wird. Es ist eine der schönsten und elegantesten Schöpfungen der Zeit. Auf dem ersten Blatt von fast doppelter Größe, das daher eingeschlagen ist, sieht man in einem derbgezeichneten Cartoucherahmen »les cinq corps réguliers de Géométrie« und »certains personnages racourciz felon cest art«; die Figuren in kühnem Michelangeleskem Stil meisterlich verkürzt. Außerdem schmückt eins der schönsten und größten Alphabete dieses Buch, weisse Buchstaben auf lichtem Grund, umgeben von zierlich gezeichneten schwebenden, hockenden fliegenden, kopfüberstürzenden Figürchen, in welchen der Meister ebenfalls seine Kunst der Verkürzung zur Geltung bringt; außerdem Füllungen von herrlichem Laubwerk; andere Buchstaben mit Thierfigürchen und dem schönsten Rankenornamente. Aehnlich sind die Kopfleisten behandelt, mit phantastischen Figuren aller Art, mit Füllhörnern, Laub- und Rankenwerk.



Fig. 12. Initialen aus Jehan Cousins Perspective.

Das sodann die Publikationen der großen Architekten der Zeit in ihrer Ausstattung denselben künstlerischen Charakter zeigen, bedarf kaum der Erwähnung. So die Reigle Generale d'Architecture von Jean Bullant, Paris 1564. Das Titelblatt zeigt einen reichen Cartouchenrahmen mit starkbewegten Figuren, Atlanten und Karyatiden, Genien und Masken. Herrlich sind die großen Initialen, weiß auf lichtem Grunde mit Blumen und Laubranken, dazwischen einzelnes Figürliche. Ebenso sind die Kopfleisten mit trefflich gezeichneten Figuren und Blattornamenten; das Ganze von vornehmer Pracht. Etwas einfacher, aber ebenfalls gediegen ist der 1559 in Paris erschienene Folioband von Du Cerceaus Architectura. Die staatlichen Initialen, weiß auf lichtem Grunde, reich mit Figürlichem, namentlich Phantastischem, geschmückt, sind etwas derb und ungenlenk gezeichnet und ebenso geschnitten. Glänzender wieder ist das Werk Serlios ausgestattet, welches 1560 in Lyon erschien.¹⁾ Das Titelblatt mit Frucht-

¹⁾ Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio. In Lione. Gugl. Rovillio 1560. Fol.

fchnüren und Cartouchen, letztere jedoch sehr gemäßig, wird durch Satyrn, Masken und Genien im Geschmack der Zeit belebt. Sehr reich ist die Ausstattung mit geschmückten Initialen, unter denen wir drei verschiedene Alphabete antreffen. Das Erste, sehr groß, hat schwarze Buchstaben auf hellem Grund, der mit Blumen und Vögeln durchwebt ist. Das Zweite zeigt weiße Buchstaben auf gepunztem Grund mit sehr schönen Laubranken im Charakter der Frührenaissance. Das Dritte, etwas kleinere, setzt feine schwarzen Buchstaben von einem Grunde ab, der mit maurischem Blattwerk belebt ist. Man sieht, wie für die Ausschmückung der Buchstaben alle Motive damaliger Ornamentik verwerthet sind.

Diese wenigen Beispiele werden genügen, den Charakter und die Entwicklung der französischen Bücherillustration anzudeuten.

§ 6.

KÖNIG RENÉ VON ANJOU.

UNTER den frühesten Förderern der Renaissance in Frankreich gebührt dem »guten« König René ein Ehrenplatz. Die Persönlichkeit dieses kunstliebenden und allem Anscheine nach selbst in der Malerei dilettirenden Fürsten *) ist der lebendigste Ausdruck der sich vielfach kreuzenden künstlerischen Strömungen jener Zeit. Denn in seinen Bauten noch durchaus dem Mittelalter angehörend, neigt er sich in der Malerei der flandrischen Schule der van Eyck zu, während seine plastischen Unternehmungen italienischen Ursprung verrathen. Von dem durchaus noch gothischen Charakter seiner Bauten giebt das kleine Tarascon eine Anschauung. Der öde, armfelige Ort, der dem Vorbeifahrenden nur durch die gigantischen Massen seines am Rhone-Ufer aufragenden alten Schlosses bemerkbar wird, war einst die Residenz des »guten« Königs René. Aber von dem heiteren Leben an seinem musenfreundlichen Hofe geben die finsternen Mauern und Thürme des durch ihn erbauten Schlosses keine Ahnung. Nirgends gestatten die fensterlosen Flächen, die gleichsam blind in der heitersten Landschaft liegen, einen Blick in die Herrlichkeit der umgebenden Natur, und die Zinnenkränze mit ihren drohenden Machicoulis vollenden den Eindruck einer Zeit, die noch tief im Feudalismus des Mittelalters mit seiner Gesetzlosigkeit und Fehdeluft vergraben war. Erst im engen Hofe des jetzt als Gefängnis dienenden Baues spricht sich in der weiten Rundbogenhalle und der zierlichen Wendeltreppe die Stimmung wohnlichen Behagens aus, und von der Plattform des Daches schweift das Auge entzückt über die liebliche Landschaft, welche der stolze Fluß weithin durchflrömt.

*) Wenn auch die ihm zugeschriebenen Gemälde schwerlich von seiner Hand sind, wie das Triptychon in der Kathedrale zu Aix und die Altartafel im Hospital zu Villeneuve bei Avignon.

Allerdings war sein Leben mit feinen wechselnden Schicksalen für jene scheinbar widerstreitenden Tendenzen bestimmend. Zu Angers i. J. 1409 geboren, als zweiter Sohn des Herzogs Ludwig von Anjou und seiner Gemahlin Jolanthe, Tochter König Johanns I von Arragonien, erbte er von seinem Großvater die Anwartschaft auf den Thron von Neapel, während er durch seine Gemahlin Isabella, die Tochter Karls I von Lothringen, Ansprüche auf dieses Herzogthum befaß. Als er dieselben geltend zu machen suchte, wurde er jedoch gefangen genommen und von 1431—1437, mit kurzer Unterbrechung, in Dijon internirt. Dort ohne Zweifel am glänzenden burgundischen Hofe lernte er die durch ihre erstaunliche Lebenswahrheit alle anderen gleichzeitigen Kunstleistungen übertreffende flandrische Malerei kennen und schätzen. Als er dann 1438—1442 sich nach Neapel begab, um seine Ansprüche an den königlichen Thron mit Gewalt der Waffen durchzusetzen, vermochte er gegen Alfons von Arragonien nicht durchzudringen und kehrte nun nach der Provence zurück, um bis zu seinem Tode i. J. 1480 sich den ihm mehr zufagenden friedlichen Bestrebungen in Kunst und Poesie hinzugeben.

In Italien, wo damals gerade die Frührenaissance in ihrer ersten Blüthe stand, hat er Geschmack an ihren feinen Schöpfungen gewonnen und auch mit den berühmtesten Humanisten Verbindungen angeknüpft.¹⁾ So mit Francesco Filelfo, mit Antonio Marcello, der ihm durch Guarino von Verona eine Uebersetzung des Strabo vermittelte, mit Maggio und Lorenzo Valla. Von seiner Verbindung mit den italienischen Künstlern zeugen zunächst mehrere Medaillen, besonders jenes prächtige Stück, welches er 1462 durch *Pietro da Milano* (bezeichnet »Opus Petri de Mediolano«) fertigen ließ.²⁾ Sie zeigt auf dem Avers die charaktervoll behandelten Bildnisse des guten Königs und seiner zweiten Gemahlin Johanna de Laval, auf dem Revers eine figurenreiche Ceremonie mit einem tempelartigen Gebäude im Hintergrund, wo man in der Mitte den König, vielleicht in einer Gerichtssitzung thronen sieht. Außerdem finden wir Medaillen des Königs von *Francesco Laurana*, vielleicht einem Verwandten des bekannten Luciano Laurana, welcher 1468 den Bau des Palastes von Urbino leitete. Laurana hat auch Ludwig XI von Frankreich dargestellt und ebenso finden wir von ihm eine Medaille des Herzogs Johannes von Calabrien, des Sohnes von König René.³⁾ Auf der Rückseite derselben sieht man einen antiken Rundtempel, von korinthischen Säulen umgeben, auf dessen Kuppeldach der Erzengel Michael mit Schild und Lanze steht. So sind es auch hier die Werke der Klein-

¹⁾ Vgl. E. Müntz, *la renaissance*, S. 481 ff. — ²⁾ Vgl. Alois Heifs, *les médailleurs de la renaissance*. Francesco Laurana. Pietro da Milano. Ebenso Jul. Friedländer im *Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen*. III. Heft 3 u. 4. — ³⁾ Abgeb. bei Heifs u. bei Friedländer.

kunst, in welchen zuerst der neue Stiel zum Ausdruck kommt, so war es zu allen Zeiten, bei den Vorfahren der Griechen, die in den Goldschmiedearbeiten zuerst die orientalische Kunst kennen lernten, so im frühen Mittelalter, als der byzantinische Stil durch Elfenbeinschnitzereien, minierte Handschriften und die Werke der Juweliere im Abendlande eindrang. Derselbe Laurana, der mit seinem Kunstgenossen Petrus von Mailand am Hofe des Königs René lebte, hat dann auch fogar den Hofnarren Triboulet mit seinem Narrenstab auf der Schulter auf einer Medaille darstellen müssen, auf der Rückseite ein liegender Löwe, der aber eher einem Pudel ähnlich sieht.¹⁾

Wichtiger für uns ist eine Medaille deselben Künstlers vom Jahre 1466, welche den Seneschall der Provence, Johannes de Coffa, darstellt. Dieser vornehme Beamte ist uns nämlich durch ein, wie es scheint, selbst bei den französischen Forschern unbeachtet gebliebenes Grabdenkmal bekannt, welches wir zu unserer höchsten Ueberraschung in der Kathedrale von Tarascon fanden. Wenige Schritte von dem oben geschilderten königlichen Schloß, welches noch ganz das Gepräge einer düsteren mittelalterlichen Burg trägt, erhebt sich als ein nicht gerade bedeutender Bau der romanischen Epoche diese von außen wenig versprechende Kirche. Um so lohnender ist das Innere. Am Westende des Schiffes steigt man zu einer Unterkirche herab, welche das Grab der dort hochverehrten heiligen Martha enthält. Am Eingang dieser Krypta erhebt sich rechts ein prachtvolles Marmorgrab der Renaissance. Eine Inschrift in schönen Uncialen belehrt uns, daß im Jahre 1476 König René seinem werthgeschätzten treuen Diener Johannes de Coffa, der auf den Wunsch des Königs sein Vaterland verlassen habe, um ihm zu folgen, dieses Denkmal habe errichten lassen. Friedvoll ruht die edle Gestalt des Seneschalls im Gebet mit gefalteten Händen auf einer einfachen Tumba. Die Füße setzt er auf einen Hund, das Sinnbild der Treue, welches sonst auf mittelalterlichen Denkmälern weniger den Männern als den Frauen beigegeben wird. Feine korinthische Pilaster, mit zierlichen Ornamenten bedeckt, umschließen das Ganze, oben schweben zwei Genien mit Blumengewinden, während zwei andere den Schild des Ritters halten, auf den sie sich wehmüthig stützen. Das edle Denkmal ist völlig überhaucht vom feinen Geiste der Frührenaissance, und da es wohl das früheste Monument des neuen Stils auf französischem Boden ist und in eine Zeit hinaufreicht, wo schwerlich schon ein einheimischer Künstler die klassische Formenwelt zu beherrschen wußte, so muß man es unbedingt einem Italiener zuschreiben. Es ist wohl nicht zu gewagt, Laurana als den Urheber dieses schönen Werkes zu bezeichnen. Wir sind dazu um so mehr berechtigt, als noch mehrere Denkmäler auf französischem Boden diesem Künstler zugeschrieben werden. So vor Allem in der Kathedrale

¹⁾ Abb. bei Heifs.

von Le Mans das Grabmal Karls von Anjou, Grafen von Maine, Bruders des Königs René, der 1472 starb.¹⁾ In schwarzem und weißem Marmor ausgeführt, zeigt es auf einem Sarkophag in den edlen Formen italienischer Frührenaissance von wahrhaft klassischer Behandlung die ausgestreckt in der Rüstung daliegende Gestalt des Verstorbenen, voll stillen Adels, mit kreuzweis übereinander gelegten Händen, die Füße gegen den Turnierhelm setzend, das Bild tiefen Schlummers. Völlig im Geist der Renaissance sind die nackten, nur mit flatternden Schärpen bekleideten Genien, welche die Inschrifttafel halten. Man liest: HIC CAROLVS COMES CENOMANIAE OBIIT DIE X AP. MCCCCLXXII.

Ein anderes Werk, welches man demselben Künstler zuschreibt, ist ein Altar in der Kirche St. Didier zu Avignon, mit einem großen Relief der Kreuztragung Christi.²⁾ Gehört dieses Werk wirklich demselben Meister an, so hat er in der schroffen Realistik, der derben Ausdrucksweise, den Typen und Kostümen sich dem Einfluß der damaligen nordischen Kunst überlassen. Bezeichnend aber für den Italiener sind die Gebäude des Hintergrunds mit ihren cannelirten dorischen und korinthischen Pilasterstellungen zwischen denen Loggien sich öffnen, die mit Zuschauern besetzt sind. Diese Architektur hätte schwerlich ein französischer Künstler damals zu Stande gebracht.

Auch sonst finden wir René als Förderer der Künste und Verehrer des klassischen Alterthums. In seiner Kunstsammlung sah man eine Anzahl antiker Caméens, die er sich aus Rom verschafft hatte, daneben venezianische Gläser, und unter seinen Bildern fand sich eines, in welchem Paris, Venus, und »andre Dinge« dargestellt waren. Genug Rechtstitel, um dem guten König René einen Platz unter den Förderern der Renaissance anzuweisen.

§ 7.

GEISTESRICHTUNG FRANZ DES ERSTEN.

DIESE Mischung, welche der ganzen Epoche besonderen Reiz verleiht, kommt zur höchsten Entwicklung unter Franz' I langer und glänzender Regierung (1515—1547). Der König selbst ist der vollendete Ausdruck seiner Zeit. Auch er wurzelt mit seinen Empfindungen noch in der Welt des Mittelalters; eine stattliche Erscheinung, ritterlich hochgemuth, persönlich tapfer bis zur Tollkühnheit, ein gewaltiger Jäger, der überall in den wildreichen Forsten Jagdschlösser erbaut und auch auf der Jagd sein Leben in verwegener Weise auf's Spiel zu setzen liebt; nicht minder allen ritterlichen Uebungen, besonders der Luft des Turniers hingegeben. Selbst die

¹⁾ Vergl. darüber Heifs a. a. O. und Müntz, la renaissance p. 489 mit Abbildung. —
²⁾ Abb. bei Müntz a. a. O. S. 487.

Liebhaberei an Hofnarren dürfen wir auf diese Rechnung setzen.¹⁾ Aber daneben ist in seiner reich angelegten Natur nicht minder stark ausgeprägt der Geist der neuen Zeit. Vor allem hoch steht sein Wissensdurst, sein Sinn für Gelehrsamkeit und Literatur, sein Ankämpfen gegen das bornirte Pfaffenthum der Sorbonne. Ausgezeichnete Gelehrte berief er in sein Land, selbst Erasmus suchte er zu gewinnen, um der freien Wissenschaft, gegenüber der Scholastik der Universität, eine Stätte zu bereiten. Sein heller Geistesblick liefs ihn Anfangs, ehe fanatische Ausschreitungen ihn stutzig machten, selbst die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luther's Schriften lesen, Louis de Berquin, den eifrigsten der französischen Reformatoren, aus dem geistlichen Gefängniß befreien. Ein zweites Mal freilich vermochte des Königs Macht den kühnen Mann nicht zu schützen, der von der Sorbonne verdammt, zum großen Genufs des bigotten Pariser Volkes auf dem Grèveplatze verbrannt wurde.

Lebendigen Antheil nahm der König an den klassischen Studien und der Entwicklung der Literatur. Alterthumsforscher und Dichter, Gelehrte aller Art, namentlich Professoren der alten Sprachen rief er an seinen Hof, gab ihnen ansehnliche Gehalte und nahm, was mehr war, persönlichen Antheil an ihren Arbeiten. Da er selbst der alten Sprachen nicht mächtig war, veranlafste er Uebersetzungen der Klassiker, und förderte dadurch in durchgreifender Weise die Bildung seines Volkes. Zwar wirkte sein Beispiel zunächst nur auf die unmittelbare Umgebung ein, während in der Masse der Nation der mittelalterliche Geschmack auch in literarischen Dingen noch lange die Alleinherrschaft behauptete. Aber es war doch an einflussreichster Stelle Bahn gebrochen, und die günstigen Folgen konnten auf die Dauer nicht ausbleiben. Der neue Geist verscheuchte immer mehr den finsternen Aberglauben des Mittelalters. Der König selbst ist ein lebendiges Beispiel dieser gemischten Gesinnung. Unbedenklich nahm er das silberne Gitter vom Grabe des hl. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI geschenkt hatte,²⁾ und liefs trotz des Widerpruchs der Geistlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal sieht man ihn in Paris ein von Frevlerhänden zerstörtes Muttergottesbild von Stein in massivem Silber erneuern und selbst an der Spitze seines Hofes unter dem Geleite der Geistlichkeit in feierlicher Procession aufstellen.³⁾

Neben jener ernsteren Geistesrichtung macht sich sodann das sinnlich erregbare Naturell des Königs in seiner Vorliebe für heiteren Lebensgenuss geltend. Sein Hof war der Mittelpunkt von Allem, was es Glänzendes, Geistreiches, Hervorragendes gab. Früher war die Damenwelt am Hofe

¹⁾ Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I. — ²⁾ Gervaise, vie de S. Martin, p. 330. — ³⁾ Gaillard, hist. de Franç. I. T. V. p. 434.

kaum zugelassen worden, und erst die Königin Anna von Bretagne hatte in bedingter Weise Damen an den Hof gezogen. Franz I gab, wie Brantôme sagt, erst dem Hofe feinen wahren Schmuck, indem er die schönsten und lebenswürdigsten Damen in großer Schaar um sich versammelte. Ein Hof ohne Frauen, sagte der galante König, ist ein Jahr ohne Frühling, ein Frühling ohne Rosen, oder wie Brantôme hinzufügt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach dem naiven Ausdruck des Letzteren eher dem eines orientalischen Satrapen oder Türken als dem eines christlichen Königs.¹⁾ Indes hielt mit der Damenwelt jede Art von Intriguen ihren Einzug, und wenn wir nur den zwanzigsten Theil der Erzählungen für wahr nehmen, so war der königliche Hof schon zu Franz' I Zeiten, um den Ausdruck desselben Berichterstatters zu gebrauchen, »*afez gentiment corrompue.*« Jedenfalls glauben wir in dem Grundriß der königlichen Schlösser mit den vielen Degagements, den zahlreichen versteckten Treppen und separirten Wohngemächern den Reflex dieses von Liebesintriguen durchzogenen Hoflebens zu erkennen. Nicht minder geben die Erzählungen der Margarethe von Navarra, der Schwester des Königs, ein Bild von dem leichtfertigen Ton, der dort herrschte.

Unter dem Einfluß solchen Damenregiments entfaltete die Prachtliebe des Königs sich auf's Höchste. Er selbst hielt auf reichen, kostbar geschmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es ist bezeichnend, daß fogar in dem Nebensächlichen äußerer Erscheinung, in kurz geschorenem Haupthaar und wohl gepflegtem Vollbart der König sich der neuen Zeit und der italienischen Mode fügte, während das Bürgerthum und die Parlamente in alter Ehrbarkeit an der früheren Tracht, langem, selbst die halbe Stirn bedeckenden Haar und glattem Kinn, festhielten,²⁾ so daß auch darin das Volk sich scharf vom Hofe unterschied. Bezeichnend ist, wie Pierre Lescot als *Canonicus* von Notre Dame wegen feines Bartes vom Kapitel zurückgewiesen wird, und wie es einer ernstern Berathung des ganzen Collegiums bedarf, um ihm den Zutritt mit Bart zu gestatten, da er nachweist, daß er denselben wegen seiner Stellung bei Hofe tragen müsse.³⁾

Am edelsten tritt uns die Prachtliebe des Königs in seinen künstlerischen Unternehmungen, den zahlreichen von ihm erbauten Schlössern und ihrer kostbaren Ausstattung entgegen. Die schönen Teppiche, die Brantôme⁴⁾ als Meisterstücke flandrischer Arbeit rühmt, sind mit so vielem Andern verschwunden, aber Manches ist erhalten und wird später zu betrachten sein.

¹⁾ Brantôme, *Capit. Français*, art. *Montmorenci* u. *François I*. Eine erbauliche Idee, von der mit Franz I einreisenden *Maitressenwirthschaft* einen neuen Rechtstitel für die *Christlichkeit* des »*allerchristlichsten*« Königs abzuleiten. — ²⁾ Gaillard, VII, 200. — ³⁾ A. Berty, *les grands architectes Français de la renaissance*, p. 69. — ⁴⁾ Brantôme, *Capit. Français*, art. *François I*.

Aus Benvenuto Cellini's Selbstbiographie ersehen wir, wie vielseitig das Streben des Königs war, sich mit künstlerisch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht blofs die Aufträge für kostbare Geräthe und Geschirre gehören hieher, das goldene Salzfaß, die silbernen Vasen und dergl.; nicht blofs der kolossale für Fontainebleau bestimmte Brunnen, sondern selbst für die Münztempel seines Reiches liefs der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am staunenswertheften sind aber die zwölf kolossalen silbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgestellt werden sollten.¹⁾ Welche Freude der König an seinen künstlerischen Unternehmungen hatte, ersehen wir u. A. aus einem Berichte des englischen Gesandten Wallop vom 17. November 1540 an Heinrich den VIII.²⁾ Er erzählt, wie der König sich von den englischen Residenzschlössern Windsor, Hamptoncourt, Richmond berichten läfst und dabei die Bemerkung macht, er habe gehört, dafs in diesen Gebäuden, namentlich an den Decken sehr viel Gold angewendet sei, während er bei seinen Plafonds kostbare Hölzer vorziehe und das Gold nur wenig anwenden lasse; er halte dies sowohl für reicher als für dauerhafter. Der König führt den Gesandten dann durch sein Schloß Fontainebleau, zeigt ihm die verschiedenen Räume mit ihrer prächtigen Ausstattung, das Schlafzimmer mit seiner kostbaren Wandbekleidung, deren Stoff der Gesandte, mit Hülfe des Königs auf eine Bank steigend, mit der Hand prüfen mus, vor Allem aber die grofse Galerie, wo die herrliche holzgeschnitzte Decke und die zwischen den Fenstern aufgestellten antiken Statuen höchlich bewundert werden. Fügen wir endlich noch hinzu, dafs der blühende Zustand der Nation, gefördert durch die verständige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes seinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterliefs, diesen frischen Aufschwung begünstigte, der die ganze Epoche in lebenswürdigem Lichte erscheinen läfst.

§ 8.

UMSCHWUNG DER LITERATUR.

Die Einwirkung der klassischen Autoren auf die französische Literatur macht sich während der Regierung Franz' I in steigendem Maafse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um diesen Werken gerecht zu werden, mus man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. Die künstlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher

¹⁾ Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verschiedenen Stellen. — ²⁾ State papers. King Henry the Eighth. VIII. Vol., p. 479 ff.

leoninischer Verse, die Akrostichen, die als Echo wiederholten Schlufsreime, die Gedichte mit lauter Worten deselben Anfangsbuchstabens, kurz alle diese Spielereien mit Form und Inhalt verloren ihre Bedeutung. Dagegen erheben sich Dichter wie Marot, zwar wenig glücklich in der Nachahmung des Ovid und Properz, aber naiv und liebenswürdig, heiter und witzig in feinen kleineren Gedichten, den Erzählungen, Madrigalen, Epigrammen. Auch von Franz I besitzen wir noch eine Anzahl Gedichte voll wahrer Empfindung und natürlichen Ausdrucks. Der schriftstellerischen Thätigkeit seiner Schwester wurde schon gedacht. Minder anziehend ist St. Gelais, »der französische Ovid«, dessen gespreizte Verse schon jenes frostige Wesen athmen, in welchem die Franzosen später ihren klassischen Styl fanden. Bemerkenswerth, mit welchem Eifer die Dichter dieser Zeit selbst die antiken Versmaasse nachzubilden suchten, indem sie dactylische und spondäische Verse, alcäische und sapphische Oden machen. Unglückliche Versuche, dem Geiste der französischen Sprache zuwider und doch von Einfluß auf eine geschmeidigere Behandlung derselben. Andere Poeten ahmen lateinisch die Alten nach wie Macrin, »der moderne Horaz«, doch ohne günstigen Erfolg. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels wendeten der Hof und die mit ihm zusammenhängenden Kreise sich von den derben mittelalterlichen Farcen und Mysterienspielen ab, an denen das Volk noch immer mit Leidenschaft hing. Lazare de Baif übersetzte die Elektra des Sophokles und die Hekuba des Euripides, und begründete dadurch das französische Theater. Der gefeierte Dichter der Epoche ist aber der steife, frostige Ronfard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess auf's Höchste entzückt waren. Brantôme, der ihm eine glänzende Lobrede hält,¹⁾ rühmt die ernsten und erhabenen Sentenzen seiner Werke, ein Beweis wie schnell die Franzosen zu jenem hohlen rhetorischen Pathos übergingen, welches den Charakter ihrer klassischen Dichtung beherrscht.

In anderen Dichtern gewinnt die Poesie einen tieferen Gehalt. Der Hugenot Du Bartas, der Patriarch der protestantischen Poesie, wie ihn Ranke nennt,²⁾ gibt in seiner »Woche der Schöpfung« der Dichtung einen religiösen Inhalt, den er mit solcher Wärme erfaßt, daß man ihn den Vorläufer Miltons nennen darf. Der geistreich bewegliche Charakter der französischen Nation spricht sich aber am schärfsten in Michel Montaigne aus, dem ersten völlig freien Vertreter des modernen Geistes. Daneben wirkt die tiefe Gelehrsamkeit eines Scaliger, Muret und Lambin, sowie der beiden Etienne, dieser gelehrtesten aller Buchdrucker. Ebenso werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und selbst die Sache

¹⁾ Brantôme, Capit. Franç., art. Henri II. — ²⁾ Franz. Gesch. I, 373 ff.

der kirchlichen Reformation gewinnt trotz der fanatischen Verfolgungen der Sorbonne überall Boden. Wie aber in der Nation neben allen diesen Neuerungen noch immer die Anhänglichkeit an das Alte ihre Wurzeln treibt, beweisen die fortwährend erneuten Ausgaben der mittelalterlichen Dichtungen, des Amadis de Gaule, Lanzelot du Lac, Trifan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die siebziger und achtziger Jahre des Jahrhunderts, wiederholt aufgelegt, aus den Druckereien von Paris und Lyon hervorgehen. Und gerade so lange beinahe, werden wir finden, bleiben die Reminiscenzen der gothischen Baukunst in Kraft.

§ 9.

RABELAIS UND DIE THELEMITENABTEI.

DER hervorragendste Repräsentant jener Vermischung zweier Weltanschauungen, die diese Epoche so anziehend macht wie irgend eine Uebergangsepoche, ist Meister Franz Rabelais. In der Form kraus, phantastisch-verworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umspinnen wäre, in feinen grotesk übertriebenen Gestalten und Geschichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Periflage überbietend, gehört er durch seine ätzende Satire, seinen kühnen Humor ganz dem modernen Geiste. Wie geißelt er die Unwissenheit, den Zelotismus des Pfaffenthums, die Laster der Mönche, die dünkelfhafte Anmaßung der Gelehrten, wie hält er allen Thorheiten der Zeit den Spiegel vor! Sein Buch ist wie ein mittelalterlicher Bau, gewunden und geheimnißvoll, überladen mit burlesken Fratzen, starrend von allerlei Spitzen und Auswüchsen, aber gerade durch diese malerische Unregelmäßigkeit anziehend, ja um so fesselnder, da diese ganze unendlich reiche Composition ihre Ausführung dem satirischen Spott eines überlegenen Geistes verdankt.

Aber uns ist er von besonderer Wichtigkeit durch die Schilderung jener poetischen Abtei der Thelemiten, in welcher das architektonische Ideal der Epoche Franz' I vollständig sich ausdrückt. Wir geben die Stelle nach der Uebersetzung von Regis:¹⁾ »Des Gebäudes Figur war hexagonisch, dergestalt, daß auf jedes Eck ein dicker runder Thurn zu stehen kam, 60 Schritt im Durchschnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umriss waren sie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loirefluß, an dessen Ufer stand einer von den Thürmen. 312 Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwischenraum: zu sechs Gestöcken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korb-

¹⁾ Gargantua I. 53 und 55.

henkelförmig gewölbt, die andern mit flandrischem Gips in Lichtstock-Art¹⁾ bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigurlein wohlaffortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwischen den Fensterbögen sprangen, diagonalisch mit Gold und Azur bemalt bis zu ebener Erden, da sie in weite Röhren liefen, welche sämmtlich unter dem Haus in den Fluß ausgingen«.

»Selbiges Gebäude war tausendmal prächtiger als weder Bonnavet noch Chambourg (Chambord) oder auch Chantilly, denn es waren darin 9332 Gemächer, jedes mit Hinterkammer, Closet, Kapell, Garderob und Austritt in einen großen Saal versehen. Zwischen jedem Thurn in Mitten der Mauern jenes Hauses selbst war eine Schnecken- und Treppen- quer durch das Haus gebrochen, die Stufen derselben theils Porphyr, theils numidischer Stein, theils Serpentin. In jeder Ruh (Treppenabfatz, Podest) waren zwei schöne antikische Bögen, durch die der Tag einfiel, und kam man durch sie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppe, stieg dann weiter bis über das Dach, da sie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieser Schnecken- und Treppen- in einen großen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer Zu mittelfst war eine wunderbare Schnecken- und Treppen-, auf welche man von außen herein durch einen sechs Klafter breiten Bogen passirt, und war von solchem Umfang und Ebenmaas, daß sechs Reifige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauses neben einander herauf reiten konnten. Zwischen den Thürmen Anatole und Mefembrine waren schöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Historien und Erdbeschreibungen bemalt«.

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von schönem Alabafterstein: darauf standen die drei Grazien mit den Hörnern des Ueberflusses und gaben das Wasser aus Brüsten, Ohren, Mund, Augen und andern Oeffnungen des Leibes von sich. Der innere Bau des Hauses über dem Hofe stund auf mächtigen Pfeilern von Chalzedon und Porphyr mit schönen antikischen Bögen, innerhalb welcher schöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirsch, Rhinoceros, Einhorn, Flufspferd, mit Elephantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten Auf der Fluß-Seit war der schöne Luftgarten, und mitten darin das artige Labyrinth belegen. Zumittelfst der beiden andern Thürne das Ballspiel und der große Ballen. Dem Thurn Kryere gegenüber war der Fruchtgarten voller Obstbäume all im Quincunx angepflanzt: hinter demselben das große Gehäg, von allen Arten Gewildes wimmelnd Alle Zimmer, Säle und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verschiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey«.

¹⁾ »a forme de culz de lampes«, d. h. also »mit schwebenden Schlusssteinen«.

Wer sieht nicht fogleich, daß die Eigenthümlichkeiten der berühmtesten Schlösser jener Zeit dem Dichter vorschweben. Die Wendeltreppen, die bis auf das Dach führen und mit großen Sälen in Verbindung stehen, erinnern an Chambord; die Schneckentreppen, auf denen man hinaufreiten kann bis auf die Plattform, finden wir zu Amboise; die mit historischen Bildern geschmückten Galerien sind Fontainebleau entlehnt. Die korbhenkel-förmigen Gewölbe mit den schwebenden Schlusssteinen, die antiken Bögen sammt den Arkaden und der Fontaine des Hofes, die runden Thürme und die Eintheilung der Wohnräume, die Bleiverzierung der Dachfirten und selbst die Wasserspeier sind Züge, die an allen französischen Schlössern der Epoche wiederkehren. Daß Porphyry, Marmor und andre kostbare Steine zu den fürstlichen Bauten aus Italien herbeigeholt wurden, ist uns durch mehr als ein Beispiel, ausdrücklich aber durch die Bauten Karl's VIII und Georg's von Amboise¹⁾ bezeugt. Ein vollständigeres Bild des damaligen französischen Herrenschoßes konnte nicht gegeben werden.²⁾

§ 10.

FRANZ I UND DIE KÜNSTLER.

WIE überall im Leben, so besonders in der Kunst ergreift der König die Initiative. Sein von den Ideen der neuen Zeit bewegter Geist, seine heitre Sinnlichkeit und Prachtliebe mußten sich gerade in Förderung der bildenden Künste am lebhaftesten aussprechen. War in ihm etwas Romantisches, so hatte das keinen Einfluß auf seine künstlerischen Neigungen. Er schwärmte so wenig für die Architektur des Mittelalters, daß er den alten Louvre abreißen ließ, um für einen Neubau Platz zu gewinnen, trotz der prachtvollen Galerie und Treppe aus der Zeit Karl's V, die dadurch dem Untergang geweiht wurden. Dagegen war der König ganz erfüllt von der Herrlichkeit der italienischen Kunst. Wie viele der berühmtesten Meister berief er in sein Land oder bestellte, wenn dies nicht möglich war, bei ihnen Kunstwerke. An der Spitze steht Lionardo da Vinci, den er nicht bloß als großen Künstler, sondern auch als ausgezeichneten Menschen und wegen seiner vielseitigen und tiefen Kenntnisse schätzte. Noch jetzt besitzt die Sammlung des Louvre einige der seltenen Bilder des großen Meisters, die aus der Sammlung Franz' I stammen, darunter das Portrait der Mona Lisa, welches der König mit der für jene Zeit außerordentlichen Summe von 12,000 Livres bezahlte.³⁾ Ebenso berief er Andrea del

¹⁾ Deville, *comptes de Gaillon* p. CI und CIII u. Comines, ed. Mlle. Dupont II, 585 Note. — ²⁾ Vgl. die Schrift von Ch. Lenormant, *Rabelais et l'architecture de la renaissance. Restitution de l'abbaye de Thelème*. Paris 1840. — ³⁾ Père Dan, *trésor des merveilles de Fontainebleau*. Paris 1642.

Sarto, der aber feine glänzende Stellung verscherzte, weil er das Vertrauen des Königs mißbrauchte.¹⁾ Für die Ausschmückung feines Schlosses zu Fontainebleau liefs er Roffo von Florenz²⁾ und Primaticcio³⁾ kommen. Dieser, den er mit bedeutenden Summen nach Italien schickte, brachte nicht weniger als 125 antike Marmorwerke sowie die Abgüsse der Säule Trajans, des Laokoon, der Venus, der Ariadne und anderer berühmten Antiken mit, die sämtlich in Bronze gegossen und in Fontainebleau aufgestellt wurden.⁴⁾ Er liefs auch das Pferd des Marc Aurel formen, dessen Gypsabguß lange im Hofe des Schlosses von Fontainebleau stand, wovon dieser den Namen »Hof des weissen Pferdes« erhielt. Unter Primaticcio war eine Anzahl italienischer Künstler in Fontainebleau beschäftigt, von denen nur Niccolò dell' Abbate genannt werden möge, der den Ballsaal und die Galerie Franz' I mit Wandgemälden schmückte.⁵⁾ Von Rafael wufste der König sich mehrere vorzügliche Werke zu verschaffen, darunter den grossen h. Michael und die Madonna Franz' I,⁶⁾ die, wie wir urkundlich wissen,⁷⁾ i. J. 1518 als Geschenk des Herzogs von Urbino an den König abgefandt wurden. Von Tizian liefs der König sich selbst malen, wahrscheinlich nach einer Medaille; es ist das prächtige Profilportrait, welches man im Louvre sieht. Am anschaulichsten schildert Benvenuto Cellini den Verkehr des Königs mit seinen Künstlern.⁸⁾ Er giebt ihnen eigene Wohnungen und Werkstätten, nimmt durch wiederholte Besuche Augenschein vom Fortschritt ihrer Arbeiten, ermuntert sie durch Theilnahme und Lob und belohnt sie mit fürstlicher Freigebigkeit. So gab er Primaticcio die Abtei von S. Martin zu Troyes; auch Benvenuto hatte er eine Abtei zugedacht.

Es ist bezeichnend, dafs unter dieser Schaar von Künstlern, denen sich noch andere anschlossen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Musterung der Bauten sehen, dafs es wahrscheinlich meist französische Baumeister waren, welche die Schlösser des Königs aufführten.⁹⁾ Dagegen fanden sich in Frankreich keine Künstler vor, denen man die innere Ausschmückung der Gebäude im Sinn der neuen Zeit mit Stukkaturen, Bildwerken und Gemälden hätte anvertrauen können. Wohl fanden wir schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Fouquet, in dessen Bildern bereits Anklänge der Renaissance, architektonische Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl find im 16. Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler

¹⁾ Vafari, ed Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — ²⁾ Vafari, V. del Roffo IX, 76 ff. — ³⁾ Vafari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — ⁴⁾ Vafari, V. di Zuccherò XII, 132. — ⁵⁾ Vafari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — ⁶⁾ Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — ⁷⁾ Gaye, Carteggio II, 146. — ⁸⁾ B. Cellini's Selbstbiographie in Goethe's Werken. — ⁹⁾ Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den französischen Künstlern dieser Epoche ihr Verdienst.

am französischen Hofe hoch geschätzt und vielfach verwendet;¹⁾ auch lernen wir aus den Baurechnungen von Gaillon zahlreiche einheimische Maler kennen, die mit Ausschmückung der Gemächer betraut werden: aber jene bedeutenderen Meister sind offenbar nur in Arbeiten kleinen Maassstabes und besonders im Portrait bewandert, und diese letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerklichen Praxis an, die sich nicht über das Niveau bloß dekorativer Architekturmalerei und des Vergoldens und Bemalens von plastischen Werken ganz im Sinne des Mittelalters erhob. So finden wir denn auch in Gaillon zu den Malereien höheren Ranges einen Italiener, den Andrea de Solario,²⁾ verwendet, und für denselben Theil der Ausstattung mit Gemälden und Stuckaturen sehen wir überall, namentlich im Schloß Madrid und zu Fontainebleau, italienische Künstler herbeigezogen. Erst im Jahre 1541 wurde, wie es heißt für den Neubau des Louvre, Serlio berufen, der dann zu St. Germain und längere Zeit zu Fontainebleau thätig war;³⁾ aber Spuren feines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweisen.

Von der Bauluft des Königs geben nach so vielen Zerstörungen immer noch manche der prächtigsten Werke der französischen Renaissance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceaus Kunde, der dem König das Zeugniß ausstellt:⁴⁾ »le Roy François I estoit merueilleusement addonné après les bastimens«. Mit noch größerer Bewunderung spricht Brantôme⁵⁾ von der Pracht feiner Bauten und ihrer reichen Ausstattung, die um so größeren Eindruck macht, wenn man sie mit der Dürftigkeit der Ausstattung vergleicht, welche noch zu Karls VIII Zeiten bei den königlichen Schlössern nicht ungewöhnlich war.⁶⁾ Fügen wir endlich hinzu, daß im Jahr 1536 durch genuesische Fabrikanten der Grund zur Lyoner Seidenindustrie gelegt wurde, und daß zu gleicher Zeit die Buchdruckerkunst auch in Frankreich einen Aufschwung nahm, der wie in geistiger so auch in materieller Beziehung von großer Bedeutung wurde, so haben wir in kurzen Andeutungen die künstlerischen Bestrebungen dieser regsamten Epoche berührt.

Wie nun die Fürsten es waren, von denen die Renaissance in Frankreich ausging, so haben sie auch der Architektur dort das Gepräge ihres Willens und ihres Geistes aufgedrückt. Denn nicht bloß schritten sie im Erfassen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es mußten auch

1) Vgl. das Werk des Grafen de Laborde, *la renaissance des arts à la cour de France*. Paris 1850. T. I und dazu die gediegene Recension Waagen's im Deutschen Kunstblatt 1851. Nr. 9 ff. — 2) A. Deville, *comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*. Paris 1850. p. CXXXV. — 3) Félibien a. a. O. II, 57. — 4) *Les plus excellents bastimens de France*. — 5) Brantôme, *Capit. Franç. art. François I.* — 6) Man vgl. bei Brantôme, *ibid.* art. *La Roche du Maine* die Billets, welche die Königin Anna wegen Instandsetzung des Schlosses Chinon an den Kastellan deselben richtet.

im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten bestimmend werden. Dies bedingt den eigenthümlichen Charakter der französischen Renaissance. In Italien ging die neue Kunst aus dem Volk hervor, wurde von großen Meistern im begeisterten Studium der Antike aus freiem Impulse geschaffen und dem gesammten Leben der Nation zum idealen Ausdruck hingestellt. In Frankreich wurde sie durch den souverainen Willen der Fürsten eingeführt. Aber so viele italienische Künstler sie ins Land riefen, doch ist die Renaissance bis zur letzten Lebenszeit Franz' I ganz original französisch. Kein Werk vermöchten wir nachzuweisen, das man italienischen Architekten zuschreiben könnte, es sei denn das die Italiener sich der französischen Weise bis zur Verleugnung der eigenen anbequemt hätten. Dergleichen mag allerdings bisweilen vorgekommen sein. Benvenuto erzählt wenigstens¹⁾ wie er das Modell zu einem Portal des Schlosses Fontainebleau gemacht, wobei er so wenig als möglich die Anlage des gegenwärtigen zu verändern dachte. »Es war, sagt er, nach ihrer französischen Manier, groß und doch zwergenhäufig, seine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbhenkels«. Ebenso finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornsteinen, Entwürfe zu Façaden mit hohen Dächern und Dachgechoffen, die, wie er selbst bemerkt, durch die Kreuzstäbe der Fenster, die Wendeltreppen, die Mandarfen und die Form der Kamine sich der französischen Weise fügen.²⁾ Jedenfalls war also die Einwirkung der nationalen Sitten, Anschauungen und Bedürfnisse so stark, das selbst die hochmüthigsten italienischen Künstler sich ihnen fügen mußten, ohne sie irgend im Wesentlichen umgestalten zu können. Mit Ausnahme der innern Dekorationen, von denen wir schon gesprochen haben, und für die man vorzugsweise die Italiener berief, dürfen wir annehmen, das die Bauten dieser ganzen Epoche von französischen Meistern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweisen, das die französischen Architekten schon früh sich mit der neuen Bauweise vertraut gemacht hatten. In den Rechnungen von Schloß Gaillon³⁾ kommt ein Meister Pierre Delorme vor, von dem es heißt, das er verstehe »faire à l'entique et à la mode françoise«. Freilich waren diese tüchtigen Künstler noch ganz nach mittelalterlicher Weise bescheidene Werkmeister, die nicht wie die verwöhnten Italiener sich als hochgestellte Männer fühlten. Das beweist nicht bloß die Art, wie mit ihnen geschäftlich verkehrt wird, sondern

¹⁾ Benv. Cellini Buch III, C. 6. — ²⁾ Besonders Cap. 27, 29, 32 »delle finestre nei tetti al costume di Francia«. Cap. 33, 41, 71 »la quale (casa) per due conditioni farà alla Franse: cioè per le finestre a croce et per la limaca publica fuor die mano; perciocche non tengono conto della scala più in vn luogo, che nell' altro, pur che montino ad alto alle loro commodità«. — ³⁾ Deville, a. a. O. p. CI und 405.

auch der Umstand, daß kein Geschichtschreiber ihre Namen aufbewahrt hat, und daß erst der neueren Forschung gelungen ist, sie aus vergilbten Akten der Archive zu ermitteln. Gleichwohl fehlt es unter den Zeitgenossen nicht an einem kräftigen Bewußtsein künstlerischer Tüchtigkeit, und Charles de Sainte Marthe ¹⁾ sagt, in seinen *Conseils aux poètes*, allerdings nicht ohne dichterische Uebertreibung:

»Qu'a l'Italie ou toute l'Allemagne,
La Grèce, Escosse, Angleterre ou Espagne
Plus que la France? Est-ce point de tous biens?
Est-ce qu'ils ont aux arts plus de moyens?
Tant s'en faudra que leur veuillons ceder
Que nous dirons plus tost les excéder.«

Am besten aber zeugen für diese alten schlichten französischen Meister ihre Werke, die wir nun betrachten wollen.

§ 11.

GRUNDZÜGE DER FRANZÖSISCHEN RENAISSANCE.

WENN die italienische Renaissance sich die Aufgabe gestellt hatte, dem ganzen Leben nach allen feinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiösen, einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu schaffen, so kann man von der französischen Baukunst dieser Epoche ²⁾ nicht ein

¹⁾ Citirt von Viollet-le-Duc, *Dict. de l'arch. fr.* III, 186 Note. — ²⁾ Unsere Darstellung beruht fast überall auf eigener Anschauung, sowie auf folgenden Publikationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, *les plus excellents bastimens de France*. Fol. Vol. I. Paris 1576. Vol. II, 1579. — J. Fr. Blondel, *architecture françoise*. 4 Vols. Fol. Paris 1752 ff. — Neuere Aufnahmen: A. Berty, *la renaissance monumentale en France*. Paris. 2 Vols. 4. — Cl. Sauvageot, *choix de palais, châteaux, hôtels et maisons de France*. 4 Vols. Fol. Paris. — E. Rouyer et D. Darcel, *l'art architectural en France*. Fol. Paris 1863, ff. — H. Defailleur, *recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartemens*. Fol. Paris 1863 ff. — Verdier et Cattois, *architecture civile et domestique*. 2 Vols. Paris 1855 u. 1857. — *Archives de la commission des monuments historiques*. Fol. — Einiges in Gailhabaud. — Werthvolle Bemerkungen in Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*. T. I. Paris 1863. gr. 8 u. Kupferatlas in fol. — Ebenso in deselben Verf. *Dictionnaire de l'architecture*, namentlich in den Artikeln *château, escalier, maison, manoir, palais* etc. — Malerische Ansichten in Chapuy's *Moyen âge monumental* und desf. Verf. *Moyen âge pittoresque*, sowie in Du Sommerard, *les arts du moyen âge*; ferner in den *Voyages dans l'ancienne France*, par Taylor, Nodier etc. — Cotman et Turner, *antiquités de la Normandie*. — Baron de Wismes, *églises et châteaux de la Vendée, du Maine et de l'Anjou*. Fol. Paris. — Victor Petit, *châteaux de la vallée de la Loire*. Fol. Paris 1860. — G. Eyriès et P. Perret, *les châteaux historiques de la France*. Paris 1882 ff. Fol. — Ad. Michel, *l'ancienne Auvergne et le Velay*. Moulins 1843. — Neuerdings erscheint das Prachtwerk von Léon Palustre, *la renaissance en France*. Paris 1880 ff. Fol. Bis jetzt 10 Lieferungen. Gründliche historische Untersuchungen mit trefflichen malerischen Radirungen von E. Sadoux. — Dazu mein Aufsatz »Zur französischen Renaissance«. Nord und Süd 1882. — Werthvoll auch die alten Stiche von Ibrael Silvestre

Gleiches fagen. Sie dient fast ausschließlich weltlichen Interessen, ist hauptsächlich zum glänzenden Schmuck des vornehmen Lebens geschaffen. Die Städte, das Bürgerthum und das Volk überhaupt, halten noch lange fest an den Traditionen der alten Kunst, und die neue Bauweise dringt bei ihnen erst zur Zeit Heinrichs II in merklicher Weise ein. Namentlich aber verharret der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts beim gothischen Stile, der zwar bald einige antike Details annimmt, aber nach Planform und Construction treu an der mittelalterlichen Ueberlieferung hält.

Anders steht es um den Schloßbau. Zwar geht auch dieser in der Grundgestalt von der feudalen Burg der gothischen Epoche aus, behält in Anlage und Eintheilung wie im gesammten Aufbau die mittelalterliche Form bei, aber doch in wesentlich neuem Sinn. Jene Form wird fortan eine Maske, die einen völlig veränderten Inhalt birgt. Schon seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts hatte man die alten Schlösser unbehaglich gefunden. Die engen Höfe, die massigen Thürme, die geringen Lichtöffnungen, der ganze bloß auf Vertheidigung berechnete Charakter wurde drückend und lästig in einer lebenslustigen Zeit, deren Sinn auf heiteren Genuß gerichtet war. Ohnedies waren die Befestigungen durch die Einführung des schweren Geschützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalschlosses wollte man doch aufrecht halten, da traditionelle Vorurtheile zu fest daran haften. Außerdem hatten manche Lebensgewohnheiten, die ihren Ausdruck in den Schlössern gefunden, sich so in die neue Zeit vererbt, daß man sie nicht aufgeben mochte. Daher die vielen versteckten Gänge und Treppen, die hohen Dächer mit dem Wald von Kaminen, die Dachgeschosse mit giebelgeschmückten Fenstern, die selbständige Bedachung der einzelnen Gebäudetheile, vor Allem die gewaltigen runden Thürme und endlich die Wassergräben mit Wällen und Zugbrücken. In Chambord ist die mittelalterliche Tradition so vorherrschend, daß selbst der Donjon in den Plan des Baues aufgenommen wird. In der Gesamtanlage bleibt es bei der Anordnung, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte: jedes vollständige Schloß hat zwei Höfe, einen äußeren (*basse cour*), um welchen sich die Stallungen und Wirthschaftsgebäude gruppieren, und einen inneren (*cour d'honneur*), den die herrschaftlichen Wohnräume sammt den Dienstlokalen umgeben. Ein Wassergraben, sowie Mauern mit Thürmen umschließen die ganze Anlage völlig wie in der feudalen Zeit. Ein anschauliches Beispiel bietet der unter Figur 13 beigefügte Grundriß des Schlosses von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeflochten wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude

und Matth. Merian. — Wichtige historische Untersuchungen giebt A. Berty, *les grands architectes Français de la renaissance*. 8. Paris 1860, sowie Graf de Laborde, *la renaissance des arts à la cour de France*. Tom. I. Paris 1850. 8. (p. 333—538.)

umgeben. In H ist eine lange Galerie, das Prachtstück der französischen Schlösser dieser Epoche. Eine doppelte Freitreppe führt hinab in den herrschaftlichen Garten E, der von einer Mauer mit Thürmen umschlossen wird und bei G eine kleine Kapelle hat. Ein Gemüsegarten D mit Obstbäumen, Spalieren und einem Taubenhause in Form eines Thurmes K schließt sich daran. Vor diesem liegt der Wirthschaftshof C mit feinem besonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weise eine Zugbrücke bildet.

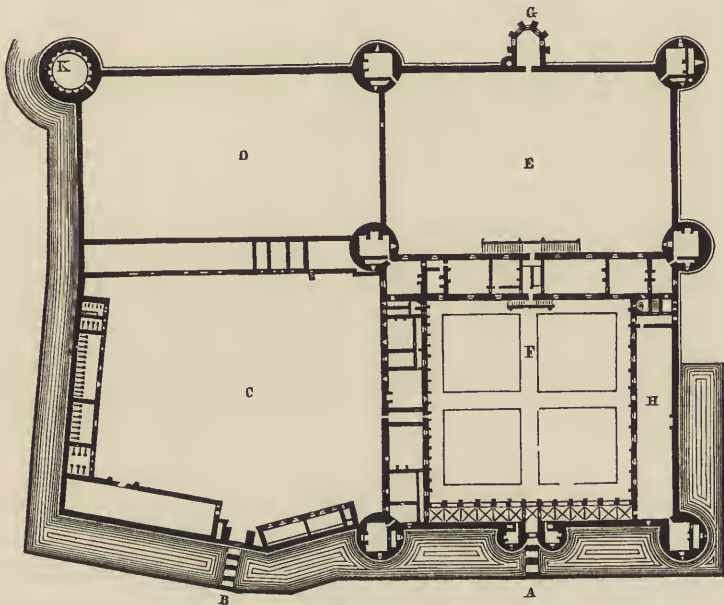


Fig. 13. Schloß von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc.)

Aber alle diese Formen erhalten einen neuen Sinn. Die Thürme, ehemals nur zur Vertheidigung dienend, mit spärlichen Oeffnungen, mit Zinnenkranz und Machicoulis, werden zu Wohnräumen, erhalten große Fenster zum Ausschauen in die Landschaft. Ueberhaupt wo man früher sich nach innen zurückzog, legt man jetzt die Flucht der Wohnräume gern nach außen, um des Blickes in die umgebende Natur froh zu werden. Denn nicht bloß der vorbeiziehende Strom, Wald und Wiese und ein Hügelzug locken zur Aussicht: auch die Kunst trägt zur Verschönerung der Umgebung bei. Gartenanlagen, Blumenparterres, mit Terrassen, Pergolen und Springbrunnen geschmückt, umgeben fortan den Herrensitz, und ein stattlicher Park macht den Uebergang zu Wald und Feld. Während früher das Schloß sich finster gegen außen abspernte, öffnet es sich jetzt festlich einladend.

So gestaltet sich nun auf mittelalterlicher Grundlage alles Einzelne in neuem Sinne. Der Eingang, früher aus einem großen Thorweg und einem Nebenfortchen für Fußgänger bestehend, wird jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfassung. Statt des Zinnenkranzes sieht man wohl eine durchbrochene Galerie von mannigfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muschelfüllungen, eine Reminiscenz romanischer Kranz-

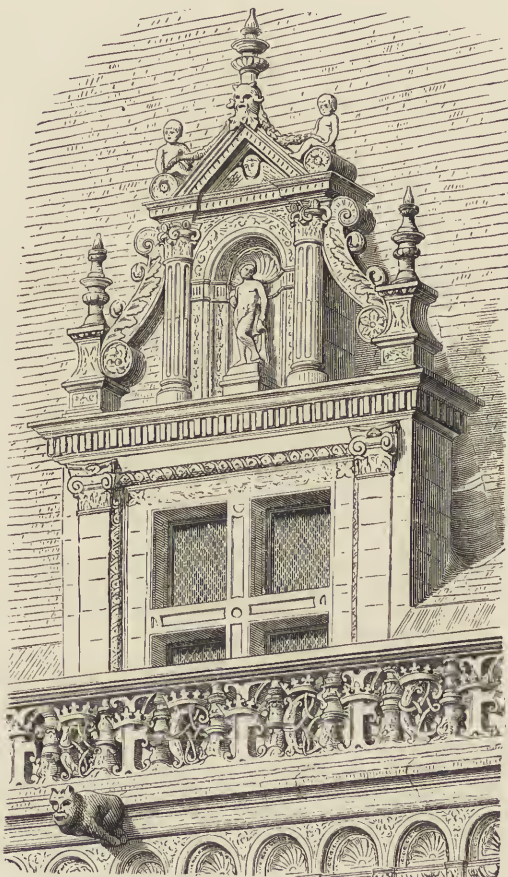


Fig. 14. Vom Schloß zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

gesimse. (Fig. 14.) Die Fenster der Dachgeschosse (Lucarnen) bewahren ihren gotischen Aufbau mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden spielend in antikisirende Elemente übersetzt. (Figur 14 und 15.) Von der geistreichen Mannigfaltigkeit, welche gerade in diesen beliebten Bildungen herrscht, geben die Abbildungen in § 21 (Blois), § 32 (Chenonceaux), § 33 (Bury), § 36 (Chantilly), § 38 (Azay-

le-rideau) weitere Anschauung. Die Fenster überhaupt behalten noch geraume Zeit die steinernen Kreuzpfeiler der gotischen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht sich das feine Kehlen- und Stabwerk

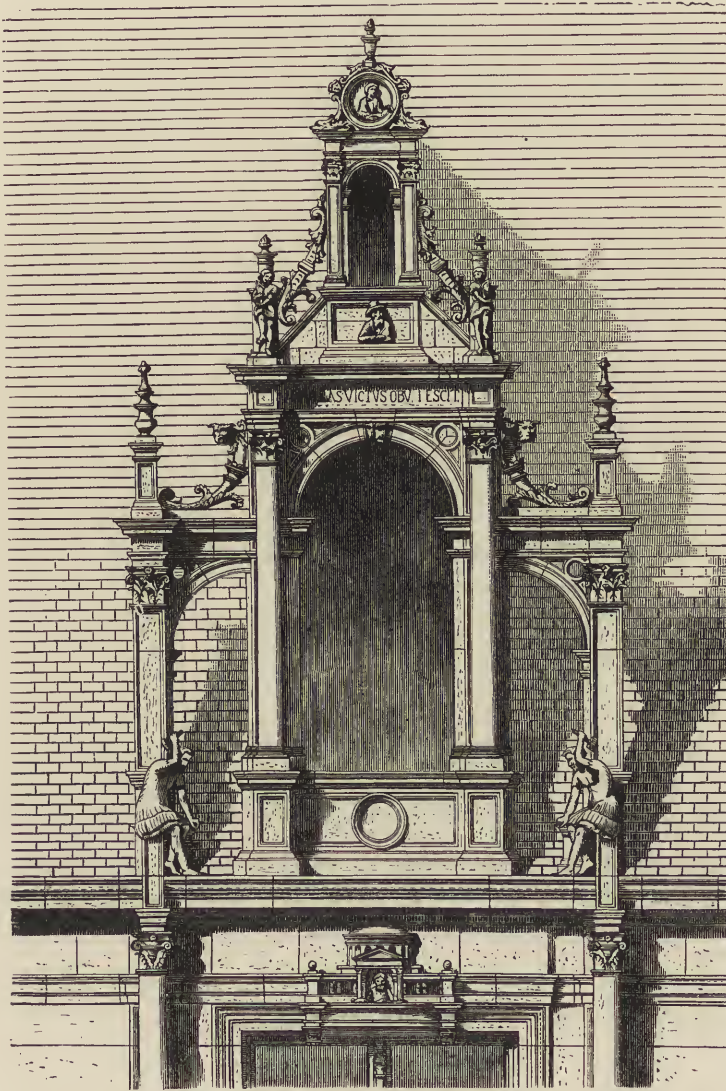


Fig. 15. Hôtel Ecoville zu Caen.

des Mittelalters geltend. In der Gesamtanlage ist man häufig gebunden durch die Unregelmäßigkeit der älteren Theile, die man wie in Blois, St. Germain, Gaillon, Fontainebleau und vielen andern Orten benutzte.

Man sieht daraus, wie wenig diese Zeit eine symmetrische Anlage als unerlässliche Grundbedingung gelten ließ. Wo man aber frei verfügen konnte, strebte man möglichst nach regelmäßiger Grundrissbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu streng symmetrisch gebunden war. Namentlich sind es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos malefischer Anlage von hohem Reiz in diese Bauten eingeführt wird. Man zieht dieselben nicht wie in Italien in die Disposition des Innern hinein, sondern legt sie in mittelalterlicher Weise in runde oder polygone Thürme, die in den Ecken des Haupthofes, oder auch aus der Mitte einer Hoffaçade vorspringen. Diese Treppen sind immer Wendelstiegen, bisweilen rampenartig ohne Stufen aufsteigend wie in Amboise. Die damalige französische Sprache kennt noch nicht den Ausdruck »escalier«, gebraucht vielmehr immer das Wort »vis«. Die Hauptstiege wird oft zu einem großartigen Prachtstück der Construction und Ornamentik, wie zu Chambord, wo sie mit doppeltem Lauf durchgeführt ist, so daß die Auf- und Absteigenden sich nicht zu begegnen brauchten. Auch dies ist eine Tradition des Mittelalters.³⁾ Den oberen Abschluß bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (vgl. die Fig. in § 21) besteht das Treppenhaus aus einem System von Pfeilern und Bögen, in luftiger Durchbrechung von allen Seiten geöffnet.

Mit diesem Streben nach heiterer Pracht hängt die breitere Anlage der Höfe zusammen, die außerdem manchmal im untern (Fig. 16), auch wohl in den oberen Geschossen Arkaden erhalten, in der Regel jedoch nur an einer oder zwei, fast nie an allen Seiten durchgeführt. Die einzelnen Flügel des Gebäudes haben stets nur die Tiefe eines Zimmers, und die Räume liegen in einfacher Flucht neben einander. Dadurch wurde um so mehr eine größere Anzahl von Verbindungen und besonderen Treppen erfordert, und in der That zeichnen sich die Gebäude dieser Epoche durch ihre zahlreichen Treppenanlagen aus. Die Schlösser Franz' I zerfallen meist wie Chambord, Madrid, La Muette und andre in eine mehr oder minder große Anzahl selbständiger Logis, jedes aus einem Wohnzimmer, Schlafkabinet, Garderobe und Retraite bestehend, außerdem mit eigenem Eingang und besonderer Treppe versehen. Für die gemeinfame Gefelligkeit ist dann in jedem Stockwerk ein größerer Saal, oder auch mehrere Säle mit möglichst centraler Anlage bestimmt. Das Prachtstück der bedeutenderen Schlösser ist die Galerie, ein Saal von schmaler aber außerordentlich langer Anlage, in den Verhältnissen den Sälen der altassyrischen Paläste auffallend ähnlich, wohl eine Reminiscenz des großen Versammlungs-

³⁾ Vgl. die Notiz über eine solche Treppe im Kloster der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V. 306.



Fig. 16. Sens. Erzbischof, Palaß. Hofarkade. (Sauvageot.)

faales mittelalterlicher Schlösser. Letztere indess waren stets mehrschiffig und machten schon dadurch, wie durch die vielen Wölbungen auf schlanken Säulen und die hohen, breiten mit Glasgemälden geschmückten Bogenfenster einen ganz andern Eindruck als diese Galerien mit ihren in Gold-

und Farben schimmernden Plafonds, ihren Gemälden und überreichen Stuckdekorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk (Fig. 17); indess werden bald durch die italienischen Künstler für die Prachträume glänzende Stuckdecken eingeführt. Doch hat die französische Renaissance nicht die Abneigung der italienischen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet sie daselbe in Treppenhäusern, Sälen, Kapellen und wo es sonst erforderlich ist, gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Confolen, Schlusssteinen und selbst freischwebenden



Fig. 17. Haus der Agnes Sorel. Decke im Obergeschoß.

Zapfen. Die Form des Bogens ist aber nicht mehr die gothische, sondern meist die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhenkels, wie sie schon die letzte gothische Epoche hervorgebracht hatte. (Fig. 18.) Der regelmässige Rundbogen bricht sich erst allmählich Bahn.

So ist also in der Gesamtanlage, den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen, den Thürmen und den Wendeltreppen die ganze malerische Anlage des Mittelalters erhalten. Der Antike gehört nur die leichte Bekleidung mit gewissen Detailformen, die Einfassung von Fenstern und Portalen, die Eintheilung der Wandflächen mit Pilastern oder Halbsäulen, die

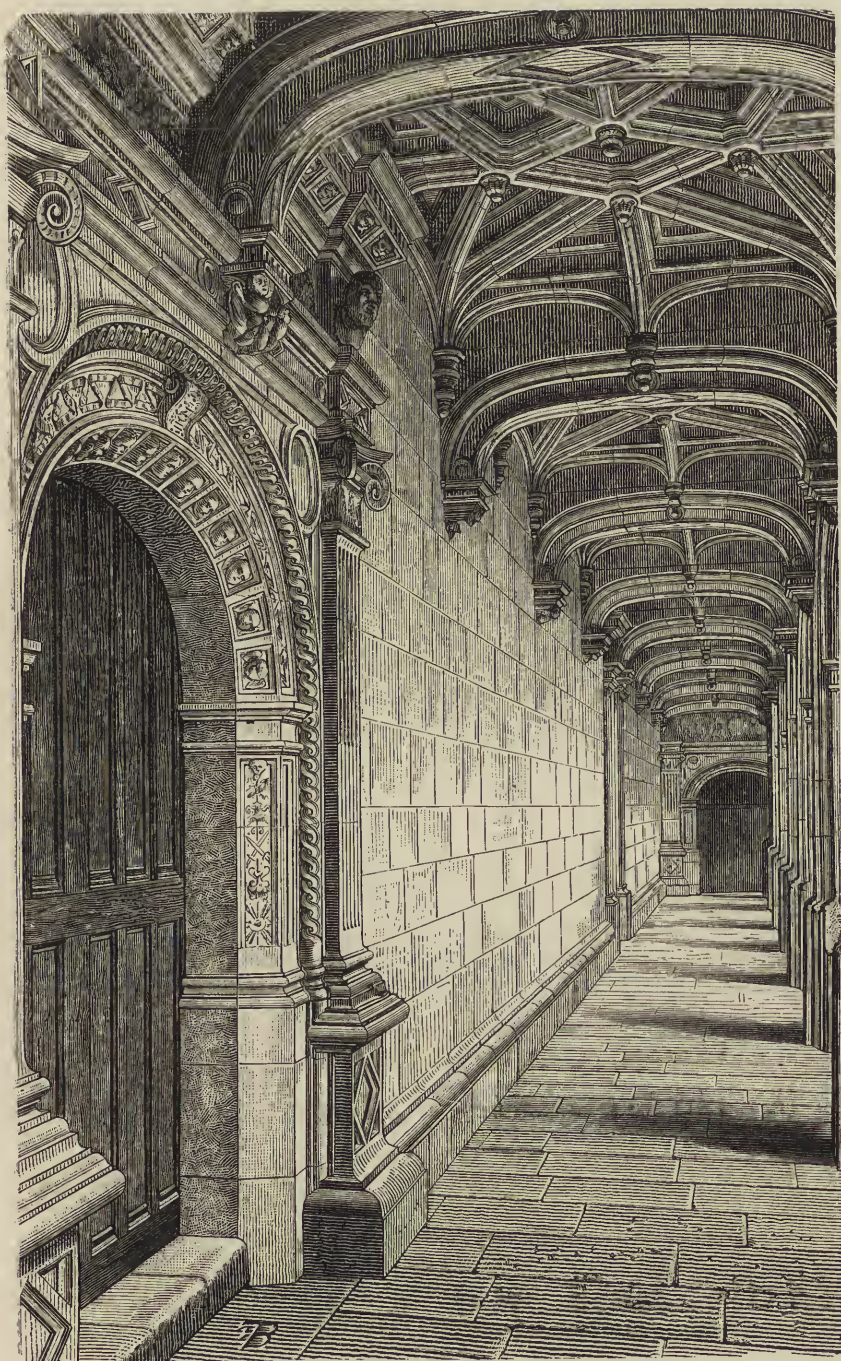


Fig. 18. Galerie im Schloß La Rochefoucauld. (Baldinger nach Phot.)

Ausbildung der Gesimse und anderer Gliederungen mit den Elementen der antiken Architektur. Aber während in Italien man das Gesetzmäßige dieser Formenwelt zu ermitteln und in klaren Verhältnissen zu fixiren suchte, gilt hier keine bestimmte Ordnung, und man wendet Pilaster des verschiedensten Maasses, endlos gestreckte und zwerghaft verkümmerte, harmlos neben einander an. Die Pilaster sind in der Regel mit Rahmenwerk, in der Mitte und an den Enden mit den in Oberitalien beliebten Rautenmustern, häufig auch mit feinem Laub- und Arabeskenornament geschmückt. Ueberhaupt hat die spielende, verzierungsluftige Frührenaissance Oberitaliens weit mehr Einfluß auf die französische Architektur geübt als die ernstere, maassvollere Bauweise Toscanas. Das zeigt sich besonders in der verschwenderischen Fülle, mit welcher in den französischen Bauten der Epoche Ludwigs XII und Franz' I auch die übrigen Theile der Architektur, namentlich die Frieße mit Ornamenten bedeckt werden. Dieselben sind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicateffe der Ausführung, daß sie dem Schönsten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erscheinen. Ein Gegenstand der Vorliebe sind für die Architekten dieser glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaster und Halbsäulen, welche sie an ihren Façaden austheilen. Sie nehmen die freikorinthifirende Form des bekannten Kapitälchemas der italienischen Frührenaissance auf, das aus einer Akanthusblattreihe besteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andere figürliche Bildungen hervorstachen, um die Deckplatte zu stützen. Aber die französische Kunst ist dabei noch phantasieroller, noch mannichfaltiger in ihren Erfindungen, theils weil ihr der mittelalterliche Gedanke unendlicher Varietät desselben Grundmotives tiefer im Blute steckt, theils weil sie sich weniger an die Muster der Antike gebunden fühlt. Wir geben unter Figur 19 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in § 50 vergleichen möge.

Das Innere dieser prächtigen Gebäude erhielt eine künstlerische Ausstattung, in welche ebenfalls das Mittelalter Anfangs noch stark hineinspielt. Gewölbe und Holzdecken strahlten in Gold und Azur,¹⁾ und es ist erstaunlich, z. B. aus den Rechnungen von Gaillon zu sehen, welche umfassende Verwendung namentlich vom Golde gemacht wurde.²⁾ Ebenso wurden die Skulpturwerke, welche man nach italienischem Vorbild nunmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.³⁾ Nicht minder leuchteten in den kleinen Fenster Scheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Devisen

¹⁾ A. Deville, *comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. CXXX: »peindre et dorer le demourant du plancher de la gallerie haulte, c'est assavoir les courbes, les ogives et les rencos d'or et d'azur. — ²⁾ Ebendasselbst p. CXLVI. — ³⁾ Ebend. p. CXXXV.

und Emblemen mannichfacher Art, und dies finden wir nicht bloß in dem noch halb gothischen Gaillon,¹⁾ sondern selbst noch in dem die neue Richtung entschieden vertretenden Fontainebleau.²⁾ Was sodann die Form der Decken betrifft, so zeigen dieselben in Treppenhäusern, Vestibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothischen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll sculpirten, gemalten und vergoldeten schwebenden Schlusssteinen, wie im Treppenhause des Schlosses Nantouillet,³⁾ in der Kirche zu Tillières⁴⁾ und in manchen andren Beispielen (vgl. Fig. 18). Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kassettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren sehr schöne in den Schlössern



Fig. 19. Pilaster-Kapital von Fontainebleau. (Pfnor.)

von Chenonceau und Beaugard,⁵⁾ vor Allem auch in Fontainebleau⁶⁾ bewundert. Proben solcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Geschmacks und der Ausführung geben wir in Fig. 17 und in § 49. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Tafelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich geschulte Holzschnitzerei zur Anwendung, aber der Stil dieser Werke zeigt durchweg statt des Naturalismus

¹⁾ Ebend. p. CXXXVII. — ²⁾ Cte. de Laborde, la renaissance des arts à la cour de France, p. 281. 377. — ³⁾ Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. III. — ⁴⁾ Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. II. — ⁵⁾ Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Muster. — ⁶⁾ Pfnor, Monogr. du palais de Fontainebleau, Vol. II.

der spätgothischen Zeit die edle harmonische Kunstweise der Renaissance. Endlich dringt von Italien aus auch die eingelegte Arbeit (Intarsia) ein, von welcher sich ebenfalls Beispiele von unübertrefflicher Anmuth erhalten haben, wie im Schloß Ancy-le-Franc,¹⁾ oder es finden sich prachtvolle Goldverzierungen in den schönsten Mustern wie Schloß Anet deren Befass.³⁾

An den Wänden herrscht in der ersten Epoche bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die Holzschnitzerei, daneben aber in ausgedehnter Anwendung die Dekoration mit aufgehängten Teppichen, wie sie das benachbarte Flandern, vorzüglich Arras in ausgezeichneten Arbeiten lieferte. Brantôme erzählt mit Begeisterung von den herrlichen Tapeten, welche die Schlösser Franz I schmückten.²⁾ In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausstattung des Schlosses beschäftigt.⁴⁾ Genua, Mailand, Florenz und Tours lieferten die Prachtstoffe, die grünen, blauen, carmoisinrothen Velours, die weißen Damaste, grünen Taffetas, die mit Wappen, Namenszügen und Emblemen in Farben, Gold und Silber geflickt wurden. Die Wände nicht bloß, auch die Möbel, Sessel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg solche kostbare Stoffe. Befondere Prachtstücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaissance aufbaute, mit Pilastern oder Säulen eingefast, die Frieße mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plastischen Werk, alles in Marmor ausgeführt (Fig. 20). Fügt man endlich hinzu, daß die Fußböden in Sälen, Kapellen, Galerien und selbst im herrschaftlichen Hofe mit emailirten Platten bedeckt waren, für welche man wohl florentinische Meister kommen ließ,⁵⁾ daß die Schmiede kunstvolle, prächtig vergoldete Gitter und andre Arbeiten lieferten, daß die Firsten der Dächer und die Spitzen der zahlreichen Thürme von ebenfalls vergoldeten Bleiverzierungen, bisweilen auch, namentlich in der Normandie,⁶⁾ von glänzenden Fayence-Auffätzen strahlten, so haben wir ein Bild von der alle Theile durchdringenden künstlerischen Ausstattung dieser Bauten.

Es ist wahr: diese fröhliche Zeit kennt noch kein strenges Gesetz der Composition, noch keine klassische Durchbildung der Form. Aber so wenig mustergiltig die Einzelheiten sind, so selbständigen Werth hat diese Architektur als treuer Spiegel der Sitten und Anschauungen ihrer Zeit, als Ausdruck der Lebensgewohnheiten der Fürsten und ihres Kreises, deren Charakter wir oben geschildert haben. Stilreinheit darf man hier nicht suchen, ebenfowenig eine correcte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, malerischen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenusses

¹⁾ Rouyer et Darcel, Vol. I. — ²⁾ Ebend. Vol. II. — ³⁾ Capit. Français, art. François I. — ⁴⁾ Deville, comptes p. CLVI sq. — ⁵⁾ Girolamo della Robbia für das Schloß Madrid, Vafari, V. di Luca della Robbia III, p. 72. — ⁶⁾ Ein Beispiel in Palustre II, S. 313.

in naiver Verschmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man diesen liebenswürdig zwanglosen Bauten in hohem Grade zugestehen.

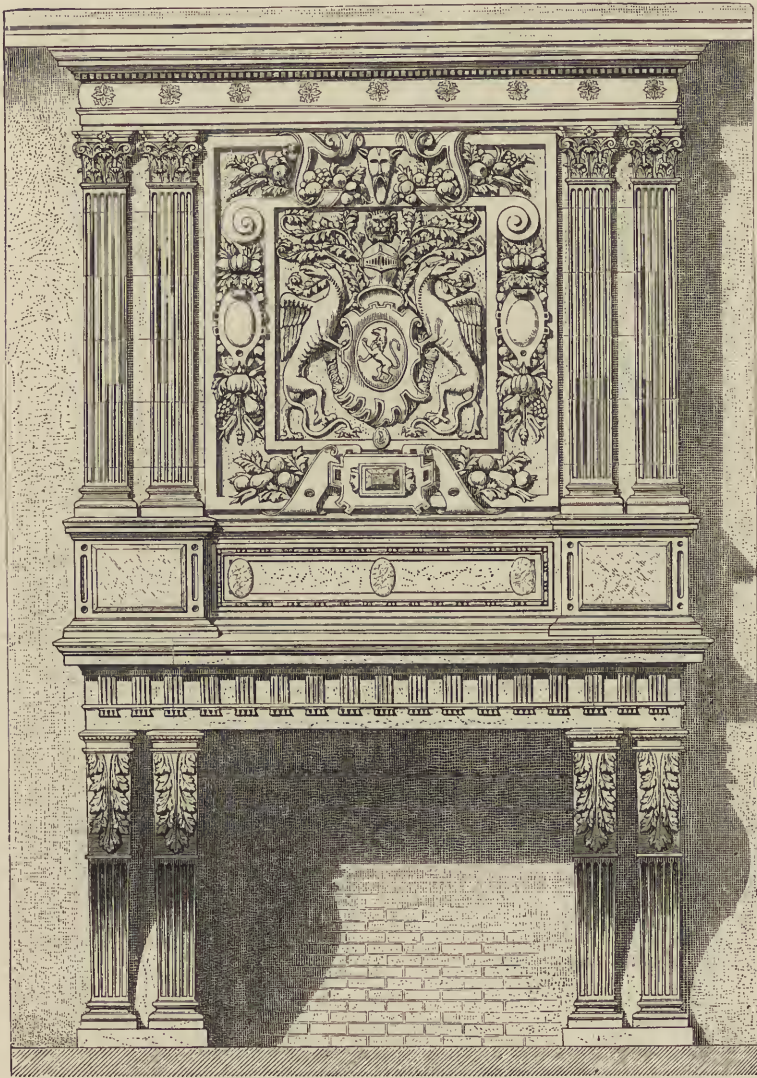


Fig. 20. Kamin aus dem Schloß Du Pailly. (Sauvageot.)

Gegen Ende der Regierung Franz' I, also gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen stärkeren Einfluß zu üben. Man strebt nach größerer Regelmäßigkeit der Anlage, wie sie sich z. B. im Schloß von

Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriss in § 73) zu erkennen giebt. Die Reste mittelalterlicher Ueberlieferung schwinden, die zahlreichen vorspringenden Ausbauten, Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr in's Innere gezogen, aber immer noch einfach angelegt, nach Art derer in den florentinischen Palästen, mit einfachem, durch ein steigendes Tonnengewölbe bedecktem Lauf, mit ziemlich steilen Stufen. Jene Treppe im Louvre, auf welcher man zur Gemäldegalerie aufsteigt, ist ein bezeichnendes Beispiel. Besonders werden aber die Details in antikem Sinn durchgebildet, die klassischen Säulenordnungen strenger beobachtet, reiner nachgeahmt, übereinstimmender gehandhabt (vgl. Fig. 20), die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilasterordnungen sammt reichem Gebälk und Gesims und durch Nischenwerk eine regelmässige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in feinen Hoffaçaden das schönste Beispiel. Aber trotz der antikisirenden Physiognomie werden die steilen Dächer und die hohen Pavillons mit ihren gewaltigen Kaminen beibehalten, nur die Dachfenster nicht mehr in gothisirender Weise behandelt, sondern mit einem strengeren Pilastersystem eingerahmt und etwa durch antiken Giebel geschlossen. Ueberall das Streben nach grösserer Einfachheit und Ruhe, aber mit der fröhlichen Ungebundenheit der früheren Epoche geht viel von dem naiven Reiz dieser Bauweise verloren, und bei den Nachfolgern Heinrichs II schon schleicht sich frostige Nüchternheit ein. Zu gleicher Zeit aber kommen hässliche, willkürliche, geradezu barocke Formen auf, schwulstige Glieder, gebrochene Gesimse, Säulenschäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, so dafs der Barockstil hier fast früher auftaucht als in Italien. Namentlich gilt dies von der Ausstattung des Innern, bei welcher die Holztäfelungen und Teppiche der Wände, sowie die kunstreichen holzgeschnitzten Decken mehr und mehr von der aus Italien eingeführten Stuckarbeit, verbunden mit Malerei, freilich zumeist schon in übertriebenem Pomp und manierirten Formen zurückgedrängt werden. Im Ganzen aber, besonders am Aeusseren, bleibt immer noch eine gewisse Tüchtigkeit, Kraft und Gröfse, vertreten durch bedeutende Meister wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die französische Architektur bewahrt bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.





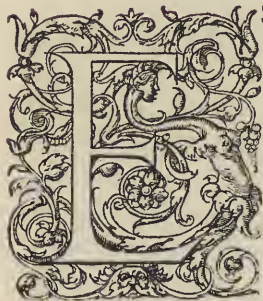
II. KAPITEL.

DER UEBERGANGSSTIL UNTER KARL VIII UND LUDWIG XII.



§ 12.

NACHBLÜHEN DER KIRCHLICHEN GOTHIK.



S ward schon bemerkt, daß die Volkskreise, die Gemeinden und der Klerus bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts der Renaissance Widerpart halten. Sie beharren bei den Traditionen des Mittelalters und lassen ihre Kirchen, Rath- und Wohnhäuser in gothischem Stil aufführen. Der Kirchenbau zunächst behält in Grundrißanlage und Construction das alte System bei, und nur in dem übermüthigen Dekorationstrieb des Flamboyantstiles verräth es sich, daß die erwachte Weltluft, der profane Sinn der realistisch gewordenen Zeit feinen starken Antheil auch am kirchlichen Leben fordert. Um einen Begriff von der Ueppigkeit zu geben, mit welcher dieser Nachsommer der Gothik in Frankreich auftritt, genügt es, auf die Reihenfolge der in Kugler's Geschichte der Baukunst an betreffendem Ort¹⁾ aufgezählten Monumente hinzuweisen. Werke wie St. Maclou zu Rouen, und die Façade der dortigen Kathedrale (1485—1507), wie die Pariser Kirchen²⁾ St. Germain l'Auxerrois, St. Séverin, St. Gervais, St. Médard, St. Merry, letztere erst seit 1520 erbaut, endlich der Thurm von St. Jacques de la Boucherie (1508—1522), ferner die seit 1506 ausgeführte überschwänglich reiche Façade der Kathedrale von Troyes und die übrigen in demselben Jahrhundert erbauten Kirchen dieser alterthümlichen Stadt,³⁾ vor allem aber das Prachtstück der Notre Dame zu Brou⁴⁾ (1506—1536)

¹⁾ Bd. III, S. 90—114. — ²⁾ M. F. de Guilhermy, *descript. archéol. des monum. de Paris*. 2. édit. 8. Paris 1856, p. 140, 154, 178, 184, 171, 224. — ³⁾ A. Aufauvre, *Troyes et ses environs*. 8. Troyes et Paris 1860. — ⁴⁾ Dupasquier, *Monogr. de Notre Dame de Brou*. Fol. Paris. Vgl. dazu meinen Aufsatz in Westermann's Monatsheften. 1883.

geben nebst vielen andern Kirchenbauten dieser Epoche ein glänzendes Bild von der Nachblüthe der Gothik.

In dieser spätmittelalterlichen Form erschöpfte sich zunächst jener phantastische dekorative Trieb, der diesem Jahrhundert überall, am meisten im Norden eigenthümlich war. Man hat die Werke dieses Flamboyantstiles bisher in der Regel schlechthin als »Verfallkunst«, als »gothischen Zopf« wegwerfend behandelt. Mit Unrecht fürwahr, wenn man die Fülle schöpferischer Kraft, das Ueberfließen genialer Erfindungen ins Auge faßt, die sich darin ankündigen. Gewiß dürfen diese Arbeiten nicht mit dem Maasstabe des streng constructiven frühgothischen Stiles des 13. Jahrhunderts gemessen werden. In der Construction sind sie ungleich lockerer als jene, und vor allem hat ihre Ornamentik sich im kecken Uebermuth von der constructiven Grundlage losgefagt und führt, unbeirrt von jener, auf eigene Faust ihre bunten Verschlingungen wie ein loses Spiel darüber hin. Aber welch unverfälschte Luft am mannigfaltigsten Ausdruck dekorativen Lebens, welch unabsehbare Reihe von Variationen über dasselbe Thema, und mit welcher Virtuosität des Meißels vorgetragen, ja jedem Material abgetrotzt und abgeschmeichelt! Ohne Zweifel ist diese Virtuosität wie jede andere nicht das Höchste in der Kunst; aber es steckt in ihr ein gutes Stück Steinmetzenpoesie, und der phantastische Sinn des Jahrhunderts fand in ihr seinen glänzendsten Ausdruck. Vor Allem wird das Eine klar: dieser dekorationsluftigen Schule kam es zunächst darauf an, in der Ornamentik Alles zu übertreffen. Es liefs sich erwarten, dafs, nur erst mit den Formen der Renaissance bekannt, sie keinen Augenblick Bedenken tragen werde, auch dieses Ausdrucksmittel dem schon vorhandenen Vorrath von Zierformen einzuverleiben. Wir werden sehen, dafs es so kam.

§ 13.

SPÄTGOTHISCHER PROFANBAU.

WICHTIGER aber für uns sind die Privathäuser dieser Epoche, weil in ihnen, bei völligem Festhalten an gothischen Formen, an gewissen mittelalterlichen Eigenheiten des Grundrisses, die Lebensfreude der Zeit in der stattlicheren Anlage und der reicheren Ausführung charakteristisch zur Erscheinung kommt. Eins der schönsten Beispiele ist das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur zu Bourges¹⁾ (1443—1453). Die Mitte haltend zwischen einem feudalen Schlofs und einer Stadtwohnung, lehnt es sich an die Stadtmauer mit ihren Thürmen, die es in seinen Grundplan hineinzieht. Ein unregelmäßiger Hof trennt die Wohnräume von der Strafsse.

¹⁾ Aufnahmen bei Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Bd. III. Vgl. die treffenden Bemerkungen in Viollet-le-Duc's Dictionn. de l'archit. unter dem Artikel »maison«. T. VI, p. 277 ff.

Drei in den Hof vortretende Treppenthürme gewähren den einzelnen Theilen bequemen Zugang und unterstützen die reichliche Anlage von Degagements, auf die man schon im mittelalterlichen Burgenbau große Stücke hielt. Ueber dem breiten Thorweg mit feinem schmalen Seiteneingang für Fußgänger liegt die Kapelle, die ihren eigenen Treppenzugang hat. Zu beiden Seiten schließen sich weite Hallen an, gegen den Hof durch Arkaden geöffnet, für den äußeren Verkehr des Hauses bestimmt.

Das vollständige Bild einer vornehmen Stadtwohnung dieser Zeit gewährt das Hôtel de Cluny in Paris, erbaut seit 1485.¹⁾ Auch hier trennt ein Hof, von zinnengekrönter Mauer eingeschlossen, die Wohngebäude

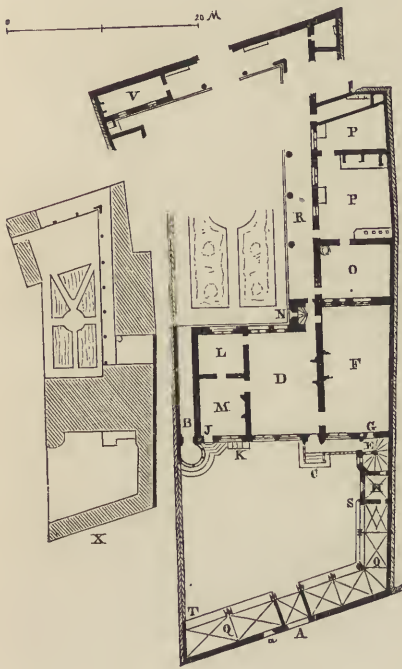


Fig. 21. Hôtel de la Trémouille. Erdgeschoss.
(Viollet-le-Duc.)

von der Straße: eine Anordnung, welche bis in die neueste Zeit bei vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich geltend geblieben ist. Auch hier das große Portal von einem kleinen Eingang für Fußgänger begleitet, gleich daneben zur Linken die Wohnung des Pförtners, die durch eine eigene Wendeltreppe und durch einen Arkadengang mit der Wohnung in Verbindung steht. Auch hier mehrere Wendeltreppen, welche den Aufgang zu den verschiedenen Räumen und die Verbindung mit dem Garten vermitteln.

Um dieselbe Zeit, gegen 1490, wurde in Paris das Hôtel de la Trémouille²⁾ erbaut (Fig. 21), welches in den vierziger Jahren abgerissen worden ist. Von glänzend reicher Ausstattung, hat es wieder den doppelten Eingang A in einen unregelmäßigen Hof, der die Wohnräume von der Straße trennt, und auf zwei Seiten von offenen Arkaden umgeben

wird. Mehrere Treppen, hier jedoch nicht mehr in den Hof vorspringend, die Haupttiege mit einer Freitreppe und Rampe verbunden, bewirken die Verbindung mit dem Obergeschoss. Ueber dem Durchgang B, der vom Hofe in den Garten führt, tritt auf schlanken Säulen eine Hauskapelle vor, eine im Mittelalter beliebte Anordnung, die uns noch mehrfach begegnen

¹⁾ Vgl. V.-le-Duc, Dictionn. T. VI, p. 286 ff. — ²⁾ Aufnahme in Verdier et Cattois, architecture civile et domestique, T. II, p. 19 ff. Vgl. V.-le-Duc, Dict. T. VI, p. 282 ff.

wird. Ein kleinerer Hof O mit einem Brunnen, durch Arkaden mit dem Garten zusammenhängend, trennt die Wohnräume von der Küche und ihrem Zubehör. Ein zweiter Ausgang, durch die Pförtnerwohnung bewacht, führt vom Garten aus in eine Seitenfratse.

In demselben Stil sind nun auch gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mehrere adlige Landfitze aufgeführt worden, die deutlich das Streben nach glänzender Ausstattung verrathen, obwohl sich daselbe noch gänzlich in gothischen Formen ausdrückt. Solcher Art ist das Schloß Meillant im Departement du Cher,¹⁾ erbaut um 1500 durch den Kardinal Amboise, dem wir später noch als hochherzigem Förderer der Kunst begegnen werden. Er errichtete daselbe für seinen Neffen Karl von Amboise, Herrn von Chaumont, während dieser als Gouverneur von Mailand abwesend war. Der Bau zeigt die unregelmäßige Anlage und die Einrichtung einer mittelalterlichen Burg. Er besteht nur aus einem langgestreckten in stumpfem Winkel gebrochenen Flügel. Nach außen ist derselbe mit zahlreichen Thürmen von unregelmäßiger Form flankirt und an den beiden Enden erheben sich viereckige Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern. Der westliche giebt durch seine bedeutende Mauermaße sich als der alte Donjon zu erkennen.

Während dies Alles ganz in mittelalterlicher Weise nur den Zwecken der Befestigung dient, spricht sich der wohnliche, der modernen Zeit eigne Charakter an der innern Seite nach dem ehemaligen Hofe durch die großen Fenster mit Kreuzstäben, die reich durchbrochenen Galerien, die sammt den Fensterbrüstungen Fischblasenmuster zeigen, und die hohen reichbekrönten Dachfenster mit ihren Giebeln aus. Die Aufgänge zu den Wohnzimmern sind in drei polygonen Treppenthürmen angebracht, und außerdem ist an der westlichen Ecke erkerartig ein achteckiger kleiner Thurm ausgebaut. Das Prachtstück der ganzen Anlage ist die Haupttreppe, deren Ecken mit kräftig gewundenen Säulen eingefast und deren Flächen von unten bis oben mit Maafswerkmustern und den Devisen des Besitzers bedeckt sind. Ueber dem niedrigen Portal sind Wappenhalter mit dem Schild und den Devisen Karls von Amboise unter drei etwas wunderlichen Baldachinen angeordnet. Der Thurm endet mit einer Terrasse, die von einer durchbrochenen Fischblasenbalustrade eingefast wird. Von hier steigt eine mit Krabben besetzte Laterne als Krönung des kräftigen Ganzen auf. Unter der Balustrade zieht sich ein gothisches Kranzgesims hin, das außerdem noch mit einem Rundbogenfries und Muschelnischen bereichert ist. Letztere sind der einzige Anklang an Renaissanceformen, der sich im ganzen Schlosse findet. Er kommt aber noch einmal an dem kleinen, übrigens als

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Baukunst Bd. III.

gothischer Spitzpfeiler behandelten Brunnen vor, der im Hofe sich befindet. Eine kleine gothische Kapelle, ebenfalls getrennt vom Schlosse, vervollständigt die Anlage.

Ein anderes Werk dieser Zeit ist das Schloß Chaumont¹⁾ (Fig. 22). In prächtiger Lage hoch über der Loire, bewahrt es noch ganz fein mittelalterliches Gepräge und die Embleme, welche auch Meillant zeigt, auf dessen Besitzer, Karl von Amboise, zum großen Theil auch dieser Bau zurückzuführen ist. Er besteht aus zwei Flügeln, die sich in unregelmäßiger

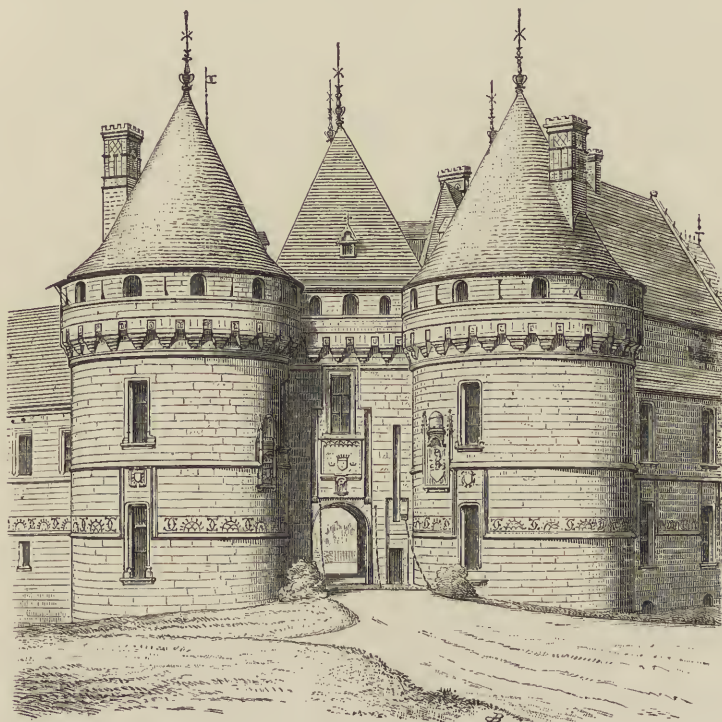


Fig. 22. Schloß Chaumont. (Baldinger nach Phot.)

Form um den Hof gruppieren und an beiden Enden durch mächtige runde Thürme mit Machicoulis und hohen Dächern flankirt werden. Der Eingang, durch einen rundbogigen Thorweg gebildet, liegt in einem hohen Pavillon, der durch zwei gewaltige runde Thürme mit Machicoulis und steilen Dächern eingefasst wird. Der Hof öffnet sich zwischen den beiden Flügeln des Baues als freie Terrasse mit köstlicher Aussicht über die Loire.

¹⁾ Vgl. die historischen Notizen in L. de la Sauffaye, Blois et ses environs. 2. édit. Blois et Paris 1860. p. 289 ff.

Das Innere zeigt in feinen Sälen, Zimmern und der großen Galerie eine prächtige Ausstattung im Stil der Renaissance, so daß man hier in vollem Maße den wohnlichen Eindruck der Schlösser jener Zeit empfängt. Sehenswerth sind besonders mehrere Tapeten des 15. Jahrhunderts, welche zur ursprünglichen Ausstattung des Schlosses gehörten. Auch die große kreuzförmig erbaute Kapelle, im reichen Flamboyantstil und mit Glasgemälden geschmückt, verdient Beachtung. Die Formen des ganzen Baues zeigen noch den gothischen Stil.

Aehnlicher Art ist das Schloß von Fougères,¹⁾ erbaut durch Pierre de Refuge, Schatzmeister Ludwigs XI. Auch hier ist der Eingang durch zwei Thürme flankirt, und an den Ecken des Gebäudes treten mächtige runde Thürme und ein donjonartiger viereckiger Thurm hervor. Der Hof ist mit Arkaden eingeschlossen und die Hauptstiege liegt wie gewöhnlich in einem reichgeschmückten polygonen Treppenhaus.

Auch das schöne Schloß Martainville,²⁾ im Departement der unteren Seine gelegen, zeigt in verwandter Weise noch völlige Abhängigkeit von mittelalterlicher Formenwelt, aber in der Anordnung des Grundplans den modernen Gedanken behaglich freier Wohnlichkeit (Fig. 23.) In einem ausgedehnten von Wirtschaftsgebäuden auf zwei Seiten eingefassten, von Mauern mit kleinen runden Eckthürmen umschlossenen Hofe erhebt sich der Hauptbau in Gestalt eines Rechtecks von 70 Fuß Breite bei 48 Fuß Tiefe. Auf den vier Ecken springen Rundthürme vor, im Innern polygonen Zimmer enthaltend, die als Kabinette mit den Haupträumen in Verbindung stehen. Der Eingang liegt bei A in der Mitte der Façade unter dem erkerartig ausgebauten Chor der im obern Geschoß angebrachten Kapelle: eine in Frankreich sich oft wiederholende Anordnung. Ein mit Kreuzgewölben bedeckter Gang trennt den großen Saal H von den beiden auf der anderen Seite liegenden Zimmern D, G. Am Ende des Korridors ist in einem polygonen Treppenhaus die Wendelstiege B angeordnet, die zu den beiden oberen Stockwerken führt. Im Hauptgeschoß ist ein Theil des Korridors durch eine Querwand als Kapelle abgegrenzt, und auf jeder Seite des Ganges sind zwei mit einander verbundene Zimmer angebracht. Das Außere zeigt sich als charaktervoller Backsteinbau, in den oberen Stockwerken mit Rautenfeldern und Lilienornamenten in dunkleren Steinen geschmückt. Doch sind die reichen gothischen Giebelkrönungen der Dachfenster in Haufstein ausgeführt. Dies Alles und die lebendige Gesamtgliederung, die vier Eckthürme mit ihren Kegeldächern, der hohe, mit Glockenstuhl gekrönte Treppenthurm und der zierliche Chor der Kapelle verleihen dem Bau ein hochmalerisches Gepräge.

¹⁾ L. de la Sauffaye, a. a. O. p. 316 ff. — ²⁾ Sauvageot, choix de palais, châteaux etc. Vol. IV.

Hierher gehört endlich noch eine Reihe stattlicher Rathhäuser, namentlich in den nordöstlichen Provinzen, welche an den prachtvollen Stadthäusern des benachbarten Flandern direkte Vorbilder fanden. Sie bestehen meist aus einer Bogenhalle im Erdgeschofs, über welcher die oberen Stockwerke, manchmal durch einen gewaltigen Belfroi gekrönt, in reichem Schmuck spätgothifcher Zeit sich erheben. Aufser den bei Kugler¹⁾ schon verzeichneten Rathhäusern von St. Quentin, Noyon und Saumur nennen wir die Hôtels de ville zu Douay, Dreux und das besonders anziehende

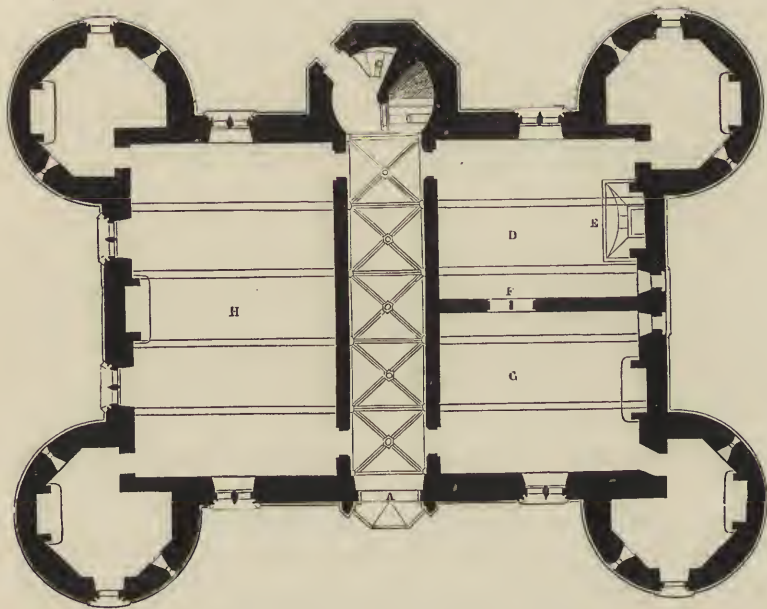


Fig. 23. Schloß Martainville. Erdgeschofs. (Sauvageot.)

zu Compiègne,²⁾ welches zwar keine Bogenhalle besitzt, aber durch baldachingekrönte Nischen für Statuen, durch eine große Flachbogennische mit dem Reiterbild Ludwigs XII und besonders durch den mächtigen Belfroi, der sich über der Mitte der Façade erhebt, ausgezeichnet ist. Das Gebäude wurde 1499 begonnen und ist gleichwohl noch vollständig im gothifchen Stil durchgeführt, abermals ein Beweis wie fest und wie lange die bürgerlichen Kreise damals im Gegensatz zum Hofe an der einheimischen Ueberlieferung festhielten.

¹⁾ Gesch. d. Baukunst, Bd. III, S. 113 fg. — ²⁾ Aufn. in Verdier et Cattois, arch. civ. et dom. T. I, p. 172 ff.

§ 14.

DAS SCHLOSS ZU AMBOISE.

ALS Karl VIII von Italien heimkehrte, brannte er vor Eifer, ähnliche Herrlichkeiten ausführen zu lassen, wie er sie dort in den prächtigen Schlössern und Villen gesehen hatte. Vom Kardinal Giuliano della Rovere, dem späteren Papst Julius II, erhielt er das reich verzierte Modell zu einem Palaß geschenkt, welches Giuliano da S. Gallo für diesen gearbeitet hatte. Der Künstler mußte es ihm selbst nach Lyon bringen, wo der König ihn mit Freuden begrüßte und reichlich beschenkte.¹⁾ Vor Allem liefs aber der König Künstler von Neapel kommen für die Arbeiten, mit welchen er das Schloß zu Amboise (1498) zu verschönern gedachte. Er unternahm dort nach dem Zeugniß Comines²⁾ so großartige Bauten »wie sie seit hundert Jahren kein König ausgeführt hatte« und zwar sowohl am Schloß wie in der Stadt. Mit welchem Eifer der König diese Angelegenheit betrieb, bezeugt die Quittung eines Nicolas Fagot, welcher bekennet 398 Livres 5 Sols Tourn. erhalten zu haben für den Transport mehrerer Tapeten, Bücher, Gemälde, Marmore und Porphyrfteine und anderer Gegenstände, sowie für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der König für seine Arbeiten von Neapel nach Amboise hatte kommen lassen.³⁾

Das Schloß von Amboise (Fig. 24)⁴⁾ ist noch immer ein ansehnlicher Bau, der sich mit feinen mächtigen Thürmen und seiner hochgelegenen Terrasse dominierend an dem hohen Ufer der Loire erhebt. Von den Bauten Karls VIII rühren nach Comines Zeugniß die beiden gewaltigen Thürme C, D, von beinahe 40 Fuß Durchmesser, in denen man auf einer 20 Fuß breiten Rampenstiege bis auf die Höhe der Terrasse und des eben so hoch gelegenen Schloßhofes zu Pferde gelangen konnte. Den innern Hof A umziehen auf zwei Seiten Arkaden, die bei der unregelmäßigen Anlage in einem spitzen Winkel zusammentreffen. Zahlreiche Wendeltreppen springen nach innen vor und bewirken die Verbindung in diesen älteren Theilen des Baues. Ein Saal von beträchtlicher Größe bildet noch heute den wichtigsten Theil der inneren Räumlichkeiten. Nach außen flankiren mehrere

¹⁾ Vafari, Vita di Giuliano da San Gallo, ed. Le Monn. T. VII, p. 219. — ²⁾ Comines, l. VIII, cap. 18: »lequel (Charles VIII) estoit en son chasteau d'Amboise, où il avoit entrepris le plus grant edifice que commença, cent ans a, Roy, tant au chasteau que à la ville, et se peut veoir par les tours, par où l'on monte à cheval, et par ce qu'il avoit entrepris à la ville et avoit amené de Naples plusieurs ouvriers excellens en plusieurs ouvrages, comme Tailleurs et Painctres.« — ³⁾ Fontanieu, portef. 149: »vingt deux hommes de mestiers, lesquels par fomme icelluy Seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur mestier à son devis et plaisir.« cf. Comines, ed. Mlle. Dupont, Paris 1843. T. II, p. 585 Note. — ⁴⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Hiftor. Notizen in L. de la Sauffaye, Blois et ses environs, p. 202 ff. Vgl. die schöne Darstellung in den Châteaux historiques I, 65 ff.

runde Thürme die Ecken des Schloffes. Eine kleine kreuzförmige Kapelle B mit polygonem Chorschluss, noch völlig gothisch angelegt und ausgeführt, tritt ebenfalls aus der Umfassungsmauer vor. Sie scheint derselben Zeit anzugehören, ist aber unter der Restauration durch den Herzog von Orleans wieder hergestellt worden.

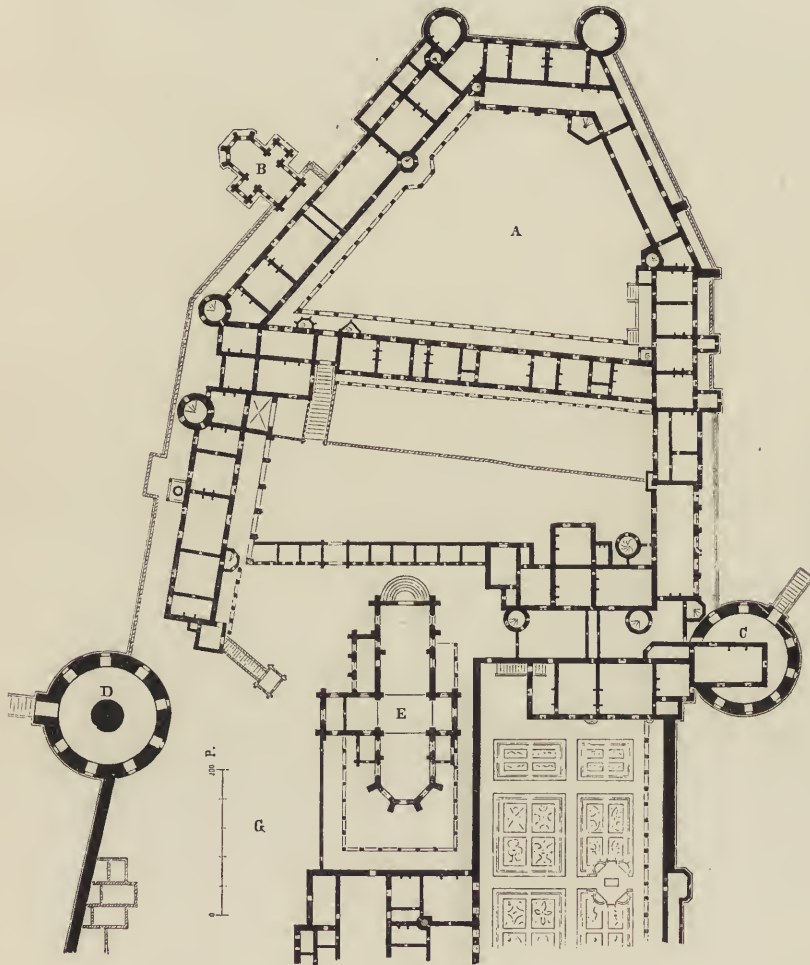


Fig. 24. Schloß zu Amboise. Aeltere Theile. (Du Cerceau.)

§ 15.

DAS SCHLOSS ZU BLOIS.

Ein frühzeitiger Tod raffte Karl mitten in seinen Unternehmungen hin, und die in so großem Stil begonnenen Bauten blieben unvollendet. Ludwig XII aber in seiner langen und glücklichen Regierung (1498—1515)

nahm, erfüllt von der Herrlichkeit italienischer Kunst, diese Bestrebungen wieder auf und fuchte sich nicht bloß Kunstwerke von dort zu verschaffen, sondern auch Künstler für sich zu gewinnen. Er berief den Veroneser Fra Giocondo, von welchem Vafari¹⁾ berichtet, er habe zwei schöne Brücken über die Seine erbaut und sonst noch viele Werke in Frankreich für den König ausgeführt. In Wahrheit ist aber nur eine Brücke, die von Notre Dame, nachweislich von Fra Giocondo erbaut worden, nachdem die alte Brücke im November 1499 eingestürzt war.²⁾ Erst im Herbst 1512 ward die neue steinerne, mit Buden besetzte Brücke gänzlich vollendet. Im Uebrigen läßt sich weder aus Urkunden, noch aus dem Stil der Bauten Ludwigs XII irgendwie die von Vafari gerühmte Thätigkeit des kunstverständigen Frate beglaubigen. Auch von der alten »cour de comptes« im Justizpalast zu Paris läßt sich, nach den Stichen Israel Sylvestre's zu urtheilen, kein Schluß auf die Betheiligung Fra Giocondo's ziehen.

Aber das glänzendste Denkmal setzte der König seiner Kunstliebe im Neubau des Schlosses von Blois.³⁾ Aus der Stadt Blois ragen zwei Hügel auf, von denen der steilere durch die Kathedrale, der minder hoch aufragende durch die ausgedehnten Baulichkeiten des königlichen Schlosses bekrönt wird. Das Schloß, dessen Geschichte bis in die römische Epoche hinauffteigt, wo es am Ende des 6. Jahrhunderts als Castrum auftritt, war im Mittelalter eine feudale Festung, zuerst unter den Grafen von Blois, dann unter den Herzogen von Orleans. Im Jahr 1433 wird von bedeutenden Arbeiten daselbst berichtet, die jedoch ausschließlich den Befestigungswerken galten. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts veränderte es wie so viele Schlösser des Mittelalters seinen Charakter und wurde aus der kriegerischen Veste der Feudalzeit ein glänzender fürstlicher Wohnsitz. Ludwig XII, der für seine Geburtsstätte eine lebhaftere Vorliebe hatte und meistens hier residirte, brachte diesen Umbau mit aller Opulenz seiner Zeit zu Ende und erbaute das Schloß, wie Jean d'Auton sagt, ganz neu und mit wahrhaft königlichem Aufwand.⁴⁾

Der imposante Bau (Fig. 25) zeigt im Wesentlichen verschiedene Baugruppen.⁵⁾ Der älteste Theil, zur Rechten des Eintretenden, bildet die nordöstliche Ecke des Ganzen. Er besteht aus dem großen Saal H der

¹⁾ V. di Fra Giocondo T. IX, p. 159 u. Note 2. — ²⁾ Humbert Vellay, chroniques, cap. 13 erzählt, daß der König die eingestürzte Brücke »fit rebâtir de pierre avec beaucoup de curiosité, et le rendit plus beau et commode qu'il n'avoit été auparavant.« — ³⁾ Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in den Monum. Hist. Vgl. dazu das Geschichtliche in L. de la Sauffaye, hist. du château de Blois. 4. édit. Blois et Paris 1859. 8. — ⁴⁾ »tout de neuf et tant somptueux que bien sembloit oeuvre de Roy.« — ⁵⁾ Wir geben trotz einiger Ungenauigkeiten den Grundriß nach Du Cerceau, der die Umgestaltungen der Zeit Gastons noch nicht kennt. Den heutigen Zustand stellt der Grundriß in den Monum. Hist. dar.

mittelalterlichen Notablenversammlung und trägt das Gepräge des 13. Jahrhunderts, der Zeit des hl. Ludwig. Steinfäulen mit frühgothischen Kapitälern und Spitzbögen theilen den 50 Fufs breiten, 90 Fufs langen Saal in zwei Schiffe, deren jedes eine spitzbogige Holzbedeckung hat. Diese oberen Theile

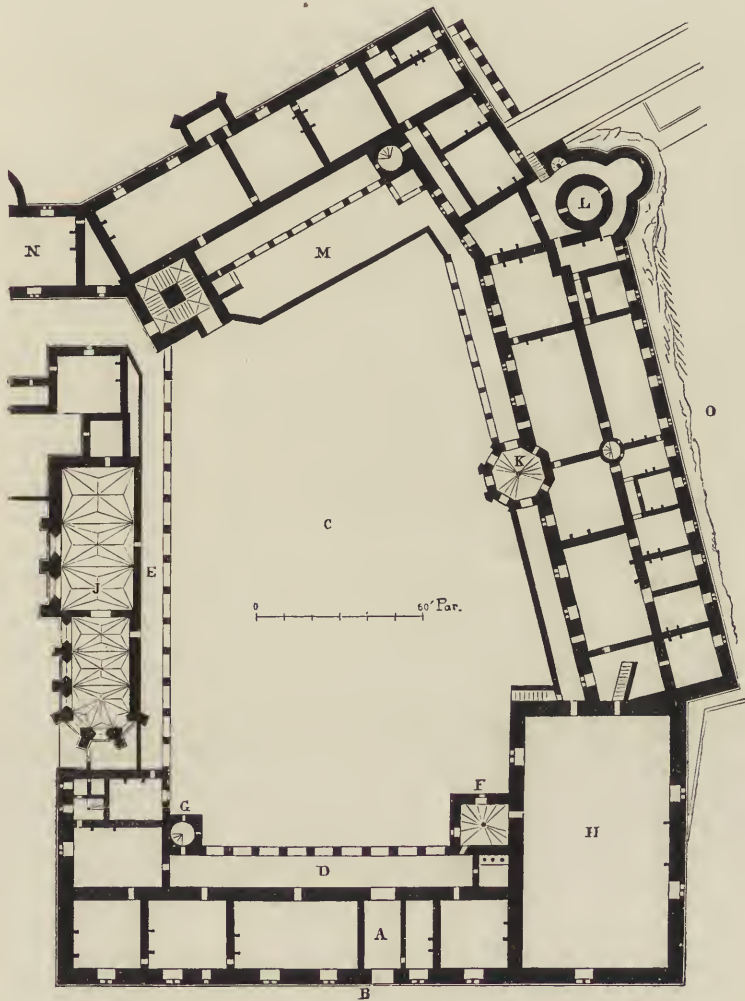


Fig. 25. Schloß zu Blois. Erdgeschloß. (Du Cerceau.)

stammen aus der Zeit Ludwigs XII. Dem Baue dieses Königs gehört sodann der östliche Flügel B, der sich im rechten Winkel an der Südseite E fortsetzt und dort die Kapelle J aufnimmt. Der Bau Franz' I, von welchem später zu sprechen ist, erstreckt sich in schieferm Winkel an der gegenüber-

liegenden nördlichen Seite O und bildete ehemals mit einem westlichen Flügel M den Abchluss. An die Stelle dieses letzteren trat später der nüchterne Bau Gastons von Orleans. Wir haben es hier zunächst mit dem Werk Ludwigs XII zu thun.

Die Hauptfaçade B, nach Osten gelegen, 160 Fufs lang, unregelmässig eingetheilt, ist wie der ganze Bau Ludwigs in feiner Masse aus Ziegeln aufgeführt, nur der Sockel, die Einfassungen der Fenster und Thüren, das reiche Kranzgesims mit feiner aus Fischblasen zusammengesetzten Balustrade, die Fenstergiebel des Daches und endlich sämtliche Ecken und Pilaster sind aus Haufsteinen gearbeitet. Die Fenster des Erdgeschosses und des oberen Stockwerkes sowie die des Dachgeschosses sind in ungleicher Axentheilung, rein nach dem innern Bedürfnis angelegt. Doch macht sich ein Streben nach möglicher Gleichheit der Abstände bemerklich. Ihre steinernen Kreuzstäbe, die Säulchen und Einkehlungen der Umfassung sowie die überschneidenden Rundstäbe, endlich die auf Consolen ruhenden Krönungen gehören durchaus noch dem gothischen Stile. Dasselbe gilt von den Balustraden der beiden Altane am letzten und vorletzten Fenster, von den phantastischen Maafswerken des Hauptgesimses, von der Form der Lisenen und endlich von den Krönungen der Dachfenster, deren geschweifte Spitzbögen mit Krabben und Kreuzblumen ausgestattet und mit Fialen eingefasst sind. Nur einmal, an dem ersten Dachfenster (zur Rechten) kommt ein Renaissance-motiv vor, da statt der Fialen Pilaster, von Delphinen bekrönt, angebracht sind. In den Bogenfeldern der Dachfenster sind mehrmals das Wappen von Ludwigs erster Gemahlin Anna von Bretagne und die Namenszüge des Königspaars angebracht. Das Portal, unsymmetrisch an der rechten Seite angebracht, besteht aus einem hohen halbkreisförmigen Bogen, neben welchem ein kleines Pfortchen in gedrücktem Rundbogen dem Fußgänger sich öffnet. Ueber beiden sieht man das Emblem Ludwigs XII, das Stachelschwein mit der Krone, über dem Haupteingang außerdem unter reichem Baldachin auf blauem Grunde mit goldenen Lilien in Hochrelief das Reiterbild des Königs. Dies gehört den Restaurationen an, welche neuerdings unter der meisterhaften Leitung von Felix Duban das ganze Schloß wieder hergestellt haben.

Die innere Façade nach dem Hofe wird an der östlichen und südlichen Seite im Erdgeschoss durch Arkaden D, E gebildet, deren sehr gedrückte Bögen auf Pfeilern ruhen, die abwechselnd rautenförmige Felder mit Lilien oder nach Art der italienischen Renaissance ein Rahmenwerk mit Arabeskenfüllung zeigen. Dies sind die einzigen entschiedenen Anklänge an italienischen Stil, während alles Andere, die Bogenprofile, Fenstereinfassungen, Gesimse und Balustraden bis zu den Fialen und Giebeln der Dachfenster noch gothisch ist. Die Verbindung mit dem oberen Geschoss wird in den beiden Ecken rechts und links vom Eingange durch Wendeltreppen F, G, von

denen die zur Rechten sich durch grössere Anlage und reicheren Schmuck und ihr unmittelbares Ausmünden auf den grossen Saal als Haupttreppe erweist, bewerkstelligt. Besonders schön und reich geschmückt mit acht Rippen ist ihr Gewölbefluß. Das obere Geschloß besteht aus einer einfachen Reihe verbundener Räume von 26 Fuß Tiefe, der Hauptfaal 42 Fuß lang.

In dem südlichen Flügel liegt die einschiffige, polygon geschlossene Kapelle J mit reichen Sterngewölben und Fischblasenfenstern, durchaus noch ein Werk des gothischen Flamboyants, neuerdings wieder hergestellt. Noch stammt aus Ludwigs XII Zeit, in feinen Grundlagen sogar noch aus dem früheren Mittelalter, der runde Thurm L in der nordwestlichen Ecke des Schlosses, der später ganz in den Bau Franz' I hineingezogen wurde.

Ueber den Architekten des Baues wissen wir nichts. Der Stil spricht jedenfalls eher gegen als für Fra Giocondo. Dagegen ist durch neuere Entdeckungen ¹⁾ festgestellt, daß *Colin Biart* »maître maçon en la ville de Blois«, sowohl am Schloß von Blois wie an dem von Amboise beschäftigt war. Allem Anscheine nach, da er wie wir bald sehen werden auch durch den Kardinal Amboise nach Gaillon berufen wurde, müssen wir ihn als einen sehr tüchtigen, weit bekannten Meister betrachten.

§ 16.

SCHLOSS GAILLON.

DER größte Förderer der Renaissance in Frankreich war Ludwigs XII Minister Kardinal Georg von Amboise, Erzbischof von Rouen, einer der erleuchtetsten Staatsmänner seiner Zeit. Er wußte sich aus Italien Bücher und Kunstwerke zu verschaffen und schmückte damit sowohl den erzbischöflichen Palaß zu Rouen als auch sein Schloß Gaillon. Bedeutende Summen, die ihm grobentheils aus den Strafgeldern der aufständischen italienischen Städte flossen, wendete er auf den Neubau dieser Schlösser. Nicht weniger als 153,600 Livres, eine Summe, die jetzt das Zwanzigfache gelten würde, betragen laut den noch vorhandenen Rechnungen die Gesamtkosten des Baues von Gaillon, und doch übertrafen die Baukosten des erzbischöflichen Palaßes zu Rouen diese noch um ein Drittel.²⁾ Dort entstand u. A. eine prachtvolle Galerie im Garten mit einer marmornen Fontaine, sodann eine Kapelle und ein Oratorium. Von diesen Werken ist nichts erhalten, dagegen besitzen wir von Gaillon, das 1792 verkauft und schmählich verwüthet wurde,

¹⁾ Bulletin archéol. Jahrg. 1843 p. 469 »Colin Biart entr'aultres a esté a conduire le commencement de pons Notre-Dame de Paris. Depuys fust appellé au chasteau d'Amboise, et depuys au chasteau de Blois, qui font choses somptueuses et de grant entreprise.« — ²⁾ A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850. Mit Atlas in fol. p. XX ff.

wenigstens einige Ueberreste in der Ecole des beaux arts zu Paris, die Aufnahmen bei Du Cerceau und die vollständigen Baurechnungen, die uns einen umfassenden Einblick in den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit verstatten. Obwohl das Schloß nicht Privatbesitz Amboise's war, sondern dem Erzbisthum Rouen gehörte, und obwohl er in seinem vielbeschäftigten Leben nur selten und auf wenige Tage dort weilen konnte, betrieb der hochfinnige Prälat aus reiner Begeisterung für die Kunst den Bau von 1502 bis zu seinem Tode 1510 mit allem Eifer. Bisweilen erscheint er, um nach den Bauten zu sehen, sich ihres Fortgangs zu freuen, dann aber muß — so wenig war dort für die nothdürftigsten Einrichtungen gesorgt — alles Erforderliche bis auf die Lebensmittel von Rouen mitgenommen werden, und es kommt sogar vor, daß man sich Betten leihen muß. Dabei wird alles mit der höchsten Pracht ausgeführt, für die Arkaden werden marmorne Pfeiler und Medaillons aus demselben Material beschafft, und ein reich geschmückter Marmorbrunnen wird sogar aus Italien herbeigeht.

Gaillon¹⁾ liegt zehn Meilen von Rouen entfernt, eine Viertelmeile von der Seine auf hügeligem Terrain, welches eine reiche Aussicht gegen Osten gewährt. Im Mittelalter unter Philipp August war es eine starke Veste, die im 13. Jahrhundert in Besitz der Erzbischöfe von Rouen kam und im 15. Jahrhundert von den Engländern durch Schleifung der Mauern und des Donjons zerstört wurde. Bald darauf stellte der Kardinal d'Estouteville das Schloß wieder her, und in diesem Zustande fand es Georg von Amboise. Dieser schloß bei seinem Neubau (Fig. 26) sich an das Bestehende an, bewahrte die Hauptmauern mit den Thürmen und den Gräben und behielt somit die unregelmäßig dreieckige Gestalt des Ganzen bei. Ueber den Graben L führte eine Zugbrücke, vertheidigt bei der Pforte a durch zwei Thürme, zu dem Haupteingang b c. Dieser lag in einem viereckigen Pavillon H mit kleinen Thürmen auf den Ecken, an welchen sich zur Rechten und zur Linken G die Gebäude Estouteville's anschlossen. Von hier gelangte man zu dem äußeren Hofe A, und aus diesem durch die Galerie E zu dem Haupthofe B. Auch dieser ist unregelmäßig angelegt und an zwei Seiten mit Arkaden D, E ausgestattet, die im Erdgeschoß offen, im obern Stockwerk geschlossen waren. Zwei vortretende polygone Thürme in den entgegengesetzten Ecken, f, m, enthalten die Wendeltreppen zum oberen Geschoß. Sie stehen zugleich mit den Gallerieen in Verbindung und vermitteln durch dieselben den Eintritt in die Gemächer. Die Haupttreppe f ist nach außen auf Pfeilern mit offenen Bögen stattlich aufgeführt. In der Mitte des Hofes stand die berühmte Marmorfontaine g. In der nordwestlichen Ecke des Hofes erhob sich ein viereckiger Pavillon K, nach

¹⁾ Außer den Zeichnungen bei Deville vgl. die Aufnahmen bei Du Cerceau, T. I.

aufsen mit kleinen Thürmen auf Kragsteinen flankirt, durch welchen man über eine Zugbrücke nach einer großen Terrasse und von dort in die ausgedehnten Gartenanlagen gelangte.

Das Hauptgebäude C, »la grande maison« genannt, besteht aus einer Reihe von Gemächern, vor welchen sich nach außen eine prachtvolle Galerie h auf Marmorpfeilern hinzog. An der einen Ecke wurde dieselbe durch einen großen runden Thurm I flankirt, an der entgegengesetzten Seite durch die Kapelle J. Die gegenüberliegende unregelmäßige Partie des Gebäudes F G hieß nach dem ausführenden Architekten das Haus Pierre de Lorme. Auch

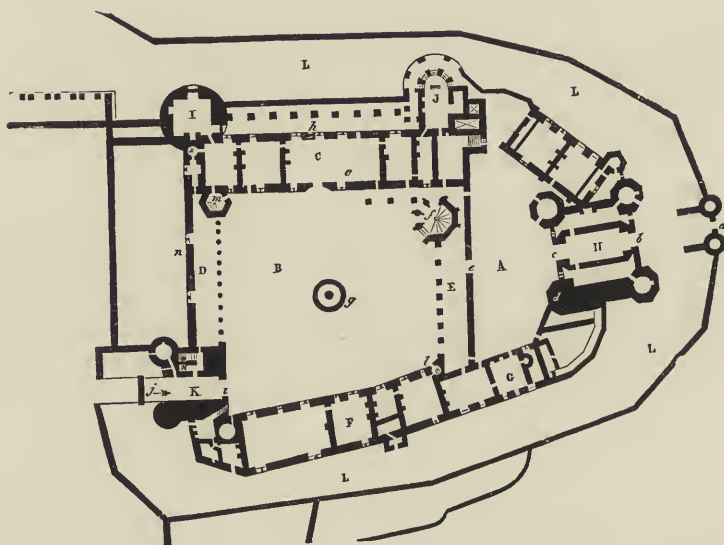


Fig. 26. Schloß Gaillon. Erdgeschofs. (Du Cerceau.)

der Pavillon K, welcher die Verbindung mit dem Garten herstellt, trug den Namen dieses Meisters. Der Garten selbst bildete ein Blumenparterre von gewaltiger Ausdehnung, 540 Fufs breit und doppelt so lang, an der südöstlichen Langseite in ganzer Länge von einer offenen Galerie eingefasst, die auf einen kleinen Pavillon mündete. Die Mitte des Gartens zeigte unter einer Volière einen Springbrunnen. Vom Garten gelangte man in den Park mit feinen prachtvollen Baumgruppen, von wo eine lange Allee zu der Eremitage und dem »weisen Hauße« führte, einer Anlage, die der zweite Nachfolger Amboise's, Carl von Bourbon, in ziemlich barockem Stil, aber mit großer Pracht hinzugefügt hatte. Der ganze Park umfaßte einen Flächenraum von 800 Morgen.

Die Gesamterscheinung des Schloffes (Fig. 27) mit feinen hohen Dächern, Kaminen und zierlich gekrönten Dachfenstern, mit den zahlreichen Thürmen,

Nebenthürmen und der gothifchen Kapelle war ein überaus malerifcher, noch ganz im Sinne des Mittelalters. Nur die Arkaden mit ihren gedrückten Rundbögen, die Medaillons und die Pilafter gehören der Renaiffance an. Aber diefe neuen Elemente mifchen fich viel ftärker als in Blois mit den gothifchen Formen, und der Uebergangstil tritt in Gaillon zum erften Mal entfcheidend auf. Alle Theile des Gebäudes waren aufs Reichfte gefchmückt, befonders glänzend die nach aufsen liegende Galerie, deren Bögen auf neun Marmorpfeilern ruhten. Ueber den Archivolten waren Marmormedaillons mit antiken Bruftbildern angebracht. In dem grofsen runden Thurm diefer Seite lag das Kabinet des Kardinals, deffen gefchnitzte Holzdecke von Azur und Gold fchimmerte. Auferdem werden in diefem Haupttheile der Wohnung ein grofses Saal, ein Zimmer mit vergoldeter Ledertapete und ein anderes mit grünem Velourteppich erwähnt. Der Saal mafs über 100 Fufs Länge bei 48 Fufs Tiefe. Er fand gleich den übrigen Zimmern in unmittelbarer Verbindung mit einer prächtigen Terraffe, die von der Marmorgalerie getragen wurde.

Befonders glänzend war die Kapelle ausgestattet, die nach aufsen durch ihren mit offener Laterne bekrönten Glockenthurm fich bemerklich machte. Mit vergoldetem Blei in zierlichen Ornamenten bedeckt, fchmückten ihn die Figuren von Sibyllen und einer Sirene. Der Altar der Kapelle war ganz aus Marmor gearbeitet, mit den Reliefbildern der zwölf Apoftel, die Chorftühle mit Ornamenten und Figuren in kunftvollem Schnitzwerk bedeckt,¹⁾ die achtzehn Fenster mit Glasmalereien, welche noch im Anfang des 18. Jahrhunderts die Bewunderung erregten.²⁾ Selbft die Wände der Kapelle waren mit Gemälden gefchmückt, welche Andrea Solario von Mailand in zwei Jahren bis 1509 ausgeführt hatte. Von ihm war auch das Altargemälde der Kapelle, die Geburt Chrifti darstellend.³⁾ Den oberen Theil des Altars bildete ein Marmorrelief von Michel Colomb, St. Georg den Drachen tödtend, gegenwärtig im Mufeum des Louvre aufbewahrt,⁴⁾ während die Bruchftücke der unübertrefflichen Chorftühle, die den höchften Luxus dekorativer Pracht in Verbindung gothifcher Elemente mit Renaiffanceformen zeigen, in die Kirche von St. Denis gekommen find. Unter den Treppen zeichnete fich durch ihre feinen Ornamente, den plastifchen Schmuck, die durchbrochenen fchwebenden Schlufssteine des Gewölbes und den kupfernen St. Georg, welcher das Dach krönte, die grofse zur Kapelle führende Hauptftiege aus.

Die Arkaden des Hofes, auf reich dekorirten Pfeilern ruhend, mit Arabesken von delikatefter Behandlung gefchmückt, die Fenster über ihnen mit

¹⁾ Deville im Atlas Taf. 12 u. 13 giebt Zeichnungen derfelben. — ²⁾ Felibien, entret. III, p. 83. — ³⁾ »Ung beau tableau de la nativité de nostre Seigneur que a faict maistre André de Solario, peintre de Monseigneur.« Deville, a. a. O. p. 540, cf. p. LXXI. — ⁴⁾ Barbet de Jouy, Description des sculptures modernes du Mus. Imp. du Louvre, Nr. 84.

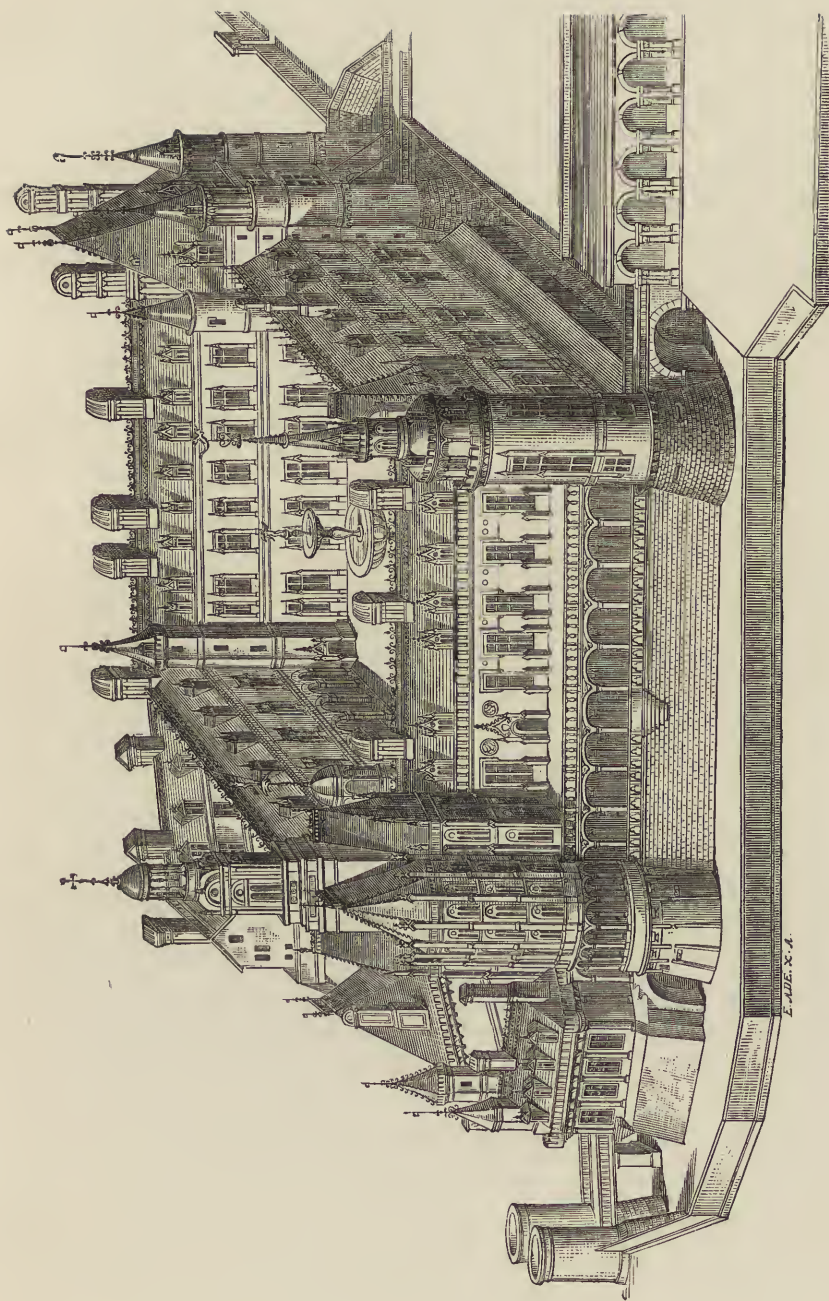


Fig. 27. Schloß Gaillon. (Du Cerceau und Deville.)

L. W. DE. X. A.

marmornen Medaillons römischer Kaiser, endlich die Dachfenster mit ihrer pyramidalen Krönungen gaben der Architektur des Hofes nicht geringeren Reiz. Ueber den Arkaden sah man sogar ein langes Marmorrelief, welches die Schlacht von Genua und den siegreichen Einzug der Franzosen in diese Stadt darstellte. Bemalte Hirschköpfe von Holz auf einem Grunde von Laubwerk schmückten die untere Galerie, während die obere an ihren Gewölber mit Azur und Gold bemalt war. Der ganze Hof war mit einem Pflaster von schwarzen, grauen und grünen Platten in teppichartigen Mustern bedeckt empfing aber seinen Hauptschmuck durch den hohen mit plastischen Werken gezierten Springbrunnen, welchen die Republik von Venedig dem Kardinal geschenkt hatte. Von allen diesen Schönheiten ist nichts erhalten als das Portal des äußeren Hofes, das Werk Pierre Fain's von Rouen, welches gegenwärtig den Hof der Ecole des beaux arts in Paris abtheilt. Es giebt mit seinen gedrückten Rundbögen und den arabeskengeschmückten Pilastern einer annähernden Begriff von dem ehemaligen Glanz dieses Baues, den die Revolution bis auf einige nackte Mauern verwüthet hat (Fig. 28).

§ 17.

DIE KÜNSTLER VON GAILLON.

DIE Baurechnungen von Gaillon,¹⁾ die einen vollständigen Einblick in die gefamnte Unternehmung gewähren, geben uns auch Aufschluss über die dabei betheiligten Künstler. Gegenüber den so oft wiederholten Behauptungen von der Heranziehung italienischer Architekten, namentlich Fra Giocondo's, zu den französischen Bauten dieser Epoche ist es zunächst von Werth festzustellen, dass kein hervorragender italienischer Architekt in den Rechnungen genannt wird, dass nur in untergeordneter Weise drei italienische Künstler gegenüber von mehr als hundert französischen beim Bau vorkommen, dass offenbar der Plan und die Ausführung des Ganzen von einheimischen Künstlern ausgeht. Diese waren freilich keine berühmten Architekten im modernen Sinne, sondern schlichte Bau- und Maurermeister nach Art des Mittelalters. Sie gingen aus zweien der angesehensten Künstler Schulen des Landes, der von Rouen und der von Tours hervor, deren Tradition bis ins frühe Mittelalter hinaufreicht. Oft sind mehrere gleichzeitig an verschiedenen Theilen des Baues beschäftigt, jeder für sich selbständig arbeitend; bisweilen löst der eine den andern in derselben Arbeit ab. Was das Ganze dadurch an einheitlicher Strenge einbüßte, gewann es ganz im Geiste des Mittelalters an bunter Mannigfaltigkeit und origineller Frische. Wir erwähnen kurz die Hauptmeister und ihre Thätigkeit am Baue.

¹⁾ Das Folgende beruht auf der musterhaften schon erwähnten Arbeit A. Deville's

Als solche lernen wir unter den Baumeistern in erster Linie kennen *Guillaume Senault* von Rouen.¹⁾ Er entwirft die Pläne zum Hauptgebäude und arbeitet von 1502 bis 1507 an der Ausführung desselben. Er wird mehrmals auch anderwärts zu wichtigen Unternehmungen als Sachverständiger berufen, so beim Bau der neuen Thürme an den Kathedralen zu Rouen und zu Bourges. Auch an dem neuen erzbischöflichen Palast zu Rouen war er beteiligt. — *Pierre Fain*, ebenfalls von Rouen,²⁾ errichtete für 18,000 Livres die Kapelle und die zu derselben führende Haupttreppe. Außerdem ist er der Schöpfer des jetzt in der Ecole des beaux arts aufgestellten Portals (Fig. 28), für welches er 650 Livres empfing. Wir finden ihn ferner



Fig. 28. Portal von Gaillon. (Baldinger nach Phot.)

bei den Bauten des erzbischöflichen Palastes zu Rouen, welchen er in den Jahren 1501 und 1502 vorstand. Später vertraute ihm der Abt von St. Ouen, Antoine Boyer, genannt »le grand bâtisseur«, den Bau einer neuen Abt-wohnung. — Der dritte Meister ist *Pierre de Lorme*,³⁾ ebenfalls von Rouen, von dem ausdrücklich bemerkt wird, daß er in antiker wie in französischer Weise zu arbeiten verstehe.⁴⁾ Auch er war am erzbischöflichen Palast zu

¹⁾ Deville, p. XCIII ff. — ²⁾ Ebend. p. XCVII ff. — ³⁾ Ebend. p. XCIX ff. — ⁴⁾ Ebend. p. 405: »Pierre de Lorme, maçon, a fait marché de faire et tailler à l'antique et à la mode Françoisise les entrepiez qu'il fault à affeoir les medailles soubz la taraffe basse du grant corps d'ostel.«

Rouen thätig gewesen. In Gaillon führte er den Umbau der alten vom Kardinal Estouteville errichteten Theile, erbaute den nach ihm benannten Flügel des Schlosses, welcher der »grande maison« gegenüber liegt, und den Pavillon, der die Verbindung mit der Terrasse und dem Garten herstellt.

Neben diesen Meistern von Rouen sind noch zwei hervorragende Künstler aus der Touraine in Gaillon beschäftigt: *Colin Biart* von Blois,¹⁾ der mehrmals zur Befichtigung der Bauten berufen und als Architekt von Gaillon bezeichnet, außerdem für den Bau der Thürme in Rouen und Bourges herbeigezogen wird, die Notre Dame-Brücke in Paris errichtet und an den Schloßbauten von Amboise und Blois beteiligt ist.²⁾ Sodann *Pierre Valence* von Tours,³⁾ ein ungemein vielseitiger Künstler, der als Steinmetz und Maurermeister, Zimmermeister, Schreiner, Maler und Hydrauliker verwendet wird. Er hat vorzüglich mit den Bauten im Garten, der großen Laube und Volière, dem Pavillon und der Kapelle daselbst zu thun. Namentlich arbeitet er die Holzverkleidung der großen Galerie im Garten und führt das Wasser aus dem Park in das Schloß, leitet die Aufstellung des Springbrunnens und bringt ihn in Gang. In Rouen ist er beim erzbischöflichen Palaß beschäftigt, wo er einen emailirten Fußboden legt. Bei der Berathung wegen des neuen Thurms der Kathedrale, ob derselbe mit einer Spitze oder Terrasse enden solle, stimmt er sammt den übrigen Baumeistern für Ersteres, das Kapitel aber entscheidet für Letzteres. Auch hierin erkennt man den Kampf der alten Zeit mit der neuen, der gothischen Traditionen mit den antiken Anschauungen.

Neben diesen Hauptmeistern sind manche andere in mehr untergeordneter Stellung thätig. Wir heben nur zwei Italiener⁴⁾ hervor: *Bertrand de Meynal* aus Genua, der den marmornen Brunnen brachte und aufrichtete und an den Dekorationen des Marmoraltars in der Kapelle arbeitete, und *Geraulme Pacherot*, ein zu Amboise anfassiger Italiener, der ebenfalls am Brunnen und Altar arbeitet, auch am Portal beschäftigt ist und verhältnißmäßig bedeutenden Lohn empfängt.

Außer diesen Baumeistern sind sieben Bildhauer (»ymaginaires«) mit der überaus reichen plastischen Ausstattung betraut.⁵⁾ *Hance* oder *Jean de Bony* macht im Jahr 1508 einen St. Johann für den Pavillon im Garten, wofür er 12 Livres empfängt; dann »ung monstre, une melusine, des anges de boiz« für 24 Livres, ferner 15 Hirschköpfe von Holz für die untere Galerie, endlich das Modell zu einem kupfernen St. Georg, der das große Stiegenhaus krönen sollte. — *Michel Columb*, oder *Michault Coulombe*, ein trefflicher Meister, arbeitet das obere Marmorrelief für den Altar der Kapelle,

¹⁾ Deville, p. CV ff. — ²⁾ Vgl. S. 44. § 12. — ³⁾ Ebend. p. CVIII ff. — ⁴⁾ Deville, p. CIII. — ⁵⁾ Ebend. p. CXIX ff.

St. Georg den Drachen tödtend, welches man jetzt im Mufeum des Louvre fieht. Diefer Meifter gehörte zur Schule von Tours und führte fein Werk nicht an Ort und Stelle aus, fondern in feiner heimifchen Werkftatt. Er erhielt dafür die für jene Zeit bedeutende Summe von 300 Livres. Mit den umfangreichften Aufträgen war aber *Antoine Jufte*, der als Florentiner bezeichnet wird, betraut. Er arbeitete die zwölf alabafternen Apoftel für die Kapelle, den großen Marmorfries mit der Schlacht von Genua, eine Büfte des Kardinals und mehrere andere Werke, für welche er im Ganzen die Summe von 447 Livres empfing, wenig im Verhältnifs zu Michel Columb. Endlich wurde ein Mailänder Künftler *Lorenzo de Mugiano* noch mit den drei Marmorftatuen des Königs, des Kardinals und feines Neffen, des Statthalters von Mailand, beauftragt. Diefе Werke wurden von Italien nach Gaillon gefchafft.

Unter den 40 Malern, die außerdem erwähnt werden, ift nur *Andrea de Solario*¹⁾ von hervorragender Bedeutung. Alle übrigen haben blos mit dem Vergolden und Bemalen der architektonifchen und dekorativen Theile zu thun. Der Aufwand für diefe Arbeiten, die häufige Erwähnung von Gold, Azur und andern koftbaren Farben beweift aber den Umfang und die Bedeutung diefes malerifchen Schmucks. Für die Ausführung der Fenster und ihrer Glasgemälde find fünf Glasmaler²⁾ angeftellt. Als Verfertiger der koftbaren gefchnitzten Chorftühle³⁾ werden *Pierre Cornedieu*, *Jehan Dubois* und *Richart Delaplace*, fowie *Richart Guerpe* genannt. Außerdem fehlt es nicht an Erzgießern, Kunftfchmieden, Bleiarbeitern, Goldfchmieden, und endlich werden fünf Miniaturmaler («enlumineurs») genannt, die für die Bibliothek von Gaillon thätig waren.

§ 18.

DENKMÄLER ZU ROUEN.

VON den zu Gaillon befchäftigten Künftlern gehörte die Mehrzahl der alten bedeutenden Schule an, welche in der Hauptftadt der Normandie während des ganzen Mittelalters in Blüthe ftand. Dafs in diefem künftlerifchen Mittelpunkt nicht minder erhebliche Arbeiten ausgeführt wurden, erfuhren wir fchon aus den Rechnungen von Gaillon; aber von dem erzbifchöflichen Palaft fowie von dem Sitze der Aebte von St. Ouen ift nichts übrig geblieben. Die verfchwenderifche Prachtdekoration an der Façade der Kathedrale und an St. Maclou, obwohl in diefer Epoche entftanden, haben wir hier zu übergehen, da fie durchaus noch die Sprache des gothifchen Stils redet. Dagegen ift Einiges von Profanbauten erhalten, das den

1) Deville, p. CXXXV fg. — 2) Ebend. p. CXXXVII fg. — 3) Ebend. p. CXXXIX ff

Uebergangstil dieser Zeit, in welchem die alte und die neue Kunst wetteifern, zur vollen Erfcheinung bringt. Hierher gehört vor Allem der Justizpalast,¹⁾ von dem der linke Flügel und der größte Theil des Mittelbaues, seit 1493 aufgeführt, alt ist, während das Uebrige, besonders der symmetrische Abschluß durch einen rechten Flügel, der neuen trefflichen Restauration angehört. Ungemein reich ist besonders der Mittelbau. Einstöckig über einem niedrigen Erdgeschofs mit flachbogigen Fenstern, erhebt er sich mit feinen gradlinig geschlossenen Fenstern, die aber eine elegante flachbogige Einfassung haben. Reich entwickelte Strebepfeiler, mit hohen schlanken Fialen bekrönt, theilen die Fläche; eine Dachgalerie baut sich mit luftigen Flachbögen empor und hat zur Verbindung mit den Strebepfeilern zierliche Fialen und Statuen als Bekrönung. Die hohen Dachfenster schliessen mit schlanken Giebeln, und vor ihnen zieht sich die ganz durchbrochene Galerie hin. Alles ist aufs Reichste dekorirt in überaus graziösen Formen. Der linke Flügel bildet einen einzigen großen Saal, an den Schmalseiten mit Galerien und Fenstern. Zwischen den Fenstern sind kleine Wandnischen für Statuen, mit zierlichen Tabernakeln gekrönt, angebracht. Die Decke des großen Saales zeigt ein spitzbogiges hölzernes Tonnengewölbe mit Oeffnungen für die Dachfenster. In der Mitte der Hauptfäçade ist ein schöner polygoner Erker ausgebaut, noch üppiger dekorirt als alles Uebrige.

Ein Prachtstück des gleichzeitigen Privatbaues ist das Hôtel Bourgheroulde.²⁾ Der Hauptbau, in der Intention noch gothisch, mit Strebepfeilerchen, hohen fialenbekrönten Dachfenstern und einem kleinen polygonen Treppenthurm in der Ecke. Aber in dem oberen Geschoße kommen schon Renaissancepilaster mit feinen Reliefformamenten vor, und die Flächen unter und neben den Fenstern sind mit lebendig behandelten biblischen Szenen in flachem Relief bedeckt, ohne architektonischen Plan, rein malerisch. Der linke Flügel dagegen ist ein zierliches Werk der Frührenaissance aus Franz' I Zeit, von hohem dekorativen Werth. Unter den Fenstern zieht sich ein Sockel hin mit außerordentlich graziösen Arabesken in zartem Relief. Dann folgt der naive zierlich ausgeführte Fries mit der Zusammenkunft Franz' I und Heinrichs VIII von England, in reicher malerischer Anordnung, aber bescheidener Wirkung. Darüber kommen die Fenster des Obergeschoßes zwischen Pilastern, die an ihren Flächen und Kapitälern mit reizenden Arabesken bedeckt sind. Die Fenster zeigen die eleganteste Einfassung, in ihren Wänden kandelaberartige Säulchen mit luftigen nackten Kindern und anderem figürlichen Beiwerk. Darüber endlich bildet eine Attica den Schluß, auch sie mit sehr reichen Pilastern und einem Fries, der jedoch etwas zu starkes

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 164, 165, 166. — ²⁾ Ebend. Vol. II, pl. 157—163. Vgl. auch Palustre, II, 287 mit Abb.

Relief hat. In dieſem hat Palaſtre Darſtellungen der Triumphe Petrarca's nachgewieſen. Das Ganze gehört zum Luxuriöſteſten und Eleganteſten, was dieſe fröhliche Zeit hervorgebracht; die Verhältniſſe ſind klein und ſpielend.

Als eine der köſtlichſten Schöpfungen der Zeit muß aber das Haus am Domplatz¹⁾ bezeichnet werden, welches ehemals als Finanzbureau diente und ſeit 1509 durch *Roland le Roux* für den General der Normandie Thomas Bohier aufgeführt wurde. Hier erſchließt ſich die volle Grazie der Frührenaiffance in einem wahrhaft bezaubernden ornamentalen Spiele, in einer Mannigfaltigkeit der Erfindung und Zartheit der Ausführung, die ihres Gleichen ſuchen. Friefe mit Medaillons, Wappen und Emblemen, letztere gehalten von geflügelten Genien und von ebenfalls geflügelten Stieren, Arabesken des anmuthigſten Linienzuges an jeder Fläche, welche die Liſenen und Pilaſter bieten, feine Kapitäle mit Laubwerk und Delphinen, durchbrochene Blumenguirlanden an den Fenſterrahmen, endlich üppig reiche Candelaber vor den Fenſterpfeilern des Hauptgeſchoſſes, das ſind die Elemente, aus welchen dieſs liebenswürdige Werk ſich zuſammenſetzt. Dabei bemerkt man, wie im Erdgeſchoſſ und der niedrigen Mezzanina über demſelben in richtigem Takt alles Ornament im zarteſten Relief gezeichnet iſt, während in den oberen, dem Auge entferneren Theilen eine vollere plaſtiſche Behandlung herrſcht. Das Stachelſchwein und das L deuten auf die Zeit Ludwigs XII hin; gothiſche Niſchen mit Fialen auf den Ecken, deren Statuen die Revolution zerſtört hat, ſind die einzige entſchieden mittelalterliche Reminiſcenz.

In dieſe Zeit gehört auch der prächtige groſſe Flachbogen, der von dem einfach derben ſpät gothiſchen Uhrthurm, dem Beffroi, über die Straſſe geſpannt iſt. Der maleriſche Effekt des Ganzen wird durch die phantaſievolle Ornamentik in graziöſen Renaiffanceformen noch geſteigert.

§ 19.

DER HERZOGICHE PALAST ZU NANCY.

ZU den glänzendſten Beiſpielen dieſes Uebergangſtiles zählt auch der alte Herzogspalaſt zu Nancy,²⁾ der ehemaligen Hauptſtadt Lothringens. Ein einheimiſcher Künſtler, *Manſuy Gauvain*,³⁾ errichtete ihn im Anfang des 16. Jahrhunderts und arbeitete 1512 für das Hauptportal das Reiterbild

¹⁾ Sauvageot, choix de palais, Vol. IV; vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 172. Dazu Palaſtre II, 284. — ²⁾ Abb. des Portals in Chapuy, Moyen âge pitt. T. I, pl. 27. Einzelne Anſichten des Außern und des Innern, der Treppe, des Hofes ſind in Nancy erſchienen. — ³⁾ Promenade dans Nancy et ſes environs. Nancy 1866, p. 50.

des Herzogs Anton, welches, 1792 zerstört, in jüngster Zeit durch ein neues ersetzt worden ist. Das einstöckige, in Quadern aufgeführte stattliche Gebäude erstreckt sich in bedeutender Länge an der Südseite der Grande Rue und erhält feinen Hauptschmuck durch ein Prachtportal, das zu den reichsten Schöpfungen dieser Zeit gehört. Aller Luxus des Flamboyant verbindet sich mit den zierlichen Ornamenten der Renaissance zu einem Ganzen, das selbst in dieser Epoche seines Gleichen sucht. Das Portal besteht nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer breiten, im Flachbogen geschlossenen Einfahrt und einer kleinen niedrigen Pforte für die Fußgänger. Renaissancepilaster, mit Arabesken bedeckt, bilden die Einfassung, aus welcher die gothischen Bogenprofile, die geschweiften Giebel mit Krabben und Kreuzblumen, die ebenso geschmückten Fialen hervorstechen. Ueber der schmalen Pforte sieht man im Bogenfeld zwei gewappnete Reifige, im Tympanon des Hauptportales dagegen in einer Flachbogennische, die mit kleinen Spitzbögen garnirt ist, das Reiterbild des Herzogs. Ein hohes spitzbogiges Giebelfeld, welches ein phantastisch ausgezackter Bogen füllt, baut sich darüber auf, mit Krabben und Kreuzblumen reich besetzt, und darüber endlich steigt ein hoher Aufsatz empor, an welchem wieder die Renaissance mit ihren Pilastern und Arabesken und muschelbesetzter Bogennische das Wort ergreift, um endlich noch einmal mit hohem geschweiftem gothischem Bogen zu schließen. Allein diese oberen Krönungen, obwohl mittelalterlich gedacht, sind in Renaissanceformen übersetzt, namentlich die Fialen und andern Aufsätze originell in Candelaber umgedeutet. So gehört dies Werk zu denjenigen, in welchen die Mischung der beiden grundverschiedenen Elemente zwar in all ihrer spielenden Willkür, aber auch mit überwältigender dekorativer Pracht zur Erscheinung kommt.

Auf beiden Seiten neben dem Portal sieht man Fenster im obern Geschoss mit polygonal ausgebautem Altan, der in mittelalterlicher Weise auf Consolen ruht und dessen Balustrade aus Fischblasenmustern zusammengesetzt ist. Im Innern gelangt man unmittelbar in eine große Halle und von da in den Hof des Palastes, der noch einen Theil seiner alten Säulenarkaden zeigt. Aus der Halle führt eine der bequemsten und breitesten Wendeltreppen, mit zahlreichen Ruhebänken in den tiefen Fensternischen, zum oberen Geschoss. Dieses besteht aus einem einzigen Saal von bedeutender Länge mit geschnitzter flacher Holzdecke und zwei prächtigen Kaminen. Dieser Saal, »Galerie des cerfs« genannt, diente ursprünglich den großen Versammlungen der lothringischen Stände. Gegenwärtig ist er sammt den unteren Räumen zu einem historischen Museum eingerichtet und bewahrt unter andern Denkmälern einen prachtvollen Teppich, der am Tage der Schlacht von Nancy im Zelte Karls des Kühnen erbeutet wurde.

§ 20.

GRABDENKMÄLER.

EINEM Meister von Gaillon begegnen wir in dem prächtigen Grabdenkmal, welches die Königin Anna dem letzten Herzog der Bretagne, Franz II, errichten ließ, und das man in der Kathedrale von Nantes sieht. Es ist inschriftlich als Werk des *Michel Columb* bezeichnet, der es im Jahr 1507 vollendete. Ganz aus Marmor von verschiedenen Farben errichtet, trägt es die beiden liegenden Statuen des Herzogs Franz und seiner letzten Gemahlin Marguerite de Foix, im weiten herzoglichen Mantel, die Krone auf dem Haupt. Nach mittelalterlicher Weise unterstützen Engel die Kissen, auf denen sie ruhen, und zu ihren Füßen liegen ein Löwe und ein Windspiel mit den Wappen der Verstorbenen. Auf den vier Ecken des Denkmals, das als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet ist, stehen die Statuen der vier Kardinaltugenden. Die Flächen des Denkmals sind mit Nischen zwischen eleganten Pilastern gegliedert, welche die Statuetten der zwölf Apostel enthalten. Unter ihnen finden sich Medaillons mit den Reliefbildern Trauernder. Auch hier waltet ein feiner dekorativer Geschmack.

Ein kleines, aber anmuthiges Grabmal dieser Zeit sieht man in der Kathedrale von Tours.¹⁾ Es ist für zwei frühverlebene Kinder Karls VIII errichtet, Charles d'Orléans, der 1495 im Alter von 3 Jahren und 3 Monaten, und Charles II, der im folgenden Jahre 25 Tage alt starb. Es besteht aus einem marmornen Sarkophag, der ganz mit feinen Arabesken bedeckt ist. Auf ihm ruhen die liebenswürdigsten und unschuldigsten Kindergestalten, denen zwei kleine allerliebste Engel mit inniger Hingebung die Kissen halten, während zu ihren Füßen zwei ähnliche mit den Wappen der Verstorbenen angebracht sind. Dies anmuthige Werk ist die Schöpfung des trefflichen Meisters *Jean Jusse* von Tours.

Endlich gehört hieher als eines der größten Prachtstücke das Grabdenkmal, welches Georg von Amboise, der Neffe und Nachfolger des gleichnamigen Kardinals, für seinen Oheim und sich selbst im Chor der Kathedrale von Rouen errichten ließ. Wir wissen, daß Pierre Valence von Tours, den wir aus den Rechnungen von Gaillon kennen, zuerst damit beauftragt wurde;²⁾ als er ablehnte, erhielt *Roullant le Roux* die Ausführung des Werkes, das 1525 vollendet wurde. Roullant (d. i. Roland) war ein auch sonst vielbeschäftigter Meister; er arbeitete am Justizpalast, dem Hauptportal der Kathedrale und dem neuen Thurme derselben.³⁾ Er gehört zu

¹⁾ Aufn. in Berty, la renaiss. monum. T. II. — ²⁾ Deville, p. CIX; vgl. desf. Verf. Tombeaux de la cathéd. de Rouen, p. 91. — ³⁾ Deville, les tombeaux de la cathédrale de Rouen.

den Künstlern, welche die unerschöpfliche Phantasie des Mittelalters mit den Formen des neuen Stiles zu verbinden wußten. Das Denkmal¹⁾ ist in einer Mauernische an der einen Seitenwand des Chores aufgebaut. Sechs kleine Nischen mit den sitzenden Statuen von Tugenden zwischen Pilastern, die auf's Ueppigste geschmückt sind, bilden den Unterbau. Ueber der Platte desselben sind die beiden Prälaten hinter einander knieend lebensgroß dargestellt. Die Rückwand enthält in Nischen zwischen eleganten Pilastern Statuetten von Heiligen, in der Mitte St. Georg den Drachen tödtend. Ueber den Knieenden wölbt sich ein Baldachin, dessen Bogenfläche mit Rosetten und Laubwerk in Gold und Azur bedeckt ist. Drei durchbrochene freischwebende Schlusssteine begrenzen den Bogen. Seine Krönung besteht zunächst aus einem Fries mit Arabesken und allerliebsten nackten Kindern, darüber aus pilastergeschmückten Nischen mit den Statuetten der Apostel und anderer Heiligen. Endlich bilden sechs pyramidale Aufsätze in gothischem Sinn, aber mit Guirlanden, Kindern, Muschelwerk und allerlei phantastischen Figuren, den Abschluß des unvergleichlich prachtvollen Werkes. Wohl darf man keine strengere Kritik an die Composition des Ganzen legen; aber die unerschöpfliche Fülle der Phantasie, die spielende Leichtigkeit der Ausführung bewirken einen Zauber, dem der Beschauer sich gerne gefangen giebt.

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Vgl. dazu Palustre II mit meisterhafter Abbildung zu Sadoux.





III. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.



A. KÖNIGLICHE SCHLÖSSER.

§ 21.

DAS SCHLOSS ZU BLOIS.



HATTE die neue Bauweise bis dahin nur in einzelnen Versuchen sich zeigen können, in welchen der gothische Stil überall noch stark sich geltend macht, so gewinnt mit der Thronbesteigung Franz' I (1515) die Renaissance einen neuen Aufschwung, der die mittelalterlichen Traditionen immer mehr zurückdrängt und dem neuen Stil endlich zum völligen Siege verhilft. Der König selbst, einer der kunstsinigsten Fürsten, die je gelebt haben, fand in seiner langen Regierungszeit (bis 1547) reichliche Gelegenheit seiner Baulust zu genügen. Mustern wir die Reihe der von ihm errichteten oder vollendeten Schlösser, deren Anzahl, Umfang und Pracht Bewunderung erregen.

Zu den frühesten dieser Bauten gehören die Vollendungsarbeiten des Schlosses zu Blois.¹⁾ Sein Vorgänger (§ 15) hatte den östlichen Flügel in den glänzenden Mischformen des Uebergangstiles erneuert; Franz I führte mit noch größerer Pracht und in den Formen einer edlen Renaissance den nördlichen Flügel aus. Die Hoffaçade (vgl. Fig. 29) ist ohne Frage das schönste und reichste Werk, welches die Frührenaissance in Frankreich aufzuweisen hat. Sie besteht aus einem niederen Erdgeschoß mit viereckigen

¹⁾ Vgl. Du Cerceau, Vol. II und die Monum. historiques.

Fenstern, die von Pilaftern mit korinthisirenden Kapitälern eingefasst werden. Darüber erheben sich zwei obere Geschosse, von denen das erstere durch grössere Höhe ausgezeichnet ist, beide mit Fenstern, die durch steinerne Kreuzstäbe in mittelalterlicher Weise getheilt werden. Sämmtliche Fenster sind durch korinthisirende Pilafter eingefasst, und die Pilafter durch eine durchlaufende Verticalgliederung unter einander verbunden, so dass die horizontalen Gesimsbänder am ganzen Baue mit der Verticalgliederung ein vollständiges Rahmenwerk bilden, das in der französischen Frührenaissance sich überall wiederholt, und dessen Monotonie im vorliegenden Fall durch die reiche und feine Ornamentation aufgehoben wird. Denn die Pilafter haben nicht blos in den Obergeschossen eine Bordüre von Rosetten und elegante Kapitälern von jener zierlichen Form, die auch in der italienischen Frührenaissance üblich sind, sondern die grösseren Wandfelder zeigen reichen Schmuck durch die häufige Anwendung des bekannten Emblems Franz' I, eines von Flammen umgebenen gekrönten Salamanders. Den Abschluss bildet das prachtvolle Kranzgesims, welches seine Hauptformen aus antiken und mittelalterlichen Motiven zu höchster Wirkung zusammensetzt; denn es beginnt mit einem Zahnschnittfries und reichem Confolengesims, fügt aber zu der cannelirten Platte und dem Eierstab des letztern den romanischen Rundbogenfries hinzu, dessen Bogenöffnungen mit kleinen Muscheln geschmückt sind. Endlich erhebt sich über den kräftigen Profilen der Traufrinne, der die mittelalterlichen Wasserspeier nicht fehlen, eine ganz durchbrochene Balustrade (vgl. S. 46), zwischen deren Pfeilern und candelaberartigen Säulchen die Namenszüge des Königs und seiner ersten Gemahlin Claude, geschmückt mit der Krone und umwunden von durchbrochenen Schnüren, sich zeigen. Ueber diesem Abschluss, einem wahren Triumph der Steinmetzenkunst, erheben sich, den Theilungen der Façade entsprechend, die Dachfenster mit ihrer feinen Arabeskeneinfassung und der in gothischem Sinn gedachten, aber in Renaissanceformen durchgeführten Bekrönung.

Das unübertroffene Prachtstück des ganzen Baues ist aber die berühmte Treppe (vgl. Fig. 29), welche in einem achteckigen Stiegenhaus angelegt, ursprünglich genau in der Mitte der Façade hervortrat. Dies Verhältniss ist später durch den Bau Gastons, der einen Theil der schönen Anlage Franz' I zerstörte, verdorben worden. Es ist eine der prachtvollsten Treppen der Renaissance, in achteckigem Aufbau als Wendelstiege um eine noch ganz gothisch profilirte Spindel angelegt, mit einem Durchmesser von achtzehn Fufs im Lichten. Nach aussen bilden kräftige Pfeiler und weitgesprengte Flachbögen ein frei durchbrochenes Gerüst, innerhalb dessen die steigenden Podeste in drei Etagen als Altane mit reich verzierten Brüstungen ausgebildet sind. Der höchste Luxus der Ausstattung concentrirt sich an diesen Theilen: die untern Parteen der Pfeiler sind mit den feinsten Ara-

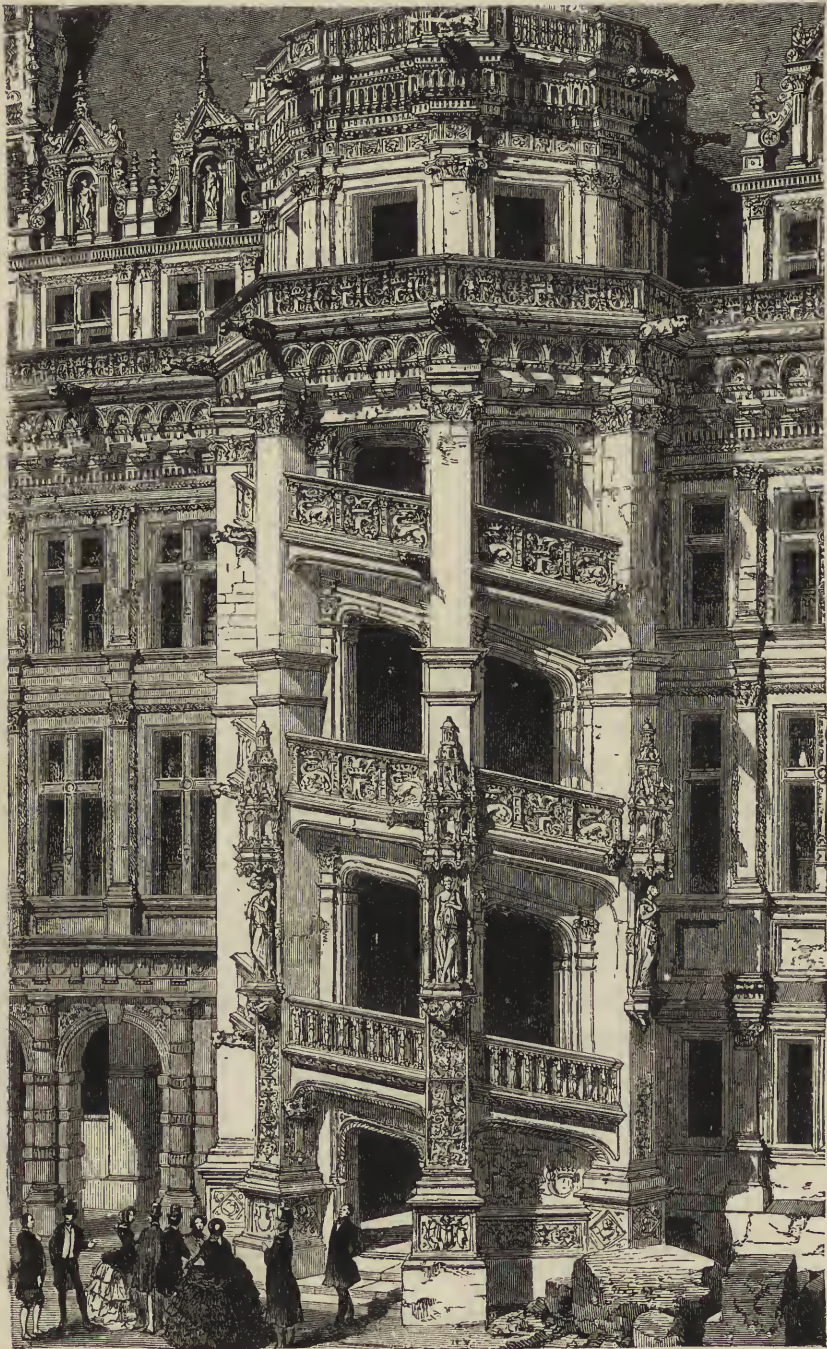


Fig. 29. Die Wendeltreppe im Schloß zu Blois.

besken, neben denen man Wappen, Embleme und Namenszüge des Königs und der Königin erblickt, bedeckt. Weiter treten auf reich sculpirten Confolen, unter Baldachinen von gothischem Aufbau mit Renaissancedetails, Statuen allegorischer Figuren hervor. Die Balustraden endlich sind im untern Gefchofs mit candelaberartigen Stützen, in den oberen mit Salamandern und dem Buchstaben F in prachtvollster Ornamentik geschmückt; den oberen Abschluß bildet das hier durchgeführte Hauptgesims mit seiner herrlichen Balustrade. Dann folgt eine Terrasse, auf welche die Treppe mündet und hinter welcher sich ein krönendes Obergeschofs, achteckig, aber von geringerem Durchmesser erhebt, das nochmals mit einem verschwenderisch reichen, höchst originell componirten Dachgesims und durchbrochener Balustrade schließt, in der Mitte aber als Krönung einen eleganten schlanken Giebelaufsatz, nach Analogie der Dachfenster, aber wieder in neuer Variation, hervortreibt. Mit einem Wort: an diesem Wunderwerk der Architektur ist eine Originalität der Composition, eine geistreiche Frische der Erfindung, eine künstlerische Feinheit in der Ausführung, die nirgends wieder in dieser Art ihres Gleichen haben wird.

Das Innere der Treppenanlage ist nicht minder von seltenster Pracht und reichster Ausführung. Die Wandpfeiler werden durch edle Pilaster gebildet, der steigende Plafond ist mit gothischen Rippen gegliedert, in deren Durchschneidung sich Rosetten von elegantester Arbeit zeigen. Der mittlere Pfeiler ist in den schmalen Flächen zwischen den gothischen Diensten mit köstlichen Arabesken bedeckt, der obere Gewölbschluß der Treppe mit ausgefuchter Feinheit dekorirt. Vor allem sind aber die Krönungen der Portale zu den einzelnen Stockwerken von feltener Ueppigkeit, mit Salamandern und edlen Arabesken in spielender Anmuth geschmückt.

Die innere Disposition der oberen Stockwerke besteht aus zwei Reihen größerer und kleinerer Gemächer, die weder durch besondere Größe noch durch ungewöhnliche Höhe — letztere beträgt nicht über fünfzehn Fuß — sich auszeichnen. Etwas Ungewöhnliches für diese Zeit ist aber die Doppelreihe der Zimmer, die dadurch entstand, daß eine neue Mauer an der Außenseite in einem Abstand von sechzehn Fuß vor der alten Umfassungsmauer aufgeführt wurde. Beide Mauern haben eine Dicke von über fünf Fuß; der mittlere Theil, der einen quadratischen Thurm umfaßte, sogar zwei Meter. Dadurch haben sich tiefe Fensternischen nach der Außenseite gebildet, die diesen Gemächern besonderen Reiz verleihen. Vor mehreren dieser Zimmer öffnen sich polygone Altane nach außen, die ebenfalls den corridorartigen schmaleren Räumen einen freieren Ausblick verschaffen. Fast am Ende dieser Flucht ist eine kleine Kapelle mit polygonem erkerartig ausgebautem Chor angelegt. Endlich wurde um den vom älteren Bau herrührenden runden Thurm ein offener Umgang auf Arkaden, abermals mit altanartigem

Ausbau angelegt. Durch die meisterhafte Restauration Dubans ist Alles wieder dem ursprünglichen Zustand nahe gebracht. Die reich gemalten Holzdecken mit ihren geschnitzten Balken, die großen prächtigen Kamine, die glazierten Kacheln der Fußböden sind treu nach alten Mustern hergestellt.

Wir haben endlich noch einen Blick auf die lange nach Norden gerichtete Außenfaçade zu werfen. (Fig. 30.) Sie zeigt mit gutem Recht eine einfachere Behandlung, ein strengeres Anschließen an italienische Bauweise. Die Façade erhebt sich in ihrer ganzen Länge aus dem unregelmäßigen Felsboden und zwar so, daß ihre westliche Hälfte ein Stockwerk weniger hat als die östliche. Letztere beginnt mit einem Erdgeschoß von gekuppelten Bogenfenstern mit Kreuzstäben, an deren Stelle die westlichen Theile nur schwere Substruktionen zeigen. Darauf folgen in der ganzen Länge des Baues zwei Stockwerke von gleicher Höhe, deren Fenster sämmtlich in der Tiefe eines loggienartigen Bogenganges angebracht sind. An den Bögen dieser Arkaden sowie an manchen andern Einzelheiten erkennt man, daß hier zwei verschiedene Bauführungen sich berühren: die westliche Hälfte hat gedrückte Korbbögen, die östliche nur ein Segment des Rundbogens, letztere Form als die unorganischere wohl ungemüßlicher als erstere, beide freilich in der nordischen Renaissance durch die geringe Höhe der Stockwerke bedingt. Die Einfassung der einzelnen Systeme bilden unten und oben Pilaster, deren Kapitäle mit ächt florentinischer Feinheit die korinthische Form variieren. Wenn irgendwo, so läßt sich an dieser Façade der Einfluß eines italienischen Baumeisters vermuthen. Den Abschluß der Façade bildet der Rundbogenfries mit Muscheln, der einen Theil des prachtvollen Hauptgesimses der Hoffaçade ausmacht. Man muß den feinen Takt bewundern, mit welchem diese einfachere Form am Außenbau über den leichten Arkadenwänden gewählt ist. Ueber dem Gesimse erhebt sich noch ein Geschoß mit kurzen stämmigen ionischen Säulen auf Stylobaten, die durch eine Balustrade verbunden sind, und deren Form an der östlichen Hälfte ein kurzes korinthisches Pilasterchen bildet, während sie an der westlichen Seite einfacher ist.

Die lange Ausdehnung dieser Façade erhält eine Unterbrechung durch die theils als offene Altane, theils zugleich als geschlossene Erker durchgeführten polygonen Balkone. Sie entwickeln sich in mittelalterlicher Weise aus übereck gestellten Confolen mit tragenden Figürchen und reichgegliedertem Sockel. Sie haben an den Ecken Wasserpeier von phantastischer Form, an den Balustraden Reliefszenen aus der antiken Mythologie, an den Pfeilern graziöse Ornamente, aus Emblemen und Arabesken bestehend. Außerdem sind die Pilaster des Hauptgeschoßes in dem westlichen Bau ebenfalls reich ornamentirt, während sie in den übrigen Theilen glatt geblieben sind.

Ferner zeigen die Balustraden des Hauptgefchoffes die Namenszüge des Königs und seiner Gemahlin, sowie die Embleme beider, den gekrönten Salamander in Flammen für den König, die Lilien und den von einem Pfeil durchbohrten Schwan für die Königin. Fügen wir hinzu, daß die Nischen der Loggien in glänzendem Farbenschmuck mit Gold und Azur leuchten, so haben wir von der Pracht auch dieser immerhin einfacheren Theile eine annähernde Andeutung gegeben.

Was die Zeitstellung des Baues betrifft, so erhellt aus den Emblemen, daß seine verschiedenen Theile vor dem Tode der Königin Claude (1525) ausgeführt worden sind. Da von der Außenseite die östlichen Theile offenbar jünger sind als die westlichen, und da beide später in Angriff genommen wurden als die Hoffaçade, so werden wir wohl berechtigt sein, den Anfang des Baues in den Beginn der Regierungszeit des Königs hinaufzurücken.

Im 17. Jahrhundert erfuhr das Schloß von Blois die beklagenswerthe Umgestaltung durch Gaston von Orleans, den Bruder Ludwigs XIII, welcher von 1635—1660 durch Manfred den westlichen Flügel abreißen und mit dem pompösen, aber nüchternen Bau vertauschen ließ, den man jetzt noch sieht. Die Revolution übte ihre Zerstörungslust auch an diesem Prachtbau, und es fehlte nicht viel, daß derselbe im Jahr 1793 mit so manchem andern bedeutenden Monument der Erde gleich gemacht worden wäre.¹⁾ Später wurde das Schloß zur Kaferne herabgewürdigt, und erst seit 1841 erlebte es die treffliche Wiederherstellung durch F. Duban, in der man es jetzt bewundert.

§ 22.

SCHLOSS CHAMBORD.

WENN man den Reichthum der Ideen, die Mannigfaltigkeit der Erfindungen dieser schöpferischen Zeit schätzen will, so muß man die außerordentliche Verschiedenheit in Anlage und Ausführung der einzelnen Schlösser betrachten. Sprächen die decorativen Formen nicht unzweideutig, so würde man kaum glauben, daß das phantastische Schloß von Cham-

¹⁾ Von dem Geiße, in welchem man damals die historischen Denkmäler betrachtete, giebt die »Voyage dans les départements de la France par le citoyen la Vallée« Zeugniß. Der gefinnungstüchtige citoyen sagt vom Schloße zu Blois: »Il fut l'ouvrage de vingt mains, et il semble que les rois se soient acharnés à qui le défigurerait le mieux. Tour-à-tour il épuisa le mauvais goût de Louis XII, de François I, de Henry II, de Charles IX, de Henry III, de Henry IV; et tous ces messieurs, de père en fils, par la sottise vanité de vouloir se mieux loger que leur père sont parvenus à n'en faire qu'un amas de pierres, sans choix et sans grâce, et que les stériles admirateurs de sottises royales trouvent superbe.« L. de la Sauffaye, hist. du châ. de Blois. p. 351.

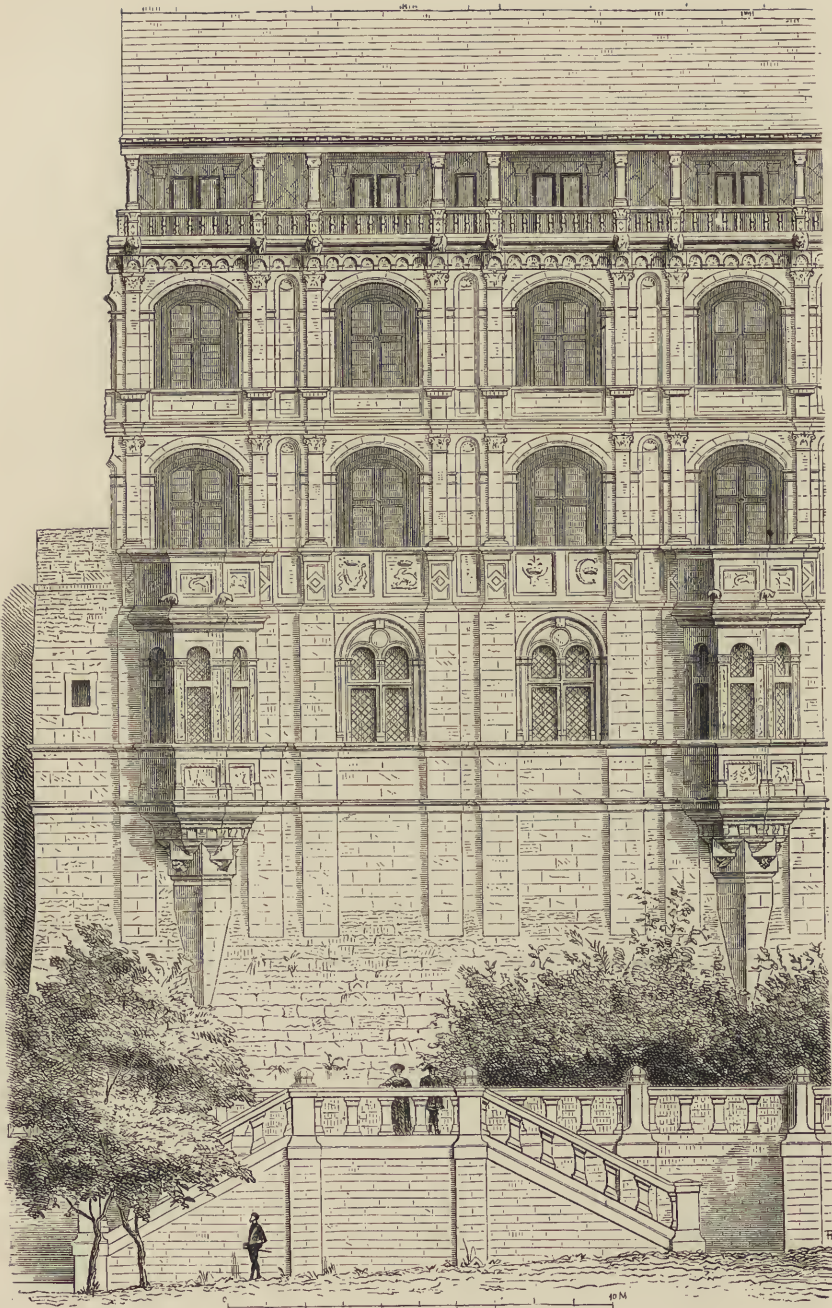


Fig. 30. Schloß von Blois. Theil der nördl. Façade. (Baldinger nach Phot.)

bord¹⁾ zu derselben Zeit und für denselben Fürsten errichtet wurde, wie der edle Bau von Blois. Chambord liegt einige Meilen von Blois und der Loire entfernt in einer öden sandigen Gegend, deren Eindruck um so trübfeliger ist, wenn man kaum die lachenden Ufer der Loire verlassen hat. Nur die Jagdluft Franz' I gab Veranlassung, in dieser Einöde ein so großartiges Schloß zu bauen. Das Schloß erhebt sich wie eine Fata Morgana, in einem jetzt verwilderten, von einer Mauer umzogenen waldigen Gehege von bedeutender Ausdehnung. Schon im frühen Mittelalter lag hier ein kleines Jagdschloß der Grafen von Blois, in dessen Nähe später die Mutter Franz' I das Schloß Romorantain bewohnte. Der König, der eine innige Anhänglichkeit an die Stätten seiner Jugend bewahrte, begann um 1526 den Bau dieses mächtigen Schlosses. Die Construction ist riesenhaft gewaltig, alles aus großen Quadern, der ganze Bau von Westen nach Osten ohne die Thürme gegen 400 Fuß breit bei 275 Fuß Tiefe. Es ist, als ob die ganze Phantastik des Mittelalters noch einmal gegen den eindringenden neuen Geist sich erhoben und der Renaissance mit dieser kolossalen Schöpfung sich eigenwillig und capriziös entgegengeworfen hätte: ein Versuch, der um so interessanter auftritt, als er sich mit den Detailformen der Renaissance vollzieht. (Fig. 31.)

Die Anlage des Ganzen (Fig. 32) geht so genau auf die Dispositionen mittelalterlicher Burgen ein, daß sie sogar den kolossalen, von den übrigen Gebäuden isolirten Hauptthurm, den Donjon aufnimmt; nur daß sie ihn für die modernen Lebensgewohnheiten umgestaltet und durch streng symmetrische, regelmäßige Anlage des Ganzen dem neuen Geiste eine Concession macht. Das Gebäude bildet ein großes Rechteck, welches von vier runden Thürmen von 40 Fuß Durchmesser flankirt wird. Jeder dieser Thürme zeigt im Innern eine andre Eintheilung, indem er im Wesentlichen aus einem oder zwei großen Wohnzimmern mit Cabinet, Garderobe und besonderem Treppenaufgang besteht. Ebenso ist der vordere Flügel, zu dem eine Zugbrücke über den Graben führte, gleich den beiden Seitenflügeln in eine Anzahl von Wohnzimmern getheilt, von denen jedes mit einer Garderobe verbunden, vom Nebengemach aber abgeschlossen und mit eigenem Zugang versehen ist. Welchen Werth man in den Schlössern jener Zeit auf diese Anordnung des Innern legte, beweist bei Rabelais die Schilderung der Thelemiten-Abtei, bestätigt außerdem die Mehrzahl der damals entstandenen Schlösser. Die drei oben betrachteten Flügel des Schlosses haben nur ein Erdgeschloß und schließen über diesem mit einer Terrasse. Nur die nörd-

¹⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. I, Berty, renaiss. T. II und Gailhabaud, Denkm. der Bauk. Bd. IV. Das Geschichtliche bei L. de la Sauffaye, le château de Chambord, Lyon 1859 und dess. Verf. Blois et ses environs. p. 247 ff. Vergl. dazu die prächtige Darstellung in den Châteaux historiques II, 197 ff.

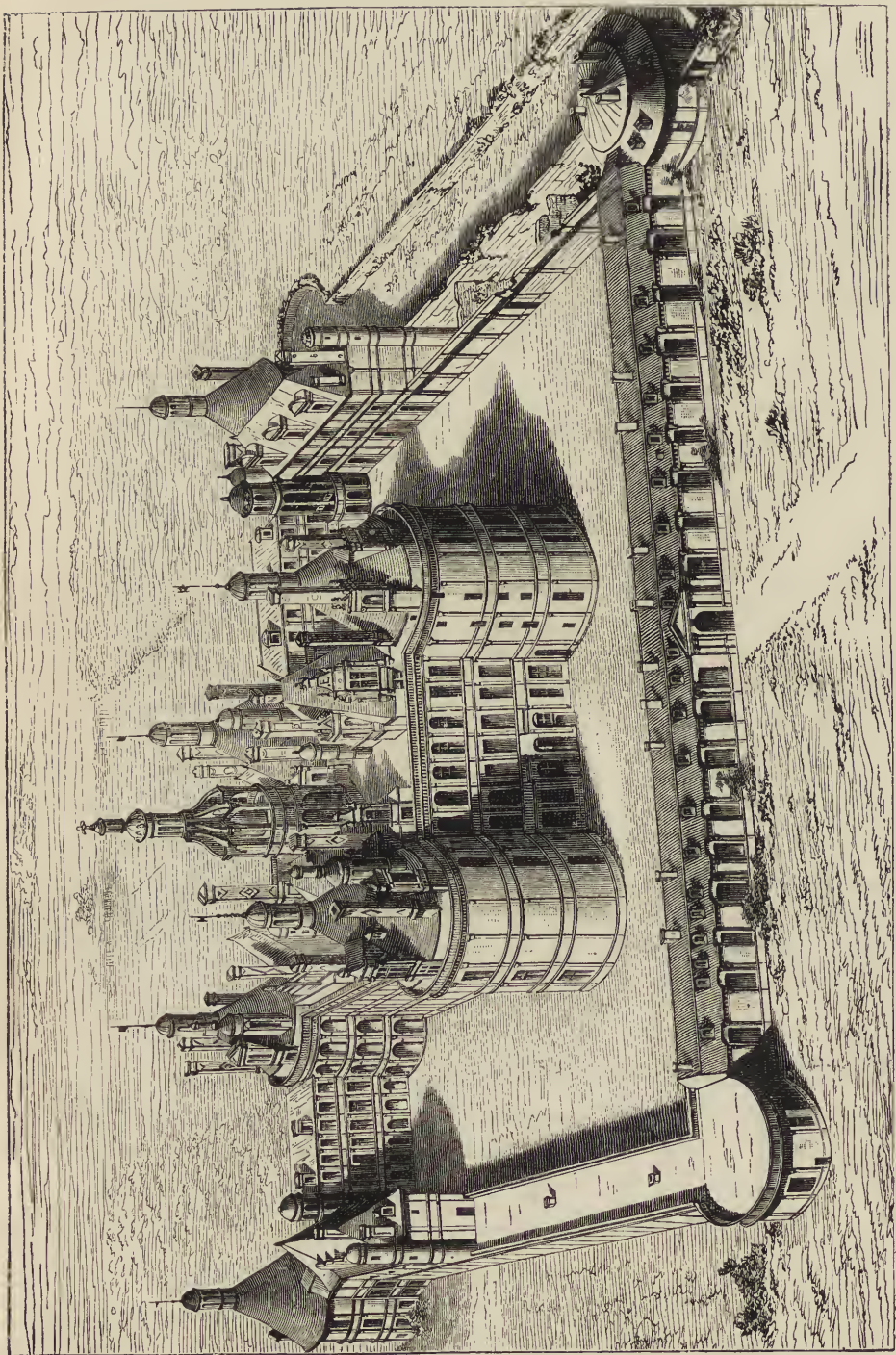


Fig. 34. Schloß Chambord.

liche, an den Hauptbau sich anschließende Hälfte der beiden Seitenarme ist mit einem oberen Geschofs versehen. Die vierte Seite bildet in zwei Stockwerken über einem mit Arkaden versehenen Erdgeschoss die Verbindung mit dem Hauptbau. In den beiden äusseren Ecken ziehen diese Arkaden einen Halbkreis, der sich als offenes Gerüst um eine große Wendeltreppe emporbaut. Beide Wendeltreppen reichen bis zum Dachgeschoss, wo sie in einer Kuppel mit schlanker Laterne schliessen. Ihr Aeußeres ist in den drei unteren Geschossen mit Pilastern, im obersten Stockwerk mit schlanken Hermen bekleidet, die jedoch nicht vollendet, nur roh vorgehauen sind.

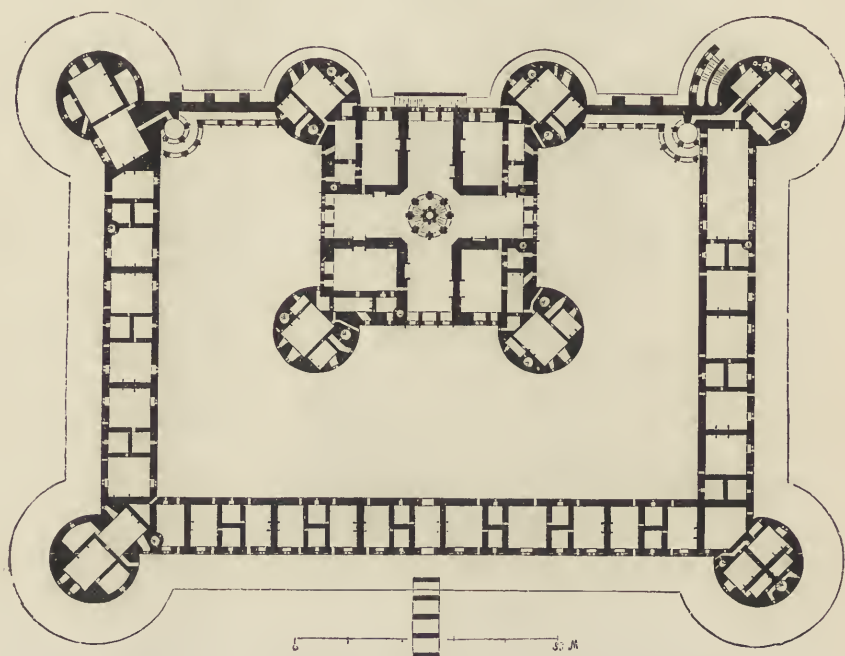


Fig. 32. Schloß Chambord. (Du Cerceau.)

Von diesen beiden Treppen ist nur die östliche, die zu den Wohnzimmern Franz' I führte, aus der ersten Bauepoche, während die westliche aus der Zeit Heinrichs II stammt. An dieser, sowie an den Obergeschossen des anstoßenden Flügels sind auch die Details bei weitem nicht so fein ausgeführt, vielmehr schwer und plump, mit roh angewandten Lilien-Emblemen und vorgehobenen Säulen.

Der merkwürdigste Theil des Ganzen ist der in Form eines Donjon angelegte Mittelbau, ein Quadrat von 140 Fuß, flankirt mit vier runden Thürmen von ca. 62 Fuß Durchmesser. Im Centrum dieses Baues erhebt

sich selbständig auf acht mächtigen Strebepfeilern die berühmte doppelte Wendeltreppe (Fig. 33), so angelegt, daß die Hinauf- und die Hinabsteigenden einander nicht zu begegnen brauchen. Mit ihren durchbrochenen Strebebögen und der schlanken Laterne, auf deren Spitze eine kolossale

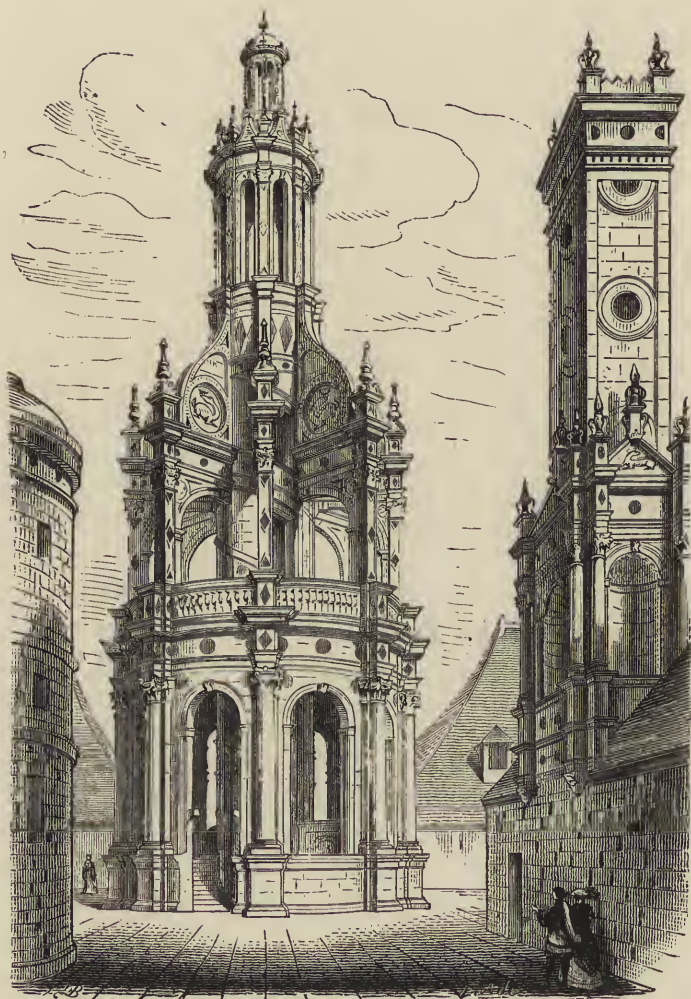


Fig. 33. Chambord. Laterne. (Baldinger.)

Lilie sich erhebt, ragt sie in bedeutender Höhe über den Dächern der umgebenden Theile und der Thürme in die Luft, mit dem trefflichen weißen Kalkstein sich scharf vom blauen Himmel absetzend. Um diese Haupttreppe legt sich in Form eines griechischen Kreuzes ein großer Saal, oder vielmehr

vier Säle, in jedem Gefchofs sich wiederholend, jeder mit zwei Kaminen, die verständiger Weise nicht einander gegenüber angebracht sind, um die Communication zu erleichtern. Diese Säle sind mit gewaltigen Tonnen- gewölben in mächtiger Steinconfruction überdeckt, in deren Cassetten man in vielfachen Variationen den Salamander und den Namenszug des Königs sieht. Im Verhältniß zur Breite der Säle sind die im Korbbogen ausgeführten Gewölbe etwas gedrückt, doch mag grade dadurch für die Bewohner ein behaglicher Eindruck erzielt worden sein.

Die vier zwischen den Kreuzarmen liegenden Ecken des Mittelbaues sowie die anstossenden Thürme sind wieder zu einzelnen Wohnräumen, deren jeder aus einem größeren Hauptgemach, Kabinet und Garderobe besteht, eingetheilt. Der Hauptraum in dem südwestlichen Thurm ist die Schlosskapelle. Alle diese Wohnräume haben ihre eigenen Aufgänge in kleinen Wendeltreppen, stehen aber unmittelbar mit dem großen gemeinschaftlichen Saal in Verbindung, der seinerseits wieder durch die Haupttreppe allgemein zugänglich ist und durch Seitengalerien, die an den Thürmen hingeführt sind, mit den beiden äußeren Flügelbauten zusammenhängt. Eine größere Kapelle ist in dem äußeren Thurme der nordwestlichen Ecke angebracht. Dies in kurzen Zügen die Eintheilung des Schlosses, der man das Zeugniß nicht wird verfagen können, daß sie den Lebensbedürfnissen ihrer Zeit trefflich entsprach, obwohl sie dieselben wunderlich genug in die Formen einer vergangenen Kulturepoche einzwängte.

Was nun die künstlerische Behandlung betrifft, so besteht dieselbe fast noch ausschließlicher als zu Blois aus antikisirenden Elementen. Die Haupttheile des Gebäudes zeigen drei Gefchoffe, belebt durch Fenster mit einfachen oder doppelten Kreuzstäben. Sämmtliche Fenster haben geraden Sturz, mit Ausnahme der drei Rundbogenfenster, die den Mittelsaal im oberen Gefchofs erleuchten. Die Gliederung der Wände wird in allen drei Gefchoffen durch ein System vertical verbundener Pilaster und horizontaler Gesimsbänder gebildet. Obwohl nun an ihren Kapitalen sich die mannigfaltigste Erfindung und die delikateste Behandlung des Reliefs geltend macht, so vermag doch alles dieses die starre Monotonie dieser Gliederung, die an dem ganzen Bau in ödem Einerlei sich hinzieht, nicht genügend zu beleben. Selbst das reiche Kranzgesims, das die Hauptmotive des schönen Gesimses von Blois, Confolen und Rundbogenfries, nur freilich in nicht so organischer Verbindung, wiederholt und eine etwas zu zierliche Balustrade hinzufügt, ist nicht im Stande, jenen Eindruck aufzuheben.

Aber die Monotonie wird noch viel empfindlicher durch den überschwänglichen Reichthum, mit welchem die hohen Dächer des Mittelbaues und der Thürme mit ihren Laternen, mit den in lauter Variationen sich erschöpfenden Dachfenstern und ihren hohen Giebelkrönungen, den kolossalen,

ebenfalls in den verschiedensten Formen durchgeführten Kaminen und endlich der Haupttreppe mit ihrer phantastischen, alles überragenden Laterne überladen sind. Das Auge wird wie bei den complicirtesten gothischen Bauten durch diese Ueberschwänglichkeit vollständig verwirrt, und der unbefangene Beschauer muß sich gestehen, daß eine Architektur, welche die Haupttheile der Construction öder Nüchternheit Preis giebt, um die untergeordneten Partien auf's Ungebürllichste hervorzuheben, der Schönheit wie der Wahrheit den Rücken kehrt. Wunderlich genug ist noch ein anderes dekoratives Element ausschließlich an den Pilastrn und Gesimsen der Dacherker, sowie den Kaminen und dem Treppenthurm verwendet: die zahlreich in die Flächen eingelassenen Trapeze, Kreise, Halbkreise und Dreiecke von dunklen Schieferplatten, die den Reichthum dieser Theile noch schreiender machen. Bekanntlich ist dies eine Dekoration, der sich nur die venezianische und die von ihr abhängige oberitalienische Kunst bedient.

Wir haben es offenbar mit dem Werk eines Architekten zu thun, der, aus der einheimischen Schule hervorgegangen, den Beweis liefern wollte, daß er des neuen Stiles vollkommen Herr sei und zugleich im Stande, ihm den phantastischen Reiz der mittelalterlichen Architektur abzurufen. Dieser Künstler war, wie neuere Untersuchungen dargethan, *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, der ausdrücklich als Meister der Arbeiten am Schloß Chambord bezeichnet wird.¹⁾ Chambord ist übrigens niemals ganz vollendet worden. Auf einige später ausgeführte Theile wiesen wir bereits hin. Das Erdgeschoß zeigt überall die feinen Formen der Zeit Franz' I, ebenso der ganze Hauptbau und der vom König selbst bewohnte nordöstliche Flügel. Die oberen Geschosse des nordwestlichen Flügels dagegen beweisen durch ihre plumperen Formen und die rohere Ausführung eine spätere Zeit. Außer Heinrich II hat namentlich Ludwig XIV durch Manfart den Bau weiter führen lassen. In der Revolution wurde das Schloß mit so vielen anderen vollständig verwüftet. Nicht bloß das prachtvolle Mobiliar wurde zerstört oder vertrödelt, sondern die reichen Kamineinfassungen herabgeschlagen und herausgebrochen, ja selbst die kostbaren Tapeten von Arras verbrannt, um die Gold- und Silberfäden daraus zu gewinnen. Jetzt ist im Innern keine Spur mehr von der alten Pracht; nur die Gewölbe des großen Saales und einzelner Zimmer, in gedrücktem Bogen, aber in solidester Construction ausgeführt, zeigen in ihren Cassetten Reliefs von ausgezeichneter Feinheit. Die große Kapelle in dem äußeren Thurme ist ernst und einfach in zwei Geschossen mit Wandfäulen decorirt.

¹⁾ L. de la Sauffaye, a. a. O. p. 260: »Pierre Nepveu dit Trinqueau, maître de l'oeuvre de maçonnerie du bastiment du Chafel de Chambord.«

§ 23.

SCHLOSS MADRID ODER BOULOGNE.

EINEN größeren Gegensatz innerhalb derselben Zeit wird man kaum finden als ihn das Schloß Madrid im Vergleich mit Chambord bietet. Franz I ließ es in der Nähe von Paris mitten im Bois de Boulogne seit 1528 etwa errichten.¹⁾ Es erhielt allgemein den Namen Madrid, nicht wie man wohl gemeint hat, in Erinnerung an die Gefangenschaft des Königs oder gar in Nachahmung eines in der Hauptstadt Spaniens befindlichen Schloffes; mehr Wahrscheinlichkeit hat die Ansicht, daß dieser Beiname durch den Spott der Hofleute entstanden sei, wenn der König sich mit wenigen intimen Gefährten dem Hofe entzog, um in dem Schloß des Boulogner Gehölzes seiner Muse zu leben. Von diesem Prachtbau, der mit

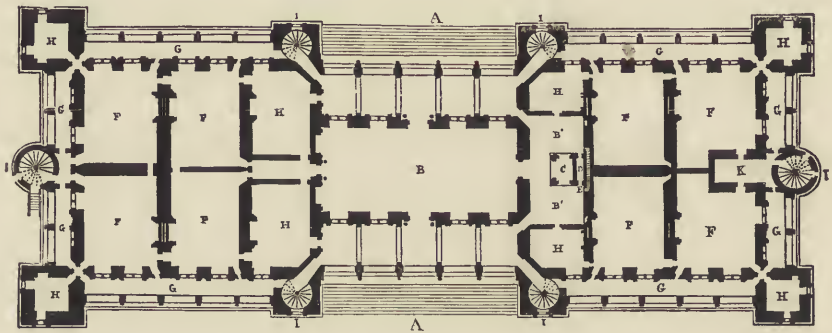


Fig. 34. Schloß Madrid. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

dem feinsten Kunstsinne angelegt und ausgestattet war, ist kein Stein auf dem andern geblieben. Die Revolutionszeit hat ihn dem Erdboden gleich gemacht. Nur den Aufnahmen Du Cerceau's verdanken wir eine genauere Kenntniss desselben.

Das Schloß Madrid²⁾ war das, was die Franzosen ein Manoir (manerium) nennen, d. h. ein kleineres, ohne Thürme und Donjon errichtetes ländliches Wohnhaus, dem in der Regel auch der Hof fehlt. Ganz so verhielt es sich mit diesem Schloß (Fig. 34). Es bildete ein Rechteck von 250 Fufs Breite bei 95 Fufs Tiefe. Auf den vier Ecken erhoben sich vortretende

¹⁾ In dem königlichen Erlaß vom 28. Juli 1528 wird außer Fontainebleau auch das Schloß von Boulogne unter den auszuführenden Bauten genannt. De Laborde, la renaiff. T. I, p. 337. — ²⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. I vgl. dazu Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 353 ff.

quadratische Pavillons; zwei viereckige Treppenthürme theilten die beiden langen Façaden in drei gleiche Theile, während an den schmalen Seiten sich in der Mitte ein runder Treppenthurm erhob. Zwischen diesen Treppenthürmen und den Pavillons sind auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen in den beiden Hauptgeschossen Arkaden herumgeführt, genügend geräumig, um eine leichte Communication zu gestatten, aber nicht so tief, um den großen, mit doppelten Kreuzstäben versehenen Fenstern das Licht zu verkümmern. Der mittlere Theil der beiden Hauptfaçaden hat dagegen in ganzer Breite eine Treppe A, welche zu einem weit zurückspringenden Bogengang von beträchtlicher Tiefe (12 Fufs) führt. Diese stattlichen Hallen bilden den Zugang zu dem großen Saal, der mit seiner Länge von circa 65 Fufs und seiner Breite von 28 Fufs den ganzen mittleren Theil der Anlage einnimmt. Dieser Saal wiederholt sich mit feinen Arkaden im oberen Hauptgeschoss. Es folgt dann ein kleineres Geschoss, dessen Gemächer durch die auf den untern Arkaden ruhende Terrasse mit einander verbunden sind; endlich ein viertes Stockwerk, welches gleich dem vorigen von mäßiger Höhe ist und, wie jenes, Gaßzimmer enthielt. Außerdem war ein niedriges Erdgeschoss, halb unterirdisch, mit mächtigen Gewölben angebracht, das die Küchen und sonstige Haushaltungs- und Diensträume umschloß. Mit richtigem Verstandniß hatte der Architekt das Gebäude so orientirt, daß die Hauptfronten nicht genau nach Norden und Süden gerichtet waren; der Saal und die meisten andern Räume hatten dadurch im Sommer erfrischende Kühle und in der kälteren Jahreszeit möglichst viel Sonne.

Die Anordnung des Innern war, den Sitten der Zeit entsprechend, von ausgefuchter Zweckmäßigkeit. Der große Saal B, von zwei prächtigen Kaminen erwärmt, hatte an der einen Schmalseite einen kleineren Saal B', der dem König diente, wenn er sich von der Gesellschaft zurückziehen wollte. Im diesem Saal erhob sich bei C ein mächtiger Kamin, hinter welchem ein Gang D und in der Mauer eine Treppe E angebracht war, auf welcher man ungefehen zu einem über diesem Theil liegenden kapellenartigen Raum gelangen konnte. Diese beiden Räume zusammengenommen hatten die Höhe des Hauptsaales, die gegen 22 Fufs betrug. Außerdem stand dieser Nebensaal durch besondere Eingänge mit den äußeren Arkaden in Verbindung. Die übrigen Theile der beiden Hauptgeschosse waren zu gefonderten Wohnungen bestimmt. Man findet in jedem Flügel vier große Zimmer F mit Kaminen, jedes mit einer Garderobe H verbunden, die zum Theil in den Eckpavillons angebracht und in sinnreicher Weise untereinander und mit den Portiken verbunden sind. Jedes dieser Wohngemächer konnte von dem andern abgefondert werden; jedes stand in unmittelbarer Verbindung mit den Portiken G und den Treppenthürmen I, sowie mit dem Hauptsaal, so daß die Bewohner, ohne beobachtet zu werden, aus- und ein-

gehen konnten. Die Verbindung der Räume war also so angenehm und bequem wie möglich; der Architekt hielt dabei zwar für den Mittelbau die Axen der Fenster und Arkaden übereinstimmend, band sich aber für die Flügel nicht streng an solche Vorschrift. Dagegen legte er die Thüren der Gemächer überall dicht bei den Fenstern an, so daß er möglichst viel ununterbrochene Wandflächen erhielt. Endlich ist noch zu bemerken, daß auch in den offenen Portiken durch die vorspringenden Treppenthürme und Pavillons die Zugluft möglichst abgechnitten war. Man darf dieses Schloß also wohl als Muster eines fürstlichen Landsitzes jener Zeit bezeichnen.

Der Aufbau des Ganzen, von dem wir in Fig. 35 den mittleren Theil geben, zeigte eine Verbindung zwischen italienischer und französischer Auffassung, die hier ebenso gelungen, wie in Chambord mißglückt war. Die hohen Dächer, die jeden Haupttheil bedeckten, die kuppelartigen Krönungen der Wendeltreppen, die Mansardenfenster und die gewaltigen Kamine gehörten der nationalen Ueberlieferung an, aber sie waren auf das Maas des Nothwendigen zurückgeführt, nicht Gegenstand einer phantastischen Liebhaberei geworden. Auch die Fenster mit ihren steinernen Kreuzstäben und die Construction der Wölbungen gehörten der heimischen Bauweise an: alles Uebrige dagegen war der italienischen Renaissance mit freiem Verständniß nachgebildet. Dies gilt von den Arkaden mit ihren eleganten Pfeilern und Säulen, ihren reich profilirten und cassettirten Bögen und ihren Medaillonfüllungen, von den elegant decorirten Friesen und der mannigfaltigen Umrahmung der Fenster, durch welche jedes Stockwerk seinen besonderen Charakter erhält, endlich von der Krönung der Thüren, die mehrfach einen Giebel mit ruhenden Figuren zeigen. Den glänzendsten Schmuck empfing der Bau durch die reiche Anwendung farbig glasierter Terrakotten, für welche *Girolamo della Robbia* ausdrücklich von Florenz berufen wurde.¹⁾ An den Friesen der Hauptgeschoße und den Medaillons der Arkaden, ebenso an den Deckencassetten der Portiken, sowie an den Fußböden war dieser glänzende Schmuck verwendet. Du Cerceau gibt einige Beispiele der Cassettenplatten, die durch Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Erfindung bewundernswürdig sind. Wenn indess der gelehrte Viollet-le-Duc²⁾ die Behauptung ausspricht, daß diese Anwendung glasierter Terrakotten am Aeußern von Gebäuden eine neue, Franz I zu verdankende Erfindung sei, so vergißt er unter anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hospitals zu Pistoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

¹⁾ Vasari, V. di Luca della Robbia T. III, p. 72: »Girolamo fu condotto in Francia; dove fece molte opere per lo re Francesco a Madri, luogo non molto lontano da Parigi; e particolarmente un palazzo, con molte figure ed altri ornamenti« etc. — ²⁾ Entre-tiens T. I, p. 354.

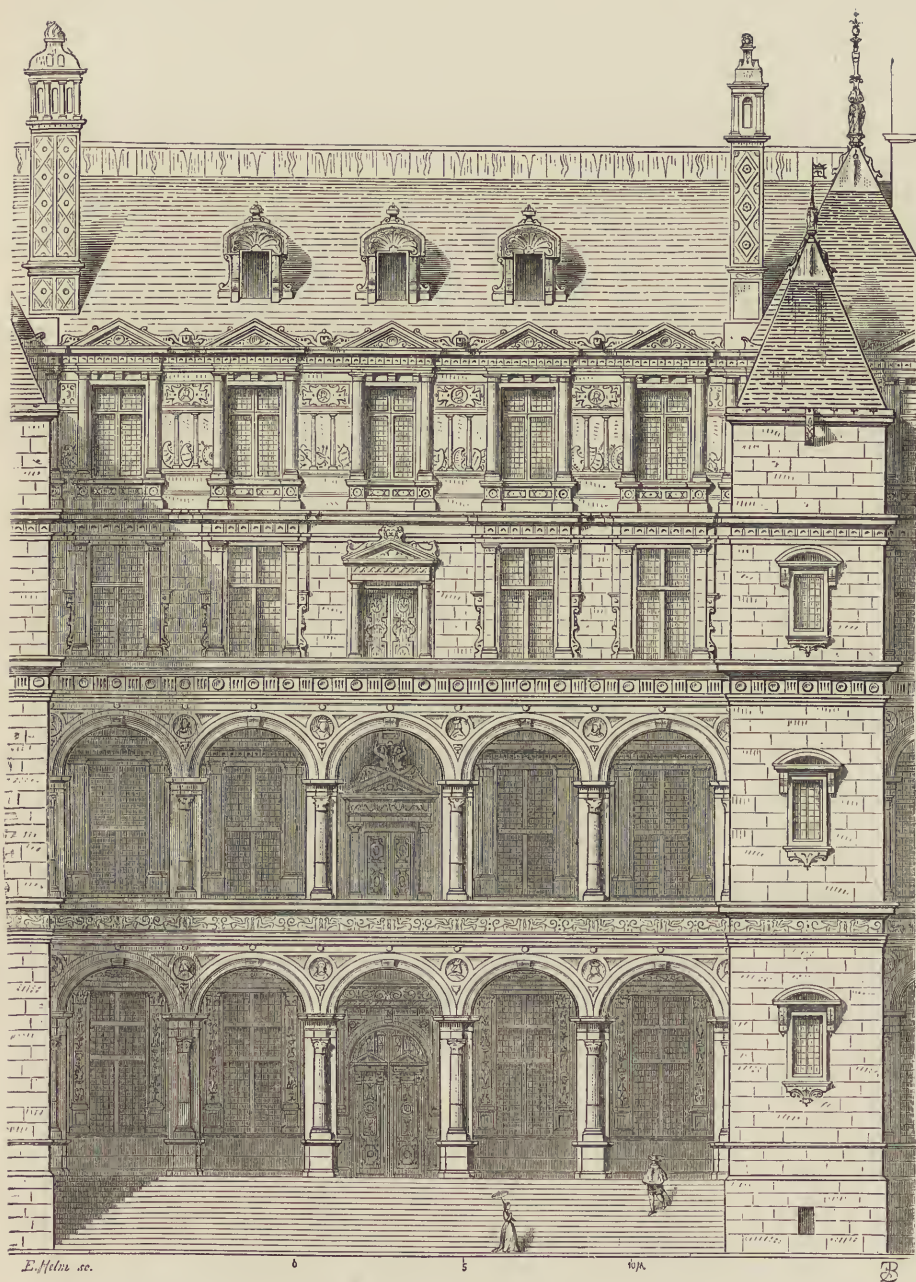


Fig. 35. Schloß Madrid. Mittelstück der Façade. (Du Cerceaux und V.-le-Duc.)

Es ist auch bei diesem Bau lebhaft darüber gestritten worden, ob er von einem italienischen oder einem einheimischen Baumeister herrühre. Dank neueren Untersuchungen wissen wir, daß es ein Franzose war, *Pierre Gadier*, welcher den Bau entworfen und ausgeführt hat. Mit Unrecht will der Graf de Laborde den wackeren »*maître maçon*« zu einem bloßen technischen Bauführer herabsetzen, indem er sagt: »*Gérôme de la Robbia était l'artiste créateur, l'homme de génie et de goût, Pierre Gadier, ouvrier fournis, mais en réalité le véritable constructeur.*« Diese Hypothese schwebt vollständig in der Luft; selbst Vasari weiß nur von Terrakotten und Stuckaturen, mit welchen della Robbia das Gebäude geschmückt habe. Von diesen Arbeiten, die größtentheils das Innere angingen, giebt Du Cerceau reichliche Beispiele. Er hat die beiden Kamine des Hauptfaales mit der zwischen ihnen liegenden Thür, den großen Prachtkamin des Nebensaales und außerdem noch mehrere Kamine der verschiedenen Zimmer dargestellt. An diesen fällt nicht bloß der Reichthum der Dekoration, die verschwenderische Anwendung von Sculptur und Malerei, die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf, sondern mehr noch eine bedenklich hervortretende Vorliebe für schwülftige, ja geradezu barocke Formen. Namentlich sind hermenartige Karyatiden in zum Theil höchst unschönen Formen zur Anwendung gekommen. Da indess die innere Ausstattung erst nach Franz' I Tode durch Philibert de l'Orme und später durch Primaticcio zur Vollendung kam, so müssen wir einen Theil dieser Werke dieser spätern Zeit zurechnen. Wir wollen nur noch anmerken, daß die reicheren Kamine eine große Nische mit einem Postament, das für eine Statue bestimmt war, über sich haben, andere dagegen ein offenbar für Malerei bestimmtes Bildfeld. An einem Kamine ist daselbe mit einem Gemälde der Entführung der Europa geschmückt.

Pierre Gadier starb 1531; ihm folgte *Gratien François* und sein Sohn *Jean*, sämmtlich also Franzosen. Auch de l'Orme verwendete einen einheimischen Fayencekünstler aus den berühmten Werkstätten von Limoges, Pierre Courtois. Erst Primaticcio ließ wieder della Robbia kommen. Jedenfalls hat kein anderes Gebäude in so hohem Grade eine Anschauung von dem intimen Leben seines kunstfönnigen fürstlichen Erbauers gegeben wie dieses.

§ 24.

DAS SCHLOSS VON FONTAINEBLEAU.

AM fühlbarsten tritt der Einfluß und die Mitwirkung italienischer Künstler bei dem Schloß hervor, welches man als eins der bedeutendsten Hauptwerke dieser Epoche, als die Lieblingsföpfung Franz' I betrachten kann. Fontainebleau¹⁾ war schon im 12. Jahrhundert ein königliches

¹⁾ Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac. Vergl. dazu Palustre I, 173—230 mit trefflichen Abbildungen.

Schloß, welches den Jagden in dem benachbarten großen Walde, noch jetzt einem der schönsten Frankreichs, seine Entstehung verdankte. Ludwig VII ließ 1160 eine Kapelle zu Ehren der Maria und des heiligen Saturnin dort erbauen. Ludwig der Heilige gründete eine zweite Kapelle der heiligen Dreifaltigkeit und ein Spital dicht bei seinem Palaß, zu dessen Dienst er im Jahre 1259 Mathuriner-Mönche berief. Frühzeitig wurde zugleich Fontainebleau der Sitz der königlichen Bibliothek, welche später der Grundstock der großen Bibliothek von Paris wurde. Aber erst Franz I schuf das mittelalterliche Schloß zu einem königlichen Palaße um, der an Ausdehnung wie an Pracht der Ausstattung seines Gleichen suchte. Wenn man die Anlage dieses ungeheuren Baues, dessen Längenausdehnung gegen 450 Meter mißt, prüft (Fig. 36), so sieht man aus seiner Unregelmäßigkeit, daß der sogenannte ovale Hof A die ältesten Theile umfaßt. Dieser Hof ist links mit einer Doppelreihe von Zimmern umgeben, während die rechte Seite hauptsächlich durch eine Doppelkapelle D mit polygonem Schluß (St. Saturnin) und einem galerieartigen Saale C, der sogenannten »Galerie Heinrichs II« eingefast wird. Den Abschluß bildete zu Du Cerceaus Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 41), von welchem man mittelst einer Zugbrücke über den damals noch vorhandenen Wassergraben in diejenigen Gebäude, H, gelangte, welche später unter Heinrich IV auf drei einen fast quadratischen Hof von 85 zu 77 Meter umgebende Flügel erweitert wurden. Heinrich IV verlängerte auch den ovalen Hof, indem er neben der Kapelle und ebenso an der gegenüberliegenden Seite ihn nach Osten weiter führte. Eine andere Vergrößerung, die ebenfalls dieser späteren Zeit angehört, besteht aus der Gebäudegruppe J, welche links von dem ovalen Hof sich um die »Cour des Princes« herumzieht und deren vorderer Flügel die 90 Meter lange »Galerie der Diana«, K, enthält. Kehren wir zum ovalen Hof als dem Centrum der Anlage zurück, so finden wir dort in der Mitte der vorderen Schmalseite einen viereckigen Thurm E, den alten Donjon, dessen Mauern wie die der anstossenden Theile von der früheren mittelalterlichen Anlage beibehalten wurden. Vor diese älteren Theile des Hofes legt sich im Erdgeschoß eine offene Arkade auf Säulen, die durch Architrave verbunden werden. Ueber ihnen bildet sich im oberen Geschoß eine Terrasse zur Verbindung der Räume. An dem ehemaligen Eingang in die nördlichen Gemächer wird diese Arkade durch einen auf Pfeilern mit Halbfäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Geschoßen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 37), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbhenkel-form, zeigen wie die übrigen Theile ein ziemliches Verständniß und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweise.

War in diesen Theilen durch Beibehaltung der alten Anlage die Unregelmäßigkeit des Grundrisses bedingt, so beweist die Regelmäßigkeit aller

übrigen Theile, daß sie von Grund aus neu erbaut wurden. Zunächst wurde an die älteren Theile, namentlich jenen viereckigen Thurm des Mittelalters, der Längensaxe des Ganzen entsprechend, ein weiterer Flügel N gelegt, der nach Norden eine Reihe von Zimmern, nach Süden die 58 Meter lange »Galerie Franz' I« enthält. Am Ende derselben legt im rechten Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln sich vor, der links die ganz neu erbaute



Fig. 37. Schloß von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

Dreifaltigkeitskapelle O, daran anstoßend mehrere Wohngemächer und einen Saal zum Ballspiel T enthält, rechts stattlich angelegte Wohnräume P, die Pius VII bei seiner Gefangenschaft als Quartier angewiesen waren. Vor die Mitte dieses 132 Meter langen Querbaues legt sich die berühmte hufeisenförmige Rampentreppe R.

Diesem westlichen Flügel entsprechend wurde am entgegengesetzten Ende der Galerie Franz' I ein dritter Flügel L mit doppelter Freitreppe

aufgeführt, der das Theater enthielt. Der südliche Seitenhof M, der auf diese Weise entstanden war, wird »Cour des Fontaines« genannt, weil am Schluß seiner Längsaxe als prächtiger Augenpunkt für die Galerie Franz' I sich eine Fontaine und das Bassin eines großen Weihers befindet. Aber mit dieser gewaltigen Ausdehnung, die bereits vier Höfe umfaßt, war der Bau noch nicht abgeschlossen. Schon Franz I fügte einen fünften Hof S hinzu, den »Hof des weißen Pferdes«, so genannt, weil seine Mitte lange Zeit durch das Gypsmodell des Pferdes von der Reiterstatue Marc Aurels eingenommen wurde. Er ist der größte von allen, 165 Meter tief und 110 Meter breit, rings umgeben von niedrigen Flügeln, die aus einem Parterre und einem Dachgeschofs bestehen, zu welchem jedoch an der Südseite noch ein oberes Stockwerk kommt. In der Mitte und auf den Ecken dieser Flügel erheben sich, die Einförmigkeit zu unterbrechen, Pavillons mit hohen Dächern. Fügen wir hinzu, daß ausgedehnte Blumenparterres, Parkanlagen mit prächtigen Baumalleen, Teichen und Springbrunnen das Ganze schon damals umgaben, so ist eine annähernde Vorstellung von der Ausdehnung dieser großartigen Residenz gegeben. Karl IX zog einen tiefen Wassergraben aus Anlaß der Bürgerkriege um die Haupttheile des Schlosses, der den äußern Hof von dem Hauptbau trennte, so daß man mittelst einer Zugbrücke ehemals zu der Haupttreppe gelangte. Du Cerceau zeichnet diesen Graben, der indess später ausgefüllt worden ist.

Vergleicht man nun unbefangen diesen berühmten Bau mit den anderen Schlössern Franz' I, so wird man gestehen müssen, daß er dem Rufe, dessen er seit alter Zeit genießt, keineswegs entspricht. Mehr in die Länge und Breite sich ausdehnend, als nach der Höhe entwickelt, bietet er dem Auge nirgends einen mächtigen Totaleindruck. Er ist nicht so phantastisch wie Chambord, sondern grenzt eher an eine gewisse Nüchternheit; er hat nicht den graziösen Reiz der plastischen Details von Blois, noch der malerischen von Madrid, vielmehr neigt seine Formbehandlung zur Trockenheit. Alle Theile des Baues mit Ausnahme weniger Pavillons haben über dem Erdgeschofs nur ein Stockwerk, und selbst die in Frankreich so beliebten Dachgeschosse sind hier nicht durchgängig zur Anwendung gebracht; wo sie aber vorkommen, zeigen ihre Fenster eine strengere mehr antikisirende Umrahmung mit Pilastern und graden oder gebogenen Giebeln, weit entfernt von der phantasievollen Mannigfaltigkeit zu Blois und Chambord. Mit einem Wort: das üppige Spiel der Frührenaissance ist zu Ende, mit Fontainebleau beginnt das Ueberwiegen des italienischen Einflusses. Damit hängt es zusammen, daß die Treppen hier meist nicht mehr als Wendelstiegen in vorspringenden Thürmen, sondern im Innern des Baues angebracht sind.

Am meisten von der frischen Anmuth der früheren Zeit hat sich in den Säulengängen des ovalen Hofes eingefunden. Besonders die Kapitäle

variieren in reizenden Erfindungen; hockende Kinder bilden die Ecken, während die Flächen vom Namenszug Franz' I, von gekrönten Salamandern, Fruchtschnüren oder elegantem Akanthusblatt gefüllt werden. (Vgl. die Abbildung auf S. 53). Auch die Kapitäle der Pilaster am großen Thurm und an den Dachfenstern zeigen mannigfaltige Erfindung. Dieselbe Behandlung wiederholt sich am sogenannten »Pavillon der Maintenon« B, bei welchem übrigens zum ersten Mal je zwei Stockwerke äußerlich durch große Pilasterstellungen als eines dargestellt sind. Unschön genug schneiden dabei die Giebelkrönungen des untern Fensters in die Brüstungen des oberen hinein. Die sogenannte »porte dorée« dieses Pavillons, zu Franz' I Zeit das Hauptportal des Schlosses, öffnet sich nach außen mit einem korbformigen Bogen und hat in ihrem Tympanon ein Relief, den Salamander in einem Medaillon, umfaßt von Fruchtschnüren, auf beiden Seiten von weiblichen Genien begleitet. Zu den tüchtigsten Partien gehört die südliche Façade des ovalen Hofes, welche zwischen der Kapelle St. Saturnin und einer in der Façade maskierten Wendeltreppe in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballsaal bestimmt, enthält, die sich mit kolossalen Fenstern von zwölf Fuß Breite zwischen Pilastern nach außen öffnet (Fig. 38). Im oberen Geschoss ist der Zwischenraum der Bögen in etwas lockerer Composition durch Medaillons mit Emblemen Franz' I ausgefüllt. Zu der Treppe, die in einem Pavillon angebracht ist, führt ein doppeltes Portal, niedrig mit Pilastern eingefasst und — eines der frühesten Beispiele dieser Art — mit einem antiken Giebel bekrönt, dessen Wirkung gleichwohl durch den wunderlichen mittleren Aufsatz und die großen Figuren auf den Ecken in Frage gestellt wird. Daß diese Façade von keinem klassisch geschulten italienischen Architekten, sondern von einem französischen Maurermeister, der die Antike nur von Hörensagen kannte, herrührt, ist unzweifelhaft.

Dieser Stil vereinfacht sich noch um ein Wesentliches an den Façaden des Hofes der Fontaine. Die Hauptfaçade desselben, welche die Galerie Franz' I enthält, hat ein Erdgeschoss von kräftigen Rusticapfeilern, je zwei enger gestellt und durch eine nischenartige Oeffnung verbunden, die einzelnen Systeme aber unter einander durch einfache Arkaden verknüpft, wodurch eine lebendige Abwechslung erzielt wird. Diese Halle wurde indess erst unter Heinrich IV dem Baue aus Franz' I Zeit vorgelegt. Originell ist nun, daß über den Arkaden die obere Wand eine geschlossene Fläche zeigt, während über den Nischen große rechtwinklige Fenster die durch Pilaster gegliederte Mauer durchbrechen. Die östliche Façade desselben Hofes, vor welcher sich die Doppeltreppen zum Theater hinaufziehen, zeigt eine Architektur von einer ähnlichen schlichten Derbheit, im Erdgeschoss Rustica, im oberen Stockwerk dorische Pilaster zwischen einfachen Fenstern, an deren Stelle am Mittelbau Nischen treten. Auch die Dachfenster, in der Mitte

zu einem dominirenden Giebelbau ausgebildet, beweisen eine bezeichnende Vereinfachung des Stils. (Fig. 39.) Eine andere Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulyffes« genannt, wurde später unter Ludwig XV zerstört.

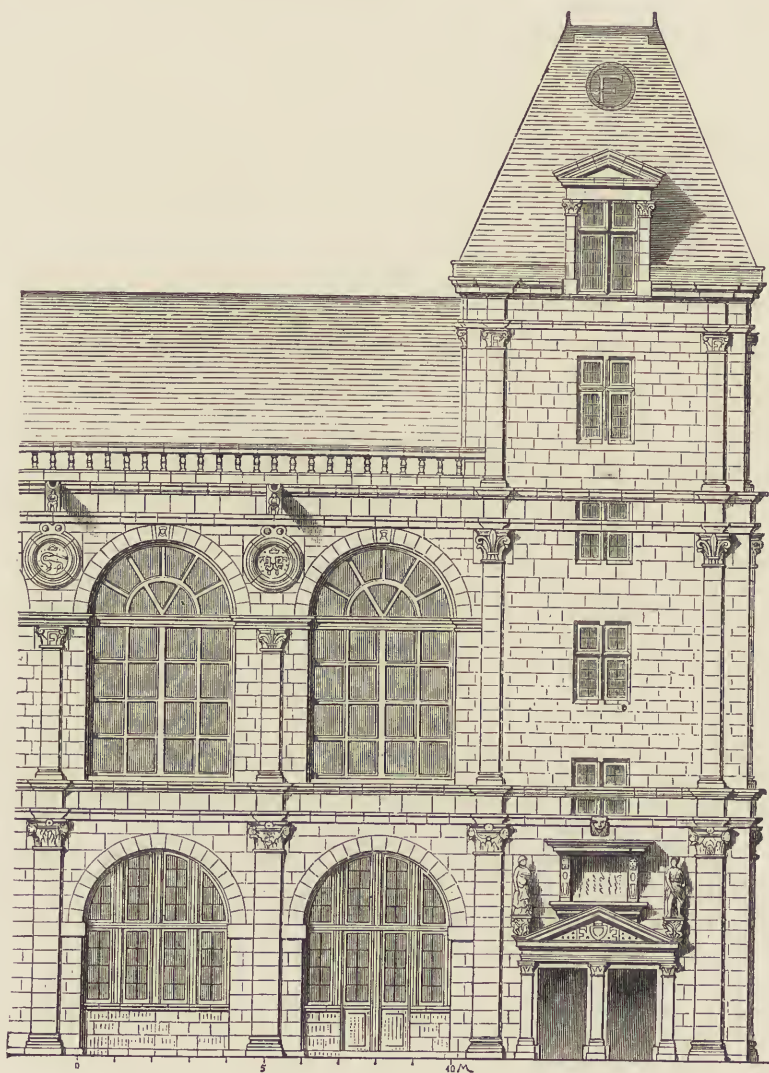


Fig. 38. Schloß zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor)

Konnte demnach das Außere von Fontainebleau sich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlöffern Franz' I nicht messen, so war dagegen aller Nachdruck auf die Ausschmückung des Innern

gelegt. Für solche Dekorationen hatte sich in Italien ein Stil gebildet, der besonders durch Giulio Romano zur üppigsten Entfaltung gekommen war. Er verband die reichste Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stuckaturen, welche jede Art plastischer Schöpfungen vom Relief bis zur Freisculptur häufte, damit außerdem Holzbekleidungen in reichem



Fig. 39. Fontainebleau. Theaterfaçade. (Pfnor.)

Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. (Fig. 40.) Aber diese Dekoration artete bald zu einem Schwulst und einer Ueberladung aus, von welcher die Galerie Franz' I ein auffallendes Beispiel bietet. In diesem Gewirr von Einzelheiten, die einander zu überschreien suchten, diesen Bildern, die nicht bloß von reichgeschnitzten Rahmen, sondern

auch von Fruchtschnüren, von wunderlichem Cartouchenwerk mit spielenden Genien, athletischen Männergestalten und üppigen Frauen, von Hermen und Karyatiden, Panisken, Engelköpfen, Masken, kurz allen Ausgeburten der antiken und christlichen Mythologie umspielt werden, verliert das Auge jeden Halt und irrt rathlos, ohne einen Ruhepunkt zu finden, vom einen zum andern. Nur die holzgeschnitzten Plafonds zeichnen sich durch gute Eintheilung und edlen Stil der Ornamente vortheilhaft aus. Gewifs ist nie ein Palaß mit grösserem Aufwand von künstlerischen Mitteln errichtet worden, und die Gefammterfcheinung dieser ausgedehnten, aber ziemlich niedrigen und schmalen Galerien, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiserreich mit allem Aufwand wieder hergestellt sind, ist von unvergleichlichem Effekt; wenn aber Franz I die besten Kräfte seiner Zeit heranzuziehen suchte, so war es nur sein Unglück, nicht seine Schuld, daß diese bereits den vollen Verfall der italienischen Kunst mit sich brachten.

Man hat viel darüber gestritten, ob die von diesem König errichteten Theile des Schlosses von französischen oder italienischen Architekten herühren. Das ausführliche Decret vom 28. April 1528, in welchem der König die neu zu errichtenden Bauten anordnet, nennt keinen Künstlernamen; doch wissen wir, daß in demselben Jahre *Serlio* berufen wurde, und ihm hat man daher ohne Weiteres die Bauten des ovalen Hofes zuschreiben wollen. Allein die dort angewandten Kunstformen, besonders die Säulen der Arkaden zeigen soviel Originalität in der Behandlung, daß wir sie nur als Erfindung französischer Künstler ansehen können. Die gleichzeitigen Italiener hätten die schulmässig festgestellten antiken Ordnungen verwendet. Ebenso sind in der Bildung der Gesimse und anderer Bauglieder zwar die antiken Formen im Einzelnen mit Verständniß gehandhabt, aber in so willkürlicher Weise zusammengesetzt, namentlich die Pilaster so systemlos angeordnet, daß man einen Architekten erkennt, der zwar die neue Bauweise studirt hat, aber nicht zum vollen Verständniß durchgedrungen ist. Die überströmende Frische und Phantasiefülle der Frührenaissance steht ihm nicht mehr zu Gebote; und zu der streng klassicistischen Behandlung, welche in Italien durchgedrungen war, reicht seine architektonische Bildung nicht aus. Gegen *Serlio's* Urheberchaft spricht ohnedies der Umstand, daß man in seinem bekannten Werk keine Andeutung dieser Art findet, daß er vielmehr den ohne sein Zuthun erbauten Ballsaal, für welchen er einen eigenen Entwurf beibringt, einer scharfen Kritik unterwirft. Wahrscheinlich dagegen darf man ihn als den Erbauer der Façaden des Fontainenhofes betrachten, da dort jene mehr schulmässige, einfach strenge Architektur herrscht, welche um jene Zeit mit ihrem würdevollen, aber etwas trocknen Ernst durch ihn und die anderen italienischen Theoretiker zum Gesetz erhoben wurde. Er kommt als »*peintre et architecte du Roy*« mit ansehnlichen

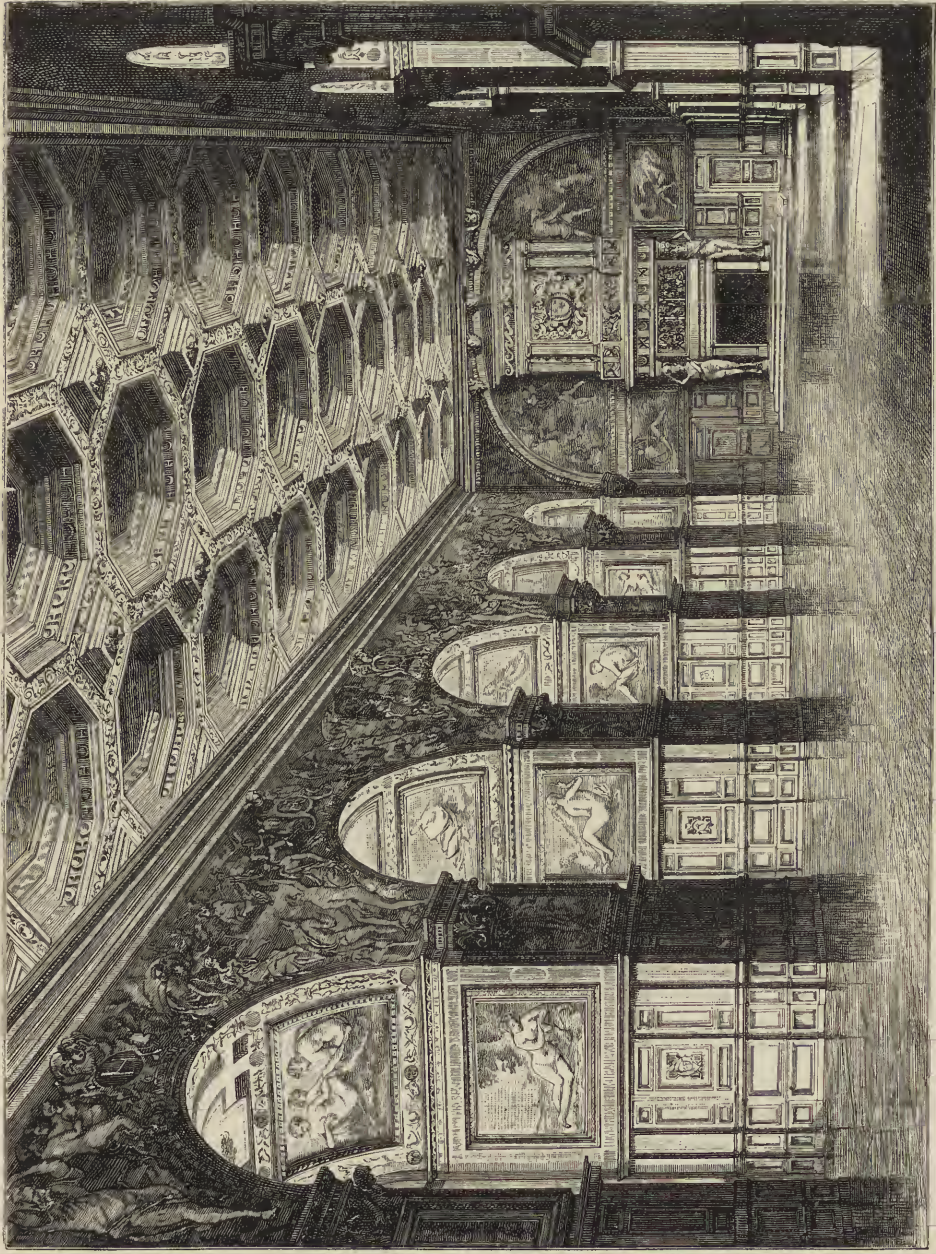


Fig. 40. Ballsaal zu Fontainebleau. (Sadoux.)

Summen bis zum Jahre 1550 in den Rechnungen von Fontainebleau vor, wo er bis an sein Lebensende (1568) thätig blieb.

Diejenigen Künstler aber, welche den wesentlichsten Theil der Ausstattung, die Dekoration des Innern, namentlich der Galerien leiteten, waren zuerst der Florentiner *Roffo* (»*maître Roux*«), der um 1530 berufen wurde und bis zu seinem Tode 1541 die Malereien und Stuckaturen, besonders der Galerie Franz' I ausführte.¹⁾ Aber schon 1531 wurde auch Primaticcio²⁾ berufen, der indess mit Roffo sich so heftig verfeindete, daß der König ihn mit Aufträgen nach Italien schicken mußte. Eine Zeit lang freilich sahen wir beide, jeden für sich gefondert, mit zahlreichen Gehülften neben einander beschäftigt. Nach dem Tode Roffo's erhielt jedoch Primaticcio die ausschließliche Leitung der Arbeiten, die er gleich damit begann, daß er eine Anzahl der Werke seines Vorgängers zerstören ließ. Noch unter den beiden Nachfolgern Franz' I blieb er in Thätigkeit bis zu seinem Tode im Jahre 1570. Ihn unterstützte namentlich *Niccolò dell' Abbate*,³⁾ der die später zerstörte Galerie des Ulysses und den Ballsaal ausmalte. Zunächst waren es überhaupt italienische Künstler, welche bei diesen Arbeiten mitwirkten. Neben ihnen und einigen flandrischen Meistern finden wir aber in den Rechnungen eine ansehnliche Zahl einheimischer Künstler, die als Maler, Stuckatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Dies ist die »Schule von Fontainebleau«, von welcher dann der italienische Geschmack in Frankreich zur ausschließlichen Herrschaft erhoben wurde.

Leider brachten diese Italiener den Manierismus mit all' seinen Ausschweifungen mit herüber, welchem seit Rafaels Tode die meisten Schulen Italiens unauhaltfam sich hingaben, und hier im fremden Lande, wo ihre Schöpfungen als höchste Offenbarungen bewundert wurden, fielen sie einer um so größeren Verwilderung anheim, als kein maßhaltender Einfluß ihnen zügelnd zur Seite stand. Gefällt sich Roffo in Nachahmungen Michelangelo's, in bravourmäßigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, so wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie seiner überchlanken Gestalten, in denen die Franzosen noch immer gern »griechische Anmuth« sehen.⁴⁾ Angesichts dieser mit so hoher fürstlicher Liberalität und so bedeutenden Mitteln in's Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man sich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günstigere Resultate die Kunstliebe des Königs gehabt haben mußte, wenn Andrea del Sarto, anstatt das Vertrauen des Monarchen durch seinen Leichtfinn zu täuschen, die Leitung dieser großen Arbeiten erhalten hätte.

¹⁾ Vafari, V. del Roffo, T. IX, p. 77 ff. — ²⁾ Vafari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff. — ³⁾ Vafari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — ⁴⁾ So Champollion-Figeac im Text zum Pfinor'schen Werke: »Les raccourcis nombreux du Roffo dans ses figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de son contemporain.« Tom. II, p. 2.

§ 25.

DIE BAU-URKUNDEN VON FONTAINEBLEAU.

FÜR die Baugeschichte von Fontainebleau¹⁾ ist eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben das Verdienst des Grafen De Laborde ist.²⁾ Wir finden einen Erlaß des Königs vom 28. Juli 1528, in welchem Franz I die Absicht ausspricht, in Fontainebleau und dem Walde von Boulogne mehrere Gebäude ausführen zu lassen.³⁾ Ein anderer königlicher Willensakt vom 1. August desselben Jahres, gleich dem vorigen aus Fontainebleau datirt, wiederholt den Inhalt des ersten und dehnt ihn auf »deux autres lieux de Livry« aus.⁴⁾ Am wichtigsten aber ist das umfangreichste und zugleich früheste dieser Aktenstücke, welches am 28. April 1528 erlassen wurde.⁵⁾ Es enthält die genauesten Anweisungen über Gröfse, Form und Ausführung des neuen Baues und geht in der Sorgfalt für die Festsetzung der einzelnen Punkte so sehr in's Detail, daß nicht bloß das Maafß der einzelnen Räume und die Art der zu verwendenden Materialien, wie sich von selbst versteht, genau festgesetzt wird, sondern daß fogar die Dicke der Mauern und der Grad ihres Abnehmens in den oberen Geschossen, die Form der einzelnen architektonischen Glieder, ja selbst die Anlage der Aborte mit ihren Sitzen und Zuglöchern⁶⁾ vorgeschrieben wird. Man erkennt mit steigendem Interesse aus den detaillirten Angaben, wie der Bau dem König eine besonders am Herzen liegende Sache war, und kann aus der Aufzählung der einzelnen Theile die Entstehung und den Fortgang der Arbeit Schritt für Schritt verfolgen. Bisweilen wird in allgemeinen Ausdrücken gesagt, daß dieser oder jener in Rede stehende Theil »auf's Beste« oder »nach dem besten Ermessen des Meisters« oder »wie sich's gehört« ausgeführt werden solle. In der Regel aber werden die Wünsche des Bauherrn umständlich und genau präcisirt. So wird z. B. von den äußeren Pfeilern gesagt, sie sollen sein »garnies de chapiteaux de façon honneste«.⁷⁾ Von den Wandpfeilern (»piedroits«) heißt es: »lesquels feront garnis de contrepiliers portans basse et chapiteau, arquiteave, frize, corniche et frontepie, ainsi qu'il appartient«.⁸⁾

Der Bau beginnt (Fig. 41) an der Südseite des ovalen Hofes A mit Abbruch des alten Portals, statt dessen ein neues (die jetzige »porte dorée«) in einem viereckigen Pavillon B, dessen Maafse genau angegeben werden, zu errichten ist. Die Anzahl der verlangten Zimmer, die Mauerstärke wird festgesetzt, die Höhe der Räume dagegen und die Weite der Portalhalle

¹⁾ Das luxuriöse Werk von Pfnor leitet für die Geschichte des Baues nicht Erschöpfendes. Wir versuchen dies schwierige Kapitel so weit zu lösen, als die uns zu Gebote stehenden Hülfsmittel reichen. — ²⁾ La renaissance des arts à la cour de France. Tom. I, pag. 337 ff. — ³⁾ Ebenda p. 337. — ⁴⁾ Ebenda p. 338. — ⁵⁾ Ebenda p. 342—370. — ⁶⁾ Ebenda p. 361. — ⁷⁾ Ebenda p. 344. — ⁸⁾ Ebenda p. 346.

dem Ermessen des Architekten frei gegeben: »que fera adoifé pour le mieulx.« Auch die beiden kleineren Pavillons, welche den gröfseren einschließen, werden sammt den Dachfenstern genau bezeichnet. Die Ansicht, welche Du Cerceau von dieser Seite giebt, stimmt pünktlich mit der Beschreibung überein. Nur die Vorhalle von vier Säulen, die in drei Gefchofsen, in den beiden ersten mit gradem Gebälk, in dem obersten mit korbhenkelförmigem Bogen, sich vor dem Pavillon erheben sollte,¹⁾ ist nicht zur Ausführung gekommen. Nach der Hoffeite soll sodann eine Wendeltreppe, rund, zehn Fufs im Durchmesser, in der Ecke zwischen dem Pavillon und dem östlich anzubauenden Theile aufgeführt werden. Auch das Portal zu dieser Treppe wird genau vorgeschrieben; es ist das noch vorhandene in Fig. 38 abgebildete. Neben der grofsen Stiege soll eine kleinere für die Retraiten angelegt werden. Beide sieht man auf unfrem Grundrifs. Sodann sind die schadhaften Theile der alten Mauern abzuberechnen und neu aufzuführen. Zwischen dem Portalpavillon und dem Donjon C des alten Schlosses (»la grosse vielle tour«) sollen zwei »corps d'hostel« erbaut werden mit zwei Kammern, Garderoben und einem Saal in jedem Gefchofs. Sodann sind neu aufzuführen die drei Corps d'hôtel D, E, F jenseits des alten Thurmes, die zur Wohnung der königlichen Kinder bestimmt sind, mit Sälen, Zimmern und Garderoben in drei Gefchofsen.²⁾ Die Umfassungsmauern seien beizubehalten, aber auszubessern. Am Ende dieser Wohnung sei ein Pavillon H zu errichten, wie der erste beim Portal und wie der alte Thurm, ungefähr 24 Fufs im Quadrat. Ausserdem werden noch vier Wendeltreppen im Hofe verlangt,³⁾ die indess nicht alle ausgeführt sein können, oder bald darauf durch Neubauten zum Theil verdrängt worden sind, da Du Cerceau nicht so viel Treppenanlagen aufweist.

Weiter soll beim alten Thurm ein Halbrund aus Kragsteinen ausgebaut werden (vgl. den Grundrifs) und eine Wendeltreppe, die nach ausen zum Garten herunter führt. Wir erfahren, dafs in diesem Theile die Wohnzimmer der Königin lagen. Auch aus den Zimmern des Königs soll eine Rampentreppe in den Garten führen. Sodann wird eine Terrasse auf vier Säulen mit Bögen verlangt, um den Eingang in den Saal der Garden und die Wohnung der Prinzen zu maskiren. Dies ist ohne Frage jene stattliche Vorhalle H in zwei Gefchofsen, von der wir einen Theil in Figur 37 gegeben haben.

Der interessanteste Theil der Anlage ist jedoch die als »grant corps d'hostel« bezeichnete Partie, welche einen grofsen Saal, unten für die Wachen, oben für Bälle enthalten soll. Die für ihn bestimmte Gröfse, 84 Fufs zu 40 Fufs, stimmt wirklich mit den Dimensionen des jetzt als

¹⁾ De Laborde p. 346. — ²⁾ Ebend. p. 350. — ³⁾ Ebend. p. 355.

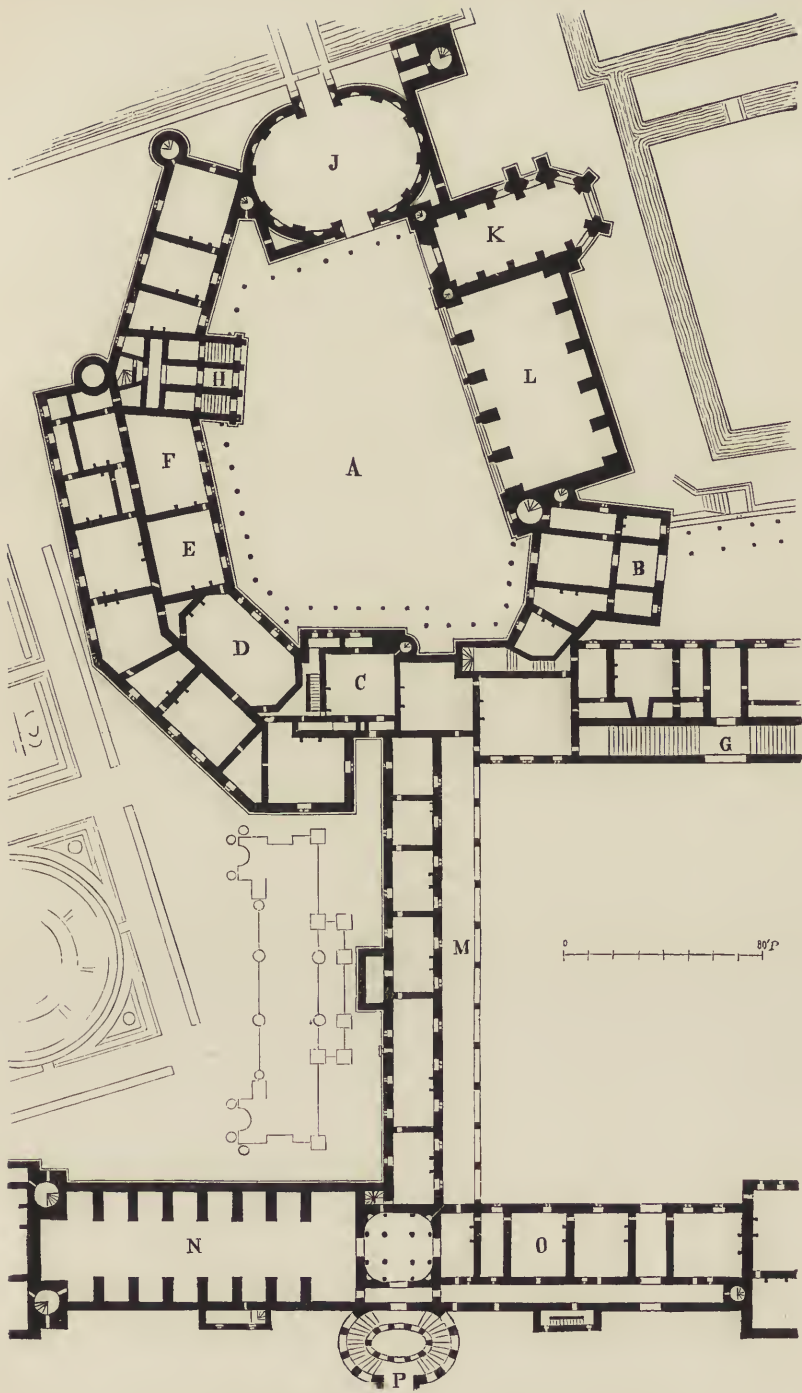


Fig. 41. Fontainebleau. Grundriß der älteren Theile. (Du Cerceau.)

»Galerie Heinrichs II« bekannten Saales L überein (vgl. Fig. 38). Von diesem Saal soll eine Wendeltreppe nach dem Garten herabführen, und neben ihm soll 36 Fufs breit Raum gelassen werden für Anlage einer Kapelle K. Wenn nun zwischen diesem Kapellenplatz und dem Portalpavillon ein »corps d'hostel« mit vier Dienstzimmern, zwei Küchen und einem Ankleideraum für die Sacristei verlangt wird, so können wir das nur so verstehen, daß ursprünglich für den Saal und die Kapelle eine andere Disposition beabsichtigt gewesen sei, als der Grundriß sie jetzt zeigt. Jedenfalls wurde die Kapelle St. Saturnin später in Angriff genommen, denn der bei Pfnor¹⁾ abgebildete Schlussstein ihres Chorgewölbes meldet in gleichzeitiger Inschrift, daß die Kapelle 1545 unter Franz I vollendet worden sei.

Ueber den Ballsaal spricht sich Serlio²⁾ ausführlich und zwar in mißbilligender Weise aus. Er sagt, im zweiten Hofe des Palastes, auf welchen die königlichen Zimmer gingen, sei eine Loggia angeordnet worden, die einerseits auf den Hof, andererseits auf einen großen Garten blicke. Auf der einen Seite derselben seien die fürstlichen Wohnräume, nach der andern eine Kapelle. »Diese Loggia«, fährt er fort, »ist so angeordnet, daß sie fünf Arkaden hat, von zwölf Fufs Weite, und die Pfeiler von sechs Fufs Stärke; aber ich wüßte nicht zu sagen, welcher Ordnung diese Architektur angehöre.«³⁾ Er erzählt ferner, man habe bei 30 Fufs Breite des Gemaches und 16 Fufs Höhe den Raum wölben wollen, und schon sei mit den Kragsteinen begonnen gewesen, als ein Mann von Einfluß und von mehr Urtheil als der Maurer⁴⁾ dazu gekommen sei, der befohlen habe, die Kragsteine zu entfernen und eine hölzerne Decke anzuordnen. »Aber ich,« setzt er hinzu, »der dort damals fortwährend anwesend war, im Sold des hochherzigen Königs Franz, habe, obwohl man mich nicht im Mindesten um Rath gefragt, einen Entwurf gemacht, wie ich die Loggia ausgeführt hätte.« Und nun fügt er seinen Plan in Grundriß, Aufriß und Durchschnitt bei, und ein Blick auf diese streng und edel durchgebildeten dorischen Pfeilerhallen mit großen Bogenfenstern beweist sofort den großen Unterschied zwischen der Behandlung eines italienischen Architekten und der in Fontainebleau damals zur Ausführung gekommenen Werke. Es ist damit, wie schon bemerkt wurde, wohl unwiderleglich dargethan, daß nur ein französischer Baumeister, und zwar ein solcher, der die antiken Formen nur oberflächlich sich zu eigen gemacht hatte, ohne ihre systematische Anwendung, wie

¹⁾ Monogr. du chât. de Fontainebleau. T. I, p. 5. — ²⁾ Architettura, lib. VII, cap. 40. —

³⁾ »Ma non saprei già dire di che ordine sia fatta questa architettura.« ibid. — ⁴⁾ »Sopraggiungendo un huomo d'autorità, di più giudicio del muratore, che haueua ordinato tal cosa.« ibid. Daß dies kein anderer als Philibert de l'Orme gewesen sei, wie zuerst Castellan (Fontainebleau 1840) vermuthet, ist durch L. Charvet (Sebastien Serlio p. 24) festgestellt worden.

dieselbe seit 1500 in Italien allgemein geworden war, zu kennen, die in Rede stehenden Bauten entworfen haben kann. Wer die Entwürfe gemacht hat, erfahren wir immer noch nicht; als ausführenden Meister lernen wir *Gilles le Breton*, »maçon, tailleur de pierre, demeurant à Paris« kennen.¹⁾ Er braucht freilich darum nicht der Urheber des Planes gewesen zu sein. Seit dem 1. August 1527 ist dieser Gilles schon in der alten Abtei der Mathuriner, die Franz gekauft hatte, um sie in seinen Bau hineinzuziehen, sowie an den Dienstwohnungen des äußeren Hofes (»basse court«) und der Conciergerie beschäftigt.²⁾ Noch am 18. Februar 1534 erhält er Summen für Bauausführungen in denselben Theilen. Mit ihm abschließlich wird auf Grund des ausführlichen Bauprogrammes von 1528 unterhandelt. Wir haben nur noch hinzuzufügen, daß auch die große Galerie Franz' I, M, in diesem Programm erwähnt ist.³⁾ Für sie wird eine Länge von 192 Fuß bei 18 Fuß Breite verlangt. Sie ist bestimmt, vom Saal des alten Thurmes zur Abtei zu führen und soll an ihrem Ende eine Kapelle erhalten. Dies ist ohne Zweifel die Chapelle St. Trinité, N. In den Jahren 1537 bis 1540 arbeitet Gilles Breton am »corps d'hostel et pavillon«, sodann »entre la basse court et le cloître de l'Abbaye.« Serlio kommt als »peintre et architecteur du Roy« zuerst am 27. Dezember 1541 vor und erhält 400 Livres Jahresbefoldung.⁴⁾

Die übrigen Notizen in den reichhaltigen Auszügen der Baurechnungen betreffen größtentheils die innere Ausschmückung, deren Pracht wie gefagt damals in Europa ihres Gleichen suchte. Das Meiste bezieht sich auf die Decorationen der großen Galerien und Säle, sowie der Zimmer des Königs und der Königin. Um nur einige der wichtigsten Daten hervorzuheben, so werden seit 1533 »termes et ouvrages de stucq« erwähnt. Bartolommeo da Miniato ist 1534 mit Stuckarbeiten beschäftigt, ebenso seit 1533 Primaticcio und Nicolas Bellin, »dit Modesne«, die im Zimmer des alten Thurmes arbeiten.⁵⁾ Ueberhaupt handelt es sich dabei hauptsächlich um die Gemächer des Königs und der Königin, sowie die porte dorée. Um dieselbe Zeit arbeitet Roffo in der Galerie Franz' I. Zugleich ist man mit der Meublierung des Schlosses beschäftigt und Girolamo della Robbia macht in Email ein Medaillon mit Fruchtstängeln für das Portal des Schlosses.⁶⁾ Neben all der Pracht fehlte es aber auch nicht an dem damals noch immer unerläßlichen Schmuck von Glasgemälden. Schon am 17. August 1527 war ein Vertrag mit Jean Chastellan, vitrier, gemacht worden, alle Fenstergläser für das Schloß zu liefern, sowohl weißes wie »des escuffons, armoiries, devises et autres verrières peintes«. Für jedes Wappen und jede Devise

¹⁾ De Laborde, p. 370. — ²⁾ Ebend. p. 371. — ³⁾ Ebend. p. 370. — ⁴⁾ Ebend. p. 204. — ⁵⁾ Ebend. p. 388. — ⁶⁾ Ebend. p. 395.

erhielt er 40 Fr., für jede kleinere oder grössere figürliche Darstellung, »histoires et autres enrichissements« in Kapellen und Kirchen daselbst 20 Fr.¹⁾ Zu der glänzenden Ausstattung gehören dann auch kostbare Teppiche und Ledertapeten, darunter »peaux de cuire de Levant«.

Endlich sind noch zu erwähnen die zahlreichen Werke selbständiger Plastik und Malerei, die zur Ausschmückung herangezogen wurden. Franz I. liefs nicht blofs die antiken Marmorstücken und die trefflichen Gemälde der ersten italienischen Meister, die er erworben hatte, in den Galerien von Fontainebleau aufstellen, sondern er gab auch den Auftrag, von andern antiken Meisterwerken, deren Modelle Primaticcio hatte besorgen müssen, Abgüsse in Bronze herzustellen. So ist mehrmals vom Gusse des Laokoon die Rede, der dabei in den Rechnungen sich gefallen lassen mufs, bald als »Lacon«, bald als »Vulcan«, einmal gar als »Cléon« aufzutreten.²⁾ Ebenso wird die Figur des Tiber in Bronze ausgeführt, und Benvenuto Cellini gieft eine feine elegante Nymphe für das Bogenfeld des Portales. Ausserdem machte Primaticcio ein Modell zu einer weiblichen Figur in Bronze, die ebenfalls für ein Portal bestimmt war. Aber auch ein kupferner Vulcan kommt vor, der an der grossen Schlofsuhr die Stunde zu schlagen hat. Dafs Benvenuto beiläufig einen neuen Entwurf zum Hauptportal und das Modell zu einem kolossalen Brunnen für den Schlofshof machte, wissen wir aus seinem Leben. Endlich möge noch der Oelgemälde für die Schrankthüren im Kabinet des Königs gedacht werden, mit welchen Bagnacavallo beauftragt wurde, sowie der Aquarellskizzen zu zwölf Aposteln, die als Vorlagen für den Emailleur von Limoges dienen sollten.³⁾ Der ausserordentliche Reichthum und die Vielseitigkeit der Arbeiten, sowie die grosse Anzahl von fremden und einheimischen Künstlern aller Art, die sich dabei mehrere Decennien hindurch zusammenfinden, geben ein erstaunliches Bild von einer Thätigkeit, wie sie damals so umfangreich und planvoll ineinander greifend selbst in Italien kaum mehr angetroffen wird. Nur schade, dafs der Charakter dieser Kunst schon wesentlich der des Manierismus ist.

§ 26.

DAS SCHLOSS S. GERMAIN-EN-LAYE.

WIEDER von einer andern Seite lernen wir die Architektur Franz' I. in einem Schlosse kennen, welches der König gleichzeitig neben so vielen in Ausführung begriffenen Werken in Angriff nahm. Es ist das Schlofs von S. Germain-en-Laye,⁴⁾ wenige Meilen von Paris in einer

¹⁾ De Laborde, p. 280. 377. — ²⁾ Ebend. p. 416. 417. 426. — ³⁾ Ebend. p. 431. — ⁴⁾ Neben Du Cerceau, T. I, besonders zu vergl. die vollständige Aufnahme in Sauvageot, T. II. Sodann Paluffre II, 37.

prächtig dominirenden Lage sich hoch über den Ufern der Seine erhebend. Schon in den frühesten Zeiten des Mittelalters war es wegen seiner Lage eine wichtige Festung, welche den Lauf der Seine beherrschte. Mehrere Könige residirten dort, und Ludwig der Heilige erbaute eine Schloßkapelle, welche noch jetzt vorhanden ist. Später bemächtigten sich die Engländer des Platzes, der von ihnen vor der Schlacht von Crecy eingefichert wurde. Karl V stellte das Schloß wieder her, und noch jetzt sieht man auf der äußeren Ecke links einen viereckigen Thurm, der aus seiner Zeit datirt. Später gerieth das Schloß etwas in Verfall, bis Franz I, der im Jahre 1514 dort seine Vermählung mit der Königin Claude gefeiert hatte, es einem umfassenden Neubau unterwarf.¹⁾ Er behielt jedoch die alten Fundamente, die Kapelle des 13. Jahrhunderts (Fig. 42 bei C) und den Eckthurm der vorderen Seite bei, und gab dem Schloß im Wesentlichen die Gestalt, welche es noch jetzt zeigt, mit Ausnahme der Thürme, die durch Ludwig XIV in Pavillons umgewandelt wurden. Als Architekten lernen wir den älteren *Pierre Chambiges* kennen, der als Baumeister der Stadt Paris bezeichnet wird; nach ihm trat *Guillaume Guillain* ein, der auch in dem städtischen Amt sein Nachfolger war und mit dem Mauermeister *Jehan Langlois* sich verpflichten mußte, nach den Plänen des ersten Meisters zu verfahren.

Unter allen Schlössern dieser Zeit ist St. Germain (Fig. 42) dasjenige, welches am meisten den Charakter des Massenhaften, Kriegerischen an sich trägt, und ohne die großen Fenster der beiden oberen Geschosse würde es einen düstern, festungsartigen Eindruck machen. Von Gräben, B, umgeben, erhebt es sich als unregelmäßiges Fünfeck, dessen Seiten sämmtlich in einem spitzen oder stumpfen Winkel aneinander stoßen, um einen nach derselben Form angelegten Hof D. Das Aeußere steigt zunächst in zwei untergeordneten, mit kleinen Fenstern durchbrochenen Geschossen aus den umgebenden Gräben empor. Diese Theile gehören noch dem Mittelalter. Der Haupteingang liegt an der Westseite und wurde durch eine Zugbrücke A vermittelt. Eine andre Brücke führte an der nordöstlichen Ecke in die ausgedehnten Garten- und Parkanlagen. Vor dem Haupteingang dehnte sich ein auf drei Seiten mit Wirthschaftsgebäuden umgebener äußerer Hof aus. An den äußeren Ecken des westlichen Flügels sind runde Treppenthürme angebracht. Drei andere Wendeltiegen liegen im Hofe, zwei davon in den Ecken des Westflügels als Zugänge zu dem dort befindlichen großen Saal von 125 Fufs Länge und 35 Fufs Breite, eine dritte in der nord-

¹⁾ Der Bau wird erwähnt in der Urkunde vom 18. Juni 1532. De Laborde, p. 339: »avons voulu et ordonné autres bastimens et édifices estre faits en nos chasteaux de Saint Germain en Laye et pour faire venir une fontaine en chacun de ces dits chasteaux de Saint Germain, Villiers Cotterets.«

östlichen Ecke. Außerdem sind mehrere kleinere Wendeltreppen in dem südlichen Flügel angebracht, während ungefähr in der Mitte des Nordflügels eine bequeme Haupttreppe, E, mit gradem Lauf emporführt.

Der Bau ist in vier Geschossen durchgeführt, von denen die beiden unteren geringe Höhe haben, die beiden oberen aber als Hauptgeschosse stattlicher angelegt sind. Die unter Franz I errichteten Theile (Fig. 43)

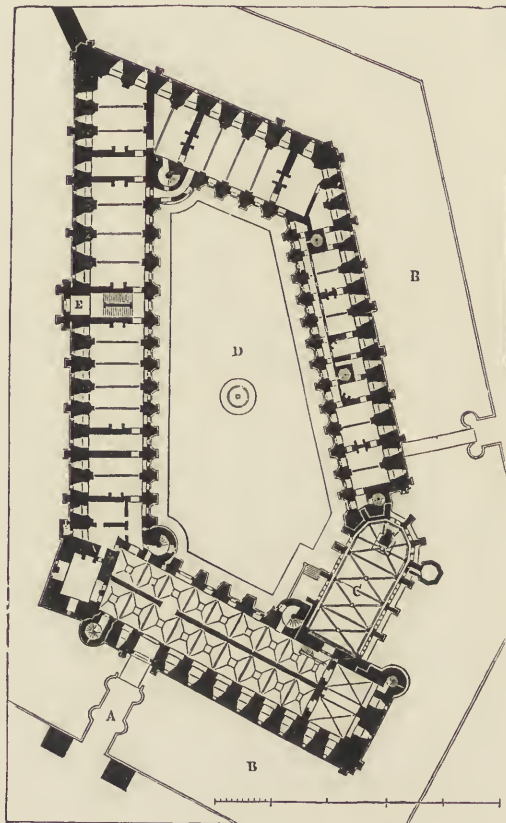


Fig. 42 Schloß S. Germain. (Sauvageot.)

zeigen eine originelle Behandlung, in welcher das decorative Element vor dem strengen Ernst der Construction auffallend zurücktritt. Kräftige Strebe-
pfeiler erheben sich bis zum Dach, wo sie mit vasegekrönten Postamenten, die durch eine offene Balustrade verbunden werden, schließen. In dem zweiten und dem vierten Geschoss sind diese Streben durch Rundbögen verbunden, so daß zwei gewaltige tiefe Mauernischen entstehen, innerhalb deren die beiden Fensterreihen der entsprechenden Stockwerke angeordnet

find. Die Fenster zeigen sämtlich den Rundbogen, sind bisweilen zu zweien gekuppelt und haben einen Rahmen von dorischen Pilastern, zu welchem in dem Hauptgefchofs noch ein einfacher antiker Giebel kommt.

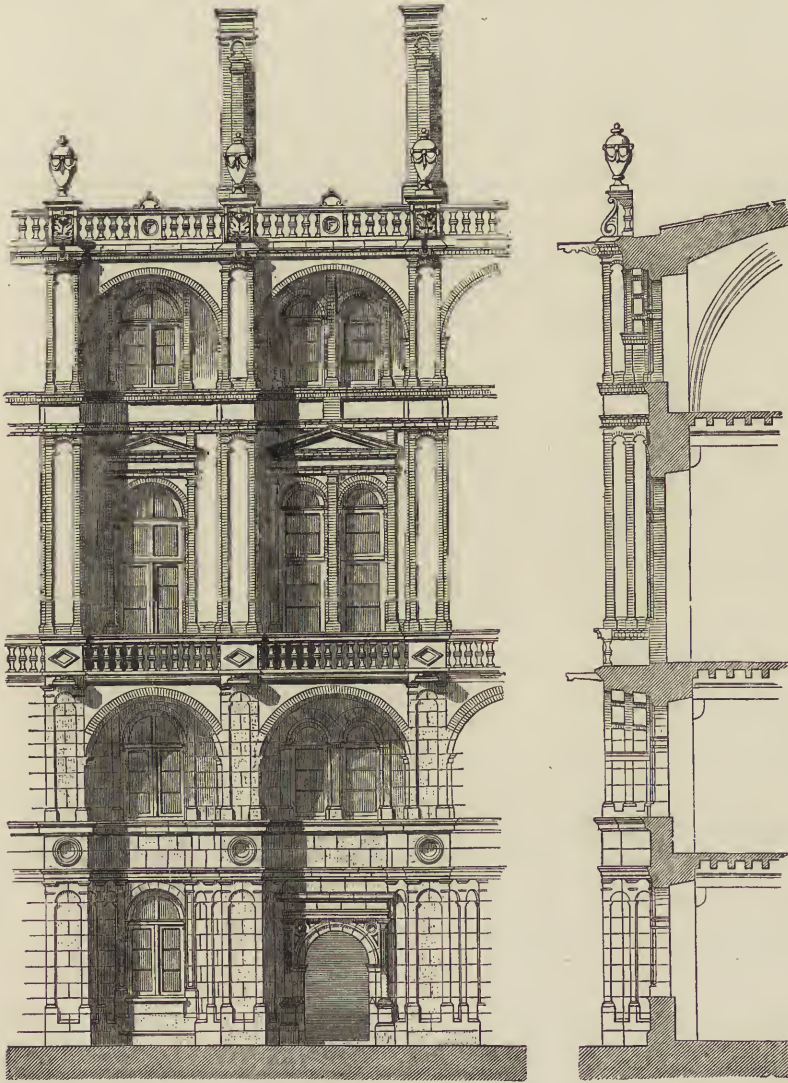


Fig. 43. Aus dem Hofe des Schloffes von S. Germain. (Sauvageot.)

Das Hauptgefchofs ist außerdem mit einer durchbrochenen Balustrade, die sich vor den Fenstern als Brüstung hinzieht, versehen. Dieselbe strenge Pilaster-Architektur ist auch zur Gliederung der Treppentürme verwendet,

und noch einfacher sind die mit kleinen Bögen verbundenen Pilaster, welche die Flächen der Strebepfeiler gliedern. Der Ernst dieser Architektur wird dadurch noch erhöht, daß die Hauptglieder aus Quadern, die Bogenfüllungen und selbst die Strebepfeiler in den oberen Geschossen aus Ziegeln aufgeführt sind.

So sehr dieser Bau durch seine fast düstere Strenge sich von der festlichen Heiterkeit, dem dekorativen Reiz der übrigen Schlösser dieser Zeit unterscheidet, so hohe Bedeutung hat er gleichwohl in constructiver Hinsicht. Er wendet in nachdrücklicher Weise den Gewölbebau an, der in den untern Geschossen, in dem großen Saal, den Treppenhäusern und den damit verbundenen Corridoren und Vestibüls noch ganz in mittelalterlicher Weise mit starken Rippen und eleganten Schlusssteinen durchgeführt ist; am originellsten aber in dem ganz gewölbten obersten Stockwerk, dessen Wölbung, wohl das früheste Beispiel dieser Art im Norden, unmittelbar die steinerne Decke des Gebäudes trägt. Man hat also ausnahmsweise auf jede Art von hölzernem Dach verzichtet, und durch reihenweis übereinandergelegte Steinplatten eine flach ansteigende Terrasse gebildet, die auf beiden Seiten von Balustraden eingefast wird. Um so feltfamer wirken die zahlreichen, in ihrer Höhe freilich gemäßigten Kamine, die über der Terrasse aufragen. Da du Cerceau versichert, der König habe sich so sehr des Baues angenommen, daß er geradezu als Baumeister desselben bezeichnet werden müsse, so darf man ihm vielleicht diese den sonstigen Sitten seines Landes entgegengesetzte Anlage persönlich zuschreiben.

Oestlich von dem Schlosse begann später Heinrich II die noch jetzt durch ihre herrliche Aussicht über die Seine berühmte Terrasse; außerdem ein eigenthümliches Gebäude »en manière de theatre« wie du Cerceau sagt, dessen Plan ein an den Ecken abgestumpftes Quadrat mit vier Halbkreisen an den einzelnen Seiten zeigt, das Ganze ein offener zu theatralischen Auführungen oder Spielen bestimmter Raum, der durch eine Anzahl von bedeckten Nebenräumen rechtwinklig abgeschlossen wird.

§ 27.

DAS SCHLOSS LA MUETTE.

AUSSER diesen fünf großen Schlössern, welche in hervorragender Weise den Baufinn Franz' I verkünden, führte der König eine Anzahl anderer meistens kleinerer Schlösser aus, die ebenfalls für die Kunst und die Sitte der Zeit charakteristisch sind. Wir besprechen nur die bedeutenderen unter ihnen und beginnen mit La Muette.¹⁾ Der König ließ dies kleine Jagdschloß mitten im Walde von St. Germain, zwei Meilen von diesem Schlosse erbauen, und nannte es La Muette, wie Du Cerceau sagt, »weil es still, abgelegen

¹⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. I. Vgl. Palustré II, 43.

und rings vom Walde umgeben ist.« Als Architekt wird, wie bei St. Germain, der ältere *Pierre Chambiges*, genannt; der Contract datirt vom 22. März 1541. Es wurde also erbaut, um dem Könige mit einigen seiner intimen Gefährten eine stille Zuflucht und einen Punkt der Ruhe nach den Freuden der Jagd zu bieten. Das Gebäude ist in kleinem Maassstab nach einem ähnlichen Programm ausgeführt wie das Schloß Madrid (Fig. 44). Ohne Hofanlage, bietet es einen fast quadratischen Mittelbau, auf dessen vier Ecken thurmartige Pavillons vorpringen, während sich vor der Mitte der Rückseite eine Kapelle mit polygonem Abschluss, an der Vorderseite ein Treppenhaus mit ähnlichem Polygonchluss ausbaut. Der Mittelbau, der Länge nach getheilt, enthält einerseits einen Saal mit zwei Kaminen und

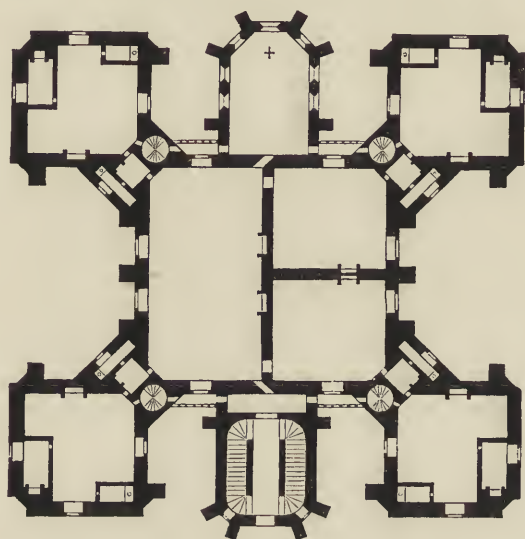


Fig. 44. Schloß La Muette. (Nach Du Cerceau.)

zwei Fenstern, andererseits zwei geräumige, von einander getrennte, aber mit dem Saal verbundene Wohnzimmer; in den Eckpavillons liegt jedes Mal noch ein Wohnzimmer mit besonderer Garderobe und Retraite.

Eine etwas genauere Analyse des Plans wird zeigen, mit welcher Sorgfalt der Architekt, ähnlich wie im Schloß Madrid, die gleichen Bedürfnisse befriedigt hat. Ueber einem Souterrain, welches die Diensträume und Küchen enthielt, erhob sich das Gebäude in drei Hauptgeschossen. Der Eingang, zu dem man mittelst einer kleinen Brücke über den auch hier vorhandenen Graben gelangte, war im Treppenhause. Von hier gelangte man durch einen mächtig breiten Gang in einen kleinen Vorraum und, mittelst eines schrägen Eingangs, in den großen Saal. Der Saal hat directe Verbindung mit den beiden anstossenden Wohnzimmern, mit der Kapelle

und mit den kleinen in den schrägen Mauermaffen der äussern Ecken angebrachten Kabinetten und Retraiten. Ausserdem steht er mit zwei balkonartigen Galerien in Verbindung. Letztere führen auf kleine Wendeltreppen, die wieder mit den Eckzimmern in Zusammenhang stehen. Diese wiederholen sich auch in den beiden andern Eckpavillons und sind wie im Schloß Madrid so angeordnet, daß jedes seine eigene Garderobe, Kabinet und Stiege hat. Sämmtliche Zimmer und Garderoben sind mit Kaminen versehen und hinreichend beleuchtet. So sind also die Wohnräume in selbstständiger Verbindung mit den Treppen und Galerien, mit dem Saal und ebenso unter einander, können aber nach Bedürfnis auch von einander getrennt werden. Nur das rechtwinklige Einschneiden der Garderoben und Kabinete in den Raum der Eckzimmer wird man nicht als gelungene Lösung betrachten können. Die kleinen Galerien mit ihren Wendeltreppen hatten um so mehr Bedeutung für die Communication, als der Mittelbau nur aus drei Geschossen bestand, während die Pavillons deren sechs enthielten, die nun durch die Wendeltreppen unter einander und durch die Galerien mit dem mittleren Saal in Verbindung standen. Eine ähnliche Verbindung findet sich auch am Mittelbau von Chambord, wo immer zwei kleine Etagen auf eine Hauptetage kommen. Aber auch durch die in doppelten Läufen emporführende Haupttreppe hingen die einzelnen Stockwerke des Hauptbaues wie der Pavillons mit einander zusammen.

Was die Construction und den äusseren Aufbau betrifft, so zeigen dieselben große Aehnlichkeit mit denen des Schlosses St. Germain, und Du Cerceau sagt daher mit Recht: »touchant l'edifice il est fait suyant et tout ainsi que iceluy de St. Germain, a sçavoir tous les ornements de brique par le dehors.« Das Schloß war nämlich in seiner Masse aus Backsteinen ausgeführt, mit starken Mauern und kräftig vorspringenden Strebe Pfeilern, die durch Bögen wie in St. Germain verbunden wurden. In der Tiefe dieser Bogenumfassungen lagen die Fenster, und auf den Bögen ruhten auch die Galerien. Diese äusserst massige Construction wurde dadurch bedingt, daß wie zu St. Germain auch hier das obere Geschloß gewölbt war und ein flaches mit Steinplatten belegtes Terrassendach trug, von wo man einen reizenden Blick rings über die Wälder genoss. Später führte statt dessen Philibert de l'Orme ein halbrundes Dach auf, welches mit einer Plattform schloß.

§ 28.

DAS SCHLOSS CHALVAU.

GANZ dieselbe einfach strenge Architektur wie St. Germain und La Muette zeigt auch das erst in unserm Jahrhundert (1840) zerstörte Schloß Chalvau: Backsteinbau mit kräftig vorspringenden Pfeilern, die

Fenster in den Bogenöffnungen zwischen den Pfeilern vertieft, die Oeffnungen etwas monoton mit einem dürftigen Pilasterfytem eingefast. Wie jene beiden Schlösser ist es das Werk des älteren *Pierre Chambiges*.

Chalvau¹⁾ liegt zwischen Fontainebleau, Montereau und Nemours. Franz I ließ das Schloß bauen, wie Du Cerceau sagt, weil es in dem benachbarten Walde viele Hirfche gab. Später schenkte er es der Herzogin von Etampes. Aus ähnlichem Anlaß hervorgegangen, wie La Muette, zeigt es verwandte Anlage (Fig. 45). Es besteht aus einem rechtwinkligen Mittelbau ohne Hof, der auf den vier Ecken von Pavillons flankirt wird. Zu dem Eingang führt eine polygone Freitreppe, über welcher sich auf

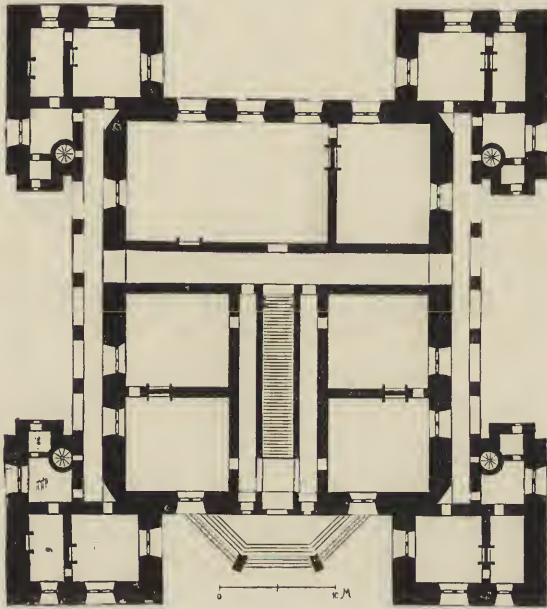


Fig. 45. Schloß Chalvau. Erdgefchofs. (Du Cerceau.)

Pfeilern die Apsis der im oberen Gefchofs liegenden Kapelle erhebt. Dies ist ein mittelalterlicher Gedanke, den wir in ähnlicher Weise mehrfach, z. B. beim Schloß Martainville (S. 63) fanden. Durch ein breites Portal gelangt man zu einem Vestibül, von wo in der Mitte die Haupttreppe zum oberen Gefchofs aufsteigt, neben welcher sich auf beiden Seiten schmalere Corridore bilden, die zu den Gemächern des unteren Stockwerks führen. Sie münden in der Tiefe des Baues auf einen Quergang, der von beiden Enden fein Licht empfängt und den vorderen Theil des Gebäudes von dem rückwärts gelegenen trennt. Vorn sind auf jeder Seite des Treppenhauses zwei

¹⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Palustre I, 164 ff.

stattliche, ungefähr quadratische Zimmer angebracht. Jedes derselben hat feinen Zugang vom Corridor, feinen Kamin, eine Verbindungsthür in der Zwischenwand, und ein nach der Seitenfront auf eine Galerie hinausgehendes Fenster, zu welchem für die nach vorn liegenden Zimmer ein Fenster an der Façade hinzukommt. Der nach hinten liegende Theil des Mittelbaues dagegen zerfällt in einen grösseren Saal und ein mit ihm verbundenes Zimmer, das nur vom Saale aus feinen Zugang hat, also wie ein besonders reservirtes Kabinet zu betrachten ist. Der Saal hat feinen Zutritt vom Quergange aus, wird durch zwei Kamine erwärmt und empfängt sein Licht durch drei Fenster an der Rückseite und ein seitliches, auf die Galerie hinausgehendes.



Fig. 46. Schloß Châlons. Vordere Façade. (Du Cerceau.)

Diese Seitengalerien, auf Bögen mit schlicht behandelten Pfeilern ruhend, dienten, um die in den Eckpavillons liegenden Wohnungen mit dem Mittelbau, namentlich dem Saal, in Verbindung zu setzen. Jede dieser Wohnungen hat ein Haupt- und ein Nebenzimmer, beide mit Kaminen, sodann Garderobe, Retraite und besonderen Zugang durch eine Wendeltreppe. Es war also daselbe Programm ausgeführt, welches wir in allen von Franz I. neuerrichteten Gebäuden, in Chambord, Madrid und La Muette als gemeinsam zu Grunde liegendes erkannten: ein Mittelsaal für die Geselligkeit; um ihn gruppiert und mit ihm verbunden eine größere oder geringere Anzahl selbständiger Logis, jedes durch eigene Wendeltreie so unabhängig gemacht, daß sein Bewohner ungefehen aus- und eingehen konnte.

Die Haupttreppe, welche das hochliegende Erdgeschofs mit den beiden oberen Stockwerken verband, führte in einem Zuge ohne Abfaz und Ruhepunkt, in der ganzen etwa 22 Fufs betragenden Höhe des Erdgeschoffes zu dem oberen Stockwerk. Diese Treppe muß ziemlich mühsam zu steigen gewesen sein, ähnlich der noch etwas später entstandenen Haupttreppe des Louvre, welche den Befuchern der Gemäldegalerie wohl bekannt ist.

Ueber die Architektur des Aeußeren (Fig. 46) ist nur zu sagen, daß sie, in der Masse aus Ziegeln, in den constructiven Gliedern aus Quadern bestehend, einen überaus schlichten Eindruck machte. Bezeichnend waren die in tiefen Bogennischen liegenden Fenster. Das Obergeschofs war wie in St. Germain und La Muette gewölbt und trug, ähnlich wie dort, ein Terrassendach, das mit Steinplatten eingedeckt war. Nur über der Kapelle, die sich schon durch ihre großen mit Maafswerk gegliederten Bogenfenster charakterisirte, erhob sich ein hohes Dach, das von einer Laterne bekrönt wurde. Für die Seitenfaçaden bestimmten die in zwei Stockwerken wiederholten offenen Bogenhallen der Galerien den Eindruck.

§ 29.

DAS SCHLOSS VON VILLERS-COTERETS.

WENN La Muette und Chavau sich in der Construction und selbst dem Compacten, eng Geschlossenen der Anlage mit St. Germain vergleichen ließen, so bietet das Schloß von Villers-Coterets in seiner weiten, gestreckten, um mehrere große Höfe sich ausdehnenden Gruppierung einige Verwandtschaft mit Fontainebleau.¹⁾ Nur daß hier, wo wenig Altes beizubehalten war, der Architekt freier, planmäßiger verfahren, symmetrischer, normaler componiren konnte.

Aus dem Erlaß Franz' I von 18. Juni 1532 wissen wir, daß damals, neben den Bauten zu Fontainebleau, Boulogne, sowie zu St. Germain und am Louvre auch in Villers-Coterets gearbeitet wurde. Ausdrücklich wird fogar hervorgehoben, daß dort wie zu St. Germain eine Fontainenleitung bewerkstelligt werden solle.²⁾ Auch dieses wie die meisten Schlösser des jagdliebenden Königs verdankte seinen Ursprung einem benachbarten Walde; es lag an der Straße von Paris nach Soissons, fünf Meilen von letztgenannter Stadt, dicht beim Walde von Rets. Als Architekten werden bis 1550 *Jacques* und *Guillaume le Breton* bezeichnet, deren Bruder Gilles wir in Fontainebleau kennen lernten. Später, als unter Heinrich II der Bau vollendet und namentlich an der westlichen Seite ein großer Pavillon hinzugefügt wurde, finden wir *Robert Vaultier* und *Gilles Agasse* genannt. Um

¹⁾ Aufn. bei Du Cerceau, T. II. Dazu Palustre I, 122 ff. mit Abb. — ²⁾ De Laborde I, p. 339.

die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das Schloß durch den Herzog von Orleans stark geändert und in der Revolution arg verwüftet. Jetzt dient es als «dépôt de mendicité».

Das Gebäude gehört zu denen, an welchen die moderne Form des fürstlichen Landfitzes, ohne Graben und Zugbrücke, ohne Thürme und die anderen mittelalterlichen Elemente, kurz ohne die traditionellen Zuthaten sich darstellt. Selbst die Treppen liegen nicht mehr als Wendeltiegen in vorspringenden Thürmen, sondern sind gerade ansteigend, nach dem Muster der florentinischen, noch in bescheidener Weise in den Ecken der Höfe angebracht. Letztere haben auf drei Seiten vorgelegte Säulenarkaden zur Verbindung der Räume.

Man tritt durch ein schlichtes Rundbogenportal, über welchem sich ein Altan auf Consolen erhebt, in den äußeren Hof (*basse cour*), der auf drei Seiten von einstöckigen Dienstwohnungen umgeben ist. Säulenportiken, zu deren erhöhtem Fußboden in gewissen Zwischenräumen einige Treppenstufen führen, umgeben diesen lang gestreckten Hof, der 120 Fuß Breite bei 300 Fuß Länge mißt. In der Hauptaxe gelangt man dann an ein zweites Thor, in dem Querbau, der den äußeren von dem inneren Hofe trennt. Dieser Bau enthält die älteren Theile des Schlosses, welche Franz I erneuerte und ausbaute. Die Formen sind hier selbstverständlich reicher, und der Bau zeigt über dem Erdgeschoß, das er mit den Gebäuden des äußeren Hofes gemein hat, ein oberes Stockwerk, das am ganzen herrschaftlichen Theile durchgeführt ist. Pilaster, die unteren dorisch, die oberen korinthisirend, gliedern die Wandflächen. In der Mitte öffnet sich mit gedrücktem Bogen das Portal, das in den zweiten Hof führt; über demselben eine Loggia mit Balkon; darüber am Fries die Lilien und der königliche Namenszug. Das hohe Dach hat fein besonderes Stockwerk und auf seinem Giebel erhebt sich ein Glockenthurm mit schlanker Spitze.

Nach diesem Vorgange ist die Architektur der herrschaftlichen Wohnräume, welche den inneren Schloßhof umgeben, nur in etwas einfacherer Ausführung behandelt. Vor das Erdgeschoß legen sich an den beiden Schmalseiten und der rechts vom Eintretenden befindlichen Langseite Säulenhallen, gleich denen des äußeren Hofes durch Architrave verbunden und unmittelbar wie dort das Pultdach aufnehmend. Dieser innere Hof, 56 Fuß zu 120 messend, diente zum Ballspiel.

An der inneren Eintheilung ist nichts weiter bemerkenswerth, als daß eine Reihe von größeren und kleineren Gemächern, in einfacher Flucht aneinandergereiht, zum Theil durch schmale Corridore degagirt werden und mit den Treppen in Verbindung stehen, deren Anlage schon berührt wurde. Außer den Haupttreppen sind indess noch einige Wendeltiegen in runden Eckthürmchen zu Hilfe genommen, auch sonst nach außen mehrere kleine

runde Thürme angebracht, um rings den Blick über die Gärten und den Park zu gewähren. Das Schloß war nämlich nach allen Seiten von ausgedehnten Blumenparterres, Gärten mit Alleen und Gebüsch, endlich von einem ebenfalls weithin mit Alleen durchschnittenen Park umgeben. Treppen führten unmittelbar aus den Zimmern auf mehreren Seiten in die Gärten. So kann man das Ganze als Muster eines einfachen, aber behaglichen und geschmackvollen vornehmen Landfitzes jener Zeit betrachten.

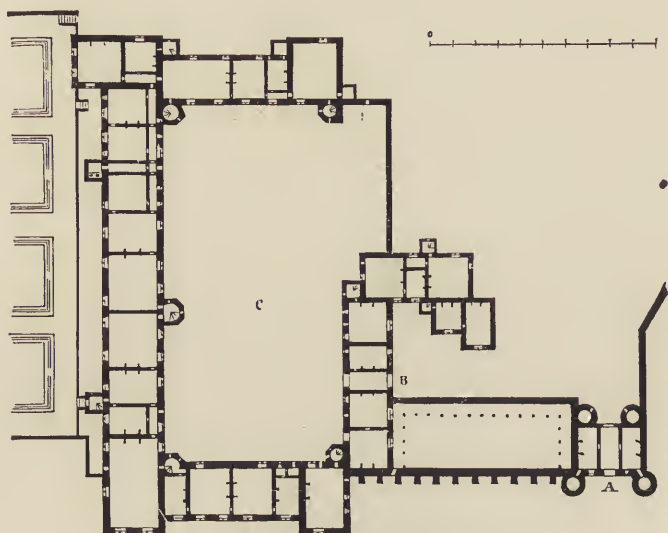


Fig. 47. Schloß Folembay. (Du Cerceau.)

§ 30.

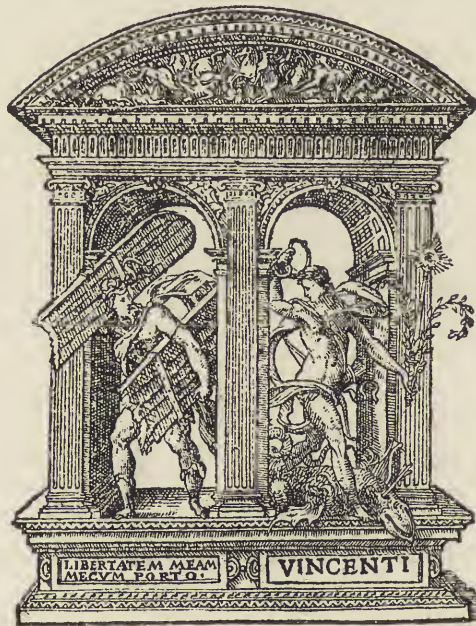
SCHLOSS FOLEMBRAY, GENANNT DER PAVILLON.

GLEICH dem letzterwähnten Bau trägt auch das Schloß von Folembay das Gepräge einer einfach klaren modernen Anlage (Fig. 47) ohne mittelalterliche Reminiscenzen.¹⁾ Höchstens dafs die fünf Wendeltreppen mit ihren polygonen Thürmen, die im Hofe vertheilt sind, an die alte einheimische Sitte erinnern. Der Eingang, ein in antiker Weise mit Pilastern eingefasster Rundbogen, lag in einem Pavillon A, der von vier runden Thürmen flankirt wurde. Von hier trat man in einen äufseren unregelmäßig angelegten Hof, welcher einen Saal zum Ballspiel aufser anderen Baulichkeiten enthielt. Von hier gelangte man, nicht wie gewöhnlich in der Längsaxe fort schreitend, sondern nach der Linken sich wendend, bei B in den großen inneren Hof C, der die bedeutende Länge von 240 zu

¹⁾ Du Cerceau, Vol. I.

140 Fufs Breite mafs. Ohne Arkaden war derselbe auf allen Seiten von stattlich angelegten und wohl verbundenen Wohnräumen in zwei Stockwerken und einem Dachgefchofs umgeben. Die Fenster, hoch mit doppelten Kreuzstäben, zeigten einfache Umrahmung, die Dachfenster ausserdem antikisirende Giebel. Es ist derselbe Geist vornehmer Einfachheit und schlichter Klarheit, der diesen anziehenden ländlichen Aufenthalt, ähnlich wie das Schlofs von Villers-Coterets auszeichnet. Mit besonderer Vorliebe war die nach dem Garten liegende Langseite behandelt. In ganzer Ausdehnung von einer breiten Terrasse begleitet, von welcher Treppen in den Garten hinabführten, enthielt sie eine Flucht von unmittelbar zusammenhängenden, ausserdem durch drei Wendeltreppen in Verbindung mit den anderen Stockwerken gesetzten Sälen und kleineren Zimmern, nicht weniger als zehn im Ganzen. Den grössten Reiz gewann aber die Anlage durch die schönen Gärten und Parks, die in bedeutender Ausdehnung das Schlofs umgaben.

Auch dieses Schlofs verdankte seine Entstehung Franz I. Eine halbe Meile nördlich von Coucy in einer Ebene gelegen, diente es dem König zum abwechselnden Aufenthalt, wenn ihm die Mauern in dieser grandiosen Veste des Mittelalters zu drückend wurden. In den Bürgerkriegen des XVI. Jahrhunderts wurde es 1544 theilweise eingestürzt, und Du Cerceau gibt uns in der perspektivischen Ansicht des Gebäudes das Bild eines halb in Ruinen liegenden, dem völligen Untergang entgegensehenden Baues.





IV. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.



B. LANDSITZE DES ADELS.

§ 31.

DAS SCHLOSS NANTOUILLET.



AS Beispiel eines so kunstliebenden Königs wirkte schnell bestimmend auf Alles ein, was vornehm war und sich zum Hofe hielt. Noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts baute der Adel seine Wohnungen durchaus nur im gothischen Stil, und selbst ein Mann wie Louis de la Trémouille, der Italien genugsam kannte, fand für seine prächtige Wohnung in Paris die alte einheimische Bauweise hinreichend. Sogar im ersten Decennium des 16. Jahrhunderts sahen wir einen Kenner und Freund der Kunst wie den Kardinal Amboise im Schloß Gaillon einen Bau errichten, in welchem die gothischen Tendenzen noch stark vorherrschen. Aber seit dem Regierungsantritt Franz' I dringt die Renaissance auch bei den Landsitzen des Adels mehr und mehr ein, und wir können in einer Reihe anziehender Werke auch hier den Entwicklungsgang der Architektur deutlich verfolgen. Bezeichnend aber ist, daß bei diesen Bauten mehr als bei den meisten königlichen Schlössern die Grundzüge der feudalen Burg beibehalten werden. Je weniger Bedeutung, gegenüber der Macht der Krone, der Adel fortan als selbständiges Element im Staatsleben hatte, desto mehr, so scheint es, mochten seine Mitglieder in ihren Landsitzen den Schein des festen Schlosses durch den ringsum angelegten Wassergraben und die mächtigen Eckthürme behaupten. Es war freilich nur eine Maske, unter welcher die Rücksicht auf Bequemlichkeit, heitren Schmuck und behaglichen Lebensgenuß sich um nichts weniger geltend machte.

Wir beginnen mit einem trotz seiner Nähe von Paris bis jetzt wenig bekannten Schloß, dessen treffliche Publikation wir Sauvageot verdanken.¹⁾ Es ist das unfern Meaux gelegene Schloß Nantouillet, der glänzende Landsitz des Kardinals Du Prat, der aus niedrigem Stande sich zu der Würde eines Kanzlers Franz' I und später selbst eines päpstlichen Legaten aufgeschwungen hatte. Der Bau wurde wie es scheint um 1519 begonnen; an einem Fenster des Erdgeschosses liest man die Jahrzahl 1521. Das Schloß, heute in verwahrlostem Zustande zu einem Pachtthofe herabgewürdigt, trägt nicht bloß in der Gesamtanlage das Gepräge eines feudalen Herrenhauses, sondern zeigt auch in seinen Einzelformen eine starke Mischung gothischer Elemente mit den dekorativen Formen der Renaissance.

Ein Wassergraben, jetzt ausgefüllt und mit Gebüsch bepflanzt, umgibt die hohe Umfassungsmauer, die ein Rechteck von ca. 260 Fufs Breite bei 230 Fufs Tiefe bildet. Auf den vier Ecken sind ganz nach mittelalterlicher Weise runde Thürme von 32 Fufs Durchmesser angeordnet. An der Rückseite schließt sich ein Gartenparterre an, welches der ehemalige Graben mit umzieht. Auch an seinen beiden nach außen gelegenen Ecken sind zwei kleinere runde Thürme pavillonartig errichtet. Der Eingang in den Schloßhof liegt nicht, wie man erwarten sollte, in der Axe, sondern an der rechten Ecke der vorderen Seite, dicht flankirt von dem dort befindlichen Thurme, ganz nach den Regeln alter Vertheidigungskunst die rechte ungeschützte Seite des Heranziehenden bedrohend, als hätten bei den Anlagen dieser Zeit noch Rücksichten auf ernstliche Abwehr von Angriffen gegolten. Das Portal besteht aus einem großen rundbogigen Thorweg, neben welchem eine schmale Pforte für Fußgänger in herkömmlicher Weise angeordnet ist. Hier fällt sofort die wunderliche Vermischung der beiden Baustile ins Auge: das untere Geschloß zeigt ausschließlich die Formen der Renaissance, Rahmenpfeiler von schweren Verhältnissen, mit eleganten Kapitälern und sonstiger zierlicher Dekoration; das obere Geschloß, an welchem man die großen Mauerfalte für die Ketten der Zugbrücke bemerkt, hat drei elegante baldachingekrönte Nischen für Statuen, zwischen welchen über der Einfahrt eine viel höhere und reichere Nische mit der Statue eines sitzenden Juppiter — ein passender Schutzheiliger für einen Kirchenfürsten der damaligen Zeit — angeordnet ist. Diese Nischen mit ihren hohen durchbrochenen Baldachinen sind gothisch gedacht, aber der mittelalterliche Gedanke ist mit den zierlichsten Renaissanceformen ausgedrückt.

Tritt man in den Hof, so gelangt man zwischen den neueren Oekonomiegebäuden hindurch zu dem Kern der alten Anlage. Das Schloß besteht

¹⁾ Sauvageot, Palais, Tom. III, p. 25 ff. mit 13 Tafeln. Vgl. dazu Palustre I, 154 ff. mit trefflichen Abbildungen.

aus einem Hauptflügel, der den Eingang und die Treppe enthält und sich an die Umfassungsmauer der Rückseite anschließt; außerdem aus zwei



Fig. 48. Schloß Nantouillet. (Sauvageot.)

Seitenflügeln, von denen der links gelegene eine schön ausgebildete Treppe für die Dienerschaft enthält. Auf den beiden äußeren Ecken sind wieder

runde Thürme angebracht, die indess nur 9 Fufs im Lichten messen. Sie gewähren als Erker für die Eckzimmer den Ausblick in den Garten. Der rechts gelegene enthält außerdem in einem niedrigen Parterregefchofs das Badekabinet des Kardinals, welches die heutigen Bewohner als »Gefängniß« bezeichnen. Eine von außen sichtbare Wendeltreppe führt aus den Wohnzimmern zu ihm hinab.

Der interessanteste Theil des Baues ist die Treppe. In der Axe des Hauptflügels angelegt, bietet sie für Frankreich eins der frühesten, vielleicht geradezu das erste Beispiel einer Treppe mit geradem Lauf, die ins Innere des Baues hineingezogen ist, während die meisten Treppen der damaligen französischen Schlösser, wie wir sahen, in vorspringenden Thürmen angelegte Wendeltreppen sind. Den Eingang vom Hofe bildet ein niedriges Portal, mit abgerundetem Sturz, von gothischen Diensten und Hohlkehlen eingefasst, aber mit delikate ausgeführten Renaissance-Arabesken geschmückt. Zugleich führt aber auch an der entgegengesetzten Gartenseite eine doppelte Rampentreppe zu einem zweiten Portal, das von einer Vorhalle auf schlanken, im Sinne des Mittelalters componirten Säulen überdacht wird. Diese Säulen (Fig. 48) tragen die kleine polygone Kapelle des Schlosses, die also hier wie so oft damals in Frankreich über dem Portal auf Säulen hinausgebaut ist. Ein Corridor, unter dem zweiten Stiegenlauf liegend, führt von diesem Gartenportal zu der Treppe. Diese ist ein Meisterstück eleganter Architektur; mit verschieden componirten gothischen Stern- und Netzgewölben bedeckt, zeigt sie an den frei schwebenden, durchbrochen gearbeiteten Schlusssteinen, an dem reichen Maafswerke, das die Rippen umspielt, endlich an den Consolen und eleganten Renaissance-Nischen der Wandpfeiler die ganze dekorative Pracht dieser Epoche. Hier sieht man auch die kecke Devise des ehrgeizigen Kardinals: »HEVRTANT A POINT.« Die Kapelle mit ihren Netzgewölben und Fischblasenfenstern ist klein, steht aber durch eine geschmackvolle hölzerne Gitterthür so mit dem Treppenhaus in Verbindung, dafs dieses nöthigen Falls den Begleitern des Schlossherrn zur Anhörung der Messe dienen konnte. Der prächtig geschnitzte Stuhl des Kardinals ist noch vorhanden.

Von der innern Ausstattung sieht man Nichts mehr als den reichen Kamin in dem Saale des Erdgefchoffes, der links vom Hofeingange neben der Treppe liegt. Der Salamander Franz' I, den man an mehreren Stellen antrifft, ist ein weiteres Beglaubigungszeichen für die Entstehungszeit des anziehenden Baues. Noch sei der eleganten teppichartigen Muster gedacht, welche in der Form von Sternen, Lilien und dergleichen mit mannigfaltiger Zeichnung die Mauerflächen beleben. Sie sind in flacher Vertiefung aus dem Stein herausgemeißelt. Beachtenswerth ist endlich auch, dafs der ganze Bau kein ausgesprochenes Dachgefchofs besitzt.

§ 32.

DAS SCHLOSS CHENONCEAU.

IM Gegensatz zu dem eben besprochenen Werke bietet das Schloß von Chenonceau das Bild eines noch völlig erhaltenen Denkmals dieser bauluftigen Zeit. Wenige Meilen von Blois, auf einer Brücke über dem Fluß Cher errichtet, wurde es seit 1515 durch Thomas Bovier, Finanzintendanten der Normandie, bis zu seinem Tode 1523 in den Haupttheilen vollendet.¹⁾ Aber schon sein Sohn verkaufte das Schloß an Franz I, der ebenfalls Arbeiten daran ausführen liefs.²⁾ Noch jetzt sieht man an dem Bau mehrfach gemalt und gemeißelt die Wappen des ersten Besitzers und seiner Gemahlin und den Spruch: »SIL VIENT A POINT ME SAUWIENDRA.« Heinrich II schenkte es der Diana von Poitiers, welche um 1555 die schon vom ersten Erbauer beabsichtigte Brücke über den Cher ausführen liefs. Nach dem Tode des Königs zwang Katharina von Medicis die verhasste

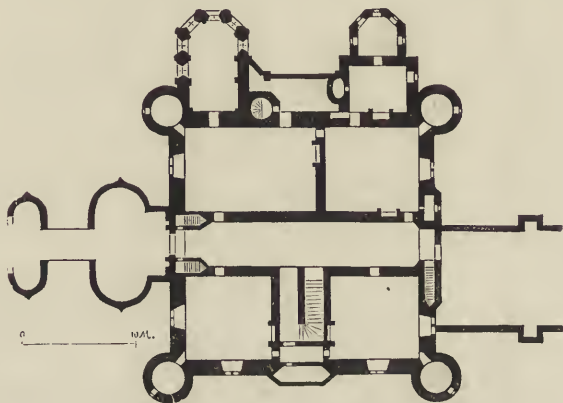


Fig. 49. Schloß Chenonceau. (Du Cerceau.)

Maitresse, es ihr gegen das Schloß Chaumont abzutreten. Es wurde ein Lieblingsitz der Königin, die dem alten Bau großartige Zusätze hinzuzufügen begann.³⁾ Zwei rechteckige Flügel, die das Schloß von der Rückseite einfassten, sollten sammt der zwischen ihnen gelegenen Brücke die Verbindung mit einem großartigen Hofe vermitteln. Nach den Zeichnungen bei Du Cerceau sollte der Hof auf beiden Seiten zu einem Halbrund, ganz mit Arkaden eingefasst, sich erweitern und mit einer zweiten Brücke auf einen weiten trapezförmig angelegten äußern Hof münden, der auf drei

¹⁾ L. de la Sauffaye, Blois et ses environs, p. 297. — ²⁾ De Laborde, la ren. des arts I, p. 340 in dem Erlaß vom 22. Januar 1535. — ³⁾ Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II. Einzelheiten in Berty, ren. monum. Vol. I und Rouyer et Darcel, l'art. archit. V. I, pl. 4. Vgl. auch Victor Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Paris 1860. Fol. (Sammlung lithographirter malerischer Ansichten.)

Seiten von Gebäuden umschlossen war und in der Mitte der Hauptaxe ein grofsartiges Portal mit dreischiffiger Eingangshalle zeigt.

Wir fegen von diesen Entwürfen ab und beschränken uns auf die in Franz' I Zeit ausgeführten Theile. Das Gebäude (Fig. 49) bildet ungefähr eine quadratische Masse, ähnlich den Schlössern La Muette und Chalvau, nur mit stärkeren Anklängen an das Mittelalter, da auf den vier Ecken runde Erkerthürme auf Kragsteinen vorspringen und an der östlichen Seite eine polygon geschlossene Kapelle und ein viereckiger Pavillon mit einem

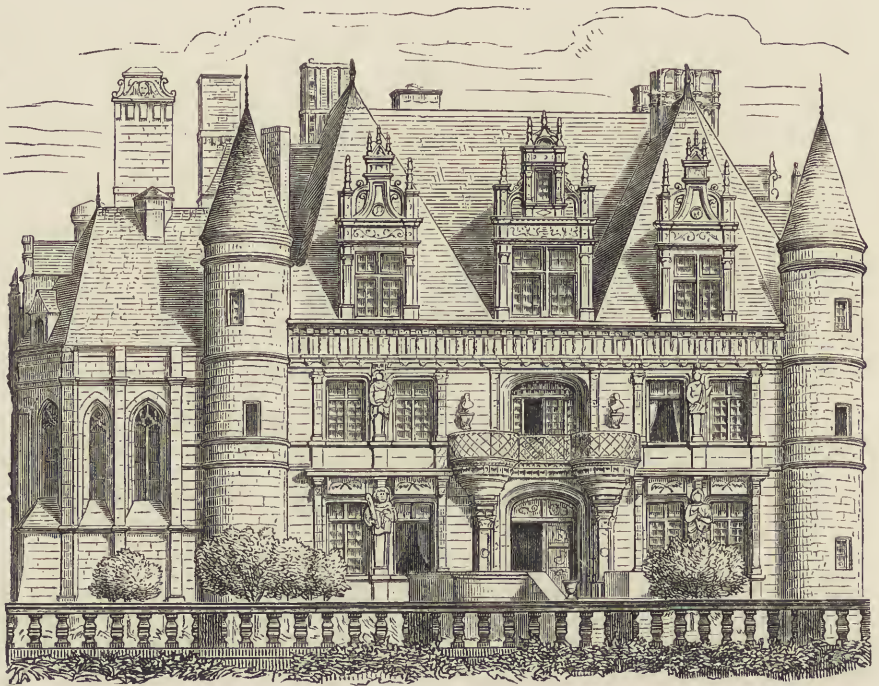


Fig. 50. Schlofs Chenonceau. (Baldinger nach Phot.)

ebenfalls polygonen kleineren Raum, der Bibliothek, herausgebaut find.¹⁾ Den Zugang gewinnt man über eine lange Brücke, deren Eingang in mittelalterlicher Weise durch runde Thürme vertheidigt wird. Das Gebäude selbst hat in der Mitte der Länge nach einen breiten Corridor. Von ihm gelangt man links in einen Saal und ein geräumiges Nebenzimmer, beide auf den Ecken durch einen runden Erker erweitert. Mit dem Saal steht die Kapelle, mit dem Nebenzimmer der schon erwähnte Pavillon sammt der Bibliothek in Verbindung. Zwischen beiden Räumen ist auferdem eine

¹⁾ Die Decke der Bibliothek in Rouyer und Darcel, a. a. O.

Communication durch einen Gang und eine Wendeltreppe. Auf der andern Seite gelangt man vom mittleren Corridor in zwei quadratische Wohnräume, zwischen welchen die Haupttreppe in geradem Lauf bis zu einem Podest und von dort in umgekehrter Richtung bis ins obere Gefchofs führt. Kleinere Nebentreppe sind an beiden Endpunkten des mittleren Corridors angebracht. Die Anordnung des Erdgefchoffes wiederholt sich im oberen Stockwerk.

Die Architektur des Aeußern (Fig. 50) zeigt die hohen Dächer mit ihren noch mittelalterlich entworfenen, aber in Renaissanceformen durchgeführten Fenstergiebeln und den massenhaften Kaminen, die gedrückten Korbbögen des Portals und der über demselben angebrachten Loggia, die durch vorgekragte Altane sich nach außen öffnet, endlich die spätgothischen Formen der Kapelle: alles Elemente aus der Frühzeit der französischen Renaissance. Die Fenster mit ihrem abgerundeten Sturz werden von Pilastern eingeschlossen und paarweise durch derb behandelte Hermen verbunden. Der Reiz der Lage mitten auf dem strömenden Wasser, umgeben von prächtigen Baumgruppen und Gärten, ist von feltener Anmuth. Das Innere erhält aber noch höheren Werth durch die fast vollständige Erhaltung der alten Ausstattung mit ihrem reichen plastischen und maleurischen Schmuck.

§ 33.

DAS SCHLOSS VON BURY.

ZU den großartigsten Schloßanlagen aus der Frühzeit Franz' I gehörte Bury. Zwei Meilen von Blois in dem anmuthigen Waldthale der Cisse gelegen, dicht am Rande des Waldes von Blois, erregt es noch jetzt durch seine mächtigen Ruinen die Bewunderung. An der Stelle einer in den Kriegen unter Karl VI und Karl VII zerstörten Burg wurde es seit 1515 durch Florimond Robertet, Minister und Staatssekretair des Königs, neu erbaut.¹⁾ Im Anfang des 17. Jahrhunderts beim Aussterben der Familie in andere Hände gelangt, gerieth es unter den neuen Besitzern bald in Verfall und wurde von denselben fogar seiner Ausstattung beraubt und theilweise zerstört, um das ihnen ebenfalls gehörende Schloß von Onzain herzustellen und zu schmücken. Einmal preisgegeben, sank es immer tiefer, wurde von den Bewohnern der Umgegend als Steinbruch benützt, und ist jetzt nur noch als gewaltige Ruine der Schauplatz für die Phantasiegebilde der Volksfage, die seine Trümmer zum Sitz des wilden Jägers und der weisen Dame gemacht hat.

¹⁾ L. de la Sauffaye, Blois et ses environs, p. 237.

Von der Anlage des Ganzen haben wir nach Du Cerceau¹⁾ in § 11 mit Hinzufügung des Grundrisses ein Bild entworfen. Wir geben nach derselben Quelle eine perspectivische Ansicht unter Figur 51, aus welcher die Verbindung mittelalterlicher Anlage und moderner Ausstattung ersichtlich wird. Der Wassergraben mit seiner von Thürmen vertheidigten Zugbrücke, die vier runden Eckthürme, zu denen noch zwei am Ende des Gartens hinzukommen, gehören der feudalen Burg des Mittelalters; aber die Einhei-

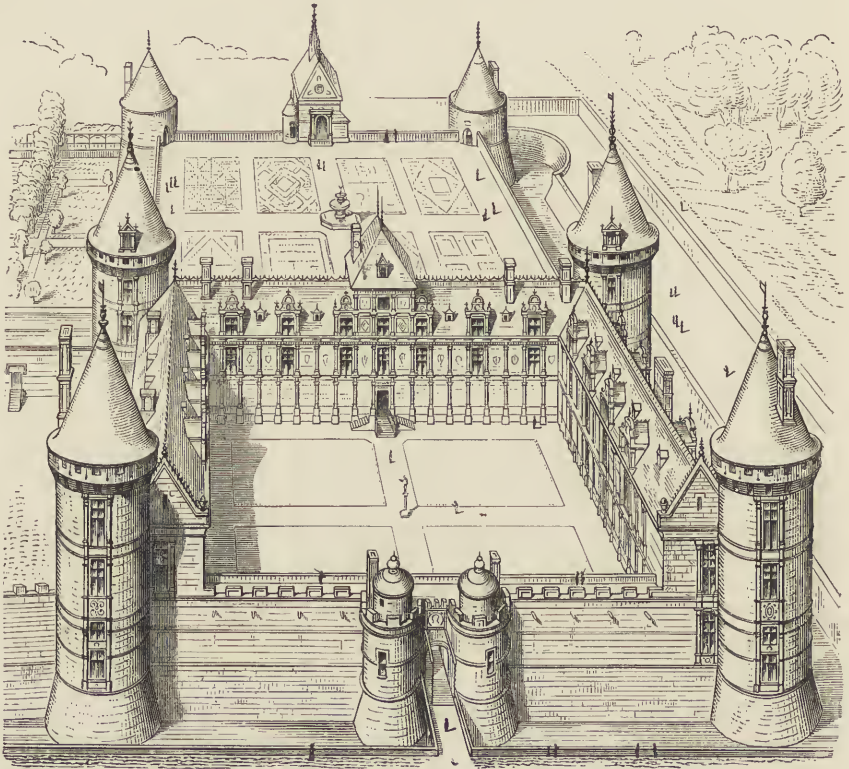


Fig. 51. Schloß Bury. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

lung der inneren Räume zeigt uns die Gewohnheiten einer neuen Zeit. Die Thürme, anstatt der Vertheidigung zu dienen, enthalten in jedem Stockwerk ein geräumiges Zimmer nebst Garderobe, nach außen durch große Fenster mit Kreuzstäben sich öffnend. Auch die Treppen sind nicht mehr als Wendeltiegen in vorspringenden Treppenhäusern angelegt, sondern in den Bau hineingezogen. Ebenso gehören die stattlichen Arkaden auf der Eingangsseite, die regelmässige Anlage des Hofes, der ein Quadrat von

¹⁾ Les plus excellens bastim. V. II.

150 Fufs bildete, und die 140 Fufs lange, 24 Fufs breite prachtvolle Galerie, welche den rechten Flügel einnahm, der neuen Zeit an. Der Renaissance entstammt auch die ganze Dekoration mit regelmässigen Pilaster-systemen in zwei Gefchoffen und den reich bekrönten Dachfenstern, welche an die spielenden Formen von Blois und Chenonceau erinnern.

Unter dem reichen Schmuck, der das Schloß auszeichnete, werden noch im 17. Jahrhundert prächtige Marmorbüsten hervorgehoben. Bei Du Cerceau und danach in unserer Abbildung sieht man in der Mitte des Hofes auf einer Säule eine schlanke jugendliche Gestalt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Figur der gänzlich verschollene bronzene David Michelangelo's war, welchen dieser im Auftrage der Signoria von Florenz ursprünglich für Pierre de Rohan, Marschall von Gié, gießen sollte,¹⁾ und die der Nachfolger desselben in der Gunst des Königs, Florimond Robertet, erhielt und im Hof seines Schloffes Bury aufstellen liefs. In Reisebeschreibungen des 17. Jahrhunderts wird ausdrücklich ein »Erzbild des Königs David« im Schloßhofe von Bury erwähnt, welches von Rom hergebracht sei und von den Kennern sehr hoch geschätzt werde.²⁾ Aber schon in den Stichen von Israel Sylvestre sieht man an Stelle des David einen Springbrunnen. Wahrscheinlich war der David ebenfalls nach dem Schloffe Onzain gebracht, wo er dann spurlos verschollen ist.

§ 34.

DAS SCHLOSS LE VERGER.

IN ähnlicher Weise wie zu Bury beherrschen die Ueberlieferungen des Mittelalters, verbunden mit den Bauideen der neuen Zeit, die Anlage des nicht minder grosartigen Schloffes Le Verger im Anjou, der ehemaligen Wohnung des Prinzen von Rohan-Guémené.³⁾ Auch hier flankiren gewaltige runde Thürme mit Zinnenkranz und Machicoulis den Bau, einer auf den Ecken der Flügel, welche den grosen äusseren Hof umgeben; zwei andre ausserdem an den Ecken der herrschaftlichen Wohnung, die den ebenfalls rechtwinkligen innern Hof einschliesst. Ein Wassergraben umzog nicht blofs die ganze Anlage, sondern trennte auch den äusseren Hof von dem eigentlichen Schloffe. Aber in der rechtwinkeligen und symmetrischen Anordnung des Planes sprach sich auch hier die Tendenz auf klare Regelmässigkeit aus, welche mit der Renaissance eindrang. Eine Zugbrücke führte zu dem von zwei runden Thürmen flankirten Haupteingang, der mit

¹⁾ Vgl. M. de Reiset im Athenäum vom Jahr 1853. — ²⁾ So in Jodocus Sincerus, Itinerarium Galliae 1649: «In medio areae, columnae imposita est imago regis Davidis aenea, magni pretii aestimata: quae Roma jam fere ante saeculum eo translata traditur.» (Die Verwechfelung von Florenz und Rom kann nicht befremden.) Citat bei L. de la Saussaye, a. a. O. — ³⁾ Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionn. III 180 ff.

großem Rundbogen und Giebelfeld die Gestalt eines antiken Triumphbogens nachahmt. Dagegen ist der zweite Eingang, der, gleich dem ersten in der Hauptaxe liegend, den Zutritt zum inneren Hofe gewährt, nach französischer Sitte aus einer im gedrückten Bogen gewölbten Einfahrt und daneben liegenden engen Pforte für Fußgänger gebildet. Auch fehlt über derselben die beliebte Bogennische mit dem Reiterbilde nicht, und die Krönung besteht aus einem steilen, von ausgekragten Thürmchen eingefassten und mit hohen Dachfenstern versehenen Pavillon. Die Dachfenster zeigen am ganzen Bau noch überwiegend mittelalterliche Form. So kreuzen sich auch hier die nationalen Ueberlieferungen mit fremden Einflüssen.

§ 35.

DAS SCHLOSS VARENDEVILLE.

DENSELBEN frischen Charakter dieser Uebergangsepoche zeigen die Ueberreste des Schlosses Varengeville bei Dieppe, das zu den interessantesten Denkmälern jener Zeit gehört.¹⁾ Ein durch seinen Reichthum und seine weiten Seefahrten, nicht minder durch seine Kunstliebe berühmter Rheder jener Stadt, Jean Ango, liefs sich diesen prächtigen Landsitz erbauen, nachdem er vorher in Dieppe selbst sein Wohnhaus mit reich geschnitzter Holzfaçade neu aufgeführt hatte. Um 1532 konnte er Franz I mit fürstlicher Opulenz in seinem Schloß aufnehmen und bewirthen. Gleich Nantouillet ist auch dieses Prachtstück der Frührenaissance jetzt halb verwüstet und zu einem Pachthof herabgefunken. Aber noch zeigen die Hoffaçaden den Glanz und die Zierlichkeit des ursprünglichen Werkes. In der Ecke, wo beide Flügel zusammenstoßen, erhebt sich ein polygoner Treppenthurm, wie meist an diesen Schlössern; aber originell und sonst kaum irgendwo in dieser Epoche nachzuweisen ist die große Freitreppe des Hofes, die mit doppelten Rampen zu einer großen Halle im Erdgeschofs emporführt, welche über einer hohen Brüstungsmauer sich mit mächtigen, auf vier stämmigen Säulen ruhenden Bögen einladend gegen den Hof öffnet. Auch der andere Flügel zeigt eine solche Halle, gleich jener nicht sowohl als Arkade, sondern mehr als offene Loggia aufzufassen. Die Säulen erinnern durch ihre derben Verhältnisse und die Kapitäle an gothische Bauweise; dagegen zeigen die Bögen antike Profilirungen und rautenförmige Cassetten, vermisch mit gothischem Stabwerk.

Im Erdgeschofs sieht man kleine Rundbogenfenster, mit Pilastern, Gebälk und Giebeln nach Art der Renaissance eingefasst. Dagegen haben die Fenster des Hauptgeschosses geraden Sturz, Kreuzstäbe und eine Umrahmung mit römischen Pilastern. Ein Fries mit Medaillonköpfen, ab-

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages dans l'ancienne France. Normandie T. II, pl. 96—98.

wechfelnd in Rautenfelder oder in runde Lorbeerkränze eingefafst, zieht fich zwischen beiden Stockwerken hin. Ganz wie in Nantouillet ift auch hier auf Anlage eines Dachgefchoffes verzichtet. Die größte Pracht der Dekoration entfaltet fich an der Rampentreppe, deren Stirnwand von köftlichen Arabesken, Pilastern mit graziöfen Ornamenten und Reliefmedaillons ganz bekleidet ift.

§ 36.

DAS SCHLOSS VON CHANTILLY.

IN feiner Schilderung der Thelemiten-Abtei nennt Rabelais diefe Phantafieſchöpfung »prächtiger als Bonnivet, Chambord oder auch Chantilly.« Zu feiner Zeit gehörte alfo das letztgenannte Schloß unter die anfehnlichften, die man in Frankreich kannte. Wir fuchen aus Du Cerceau's Aufnahmen ¹⁾ eine Anfchauung der Anlage zu gewinnen.

Die Lage des Schloffes (Fig. 52), nahe bei Senlis, an einem Nebenfluß der Oife, hatte Veranlaſſung zu ausgedehnten Waſſerbaffins gegeben, welche nicht bloß mit den herkömmlichen Gräben, ſondern außerdem mit groſen Teichen die umfangreiche Gebäudegruppe umſchloſſen. Von der Landſtraße gelangte man mittelft einer langen Brücke A über einen dieſer breiten Waſſerarme, der das Ganze umgab, in den rechtwinklig angelegten, von Dienſtlokalen eingefafsten äußeren Hof B, der durch den Saal C mit einem Gartenparterre D verbunden war. Wie eine lang geſtreckte Inſel liegen dieſe beiden zuſammengehörenden Theile da. Als zweite Inſel, rings in gleicher Weiſe von Waſſergräben umſchloſſen, erhebt ſich daneben die herrſchaftliche Wohnung, die ſich in Form eines Dreiecks um einen dreieitigen Hof gruppirt. Wir finden alfo hier, ohne Frage bedingt durch die Befchaffenheit des Ortes, eine völlig unregelmäßige Anlage, nach Art des Mittelalters. Der feudale Eindruck wird aber noch verſtärkt dadurch, daß nicht bloß auf den Ecken ſich drei runde Thürme mit Zinnenkranz, Machicoulis und hohen Dächern erheben, ſondern daß ungefähr in der Mitte zweier Seiten des Dreiecks ein baſtionartiger halbrunder Thurm vorſpringt, und zwei ähnliche Bollwerke an der dritten Seite den Zugang über die äußere Zugbrücke M vertheidigen. Hier ift alfo der feudale Charakter nachdrücklicher als an irgend einem anderen Schloſſe der Zeit betont. Das ganze innere Schloß ſteht auf einem Felsboden, deſſen Plateau ſich gegen 10 Fuß über den Boden des äußeren Hofes erhebt. Man mußte daher aus dieſem mittelft einer Treppe E auf die Brücke hinauffteigen, die zum herrſchaftlichen Wohngebäude führt. Ebenſo gelangte man von dieſem durch eine zweite Treppe in den gleichfalls

¹⁾ Du Cerceau, T. II. Vgl. dazu Paluſtre I, 77 mit Abb.

niedriger gelegenen Garten. Endlich sind unter dem ganzen herrschaftlichen Bau gewölbte Keller in gewaltiger Ausdehnung und in zwei Stockwerken über einander aus dem Felsgrund gehauen, eine Anlage, die nach du Cerceau »eher einem Labyrinth als einem Keller zu vergleichen.«

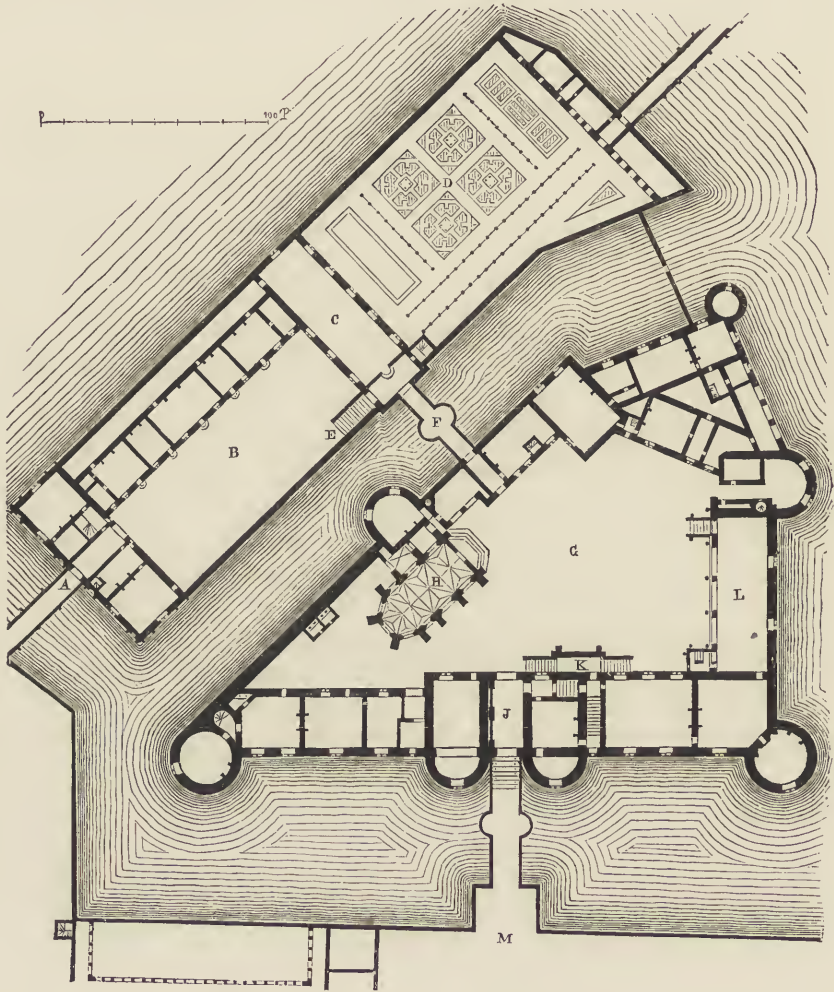


Fig. 52. Schloß Chantilly. (Du Cerceau)

Damit war aber die großartige Anlage nicht abgeschlossen. Sie dehnte sich vielmehr nach zwei Seiten noch bedeutend aus; denn von der Hauptfaçade über die mit Thürmen flankirte Brücke J gelangt man bei M zu einer großen, ebenfalls erhöht liegenden Terrasse, die in einem Rechteck von circa 300 zu 200 Fuß, von Mauern umschlossen, sich vor der Haupt-

front des Schloßes in ganzer Länge ausdehnt. Von ihr kommt man sodann in die weiten Parkanlagen mit ihren prächtigen Alleen und Baumgruppen. An der entgegengesetzten Seite aber, wenn man von dem Gartenparterre D mittelst einer Brücke über den äußeren Wassergraben ging, kam man an einen noch viel ausgedehnteren Garten, der ein Quadrat von circa 350 Fufs bildete und an der einen Seite von einer erhöhten offenen Loggia eingeschlossen war. Neben diesem Garten war der unregelmäßige geräumige Wirthschaftshof mit seinen ausgedehnten Baulichkeiten angebracht, so daß das Schloß nicht weniger als drei Höfe befaß.

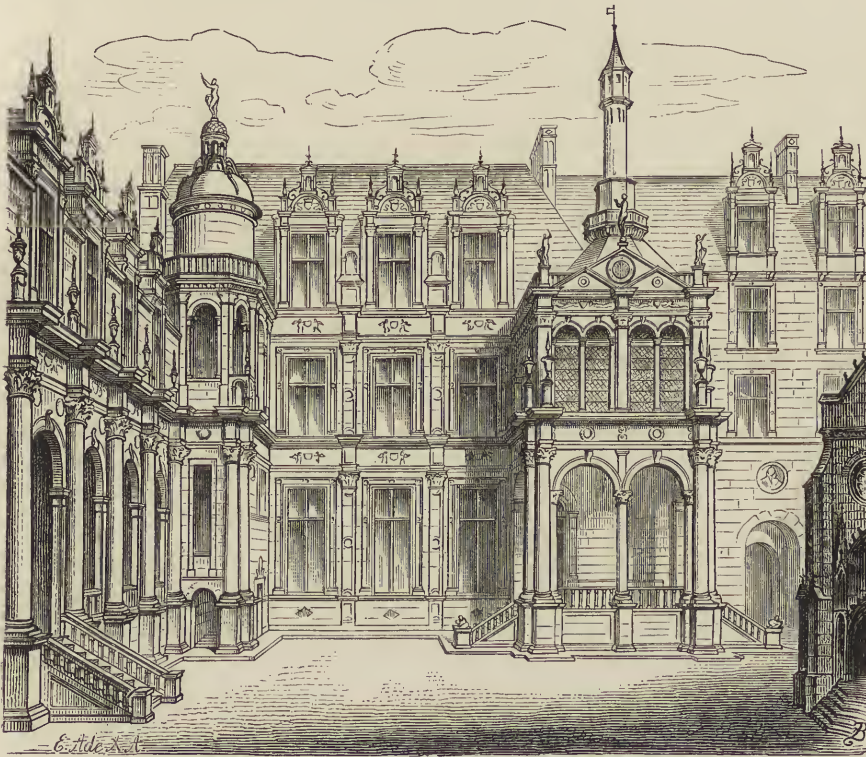


Fig. 53. Aus dem Hofe zu Chantilly. (Du Cerceau.)

Kehren wir nun zu dem inneren Schloß zurück, um seine Anlage zu prüfen. Die Hauptfront bildet die längere Kathete des Dreiecks. Hier gelangt man durch den die Mitte einnehmenden, von Thürmen vertheidigten Eingang J in die herrschaftlichen Wohnräume, die nach der Sitte der Zeit aus einer Reihe größerer und kleinerer Zimmer bestehen. Vom Hofe G führt eine stattliche Freitreppe K mit zwei Rampen zu dem hochliegenden Erdgeschoß und von da zu einer Treppe, die in geradem Lauf, aber nach dem ersten Podest mit rechtwinkliger Wendung, das obere Stockwerk

erreicht. Trotz der starken mittelalterlichen Reminiscenzen ist die Treppenanlage also völlig modern, und in dem ganzen Schloßbau kommt keine bedeutendere Wendeltreppe vor. Die andre rechtwinklige Seite des Baues schließt sich an den Hauptbau mit einem großen Saal L, zu welchem eine besondere Freitreppe vom Hofe führt. An ihn lehnen sich, die stumpfe unregelmäßige Ecke des Dreiecks füllend, untergeordnete Räumlichkeiten. Die dritte Seite, die Hypotenuse, wird nur zum Theil von Gebäuden, zum Theil von einer Befestigungsmauer umschlossen, aus welcher ein Thurm zur Vertheidigung der zweiten Brücke vorpringt. Hier liegt als selbständiger kleiner Bau die gothische Kapelle H mit polygonem Chor.

Dies die Anlage des mächtigen Baues, die zum Theil aus dem Mittelalter stammt, aber im 16. Jahrhundert mit außerordentlicher Pracht erneuert und umgestaltet wurde. Indefs lassen sich nach Du Cerceaus Zeichnungen, abgesehen von den mittelalterlichen Resten, zwei Epochen deutlich unterscheiden. Die erste, welche den größten Theil des eigentlichen Schloßes, der herrschaftlichen Wohnung umfaßt, weist unverkennbar auf die Frühzeit Franz' I; die zweite, welcher die regelmäßige Anlage des äußeren Hofes und der dort befindlichen Diensträume zuzuschreiben ist, steht entschieden am Ausgange dieser Epoche oder vielmehr schon in der Zeit Heinrichs II. Die größte Pracht entfaltet sich an den Bauten der Frühzeit, namentlich an der Hofseite der herrschaftlichen Wohnung, die zu den elegantesten und reichsten Werken dieser Zeit gehört (Fig. 53). Die großen Fenster mit ihren Steinkreuzen, in beiden Geschossen von korinthischen Pilastern eingefast, die reich gekrönten Dachfenster, die mit den zierlichsten ihrer Art wetteifern, der glänzende, als offene Halle angelegte Vorbau der Freitreppe, dessen Dach mit Statuen geschmückt und mit einer schlanken Spitze gekrönt ist, die prachtvolle offene Halle, mit welcher der galerieartige Saal sich gegen den Hof öffnet, und dessen Wände wie der eben erwähnte Vorbau mit korinthischen Halbsäulen gegliedert sind, endlich der kleine Pavillon in der einspringenden Ecke, der ebenfalls eine Treppe enthält und mit einem achteckigen Oberbau und runder Laterne abschließt, das Alles bietet ein Ganzes von höchster Opulenz. Dazu kommen die Medaillons mit Brustbildern, die wappenhaltenden schwebenden Genien an den Fensterbrüstungen, die Vasen und Statuen, die überall zur Krönung selbständiger Theile verwendet sind, kurz alle Elemente der Dekoration, welche jene prachtliebende Zeit zur Verwendung brachte. Selbst die Kapelle, im Wesentlichen wohl noch ein frühgothischer Bau, zeigt ein Portal, in welchem die Elemente des Flamboyant mit denen der Renaissance sich üppig mischen. Dem Mittelalter dagegen gehören offenbar die ihr benachbarten Baulichkeiten an.

Mit Recht sagt daher Du Cerceau von dem herrschaftlichen Wohngebäude: »Il ne tient parfaitement de l'art antique ne moderne, mais des.

deux meslez ensemble.« Dagegen heist es von den Gebäuden des vorderen Hofes: »Les faces des bastiments estans en icelle tant dans la court que dehors, suivent l'art antique, bien conduicts et accoustrez.« In der That tritt bei diesen Theilen jene Vereinfachung der Formen ein, welche der



Fig. 54. Schloß Chantilly. Pavillon aus Heinrichs II Zeit. (Du Cerceau.)

strengeren Beobachtung der Antike zuzuschreiben ist. Die Gebäude bestehen fast ohne Ausnahme aus einem Erdgeschoß, dessen große Fenster mit Bogengiebeln dekoriert sind. Darüber erhebt sich ein oberes Stockwerk, dessen Fenster zum Theil rechtwinklig, zum Theil rundbogig geschlossen.

aber sämmtlich mit antikisirenden Giebeln gekrönt werden. Sie ragen aber nach einer damals beginnenden Sitte in das Dach hinein. Interessant ist nun, daß an hervorragenden Stellen, besonders bei den Eckpavillons, eine einzige kolossale korinthische Pilafterordnung die Wände bekleidet (Fig. 54), ein Gebrauch, der dem Streben entsprang, aus den gehäuften kleinlichen Pilafterstellungen der früheren Epoche zu großartigen, einfacheren Formen zu gelangen. Ein Uebelstand war freilich im vorliegenden Falle, daß die oberen Fenster rücksichtslos das Gebälk samt Fries und Dachgesimse durchschneiden. Vielleicht das früheste Beispiel dieser bedenklichen Anordnung. An dem großen galerieartigen Saale, der diesen Hof von dem kleinen Gartenparterre trennt, tritt statt der unteren Fensterreihe eine offene Arkade auf Pfeilern ein, die mit korinthischen Pilaftern dekorirt sind.

§ 37.

DAS SCHLOSS VON CHATEAUDUN.

Die Touraine hat unter allen Provinzen Frankreichs den größten Reichtum an Denkmälern dieser Zeit aufzuweisen, und das Flußgebiet der Loire, dieser lachende Garten mitten im Herzen des Landes, von Angers bis hinauf nach Orleans, ist für Frankreich beinahe das, was Toscana für Italien, ebenso wie sich die Normandie in der überschwänglichen dekorativen Phantastik ihrer Werke mit Oberitalien vergleichen läßt. Die Touraine war damals der bevorzugte Sitz des Hofes; kein Wunder daher, daß sich neben den drei großen königlichen Schlössern Amboise, Blois und Chambord eine Reihe von Landsitzen des hohen Adels erhoben, die an künstlerischem Glanz der Ausführung miteinander wetteiferten. Chenonceau, Bury, Le Verger, die wir schon kennen, gehören in diese Zahl. Andere stehen ihnen würdig zur Seite. Wir beginnen mit dem Schloß der alten Grafen von Dunois zu Chateaudun, kürzlich noch Wohnsitz des durch seine hohe Kunstliebe berühmten Herzogs von Luynes. In dem freundlichen Thal des Loir, eines Nebenflusses der Loire, sechs Meilen von Orleans gelegen, erfuhr das Schloß zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1502—32) eine glänzende Erneuerung, ohne indess vollendet zu werden.¹⁾ Das Aeufere dieser Theile gehört noch fast ausschließlich dem gothischen Stile, namentlich die prachtvolle Maafswerkgarnitur, welche in luftiger Durchbrechung das Hauptgesimse begleitet. Doch zeigen die Consolen des letztern, die Pilafter und Giebelkrönungen der Fenster den Einfluß der Renaissance. Was aber dem Schloß seinen feinen classischen Werth unter so vielen gleichzeitigen Monumenten verleiht, ist das Stiegenhaus, welches an Großartigkeit und Reichtum seines

¹⁾ Victor Petit, *châteaux de la vallée de la Loire*. Dazu die treffliche Darstellung in den *Châteaux historiques* III, 1 ff.

Gleichen sucht.¹⁾ Nicht wie die Haupttreppe von Blois aus der Baulinie vorspringend, nicht wie die mittlere Treppe von Chambord zu einem selbständig isolirten Baukörper entwickelt, ist die Treppe von Chateaudun in den Bau hineingezogen, innerhalb desselben aber zu einem unabhängigen Prachtstück ausgebildet.

Vom Hofe aus tritt man in einen doppelten hohen Portalbogen, der noch ganz in mittelalterlicher Weise zwischen schlanke Strebepfeiler eingefasst ist, die mit Nischen und reichen Baldachinen für Statuen belebt sind und in schlanke Fialen auslaufen. Die Composition gemahnt fast an die eines gothischen Kirchenportals, denn dieser ganze Theil bildet mit seinem steilen Dach einen selbständigen Pavillon, der von zwei vorgekragten

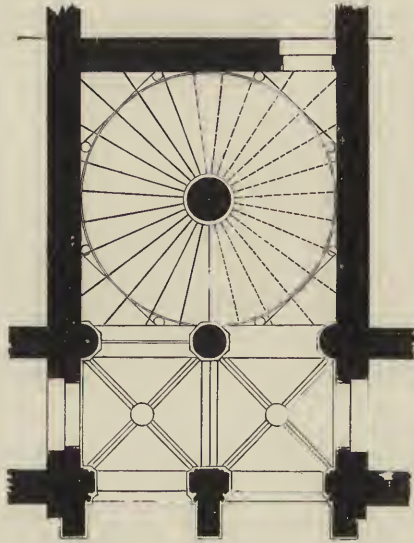


Fig. 55. Treppe zu Chateaudun. Grundriß.

Rundthürmen eingeschlossen wird. Sämmtliche Abtheilungen sind mit gothischen Flachbögen geschlossen, die mit durchbrochnen Maafswerken wie mit Spitzen gefäumt sind. Auch das Dachgesims ist in ähnlicher Weise eingefasst.

Man gelangt nun unmittelbar in eine hohe Eingangshalle und befindet sich am Ausgang der Treppe. Diese ist dem allgemeinen Gebrauch der Zeit folgend eine Wendeltreppe, die sich um einen runden Mittelpfeiler spiralförmig hinaufzieht (Fig. 55). Auf drei Seiten ist sie von der Mauer eingeschlossen, auf der vierten dagegen öffnet sie sich mit einem ganz

¹⁾ Abbildungen in Chapuy, *Moyen âge monumental* III, pl. 208. 298. 321. 369. 376. 382. 387.

LÜBKE, *Gesch. d. Renaissance in Frankreich*. II. Aufl.

flachen Bogen auf einer mittleren Rundsäule, welcher an den Mauerecken Halbsäulen entsprechen. Um aber die Stufen aufzunehmen, ist bei jedem Umlauf durch vortretende Träger ein Uebergang ins Achteck gemacht

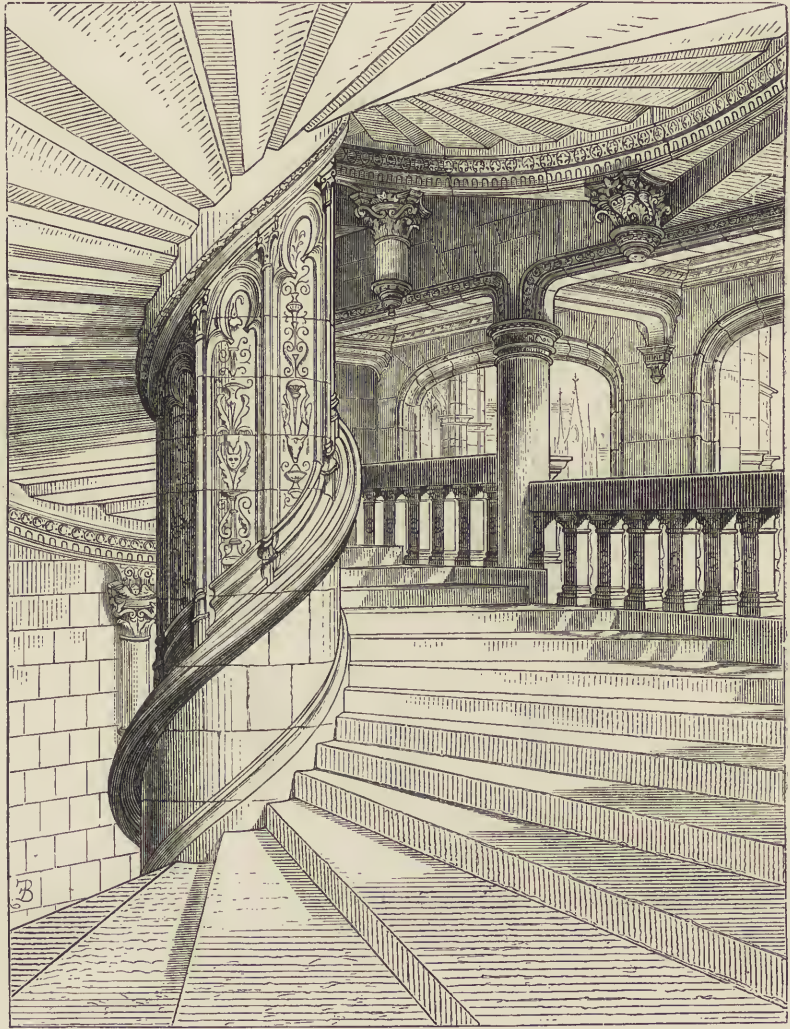


Fig. 56. Treppe zu Chateaudun. (Chapuy.)

und dadurch ein Platz für acht auf schwebenden Consolen verkröpfte Säulen oder Kragsteine gewonnen. Diese ihrerseits stützen, durch Flachbögen verbunden, das kreisrunde Gesimse, auf welchem die Stufen mit ihren Endpunkten aufrufen. (Fig. 56.)

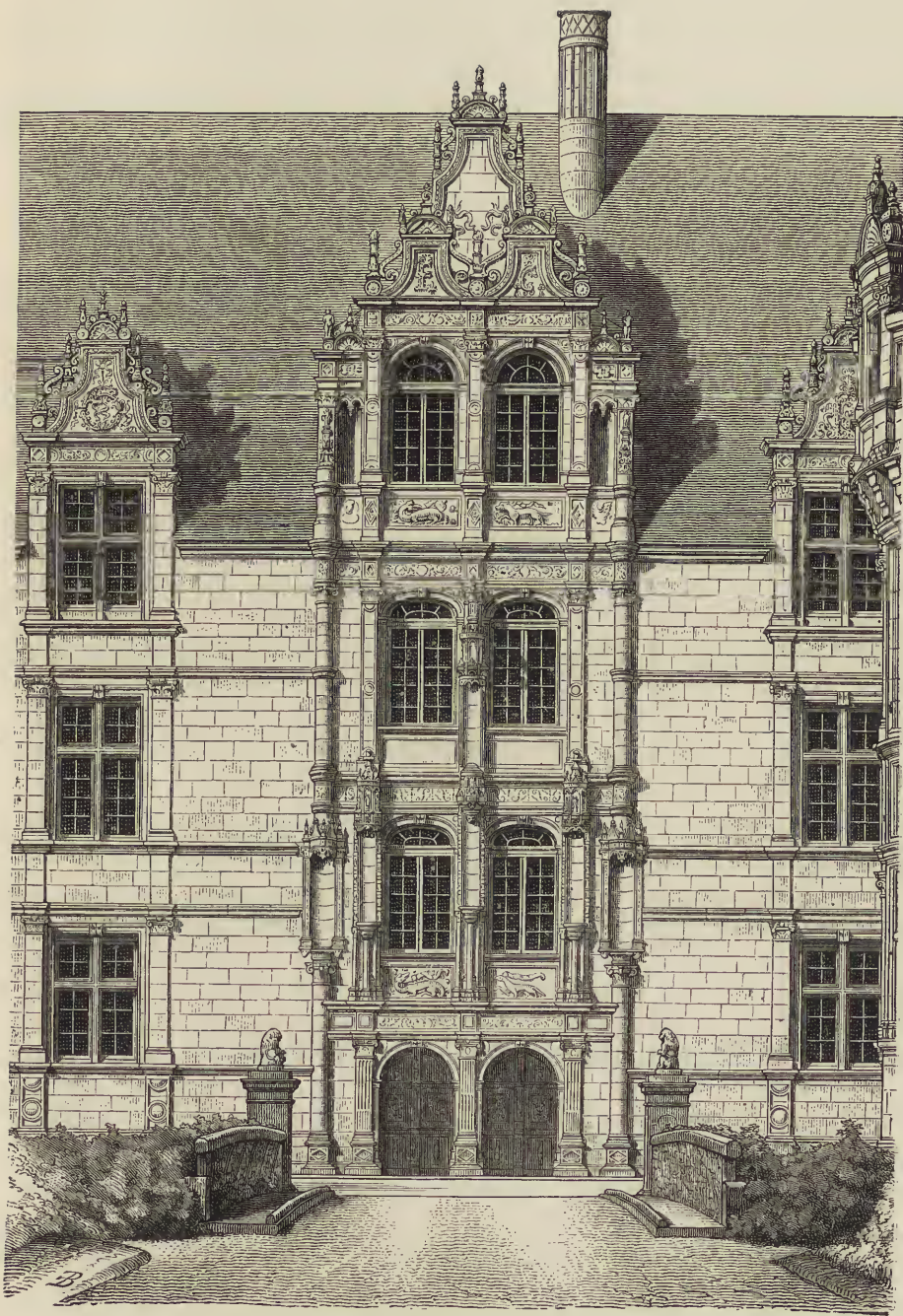


Fig. 57. Schlofs von Azay-le-Rideau. (Baldinger nach Phot.)

Ist diese Construction für sich schon beachtenswerth, so steigert sich das Interesse durch die Pracht der Ausstattung, deren Schönheit von keinem andern Werke der französischen Renaissance übertroffen wird. War am Aeußern Alles noch gothisch, so tritt hier der mittelalterliche Stil nur in der Form und dem Profil der Bögen und in der Maasswerkgliederung des Mittelpfeilers bescheiden auf. Allein die Felder der Spindel selbst sind mit Renaissance-Arabesken des reinsten Geschmacks und der delikatesten Ausführung gefüllt. Und die Kapitäle der Säulen, die Balustrade, die Gesimse und Frieße, sowie die Leibung der Bögen, endlich die zahlreichen Kragsteine, Consolen und Kapitäle der Wandfäulen zeigen eine Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie kaum ein zweites Bauwerk dieser Epoche.

§ 38.

DAS SCHLOSS ZU AZAY-LE-RIDEAU.

IN andrer Hinsicht bemerkenswerth ist das Schloß von Azay-le-Rideau.¹⁾ Es zieht weniger durch ein einzelnes Prachtstück, als durch die klare und harmonische Gesamtanlage die Aufmerksamkeit an. Auf einer kleinen Insel des Indre, etwa eine Meile von seiner Mündung in die Loire, gelegen, ist es im Wesentlichen seinem Aeußern nach jetzt noch so erhalten, wie es um 1520 von Gilles Berthelot, dem damaligen Besitzer des Ortes, erbaut wurde. Es besteht aus zwei in rechtem Winkel zusammenstoßenden Flügeln, ist nach mittelalterlicher Weise mit einem Wassergraben umzogen und nach außen durch Zinnenkranz und Machicoulis, sowie durch mächtige runde Thürme mit runden Dächern als trotzige Veste charakterisirt, während die großen von Kreuzstäben getheilten und mit Pilastern eingefassten Fenster diesem Anschein widersprechen.

Nach der innern Hofseite sind denn auch diese feudalen Elemente aufgegeben, und das Schloß zeigt dort drei Geschosse mit großen Fenstern, die im obern Stockwerk eigenthümlicher Weise zum Theil in das Dach hineinreichen und mit phantastischen, nicht gerade schönen Giebeln gekrönt sind. (Fig. 57.) Während die durchlaufenden Pilasterysteme und die zahlreichen horizontalen Gesimse dem Eindruck eine gewisse Monotonie geben, ist aller Luxus der Dekoration auch hier auf das Treppenhaus verwendet, das in der längeren Hoffaçade als besonderer hochaufragender Giebelbau mit doppelten Bogenöffnungen in vier Geschossen hervortritt. (Vgl. Fig. 57.) Auch hier ist, ähnlich wie in Chateaudun, die Treppe im Innern des Gebäudes angelegt, aber ihre dekorative Ausstattung zeigt schon am Aeußern die ganze Formensprache der Renaissance, ihre Pilaster und Bögen, ihre Arabeskenfrieße und Gesimse, nur dafs in den beiden mittleren Geschossen

¹⁾ Aufn. Gailhabaud, Denkm. der Baukunst; vgl. V. Petit, châteaux etc.

statt des Halbkreifes der gedrückte Korbogen angewandt ist. Am Mittelpfeiler, sowie zu beiden Seiten sind Nischen für Statuen mit reichen Baldachinen angeordnet, gleich dem krönenden Giebel mittelalterlich gedacht, aber mit der ganzen Fülle der Renaissanceformen ausgedrückt. Unter den Sculpturen begegnen wir mehrfach dem Salamander Franz' I. Außerdem findet sich der Namenszug des Erbauers und der Spruch: »UNG SEUL DESIR«, ohne Zweifel die Devise des Besitzers.

§ 39.

DAS SCHLOSS VON BEAUREGARD.

UNGEFÄHR eine Meile von Blois, am Saume des Waldes von Ruffy, am Abhange einer Hügelreihe, welche das anmuthige Thal des Beuvron einschließt, liegt das Schloß Beauregard, das mit Recht seinen Namen trägt. Um 1520 wurde es für René, Bastard von Savoyen, natürlichen Bruder der Mutter Franz I', erbaut.¹⁾ In der Schlacht von Pavia gefangen und bald darauf an den dort erhaltenen Wunden gestorben, hatte er sich nur kurze Zeit seines Besitzes erfreut und hinterließ denselben seiner Wittve Anna von Laskaris. Im Jahr 1543 wurde es von dieser verkauft und kam bald darauf in den Besitz des Jean du Thier, der Staatssecretär unter Heinrich II war und durch seine Pflege von Wissenschaft und Kunst sich einen Namen machte. Er vergrößerte das Schloß und gründete darin eine Bibliothek, von welcher Ronfard singt:

. . . . »Tu récompensas avec beaucoup d'escus
Ces livres qui avoient tant de siècles vaincus,
Et qui portoient au front de la marge, pour guide,
Ce grand nom de Pindare et du grand Simonide,
Desquels tu as orné le somptueux chasteau
De Beauregard, ton oeuvre, et tu l'as fait plus beau.«

Im Jahre 1617 kam Beauregard durch Kauf in den Besitz des Schatzmeisters Ludwig's XIII, Paul Ardier, der die große Galerie mit den Portraits von fünfzehn französischen Königen schmückte. Sein Sohn fügte noch eine Reihe von Bildnissen hinzu und baute die Façade, die nach dem Flusse liegt. Im Anfang unseres Jahrhunderts wurde durch einen neuen Besitzer leider die alte Kapelle, welche Fresken von Niccolo dell' Abbate enthielt, zerstört. In neuerer Zeit dagegen ist das Schloß durch den gegenwärtigen Besitzer trefflich restaurirt und im Stil der Renaissance neu ausgestattet worden.

Der größere Theil des Baues²⁾ gehört so wie er jetzt besteht dem 17. Jahrhundert an; wir haben es hier in erster Linie mit der Anlage aus Franz' I Zeit

¹⁾ L. de la Sauffaye, Blois et ses environs, p. 225 ff. — ²⁾ Aufn. bei du Cerceau, Vol. II.

zu thun. Du Cerceau sagt von ihm; »L'édifice n'en est pas grand, mais il est mignard, et autant bien accommodé qu'il est possible pour ce qu'il contient.« Es bestand damals, wie die Pläne ausweisen (Fig. 58), aus einem südlichen und nördlichen Pavillon E, F, welche durch die große Galerie D und eine vor ihr liegende nach dem Hofe auf Pfeilern und Bögen sich öffnende Arkade C verbunden wurden. Ueber einem Obergeschoß, dessen große Fenster durch Kreuzstäbe getheilt und mit Pilastern eingefasst sind, erhebt sich ein Dachgeschoß, dessen Fenster an dem Verbindungsbau und dem einen Pavillon die zierlich spielende Bekrönung der Frührenaissance zeigen, während sie an den übrigen Theilen einfach mit antikem Giebel abgeschlossen sind. Zwei rechtwinklig anstoßende Flügel A, G umfassen, der eine jedoch nur zur Hälfte, die beiden Seiten des inneren Hofes B. Ein großer unregel-

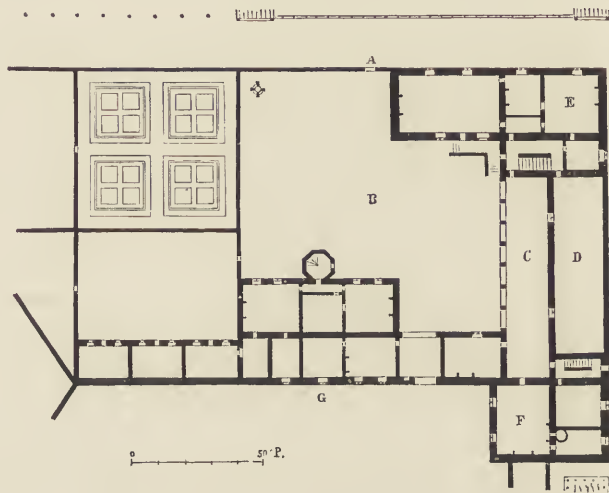


Fig. 58. Das Schloß von Beauregard. (Du Cerceau.)

mäßiger äußerer Hof mit Wirthschaftsgebäuden legte sich, ähnlich wie bei Bury, vor die eine Langseite des Gebäudes.

Die moderne Tendenz der ganzen Anlage wird durch die vollständige Abwesenheit mittelalterlicher Elemente bezeugt. Keine Spur eines Grabens mit feinen Zugbrücken oder der beliebten Eckthürme ist zu erblicken. Die ganze Eintheilung ist klar, regelmäsig, rechtwinklig. Auch die Haupttreppen sind im Innern des Baues angelegt, und zwar beide mit geradem Lauf, die eine neben der Galerie, die andre am Hauptpavillon. Zu dem hohen Erdgeschoß des letztern führt außerdem eine breite Freitreppe mit doppelter Rampe. Nur die Dienstwohnungen, die vom Hauptbau getrennt den untern Theil des Hofes umschließen, haben in einem vorspringenden achteckigen Thurm ihre Wendeltreie. Die Anzahl der herrschaftlichen

Wohnräume war zu Du Cerceaus Zeit gering; sie beschränkte sich außer der gegen 70 Fufs langen, 18 Fufs breiten Galerie, im Hauptflügel auf einen Saal von 40 zu 24 Fufs, der mit Nebenzimmer und Garderobe, sowie einem gröfseren und einem kleineren Gemach verbunden war, in dem andern Pavillon auf ein gröfseres Zimmer mit Garderobe und zwei kleineren, mit der Nebentreppe und der Galerie zusammenhängenden Räumen. Ein großes wohlgepflegtes Gartenparterre, von zwei langen offenen Laubengängen mit Eckpavillons eingefasst, sowie ein weiter Park mit prachtvollen Bäumen und Alleen umgeben den Bau.

§ 40.

ANDERE SCHLÖSSER DES LOIREGEBIETES.

DIE bisher betrachteten Bauten enthalten die Grundzüge französischer Schlofsanlagen der Frührenaissance in so reicher Mannigfaltigkeit, dass wir die große Anzahl der kleineren Schlösser dieser Zeit in kürzerem Ueberblick zusammenfassen dürfen. Der gemeinsame Grundzug bleibt auch hier noch während der ganzen Epoche die Mischung gothischer Formen mit denen der Renaissance, die nationale Vorliebe für Thürme, erkerartige Ausbauten, vorspringende Treppenhäuser mit Wendeltreppen, für steile Dächer mit reich bekrönten Giebeln. Mit diesen Elementen verbinden sich die einzelnen antiken Formen, die man aus Italien empfing, in derselben naiven und zwanglosen Weise, die wir schon kennen gelernt haben. Der malerische Reiz dieser kleinen graziösen Werke hängt innig mit dem Charakter ihrer landschaftlichen Umgebung zusammen. In den engen Strafsen, an den regelmässigen Plätzen der Städte würde ihre Architektur nicht Stich halten, am wenigsten wenn man sie unmittelbar neben irgend einen der streng componirten, in machtvollen Formen und symmetrischer Anlage entwickelten florentinischen Paläste stellen wollte. Aber umgekehrt würde ein Palazzo Strozzi oder Rucellai sich ebenso übel ausnehmen, wenn man ihn an das Ufer der Loire oder des Cher in die unmittelbare Umgebung von Wald und Wiese verpflanzen würde. Die französischen Schlösser haben eben ein Gepräge ländlicher Zwanglosigkeit, das nur in freier Naturumgebung sich entfalten konnte.

Die Bauten des Loiregebiets zeigen diesen Charakter in besonders liebenswürdiger Weise. Nahe bei Azay-le-Rideau liegt das Schlofs von Uffé,¹⁾ noch im Mittelalter um 1440 begonnen, dann 1485 fortgesetzt und erst im 16. Jahrhundert vollendet, ein gothischer Bau mit späteren Umgestaltungen im Renaissancestil, überschwänglich reich, dazu mit Thürmen und

¹⁾ V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. Vergl. die Châteaux historiques III, 103 ff.

hohen Dächern überladen, die wie die Pilze emporfchießen. Von unvergleichlicher Pracht ist die Façade der Schlofskapelle mit Portal und hohem Spitzbogenfenster, noch gothisch in Anlage und Construction, aber mit einer üppig spielenden Renaissancedekoration, die wie ein Gewebe Brüsseler Spitzen das Ganze überfluthet und besonders dem Fenster eine Bekrönung giebt, die an Grazie und übermüthiger Luft kaum ihres Gleichen findet.¹⁾

Elegante Frührenaissance zeigt auch das kleine Schloß von Sanfac²⁾ bei Loches, vom Jahr 1529, die Fenster in üblicher Weise mit Pilastersystemen eingerahmt, die Dachfenster mit zierlichen Giebeln. Aehnlich das Schloß von Landifer³⁾ mit vier runden Eckthürmen, Kreuzfenstern, feinen Pilastrern und reichem Dachgeschoß, um 1558 indess durch Heinrich II umgebaut und zum Theil erneuert. Ferner das Schloß zu Lude,⁴⁾ um 1535 vollendet, mit mächtigen runden Eckthürmen, zierlichen Pilastrern, Medaillons mit Brustbildern in den Wandfeldern und mit Dachfenstern, die mit muschelartigen Bekrönungen schließeln. Das Schloß von Bénehart,⁵⁾ um 1530 erbaut, an dessen Dachfenstern gothische Elemente sich mit Renaissanceformen mischen. Das Schloß zu Rocher de Mésanger⁶⁾ in der Provinz Maine, ebenfalls mit Pilastrern, die ein Rahmenwerk haben, mit Flachbögen an den Arkaden des Hofes und reich gekrönten Dachfenstern. Hieher gehört auch das durch seine Fayencen (vgl. § 111) so berühmt gewordene Schloß Oiron⁷⁾ (Deux Sèvres), dessen frühere Theile aus der Zeit Franz' I stammen und durch die kunstsinige Herrin, welcher man auch die Herstellung jener prächtigen Töpferwaaren verdankt, ausgeführt wurden. Der Hauptbau mit seinen beiden Flügeln, die mit Pavillons und Rundthürmen flankirt sind, gehört erst dem 17. Jahrhundert an. Im Innern stammt die schöne Wendeltreppe aus der Zeit Heinrich's II, während ein reich sculptirter Kamin noch in die Epoche Franz' I hinaufreicht. Endlich scheint die Galerie im Hofe mit ihren gewundenen gothischen Säulen, mit welchen die Renaissance-medillons unter den Fenstern eigenthümlich contrastiren, noch aus der Uebergangsepoche Ludwig's XII zu stammen.

Ferner das Schloß zu Moulins⁸⁾ im Bourbonnais, um 1530 entstanden, mit prächtigen Hofarkaden, die jetzt verbaut sind, korinthischen Pilastrern und reich sculptirten Archivolten und Zwickeln. In derselben Provinz das Schloß von Chareil,⁹⁾ das im Innern einen Kamin von glänzender Arbeit mit zierlichem Arabeskenfries und mit ionischen Säulenschäften besitzt, die

¹⁾ Vgl. die schöne Abbildung in den Châteaux historiques a. a. O. — ²⁾ V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — ³⁾ Ebend. und bei Baron de Wismes, le Maine et l'Anjou, (lithogr. Ansichten). — ⁴⁾ V. Petit, a. a. O. — ⁵⁾ Ebend. — ⁶⁾ Baron de Wismes, a. a. O. — ⁷⁾ Les châteaux historiques II, 151 ff. — ⁸⁾ L'ancien Bourbonnais, par Achille Allier, continué par A. Michel et L. Battifier. Moulins 1838. — ⁹⁾ Ebend.

ganz aus Blätterreihen bestehen. Bedeutend sodann das herzogliche Schloß zu Nevers,¹⁾ um 1475 begonnen, ein mächtiger spätgothischer Bau mit einem durchbrochenen polygonen Treppenhaus an der Mitte der Façade, im 16. Jahrhundert erneuert und namentlich mit einem reichen Dachgeschoß ausgestattet, dessen Fenster mit Karyatiden und Voluten geschmückt sind. Das alte Schloß der Herzöge von Anjou zu Angers,²⁾ thurmartig in mittelalterlicher Anlage aufgebaut, in reicher und edler Renaissance geschmückt, dabei klar und nicht überladen. Das Schloß von Valençay,³⁾ um 1540 entstanden, mit großen runden Eckthürmen, in der Mitte ein mächtiger Pavillon, mit reichen Dachfenstern und hohen Kaminen überladen, die Fenster wie gewöhnlich mit Pilastern eingefast. Das Schloß von Saint-Amand,⁴⁾ das um dieselbe Zeit sein prächtiges Dachgeschoß und andere dekorative Zusätze erhielt. Das Schloß von Serrant unfern Angers,⁵⁾ um 1545 erbaut, im 17. Jahrhundert vollendet, ohne Dachgeschoß in etwas strengerer Renaissance durchgeführt, gleichwohl mit Kreuzfenstern und Pilasterwerk versehen. Die Massen sind in Bruchsteinen aufgeführt, aber in drei Geschoßen durch ionische, korinthische und Composita-Pilaster in solidem Quaderwerk gliedert. Auch hier folgen die derben Rundthürme auf den Ecken noch mittelalterlicher Anlage. Das Schloß von Sédieres⁶⁾ (Correze), ein Bau des 15. Jahrhunderts, quadratisch um einen ebenfalls quadratischen Hof angelegt, mit einem quadratischen Thurm an der einen Ecke und mit ausgekragten Rundthürmen, die das Portal und zwei Seiten des Wohngebäudes flankiren, im 16. Jahrhundert durch große Fenster mit Pilasterumfassungen zu einem Renaissancechloß umgeschaffen. Noch manche Bauten wären zu nennen, welche ähnliche Umgestaltung erfahren haben.

§ 41.

SCHLÖSSER DER NORMANDIE.

NÄCHST der Touraine ist die Normandie reich an Bauten der Frührenaissance. Auch sie zeigen die gemeinsamen mehrfach besprochenen Merkmale, nur steigern sie dieselben durch noch üppigere Pracht der Ornamentik, die, wie wir sahen, ein Erbtheil der spätgothischen Architekturschule des Landes war. Wir nennen das Schloß von Mesnières im Departement der untern Seine, nach quadratischem Plan angelegt, auf den Ecken mit Thürmen, deren einer die Kapelle enthält. Es ist eins der großartigsten und imposantesten Werke der Zeit, um 1540—1546 erbaut, außen nach alter Sitte festungsartig ernst, im Innern mit einem reizenden Hof, der von

¹⁾ V. Petit, a. a. O. — ²⁾ Baron de Wismes, a. a. O. — ³⁾ V. Petit, a. a. O. — ⁴⁾ Ebend. — ⁵⁾ Ebend. Vgl. dazu die Châteaux historiques I, 135 ff. — ⁶⁾ Viollet-le-Duc, Dictionn. VI, p. 314 fg.

Arkaden umgeben ist.¹⁾ Die Schlösser von Condé am Yton und Boissye-le-Châtel, aus Quadern und Backsteinen malerisch aufgeführt mit eleganten Dachfenstern.

Im Departement Calvados gehört hierher das Schloß von Laffon und das von Fontaine-Henry, beide ursprünglich aus dem 15. Jahrhundert, aber im 16. erneuert und im Stil der Renaissance ausgebaut. Laffon mit feiner überaus zierlichen Dekoration wird neuerdings als Werk *Hector Sotiers*

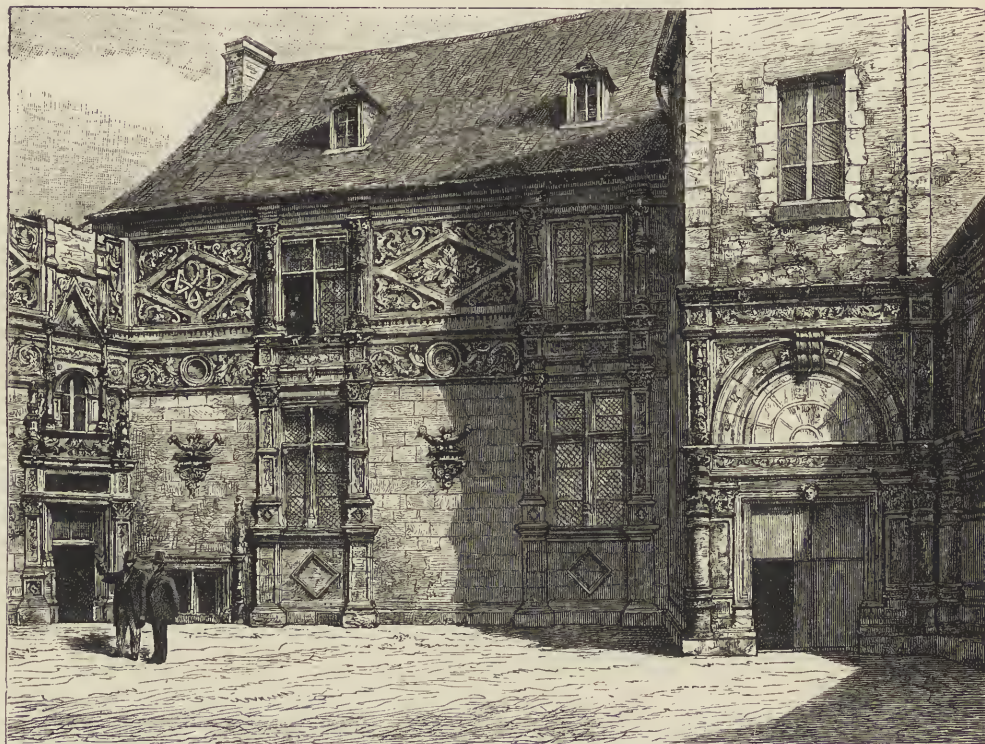


Fig. 59. Schloß von Chanteloup. (Nach Sadoux-Palustre.)

bezeichnet, den wir als den ausgezeichneten Meister des Chors an St. Pierre in Caen im § 96 werden kennen lernen;²⁾ Fontaine-Henry erhielt 1537 an feinen mittelalterlichen Kern einen Anbau, der durch sein kolossales, an Höhe den übrigen Bau weit übersteigendes Dach und dessen riesig aufgetürmten Kamin alles in dieser Art in Frankreich Vorhandene hinter sich läßt.³⁾ Gleiches gilt von dem sogenannten Manoir des Gendarmes, eigentlich Manoir de Nollent, unweit Caen, einem Bau von mittelalterlicher

¹⁾ Palustre VI, 278 mit Abb. — ²⁾ Ebenda II, 234 mit Abb. — ³⁾ Ebenda II, 280 mit Abb.

Anlage mit gewaltigen Rundthürmen, der mit eleganten Renaissancefenstern und mit zahlreichen über die Flächen regelmässig vertheilten Medaillonbrustbildern selbst an den Zinnen geschmückt ist.¹⁾ Sodann das Schloß von Fontaine-Etoupefour bei Caen, dessen elegantes Portal von zwei runden Thürmen flankirt wird. Das Manoir von Bello, auf steinernem Unterbau in hölzernem Fachwerk mit Ziegeln ausgeführt, ein anziehendes Beispiel dieser in der Normandie beliebten Constructionsweise. Sodann das Schloß von Saint Germain de Livet bei Lisieux, in Quadern und Backsteinen erbaut.

Durch eine prachtvolle Polychromie zeichnet sich das Schloß von Auffay²⁾ aus, ein einfaches Manoir mit runden Eckthürmen, von äußerst malerischer Erscheinung. Von ähnlich schlichter Anlage ist das Schloß von Bainvilliers,³⁾ ein Backsteinbau mit Pilastern in Haufsteinen, das Ganze in den zierlichen Formen von St. Pierre in Caen von 1527—1536 ausgeführt. Im Innern ein Kamin von 4 Meter Höhe, mit Kandelaberfäulchen eingefast. Von hohem Reiz ist das Schloß von Chanteloup⁴⁾ (Manche), das in seiner üppigen Ornamentik und seiner reichen Gliederung an die frühen Bauten von Caen erinnert und wohl als ein Werk des *Hector Sohier* angeprochen werden darf. (Fig. 59.) Sodann das Schloß von Ivry-la-Bataille,⁵⁾ 1537 erbaut, aber bis auf die Mauern eingestürzt und unter Heinrich II in strengem dorischen Stil wieder aufgebaut. Ein einfacher aber zierlicher Bau ist das kleine Schloß von Tournalville⁶⁾ bei Cherbourg, Fenster und Portale mit korinthischen kannelirten Pilastern eingefast, die an dem runden Thurm durch ionische ersetzt sind.

§ 42.

SCHLÖSSER IN DEN ÖSTLICHEN PROVINZEN.

AUCH in Isle de France und den benachbarten Gebieten ist manches zierliche Werk aus dieser liebenswürdigen Früh-Epoche anzumerken. Minder üppig als die Bauten der Normandie, nehmen diese Schlösser an der anmuthigen Gestaltung Theil, welche durch die epochemachenden Prachtwerke Franz' I allgemeingültig geworden war.

So zeigt das erst unter der Regierung Louis Philippe's zerstörte Schloß zu Sarcus in den einzelnen erhaltenen Theilen prachtvoll ornamentirte breite Bögen, zwischen welchen die Pfeiler noch mit gothischen Fialen enden, außerdem ein reich umrahmtes Fenster. Man liest die Jahrzahl 1523.⁷⁾ Um dieselbe Zeit, bald nach 1527, entstand das Schloß Anizy,⁸⁾ von dem

¹⁾ Chapuy, *Moyen âge monum.* Vol. I, pl. 140. — ²⁾ Palustre II, 276 mit Abb. —

³⁾ Ebenda II, 276. — ⁴⁾ Ebenda II, 235 mit Abb. — ⁵⁾ Ebenda II, 216. — ⁶⁾ Ebenda II, 282 mit Abb. — ⁷⁾ Palustre a. a. O. I, 70 ff. — ⁸⁾ Ebenda I, 108 ff.

nur noch ein Flügel vorhanden ist, in der Masse ein Backsteinbau mit geometrischen Mustern, ähnlich dem erzbischöflichen Palaß zu Sens (vgl. Fig. 16.) Die Behandlung ist einfach, aber von vollendeter Grazie, die Fenster haben die übliche Einfassung durch korinthische Pilaster, das Portal ist ähnlich behandelt mit Pilastern und Giebelabschluss, die Ornamentik scheint von großer Feinheit. Es war ursprünglich ein sehr ansehnlicher Bau mit Pavillons und zwei Flügeln, von denen, wie gesagt, nur einer noch besteht. Nach dem Vorbilde von Anizy ist sodann das Schloß von Marchais¹⁾ behandelt, doch etwas bewegter in den Formen, mit kleinen Pavillons ausgestattet; 1546 vollendet.

Eine der bedeutendsten Anlagen war das seit 1528 für Anne de Montmorency begonnene Schloß Fère-en-Tardenois,²⁾ angeblich durch *Jean Bullant* erbaut. Aber nur wenige Bruchstücke sind davon übrig geblieben, allerdings hinreichend, um von der ehemaligen Großartigkeit des Werkes zu zeugen. Dahin gehört namentlich der grandiose Viaduct von 61 Meter Länge, 3,30 Meter Breite, bei 20 Meter Höhe, machtvoll wie ein Römerwerk, die Bögen in schlichter, aber ausdrucksvoller Weise mit facettirten Quadern gesäumt. Auch das prachtvolle Hauptportal ist erhalten, mit dorischen Säulen eingefasst, dabei das Fenster des oberen Geschosses nach Bullant's Art über das Gesimse in's Dach hinaufragend und mit Bogengiebel geschlossen. Diese Theile sind nicht vor 1566 vollendet, wie denn das Ganze schon mehr den Charakter der Zeit Heinrichs II athmet. Endlich wäre noch das Manoir von Huleux³⁾ zu nennen, das mit feinen schlichten Pilastern in den drei Ordnungen den Anfang der Regierung Heinrichs II anzeigt. Im Innern ein hübscher Kamin. Aus Burgund schliesen wir hier das Schloß von Buffy-Rabutin (Côte d'or) an,⁴⁾ dessen Hof mit feinen Arkaden noch der Zeit von Franz I angehört, während die Hauptfascade den Stil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber noch in sehr gemäßigter, ja strenger Behandlung zeigt. Kraftvoll ist die Gliederung der Flächen durch korinthische Pilaster, welche die Fenster einrahmen; dazwischen belebt allerlei Nischenwerk die Massen. Die aus der Epoche Franz' I stammenden Theile bieten an den Arkaden des Erdgeschosses, sowie der kleinen Fenster galerie des oberen Stockwerkes noch den Korbogen der frühesten Zeit. Auf den Ecken erheben sich schlichte Rundthürme.

¹⁾ Palustré I, 110 fg. — ²⁾ Ebenda I, 114 ff. mit Abb. — ³⁾ Ebenda I, 89. — ⁴⁾ Les châteaux historiques II, 75 ff.

§ 43.

SCHLÖSSER IM SÜDEN.

BESCHRÄNKTER an Zahl sind die Bauwerke, welche die südlichen Provinzen in die Reihe der Schöpfungen dieser Zeit zu stellen haben. Sie zeigen außerdem ein geringeres Verständniß der antiken Formenwelt. Aber sie entschädigen dafür in gewissem Sinn oft durch ihre dekorative Pracht, die sich im Prinzip wesentlich unterscheidet von der Dekorationslust der nördlichen und mittleren Provinzen. In der Touraine und auch in der Normandie werden die architektonischen Glieder zart und bescheiden gebildet, und die Arabesken und figürlichen Ornamente an den besten Werken in graziöser Feinheit behandelt, so daß nur durch den oft überschwänglichen Reichthum ihrer Anwendung der überaus prachtvolle Eindruck entsteht. In den südlichen Denkmalen dagegen werden die architektonischen Glieder selbst mit jener üppigen lebensfrohen Energie gebildet, die schon an den antiken Denkmälern des südlichen Frankreichs so auffallend zur Erscheinung kommt. Wenn sich damit ein kräftiger plastischer Schmuck verbindet, so ist auch dies ein Zug, den schon die römischen Denkmäler des Landes aufweisen.

Eins der glänzendsten Beispiele dieser Richtung ist das Schloß von Usson (Dep. Puy de Dôme, Arr. Issoire), Fig. 60, an Ueppigkeit und Pracht wohl eins der reichsten in ganz Frankreich. An den vielfach vorhandenen Inschrifttafeln, welche in klassischen Schriftzügen Stellen aus antiken Autoren enthalten, macht sich schon das Cartouchenwerk bemerklich, das auf die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhundert hindeutet. Im Uebrigen aber ist die ziemlich lockere Composition, die spielende Pracht der Einzelformen, der ganze dekorative Apparat noch völlig im Charakter der Frühzeit. Besonders gilt dies von den im Erdgeschoß und dem oberen Stock über einander angebrachten Nischen mit ihren phantastisch decorirten Consolen und der bunten Mannigfaltigkeit ihrer Candelaberfüßchen. Die in denselben angebrachten weiblichen Figuren von Tugenden verrathen eine ziemlich plumpe Unbehülflichkeit der ausführenden Künstler. Direkte antike Studien nach den Römerwerken des südlichen Frankreich erkennt man in den prunkvollen Akanthusranken mit eingestreuten Genien und andern Figürlichen, welche überall reichlich vertheilt sind, ebenso in den Medaillonköpfen des Erdgeschoßes, dem kräftigen Consolengefims des Hauptgeschoßes und den Genien sammt Fruchtkränzen, welche als durchbrochener Fries die Attika bekrönen. Das Erdgeschoß übrigens hat bedeutend gelitten, und namentlich gehört die Einfassung des Portals mit den steifen kannelirten Säulen und den magern Fruchtschnüren einer Erneuerung wie es scheint des 18. Jahrhunderts an. Das ganze Werk, so wenig man es als eine hohe-

künstlerische Leistung hinsichtlich der Composition auffassen kann, fesselt doch durch die überfließende Ueppigkeit der Einzelbehandlung.

Hieher gehört dann auch, obwohl in einem ganz andern Charakter angelegt und durchgeführt, das mächtige Schloß von La Rochefoucauld bei Angoulême.¹⁾ Als Stammsitz des berühmten gleichnamigen Geschlechtes reicht seine Entstehung noch in's Mittelalter hinauf, wie namentlich der gewaltige viereckige Donjon mit seinen Machicoulis beweist. Auch die

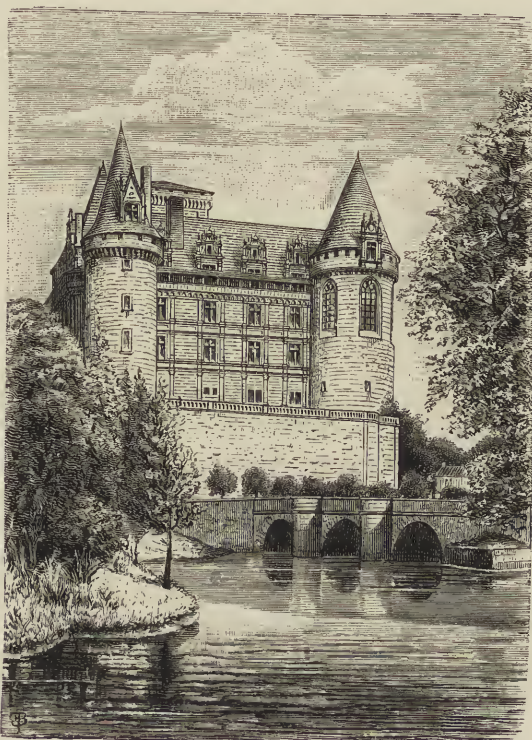


Fig. 61. Schloß La Rochefoucauld. Ostfaçade. (Baldinger nach Phot.)

Anlage des mächtigen aus zwei Flügeln, einem östlichen und einem südlichen, bestehenden Hauptbaues mit den dräuenden runden Eckthürmen, von denen der eine wie gewöhnlich die Kapelle enthält, die sich schon nach außen durch die hohen gotischen Fenster markirt, ist noch ein mittelalterlicher Gedanke. Aber in der Frühzeit der Regierung Franz' I (um 1528) vollzog sich ein durchgreifender Umbau, der unter François II La Rochefoucauld und seiner Gemahlin Anna von Polignac ausgeführt wurde.

¹⁾ Vgl. die schöne reich illustrierte Darstellung in den *Châteaux historiques* I, 33 ff.

Dieser Zeit gehört namentlich die in Figur 61 dargestellte Façade, sowie die links im rechten Winkel anstoßende, die mit ihren Pilastersystemen, welche die Fenster einschließen, noch mehr aber mit dem prachtvollen Kranzgesims und der über demselben sich hinziehenden Galerie sowie den in zierlich spielendem Aufbau durchgeführten Lucarnen das Vorbild des Schlosses von Blois deutlich verräth. Von der prachtvollen Galerie des Innern mit ihren reich entwickelten Rippengewölben gaben wir in Fig. 18 S. 51 eine Anschauung. Diese Galerie zieht sich, äußerlich mit Pilastersystemen eingefasst, in drei Stockwerken an der Hofseite östlich und südlich hin und hat an Großartigkeit und Pracht in Frankreich nicht ihres Gleichen. Nach oben ist sie durch eine phantastisch reiche Bekrönung abgeschlossen, in welcher gothische Wimperge und Fialen in die Sprache der Renaissance überetzt sind. Freilich fehlt auch nicht eine stattliche Wendeltreppe, wenn dieselbe auch hinter denen von Chambord und Blois zurückstehen muß. Besonders reich und edel ausgebildet sind die Portale, welche aus der Galerie die Verbindung mit den anstoßenden Räumen bewirken. (Vgl. Fig. 18.)

Im Languedoc ist das Hauptwerk das stattliche Schloß von Affier.¹⁾ An Stelle einer älteren Burg, von welcher ein Thurm beibehalten wurde, erbaute es Galliot de Genouilhac, der schon unter Karl VIII mit in Italien war, unter Franz I in der Schlacht von Pavia die Artillerie commandirte und später eine Zeit lang Finanzminister wurde. Im 18. Jahrhundert, 40 Jahre vor der Revolution zerstört, steht es als immerhin noch bedeutende Ruine da. Das Ganze ist malerisch reich entwickelt und zeigt auf einer Abbildung vom Jahre 1680 einen großen viereckigen Hof, an der einen Seite mit rechtwinklig einspringendem Flügelbau. Das Schloß bildete ein Quadrat von 168 Fuß; die inneren Hoffaçaden gehörten der Zeit Franz' I, ebenso ein Theil des Aeußeren, an welches der alte mächtige runde Eckthurm stößt. Im Uebrigen scheint der Ausbau der äußeren Front in das Ende dieser Epoche, wenn nicht schon in die Zeit Heinrichs II zu fallen.

Das Hauptportal ist in der Weise eines antiken Triumphbogens gebildet und mit korinthischen Säulen eingerahmt. Darüber öffnet sich eine große Nische, von zwei Ordnungen ionischer Säulen eingefasst, die einen antiken Giebel tragen. In der Nische sah man das Reiterbild Franz' I. Die Fenster sind zum Theil noch nach alter Weise mit Kreuzstäben versehen, zum Theil in streng classischer Form durchgebildet. Merkwürdig ist der hohe cannelirte Fries unter dem Dachgesims, das mit schweren Consolen in römischer Art geschmückt ist. In all diesen Formen zeigt sich jene pompöse, etwas massive Pracht, die wir als bezeichnendes Merkmal dieser südlichen Bauten hervorgehoben haben. Dies prunkvolle Gesims hat so gefallen, daß man

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. T. I, Vol. 2.

es sammt dem Frieße auch dem alten runden Eckthurm hinzugefügt hat. Die Dachfenster sind mit ionischen Pilastern eingefasst und zeigen eine Volutenkrönung.

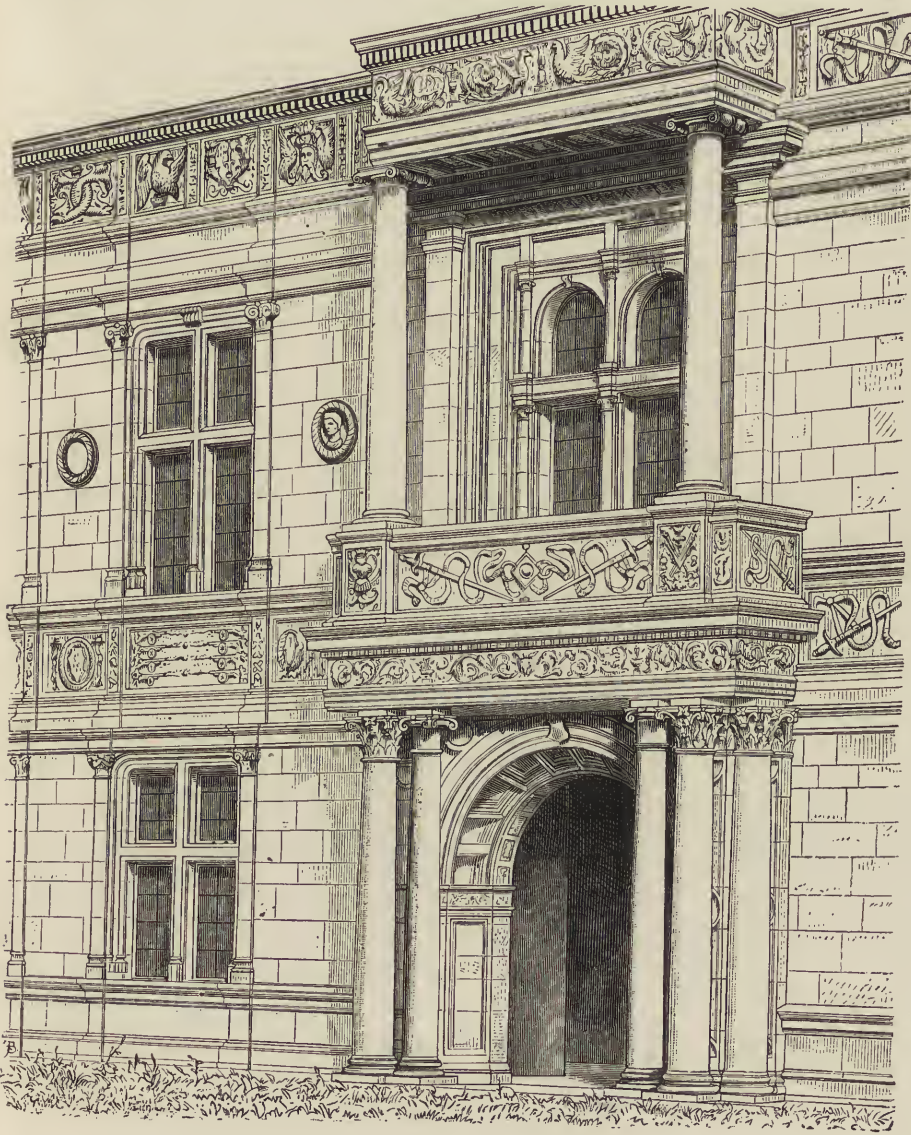


Fig. 62. Schloß von Afler. (Baldinger nach Phot.)

Ungleich eleganter, zierlicher, reicher, ohne Frage auch früher sind die Hoffaçaden. (Fig. 62). Die Fenster haben im unteren und oberen Geschoß den geraden, aber nach mittelalterlicher Weise an den Enden abge-

rundeten Sturz, dazu die Theilung durch Kreuzstäbe. Gleichwohl werden sie von Pilastern eingerahmt, die reich decorativ behandelt und unter einander nach beliebter Sitte zu einem durchgehenden Verticalsystem verbunden sind. Ueberaus reich ist die plastische Belegung aller Flächen. In den Wandfeldern zwischen den Fenstern sieht man zwölf römische Kaiserbüsten in bekränzten Medaillons; außerdem Salamander, Embleme und Wappen in reicher Ausführung. Unter den Fenstern des Obergeschosses zahlreiche mythologische Scenen in Reliefs. Den Abschluß bildet ein hoher attikenartiger Fries mit Pilastern, darin Embleme und die Namenszüge des Erbauers. Ein elegantes Zahnschnittgesims krönt das Ganze. Das Hofportal öffnet sich in einem großen Bogen, der jederseits mit drei korinthischen Säulen eingefasst ist, offenbar einer der späteren Zusätze. Die Wölbung zeigt prächtige Cassetten. Ueber dem Portal ist eine Loggia angebracht, die von vorspringenden ionischen Säulen umrahmt wird. Das Ganze trägt ein ungemein phantasievolles Gepräge. Unter den Devisen des Erbauers liest man wiederholt den Spruch: »J'AIME FORT UNE«, wobei der Doppelsinn beabsichtigt ist, der durch Zusammenziehen der beiden letzten Worte entsteht. Daneben findet man als humoristische Bekräftigung: »OUI JE L'AIME SICUT ERAT IN PRINCIPIO.« Das Innere des Baues weist schöne Treppen und prachtvolle Kamine auf.

Eine etwas ungeschickte, aber ebenfalls reiche Frührenaissance zeigt sodann das Schloß Montal bei St. Céré (Lot), in anmuthiger Lage auf einem Hügel noch vor 1534 erbaut.¹⁾ Es besteht aus zwei von Thürmen flankirten Flügeln, ist aber nie ganz vollendet worden. Besonders reich sind auch hier die Façaden des Hofes ausgeführt, namentlich durch einen prachtvollen Relieffries zwischen Erdgeschos und oberem Stockwerk, sowie Nischen mit Brustbildern zwischen den Fenstern bemerkenswerth. Dabei folgen die Giebelkrönungen mit ihren Krabben nach gothischer Form. Fenster und Thüren zeigen den an den Ecken abgerundeten geraden Sturz, erstere außerdem eine Theilung durch Kreuzstäbe. Die einfassenden Pilaster haben zum Theil elegante Ornamente. Die Fensterbrüstung zwischen dem unteren und oberen Stockwerk ist mit einem breiten Fries von Arabesken, Sirenen, Namenszügen und Emblemen geschmückt. Im oberen Geschos sieht man zwischen den Fenstern Brustbilder in Medaillons, die von Pilastern und häßlichen steilen Giebeln eingefasst sind. Dies verleiht im Einklang mit den keineswegs glücklichen Verhältnissen dem Eindruck des Ganzen etwas Befangenes, Ungeschicktes.

Im Innern fällt eine prächtige Wendeltreppe auf, deren Plafond ganz mit eleganten Ornamenten bedeckt ist. Sodann zeigt der große Saal des

¹⁾ Taylor et Nodier, a. a. O. Vgl. die Châteaux hist. I, 167 ff.

Schloffes, der ein gothisches Rippengewölbe auf Confolen hat, einen reichen Kamin mit Arabeskenfries, in etwas wunderlicher Weise mit zwei Attiken über einander bekrönt, beide reichlich mit Wappen und eleganten Ornamenten geschmückt. Man sieht: es ist eine Provinzialkunst, der die Quellen des Formenverständnisses etwas fern liegen.

Hierher gehört auch das Schloß von Bourdeilles¹⁾ (Dordogne), im Wesentlichen ein mittelalterlicher Bau von kriegerisch-trotzigem Charakter, an welchen indeß im 16. Jahrhundert Jacqueline de Montbrun, die Wittve des Schloßherrn und Schwägerin Brantômes, einen Neubau fügte, der jedoch nicht vollendet wurde. Es ist eine fast quadratische Anlage, im Innern durch eine stattliche Treppe und einen noch wohl erhaltenen »goldenen Saal« bemerkenswerth. Die schönen Wandtäfelungen und die reichgemalten Holzplafonds werden höchlich gepriesen. Endlich muß das alte Schloß zu Pau²⁾, jetzt im Besitz des Staates, wegen seiner im üppigsten Stil Franz' I ausgeführten Theile hier genannt werden. In seiner Masse ist es ein gewaltiger düsterer gothischer Bau aus verschiedenen Zeiten des Mittelalters, dem Hauptbestande nach aus dem 14. Jahrhundert, wo ein Architekt *Sicard de Lordas* genannt wird. Zu dem colossalen aus Backsteinen errichteten Donjon und den übrigen drei mittelalterlichen Thürmen, die abweichender Weise nicht rund, sondern sämmtlich viereckig sind, wurden neuerdings unter Louis Philippe (seit 1838) und Napoleon III je ein neuer hinzugefügt, so daß das Schloß jetzt nicht weniger als sechs Thürme zeigt. Die uns hier angehenden Theile wurden unter Henri d'Albret und seiner Gemahlin, der hochgebildeten Margarethe von Navarra, Franz' I berühmter Schwester, seit 1527 ausgeführt. Dahin gehören die prächtigen Lucarnen des Hofes sowie einige Portale und Fenster, die zu den graziösesten Arbeiten der Zeit zählen. Nicht bloß sind alle Einzelheiten von jener spielenden Anmuth und Phantasiefülle, welche jene Zeit befeelt, sondern der plastische Reichthum ist nach der Gewohnheit dieser südlichen Schule so groß, daß selbst die Kreuzstäbe der Fenster völlig in Sculptur aufgelöst sind. Im Innern ist ein schöner Kamin beachtenswerth. Im vorigen Jahrhundert verfallen und herabgekommen, wurde das Schloß in der Revolution als Gefängniß und Kaferne benutzt und erfuhr erst in neuerer Zeit eine vollständige Wiederherstellung. Zu seinen höchsten Reizen gehört die wundervolle Lage.

¹⁾ Les châteaux historiques III, 31 ff. — ²⁾ Ebenda III, 45 ff.

§ 44.

DAS SCHLOSS VON BOURNAZEL.

DER schönen Veröffentlichung A. Bertys³⁾ verdanken wir die Bekanntschaft mit einem bis dahin nirgends genannten Schlosse der Renaissance, in welchem man eine der vollendeten, muftergiltigen Schöpfungen anzuerkennen hat, deren Zahl äußerst beschränkt ist. Wir meinen das Schloß von Bournazel, welches unfern der Station Cranfac an der Eisenbahnlinie Rodez-Villefranche in hochromantischer Gebirgsumgebung gelegen ist. Einer der Kriegshauptleute Franz' I, Jean de Buiffon, der in der Schlacht von Cérifolles verwundet worden war, ließ es errichten, um darin von seinen Strapazen auszuruhen. Man liest an dem Gebäude die Jahrzahl 1545. In der That trägt seine Architektur den Charakter jener edlen Schönheit, welche die Anmuth und Phantasiefülle der Frührenaissance zum Ausdruck einer harmonischen Ruhe mäsiget. Als Schöpfer des Baues nennt man einen sonst unbekanntem Künstler *Guillaume Lysforgues*, dem man auch die Erbauung des Schlosses von Graves zuschreibt. Aber selbst wenn dieser verschollene bescheidene Meister einer entlegenen Provinz nichts Andres geschaffen hat, als nur das Schloß von Bournazel, so gebührt ihm mit vollem Recht ein Ehrenplatz neben Lescot, de l'Orme und Bullant. Sein Bau trägt das Gepräge einer machtvollen Majestät und vornehmen Größe, darin man deutlich die tiefen Eindrücke Roms und seiner antiken Herrlichkeit nachfühlt.

Das Schloß war ohne Zweifel auf vier um einen Hof zu gruppierende Flügel berechnet. Von diesen ist nur der längere nördliche und der kürzere östliche, sowie ein Ansatz des südlichen zur Ausführung gekommen. Der letztere enthält ein großes Treppenhaus mit der in vier rechtwinklig gebrochenen Läufen geführten Haupttreppe; im östlichen liegen die Haupträume, namentlich ein Saal von 45 Fufs Länge zu 25 Fufs Breite; den nördlichen nimmt eine Reihe von Wohngemächern ein, die am westlichen Ende des Baues auf eine zweite stattliche Treppe mündet. Auch diese ist im Sinne der neuen Zeit mit geradem Laufe angelegt. An's Mittelalter dagegen erinnern die beiden massigen Rundthürme, welche die äußeren Ecken des Baues flankiren.

Der Architekt hat den äußeren Façaden das Gepräge eines strengen, fast herben Ernstes gegeben. Ihre Mauern sind in Bruchsteinen ausgeführt, und nur die Fenster mit ihren Umfassungen zeigen eleganten Quaderbau und Pilasterstellungen, im Erdgeschoß ionische, im oberen Stockwerk korinthische, im Dachgeschoß dorische. Unter einander sind diese Systeme

3) La renaiss. monum. Tom. I. Neun Tafeln.

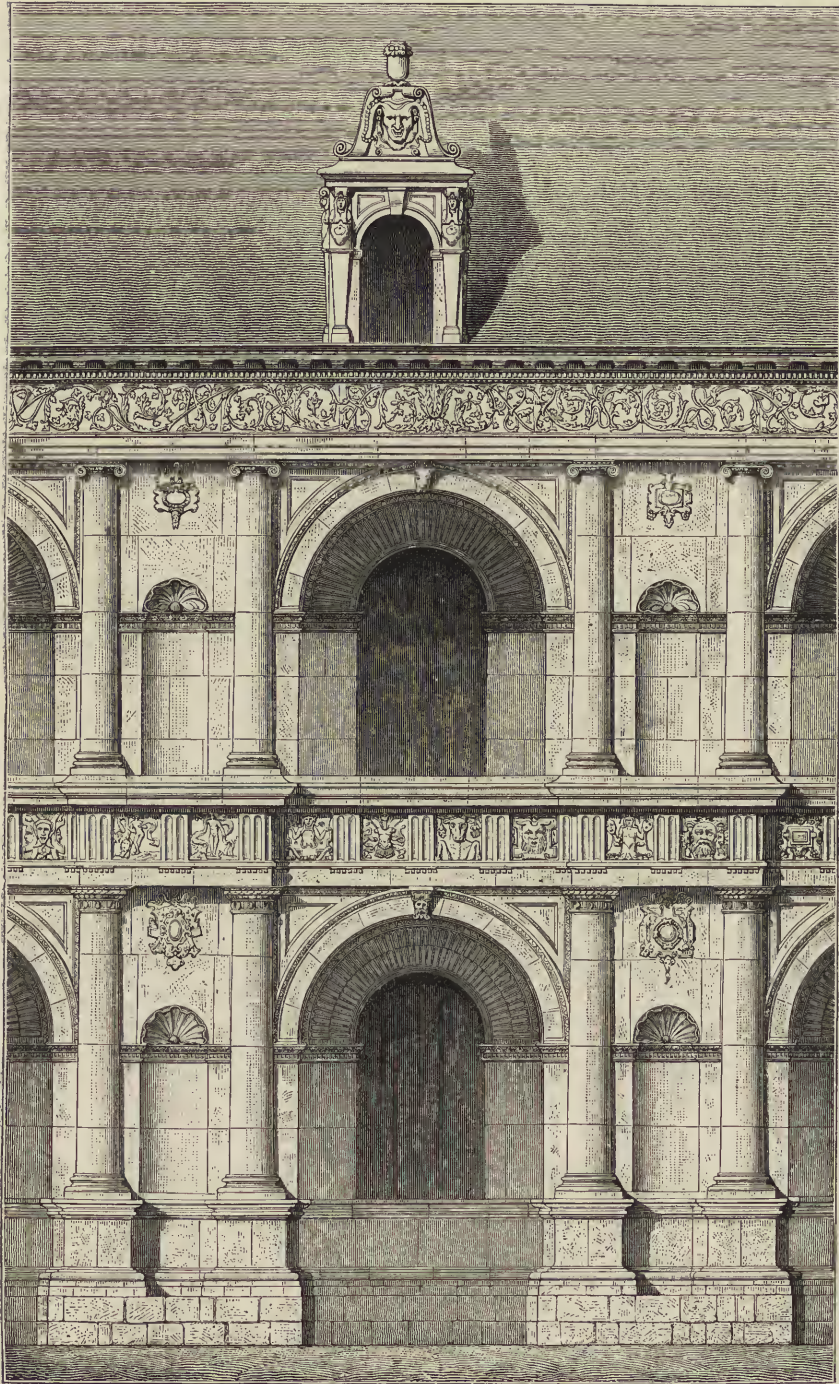


Fig. 63. Schloß von Bournazel.

vertikal verbunden durch stelenartig verjüngte Pilaster, die im oberen Geschofs sich als ziemlich manierirte Hermen entwickeln. Diese ganze Composition ist weder durch die Verhältnisse noch durch ihre innere Verbindung eine glückliche zu nennen. Um so überraschender wirken die Façaden des Hofes.

Die nördliche, längere zeigt fünf breite Theilungen, die im Erdgeschofs durch dorische, im oberen durch ionische Halbfäulen bewirkt werden. Jede derselben schließt unten und oben ein bald zweitheiliges, bald schmaleres eintheiliges Fenster ein. Darüber ein Dachgeschofs, dessen Fenster mit korinthischen Pilastern bekleidet und mit luftigen Giebelauffätzen im Sinn der Gothik bekrönt sind. Dies ist der einzige Anklang ans Mittelalter, und auch hier gehört das Einzelne dem neuen Stil. Die Fenster der anderen Stockwerke sind im Erdgeschofs mit dorischen, im oberen mit ionischen Pilastern eingerahmt und durch kräftige antikisirende Giebel bekrönt, denen sogar kleine Akroterien beigegeben sind. Alle diese Formen zeigen ungewöhnlich feine und elegante Durchbildung; wirken aber noch bedeutender durch die schönen Verhältnisse und vor Allem durch die ungewöhnlich breiten Mauerflächen, welche die Fenster einschließen. Dies hauptsächlich erzeugt den wahrhaft vornehmen Eindruck des Baues. Dazu kommt dann noch die Opulenz der Decoration, eine Fülle plastischer Ausstattung, die sich gleichwohl der ruhigen Gesammthaltung so glücklich unterordnet, wie an sehr wenigen französischen Bauten und nur an den classisch durchgebildeten der Fall ist. Schon die Gebälke der Fenster im Erdgeschofs haben Triglyphenfrieße mit Stierschädeln und Schilden in den Metopen. Jeder Fenstergiebel umschließt außerdem eine der Antike nachgebildete Büste. Dann kommt der große dorische Fries des Erdgeschoffes, in dessen Metopen eine unererschöpfliche Mannigfaltigkeit von Reliefdarstellungen, verzierte Schilde, Masken, Stierschädel, Cartouchen, elegant ornamentirte Rüstungen und Waffen, selbst freie plastische Scenen sich zeigen. Noch prachtvoller ist das Hauptgesims mit seiner nach den elegantesten antiken Mustern durchgebildeten Consolensreihe, die merkwürdiger Weise unter dem Architrav sich hinzieht, während ein kleineres Consolengesims den oberen Abschluß bildet. Dazwischen läuft ein hoher Fries, in ganzer Länge mit prachtvollen Akanthusranken geschmückt, in welchen Genien neben reich ornamentirten Masken spielen. Die Ausführung dieses verschwenderischen plastischen Schmuckes soll zum Theil von unübertroffener Meisterschaft zeugen.

Aber noch bedeutender gestaltet sich die östliche Façade. Sie befolgt die Ordonnanz der nördlichen mit ihren elegant cannelirten dorischen und ionischen Halbfäulen und ihren prachtvollen Gesimsen. Was ihr aber den Eindruck einer in der gesammten Hochrenaissance nirgends übertroffenen Majestät verleiht, ist die unvergleichlich schöne Verwendung der Säulen-

stellungen. Dieselben trennen paarweise, aber in weiten, durch Nischen belebten Abständen die einzelnen Fenster. Diese selbst liegen bedeutend rückwärts in tiefen Bogennischen, welche durch die bedeutende Dicke der Mauern gebildet sind. Im oberen Geschofs, wo dieser Vorsprung ca. 6 Fufs beträgt, bildet sich dadurch ein Verbindungsgang, der sich vor den Fenstern hinzieht. Auch hier trägt Alles den Stempel der Classizität, namentlich die herrlichen Rosetten, welche in schön stylisirten Umrahmungen den Bogenleibungen den Ausdruck leichter Anmuth und edler Pracht verleihen. Wir haben es wie gesagt mit der Schöpfung eines Meisters ersten Ranges zu thun, der voll von den Eindrücken Roms mit frischer Begeisterung sein künstlerisches Gefühl in diesem Prachtbau eines abgelegenen Gebirgsthales ausgesprochen hat. Leider haben die Verwüstungen der Revolutionszeit auch dieses Denkmal schwer getroffen.





V. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER FRANZ I.



C. STÄDTISCHE GEBÄUDE.

§ 45.

GATTUNGEN STÄDTISCHER GEBÄUDE.



DEN verschiedenen Classen der Bevölkerung, welche schon seit dem frühen Mittelalter sich innerhalb der Ringmauern der Städte angesiedelt hatten, entspricht die Mannigfaltigkeit der baulichen Anlagen. Zunächst hatte der zahlreiche Adel des Landes, hatten ebenso die bedeutenderen Klöster, sowohl in den größeren Städten der Provinzen als besonders in Paris, ihre ständigen Absteigequartiere. Diese Wohnungen, für welche der Franzose das Wort »Hôtel« besitzt, gaben eine Nachbildung der Burg oder des Schlosses, jedoch in verjüngtem Maassstab und mit Beseitigung der Elemente, welche auf die Vertheidigung berechnet sind, also der Thürme und der Wassergräben mit ihren Zugbrücken. Allein eine feste Abschließung, eine vornehme Trennung und Zurückziehung vom lauten Treiben der Strassen lag gleichwohl in der Tendenz der aristokratischen Bewohner; deshalb umgibt nach aussen eine oft mit Zinnen gekrönte hohe Mauer das Ganze, und aus demselben Grunde wird das Wohngebäude möglichst seitab von der Strasse angelegt, von dieser nach vorn durch einen Hof geschieden. Nur die Pfortnerwohnung, allenfalls auch solche Räume, die mehr dem öffentlichen Verkehr des Hauses dienen, werden an die äussere Umfassungsmauer angelehnt. An der Rückseite liebt man, um auch dort vom Geräusch der

Straße getrennt zu sein, einen Garten anzuordnen, der mit feinem Grün, feinen Blumen und Bäumen zugleich eine freundliche Erinnerung bot an Gärten und Parks, Wald, Feld und Wiese, welche draussen das Schloß umgaben.

Wir haben in der vorigen Epoche (vgl. § 13) einige Musterbeispiele solcher städtischen Hôtels kennen gelernt: im Hôtel de la Trémouille die Stadtwohnung eines vornehmen Herrn vom Hofe, im Hôtel de Cluny das Absteigequartier einer der mächtigsten Abteien des Landes. Aber schon damals ahmte das reich gewordene Bürgerthum in seinen hervorragenden Vertretern jene aristokratische Sitte nach, und Jacques Coeur stellte in seinem Hause zu Bourges sich eine Wohnung her, die in stattlicher Anlage und reicher Ausschmückung mit den Hôtels der vornehmen Herren wetteifert. In der Eintheilung der Räume zeigten diese Gebäude in verjüngtem Maasstab alle jene Eigenheiten, welche den Baronen der Feudalzeit von ihren Schlössern her lieb und vertraut geworden waren: einfach verbundene Räume verschiedener Art, einen größeren Saal, oft galerieartig ausgedehnt, vor allem zahlreiche Verbindungen, hauptsächlich in vorspringenden Thürmen durch Wendeltreppen vermittelt. Auch eine Hauskapelle pflegte diesen herrschaftlichen Wohnsitzen nicht zu fehlen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben auch während der Zeit Franz' I in Kraft. Sie waren offenbar viel zu innig mit dem Leben und den Gewohnheiten der Nation verwachsen, um leicht aufgegeben zu werden. Die einzige durchgreifende Umgestaltung vollzog sich auf dem Gebiet der Decoration, die allmählich sich von den mittelalterlichen Ueberlieferungen löste und die Formen der Renaissance, ähnlich wie beim Schloßbau und oft in überaus zierlicher Behandlung, aufnahm. Nur die Hofanlagen werden manchmal durchgreifender umgestaltet und erhalten durch ein ausgebildetes System von Arkaden auf Pfeilern oder Säulen ein höheres monumentales Gepräge und ein neues Motiv für die wohnliche Verbindung der Räume.

Aus dem Hôtel wächst in nothwendiger Consequenz das Palais hervor, das die Elemente jener Gebäude, nur in gesteigerter Anlage, weiter bildet. Es erhebt sich in ähnlicher Weise über die Anlage des Hôtels, wie sein Besitzer sich über die gesellschaftliche und politische Stellung jener aristokratischen Classe erhebt. Das Palais ist nach französischem Begriff in erster Linie die Wohnung des Souverains. Man spricht daher vom Palais des Louvre, der Tuilerien. Aber auch die Häuser jener hohen Würdenträger des Staates oder der Kirche, welche in ihrem Kreise die Rechte der Souverainetät ausübten, werden als Palais bezeichnet. Dahin gehören namentlich die bischöflichen oder erzbischoflichen Residenzen. Wie schon bemerkt, weichen dieselben im Wesentlichen von der Anlage der Hôtels nicht ab, nur daß sie dieselbe, den Bedürfnissen eines größeren Hofhalts entsprechend,

umfangreicher anlegen und großartiger entwickeln. Ein Punkt jedoch muß besonders als charakteristisch hervorgehoben werden: die Anlage eines großen, auf eine bedeutendere Menge berechneten Saales, der zu feierlichen Handlungen verschiedener Art gebraucht wurde, und in welchem sich der Begriff der Souveränität gleichsam verkörperte. Dieser Saal hatte dann bald auch die geräumigere Anlage der zugehörigen Räumlichkeiten, Nebenzimmer, Vorfäle, Vestibuls zur Folge; besonders aber führte er bald zur großartigeren Ausbildung des Treppenhauses, das als »Escalier d'honneur« seine selbständige Bedeutung erhielt. Die Renaissance fand im Verlaufe ihrer Entwicklung vorzüglichen Anlaß zur mannigfaltigen und großartigen Lösung gerade dieses Bauprogramms.

Diesen aristokratischen Wohnungen steht das einfache bürgerliche Wohnhaus als Vertreter der zahlreichen Classe gegenüber, die überwiegend dem kaufmännischen und gewerblichen Betriebe angehört. Schon das Bürgerhaus des Mittelalters zeichnete sich durch die Mannigfaltigkeit der Planformen und des Aufbaues aus. Der individualistische Charakter jener Epoche trieb jeden Einzelnen, seine Wohnung nur nach eigenem Bedürfnisse zu gestalten und die Anordnung des Innern nach außen energisch auszusprechen. In den großen Handels- und Fabrikstädten der nördlichen Gegenden drückt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr dem Hause ihr Gepräge auf. Das Erdgeschoß öffnet sich mit weiten Fenstern oder Kaufläden, bisweilen mit Bogenhallen auf die Straße. Der Eingang liegt zu ebener Erde und führt unmittelbar in einen großen Flur, der dem geschäftlichen Verkehr gewidmet, erforderlichen Falles als Verkaufslokal eingerichtet war. Von ihm führte ein schmaler Gang nach dem hinter dem Haus liegenden Hofe, der oft von Speichern und andern Vorrathsräumen begrenzt wurde. Auf ihn gehen ein oder mehrere Hinterzimmer hinaus, die zu Comtoirs bestimmt waren. Aus dem großen Flur, der im Bürgerhause gleichsam die Stelle des Saales im Ritterschloß vertritt, führt eine freiliegende gerade Treppe, oder auch eine Wendeltreppe in das obere Geschoß, welches als Wohnung für die Familie vorbehalten ist und über dem Flur ein entsprechendes nach der Straße gehendes Hauptzimmer besitzt. Küche und Schlafkammern liegen nach dem Hofe, für letztere ist außerdem in einem zweiten Geschoß meistens noch geforgt. Diese Häuser zeichnen sich im Aufbau der Fassade durch die zahlreichen großen Fenster aus, welche oft, von schmalen Pfeilern getheilt, die ganze Breite einnehmen. Sie wollen sich so weit wie möglich gegen die Straße öffnen, mit dem Verkehre draußen in Verbindung stehen. Unterstützt wird diese Tendenz in den nördlichen und mittleren Provinzen durch den Fachwerkbau, der bis in die Renaissancezeit hinein herrschend bleibt. Die zahlreichen kleineren Abtheilungen, welche diese Construction mit sich bringt, leisteten der Vielseitigkeit Vorschub.

Anders gestalten sich Plan und Aufbau des Hauses in den ruhigen Ackerstädten oder in Fällen, wo ein begüterter Bürger sich zu behaglichem Lebensgenuss die Wohnung errichtet. Hier fällt die Rücksicht auf den öffentlichen Verkehr fort, vielmehr tritt das Streben ein, sich mit dem Leben der Familie möglichst zurückzuziehen und nach aussen abzuschließen. In der Regel steigt man von der StraÙe auf einer Freitreppe zu der geschlossenen Thür des Erdgeschosses empor, das sich vornehm über das Niveau der StraÙe erhebt. Die innere Eintheilung bleibt indess der oben erwähnten verwandt, wie denn gewöhnlich die Häuser auf schmalem aber tiefem Grundstück dicht an einander gerückt werden, so dass eine Beleuchtung nur von der StraÙe und vom Hinterhofe zu erzielen ist. Das Erdgeschoss in diesen Häusern wird für Dienstzwecke, für Küche und Vorrathskammern bestimmt. Im Flur liegt auch hier die Treppe zu den oberen Stockwerken, welche der Familie als Wohnräume dienen. Die Form des Grundrisses veranlasst auch bei dieser Gattung von Gebäuden zahlreiche große Fenster anzubringen. Nur in den südlichen Provinzen zwingt die Rücksicht auf die große Sonnengluth die Fenster spärlicher und kleiner anzuordnen.

Diese Grundzüge der Anlage bleiben für die verschiedenen Gattungen des Bürgerhauses auch während der Renaissancezeit in Kraft, wie ja das Bürgerthum am längsten mit Zähigkeit an den Ueberlieferungen, auch an den Formen des Mittelalters festhielt. Die gothische Epoche hatte die verschiedensten Materialien zur Anwendung gebracht: in den nördlichen und mittleren Provinzen erhoben sich die oberen Stockwerke über dem in Quadern aufgeführten Erdgeschoss in reichgeschnitztem Fachwerkbau, eins über das andre auf vorspringenden Balkenköpfen weit vorkragend; in anderen Gegenden, namentlich der oberen Champagne, dem Loiregebiet und den südöstlichen Provinzen war ein ausgebildeter Quaderbau zu Hause, während in den Gegenden des südwestlichen Frankreichs, sowie in der Normandie der Backsteinbau herrschte. Letzteren hat, wie es scheint, die Renaissance fallen lassen, ohne ihn, so viel wir wissen, in Frankreich künstlerisch auszubilden. Der Quaderbau dagegen wurde mit Vorliebe behandelt und erfuhr nicht bloß eine reiche und elegante Durchbildung, sondern erlangte auch eine größere geographische Verbreitung. Endlich wurden die Formen des neuen Stiles in den nördlichen Provinzen, namentlich der Normandie, auch auf den Fachwerkbau übertragen, ohne jedoch dem Material selbst angepaßt zu werden.

Endlich haben wir noch diejenigen Gebäude zu erwähnen, in welchen das Gesamtgefühl der Bürgerschaft zu einem monumentalen Ausdruck kam: die Stadt- oder Rathhäuser. Sie waren, was bei der Anhänglichkeit der Städte an die Ueberlieferungen des Mittelalters begreiflich ist, in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, wie wir gesehen haben, noch aus-

schliesslich in gothischem Stil erbaut. Erst gegen Mitte des Jahrhunderts kommen die Formen der Renaissance allgemeiner in Aufnahme und werden mit grosser Pracht verwendet. Damit schwindet der mittelalterliche Charakter dieser Gebäude. Statt der früher beliebten offenen Hallen wird eine geschlossene Façade mit Pilasterwerk und den andern decorativen Formen des neuen Stils durchgeführt. Der Belfroi verschwindet entweder ganz oder macht einem kleineren Uhr- und Glockenthurme Platz. Im Innern bleibt es indess wesentlich bei der Eintheilung der früheren Zeit, nur das allmählich Vestibül und Treppenhaus opulenterer Anlage und Ausschmückung erfahren.

§ 46.

DER ERZBISCHÖFLICHE PALAST ZU SENS.

UNTER den zahlreichen interessanten Gebäuden, welche die alterthümliche Stadt Sens trotz mancher Zerstörungen noch jetzt aufzuweisen hat, ist der erzbischöfliche Palaß als bedeutendes Werk der Frührenaissance hervorzuheben. Um 1520 wurde der ältere, mit der Kathedrale parallel laufende Theil durch Erzbischof Etienne Poncher errichtet; 1535 fügte Kardinal Ludwig von Bourbon den rechtwinklig daran stossenden Flügel hinzu, welcher im Jahr 1557 vollendet wurde und als »Flügel Heinrichs II« bezeichnet wird. Der Architekt dieses Baues scheint *Godinet* von Troyes gewesen zu sein, der 1534 auch einen prachtvollen, jetzt zerstörten Brunnen in der Mitte des Hofes errichtete.

Der ältere Theil des Baues besteht aus einem unregelmässig angelegten, der Krümmung der Strasse folgenden Flügel von etwa 160 Fufs Länge. Neuerdings leider grossentheils zerstört, ist er uns durch die Aufnahmen Sauvageots¹⁾ erhalten. Er besteht aus einem ganz schmucklosen Erdgeschoss, welches, in Quadern mit lifenenartigen Pilastern aufgeführt, von zwei Reihen untergeordneter Fenster durchbrochen wird. Desto reicher und eleganter ist das obere Stockwerk. Ueber einem Zahnschnittgesims beginnt es mit einem breiten Fries, den die Fortsetzungen der Pilaster theilen und dessen Flächen unter den Fenstern mit schön gearbeiteten Muscheln an flatternden Bändern und mit Harfen geschmückt sind (Fig. 64). Dann folgen Pilaster mit reich gegliederten Postamenten und mannigfaltig korinthisirenden Kapitälern. Die Pilaster, Ecken und Fensterumfassungen bestehen aus Quadern, die Flächen aus Ziegelmauerwerk, in welches schwarzglafirte Backsteine rautenförmige Muster zeichnen. Ueberaus reich ist die Umrahmung der Fenster. Sie besteht aus gothischen Diensten und Hohlkehlen, letztere mit Laub und Blumen geschmückt. Die Fenster sind nach dem innern Bedürfnis der Räume in den verschiedenen Abtheilungen entweder einzeln

¹⁾ Sauvageot, choix de palais etc. Vol. II.

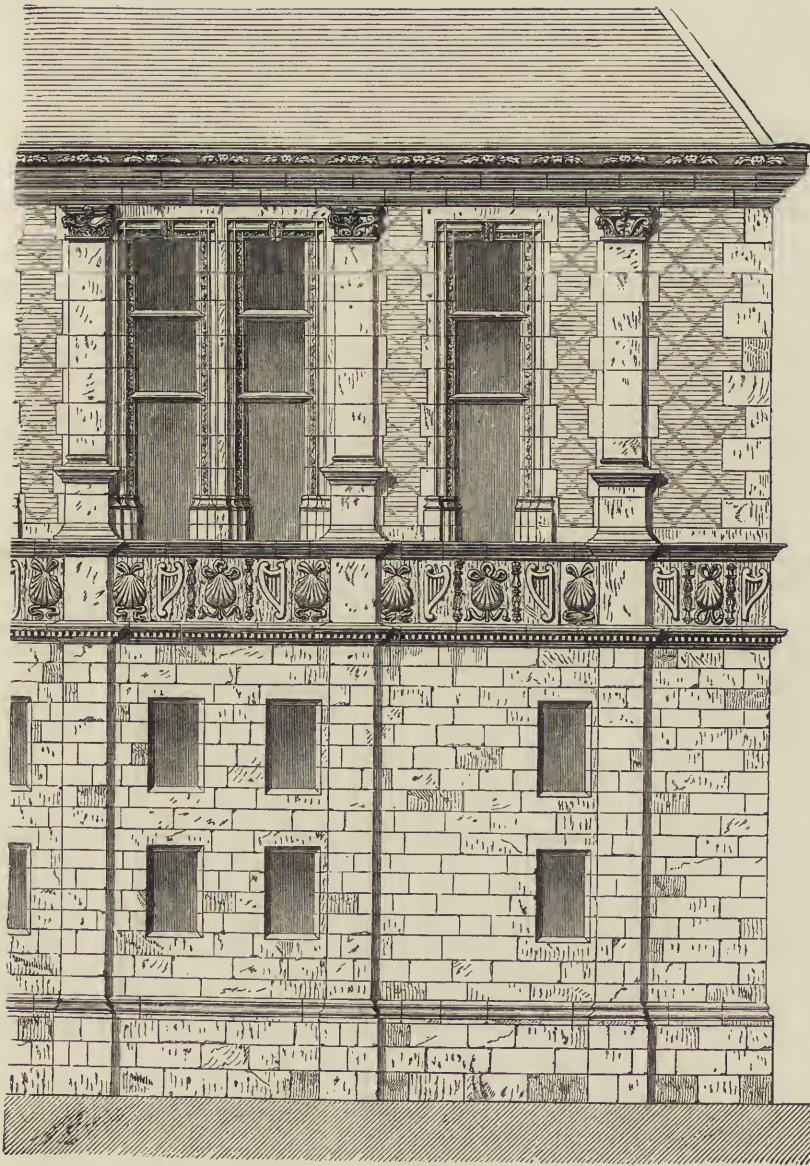


Fig. 64. Erzbischöflicher Palaft in Sens.

oder gekuppelt angeordnet, sämtlich aber wegen ihrer bedeutenden Höhe (gegen 13 Fuß im Lichten) mit zwei steinernen Querstäben getheilt. Den Abschluß bildet ein im Wesentlichen noch gothisch profilirtes Gesims,

deffen Traufrinne mit Löwenköpfen und Blattwerk gefchmückt ift. Die glücklich vertheilten Ornamente und die großen Verhältniffe — das obere Stockwerk mißt 18 Fuß Höhe — geben dem Gebäude ein wahrhaft vornehmes, palaftartiges Gepräge. Ein Dachgefchoß ift nicht vorhanden.

Durch einen gewölbten Thorweg am weftlichen Ende der Façade gelangt man in einen äußeren Hof, der rechts durch eine Quermauer von dem innern Hof abgefchnitten wird. Eine fchmale Pforte neben einem größeren Portal führt in letztern hinein. Auf der einen Seite von der Kathedrale, auf den beiden andern von dem Palaft gefchloffen, zeigt er ein unregelmäßiges Rechteck, deffen größte Breite 110 Fuß bei 85 Fuß Tiefe beträgt. In dem ältern Flügel find zwei Wendeltreppen angebracht, die eine nach außen polygon vortretend, die andre viereckig in den Bau hineingezogen. Ihre Portale find in reichen spätgothifchen Formen durchgeführt, nur die Füllungen der kleinen flankirenden Strebepfeiler und Fialen zeigen feine Renaissance-Arabesken. Auch der kleine Ziehbrunnen, der fo angebracht ift, daß man von außen und von innen fchöpfen kann, ift mit krabbenbefetztem gothifchem Dach bekrönt, aber an feinen Gefimfen mit Renaissancedetails gefchmückt. Die innere Façade diefer ältern Theile zeigt im Wefentlichen den Stil der äußern, nur daß die ornamentale Pracht eine noch viel größere und mannigfaltigere ift. Ihre Arabesken gehören zu den feinfteu und geiftreichften der franzöfifchen Renaissance.

Diefer Stil modificirt fich etwas ins Strengere und Einfachere an dem fogenannten Flügel Heinrich's II, deffen Conception indefs noch der Zeit Franz' I angehört. Er zeigt (Fig. 16) neun ehemals offene, jetzt vermauerte Arkaden im Erdgefchoß, deren Rundbögen auf Pfeilern mit vorgelegten korinthifchen Rahmenpilaftern ruhen. Consolen mit Akanthusblättern leiten von den untern Pfeilern zu den etwas lang geftreckten des oberen Gefchoßes hinüber. Die Fenster des letztern bieten durch ihr reich profilirtes Rahmenwerk noch gothifche Reminifcenzen. Die Façade nach dem an der entgegengesetzten Seite liegenden Garten ift ähnlich, nur hat fie im Erdgefchoß Fenster ftatt der Arkaden. Die innere Eintheilung diefes Flügels zeigt große regelmässige Räume und die Haupttreppe, die in geraden, dreimal gebrochenen Läufen ins obere Gefchoß führt.

§ 47.

HOTEL ECOVILLE ZU CAEN.

CAEN ift noch immer eine der anziehendften und alterthümlichften Städte Frankreichs. Noch hat die moderne Nachahmungsfucht die alten gewundenen Straßen mit ihren malerifchen Häufern nicht rafirt, um breite, monotone »Boulevards de l'Impératrice« durchzubrechen. Noch fieht man in der Rue St. Pierre und in andern Straßen ganze Reihen jener originellen,

spät mittelalterlichen Fachwerkhäuser, die in reichem Schnitzwerk mit den Formen des Steinbaues wetteifern; überall steigen Prachtstücke der hohen steinernen Thurmhelme gothischer Zeit empor, und die Abteien Wilhelms des Eroberers erheben sich mit ihren ernsten Massen, von einsam stillen Plätzen umgeben. In der Mitte der Stadt aber, vom lebendigen Treiben des Marktes umdrängt, liegt die Kirche St. Pierre, deren Chor das reichste und originellste Werk der ganzen Kirchenbaukunst französischer Frührenaissance ist. An dem Platze, der diese Kirche umgiebt, hat sich ein Privatbau jener prächtigen Epoche erhalten, der ein mustergerichtiges Beispiel der vornehmen Stadtwohnungen jener Zeit bietet. Das Hôtel Ecoville,¹⁾ jetzt als Börse dienend, wurde um 1530 durch Nicolas de Valois, damaligen Herrn von Ecoville, errichtet. An einem Fenster liest man die Jahrzahl 1535, als Architekten hat Herr Trébutien, Bibliothekar der Stadt, *Blaise le Prestre* ermittelt.

Die Façade nach dem Platze erhebt sich über einem Erdgeschofs mit einem oberen Stockwerk und einem Dachgeschofs, dessen Fenster reiche Krönungen zeigen. Die Verhältnisse sind von vorzüglicher Schönheit, das Erdgeschofs beträchtlich höher als das obere, die Fenster breit und groß mit markig profilirten steinernen Kreuzpfosten, die einzelnen Systeme getrennt durch vortretende Halbfäulen, unten und oben mit frei behandelten korinthischen Kapitälern, die Basen auf gut durchgebildeten Stylobaten ruhend. Ein volles Verständniß der antiken Formen spricht sich überall aus, ohne jedoch schon conventioneller Nüchternheit zu verfallen. Durchweg vielmehr weht noch der frische Hauch, die freie Phantasie der Frührenaissance. Am kräftigsten kommt diese zu Tage in den Krönungen der Dachfenster, vor Allem in dem prächtigen hochaufragenden Dachgiebel mit korinthischen Säulen und reichen Volutenkrönungen, der sich über dem Hauptportal erhebt. Ehemals zeigte die große Flachnische desselben ein in der Revolution zerstörtes Relief mit einem Reiterbild, aber nicht wie gewöhnlich in dieser Zeit ein Portrait, sondern die Darstellung des mythischen Ritters der Apokalypse. Auch das Bogenfeld des Portales war mit einem Relief geschmückt. Das Portal ist in der Mitte der Façade angeordnet, wenn man den rechts vom Beschauer liegenden Flügel abrechnet, welcher mit selbständigem steilem Dach als besonderer Pavillon charakterisirt ist. Eine kleine Pforte, geschickt an der Grenze der Façade und des Pavillons eingeschaltet, führt von der Straße aus zu einer Wendeltreppe, die, auch vom Hofe zugänglich, zu Dienstzwecken bestimmt war.

Treten wir durch den gewölbten Thorweg des Hauptportals, so gelangen wir in einen der reizvollsten Höfe, welche die französische Renaissance ge-

¹⁾ Sauvageot, choix de palais etc. Vol. IV. Dazu Palustre II, 308 ff. mit Abbild.

schaffen (Fig. 65). Beinahe quadratisch angelegt, wird er an der Seite des Eingangs und zur Rechten durch Wohngebäude eingefasst, während zur Linken sich Arkaden mit offenen Bogenstellungen auf Pfeilern hinziehen und die vierte Seite zwischen Arkaden in der Mitte einen dominirenden Pavillon zeigt, der einen quadratischen Saal enthält. Jede Seite dieses bezaubernden Hofes ist selbständig, abweichend von den andern behandelt und doch die Harmonie der durchgehenden Hauptformen glücklich gewahrt. Erdgeschoss und oberes Stockwerk erhalten eine feste Gliederung durch edle korinthische Rahmenpilaster, die sich an ausgezeichneten Stellen mit vorgelegten Säulen verbinden. Wo im Erdgeschoss Arkaden vorkommen, sind dieselben theils auf Pilaster, theils auf Halbfäulen gestützt, und ihre Archivolten mit feinen

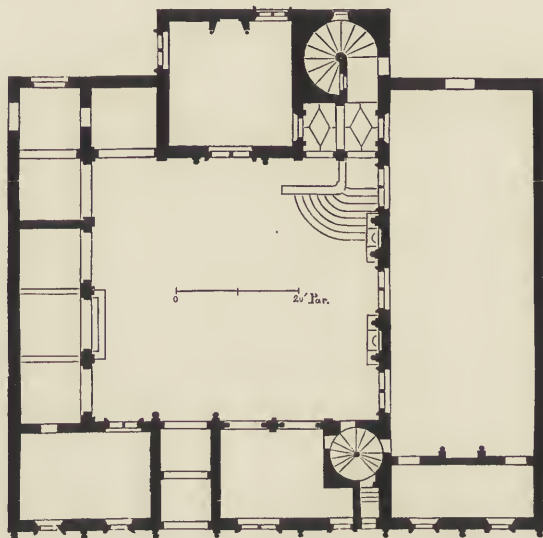


Fig. 65. Caen. Hôtel Ecoville. (Sauvageot.)

Profilirungen eingerahmt. Die Fenster, entweder einfach oder mit Kreuzpfeilern, haben eine ähnliche reichprofilirte Umfassung, und ihr Mittelstab wird durch Säulchen und Kandelaber aufs Zierlichste gegliedert. Außerdem fehlt es bei den Balustraden, den Krönungen kleinerer Fenster und besonders endlich bei den Dachfenstern nicht an zierlichen Ornamenten, Volutenwerk mit Vasen, Delphinen mit Medaillons, Bändern und Festons aller Art. Mit der Anmuth der Erfindung hält die Feinheit der Ausführung gleichen Schritt.

Die in Abbildung beigelegte Façade der Eingangsseite (Fig. 66) ist von allen die schlichteste. Die höchste Pracht entfaltet sich an der rechts vom Eingang liegenden Seite, jetzt einen einzigen zu den Börsenversammlungen bestimmten Saal umschliessend, ehemals in mehrere Räume abgetheilt.

Die drei breiten doppelt getheilten Fenster sind hier so weit getrennt, daß eine reiche Nischenarchitektur, mit korinthischen Säulen eingefast, zwischen ihnen Platz behält. Im Erdgeschofs sieht man in den Nischen auf eleganten Postamenten die Figuren Davids mit dem Haupte des Goliath,

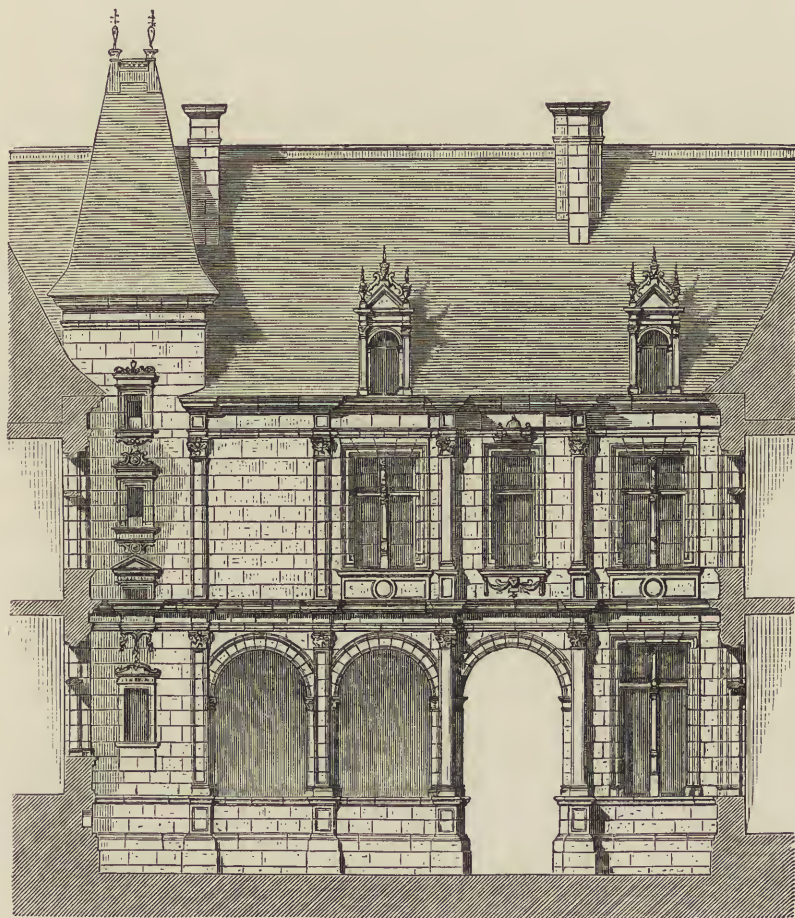


Fig. 66. Hôtel Ecoville. Hofseite. (Sauvageot.)

Judiths mit dem des Holofernes. Im oberen Geschofs wird das eingerahmte Feld durch Genien, welche ein Wappen sammt seiner Helmzier halten, und durch flatternde Bänder ausgefüllt. Die Balustrade, welche beide Stockwerke trennt, zeigt historische Reliefs, Perseus die Andromeda befreiend und ein anderes von unverständlichem Inhalt. Ueber dieser prachtvollen Nischen-

architektur läßt der geniale Architekt die Fenster des Dachgeschosses aufsteigen, welche durch grössere Anlage und reichere Krönung denen der andern Façaden überlegen sind.

An der hinteren Ecke dieses Flügels ist nun eine breite freie Rampentreppe angeordnet, welche zuerst in ein reichgeschmücktes Vestibül führt, dessen Decke elegante Cassetten und Arabesken zeigt. Dieser Vorraum vermittelt die Verbindung zwischen dem Saal des rechten Flügels und dem grossen Pavillon der Rückseite und gewährt den Zutritt zu einer bequem angelegten Wendeltreppe, welche die Ecke beider Flügel ausfüllt. Diese hat der Architekt in zwei luftig durchbrochenen Geschossen mit einer sechs-eckigen Laterne bekrönt, die sammt der kleineren auf Säulen ruhenden Nebenlaterne unstreitig die schönste derartige Schöpfung der gesammten französischen Renaissance ist. Mit eleganten korinthischen Rahmenpilastern als Strebepfeilern flankirt, auf den Deckplatten der Gesimse mit schönen Vasen und dazwischen mit hockenden Kindern geschmückt, giebt sie diesem zierlichen Hofe einen unvergleichlich heiteren Abschluß und verkündet von Weitem schon die stolz über die niedrigen Bürgerwohnungen emporragende Behausung des vornehmen Mannes. Auf der Spitze der Laterne sieht man die Statue eines Apollo, auf der kleineren wie es scheint einen Moses und unter dem Säulenbau der letztern wunderlicher Weise einen Priap. Die seltsame Art wie in der reichen Ornamentik des Baues antike und biblische Stoffe sich harmlos mischen, ist ein bezeichnendes Beispiel von der Sinnesweise der Renaissance.

Dieser eleganten Composition völlig ebenbürtig ist ein anderes Prachtstück, welches dem kleinen Hofe zu nicht geringerer Zierde gereicht: die Lucarne, die den mittleren Pavillon abschliesst (Fig. 15 auf S. 47). Wir kennen in der französischen Renaissance kein ähnliches Werk, das sich in Schönheit der Verhältnisse, luftig schlankem Aufbau und Anmuth der Dekoration mit diesem messen könnte. Ein grosses Bogenfenster wird von korinthischen Säulen eingerahmt, auf beiden Seiten von Strebepfeilern gehalten, deren Pfeiler mit Rahmenpilastern derselben Ordnung bekleidet und mit Candelabern auf Postamenten statt der gothischen Fialen bekrönt sind. Den Uebergang zum höheren Mittelbau bildet volutenartiges Blattwerk, in bärtige Köpfe auslaufend. Der Abschluß des Mittelbaues gipfelt, von ähnlichen Voluten eingefasst, in einem kleineren Fenster mit Pilastern, überragt von einem Medaillon mit dem Brustbild der heiligen Cäcilia, umrahmt von Arabesken mit Delphinen. Flankirt wird die Basis des Oberbaues durch zwei Figuren, welche Marfyas und Apollo darstellen, denen in der Mitte der Brüstung ein bärtiger Mann zu lauschen scheint. Unterhalb an dem Fries liest man die Inschrift: »MARSYAS VICTUS OBMUTESCIT.« Eine andere sinnige Inschrift an der Thür der Diensttreppe lautet: »LABOR

IMPROBUS OMNIA VINCIT«. So viel über dieses Juwel der Renaissance, in dessen Meister wir einen der ausgezeichnetsten Architekten jener Epoche anzuerkennen haben.

§ 48.

ANDERE PRIVATBAUTEN DER NORMANDIE.

BEI einer Umschau über das, was außerdem noch an städtischen Wohngebäuden im Gebiete der Normandie diesem Zeitraum angehört, finden wir nur eine spärliche Ausbeute. Dies hat hauptsächlich darin seinen Grund, daß gerade in dieser Provinz die Anhänglichkeit an den althergebrachten Fachwerkbau ungemein lange in Kraft blieb. Mochten auch die Stände in Blois im Jahr 1520 ein Gesetz gegen diese Bauweise erlassen, die durch das Vorkragen der oberen Stockwerke die Straßen verengte und ihnen Luft und Licht entzog, es kann kein Zweifel sein, daß noch eine geraume Zeit diese Verordnung in Wirklichkeit umgangen wurde. So entstanden jene malerischen Häuser, deren man noch immer eine Anzahl in den Städten der Normandie, vorzüglich in Caen und in Rouen antrifft. In trefflicher Darstellung wie immer gibt Viollet-le-Duc Beispiele von diesen originellen Schöpfungen des spätmittelalterlichen Baugeistes.¹⁾ Denn das sind sie bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, und so ausschließlich herrschen an ihnen die dekorativen Formen des gothischen Stiles, daß man meist vergeblich nach einem Hauch von Renaissancekunst in ihnen forscht. Begreiflich genug; denn gerade die Werkmeister der Zimmerkunst, aufgewachsen in den Traditionen der gothischen Architektur, hielten um so zäher fest an ihrer überlieferten Formenwelt, als die Umgestaltung der Baukunst sich auf einem ganz andern Felde, dem der Steinconstruction, vollzog. So war und blieb noch geraume Zeit die Kunst des Zimmermanns inmitten der Gährungen und Strömungen eines neuen Baufinnes wie auf ruhiger Insel abgeschlossen, unberührt von den Umwälzungen, welche damals an der vornehmen Steinarchitektur sich vollzogen.

Dennoch fehlt es nicht an Beispielen, daß zuletzt auch in dies stille Gebiet der Geist der neuen Zeit eindrang und mit unwiderstehlicher Kraft auch die gothisch geschulten Zimmermeister zu Concessionen zwang. In der Rue de la Grosse Horloge zu Rouen sieht man zwei solcher Häuser, die mit der mittelalterlichen Formenwelt völlig gebrochen haben und, obwohl in Fachwerk durchgeführt, den ganzen Reichtum der Renaissance-Ornamentik in verschwenderischer Ueppigkeit und graziöser Ausführung zur Anwendung bringen.²⁾ Korinthische Pilaster, mit köstlichen Arabesken

¹⁾ Dictionn. de l'arch. Franç., T. VI, Artikel maison. — ²⁾ Viollet-le-Duc, Dict. VI, p. 271 giebt die Façade eines solchen Hauses. Vgl. auch Gailhabaud, Denkmäler.

bedeckt, in den unteren beiden Geschossen noch mit Candelaberfäulchen bekleidet, gliedern sämmtliche drei Stockwerke. Das Erdgeschofs ist mit zwei breiten flachbogig geschlossenen Fenstern weit geöffnet; dagegen ahmen die Fenster der oberen Stockwerke die Kreuzpfeiler der rechtwinkligen Fenster des Steinbaues nach. Frieze mit Arabesken, Brüstungen mit nachgeahmten Balustraden und prächtig geschnitzten Reliefs trennen die Geschosse, und den oberen Abschluß des Ganzen bildet eine Attika mit Zwergpilastern, in deren Feldern man zwischen Rankenwerk Genien mit Portraitmedaillons sieht. So verführerisch der Eindruck dieser köstlichen Façaden ist, so darf man doch nicht vergessen, daß er auf Kosten jeder rationellen Gefetze der Architektur erkaufte ist.

An einem andern Bau derselben Stadt, der Abtei von St. Amand, wird dagegen deutlich, wie man um dieselbe Zeit vom gothischen Fachwerkbau zum Steinbau der Renaissance überging. Hier wurde der ältere Theil des Baues wohl noch im Ausgang des 15. Jahrhunderts in jener Art der Holzconstruktion durchgeführt, welche sich mit den Details der gothischen Steinarchitektur schmückt; die Façade gehört sogar zu den reichsten ihrer Art.¹⁾ Aber unmittelbar an dies luxuriöse Werk stößt im rechten Winkel ein in der Epoche Franz' I hinzugefügter Theil, welcher in entwickelten Renaissanceformen und in Quaderbau durchgeführt ist. Man hat dabei die Absicht gehabt, hinter den älteren Theilen an Reichthum nicht zurückzubleiben, an gediegener Pracht sie womöglich zu überbieten. Daher im unteren und oberen Geschofs die energische Wandgliederung durch elegante korinthische Säulen, welche auf Postamenten vorgeschoben sind. Der in der Ecke angebrachte polygone Treppenthurm mit feinen Pilastern und reich gekrönten Fenstern, oben mit Candelaberfäulchen auf den Ecken, scheint einer mittleren Periode anzugehören. Im Innern bewahrt das sogenannte Zimmer der Guillemette d'Assy einen der prachtvollsten Kamine der Frührenaissance. Eine Attika, mit ornamentirten Pilastern, dazwischen Muschel-nischen mit vier Statuetten (die heilige Margarethe und eine andere Heilige, Maria und der Engel der Verkündigung), darüber ein schöner Akanthusfries, Alles mit eleganten Arabesken bedeckt, bildet den oberen Haupttheil. An solchen kleineren Werken befriedigt die überschwängliche Dekorationslust der Zeit mehr als an den Façaden der Gebäude, von welchen man größeren Ernst, ruhigere architektonische Haltung verlangen darf. Ein anderer Kamin, noch prachtvoller, weil zu den Pilastern, den Arabesken, den geschmückten Nischen mit Statuetten noch vier figürliche Reliefs kommen, ist in einem Hause der Rue de la Croix de fer erhalten.²⁾

¹⁾ Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 270. Vgl. Taylor et Nodier, Voyages. Normandie, Vol. II, pl. 153. 154. 156. — ²⁾ Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 174. 175.

Von dem unübertroffenen Prachtstück, welches die Schule von Rouen in dieser Epoche hervorgebracht, dem Hôtel de Bourgtheroulde, war in § 18 schon die Rede. Dieser Bau ist freilich der glänzendste Beweis, wie die im Ornament schwelgerische Phantasie der Frührenaissance alles architektonische Gesetz in ein allerdings das Auge durch seine Anmuth berückendes dekoratives Spiel auflöst.

Von dem Hôtel de Than¹⁾ ist nur noch eine Lucarne erhalten, jedoch mit ihren phantastisch geschweiften Krönungen, dem königlichen Salamander im Bogenfeld, den Medaillonköpfen im Fries und den fein ornamentirten korinthischen Rahmenpilastern der Einfassung, neben welchen Delphine den äußeren Rahmen bilden, von unübertroffener Anmuth.

Noch ist in Andelys die sogenannte Grand' Maison²⁾ als ansehnlicher Bau der Frührenaissance zu erwähnen, indessen nur in den Zeichnungen der Voyages erhalten. Die Renaissance ringt hier noch stark mit der Gothik, weshalb das Haus dem Anfang der Epoche, wenn nicht noch dem Ausgang der Zeit Ludwigs XII zugeschrieben werden muß. Am Aeußeren war ein polygoner Ecker von besonders reicher und zierlicher Durchbildung. Im Innern gestaltete sich derselbe als Kapelle des großen, prächtigen Saales, in den üppigsten Formen des Flamboyants durchgeführt, aber mit Renaissance-motiven gemischt.

§ 49.

DAS HAUS DER AGNES SOREL ZU ORLEANS.

KEINE andere Stadt hat für die Renaissance in Frankreich eine bedeutendere Rolle gespielt als Orleans. Was Rouen in der ersten Epoche unter Ludwig XII für den Norden war, wurde diese damals mächtige Stadt für die mittleren Provinzen. Im Herzen des Landes an dem großen belebten Strome gelegen, für Handel und Verkehr wie in politischer Beziehung der Schlüssel des Südens, Hauptstadt der Provinz, in welcher damals der Hof seine Lieblingsstätte hatte, zeigt die Stadt noch jetzt nach mancher Zerstörung eine Anzahl interessanter Beispiele der Profanarchitektur aus jenen glänzenden Tagen. Zu den frühesten derselben gehört das in der Rue du Tabourg gelegene sogenannte Haus der Agnes Sorel.³⁾ Die Franzosen, in ihrem charakteristischen Eifer, den schönsten Privatbauten jener Zeit den Namen irgend einer königlichen Maitresse beizulegen, haben im vorliegenden Fall, den augenscheinlichen Anachronismus übersehend,

¹⁾ Palustre II, 312 mit prächtiger Abb. — ²⁾ Abgeb. in den Voyages, Normandie, Vol. II, pl. 190—192. — ³⁾ Archives des monum. hist. und Verdier et Cattois, archit. civ. et domest. T. I, letztere Aufnahme in mehreren Punkten von ersterer abweichend. Wir folgen den mon. hist.

wenigstens die Façade nach der StraÙe und die vordere Hälfte des Gebäudes der Zeit Karls VII vindiciren wollen,¹⁾ ohne zu bemerken, daß die innere Hoffaçade kaum wenige Decennien später ausgeführt sein kann, als die vordere.

Offenbar war das Haus (Fig. 67) von einem reichen Kaufmann der Stadt erbaut, denn nur einem solchen und nicht der Geliebten des Königs konnten die beiden großen, den engen Hausflur einschließenden Verkaufsläden dienen, deren jeder durch zwei weite rundbogige Oeffnungen ein volles Licht erhält. An den links liegenden stößt ein Gemach, welches sein Licht von einem kleinen Hofe A empfängt, hinter welchem das Treppenhaus mit seiner Wendeltiege liegt. Von dem rechts vom Hausflur befindlichen Kaufladen ist ein geräumiges Zimmer mit Kamin abgetrennt, welches nach dem innern Hofe B ein großes Fenster und eine Thür besitzt und zugleich mit dem Flur und dem vordern Raume in Verbindung steht. Die ungleiche Tiefe beider Haushälften macht es höchst unwahrscheinlich, daß

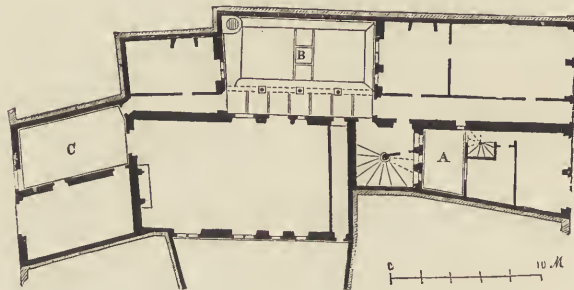


Fig. 67. Orleans. Haus der Agnes Sorel. (Mon. hist.)

der nun folgende Theil des Gebäudes, wie behauptet wird, viel später hinzugefügt sei. Wenn an der Façade gewisse mittelalterliche Formen stärker zur Geltung kommen, so darf man nicht vergessen, daß in jener Zeit oft wenige Jahre den völligen Umschwung zur Renaissance bewirkten. Außerdem aber werden wir finden, daß auch die Hoffaçade nicht ganz frei von gothischen Reminiscenzen ist.

Der innere Theil des Hauses zeigt uns eine beträchtliche Verlängerung des Flures, der indess in der Mitte auf drei Säulen mit Rundbögen sich gegen den Hof B öffnet und dadurch nicht bloß für sich in seiner ganzen Länge, sondern auch für das Treppenhaus genügendes Licht gewinnt. Dem Hofe gegenüber führt eine Thür in einen Saal von bedeutender Ausdehnung, der auf drei Seiten mit Fenstern versehen ist. Ihm gegenüber, den Hof abschließend, ist ein geräumiges Gemach mit Kamin angeordnet. Andere geringfügigere Theile schließen sich der Tiefe nach um einen dritten Hof C.

¹⁾ So Verdier und Cattois I, p. 165 f.

An der Straßenseite fällt uns zunächst auf, daß die beiden oberen Geschosse mit ihren Fenstern ziemlich symmetrisch eingetheilt sind, während die großen Bogenöffnungen des Erdgeschosses keine Rücksicht auf die obere Anordnung nehmen, eine in gut mittelalterlichem Sinne benutzte Freiheit. Außerdem zeigen die Profile der Bögen sammt ihren Pfeilern sowie die Fenstereinfassungen gothische Kehlen und Stabwerke. Auch die Pfosten der Fenster nehmen an dieser Bildung Theil, und selbst die Krönung der letzteren durch ein verkröpftes auf Kragsteinen mit Figürchen ruhendes

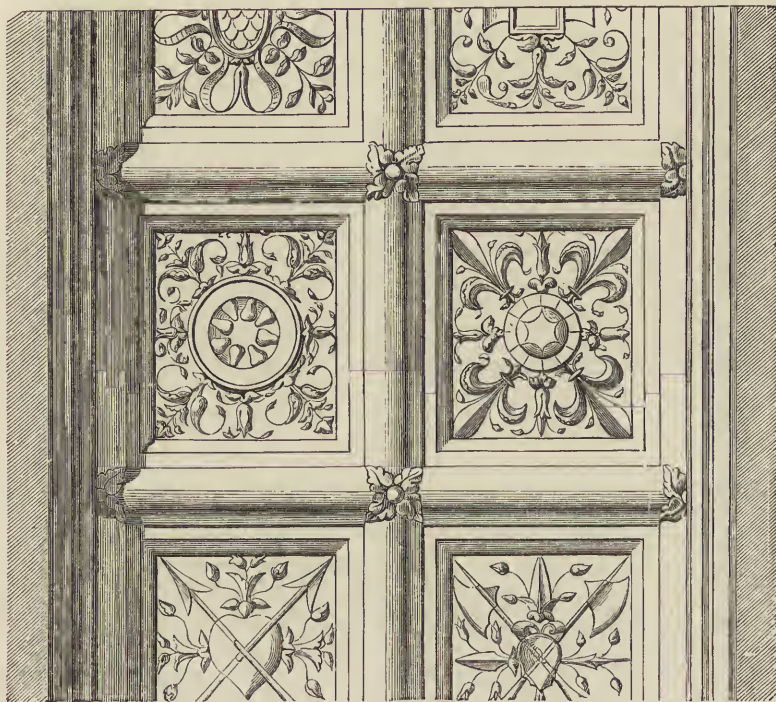


Fig. 68. Haus der Agnes Sorel. Decke im Erdgechofs.

Gesimse ist gothischer Abkunft. Aber die delikaten Ornamente der Fenster-
rahmen an Laubwerken und Blätterfriesen sind im ächten Geist der Re-
naissance ausgeführt, und die graziösen korinthischen Pilaster der Dachfenster
mit ihren feinen Arabesken athmen dieselbe Richtung. Unmotivirt und
unorganisch sind nur die Giebel der letztern, ein Uebelstand, der indes
ursprünglich wohl durch ornamentale Zusätze gemildert wurde. Noch ist
der prachtvollen Steinbalken zu gedenken, die im Erdgechofs sowohl die
großen Bogenöffnungen in der Kämpferlinie theilen, als auch das horizontale

Portal abschließen.¹⁾ Sie waren sämmtlich mit allerliebsten Relieffriesen geschmückt. Ueber dem Thürbalken ist noch ein eleganter arabeskengezierter Fries mit krönendem Gesims durchgeführt, der das Portal von dem flachbogigen Fenster trennt, welches dem Flur sein Licht giebt. In den oberen Geschoffen wiederholen sich zu demselben Zweck kleine viereckige Fenster, auch sie mit reich dekorirter Laibung. Um das Bild dieser originellen und malerischen Façade zu vollenden, sei noch der Thürflügel gedacht, welche das Portal und die großen Bogenöffnungen schlossen. Sie zeigen in rechtwinklig umschlossenen Rautenfeldern kräftig geschnitzte Rosetten.

Die Hoffaçade ruht auf Säulen, welche sammt ihren Bögen mittelalterliche Verhältnisse und Profile zeigen, obwohl die Kapitäle mit graziösen Renaissance-motiven, Arabesken, Sirenen und anderen Phantasiegebilden dekorirt sind. Auch die Fenster und Thüren des Erdgeschoffes haben gothische Profile, an ersteren aber verbinden sich damit elegante Blumen und verschlungene Bänder, die der Renaissance angehören. Die beiden oberen Stockwerke — ein Dachgeschoß giebt es nicht — sind wie an der Hauptfaçade unabhängig vom Erdgeschoß in drei Systeme von Kreuzfenstern eingetheilt. Auch ihre Fenster haben an den Pfosten und dem Rahmenwerk gothische Rundstäbe und Hohlkehlen, wenn auch ohne Laubschmuck; aber sie fügen dazu ein ausgebildetes Pilaster-system, das nach französischer Sitte lifenenartig in vertikalen Zusammenhang gebracht ist und hart über den Arkaden in Consolen von feinstem Geschmack endigt. Die Pilaster und ihre Fortsetzungen haben rautenartige Füllungen, und erstere sind mit eleganten Frührenaissance-Kapitälern von großer Mannigfaltigkeit bekrönt. Unter jedem Fenster aber sieht man, von Laubkränzen umgeben und von flatternden Bändern umspielt, ein Wappen. Diese Façade, die in ihrer strengeren Regelmäßigkeit die frische Anmuth der Frühzeit noch bewahrt hat, muß um 1530 entstanden sein.

Von unübertroffenem Reiz endlich sind die holzgeschnitzten Decken des Erdgeschoffes und des ersten Stocks. Erstere (Fig. 68) zeigen von kräftigen Rundstäben mit Rosetten eingefasste viereckige Felder, jedes mit einer andern Arabeske vom zartesten Relief und der glücklichsten Erfindung ausgefüllt. Im oberen Geschoß (Fig. 17) ist die Auffassung eine andere. Breite Flachbänder, von schildartigen Knöpfen gehalten und mit köstlichen Arabesken geschmückt, trennen Cassetten von flacherem Profil, welche in einem Rautenfeld jedes Mal eine Rosette umschließen. Verdier und Cattois geben Proben von beiden Systemen.

¹⁾ Die beiden uns vorliegenden Aufnahmen weichen in der Restauration dieser Theile merklich von einander ab.

§ 50.

DAS HAUS FRANZ' I ZU ORLEANS.

ZU den ausgezeichneteren unter den zahlreichen Renaissancehäusern von Orleans gehört das an einer Ecke der Rue de Recouvrance gelegene fogenannte Haus Franz I. Nach den Untersuchungen der Lokalforscher¹⁾ wurde es 1536 durch den königlichen Kammerdiener Guillaume Tutain erbaut, durch

Franz I aber im Innern ausgestattet und reich geschmückt. Man hat daraus gefolgert, daß der König das Haus für seine bekannte Geliebte Anne de Pisseleu, Herzogin von Etampes, habe einrichten lassen. So viel ist gewiß, daß jene Dame im Jahr 1540 auf Einladung ihres Oheims, des Bischofs von Orleans, sich dort zum Besuch aufhielt, aber nicht in der bischöflichen Residenz, sondern im Quartier St. Eufroy wohnte, in welchem das bezeichnete Haus gelegen ist.

Das Außere dieses Baues zeigt einfach edle Formen und jene immer noch lebendige, aber maßvolle Behandlung, in welche seit den dreißiger Jahren der sprühende Uebermuth der Frührenaissance umschlug. An der Façade sieht man zwischen korinthischen Pilastern gekuppelte Fenster mit Kreuzstäben, aber mit rundbogigen Abschläffen, eine in der französischen Renaissance sonst sehr selten

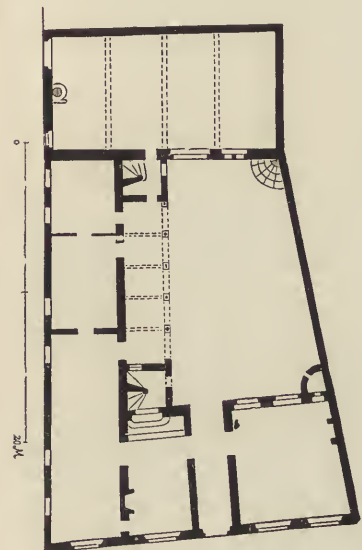


Fig. 69. Orleans, Haus Franz I. (Sauvageot.)

vorkommende, in Orleans aber beliebte Form. Ein rechtwinkliger Rahmen von einfachem Profil, bekrönt von antikisirendem Giebel, in dessen Tympanon ein Medaillonkopf, bildet die Umfassung. Der Grundriß²⁾ (Fig. 69) zeigt in der Mitte des schiefwinkligen Planes den Hausflur, an welchen rechts ein größeres, links zwei kleinere Zimmer stoßen. Man sieht an der geringen Tiefe derselben, die der größeren Ausdehnung des Hofes zu Gute kommt, daß man es nicht mit einem jener in Orleans so zahlreichen Häuser zu thun hat, deren Erdgeschoß kaufmännischen Zwecken diente — wie z. B. das im vorigen § beschriebene, — sondern mit der geschlossenen Wohnung eines Privatmannes.

¹⁾ Vergnaud-Romanesi, *histoire d'Orléans*, und M. de Buzonnière, *hist. architecturale de la ville d'Orléans*; vgl. Sauvageot, *choix de palais etc.* Vol. III und die *Monum. Histor.* — ²⁾ Der Grundriß in den *Mon. Hist.* weicht in wesentlichen Punkten von dem bei Sauvageot ab. Letzterer zeigt z. B. die Seitenmauer in gebrochener, ersterer in gerader Linie geführt. Uns will die Aufnahme bei Sauvageot genauer bedünken.

Der unregelmäßige Hof ist auf drei Seiten von dem Wohngebäude, auf der vierten von einer hohen Mauer umgeben. An der einen Längseite begrenzen ihn Bogenhallen, die untern auf schlanken korinthischen, die obern auf kurzen ionischen Säulen (Fig. 70). Diese entschiedene Betonung und Gegenüberstellung einer schlanken und einer stämmigen Ordnung ist wie alles Bestimmte von glücklicher Wirkung. Die Ausführung dieser Theile



Fig. 70. Orleans. Hof im Hause Franz' I. (Sauvageot.)

zeugt von großer Sorgfalt. Die reich variierten Kapitäle der unteren Säulen gehören zu den elegantesten der Zeit (Fig. 71), die ionischen Kapitäle der oberen Reihe sind mit Feinheit durchgebildet. Die Medaillons in den Zwickeln, unten mit Wappen, oben mit Reliefköpfen römischer Kaiser geschmückt, die wirksam profilirten Archivolten mit ihren consolenartigen Schlusssteinen und das reiche Consolengesims im oberen Geschoss verleihen

dieser Façade den Ausdruck lebensvoller und doch bescheidener Anmuth. Die Arkaden dienen als Verbindung für die beiden Wendeltreppen, die an beiden Endpunkten in viereckigen Treppenthürmen angelegt sind.

Wie diese Zeit überhaupt nach maßvoller Anlage strebt, erkennt man an den einfachen Giebelab schlüssen der Lucarnen und der übrigen Fenster, besonders aber an den Treppenthüren mit ihrem dorischen Triglyphenfries sammt den Stierschädeln der Metopen und dem antiken Giebel, dessen Tympanon den Salamander zeigt. Den Abschluß des Hofes bildet in ganzer



Fig. 71. Orleans. Haus Franz' I. (Sauvageot.)

Breite ein großer Saal, durch eine kleinere Thür mit dem anstoßenden Treppenhause verbunden, durch große Bogenportale vom Hofe und von der Seitenstraße zugänglich. Hier erheben sich über dem Erdgeschoß zwei obere Stockwerke. In der Ecke, welche dieser Theil des Hauses mit der Grenzmauer des Hofes bildet, ist im Hauptgeschoß erkerartig ein zierliches Thürmchen ausgebaut, das einen Viertelkreis bildet. Es ruht auf einer muschelförmigen Wölbung (Trompengewölbe), deren Cassetten geschmackvolle Arabesken, figürliche Darstellungen, darunter den Salamander und die Jahrzahl 1540 zeigen. Obwohl das Haus in traurig verwahrlostem Zu-

stande sich befindet, besitzt es doch im Innern noch Spuren seiner ehemals prächtigen Ausstattung. An den lebendig profilirten Deckbalken sieht man Wappen, darunter das königliche, Lilien, gekrönte Delphine und andere Schnitzwerke. Das Hauptstück ist aber der prachtvolle Kamin, von dem Sauvageot eine Abbildung giebt.

§ 51.

HOLZ- UND FACHWERKBAUTEN IN ORLEANS.

ES ist bezeichnend für die handelsmächtige Stadt, daß weitaus die Mehrzahl ihrer alten Häuser in ihrer Anlage die Rücksicht auf den lebhaften Handelsverkehr verräth. Die meisten gehörten offenbar Kaufleuten oder waren von ihren Besitzern, wenn diese nicht selbst Handel trieben, im Erdgeschofs doch durch Anordnung von Verkaufsläden möglichst einträg-

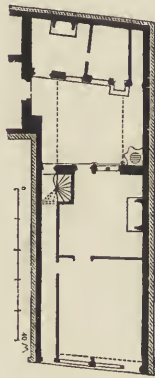


Fig. 72. Haus in Orleans.



Fig. 73. Haus in Orleans.

lich gemacht. Der Grundriß dieser Häuser (vgl. die Fig. 72 und 73) ist in der Regel nach mittelalterlicher Weise außerordentlich schmal, aber von bedeutender Tiefe. Das Erdgeschofs läßt kaum an der einen Seite dem langen engen Corridor Platz, da der ganze Raum durch einen Verkaufsladen eingenommen wird. Dieser öffnet sich mit großen Bögen auf Pfeilern gegen die Straße, steht aber außerdem mit einem Zimmer in Verbindung, welches sein Licht vom Hofe empfängt. Eine fast an allen diesen Häusern wiederkehrende Besonderheit ist, daß der schmale Hausflur da, wo er auf den Hof mündet, sich zum Treppenhaus erweitert, welches mit einer Wendeltreppe zu den oberen Stockwerken führt, eine ebenso compendiöse als zweckmäßige Anordnung. Der Hofraum ist in diesen Häusern sehr eng und wird oft durch die oberen Geschosse, die wohl auf schräg anstrebenden Stützen (Knaggen) vorgekragt sind, noch mehr eingeschränkt.

Befonders originell und darum beachtenswerth ist an diesen Gebäuden die noch vielfach erhaltene Einrichtung der Verkaufsstellen. In der gothischen Epoche, deren Formen jedoch bis tief in die Zeit Franz' I hineinreichen, besteht der immer in Holz ausgeführte Einbau der großen Bogenöffnungen aus einer Architektur, die in der Regel, wie es dem Schematismus jenes Stiles entsprach, eine zu slavische Abhängigkeit von den Formen der Steinconstruktion zeigt. Wir geben in Figur 74 ein Beispiel dieser Art. Anders verhält es sich mit den Bauten, die den Stil der Renaissance aufnehmen. Sie tragen durchweg in der Ausbildung der Holzconstruktion dem Material gebührend Rechnung. Zunächst jedoch so, daß gewisse, wenn auch phantastische, so doch lebensvolle Motive der mittelalterlichen Kunst sich einmischen (Figur 75). Während der untere Theil der großen Oeffnung

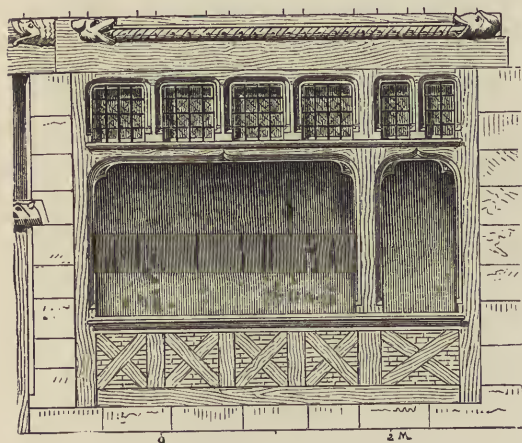


Fig. 74. Orleans. Verkaufsladen.

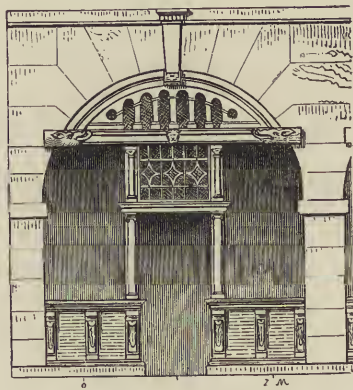


Fig. 75. Orleans. Rue du Châtelet.

eine Brüstung aus Pfosten mit Bretterfüllung erhält und ein höher aufsteigender Ständer den Eingang in den Laden abgrenzt, wird der obere Theil des Bogens durch einen kräftigen hölzernen Tragbalken, der zugleich dem Thürpfosten Halt giebt, abgegrenzt. Die Endpunkte dieses Trägers werden gern in mittelalterlicher Weise und in wirksamer tektonischer Symbolik als Drachenköpfe gebildet. Auf diesem Balken ruht die hölzerne Vergitterung, welche das obere Bogensegment ausfüllt und selbst dann noch dem Raume Licht gewährt, wenn die ganze untere Oeffnung durch ihre Holzläden geschlossen ist. Die dritte und letzte Stufe der Ausbildung dieses Motivs vergegenwärtigt unsere Figur 76. Hier haben sich die Pfosten in zierliche Rahmenpilaster, die Balken in Architrave und Gesimse mit eleganten antiken Details umgeformt, während die Vergitterung der oberen Partieen aus Eisenstäben besteht.

Hat in diesen Einbauten die Holzconstruktion das Wort, so spielt dieselbe bei allen älteren Bauten bis in die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts hinein auch in der Gesamttarchitektur der Häuser die erste Rolle. Es ist der Fachwerkbau, der, die oberen Stockwerke auf vorgehobenen Balkenköpfen vorkragend, diesen Façaden ihre charakteristische Erscheinung giebt. Die wichtigsten Elemente dieser Construktion, die Köpfe der vorspringenden Querbalken, empfangen durch das gewandte Schnitzmesser der mittelalterlichen Werkleute einen lebendigen Schmuck, in welchem Figürliches und Phantastisches anziehend sich mischt. Auch die verbindenden Balken erhalten durch wirksame Profilirung, tief eingeschnittene Kehlen und scharf vorspringende Stäbe ihr künstlerisches Gepräge. Aber von der originellen

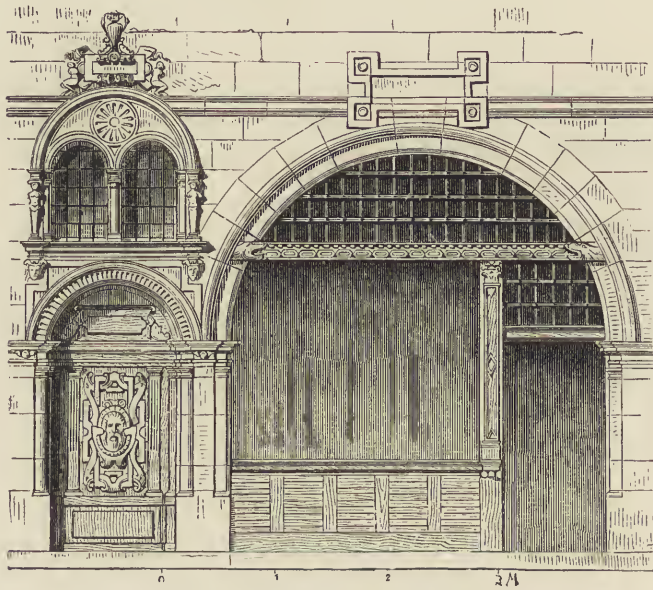


Fig. 76. Orleans. Marché à la volaille.

Frösche, mit welcher die norddeutschen Meister von Braunschweig, Halberstadt, Goslar, Hildesheim, Quedlinburg, Wernigerode diesen Construktionen eine aus dem Wesen des Materials mit tektonischer Nothwendigkeit sich entwickelnde Charakteristik schufen, ist in den französischen Bauten nur selten und bedingt die Rede. Gewöhnlich verfallen sie, wie schon bemerkt, einer gebundenen Nachbildung des Steinbaues. Auch Orleans besitzt manche Beispiele dieser Art, die selbst noch der Zeit Franz' I angehören. Im Ganzen kann man sagen, daß die Renaissance durch den aufkommenden Luxus des gediegenen Quaderbaues, unterstützt durch staatliche Verordnungen, diesem Stil ein Ende machte. Doch sieht man in der Rue des Hôteleries Nr. 48 ein Haus, welches den Fachwerkbau in die Formen einer

theils nüchternen, theils schon barocken klassischen Architektur überfetzt. Es trägt die Jahreszahl 1599 und mag hier vorgreifend Erwähnung finden. Eine so große Verirrung weisen selbst die spätgothischen Bauten nicht auf. Denn wenn jene die Steinformen nachahmten, so liesen sie doch dadurch das Wesen ihrer Construction nicht gefährden; hier aber ist von einem rationellen Holzverband nicht mehr die Rede und damit die Berechtigung zu solcher Behandlung völlig erloschen.

Nicht selten dagegen treffen wir in den Höfen der Häuser zu Orleans hölzerne Galerien, die zum Theil auf steinernen Knaggen, zum Theil auf hölzernen Stützen ruhen. Diese zeigen manchmal eine charaktervolle Ausbildung. Ein Beispiel dagegen von barocker Phantastik sieht man in einem Hause der Rue de Coulon Nr. 10.

§ 52.

PRIVATGEBÄUDE IN QUADERN ZU ORLEANS.

AUSSER den in den §§ 49 und 50 vorausgenommenen größeren und vornehmeren Häusern begegnen wir in Orleans einer Anzahl von Privatbauten, an welchen die Renaissance in opulenter Steinconstruction sich heiter und lebensvoll zur Geltung bringt.¹⁾ Um an ihnen in chronologischer Reihe die Entwicklung der Formen zur Anschauung zu bringen, beginnen wir mit einem kleinen Hause der Rue de l'Impossible Nr. 20, das in der üppigsten, coquettesten Frührenaissance prangt und an Luxus der Dekoration sämtliche andere Privatgebäude der Stadt übertrifft. Es besteht im Erdgeschoss seiner ganzen Breite nach nur aus der schmalen Hausthür und der im flachen Korbbogen abgeschlossenen Ladenöffnung; über der Hausthür sind zwei durch ein Pilasterchen verbundene Fenster zur Erhellung des Flures angeordnet. Diese Gliederung des unteren Geschosses wird aufs Eleganteste eingerahmt durch Zwergpilaster, auf Consolen mit Laubwerk verkröpft, mit feinen Arabesken an ihren Schäften und zierlichen korinthischen Kapitälern, verbunden durch ein Zahnschnittgesims. Das Bogenprofil ist außerdem mit einem geflochtenen Bande, die Laibung mit Rosettenfeldern, die Bogenzwickel endlich mit Medaillonköpfen geschmückt. Das einzige Fenster im obern Geschoss, rechtwinklig und mit Kreuzstäben, ist wieder mit geschmackvollem Bandgeflecht umrahmt und von zwei korinthisirenden Halbsäulen eingefasst, deren Schäfte, mehr im Geiste romanischer als Renaissancekunst, Rautenfelder mit Rosetten zeigen. Ueber dem Fenster zieht sich ein Fries mit köstlichen Akanthusranken hin, und kurze Lifenen, wieder mit Arabesken bedeckt, leiten zu dem Fenster des obersten Stockwerks, das mit seinem antiken medaillengeschmückten Giebel in das Dach hineinreicht und in

¹⁾ Aufn. in den Monum. histor. und in Sauvageot, Vol. III.

ähnlich üppiger Verschwendung mit arabeskenbedeckten Pilastern und einem Akanthusfrieße umfasst wird. Die vollendete Feinheit der Ausführung entspricht dem ausgefuchten Geschmack dieses kleinen Prachtgebäudes.

Diese Ueppigkeit mäsigt sich in den nachfolgenden Bauten zu ruhiger Harmonie, die bei sparfamerem Detail nur durch schöne Verhältnisse und wohlgeordnete Gliederung wirken will. Wir nennen zunächst das edle Haus der Rue du Tabourg, dessen schmale Façade im Erdgeschoß neben der rundbogigen Hausthür einen Kaufladen hat und in den beiden oberen Stockwerken je zwei Doppelfenster, die durch Pilaster zu einem System zusammengeschlossen werden. An keinem der vielen Gebäude der Stadt ist

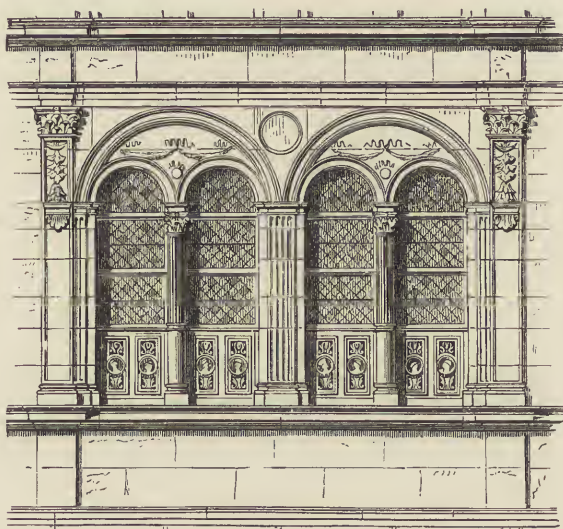


Fig. 77. Orleans. Rue du Tabourg.

eine Gliederung nachzuweisen, die mit so ausgefuchter Feinheit bis ins Kleinste consequent und doch in lebensvoller Anmuth durchgeführt wäre (Fig. 77). Jedes der beiden Rundbogenfenster, die nach mittelalterlicher Weise durch ein Säulchen getheilt werden, wird durch einen Blindbogen, der die beiden Oeffnungen umfasst, zu einem Ganzen verbunden. Die Bögen ruhen auf cannelirten Pilastern, deren Gesimse nicht bloß mit dem Kapitalgesims der Säulchen correspondiren, sondern fogar an den größern Pilastern, welche beide Fenster zu einem System abschließen, durchgeführt sind. Ein Akanthusblatt giebt dem Gesimse hier einen consolenartigen Halt, und der obere Theil des Pilasterchaftes ist mit feinen Arabeskenreliefs geschmückt. Die Consequenz des ausgezeichneten Künstlers, dem wir diese Façade verdanken, geht fogar so weit, auch dem Theilungsfälchen der

Fenster dort wo die Brüstung abschließt, einen Ring zu geben und den oberen Theil des Säulenschaftes zu canneliren. Das Bogenfeld endlich zeigt im ersten Geschoß Festons mit zierlichen Bändern und ein kleines Medaillon, im oberen Geschoß ein größeres Medaillon mit figürlichem Relief.

Ebenfalls noch aus der elegantesten Zeit Franz' I, etwa um 1530, stammt das schöne Haus der Rue Pierre percée. Im Erdgeschoß hat es zwei große Ladenöffnungen, die aber bei ihrer bedeutenden Breite und dem schlanken Verhältniß der Pfeiler den gedrückten Korbbogen zeigen. Die Oekonomie des Raumes hat hier dahin geführt, daß selbst die Hausthür in die eine der großen Bogenöffnungen mit hineingezogen wurde. Die

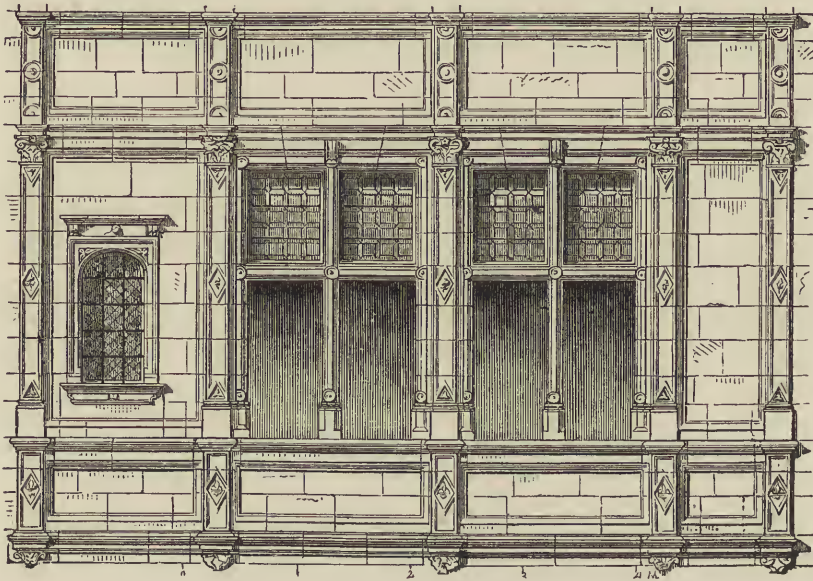


Fig. 78. Orleans. Rue pierre percée.

Lage des Hausflurs verräth sich aber in den oberen Geschossen durch die kleinen Fenster, welche die oberen Gänge erhellen. Diese Anordnung, welche dem streng symmetrischen Gefühl unserer Tage widerspricht (Fig. 78), ist aus dem gefundenen Bauinn jener Zeit hervorgegangen, der die innere Raumtheilung unbekümmert an der Façade zum Ausdruck bringt, nicht umgekehrt dem Prokustesbett der Symmetrie die innere Eintheilung überliefert. Die Gliederung der Wandflächen besteht aus einem System schlanker, etwas magerer Rahmenpilaster, mit den bekannten Rautenfüllungen und reizend variierten korinthischen Kapitälern. Die Fenster, wie an allen diesen Bauten zu einer Gruppe zusammengeschlossen, sind breit und hoch, mit geradem Sturz und Kreuzpfoften. Am Grundriß des Hauses (Fig. 72) der

die schon besprochene Anlage der meisten Häuser von Orleans zeigt, ist nur hervorzuheben, daß die Verbindung der vorderen Räume mit dem Hinterhaus im oberen Stockwerk durch eine hölzerne Galerie mit Säulchen bewirkt ist, die in der punktirten Linie des Grundrisses von steinernen Knaggen gestützt wird.

In ähnlicher, jedoch einfacherer Weise ist das schmale, nur aus einem System bestehende Haus der Rue de la vieille poterie ausgeführt, das ebenfalls die Hausthür in den einzigen großen Bogen des Erdgeschosses einfaßt und ebenfalls rechteckige Fenster mit Kreuzstäben sowie schlanke korinthische Rahmenpilaster in zwei Geschossen zeigt.

Eine andre Gattung von Privathäusern tritt uns in dem stattlichen Eckhaus der Rue de la Clouterie Nr. 1 entgegen. Hier durchbricht kein Kaufladen das Erdgeschoss: recht im ausdrücklichen Gegensatz zu jenen dem Verkehr weit geöffneten Handelshäusern schließt sich das Erdgeschoss vornehm ab und zeigt in feinen kleinen, theils einfachen, theils gekuppelten Rundbogenfenstern, welche die breiten Mauermassen spärlich unterbrechen, daß das Erdgeschoss hier nur untergeordneten Dienstzwecken bestimmt ist, während die herrschaftliche Wohnung in dem einzigen, aber durch seine hohen Verhältnisse imponirenden oberen Stockwerk sich befindet. Das System der Fenster und der einfassenden Pilaster ist dem in Fig. 77 dargestellten des schönen Hauses der Rue du Tabourg nachgebildet, nur etwas einfacher und strenger, die Rahmenpilaster ohne Füllungen, die Kapitäle klassizistisch in korinthischer Form, das Ganze mehr durch edle plastische Ausbildung der Glieder als (wie oben) durch ornamentale Grazie anziehend. An einem Dachfenster zeigen sich als Einfassung der gekuppelten Rundbogenfenster Hermen als Träger ionischer Kapitäle.

§ 53.

BAUTEN IN BACKSTEIN UND QUADERN ZU ORLEANS.

NEBEN dem reinen Quaderbau hat sich nun auch in einzelnen Beispielen zu Orleans¹⁾ diejenige Art von Bauwerken eingeführt, welche den Backstein in mehr oder minder großer Ausdehnung aufnimmt. Eine Zwischenstellung bezeichnet zunächst das Haus der Rue de l'Ormerie, welches die Ecke der Rue Roche aux Juifs bildet. Es gehört zu den größeren und vornehmeren dieser Privathäuser, theilt aber mit den meisten die außerordentlich schmale Gestalt des Grundplanes, die neben dem sehr engen Flur nur einem Zimmer Raum gibt. Das Erdgeschoss ist von kleinen rundbogigen, hoch über der Straße liegenden gekuppelten Fenstern durchbrochen; im Hauptgeschoss sind zwei ebenfalls gekuppelte, durch antiken Giebel bekrönte hohe Fenster angeordnet, und im oberen Stockwerk zeigen

¹⁾ Aufnahmen in den Monuments histor. und in Sauvageot, III.

die Fenster einen geraden Sturz und, gleich den unteren, Kreuzpfeifen. Wie bei den meisten dieser Häuser wird das Kranzgesims durch das weit vorpringende Dach verdeckt. Korinthische Pilafter mit regelrecht gebildeten Kapitälern, die Schäfte zu drei Vierteln cannelirt, gliedern in beiden Stockwerken die Massen, und man hat, um einen stattlichen Eindruck zu erzielen, dafür gesorgt, neben den Fenstern, statt sie dicht zusammenzurücken, angemessene Mauerflächen stehen zu lassen. Die schlichte Klarheit dieser Façade ist eine weitere ins Einfache gehende Umbildung der oben besprochenen Façade des Eckhauses in der Rue de la Clouterie und deutet offenbar auf die Schlußzeit dieser Epoche. Noch eins ist bemerkenswerth: das früher nicht gekannte Streben nach Symmetrie, welches den kleinen für den Hausflur bestimmten Fenstern ein Pendant geschaffen hat, das aus der Anordnung des Grundrisses keine Erklärung findet.

Merkwürdig ist die langgestreckte Seitenfaçade in der Nebenstraße, die in der malerischen Weise des Mittelalters aus einer Gruppe sehr verschiedener Theile von wechselnder Höhe und selbständiger Bedachung sich zusammensetzt. An das hohe Vorderhaus schließt sich der Treppenthurm mit feinem Ziegelmauerwerk, feiner Quadereinfassung und spitzem Dach; an diesen ein niedriger den Hof abschließender Verbindungsbau, der zum Hinterhause führt, welches wieder aus zwei selbständigen, und zwar einem einstöckigen und einem zweistöckigen Theile besteht. In den Hof führt ein breiter Thorweg, und auch das Hinterhaus hat seinen eigenen Eingang, beide rundbogig geschlossen. Die Fenster sind sämtlich rundbogig, theils einfach, theils gekuppelt, meistens mit rechtwinkligen Rahmen umfaßt. Im ersten Stock des Vorderhauses ist ein hübscher Erker auf kräftigen Consolen angebracht, mit korinthischen Pilaftern decorirt und mit einem Bogengiebel abgeschlossen. Er hat nur an den Seiten ein kleines Fenster, welches den Verkehr der Hauptstraße sowie den der Nebenstraße zu überschauen gestattet.

So weit ist fast Alles gediegener Quaderbau, namentlich an der Hauptfaçade. Dagegen hat man sich für den Hof die Anwendung des Backsteins vorbehalten. Wie überhaupt in den ansehnlicheren Häusern, bildet eine Säulenhalle mit einem Verbindungsbau an der einen Langseite die Vermittlung zwischen der Treppe des Vorderhauses und den Hintergebäuden. Die Säulen, mit ihren frei korinthisirenden Kapitälern, die Archivolten der Bögen, die Einfassung der rundbogigen Fenster und der Mauerreihen, endlich die eleganten cannelirten korinthischen Pilafter des oberen Stockwerks sind aus Quadern gebildet, die Mauerflächen ganz in Backstein ausgeführt. Doch zeigt sich auch dabei das Streben nach künstlerischer Gliederung, da die Flächen mit rautenförmigen Mustern in dunkleren Ziegeln netzförmig überzogen sind.

Ist hier der Backsteinbau den inneren Theilen vorbehalten, so tritt derselbe bei einem ansehnlichen Hause der Rue du battoir vert endlich an der Hauptfaçade in sein Recht. Es ist ebenfalls ein Eckhaus, an die Rue de Semoi anstoßend, aber von bedeutend breiterem Grundriß, der Vorderbau mit zwei geräumigen Zimmern neben dem an der einen Seite angelegten schmalen Hausflur, der auch hier direkt auf die Wendeltreppe führt. Das Vorderhaus enthält, von der dortigen Sitte abweichend, nur eine Zimmerreihe, wodurch der Hof, der übrigens ohne alle künstlerische Bedeutung ist, an Ausdehnung beträchtlich gewonnen hat. Noch mehr Licht und Luft ist für ihn geschaffen worden dadurch, daß man den Verbindungsflügel zwischen Vorder- und Hinterhaus nicht nach der Seite der Nebenstraße aufgeführt, sondern an die Rückwand des anstoßenden Nebenhauses gelehnt hat. Nach der Seitenstraße bildet eine Mauer mit Thorweg den Abschluß.

Für uns das Interessanteste ist an dem ganzen Baue die Hauptfaçade. Sie folgt bis zum Extrem dem mittelalterlichen Princip einer möglichst ungebundenen Eintheilung, denn ohne Grund treibt sie förmlich Luxus mit Unsymmetrie, indem sie ohne durch die innere Eintheilung gezwungen zu sein, einfache und gekuppelte Rundbogenfenster mit einander wechseln läßt. Ueber einem hohen aristokratisch geschlossenen Erdgeschosse mit kleinen Rundbogenfenstern, die einen zierlichen rechtwinkligen Rahmen mit Zahnschnittfries haben, erheben sich zwei obere Stockwerke, deren hohe Fenster vorzüglich elegant durchgebildet sind. Es ist in beiden Stockwerken dieselbe Form: einfaches oder gekuppeltes Rundbogenfenster mit steinernem Querstab, umfaßt von reichem Rahmen mit Zahnschnittgesims, gekrönt durch einen mit Masken geschmückten schmalen Fries. Die Profile der Fensterfläche haben noch mittelalterlichen Schnitt, die kleinen Bogenzwickel sind mit elegantem Laubwerk gefüllt, das Ganze macht eine energische und dabei feine Wirkung. Alle diese Formen sind aber in Haufstein durchgeführt, ebenso die Mauerecken mit Quadern eingefast, die ganze Façade aber in Ziegelwerk mit dunklem Rautenmuster wie ein einziger großer Teppich behandelt. Dieser mehr malerischen Wirkung zu Liebe ist denn auch auf jede plastische Gliederung der großen Flächen verzichtet, wodurch freilich der architektonische Werth des Ganzen hinter den schönen Quaderfaçaden, an denen die Stadt so reich ist, zurückstehen muß.

§ 54.

ANDERE PRIVATBAUTEN IM MITTLEREN FRANKREICH.

WENN auch in den übrigen Städten dieser gesegneten Provinz nicht entfernt der architektonische Reichthum von Orleans anzutreffen ist, so haben wir doch hier eine kleine Nachlese zu halten. Wir beginnen mit Blois, wo trotz vieler Zerstörungen neuerer und neuester Zeiten eine Anzahl

von Wohnhäusern nicht bloß aus den Tagen Franz' I, sondern selbst noch aus der Zeit Ludwigs XII vorhanden sind.¹⁾ An diesen Privatgebäuden, so schwer die Hand der Zeit und die schlimmere der Menschen sie geschädigt hat, läßt sich der Unterschied einer Stadt wie Blois von einer Stadt wie Orleans deutlich erkennen. Während dort Alles auf den regen Verkehr eines Handelsemporiums hinweist, die schmale, knappe Gestalt der Grundrisse, die sparsame Benützung des Raumes, die häufige Anlage von Verkaufsläden, hat man es in Blois mit den stattlichen, meist breit um einen Hof gelagerten Häusern vornehmer Herren, die zum Hofe gehörten, zu thun. So stammt noch aus der Zeit Ludwigs XII das Hôtel Hurault, auch »le Petit-Louvre« genannt, erbaut vom Kanzler Hurault de Cheverny. Man tritt durch einen langen, im gedrückten Bogen gewölbten Thorweg ein, dessen prächtige Bildwerke starke Beschädigungen zeigen. In einer Ecke des Hofes sieht man ein ausgekragtes Thürmchen, und am Thürsturz der Treppe, wo ehemals das Stachelschwein dargestellt war, liest man als Erklärung dieses Emblems Ludwigs XII das Distichon:

»Spicula sunt humili pax haec, sed bella superbo
Et vita ex nostro vulnere nexque venit«.

Der Brunnen bewahrt ein hübsches, mit Blei geschmücktes Kuppeldach, das von der Figur eines lanzentragenden Kriegers gekrönt wird. Im Innern zeigt ein kleines Kabinet noch seine ganze reich geschnitzte Holztäfelung.

Aus derselben Zeit stammt das an der Ecke der Rue neuve und der Grande Rue gelegene Hôtel de la Chancellerie.²⁾ Seine Façade ist mit sehr verstümmelten Sculpturen elegant geschmückt, und am Portal sah man noch vor Kurzem den Hermelin der Anna von Bretagne, zum Beweis, daß ein Herr vom Hofe der Gemahlin Ludwigs XII sich dies Haus errichtet hatte. Den Eingang bildet auch hier ein gewölbter Thorweg.

Trotz moderner Umgestaltungen und Verwüstungen tragen auch das Hôtel d'Aumale an der Ecke der Rue de la Fontaine-des-Élus und der Rue Vauvert, sowie das Hôtel d'Amboise an der Place du château, welches von dem berühmten Minister Ludwigs XII, Georg von Amboise, den Namen führt, noch Spuren des glänzenden Stiles jener Zeit. Dasselbe gilt vom Hôtel Sardini in der Rue du Puits-Chatel, bemerkenswerth nicht bloß durch Sculpturen an seiner Façade, sondern durch eine kleine mit einem Freskobild der Zeit geschmückte Kapelle. Dasselbe stellt den Gekreuzigten und am Fusse des Kreuzes vier Heilige dar.

¹⁾ Vgl. über dieselben die sorgfältigen historischen Nachweisungen in L. de la Sauffaye, Blois et ses environs. Blois 1860. — ²⁾ Nicht zu verwechseln mit dem großen Haus der Rue du Lion-Ferré, welches dieselbe Bezeichnung trägt.

Aus Franz' I Zeit stammt das Hôtel d'Alluye, von Florimond Robertet, Herrn von Alluye, Minister und Finanzsekretär unter Ludwig XII und Franz I, erbaut. Noch eine andere historische Erinnerung heftet sich an diesen Bau; im Jahr 1588 wurde er vom Herzog von Guise bewohnt, der von hier aus seinen Todesgang nach dem Schlosse antrat. Das Gebäude war eines der stattlichsten und prächtigsten; es bestand aus vier um einen Hof gruppierten Flügeln, von welchen zwei erst in unserem Jahrhundert abgebrochen wurden. Es ist aus Backstein und Quadern aufgeführt und im Hofe mit Arkaden versehen, über welchen eine Galerie sich hinzieht. Medaillons mit den Büsten von zwölf römischen Kaisern in gebranntem Thon, ein zur Renaissancezeit beliebter Schmuck, dekorieren die Galerie. In der Ecke des Hofes ist auch hier, wie bei den meisten der damaligen Privathäuser, eine elegante Wendeltreppe in einem vorspringenden Thurme angebracht. Im Innern verdienen ein prachtvoller Kamin und die zierliche Kapelle Beachtung. Der Kamin, bei Rouyer und Darcel abgebildet,¹⁾ gehört nicht, wie dort angegeben, der Zeit Ludwigs XII, sondern der Epoche Franz' I, und zwar dem Ausgang derselben an, wie der strengere klassizistische Charakter der Formen, namentlich der cannelirten Pilafter und der Volutenconsolen beweist. Er trägt die Inschrift: »MEMNHΣO. THΣ. KOINHΣ TYXHΣ«.

Das besterhaltene unter den Gebäuden dieser Epoche zu Blois ist das Hôtel Denys du Pont, welches noch jetzt den Namen seines Erbauers, eines gelehrten Rechtskundigen, trägt. In der Rue Chartraine gelegen, zeichnet es sich durch die feine Pilafterarchitektur seines Hofes und die elegante, durchbrochene, mit Salamandern und andern Bildwerken geschmückte Wendeltreppe aus, welche, wie gewöhnlich, in einer Ecke des Hofes angeordnet ist. Die inneren Façaden bestehen aus drei mit korinthischen Pilaftern auf Stylobaten gegliederten Geschossen, über welchen das prächtige Rundbogengewölbe, das wir am Schlosse Franz' I kennen lernten, den Abschluß bildet. An dem prächtigen Treppenhause sieht man die Wappen und Devisen des Erbauers und seiner Gemahlin. Sein Spruch lautet: »VIRTUS SINE FORTVNA MANCA«, der ihrige: »CHAVFETTES D'ARDENT DESIR«, dazu eine flammende Räucherpfanne.

Ein Haus der zierlichsten Frührenaissance, um 1525 entstanden, sieht man zu Paray-le-Monial.²⁾ Mit seinen kleinen Thürmen und den krabben geschmückten Dachgiebeln zahlt es dem Mittelalter noch Tribut, aber mit den eleganten Fenstern sammt den feinen Pilaftern, welche dieselben einfassen, huldigt es dem neuen Stil. Nach der so oft wiederkehren-

¹⁾ L'art architectural, Vol. I, pl. 1. — ²⁾ V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire.

den Weife dieser Zeit find die Pilafter in vertikaler Richtung durch Zwerglifenen fortgefetzt, alle diese Glieder aber erhalten durch delikate Arabesken und zierliches Mufchelwerk das Gepräge lebensvoller Anmuth.

Den Stempel derselben Frühzeit trägt ein reich behandeltes Haus in Rheims, in der Rue du Marc gelegen.¹⁾ Es besteht aus zwei rechtwinklig an einander stoßenden Flügeln. Das Portal zeigt den Flachbogen, die Fenster find im unteren und oberen Stockwerk gekuppelt, breit, rechtwinklig und durch Kreuzpfoften getheilt. Ueber den Fenstern des Erdgeschoffes sieht man Medaillons mit Brustbildern, über denen des oberen Stockwerkes einen Relieffries mit Kampffcenen. Magere Pilafter, durch kürzere Zwischenlieder verbunden, theils mit römischen, theils mit korinthischen Kapitälern, geben der Fläche jene spielende, dekorative Gliederung, die so oft an Tischlerarbeiten erinnert. Anziehend dagegen ist auch hier wieder die phantafievoll und fein behandelte Ornamentik, welche in Fülle über die Pilafterflächen ausgegoffen ist: menschliche Figürchen, Vögel, Lilien, Vasen, sammt anderen Emblemen verschlingen sich mit reizenden Laubranken. Im Innern ein Pavillon mit einer Holzdecke, welche durch elegante geschnitzte Ornamente, vegetabilische und figürliche, sich auszeichnet.

Zu Le Mans, dicht neben der Westfaçade der gewaltigen Kathedrale, erhebt sich ein kleines Privathaus, das ebenfalls dieser Zeit angehört und durch einen hübschen polygonen Erker und elegant ausgebildete Dachgiebel sich bemerklich macht.

Zu Angers ist das Hôtel d'Anjou oder De Figuiers²⁾ ebenfalls ein eleganter Bau der Frührenaissance, beachtenswerth wegen der hoch hinaufgezogenen, wie immer durch Zwischenlifenen verbundenen Pilafter, die in ihren Füllungen graziöse Arabesken zeigen.

Ein elegantes Haus aus der letzten Zeit Franz' I hat sich in der Rue des Forges zu Dijon erhalten.³⁾ Ursprünglich ein ansehnliches Hôtel ist es durch die Revolution und andere Zerftörungen nur noch der Rest eines ehemals durch Adel und Reichthum seiner Ausstattung bedeutenden Baues und befindet sich in einem traurigen Zustand von Verwahrlosung. Von schlechten neueren Gebäuden eingeschlossen, erhebt sich seine Façade in zwei Stockwerken über einem Erdgeschoß, von vortretenden Säulen auf's Glücklichste gegliedert (Fig. 79). Die Antike ist hier bereits mit vollem Verständniß gehandhabt, und den Säulenordnungen fehlen weder die durchgebildeten Stylobate, noch die mit Verständniß gegliederten Gebälke und Gefimfe. Im Erdgeschoß sind es schlanke, cannelirte, römische Säulen, im

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages, Champagne I. — ²⁾ V. Petit, châteaux de la vallée de la Loire. — ³⁾ Aufn. bei Sauvageot, Tom. II.

ersten Stockwerk korinthische mit glatt gelassenem unteren Theil des Schaftes, im zweiten leichtere korinthische, ebenfalls grösstentheils cannelirt, aber am untern Ende mit freiem Ornament geschmückt. Trotz dieser strengeren Claffizität hat sich aber die dekorative Luft der Frührenaissance ihr Recht nicht nehmen lassen und daselbe sowohl in den Arabesken der Fensterlaibungen als in dem plastischen Schmuck der oberen Säulensockel und der Brüstungen zur Geltung gebracht. Unter den Fenstern des Hauptgeschosses sieht man in kräftigem Relief bewegte Reiterkämpfe, im oberen Geschoss halten Genien ein mit der Grafenkrone geschmücktes, von einem Ordensband umschlossenes Wappen. Die Fenster sind groß, rechtwinklig mit Kreuzpfeuten; vor den Mittelpfeuten der oberen ist ein schlankes Säulchen gestellt, in Uebereinstimmung mit dem zierlicheren Charakter, der diesem Stockwerk überhaupt verliehen ist. An der einen Ecke dieser anmuthigen Façade liegt in einem runden Thurme eine Wendeltreppe, die sich gegen den Hof mit Flachbögen öffnet. An ihrem Geländer ist eine Balustrade in kräftigem Relief angedeutet. Das Haus muß um 1547 vollendet worden sein, denn diese Jahreszahl liest man an einem der oberen Fenster.

Das alterthümliche Troyes, an kirchlichen Denkmälern der Gothik und der Renaissance so reich, besitzt in der Nähe von St. Madelaine an der Ecke der Rue des quinze vingt und der Rue du Palais de Justice ein interessantes Privathaus von reicherer Anlage, mit reizend entwickeltem, in den feinsten Renaissanceformen durchgeführten polygonen Erker an der Ecke und mit prächtig stylisirten Eifengittern an den Fenstern des Erdgeschosses. Die Façade des Hofes, in den man unmittelbar von der Straße gelangt, gehört zu den elegantesten der Zeit. Vortrefflich dekorierte Pilaster mit reizenden Kapitälern von großer Mannigfaltigkeit, außerdem Reliefs von delikatester Arbeit, namentlich wappenhaltende Genien geben dem feinen Baue besonderen Reiz. Als Datum der Erbauung liest man die Jahreszahl 1531.

In Befançon ist das Palais Granvella ein großer von dem berühmten Cardinal als Privatwohnung für sich erbauter Palaß, von schwerfälligen Verhältnissen, wie die burgundische Architektur sie liebt. Die Ausführung in sorgfältigem Quaderbau ist gediegen, die Wirkung im Ganzen aber düster und lastend. Daselbe gilt von dem großen, fast quadratischen Hof, dessen gedrückte Arkaden von dorischen Halbsäulen eingefast werden und durchgehends im Innern Balkendecken zeigen. Dem immerhin stattlichen Bau fehlt jede Anmuth der Renaissance.

Von den zahlreichen fast überall noch vorhandenen Privathäusern dieser Epoche wollen wir nur noch die von Tours, Joinville (Haute Marne) und Luxeuil (Haute Saône) erwähnen.



Fig. 79. Wohnhaus in Dijon. (Sauvageot.)

§ 55.

DAS HAUS FRANZ' I ZU PARIS.

UNTER die edelsten Leistungen des Privatbaues dieser Epoche gehört die allbekannte »Maison de François I«, welche aus dem Dorfe Moret bei Fontainebleau nach Paris in die Champs Elysées verpflanzt worden ist.¹⁾ Die Façade dieses kleinen Baues, ja die Anlage des Ganzen ist allerdings bei dieser Uebertragung den modernen Wohnbedürfnissen angepaßt und in sehr wesentlichen Punkten umgestaltet worden. Dahin gehört die symmetrische Hinzufügung des rechts an die Mittelarkade stoßenden Theiles sowie die schwere den Bau krönende Attika; ebenso die Ausfüllung der Laubkränze des Frieses mit Brustbildern der Margaretha von Navarra, der Diana von Poitiers, Franz' I, u. s. w.²⁾

Den drei großen Bogenfenstern des Erdgeschosses entsprechen im oberen Stockwerk je drei durch Kreuzpfosten getheilte Fenster mit geradem Sturz. Jedes dieser Systeme wird unten und oben durch prachtvolle korinthische Pilaster eingerahmt, deren Fläche im oberen Geschoß Arabesken von delikatester Erfindung und Ausführung zeigt, während sich vor die unteren Pilaster üppige candelaberartige Säulchen legen. Auch die Ecken der Façade (die zur Rechten ein moderner Zusatz) zeigen Pilaster mit herrlichen Arabesken, und ebenso sind die vertikalen Fortsetzungen sämtlicher Pilaster zwischen beiden Geschossen ausgestattet. Ihren höchsten Triumph feiert aber die Dekoration an dem überstreichend prachtvollen Fries, welcher beide Stockwerke verbindet. Er zeigt in kraftvollem Relief in der Mitte (moderne) Brustbilder, von Kränzen umwunden, Wappen, die von Genien gehalten werden, in den Seitenfeldern heitere Kinderszenen mit bacchischer Bedeutung: thyrsuschwingende und traubenlesende Genien. Der einzige Nachklang mittelalterlicher Kunstweise giebt sich in den bunten Krönungen der kleinen Seitenfenster zu erkennen.

Die Kehrseite dieses prächtigen kleinen Gebäudes hat in der Mitte eine Vortreppe mit zwei Aufgängen, welche zu einer mit reichem Arabeskenschmuck versehenen Rundbogenthür führt, die ehemals in einem Seitenflügel lag, wie Fig. 80 zeigt. Ueber derselben, von zwei Baldachinen mit

¹⁾ Ueber den ursprünglichen Zustand vgl. C. Daly, *Revue generale d'architecture* 1870. Dazu Palustre, I, 150 ff. mit Abb. — ²⁾ Daß diese Brustbilder, wenigstens größtentheils, moderne Zusätze seien, habe ich schon in der ersten Auflage dieses Buches (S. 165) ausgesprochen. Herr Palustre, der mir S. 150 seines schönen Werkes vorwirft, ich habe die modernen Zusätze von den ursprünglichen Theilen nicht zu unterscheiden vermocht, und dessen wohlfeile Ausfälle auf den »célèbre critique allemand« von gewissen lebenswürdigen deutschen Tageschriftstellern mit Wonne aufgenommen und verbreitet worden sind, hat es offenbar nicht für nöthig erachtet, meine Darstellung genau durchzusehen.

kleinen Kuppeln eingefasst, der Salamander, der an derselben Façade im Giebelfeld eines schönen Kreuzfensters wiederkehrt, an welchem außerdem zwei allerliebste, auf Delphinen reitende Genien angebracht sind. Die beiden andern Façaden sind modernisirt, und auch an den Bildwerken der Hauptfront bemerkt man, wie gesagt, moderne Zusätze.

Die innere Eintheilung ist modern; nur die Treppe, die in der Mitte mit geradem Lauf aufsteigt, gehört der ursprünglichen Anlage.



Fig. 80. Sogenanntes Haus Franz' I. (Paluître-Sadouix.)

§ 56.

PRIVATGEBÄUDE IM LANGUEDOC.

IM Süden, wo die prachtvollen Ueberreste der Römerzeit niemals ganz ohne Einfluß auf die spätere Entwicklung der Baukunst geblieben sind, nimmt besonders die Provinz Languedoc an der Bewegung der Renaissance lebendigen Antheil. In mehreren Schlössern der Zeit (§ 43) trat uns eine

gewisse überströmende Ueppigkeit der Formbildung als Merkmal der Bauten dieser Provinz entgegen. Auch in den Städten beginnt nun die Architektur wetteifernd der allgemeinen Bewegung zu folgen.

In Cahors sieht man ein Renaissancehaus¹⁾ aus der früheren Zeit Franz' I, an welchem mittelalterliche Reminiscenzen sich mit der vollen ornamentalen Pracht des neuen Stiles verbinden. Das Portal, niedrig, gothisch profilirt, mit horizontalem an den Ecken abgerundetem Sturz, ist von korinthischen Pilastern eingefasst. Darüber steigt im ersten Geschoß ein gekuppeltes Fenster, ähnlich profilirt und umrahmt, durch kräftigen Querpfeosten getheilt, empor. Dies Ganze ist der sonst einfachen Façade als Prunkstück ersten Ranges zugetheilt. Sämmtliche Glieder, die Pilaster und Fensterstäbe, die Gesimse und Frieße, sind mit den elegantesten Arabesken überfluthet. Aehnliche Dekoration füllt auch, das reich behandelte Wappen umgebend, die Fläche zwischen Thür und Fenster, so daß nicht der kleinste Raum unverziert geblieben ist.

Der selben Frühzeit gehört der Hof des Jesuitencollegiums in der Rue des Balances zu Touloufe.²⁾ Ein hohes Erdgeschoß ist mit eleganten Candelaberfäulchen decorirt. In den Zwickeln der Arkadenbögen sieht man die in dieser Zeit so beliebten Medaillons mit Brustbildern. Das Gewölbe des Thorweges zeigt prächtige Cassetten in Rautenform. Ein großer Flachbogen, ebenfalls cassetirt, öffnet sich darüber als Nische. Das obere Geschoß ist beträchtlich niedriger gehalten, als Attika gleichsam, mit vortretenden korinthischen, zur Hälfte cannelirten Säulen decorirt. Die Sockel, auf welchen sich dieselben erheben, sind durch eine Balustrade verbunden. Der Fries zeigt kleine Rundfenster und reiches Zahnschnittgesims, das über den Säulen sich stark verkröpft. An der einen Hoffaçade enthält das Obergeschoß Fenster mit Kreuzpfeosten, die andere Seite zeigt eine glänzend heitere Loggia, deren gedrückte Rundbögen cassetirt und von prächtigen Pilastern eingerahmt sind.

Zu den stattlicheren Bauten der Epoche gehört ebendort das Hôtel Meynier,³⁾ dessen Fenster theils die Frühzeit Franz' I mit elegant sculpirten Pilastern und meist mit Kreuzpfeosten, theils die Spätzeit des Jahrhunderts verrathen, mit baroken Hermen und Atlanten, mit Faunen, deren Bocksbeine spiralförmig verschlungen sind. Auch der Hof mit feinem Treppenthurm gehört der Frühepoche an, wie die reichen Ornamentfrieße, die geschmückten Pilaster und Bogenfüllungen, die Medaillons mit Brustbildern und der glänzende auf Consolen ruhende Bogenfries beweisen. Von der innern Ausstattung ist ein prachtvoller Kamin zu nennen, mit feinen Arabesken-

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc. Abth. I, Bd. 2. — ²⁾ Ebend. Abth. I, Bd. 1.
— ³⁾ Ebenda.

pilastern, Genien, Laubgewinden, Brustbildern und anderen Reliefs zu den reichsten der Frührenaissance gehörend.

In Albi sieht man in der Rue Timbal ein bescheidenes Backsteinhaus mit charaktervoller Rustica an den Einfassungen der Fenster und Thüren, offenbar etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörend: die Kreuzfläche der Fenster mit derben Atlanten, Engelköpfen und anderem Figürlichen decorirt, wie es dieser Stil liebt. Uebersaus malerisch wirkt der kleine Hof, der freilich jetzt sehr vernachlässigt ist. Links eine halbvermauerte Arcade von zwei sehr flach gespannten Bögen auf einer toskanischen Mittelsäule, darüber im obern Geschoß eine noch gedrücktere Arcade, in der Ecke ein runder Treppenthurm mit einfacher Wendeltiege, am rechten Flügel zwischen den ziemlich derb behandelten Fenstern in einer Nische die sehr lebendig gearbeiteten Büsten Franz' I und seiner Gemahlin. Das Ganze, trotz unbedeutender Verhältnisse, charaktervoll und originell. In derselben Straße sieht man noch ein kleines Fachwerkhaus aus derselben Epoche, die Fenster in ein System von ionischen Pilastern gefaßt, an welchem jene unmittelbare Uebertragung des Steinstils in den Holzbau stattfindet, die wir überall in der Renaissance wahrnehmen, und die stets den Untergang der selbständigen Holzarchitektur bezeichnet.

Hier möge noch aus der benachbarten Dauphiné, an der Grenze des Languedoc, ein köstliches, in aller Ueppigkeit der Frührenaissance prangendes Haus angefügt werden, welches sich in Valence erhalten hat. Ein Prachtportal, mit geradem, an den Ecken abgerundetem Sturz, von einer verschwenderischen Fülle von Ornamenten umgeben, von decorirten Pilastern eingeschlossen, an deren Sockeln fogar Medaillonköpfe (ähnlich wie an der Certosa zu Pavia), bildet das Hauptstück der Façade. Eine Muschelnische mit wappenhaltenden Engeln, daneben Genien, welche eine Guirlande ausbreiten, und darüber ein nicht minder luxuriös geschmücktes Fenster mit Kreuzflächen verbindet sich damit zu einem Ganzen von höchstem Reichtum.¹⁾

§ 57.

DAS STADTHAUS ZU ORLEANS.

HATTE sich in den Privatbauten, zuerst wohl durch den Adel, dann aber auch durch den wetteifernden reichen Bürgerstand die Renaissance mit zahlreichen Prachtwerken in den Städten eingeführt, so sollte sie nun auch in den für das Gemeinwesen errichteten Monumenten zur Anerkennung gelangen. Die Rathhäuser, bis ins 16. Jahrhundert hinein durch ihre gothischen Formen ein Beweis des zähen Festhaltens der Städte an den

¹⁾ Chapuy, Moyen âge monum. Vol. I, pl. 124.

Traditionen des Mittelalters (vergl. § 13), werden jetzt zu Zeugnissen, in welchen sich die veränderte Geistesrichtung des Bürgerthums zu glänzendem Ausdruck zusammenfaßt. Eines der frühesten, vielleicht überhaupt das erste unter diesen Gebäuden, errichtete die Stadt Orleans. So früh allerdings, wie Dr. Cattois¹⁾ daselbe entstehen läßt, um die Mitte nämlich des 15. Jahrhunderts, ist der Bau nimmermehr ausgeführt worden, und wenn der Meister *Viard*, welchem man daselbe, sowie das Stadthaus zu Beaugency zuschreibt, wirklich um 1442 gelebt hat, so kann von seiner Urheberchaft nicht die Rede sein.

Der Bau ist, wie der Augenschein lehrt (Fig. 81), in der Frühzeit der Regierung Franz' I, etwa um 1520 entstanden. Er besteht aus einem ziemlich regelmässigen Rechteck, dessen nach der engen StraÙe schauende Façade glänzend entwickelt ist.²⁾ In beinahe symmetrischer Durchführung wird sie in vier Fensterysteme eingetheilt, jedes von Pilastern eingeschlossen, die vom Sockel aufsteigend bis zum Dachgesims eine consequente Verticalgliederung bewirken. Zwischen ihnen ist so viel Fläche gelassen, um neben den Fenstern des Hauptgeschosses Baldachine mit Statuen anbringen zu können und zugleich den Durchbrechungen ein Gegengewicht durch geschlossene Mauerflächen zu geben. Die Verhältnisse der Façade haben dadurch eine überaus glückliche Wirkung gewonnen. Zu den wunderlichen Spielereien dieser Frühepoche gehört es dagegen, daß der Architekt den Pilastern des Erdgeschosses ihre Kapitäle ohne alle Motivirung etwa in der Mitte der Höhe, anstatt unmittelbar unter dem Gesimse gegeben hat: ein unbegreifliches Verkennen der Formen und Verhältnisse. Anstatt wohl-abgewogener Glieder hat er dadurch häßliche Zwergpilaster und als Fortsetzung derselben nüchterne Lifenen bekommen. Alles ist übrigens mit Reichthum und im Einzelnen mit Feinheit durchgeführt, wie denn die ganzen Flächen des Erdgeschosses einschließlic der Lifenen mit einem teppichartigen Muster von Lilien in zartem Relief bedeckt sind. Ein besonderes Prachtstück bildet das Portal, das unter dem zweiten Fenster von rechts angebracht ist. Im Rundbogen geschlossen und mit Ornamenten und reichen Gliederungen geschmückt, wird es von Pilastern eingefasst, die auf Halbsäulen ruhen. Die Schäfte der letzteren sind in der Weise des romanischen Uebergangstiles mit gewundenen Canneluren und Ornamenten bedeckt. Ueber dem Portal zieht sich ein Fries mit Wappen und Ornamenten hin, dies luxuriöse kleine Prachtstück würdig abschließend. Die Fenster des Erdgeschosses sind einfach viereckig, mit schlichtem Rahmen eingefasst, oben durch ein verkröpftes Gesimse nach gothischer Art gekrönt.

¹⁾ Verdier et Cattois, archit. civ. et dom. — ²⁾ Aufn. in den Monum. histor. und in Verdier et Cattois, archit. civ. et dom.

Von großartiger Wirkung gegenüber den gedrückten Verhältnissen des Erdgeschosses, ist das hoch aufsteigende obere Stockwerk mit seinen gewaltigen durch doppelte Kreuzstäbe getheilten Fenstern, den reichen Baldachinischen und dem überaus prachtvollen Kranzgesims (Fig. 81). Die Verhältnisse sind hier von feltnem Adel, das Ganze von harmonischer Wirkung. Das Rahmen- und Pfostenwerk der Fenster ist noch durchaus in gothischem Sinne aus mageren Säulchen und tiefen Hohlkehlen zusammengesetzt. Auch



Fig. 81. Vom Stadthaus zu Orleans. (Mon. hist.)

das ist ein mittelalterlicher Gedanke: die Einfassung durchbrochener Rundbögen, welche in graziösem Spiel den oberen Abschluss bildet. Ebenso sind die Nischen der Statuen mit ihren Baldachinen völlig in gothischen Formen durchgeführt, doch hat der Architekt mit Verständniß ihnen einen flachen Abschluss gegeben, um sein Hauptgesims nicht zu durchschneiden. Er hat damit die Herrschaft der Horizontale, die Berechtigung des neuen Stiles besiegelt und durch die weise Unterordnung der zur Anwendung gebrachten mittelalterlichen Formen diesen ein Bürgerrecht in der neuen

Bauweise gesichert. Im Uebrigen spricht die Renaissance in den schlanken Pilastern, den wappenhaltenden Engeln an der Fensterbrüstung, den Profilen und Ornamenten der Gesimse sich vernehmlich aus. Nur in dem Kranzgesims kommt noch einmal ein Compromiß zwischen beiden Stilen in glücklicher Weise zur Geltung.

Die Hauptform desselben, der Rundbogenfries, ist, ähnlich wie die Säulen des Portals, der romanischen Bauweise entlehnt, und es verdient Beachtung, daß die Frührenaissance öfters sich der Formen dieses ihr innerlich verwandten Stiles bedient hat. Aber sie weiß ihn in ihrem Sinn umzubilden, neu zu beleben, ja zu bereichern, und giebt uns darin einen bemerkenswerthen Fingerzeig, in welchem Geist eine schöpferische Architekturepoche auch die Formen der Vergangenheit wieder flüßig zu machen versteht. Die Muscheln der Bogenfüllungen, die Ornamente der Glieder und der kleinen Zwickel bezeugen dies. Nur zwischen den Pilastern und dem Fries ist keinerlei organische Verbindung gewonnen, wie denn überhaupt die lockere Composition davon Zeugniß ablegt, daß die Meister jener Zeit meist noch unsicher zwischen den beiden Baustilen umhertasteten. Unmittelbar über dem Gesims liegt die Traufrinne mit ihren prächtigen Rosetten und ihren Wasserspeiern, dann folgt die durchbrochene Balustrade der Galerie, welche sich vor den Fenstern des Dachgeschosses hinzieht: diese wieder mit ihren Fischblasenmustern ein letzter Nachhall des Flamboyant. Die ganze Composition dieser reichen Krönung bildet offenbar die Vorstufe für jenes noch grosartigere, noch entwickeltere Kranzgesims, das wir in Blois an der inneren Façade kennen lernten. Auch die beiden kleinen pfefferbüchsenartigen Thürmchen auf den Ecken sind eine mittelalterliche Conception, auch sie jedoch mehr dem romanischen als dem gothischen Stil verwandt.

Die Dachfenster endlich mit ihren Kreuzpfeilern werden von korinthisirenden Pilastern eingefasst, die horizontal durch ein Gesims verbunden sind. Sehr unorganisch steigen über diesen krönende Spitzgiebel auf, die durch ihre Steile und die abschließende Kreuzblume der gothischen Auffassung angehören. Uebrigens ist zu bemerken, daß die Façade mancherlei Beschädigungen erfahren hat, weniger wohl durch die Hugenotten, »die undankbaren Söhne unserer christlichen Civilisation«, wie Dr. Cattois sie schmeichelhaft bezeichnet, sondern durch die Revolution, welche namentlich die fünf Statuen französischer Könige aus ihren Nischen herabwarf und zerrümmerte. Gegenwärtig ist das Gebäude in würdiger Weise geschützt und zum Museum der Stadt umgestaltet.

Der Grundriß ist einfach. Ein mit Kreuzgewölben gedeckter Flur, neben welchem auf beiden Seiten ansehnliche Räume mit großen Kreuzgewölben auf achteckigen Pfeilern liegen, führt zu einer Treppe, auf welcher man den höher gelegenen Hof erreicht. Hier erhebt sich rechts der

gewaltige Beffroi, rechtwinklig, aber nicht quadratisch, mit einem runden Treppenthurm zu ansehnlicher Höhe aufsteigend und mit schlankem Spitzhelm in einer Höhe von ca. 180 Fufs geschlossen. Das obere Geschofs öffnet sich auf allen Seiten mit hohen gothischen Fenstern als Glockenstube. Die Krönungen der Fenster im geschweiften Spitzbogen, sowie die Fialen und die Fischblasengalerie am Anfang des Daches bezeugen deutlich die spätgothische Entstehung. Damit stimmt die Nachricht wohl überein, daß *Robin Galier* um 1442 den Thurm errichtet und 1453 das Werk vollendet habe.

Das obere Geschofs des Vorderbaues besteht in seiner ganzen Ausdehnung aus einem Saal von 60 Fufs Länge bei 25 Fufs Breite. An seinen Schmalseiten sind zwei Kamine angebracht und zwei Thüren führen aus einer Vorhalle hinein. Letztere, in narthexartiger Form, ist sammt der Wendeltreppe in ganzer Länge vor dem Saal hingeführt.

§ 58.

DAS STADTHAUS ZU BEAUGENCY.

DER erste Ort, welcher dem mächtigen Orleans in Aufführung eines Rathhauses in der neuen Bauweise folgte, war die kleine Stadt Beaugency, zwischen Blois und Orleans an der Loire gelegen.¹⁾ Der Stil desselben ist dem des Stadthauses von Orleans so nahe verwandt, daß man mit Wahrscheinlichkeit auf denselben Meister schließen darf. Als Erbauungszeit wird das Jahr 1526 angegeben. Jedenfalls wurde der kleine Bau erst nach dem Vorbilde, das Orleans gegeben hatte, errichtet, nicht wie Dr. Cattois annimmt, vor jenem. Abgesehen davon, daß in der Regel die großen, mächtigen Gemeinwesen es sind, die in der Architekturentwicklung die Entscheidung geben und durch bedeutende Werke einer neuen Richtung zuerst Bahn brechen, sind auch gewisse Formen am Rathhause zu Beaugency offenbar erst die weitere Entfaltung, zum Theil selbst die höhere Vollendung des in Orleans Begonnenen. Ausdrücklich gilt dies von dem herrlichen Kranzgesims, das an Reichthum und Adel dem von Orleans überlegen ist und sich dem prachtvollen des Schlosses von Blois an die Seite stellt. (Vgl. Fig. 82.)

Der kleine Bau besteht aus einem unregelmäßigen Rechteck, das im Erdgeschofs eine nach der Straße geöffnete Halle, im oberen Stockwerk den großen Rathsaal enthält. Der Ausgang liegt an der Rückseite in einem polygonen Treppenhause mit breiter Wendeltreppe. Die Fassade gehört zu den reichsten und zierlichsten der Zeit (Fig. 82). Die großen halbgeschlossenen Arkaden mit flachem Korbbogen, mit welchen das Erd-

¹⁾ Aufn. in den Mon. histor. und bei Verdier et Cattois, archit. civ. et domest.

LÜBKE, Gesch. d. Renaissance in Frankreich. II. Aufl.

geschofs sich gegen die Strafe öffnet, sind offenbar aus der im benachbarten Orleans gebräuchlichen Kaufladenanordnung herübergenommen. Zierlich und elegant ist das Portal mit den kleinen gekuppelten Fenstern darüber.

In unbekümmerter Weise verfolgt das obere Geschofs sein eigenes Gesetz der Anordnung und Eintheilung, ohne Rücksicht auf die Axentheilung des Erdgeschoffes. Deshalb sind seine Pilafter auf Kragsteinen mit Voluten verkröpft. Unter den Wappen und Emblemen, welche die Fensterbrüstungen ausfüllen, bemerkt man den Salamander Franz' I. Sehr schön sind die Verhältniffe, Eintheilung und Dekoration der drei großen Fenster mit ihren von köstlichen Arabesken belebten Kreuzstäben, nicht minder geschmackvoll die Ornamente an den Kapitälern der Pilafter und in den Füllungen ihrer Schäfte. Die höchste Pracht aber entfaltet sich in dem Kranzgesims, das nur am Schloß zu Blois seines Gleichen findet. Die Flächen des oberen Stockwerkes sind endlich mit einem Lilienmuster bedeckt, zum Beweis für die unerfättliche Dekorationslust dieser Zeit.

§ 59.

DAS STADTHAUS ZU PARIS.

Die Stadt Paris befaß im Mittelalter für die Berathungen ihrer Vorsteher ein Haus am Grèveplatz, die sogenannte Maison aux Piliers, welche 1357 um die Summe von 2880 Livres von einem Privatmann erworben wurde.¹⁾ Nach den Beschreibungen von Zeitgenossen und nach einem Miniaturbild des 15. Jahrhunderts war es ein ansehnlicher Bau mit einer Bogenhalle im Erdgeschofs, zwei Höfen, einer Kapelle und einem großen Saal. Bei der starken Zunahme der Bevölkerung in der Residenz, die damals schon eine Weltstadt zu werden anfang, hatte sich der Bau längst unzureichend erwiesen, als die Schöffen am 13. Dezember 1529 den Beschluß faßten, den König um Erlaubniß zum Ankauf mehrerer benachbarter Häuser und zum Neubau eines größeren Stadthauses anzugehen. Gern ertheilte Franz I die erbetene Ermächtigung, und am 15. Juli 1533 wurde unter großer Feierlichkeit der Grundstein gelegt. Als Erfinder des Planes und oberster Leiter der Ausführung wird *Domenico Boccador* aus Cortona genannt, der dafür einen Jahresgehalt von 250 Livres empfing. Unter ihm war als Maurermeister *Pierre Sambiches*²⁾ mit 25 Sous Tagelohn und für die Zimmerarbeit *Jehan Affelin* mit 75 Livres Jahresgehalt angestellt. Man sieht schon aus dem Verhältniß dieser Zahlen, daß der Italiener in hervorragender

¹⁾ Die historischen Notizen in dem schönen Werke von Victor Calliat, l'hôtel de ville de Paris. Avec une histoire de ce monum. par le Roux de Lincy. Paris 1844. 2 Vols. Fol. — ²⁾ Ein Mitglied der Architektenfamilie Chambiges, die bis ins 17. Jahrhundert vorkommt.

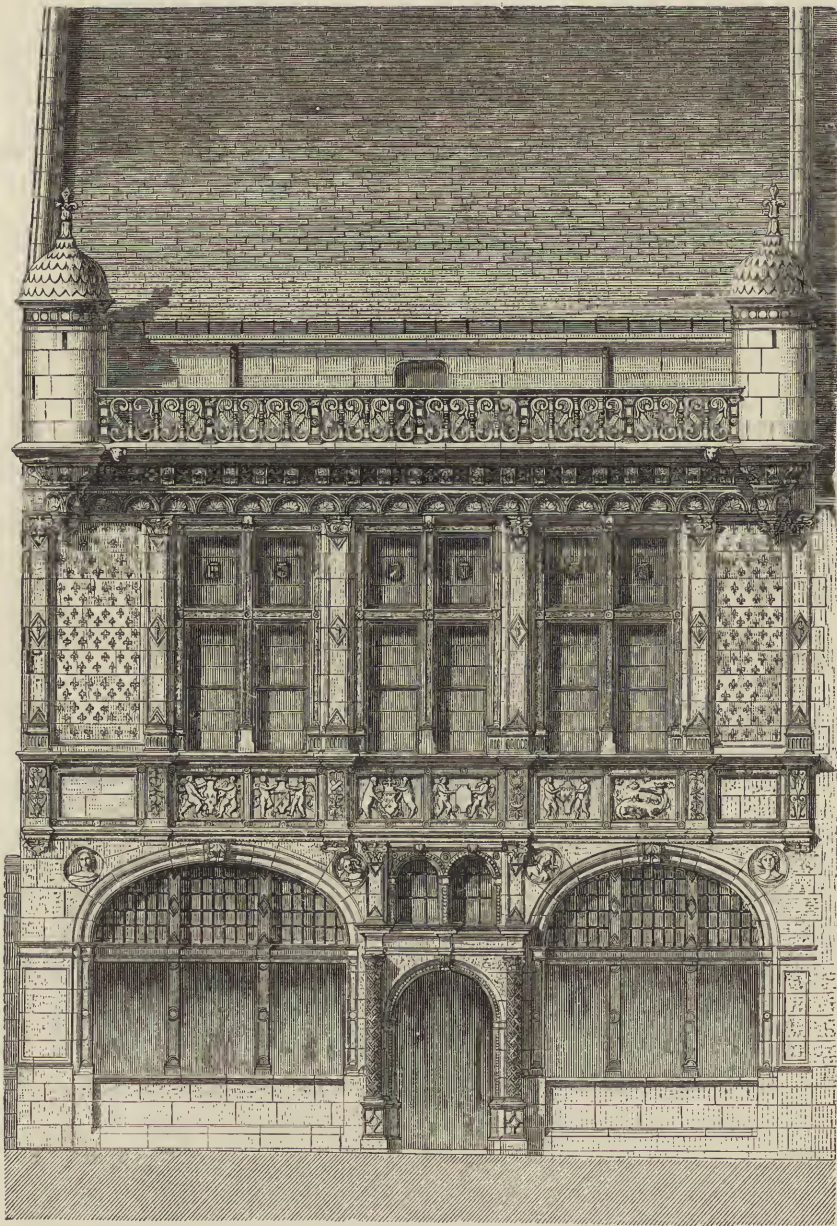


Fig. 82. Stadthaus zu Beaugency.

Stellung als erfindender und leitender Architekt jenen blofs ausführenden Meiftern gegenübertritt.

Der Bau wurde anfangs energifch gefördert, fo dafs bis 1541 die drei Flügel, welche vorn, rückwärts und an der rechten Seite gegen die Seine den Hof umfchloffen, im Wefentlichen vollendet waren. Namentlich fand der Hof an den drei bezeichneten Seiten damals gröfstentheils fertig da, fo wie er noch jetzt fich zeigt. Als aber am 2. Juli 1541 bei Annäherung der feindlichen Truppen die Stadt Paris für Befestigungswerke die Summe von 34.000 Livres zahlen mußte, wurde die Hälfte der Arbeiter entlassen und der Bau bis 1548 mit alfo verringerten Kräften langfamer fortgeführt. Eine Federzeichnung vom Jahre 1583¹⁾ zeigt nur das Erdgefchofs im Rohen angelegt, darüber ragen drei ungleiche Giebel auf; vollendet ift blofs der Pavillon rechts nach der Seine hin. Im Jahre 1589 droht plötzlich der letzte sehr verfallene Rest der Maison aux Piliers, die Pfortnerwohnung, den Einsturz und muß schnell abgetragen werden. Man begreift leicht, dafs in der langen Zeit der religiöfen Wirren und der Bürgerkriege die Stadt weder Luft noch Mittel zur Förderung des Baues fand. Als mit Heinrich IV Friede und Vertrauen dem Reiche wiederkehrten, wurde der Bau feit 1600 mit neuem Eifer in Angriff genommen und 1607 die Façade »avec les pilastres, moulures, enrichissement, corniche, attique et fronton« in ihren Haupttheilen vollendet. Es blieb noch der Uhrthurm des Mittelbaues zu errichten, der die Form einer offenen Laterne erhalten follte. Die ausführenden Meister wurden angewiefen, »suivant le dessin en parchemin« — worunter wohl nur die Pläne Boccadors zu verstehen find — den Uhrthurm mit zwei Gefchoffen in Form einer Laterne zu erbauen, »qui doivent surmonter le cadran et au dernier desquels fera mis un timbre ou cloche pour servir d'horloge.« Die Baumeister fprachen fich dahin aus, dafs das Dach »la forme, structure et façon du comble de la grande salle du Louvre« erhalten folle.²⁾ Seit 1608 wurden nun die Vollendungsarbeiten mit Eifer in Angriff genommen, die provisorifchen Säulen des Erdgefchoffes durch cannelirte korinthische eretzt, das Gefims mit einer Balustrade gekrönt, welche der Plan Boccador's nicht vorschrieb, und über dem mittleren Portal im Bogenfeld auf schwarzem Marmorgrunde das Reiterbild Heinrichs IV in Hochrelief ausgeführt. Es war das Werk des trefflichen Bildhauers *Pierre Biard*, der als »Architecte sculpteur du Roy« bezeichnet wird. Die Ausführung des Baues leitete zu dieser Zeit Meister *Pierre Guillain*. Seit 1609 wird der Pavillon des linken Eckflügels, feinem Pendant genau entsprechend, errichtet, bis 1612 der Glockenthurm fammt Uhr und Glocke hinzugefügt und schließlic in auffallend langfamer Bauführung von 1618 bis 1628 der

¹⁾ Als Vignette bei Calliat, Tom. II, pl. 1 wiedergegeben. — ²⁾ Calliat II, p. 7.

linke Flügel des Hofes und damit der ganze Bau vollendet. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Räumlichkeiten immer unzureichender sich erwiesen, trug man sich mit Erweiterungsplänen, die indess erst in neuerer Zeit von 1837 bis 1846 nach den Plänen Godde's und Lefueur's in ausgezeichnete Weise zur Verwirklichung kamen. Durch die Communards 1871 eingestürzt, wurde der Bau seitdem durch Bally und De Perthes wieder hergestellt.

Um ein Bild von der Anlage des alten Baues zu gewinnen, müssen wir die ausgedehnten Flügelbauten mit den beiden Seitenhöfen, das Treppenhaus mit seiner grandiosen Doppeltrappe und den großen Festsaal im hinteren Flügel hinwegdenken. Wir erhalten dann die trapezförmige, nach der Tiefe sich erweiternde Grundform des alten Stadthauses, welches sich mit vier Flügeln um einen ähnlich angelegten Hof gruppirt. Der Bau wurde an der Rückseite durch eine kleine Quergasse von der gothischen Pfarrkirche St. Jean en Grève, an welche sich die große viereckige Kapelle St. Jean angeschlossen, getrennt. An der linken Seite stieß die Heiliggeist-Kapelle mit dem neben ihr sich ausdehnenden Hospital an; an der rechten dagegen begrenzte ihn die Rue du Martroi, deren Eingang indess geschickt durch den großen Thorweg des dort errichteten Eckpavillons in den Bau hineingezogen war. Die Fassade ist völlig symmetrisch entwickelt: in der Mitte der Haupteingang, jederseits von drei Theilungen mit Fenstern eingefasst; dann als Abschlüsse die mächtigen Eckpavillons mit ihren Durchfahrten.

Auf einer polygonen Rampentreppe gelangt man zum Eingang in den Flur, der in der Axe des Baues mit einer Anzahl Stufen, ganz wie am Stadthaus zu Orleans, den 12 Fuß über dem Straßenniveau liegenden trapezförmigen Hof gewinnt. Ursprünglich hypäthral, erst neuerdings mit einem Glasdach eingedeckt, wird derselbe von Arkaden auf Pfeilern umzogen, hinter welchen die Bureaux in einfacher Flucht sich hinziehen. Mehrere zweckmäßig angelegte Treppen, sämmtlich in geradem Lauf aufsteigend und über dem ersten Podest ebenso unwendend, bieten überall genügende Verbindungen. Die Haupttreppe, noch immer ansehnlich genug, liegt rechts am Eingang. Sie hat auf den Podesten gedrückte Rundbogensgewölbe, die mit Kreuzrippen und Schlusssteinen in gothischer Weise ausgebildet sind. Dagegen ist ihr steigendes Tonnengewölbe in glänzender Weise mit Cassetten in mannichfaltiger Ornamentation gegliedert. Diese Theile gehören in ihrer charaktervollen Architektur zu denen, welche das ursprüngliche Gepräge am treuesten bewahrt haben. Dasselbe gilt von den inneren Fassaden des Hofes. Sie zeigen im Erdgeschoß ionische, im oberen Stockwerk korinthische Halbsäulen, sämmtlich uncannelirt, im Uebrigen mit ihren Stylobaten, Gebälken und Gesimsen aus dem vollen Verständniß der

antiken Formen geschaffen. In den Bogenzwickeln der unteren Arkaden sind Medaillons, offenbar für Brustbilder, eingelassen. Die Plafonds der Galerien zeigen große Mannichfaltigkeit der Eintheilung und Dekoration, alles im Sinn der Antike. Die Frührenaissance mit ihren übermüthigen Formenspielen und ihren mittelalterlichen Anklängen spuckt nur noch einmal, lustig genug, in den üppig decorirten Umrahmungen der Dachfenster.

Treten wir schliesslich noch einmal vor die Façade, um den künstlerischen Eindruck derselben zu prüfen. Ueber einem niedrigen, als Sockel des Oberbaues behandelten Erdgeschoss erhebt sich ein hohes Parterre, und über diesem ein noch bedeutenderes Obergeschoss. Dann schliesst der Mittelbau mit Gesims und Balustrade ab, während die Eckpavillons noch ein zweites mit korinthischen Pilastern decorirtes Stockwerk zeigen, über welchem sich die steilen Dächer erheben. Diesen mächtig abschliessenden Massen hält der schlanke Glockenthurm des Mittelbaues mit seiner prachtvoll decorirten Uhr und den beiden achteckigen Laternen ein wirksames Gegengewicht. Die Gliederung und Dekoration der Façade ist von grossem Reichthum. Im Erdgeschoss fassen tiefe Bogennischen die Fenster ein, welche rechtwinklig, durch Kreuzstäbe getheilt und mit antikem Giebel geschlossen sind. Kräftig vortretende korinthische Säulen, cannelirt, auf hohen Stylobaten, stark verkröpfte Gesimse stützend, geben eine ungemein wirksame Gliederung. Das obere Geschoss hat enorme Fenster von 20 Fufs Höhe im Lichten und deshalb mit doppelten Kreuzstäben getheilt. Je einfacher aber ihre Umrahmung ist, desto reicher die Decoration der Zwischenwände. Ueber den Säulen des Erdgeschosses steigen kurze Pilaster auf, mit vorgelegten Voluten reich geschmückt. Auf ihren üppigen stark ausladenden Kapitälern erheben sich schlanke Tabernakel, mit Rundgiebeln bekrönt, eleganten Bogennischen als Einfassung dienend, welche Statuen enthalten. In dieser originellen Decoration fordert die Plastik der Frührenaissance noch einmal ihr Recht. Dasselbe gilt in verstärktem Maasse, selbst noch mit gothisirender Tendenz von den Baldachinen der Nischen, die im Erdgeschoss der beiden Pavillons angebracht sind. In diesen Decorationen, sowie in den hohen Dächern mit ihren Fenstern und Kaminen hat der italienische Architekt dem französischen Nationalgeist seine Concessionen gemacht.

§ 60.

OEFFENTLICHE BRUNNEN.

HAND in Hand mit dem Streben nach reichem Schmuck des öffentlichen Lebens geht die Errichtung von stattlichen Brunnen, die fortan im Sinne der Renaissance zu monumentalen Werken ausgeprägt werden.

Schon das Mittelalter hatte diesen Denkmälern eine besondere Vorliebe zugewandt; aber in der gothifchen Epoche hatte die kirchliche Architektur einen zu einseitigen Einfluß auf ihre Form und Ausbildung gewonnen, und es konnte nicht als eine in tektonischem Sinne angemessene und wahrhaft künstlerische Lösung betrachtet werden, wenn die Form eines gothifchen Thurmes im verkleinerten Nachbild eines Spitzpfeilers als Motiv zum Wafferspender zur Verwendung kam. Denn die metallenen Röhren, welche in folchem Fall das Wasser zu vertheilen haben, werden in ihrem rein



Fig. 83. Brunnen zu Mantes. (Sadoux.)

äusserlichen Anfat an den Körper des Denkmals keineswegs zu künstle-
rischen Trägern ihrer Funktion.

Die Renaissance greift zur Form eines weiten Beckens zurück, aus dessen Mitte sich in der Regel ein reich geschmückter kegelförmiger Pfeilerbau erhebt. Eines der zierlichsten Denkmäler dieser Art, noch aus der Epoche Ludwigs XII, besitzt die Stadt Tours. Jacques de Beaune, Seigneur de Semblançay und Gouverneur der Touraine, ließ daselbe aus carrarischem Marmor durch den berühmten Bildhauer *Michel Columb* entwerfen, dessen Neffen *Bastien* und *Martin François* es im Jahre 1510 aus-

fürten. Das kleine Monument¹⁾ besteht aus einem achteckigen Becken, aus welchem sich ein 15 Fufs hoher pyramidaler Aufsatz erhebt. Das Bassin hat auf den Ecken originelle ionische Zwergpilaster mit cannelirten Schäften und in den zierlich umrahmten Feldern Ornamente von Ranken,

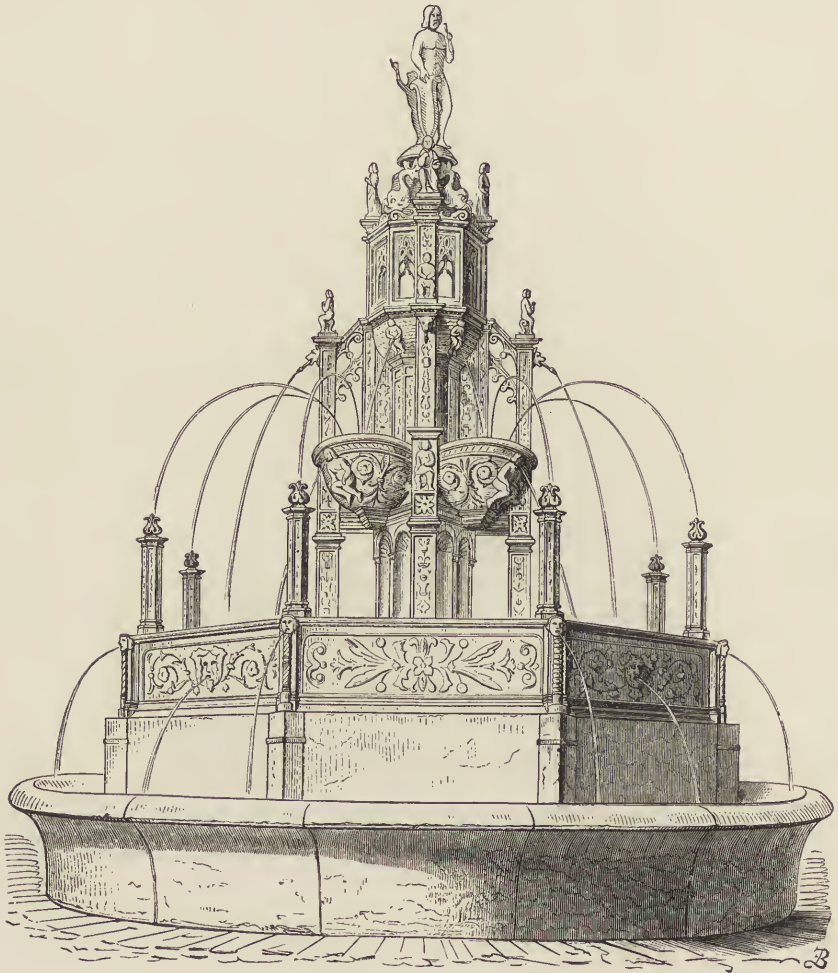


Fig. 84. Fontaine zu Clermont-Ferrand. (Chapuy.)

Kränzen und flatternden Bändern. Die Pyramide entwickelt sich in einer Anzahl horizontaler Abschnitte, bei deren Gliederung und Profilierung die Kunst der Renaissance den ganzen Reichthum ihrer Phantasie aufgeboten hat. Geflügelte Wasserspeier, deren ursprünglicher Charakter nicht genau

¹⁾ Vgl. die Aufnahme bei Berty, ren. mon., Tom. II.

mehr zu erkennen ist, spenden das belebende Element. Unter den zahlreichen Wappen und Emblemen, die an den Flächen sich finden, sieht man die Namenszüge Ludwigs XII und seiner Gemahlin Anna, von geschmackvollen Ornamenten umgeben. Auffallend genug sind am oberen Theile, wo sich aus eleganten Voluten die Spitze in Form einer geschweiften Geländerfäule entwickelt, die Werkzeuge der Passion angebracht. So spielt der schwache Anklang eines religiösen Elements in dies rein weltliche Denkmal hinein.

Ein anderes anmuthiges Denkmal dieser Art ist der in Fig. 83 dargestellte, von 1519 bis 1521 ausgeführte Brunnen zu Mantes. Auf einem achteckigen Becken erhebt sich ein polygoner Pfeiler, auf welchem die runde, mit einem zierlichen Relieffries geschmückte Schale ruht. Ueber dieser steigt ein ganz in Plastik aufgelöster Pfeiler empor, der eine kleinere, noch reicher dekorierte Schale trägt. An beiden Schalen sind Masken angebracht, aus welchen sich die Wasserstrahlen in das Becken ergießen. Der Charakter des Ganzen ist der einer spielenden zierlichen Frührenaissance.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang ist die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Fig. 84 eine Abbildung beifügen.¹⁾ Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboise bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die Place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungeschickter Weise durch ein rundes ersetzt wurde. In ihrem spielend dekorierten Aufbau und selbst zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält sie noch gewisse gothische Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weise sich mit den Details der Renaissance, mit arabesken-geschmückten Pilastern, sowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantastisch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, ist in § 63 ausführlicher die Rede.

¹⁾ Vgl. Chapuy, *Moyen âge pitt.* III, pl. 88.





VI. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.

A. DIE HAUPTMEISTER UND IHRE WERKE.

§ 61.

VERÄNDERTE ZEITVERHÄLTNISSE.



LS Franz I starb, hinterließ er seinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben schenken darf, einen Staatschatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrschaft an, erfüllt von dem Wunsche, in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein schöner Mann, wohlgewachsen und stattlich, dem die dunkle Gesichtsfarbe einen besonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Wesen seines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenwesen leidenschaftlich ergeben, setzte er sich Entbehrenen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiste persönlicher Tapferkeit, der seinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenschaftlicher Pferdeliebhaber, wurde er bewundert wegen seiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirschjagd, deren Anstrengungen und Gefahren er sich, jeder Witterung trotzend, aussetzte. Ein Meister in den verschiedenen Arten des Ballspiels, nahm er auch darin für sich den schwierigsten und gefährlichsten Posten in Anspruch, und zwar nicht aus Gewinnfucht, denn damals sei die Partie nur

um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie später um vier, sechs Taufend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn stets an feine Umgebung vertheilt.¹⁾ Ebenfo war er neben dem Herrn von Bonnivet der beste Springer am Hofe, und über einen Waffergraben von fünfundzwanzig Fufs Breite zu fetzen, war ihm ein Leichtes. Bei folchen Gelegenheiten liebte er es, feine Gefchicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu laffen, und die kluge Katharina von Medici wufte dafür zu forgen, dafs es an einem glänzenden Flor schöner Damen nie fehlte.

Das Verhältnifs zu diefer merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoiftifch und kalt berechnend, mußte fie ihre Herrfchfucht, die einzige Leidenschaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der feften Ueberzeugung, dafs ihre Zeit kommen werde, begünstigte fogar den Verkehr mit diefer Hauptmaitresse, wie fie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die schönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einflußreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verfricken und nach Kräften zu verderben. Auch in diefer Hinficht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht blofs die Fortfetzung derer feines Vaters, deffen Hof Brantôme schon »*afsez gentiment corrompu*« nennt, fondern der Sohn wufte fein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Befätigung diefer Thatfachen wird man darin finden, dafs, während Franz I an feinen Bauten außer dem eigenen Namen nur den feiner Gemahlin anbringen liefs, Heinrich II fich nicht fcheute, Namenszug und Symbol feiner Concubine überall verfwenderifch auszuthemen. Aus diefen Verhältniffen ging die womöglich noch gefteigerte Neigung zu Feften und Luftbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schaufftellungen, Balleten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbefchreibung diefes Königs bei Brantôme fich fo außerordentlich breit machen. Es fei nur an die Feflichkeiten beim Einzug des Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenfpiele und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weife, die damals in Frankreich faft noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechfelte und die Illumination der ganzen Stadt den Befchluss machte. Hand in Hand damit ging die noch gefteigerte Pracht der äußeren Erfcheinung des gefamten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüstungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Fayencen, die man als »*Faience Henry II*« bezeichnet, erinnern.

Sieht man aber genauer zu, fo gewahrt man bald, dafs der Sohn, den Vater doch nur äußerlich nachahmte, und diefs gilt befonders für das

¹⁾ Vgl. die Schilderung bei Brantôme, Capit. Français, Art. Henry II.

Gebiet idealer Strebungen. Wohl schützte und pflegte Heinrich, auch darin den Spuren seines Vaters folgend, Wissenschaft und Kunst. Einer Anzahl tüchtiger Gelehrter gab er Pensionen und Unterstützungen, der Dichter Jodelle erhielt von ihm für seine Tragödie Cleopatra fünfhundert Thaler, den frostigen Ronfard, der das Entzücken der Zeit war, nannte der König »feine Nahrung,« für seine Maitresse ließ er ein prachtvolles Schloß erbauen, und die angefangenen Unternehmungen seines Vaters, namentlich den Louvre und das Schloß von Fontainebleau, sowie manche andere wurden mit nicht geringerem Glanze weiter geführt. Aber jenes persönliche Verhältniß zu Gelehrten, Dichtern und Künstlern, welches bei Franz I in menschlich liebenswürdiger Weise hervortritt und auf einer tieferen Schätzung alles geistigen Schaffens, vorzüglich der Kunst, beruht, jenen warmen persönlichen Antheil, der allen Schöpfungen Franz' I den Zauber einer individuellen Frische und Anmuth verleiht, suchen wir vergebens bei Heinrich II. Ihm ist es mehr um äußeren Glanz zu thun, seine Kunstförderung quillt nicht aus der Liebe zur Sache, sondern aus Prunkfucht und Ruhmbegier. Gleichwohl sind die während seiner Regierung (1547—1559) entstandenen Schöpfungen, obwohl häufig bereits ein kühlerer Hauch, ein stärkeres Walten der Reflexion sich zu erkennen giebt, diejenigen Denkmale der französischen Renaissance, in welchen, was die Epoche Franz' I in verschwenderischem Keimen und Blühen begonnen hatte, zur vollen Entfaltung gelangt, in welchen der nationale Baugeist, tiefer erfüllt und gefättigt von der Antike, seine edelsten Offenbarungen erlebt. —

Eine allmähliche Umwandlung, langsam aber sicher vorschreitend, vollzieht sich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit streitig machen. Die schlimme Saat, die ihr Vorgänger durch sein schwankendes, haltungsloses Wesen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die schmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch seine sinnlose Verschwendung ausgestreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch drückende Auflagen die Kosten, welche seine Kriege und sein glänzender Hofhalt heischten, zu bestreiten vermocht; aber seine geregelte Finanzwirthschaft hatte schlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, dessen sinnloses Gebahren durch beständige Kriege, üppigen Hofhalt und verschwenderische Ausstattung der Maitressen die Grundfesten des nationalen Wohlstands erschütterte, stieg das jährliche Deficit auf drittelhalb Millionen und die Staatschuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von sechsendreißig Millionen. Mit dieser Schuldenlast hinterließ er seinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Großen, vor Allen die Herrschfucht der Guisen, die ungelöste religiöse Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre seiner Regierung (1559—1560)

die Schuldenlast auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX (1560 bis 1574), der ächte Sohn seiner Mutter, und der tückische Heinrich III (1574 bis 1583) häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiösen Bürgerkrieges. Alle drei, systematisch durch die verruchten Anschläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausschweifungen vorsätzlich entnervt, waren willenlose Werkzeuge in der Hand dieses weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewissen, ohne Treu' und Glauben, verrätherisch zwischen den Parteien schwankend, ist sie die Incarnation der ruchlosen italienischen Politik jener Zeit. Kein Wunder, daß die Blätter der französischen Geschichte in dieser Epoche mit Blut befudelt sind, daß unter Franz II bei Entdeckung der Condé'schen Verschwörung gegen die Guisen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, daß unter Karl IX über die arglosen Protestanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, daß Heinrich III mit derselben feigen Verrätherei sich von den Guisen befreit.

Wenn in solchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlstand zerrüttet, die Gewissensfreiheit mit Füßen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüftet ist, von glänzenden Werken der Kunst geredet werden soll, so vermag der Geschichtschreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es sich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmsucht der Großen sich auf Kosten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim ersten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es sich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menschliche Natur ihre Nachtseite herausgekehrt zu haben scheint, wo ein widriges Gemisch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückischem Verrath die Luft verpestet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzufuchen, um die tröstliche Gewissheit aufrecht zu halten, daß das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet ist. Selbst bei Katharina von Medici dürfen wir nicht vergessen, daß sie außer der ränkevollen italienischen Politik doch auch die Kunstliebe ihres Hauses mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beschützerin der Künste, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluß übte. Besonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Protestanten, das feurige Auflehnen gegen staatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungehemmt seinen Fortgang nimmt, ins Auge fassen, wie hoch steht da jenes frische Jahrhundert der Geister über jenen späteren Epochen, wo die Bleidecke des Despotismus sich über ganz Europa immer weiter ausbreitet und selbst in Deutschland alle jene Länder, die damals freudig der religiösen Wiedergeburt anhängen, jetzt längst durch den Habsburger Jesuitismus und

blutige Dragonaden zum alleinfeigmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geistesdruck der Pfaffenherrschaft begraben find.

So richten wir uns denn gern an dem kraftvollen Geistesleben jener Zeit auf; fo erquickt uns in dieser Epoche, gegenüber dem öden Unglauben, der, mit barockem Aberglauben gemischt, uns die Erscheinung der Katharina von Medici und ihrer Sippschaft fo widerwärtig macht, jeder Geistesstrahl, der aus den Werken eines einsamen Denkers, wie Michel de Montaigne, bricht, und fo find auch die Kunstschöpfungen der Zeit als Zeugnisse des geistigen Lebens und des Schönheitsfinnes uns hochwillkommen. Dafs in ihnen aber fortan ein andrer Ausdruck herrscht, wird die nähere Betrachtung ergeben.

§ 62.

UMGESTALTUNG DER ARCHITEKTUR.

IN der späteren Zeit Franz' I hatte die französische Baukunst die letzten Spuren des Mittelalters abgestreift und sich aus der spielenden Verwendung antiker Elemente zu einem klareren Verständniß und einer systematischen Behandlung erhoben. Wie Heinrich II in allen Punkten seinem Vater nachzueifern suchte, so ist auch die Architektur zunächst die unmittelbare Fortsetzung der Richtung, in welche die vorige Epoche ausmündete. Schon der Umstand, daß eine Reihe bedeutender Bauten, wie der Louvre und das Schloß von Fontainebleau, von Franz I begonnen, zu vollenden waren, brachte ein Anschließen an die bisher geübten Formen mit sich. Die edle Anmuth der Schlußepoche Franz' I setzt sich daher unmittelbar eine Zeit lang fort. Inzwischen machten sich jedoch daneben neue Verhältnisse geltend, aus welchen sich allmählich eine starke Umgestaltung der Architektur ergab.

Das Entscheidende ist, daß kurz vor der Mitte des Jahrhunderts eine Reihe einheimischer Architekten auftreten, die nicht mehr, wie die früheren, schlichte mittelalterliche Werkmeister sind, sondern sich als freie Künstler fühlen, an der humanistischen Bildung der Zeit vollen Antheil nehmen und ihre Studien in Rom an den Denkmälern antiker Kunst vollenden. Hatten bis dahin nur die in's Land gerufenen italienischen Künstler eine solche Stellung eingenommen, so wetteiferten die einheimischen Architekten fortan mit den Italienern, nicht ohne in einen bestimmten Gegensatz zu ihnen zu treten. Durch diese völlig veränderten äußeren Bedingungen kam ein neues Element in die Architektur, das der eigentlich modernen Subjectivität. Die Persönlichkeit der einzelnen Künstler bringt in den verschiedenen Werken sich mit Bewußtsein zum Ausdruck und die Geschichte der Architektur wird nunmehr, wie sie es in Italien schon lange war, zur Geschichte der Architekten. Gleichwohl bleibt bei allem individuellen Gepräge den Werken

ein nationaler Grundzug gemeinsam, der sie von den italienischen deutlich unterscheidet. Dieses nationale Element läßt sich in den Grundrissen, im Aufbau wie in der Dekoration, erkennen. Was die Planform betrifft, so gewinnt dieselbe jetzt die völlig durchgebildete Regelmäßigkeit und Symmetrie, welche überall im Programm der modernen Baukunst liegt. Die vielen selbständigen Ausbauten, die runden Eckthürme, die vorspringenden polygonen Treppenhäuser, in welchen sich die vorige Epoche noch gefiel, fallen fort, und die Façaden zeichnen sich in klar übersichtlichem rechtwinkligem Zuge der Linie. Die Treppen werden in's Innere hineingenommen, mit gerade aufsteigendem und dann rückwärts gewendetem Lauf, wie schon die Römer sie in ihren Theatern, Amphitheatern, Thermen und ähnlichen Bauten zur Anwendung gebracht. Bisweilen finden sich auch wohl opulenterer Treppenanlagen mit doppelten Läufen; doch sind das noch Ausnahmen. Bei alledem bleibt als ächt französische Eigenthümlichkeit die Anordnung von Pavillons auf den Ecken, auch wohl in der Mitte der Façade, welche durch ihre Maasse, meist auch durch grössere Höhe einen wirksamen Rhythmus der Linien ergeben. Dieses ist der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form überfetzt.

Im Aufbau machen sich als nationale Elemente nach wie vor die grossen rechtwinkligen Fenster mit ihren Kreuzpfeilern, vor allen aber die Dachgeschosse und die steilen Dächer mit den zahlreichen hohen Kaminen und den Lucarnen auf allen Theilen des Baues, besonders auf den Pavillons, geltend. Letztere namentlich sind auch jetzt mit Vorliebe ausgebildet, und wenn in ihren Bekrönungen die gothischen Traditionen den antiken Giebeln, geradlinigen, runden und selbst schon gebrochenen weichen, so wird in der ornamentalen Ausbildung bis auf die Verwendung von Hermen und Karyatiden nichts gespart.

Dieses führt uns auf das gefammte Detail der künstlerischen Gliederung und Dekoration, in welchem sich der individuelle Charakter der einzelnen Künstler am schlagendsten zu erkennen giebt. Man unterscheidet bald bei Künstlern wie Pierre Lescot die vollere Anwendung der Plastik, die reichere Fülle des Ornaments von der herberen und knapperen Ausdrucksweise, wie sie Philibert de l'Orme z. B. am Schloß St. Maur anwendet. Im Ganzen macht sich zunächst doch ein Streben nach einfach strengen Ausdrucksmitteln, nach einem gewissen ruhigen Ernst der Flächendekoration geltend, wie es die gleichzeitigen Italiener, ein Vignola und Palladio, zur Herrschaft bringen. Man erkennt darin das genauere Studium der antiken Reste und des Vitruv, das Vorwalten einer theoretischen Richtung, die zugleich in den literarischen Arbeiten eines Bullant, du Cerceau, de l'Orme sich ausdrückt. In der Gliederung der Flächen gewinnt der dorische Pilaster die Oberhand, und ein System von Nischen gefellt sich dazu, wie z. B. beim

Louvrehof und beim Schloß von Ancy-le-Franc. Bald aber empfand man, daß die zahlreichen Pilasterordnungen den Façaden etwas Monotonies und Kleinliches gäben, was bei der im Ganzen geringeren Stockwerkshöhe der französischen Bauten — einem natürlichen Ergebniss der klimatischen Bedingungen — um so unverkennbarer hervortritt. Daher jene Versuche, durch Einordnung zweier Stockwerke in eine mächtige Pilasterstellung den Façaden einen Ausdruck von Würde und Gröfse zu geben, von denen wir schon in § 36 an den jüngeren Bauten von Chantilly ein Beispiel gehabt haben. In diesen Lösungen sind die französischen Architekten ganz originell, wie später auch die Betrachtung von Charleval (§ 76) beweisen wird.

Im Ganzen entgehen nun freilich diese französischen Werke ebenso wenig wie die verwandten italienischen einer gewissen Kühle, ja selbst Nüchternheit des Eindrucks, und bisweilen empfindet man den Hauch dieser Kälte etwa wie den einer Ronfard'schen Ode, manchmal aber auch wie die edle verständige Klarheit eines Essais von Montaigne. Nicht selten scheint es fogar, als wolle die Architektur in Sack und Asche eines freudlosen schematischen Dorismus und einer »mürrischen« Rustica Busse thun für die fröhlichen Thorheiten ihrer harmlos spielenden Jugendjahre unter Franz I. Aber neben dieser strengeren Auffassung gewinnt bald eine andere Platz, die man den geraden Gegenatz, das Durchbrechen eines übermüthigen phantastischen Sinnes nennen kann, der aber nicht mehr in der freien lebenswürdigen Naivetät der Frühepoche, sondern in bedenklicher Wendung zum Barocken zur Erscheinung kommt. So ist das »weiße Haus«, welches Karl von Bourbon dem Schloß Gaillon hinzufügte (§ 16), durch seine dorischen Rustica Säulen, durch die häßlichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten statt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verchlungenen Bocksbeinen ein tolles Prachtstück dieser Mißarchitektur. Malerisch, ja theatralisch bewegte Atlanten, hockende Panisken mit doppelten Schmetterlingsflügeln, Fenster mit gebrochenen und aufgerollten Giebeln, Ueberhäufung mit wild in's Kraut geschossenem Laubwerk sieht man am Terrassenbau des Schlosses Vallery (§ 74). Diese Phantastik wirkt um so empfindlicher, als sie mit einer bewußten und korrekten Gliederbildung Hand in Hand geht, das Walten der Reflexion überall durchschimmern, die Abwesenheit der Naivetät also deutlich erkennen läßt. Solche Bauten schwanken oft in ihren einzelnen Theilen zwischen Nüchternheit und Ueberladung, wie die Zeit selbst zwischen den Extremen fanatischer Bigotterie und schamloser Ausschweifung hin und her trieb. Verwunderlich aber ist, gegenüber der Strenge, die damals noch in Italien herrschte, das Losbrechen dieses tollen Faschings, in welchem wir wieder eine ächt nationale Eigenheit anzuerkennen haben. Denn es spiegelt sich darin jener Hang zu forcirter Uebertreibung, welchem der Franzose, dessen

Bewegungslinie sich stets in Extremen hinzieht, auf allen Gebieten geistigen Lebens von je her sich überlassen hat. Bauten, wie die oben geschilderten zu Gaillon und Vallery kann man als Grimassen der Architektur bezeichnen, und solche Grimassen schneidet die französische Kunst auch sonst noch zur Genüge. Indefs dürfen wir nicht vergessen, daß durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfesselung subjektiver Willkür gegeben war. Immer aber steht die ausgeartete Renaissance Italiens noch ernst und streng da gegenüber den Uebertreibungen französischer Kunst. Namentlich unterscheidet sich von dem pompösen Pathos des späteren italienischen Barockstils diese Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falschen Grazie, welches indes seines Zieles so weit verfehlt, daß es eher in's Possenhafte, Burleske umschlägt.

§ 63.

PIERRE LESCOT UND JEAN GOUJON.

AN die Spitze der großen Meister französischer Renaissance setzen wir die liebenswürdige Gestalt *Pierre Lescots*, in welchem die phantasievolle Kunst der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu klassischen Ausdruck findet.¹⁾ Er wurde, wie es scheint, um 1510 zu Paris geboren als Sohn des Seigneur de Clagny, seines gleichnamigen Vaters, der in angeesehenen Hofämtern zu den Räten Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauses in angenehmen Verhältnissen aufgewachsen, fühlte der junge Pierre sich früh schon zu den Wissenschaften und Künsten hingezogen, wie uns sein Freund Ronfard in einem längeren Gedicht²⁾ erzählt:

»Toy, L'Escot, dont le nom jusques aux astres vole,
As pareil naturel: car, étant à l'escole,
On ne peut le destin de ton esprit forcer,
Que toujours avec l'encre on ne te vist tracer
Quelque belle peinture, et jà, fait géomètre,
Angles, lignes et pointcs sur une carte metre.
Puis, arrivant ton âge, au terme de vingt ans,
Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecques la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture,
Où tu es tellement avec honneur monté
Que le siècle ancien est par toy surmonté.«

Daß er sodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler studirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht

¹⁾ Für die Lebensgeschichte dieses und der anderen französischen Meister dieser Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, *les grands architectes Français de la renaissance*. Paris 1860. 8. — ²⁾ *Oeuvres de Ronfard*, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

durch schriftliches Zeugniß bestätigt wird. Seine Werke beweisen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, sich eine gründliche Kenntniß der antiken Architektur zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr muß er bald die Aufmerksamkeit Franz' I auf sich gezogen haben, wie uns wieder Ronfard erzählt:

»Jadis le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur,
T'aima pardeßus tout: ce ne fut, en ton âge,
Peu d'honneur d'estre aymé d'un si grand personnage«

Gewiß ist, daß er seit 1546 den Neubau des Louvre leitete, dem er bis zu seinem Tode im Jahr 1578 ununterbrochen vorstand. Wie sehr Heinrich II ihn schätzte, erfahren wir abermals durch Ronfard's Erzählung:

»Henry, qui après lui tint le sceptre de France,
Ayant de ta valeur parfaite cognoissance,
Honora ton sçavoir, si bien que ce grand roy,
Ne vouloit escouter un autre homme que toy«

Der König ernannte ihn zu seinem Rath und Almosenier, außerdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Canonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muß also die niederen Weihen empfangen haben, was bei seiner sorgfältigen und selbst gelehrten Erziehung um so weniger Anstand fand. Bezeichnend für die Zeit ist, daß das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen seines Bartes, den er nach der Hoffitte trug. Erst auf seine motivirte Vorstellung dispensirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindestens einmal alle drei Wochen sich rasiren zu lassen, und nahm ihn, mit Bart, in seine Reihen auf.

Lescot scheint nicht zu den vielbeschäftigten Architekten der Zeit gehört zu haben. Seine Vermögenslage wies ihn nicht auf Erwerb hin und die Stellung bei Hofe mag ihn ganz ausgefüllt haben. Wir wissen nur, daß er in St. Germain l'Auxerrois in den Jahren 1541 bis 44 den Lettner errichtet hat, dessen Skulpturen Jean Goujon arbeitete. Sodann führte er 1550 die Fontaine des Innocents oder des Nymphes aus, bei welcher derselbe Bildhauer ihn unterstützte. Von dem Lettner, der 1745 niedergerissen wurde, sind nur noch einige Reliefs im Louvre erhalten. Er bestand aus drei Arkaden, deren mittlere den Haupteingang in den Chor bildete, während die seitlichen einen mit einer Balustrade eingeschlossenen Altar enthielten. Jede der Arkaden war mit zwei korinthischen Säulen bekleidet und in den Zwickeln sah man Engel mit den Marterwerkzeugen. Ueber den Säulen erhoben sich die vier Evangelisten, und an der Mitte der Attika breitete sich ein großes Relief der Grablegung Christi aus.

Die Fontaine lehnte sich an die Kirche des Innocents und öffnete sich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St.

Denis.¹⁾ Um 1783 bei der Zerstörung der Kirche trug man die Fontaine sorgfältig ab, die sodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widerständiger Weise als viereckiger Pavillon wieder aufgebaut worden ist.

Am 3. August 1546 ernannte Franz I Lescot zum Architekten des Louvre, und seit dem Jahre 1550 bezog er in dieser Stellung einen Monatsgehalt von 100 Livres, ansehnlich für jene Zeit, wenn wir z. B. damit vergleichen, daß Domenico Boccador für die Ausführung des Hôtel de ville ungefähr zur selben Zeit nur 250 Livres Jahresgehalt empfing.

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's sprechen, ist des Künstlers zu gedenken, den wir zweimal schon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plastische Ausstattung des Louvre verdankt. Aber nicht bloß als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichste unter sämtlichen gleichzeitigen Meistern Frankreichs, sondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehrfach bezeugt. Jean Martin in der Widmung seiner Uebersetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu seinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenso wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen²⁾ »tailleur de pierre et maffon« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heißt er »sculpteur et architecte de grand bruit«. Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweisen, und es ist sogar wenig wahrscheinlich, daß er solche ausgeführt habe; allein seine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epistel an die Leser, welche er selbst am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, daß er die Baukunst theoretisch aus dem Grunde verstand. Er empfiehlt den Baubefehlenden eindringlich, unter Berufung auf die Beispiele Rafael's, Mantegna's (den er »non inferieur en son temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perspective. »Ce que sentans avoir acquis par travail et exercitation continuele, ilz se font tout curieusement delectez à poursuivre ce noble subject, que leur immortèle renommée est espendue parmy toute la circumférance de la terre«. Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und sagt dann, er habe diese Zeichnungen gemacht, weil »par le passé il y a eu quelques fautes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par especial en la formation d'aucuns membres de maffonnerie, chose qui est procédée par la mauvaïse congnoissance qu'en ont eu noz maïstres modernes, laquelle est manifestement approuvée par les oeuvres qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles font desmesurées, et hors de toute symmétrie«.

¹⁾ Eine Abb. der ursprünglichen Anlage in Blondel, archit. Françoisse, Tom. III. —

²⁾ A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.), p. 126.

Nicht blofs die Zeichnungen, sondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denselben giebt, erweisen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man lese, was er über die Bedeutung der Perspective für die Gestaltung und die Verhältnisse der einzelnen Glieder sagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem sie in engen Gassen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anschlag bringt; wie er die Perspective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) maßgebend hinstellt; wie er auf gefetzmäßige Begründung der Architektur durch mathematische Verhältnisse dringt; man vergleiche die Beispiele von verschiedenen Kapitälern, Basen, Friefen und Gesimsen, die er beibringt; die feinen Unterschiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthischen Kapitales (S. 98, 99, 100), eines römischen (S. 93), oder eines dorischen (S. 105, 106, 107, 108) macht; man erwäge, was er über die verschiedene Zeichnung der ionischen Volute sagt (S. 72, 73), von der er behauptet, daß Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, sie völlig richtig nach der Vorschrift Vitruv's entworfen habe;¹⁾ und vieles Andre dieser Art. Kurz, wir sehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wissenschaft eingeweiht und erhalten von feinen Bestrebungen auf diesem Gebiet denselben Eindruck der Gründlichkeit und fast möchte man sagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Untersuchung, welche allen großen Meistern der Renaissance eigen sind und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurhythmie aufprägen.

Genug also, um dem trefflichen Meister der Sculpturen des Louvre, der Schlösser Anet und Écouen, der Fontaine des Innocents und so mancher anderen Werke unter den Architekten einen ehrenvollen Platz anzuweisen. Gehörte ja ohne Frage eine tüchtige Kenntniß der Bauformen dazu, um jenen Denkmälern einen im Geiste der Architektur durchgeführten plastischen Schmuck zu verleihen.

Jean Goujon scheint 1562 gestorben zu sein, wenigstens verschwindet er mit diesem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewifs vor 1510, da er schon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Cousin, Bernard de Palissy und andern berühmten Künstlern der Zeit Hugennott²⁾ und es ist inmitten der Gräuel der Religionskriege ein tröstliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, seine schönsten Werke schaffen sehen.

¹⁾ »Afin de ne frauder personne de sa due louenge, ie confesse qu'homme ne l'a point faite selon l'entente de Vitruue fors Albert Durer paintre qui l'a tournée parfaitement bien« p. 349. — ²⁾ Seine Ermordung in der Bartholomäusnacht ist ein bloßes Märchen.

§ 64.

DER PALAST DES LOUVRE.

UM zu einem Verſtändniß der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Geſchichte dieſes Baues in rafchem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundriß Fig. 85). Im 14. Jahrhundert hatte Karl V den alten kaſtellartigen Bau Philipp Auguſt's, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) beſtand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andere Zufätze zu einem der glänzendſten Schlöſſer der Zeit umgeſchaffen. Der faſt quadratiſche Hof, welchen die Bauten einſchloſſen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, maß 366 zu 361 Fuß. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrſchte mit ſeinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war

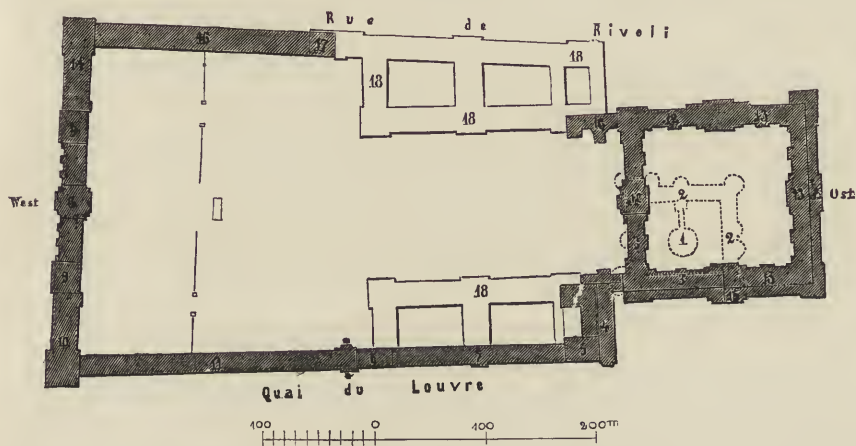


Fig. 85. Plan des Louvre und der Tuilleries.

zugleich ein Bollwerk gegen die ſtromaufwärts ſich anſchließende Stadt. Franz I in ſeiner unermüdlichen Bauluſt beſchloß kurz vor ſeinem Tode die Errichtung eines neuen Palaſtes,¹⁾ ließ zunächſt den Donjon ſammt dem ſüdlichen und weſtlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir geſehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaues. Dieſer begann mit dem Weſtflügel, und zwar der ſüdlichen Hälfte des heutigen (3), dem ſich ſodann im rechten Winkel der ſüdliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anſchloß. Der letztere beſtand urſprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Weſtflügel zuſammenſtieß, erhob ſich zu

¹⁾ Zu den Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. I, kommen die neueren trefflichen bei Blondel, arch. Franç. Vol. IV und in Baltard's Prachtwerk, Paris et ſes monuments. Die Galerie des Louvre in Berty's Renaissance Vol. I, mit baugeschichtlich-kritiſcher Notiz.

bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle diese Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten starb, erst unter Heinrich II zur Ausführung. Ursprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieselbe Grösse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern sind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem Tode ihres Gemahls setzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX den begonnenen Bau des südlichen Flügels fort, und liefs ausserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palaft der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengesetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde also ein schmaler kurzer Verbindungsbau westwärts geschlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel südwärts sich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Diese »kleine« Galerie, 210 Fufs lang und 30 Fufs breit, hatte damals nur ein Erdgeschofs und schliesst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terrasse ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieser unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, soll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie,¹⁾ gewesen sein. Lescot, so sagt man, sei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen.²⁾ Die schriftlichen Documente bei Laborde schweigen aber davon nicht blofs, sondern sie bezeugen eher das Gegentheil. Denn fowohl Franz II als Karl IX bestätigen Lescot als Baumeister des Louvre, und selbst als Franz II die Aufsicht über die königlichen Schlösser dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescot's Leitung stehend ausdrücklich ausgenommen.³⁾ Wie hätte also ein anderer Architekt zu gleicher Zeit an demselben Bau beschäftigt werden sollen! Da wir vielmehr wissen, dafs Lescot bis zu seinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorstand, und da die besprochene »kleine« Galerie im ersten, 1576 erschienenen Bande du Cerceau's dargestellt ist, so werden wir sie keinem Andre'n als Lescot zuschreiben dürfen.

Vom Ende dieser Galerie aus nahm man nun wieder die westliche Richtung parallel dem Flusse, führte zunächst einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geschofs den berühmten Salon quarré enthält und schlofs daran die grosse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fufs misst, in der Folge aber noch um 720 Fufs verlängert wurde. Auch diese Bauten scheint Lescot begonnen zu haben, denn du

¹⁾ Einen älteren Meister deselben Namens, vielleicht den Vater des hier genannten, haben wir oben bei S. Germain, la Muette und Chalvau kennen gelernt. — ²⁾ So urtheilt nicht blofs Vitet in seiner Baugeschichte des Louvre, sondern selbst Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er sich als gewissenhafter Forscher sehr vorsichtig ausdrückt. — ³⁾ De Laborde, a renaissance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX sodann p. 485. 501. 509. 515.

Cerceau ſpricht von »quelques accroiffemens de galleries et terraces, du coſté du Pauillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite conſtruire et edifier au lieu appellé les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die groſſe Galerie, nicht auf die kleine paſt. Da aber bei ſeinem Tode dieſe Theile nicht weit vorgerückt ſein konnten, und *Thibault Métezeau* in demſelben Jahre (1578) ſein Nachfolger wurde,¹⁾ ſo darf man dieſen als wahrſcheinlichen Erbauer der erſten Hälfte dieſer Galerie bezeichnen. Das obere Geſchoß derſelben ſcheint dann ſein Sohn *Louis Métezeau*, der dem Vater bei deſſen Tode 1596 als Nachfolger geſetzt wurde,²⁾ ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verſchweigen, daß noch ein anderer Architekt, *Pierre Chambiges*, an dieſen Bauten betheiligt zu ſein ſcheint.

Kehren wir nun zum Bau Pierre Lescot's zurück, ſo iſt für ihn bezeichnend, daß die dem Fluß zugekehrte äußere Façade eine ſtrenge Einfachheit zeigt, die nur durch bedeutende Verhältniſſe und kräftige Gliederungen zu wirken ſucht. Ueber einem Unterbau, der mit hoher Böſchung anhebt, ſteigen zwei Geſchoſſe von anſehnlicher Höhe auf, die Fenster durch doppelte Kreuzpfoſten getheilt, mit antiken Rahmenprofilen, im Erdgeſchoß mit flachem Bogen, im oberen mit geradem Sturz geſchloſſen und von einem Giebel mit reichen Conſolen gekrönt. Die Mauerecken ſind in kräftiger Ruſtica hervorgehoben, die Stockwerke in ſein abgewogener Weiſe durch reich geſchmückte Geſimsbänder getrennt und endlich iſt ein niedriges Obergeſchoß, kaum halb ſo hoch wie jedes der beiden andern, hinzugefügt, deſſen kleine Fenster ein Rahmenprofil und den Flachbogen zeigen. Den Abſchluß bildet ein kräftiges Conſolengeſims über einem Fries mit Laubwerk. Der Pavillon fügt noch ein oberes Geſchoß von der Höhe des Hauptſtockwerks hinzu, welches durch hohe Rundbogenfenster ſein Licht empfängt. Zwischen ihnen ſind die Wände mit Trophäen in Relief geſchmückt, und die antiken Giebel, welche ſich über ihnen, jede Fenstergruppe zu einem Ganzen zuſammenfaſſend, erheben, zeigen ähnliche Dekoration. Die Höhe der Dächer hat der Künftler gemäſigt, die Kamine beſcheiden ausgebildet, nur der Pavillon zeichnet ſich durch ein gewaltiges ſteiles Dach mit rieſigen Kaminen aus, und endlich zieht ſich eine elegante vergoldete Bleiverzierung als Krönung auf dem Firſt des Daches in ganzer Länge hin. Der Eindruck dieſer Façade bei du Cerceau ſpricht von einer überlegenen künftleriſchen Kraft, die ihre Mittel weiſe zu Rathe zu halten verſteht. Wie der Pavillon als Muſter anerkannt wurde, ſahen wir ſchon beim Parifer Stadthauſe und werden noch andren Beiſpielen direkter Nachahmung deſſelben begegnen.

¹⁾ A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — ²⁾ Ebenda p. 125.

Dafs Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Composition von höchster Pracht zu vereinigen wufste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 86). Da das Erdgeschofs Gewölbe erhielt, so ergaben sich als Widerlager mächtige Pfeilermassen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem System cannelirter korinthischer Pilafter dekorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbfäulen, zwischen denen jedesmal eine kleine Nische die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der großen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenster mit doppelten Kreuzpfeuern, im Stichbogen geschlossen. Dasselbe System von Pilaftern und Halbfäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compositakapitälern, wiederholt sich am oberen Geschofs, doch fallen hier die Fensterbänke fort und die reichumrahmten Fenster sind abwechselnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenster haben eine freie plastische Krönung von ruhenden Windspielen oder Löwen. Den Abschluss macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geschmückter Fries und ein Consolengefims. Dazu kommen noch Tafeln verschiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeschofs, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plastischer Umrahmung zwischen den Halbfäulen über den Nischen angebracht sind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaissance wird entfaltet, aber er ist einem höheren architektonischen Gesetz, einer strengeren plastischen Gliederung unterworfen.

Sind alle Glieder hier mit edler Pracht geschmückt, so hat der Architekt noch reichere Fülle von Dekoration über das attikenartige oberste Stockwerk ausgegossen. Mit Recht hat er es als leichte Krönung des Ganzen aufgefaßt und ihm deshalb seine Rahmenpilafter und einen prächtig geschmückten Fries sammt Gefims ohne Consolen gegeben, über dem sich als Abschluss eine luftig durchbrochene Krönung in den zierlichsten Formen erhebt. Die Fenster sind von Trophäen und Emblemen eingefasst, noch reicher aber gestaltet sich die Dekoration der über den Portalen liegenden Theile. Hier sind Relieffiguren in den Seitenfeldern und Victorien mit Wappen oder Emblemen über breiten Guirlanden in den Bogengiebeln, welche diese Theile abschließen, angebracht. Es ist eine Architektur des höchsten Luxus, die im Bunde mit der Plastik hier ein Werk geschaffen hat, das als ein vollendeter und zugleich edelster Ausdruck jener prachtliebenden Zeit seines Gleichen sucht. Und da dieser Reichthum, durch ein feines künstlerisches Gefühl vertheilt, in wohlberechneter Steigerung angewendet, durch den klaren Zug der Hauptlinien und die vornehmen Verhältnisse beherrscht wird, so hat er seine volle Berechtigung. Denkt man sich in diese Umgebung jene glänzende Welt vom Hofe Heinrichs II, jene in Sammet und Seide, in Federn und Stickereien prunkenden Gestalten, so wird man diese Architektur erst verstehen.

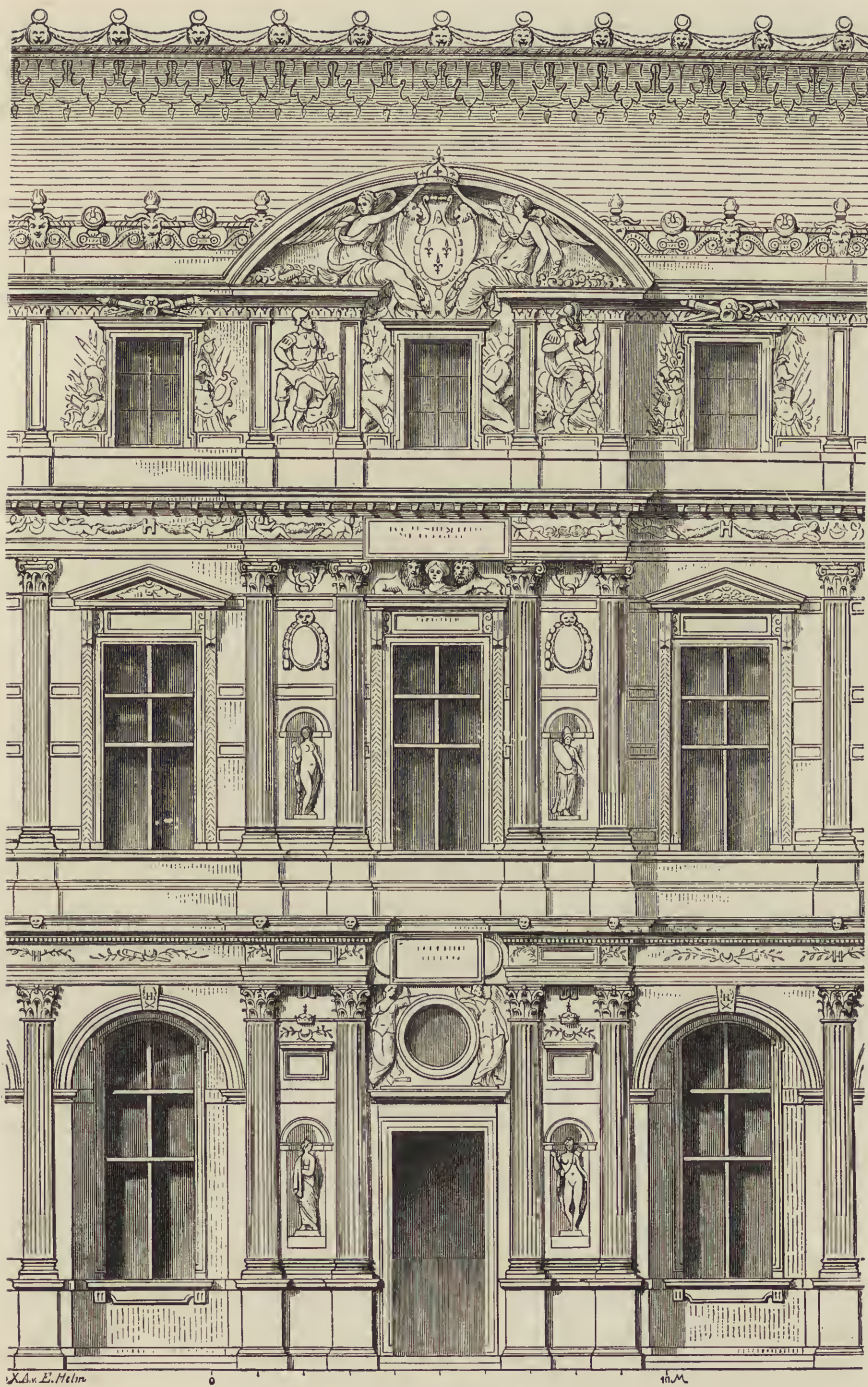


Fig. 86. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)

Die innere Anlage der Räume ist folgende. Der westliche Flügel, soweit Lescot ihn errichtet hat, besteht im Erdgeschofs aus einem Saale von 120 Fufs Länge bei 42 Fufs Breite. Diefs ist die jetzt als Antikenfaal dienende »Salle des Caryatides«. Ein gewaltiges Tonnengewölbe aus grofsen Quadern bedeckt ihn und findet an den 10 Fufs dicken Mauern genügende Widerlager. Vom Hofe erhält der Saal durch 6 Fenster reichliches Licht, und zwischen ihnen liegt die Thür, welche ehemals den Haupteingang bildete. Eine andere Thür, in der Schmalseite rechts gelegen, stellt die Verbindung mit dem anstofsenden Treppenhause her, in welches ein direkter Eingang vom Hofe führt. Die Treppe erreicht in geradem Lauf, der sich über dem Podest wendet, das obere Geschofs. Sie ist steil und mühsam, wie damals noch alle Treppen waren. Ihr steigendes Tonnengewölbe und die Decken der Podeste sind mit prachtvollen Sculpturen von trefflicher Ausführung bedekt. Den höchsten Glanz erreicht aber die plastische Ausschmückung in dem Saale selbst. An der Schmalseite des Eingangs vom Treppenhause hat Jean Goujon vier zierlich drapirte Caryatiden, leider mit abgechnittenen Armen, hingestellt. Sie tragen mittelst dorischer Kapitäle ein überreich geschmücktes Gebälk, darüber einen ganz mit Eichenlaub bedeckten ausgebauchten Fries und ionisches Kranzgefims. Ueber diesem erhebt sich eine durchbrochene Balustrade, an deren Pfeilern Genien mit Fruchtgewinden angebracht sind.

An die entgegengesetzte Seite des Saales stößt ein um fünf Stufen erhöhtes, dem Treppenhause in der Form entsprechendes Tribunal, von vier Systemen gekuppelter dorischer Säulen eingefasst, welche, an den Seiten durch Gebälk und Giebel verbunden, in der Mitte triumphbogenartig mit einem reichgeschmückten Bogen sich öffnen. Die Schlußwand zeigt in der Mitte, der Längensaxe des Saales entsprechend, einen Kamin von auffallend einfacher Form. Vom Hofe führt ein selbständiger Eingang in diefs Tribunal, und ihm gegenüber schließt es mit einer grofsen Apfis von 27 Fufs Weite. An diesen Saal stossen die gröfseren und kleineren Gemächer, die im Eckpavillon und dem hier angrenzenden südlichen Flügel liegen. Bemerkenswerth ist die bequeme Verbindung der Räume und die geschickte Anordnung der Degagements mit Hilfe verschiedener Seitentrepfen. Jedes Gemach, selbst die kleinsten nicht ausgegeschlossen, hat seinen Kamin. Die Eintheilung im Hauptgeschofs, welches zur königlichen Wohnung bestimmt war, ist dieselbe wie oben, nur dafs der grofse Saal mit zwei Kaminen in den Schmalseiten versehen und statt des Tribunals zwei Nebenzimmer hat. Die Verbindungsthüren zwischen den einzelnen Zimmern liegen immer dicht an der Fensterwand, um möglichst geschlossene Mauerflächen zu erhalten. Das zweite Stockwerk, in eine Anzahl Wohnräume eingetheilt, diente zur Aufnahme der Herren vom Hofe.

Alles in Allem ist und bleibt Lescots Hoffaçade des Louvre das unübertroffene Meisterstück der französischen Renaissance. Mit Recht sagt du Cerceau: »Ceste face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraues, et toute forte d'architecture, avec symmetrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouuera la seconde.«

§ 65.

JACQUES ANDROUET DU CERCEAU.

IN die Reihe der bedeutenden Architekten dieser Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau*, obwohl sich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweisen läßt. In der That scheint er als praktischer Architekt nicht aufgetreten zu sein, denn es ist eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis, übrigens ein ziemlich trostloses Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geschickter und fleißiger Stecher hat er durch seine zahlreichen Publikationen eine solche Bedeutung für die Architektur erlangt, daß ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht bloß durch Aufnahme und Darstellung der berühmtesten Schlösser Frankreichs, wie in seinem bekanntesten und verbreitetsten Werke, sondern durch eine große Anzahl eigener Erfindungen, sowohl in Gesamtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverständiger. Als solcher ist er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in seiner 1577 zu Antwerpen erschienenen *Architectura* unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebastian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau«.

Du Cerceau wurde wie es scheint um 1510, doch eher etwas früher als später,¹⁾ zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm gestochene Karte heraus, und dieser Publikation folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche größere Werke. Von seinem Leben ist uns nicht viel bekannt, doch wissen wir, daß er Protestant war, treu an seinem Glauben hing, gleichwohl jedoch sein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den ersten Band seines theoretischen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erschien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demselben für manche empfangene Gunstbeweise. Sein Lehrbuch der Perspektive ist dagegen wieder der Königin zugeeignet. In seinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe seines Werkes über die französischen Schlösser beschäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion«. Im Jahre 1579 klagt er, daß das Alter ihm nicht gestatte so

¹⁾ Wenn er schon 1539 mit einer Publikation auftritt, 1579 aber über sein vorgerücktes Alter klagt, so muß man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.

viel Fleiß aufzuwenden wie früher; in seinem letzten Werke, dem *livre des edifices antiques* vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet sind, zählt er sich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf starb, wo er seit mehreren Jahren in stiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, so liegt die Vermuthung nahe, daß du Cerceau sich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und daß er um dieselbe Zeit dort in der Fremde gestorben ist.

Außer einer großen Anzahl einzelner Blätter verschiedenster Gattung hat er eine Reihe zusammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigsten architektonischen Publikationen der Zeit gehören. Einige von diesen, wie die *Bastiments de France* und verschiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, bestehen ausschließlich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compositionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur selbständige Erfindungen. Zu der ersten Gattung gehören außer den beiden Bänden der »plus excellents bastiments de France«, welche 1576 und 1579 erschienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, récemment mort à Anvers. Aureliae 1550«. Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und ist eines seiner frühesten Werke. Sein spätestes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darstellungen derselben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemischten Gattung gehört seine erste Arbeit an, die 1549 gleich seinen übrigen früheren Werken in Orleans erschienen ist. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsschrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum sumpta monumentis«. Auf fünf- undzwanzig mit vorzüglicher Feinheit gestochenen Blättern giebt er in großem Maasstabe perspektivisch gehaltene Aufrisse und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darstellung zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Ancona, Susa, Alessandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Constantin. Diese bilden ihm gleichsam die Basis, auf welcher er sechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er sich in den antiken Formen bewegt, sind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maas und klassische Reinheit der Formen fest; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantastik in völlig barocker Weise zum Vorschein. Es fehlt nicht an mustergiltigen Beispielen, wie denn mehrere der auf den ersten Blättern dargestellten Bögen korinthischer Ordnung

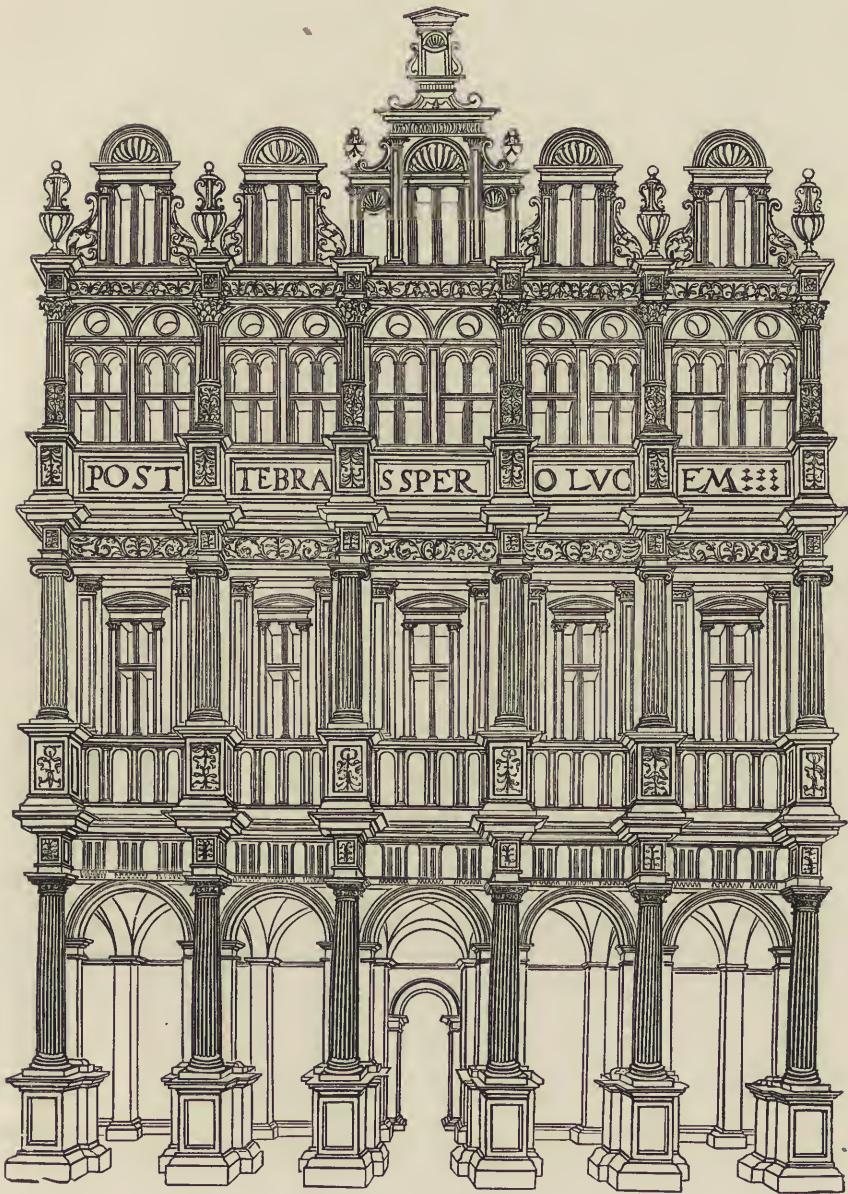


Fig. 87. Entwurf für eine Hausfaçade. (Du Cerceau.)

dahin gehören. Bezeichnend ist ein dorischer Bogen, mit frei vortretenden römisch-dorischen Säulen flankiert. Nach der Auffassung seiner Zeit bedarf es zur Charakteristik dieses Stiles kriegerischer Embleme. Daher an den

Säulenschäften Löwenköpfe, auf den vorspringenden Pfeilern der Attika vier auf schweren Schlachttroffen einherstrenkende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ionische zum Ausdruck der Ueppigkeit; spiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verschlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Gestalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die malerisch genug, aber sehr unarchitektonisch einander umarmen und statt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, sieht man auf einem andern Bogen korinthischer Ordnung. Ins Naturalistische spielen bisweilen selbst die Hauptformen der Architektur hinein, so auf dem sechsten Blatt die korinthischen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapfeln bekleidet ist. Große Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg, erreicht er auch in dem sehr verschiedenen oberen Abschluss und der Krönung seiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beispiele zu den wunderlichsten unter den barocken Auswüchsen der Zeit. Er bezeichnet sie als Bögen der »Salomonischen Ordnung«. Das Wesen dieses etwas mythischen Stiles scheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerst in den römischen Cosmatenarbeiten des 13. Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer seiner Tapeten verwendet sind und später durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in kolossaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Außerdem scheint zur salomonischen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit spiralförmig verschlungenen schlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu lassen.

Im Jahre 1550 erschien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedikationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er setzt aber hinzu: »quibus accefferunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta«. In der That sind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Costanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römische Vestatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Faustina zu erkennen. Die übrigen Gebäude scheinen meistens freie Phantasien nach der Antike, unter denen eine Anzahl geistvoller, in edlen Formen durchgeführter Compositionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit ist wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer großen Anzahl von Beispielen variiert wird. Auch der Thurmbau ist mehrfach zu einer glänzenden Lösung gebracht, bisweilen in der mehr spielenden Weise der Frührenaissance, dann aber auch im edelsten Geiste des klassischen Alterthums.

Diesem lebenswürdigen Werke steht ein andres sehr nahe, das 1551 erschienen, das letzte der in Orleans von ihm edirt, auf dem Titel als

»VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet ist. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perspective halten; vielmehr sind es zwanzig auf runde Platten mit großer Feinheit gestochene ideale Ansichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönsten gehören, was von solchen Restaurationen in antikem Geiste geschaffen worden ist. Der Künstler benutzt diese Darstellungen zu dem Zweck, die Gesetze der Perspective, die er mit Meisterschaft beherrscht, nach allen Seiten zur An-

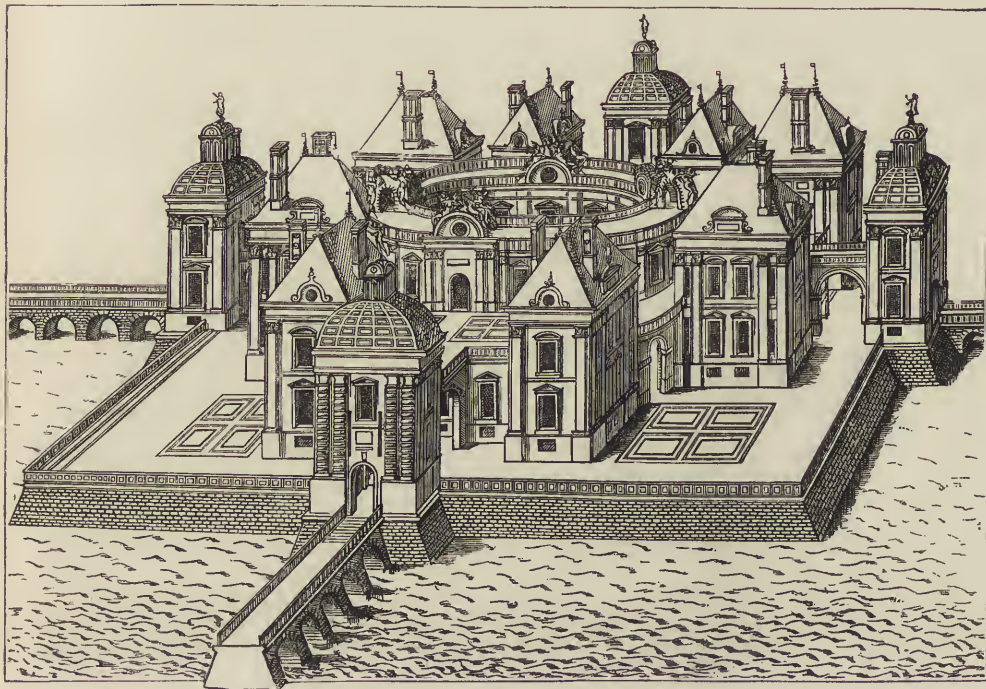


Fig. 88. Entwurf zu einem Schlosse. (Du Cerceau.)

schauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römischer Baukunst, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Basiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenstellungen und Bogengänge, in die Höfe der Paläste mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigsten Formen öffentlicher Gebäude schauen läßt. Besonders erfindungsreich weist er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorstellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perspectivischen Gesetze überaus dankbar ist. Nicht minder sind die verschiedenen Formen römischer Wölbung, ihre mannigfaltige

Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechischen Säulenbaues unerfchöpflich reich variirt, und dabei ist nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überschritten. Der Beschauer denkt sich so gern in diese weiten Hallen und schönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin so leicht und frei zu Muthe, wie vor den besten Werken der Renaissance und des classischen Alterthums. Diese Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Architekten der Zeit verschaffen.

Nicht minder frisch und originell strömt seine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erschienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques«. Es ist eine köstliche Sammlung geistreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas«. Man kann es als eine Fortsetzung der 1549 und 1550 erschienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Befançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Versprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlösser und Paläste gesondert behandeln zu wollen. Der fleißige Künstler hat nicht bloß dieses Programm ausgeführt, sondern in noch umfassenderer Weise seine praktischen Anleitungen zum Bauen gegeben. Dies zunächst in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erschien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvettii du Cerceau, opus«. Dieses Werk verfolgt den rein praktischen Zweck, den Baulustigen eine Anzahl von Plänen von der einfachsten bis zur reichsten Entwicklung in Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen und Perspektiven vorzulegen, um für die mannigfaltigsten Wünsche und Bedürfnisse einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an seinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, deshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäusern, geschaffen »non modo in principum et potentiorum sed etiam mediocrium et tenuiorum gratiam«, damit Frankreich, schon durch prächtige Bauten geschmückt, noch weniger Anlaß habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des französischen Klafters, sowie der Haupttheile der Gebäude. Daran schließt sich eine Erläuterung der auf einer großen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen

die ganze Stufenleiter vom Einfachen, selbst Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundrisse zeugen von großer Gewandtheit, sind praktisch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfnissen seiner Zeit und seines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewissen Trockenheit, obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; stets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder gefunden Architektur der Hauptaccent auf der Gesamtgliederung der Massen, auf dem lebendig bewegten Umriss, und darin bewährt du Cerceau wieder seine Meisterschaft (vgl. Fig. 87).

Neben einer großen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abstracten Combinationen, in denen die architektonische Phantasie der damaligen Künstler so gern schwelgte. So Nr. XVI: griechisches Kreuz, Vorderarm Eingangshalle, rechts Küche sammt Zubehör, links Pferdestall, an der Rückseite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terrassenförmig abgestuft und mit Laternen geschlossen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratische Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Wassergraben umgeben, im Innern zu einem griechischen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in dessen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratische Treppenhäuser, in gemessenem Abstand durch offene Arkaden zu einem großen Quadrat verbunden, an den Außenseiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirtschaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terrassenförmig abgestuft und mit Laternen geschlossen. Man sieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch spukt. Nr. XLIII: griechisches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratische Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratischen, an den Ecken abgechrägten Hofraum mit Pfeilerhallen sind in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgechrägten Ecken treten quadratische Pavillons in diagonalen Stellung vor. Eine Variation dieses Grundrisses in Nr. XLVIII, nur daß hier die Hauptseiten diagonal und die Pavillons demnach normal gestellt sind; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen sich große rechtwinklige Pavillons, zwischen die beiden vorderen schiebt sich ein quadratischer zweiter Hof mit den Wirtschaftsgebäuden (vgl. auch Fig. 88).

An dieses Werk schließt sich gleichsam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erschienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt also von der innern und äußern Ausstattung

der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günstiger Weise von der reichen Erfindungsgabe des Künstlers. Zehn verschiedene Entwürfe zu Grabmälern sind hinzugefügt. In der Widmung an den König spricht er bereits von seiner durch die früheren Herrscher befestigten Absicht, die königlichen Schlösser und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band dieser Reihenfolge erschien 1582 in Paris als eins seiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des ersten Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäusern von der einfachsten Art bis zum prächtigsten Schloß zusammenstellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maße, die Materialien, die Berechnung der Preise, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Bauherren eine Norm für Aufstellung von Kostenanschlägen zu geben. Hier zeigt sich die Erfindungsgabe des Cerceau's wieder mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit in lebenswürdiger, aber auch in barocker Weise. Die Mehrzahl der Entwürfe ist praktisch, klar und einfach, so daß man sie jeden Augenblick als Muster für Landitze verwerthen könnte. Besonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, stattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit seiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Dekoration Nr. XXV, dagegen abstrakt und wunderlich Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratischem Umfassungsbau, das Ganze von Wassergräben umzogen. Fast eben so seltsam Nr. XXX. mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen sich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorspringenden Erkerthürmen gruppieren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und geschweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Außer einem theoretischen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erschien, ist noch des großen zweibändigen Werkes der »plus excellents bastimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreißig der bedeutendsten Schlösser Frankreichs darstellt. Schon der Umstand, daß die Mehrzahl dieser Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen ist, verleiht dieser Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darstellung leidet häufig an einer gewissen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleiß und der treuen Ausdauer, die der Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewiesen hat, erfreut es durch die künstlerische Frische, die anschauliche Lebendigkeit der Auffassung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktisch ausübten: *Baptiste*, um 1555 geboren, 1602 schon als abgelehnt bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV,

wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demselben Jahre mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung der Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie sein Vater war er Protestant und hielt so treu an seiner Ueberzeugung, daß er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog, seine Stelle aufzugeben und selbst das schöne Haus im Stich zu lassen, welches er sich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet sich seit 1576 erwähnt und starb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrscheinlich erbaute er die zweite Hälfte der großen Louvregalerie. Endlich ist noch der Sohn Baptist's, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im Jahre 1649 genannt.

§ 66.

PHILIBERT DE L'ORME.

UNTER den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meistern ist neben Lescot vor Allen *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn schon von wesentlich verschiedener Anlage. Ging Jener völlig im künstlerischen Schaffen auf, so ist in Diesem die Phantasie von einer stärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, außer den Schöpfungen des praktischen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfassen. Man kann ihn den französischen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wissens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künstlern, welche stets auf neue Erfindungen sinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Construction. Großen Einfluß gewann er sodann durch seine literarischen Arbeiten, da er zu den Ersten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunst systematisch darzustellen unternahmen.

De l'Orme scheint um 1515 geboren zu sein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede schon beim Bau von Gaillon begegneten. Dies würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren schon zur Kunst und in die Praxis gelangte, denn wie er selbst erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter seinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er sich, immer noch sehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Kosten die antiken Denkmale aufnahm.¹⁾ Als er eines Tages mit seinen Leuten bei dieser Arbeit beschäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce,

¹⁾ Von diesen Studien berichtet er im *Livre d'architecture* fol. 131.

damals noch einfacher Bischof, später Papst Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Besuchen ein und nahm ihn in seine Dienste. Dies muß um den Anfang des Jahres 1535 gewesen sein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Daß er schon 1533 in Rom sich befand, erzählt er selbst in seinem Hauptwerke.¹⁾ Bald jedoch gelang es seinen einflußreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und dessen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielversprechenden jungen Künstler zur Rückkehr in die Heimat zu bewegen; 1536 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Lyon mit der Ausführung verschiedener Bauten beschäftigt, und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau seines Schlosses betraute.

Aber es blieb nicht bei diesen künstlerischen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Festungsbaumeister kennen, in welcher Eigenschaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küste der Bretagne mit ihren Festungen zu inspiciren. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufsichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu untersuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu versehen, die Festungen in Stand zu setzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Breft vor einem drohenden Angriff der Engländer zu schützen. Er war also, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre große italienische Künstler, auch in der Kriegswissenschaft und Befestigungskunst seiner Zeit wohl erfahren. Nahm er diese Stellung schon unter Franz I ein, so wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlaß vom 3. April 1548 zum Oberaufseher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.²⁾ Seit dieser Zeit bleibt er in der Gunst Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunstbeweisen. Schon 1548 ist er Rath und Almosenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Ivry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh sein Ruf sich verbreitet haben muß, sieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaschinen der Alten die Rede ist und de l'Orme als Autorität angerufen wird.³⁾

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte sich gleich nach dem Tode des Königs in sein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrschaft gelangte. Kabalen und Ver-

¹⁾ Livre d'architecture fol. 197. — ²⁾ De Laborde, la renaiss. I, p. 410. De l'Orme heißt in diesem Erlaß: »notre amé et féal conseillier et aumosnier ordinaire, maistre Philbert de Lorme, nostre architecte ordinaire.« — ³⁾ Pantagruel, IV, ch. 61.

leumdungen brachten es dahin, daß Franz II schon am dritten Tage nach dem Tode seines Vaters de l'Orme aus seiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberaufseher der königlichen Bauten ernannte.¹⁾ Wie man dem trefflichen Künstler mitgespielt, erfahren wir aus einer Denkschrift von seiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.²⁾ Sie ist ein kostbares Dokument, welches uns Einblicke in die Geschichte seines Lebens und Schaffens gestattet. Er vertheidigt sich gegen ungerechte Beschuldigungen, gegen die Verleumdung, daß er sich im königlichen Dienst bereichert habe, während in Wahrheit kaum seine Auslagen ihm ersetzt worden seien. Denn er habe für seine vielen Reisen im königlichen Dienst immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf seine Rechnung eine große Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköstigen müssen. Außerdem habe er fünf Neffen studiren lassen, auch Gelehrte habe er sich gehalten und besoldet, um mit ihnen wissenschaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekostet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen lassen, und für alles dieß nicht, wie man ihm nachsage, zwanzig, sondern nur sechstausend Livres Jahrgehalt »und etwa noch seinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbstgefühl zählt er dagegen seine Leistungen auf: nicht bloß die wichtigen Dienste, die er bei Beaufsichtigung der Häfen und Befestigungen dem Lande erwiesen habe, sondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden seien. Er habe »die gute Baukunst in Frankreich eingeführt« und die barbarischen Formen beseitigt.³⁾ Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Construction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Kosten die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung muß schließlic durchgedrungen sein, denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palastes, der Tuilerien, die sein Hauptwerk sein würden, wenn sie nach seinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran beschäftigt bis zu seinem Tod, der am 8. Januar 1570 (1571), wie neuerdings⁴⁾ ermittelt worden, erfolgte. Aus seiner früheren Zeit (seit 1552) stammt das Schloß Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution größtentheils zerstört. Noch früher fällt sein erster bedeutenderer Bau, das Schloß von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden ist. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park

¹⁾ De Laborde, a. a. O. p. 458. — ²⁾ Les grands architectes, p. 49 ff. — ³⁾ Ebenda p. 54: »Et outre tout cecy, n'ay-je pas fait tant d'autres services, quant ce ne seroyt que d'avoir porté en France la façon de bien bastir, osté les façons barbares et grandes commissures, montré á tous comme l'on doit observer les mesures de architecture.« —

⁴⁾ Ebend. p. 44.

von Villers Coterets, bei welcher er zum erstenmal eine von ihm erfundene und als »französische Ordnung« bezeichnete Säulenstellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlössern von St. Germain, La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine große Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembray, wozu endlich noch seine Betheiligung am Grabmal Franz' I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, sowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, so haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch seine Schriften, die eine gefonderte Betrachtung verdienen.

§ 67.

DE L'ORME'S SCHRIFTEN.

DE l'Orme's Neigung zur theoretischen Betrachtung, zur wissenschaftlichen Begründung seiner Kunst führte ihn auch zu schriftstellerischer Thätigkeit, und das erste literarische Werk, welches wir von ihm besitzen, bezieht sich auf seine Erfindung einer neuen Dachconstruction, die er zuerst im Schloß von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballspiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieser Arbeit, und letzterer forderte den Künstler auf, seine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Dies Werk erschien indess erst nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOUVELLES INVENTIONS POUR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnois. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniß seiner gesammten künstlerischen Anschauung ist jedoch das zweite, größere Werk, auf welches er in dem Text des ersteren bereits hindeutet. Es sollte in zwei Foliobänden eine vollständige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruv's und L. B. Alberti's. Der erste Band, zu dessen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Muse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erschien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTURE DE PHILIBERT DE L'ORME conseiller et armozier ordinaire du Roy«. Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epistel an die Leser, in welcher er darüber klagt, daß es so wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meisten nur eine einseitig theoretische oder ausschließlich praktische Bildung besäßen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeistert rühmt, leitet er die richtigen Maasse und Verhältnisse derselben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeister, ab, und bekennt bescheiden, daß die Werke, die er selbst geschaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm so wenig genügen, daß er sie von Neuem besser und schöner aufzuführen wünsche.

Interessant ist, was er dann in der Vorrede zum ersten Buche von den architektonischen Zuständen seiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeister, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« sich als Architekten aufwerfen¹⁾ und durch Geschwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wissen. Wie sehr ihm besonders die Anmaßung der Maler, der zahlreichen »donneurs de portraits et faiseurs de dessins, dont la plupart n'en sçauroit bien trafter ou descrire aucun« zuwider ist, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des ersten Buches, und man wird ihm diese scharfen Worte gegen den Dilettantismus um so weniger verargen, wenn man bedenkt, daß jahrelang der intrigante Primaticcio ihn zu verdrängen wußte. Die anmaßende Oberflächlichkeit architektonischer Pflücker mußte einem Manne doppelt zuwider sein, der in gerechtem Selbstgefühl von sich sagt, daß er fünfunddreißig Jahre und darüber sich mit dem Studium der Architektur beschäftigt habe, und dessen Werk auf jeder Seite den Beweis seiner gründlichen wissenschaftlichen Bildung, seiner umfassenden künstlerischen Studien und seiner großen praktischen Erfahrung liefert. Er dringt deshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch schön ausgeführte Zeichnungen den Bauherren bestechen, nichts wissen und empfiehlt nachdrücklich, bei wichtigen Bauten nicht bloß ein, sondern mehrere Modelle zu machen, um sich über die Wirkung klar zu werden.²⁾ Daß er selbst ein trefflicher Zeichner ist, geht aus den in ganz großem Maßstab ausgeführten Holzschnitten seines Buches hervor, die er nach seiner Angabe³⁾ eigenhändig gezeichnet hat. Nach den schönsten antiken Ueberresten in Rom selbst entworfen und genau vermessen, geben sie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die großen Meister der Renaissance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch sie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beschämen. De l'Orme's Darstellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichsten, was wir aus jener Zeit an solchen Arbeiten besitzen. Mit welcher Aufmerksamkeit er die Monumente erforscht hat, beweist unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ionischen Säulenkapitäl der Kirche Sta. Maria in Trastevere, wo er den Punkt zum Einsetzen des Zirkels und zur Beschreibung der Volutenkreise angegeben fand.⁴⁾

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem ersten spricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt sich bedient; das dritte und vierte beschäftigt

¹⁾ Livre d'architecture, fol. 6. — ²⁾ Ebenda fol. 21. — ³⁾ Ebenda fol. 5. — ⁴⁾ Ebenda fol. 162.

sich in gründlicher Weise mit dem Steinschnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen, denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt; das achte giebt Anweisung über die Verhältnisse und Formen von Triumphbögen und Portalen, sowie der Fenster; das neunte endlich über Anlage und Ausschmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, sowie der Schornsteine auf den Dächern. Der wichtigste Theil besteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinschnitt handeln. Das Mittelalter hatte in seinen Bauhöfen diese Wissenschaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunst mußte die Wissenschaft der Stereotomie auf neuer Basis aufbauen und begründen. Es ist das große Verdienst de l'Orme's, diese Aufgabe für die Architektur seines Landes und für seine Zeit in ebenso wissenschaftlicher als klarverständlicher Weise gelöst und damit der Baukunst eine allgemeine feste Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieser Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunst einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er sagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Française« nicht verachten, da manche gute und schwierige Construction in ihr ausgeführt sei; allein die, welche die wahre Architektur künnten, befolgten nicht mehr diese Bauweise.¹⁾ Trotzdem bezeugt er in seinem Werke zur Genüge, daß er die gothische Construction gründlich versteht, denn er giebt vollständige geometrische Schemata für die Ausführung gothischer Rippen- gewölbe complizirtester Art, wobei er selbst die schwebenden Schlusssteine nicht vergißt.²⁾ Er zieht aber die nach antiker Weise im Halbkreis geführten Wölbungen als stärker, besser und dauerhafter vor, und setzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloß in statisch constructiver Leichtigkeit, sondern auch in der reicheren und geschmackvolleren Dekoration, deren sie fähig seien, findet.³⁾ In demselben Sinne spricht er sich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus.⁴⁾ Daß aber noch genug vom Geist mittelalterlicher Meister in ihm ist, um Freude an den complizirtesten Constructionen zu finden, beweist er namentlich durch die Angabe verschiedenartiger Wendeltreppen und besonders der schwierigen zur Unterstützung vorspringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muschel- oder Zwickelgewölbe (Trompen).⁵⁾

Was den künstlerischen Charakter de l'Orme's betrifft, so läßt derselbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermiffen. Seine Formenwelt, wie sie sowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in seinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, ist nicht bloß eine derbere, sondern auch schon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflösungen der Glieder neigende. Geradezu wunderbar erscheint eine

¹⁾ Livre d'architecture fol. 107. — ²⁾ Ebend. fol. 111. — ³⁾ Ebend. a. a. O. — ⁴⁾ Ebend. fol. 112. — ⁵⁾ Ebend. fol. 88.

Säule in Form eines rohen Baumstammes mit krausem Laubkapitäl, die er für gewisse Fälle, wo es sich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen ist eine andere Säulenart, die er zuerst für die Kapelle von Villers Coterets erfunden und später bei den Tuileries und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen französischen Architekten nachgeahmt worden ist. (Fig. 89.) Wenn den Griechen und Römern gestattet war, Säulenordnungen zu erfinden, so argumentirt er, warum sollte dann uns nicht erlaubt sein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieselben »französische« zu nennen? Er wenigstens habe sich solches erlaubt, und da er für die Säulen zu Villers Coterets keine mono-



Fig. 89. De l'Orme's »französische« Säule. Louvre.
(Baldinger nach Photogr.)

lithe Schäfte zu erhalten gewußt, so sei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, so daß sie sehr schön und anmuthig anzusehen seien. Gewiß ist diese in der französischen Spätrenaissance so beliebte Form eine der rationellsten und annehmbarsten Erfindungen des beginnenden Barockstils, und sie muß diejenigen vollständig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Construction gelten lassen wollen. Aber ebenso gewiß ist, daß die Griechen, wenn sie die einzelnen Trommeln so eng mit einander verbanden, daß die Säule als Monolith erschien und durch die aufstrahlenden Cannelirungen so kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunstgefühl bewiesen haben.

Als heiteren Schluß seines Werkes bietet de l'Orme in zwei großen Zeichnungen das Bild des wahren und des falschen Architekten. Den ersteren sieht man in einer Landschaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieselt, der üppige von Weinstöcken umrankte Bäume trinkt. In würdiger Ruhe unterweist er einen lernbegierigen Jüngling. Um seine Geschicklichkeit anzudeuten, hat der Künstler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füßen außerdem mit Flügelschuhen ausgestattet. Der falsche Architekt dagegen irrt durch eine unkultivierte Landschaft, in der man nur mißgeformte Gebäude sieht. Er ist ohne Augen, Ohren und Nase, aber mit einem großen Munde dargestellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un

grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on pense que c'est quelque grande chose de lui«. Außerdem hat er keine Hände »pour monstrier que ceux qu'il représente ne sçauoient rien faire«. In seinem Wege liegen Stierschädel »qui signifient gros et lourd esprit«, und Steine, an denen er sich stößt, während verkrüppeltes Gebüsch seinen wehenden Mantel aufhält.

§ 68.

DAS SCHLOSS ANET.

UNTER den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muß das Schloß Anet als sein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II seit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Guffe, in voller Freiheit, ohne Beschränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme selbst bekennt, und deshalb der beste Prüfstein für den künstlerischen Geist seines Erbauers. In der Revolution theils zerstört, theils seines künstlerischen Schmuckes entkleidet, wird es uns in seiner ursprünglichen Gestalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar.¹⁾ Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchfließt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desselben heiratete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen so großen Einfluß auf den fast zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König ließ das alte Schloß größtentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues, prachtvolles aufführen, wobei indeß der Architekt, wie aus seinen Schriften²⁾ hervorgeht, und wie die Pläne erweisen, gewisse Parteen des alten Baues beibehalten mußte.

Dafs er dies mit großem Geschick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweist der Grundriß. (Fig. 90.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Wassergraben und von Mauern mit vorspringenden Bastionen auf den Ecken umschlossen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als besonderer Thorbau imposant und fast festungsartig gestaltet ist. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwischen vier weit gestellten dorischen Säulen zwei kleinere Seitenportale und ein großes Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogennische gekrönt, in welcher Benvenuto Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war.³⁾ Zu beiden Seiten

¹⁾ Les plus excellents bastimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet. Endlich die reiche Darstellung in den Châteaux historiques de France II, 1 ff. — ²⁾ Livre d'architecture, fol. 88. — ³⁾ Sie befand sich ursprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 115), kam von Anet in den Karyatidenaal des Louvre und befindet sich jetzt dort im Museum der neueren Bildwerke.

dagegen sind die dorischen Säulen durch Gebälk und Gefimfe verbunden und von einer geschlossenen Brustwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe schliessen die anstossenden festungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Balustraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zusammengesetzt, ist bezeichnend für

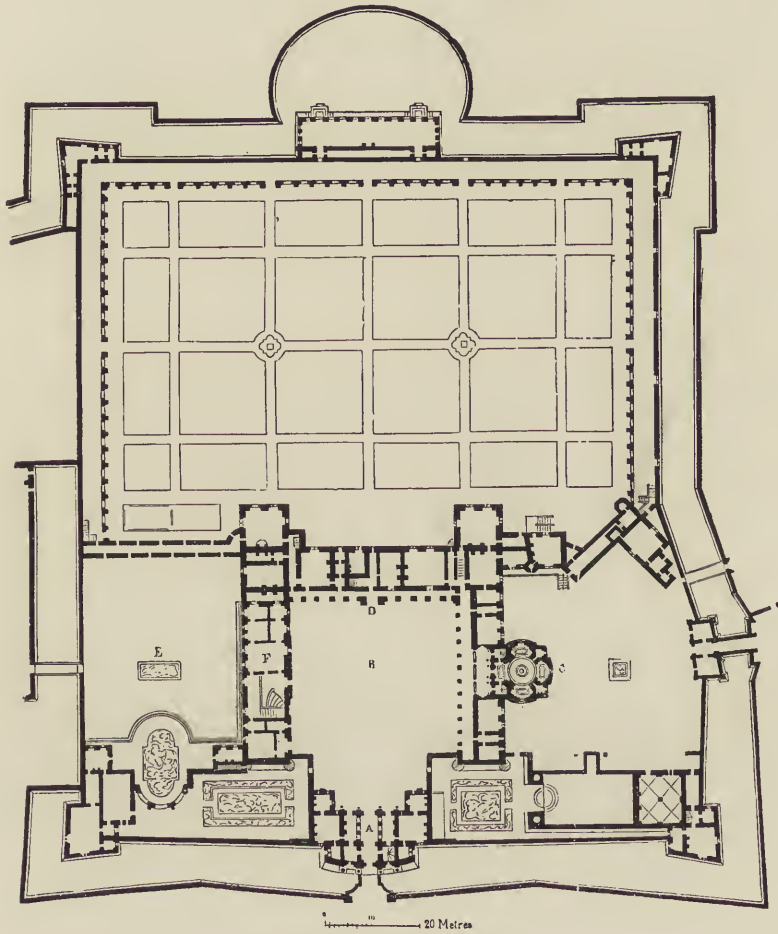


Fig. 90. Schloß Anet. (Pforz.)

den Charakter dieser Epoche: das Motiv erscheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu hässlich sind die auf den Ecken sich erhebenden grossen Schornsteine mit ihren plumpen Krönungen in Form geschweiffter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und schwerem Blattwerk zwischen übermächtig derben Profilen bedeckt sind. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgechnittene Giebel ist barock

genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornsteinen des Schlosses und selbst auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, sind wohl ein architektonischer Ausdruck der Wittwenrauer, mit welcher diese keusche Diana ihr Leben lang kokettirte.

Im obern Gefchofs nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terrasse an, aus welcher ein höheres Mittelstück attikenartig aufsteigt. Dieses ist mit cannelirten langgezogenen Voluten statt der Pilafter bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Nischen und trägt auf seinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte stehenden Hirsch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme selbst erzählt,¹⁾ durch Bellen, der Hirsch durch Scharren mit dem Fuß die Stunden an. So schwer und nüchtern, im Einzelnen auch selbst schon barock, die Glieder hier durchweg sind, so muß doch zugestanden werden, daß der Architekt in origineller und wirksamer Composition den Ausdruck des kastellartig Abgeschlossenen, wie er einem solchen Aufsen Thor zuflieht, glücklich getroffen hat. Außerdem verleiht er, während er sich für diese Aufsenfaçade den feineren plastischen Schmuck verfaßt, den Flächen durch passend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor, sowie von Bronze über den Portalen, an den Friesen, Attiken und Sockeln des Oberbaues seinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirksamen Polychromie.²⁾

Das Innere des Thorbaues gliedert sich als stattliche dreischiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffnetem Mittelgang und niedrigen Seitenschiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerseits die Wohnung des Pförtners, andererseits ein Dienstlokal. Die Anordnung und Eintheilung, sowie der innere Bau dieser Propyläen verräth die sichere Hand eines Meisters.

In der Hauptaxe weitersehreitend, gelangt man nun in den großen, ungefähr quadratischen Herrschaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umschlossen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog sich im Erdgeschoß ein Arkadengang hin, auf paarweise verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zusammenstoßenden Flügel; eine andere Treppe stand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieser Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt sein Licht abwechselnd durch breitere und schmalere Fenster, sämmtlich durch zwei Querstäbe getheilt, erstere außerdem mit einem aufsteigenden Mittelpfosten und antikem Giebel versehen.

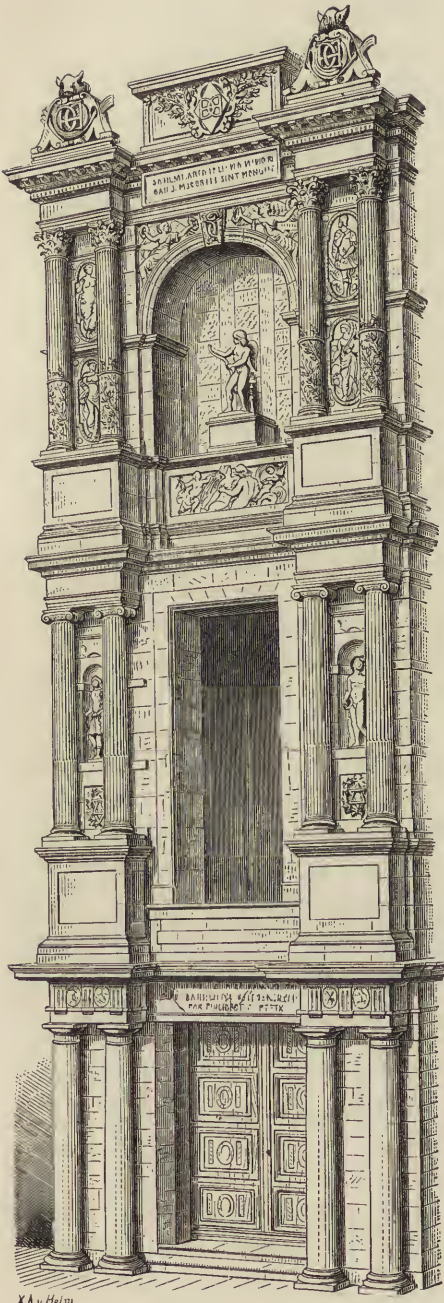
¹⁾ Livre d'architecture, I. VIII, ch. 12. — ²⁾ Ebend. über diese Dekoration Genaueres.

Die spärlich angebrachten Dachfenster sind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weise auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künstlerischem Sinn hat der Architekt verstanden, seinem Bau einen Alles beherrschenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit seinen beiden unteren Geschossen den beiden Etagen des Hofes entspricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es ist das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgestellte Bruchstück. (Fig. 91.) Unten mit dorischen, dann mit ionischen, darüber mit korinthischen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entsprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Nischen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die große Hauptnische des obersten Stockwerks umschloß statt des in unserer Abbildung dargestellten bogenspannenden Amors eine Statue von Dianens verstorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für diese treue Wittve bezeichnenden Inschrift:

»Braefc haec statuit pergrata Diana marito,
Ut diuturno sui sint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, sah man ein großes Wappen, von schreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektonischen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Gesimse, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthischen Säulenschäfte umziehen, geben



XA. v. Helm

Fig. 91. Aus dem Hof von Schloß Anet.
(Baldinger nach Phot.)

den Beweis, daß de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere classische Architektur zu entfalten wußte. Wir dürfen nicht vergeffen, daß damals bei den tonangebenden Meistern der Renaissance eine gewisse trockene Derbheit der Formen, besonders die Rustika und der nüchterne römisch-dorische Stil als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in diesem Sinne am Aeufßern so trüb-felig charakterisirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieses prächtig wirkenden Triumphbogens gelten lassen können, muß dahin gestellt bleiben. Wir werden sehen, daß Jean Bullant diese Composition vielleicht schon einige Jahre vorher am Schloß Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erstreckten sich links und rechts vom herrschaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmäßiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welcher Jean Goujon's Bronzegruppe der Diana mit einem Hirsch und zwei Jagdhunden sich erhob;¹⁾ der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmäßig und von den Ueberresten des ältern Baues begränzt. In den letzteren führte von der Seite ein selbständiger, ebenfalls stattlich, aber noch mehr kastellartig behandelter Portalbau, aus dessen Schiefscharten du Cerceau Kanonen hervorschauen läßt.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauses tritt eine Kapelle in Form eines griechischen Kreuzes mit abgerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenseite von zwei Thürmen mit schlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofseite mit zwei zu Sakristeien bestimmten Räumen. Eine hübsche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt sich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in classisch durchgebildeten Formen, korinthische Pilafter mit originellen Schilfblatt-Kapitälern, dazwischen Wandnischen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant stucchirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einschließen, in den Zwickeln schwebende Engel, den antiken Victorien nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Caffettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle selbst zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Außerdem ist nur noch das Hauptportal und der links sich anschließende Flügel vorhanden.

An die Rückseite der Schloßanlage schließt sich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuß breit bei etwa 250 Fuß Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Rustika umgeben, »qui donne, sagt

¹⁾ Dies treffliche Werk ist jetzt im Museum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgestellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, *descript. des sculpt. modernes.*

du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veuë«. Die Verbindung mit dem Herrenhause wurde durch eine breite Terrasse zwischen vorspringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden großen Parks mit ihren Alleen und Rasenflächen überschaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terrassen waren die Fußböden mit reich gemusterten emailirten Platten bedeckt. Ein Bruchstück derselben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.¹⁾ Man sieht, daß die ganze Anlage von fürstlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit gestaltet war. Als Nachklänge feudaler Schloßbauten sind nur die Wassergräben und festungartigen Mauern, sowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schloßflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf muschelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, dessen Construction de l'Orme im vierten Buch feiner Architektur mit besonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den interessanteren Theilen des Schloffes rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana sich links vom Schlosse hatte erbauen lassen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apsis bestehend, einschiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von strengen schlichten Formen. Eine Brustwehr trennte das Vorder Schiff vom Presbyterium, welches auf jeder Seite zwei Reihen von Chorstützen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach außen kreuzförmig gestaltend, zwei Querarme, die im oberen Geschoß eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäusern vor. Diese kleinen Seitenräume sind im Innern rund, mit vier Nischen erweitert und mit kleinen Kuppeln geschlossen. Die Façade der Kapelle zeigt streng klassische Formen, korinthische Pilaster, dazwischen Nischen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenster darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Consolengefims eine hohe Attika mit dorischen Pilastern, der Mittelbau bekrönt von einem Aufsatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem sich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meisterwerk de l'Orme's scheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausstattung des Schloffes zu gedenken. Dieselbe erstreckte sich, von demselben künstlerischen Geist entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab diesem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen er-

¹⁾ Abgeb. bei Rouyer et Darcel, l'art architectural, T. I, pl. 17..

kennen.¹⁾ Von den prachtvollen Decken, den holzgeschnitzten und gemalten Wandbekleidungen sind nur dürftige Spuren erhalten.²⁾ Ebenfowenig ist von den emailirten Fußböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetsten Künstler heranzog.³⁾ Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigstens noch die Kapelle, sowie die Brunnengruppe im Museum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, sowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die kostbarsten und seltensten Holzsorten verwendet. Was davon übrig ist,⁴⁾ trägt theils den Charakter einer kräftigen plastischen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematischen Füllungen, welche diese Epoche liebte, theils zeigt sie mässiges Relief und mehr malerische Behandlung durch Intarsia mit Anwendung verschiedenfarbiger Holzsorten. Die künstlerische Vollendung des Ganzen erstreckt sich mit stets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinsten Einzelheiten.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechischer Formen unfre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht, den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell stößt uns die schwere und zum Theil schon barocke Ausdrucksweise zurück und wir sind geneigt, von diesen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein schweres Unrecht gegen den Genius jener großen Meister, die so ernst und hoch von ihrer Kunst dachten, so Herrliches in ihr geschaffen haben. De l'Orme spricht sich an zahlreichen Stellen seines Buches deutlich genug über das Wesentliche in der Architektur aus. An einer Hauptstelle⁵⁾ sagt er: »J'ay toujours esté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la santé et conservation des personnes et de leur biens. Ce qu'aujourd'huy est pratiqué tout au contraire Je ne dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire tresbeaux ornements et fassades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et plaisir à la veuë: principalement quand telles fassades sont faictes par fymmetrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainsi qu'il est necessaire et raison-

¹⁾ Brantôme, Capit. Franç., art. Henry. II (éd. Leyde 1699), T. II, p. 10): »Encore de ces deniers cette Dame n'en abusa point, car elle fit bastir et construire cette belle maison d'Anet, qui servira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens si par aucunes mains violentes elle n'est ruinée, ainsi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monsieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par succeffion de sa mère, que tout ainsi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainsi condamnée à estre razée et demoliee de fond en comble, dont c'eust été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun sentiment?« — ²⁾ Einige Beispiele in Pfnor's Monographie. — ³⁾ Eine schöne Probe giebt Pfnor. — ⁴⁾ Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor. — ⁵⁾ Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

nable Pour-ce ie conseille à l'Architecte, et à tous qui font profession de bastir, qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourfes Auffi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeschassent, qu'on ne peust donner les vrayes mesures qu'il fault à une falle ou chambre, et auffi qu'on ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus commodes et necessaires, sans y rien faire par contrainte, ains plustost par les moiens de l'art et de nature«.

Diese Grundsätze hat der Meister an feinen Bauten entschieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmäßige Anlage und Eintheilung, wohl-abgewogenen Gegensatz der Massen, wirkungsvolle Bewegung des Gesamtumrisses, edle Verhältnisse und rhythmische Gliederung zu würdigen weiß, wird überall den großen Architekten erkennen. Wem aber ein unhellenisch profilierter »Eierstab« alle diese Vorzüge verdecken kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen.

§ 69.

DIE TUILERIEN.

DIE großartigste Aufgabe seines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schlosses bei Paris betraute. Bei dieser Aufgabe hatte der Meister sichtlich sein ganzes Können und Wissen zur Geltung zu bringen gesucht, aber sein gewaltiger Plan, den du Cerceau¹⁾ mittheilt, und der etwa das höchste Ideal des damaligen Palaftbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloß unausgeführt, sondern selbst das, was ihm zu verwirklichen gestattet war, wurde später fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wir sind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewiesen, wenn wir uns ein Bild von den Absichten des Künstlers machen wollen.

Um 1564 beschloß die Königin, in der Nähe des Louvre, westlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, sich einen neuen Palaft erbauen zu lassen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug sie Philibert de l'Orme, der bis zu seinem Tode das Werk fortführte und dann seit 1570 durch Jean Bullant ersetzt wurde. Aber schon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Astrolog ihr verkündet hatte, sie müsse sich vor St. Germain hüten, wenn sie nicht von einem Gebäude erschlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre St. Germain l'Auxerrois gehörten, so gab die abergläubische Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme

¹⁾ Les plus excellents bastimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV. LÜBKE, Gesch. d. Renaissance in Frankreich. II. Aufl.

ausgeführt worden ist, wird auf unserem kleinen Plan (S. 229) mit (8) bezeichnet. Es ist der jetzige Mittelpavillon mit den anstoßenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuschreiben.¹⁾

Vergleichen wir nun mit diesen ärmlichen, dazu noch schlimm verballhornten Bruchstücken den impofanten Plan, welchen de l'Orme seinem Bau zu Grunde legte (Fig. 92). Der Palaß sollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fufs umfassen. Der Haupteingang lag an der Stadtseite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen steht. Aus dem großen dreischiffigen äußeren Vestibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeschlossen war. Vier kleinere Höfe, dazwischen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Festlichkeiten bestimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äußeren Galerien, unter denen C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluß liegt. Von der Gartenseite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporstieg. Die Wohn-gemächer vertheilten sich auf die beiden langen Hauptflügel der westlichen Gartenseite und der östlichen Stadtseite, zwischen denen die vier Querflügel als Galerien und Arkaden die Verbindung herstellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langseiten in wohl gemessenem Abstand drei andere, auf den Schmalseiten je einer kam, sollten dem Bau nicht bloß eine wirkfame Abwechfelung der Massen, sondern im Innern die wünschenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc²⁾ den Plan als unpraktisch verwirft, weil die innere Eintheilung sich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, so scheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergeffen, daß es sich hier zum ersten Mal um einen Palaß handelt, in welchem das Königthum selbst, offiziell gleichsam, mit seinem ganzen Hofstaat residiren und repräsentiren will, während alle Schlösser Franz' I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die persönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürsten berechnet sind. Der Plan der Tuileries bietet in zwei Gruppen eine für einen großen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl größerer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der schön disponirte Festsaal F kommt. Die Räume sind außerdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geist de l'Orme's und dem eingehenden Interesse, welches die Königin an künstlerischen Unternehmungen hatte, läßt sich voraussetzen, daß das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns dies fogar von de l'Orme selbst

¹⁾ Bekanntlich sind die Tuileries durch die Communards 1871 eingeeßchert und seitdem nicht wieder aufgebaut worden. — ²⁾ Entretiens, V. I, p. 361.

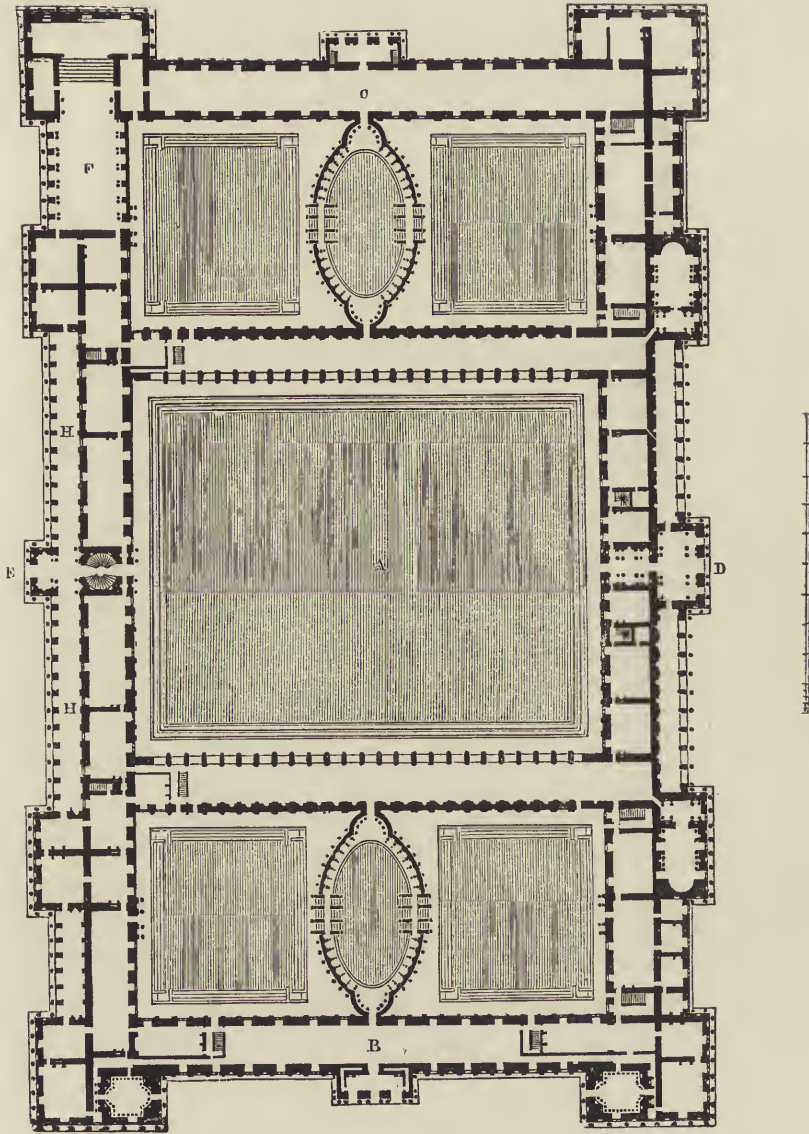


Fig. 92. De l'Orme Plan des Tuileries. (Du Cerceau.)

bezeugt:¹) »Ainsi qu'on voit aujourdhui estre fait au palais de la maiefté de la Royne mère, à Paris, laquelle a voulu prendre la peine, avec un fingulier plaisir, d'ordonner le departiment de fondit palais, pour les logis et lieux des falles, antichambres, chambres, cabinets et galleries,

¹) Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20.

et me donner les mesures des longueurs et largeurs«. Wenn wir also seinen Plan nicht vollständig mehr erklären können, so liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieselbe Stelle seines Buches giebt Rechenschaft über die architektonischen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin¹⁾ möglichste Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, daß er dieser Forderung zu genügen vermöge (Fig. 93). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für den Eingang bestimmt, wurde mit den beiden doppelt so breiten Seitenpavillons im Erdgeschoß durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie bestehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriß aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vortretenden Säulen. Der Aufriß der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmischeren Gliederung förderlich war. Es wechseln nämlich stets ein paar Säulen mit einem Pilasterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Gesimse vorspringen, so ergab sich schon daraus eine fein abgewogene Wechselwirkung. Die Arkaden schlossen im oberen Geschoß mit einer flachen Terrasse, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefast wurde. Das obere Stockwerk ist, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeschoß in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt daselbe Gesetz rhythmischen Wechsels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeschoß. Ueber den Arkadenstellungen des letztern ist jedesmal ein Fenster mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geschlossenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in dessen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeschoß Säulen, in den oberen Pilasterstellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von diesem nur das Erdgeschoß mit.

Zu den edlen und grobsartigen Verhältnissen, der trefflich durchdachten rhythmischen Bewegung der Massen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er sich auch als Meister eleganter Dekoration bewährt. Bei der Pilaster- und Säulenstellung des Erdgeschoßes wendet er den ionischen Stil, aber in jener Umwandlung an, die er als »französische Ordnung« erfunden und zuerst bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er setzt seine Säulenschäfte aus einzelnen Stücken zusammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er symbo-

¹⁾ De l'Orme, *ibid.*: »d'abundant elle a voulu aussi me commander faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchaites incrustées sus les pierres de ce pais, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.«

liche Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenstandes, umschlungen. Diese Ornamente, geschmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegensatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum

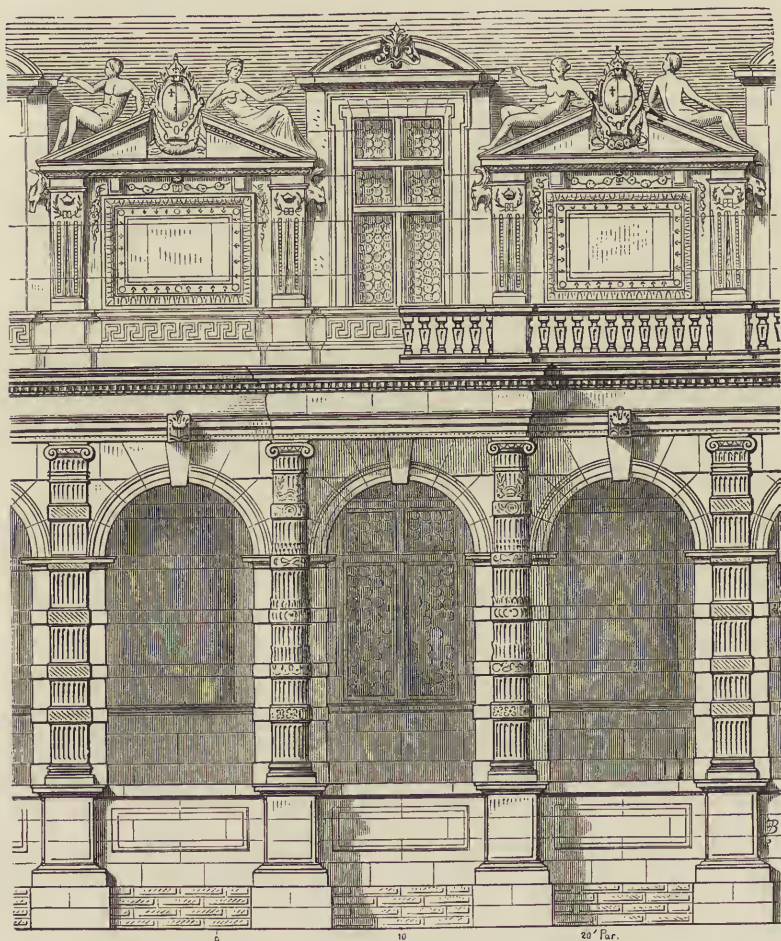


Fig. 93. Tuilerien. Theil von de l'Ormes Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.le-Duc.)

der Dekoration, noch gesteigert durch figürliche Bildwerke, herrscht am oberen Gefchofs. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und seiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeschofs dadurch vereinfacht ist,

dafs die Arkaden fortfallen und ausschliefslich Pilafter angewandt find. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem ersten Fensterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier find im oberen Gefchofs die ausnahmsweise dicht neben einander angebrachten beiden Fenster durch gemeinsamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung fein mußte. Die späteren taktlofen Umgestaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelassen. Wäre der Palaft nach feinen Plänen vollendet worden, fo dürfte kein anderes Königschlofs an Grofsartigkeit und Schönheit mit ihm sich messen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme'schen Baues hinzufügte, schliefsen sich in Anlage, Eintheilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch find auch sie von späteren Umgestaltungen fo übel betroffen worden, dafs über den Werth der Arbeiten Bullant's ein Urtheil nicht mehr möglich ift. Nur fo viel erkennt man noch, dafs er als verständiger Künftler eine harmonische Gefammthaltung erstrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche später durch Aufführung der Kolossalordnung auf den Ecken und an der Flufsseite die urfprüngliche Architektur fowohl der Tuileries als der Louvregalerie auf's Empfindlichfte beeinträchtigten.

§ 70.

DAS SCHLOSS VON ST. MAUR.

WENN wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abschliefsen, fo müffen wir daran erinnern, dafs wir es mit einer Schöpfung feiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz' I begann er für feinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schloffes, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter feiner Leitung bedeutend vergrößert wurde. Heute ift nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur²⁾ liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schlofs (Fig. 94) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgefchofs wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte diese Verbindung, und statt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die impofante dreifchiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete sich dieselbe auf eine Arkade, welche beiderseits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen sich um die drei anderen Seiten

²⁾ Du Cerceau, Vol. II. Vgl. Palustre II, 68.

des Hofes und trugen im ersten Gefchofs eine Terrasse, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieser drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade ansteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemassen war in wahrhaft vornehmer Weise aus großen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zusammengesetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äußerer Hof, auf vier Seiten von Dienstwohnungen umschlossen. Links neben dem Hauptbau dehnte sich, an den Fluß stoßend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückseite aber schloß sich ein ungeheures Gartenparterre, aus zweiundvierzig verschieden verzierten Feldern bestehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes

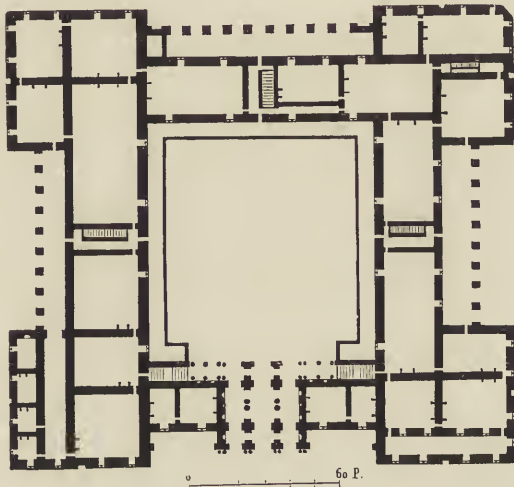


Fig. 94. Schloß St. Maur. (Du Cerceau.)

ganz vollendet; die Königin aber beschloß, den Bau weiter zu führen und zu vergrößern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.¹⁾ Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthischen Pilastern, in den Ecken mit Säulen derselben Ordnung belebt; darüber eine schlichte Attika mit dem abschließenden Gesimfe. Die Königin ließ später ein zweites Gefchoß aufsetzen.

Trägt diese Architektur das Gepräge einer streng klassischen Einfachheit, so nimmt das Außere den Charakter des Derben, selbst Trockenem an. Sämmtliche Ecken und Fenstereinfassungen, sowie die Arkadenbögen

¹⁾ De l'Orme in seinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 sagt selbst von diesem Bau: »lequel aujourdhuy se continue et acheue par la maiesté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable, qu'il n'auoit esté encommencé et ordonné.«

sind in Rustika ausgeführt und selbst die korinthischen Säulen, mit denen im unteren Geschoß die Ecken etwas felsam umrahmt werden, müssen sich dieser Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornsteine sind in Rustika durchgeführt. Wir erinnerten schon daran, daß damals die Architekten in dieser Bauweise den ländlichen Charakter ausgesprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock spielender Weise, sind an den Dachfenstern zur Verwendung gekommen. Das Hauptstück aber ist der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenstern durchbrochen, der sich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausspannt; eine Neuerung, die man der noch frischen Begeisterung für die in Italien gewonnenen antiken Anschauungen zu Gute halten muß. Du Cerceau sagt: »sur lequel est assis un Frontispice, qui est bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point fait en nostre France de si grand«. Wir Heutigen finden es freilich unpaffend und unschön, um so mehr, da es mit den steilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei gefonderte Dächer als einen Zwillingspavillon gestaltet — einen Widerspruch bildet.

Steht indess der Künstler in diesem Jugendwerk minder bedeutend da, so haben die Schöpfungen seiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meisterschaft gezeigt.

§ 71.

JEAN BULLANT.

EINE in mancher Hinsicht an de l'Orme erinnernde Erscheinung ist Jean Bullant, von dessen Leben wir freilich nur spärliche Kunde haben. Sein Geburtsort scheint Ecouen, das er mit dem Hauptwerk seiner künstlerischen Thätigkeit zu schmücken bestimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, daß seine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in seiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meister zu studiren. In seiner Schrift über die Architektur erzählt er selbst, daß er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.¹⁾ Es findet sich darunter eines jener prachtvollen korinthischen Kapitäle vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator²⁾ (Dioskurentempel im Forum), welches er im großen Porticus des Hofes zu Ecouen genau nachgebildet hat. Ein Beweis, daß die Erbauung des Schlosses nach seiner italienischen Reise fällt.

Es steht zu vermuthen, daß sein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecouen gehörte, früh auf sein Talent aufmerksam gemacht,

¹⁾ Règle generale d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; » que j'ai mesurées à l'antique dedans Rome«; » que moy mesmes les ay mesurez et practiquez. — ²⁾ Ibid. Fol. E. VIII.

ihn nach Italien geschickt habe. Gewiß ist, daß der Connetable, als er während der Zeit seiner Ungnade von 1541 bis 1547 in Ecouen wohnte, den Entschluß faßte, das alte Schloß umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu lassen.¹⁾ Mit dieser großen Unternehmung begründete der Architekt seinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunst des Königs, der ihn durch einen Erlaß vom 25. Oktober 1557 zum Generalinspektor sämtlicher Bauten der Krone ernannte.²⁾ Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und mußte einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.³⁾ Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es scheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn selbst sagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau seines Schlosses verwendet, weil er sonst meistens ohne andere Beschäftigung gewesen.⁴⁾ Er nahm seinen Wohnort in dem stillen Ecouen und beschäftigte sich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretischen Untersuchungen und literarischen Arbeiten.

Das erste Werk, welches man dieser Muse verdankt, erschien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et usage des horloges folaires, Paris 1561«. Er nennt sich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er dieses und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächsten Jahre 1562 erschien sein »PETIT TRACTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattet, geben diese Schriften den Beweis der wissenschaftlichen Studien und der ernstesten Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf diesem Gebiet ist aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und später noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a sçavoir Tuscanne, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite à l'exemple de l'antique suiuant les reigles et doctrine de Vitruue«.

Diese Arbeiten freilich sind weder so umfassend, noch von der selbstständigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's,⁵⁾ welchem er auch in allgemein wissenschaftlicher Bildung nachsteht. Aber die Bescheidenheit, mit der

¹⁾ Nach Palustre II, 49 freilich hätte der Umbau schon 1532 unter einem Meister *Charles Baillard* (oder *Billard*) begonnen und Bullant wäre diesem erst 1550 gefolgt. —

²⁾ De Laborde, *la renaiss. des arts*, V. I, p. 453. — ³⁾ *Ibid.* p. 458. — ⁴⁾ *Reigle generale*, in der Dedicacion: »d'autant que la pluspart du temps me refoit sans autre occupation«. Diese Aussage steht denn auch im Gegensatz zu all den meist kirchlichen Bauten, welche Palustre II, 3 ff. dem Meister zuschreiben will. Wir können darin nur Werke erkennen, in denen sich der Einfluß seiner Formenwelt ankündigt. — ⁵⁾ Schon dem äußern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der ersten Auflage 24 Folioblätter, de l'Orme's Werk deren 283 enthält.

Bullant sich überall ausspricht, beweist, dafs er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt ist seine Stellung eine bescheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und Almosenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermiffen wir bei Bullant, und er sagt selbst in der Widmung seiner Schrift über die Geometrie: »Monfeigneur, je vous prie que si vous trouvez quelque faute à la lettre et langage vouloir excuser la rudeffé et malaornement de mondit langage, parce que je ne suis latin«. Und in seiner Architektur, »quelque simple et mechanique qu'il soit«, entschuldigt er sich wegen seines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beschränkt sich denn auch, — da er sein Buch nur geschrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en cest art n'ont besoing de mes escripts« —, auf Darstellung der verschiedenen Säulenordnungen, die er aber mit auferordentlicher Genauigkeit nach geometrischen Formeln und Gesetzen entwerfen lehrt, so dafs sein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth gewesen sein mufs. Wir sehen auch aus diesem Beispiel, welche ernste Mühe zu jener Zeit jeder Architekt sich mit dem gründlichen Studium seiner Kunst, namentlich mit der Erforschung der Verhältnisse gegeben hat. Auf der letzten Seite entläfst er den Leser mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heifst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
 Mains beaux Pallais d'orgueilleuse apparence
 Ne ceder point aux Babyloniens«.

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharinas und zum Aufseher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben gestorben war, trat er als dessen Nachfolger bei den Tuileries ein.¹⁾ Auferdem mußte er für die Königin, als diese aus Aberglauben den Bau des Palaftes liegen liefs, ein neues Stadtschlofs, das Palais de la Reine, später Hôtel de Soiffons genannt, auführen. Es wurde später durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk sich noch eine kolossale korinthische Säule davon erhalten hat. Da in demselben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio starb, so wurde er an dessen Stelle zum Aufseher der königlichen Bauten ernannt und leitete als solcher nicht blofs die Arbeiten von Fontainebleau,²⁾ sondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladicté sepulture« bezeichnet.³⁾ Auch am Schlosse

¹⁾ Ueber seine Bethheiligung bei diesem Bau vgl. oben § 65. — ²⁾ De Laborde, la renaiss. Vol. I, p. 462: »A maistre Jean Bullant, controleur desdicts bastimens, la somme de 200 liv., pour une demie année de ses gages«. — ³⁾ Ibid. p. 535: »A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ses gaiges et appointements d'ordonnateur de ladicté sepulture durant dix mois quinze jours, 523 liv.«

St. Maur, welches die Königin ansehnlich vergrößern liefs, finden wir ihn beschäftigt.¹⁾

Bullant machte im Oktober 1578, krank und schwach, in Ecoeu sein Testament und starb dort am 10. deselben Monats.²⁾ Er hinterliefs eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verschieden, und so blieb von den großen Meistern, welche die Bewegung der Renaissance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch dieser bald auf fremder Erde sein Leben endend.

§ 72.

DAS SCHLOSS ECOUEN.

ECOUEN liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingeschlossenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency die feudale Burg abbrechen und ein neues Schloß errichten liefs, war es offenbar seine Absicht, an Großartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendsten königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meister, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk schuf, das zu den ersten seiner Zeit gerechnet werden muß. Glücklicherweise durch die Stürme der Revolution bis auf unsere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Schlössern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit seinem Triumphbogen wurde durch einen späteren Besitzer abgerissen, um einige tausend Franken zu seiner Ausbesserung zu ersparen. Napoleon I gab dem Schlosse die Bestimmung einer Erziehungsanstalt für die Töchter der Ehrenlegionäre, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung diesem Zweck.

Das Schloß³⁾ bildet ein mächtiges Viereck, welches sich um einen beinahe quadratischen Hof von 70 zu 60 Fuß gruppirt (Fig. 95). Auf den Ecken springen hohe Pavillons als gewaltige Einfassung vor, in den äußeren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffassung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an

¹⁾ A. Berty, les grands architectes, p. 160. — ²⁾ Ein gelehrter Forscher der Picardie, H. Dufevel, in seinen »Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maîtres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI siècles« (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, daß ein Meister Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in dieser Stellung aber den Behörden Anlaß zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, daß er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müßigsitzen verleitete. Da an eine Identität mit unserem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in dieser anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunstverwandten des Meisters von Ecoeu zu thun. Vgl. A. Berty a. a. O. p. 160 ff. — ³⁾ Aufnahmen bei Du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et ses environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausstattung.) Vgl. dazu Palustre II, 49 ff.

der Rückseite, umgeben Wassergräben den Bau; an der rechten Seite schliesst ihn eine große Terrasse ein. Kleinere Terrassen, innerhalb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrschen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umschlossen, die an zwei Seiten eine Nischenarchitektur zeigen, lehnt sich an die vordere rechte Seite der Hauptfäçade, die Terrassen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchschneidend. Vorn und an der Rückseite führen Zugbrücken zu festungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Rußika ausgeführte Thürme geschützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau besteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die sich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel sind in größere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückseite ist in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das größte 24 zu 18 Fuß misst. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderseite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakristei hat. Die drei andern sind zu größeren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage spricht sich überall klar und übersichtlich aus; die Verbindung der Räume ist zweckmäsig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meisten Schlössern der Zeit ist auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl selbständiger Wohnungen, zum mindesten aus zwei zusammenhängenden Zimmern bestehend und mit eigenem Ausgang versehen, zu gewinnen.

Für die architektonische Charakteristik hat der Künstler manche Elemente der früheren französischen Architektur aufgenommen, sie aber dem Gesetz der Symmetrie und den Formen der Renaissance unterworfen (Fig. 96). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die steilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornsteine mit der strengen Pilaster- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenster mit ihrer Einfassung von Pilastern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verschiedenen Theilen des Gebäudes sind die Abschlüsse dieser Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einstöckigen Galerie des vorderen Flügels haben sie eine spielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die große Terrasse hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr classisches Gepräge gewinnt, sind sie mit einfachen Bogengiebeln geschlossen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben sie kleine Nischen mit Statuen, Pilastereinfassungen und in der Mitte antikisirende Giebel. Vollends dem gothischen Stil huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöse Bauten selbst diese Zeit noch an der traditionellen Form festhielt. Im Ganzen erkennen wir aus all diesen Zügen, daß Bullant in feinem

Erstlingswerk eine zwischen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem feinen (Anet) ausnahmslos der classischen Richtung huldigt, die großen Eckpavillons beseitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in streng classischer Weise durchführt und nur geringe Spuren einer Concession an die mittelalterliche Auffassung erkennen läßt. Eben dadurch gewinnt aber

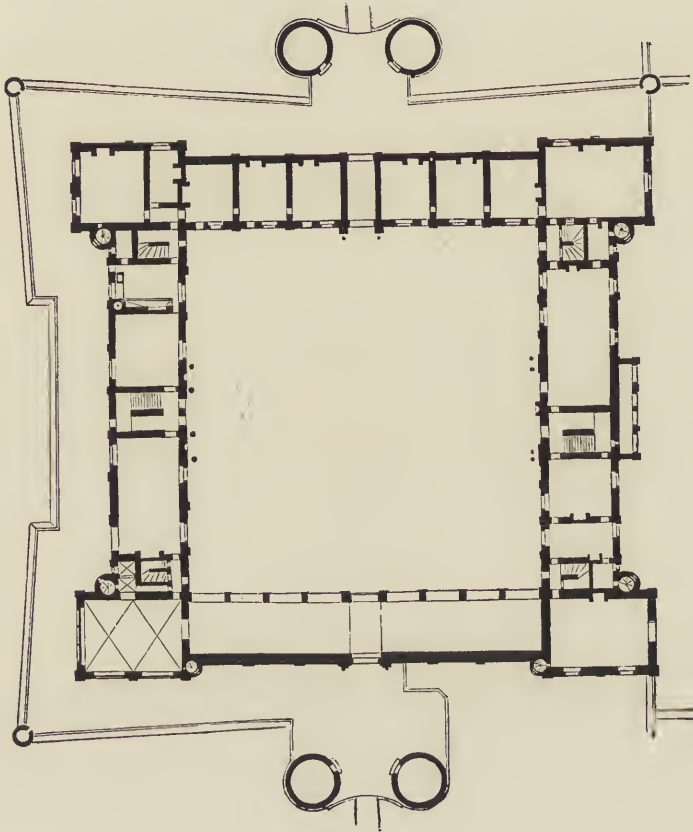


Fig. 95. Schloß Ecouen. (Baltard.)

Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die classische Formenwelt hat er sich für die Haupttheile seiner Composition aufgespart, und man muß gestehen, daß er sie mit künstlerischem Bewußtsein und mit Freiheit handhabt. Am schönsten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, dessen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schlußpunkt

des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Gefchoffen baut sich dieses Triumphthor als stark vorfpringende Halle auf, im Erdgefchofs mit dorifchen, darüber mit ionifchen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen dekorirt, in den fchmalen Seitenfeldern mit Nifchen gefchmückt. Das Portal öffnet fich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgefchofs eine Loggia mit großer Bogenöffnung, im oberften Gefchofs endlich eine Nifche mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derfelben find auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Composition ift ohne Frage eine der geiftreichften Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit befitzen. Das runde Dach hat der Künftler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während fodann am Aeußern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit fchlichten dorifchen Pilafterfyftemen gegliedert find, hat der Architekt fich weislich darauf befchränkt, die Axenlinien, befonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachften noch ift der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einfchiffiger Triumphbogen mit vortretenden dorifchen Säulen und reichem Gebälk derfelben Ordnung eingefafst.¹⁾ Kapitäle, Gefimfe und Archivolte find fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechfelnd mit Trophäen, in den Bogenzwickeln fchwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang ift am Gewölbe reich caffettirt. Stattlicher ift die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Gefchofs mit den großen Fenftern in feine Composition hineingezogen, Nifchen mit Statuen in der Zwischenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwischen denen noch Platz für kleinere Nifchen geblieben ift. Die untere Ordnung ift dorifch, die obere korinthifch, die ganze Composition in ihrem ftrengen Clafficismus von edler Wirkung; nur Schade, daß unter den Fenftern das dorifche Gebälk durchfchnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden gefchmückt, bildet den Abfchluß.

Noch großartiger aber ift die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künftler, vielleicht das frühefte Beifpiel in Frankreich, eine koloffale, beide Gefchoffe umfaffende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet find. Zwischen den mittleren Säulen öffnen fich zwei Eingänge zu dem Treppenhaus und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgefchofs zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei große Fenfter; in den beiden

¹⁾ Eine Abbildung desfelben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgefchichte, IV. Aufl., S. 731.

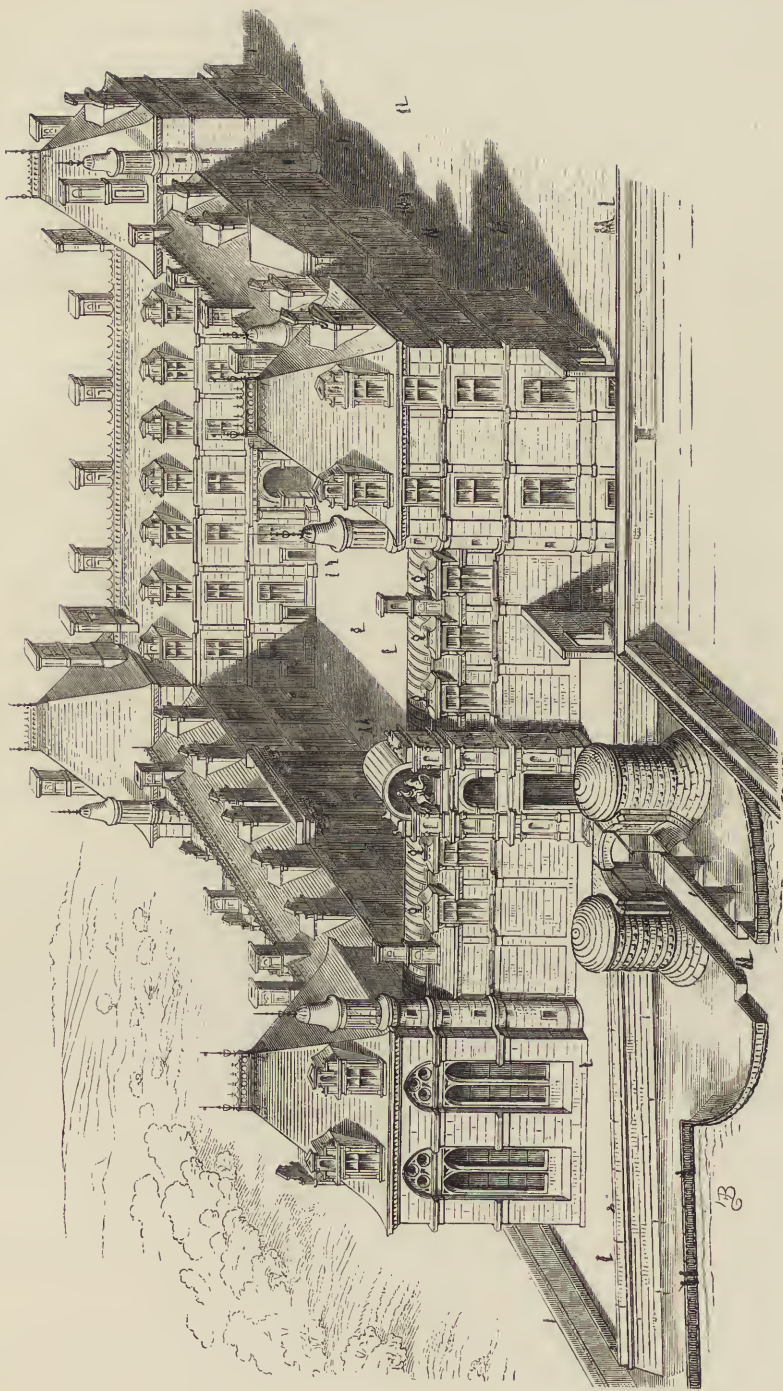


Fig. 96. Schloß von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)

seitlichen Intercolumnnien sind Nischen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorstatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufstellen lassen, die ursprünglich für das Grabmal Julius' II gearbeitet, später ins Museum des Louvre gelangt sind.¹⁾ Die Architektur dieses hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fensterprofile, die Gesimse und das Rahmenwerk den grössten Reichthum. Die Dekoration des Architravs ist der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries sieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgesims hat der Architekt die grossen Consolen sich verfägen müssen.

Endlich haben wir noch der schon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, welche an der rechten Aussenseite zum freien Ueberblick über die dort befindliche grosse Terrasse vorgebaut ist. Auch hier hat der Künstler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeschossen eine grosse Bogenöffnung zwischen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfassung besteht unten aus cannelirten dorischen Pilastrern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ionischen Pilastrern, mit einem Gebälk, an dessen Fries prächtige Laubgewinde gemeiselt sind. Schade, dass der Architekt das Gesims in der Mitte unterbrochen hat, um für seinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unserer Darstellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn seiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er sie einem durchaus französisch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdекoration aufgeheftet hat.

Die gesammte Ausstattung des Schlosses athmete denselben künstlerischen Geist. Alles war von solcher Vollendung, dass du Cerceau fogar die reichen Fussbodenfliesen der Terrassen und des Hofes, die von Rouen bezogen waren, hervorhebt, und von letzterem sagt: »la court est si richement pavée qu'il ne s'en trouve point qui la seconde«. Von der reichen Ausstattung des Innern sind kaum einzelne Spuren erhalten. Rosso hatte das Schloss mit Gemälden, Jean Goujon und Poncio es mit Bildwerken geschmückt. Antike Statuen standen selbst auf den Gängen und Treppen, Meisterwerke italienischer Maler schmückten die Säle, Glasgemälde nach Compositionen Rafaels die Fenster. Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet. An den Wänden sah man ein Tafelwerk mit kostbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten schön geschnitzte Brüstungen, die gothischen Rippengewölbe

¹⁾ Du Cerceau sagt von ihnen: »Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, estimées de meilleures besongnes de France pour le regard de l'oeuvre et non sans cause«.

waren mit Fresken von Jean Coufin bedeckt, die Fenster mit Glasgemälden von Nicolas le Pot gefüllt, und der Fußboden bestand aus emaillirten Platten der besten französischen Meister¹⁾. Von alledem ist nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Museum der französischen Denkmäler gebracht, später in die Kapelle des Schlosses Chantilly übergeführt wurde. Im Gegensatz zum gothischen Stil der Kapelle ist dies Werk, dessen Abbildung Baltard giebt, streng in antikem Geist entworfen. Die Seiten des Altartisches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und Evangelisten geschmückt; darüber erhebt sich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Isaaks darstellend, umschlossen jederseits von zwei eleganten dorischen Marmoräulen mit einem Gebälk deselben Stiles. Auch hier hat also Bullant seiner Begeisterung für die Antike in einem einzelnen Prachtstück Ausdruck gegeben.

¹⁾ Einige Bruchstücke und ein üppig dekorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.





VII. KAPITEL.

DIE RENAISSANCE UNTER DEN LETZTEN VALOIS.



B. DIE UEBRIGEN PROFANBAUTEN.

§ 73.

DAS SCHLOSS ANCY-LE-FRANC.



US der Reihe ansehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt sind, die aber im Stil den von den tonangebenden Künstlern der Zeit aufgestellten Grundzügen sich anschließen, heben wir zunächst das Schloß von Ancy-le-Franc hervor.¹⁾ Es liegt im alten Burgund in einer anmuthigen auf einer Seite von Hügeln begränzten Ebene, und wurde gegen 1545 durch den Grafen Antoine de Clermont, Generalforstmeister von Frankreich, angeblich nach den Plänen von Primaticcio²⁾ begonnen. Das Gebäude, welches eines der besterhaltenen der Zeit ist, zeigt die regelmässige Anlage von vier Flügeln, die einen quadratischen Hof umgeben und auf den Ecken mit vorspringenden Pavillons eingefasst sind. Ein breiter Graben, der sein Wasser von dem kleinen Fluß Armançon erhielt, umgiebt den Bau auf allen Seiten. Der Grundriß (Fig. 97) bietet das Muster einer klaren, regelmässigen Anlage. Rings um den Wassergraben zieht sich eine hohe Terrasse, die nach allen Seiten freien Ausblick gewährt. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang A und an der Rückseite zu dem Thore N, das die Verbindung mit den ausgedehnten Gärten vermittelt. Eine breite Halle D, der eine ähnliche im oberen Geschofs entspricht, führt dann von beiden Seiten in den Hof, der ein Quadrat von 84 Fufs bildet. In den Ecken sind vier Wendeltreppen angebracht, und bei der Eintheilung der Räume fällt es auf, dafs mehrfach kleinere Gemächer in zwei Reihen

¹⁾ Vgl. du Cerceau, Vol. I, die ausführliche neuere Aufnahme bei Sauvageot, Vol. IV, Einzelnes in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 38—42. — ²⁾ Diese Angabe dünkt uns zweifelhaft, da wir Primaticcio eine so einfach klare Architektur nicht zutrauen.

neben einander gelegt find. Die Wohnräume liegen indefs im obern Stockwerk. Sie bestehen aus einer Anzahl größerer Säle und Gemächer, besonders über dem Raum C liegt ein anfehnlicher Saal von 62 Fufs Länge bei 26 Fufs Breite, in dem Pavillon L die Kapelle, in dem links an diesen stoßenden Flügel eine prächtige Galerie, welche die ganze Länge zwischen den beiden Pavillons einnimmt und den Blick über den Garten gewährt. Die Mauern

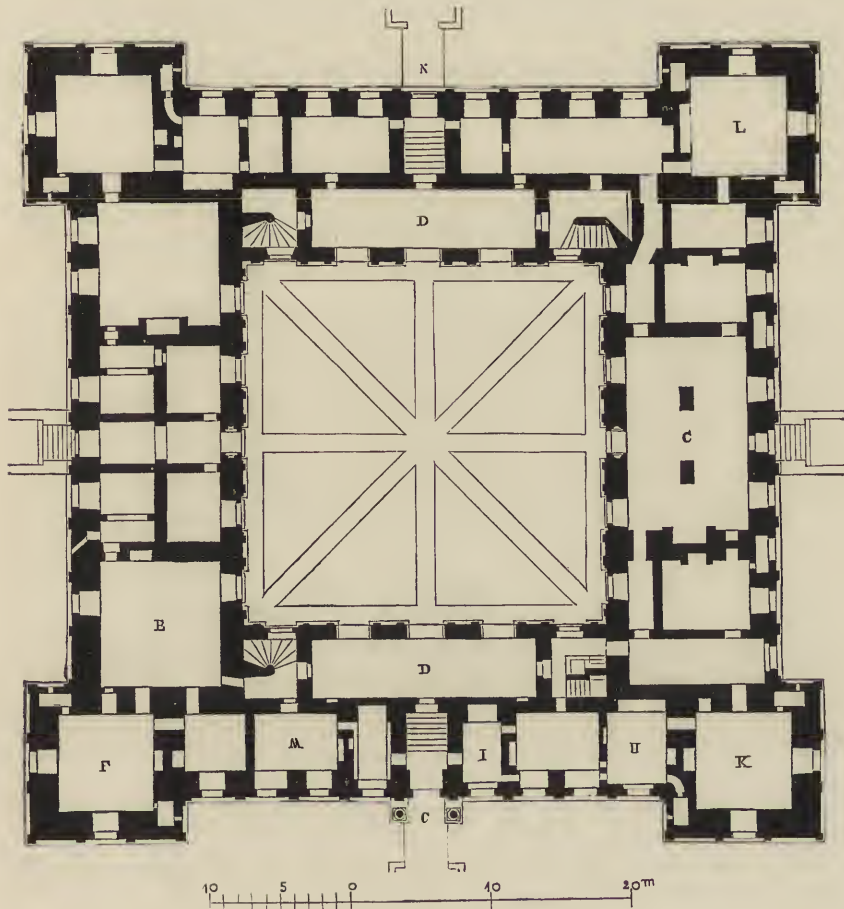


Fig. 97. Schloß Ancy-le-Franc. Erdgeschofs. (Sauvageot.)

sind durchweg 6 Fufs dick, so das man, wie du Cerceau sagt, nirgends ein solider gebautes Schloß sieht und auf dunkle Räume schließt. Aber, fährt er fort, »l'on cognoist tout le contraire: et n'y a chose necessaire pour servir à un bastiment, soit d'elevation des estages, et embrasemens des fenestres, soit en beauté et clarté, qui y defaille. Et de ma part, ie trouue ce logis bien mignard et à mon gré«.

Die Architektur des Schlosses ist von großer Einfachheit und Klarheit. Die äußeren Fagaden zeigen eine schlichte Gliederung durch Pilasterysteme dorischen Stiles, gleichmäÙig in beiden Geschossen sowie im obersten Stockwerk der höher emporgeführten Pavillons. Die steilen Dächer, auf den Pavillons pyramidenförmig und mit Laternen abgesclossen, die hohen Schornsteine und die schlicht mit antikem Giebel bekrönten kleinen Dachfenster wahren die nationale Eigenthümlichkeit des Baues. Ein kräftiges Consolengefims schließt alle Theile ab. Etwas reicher sind die Hoffagaden (Fig. 98), doch auch hier herrscht Einfachheit und Klarheit. Gekuppelte Pilaster,

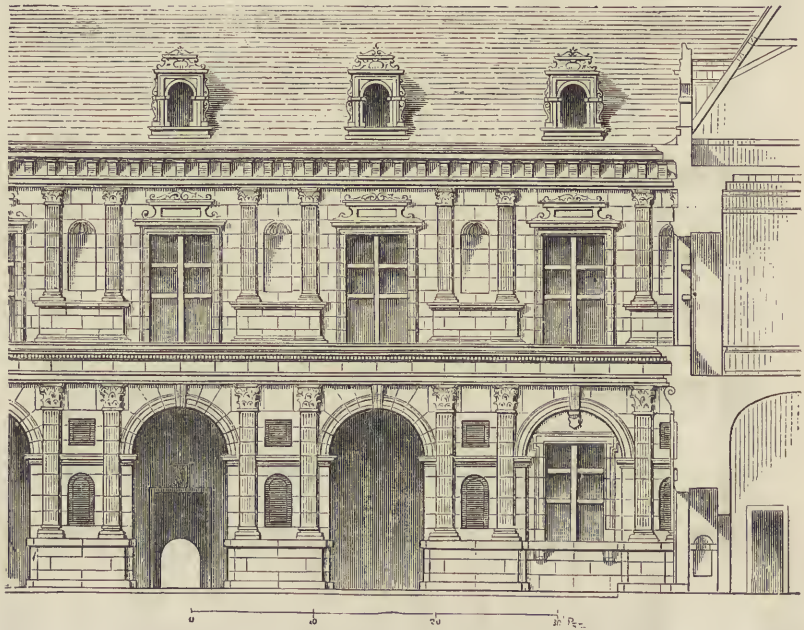


Fig. 98. Ancy-le-Franc. Hoffagade. (Sauvageot.)

unten korinthisch, oben composit, zwischen welchen die Wandflächen durch Nischen gegliedert sind, rahmen im unteren und oberen Geschoss die Arkaden und die Fenster ein. Das obere Stockwerk erhält nur dadurch etwas Gedrücktes, daß das Consolengefims unmittelbar auf den Architrav gesetzt ist. Im Uebrigen zeugen die cannelirten Pilaster, mit ihren fein gearbeiteten Kapitälern, die eleganten Profilirungen, die Gefimse, besonders die mit Akanthus geschmückten Consolen des Kranzgefimses von echt künstlerischer Durchführung. Man kann diese ganze edle Architektur als eine Vereinfachung der prächtigen Hoffagaden des Louvre bezeichnen.

Von hohem Werth ist die grofsentheils noch erhaltene Ausstattung des Innern. Köstliche Holztafelungen an den Wänden und ebenfalls getäfelte Decken mit graziösen aufgemalten Arabesken, zum Theil in Gold, geben einen Beweis von dem feinen künstlerischen Sinn, der hier gewaltet. Rouyer und Darcel bringen in ihrem Werke ¹⁾ Beispiele dieser Dekorationen, namentlich der Decken, die zum Edelsten und Schönsten ihrer Art gehören. Anderes findet sich bei Sauvageot. Namentlich das sogenannte Zimmer des Cardinals, die Kapelle und das Zimmer des »pastor fido« zeichnen sich aus. Letzteres hat seinen Namen von den Gemälden an feinen Wänden, welche Scenen jener bekannten Dichtung darstellen. Der Bau sammt seiner Ausstattung wird kaum später als 1569, welches das Todesjahr seines Erbauers ist, vollendet worden sein.

§ 74.

DAS SCHLOSS VALLERY.

NOCH etwas strenger, selbst nicht frei von Nüchternheit ist der architektonische Stil in dem fünf Meilen von Fontainebleau und fast eben so weit von Sens gelegenen Schlosse von Vallery.²⁾ Es stand hier aus dem Mittelalter eine ansehnliche Burg, welche der Marschall von St. André um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Theil niederreißen und durch ein Gebäude im neueren Stil vergrößern liefs. An die alten Theile, die sich um zwei äufsere Höfe gruppieren und durch eine mit zahlreichen Thürmen bewehrte Mauer umschlossen wurden, fügte er einen grofsen quadratischen Hof, auf zwei Seiten von dem Neubau umgeben, dessen beide Flügel durch einen hohen Pavillon verbunden wurden. Die Architektur dieser Theile ist ein neuer Beweis von dem Einflufs, welchen der gerade im Entstehen begriffene Bau des Louvre auf die gleichzeitige Architektur ausübte. Namentlich gilt dies von den äufseren Theilen, die in der Behandlung eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der nach dem Flufs liegenden Lescot'schen Façade des Louvre verrathen. Nur dafs die Mauermaffen hier aus Ziegeln bestehen, während der hohe Sockel bis zur Fensterbank im Erdgeschofs, die derbe Rustikaeinfassung der Ecken und der Fenster, sowie die Gesimse in Haustein ausgeführt sind. Die Fenster im Erdgeschofs sind mit Bogengiebeln, die im oberen Stockwerk am Pavillon mit geraden Giebeln, im Uebrigen mit einem kräftigen Gesims auf Consolen abgeschlossen. Ebenso zeigen die Dachfenster mit ihren Bogengiebeln und den langgestreckten Voluten an den Seiten dieselbe streng antike Behandlung, und das Ganze würde nicht frei sein von einer gewissen Nüchternheit, wenn nicht die kräftige Profilirung der Formen, die bedeutenden Verhältnisse und die

¹⁾ L'art architectural, Vol. I, Tafel 38—42. — ²⁾ Aufn. bei du Cerceau, Vol. I.

lebendige Bewegung der Massen ihm das Gepräge einer frischen Energie verliehen.

Drei Zugbrücken führten über den breiten Graben, die eine zum Nebenhof, die beiden andern in den herrschaftlichen Hof. Von diesen gehörte die am Ende des rechten Flügels angebrachte noch dem mittelalterlichen Bau an, wie schon aus den sie flankierenden runden Thürmen ersichtlich wird. Offenbar sollte der Bau hier weiter geführt werden und allmählich die ganze mittelalterliche Anlage verdrängen. Denn wie im Louvre, in Ancy-le-Franc und Ecouen war es auf ein Viereck mit hohen Pavillons auf den Ecken abgesehen. Der andere Eingang mit antikisirendem Portal liegt in der Mitte des linken Flügels, und man gelangte von ihm in eine große mit Wandnischen dekorierte Halle, die sich mit fünf auf Pfeilern ruhenden Bögen gegen den Hof öffnete (vgl. Fig. 99). Jedes dieser Arkadensysteme ist an der inneren Façade durch einen krönenden Giebel ausgesprochen. Die Architektur der Hofseiten befolgt dieselbe streng classische Auffassung wie die Façaden, nur daß die Rustika hier unterdrückt ist und an passender Stelle, namentlich in den Nischen des oberen Stockwerkes und den eingerahmten Wandfeldern des untern, feines Ornament einen edlen Schmuck hinzufügt. Schon du Cerceau ist die Verwandtschaft mit dem Louvre nicht entgangen und er sagt: »Ce pavillon a été suivy en partie sur celui du Louvre, non pas que ce soit la mesme ordonnance, ny aux enrichissements, ny aux commoditez: mais pour ce que il n'y a rien que beau et bon«.

Außerordentlich umfangreich waren die Parks, Gärten und Weinberge, welche in weitem Umkreis nach allen Seiten die schöne Befitzung umgaben. Besonders prächtig ist der große Ziergarten in der Nähe des Hauses, mit reichem Blumenparterre, in der Mitte in ganzer Länge ein Wasserbassin. Breite schön gepflasterte Terrassen umgaben ihn von allen Seiten, abgeschlossen durch eine Mauer mit Blendarkaden in Backstein. Dem Eingang gegenüber an der Mittagsseite war eine bedeckte Halle zwischen zwei hohen Pavillons angebracht, die sich mit neunundzwanzig Arkaden gegen den Garten öffnete, zur Sommerzeit ein schattiger Spaziergang. Die Architektur der Arkaden und der Pavillons ist in demselben einfach classischen Sinn durchgeführt, wie die des Schlosses.

§ 75.

DAS SCHLOSS VERNEUIL.

EINE der großartigsten Schöpfungen der gesammten französischen Renaissance ist das Schloß Verneuil, dessen Bekanntschaft wir du Cerceau verdanken.¹⁾ Mit dem vollen Verständniß der antiken Formenwelt aus-

¹⁾ Les plus excellents bastiments. Vol. I. Vgl. dazu Palustre I, 83 ff.

geführt, zeigt es dieselben in einer Freiheit der Behandlung, die auf einen bedeutenden Architekten der Zeit schliessen läßt. Als solcher wird uns

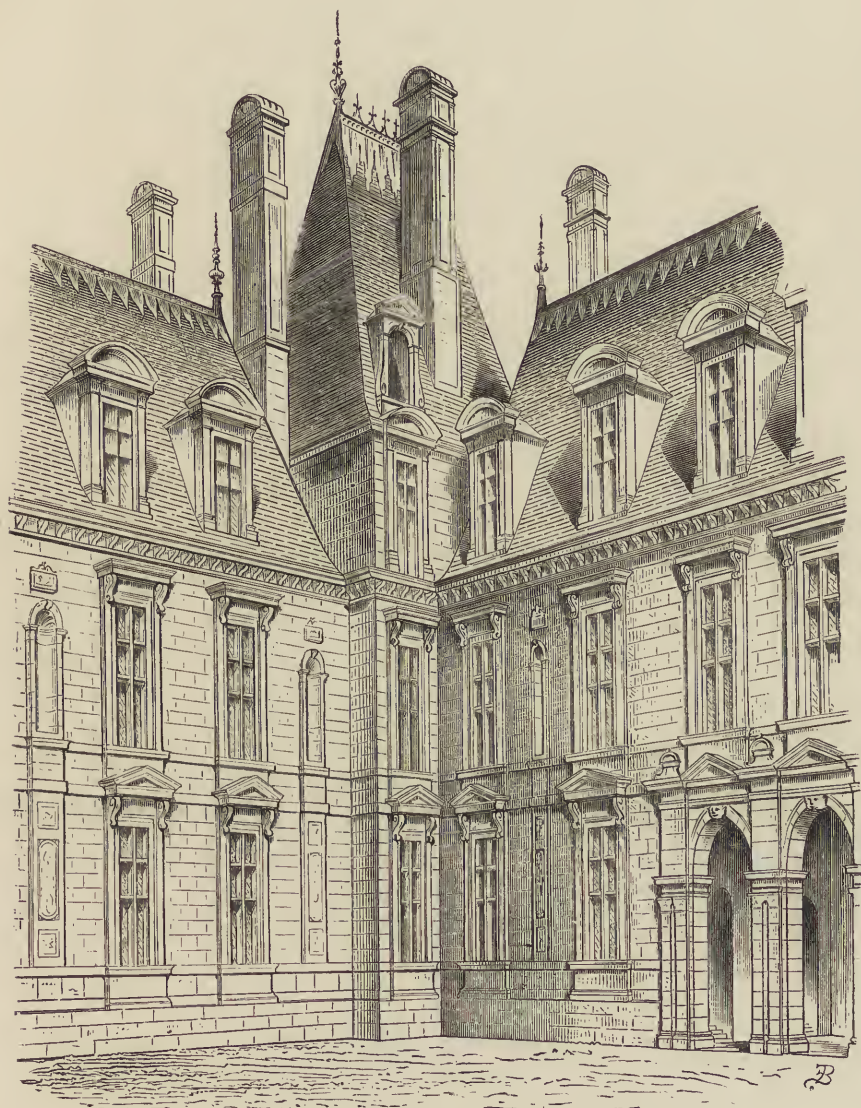


Fig. 99. Aus dem Hofe des Schloffes Vallery. (Baldinger nach du Cerceau.)

Jean Broffe genannt; der große Neubau war 1585 noch nicht vollendet. Wenn Bullant beim Schloß zu Ecoeu die antiken Elemente nur gleichsam als glänzende Zuthat, um seine Studien zu documentiren, verwendet hatte,

wenn de l'Orme in Anet der Antike manche Eigenheiten der französischen Auffassung zum Opfer brachte, so hat der Meister von Verneuil jene hohe Freiheit der Behandlung erreicht, die sich zwar innerhalb des antiken Formenkreises bewegt, aber das nationale Gepräge zum vollkommenen Ausdruck bringt. Freilich müssen wir in einzelnen Theilen uns gewisse barocke Elemente gefallen lassen; aber wir dürfen nicht vergessen, daß auch in Italien durch Michelangelo damals schon mancherlei Willkür in die Architektur eingedrungen war.

In einem anmuthigen Thale der Picardie, zwei Meilen von Senlis lag das alte Schloß Verneuil, ein stattlicher, größtentheils aus dem Mittelalter stammender Bau, den um die Mitte des 16. Jahrhunderts Philipp de Boulainvillier besaß. Dieser Herr, den du Cerceau als »homme fort amateur de l'architecture« bezeichnet, beschloß mit Beibehaltung der alten Theile einen neuen Prachtbau hinzuzufügen, für welchen er den neben dem alten Schloß befindlichen Hügel auserfah. Gleichwohl wurden die unerläßlichen Gräben, welche den neuen Bau von allen Seiten umgeben sollten, ausgestochen, wobei sich der Vortheil ergab, daß man treffliche, leicht zu bearbeitende Steine für den Bau in Fülle vorfand. Wir geben nach du Cerceau den ursprünglichen Plan des Baues, der das Programm des damaligen französischen Schlosses in großartiger Weise verwirklicht (Fig. 100). Ueber die Zugbrücke gelangt man zu einer prachtvollen Eingangshalle, die als Rotunde mit nischenförmigen Ausbauten und hohem Kuppelgewölbe charakterisirt ist, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich. Offene Arkaden auf gekuppelten Säulen verbinden dieselbe mit den Seitenflügeln des Schlosses. Man tritt nun in einen quadratischen Hofraum von bedeutender Ausdehnung, 108 Fufs im Geviert. Um ihn gruppieren sich die einzelnen Flügel, auf den Ecken nicht wie gewöhnlich durch einen, sondern durch zwei Pavillons flankirt. Diese vorgehobenen Massen, mit runden Dächern bedeckt (Fig. 101) — eines der ersten Beispiele vielleicht — geben dem Bau eine überaus lebendige Wirkung. Als später der Herzog von Nemours das Schloß erwarb, änderte er diese Anordnung dahin, daß statt der zwei Pavillons nur einer, aber von größerem Umfang sich auf jeder Ecke erhob. Die Pavillons sind übrigens nach der Sitte der Zeit zu besonderen Wohngemächern mit Kabinetten und meistens mit eigenem Aufgang verwendet. Die übrigen Wohnräume liegen in dem Flügel rechts vom Eingang, während der linke Flügel in ganzer Ausdehnung unten eine offene Halle, oben eine Galerie, das Lieblingsstück der damaligen französischen Schlossanlage, enthält. Die Haupttreppe liegt in der Axe des Gebäudes dem Eingang gegenüber. Sie steigt von einem breiten Vestibul in zwei gewundenen Armen doppeläufig empor, neben der Haupttreppe der Tuilerien eines der frühesten Beispiele in Frankreich.

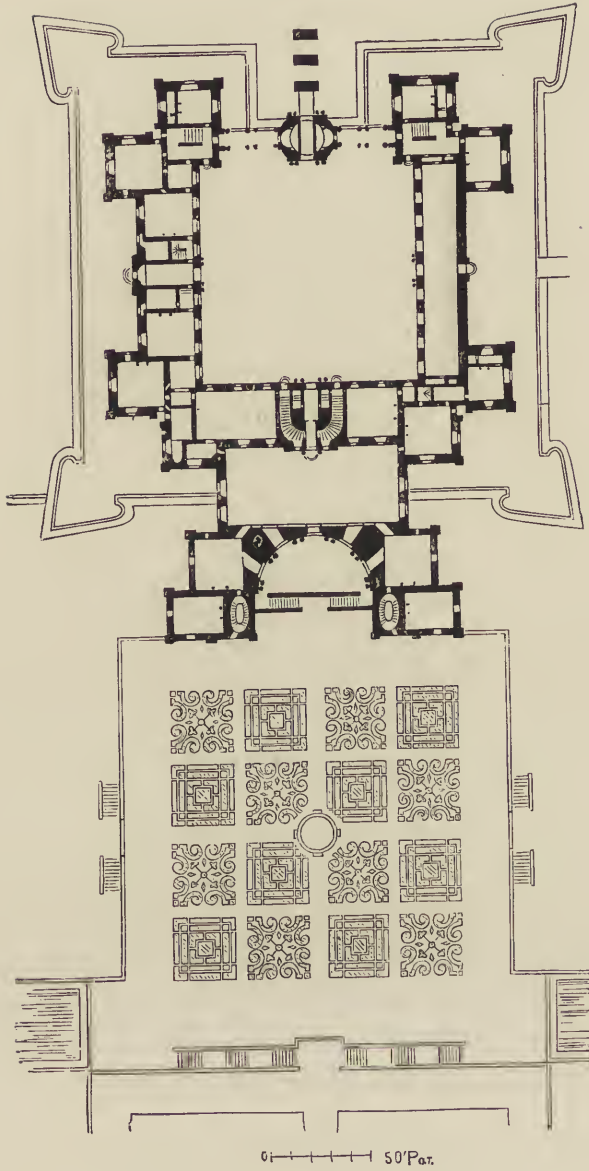


Fig. 100. Das Schloß Verneuil. (Du Cerceau.)

Mit dieser bedeutenden Composition war aber das Ganze noch nicht zum Abschluß gelangt. Der Herzog von Nemours ließ nicht bloß manche Aenderungen und Bereicherungen am Hauptbau ausführen, sondern beschloß gegen den Garten hin noch einen vorgeschobenen Baukörper anzufügen, der in der Mitte eine kolossale Nische als Abschluß der Gartenanlagen

bildete, und auf beiden Ecken von vorspringenden Pavillons, ebenfalls mit runden Dächern, flankirt wurde. Auf dem Grundriß bei du Cerceau steht dieser Bau durch einen großen Saal mit der Rückseite des Schlosses in Verbindung, auf der perspektivischen Darstellung liegt ein freier Raum dazwischen, als Fortsetzung der Terrassen, die das ganze Schloß umgaben. Eine doppelte Freitreppe führte von hier in das tiefer gelegene Gartenparterre hinab. Zur Linken hatte man den Hof und die Gebäude des alten Schlosses; vor sich aber sah man einen prächtigen Ziergarten mit einem Springbrunnen in der Mitte; am Ende desselben, immer in der Hauptaxe, führte abermals eine doppelte Freitreppe in ein wiederum beträchtlich tiefer liegendes zweites Gartenparterre, das in der Mitte aus Blumenbeeten bestand, auf beiden Seiten von höher gelegenen Baumpflanzungen eingefasst. Ein Wasserkanal umgibt diesen zweiten Garten und ist außerdem in zwei parallelen Armen wiederholt, so daß sich in ganzer Länge zwei vom Wasser eingeschlossene Queralleen bilden, in der Hauptaxe des Schlosses durch Brücken mit Triumphthoren verbunden und am Ende durch einen Pavillon abgeschlossen. Der Blick von hier rückwärts über die Kanäle, die Laubgänge, die beiden über einander sich erhebenden Blumengärten bis zu der kolossalen Halbkreisnische mit ihren Pavillons, das Ganze noch überragt von den reichgegliederten Massen des Schlosses, muß seines Gleichen nicht gehabt haben. Jedenfalls war es eine der frühesten, in hochidealem Sinn die Formation des Terrains selbst mit in Rechnung ziehenden Anlagen.

Kehren wir zum Schloß zurück, um schließlich einen Blick auf die Architektur desselben zu werfen. In seiner ersten Gestalt wurde das Aeußere in seiner Wirkung hauptsächlich durch die acht Eckpavillons bedingt (vgl. Fig. 101). Sie hatten über dem hohen Erdgeschoß ein oberes Stockwerk, über welchem sie mit einem kräftigen Consolengefims und balustradengefmückter Terrasse schlossen. Von hier stieg ein oberes Geschoß in bedeutender Verjüngung auf, mit runden Dächern bekrönt. Die Architektur ist zugleich derb und reich: ersteres durch die kräftige Rustika am Sockel und an sämtlichen Ecken, letzteres durch die mit Ornamenten, Laubwerk, Masken und Helmen bedeckten Wandfelder, welche die Flächen neben den Fenstern ausfüllen, sowie durch die reich componirten Trophäen, die über den Bogengiebeln der Fenster des obersten Stockwerks angebracht sind. Bemerkenswerth ist, daß wir hier eines der ersten Beispiele vereinzelter Rustikaquadern finden, welche den Rahmen des Fensters durchschneiden. Die runde Portalhalle der Vorderseite ist gleich dem einstöckigen Verbindungsbau durch gekuppelte korinthische Säulen und reich dekorirte Frieße zu einem Prachtstück herausgehoben. Ueber einer Balustrade ist der Mittelbau mit einem in Halbkreis durchgeführten und durch eine Laterne bekrönten Aufsatz abgeschlossen. So

gewiß Manches in den Formen den ungeschönen Stempel der Willkür trägt, so ist doch das Ganze in wahrhaft künstlerischem Geiste so aus dem Vollen geschaffen, daß es einen bedeutenden Eindruck macht.

Die inneren Hoffaçaden (Fig. 102) sind auch hier durch feinere, zierlichere Behandlung angemessen ausgezeichnet. Im untern Geschoß erheben sich auf hohen Sockeln elegant cannelirte gekuppelte dorische Pilaster, die im oberen Stockwerk als breite Lisenen, durch Nischen mit Statuen durchbrochen, fortgeführt sind. Den Abschluß bildet eine Attika mit glänzend dekorirtem Geländer, über den Pilastern mit Trophäen bekrönt. In beiden

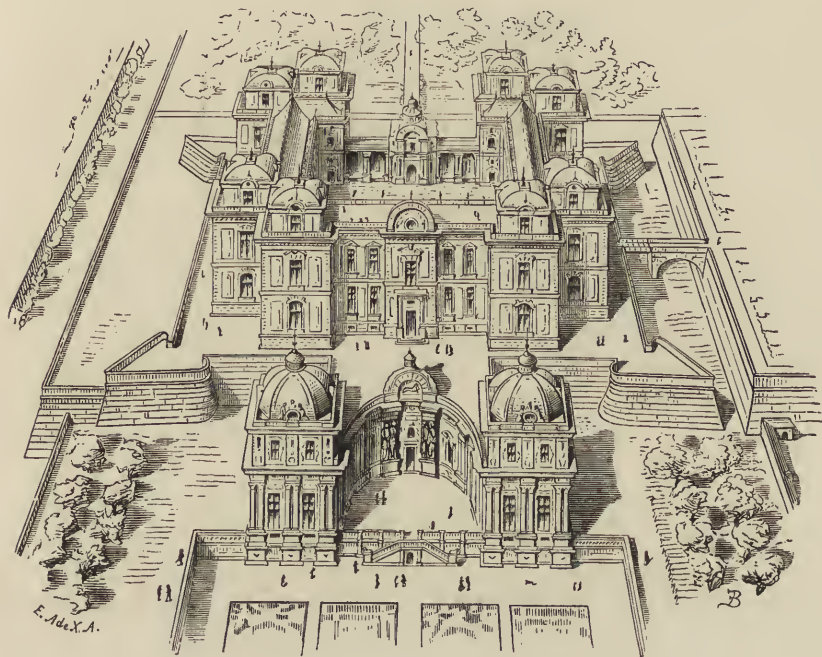


Fig. 101. Das Schloß Verneuil. (Baldinger nach du Cerceau.)

Stockwerken sind hohe Fenster mit Kreuzstäben angeordnet, die mächtig hohen Dächer dagegen haben keine Fenster. Besonders reich und edel ist der linke Flügel, der im Erdgeschoß statt der Fenster mit Arkaden durchbrochen ist (Fig. 102). Die Lorbeerzweige in den Bogenzwickeln, die Masken der Schlusssteine, die Trophäen auf dem vorgekröpften Fries, die Arabesken auf dem Pilasterfries des oberen Geschoßes, die feine Ausbildung aller Glieder, namentlich das Blattwerk an den Gesimsen und Rahmenprofilen, das alles giebt dieser Façade eine dekorative Fülle, die mit der Behandlung der inneren Louvrefaçaden wetteifert. In der Mitte der drei Hoffseiten sind außerdem Portale angebracht, im Erdgeschoß von gekuppelten

dorischen Säulen, im oberen Stockwerk auf jeder Seite von zwei Karyatiden eingerahmt. Ueber dem Hauptgesims erhebt sich als Abschluß ein Bogengiebel, reich ornamentirt und mit zwei sitzenden weiblichen Figuren bekrönt. Du Cerceau hat nicht Unrecht, wenn er sagt: » . . . si que je puis dire avec ceux qui se connoissent en tel besongne qu'icelle court ne trouuera gueres sa seconde«.

Die Umgestaltungen, welche der Herzog von Nemours mit dem Baue vornahm, betrafen hauptsächlich die Vereinfachung des Grundrisses und der äußeren Façaden. Da auf den Ecken die beiden Pavillons in einen zusammengezogen wurden, so mußte der laternenartige oberste Aufsatz beseitigt und in ein volles oberes Stockwerk verwandelt werden. Dadurch erhielten die Verhältnisse mehr Schlankheit, die Umriffe mehr Ruhe und Harmonie. Uebereinstimmend damit wurden auch die Fenster in schlichterer Weise ausgebildet und der Schmuck überhaupt auf wenige Punkte, auf die originale Bekrönung der Façade und des mittleren Eingangs beschränkt. Auch der letztere verlor seine Attika und wurde mit einer einzigen aber ziemlich colossalen Säulenstellung als Unterbau der Kuppel bekleidet. Während somit Alles vereinfacht und im Sinn einer großartigeren Wirkung umgebildet wurde, entfaltete sich an dem neu hinzugefügten Vorbau gegen den Garten eine phantastisch tolle Pracht, die nur am Weissen Hause des Schlosses Gaillon ihres Gleichen findet. Das große Halbrund und die Eckpavillons sind mit mächtigen korinthischen Säulen dekorirt, die auf hohen Sockeln vortreten und üppig ornamentirte Frieße tragen. Der Mittelbau schließt darüber mit einer Balustrade, die Pavillons haben aber ein niedrigeres Obergeschoß, dessen Gliederung durch breite Pilaster über den Säulen bewirkt wird. An diesen Pilastern sind wunderliche hockende Satyrgealten mit ägyptischem Kopfputz und doppelten Schmetterlingsflügeln, mit gespreizten thierischen Beinen, zwischen denen die Arme auf den Boden herabgreifen, angebracht. Aus ihrem Kopfputz wachsen zum Ueberflus riesige Blätterkronen bis zum Gesimse empor. Verbindet man damit die überschwängliche Ornamentik aller übrigen Theile, die ruhenden Figuren über den Fenstergiebeln des Erdgeschoßes, die in wilde Arabesken auslaufenden Rahmen der oberen Fenster, die mit gebrochenen Volutengiebeln bekrönt sind, die überreiche Verschwendung von Laubwerk an Friesen und sonstigen Flächen, endlich die vier colossalen Atlanten, die vier großen Monarchien vorstellend, welche das Portal einfassen, so muß man gestehen, daß hier ein förmlicher Fasching der Dekoration entfesselt ist, der bei allem indess die Hand eines bedeutenden Künstlers verräth.

Wer war dieser Meister, der am Vorderbau so maßvoll streng, an der Gartenfaçade so ausgelassen üppig sich geberdet? Wir glauben Jacques Androuet du Cerceau selbst als den Urheber dieser Theile zu erkennen.

Wer die Erfindungen in seinen verschiedenen Werken, namentlich im *Livre d'architecture* von 1582 vergleicht, wird große Verwandtschaft der künstlerischen Richtung entdecken. Der Entwurf XXXVII hat nicht bloß im Grundriß, sondern auch im Aufbau, in den runden Dächern der Eckpavillons, dem Halbkreisgiebel über dem Mittelbau entschiedene Ähnlichkeit



Fig. 102. Verneuil. Hofarkaden. (Baldinger nach du Cerceau.)

mit Verneuil. Die geschweiften Dächer spielen überhaupt in diesen Arbeiten du Cerceau's eine bedeutende Rolle. Der ernste, strenge Stil der Architektur am Aeußeren zu Verneuil findet in der Mehrzahl der Entwürfe seine Parallele. Aber selbst für die phantastisch-baroken Auswüchse des Gartenpavillons läßt sich in der »salomonischen Ordnung« der Triumphbögen (vgl. S. 238) ein Analogon finden. Daß er sich nicht als Urheber des Baues

nennt, kann nicht als Gegenbeweis gelten, denn fast niemals spricht er von den Architekten der von ihm aufgenommenen Schlösser, theils weil er diefs als allgemein bekannt voraussetzen durfte, theils weil jene Zeit noch vom Mittelalter her die Gewohnheit haben mochte, den Künstler hinter sein Werk zurücktreten zu lassen. Werfen wir dagegen in die Wagfschale, dafs du Cerceau dem Herzog von Nemours nahe stand, wie aus der Widmung seines letzten Werkes hervorgeht, so wird unsere Vermuthung bis zur Wahrscheinlichkeit erhoben.

§ 76.

DAS SCHLOSS CHARLEVAL.

NOCHE großartiger als das im vorigen § besprochene Werk war die Anlage des Schlosses Charleval, welches Karl IX sich in der Normandie nahe bei Andelys errichten lassen wollte, das aber noch weniger als das Schloß von Verneuil zur Vollendung kam. Brantôme¹⁾ sagt: »En cette forest il avoit fait jetter les premiers fondemens de la plus superbe maison, qui fut jamais en France, et la nomma Charleval, à cause de la situation qui est une vallée, et de son nom«. Und du Cerceau²⁾ berichtet: »Le Roi feist composer un plan digne d'un Monarque et feist besongner après et commencer un corps à la basse court; et le fondement fait, eslevèrent le premier estage, y etablissant les offices Si ce lieu eust esté parfait, ie croy que c'eust esté le premier des bastimens de France, pour la masse dont il eust estéourny«.

Dies Wort ist nicht zu stark, wenn wir einen Blick auf den Plan bei du Cerceau werfen. Derselbe zeigt eine zu bebauende Fläche, hinter deren Umfang selbst die ursprünglichen Pläne der Tuileries weit zurückbleiben. Es wäre ein Palaß geworden von einer Ausdehnung, wie sie sonst nur bei orientalischen Herrscherstätten gefunden wird, in hohem Grade geeignet, das Königthum glanzvoll zu repräsentiren, und doch seiner gesammten Anordnung und einfachen Lage nach nur als Privatwohnung des Fürsten zu betrachten. Das Ganze sollte ein fast quadratisches Rechteck von 1080 Fufs Breite bei 1060 Fufs Tiefe bilden. Ein Wassergraben, über den an der Vorderseite eine Zugbrücke führte, sollte den Bau umschließen. An der Rückseite vermittelte eine zweite Brücke die Verbindung mit einem ungeheuren Gartenparterre von beinahe gleichem Umfang, das ebenfalls rings von Kanälen umzogen, in der Mitte der Quere nach durch ein breites Wasserbassin getheilt, am Ende in ein mit luftigen Arkaden umgebenes, etwas elliptisches Rondell auslief. Den Garten liefs Karl, wie du Cerceau bezeugt,

¹⁾ Mem. Capit. Franç., Art. Charles IX. — ²⁾ Les plus excellents bastimens, Vol. II.

noch vollenden; vom Schlosse selbst, dessen Bau durch des Königs Tod unterbrochen wurde, kamen nur einzelne Theile zur Ausführung.

Die Grundzüge der Anlage sind folgende. Aus der Portalhalle des vorderen Einganges gelangt man in den ungeheuren äußeren Hof (basse cour), der ein Quadrat von 480 Fufs bildet, von Arkaden und den Dienstwohnungen umschlossen wird. Zu beiden Seiten sind neben diesem Hofe in durchaus symmetrischer Anlage zwei kleinere Höfe angebracht, ebenfalls auf mehreren Seiten mit Arkaden umzogen. Von diesen beiden Höfen bildet der äußere den Vorhof und die Vorbereitung auf den innern, und man gelangt durch eine Doppelcolonnade und einen breiten Thorweg in den kleineren zweiten Hof, dessen Mitte jederseits eine Kapelle einnimmt. Der Hauptbau des Schloffes ist in der Breite des großen Mittelhofes um einen quadratischen Hof als vierflügler Bau mit prächtigen Pavillons auf den Ecken angelegt. Neben ihm dehnen sich zu beiden Seiten, von Terrassen mit Arkaden umschlossen, Blumengärten mit Laubengängen aus. Das Schloß zeigt in seiner Anlage dieselbe strenge Symmetrie wie alles Uebrige. Durch einen imposanten Thorweg gelangt man in ein breites Vestibül, von wo in doppeltem geradem Lauf eine stattliche Treppe, wohl das früheste Beispiel dieser Art in Frankreich, aufsteigt. In den Axen der beiden Seitenflügel sind ebenfalls Doppeltreppen, aber mit gewundenen Läufen, ähnlich der Haupttreppe der Tuilerien angebracht. Das Prachtstück des Baues ist der gewaltige Festsaal, der die Mitte des gegen den Garten gelegenen Flügels einnimmt, dreischiffig mit doppelten Säulenstellungen, 180 Fufs lang bei 72 Fufs Breite. Neben ihm jederseits ein Treppenhaus in Verbindung mit den übrigen Räumen. Eine doppelte Freitreppe in Hufeisenform führt von dem Saal in den Garten hinab. Die Form des Saales, der die bis dahin üblichen Galerien durch seine größere Breite in Schatten stellt, die imposante Entwicklung der Treppen, die streng durchgeführte Symmetrie des Ganzen lassen in diesem Bau den ersten energischen Versuch erkennen, an die Stelle der bisherigen Tradition eine neue Auffassung, die Richtung auf das Gigantische zu setzen. Der Versuch war verfrüht und wurde vereitelt. Erst unter Ludwig XIV sollte diese Tendenz zur Verwirklichung gelangen.

Was du Cerceau uns von der Architektur des riesigen Werkes aufbewahrt hat, entspricht, obwohl es nur die Gebäude des äußeren Hofes sind, diesem Streben in einer Weise, der man die Genialität nicht abstreiten kann, obgleich in den Formen und der Composition genug Willkür mitunterläuft. Der Architekt hat vor Allem, da er hier mit kleinen Formen nicht ausreichte, sein Streben darauf gerichtet, die großen Verhältnisse durch entsprechend große Formen auszuprägen. Zur Verwirklichung wendet er das Mittel an, welches gleichzeitig in Italien, namentlich durch

Palladio, zur Herrschaft gelangte und von dem wir auch in Frankreich schon ein Beispiel gefunden haben: an den jüngeren Theilen des Schlosses von Chantilly (§ 36). Es ist die Anwendung kolossaler Säulen- oder Pilasterordnungen, welche zwei Stockwerke einschliessen. An den Façaden des Hofes¹⁾ ist dies System so gestaltet worden, dass mächtige cannelirte dorische Pilaster bis zum Dachgesims aufsteigen, zwischen welchen im untern Geschoß abwechselnd einmal eine hohe Arkade, darüber das ebenfalls sehr hohe Fenster des oberen Stockwerks, daneben im folgenden System eine niedrige, mit einer Balustrade theilweis verschlossene rechtwinklige Thüröffnung, darüber eine schlanke Nische mit Statue angebracht ist. Dies ganze System beruht auf einer Täuschung, auf der Vorpiegelung, dass man es nur mit einem Stockwerk zu thun habe, weshalb fogar die Nischen mit feiner Berechnung das Auge über die Linie hinwegführen, wo man den Fußboden des oberen Stockwerks zu suchen hat. Aber das Prinzip einmal zugegeben, ist die Composition von eminenter Wirkung und verräth die Hand eines Meisters vom ersten Range.²⁾

Musste der Architekt indess im Hofe ein geistreiches Verstecken mit den Hauptlinien der innern Construction spielen, so erhebt er sich bei der Außenfaçade zu einer Behandlung, gegen welche die architektonische Logik nichts einzuwenden hat.³⁾ Er gliedert seine Mauerflächen durch ungeheure in derber Rustika aufgeführte, über einem hohen sockelartigen Untergeschoß aufsteigende dorische Pilaster. Zwischen diesen ordnet er jedes Mal zwei Fenstersysteme an und zwar im untern wie im obern Geschoß, doch so dass er die Krönungen der unteren in die Brüstungen der oberen hineingreifen lässt und auch hier die großen Verticallinien durchführt. Die Fenster sind ebenfalls mit Rustika eingefasst, während die Füllmauern aus Backstein bestehen. Diese Composition ist deshalb so rationell, weil die gewaltigen Pilaster nicht bloß im Eindruck, sondern in der Funktion als Strebepfeiler aufzufassen sind, die demnach mit Recht ohne Rücksicht auf die innere Stockwerktheilung vom Sockel bis zum Dach eine Einheit bilden, innerhalb deren die Fenster die innere Disposition vertreten und deutlich genug aussprechen. Auch die Formen im Einzelnen sind kraftvoll und noch ziemlich streng behandelt, wenn auch in den gebrochenen Giebeln und verkröpften Gesimsen der Fenster sich die Willkür des Zeitgeschmackes ankündigt. Auch die reicher gehaltene Dekoration der Hofaçaden athmet denselben Geist energischer Klarheit, denselben großen Sinn für Verhältnisse, rhythmischen Wechsel und harmonische Wirkung. Mit einem Wort, das Ganze ist eine Composition ersten Ranges.

¹⁾ Vgl. die schöne Darstellung bei Viollet-le-Duc, Entretiens I, p. 376, Fig. 7. —

²⁾ Auch in Chantilly hat man (vgl. Fig. 54 auf S. 143) eine ähnliche Anwendung von den Nischen gemacht. — ³⁾ Abb. bei Viollet-le-Duc, a. a. O. p. 376, Fig. 6.

Auch hier wissen wir nichts über die Person des Architekten, wenn wir nicht einige Anzeichen wieder auf du Cerceau deuten dürfen. Den Reichthum der Phantasie, die Großartigkeit der Composition, den lebendigen Sinn für die Wirkung der Massen, für feines Abwägen der Contrafte finden wir in feinen zahlreichen Entwürfen wieder. Die Anwendung kolossaler Pilaster dorischen Stils auf zwei Geschosse treffen wir in feinem Livre d'architecture von 1582 in dem Entwurf XXIII; ähnliche Rustikapilaster wie zu Charleval wendet er in Nr. XX an. Gewichtiger vielleicht ist der Umstand, daß er bei der Besprechung von Charleval ein großes Blatt mit lauter Varianten für die Ausbildung der äußern Façaden beifügt, zwischen denen der entwerfende Architekt dem Bauherrn offenbar die Wahl gelassen hatte. Doch geben wir zu, daß wir es in diesem Falle bloß mit Vermuthungen zu thun haben. Nur das möchten wir betonen, daß man ihm nach feinen übrigen Arbeiten einen solchen Entwurf wohl zutrauen darf.

§ 77.

DAS SCHLOSS DU PAILLY.

WIR gehen nunmehr zur Betrachtung von zwei Schlössern über, welche weniger durch ihren Umfang als durch ihre classisch edle Architektur Aufmerksamkeit verdienen. In beiden glaubt man die Hand desselben Architekten zu erkennen, wie denn beide auf das Geheiß desselben Befizlers, des Marschall von Tavannes, aufgeführt worden sind. Gaspard de Saulx, Marquis von Tavannes, spielt in der Geschichte Frankreichs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Kühn und tapfer, wagte er es am Hofe Heinrichs II als geschwornen Feind der Diana von Poitiers aufzutreten und wußte dennoch durch seine kriegerischen Verdienste den Marschallstab zu erlangen. In den Bürgerkriegen sodann ragte er als heftiger Verfolger der Hugenotten hervor, und sein Fanatismus ging so weit, daß er zu dem Mordplan der Bartholomäusnacht seine Zustimmung gab, und nach Brantôme's Zeugniß¹⁾ bei jener grauenhaften Katastrophe die Straßsen durcheilte mit dem Ruf: »Saignez, saignez! La saignée est aussi bonne en tout ce mois d'Aout qu'en Mai!« Im Jahre 1563 erlitt er den Verlust seines ältesten Sohnes und »croyant la paix de durée, il se met a bastir le chasteau de Pailly a quoy il emploie son bon menage l'exercit à la chaffe«.²⁾

Das Schloß³⁾, in dem kleinen Flecken Du Pailly, zwei Stunden von Langres gelegen, zeigt eine unregelmäßige Gestalt, die offenbar durch Benützung der Grundmauern eines mittelalterlichen Baues, vielleicht auch

¹⁾ Brantôme, Memoires, Capit. Franç., Art. Tavannes. — ²⁾ Mem. de Tavannes. —

³⁾ Aufn. bei Sauvageot, choix de palais. T. II; vgl. Rouyer et Darcel, art. architect. I, pl. 36. 37.

durch den Felsgrund, auf dem es errichtet ist, seine Erklärung findet. Drei Seiten, von denen die eine jetzt zerstört ist, sind rechtwinklig angelegt, die vierte bildet einen schiefen Winkel. Wo sie auf die Façade stößt, ist ein großer viereckiger Pavillon vorgebaut, welcher den Haupteingang enthält. An den übrigen drei Ecken sind runde Thürme angebracht, deren Anlage vielleicht ebenfalls noch vom Mittelalter sich herschreibt. Die Außenseiten des Schlosses sind völlig einfach, ohne architektonische Bedeutung. Ein Wassergraben, über welchen zwei Zugbrücken und eine breite steinerne Brücke für den Haupteingang führen, umgiebt das Ganze. Im Gegensatz zu der völligen Schmucklosigkeit der übrigen Theile ist der Pavillon des Einganges an der südwestlichen Ecke des Baues mit außerordentlichem Reichthum durchgeführt. Ueber einem hohen Erdgeschofs, dessen punktirte Rustikaquadern den Uebergang zu den schlichten Massen der anstossenden Theile vermitteln, erheben sich zwei Stockwerke von stattlichen Verhältnissen, mit vortretenden gekuppelten Säulen dekorirt. Im ersten Geschofs sind es ionische, im zweiten korinthische, sämmtlich mit sehr schlanken cannelirten Schäften, nur auf einfachen Plinthen ruhend. In der Mitte umschließen sie ein hohes Fenster mit doppeltem Kreuzstab, während die Mauerflächen zu beiden Seiten durch reich eingerahmte Marmorplatten geschmückt sind. Der Fries im Hauptgeschofs ist mit eleganten Blumen geziert und über den Säulen vorgekröpft, an den Intercolumnien aber unterbrochen. Das zweite Stockwerk dagegen schließt ein Kranzgesims mit großen Consolen, das die Stelle des Frieses vertritt. Den obersten Abschluß bildete ehemals eine von Pilastern eingefasste Nische mit der Reiterstatue des Marschalls. Alle Theile dieser prächtigen Composition sind durch elegante Gliederung und feine Ornamentik zu einem harmonischen Ganzen zusammengefügt. Die aus Laubwerk, Voluten und Masken bestehenden Einfassungen der Marmorplatten, diese selbst in ihrer edlen, malerischen Wirkung, die Frieze in beiden Stockwerken, endlich die Fensterrahmen mit ihren Ornamentbändern zeugen von einer Nachwirkung jener Dekorationsweise, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch einmal prächtig aufblüht.

Im Innern umschließt das Gebäude einen regelmässigen quadratischen Hof von 70 Fuß im Geviert. Der östliche Flügel ist verschwunden; der anstossende nördliche besteht größtentheils aus einem kolossalen Donjon des Mittelalters, der mit seinen schweren Massen die übrigen Theile in ihrer Wirkung erdrückt, und selbst das neben ihm angeordnete Hauptportal bei allem Reichthum kaum zur Geltung kommen läßt. Die gegenüberliegende südliche Seite enthält an der östlichen Ecke ein rundes, gegen den Hof mit Arkaden geöffnetes Stiegenhaus mit Wendeltreppe, in der andern Ecke eine ins Innere hineingezogene zweite Treppe, die mit dem Pavillon des Eingangs in Verbindung steht, und zwischen beiden Treppen eine Arkade

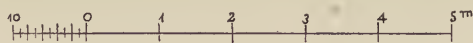
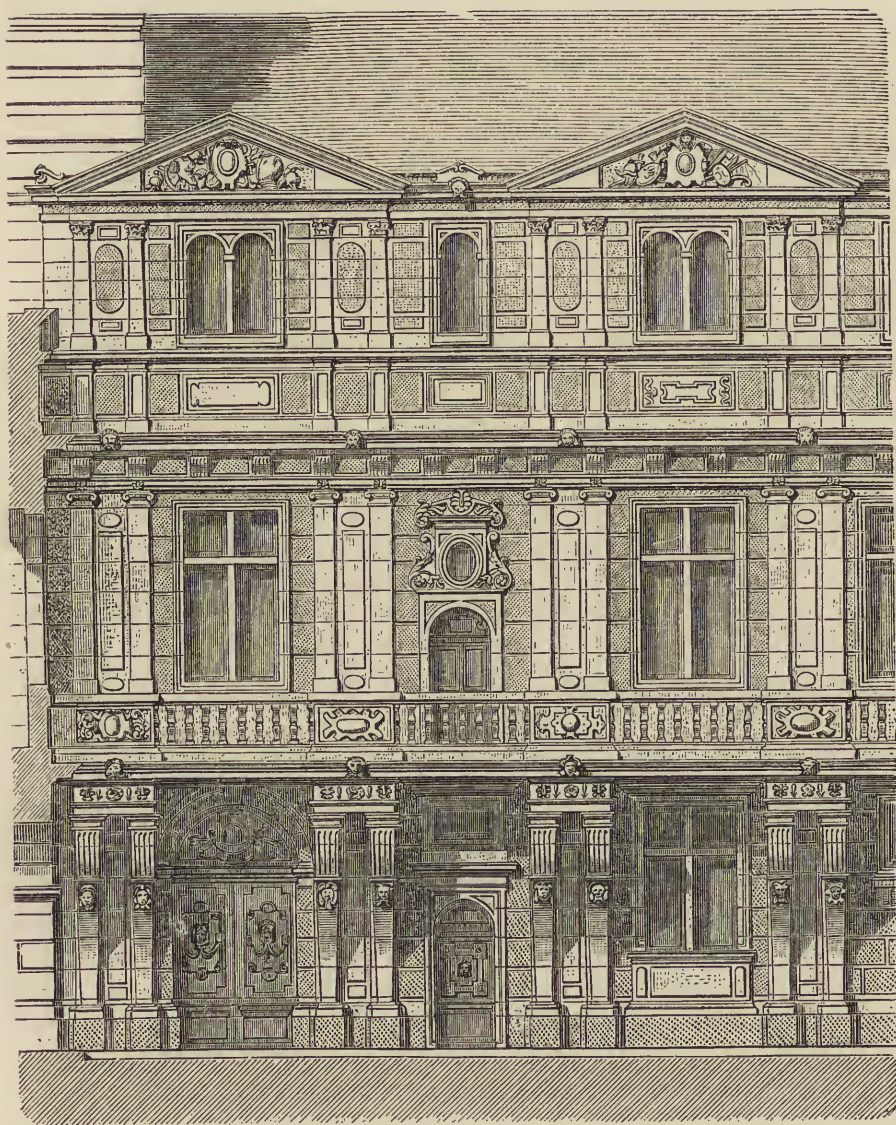


Fig. 103. Schloss du Pailly. (Sauvageot.)

auf Rundbögen, darüber im oberen Stockwerk eine schmale Galerie. Die Wohnräume sind hauptsächlich im westlichen Flügel und der anstossenden Ecke des nördlichen vertheilt. Im oberen Geschofs ist hier ein auf kolossalen Consolen über drei Fufs vortretender Gang zur Verbindung des nördlichen und südlichen Flügels angeordnet. Die ganze Construction ist in mächtiger Solidität aus einem granitartig harten Gestein gebildet.

Die Architektur der einzelnen Hoffaçaden zeigt bei einer gewissen Mannigfaltigkeit vollkommene Harmonie in edlen classischen Formen von mafsvoller Behandlung, und nur vereinzelte Cartouchen sind als mehr willkürliche Elemente eingemischt. Einfachheit und Gedicgenheit herrschen vor und haben auch die Anwendung uncannelirter dorischer Pilafter im Erdgeschofs, ionischer im obern Stockwerk bestimmt. Damit verbindet sich in gutem Einklang die Rustika des Mauerwerks, die durch ihre regelmässige Punktirung sich fein und elegant ausnimmt. Bis zum Kämpfergesims der Bögen ist selbst an den Pilaftern des Erdgeschoffes diese Rustika durchgeführt. Vorzüglich schön ist das Verhältnifs der Oeffnungen zur Mauermaffe abgewogen. Zwischen den einzelnen Arkaden sind die breiten Wandflächen durch je zwei Pilafter gegliedert, zwischen welchen noch Raum für kleine hübsch eingerahmte Tafeln geblieben ist. Im Uebrigen beruht die Wirkung dieser edlen Façade auf dem Contraste der punktirten Rustika mit den glatten Flächen an Pilaftern, Gebälken, Sockeln und Fensterbrüstungen. Den Abchluss macht über einem kräftigen Consolengesims eine Attika, die über den einzelnen Arkadensystemen mit Giebeln gekrönt ist, deren Tympanon eine Füllung von Cartouchen zeigt. Das offene Treppenhaus, das im obersten Stockwerk mit korinthischen Pilaftern dekorirt ist und mit einer runden Kuppel abschliesst, verleiht dieser Façade noch einen besonderen malerischen Reiz.

Verwandte Behandlung macht sich an der westlichen Façade geltend (Fig. 103), nur dafs hier statt der Arkaden auch das Erdgeschofs grosse Fenster mit Kreuzpfeilern zeigt, und dafs zwischen denselben paarweise jene mächtigen Consolen vorspringen, auf welchen der Verbindungsgang ruht. Diese Consolen steigen vom Sockel auf, sind in halber Höhe durch energische Masken und von dort aus über einem Gesims durch Cannelirungen wirksam dekorirt.

Mit gutem Grund hat der ausgezeichnete Meister dieses Baues die höchste Pracht für das schmale Stück der nördlichen Façade aufgespart, welches neben dem alten Donjon den Eingang zur Haupttreppe enthält. Drei Portale, zwei kleinere zu beiden Seiten, von denen das eine auf eine runde Nebentreppe führt, dazwischen der grosse Portalbogen des Haupteinganges, von doppelten dorischen Pilaftern umrahmt, durchbrechen das Erdgeschofs. Im oberen Stockwerk sind es vortretende Composita-Säulen,

cannelirt und von übermäßiger Länge, welche in der Mitte ein Fenster, zu beiden Seiten Nischen für Statuen einschließen. Darüber folgt die Attika und dann eine große Lucarne, deren gekuppeltes Bogenfenster von Compositapilastern und außerdem von Säulen derselben Ordnung eingefasst wird. Die Giebelkrönung und die Seitenabschlüsse dieses Aufbaues mit ihren Voluten, Schnörkeln und Vasen, ihren Genien und wappenhaltenden Löwen ist nicht frei von barocken Elementen, gleichwohl aber von geschickter und wirkfamer Gruppierung. Dieses Prachtstück von Architektur ist in allen Theilen verschwenderisch dekorirt; die dorischen Pilaster des Erdgeschosses haben Füllungen von Lorbeerblättern, die Portalbögen und die Fensterrahmen sind aufs Schönste gegliedert, die Frieße endlich in beiden Geschossen mit Laubwerk ganz bedeckt. Schade, daß die korinthischen Säulen des oberen Stockwerks auf zu niedrigen Sockeln ruhen und dadurch eine übermäßige Länge erhalten haben, welche durch die drei gewundenen Bänder an der oberen Hälfte ihres Schaftes noch fühlbarer wird. An der Fensterbrüstung sieht man das Wahrzeichen des Marschalls, einen Pegasus, darunter seine Devise: »quo fata trahunt«.

Von der ehemals reichen Ausstattung des Innern haben die Stürme der Revolution wenig übrig gelassen. Zu den besterhaltenen Theilen gehört die Haupttreppe, die in Anlage und Ausschmückung einen vornehmen Eindruck macht. Sie steigt von dem Vestibül in geradem Lauf, mit einem Tonnengewölbe bedeckt und mit elegant eingerahmten Marmorplatten an den Wänden dekorirt, zu dem ersten Podest empor, von wo sie in zwei Armen zum oberen Geschos weiter führt. Ein stattliches Vestibül mündet hier auf die sogenannte »Salle dorée«, die den ganzen Raum des Donjon einnimmt. Der Saal hatte im Mittelalter ein Tonnengewölbe, welches die Renaissance durch eine hölzerne Balkendecke verkleidete. Die Balken zeigen noch jetzt Spuren von Malerei, ebenso sind die tiefen Fensternischen mit mythologischen Fresken, freilich von geringem Werth, bedeckt. Ein prachtvoller Kamin (vgl. Fig. 20, S. 55), auf akanthusgeschmückten Consolen mit dorischem Fries, darüber ein Aufsatz, der von gekuppelten fein cannelirten korinthischen Pilastern eingefasst wird und von üppigem Cartouchenwerk mit Fruchtgehängen bedeckt, zeigt das von zwei geflügelten Greifen gehaltene Wappen des Erbauers. Farben und reiche Vergoldung, zu denen eingelassene Marmorplatten sich gefellen, steigern den Eindruck dieses prächtigen Werkes. Zwei Galerien führten ehemals von diesem Saale zu der kleinen Kapelle, welche im nordwestlichen Thurme liegt. Sie war mit einer Kuppel bedeckt, die auf noch vorhandenen cannelirten Säulen ruhte, zwischen denen die Reliefgestalten von sechs Tugenden angebracht sind. Gegenwärtig dient die Kapelle bedauerlicher Weise als Taubenschlag.

§ 78.

DAS SCHLOSS SULLY.

DER zweite Bau, welchen der kriegerische Marschall ausführen liefs, ist das in Burgund zwei Meilen von Autun gelegene Schlofs Sully.¹⁾ Es wurde 1567 begonnen, doch wird in den Jahren 1596, 1609 und selbst 1630 noch von weiteren Arbeiten berichtet. Der Marschall starb hier im Jahre 1573. Mit den beiden glänzenden Bauten, die er hinterlassen hat, steht eine Aeufserung seiner Memoiren in seltsamem Widerspruch. Er sagt: »Les bastiments font un honorable appauvrissement et une espèce de maladie; a peine ceux qui ont commencé s'en peuvent tirer. Si c'est pour laisser memoire de nous, elle tourne plus à l'architecte; cela est hors de nous, ainsi que si ceux qui ont des chevaux, des pierreries et de l'argent, devaient acquérir reputation pour les posséder. Et le pis est qu'il ne se bâtit rien au gré de la postérité qui fait souvent les portes là où ont été les fenêtres, et peu de gens verront ces bastiments sans y trouver à redire. Que si nous cherchons la beauté, la symmétrie, quelle voûte plus belle que le ciel? Quel jardinage, quelle allée plus belle que la campagne?« Verständlicher freilich werden uns diese Klagen, wenn wir sie nicht als Aeufserungen des Erbauers, sondern seines Sohnes und Erben, der die Memoiren redigirt hat, auffassen.

Das Schlofs Sully²⁾ bildet ein ziemlich regelmässiges Viereck, dessen Flügel sich um einen fast quadratischen Hof von 125 zu 115 Fufs gruppieren. Das Aeufere ist ohne architektonische Bedeutung. Auf den Ecken erheben sich diagonal gestellte Pavillons, vielleicht ein späterer Zusatz; in der Mitte der nördlichen Façade hat man neuerdings eine gothische Kapelle vorgebaut. Der Eingang, zu dem man über einen Graben gelangt, liegt in der Mitte der Ostseite.

Alles architektonische Interesse concentrirt sich auf die vier Façaden des Hofes. Sie gehören neben denen des Schlofses du Pailly zu den reinsten Schöpfungen dieser Epoche. In ähnlich strengem Geist der Classicität entworfen, schliessen sie sich noch enger als jene der italienischen Auffassung an. Daher das starke Betonen der horizontalen Linie, das Zurückdrängen der Dachgeschoffe, die zwar noch beibehalten, aber untergeordnet und selbst nicht einmal glücklich behandelt sind. Vor Allem bezeichnend ist die massvoll ernste Gliederung und Dekoration in den schlichtesten Formen der Antike. Die einzelnen Façaden sind auch hier, bei durchgehender einheitlicher Grundstimmung, verschieden behandelt; nur die südliche und nördliche entsprechen einander. In der Axe der Westfaçade, dem Eingang gegen-

¹⁾ Nicht zu verwechseln mit Sully-sur-Loire, einem mächtigen mittelalterlichen Bau. —

²⁾ Aufn. bei Sauvageot, choix de palais, Vol. I. Vgl. dazu les châteaux historiques I, 1 ff.

über, tritt ein Pavillon vor, der das Hauptportal und Treppenhaus enthält. Während aber im Schloß du Pailly dieser Theil der Anlage sich um ein Stockwerk über die anderen Gebäudemassen erhebt, herrscht hier auch für den Pavillon die streng durchgeführte Horizontale des gemeinsamen Hauptgesimses.

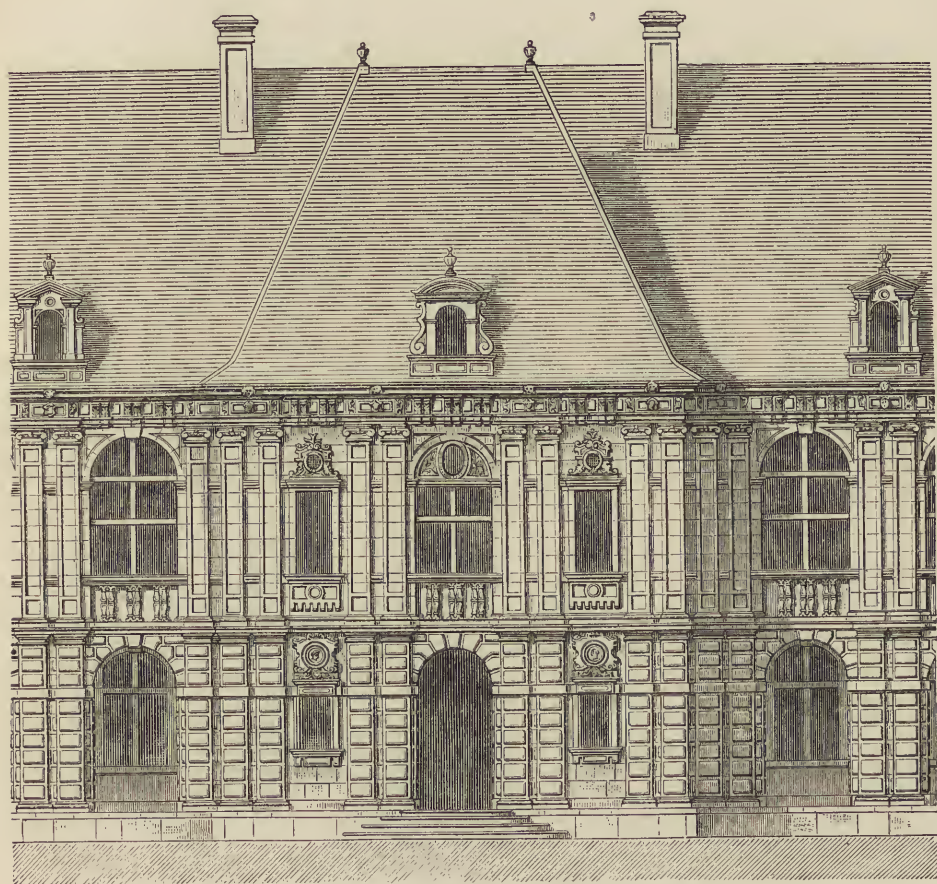


Fig. 104. Schloß Sully. (Sauvageot.)

Die Anordnung dieser Façade beruht auf einem System doppelter Pilaster, die aber näher zusammentreten, als im Schloß du Pailly. (Fig. 104.) Wie dort ist auch hier im Erdgeschoss die dorische, im oberen die ionische Ordnung angewendet, erstere gleich dem Stockwerk, zu welchem sie gehört, in unge schmückter Rustika behandelt. Tiefe Bogennischen, innerhalb deren die großen Fenster liegen, öffnen sich zwischen den Pilastern. Im oberen Geschloß sind mächtige Rundbogenfenster mit doppelten Kreuzstäben

angebracht. An ihren Brüstungen sieht man in Relief eine Balustrade nachgebildet. Ein Kranzgesims mit paarweise verbundenen Akanthusconfolen macht einen ebenso kräftigen wie eleganten Abschluß. Der Mittelbau hat zu beiden Seiten des Bogenportals kleinere viereckige Fenster, über welchen Medaillonköpfe in reichen Barockrahmen angebracht sind. Aehnlich ist hier auch das obere Geschloß behandelt.

Zeichnet sich diese Façade durch schöne Verhältnisse, glücklichen Gegensatz der Oeffnungen zu den Mauerflächen und lebendigen Rhythmus aus, so gilt dies in noch höherem Maße von der südlichen und nördlichen Façade. Auch hier sind im Erdgeschloß Arkaden, im oberen Stockwerk Rundbögen zur Einfassung der Fenster angeordnet; allein die Oeffnungen sind paarweise durch einen Pilafter verbunden, von der folgenden Gruppe aber durch zwei Pilafter und eine breite Mauermaße getrennt, so daß ein ungemein lebensvoller Rhythmus, noch glücklichere Contraste, noch edlere Verhältnisse entstehen. Unbedenklich ist diese Façade wohl eine der edelsten, welche die französische Renaissance jener Epoche hervorgebracht hat. Die breiten Mauerflächen sind im Erdgeschloß mit Büsten in Medaillons, im oberen Stockwerk mit viereckigen Flachnischen geschmückt, über welchen Reliefköpfe in ovalen Medaillons mit eleganten Cartoucherahmen angebracht sind. In der Axe der südlichen Façade führen die beiden mittleren Arkaden zur Haupttreppe.

Das Innere des Schlosses hat zahlreiche Umgestaltungen erfahren. Nur ein Zimmer zeigt noch unverfehrt seine alte Ausstattung, die gemalten Balken der Decke, den stattlichen Kamin und fogar die prächtigen Teppiche jener Zeit. Außerdem ist in einem Saal ein großer Kamin mit luxuriöser plastischer Dekoration erhalten. Sein stark vorspringender Mantel ruht auf Säulen von höchst phantastischer Form und Dekoration. Endlich sieht man in der Apsis der Kapelle eine köstliche Decke, die in bemaltem Schnitzwerk Arabesken, Masken und Figuren, untermischt mit Cartouchen von eleganter Zeichnung, enthält.

§ 79.

DAS SCHLOSS ANGERVILLE-BAILLEUL.

WIE allgemein das einmal für die Schlossanlagen gewonnene Grundmotiv aufgenommen und in verschiedenen Umgestaltungen durchgeführt wurde, beweist eine Anzahl von Gebäuden der Epoche. Als eines der interessanteren gedenken wir hier des kleinen durch Sauvageot¹⁾ bekannt gemachten Schlosses Angerville. In der Normandie, nahe bei Fecamp belegen, gehört es zu den kleineren, aber auch zu den eleganteren Schö-

¹⁾ Choix de palais etc. Vol. III.

pfungen dieser Epoche. Ueber seine Entstehung ist nichts ermittelt worden, aber der Charakter seiner Formen zeugt für die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts. Denn die antiken Ordnungen sind zwar mit gutem Verständniss und in aller Reinheit behandelt, aber in der häufigen Anwendung eines theils trockenem, theils bizarren Cartouchenwerks und in manchen andern schon barocken Elementen spricht sich der Uebergang zur Kunstweise des 17. Jahrhunderts unverkennbar aus.

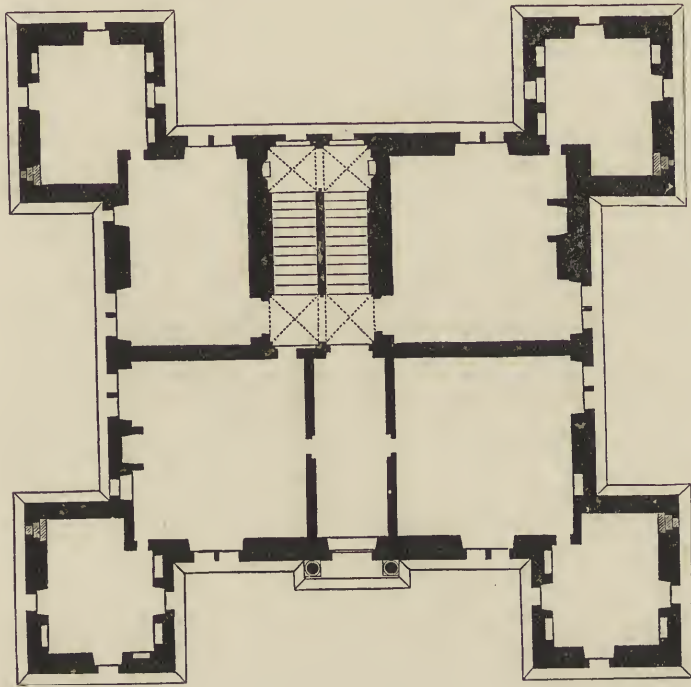


Fig. 105. Schloß Angerville-Bailleul. (Sauvageot.)

Der Grundriß des kleinen Gebäudes (Fig. 105) zeigt ein Rechteck ohne Hof, flankirt von vier Pavillons. Es ist die schon früher für solche Anlagen festgestellte Form, wie wir sie z. B. in Martainville fanden, nur daß aus den früheren runden Eckthürmen jetzt Pavillons geworden sind und daß mögliche Regelmäßigkeit der Anlage erstrebt ist. Der Eingang, von Säulen flankirt, liegt in der Mitte der Façade und führt in ein Vestibül, das mit Kreuzgewölben bedeckt und an den Wänden mit Nischen geschmückt ist. In der Verlängerung desselben gelangt man zu der bequem angelegten Treppe, die in geradem Lauf zu einem mit Nischen ausgestatteten und mit

Kreuzgewölben bedeckten Podest und von da in rückwärtiger Wendung zum oberen Geschoß führt. Die Eintheilung der Räume ist im unteren wie im oberen Stockwerk dieselbe, nur daß im Erdgeschoß der ausspringende Theil der Pavillons als kleines Kabinet abgetrennt ist. Vier Zimmer im Hauptbau, sämmtlich von gleicher Größe bis auf das eine, welches durch die Treppenanlage beschränkt wird, und vier damit verbundene Nebenzimmer in den Pavillons bilden das Ganze. Die Zimmer im Hauptbau erhalten durch breite gekuppelte Fenster, die Räume in den Pavillons durch schmale einfache Fenster ihr Licht.

Befondere Sorgfalt ist auf die künstlerische Durchführung der Façade verwendet. (Fig. 106.) Und zwar concentrirt sich der reichere Schmuck derselben auf den mittleren Theil, der das Portal enthält. Im Erdgeschoß sind es elegant cannelirte dorische Säulen, die frei vortretend mit kräftigem Gebälk das Portal einrahmen. Ueber dem letzteren sieht man ein von Greifen gehaltenes Wappen in mehr reicher als geschmackvoller Composition von einem abenteuerlichen Gemisch widersprechender Formen in willkürlicher Zusammenstellung. Hässliche firenenartige Fabelwesen, Genien mit Fruchtstängeln, Trophäen und Schilde in wunderlicher Art zusammengestellt, erhalten durch die Schnörkel der Cartouchen vollends das Gepräge der Barockzeit. Dazu kommen die einzelnen Quader, die ebenso roh als unmotivirt das Rahmenprofil des Portals und der Fenster durchschneiden. Im ersten Stockwerk folgen ionische und im zweiten korinthische Säulen, sämmtlich cannelirt und zierlich gearbeitet. Darüber steigt ein eleganter schlanker Glockenthurm mit einer Laterne bekrönt empor, eingefasst von korinthischen Säulen, die auf lang gezogenen Consolen ruhen. Das Einzelne ist auch hier schon sehr barock, doch läßt sich nicht leugnen, daß die Composition dieser Mittelpartie im Ganzen einen originellen und lebensvollen Eindruck macht. Verstärkt wurde derselbe durch die ursprüngliche Anordnung der Dächer. Nicht bloß die Eckpavillons haben steile Pyramidendächer, sondern auch das Dach des Hauptbaues war in zwei selbständige hohe Dächer zerlegt, so daß der Glockenthurm mit seiner zierlichen Laterne sich um so wirkfamer gegen den Himmel absetzte. Dazu kommt endlich der ungemein reiche figürliche und ornamentale Schmuck in getriebenen Bleiverzierungen, welche die Dächer krönen und die zwar ebenfalls schon willkürlichen aber originellen und keck componirten Dachfenster.

Von der inneren Ausstattung sind nur Bruchstücke der elegant gearbeiteten, aber in der Composition barocken und in der Zeichnung mageren Holzvertäfelung der Wände erhalten.

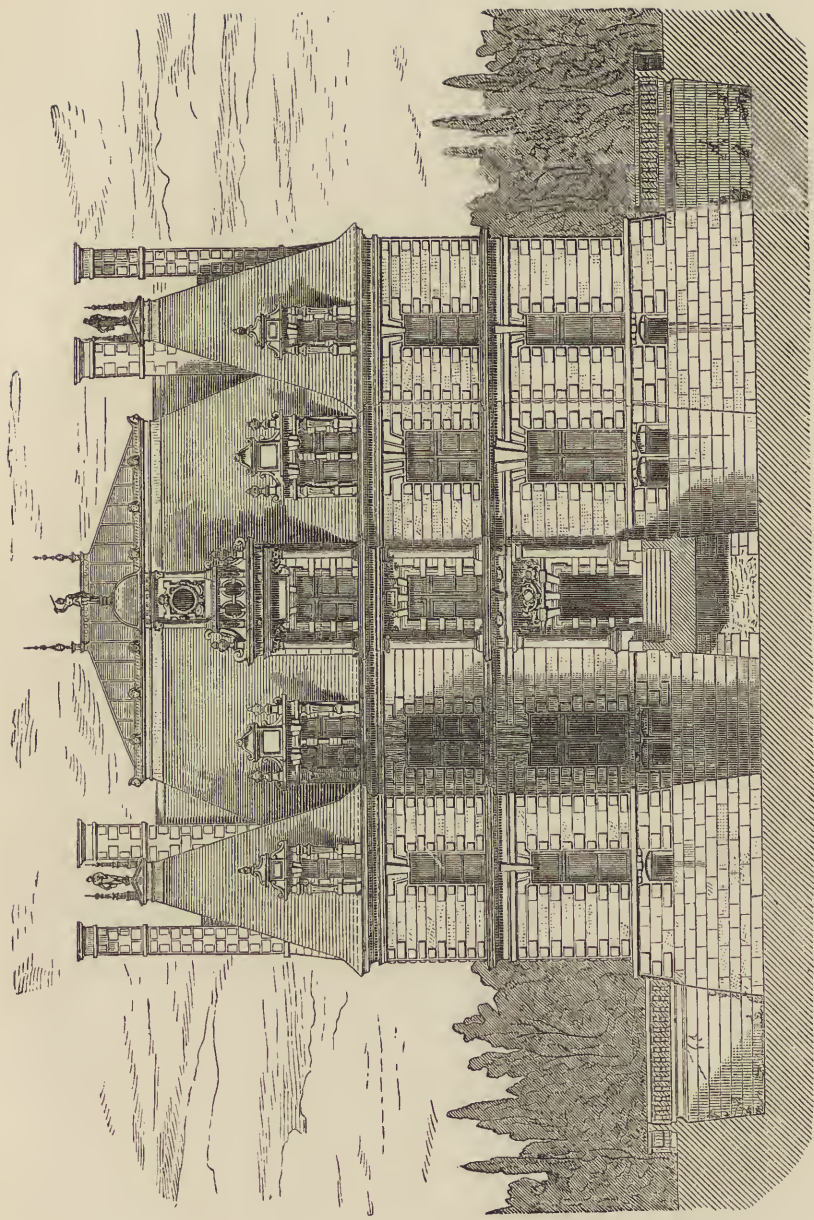


Fig. 106. Schloß Angerville. (Sauvageot.)

§ 80.

DAS SCHLOSS MAUNE.

DIE lebhafteste Beschäftigung mit geometrischen Formen und Constructionen, der sich die Architekten der Renaissance mit Vorliebe hingaben, führte sie gelegentlich dazu, statt der naturgemäßen rechtwinkligen Anlage einzelne Versuche mit complicirteren Grundrissen zu machen. Der Kreis und die verschiedenen Arten von Polygonen in mannigfacher Anwendung und Verbindung spielen dabei eine Hauptrolle, und es ist, als ob in solchen Compositionen ein Stück Phantastik aus früheren Epochen nachspuke, um sich auf Kosten des sonst so rationellen Baugesistes dieser Zeit geltend zu machen. In Italien ist das Schloß Caprarola ein merkwürdiges Beispiel dieser Richtung. Für Frankreich liefert du Cerceau wenigstens auf dem Papier in einer Anzahl von Entwürfen seines *Livre d'architecture* Vorbilder zur Genüge. Freilich bemerkt er dabei gelegentlich, wenn er gar zu seltsame Erfindungen darbietet, er theile sie mit »plus pour plaisir et diversité que pour autre chose«. ¹⁾ In Wirklichkeit hat sich ein Bauwerk dieser Gattung bis auf unsere Tage erhalten zum Beweise, daß bisweilen auch hier aus solchen Spielen der Einbildungskraft monumentaler Ernst wurde.

Es ist das kleine Schloß Maune (Mosne), bei der Eisenbahnstation Tanlay, an der Linie von Paris nach Lyon, im alten Burgund, Departement der Yonne gelegen. ²⁾ Der Herzog von Uzès ließ es in Form eines regelmäßigen Fünfecks erbauen, auf dessen Ecken nach außen thurmartige Vorsprünge, theils als Erker, theils als Treppen dienend, sich erheben (Fig. 107). In der Mitte des Gebäudes, sagt du Cerceau, ist unten ein Springbrunnen angebracht, um den sich in einem Fünfeck eine doppelte Wendeltreppe hinaufzieht, zur Verbindung der wenigen großen Gemächer, in welche die einzelnen Stockwerke getheilt sind. Die Treppe ist ganz durchbrochen, so daß man beim Auf- und Absteigen immer den Brunnen sieht. Derselbe Gewährsmann rühmt die Zweckmäßigkeit der Anlage: »En ce bâtiment y a poëlle, estuves, baignoires, fort bien pratiquéz, à cause de la fontaine: ensemble salles, chambres, garderobbes et toutes commoditez necessaires à un logis, chasqu'un estage accommodé de ce qui y est besoin«. Das Dach des Fünfecks bildet eine Pyramide, aus deren Mitte sich eine kleine Laterne erhebt. Eine ausführliche Beschreibung widmet du Cerceau der Construction der Balkendecke mit ihrem reichen Schmuck.

Eine Umfassungsmauer mit Arkaden umgibt in Hufeisenform den Bau und öffnet sich gegen ein Gartenparterre mit Weiher und Springbrunnen,

¹⁾ *Livre d'architecture* von 1582 Nr. XXXVIII. — ²⁾ Aufn. bei du Cerceau Vol. I, wo im Text durch einen leicht erklärlichen Druckfehler Manne zu lesen ist, während die Tafeln nach damaliger Schreibweise richtig Maune geben.

das an der entgegengesetzten Seite wieder mit einem Halbkreis abschließt. Auf der andern Seite führt vom Schloß ein Verbindungsgang, der aus offenen Arkaden und einem Dachgefchoß besteht, nach dem äußeren Wirthschaftshofe, der eine ovale Form zeigt, eigentlich zwei Halbkreise, welche durch vorspringende rechtwinklige Bauten verbunden werden. Der dem Schloß zugewendete Halbkreis enthält im Erdgefchoß offene Arkaden, im Dachgefchoß Dienstwohnungen. Der andere Halbkreis besteht nur aus einer Umfassungsmauer, die in der Mitte durch das Eingangsthor unterbrochen ist. Festungsartige Mauern, im Rechteck angelegt und von breiten Gräben umschlossen, ziehen sich um die ganze Schloßgruppe sammt dem Garten herum. Die Architektur des Aeußern ist von absoluter Nüchternheit, ohne eine Spur von künstlerischer Form. Wir erwähnen das wunderliche Gebäude nur, weil es für eine Richtung des Baugesistes jener Zeit bezeichnend ist, im Uebrigen, um mit du Cerceau zu reden, »plus pour plaisir et diversité que pour autre chose«.

§ 81.

DIE GÄRTEN DER RENAISSANCE.

WIR würden nur ein unvollständiges Bild der französischen Renaissance-schlösser besitzen, wenn wir nicht einen Blick auf die Gartenanlagen werfen wollten. Schon die mittelalterliche Burg besaß, wo irgend der Platz es gestattete, einen Garten, in welchem man außer den Küchenkräutern und den Fruchtbäumen ein Blumenparterre, namentlich von Rosen und Lilien, Rebengänge, Rasenplätze mit schattenden Bäumen, bisweilen auch Weiher und, wo der Ort es gab, Springbrunnen hatte. In den Gärten stolzirten Pfauen und in den Weihern spiegelten sich Schwäne. Unter Karl V erwähnen die Rechnungen des Louvre einen »Iehan Baril, faiseur de treilles, pour avoir fait un grand préau èsdicts jardins et fait de merrien (de bois) un lozengié tout autour, à fleur de liz et à créneaux.«¹⁾ Doch war immerhin der Raum für solche Anlagen beschränkt, das Leben selbst zu unruhig und kriegerisch bewegt, die Rücksicht auf Befestigung und Vertheidigung zu ausschließlic, um jenen Gärten eine größere Bedeutung zu geben. Als aber im 15. Jahrhundert das Naturgefühl immer mächtiger erwachte und in der Kunst einen lebhaften Widerhall fand, als die flandrischen Meister zuerst ihre heiligen Gestalten vom Goldgrund erlösten und mitten in das blühende Leben des Lenzes hineinstellten, wurde alsbald auch die Gartenanlage ein Gegenstand künstlerischen Studiums, ästhetischer Ausbildung. Es ist bezeichnend für das gesteigerte Naturgefühl der Zeit, daß wir so oft in den anziehendsten Bildern der Meister des 15. Jahrhunderts die Madonna

¹⁾ Comptes du Louvre, citirt von A. Berty, la renaiss. monum. Vol. I.

im Rosenhag dargestellt sehen, und das auf allen Bildern ein Teppich von natürlichem Rasen, mit Blumen durchwirkt, sich den Gestalten unterbreitet.

Den entscheidenden Anstoß gab aber auch hier Italien. Schon bei dem Kriegszuge Karls VIII nach Neapel sind die Berichterfasser von nichts so entzückt, wie von den bezaubernden Gärten der italienischen Villen. Die Herrlichkeit des Gartens von Poggio reale fesselt den König und seine Cavaliere mehr als alle andern Schöpfungen der Kunst, und ebenso entzückt spricht sich Jean d'Auton über die Schönheit des Parks von Pavia aus. (Vgl. § 1.) Kein Wunder, daß fortan bei allen Schloßbauten die Anlage der Gärten mit besonderem Nachdruck gepflegt wurde. Uebereinstimmend kann man bei aller Abwechslung folgende Grundzüge beobachten.¹⁾ Die unmittelbare Nähe des Schloßes, d. h. der herrschaftlichen Wohnräume, wird für die Anlage eines Parterre von Blumen vorbehalten, so daß man nicht bloß aus den Zimmern den Blick über dasselbe genoss, sondern auch durch Treppen schnell dahin gelangen konnte. Die Anordnung solcher Treppen zur Verbindung mit dem Garten wird z. B. in den Urkunden von Fontainebleau ausdrücklich vorgeschrieben. Bezeichnend für die künstlerische Gesinnung der Zeit ist die streng symmetrisch-regelmäßige Behandlung dieser Blumenparterres, die selbst da festgehalten wird, wo man im Schloßbau, durch ältere Theile gehemmt, sich die Regelmäßigkeit und Symmetrie ver sagen mußte. Gaillon bietet ein merkwürdiges Beispiel. Die einzelnen Blumenbeete erhalten mannigfaltige Zeichnungen, nicht bloß in rhythmisch bewegten Ornamenten, sondern auch in allerlei Spielereien mit Namenszügen, Emblemen und Devisen. In dem bunten Schmuck dieser unendlich abwechselnden Formenwelt, die einerseits an die Muster der emaillirten Fußböden, andererseits an die Ornamentik der Decken erinnert, hat die dekorative Luft der Renaissance wieder ihre Unererschöpflichkeit bewährt. Häufig findet man eins oder auch zwei dieser Blumenfelder als Labyrinth, oder wie es damals hieß, als Dädalus ausgebildet, eine Form, welche auf die Irrgänge in den Fußböden der mittelalterlichen Kirchen zurückführt. Was dort dem ablaßbedürftigen Beter als Penfum für seine fromme Kasteiung vorgezeichnet wurde, gewann hier den Charakter eines neckischen Spiels. Solche Labyrinth zeigt bei du Cerceau der Garten der Tuilerien, und in doppelter Anlage kommen sie in Gaillon und Montargis vor.

Zur besseren Uebersicht des heiteren Ganzen ließ man rings um das Blumenparterre, mit diesem durch Treppen verbunden, erhöhte Terrassen sich hinziehen, breit genug, um einer festlichen Gesellschaft zum Luftwandeln zu dienen. Von der Sorgfalt, mit welcher man auch diese Theile ausstattete,

¹⁾ Rabelais in seiner Schilderung der Thelemitenabtei (vgl. § 7) giebt auch von den Gartenanlagen das jener Zeit vorsehwebende Idealbild.

geben die Baurechnungen von Gaillon zahlreiche Beweise. Namentlich erhalten die Fußböden reiche Muster durch verschiedenfarbige glasierte Steine. Ein Bruchstück solcher Fußböden hat man in neuerer Zeit zu Anet gefunden. In der Regel werden die Terrassen nach außen durch Mauern abgeschlossen, aber früh schon umgibt man sie auf einer oder mehreren Seiten mit bedeckten Arkaden, um je nach Belieben schattige oder geschützte sonnige Wandelbahnen zu erhalten. Schon in Gaillon sind zwei Seiten des Gartens mit bedeckten Galerien umzogen, die an den Enden auf Pavillons münden. So gewann man mitten im Garten in der schönsten Umgebung Räume für stille Zurückgezogenheit und ruhige Meditation. Ähnlich sieht man es an einer Seite der Gärten zu Vallery und zu Chantilly, in noch vollständigerer

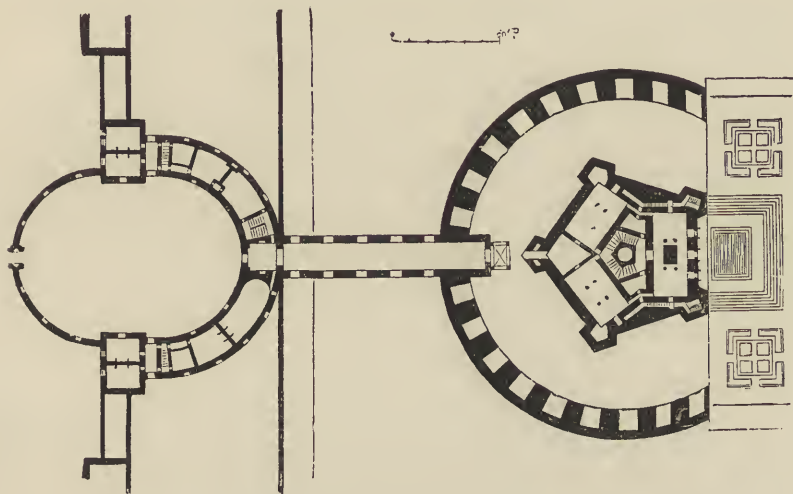


Fig. 107. Das Schloß Maune. (Du Cerceau.)

Weise zu Dampierre. Das schönste Beispiel bot aber Anet, wo auf drei Seiten das große Gartenparterre von Galerien mit Arkaden in Rustika umzogen wurde, was, wie du Cerceau sagt, »donne au iardin vn merueilleux eclat à la vuë«. Bisweilen verbindet man damit kleine Bethäuser, wie die noch gotischen Kapellen im Garten zu Bury und zu Gaillon. Ähnlich zu Blois, wo ein langer gedeckter Laubengang vom Schloß um drei Seiten des Gartens sich hinzieht und schließlich auf die Kapelle mündet. Dagegen sehen wir später de l'Orme im Park von Villers-Coterets eine Kapelle in streng antiken Formen aufführen. Ein Hauch von stiller Naturandacht mochte in solcher Umgebung diese kleinen Oratorien umspielen und den Einfamen zur Sammlung des Gemüthes stimmen.

Aber auch sonst wird für schattige Gänge geforgt. Leichte Holzgalerieen mit Epheu oder Reben umrankt, sind in wohlabgemessener Anordnung zwischen die Blumenbeete vertheilt, sei es, daß sie in der Mitte das Parterre durchschneiden oder an den Seiten sich hinziehen. Und zwar sind es nicht bloß die anspruchslosen Constructionen leichter Laubengänge mit gebogenen Lattendecken, nach Art von Tonnengewölben, sondern die Kunst des Zimmermanns erhebt diese Constructionen bald zu höherer Bedeutung, bildet an ihnen die Formen des Steinbaues mit angemessener Umgestaltung nach, giebt der Composition höheren architektonischen Werth dadurch, daß die langen Galerieen an den Endpunkten und etwa noch in der Mitte durch erhöhte Pavillons unterbrochen werden. Das schönste Beispiel dieser Art war zu Montargis (Fig. 108); andere sah man zu Verneuil, zu Charleval, Beaugard, hier in streng antiker Behandlung mit durchweg geradem Gebälk und Giebeln an den Pavillons, freier dagegen in charakteristisch ausgeprägter Holzconstruction zu Bury.

Herrschte in diesem Kernpunkt der Gartenanlagen das streng-architektonische Gesetz, so trat in wirksamen Contrast dazu der weite Ring ausgedehnter Parkanlagen, in welchen man dem Walten der Natur und der Vegetation größere Freiheit ließ. Zwar die Obstgärten mit ihren Rasenflächen und regelmäßig ausgetheilten Fruchtbäumen halten das Gesetz der Symmetrie fest, bilden aber doch einen Uebergang zu der freieren Bewegung der großen Laubmassen des anstossenden Parks. Dieser selbst, von breiten Baumalleen in allen Richtungen durchzogen, mit feinen Rasenflächen und Laubmassen, vermittelt endlich den Uebergang in die freie Natur, mit der er die Schöpfung des menschlichen Geistes verknüpft.

Zu diesen beiden Elementen, der Vegetation und der Architektur, gefellt sich als dritter nicht minder wichtiger Faktor das Wasser. Im Mittelalter hatte man sich bei den Gärten in diesem Punkte mit dem behelfen müssen, was die Natur freiwillig und zufällig bot. Die Architekten der Renaissance in ihrer wissenschaftlichen Durchbildung waren aber zugleich tüchtige Hydrauliker und wußten den Gärten den belebenden Schmuck springender Wasser zu geben. In Gaillon finden wir Pierre Valence von Tours mit der Leitung und Anlage des Springbrunnens für den Garten und Schloßhof beschäftigt. In den Baurechnungen Franz' I wird ausdrücklich der Fontainen gedacht, welche in St. Germain und Villers-Coterets angelegt werden sollen. Das Wenigste, was gefordert wird, ist ein Springbrunnen inmitten des Gartenparterres, der dann manchmal wie in Gaillon und Blois durch einen leichten in Holz construirten Pavillon, der ihn umschließt, zu einem behaglich kühlen, halb geschlossenen Platze umgewandelt wird. Wo die ungewöhnliche Breite des Gartens es erheischt, wie in Anet und Charleval, bringt man zwei Fontainen in gleichmäßigem Abstand an. Reichere

Wasserkünfte mit Grotten und Cascaden kommen in dieser Zeit kaum schon vor. Nur zu Chenonceau und zu Gaillon finden sich Beispiele, beide jedoch erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Zusätze späterer Zeit.

Eine viel eingreifendere Rolle kam diesem Elemente zu, wo die Nähe eines Flusses Wasser in reicher Fülle gewährte. Da wird nicht bloß rings um den Garten ein Kanal gezogen, sondern bisweilen in öfterer Wiederholung durchschneidet das belebende Element mit parallelen Armen den Garten, wie in der prächtigen Anlage von Verneuil, oder es wird in ganzer Breite als schön eingefasstes Bassin in die Gartenanlage eingeführt, wie in Charleval, Vallery und beim weissen Haufe zu Gaillon. Wo in dieser Weise das Wasser von allen Seiten die Gärten umzieht, da sucht man daselbe auch dem Auge des Beschauers unmittelbar nahe zu rücken. Daher fallen

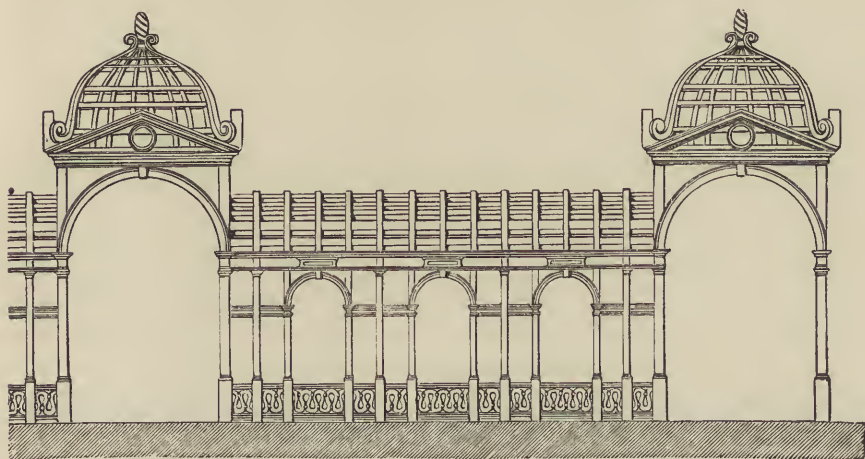


Fig. 108. Gartenlaube zu Montargis. (Du Cerceau und Berty.).

hier die umgebenden abschließenden Mauern fort und statt geschlossener Galerien werden leichte Laubgänge angeordnet, durch deren zahlreiche Oeffnungen der Wasserspiegel sichtbar wird und frischen Luftzug, angenehme Kühlung in diese sonst leicht dumpfigen Galerien bringt. So sieht man es zu Dampierre und zu Chantilly, namentlich aber zu Verneuil, wo überall das Wasser in vielverzweigten Kanälen, Bassins und großen Weihern eine Hauptrolle spielt. Seltener dagegen wird die Plastik zu Hülfe genommen, die in Italien bei den Gärten so hervorragende Bedeutung gewinnt. Nur in der Klausnerei zu Gaillon wird eine Ausnahme gemacht, und in Fontainebleau nimmt bei du Cerceau die Diana von Versailles die Mitte des kleineren an der Südseite des Schlosses gelegenen Gartens ein.

Wohl das Vollendetste, was die Gartenkunst dieser Epoche in Frankreich hervorgebracht, ist der Garten von Verneuil, den wir in § 75 bei

Beschreibung des Schlosses geschildert haben. Die Figur 109 überhebt uns einer ausführlicheren Erklärung. Hier ist außerdem die Benützung des ansteigenden Terrains zu bedeutenden Wirkungen gelangt.

Merkwürdig dadurch, daß er sich ausnahmsweise nach den unregelmäßigen Formen des (im Wesentlichen aus dem Mittelalter stammenden) Schlosses richtet, ist der Garten von Montargis. Im weiten Halbrund, zwei concentrische Ringe bildend, der innere mit Mauern umzogen und mit dem äußeren durch stattliche Portale verbunden, umschließt er in großem Bogen den Bau. Von den beiden Labyrinthen des inneren Parterres war schon oben die Rede und die prächtige Doppelgalerie, deren Holzwerk eine Bekleidung von Epheu hatte, ist in Figur 108 theilweise dargestellt. Mit den reichen Blumenbeeten wechseln Rebengänge, Rasenflächen mit Obstbäumen aller Art und Wiesen, die weithin von Alleen durchschnitten werden. René de France, Tochter Ludwigs XII und Gemahlin des Herzogs Hercules von Ferrara, ließ diesen Garten anlegen, als ihr 1560 Montargis zum Wittwensitz überwiesen wurde.

Von außerordentlichem Umfang waren die Gärten zu Blois, zu denen man vom Schloß aus durch einen verdeckten Gang über die Straße hin gelangte. Der Haupttheil bestand aus einem Parterre von 600 Fuß Länge bei 250 Fuß Breite, rings auf drei Seiten mit einer hölzernen Galerie umzogen, die auf einen Pavillon und eine kleine Kapelle mündete. In der Mitte des Gartens erhob sich über einem Springbrunnen ein Kuppelbau. Daneben auf beiden Seiten zwei andere Gärten, der eine mit zierlichen Blumenbeeten, die einen Springbrunnen umgaben, der andere mit Baumalleen und von zwei in der Mitte sich kreuzenden schattigen Gallerieen durchschnitten. Du Cerceau sagt: »Il y a de beaux et grands jardins, differans les uns des autres, aucuns ayans larges allées à l'entour, aucuns couvertes de charpenterie, les autres de coudres, autres appliquez à vignes«.

Durch großen Wasserreichthum zeichnet sich die Anlage des Schlosses Dampierre aus, wo drei Gärten, sämmtlich von Kanälen und breiten Bassins umzogen, durch Brücken miteinander in Verbindung stehen. Das mittlere Parterre in der Axe des Schlosses und mit diesem auf einer Insel errichtet, läuft in eine dreieckige Spitze aus, die durch drei Pavillons bezeichnet wird. Bedeckte Gallerieen mit offenen Arkaden verbinden die Pavillons und umziehen den ganzen Garten. An den Canälen sind breite schattige Gänge mit doppelten Baumreihen nach allen Seiten hingeführt.

Auch der Garten von Anet, groß und regelmäßig mit zwei Springbrunnen und, wie wir gesehen, auf drei Seiten von Gallerieen mit Arkaden umzogen, war rings von Wasser eingeschlossen, das am äußersten Ende einen großen halbrunden Weiher bildete. Hier war ein Badhaus angelegt, von dessen Gemächern Stufen zum Bassin hinabführten. Im Uebrigen sah man

Rafenplätze mit Fruchtbäumen, Blumenparterres, Fischteiche und Kaninchengehähe, sämtlich durch Kanäle, die mit Alleen eingefasst waren, getrennt. Auch an Volièren und Orangerieen fehlte es nicht.

Auch Chenonceaux zeichnete sich durch reiche Gartenanlage aus, bei welcher ein ausgebildetes System von Wasserkünften zur Anwendung gekommen war. Rechts vom Eingang sah man im Park eine Felsgrotte mit Cascaden, umgeben von einem Wasserbassin. Eine Terrasse mit Blumen umgab daselbe und weiter oberhalb war eine andre Terrasse angebracht, die mit Laubgängen bedeckt war, und deren Umfassungsmauer mit Nischen,

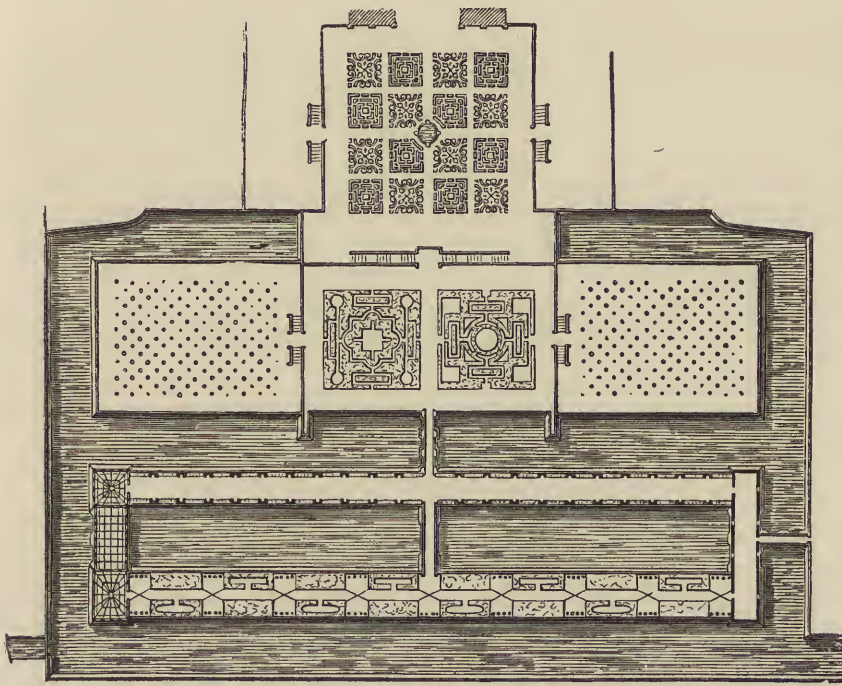


Fig. 109. Gartenanlage zu Verneuil. (Du Cerceau und Bertey.)

Säulen und Statuen, sowie mit Sitzbänken geschmückt war. Auch zum Vexirspiel war das Wasser hier schon verwendet, denn in der Mitte des kleineren Gartens war eine Oeffnung angebracht, die ein hölzerner Zapfen schloß. Wenn man diesen unversehens herauszog, stieg ein Strahl 18 Fuß hoch empor, »qui est une belle et plaifante invention«, sagt du Cerceau.

Die grösste Mannigfaltigkeit zeigten aber die Gärten zu Gaillon nach den Verschönerungen, welche der Kardinal von Bourbon der ursprünglich schon reichen Anlage hinzugefügt hatte. Hier war in der Verbindung der verschiedenen Gärten das hügelige Terrain zur Geltung gebracht und dafür

geforgt, daß der Blick immer das liebliche Thal und den Fluß mit umfaßte. In ziemlicher Entfernung vom Schloß und dessen Gärten hatte der Kardinal eine Karthause errichten lassen, wohin man durch den Park auf Terrassen und durch ansteigende bedeckte Baumgänge gelangte. Man kam zuerst zu einer Kapelle, die mit einem kleinen Wohngebäude und einer auf einem Felsen angelegten Einsiedelei in Verbindung stand, rings von einem viereckigen Wasserbassin eingefast. Daneben lag auf der einen Seite ein kleiner geschlossener Blumengarten, mit Lauben und gedeckten Gängen. Um das Parterre erhoben sich auf einer Anzahl von Postamenten Statuen von drei bis vier Fuß Höhe. Auf der andern Seite der Einsiedlergrotte gelangte man an einem ausgedehnten Bassin, das von breiten Terrassen umschlossen war, zu dem sogenannten weissen Hause, einem rings von Wasser umgebenen Luftgebäude der üppigsten Anlage. Es enthielt im Erdgeschoß einen großen mit Arkaden geöffneten Saal, an den geschlossenen Wänden mit Nischen und Karyatiden, sowie mit Statuen geschmückt, außerdem durch drei Bassins mit Fontainen belebt. Eine Treppe an der Rückseite führte zum oberen Geschoß, welches in mehrere Gemächer eingetheilt war. Eine Plattform mit durchbrochenem Geländer gewährte den freien Ueberblick über das Ganze.

Nirgends wird uns das heitere Leben der Renaissancezeit so gegenwärtig, als wenn wir uns diese prächtigen Gartenanlagen aus den Zeichnungen und Beschreibungen des Cerceau's wieder herzustellen versuchen und ihr die glänzende, geistreiche und übermüthige Gesellschaft jener Tage zur Staffage geben.

§ 82.

STÄDTISCHE WOHNGEBÄUDE IN ORLEANS.

DER Bau der bürgerlichen Wohnhäuser in den Städten beharrt in dieser Epoche auf der in der vorigen eingeschlagenen Bahn, und nicht bloß für die Grundrißbildung, sondern auch für die Behandlung der Façaden bleiben die früher entwickelten Grundzüge geltend, nur daß der Charakter der Formen im Einzelnen dem in dieser Zeit gültigen Gepräge folgt. Aus dem Anfang der Epoche begegnen wir einer Anzahl städtischer Wohnhäuser, deren Architektur den Stempel einer edlen Ruhe und classischen Reinheit der Formen trägt. Allmählich führt dann auch hier das Streben nach Einfachheit und Größe zur Strenge und selbst zur Trockenheit, in welche sich gleichwohl bald gewisse Elemente einer willkürlichen, barocken Detailbildung mischen.

Orleans ist auch jetzt reich an interessanten Privatgebäuden. Wir beginnen mit dem sogenannten Hause der Diana von Poitiers,¹⁾ welches

¹⁾ Aufn. in den Monum. hist.

diesen Namen mit ebenfowenig Recht trägt, wie die früher erwähnten Häuser der Agnes Sorel und Franz' I oder vielmehr der Herzogin von Etampes. Es zeigt jene vornehmere Anlage, die im Erdgeschloß statt der Kaufäden geschlossene Mauermaffen, durchbrochen von wenigen kleinen Fenstern, enthält. Auch die oberen Stockwerke haben neben den großen Fenstern ausgedehnte Wandflächen und dadurch einen Charakter von Ernst und Ruhe, von vornehmer Zurückhaltung. Im Hauptgeschloß sind die Fenster mit feinen Rahmen und einem flachen Bogengiebel eingefasst. Der letztere enthält eine kleine weibliche Büste. Schlanke korinthische Säulen, zu zwei Dritteln cannelirt, gliedern dieses Stockwerk, während im oberen auf den Ecken kurze Rahmenpilaster derselben Ordnung angebracht sind. Das mittlere Fenster des oberen Geschloßes ist kreisrund und von ver-

schlungenen Cartouchen eingerahmt. Der Grundriß des Hauses befolgt die in Orleans herkömmliche Anlage: der Eingang liegt, wie immer bei diesen schmalen Gebäuden, an der einen Seite, der Flur mündet auf die Treppe und auf den Hof, der hier geräumiger angelegt und stattlicher architektonisch ausgebildet ist, als es die Regel zu fein pflegt.

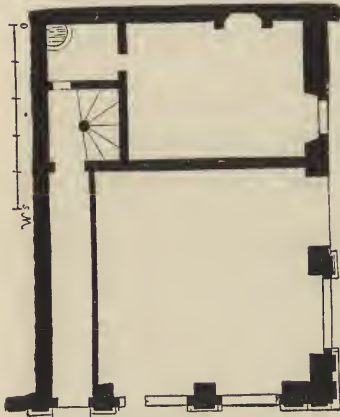


Fig. 110. Haus du Cerceaux zu Orleans.

Zu den anziehendsten Gebäuden gehört sodann ein schmales, am Marchée à la volaille gelegenes Haus, welches man als »Maifon de Jean d'Alibert« bezeichnet.¹⁾ Dieser hervorragende Führer der protestantischen Partei von Orleans soll es erbaut und darin die erste Ver-

fammling seiner Glaubensgenossen abgehalten haben. Die Façade ist schmal, im Erdgeschloß durchbrochen von der großen Bogenöffnung eines Kaufäden, daneben das zierlich eingefasste Rundbogenportal, darüber ein reizendes kleines auf Säulchen gekuppeltes Fenster zur Erleuchtung des Hausflurs, eingefasst von Hermen, an den Ecken auf eleganten Masken ruhend. Die beiden oberen Stockwerke zeigen feine korinthische Rahmenpilaster und große rechtwinklige Fenster mit Kreuzstäben. Der Corridor spricht sich in beiden Geschloßen durch kleine Bogenfenster mit eleganter Umrahmung aus. Die Anwendung von Masken und Laubschnüren, die Rahmen von verschlungenen Cartouchen, die prächtigen Löwenköpfe, auf welchen die Pilaster des ersten Geschloßes ruhen, deuten auf die Epoche von 1550 bis 1560.

¹⁾ Aufn. bei Sauvageot, Vol. III, und in den Monuments historiques.

Weiter ist hier anzuschließen der sogenannte »Pavillon der Jeanne d'Arc«, der den Uebergang von der Schlusszeit Franz' I zur Epoche Heinrichs II bezeichnet.¹⁾ Es ist ein thurmartiger Pavillon, der sich als vorspringender Theil an ein älteres Gebäude anschließt. Auf einem Sockel von punktirter Rustika erhebt es sich in zwei Geschossen von bedeutender Höhe mit mächtig großen Rundbogenfenstern, über welchen die hohen Stirnmauern darauf deuten, daß beide Stockwerke gewölbt sind. Tafeln wie für Inschriften angebracht und mit Festons und Masken geschmückt, beleben diese großen Flächen. Schlichte ionische Pilaster bewirken im unteren, cannelirte korinthische im oberen Geschoss die Gliederung der Massen. Im Innern sind die Tonnengewölbe jedes Geschosses mit jener Gattung von Arabesken in Reliefdarstellung bedeckt, in welchen das edle vegetabilische Leben der früheren Arabeske durch Ueberwuchern tendenziöser Figuren und zugleich durch Ueberladung mit phantastischen Elementen erstickt wird. Das ist immer der Tod des ächt künstlerischen Arabeskenstyles.

In classischem Geiste streng und edel durchgeführt ist das sogenannte »Haus du Cerceaus«.²⁾ An einer Ecke der Rue des Hôtelleries gelegen, zeigt es einen gedrängten fast quadratischen Grundriß (Fig. 110), der durch seine compendiöse Anlage Interesse erregt. Im Erdgeschoss ist ein großer Eckladen angebracht, neben welchem nur für einen schmalen Flur Raum bleibt. Dieser mündet wie gewöhnlich auf die Wendeltreppe. Ein Wohnzimmer mit Kamin liegt hinter dem Laden, und selbst für einen allerdings winzigen Hof mit einem Brunnen in der Ecke ist noch Raum geblieben. Von der edlen Pilasterarchitektur, welche die ganze Façade gliedert, giebt unsere Abbildung Figur 111 eine Anschauung. Wir brauchen nur hinzuzufügen, daß alle Formen mit vollem Verständniß und in höchster Feinheit durchgebildet sind.

Als Muster einer ganz schlichten, aber monumentalen Behandlung erwähnen wir zwei Häuser, die im Erdgeschoss an Ecken, Gesimsen und Fenstereinfassungen den Quaderbau, im Uebrigen den Backstein zeigen.³⁾ Das eine, mit interessanter Ausbildung des Kaufladens im Erdgeschoss, mit hohen, rechtwinkligen Kreuzfenstern in den oberen Stockwerken und mit kräftig einfachem Consolengesims liegt in der Rue du Châtelet Nr. 3; das andere, ebenfalls mit Kaufläden, etwas stattlicher, von schlankeren Verhältnissen und in reicherer Ausführung, deren Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts weisen, ist die Nr. 17 in der Rue des Hôtelleries.

¹⁾ Aufn. in den Monum. histor. — ²⁾ Treffliche Aufnahme in Sauvageot, Vol. III. — ³⁾ Vgl. Sauvageot a. a. O.

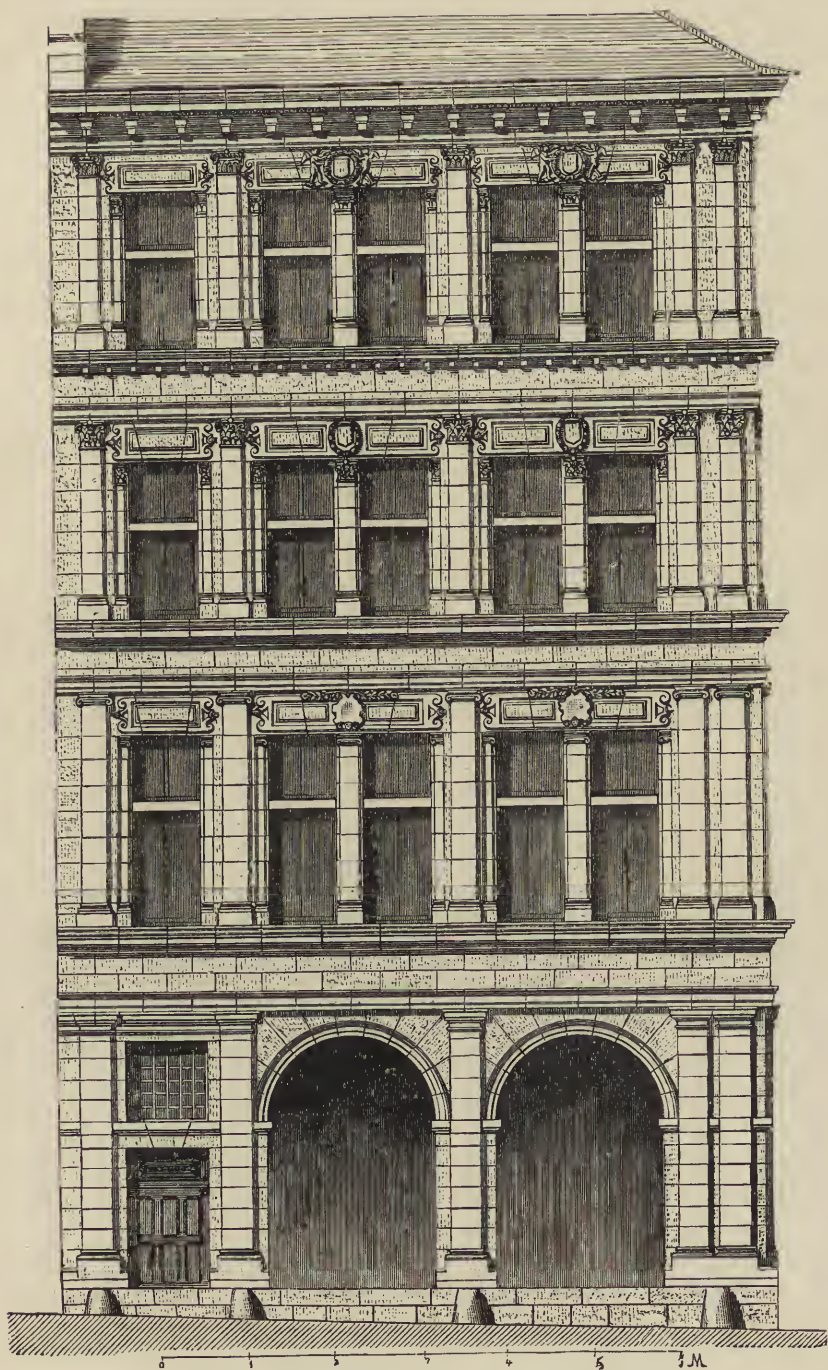


Fig. III. Haus du Cerceaux zu Orleans. (Sauvageot.)

§ 83.

STÄDTISCHE WOHNGEBÄUDE IN DEN NÖRDLICHEN PROVINZEN.

Die Normandie hat auch in dieser Epoche ihren Antheil an der architektonischen Bewegung und obschon die Energie und der Reichthum der früheren Epoche hier merklich nachlassen, so fehlt es doch nicht an einzelnen ausgezeichneten Beispielen auch des bürgerlichen Privatbaues. Wir beginnen mit dem prächtigen Hause des Etienne Duval in Caen, das einen Uebergang von der Epoche Franz' I zu der Heinrichs II bildet.¹⁾ Etienne Duval war einer jener großen Kaufleute des 16. Jahrhunderts, die durch den Welthandel zu Macht und Reichthum gelangten und von dem künstlerischen Wesen der Zeit lebendig genug berührt waren, um ihrer Lebensstellung einen monumentalen Ausdruck zu geben. Durch Heinrich II im Jahre 1549 geädelt, errichtete er in Caen sich eine prächtige Wohnung, in welcher er 1578 starb.

Nur ein Theil seines Hauses ist erhalten, genug indeffen, um für die Bedeutung des Ganzen zu zeugen. Im Erdgeschoß besteht das Vorhandene aus einer Galerie von 15 Fufs Breite bei 34 Fufs Länge, an den Schmalseiten durch große Bogenportale, an der einen Langseite durch drei mächtige Arkaden, die mittlere höher und breiter als die seitlichen, geöffnet. Alles ist hier bis ins Kleinste in classischer Weise durchgebildet. Die Bögen ruhen auf gut profilirten Pfeilern, die über einem hohen gemeinsamen Sockel aufsteigen. Kräftige korinthische Säulen mit verkröpftem Gebälk treten davor, und ein elegantes Consolengesims schließt das Erdgeschoß ab.

Das obere Stockwerk enthält in ganzer Ausdehnung einen Saal, der an zwei Seiten geschlossen und mit zwei Kaminen versehen, an den beiden andern, und zwar einer schmalen und einer langen, mit Bogenfenstern durchbrochen ist. Diese sind über den kleineren Arkaden zu zweien, über der mittleren und an der Schmalseite zu dreien gekuppelt; bei letzteren ist das Mittelfenster höher und durch Pilaster eingefasst, während die Fläche über den Seitenfenstern in ziemlich widersinniger Spielerei mit einem nachgeahmten Geländer dekorirt ist. Die Doppelfenster haben dagegen eine angemessene Umrahmung und gemeinsamen antiken Giebel, in welchem wunderlich genug eine Erinnerung an gothische Krabben nachspukt. Auch das Dachfenster beweist in Aufbau und Ornamentik, daß der Architekt dieses Baues sich der inzwischen etwas dunkel und confus gewordenen Traditionen der Gothik noch nicht ganz zu entschlagen vermochte. Ein am Ende des Gebäudes rechtwinklig vorspringender, mit offener Laterne bekrönter Thurm enthält die Wendeltreppe zum oberen Geschoß, zu welchem man indeß nur mittelst eines auf Consolen vorspringenden Balkons

¹⁾ Aufn. in Rouyer et Darcel, Vol. I, pl. 13—16.

gelangen kann. Korinthische Rahmenpilaster, im Einklang mit den Säulen des unteren und oberen Geschoffes, fassen die Ecken ein.

Den entwickelteren Stil der Zeit finden wir an einem Hause der Rue Percière zu Rouen,¹⁾ welches dem Ende der Epoche angehört und die Jahrzahl 1581 trägt. Es ist, wie die meisten Häuser der mittelalterlichen Städte, klein und schmal, aber hoch. Das Erdgeschoß öffnet sich völlig als Kaufladen in schmuckloser Holzconstruction. Auch die beiden oberen Stockwerke sind ganz mit Fenstern durchbrochen, von denen die beiden äußeren, obwohl gerade geschlossen, mit einem Rahmen in Flachbogen umgeben sind, während die beiden innern keinerlei Einfassung haben, aber durch einen ganz mit Ornamenten bedeckten Pilaster getrennt werden. Auch sonst ist in allen Flächen über und unter den Fenstern in Masken, Cartouchen und sonstigem Ausputz der schon sehr willkürlich barocke Geist vom Ende dieser Epoche zum Ausdruck gelangt.

Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt ein Haus in der Rue du grand cerf in Chartres. Es wurde laut einer Inschrift an der Façade von dem Arzt Claude Huvé erbaut, der seinen Mitbürgern in lateinischer Sprache untermischt mit einer kleinen Dosis von Griechisch erzählt, daß er es mit Rücksicht auf den Schmuck der Stadt und die Nachwelt erbaut habe.²⁾ Das Gebäude ist klein und macht dabei den Eindruck wohnlichen Behagens. Ueber einen breit angelegten Flur mit Kreuzgewölben, der sich in der Tiefe verengt, um der Treppenanlage Raum zu lassen, gelangt man in einen Hof, der an der Hinterseite ebenfalls von Gebäuden eingeschlossen wird. Zu dem hoch liegenden Erdgeschoß führt eine Rampentreppe. Das Vorderhaus besitzt im Erdgeschoß und den beiden oberen Stockwerken ein größeres Vorderzimmer, daneben ein nach dem Hof liegendes Gemach, an welches ein kleines Kabinet stößt. Dazu kommt in den oberen Geschoßen noch ein über dem breiteren Theil des Flurs liegendes Zimmer. Die Façade des kleinen Baues ist unvollendet geblieben. Sie beginnt in prächtiger Weise mit dem großen Bogenportal, das triumphbogenartig mit cannelirten korinthischen Säulen und kräftig vorspringendem Gebälk sammt Consolengesims eingerahmt wird. Ueber diesem erhebt sich, durch eine reiche Brüstung mit der Inschrifttafel vorbereitet, das große Fenster des ersten Stockwerks, wieder von korinthischen Säulen eingefasst, die ein Gebälk sammt antikem Giebel tragen. Im oberen Stockwerk sind es Karyatiden-Hermen, auf deren Köpfen das Gebälk und ein kräftig profilirter Bogengiebel ruhen. Die Mauerflächen zeigen eine Mischung von Ziegeln und Quadern. Die übrigen

¹⁾ Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — ²⁾ Die Inschrift lautet: SIC COSTRUXIT. CLAVDI. HW. IATPOΣ. DECORI. VRBIS. AC. POSTERITATI. CONSVLES. Woraus der Name »Haus der Consuln« entstanden.

Theile der Façade sind, wie die spielenden Formen der Zwergpilaster und die viel kleineren Fenster beweisen — es kommen hier auf die beiden oberen Geschosse des neuen Theiles drei volle Stockwerke — aus der früheren Zeit Franz' I, Reste eines älteren Baues, welchen vollständig umzugestalten wohl die Mittel gefehlt haben. Erwähnt wird der Bau als schon bestehend im Jahr 1559.

An der äußersten Grenze dieser Epoche steht ein Haus in der Rue des vergeaux zu Amiens,¹⁾ welches von einer Figur an seiner Façade den Namen »Maison du sagittaire« führt. Es wurde im Jahre 1593 vom Herzog von Mayenne, dem General der Ligue erbaut, dessen Wappen es trägt. Die Façade ist so reich mit Ornamenten bedeckt, daß sie mit den üppigsten Schöpfungen der Frührenaissance wetteifert, und obwohl der Maßstab der einzelnen Formen nicht im Verhältniß zu den bescheidenen Dimensionen des Ganzen steht, macht dieser Reichthum doch einen bestechenden Eindruck. Dazu kommt, daß der Meister dieses Werkes zwar Willkürliches, auch Naturalistisches in den Ornamenten nicht vermieden, aber eigentlich Barockes, z. B. das Schnörkelwerk der Cartouchen verschmäh't hat. Er scheint seine Inspirationen an den Werken der früheren Epochen zu schöpfen. Das gilt, selbst wenn wir, wie es wahrscheinlich ist, die großen Spitzbögen, in welchen das Erdgeschoss mit seinen Kaufäden sich öffnet, für Reste einer früheren Anlage halten. Geschmückt sind indess die Rahmen dieser Bögen durch elegante Canneluren im feinsten Renaissancegeschmack. Sitzende Reliefgestalten weiblicher Tugenden, von Emblemen und Laubwerk ganz umschlossen, füllen die großen Zwickelflächen, und auf den Ecken bilden cannelirte dorische Pilaster die Einfassung. Noch ganz in gothischem Sinn, wenn auch in antiken Formen, sind die Baldachine der kleinen Statuennischen zwischen den Bögen behandelt. Die oberen beiden Geschosse zeigen gedrückte Verhältnisse und breite, niedrige, im Flachbogen geschlossene Fenster, im ersten Stock ionische, im zweiten korinthische Pilaster, sämmtlich cannelirt, dazu prachtvolles Ranken- und Blattornament an den Friesen und in breiten Massen über den Fenstern, letztere außerdem mit äußerst elegant sculpirten Gliedern eingerahmt und die obersten Fenster mit durchbrochenen Giebeln bekrönt: das Ganze von einer mehr verschwenderischen als edlen Ueppigkeit.

Ebendort muß die Porte Montre-Écu²⁾ vom Jahre 1531 als ein allerdings verstümmelter, aber reizvoller Bau der Frühzeit hervorgehoben werden, der in zwei Geschossen mit elegant decorirten Rahmenpilastern und mit zahlreichen Salamandern als Zeugen der Entstehungszeit geschmückt ist.

¹⁾ Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I. Vgl. Palustre I, 33 mit Abbildung. — ²⁾ Palustre I, 30.

Kräftig und lebendig, voll Originalität ist die kleine Façade des Hôtel de Vauluisant zu Troyes, welches 1564 ein reicher Bürger Antoine Hennequin sich erbauen liefs. Zwei Rundthürme, zwischen denen eine stattliche doppelte Freitreppe zum hochgelegenen Erdgeschofs emporführt, flankiren dieselbe. Pilaster gliedern die Flächen, und eine Balustradengalerie schliesst den Bau ab. In den Dachfenstern mit ihren Krönungen bemerkt man noch gothische Reminiscenzen, freilich in starker Verzopfung. Im Erdgeschofs liegt ein großer Saal mit prächtigem, durch korinthische Pilaster dekorirten Kamin und gemalter Holzvertäfelung.

Ein stattliches Gebäude aus dem Anfang dieser Epoche ist sodann das Haus der Familie Féret de Montlaurent zu Rheims, erbaut unter der Regierung Heinrichs II von Hubert Féret. Es hat einen prächtigen Hof mit Arkaden auf gekuppelten Säulen, zwischen den Bögen Nischen mit Statuen. Die Fenster sind rechtwinklig und durch Kreuzpfosten getheilt.

§ 84.

STÄDTISCHE GEBÄUDE IN DEN NORDÖSTLICHEN PROVINZEN.

IN den nordöstlichen Theilen Frankreichs, welche größtentheils ursprünglich zu Flandern gehörten und erst spät zu Frankreich kamen, herrscht eine Behandlung der Renaissanceformen, die in ihrer derben Freiheit das flandrische Gepräge nicht verkennen läßt. Solcher Art ist die Balley zu Aire,¹⁾ ein anziehender kleiner Bau, auf zwei Seiten mit einer Vorhalle auf schlanken Säulen umgeben, darüber ein flandrisch hohes Obergeschofs in Backstein und Haustein, über den Fenstern trotz des Datums 1595 geschweifte Spitzbogenblenden, als Abschluß der Façade eine reiche Balustrade mit üppigen Reliefs. Ein polygoner Erkerbalkon verleiht dem Bau besonderen Reiz.

Befonders gehört hierher der neue Flügel, welchen die Stadt Arras seit 1573 ihrem Stadthause hinzufügte. Die Stadt, durch Handel und Gewerbe blühend, berühmt namentlich durch ihre kunstvollen Webereien, hatte seit Anfang des Jahrhunderts (1501—1554) ihr Rathhaus in gothischem Stil erneuert. Nach kurzer Zeit stellte sich das Bedürfnis einer Erweiterung heraus, und Meister *Mathias Tesson* wurde mit der Ausführung eines neuen Flügels beauftragt. Der Architekt dachte nicht daran, sein Werk mit dem älteren in Einklang zu bringen, wohl aber mit demselben an Glanz und Pracht zu wetteifern.

Der neue Flügel²⁾ besteht aus einer Façade von drei breiten Fenstersystemen, die durch gekuppelte Säulen von einander getrennt werden.

¹⁾ Palustre I, 21 mit Abbildung. — ²⁾ Vgl. die Aufn. bei Berty, la renaissance monumentale, Vol. I. Dazu Palustre I, 19 mit Abbildung.



Fig. 112. Vom Stadthaus zu Arrás. (Berty.)

Ranken und Blätter als leichte Krönung hin.

(Fig. 112). Im Erdgeschofs sind es dorische von jener häßlichen Form, welche den Schaft abwechselnd aus glatten Trommeln und aus Bossagen zusammengesetzt. Ebenso sind die breiten dreitheiligen mit Kreuzpfosten versehenen Fenster des Erdgeschosses rings durch vereinzelte Rustikaquadrern eingefasst. Diese Behandlung gehört mehr der flandrisch-deutschen als der französischen Schule an. Die Säulen treten auf vorspringenden Sockeln kräftig heraus und tragen ein verköpftes Gebälk mit Zahnschnittfries.

In glänzendem Reichtum erhebt sich darüber das erste Stockwerk, mit gekuppelten korinthischen Säulen gegliedert, deren unterer Theil mit Masken, Hermen, Blumen und Rankenwerk dekorirt ist, während der obere Theil feine Canneluren zeigt. Ueberaus prachtvoll ist der Fries mit Rosetten, Masken und Löwenköpfen in zierlichen Medaillons geschmückt; ebenso sind am Sockel und der ganzen Brüstung Menschen- und Thierköpfe verwendet, und über den breiten dreitheiligen Fenstern ziehen sich

Das oberste Stockwerk ist in demselben Geiste, nur etwas bescheidener dekoriert, hat aber seinen ursprünglichen Charakter dadurch eingebüßt, daß man die spiralförmig cannelirten Säulen, welche es bekleideten, beseitigt hat. Eine Attika mit Masken in kräftig profilirten Medaillons bildet den Abschluß. Trotz der stark barocken Elemente zeichnet sich das Werk durch die fast überfließende Energie der Behandlung vortheilhaft aus.

Ein später Nachzügler, mit stark barocker Färbung, ist die Börse zu Lille,¹⁾ 1651 durch Meister *Julien Desfré* erbaut. Die derben Rostkapitälter, mit Hermen wechselnd, geben den beiden oberen Stockwerken ein kraftvolles Gepräge, während das hohe Dach mit feinen Mansarden, allerdings gleich dem Erdgeschofs nicht mehr in ursprünglicher Verfassung, wirksam das Ganze abschließt. Der Hof hat im Erdgeschofs eine stattliche dorische Colonnade, darüber ein einziges durch hohe Fenster charakterisirtes Stockwerk.

§ 85.

STÄDTISCHE WOHNGEBÄUDE IN DEN SÜDLICHEN PROVINZEN.

IM Languedoc, wo wir schon in der vorigen Epoche eine wenn gleich nicht ausgedehnte, aber doch im Einzelnen glänzende Bauhätigkeit fanden, treten auch jetzt mehrere ansehnliche Bauten hervor.

Wir nennen zunächst das stattliche Hôtel d'Affezat zu Toulouze, welches noch auf der Grenze der vorigen Epoche steht und die Jahrzahl 1555 trägt. Es ist ein Backsteinbau mit reich in Hauflein durchgeführten Gliederungen. Angeblich soll es durch Primaticcio für die Königin Margarethe erbaut worden sein, was indess als völlig unbegründete Sage zurückzuweisen ist.²⁾ Drei Geschosse mit gekuppelten Säulen, unten dorisch, in den beiden oberen korinthisch, gliedern in der pompösen Weise der Hochrenaissance die Façade. (Fig. 113.) Die Fenster der beiden unteren Geschosse haben Kreuzpfosten, letztere sind aber durch vorgelegte Voluten mit prachtvollem Akanthus verstärkt und mit Rundbogenfriesen eingefast, ein wahres Fortissimo der Dekoration, welches, mit dem Uebrigen in bester Harmonie, einen förmlich berauschenden Eindruck macht. Das oberste Stockwerk hat jene dreitheiligen, an den Seiten geradlinig, in der Mitte rundbogig geschlossenen Fenster, welche in der Renaissance Oberitaliens eine Rolle spielen. Das Hôtel besteht aus einem Hauptbau mit zwei Flügeln, in deren einspringendem Winkel sich rechts ein viereckiger Treppenturm erhebt. Der linke Flügel hat nur ein Geschofs mit stattlicher Freitreppe. An der rechten Seite in der Tiefe des Hofes ist, vielleicht als

¹⁾ Palustre I, 5 ff. mit Abbildung. — ²⁾ Taylor et Nodier, Voyages. Languedoc, Vol. I P. I. Vgl. damit die schöne Aufnahme bei Berty, ren. mon. Vol. I, auf elf Tafeln.

Rest eines früheren Baues, ein viereckiger Thurm mit rundem Treppenthürmchen angeordnet. Erwähnen wir endlich noch, daß die Fenster des Erdgeschosses in ihren Krönungen bereits zu barocken Formen neigen und daß das Portal durch spiralförmig gewundene Säulen mehr reich als rein eingefaßt wird.

Hierin gehört ferner das Palais du Capitol derselben Stadt, prächtig, aber auch schon etwas barock, obwohl immer noch maassvoll und ernst.¹⁾ Ein überreiches Portal mit Victorien über den Bögen, verschwenderisch eingefaßt von doppelten Pilastern und Halbsäulen ionischen Stiles, trägt einen ausgebauchten Fries, darüber Aufsätze mit den Figuren ruhender Sphinxen und gefesselter Slaven, darüber ein ähnliches Pilasterfystem korinthischer Ordnung. Zwischen diesem öffnet sich eine Nische mit dem Standbild Heinrichs IV. Wahrscheinlich wurde der Bau, der wohl schon unter Heinrich II begonnen war, erst unter diesem Fürsten vollendet. Die Architektur des Hofes gehört jedenfalls früherer Zeit an als die der Façade und deutet auf einen Architekten, der die antiken Formen nur sehr oberflächlich, gleichsam vom Hörenfagen, kannte. Wunderlich genug durchschneiden sich eine kürzere dorische Pilasterstellung mit schlanken korinthischen Säulen. Ebenfalls sind die drei niedrigen, mit Cherubimköpfen und Laubgewinden dekorirten Attiken, mit welchen mühsam genug die ganze Oberwand gegliedert ist. Das Portal, welches in den Hof führt, zeigt elegante



Fig. 113. Aus dem Hofe des Hôtel d'Assezat.
Toulouse. (Berty.)

¹⁾ Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc, Vol. I, Sér. 1.

Formen, noch nicht so conventionell behandelt wie das Außenportal. Im Innern zeichnet sich der sogenannte Saal des kleinen Consistoriums durch ein zierliches Netzgewölbe auf Renaissanceconsolen und durch gemalte Arabesken an den Wänden aus. Er enthält außerdem einen prachtvollen Kamin, unten eingefasst mit gekuppelten ionischen Säulen, oben mit doppelten weiblichen Hermen, in der Mitte ein Relief mit einem Reiterbild, darüber als Abschluss ein durchbrochener Bogengiebel mit Genien und helmbekröntem Wappen.

Noch üppiger entfaltet sich dieser südliche Stil am Hôtel Catelan in derselben Stadt.¹⁾ Das Portal ist mit gekuppelten korinthischen Säulen, deren Schäfte cannelirt sind, eingefasst; darüber Karyatiden und phantastisch geschweifte Aufsätze, wozu allerlei barocke Elemente kommen, namentlich Prismen und andere geometrische Figuren von bunten Marmorplatten, in Gebälk, Attika und andere Flächen eingelassen.

Der Eindruck ist im Ganzen schon sehr überladen. Das Innere bietet nicht viel, da zu einer stattlicheren Hofanlage entweder der Raum oder die Mittel fehlten. Man tritt zuerst in einen engen Durchgangshof, der eine bescheidene Pilasterarchitektur zeigt. Dem zweiten größeren Hofe fehlt jede höhere architektonische Ausbildung; hübsch ist nur ein kleiner, rund heraustretender Treppenturm, auf elegantem Tragstein mit Consolen und Festons ruhend, von Putten gehalten,

Das größte Prachtstück dieses Stiles ist aber die sogenannte »Maïson de pierre« in derselben StraÙe unweit der Dalbade-Kirche gelegen. Hier ist schon die Façade ein Werk von bedeutendem, ja man darf sagen fast unerhörtem Aufwand, prunkvoll und überladen, aber als Composition schwerfällig und fast unerfreulich. Hier tritt das prahlerische System der späteren Renaissance auf, durch eine einzige kolossale Säulen- oder Pilasterstellung — hier sind es riesige korinthische Pilaster mit cannelirten Schäften — der Façade eine gewisse Größe des Eindrucks zu verleihen. Während aber über den Capitälern durch das verkröpfte Gebälk und einen mächtigen Consolenfries Raum für ein oberes Geschoss gewonnen wird, vermisst man um so empfindlicher einen genügenden Unterbau, und wenn es auch kein Geringerer als ein Palladio gewesen ist, der das Beispiel für diese Anordnung gegeben hat, so bleibt sie darum nicht minder verwerflich. Eine Folge davon war dann die unorganische Anordnung des großen Doppelportals, das mit feinen vorgeetzten Säulen und weit herauspringendem verkröpften Gesims un schön die große Pilasterordnung durchschneidet. Uebrigens ist Alles an dieser pompösen Façade gethan, was das Urtheil bestechen könnte, denn alle Flächen sind in verschwenderischer Ueppigkeit

¹⁾ Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Languedoc. Vol. I, Sér. 1.

mit einer stark in's Kraut geschoffenen Ornamentik überladen und selbst die großen Pilaster haben in der Höhe des Erdgeschosses eine Bekleidung von Blumen und Fruchtstons, Trophäen, Emblemen und Masken erhalten, die im stärksten Fortissimo dieses Stils componirt ist. Selbst die steinernen Fensterposten, im Hauptgeschosse kreuzförmig angeordnet, sind in Ornamente aufgelöst. Besonders prachtvoll sind die Wappen über den beiden Portalen, welche paarweise von eleganten weiblichen Figuren gehalten werden: dies Alles gleich der ganzen Ornamentik mit großer Virtuosität ausgeführt. Dafs aber der Architekt dieser Façade mehr ein blendender Dekorateur als strenger Componist war, beweist auch die schwerfällige Art, wie er über dem weit vorspringenden Hauptgesims das Ganze durch eine Reihe gerader und gebogener Giebel abschließt. Endlich noch eine Bemerkung über die Form der Portale: anstatt mit einem Bogen schliessen sie mit einer polygon gebrochenen Oeffnung, ein Beweis, wie sehr man damals auf Neues, Ungewöhnliches erpicht war.

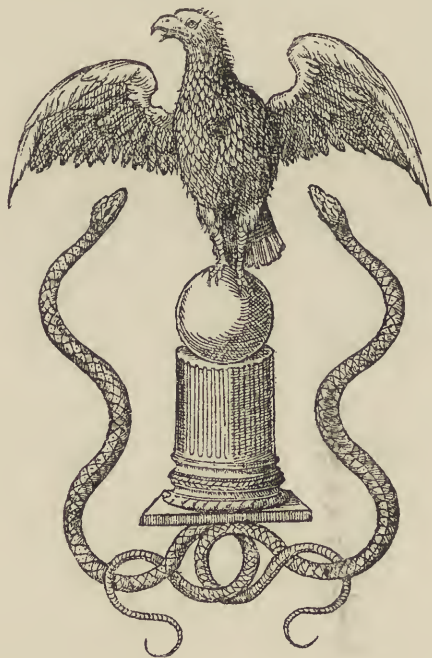
Im Innern gestaltet sich der ungefähr quadratische Hof mit breiten Arkaden vorn und zur Linken ungemein stattlich; aber die Verhältnisse leiden unter einer gewissen Schwere und die Formen der ionischen Pilaster, sowie der reichen Ornamentik an barocker Ueberschwänglichkeit. Die Flächen sind auch hier in Backstein ausgeführt. In dem rückwärts liegenden Flügel öffnet sich in der Mitte ein prachtvolles Barockportal, von mächtigen Hermen eingefast, deren Beine bis auf die Füße in jenen wunderlichen Kästen stecken, welche in der damaligen französischen Architektur beliebt waren. Als Erbauungszeit des immerhin imposanten Palastes wird das Jahr 1612 angegeben.

Besonders phantastisch gestaltet sich diese Bauweise an der Maison des nourrices zu Narbonne.¹⁾ Die Façade darf man als eines der seltenen Beispiele bezeichnen, wo die Architektur in's Witzige und Komische fällt. Ein gekuppeltes Fenster ist mit weiblichen Hermen eingefast, die in unglaublicher Fülle wahre Prachtbeispiele von Mutterbrüsten hoch hinaufschwellend zur Schau tragen und unterwärts in bauchige, schier indische Formen, reich mit Akanthusblättern geschmückt, auslaufen. Dieselben Gestalten wiederholen sich in noch gröfserem Mafsstabe auf Consolen als zweite Einrahmung der Fenster, mit reich geschmücktem Consolenfries verbunden, dessen Zwischenräume Löwenköpfe zeigen mit Ringen, an denen Blumengewinde hangen. Den oberen Abschluß bildet ein eleganter Architrav, ein Fries mit Akanthusblättern und ein reich geschmücktes Gesims mit Zahnschnitten.

¹⁾ Abb. in Taylor et Nodier, Voyages pitt. Langue^doc. Vol. II, 1.

Daselbe unvergleichlich prachtvolle Confolengefims und ähnliche glanzvolle Ausbildung der Fenster, nur ohne die Mutterkaryatiden findet man an der Maison des chevaliers zu Viviers.¹⁾ Ueber einem ganz kahlen Erdgeschofs erheben sich zwei obere Stockwerke und als Abschluß ein kleineres Halbgeschofs. Die mit Kreuzstäben getheilten Fenster werden von vortretenden ionischen und korinthischen Säulen umfaßt, über welchen ein akanthusgeschmückter Confolenfries ähnlich wie in Narbonne den Abschluß bildet. Die Vorliebe für diese prachtvolle Form ist hier so groß gewesen, daß man auch unter den Fenstern des ersten Stockes gewaltige ähnlich verzierte Confolen und in den Zwischenräumen Medaillons mit Brustbildern in Hochrelief, in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwischen den beiden Hauptgeschoffen zieht sich ein Relieffries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Geschofs zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbst die kleinen Fenster des obersten Stockes haben ihren Confolenfries und korinthische Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erschöpfen, spiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgefims wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weise gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

¹⁾ Abb. in Taylor et Nodier, *Vogages pitt. Languedoc*. Vol. II, Sér. 2.





VIII. KAPITEL.

DER PROFANBAU UNTER HEINRICH IV UND LUDWIG XIII.



§ 86.

WEITERE UMGESTALTUNG DER ARCHITEKTUR.



O gänzlich waren die letzten Decennien des 16. Jahrhunderts in Frankreich von Parteiung und Bürgerkrieg erfüllt, daß die Kunst sich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbesteigung Heinrichs IV (1589) war der Zustand der Unruhe lange noch nicht beseitigt, und erst 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach so langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zustand war so tief zerrüttet, die Finanznoth so drückend, Handel und Verkehr so gelähmt, daß es strenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um so schwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten sind nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu schaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunst hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz' I und selbst noch Heinrichs II, so bekommt man den Eindruck ernster Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Luft an den bunten Spielen der Phantasie gefolgt sind. Der Verstand, die Besonnenheit haben jetzt die Herrschaft, und während Sully die Finanzen wieder herstellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerstand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht ist, muß das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Architektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu

löfen, aber dieselben gehören mehr dem letzteren als dem ersteren Gebiete an. Es ist hauptsächlich der Bau von Straßen und Kanälen, der den König beschäftigt; es gilt durch Correctionen ganzer Plätze Stadtviertel den Bewohnern der Residenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Gesundheit des Volkes zu sorgen. Das sind die Ziele, welche in erster Linie jetzt der Architektur gestellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgeschichte einen Fortschritt anzuerkennen, wenn auch die höhere ästhetische Lösung diesen Aufgaben noch fern bleibt.¹⁾

Bei folchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schloßbau als der künstlerisch geadelte Ausdruck egoistischer Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen dieser Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schlosses zu Fontainebleau, sowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei diesen Werken bemerkt man zum Theil ein Anschließen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln sich aber aus den schon früher vorhandenen Keimen die Ansätze zu einer neuen Behandlungsweise. Der Grundzug derselben beruht auf einer gewissen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie sie folcher verständig praktischen Epoche natürlich ist. Am meisten bezeichnend für diese Richtung wird die massenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er sich selbst bei den bedeutendsten Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künstlerischen Durchbildung, etwa analog den norddeutschen oder den oberitalienischen Backsteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Haufteinen festgehalten, und jede charakteristische Form, die Ecken, Fenstereinfassungen und Gesimse in Quadern durchgeführt. Diese Gebäude mit ihren schweren Gliedern und dunklen Massen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübselig mürrischen Eindruck. Der Quaderbau selbst aber nimmt überwiegend den Charakter der Rustica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche sich Bahn bricht und auch die Pilaster- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zusammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch schwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ionischen und noch mehr des korinthischen Stils zu Gunsten eines nüchternen Dorismus beseitigt. Es ist bemerkenswerth, daß die Renaissance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denselben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömische Kunst, sowie die griechische vor

¹⁾ Diese Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen städtischen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Große in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Absicht so viel Eifer zuwendete.

ihr in entgegengesetzter Linie sich entwickelt haben. Ebenso bezeichnend erscheint es, daß während die Frührenaissance so sehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, daß sie dieser Richtung selbst im Großen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Große, Bedeutende, Mächtige so überhand nimmt, daß selbst da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, daselbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichtum und Pracht erstrebt, geschieht das durch derbe Häufung und barocke Umgestaltung der Glieder, wobei verkörperte Gesimse, durchbrochene und gebogene Giebel, krauses Cartouchenwerk eine Hauptrolle spielen. Besonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünstelten Verzierungen, mit welchen man die Rustica ausstattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verschlungenen Linienspielen bedeckt, zu welchen verschiedenes reichere Ornament, Laubwerk, besonders Lorbeerzweige, und selbst Embleme aller Art sich gefallen. An Stelle einer klaren und wirkfamen plastischen Gliederung tritt in solchen Fällen also eine rein malerische, freilich mit den Mitteln der Plastik hergestellte Dekoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektonische Gliederung gewonnen werden, so geht man auf daselbe Streben nach Größe und »Majestät« aus, welches schon in der vorigen Epoche die Kolossal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird also eine riesige Pilasterstellung zur Charakteristik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Gesamtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen fest, welche aus den nationalen Sitten und Anschauungen sich herausgebildet hatten, nur daß bisweilen dem italienischen Einfluß mehr Spielraum gestattet wird. Indessen vermag derselbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornsteinen, sowie die Pavillons und die durch dieselben bedingte malerische Gruppierung der Gebäude doch nicht zu beseitigen.

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Stil bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines strengen und zugleich feineren Clasicismus auf. Namentlich gilt dies von der inneren Dekoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau sich seit 1550 verbreitet hatte, einer maßvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelassene Gemälde in plastisch durchgebildeten Rahmen, auch wohl in elegant canelirte Pilasterstellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuosität behandelten reichgeschnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen, unterstützt. Diese Dekoration enthält die Keime, aus welchen in consequenter Fortbildung sich der Stil der Zeit Ludwigs XIV entwickeln sollte. Entscheidend für diese Behandlungsweise wird der Umstand, daß inzwischen eine

nationale Schule von bedeutenden Malern sich herangebildet hat, deren berühmteste Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Pouffin, Philippe Champaigne, Eustache le Sueur, Charles le Brun in der Ausschmückung dieser Prachtgemäcker wetteifern.

Unter dieser starken Strömung verschwinden jetzt die letzten Spuren romantischer Ritterlichkeit und feudaler Selbstherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Großen des Landes nieder und beseitigt damit die spärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen französischen Kreise bilden jetzt erst ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geistreichen Gesellschaft der Salons. Damit verschwindet denn auch in den Anlagen der Schlösser der letzte Rest feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig selbst die Pavillons, die Wassergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuser mit ihren Wendelstiegen, statt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Gesellschaft, die mehr den Interessen des Friedens, der Kunst und Literatur als dem der rauheren Bestrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan ist. Selbst ein anscheinend so geringfügiger Umstand wie der, daß nunmehr die Fenster die so lange behaupteten steinernen Pfosten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauschen, ist bezeichnend für den neuen Geist, der in die Architektur eindringt.

§ 87.

ARBEITEN AM LOUVRE.

ZU den ersten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in Besitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünschte dadurch nicht bloß den Künstlern und Handwerkern dauernde Beschäftigung zu bieten, sondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für seine Sicherheit zu sorgen. Deshalb ließ er die schon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuileries energisch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuileries damals noch außerhalb der Stadt, durch Wall und Graben von dieser getrennt waren, so durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denselben sich eine sichere Rückzugslinie für äußerste Nothfälle herzustellen.

Unter diesen Gesichtspunkten mußte man sich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächst anzuschließen suchen. Die kleinere Galerie (4 auf dem Grundriß S. 229), welche bis dahin nur aus einem Erdgeschos, mit einer Terrasse bestanden hatte, wurde um ein Stockwerk

erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls bloß ein Erdgeschofs gebildet hatte, erhielt ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningeschofs. Zugleich aber wurden in Uebereinstimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Dekoration ausgestattet, welche sie jetzt noch zeigen. (Fig. 114.)

Bei diesen Arbeiten hat offenbar die Absicht vorgewaltet, sich den inneren Façaden Lescots im Charakter möglichst zu nähern und in gewissen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Ormes zu erinnern. Letzteres gilt besonders von den Pilasterfystemen des Erdgeschoffes, die an hervorragenden Theilen sich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es ist die »französische Ordnung« de l'Ormes in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie sie schon am Hauptbau der Tuilerien sich findet. Die reich geschmückte Rustica, welche damit in Verbindung gesetzt ist, entspricht dem künstlerischen Streben der in Rede stehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 87 auf S. 249) bildet den Abschluß des Erdgeschoffes.

Noch reicher, noch eleganter sind die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenster der Mezzanina haben feine Pilaster, die Wandfelder zwischen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde schließt unter kräftiger Gesimsplatte auch dies Halbgeschofs als ein selbständiges ab. Dann folgt das Hauptgeschofs mit feinen großen Fenstern, die so weit auseinander liegen, daß nicht bloß für doppelte Pilasterstellungen, sondern abwechselnd mit den Fenstern noch für Nischen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch sowie durch die abwechselnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fensterfystem krönen, ist dem langgestreckten Bau der Eindruck rhythmischer Bewegung und schöner Mannigfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichsie vermieden. Uns scheint diese Façade mit ihren fein cannelirten korinthischen Pilastern, den Trophäengruppen zwischen ihnen, den reichen laubgeschmückten Friesen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungensten Compositionen der französischen Renaissance.

Diese Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anstoßenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unfrem Plan Fig. 85 mit (II) bezeichnete westliche Hälfte der Galerie, welche sammt dem an die Tuilerien stoßenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herstellt. Vergleicht man diese Partien mit der oben besprochenen, so würde man kaum glauben, daß beide derselben Zeit angehören. Und doch sind letztere gleich den ersteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüßten wir etwas Genaueres von den Künstlern, welche dabei betheiligt waren, so hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes. Der Architekt

der westlichen Galerie hat nämlich sich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrscht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk selbständigen Ordnungen eine einzige kolossale Pilafterstellung zur Dekoration seiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthische Pilafter erheben sich auf hohem Stylobat und steigen bis zum Gefimse auf, wo sie durch ein schweres Gebälk verbunden sind. Plumpe Giebel, abwechselnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Diefs ist das einzige Motiv, welches von

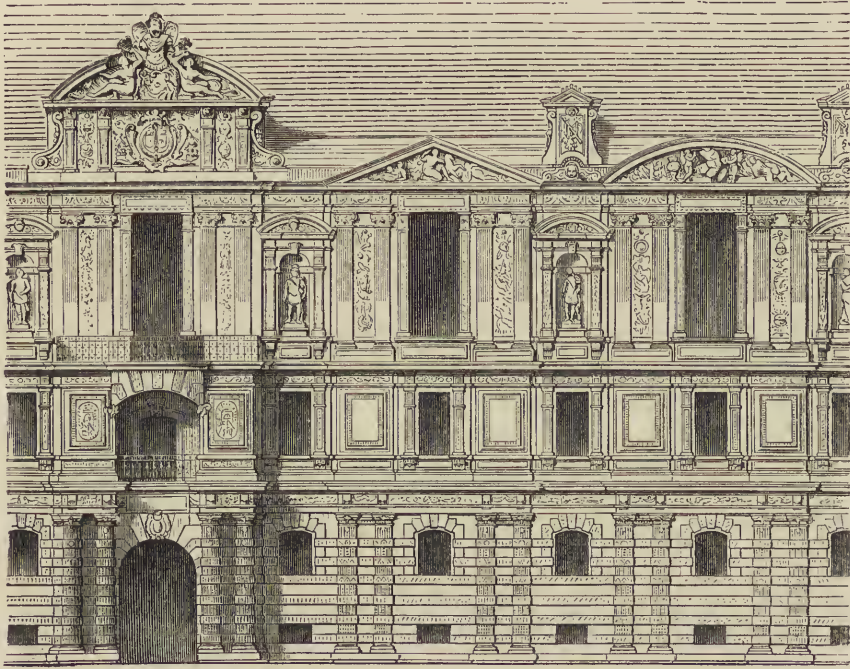


Fig. 114. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Phot.)

dem östlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit der Verhältnisse ins Hässliche entstellt ist. Ebenso unschön muß man es nennen, daß die großen Fenster des oberen Geschosses, in rücksichtsloser Weise das Gebälk durchschneidend, unmittelbar hart an das Kranzgesims stoßen. Das Streben nach Großartigkeit hat den Architekten also nicht bloß zu einer innerlich unwahren Dekoration, sondern auch zu unschönen Verhältnissen und einer ebenso nüchternen als schwerfälligen Behandlung verführt, die außerdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er diese

vermeiden, so hätte er vor Allem durch wirkfame Gruppierung den Maffen einen belebten Rhythmus schaffen müffen.¹⁾

Die Frage nach dem Urheber dieser Theile läßt sich mit Sicherheit nicht beantworten. Dafs *Baptiste du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, ist festgestellt. Ihm folgte, da er 1602 schon nicht mehr lebte, sein Bruder *Jacques*, der bis 1614, also noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es ist wahrscheinlich, dafs Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuschreiben darf, wird sich kaum ermitteln lassen. Außerdem sind aber auch zwei Glieder der Familie *Métezeau*²⁾ als Architekten des Königs in derselben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es ist *Thibault Métezeau*, der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau seinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 starb. Aber auch von diesen Künstlern wissen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrscheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuschreiben. Welche aber, das ist zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte sich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'schen Baue zu, und der geschickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwischen gesteigerten Ansprüchen gemäß umzugestalten, vergrößerte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt so langen Westfaçade und führte die auf unserm Plan mit (12) bezeichneten Theile des westlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienst Lemerciers ist es, dabei die Anordnung und Dekoration des Lescot'schen Baues festgehalten und dem Louvrehofe für die Folge seine künstlerische Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abschluß des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach ist nicht tadellos, aber doch im Verhältniß zu der Willkür des damaligen Kunstgeschmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich ist nicht zu leugnen, dafs die Karyatiden, das gepriesene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu malerisch gedacht, aber im Vergleich zu so manchen phantastisch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als maßvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen sind.

¹⁾ Um nicht ungerecht zu sein, müssen wir indess daran erinnern, dafs die Disharmonie zwischen der östlichen und westlichen Hälfte der Galerie ursprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorpringenden alten Befestigungsturm, sowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abschlossen, getrennt wurden. — ²⁾ A. Berty les grands architectes, p. 121 ff.

An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV seit 1660 *Leveau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerstörte Apollogalerie wieder herstellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marfan und damit den nördlichen Flügel der Tuileries (14). Sodann wurde seit 1665 nach *Perraults* Plänen die Ostseite (15) mit der kolossalen Säulenhalle errichtet, die unharmonisch dem Uebrigen sich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majestätische schmeichelte. Nach diesen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schickfal des Königthums theilend, und als letzteres gestürzt war, sah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erst Napoleon ließ durch *Percier* und *Fontaine* den Palaß wieder herstellen und weiter ausführen. Die westliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuileries grenzt (16), und die auf derselben Seite an den Louvre stoßenden zu einer Kapelle bestimmten Theile (16) entstanden in dieser Zeit. Den Abschluß haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiserreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider starke Umgestaltungen erfahren, und Alles ist in jenem aufgebauschten marktschreierischen Stile durchgeführt, welcher der entsprechende Ausdruck für die jetzt (1868) in Frankreich herrschenden Gesellschaftskreise zu sein scheint.

§ 88.

ARBEITEN IN FONTAINEBLEAU.

MEHR als am Louvre, wo die Rücksicht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, läßt sich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schlosse Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächst die auf dem Gesamtplan S. 101 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen großen Hof umgebend, sind diese Gebäude untergeordneten Dienstzwecken bestimmt und tragen demnach das Gepräge strenger Einfachheit, die im Geiste der Zeit sich nicht ohne Nüchternheit ausdrückt. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die schmucklose ja plumpe Einfassung der Fenster und Thüren, die Abwesenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt diesen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältnisse und die glückliche Massengliederung, unterstützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig solide Wirkung macht. Die großen Halbkreisnischen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 115). Jedenfalls gehören diese Theile zu den Mustern dessen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunst verstand.

Größere Pracht dagegen entfaltete sich an dem Portal, welches unter der Bezeichnung »Baptisterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schlosses an der östlichen Seite abschließt. Seinen Namen erhielt es dadurch, daß

in seinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins stattfand. Der Bau hat die imponierende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Composition. Ein weiter Bogen öffnet sich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Nischen, welche von kurzen Pilastrern mit korinthischen

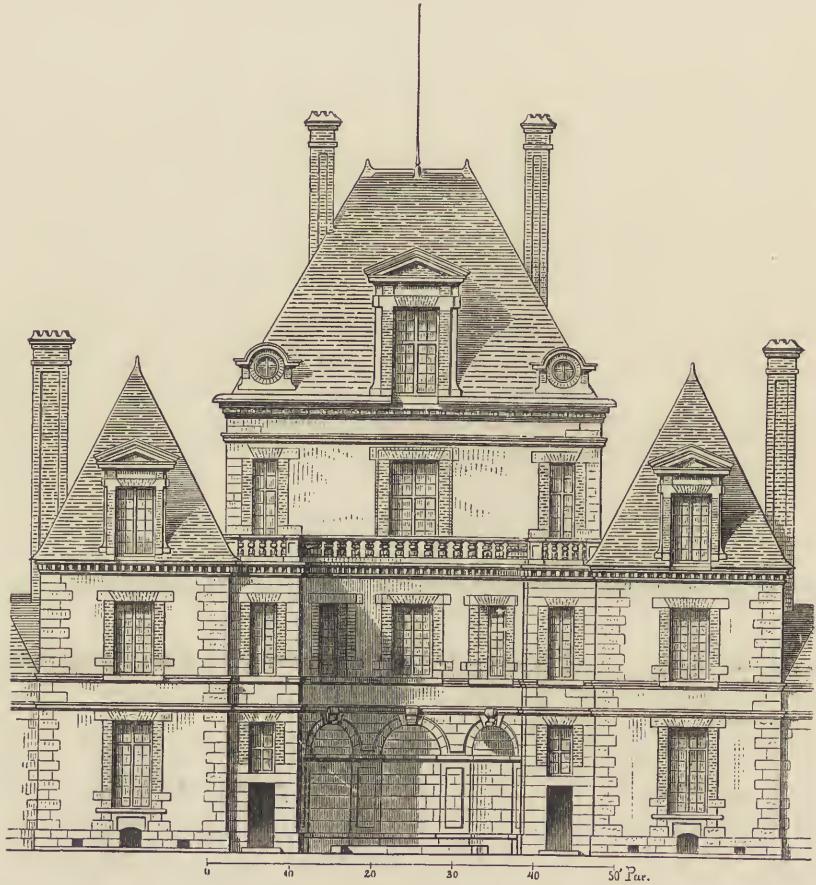


Fig. 115. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

Phantasielapitalen eingefasst werden. Ueber den Nischen sind Medaillons mit Büsten, umkränzt von schweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen suchen sich den mannichfach variirten Beispielen der Frührenaissance anzuschließen, aber die derben Glieder und das üppig krause Blattwerk bezeugen deutlich genug die späte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit geschweiftem Kuppeldach geschlossener Bogen. Diese Form ist nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und gibt dem Hofe einen imposanten Abschluss.

Außerdem wurden unter Heinrich IV die Hirschgalerie und die über derselben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erstere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgestaltet wurde. Auch diese Theile (vgl. Fig. 116) tragen sehr entschieden das Gepräge dieser Epoche durch die derben Formen und die Mischung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energischen und

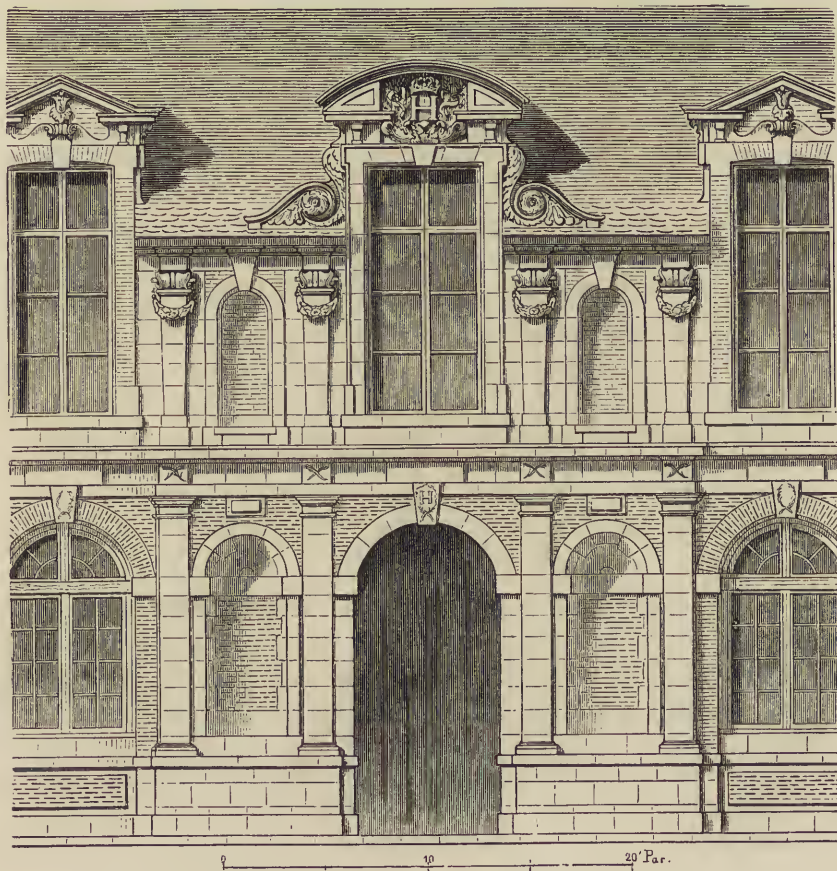


Fig. 116. Fontainebleau. Hirschgalerie. (Baldinger nach Pfnor.)

bewußten Künftlergeistes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die stellenartig verjüngten Pilaster des oberen Geschosses mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; besonders aber die durchbrochenen Gesimse der Fenstergiebel und die phantastischen Voluten, welche das mittlere Fenster einschließen. Als Architekt dieser neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der seine Studien in Italien gemacht

hatte und wie du Cerceau selbst den Grabstichel führte. Wir besitzen aufer einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und malerische Ansichten der Gärten von Tivoli, sowie Abbildungen der Peterskirche und des römischen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht blofs Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, sondern wahrscheinlich auch die Dekoration der erwähnten Galerien ausgeführt. Auferdem rührte von ihm die Rehgalerie, die sich mit einem Bogengang von ca. 120 Fufs Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landschaften und Jagdszenen bemalt war. Diese Galerie ist später völlig zerstört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen dieser Zeit der Umbau und die glänzende Ausschmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Dekoration in prachtvoller Weise und in Formen von ziemlich reinem Classicismus durchgeführt ist. An ihren Gemälden war hauptsächlich Fréminet, ein damals geschätzter Maler, beteiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeisenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem großen äußeren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anschauung schätzt diese malerischen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indefs entfalten sie in ihrer grandiosen Wirkung perspektivische Reize, von denen sich unsere Aesthetik nichts träumen läßt.

§ 89.

BAUTEN ZUM ÖFFENTLICHEN NUTZEN.

UNTER Heinrich IV äußert sich zum ersten Mal in Frankreich das Streben der Renaissance, in größerem Umfange das Gesetz der Symmetrie und der Regelmäßigkeit bei der Anlage von Strafsen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV diese Idee bei der Place Royale ins Leben.¹⁾ Der Bau begann 1605 und wurde erst zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals stand auf diesem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerstören lassen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmässigen Gebäuden umzogen, die im Erdgeschofs sich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Rasenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII an Stelle der in der Revolution zerstörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backstein und Quadern gemischt, macht einen strengen und düsteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Masse der Dächer aufgelöst ist, noch gesteigert wird. Die Schönheit tritt

¹⁾ Aufn. in Blondel, Archit. Française, Vol. II.

hier hinter die Herrschaft bloßer Zweckmäßigkeit zurück, letztere aber ist in nachdrücklicher Weise betont, so daß das Ganze in feiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Gesetzmäßigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieser Art ist die Place Dauphine,¹⁾ 1608 auf zwei ehemaligen Inseln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denselben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern sich ergibt. Nur ist hier der Ausdruck noch etwas strenger und nüchterner und die Anwendung der Rustica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die wesentliche Spitze der Insel bildet, hat dreieckige Grundform.

Großartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais sich ausdehnen und diese Unternehmungen zur Verschönerung und Verbesserung der Stadt abschließen sollte. Dieser Platz hätte in großem Umkreis einen Halbmond beschrieben, dessen Durchmesser von der Bastille bis zur Rue du Temple sich erstrecken würde. Acht Hauptstraßen sollten strahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsstraßen die Namen der untergeordneten französischen Provinzen zugeordnet waren. Zwischen den Hauptstraßen sollte jede der sieben Gebäudemassen über einem Erdgeschoß mit Arkaden sich in zwei Stockwerken von Backstein und Quadern erheben, jede als besonderer Pavillon mit hohem Dach geschlossen. Der Plan zu dieser großartigen Anlage stand bereits fest, als durch die Ermordung des Königs diesem gleich so vielen andern Entwürfen ein Ziel gesetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf²⁾ hervor, dessen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Insel der Cité nach der Westseite zusammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inseln bewerkstelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei selbständige Theile geschieden. Ferner ließ der König die Wasserleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herstellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Wasser versehen; ebenso ließ er die Brunnen, welche von ihnen gespeist wurden, wieder herstellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verschiedene Quais wurden neu gefaßt und die Mauern und Thore der Stadt ausgebessert.

Es ist bezeichnend, daß dieser Freund des Bürgers und des Volkes der erste unter den Herrschern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloß Prachtwerke zum eigenen Vergnügen

¹⁾ Aufn. bei A. Berty, la renaissance monum. Vol. I. — ²⁾ Blondel, Archit. Française, Vol. II.

ausführen liefs. Im Verhältnifs zu der kurzen Regierungszeit, die ihm bechieden war, mufs man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten ansehnlich nennen.

§ 90.

DER PALAST DES LUXEMBOURG.

NACH dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Beschützerin der Künfte auf, und diese Kunstliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Hauses, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenschaften dieser ränkevollen und herrschfüchtigen Florentinerin vergeffen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunst ein erkältend frostiger Hauch hindurchginge. Frostig in hohem Grade ist denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlassung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte sie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg, sowie mehrere benachbarte Grundstücke, und liefs von 1615 durch *Salomon de Brosse*,¹⁾ einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, sich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden ist.²⁾ In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um seine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meister des Baues wissen wir nur, dafs er zu Verneuil geboren war, ohne indess das Jahr seiner Geburt zu kennen. Vermuthen läfst sich, dafs er nach der Sitte der Zeit seine Studien in Italien gemacht hat. Wenigstens deutet sein Werk selbst darauf hin, denn die Architektur desselben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dafs dort einfache, hier gekuppelte Pilasterstellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen ist die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus französischen Grundrifs, und ebenso im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das ist in der Anordnung des Grundplans durchaus der französischen Sitte entsprechend, dafs ein ungefähr quadratischer Hof, auf drei Seiten von Gallerieen eingefasst, den Hauptbau von der Strafsse trennt. In der Mitte des äufseren Flügels, der nur aus einem Erdgeschofs mit einer Terrasse besteht, erhebt sich ein zweiftöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von stattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird dieser Vorderbau flankirt durch Pavillons mit steilen Dächern, über dem Erdgeschofs mit

¹⁾ So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, ist der Taufname des Künstlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der sich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — ²⁾ Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.

zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die ſich den Pavillons anſchließen, beſtehen aus einem Erdgechofs und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuſs Breite bei 180 Fuſs Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den groſſen Bildern von Rubens geſchmückt, welche ſpäter in das Muſeum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau ſchließt zweiftöckig über einem Erdgechofs den Hof ab, ſchiebt aber an beiden Endpunkten ſowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau ſich etwas erheben, daſs das obere Stockwerk, an den übrigen Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuſs höher geführt iſt. Gegen den Hof wurde der Vorſprung der Pavillons ehemals durch eine ſchöne mit einer Balustrade geſchloſſene Terrasse verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die groſsartige mit doppeltem Lauf anſteigende Treppe enthält. Nach der Rückſeite gegen den Garten iſt ein halbkreisförmiges Veſtibül vorgelegt, im Hauptgechofs die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten ſchließt ſich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Iſt dieſe Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muſter eines Palaſtbaues zu bezeichnen, ſo hat der Architekt eine faſt feierliche Ruhe im künſtleriſchen Aufbau walten laſſen, ſo daſs an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieſelbe Ordonnanz die Maſſen gliedert. Gekuppelte Pilaſter, im Erdgechofs toſkanische, im erſten Stockwerk dorische mit Triglyphenfries, im zweiten ionische, ſind am ganzen Bau mit ſtrenger Conſequenz durchgeführt. Dabei ſind die Pilaſter wie die Wandflächen in Ruſtica behandelt, aber nicht in jener dekorativ ſpielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, ſondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verſchmährt. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenſtellungen vor; vegetabilischer Schmuck iſt nirgends, ſtatuarischer mit höchſter Sparſamkeit, hauptſächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich iſt, daſs der Architekt die Gartenſeite ganz in demſelben ernſten Stile durchführt wie die Stadtſeite, und daſs ſein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet iſt.

Ohne Frage macht dieſe nüchterne Auffaſſung einen etwas erkältenden Eindruck; es iſt eine Architektur, welche ſich nur an den Verſtand, gar nicht an die Phantaſie wendet. Unterſtützt wurde ſolche Auffaſſung freilich dadurch, daſs wie wir wiſſen die Renaissancezeit in der Ruſtica und dem dorischen Stile den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber dieſe Grenzen der Auffaſſung und der mehr reflektirenden als phantaſievollen Begabung einmal zugegeben, wird man geſtehen müſſen, daſs es ein bedeu-

tender und ächter Künstler ist, der dieses Werk geschaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausschreitungen huldigte, solche Reinheit und Strenge des Stiles festzuhalten wufste.

Den Reiz der Anlage vermag man indess erst zu würdigen, wenn man sich an den unvergleichlich schönen Garten erinnert, der leider seit einigen Jahren durch die nimmerfatte Veränderungsluft der Franzosen so gut wie zerstört worden ist. Das Blumenparterre mit seinem Bassin und Springbrunnen und feinen Statuen, eingefast von mächtigen Baumgruppen; die schöne Verbindung, welche zwischen dem Garten und der Architektur bestand und eine lebensvolle Wechselwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erst die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks ist ein charakteristisches Beispiel jener ins Naturwüchfige übergehenden Rustica, welche die Renaissance für solche Zwecke anzuwenden liebte.

§ 91.

ANDRE WERKE VON DE BROSSÉ.

Einige Jahre vor der Ausführung seines Hauptbaues errichtete de Brosse, der selbst Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Protestanten, zu dessen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniß gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerstört. Der Bau muß ein besonderes Interesse dargeboten haben, denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Basiliken im Auge und errichtete das Gebäude als kolossales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Gallerieen umzogen war. Die untere Säulenstellung befolgte die toskanische, die zweite die dorische, die oberste die ionische Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenster gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Außere enthielt sich in protestantischer Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieselbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben deshalb fand diese schlichte Behandlung bei den Zeitgenossen keinen Anstoß, und de Brosse erntete für seine großartige und zweckmäßige Construction allgemeine Bewunderung.

Dafs er indess auch reichere Compositionen auszuführen verstand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24. Juli 1616 den Grundstein legte.¹⁾ Ohne Rücksicht auf den gothischen Charakter des Baues setzte er die Façade als selbständiges Dekorationsstück dem Baue vor und schmückte sie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erste Beispiel dieser Anwendung der classischen Architektur in Frankreich, weshalb diese Façade lange Zeit in hohem Ansehen stand.

¹⁾ F. de Guilhermy, Description archéologique de Paris, p. 178.

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Broffe Gelegenheit, eine der großartigsten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze südliche Hälfte der Hauptstadt entbehrte schon lange hinreichenden guten Trinkwassers, und Heinrich IV hatte deshalb den Plan gefasst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzustellen. Der Dolch Ravaiillac's hatte auch diesen Plan nicht zur Ausführung kommen lassen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat frischen Trinkwassers haben verzichten müssen, wenn nicht der Palaß des Luxembourg für seine Wasserwerke daselbe Bedürfnis getheilt hätte. Die Königin liefs deshalb 1613 durch de Broffe den Plan wieder aufnehmen und den großartigen Bau der Römer herstellen. Die römische Wasserleitung, welche hauptsächlich die Thermen zu versorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Wasser von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerstört und seit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, stand sie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberresten da, so daß man das Werk de Broffe's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Größe auf, welcher die Römerbauten derselben Art auszeichnet. Der Aquädukt überschreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört also zu den kühnsten Constructionen dieser Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlassung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den südlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Broffe den im März 1618 durch Brand zerstörten großen Saal des Palais de Justice zu Paris wieder herzustellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern schloß er sich der zweischiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindesten Rücksicht auf den Stil der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothischer Tonnengewölbe gehabt hatte, steinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Dekoration von dorischen Pilastern. Zwei breite Halbkreisfenster und darüber zwei Rundfenster in den schmalen Schlußseiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur ist nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweist gleich den übrigen Schöpfungen, daß de Broffe zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffassung als durch Phantasie hervorragen.

§ 92.

PRIVATSCHLÖSSER DIESER ZEIT.

AUS der ziemlich ansehnlichen Reihe von Schlössern, welche während der ersten Decennien des 17. Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige besonders charakteristische hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des französischen Schloßbaues darzulegen.

Als gemeinfamer Grundzug ist festzuhalten, daß noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Maßgebende bei diesen Anlagen sind, daß die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmäßige Gruppierung um einen viereckigen Hof die feste Norm bilden. Besonders ist es für die Gesamterscheinung dieser Bauten bezeichnend, daß sie zwar in italienischer Weise mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien streben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die malerische Massengliederung auch jetzt mit Vorliebe festhalten, ja daß selbst Rundthürme und Wassergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm schwinden. Dagegen kommen die großen Galerien, der Stolz des 16. Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schloßbewohner zieht sich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künstlerische Charakteristik lassen sich zwei ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Typen unterscheiden. Der eine beruht auf einer fast absichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äußersten Grade getriebenen Einfachheit, die nichts kennt als die schlichteste Verbindung von Backsteinbau und Rusticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht selten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieselben Grundelemente auf, weiß aber aus ihnen eine reichere dekorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muß für den Mangel an feiner künstlerischer Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entschädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloß Tanlay in Burgund in seinen verschiedenen Gebäuden bezeichnende Beispiele.^{*)} Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anstoßenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Besitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das sogenannte »kleine Schloß« hinzu, einen vor dem Hauptbau selbständig sich erhebenden Pavillon. Dieser zeigt im Erdgeschoß die üppigste Rustica mit einer wahrhaft phantastisch überschwänglichen Dekoration, in welcher alle Arten von Linienspielen mit vegetabilischen Mustern wechseln. Darüber erhebt sich ein oberes Geschoß mit eleganten korinthischen Pilastern, reichen Fenstergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk decorirten Fries. Dieser üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contrast mit dem Wasser des umgebenden Grabens berechnet.

^{*)} Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

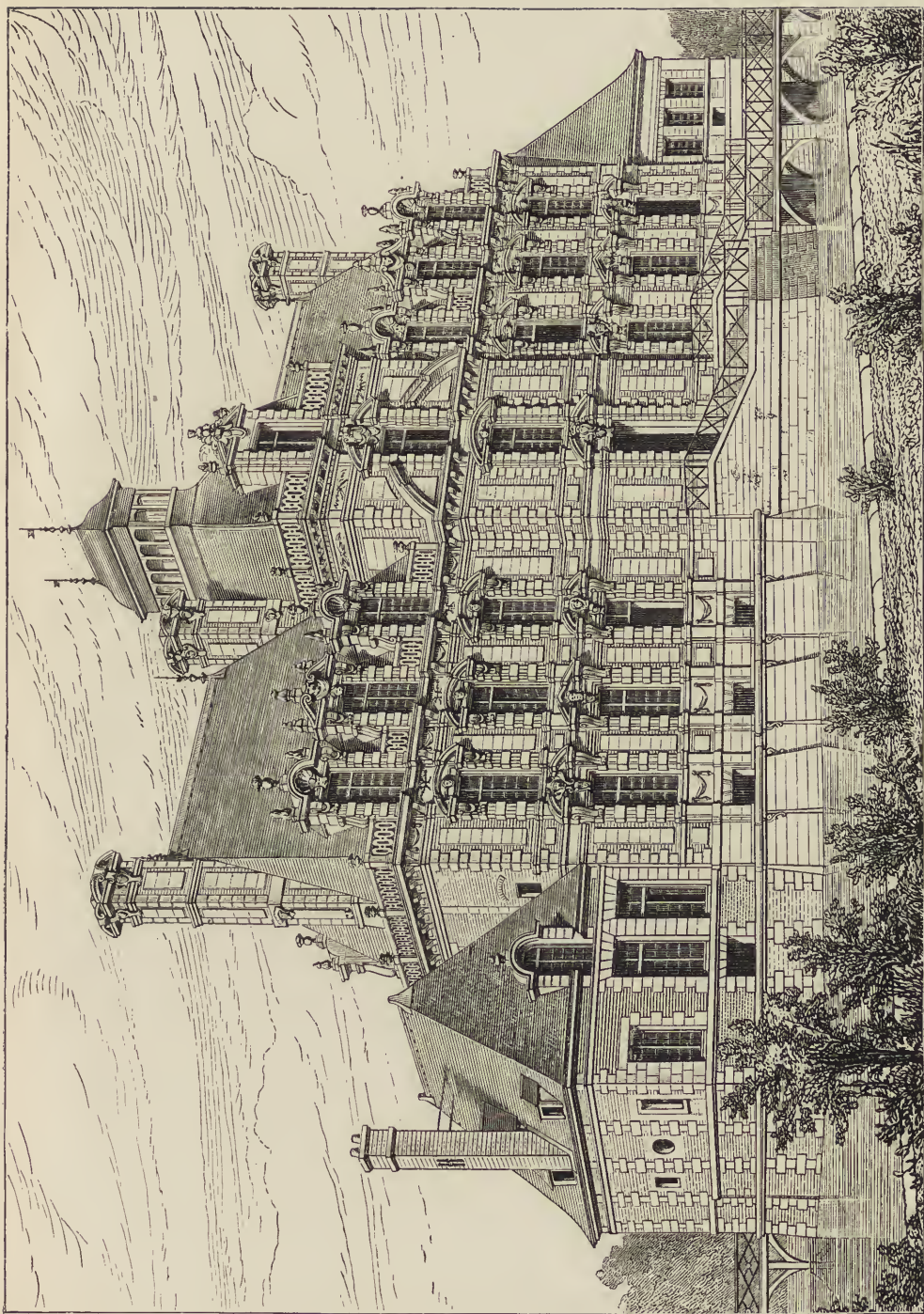


Fig. 117. Schloß von Beaumesnil. (Sauvageot.)

Von höchster Nüchternheit ist dagegen der weitere Ausbau des Hauptschlosses, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den ersten Jahren der Regierung Ludwig's XIV seit 1643 ausgeführt wurde. Da derselbe nicht mehr dieser Epoche angehört, so gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloß der Zeit Ludwigs XIII ein Beispiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es ist das kleine Schloß Wideville¹⁾ unweit Verfailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fufs bei 125 Fufs Breite. Auf beiden Seiten springen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein grösserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einstöckigen Gebäude um ein Gefchoß überragt und das Vestibül sammt einem quadratischen Saal enthält. Rechts neben demselben ist die in geradem Lauf ansteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung ist bequem und ansprechend. Der Bau erhebt sich, rings von Gräben umzogen, auf einer Insel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine festungsartige Thürme flankirt wird. Die ausserordentlich hohen Fenster, die Ecken, sowie die Gesimse bestehen aus Quadern, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchste Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausstattung sind besonders die schönen glazirten Fufsböden hervorzuheben. Im Park sieht man eine Grottenanlage in einer Rustica mit dorischen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfsteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backsteinbau schon im Mittelalter eine künstlerische Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beispiele einer reicheren Anwendung desselben. Besonders prächtig am Schloß von Beaumesnil²⁾ im Departement der Eure. (Fig. 117.) Auf einer Insel, rings vom Wasser umschlossen, erhebt sich der prächtige Bau, dessen Fenster und Thüren, sowie die Ecken eine ungemein derbe Rustica zeigen, während die Wandflächen in Backstein mit rautenförmigen Mustern durchgeführt sind. Diefes, sowie die originellen barockphantastischen Krönungen der Portale, der Fenster und der Lucarnen, die überall in den Formen die grösste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenso reich durchgeführten Kamine und der pompöse Abschluß des mittleren Pavillons mit seinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller schweren Ueberladung ein ungemein malerisches Gepräge. Die Wirkung dieser reich gegliederten Massen wird durch den Wasserpiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichsste gesteigert. Der Bau besteht

¹⁾ Sauvageot, choix de palais, Vol. III. — ²⁾ Ebend. Vol. IV.

übrigens wie in Wideville aus einem langgestreckten Rechteck von 30 Fufs Tiefe bei 120 Fufs Breite. Die Mitte bildet ein vorspringender Pavillon, der das Vestibül sammt dem Treppenhause enthält.

Denfelben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemufterten Backsteinbaues mit derben Rusticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs¹⁾ bei Fécamp, nur dafs die Anlage kleiner und die Dekoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz so schwer und überladen ist wie in Beaumesnil. Der Bau besteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fufs zu 65 Fufs. Die Mitte enthält das Vestibül sammt dem Treppenhause, neben welchem jederseits ein großes quadratisches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade sind kleine runde Thürme mit geschweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anstossenden Zimmern in Verbindung stehen. Auch hier ist also die malerische Bewegung der Massen hauptsächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit feinen Laubgruppen einen wirkfamen Hintergrund.

§ 93.

STÄDTISCHE PRIVATHÄUSER.

UNTER den vornehmen Wohnhäusern, welche aus dieser Zeit in den Hauptstädten des Landes überall noch vorhanden sind, darf als eins der bedeutendsten das Hôtel Montescot zu Chartres²⁾ bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des 17. Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Sekretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloster und ist gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, dessen Grundriß wir in Fig. 118 beifügen, zeigt die regelmässige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich seit längerer Zeit eigen war, in besonders klarer Anordnung. Um einen quadratischen Hof E gruppieren sich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Straße eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abschluß bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückseite, eine zweite Treppe B ist im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern bestehend, zeigt das äußerste Maafs von Nüchternheit, nirgends das geringste Ornament, und selbst die Gesimse und sonstigen Glieder sind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die großen Verhältnisse und die glückliche Bewegung der Massen geben dem Bau ein stattliches Gepräge. Bemerkenswerth ist, dafs die Einfassungen der Fenster und die Pilaster, welche die Wände gliedern, aus Backstein gebildet sind, während die übrigen Theile meistens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere Anlage erhalten hat, wechseln Quader mit Backsteinen. Die drei Portale

¹⁾ Sauvageot, Vol. II. — ²⁾ Ebend.

der Hoffaçaden sind reicher ausgeführt und selbst mit plastischem Schmuck versehen.

Ungleich eleganter und prächtiger ist das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieselbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflussreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.¹⁾ Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn diese Jahrzahl liest man am Kamin des großen Saales. Bouhier war ein begeisterter Kunstfreund, machte Reisen in Italien und trieb seine Studien so weit, daß im Jahre 1630 das Hospital der Stadt nach seinen Plänen

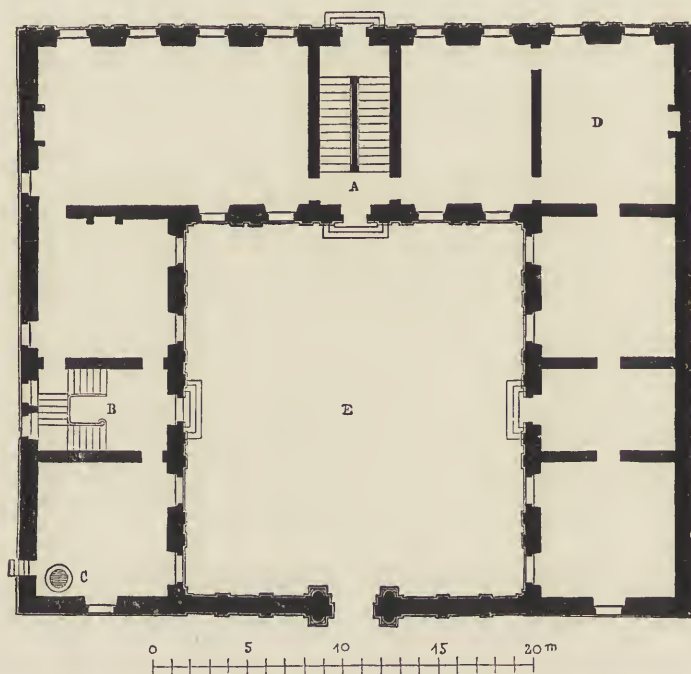


Fig. 118. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

erbaut wurde. Wahrscheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für sich ausführen liefs. Gewisse Eigenheiten sowohl in der Anordnung des Grundriffes wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und sogar seltsamen Behandlung der Architektur scheinen dafür zu sprechen, daß man es hier mit dem Werke eines geistreichen Dilettanten zu thun hat.

¹⁾ Vrgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Der Bau gruppirt sich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der StraÙe durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeschlossen wird. An diese Mauer legt sich nach innen eine Arkade, die in der höchsten Pracht der Ausführung ein elegantes Beispiel antiker Studien enthält und in ihrem graziösen Classicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau ist im Uebrigen weder durch glückliche Verhältnisse, noch durch Consequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenster z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die schweren auf Consolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt sind, wunderlich contrastiren. Im Einzelnen herrscht freilich an diesen Theilen großer Reichthum der Dekoration, die in feiner Ausführung vegetabilische und figürliche Elemente verbindet. Es ist eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der sich selbst auf die Umrahmungen der Dachfenster erstreckt, die Harmonie der Wirkung preisgibt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die consequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der sich über alle Theile gleichmäÙig erstreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchst originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die sich bis auf die bunt glafirten Dächer mit ihren eleganten Bleispitzen, die prächtige Laterne im Treppenhause, die charaktervolle Eisenarbeit des Brunnens im Wirthschaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die gefamnte innere Ausstattung der Zimmer erstreckt.

Kleinere Privathäuser dieser Epoche sieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das stattliche Haus der Rue de la grosse Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichsten dieser Epoche.¹⁾ In Paris zählt hierher das Hôtel Sully²⁾ in der Rue St. Antoine, erbaut seit 1624, eine der größten und vollständigsten unter den vornehmen städtischen Privatwohnungen dieser Zeit, ungewöhnlich reich an plastischer Dekoration. Ferner in Arras³⁾ ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt ist. Diese Beispiele mögen statt vieler anderer genügen.

Zu palastartiger Größe und Bedeutung erhob sich die fürstliche Wohnung, welche Richelieu seit 1624 durch *Jacques Lemercier* sich gegenüber der Nordseite des Louvre erbauen ließ und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der stolze Bau vollendet (1639), so schenkte der Besitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais

¹⁾ Aufn. in Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — ²⁾ Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — ³⁾ Berty, a. a. O. Vol. I.

Royal bezeichnete Gebäude Sitz der Regentin Anna von Oesterreich, und Ludwig XIV überließ es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgestaltungen damit vornehmen ließ, unter welchen wir es kennen. Ursprünglich bestand der großartige Palaß aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die sich um zwei große Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeschoß mit Arkaden, über welchen sich eine Terrasse hinzog, ihn gegen den großen prächtigen Garten ab. Im Innern herrschte fürstlicher Luxus in Anordnung und Ausstattung der Räume. Außer den großen Festfälen und Galerien mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der ersten damaligen Meister enthielt der Palaß zwei Säle fürs Schauspiel, einen kleinen für ausgewählte Kreise und einen größeren für dreitausend Zuschauer. Dies war die klassische Bühne, welche bald darauf durch die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten sollte.

§ 94.

ÖFFENTLICHE GEBÄUDE.

WIE sehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsstreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, sahen wir schon bei Betrachtung des Stadthauses von Paris (§ 59), dessen Bau längere Zeit ruhte und erst unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieses volksfreundlichen Königs ist es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugniß dessen erheben sich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in mehreren der wichtigsten Städte des Landes Rathhäuser in den kräftigen, selbst derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energischen Ueppigkeit der Dekoration, deren dieser Stil fähig ist. Man glaubt in der Frische und Opulenz dieser Gebäude einen Widerschein des neuen Lebensgefühls zu erkennen, welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach so langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendsten unter diesen Denkmälern ist das Stadthaus von La Rochelle, diesem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.¹⁾ Das Gebäude ist in verschiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desselben stammt aus dem 15. Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundstein zu der Galerie (Fig. 119) und dem großen Saale, welche noch jetzt das Prachtstück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeschoß zieht sich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben dorischen Säulen vor der Façade hin. Die Schäfte der Säulen bestehen aus cannelirten Trommeln, die mit schweren Boffagen wechseln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düster zu

¹⁾ Aufn. in Rouyer et Darcel, Art. architectural. Vol. II, pl. 13.

machen, hat der Architekt unter den großen Fenstern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermaße es gestattete, die dort zu



Fig. 119. Vom Stadthaus zu La Rochelle. (Baldinger nach Phot.)

erwartende Säule fortgelassen und die beiden Bögen mit einem schwebenden Schlussstein verbunden. Dadurch entsteht eine ebenso phantastische wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch schlanke korinthische

Pilaster ihre Fortsetzung findet. In den weiteren Intervallen derselben sind große Fenster mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Nischen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeschoss mit barock aber höchst originell componirten Fenstern und Giebeln bildet den energisch wirkfamen Abschluss. Alle Theile des Baues zeigen eine für diese Zeit ungewöhnlich reiche Dekoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den schwebenden Schlusssteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme sammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeschosses elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genieen mit Füllhörnern. So ist der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniß von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesstofs erhielt. Ehemals befand sich an dieser Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsstadt der französischen Könige, Rheims, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauses, welches seiner Anlage und Ausführung nach sich dem Vorbild des Pariser Stadthauses anschließt. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurm bekrönt. Die Verhältnisse sind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeschoss hat dorische Halbsäulen und Rustica, die auch für die Fenstereinfassungen verwendet ist. Im oberen Geschoss sind korinthische Halbsäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ionische Halbsäulen zeigt. Ein Dachgeschoss mit abwechselnd größeren und kleineren Lucarnen bildet den Abschluss. Ueber dem Portal sieht man in einem Relief von Kalkstein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerstörten Holzreliefs getreten ist. Die dabei befindliche Inschrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von großartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas schwulstigen Formen ausgeführt, ist das Stadthaus von Lyon, 1646 begonnen, aber seiner ganzen künstlerischen Haltung nach in diese Epoche gehörend.¹⁾ In neuerer Zeit schön restaurirt, ausgebaut und vergrößert, ist das Gebäude ein pompöser Ausdruck der Lebensfülle dieser reichen und mächtigen Stadt. Hauptfächlich trägt dazu die reiche plastische Ausstattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römischen Monumente des südlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, daß die architektonischen Formen ziemlich rein

¹⁾ Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.

und edel behandelt sind mit wenig barocker Willkür; ferner das der ganze Bau in Quadern ausgeführt ist, ein Vorzug, den er mit den Stadthäusern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Pariser Stadthaus gegebenen Anordnung; auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern geschlossen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im obersten Geschoß eine Flachnische mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der stattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgeschlossen wird. Große Opulenz erhält die Façade durch den plastischen Schmuck: im Erdgeschoß Masken an den Schlusssteinen der Fensterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgeschoß ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenster; im oberen Stockwerk Fruchtschnüre an den Fenstern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Nische und des Glockenthurmes.

Für das Innere ist die Anordnung von großem Reiz, das der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Strafe, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weise schon an den Stadthäusern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Dekoration gehört größtentheils der jüngsten mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herstellung an.





IX. KAPITEL.

DER KIRCHENBAU DER RENAISSANCEZEIT.



§ 95.

DIE ENTWICKLUNGSTUFEN DESSELBEN.



N Italien hatte die Renaissance kraft der Universalität ihres Strebens die kirchliche Architektur gleich der profanen in ihr Programm aufgenommen und auch in Gebäuden des religiösen Bedürfnisses ihr künstlerisches Ideal zu verwirklichen gesucht. In größter Mannigfaltigkeit tritt uns diese Tendenz dort entgegen: die Basilika, das einschiffige Langhaus mit flacher Decke oder mit Gewölben, Systeme von Kuppeln und Tonnen, oder ausschließlich Tonnengewölbe, nicht minder das Kreuzgewölbe kommen zur Anwendung. Vor allem wird der Centralbau in Verbindung mit der Kuppel gepflegt und in vielfacher Umgestaltung als Rundbau, Polygon, Quadrat oder griechisches Kreuz ausgebildet. Damit geht von Anbeginn das Streben Hand in Hand, diesen Werken durch eine Gliederung, Construction und Dekoration im Geiste des classischen Alterthums das Gepräge von antiken Tempelbauten zu geben.

Nichts von alledem treffen wir in Frankreich. Seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts hatte der Kirchenbau mit so beifpielloser Energie die materiellen und künstlerischen Kräfte der Nation in Anspruch genommen, mit einer solchen Fülle kirchlicher Bauten jeden Ranges von der Kathedrale bis zur kleinsten Kapelle und Dorfkirche das Land bedeckt, daß nach dieser Richtung kaum noch Etwas zu thun übrig blieb. Wo in einzelnen Fällen Bauten der früheren Zeit zu vollenden, oder wo neue zu errichten

waren, da gefchah es durchaus in mittelalterlicher Weise, in jenem spätgothischen Flamboyantstil, der gerade in Frankreich eine feltene Opulenz und dekorative Fülle entfaltet. Wir haben in § 12 Beispiele dieser gothischen Nachzügler gegeben und dabei gefunden, daß bis tief ins 16. Jahrhundert diese nationale Bauweise in Kraft blieb. Ein noch erstaunlicheres Beispiel von dem zähen Festhalten am gothischen Stil und von dessen unverwüsthlicher Lebenskraft ist die Kathedrale von Orleans, welche nach ihrer Zerstörung durch die Hugenotten auf Anordnung Heinrichs IV seit 1601 ganz nach mittelalterlicher Anlage und in gothischem Stil erneuert wurde. Man sieht aus diesen Thatfachen, daß die alten Bauhütten noch lange in Kraft blieben, und daß die Meister der gothischen Kunst, gestützt auf die Anhänglichkeit des Bürgerthums und der kirchlichen Corporationen an den Stil des Mittelalters, denselben gegen die eindringende Renaissance zu behaupten wußten.

Als aber die Fürsten und der hohe Adel in allen Theilen des Landes Schlösser zu errichten begannen, die den neuen Stil glänzend zur Geltung brachten, konnte es nicht ausbleiben, daß der dekorative Reiz dieser Bauten in einer Zeit der höchst gesteigerten Dekorationslust bald auf alle Kreise einen tiefen Eindruck machte. Unter den alten Werkmeistern sogar erwachte der Drang, mit den Künstlern des modernen Stils zu wetteifern und Proben ihrer Bekanntschaft mit der Antike abzulegen. Etwa seit 1520 lassen sich Zeugnisse davon in den Kirchenbauten nachweisen. Doch tritt das antifikirende Element zunächst nur bescheiden, meist in dekorativen Einzelheiten auf, denn die Tradition war so mächtig, daß nicht bloß der mittelalterliche Grundplan, die drei- oder fünfschiffige Anlage, der polygone Chor mit Umgang und Kapellenkranz, sondern auch das ganze System der gothischen Construction, die Rippengewölbe und die großen Spitzbogenfenster, die Strebepfeiler und Strebebögen festgehalten wurden. Aber im Einzelnen fängt man an, diese Constructionen durch eine neue Formsprache auszuprägen. Am wenigsten bemerkt man davon im Innern; doch kommen schon Pfeiler vor, die mit antiken Pilastern decorirt sind, und die in dieser Epoche so beliebten schwebenden Schlußsteine der Gewölbe werden mit antiken Formen, mit Arabesken und figürlichem Schmuck ausgestattet.

Viel umfassender ist die Anwendung der Renaissancedetails am Aeußeren. Hier werden die Strebepfeiler mit antiken Pilastern bekleidet und selbst die Gesimse mit antiken Architraven und Friesen verbunden; die Fialen nehmen die Gestalt von Kandelabern an, und die Strebebögen erhalten ebenso eine Dekoration mit Renaissanceformen. Am eingreifendsten vollzieht sich dies Compromiß zwischen mittelalterlicher Anlage und antiker Ausprägung an den Portalen und überhaupt am ganzen Façadenbau. Zunächst sind es antike Einzelheiten, Säulenstellungen, Nischen, Caffetengewölbe, sowie die

mannichfaltigen Ornamente, welche ziemlich willkürlich sich der mittelalterlichen Anlage hinzufügen und solchen Façaden den Charakter einer harmlos spielenden Pracht verleihen. Um 1540 aber gewinnt eine strengere, mehr schulmäßige Behandlung der antiken Formen die Ueberhand, und bald setzt man antike Säulenstellungen mit Gebälk und Giebel, manchmal in mehreren Geschossen, dem gothischen Baue vor, ohne die inneren Widersprüche solcher Anordnung zu empfinden.

Auffallend ist bei alledem, wie lange Frankreichs Kirchenbau sich gegen diese Neuerungen sträubt. Selbst in den Renaissancechlöffern bleiben die Kapellen noch lange Zeit völlig gothisch, so nicht bloß in Gaillon (§ 16) und in Chenonceaux (§ 32), sondern sogar noch in Ecoeu, wo Jean Bullant die Kapelle im gothischen Stil ausführte (§ 72). Dagegen sind es auch wieder zuerst die Schloßkapellen, welche den streng antiken Stil aufnehmen, und Philibert de l'Orme ist es, der in den Kapellen zu Villers-Coterets (§ 29) und zu Anet (§ 68) die classische Architektur zur Geltung bringt. Bei größeren Kirchenbauten wird dies Beispiel aber erst im 17. Jahrhundert befolgt, und nachdem Salomon de Brosse 1616 die Façade von St. Gervais begonnen hat, wird bald darauf bei den Kirchen der Carmeliter und der Sorbonne (1635) der italienische Kuppelbau in Frankreich eingeführt.

§ 96.

KIRCHEN ZU CAEN.

Die Normandie, deren glänzende Leistungen auf dem Gebiet des Profanbaues wir unter den bedeutendsten Schöpfungen der Frührenaissance kennen gelernt haben, bringt auch im Kirchenbau eine Reihe von Werken hervor, in welchen dieser gemischte Uebergangsstil sich zur höchsten dekorativen Pracht entfaltet. Das Meisterstück dieser Epoche, welches nirgends feines Gleichen findet, ist der Chor von St. Pierre zu Caen, 1521 durch *Hector Sokier* begonnen.¹⁾ Der Grundriß zeigt nach gothischer Weise polygonen Abschluß mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz. Die Construction und die Form der Pfeiler und Gewölbe sind noch durchaus mittelalterlich, aber die Dekoration besteht aus einer Mischung spätgothischer Formen mit Details der Frührenaissance, in welcher die phantasievolle Ueppigkeit beider Stile sich zu einer Wirkung von unvergleichlichem Zauber verbindet.

Im Innern²⁾ bestehen die Sterngewölbe aus den reichsten Verschlingungen, und die kräftig profilirten Rippen, in ihrer ganzen Ausdehnung mit frei durchbrochenem Ranken-Ornament besetzt, treffen in Schlußsteinen

¹⁾ Vgl. Guide de Caen, 1857. p. 12. Dazu Palustre II, 228 ff. — ²⁾ Eine Abbild. bei Chapuy, Moyaen âge mon. II, pl. 284.

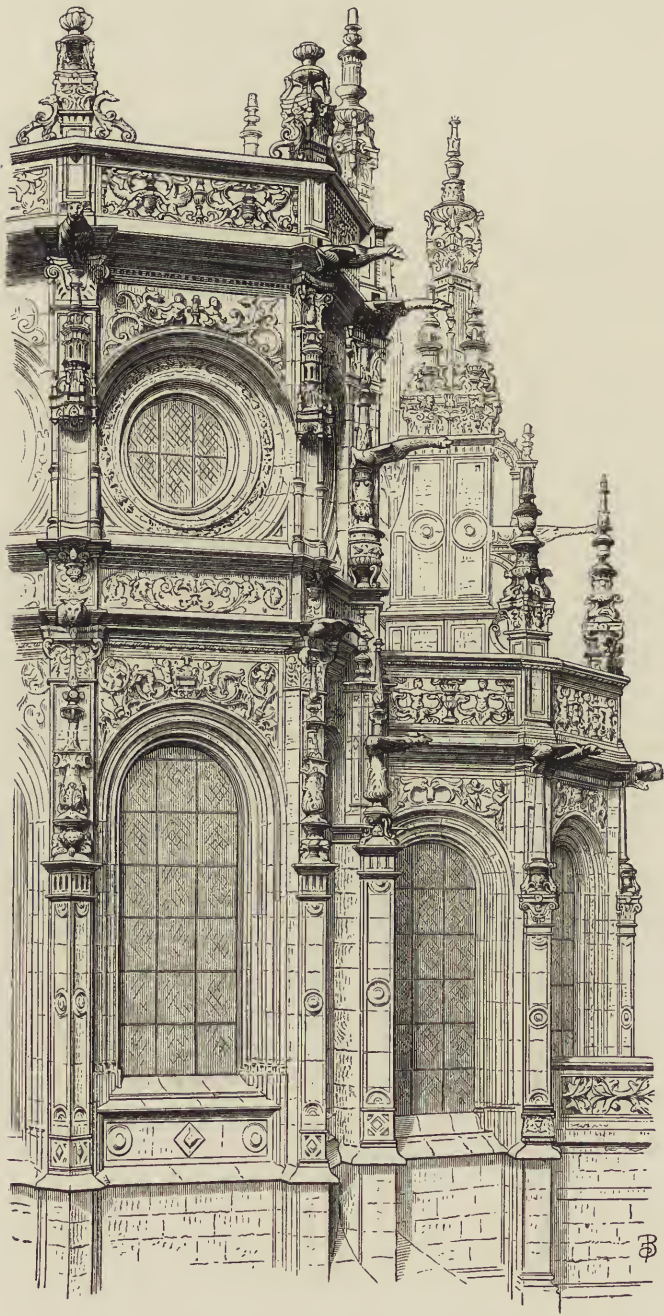


Fig. 120. Caen. S. Pierre. (Baldinger nach Phot.)

zusammen, die in Forni von Zapfen frei niederschweben und in brillanter Weise mit Renaissanceformen dekorirt sind. Noch grössere Pracht entfaltet sich an den phantastischen Baldachinen der Statuennischen, welche in den Ecken des Chorumgangs und der Kapellen überall angebracht sind. Bei ihnen entwickelt sich aus einem gothischen Unterbau die schlanke Krönung in den mannichfach bewegten Formen einer spielenden Frührenaissance.

Ihren Gipfel erreicht aber diese überschwänglich üppige Architektur am Aeußeren (Fig. 120). Wie hier die gothische Construction völlig in Renaissanceformen überetzt ist, wie korinthische Pilaster mit vorgelegten Candelabern oder graziöse baldachingekrönte Nischen die Strebepfeiler bekleiden, wie die originellsten Phantasiespiele an Stelle der gothischen Fialen die krönenden Abschlüsse bilden, wie übermüthige Arabesken die Balustraden der Dachgalerien füllen, und ähnliche Compositionen jede freie bleibende Fläche, die Zwickel über den Fenstern, die Frieße und die Einfassungen der oberen Rundfenster bedecken, das gehört zum Geistreichsten und Graziösesten der gesammten Frührenaissance. Die Composition, frei von pedantischer Strenge, ergeht sich hier in dem genialen Uebermuth, der allein solchen Schöpfungen ihre Berechtigung giebt, und die Erfindung ist so lebensprühend, die Ausführung so elegant, daß das Ganze als ein wahres Meisterwerk unübertroffen in feiner Art dasteht.

Eine zweite Schöpfung verwandter Art sieht man in Caen an der kleinen Kirche St. Sauveur. Es ist ein unregelmäßiger spätgothischer Bau, aus zwei Schiffen bestehend, die mit zwei polygonen Chören neben einander schließen. Der eine ist ein glänzendes Werk spätgothischen Flamboyantstils, der andre wetteifert mit ihm in den dekorativen Formen der Frührenaissance. Auch hier sind elegante Pilaster zur Bekleidung verwendet, auch hier ist das ganze gothische System der Streben und Fialen in anmuthiger Weise aus Renaissanceformen zusammengesetzt, wie eine luftig übermüthige Parodie der gothischen Dekoration. Diese prächtigen Werke erinnern an die in ihrer Art nicht minder ausgezeichnete Architektur des Hôtel d'Ecoville (§ 47).

§ 97.

ANDRE KIRCHEN DER NORMANDIE.

ZU den frühesten Werken dieses Uebergangsstils gehört die Kirche von Tréport, deren Portal ein Werk eleganter Frührenaissance ist.¹⁾ Es öffnet sich mit zwei ganz flachen Bögen unter einem großen Halbkreisbogen, dessen gothisch profilirte Laibung theils mit dem naturalistischen Blattwerk des spätmittelalterlichen Stiles, theils mit Muscheln und auf-

¹⁾ Abb. in den Voyages pittor. Normandie, Vol. II, pl. 93.

gerollten Bändern in zierlichem Renaissancegeschmack dekorirt ist. Zwischen beiden Oeffnungen hat eine Nische Platz gefunden, mit antikem Giebel bekrönt und mit korinthischen Pilastern eingefasst. Der übrige Theil des Bogenfeldes zeigt eine willkürliche Ausfüllung mit spätgothischen Baldachinen und Maafswerken.

Wie unklar die Meister dieser Epoche gerade im Kirchenbau zwischen beiden Stilen hin- und hertappen und dabei selbst in der Gothik aus dem Sattel geworfen werden, ohne doch in dem neuen Stil festen Fuß zu fassen, beweist die Façade der Kirche von Gifors.¹⁾ Es ist ein Bau von höchst unregelmäßiger mittelalterlicher Anlage, aus einem Hauptportal und zwei Seitenportalen bestehend, die durch gewaltige Strebebögen getrennt werden. An der nördlichen Ecke flankirt ein quadratischer aus dem Mittelalter stammender Thurm die Façade, während südlich in ganz schiefer Stellung, wunderlich genug, ein kolossaler Thurm in den Formen der spätern Renaissance sich erhebt, der jedoch unvollendet geblieben ist. Mit Ausnahme desselben zeigt die ganze übrige Façade eine seltsame und mißverständene Mischung spätgothischer Formen mit Renaissance-motiven. Das Hauptportal mit seinem kolossalen Rundbogen hat eine Füllung von Nischen zwischen korinthischen Pilastern und im Tympanon ein Relief vom Traume Jacobs. In der Ausschmückung der Bögenlaibung und der Seitenwände herrscht das wunderlichste Stilgemisch. Ganz ungeschickt sind die oberen Theile des Mittelbaues dekorirt. Ueber dem Portalbogen baut sich ein Flachbogengiebel auf, mit plumpen Sculpturen gefüllt, und darüber steigt ein Tabernakelbau empor, wie eine offene Loggia zwischen korinthischen Pilastern gestaltet, in feiner Art das beste und zierlichste Stück am ganzen Bau. Sieht man aber wie es bloß aufgepflanzt ist, um das dahinter liegende prachtvolle Spitzbogenfenster des Mittelschiffs zu maskiren, so erkennt man die ganze Kopflosgigkeit des Baumeisters, der mit den alten Formen nichts mehr, und mit den neuen noch nichts anzufangen wußte. Dasselbe Durcheinander zeigt sich an allen übrigen Theilen dieser grotesken Façade, namentlich an dem oberen Geschoß und der achteckigen Krönung des nördlichen Thurmes. Dergleichen sieht wohl toll und übermüthig genug aus, gehört aber doch bei aller dekorativen Pracht zum Wunderlichsten seiner Art. Als Architekten wurden *Robert Grappin* und sein Sohn *Jean* genannt.

Etwas mehr Haltung zeigt die Façade der Kirche vom Vétheuil.²⁾ Chor und Thurmbau gehören dem Mittelalter an, während die Sakristei, das Schiff und die Portale von 1533—1550 vollendet worden sind. Wenn

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud IV. Vgl. Voyages, Normandie II, pl. 200—204. Dazu Palustre II. 204. — ²⁾ Aufn. bei Gailhabaud IV. Vgl. A. Durand in den Monuments historiques und Palustre II, 15 mit Abbildung.

die Einweihung, wie berichtet wird, erst 1588 stattfand, so hatte das seinen guten Grund, denn die oberen Theile der Façade sind offenbar nicht früher vollendet worden. Man erkennt das leicht aus der strengerem Observanz, in welcher hier die antiken Elemente zur Verwendung gebracht sind, und schon der Triglyphenfries der sammt Consolengefims den Hauptbau abschließt und von einem classischen Giebel gekrönt wird, kann nicht vor der Epoche Heinrichs II ausgeführt worden sein. Im Uebrigen ist sowohl am Hauptportal wie an der großen Pforte des Querschiffs, die auf eine elegante Vorhalle mündet, die Mitwirkung gothischer Formen vereinfacht, und das Streben offenbar auf Größe und Klarheit gerichtet. Doch hat auch hier die Rathlosigkeit des Architekten, namentlich in der Nischenbekrönung des Hauptportals, sich wunderlich genug ausgesprochen.

Wahrhaft wohlthuend berührt dagegen die großartige Façade der Kirche Ste. Clotilde zu Andelys.¹⁾ Hier ist die mittelalterliche Anordnung ebenfalls beibehalten, aber mit den wohlverstandenen Elementen der antiken Bauweise so glücklich und in so eminentem künstlerischem Geiste in Verbindung gesetzt, daß eine großartige und harmonische, wengleich selbstverständlich bloß dekorative Wirkung sich ergibt. Zwei Hauptgeschosse sind durch mächtige gekuppelte Säulenstellungen, unten ionische, oben korinthische eingerahmt. Zwischen den Säulen bleibt noch Raum für elegante Nischen und anderes füllende Beiwerk. Im Erdgeschoss öffnet sich in gewaltigem, von ionischen Säulen eingefasstem Bogen das Portal, in zwei kleinere Bogenöffnungen getheilt, die auf eleganten Karyatiden ruhen. Das große Tympanon hat man auch hier nur durch Nischen zwischen Säulen auszufüllen verstanden. Ueber alle Theile verbreitet sich eine luxuriöse Ornamentik theils figürlicher, theils vegetabilischer Art, und den Abschluß bildet ein prachtvolles korinthisches Consolengefims. Das obere Geschoss füllt ein glänzendes Radfenster und darunter eine sehr elegante Galerie, deren Fensteröffnungen von korinthischen Säulen eingerahmt werden. Das Ganze ist eine Schöpfung von hohem künstlerischem Werthe.

In demselben Stil ist auch die Umwandlung des Innern vollzogen. Man sieht die gothischen Arkaden auf Pfeilern ruhen, die mit korinthischen Pilastern bekleidet sind; man sieht das Obergeschoss über einem antiken Gefims mit cannelirten korinthisirenden Pilastern aufsteigen und selbst die Triforien mit antiken Säulen und Gebälken dekorirt, obschon die Fenster darüber die spätgothischen Flamboyantmuster zeigen. Für die Zeit des Baues ist nicht bloß die Jahreszahl 1540, die man auf einem Glasfenster bemerkt, maßgebend, sondern der gesammte künstlerische Charakter spricht für die glänzende Epoche Heinrichs II.

¹⁾ Treffliche Aufn. in Rouyer et Darcel, art archit. I, 28—33. Vgl. Voyages, Normandie II, 189.

Den selben durchgebildet classischen Geschmack zeigt endlich auch das Portal der Kirche von Aumale.¹⁾ Es ist eine Composition völlig im Charakter des Titusbogens: ein großer Halbkreis, auf korinthischen Säulen



Fig. 121. Argentan. Kirche St. Germain. (Sadoux.)

ruhend, zwischen welchen Nischen mit Engelstatuen angebracht sind. In den Zwickeln dagegen schweben victorienartige Engel, während der Fries

¹⁾ Abb. in den Voyages, Normandie II, 100 und 101.

mit Lorbeerzweigen und Stierchädeln dekorirt ist. Den oberen Abschluß bildet eine Aedicula, von korinthischen Säulen und classischem Giebel eingefast, darin eine Madonnenstatue, zu beiden Seite knieende Engel. Auf den Ecken kleinere Nischen mit Heiligenbildern, noch ganz in gothischem Sinn, aber in Renaissanceformen mit Baldachinen gekrönt. Dieses nochmalige Auftauchen eines mittelalterlichen Motivs ist um so bemerkenswerther, da das Portal die Jahrzahl 1608 trägt.

Ungleich feltener sind die Beispiele einer durchgreifenden Ausbildung des Innern in den Formen dieses Mischstiles. Eins der merkwürdigsten ist aber die kleine Kirche von Tillières, die zwischen 1543 und 1546 (denn beide Daten findet man an dem Monument) ausgeführt wurde.¹⁾ Es handelt sich um das interessante Gewölbe des Chores, der polygon geschlossen und mit gothischen Spitzbogengewölben bedeckt ist. Die Rippen zeigen an den breiten Flächen elegante Renaissanceornamente, und die freischwebenden Schlußsteine sind in höchster Pracht mit Pilasterchen und Nischen, Masken und Arabesken, kleinen Figuren, bunt gemischt mit Voluten, Akanthusblättern und selbst noch einzelнем gothischem Laubwerk, geschmückt. Den vollen Charakter einer schon üppig ausschweifenden Renaissance tragen die luxuriösen Steinreliefs, mit welchen sämtliche Gewölbkappen in ganzer Ausdehnung bedeckt sind. Nackte Figuren in allen Verkürzungen und Bewegungen spielen dabei eine Hauptrolle. Bald sind es Genien, bald Fabelwesen mit weiblichem Oberleib, bald große Masken oder Flügelwesen verschiedener Art, die mit einem schweren, vielfach aufgerollten Cartouchenwerk, sowie mit Blumenranken und Emblemen verschiedener Art ein buntes Quodlibet bilden. Dieser Stil ist nicht bloß unkirchlich im höchsten Grade, sondern — was schlimmer — unkünstlerisch. Es ist die widerlich ins Kraut geschoffene Dekoration der Schule von Fontainebleau, die hier ihre Früchte trägt, und die nicht mehr in feinem sinnigem Spiel die Flächen gliedern, sondern in breitspuriger Selbstverherrlichung Aller Augen auf sich lenken will.

Außerordentlich zahlreich sind auch sonst noch die kirchlichen Bauten, welche damals in der Normandie entstanden. So finden wir an der Kathedrale von Evreux²⁾ die Nordfaçade um 1531 durch *Jean Coffart* in dem bezeichnenden Stil dieser Frühzeit ausgeführt. Später, unter Heinrich II, wurde dann die Hauptfaçade in entwickeltem Renaissancestil vollendet. Sehr merkwürdig sind sodann an der in Trümmern liegenden Abteikirche Valmont³⁾ die überhöhten rundbogigen Arkaden auf dorischen Säulen, die Triforien mit ihren ionischen Säulenstellungen und darüber der abschließende,

¹⁾ Aufn. bei Rouyer et Darcel II, 1—6. Dazu Palustre II, 210. — ²⁾ Palustre II, 208. — ³⁾ Palustre II, 200.

antike Consolenfries. Dagegen sind die Triforien der Kirche zu Pont-Audemer¹⁾ gothisch; im Uebrigen aber die mittelalterliche Construction durch üppige Renaissancornamente belebt. Wie feltfam oft in dieser Zeit diese Stilmischung sich ausnimmt, bezeugt vor Allem das Innere der Kirche St. Germain zu Argentan,²⁾ in deren Chorumgang die in zwei Gefchoffen mit dorischen und ionischen Säulenstellungen bekleideten Pfeiler feltfam mit den mittelalterlich profilirten Rippen der Netzgewölbe und ihren üppigen freischwebenden Schlußsteinen contrastiren. (Figur 121). Eine äußerst elegante Dekoration von höchster Feinheit zeigt die Kirche Notre Dame de Pitié in Longni,³⁾ 1545—1549 ausgeführt. Besonders reich sind die Strebepfeiler mit ihren Doppelnischen und zierlichen Krönungen, sowie das reizend durchgeführte Hauptportal. Dagegen ist das Innere einfach, namentlich fehlen die sonst so beliebten Schlußsteine. Wiederum zeigt die Kirche von Almenèches⁴⁾ bei Argentan, welche 1550 vollendet wurde, diese Eigenthümlichkeit in reicher Anwendung. Wie noch damals oft Mittelalter und Renaissance aneinandertiesen, beweist die Kirche von Mortagne,⁵⁾ welche 1535 in gothischem Stil vollendet wurde, sieben Jahre später aber einen Renaissancethurm erhielt. Eine ausgebildete Façade des neuen Stils finden wir an Ste. Marie zu Caudebec,⁶⁾ während St. Remy zu Dieppe,⁷⁾ von 1522—1531 ausgeführt, den Spitzbogen mit Renaissance-details verbindet. St. Jacques in derselben Stadt vom Jahr 1535 zeigt im Außern die Strebepfeiler mit zierlichen Tabernakeln dekorirt, im Innern dagegen die Gewölbe mit reichen hängenden Schlußsteinen. Bisweilen werden die in der Normandie schon seit der romanischen Epoche allgemein gebräuchlichen hohen Vierungsthürme im Innern völlig in die Botmäfsigkeit des neuen Stils gebracht; eins der merkwürdigsten Beispiele ist St. Pierre von Contances,⁸⁾ dessen Centralthurm mit den Ordnungen der antiken Architektur elegant gegliedert ist. Das oberste Gefchoß dieser prächtigen Laterne erhielt erst unter Heinrich III feine Vollendung.

§ 98.

KIRCHEN ZU PARIS.

DI E Stadt Paris hat im Bündniß mit der Sorbonne während des 16. Jahrhunderts in allen Geisteskämpfen, namentlich in denen des religiösen Gebiets eine energische Rückschrittsrolle gespielt, die sich auch in ihren künstlerischen Unternehmungen ausdrückt. Von den zahlreichen und ansehnlichen, noch völlig dem gothischen Stil angehörenden Kirchen, welche sie in dieser Epoche ausführte, war schon im § 12 die Rede. Indessen hatte

¹⁾ Palustre II, 215. — ²⁾ Ebenda II, 223. — ³⁾ Ebenda II, 220. — ⁴⁾ Ebenda II, 220. — ⁵⁾ Ebenda II, 220. — ⁶⁾ Palustre II, 199. — ⁷⁾ Ebenda II, 199. — ⁸⁾ Ebenda II, 240.

die Bauluft Franz' I doch so viel Einfluß, daß auch hier unter seiner Regierung einige Kirchen entstanden, die den Stempel der neuen Zeit in hervorragender Weise an sich tragen. Zu diesen gehört zunächst St. Etienne du Mont.¹⁾ Neben der alten Abtei von St. Geneviève hatte sich seit dem 13. Jahrhundert eine Pfarrkirche erhoben, die am Ende des 15. Jahrhunderts bei der stark angewachsenen Volkszahl einen Erweiterungsbau dringend bedurfte. Aber erst 1517 kam man dazu, den Bau zu beginnen, und 1537 war nur der Chor vollendet. Im folgenden Jahr kam das südliche Seitenschiff mit den Kapellen zum Abschluß, 1541 konnten die Altäre geweiht werden, aber noch 1563 blieb die Bauunternehmung im Gang, und die Façade wurde erst 1610 begonnen.

Die Kirche bietet im Innern ein wunderliches Compromiß zwischen der Gothik und der Renaissance, doch so daß letztere nur an den Brüstungen der Galerien, den Eierstäben der Pfeilerkapitäle und ähnlichen untergeordneten Details zur Erscheinung kommt. In Anlage und Construction noch völlig gothisch zeigt sie einen polygonen Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ein hohes Mittelschiff mit übermächtig hohen Seitenschiffen und niedrigen Kapellen. Der Eindruck ist nichts weniger als erfreulich, da das Mißverhältniß der Höhenentwicklung unbefriedigend wirkt. Die Rundpfeiler werden im Chor durch spitzbogige gothisch gegliederte Arkaden verbunden, die gleich den breiten Gewölbrippen ohne Kapital sich aus dem Schaft entwickeln. Im Schiff kommt die fortgeschrittene Renaissance in architravirten Rundbögen zum Ausdruck, die aber dem Höhencharakter des Baues noch unangenehmer widersprechen. Eine merkwürdige Anordnung ist die Anlage eines Umgangs, der als Galerie in der halben Höhe des Mittelschiffs die Pfeiler verbindet und sich an der Rückseite um dieselben hinzieht, eine Communication um den ganzen Bau gewährend. Die gothischen Sterngewölbe sind sämmtlich mit herabhängenden Schlusssteinen versehen, die höchst elegant in durchbrochener Arbeit wieder das beliebte Prachtstück der ganzen Anlage bilden. Schwerfällig und breit dagegen sind die Fenster, mit unschönem Maaßwerk, die oberen spitzbogig, die unteren rundbogig geschlossen. Häßlich ist auch der Lettner mit seinen flachen Bögen und der durchbrochenen Wendeltreppe. Ein elegantes Dekorationsstück dagegen die Portale zu den Chorungängen im Renaissancegeschmack. Mit einem Wort: es ist die handwerksmäßig gewordene Gothik, die sich ungeschickt genug mit einzelnen antiken Schmucktheilen herauszuputzen sucht.

Anders verhält es sich mit der seit 1610 hinzugefügten Façade (Fig. 122). Sie schließt sich in ihrer steil aufragenden Gesamtförm dem Bau des

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud, IV.



Fig. 122. Paris. St. Etienne du Mont. (Baldinger nach Phot.)

Schiffes an, sucht aber die Elemente der Antike zur Gliederung und Dekoration zu verwenden. Dies ist hier noch nicht zu einer völlig schulmäßigen Durchführung vorgedrungen, doch kann man das interessante Werk als bahnbrechenden Vorläufer für die bald nachher auftretenden streng antiki-firenden Façaden betrachten. Bezeichnend ist, daß die langen Fenster nach mittelalterlicher Sitte beibehalten sind, ja daß selbst das Radfenster noch Aufnahme gefunden hat. Der Mittelbau mit seinen eleganten korinthischen Säulen nach der »französischen Ordnung« de l'Orme's, und dem reich geschmückten Giebel, darüber als oberer Abschluß der zweite gebogene Giebel, in

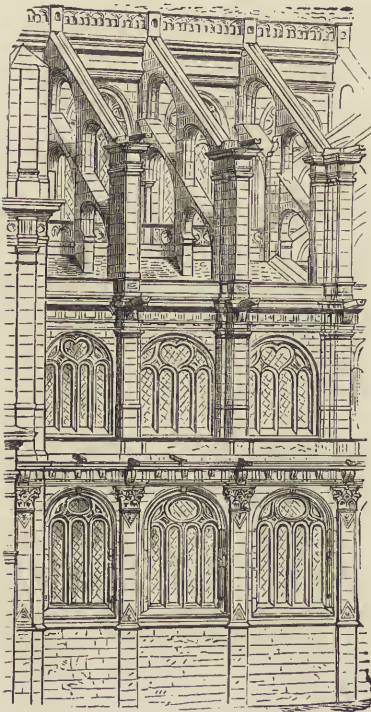


Fig. 123. Paris. St. Eustache. (Baldinger nach Phot.)

allen Theilen mit geschmackvoller Ornamentik ausgestattet, ist ein Beweis, mit welcher Anstrengung man die antiken Systeme den Kirchenfaçaden anzupaffen suchte.

Von ungleich höherem Werth ist die schöne und große Kirche St. Eustache, die reichste und größte Pfarrkirche auf dem rechten Seineufer.¹⁾ Sie wurde seit 1532 unter Leitung eines Meisters *David* völlig neu erbaut, und zwar begann man mit dem Schiff zuerst. Die Bauführung schritt langsam vor, und der Chor wurde erst 1624, das Ganze noch etwas später vollendet.

Auch hier begegnen wir einer streng mittelalterlichen Anlage, die mit feltner Consequenz in so später Zeit festgehalten und zu schöner Harmonie durchgeführt worden ist. Das Innere zeigt bedeutende Verhältnisse und jene Neigung zum Ueberflanken, die in der spätgothischen Kunst Frankreichs noch einmal mächtig ausbricht. Das Mittelschiff erhebt sich wenig über die vier hohen Seitenschiffe, hat aber doch unter seinen Fenstern ein vollständiges Triforium. Niedrige Kapellen umgeben die Abseiten und setzen sich mit diesen als Umgänge um den hohen Chor fort. Der Eindruck des Innern ist ein überaus lichter, freier und wohlthuender. Alle Formenausbildung vollzieht sich im Rundbogen und im feinsten Renaissancestil, alle constructiven Gedanken gehören sammt der Anlage und Eintheilung des

¹⁾ Vgl. V. Calliat, l'église St. Eustache à Paris. Fol. Paris.

Planes dem gothischen System. So zeigen namentlich die Pfeiler mittelalterliche, aber sehr breit gezogene Profilierungen, die mit reichen Renaissanceformen decorirt sind.

Am Aeufseren (Fig. 123) sind die Strebepfeiler und Bögen, die Gesimse und die Fenster, die Giebel der Kreuzschiffe mit ihren Portalen völlig in Renaissanceformen überfetzt; aber es fehlt jene geistreich freie Behandlung von St. Pierre zu Caen, und statt ihrer tritt ein etwas barocker Classicismus ein, der am entschiedensten an den Strebebögen und den Fenstern Schiffbruch leidet. Eine schöne und wirkungsvolle Composition in reich dekorativer Frührenaissance war dagegen die Hauptfaçade mit ihren drei Portalen, die später, noch unvollendet, abgeriffen und durch die Architekten Manfard de Jouy und Moreau mit dem stümperhaften, zum übrigen Bau gar nicht passenden Werk vertaufcht wurde, welches man jetzt sieht.

§ 99.

KIRCHEN IN ISLE DE FRANCE.

VON jener anziehenden Vermischung mittelalterlicher Construction und Anlage mit Renaissance-Ornamentik bietet auch eine Anzahl von Kirchen in der damals wieder so bauthätigen Provinz Isle de France mannigfaltige Beispiele. Wir nennen die Kirche zu Montjavoult¹⁾ mit einem Portal in prächtiger Frührenaissance, dessen etwas schwerer breiter caffettirter Bogen auf einer Wand mit zierlichen Nischen ruht, die durch cannelirte korinthische Pilaster eingerahmt sind. Das Ganze, von frei vortretenden korinthischen Säulen triumphbogenartig umrahmt, bietet eine höchst originelle Composition. Die kraufeste Stilmischung zeigt der Chor der Notre-Dame zu La-Ferté-Milon,²⁾ dessen gothische Fenster sehr späte Fischblasen-Maafswerke zeigen, während die Gliederung der Mauern durch dorische Pilaster und Triglyphenfries bewirkt wird. Die Jahreszahl 1563 beweist, bis in wie späte Zeit sich diese Mischarchitektur erhielt. Dagegen gehört St. Aspais zu Melun,³⁾ seit 1506 erbaut, zu denjenigen Kirchen, welche noch völlig der mittelalterlichen Weise folgen, in Einzelheiten aber das erste Auftauchen von Renaissanceformen verrathen. Aehnliches gilt von der Kirche zu Montereau-Fault-Yonne,⁴⁾ welche noch 1534 dieselbe Stilmischung, aber mit etwas stärkerem Zusatz von Renaissanceformen zeigt. Eine höchst elegante Façade des neuen Stils, üppig und reich durchgeführt, finden wir an der Kirche zu Othis,⁵⁾ deren Portal mit dorischen Säulen und prachtvollem Triglyphenfries decorirt ist. Die Strebepfeiler, mit cannelirten ionischen Pilastern eingefasst, sind nicht minder elegant und prächtig.

¹⁾ Palustre I, 69. — ²⁾ Ebenda I, 105. — ³⁾ Ebenda I, 142. — ⁴⁾ Palustre I, 144. — ⁵⁾ Ebenda I, 146.

Der Bau wurde erst 1573 vollendet. Aehnliche Behandlung zeigt die Kirche zu Brie-Comte-Robert,¹⁾ nur daß hier die korinthische Ordnung herrscht, die stets auf eine um etwas frühere Zeit deutet. Ganz im Stil der Renaissance ist dann die Kirche zu Etrepilly²⁾ durchgeführt. Eins der schönsten Beispiele dieser Art ist die Kirche zu Belloy,³⁾ deren Façade um 1540 entstanden ist, und die man neuerdings *Jean Bullant* zuschreibt. Dahin gehört auch die Kirche von Sarcelles,⁴⁾ etwas jünger, etwas einfacher, aber in demselben Geist behandelt. Ungefähr daselbe gilt von der Kirche zu Villiers-le-Bel⁵⁾ mit ihren antikisirenden Strebepfeilern, die gleichfalls als ein Werk *Bullant's* bezeichnet wird. Sie trägt die Daten 1545 und 1550. Noch eine ganze Anzahl kirchlicher Gebäude,⁶⁾ wie die von Luzarches [St. Damian], die zu Gouffainville von 1559, die zu Isle-Adame, 1567 vollendet, ferner die von Maffliers und Mesnil-Aubry (um 1582) tragen sämmtlich den Charakter der Bullant'schen Kunstweise, so daß man wenigstens seinen Einfluß oder seine Schule darin erkennen kann. An ihn selbst dagegen ist schwerlich zu denken. Der letztgenannte Bau zeigt trotz der späten Entstehungszeit immer noch spitzbogige Arkaden auf dorischen Säulen mit Gebälk und Triglyphenfries.

Ein anziehender Bau ist sodann St. Maclou in Pontoise, an welcher seit etwa 1525 die nördlichen Seitenschiffe ausgeführt wurden, die man demselben *Pierre Lemercier* zuschreibt, welcher 1552 den Auftrag erhielt, den Thurm zu vollenden. Von 1566—1578 wurden dann die südlichen Seitenschiffe in einem strengeren Stil hinzugefügt. Etwas früher, von 1548 bis 1561, wurde an der Notre-Dame zu Magny⁷⁾ das südliche Seitenschiff und das Kreuzschiff ausgebaut, ersteres am Aeußern mit ionischen Pilastern, letzteres mit Halbfäulen derselben Ordnung auf Pilastern statt der Strebepfeiler. Die Fenster sind zwar im Rundbogen geschlossen, aber noch mit gothischem Maafwerk, freilich von sehr häßlicher Form, gegliedert. Auf dem Kreuzschiff erheben sich zwei zierliche Giebelaußätze mit Nischen, die von korinthischen Pilastern eingefast sind. Man schreibt diese Theile *Jean Grappin*, dem Architekten der Kirche von Gifors zu. Auf denselben Meister glaubt man die Kirche von St. Gervais⁸⁾ zurückführen zu dürfen, deren Portal vom Jahr 1550 in sehr eleganter Weise antikisirend durchgeführt ist.

Eine strengere Façade vom Jahr 1549 finden wir an der Kirche St. Georges zu Villeneuve,⁹⁾ namentlich sind die beiden dorischen Seitenportale bemerkenswerth.

¹⁾ Palustre I, 144. — ²⁾ Ebenda I, 148. — ³⁾ Ebenda II, 3. — ⁴⁾ Ebenda II, 5. — ⁵⁾ Ebenda II, 5. — ⁶⁾ Ebenda II, 7. — ⁷⁾ Ebenda I, 70. — ⁸⁾ Ebenda II, 14. — ⁹⁾ Ebenda II, 19.

§ 100.

KIRCHEN ZU TROYES.

Ein verheerender Brand, welcher im Jahr 1524 die Stadt Troyes betraf und ganze Stadtviertel sammt sieben Kirchen zerstörte, gab Veranlassung zu Neubauten aller Art, die in umfassender Weise auch den kirchlichen Monumenten zu Gute kamen. Troyes noch immer eine der anziehendsten und alterthümlichsten Städte Frankreichs, bietet daher eine Reihe von kirchlichen Denkmalen, in welchen die Mischung des gothischen Stils mit der Renaissance mannigfach zum Ausdruck kommt. Meist in engen winkligen Strafsen der dicht bevölkerten Stadt gelegen, sind diese Gebäude von mäsigem Umfang und zeigen in ihrem Grundriß interessante Versuche, dem kirchlichen Bedürfnis gerecht zu werden, im Kampf mit äußerst beschränkenden Raumbedingungen. So sind z. B. mehrfach die Chöre geradlinig geschlossen, um die ganze von den anstoßenden Strafsen gestattete Breite auszunutzen, aber im Innern schließt gleichwohl das Mittelschiff polygon, und die Seitenschiffe sammt ihren Kapellen, wo letztere vorhanden, suchen durch künstliche Gewölbeanlagen den rechtwinkligen Abschluß mit dem innern Polygon zu vermitteln.

Solcher Art ist die Kirche St. Nicolas, die von 1526—1600 völlig erneuert wurde. Sie besteht aus einem hohen Mittelschiff und zwei niedrigen schmalen Seitenschiffen, sämmtlich mit reichen Sterngewölben versehen, die in den Chorabtheilungen mit üppig durchbrochenen Ornamenten an den Rippen dekorirt sind. In den Arkaden des Chores herrscht noch der Spitzbogen, während das Schiff den Rundbogen zeigt. Am meisten Mühe haben auch hier die Fenster verursacht, denn ihre großen rundbogigen Oeffnungen sind mit einem Maafswerk gefüllt, welches theils aus häßlichen spätgothischen Formen, theils aus trockenen Renaissancemotiven besteht. Am westlichen Ende des Schiffes führt eine große Treppe an der Südseite zu einer prächtigen Empore, deren Anlage in ihrer Großartigkeit wahrhaft überraschend ist. Auch am Außern kreuzen sich die beiden Stile, und von den beiden Hauptportalen an der Nord- und Südseite gehört das erstere noch ganz der Spätgothik, während das andere sich in ziemlich freien phantasievollen Formen der Renaissance bewegt.

Noch stärker greift die Renaissance mit ihren reichen Dekorationsformen in die gothische Construction und Anlage hinein bei St. Pantaléon, wo das Innere gerade durch den bunten Wechsel der Formen zu höchst maleischer Wirkung kommt. Die Kirche besteht aus einem hohen Mittelschiff mit schmalen niedrigen Seitenschiffen und Kapellen. Der Chorschluß ist, ähnlich wie bei St. Nicolas, im Außern rechtwinklig, doch im Innern mit polygonem oder vielmehr halbkreisförmigem Abschluß des Mittelraumes.

In den Arkaden, den Gewölben und den Fenstern der Seitenschiffe gehört alles noch der Gothik und dem Spitzbogen; dagegen sind die Pfeiler des Mittelschiffs als colossale korinthische Säulen behandelt, die mit ihrem vorgekröpften Gebälk sich disharmonisch genug eindringen. Ebenso häßlich ist das hölzerne Tonnengewölbe, mit welchem das Mittelschiff abschließt. Auch die rundbogigen Oberfenster mit trockenem Füllwerk in Renaissanceform wirken ungünstig. Das Aeußere zeichnet sich durch den reichen Schmuck des Chores in spätgothischen Formen aus. Von den Portalen ist das südliche noch ein Werk der Gothik, während das nördliche der entwickelten Renaissance angehört.

An der kleinen Kirche St. Jean ist das Schiff vom Brande im Wesentlichen verschont geblieben; der Chor dagegen ebenfalls nach 1524 erbaut und zwar in so gesteigerten Dimensionen, daß die Seitenschiffe desselben an Höhe fast das alte Mittelschiff erreichen. Die Gewölbe der Chorumgänge und Kapellen zeigen die üppigsten Verschlingungen eines mit durchbrochenen phantastischen Ornamenten bekleideten Rippenwerks. Interessant ist namentlich die Vermittlung des achteckigen Schlusses mit der rechtwinkligen Form des Aeußern. Das Letztere zeigt gleich dem um 1555 errichteten Glockenthurm dieselbe Stilmischung. Zahlreiche tüchtige Glasgemälde dieser Epoche schmücken die Kirche, und auch in den übrigen Denkmälern von Troyes sieht man noch genug ähnliche.

Einen andern Grundplan zeigt die kleine Kirche St. Nizier, die ebenfalls nach dem Brande in den Jahren 1535 bis 1578 erneuert wurde. Die Seitenschiffe setzen sich als Umgänge mit drei polygonen Halbkapellen um den aus dem Achteck geschlossenen Chor fort: eine Anordnung die schon in St. Madeleine auftritt, im Uebrigen in Frankreich zu den Ausnahmen gehört.¹⁾ Die Arkaden, Gewölbe und Fenster zeigen noch den Spitzbogen, doch mischen sich in das Maafswerk der letzteren die Formen der Renaissance. Auffallend sind die breiten gedrückten Verhältnisse des Baues, welche der sonst in Troyes herrschenden ungemein schlanken Entwicklung entgegengesetzt sind. Von den Portalen zeigt das südliche noch gothische Reminiscenzen, das nördliche mit Säulen und Gebälk die Formen der Renaissance, und das westliche Hauptportal den letzteren Stil in einer eleganten triumphbogenartigen Composition, die in zwei Geschossen mit ionischen und korinthischen Säulen sammt eleganten Details sich ausdrückt.

Dieselbe Grundrißbildung zeigt die kleine Kirche St. Rémy, deren Schiff noch dem Mittelalter angehört, während der Chor mit feinen Um-

¹⁾ Es ist dies jene äußerste Reduktion des französischen Chorschema's mit Umgang und Kapellenkranz, welche an den norddeutschen Backsteinbauten von Lübeck, Doberan, Schwerin, Rostock, Wismar etc. vorkommt, und die wir in Frankreich außerdem noch an St. Jean zu Caen, in Belgien an der Kathedrale von Tournay nachweisen können. —

gängen und Kapellen, feinen Gewölben und Fenstern den gemischten Stil des 16. Jahrhunderts verräth.

§ 101.

KIRCHEN IM ÜBRIGEN FRANKREICH.

ES genügt in einigen Beispielen die weitere Verbreitung dieser wunderlichen Mischformen, die künstlerisch keine erhebliche Bedeutung haben, nachzuweisen, um die allgemeine Herrschaft dieser phantastischen Dekorationsweise hervorzuheben.

Noch unklar zwischen beiden Stilen schwankend zeigt sich die Façade der Kirche von Tilloloy¹⁾ in der Picardie, Departement der Somme. Es ist ein hoher, breiter, ungliederter Giebelbau, von zwei Rundthürmen mit spitzen Kegeldächern flankirt: eine Composition, die mehr an norddeutsche als an französische Bauten erinnert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Backstein, alle charakteristischen Formen aber, das Portal, die Fenster, Gesimse und Nischen aus Quadern. Wunderlich spielen hier die Elemente der Renaissance mit zierlichem Arabeskenwerk der Pilafter, mit zahlreichen dekorativen Nischen, mit der Umfassung, Krönung und Gliederung des Portals in die gothische Detailbildung hinein. Letztere findet ihren Ausdruck hauptsächlich in dem großen Radfenster und in gewissen Maaßwerkornamenten, die ebenso seltsam als geschmacklos den hohen Giebel zu schmücken sich anstrengen. Das Ganze zeigt uns eine bizarre Composition, die das volle Verständniß der Antike auch nicht annähernd erreicht, zugleich aber den richtigen Gebrauch der gothischen Formen verloren hat. Im Innern findet sich die Jahrzahl 1534, wie Palustre I, 38 angiebt; nicht wie Berty a. a. O. mittheilt, 1554.

Wie an andern Orten um dieselbe Zeit componirt wurde, bezeugt ein kleiner Kirchenbau der Champagne. In der Nähe von Troyes unfern Rozières liegt der kleine Ort St. André, ehemals durch eine in der Revolution zerstörte Abtei ausgezeichnet. Die Pfarrkirche, ein an sich unansehnlicher Bau, erhält durch ein ungewöhnlich großartiges und prachtvolles Hauptportal vom Jahre 1549 Bedeutung. Es ist eine der reichsten Compositionen dieser Art, welche die Epoche Heinrichs II hervorgebracht hat, und dürfte nicht leicht durch ein ähnliches übertroffen werden. Die Antike herrscht ausschließlich, in vollem Verständniß der Formen, aber auch ohne alle schulmäßige Trockenheit, vielmehr spricht sie sich mit der Kraft einer üppig überströmenden Phantasie aus. Das Ganze besteht triumphbogenartig aus zwei Ordnungen von vier korinthischen Säulen, die im Erdgeschoß zwei gleich hohe und weite Eingänge, im oberen Stockwerk zwei große

¹⁾ Aufn. in A. Berty, ren. mon. Vol. I. Vgl. dazu L. Palustre, a. a. O. I. Bd.

Rundbogenfenster umschließen. Ein prachtvoller Fries sammt Zahnschnittgesims trennt die beiden Stockwerke, ein Consolenfries mit antikem Tempelgiebel krönt das Ganze. Die Portale und Fenster, die Nischen und das Rahmenwerk der Seitenabtheilungen, die Stilobate, ja alle irgend sich anbietenden Flächen sind mit verschwenderischer Dekoration bedeckt, und selbst über die Schäfte der Säulen sind Blumen- und Fruchtgehänge in festlicher Pracht ausgebreitet. Zwischen den beiden Fenstern ist die Statue des h. Andreas angebracht, und zwei andre Heiligenfiguren füllen die Nischen des oberen Geschosses.

Von ähnlicher Auffassung zeugt das Martinsportal der Kirche Notre Dame zu Epernay.¹⁾ Ein reich cassettirter Bogen wird von zwei Ordnungen gekuppelter korinthischer Säulen eingerahmt, und ein Consolengesims mit antikem Giebel macht auch hier den Abschluß. Doch erhebt sich darüber ein schmalerer Aufsatz, dessen Triglyphenfries von zwei Karyatiden getragen wird. Auf beiden Seiten vermitteln Voluten, in Pflanzengewinde auslaufend, den Uebergang zum breiteren Unterbau. Das Portal selbst besteht aus einer doppelten Oeffnung, deren Bögen auf Consolen ruhen. Ein reiches Gesims trennt diesen Theil von dem großen triumphbogenartigen Rundbogen, der beide Oeffnungen umfaßt. Sein Tympanon ist nach Art eines fünftheiligen Radfensters ausgefüllt, eine letzte Reminiscenz des Mittelalters. Alle Gliederungen und Flächen dieses prächtigen Werkes sind mit verschwenderischem plastischem Schmuck bedeckt.

Auch im Süden finden wir ein ähnliches Prunkstück am Portal der Kirche Dalbade zu Touloufe. Es zeigt ebenfalls zwei Oeffnungen, die mit korinthischen Pilastern und cannelirten Halbsäulen eingefast werden. Darüber bildet den Abschluß ein Gebälk sammt Fries mit eleganten Arabesken. In der Mitte sieht man auf reichgeschmückter Säule die Statue der Madonna, während auf beiden Seiten zierliche Nischen für ähnlichen Schmuck bestimmt waren. Das Tympanon ist von zwei Fenstern durchbrochen, der Bogen reich eingefast, und der obere Abschluß durch eine Nische mit antikem Giebel bekrönt. Die Composition des Ganzen hat noch etwas Unsicheres, die Dekoration etwas willkürlich Spielendes, was auf die Zeit Franz' I hinweist.

An der Kirche St. Sernin ebendort hat die Frührenaissance, ähnlich wie an der Dalbade, ein besonderes Prachtstück in dem eleganten Portal hingestellt, welches in einigem Abstände dem älteren Portal des südlichen Seitenschiffs vorgesetzt ist. In marmorartigem Kalkstein ausgeführt, ist es eine der zierlichsten Compositionen aus der Zeit Franz' I. Eine hohe Bogenpforte ruht auf fein gegliederten Rahmenpilastern und wird von einem

¹⁾ Taylor et Nodier, Voyages, Champagne.

System vorspringender Pfeiler mit vortretenden schlanken Säulchen eingefasst, deren Schaft gegürtet und in den oberen Theilen mit den subtilsten Ornamenten gleichsam überhaucht ist. In den Bogenzwickeln sieht man Medallions mit zerstörten Füllungen, in dem Frieße und dem hohen Bogenfelde, welches unter einem einfachen Giebel das Ganze abschließt, breiten sich die zartesten Laubranken aus. Dieses schöne Portal wird gleich allen übrigen dortigen Arbeiten aus jener Epoche einem trefflichen einheimischen Künstler *Nicolas Bachelier* zugeschrieben. Auch das Portal der Dalbade wird auf ihn zurückgeführt.

Dagegen gehört dem Anfang des 17. Jahrhunderts (inschriftlich 1611 bis 1632 ausgeführt) die Kirche von St. Florentin in Burgund, Departement der Yonne,¹⁾ ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querschiffs bemerkenswerth ist. Der hohe, schmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geschossen eine Dekoration mit korinthischen, ionischen und dann wieder korinthischen Pilastern, prächtige Consolengefimse, ein elegantes Portal und fein gegliederte Nischen, Alles in edler und flüssiger Behandlung mit gutem künstlerischem Gefühl durchgeführt. Es ist eins jener Beispiele, wo die Formen der Antike sich als bloße Dekoration, aber mit Geschmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anschniegen.



Fig. 124. Chambord. Dorfkirche. (Lafius.)

tements der Yonne,¹⁾ ein Bau, der durch die elegante Façade des nördlichen Querschiffs bemerkenswerth ist. Der hohe, schmale Giebelbau wird durch polygone Thürme flankirt und zeigt in drei Geschossen eine Dekoration mit korinthischen, ionischen und dann wieder korinthischen Pilastern, prächtige Consolengefimse, ein elegantes Portal und fein gegliederte Nischen, Alles in edler und flüssiger Behandlung mit gutem künstlerischem Gefühl durchgeführt. Es ist eins jener Beispiele, wo die Formen der Antike sich als bloße Dekoration, aber mit Geschmack und Feinheit, einem ganz fremdartigen Baukörper anschniegen.

¹⁾ Aufn. in Berty, ren. monum. T. I.

Diesen vereinzelt Beispielen, denen sich noch manche anfügen ließen, genügt es uns das Muster einer kleinen Dorfkirche dieser Zeit hinzugeben. Es ist die Kirche zu Chambord (Fig. 90). Der sonst unbedeutende Bau zeichnet sich durch eine Façade aus, welche in der leichten graziösen Weise der Zeit Franz' I ausgeführt ist. Obwohl nur eine Dekoration, hat sie doch durch die gefälligen Verhältnisse, den ungemein glücklichen Aufbau und die zierliche Durchführung Anspruch auf Beachtung.

§ 102.

THURMBAUTEN.

JE weniger die Renaissance in Frankreich mit dem Innern der Kirchen anzufangen wußte, je unverbrüchlicher sich dort die Anlagen und Constructionen der Gothik gegen die neuen Formen behaupteten, um so eifriger tritt das Bemühen hervor, dem Aeußeren der Kirchen einen Antheil vom Gepräge des neuen Stiles zu sichern. War das, wie wir gesehen haben, an Portalen, Façaden und andern Einzelheiten schon der Fall, so erreichte dies Streben seinen Höhepunkt bei den Thurmbauten. Selbständige Werke wie sie sind, wenigstens in ihrem oberen Aufbau, ließen sie sich leichter nach einem bestimmten System behandeln und gestatteten die dekorative Anwendung antiker Glieder in ziemlich freier, ja oft in sehr gelungener Weise. Die Anlage und Construction bleibt dabei mittelalterlich, insofern ein System von kräftigen Strebebeylern und leichteren Füllmauern, letztere durch Schallöffnungen unterbrochen, die Grundlage bildeten. Aber indem man den einzelnen Stockwerken die antiken Säulenordnungen als Dekoration vorsetzte, erhielt man durch die kräftig vorpringenden Gesimse scharf markirte Horizontalabschnitte, und an die Stelle des rastlosen Aufwachsens und Verjüngens gothischer Thürme trat jene gemessenere, durch rhythmische Abtheilungen gebundene Bewegung, welche das Grundgesetz antiken Aufbaues ausmacht. Oft ist die Lösung der Aufgabe eine ungemein glückliche, echt künstlerische, und in solchen Fällen wird man an die schönen Thurmbauten romanischer Zeit erinnert, die ja daselbe Gesetz horizontaler Theilung befolgen.

Der schwierigste Punkt der Aufgabe stellte sich aber beim Abschluß solcher Thurmbauten dar. Gegen die schlanken Thurmhelme der gothischen Zeit hat die Renaissance eine leicht begreifliche Abneigung, die wir auch bei den Berathungen über die Vollendung des Thurms der Kathedrale zu Rouen hervortreten sahen. (S. 76). Wie in jenem Falle entschied man sich bisweilen für ein flaches Terrassendach, so daß der Abschluß in antikem Sinn durch die Horizontale gebildet wurde. Doch wirkte die alte Sitte noch kräftig genug nach, um in den meisten Fällen eine schlankere Krönung wünschenswerth zu machen, in der die aufsteigende Tendenz aus-

klingen und zur künstlerischen Lösung gelangen konnte. So weit jedoch machte auch hier die antike Ueberzeugung sich geltend, daß nicht ein spitzes Giebeldach, sondern die weich geschwungene Linie einer Kuppel dabei zur Verwendung kam.¹⁾

Wohl das schönste Beispiel solchen Thurmbaues bieten die Thürme der Kathedrale zu Tours,²⁾ deren nördlicher laut einer Inschrift im Schlufsstein der Laterne schon 1507 vollendet wurde, während der südliche erst 1547 zur Vollendung kam. In den unteren Theilen noch romanisch, zeigen sie oberhalb des Schiffs einen Aufbau in den glänzenden Formen der Renaissance und zwar in der reizvollsten und pikantesten Weise. Originell ist der Uebergang ins Achteck vermittelt, indem auf den vier Ecken elegant gegliederte Pfeiler stehen bleiben, von denen sich Strebebögen nach dem Mittelbau hinüber schlagen. Eine durchbrochene Galerie zieht sich um den Fuß dieses Stockwerks herum, eine zweite bezeichnet den Anfang des folgenden. Von hier verjüngt sich der Bau, indem er mit fehzehn Rippen sich kuppelartig zusammenzieht, dann nochmals in zierlich durchbrochener Laterne lothrecht emporstrebt, um endlich mit einer kleinen Kuppel zu schließen. Die Dekoration ist von unerfchöpflicher Mannigfaltigkeit und voll graziöser Erfindung. Die antiken Formen, die cannelirten, die mit Rauten oder mit Arabesken geschmückten Pilafter, die Gesimse mit ihren Zahnschnitten und Consolen, die Frieße mit ihren Arabesken, die vasenartigen Aufsätze, das Alles ist in freier Genialität zur Verwendung gebracht, und ebenso zwanglos verbinden sich damit die mittelalterlichen Elemente, die caffettirten Strebebogen, die üppigen Krabben, welche ihnen sowie den beiden Kuppeln beigegeben sind, die Schallöffnungen mit ihren Theilungsfälchen, endlich die Wasserspeier der Gesimse. Dazu kommen frei spielende Motive, wie die acht Säulchen mit vasenartigen Aufsätzen, welche die untere Kuppel umgeben. Mit einem Wort, es ist wieder eine jener phantasievollen hoehoriginalen Schöpfungen, an welchen die Schule der Touraine zur Zeit der Frührenaissance so reich war. Außerdem gehört der nördliche Thurm kraft seiner ungewöhnlich frühen Datirung zu der kleinen Zahl von Bauwerken, bei welchen die Renaissance zum ersten Mal in Frankreich zur Anwendung kam.

In nicht minder bedeutender Weise wird eine mehr streng antikisirende Auffassung durch ein anderes Beispiel vertreten: die Thürme von St. Michel zu Dijon.³⁾ Hier ist die ganze grofsartige Façade dem Renaissancestil

¹⁾ Daß auch das gothische Mittelalter gelegentlich solche Kuppellinien den geraden Pyramiden vorzog, beweisen u. a. der Dom zu Frankfurt und die Kirche Maria Stiegen zu Wien. — ²⁾ Vgl. die schöne Aufn. bei Bertz, ren. monum. Vol. II. — ³⁾ Abb. bei Chapuy, Moyen âge mon. II, 240. III, 355.

unterworfen, obwohl Anlage und Eintheilung völlig dem Mittelalter angehören. Drei gewaltige fast gleich hohe und weite Portale öffnen sich in zackenbesetzten Rundbögen zu eben so vielen tiefen Vorhallen. Die Wände derselben sind in Nischen mit Statuen aufgelöst, die Wölbungen aber als Tonnen mit frei behandelten Caffetten und reichem plastischem Schmuck ausgebildet. Höchste originell ist der Gedanke, die mittlere Wölbung kuppelartig zu durchbrechen, sodass die Laternenkrönung derselben über dem horizontalen Abschluss dieses unteren Geschosses wunderlich genug hervortritt. Zur Gliederung der Thürme (Figur 125) sind die vier antiken Säulenordnungen mit großem Geschick verwendet, so dass man in dieser Hinsicht den Bau als mustergiltig bezeichnen kann. Den Abschluss bildet eine kleine achteckige Laterne, die freilich unvermittelt aus dem oberen Geschoss aufsteigt. Der zwischen den beiden Thürmen befindliche Theil der Façade zeigt zwei große blinde Halbkreisfenster mit Maafswerk, als Abschluss aber eine offene Galerie zwischen korinthischen Säulen, um den Giebel des Mittelschiffs zu maskiren.

Auch in andern Gebieten Frankreichs fehlt es nicht an solchen Renaissance Thürmen. Ein interessantes Beispiel zeigt die Kirche von Argentan im Departement der Orne.¹⁾ Hier erhebt sich auf dem Querschiff nach normanischer Weise ein spätgothischer Thurm; an der Façade aber steigt nördlich ein mächtiger viereckiger Thurm empor, mit zwei achteckigen Obergeschossen, die in eine Kuppel endigen. Sie sind mit Pilastern und darüber mit korinthischen Säulen bekleidet, und der Uebergang aus dem Viereck wird durch Pfeiler mit Strebebögen nach mittelalterlicher Weise, aber in Renaissanceformen bewirkt.

Den Uebergang vom Mittelalter zum neuen Stile erkennen wir an der Pfarrkirche von Bourg, einem stattlichen Werke der Frühepoche. Als mit dem Neubau der Kirche von Brou die Pfarrverweisung nach Bourg verlegt wurde, begann man den Bau einer ansehnlichen Pfarrkirche. *Louis van Boghem* wird im Dezember 1514 als Hauptmeister genannt, unter welchem mehrere Maurermeister der Stadt das Werk ausführten. Anordnung und Behandlung erinnern deutlich an die Kirche von Brou, nur ist alles einfacher gehalten, aus dem Fürstlichen ins Bürgerliche überetzt. Das hohe Mittelschiff ist wie dort jederseits von zwei niedrigeren Seitenschiffen begleitet, alles wieder mit Sterngewölben bedeckt, nur sind die Verhältnisse durchweg schlanker als dort. Der Chor, fünfseitig aus dem Achteck geschlossen, hat frei schwebende, keck durchbrochen gearbeitete Schlusssteine in den Gewölben, von phantastischer Wirkung. Tüchtig gearbeitete

¹⁾ Abb. bei Chapuy, *Moyen âge mon.* III, 309. Dazu Palustre II, 221 ff. mit Abbildungen.

Chorstühle mit großen Heiligenfiguren in Flachreliefs auf den Rückseiten zeugen von gediegener Behandlung, und im Ornament wieder Einflüsse der Renaissance.

Sehen wir hier ein Schwanken zwischen Gothik und Renaissance, so hat letztere endlich an der sehr stattlich mit einem kuppelgekrönten Thurm



Fig. 125. Dijon. S. Michel. (Baldinger nach Chapuy.)

ausgebildeten Façade den Sieg davon getragen. Zwar spielen in die Form der Portale mittelalterliche Gedanken noch hinein, namentlich in der an romanische Portale erinnernden Gliederung; aber die drei Systeme gekuppelter Pilastrer und Halbfäulen, welche die Strebepfeiler beleben, sowie die achteckige Kuppel, welche den Thurm abschließt, gehören gänzlich der Renaissance. Am südlichen Portal liest man die Jahreszahl 1545.

Eine völlig in classischem Sinn durchgeführte Composition von originellem Gepräge zeigt sodann der Thurm an der Façade von St. Patrice zu Bayeux.¹⁾ Der Unterbau ist mit Strebepfeilern flankirt, welche in dorische Säulen endigen. Ein Confolengefims bildet den Abschluß. Dann folgt ein oberes Geschofs mit ionischen Säulen, welche klar gegliederte Schallöffnungen umschließen. Von nun an verjüngt sich der Thurm zuerst mit einem von korinthischen Pilastern bekleideten Stockwerk, über welchem zwei runde auf Pfeilern mit Bogenstellungen durchbrochene Geschosse aufsteigen, die mit einer Kuppel und kleinen Laterne gekrönt sind. Es ist ein wohlgeunger Versuch, mit den Verjüngungen im Aufbau gothischer Thürme zu wetteifern.

Zu den originellsten dieser Bauten gehört sodann der Glockenthurm der Kirche von St. Amand (Nord). In mächtiger Masse erhebt sich die Façade in fünf Stockwerken, durch üppig dekorirte Pilaster- und Säulensysteme gegliedert, außerdem durch stark barocke Nischen der verschiedensten Form belebt. Kräftige Vorsprünge zu beiden Seiten werden durch achteckige Aufsätze mit kuppelartigen Abschlußern bekrönt, während auf dem weiter zurücktretenden Mittelbau ein achteckiger Aufsatz in drei Geschossen als machtvoller Hauptthurm emporsteigt, zuerst in eine Kuppel, dann in eine obere Spitze mit Laterne auslaufend. Der ganze Bau, einer der imposantesten seiner Art, echt flandrisch derb und üppig, erst 1633 vollendet.²⁾

Endlich verzeichnen wir noch ein Beispiel jener mächtigen normannischen Vierungsthürme, die dem Norden Frankreichs eigen sind. Es ist der Thurm der Kirche St. Marie du Mont zu Charentan.³⁾ Ueber einem gothischen Hauptgeschofs erhebt sich ein achteckiger Oberbau in zwei Stockwerken, mit einer durchbrochenen Laterne abgeschlossen und von einer Kuppel bekrönt. Die Formen haben das Gepräge einer spielenden Renaissance.

§ 103.

KAPELLENBAUTEN.

DERN Uebergang zu einer mehr classischen, selbst schulmäßigen Behandlung der Renaissance bilden einige kleinere Werke, namentlich Kapellen, bei welchen es möglich war, in selbständiger Weise von der Anlage und Construction des Mittelalters abzuweichen und zu neuen Gestaltungen durchzudringen. Doch fehlt es auch unter diesen oft sehr anmuthigen Werken nicht an Beispielen des schon mehrfach charakterisirten gemischten Uebergangsstiles.

¹⁾ Abb. in Chapuy, *Moyen âge mon.* II, 160. — ²⁾ Palustre I, 8 ff. — ³⁾ Abb. in Chapuy, *Moyen âge mon.* Vol. II, 256.

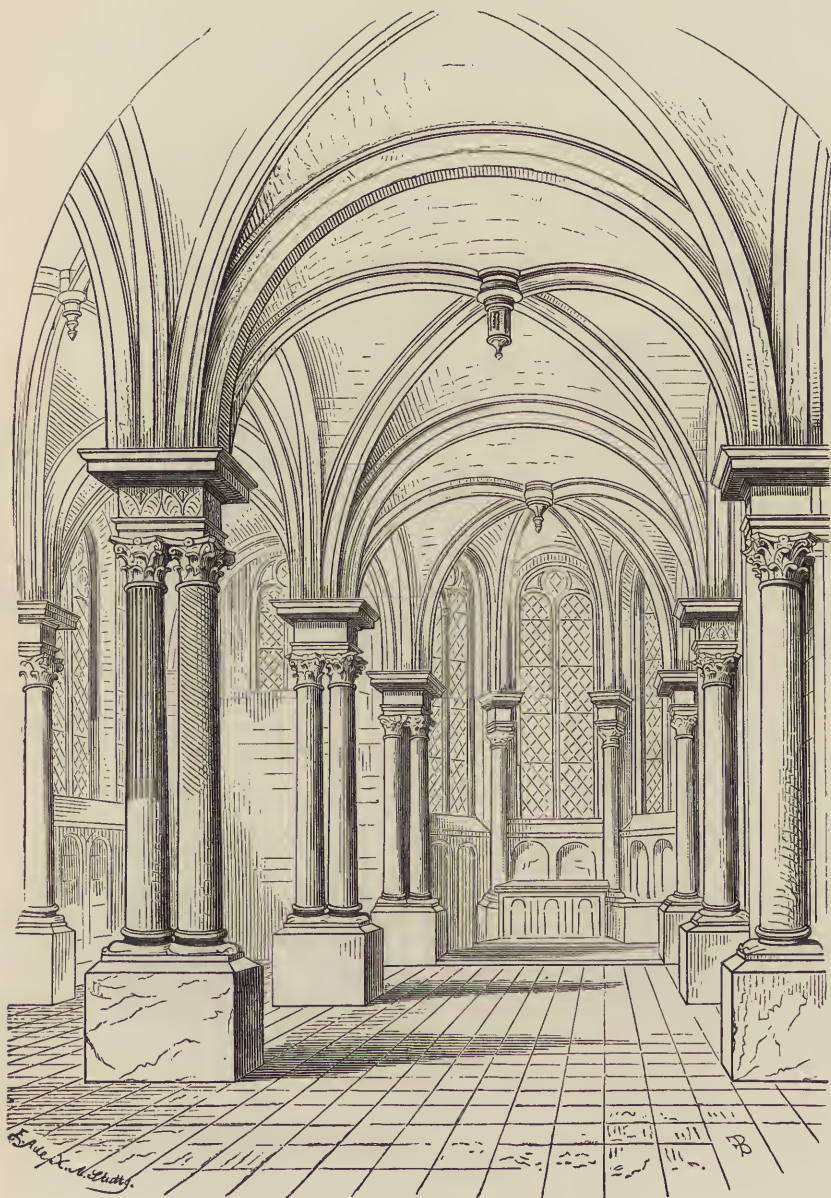


Fig. 126. Kapelle in St. Jacques zu Rheims. (Lafius.)

Zu den interessantesten Vertretern dieser gemischten Gattung gehört eine kleine Kapelle in St. Jacques zu Rheims, von welcher unsere Fig. 126 eine Anschauung giebt. Wie der Augenschein lehrt, sind hier für den Grund-

rifs, die Construction der Gewölbe und die Form der Fenster noch mittelalterliche Motive maßgebend; aber der Rundbogen ist überall durchgeführt, die gothisch profilirten Gewölbrinnen ruhen auf antiken Deckplatten, Ge-

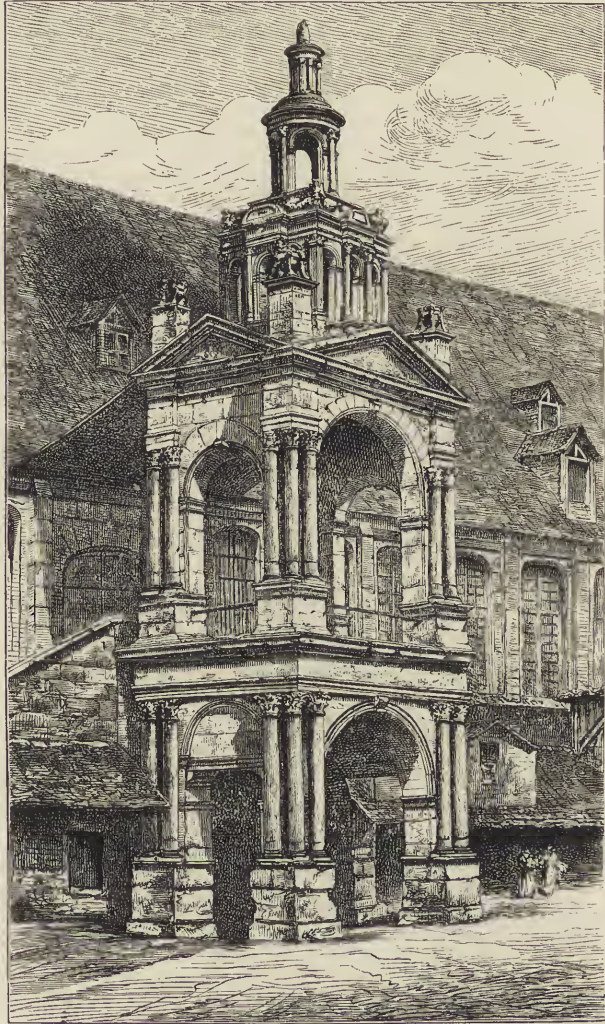


Fig. 127. Rouen. Kapelle S. Romain. (Sadoux.)

simfen und Gebälken, die von gekuppelten korinthischen Säulen getragen werden. Was in großen Dimensionen wahrscheinlich unerträglich fein würde, das wird hier bei den kleinen Verhältnissen zu einem eben so anmuthigen als pikanten Contrast und zum Ausdruck einer freien Grazie.

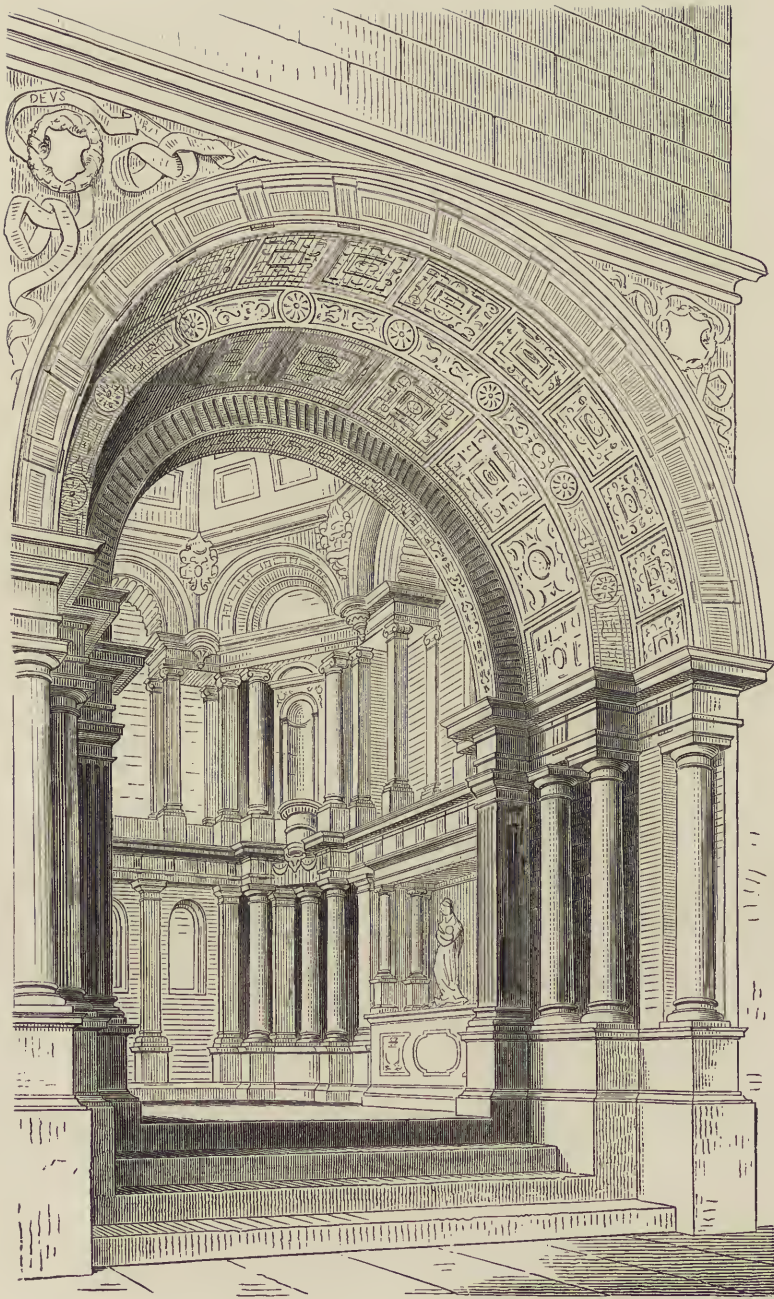


Fig. 128. Kathedrale zu Toul. Ursula-Kapelle. (Lafius.)

Eine Composition von höchst originellem Gepräge ist sodann die kleine Kapelle St. Romain zu Rouen (Fig. 127), welche 1542 an Stelle einer alten verfallenen aufgeführt wurde.¹⁾ Es ist ein triumphbogenartiger kleiner Bau, im Erdgeschofs aus einem bloßen Thorweg bestehend, darüber wiederum als Rechteck nach allen Seiten mit einem Bogen auf Pfeilern sich öffnend das Hauptgeschofs. Gekuppelte korinthische Halbfäulen gliedern unten und oben die Pfeiler, den Abschluß bildet nach jeder Seite ein antiker Giebel, über dessen gekreuzten Dächern sich eine zierliche Laterne in zwei durchbrochenen Aufsätzen erhebt. Es ist wohl eins der frühesten datirten unter diesen kleineren Gebäuden, an welchen die classische Formenwelt rein und vollständig zum Ausdruck kommt.

Noch entwickelter und dabei reicher ausgeführt ist die prachtvolle Kapelle der h. Urfula in der Kathedrale zu Toul, von der wir unter Figur 128 eine Ansicht beifügen. Da urkundlich feststeht, daß Bischof Hector d'Ailly, welcher 1532 starb, dieselbe gegründet und bei seinem Tode unvollendet hinterlassen hat,²⁾ so besitzen wir hier vielleicht das früheste Beispiel einer streng antikisirenden Kuppelanlage auf französischem Boden. Die Kapelle, am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffes erbaut, hat quadratischen Grundplan, im Erdgeschofs eine Ordonnanz von dorischen Pilastern und Säulen und darüber ein ionisches Obergeschofs, welches in den Ecken durch vorgefchobene Säulen in sehr sinnreicher Weise den Uebergang zum Octogon und zur cassettirten achteckigen Kuppel vermittelt. Die Verhältnisse sind schön, die Formbehandlung ist einfach und edel, die Gesamtwirkung des Raumes ungemein anziehend. Derselbe Stifter erbaute am nördlichen Seitenschiff ein anderes ähnliches Prachtstück, die sogenannte Kapelle der Bischöfe, ebenfalls in elegantem Renaissancestil.

In dem großartigen antiken Gräberfelde der Aliscamps bei Arles liegt eine halberstörte mittelalterliche Klosterkirche aus romanischer Epoche. Am südlichen Kreuzarm hat sich eine Kapelle erhalten, die ein elegantes Werk der besten Renaissancezeit ist. Ein quadratischer Raum, in den Ecken durch elegante korinthische Säulen mit prachtvoll dekorirten Schäften gegliedert, wird durch einen ebenfalls reich geschmückten, mit herrlicher Akanthusranke bekleideten Fries und prächtiges Consolengesims abgeschlossen. Darüber entwickelt sich ein hohes Gewölbe aus vier aufsteigenden Kappen, die noch in mittelalterlicher Weise durch Gurte verbunden werden. Sie vereinigen sich zu einem quadratischen Oberlicht, das von einer kleinen Kuppel gekrönt wird. Das Ganze, etwa um 1550 entstanden, sehr elegant und fein.

Eine andere ähnlich behandelte Kapelle neben jener ersten ist nicht viel später. Sie unterscheidet sich nur dadurch von jener, daß sie eine

¹⁾ Aufnahme bei Berty, ren. mon., Vol. II. — ²⁾ Notice sur la cathédrale de Toul, par l'Abbé Guillaume (Nancy 1863) p. 54.

achteckige Grundform, achteckiges Gewölbe und Oberlicht hat, dies Alles von verwandter Ausführung, aber mit einem dorischen Triglyphenfries ausgestattet. Die acht Eckfäulen, die wahrscheinlich derselben antiken Ordnung angehörten, sind bis auf die Postamente verschwunden.

Ungefähr zu gleicher Zeit macht sich auch an den Schloßkapellen, die bis dahin, wie wir sahen, gothisch gewesen waren, die classische Richtung geltend. Zu den frühesten Beispielen gehört die von Philibert de l'Orme im Park von Villers-Coterets erbaute Kapelle (vergl. § 29), fowie die beiden Kapellen, welche er zu Anet (§ 68) ausführte. Von den letzteren ist die im Schlosse selbst gelegene wohl das erste kirchliche Gebäude Frankreichs, welches die runde römische Kuppel vollständig in antiker Weise zur Ausbildung bringt.

§ 104.

KIRCHEN IN STRENG CLASSISCHEM STILE.

Die größeren städtischen Pfarr- und Klosterkirchen nehmen den consequent durchgebildeten Renaissancestil erst spät auf, und vorzüglich da zuerst, wo die Gründung oder doch ein nachhaltiges Interesse für Errichtung derselben von den Hofkreisen ausgeht. Eins der frühesten Beispiele solcher in antikem Sinne streng durchgebildeten Kirchenfaçade gab Philibert de l'Orme an St. Nizier zu Lyon (§ 66). Eine allgemeinere Nachfolge sollte aber erst das beginnende 17. Jahrhundert bringen, und wir können die schon betrachtete Façade von St. Etienne du Mont (§ 98 und Fig. 122) als den Uebergang zu dieser neuen Auffassung bezeichnen.

Salomon de Brosse war es sodann, der beim Neubau der Façade von St. Gervais zu Paris¹⁾ den entscheidenden Schritt that. Im Jahr 1616 legte Ludwig XIII den Grundstein zu derselben, und rasch stieg der Bau empor. 1621 war er vollendet. Die Façade ist ein Hochbau, mit den drei antiken Säulenordnungen bekleidet. Die Säulen sind gekuppelt, um einen kräftigeren Eindruck zu erzielen. In den beiden ersten Geschossen treten sie sogar zu vieren verbunden auf. Ein gebogenes Giebelfeld bildet den Abschluß des Ganzen. Das Hauptportal, im Halbkreis geschlossen, wird von einem Giebel gekrönt. Das Obergeschoss enthält in der Mitte zwei Rundbogenfenster, in den Seitenabtheilungen große Nischen mit den Statuen der Stiftsheiligen Gervasius und Protasius. Um den höheren Mittelbau mit der Attika des breiten Untergeschosses zu verbinden, sind einwärts geschweifte Bogenstücke angebracht, an deren Fuß die Evangelisten in Gruppen sich erheben. Auch der Schlußgiebel der Façade ist mit liegenden Statuen geschmückt. Ueber das Aeufserliche, rein Dekorative im Charakter

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud, IV.

einer solchen Façade ist kein Wort weiter zu verlieren; ebenso wenig über die Diffonanz, in welcher dieselbe zu dem Innern des ganz gothischen Baues steht. Wie aber die Dinge einmal lagen, da die stets moderner werdende Kultur sich mit Gewalt vom Mittelalter abwendete, mußte eine solche Composition, von der Hand eines bedeutenden Künstlers ins Leben gerufen, der neuen Auffassung zum Siege verhelfen.

Dieses sehen wir dann wenige Jahre darauf an der Jesuitenkirche St. Louis-St. Paul, welche 1627 begonnen und auf Richelieu's Kosten 1634 vollendet wurde.¹⁾ Es ist einer der vielen Künstler des Jesuitenordens *François Derrand*, nach dessen Plänen sie erbaut wurde. An der Façade treten wieder drei Säulenstellungen auf, aber es sind ausschließlich korinthische Formen, die im Verein mit einer üppigen Ornamentik, namentlich an den Friesen, jenen koketten Stil einführen, der für die Jesuiten bezeichnend ist. Ihre Prunkluft war bekanntlich eine wohlberechnete, denn sie suchten durch alle Mittel die Sinne des Volks zu bestechen und für sich zu gewinnen. In anderer Beziehung ist diese Kirche epochemachend geworden: sie war die erste in Frankreich, welche ihrem Langhaus den Kuppelbau hinzufügte, wenngleich noch in wenig hervortretender Weise.

Bald folgte darin die kleine Karmeliterkirche in der Rue de Vaugirard, die indess ebenfalls noch in sehr mäßigen Dimensionen ausgeführt ist. Damit war dem wahrhaft großen und zündenden Gedanken, welchen die Renaissance für den Kirchenbau geschaffen hatte, auch in Frankreich Bahn gebrochen. In der unerbittlich strengen Consequenz des gothischen Stils, in dem großen Dreiklang seiner Höhenbewegung findet die Kuppel ein für allemal keinen Platz. Der romanische Stil konnte sie aufnehmen und zu schönen Wirkungen verwenden; wo sie jedoch in der Gothik auftritt, leidet immer der Organismus und die harmonische Wirkung des streng in einander gefügten Ganzen. Wo sie aber zur vollen Berechtigung, ja zur höchsten künstlerischen Verklärung kommt, das ist der Kirchenbau der Renaissance. Ueber die Wirkung von Gebäuden entscheidet freilich nicht bloß der Verstand, sondern weit mehr noch die Phantasie, die mit vollem Recht von jedem künstlerisch gegliederten Raum einen bestimmten Eindruck verlangt. Wer möchte die wunderbare Wirkung des Innern einer gothischen Kathedrale wie Aniens, Rheims, Tours und so viele andre leugnen. Aber wer möchte den Eindruck von St. Peter in Rom, den Eindruck jener kleineren und bescheideneren Kuppelkirchen der Renaissance in Italien darum geringer anschlagen. Wo diese Werke in der späteren Epoche etwas Erkältendes haben, da kommt es fast nie auf Rechnung der Verhältnisse, der Planform, des Aufbaues im Ganzen, sondern nur der meist schon nüchternen oder überladenen Einzelformen.

¹⁾ Aufn. in Gailhabaud, IV.

So war mit der Kuppel also die höchste Monumentalform des modernen Kirchenbaues eingeführt, und die erste bedeutendere Construction dieser Art erhob sich auf Geheiß Richelieu's seit 1635 auf der Kirche der Sorbonne (1653 vollendet). *Lemercier* war es, der diesen Bau ausführte.¹⁾ Die Kuppel erhebt sich, von vier kleinen Campaniles begleitet, über dem Kreuz und wird in ihrem Cylinder durch acht große Fenster reichlich erhellt. Die Façade der Kirche zeigt eine korinthische Säulenordnung, über welcher sich eine ebenfalls korinthische Pilasterstellung erhebt. Ein einfaches Giebelfeld bildet den Abschluß.

In bedeutenderen Dimensionen kam dann die Kuppel am Kloster von Val de Grâce²⁾ zur Ausführung. Anna von Oesterreich hatte in langer kinderloser Ehe das Gelübde eines prächtigen Gotteshauses gethan, falls sie einen Thronerben erhalten würde. Nachdem sie Ludwig XIV geboren hatte, führte sie dies Gelübde aus und legte 1645 den Grundstein zum Val de Grâce, dessen Kirche nach den Plänen von *François Mansard* ausgeführt wurde. Indefs war es *Lemercier*, welcher den größeren Theil des Baues errichtete, und erst seit 1654 wurde unter *Pierre Lemuet* und *Gabriel Leduc* die Kuppel vollendet. Letzterer hatte in Rom seine Studien an St. Peter gemacht, die er in glücklicher Weise an seiner Schöpfung verwerthete. Die Wirkung im Innern ist licht und frei, und der Aufbau, der schöne Contour, die angemessene Dekoration geben auch dem Aeußeren Harmonie und Anmuth.

§ 105.

DEKORATIVE WERKE.

EINE Epoche, welche wie die Renaissance in hohem Grade dekorative Tendenzen verfolgt, wird auch in solchen Werken, die recht eigentlich die Aufgabe der Dekorationskunst bilden, Vorzügliches leisten. Für unsere Epoche kommt als fördernder Umstand hinzu, daß aus dem Mittelalter sich eine gesunde Praxis in Beherrschung der verschiedenen technischen Verfahrensweisen vererbt hatte. Diese Gediegenheit des künstlerischen Handwerks entwickelte sich nun unter dem Hauch der classischen Studien und der Einwirkung Italiens zu lauterer Schönheit und zu hoher Pracht. Nur Schade, daß auch hier zu früh jene üppige Entartung hereinbrach, welche den Barockstil zur Herrschaft bringen sollte. Wir können aus der großen Fülle der vorhandenen Werke nur einige bezeichnende Beispiele hervorheben.

Für die Dekoration in Stein sind hauptsächlich einige Chorbrücken und Kapellengitter bezeichnend, von denen wir zunächst die in

¹⁾ Blondel, archit. Françoise, Vol. II — ²⁾ Ebend.

Notre Dame zu Rodez als Werke des feinsten ornamentalen Geschmacks zu nennen haben.¹⁾ Die durchbrochenen Gitter sind durch Pilaster und Bögen gegliedert, die Flächen sämmtlich mit köstlichen Arabesken, die Zwickel mit Medaillonköpfen gefüllt, und am abschließenden Fries sieht man Genien mit eleganten Rankengewinden. Diese Arbeiten gehören zu den Unternehmungen des Bischofs François d'Estaing, welcher von 1501 bis 1529 die westlichen Theile der Kathedrale ausbaute und den Chor sammt den Kapellen mit einem Lettner, Chorstühlen, Gittern und einer Colonnade in vergoldetem Kupfer ausstattete. Ein ausgezeichnete einhei-

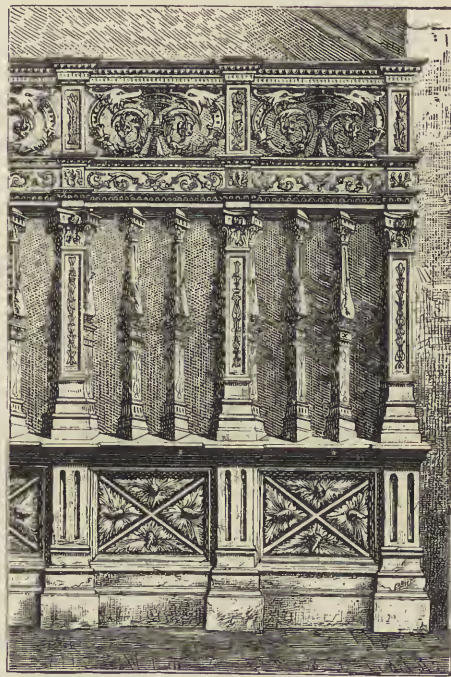


Fig. 129. Kapellengitter zu Fécamp. (Sadoux.)

mischer Künstler *Nicolas Bachelier*²⁾ leitete die Ausführung. Dazu gehört auch die prachtvolle Orgelempore.

Auch in der Normandie fehlt es nicht an ausgezeichneten Arbeiten dieser Art. Wir nennen die Kapellengitter der Kirche zu Fécamp,

¹⁾ Taylor et Nodier, *Voyages, Languedoc*, I, 2. Vergl. Berty, *la ren. mon. I.* —

²⁾ Ueber Bachelier, dem man so ziemlich alle bedeutenden Renaissancebauten im Languedoc zuschreibt, fehlen bis jetzt kritische, auf urkundlichen Untersuchungen fußende Mittheilungen. Die bloßen Muthmaßungen und rein willkürlichen Angaben über ihn weiter zu verbreiten, sehen wir uns nicht veranlaßt.

(Figur 129) in prachtvoller Frührenaissance durchgeführt,¹⁾ die ähnlichen Gitter in St. Remy zu Dieppe,²⁾ namentlich aber die außerordentlich edlen und feinen Kapellengitter der Kathedrale von Evreux³⁾, die wohl das Anmuthigste sind, was von dieser Art die Frührenaissance in Frankreich geschaffen hat. Sie nehmen noch vereinzelte gothische Elemente auf, verschmelzen damit aber allen Reichthum der Renaissanceornamentik in schönster Erfindung und fauberster Ausführung.

Merkwürdig sind durch den reichen plastischen Schmuck die Chorschranken der Kathedrale von Chartres.⁴⁾ Sie stammen zum Theil aus der letzten Epoche des Mittelalters, und Partien tragen das Gepräge des spätgothischen Stils. Aber im Anfang des 17. Jahrhunderts (man liest

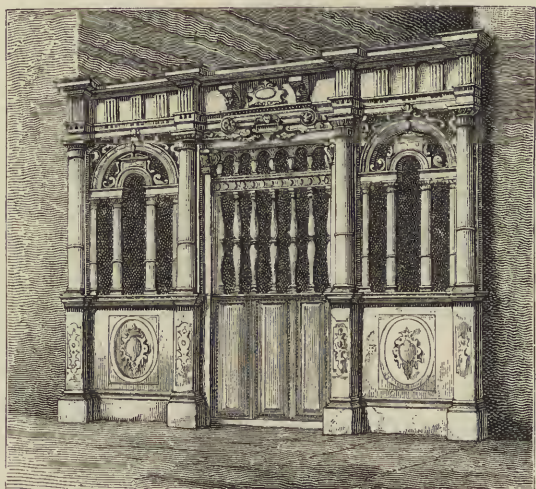


Fig. 130. Kapellengitter in der Kathedrale zu Laon. (Sadoux.)

die Jahrzahlen 1611 und 1612) ist durch einen tüchtigen Künstler, *T. Boudin*, das Werk fortgesetzt und vollendet worden, wobei er in feltener Pietät sich dem Stile der ältern Theile nach Kräften anzuschließen suchte.⁵⁾ Die architektonische Dekoration ist demnach in der Gesamtfassung gothisirend, in den Details aber, namentlich an den unteren Flächen, eine überaus feine und anmuthige Renaissance, die noch den Charakter der Frühzeit trägt.

Den besten Renaissancestil zeigen sodann die prachtvollen Marmorschranken des Chores von St. Remy zu Rheims, welche das Grabmal

¹⁾ Palustre II 258. — ²⁾ Ebend. II, 199. — ³⁾ Gailhabaud IV, giebt auf mehreren Tafeln treffliche Darstellungen derselben. — ⁴⁾ Chapuy, *Moyen âge mon.* I, 10. — ⁵⁾ Ueber das Bildnerische vgl. Lübke, *Gesch. der Plastik*, S. 687.

des heil. Remigius umgeben. Sie wurden 1537 vom Kardinal Robert de Senoncourt errichtet und 1847 vollständig wiederhergestellt.

Eins der umfangreichsten Prachtwerke sind die Gitter, welche sämtliche Kapellen der Kathedrale von Laon¹⁾ schliessen, achtundzwanzig im Ganzen. (Fig. 130). Mit Ausnahme von drei etwas früheren, an denen das Datum 1522 vorkommt, stammen sie aus den Jahren 1574 und 1575. Sie zeigen große Mannigfaltigkeit, namentlich in den Dekorationen der unteren Felder und der oberen Theile, wobei das barocke Cartouchenwerk dieser Epoche stark mitspricht. Die Eintheilung wird durch zierliche cannelirte dorische Säulen bewirkt, zwischen welchen kleinere Säulen derselben Ordnung die Felder durchbrechen. Den Abschluss bildet ein Gebälk mit etwas trockenem Triglyphenfrieze. Diese interessanten Arbeiten sind zum Theil bemalt und vergoldet.

Von Orgelemporen ist besonders noch die plastisch reich dekorierte der Kathedrale von Gisors²⁾ zu nennen, und als ein weiteres Zeugnis des dekorativen Reichthums der normannischen Schule heben wir endlich die prächtige Treppe in St. Maclou zu Rouen³⁾ hervor.

Ein prächtiger Altar von 1549 findet sich in der Kirche von Ravenel (Isle de France), reich aber etwas schwer behandelt.⁴⁾ Ein anderer Altar in der Kirche zu Pleffis-Placy⁵⁾ ist mit der Legende des heiligen Viktor und der heiligen Magdalena von einem Meister *Theodor* geschmückt. Zu Cambrai in St. Géry⁶⁾ sieht man einen trefflich gearbeiteten Lettner von 1545, der sich durch seine feine Ornamentik auszeichnet. Ein prächtiger Taufbrunnen mit reizvoller plastischer Dekoration findet sich in der Kirche zu Magny.

Noch viel üppiger ergeht sich die Dekorationslust dieser Zeit in den Holzarbeiten, in welchen sich eine aus dem Mittelalter ererbte Schnitzkunst mit dem ganzen Reichthum der ornamentalen Formen der Renaissance verbindet. Wir nennen zunächst mehrere Chorstühle, unter denen die der Kathedrale von Auch⁷⁾ noch überwiegend dem spätgothischen Stil angehören, aber in den Details der Consolen und Mifericordien wie in den Ornamenten der Gesimse die Formen der Renaissance aufnehmen. Vom Jahre 1535 datiren die Chorstühle in St. Bertrand de Comminges,⁸⁾ in der luftigsten, zierlichsten Frührenaissance, dabei von höchster Pracht der Ausführung. Der herkömmliche gothische Aufbau mit feinen Baldachinen und Tabernakeln, feinen Fialen, Strebebögen und hängenden Schlusssteinen ist mit geistreicher Freiheit in die Formen der Renaissance übertragen.

1) Berty, ren. monum. Vol. II. — 2) Aufn. in Gailhabaud, IV. Vgl. Voyages, Normandie II, 205. — 3) Taylor et Nodier, Voyages, Normandie II, 151. — 4) Palustre I, 66. — 5) Ebenda I, 148. — 6) Ebenda I, 13. — 7) Chapuy, Moyen âge mon. II, 263. — 8) Voyages, Languedoc II.

Von besonderer Pracht sind die beiden bischöflichen Sitze. Reicher biederlicher Schmuck kommt hinzu, an den Lehnen hockende phantastische Figuren, an den Rückwänden Sibyllen, Propheten und Apostel. Ein noch üppigeres Prunkstück ist der Hochaltar, mit Sirenen und andern Phantasiegebilden geschmückt und von fünf hohen Tabernakeln bekrönt. In diesen Werken herrscht etwas von der Ueberfchwänglichkeit der gleichzeitigen spanischen Dekoration. Auch die Anordnung des hohen Chores in der Mitte des Schiffes erinnert an die Sitte jenes Landes. Diese Arbeiten, zu denen noch die ebenso glänzend behandelte Orgel kommt, sind eine Stiftung des Bischofs Jean de Mauléon.

Dafs gelegentlich noch in später Zeit elegante Arbeiten dieser Art ausgeführt wurden, beweisen sodann die Chorstühle der Kathedrale von Bayeux¹⁾ vom Jahr 1589 und diejenigen in St. Pierre zu Toulouse,²⁾ welche in die Zeit Ludwigs XIII fallen. Bei einem strengeren Classicismus zeichnen sich die ersteren durch den edlen Aufbau, die graziösen korinthischen Säulchen und die reiche Ornamentik ihrer Glieder aus, während in den Füllungen der Rückwände und den ungebührlich phantastischen Bekrönungen der Barockstil mit seinen Maafslosigkeiten alles überwuchert. Die Chorstühle von St. Pierre dagegen haben in ihren Rückwänden ein nüchternes Rahmenwerk, wofür indess die prachtvoll durchbrochenen Laubgewinde der Seitenwangen entschädigen.

Unter den geschnitzten Kirchenthüren gebührt dem herrlichen Nordportal von St. Maclou zu Rouen³⁾ der Preis. Es enthält in schön stilisirter Umrahmung eine Anzahl biblischer Scenen. Ein anderes Prunkstück ist das südliche Portal der Kathedrale von Beauvais,⁴⁾ in jener spielenden Frührenaissance, die gerade in dekorativen Werken den köstlichsten Reiz entfaltet. Die gekrönten Salamander in den Arabesken der unteren Felder deuten auf die Zeit Franz' I.

Eine treffliche Arbeit ist sodann das Portal von St. Wulfram zu Abbeville⁵⁾ vom Jahre 1550, durch seine Statuetten von Heiligen in Renaissanceformen, durch Scenen aus dem Leben der Madonna mit zierlich spielenden Bekrönungen und einen Fries mit einer Darstellung von Kämpfen geschmückt. Ueberaus reich geschnitzt im Stil der Frührenaissance sind auch die Portale der Kirchen St. Antoine und St. Jacques in Compiègne.⁶⁾ Treffliche Chorstühle sieht man unter anderm in der Kirche zu Goupillières⁷⁾ in der Normandie vom Jahre 1532, sodann in der Kirche von Chanpeaux,⁸⁾ für welche ein Meister *Falaize* aus Paris berufen wurde.

¹⁾ Aufn. in Rouyer et Darcel, art. archit. II, 14. — ²⁾ Ebenda II, 15—17. — ³⁾ Voyages, Normandie II, 152. Dazu Palustre II, 264 mit trefflicher Abbildung. — ⁴⁾ Chapuy, Moyen âge monum. II, 232. Dazu Palustre I, 56 ff. mit trefflichen Abbildungen. — ⁵⁾ Palustre I, 37. — ⁶⁾ Ebenda I, 67. — ⁷⁾ Ebenda II, 216. — ⁸⁾ Ebenda I, 148.

Elegante Arbeiten dieser Art sieht man auch in St. Crepin zu Château-Thierry,¹⁾ zwanzig Nischen mit Statuetten von Sibyllen und Tugenden, eingefasst von zierlichen Arabeskenpilastern.

Endlich ist hier noch der schönen Kanzel in St. Nicolas zu Troyes zu gedenken, die in Aufbau, Composition und Behandlung auffallend an die herrliche Marmorkanzel des Benedetto da Majano in Sta. Croce zu Florenz erinnert. Zierliche korinthische Säulen, an den Schäften Engelköpfe, die im Munde kleine Guirlanden halten, fassen die Ecken ein. Das Ornamentale ist durchweg von großem Reiz, dabei in einer gewissen keuschen Einfachheit behandelt. Auch der Schalldeckel ist trefflich angeordnet und edel ornamentirt.

Von Werken der Erzdekoration wissen wir nichts Namhaftes anzuführen.

§ 106.

GRABMÄLER.

ZU den glänzendsten Leistungen der Renaissancekunst gehören die Denkmäler für die Verstorbenen, in welchen sich das religiöse Gefühl und die weltliche Ruhmfucht, glänzende Prachtliebe und hoher Kunstsinne wunderbar durchdringen. Was die Uebergangszeit auf diesem Gebiet geschaffen, ist in § 20 erörtert worden. Dafs gelegentlich auch hierbei die gothischen Traditionen eine große Rolle spielen, beweist das unvergleichliche Mausoleum der Kirche zu Brou mit seinen prachtvollen Gräbern. Doch gelangt seit dem Regierungsantritt Franz' I auch in den Grabmälern die Renaissance bald zu ihrem Recht, und es erheben sich überall im Wett-eifer Monumente, in denen die neue Kunst ihre volle Entfaltung erreicht. Die beiden aus dem Mittelalter überkommenen Hauptformen²⁾ sind das Wandgrab, von welchem das Denkmal des Kardinals Amboise schon ein glänzendes Beispiel gab, und das Freigrab, welches aus einem mehr oder minder reichgeschmückten Sarkophag (Tumba) besteht. Aus dem letzteren entwickelt aber die Renaissance die denkbar reichste und höchste Form, indem sie über dem Sarkophag eine Art Aedicula als Baldachin auf Säulen emporführt.³⁾ Auf die Gestaltung und Ausschmückung dieser Werke übte die italienische Kunst bestimmenden Einfluß.

Ein stattliches Wandgrab der Frührenaissance ist das Denkmal Herzog René's II von Lothringen, des Siegers über Karl den Kühnen, in der Franziskanerkirche zu Nancy.⁴⁾ Es zeigt eine sehr kindliche und unbehül-

¹⁾ Palustre I, 120. — ²⁾ Wenn wir von den ganz einfachen Grabplatten absehen. —

³⁾ Auch dafür liefert das Mittelalter einzelne Vorbilder, z. B. in den prachtvollen Königsgräbern der Kathedrale von Palermo und in verschiedenen Grabmälern besonders verehrter Heiliger. — ⁴⁾ Chapuy, Moyen âge monum. III, 299.

liche Anwendung des neuen Stiles, hält sich aber von gothisirenden Tendenzen völlig frei. Man sieht in einer rechtwinklig gefchlossenen Flachnische den Verstorbenen im Herzogsmantel an feinem Betpult vor der Madonna knieend, die auf einem Postament steht und ihm ihr Kind entgegenhält. Arabesken, Muscheln und andere Renaissanceornamente zieren den Rahmen, der von zwei kurzen Pilastern mit frei korinthisirenden Kapitälern eingefasst wird. Am oberen Fries zeigen sich Kleeblattbögen als letzter vereinzelter Anklang ans Mittelalter. Darüber eine Attika mit sechs kleinen Heiligenfiguren in Muschelnischen zwischen feinen Pilastern. Eine unbegreiflich rohe und häßliche Hohlkehle mit wappenhaltenden Engeln und wunderlich gefchweiften Akroterien bildet den Abschluß. Dazwischen Gott Vater von zwei Engeln angebetet.

Ein etwas einfacheres Grabmal derselben Gattung ist das des Bischofs Hugues des Hazard in der Kirche zu Blemod-les-Toul,¹⁾ Departement der Meurthe. Doch liegt hier nach der Weise des Mittelalters der Verstorbene ausgestreckt auf seinem Kissen, und über ihm sieht man, ein feltenes Vorkommen an solcher Stätte, die Figuren der sieben freien Künfte, während am Sockel in hergebrachter Weise Figuren von Trauernden dargestellt sind, welche ein Spruchband mit der Inschrift: »NASCI. LABORARE. MORI.« halten. Die architektonische Einfassung bewegt sich in den Formen der Frührenaissance, in welche jedoch die mittelalterliche Auffassung noch hineinspielt.

Ein schönes Beispiel dieser Wandgräber ist das Denkmal des Kardinals Hémard vom Jahre 1543 in der Kathedrale zu Amiens²⁾, unten mit Pilasterstellungen; darüber mit Statuetten von Tugenden in der weit geöffneten, ebenfalls von Pilastern eingerahmten Nische, in welcher der Verstorbene vor dem Betpult knieend dargestellt ist. Originell und reich ausgeführt in der Kathedrale von St. Omer das Grab Sidrachs de Lalaing vom Jahre 1534,³⁾ von *George Monoier* gearbeitet. Es ist zwischen zwei Pfeilern des Chorumgangs angebracht und wird von einer prächtigen Console getragen, die auf einer Säule ruht. Das sehr elegante Denkmal trägt durchaus noch den Charakter der Frühzeit. Ebendort das prächtige Grabmal des Bischofs Eustache de Croy vom Jahre 1538, die Arbeit eines Meisters *Jacques du Broeucq*. Eins der zierlichsten derartigen Denkmäler ist das Wandgrab in der Kirche von Maignelay,⁴⁾ das sich auf zwei eleganten Consolen über einer ionischen Säule erhebt, nicht unähnlich dem von St. Omer. In echt französischer Auffassung zeigen sich über den Inschrifttafeln zwei grinende Gerippe als Bruftbilder. Ein Freigrab im edlen Stil der feinsten Früh-

¹⁾ Chapuy, *Moyen âge monum.* III, 311. — ²⁾ Paluffre I, 43, — ³⁾ Ebenda I, 24. —

⁴⁾ Ebenda I, 66.

renaissance ist das Denkmal von Charles de Lalaing im Mufeum zu Douai,¹⁾ ehemals in der Abbaye des Prés, vom Jahre 1558. Auf einem Sarkophag von schwarzem und weißem Marmor, der mit korinthischen Pilasterchen und dazwischen mit Medaillons gefchmückt ist, sieht man die ausdrucksvolle ritterliche Gestalt liegend ausgestreckt. In den Medaillons sind Brustbilder allegorischer Figuren von Tugenden dargestellt. Ein andres Denkmal ist im Chorumgang der Kathedrale zu Narbonne erhalten, das zu den elegantesten Werken dieser Art gehört. Zwischen den nördlichen Chorpfeiler ist ein kleines bischöfliches Grabmal der Frührenaissance eingebaut, das in feiner bescheidenen Zierlichkeit sehr anziehend sich darstellt. (Fig. 131). Als Wandgrab angelegt, lehnt es sich mit der Rückseite an die Umfassungsmauer des Chores. Zwei schlanke, gegürtete Säulen mit korinthischen Kapitälern, zwischen ihnen in der Mitte ein dekorierter Pfeiler mit ähnlichem Kapitäl, erheben sich auf einem reich gefchmückten Unterbau und tragen ein Gebälk, dessen Fries zwischen kleinen Säulenstellungen abwechselnd mit geflügelten Engelköpfen und Todtenschädeln dekorirt ist. Als hätte der Gegenfatz dieser wunderlichen Ornamentik noch schärfer betont werden sollen, sind die Engelköpfe möglichst pausbäckig dargestellt. Auch am Postament des Unterbaues ist mit Todtenschädeln, Handsceletten und ähnlichem Knochenwerk eine unliebame Ornamentik in Scene gesetzt. Gefälliger ist der Sarkophag dekorirt, der zwischen graziösen Balusterfäulchen Statuetten von Klagenden enthält, wie sie unter der Bezeichnung »li plourans« so oft an französischen Monumenten vorkommen. Die Figur des Verstorbenen, welche der Sarkophag ohne Zweifel trug, ist wahrscheinlich in der Revolution zerstört worden.

Zur vollen Höhe entfaltet sich das Grabmal der Renaissance zuerst (vgl. Fig. 132) in dem Denkmal Ludwigs XII und dessen Gemahlin Anna von Bretagne in der Kirche von St. Denis, welches gegen 1518 vollendet wurde.²⁾ Wahrscheinlich war es *Jean Jusse* von Tours, der dies schöne Werk entwarf und ausführte. Es besteht aus einem baldachinartigen Bau, der sich über einem hohen Sockel erhebt, an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Arkaden auf Pfeilern sich öffnend. Das ganze Werk ist in weißem Marmor ausgeführt. Am Unterbau sieht man in malerisch behandelten Reliefs Scenen des italienischen Feldzuges, namentlich die Schlacht von Agnadel und den Einzug des Königs in Genua. In den Oeffnungen der Arkaden sind die Marmorstatuen der zwölf Apostel sitzend angebracht. Auf der Plattform des Baldachins knieen vor ihren Betpulten die lebensgroßen Figuren des königlichen Paares. Sodann liegen

¹⁾ Palustre I, 9. — ²⁾ Gailhabaud IV, und E. F. Imbard, *tombeaux de Louis XII et de François I.* Fol. Paris. Ueber die Bildwerke vergl. Lübke, *Gesch. der Plastik*, S. 624.

dieselben in abschreckender Lebenswahrheit als nackte Leichen ausgestreckt auf dem Sarkophag, den die Arkaden umschließen. Die architektonischen

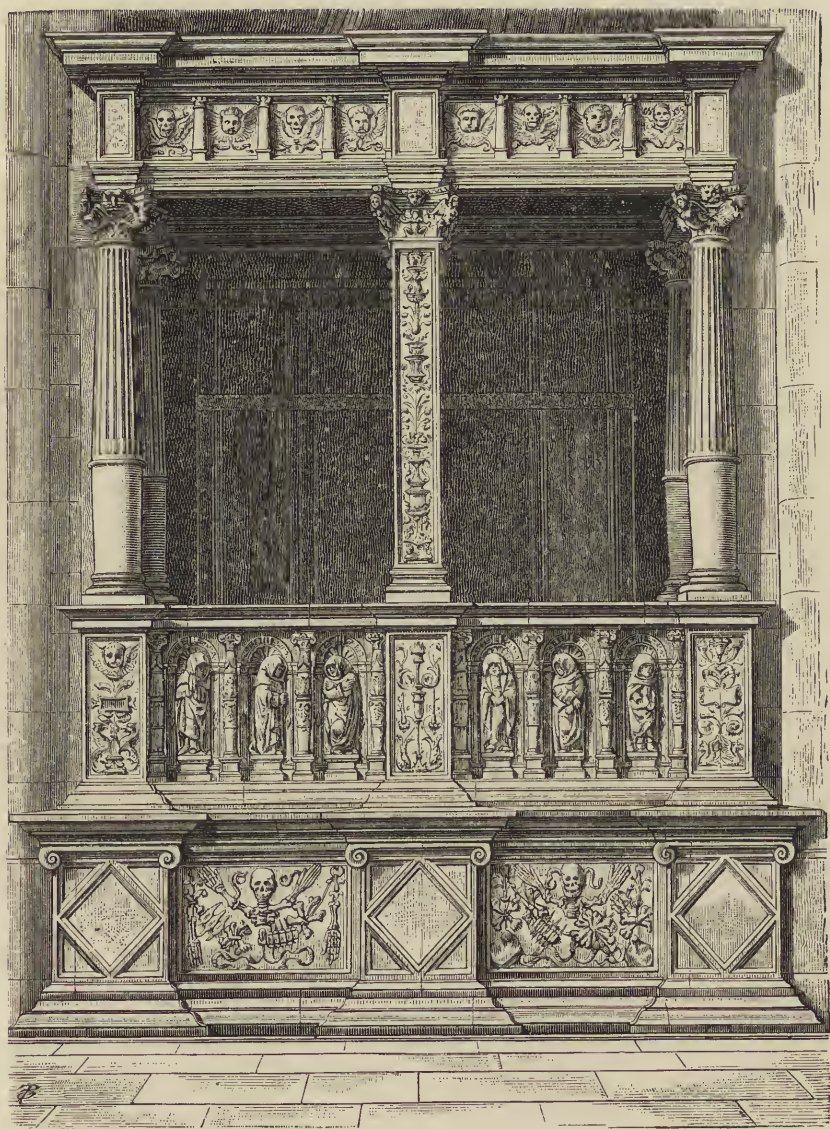


Fig. 131. Grabmal in der Kathedrale von Narbonne. (Baldinger nach Phot.)

Formen des Denkmals sind von vollendeter Anmuth, die Pilafter mit reizend variirten freikorinthisirenden Kapitälern, ihre Schäfte mit eleganten Arabesken,

die Bogenzwickel mit Genien und Emblemen, die Bogenleibungen mit Cassetten geschmückt. Prachtvolle Cassettirungen mit schönen Rosetten gliedern auch die innere Decke des köstlichen kleinen Gebäudes.

Auch das Wandgrab erhält bald darauf seine großartigste Ausbildung an dem Denkmal, welches Diana von Poitiers von 1535 bis 1544 ihrem verstorbenen Gemahl Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen errichten ließ.¹⁾ Es befindet sich in der mittleren Chorkapelle, dem Grabmal Amboise gegenüber. Der Stil desselben streift die feine Ornamentation der Frührenaissance ab, um an ihrer Stelle durch bedeutendere Ausprägung und strengere Anwendung der antiken Formen zu wirken. Die Composition des Ganzen ist nicht ohne Größe, dabei elegant und prachtvoll. Sie besteht aus einer flachen Wandnische, welche unten von gekuppelten korinthischen Säulen auf hohen Stilobaten eingefasst wird. Diese tragen ein mit Masken, Fruchtchnüren und Adlern geschmücktes Gebälk. Ueber dem Gesimse desselben erhebt sich eine zweite Ordnung, von paarweis verbundenen, malerisch bewegten Karyatiden gebildet, die eine große Bogennische mit dem Reiterbild des Verstorbenen einschließen. An den Zwickeln sind Victorien mit Palmen und Lorbeerkränzen ausgemeißelt, und der Fries besteht aus einer Composition von kränzespendenden Victorien, geflügelten Löwen und Vasen. Ueber dem Gesims baut sich als Abschluß des Ganzen eine von Compositafäulen umschlossene Aedicula auf, in deren Nische die allegorische Gestalt der Tugend sitzt. Auf den Ecken bilden Akroterien mit Wappen die Bekrönung, durch einwärts geschweifte Voluten mit dem mittleren Tabernakel verbunden. Nach der Sitte der Zeit und des Landes sieht man auch hier auf dem Sarkophag, der den unteren Theil der Nische ausfüllt, die nackt ausgestreckte, nur zum Theil mit dem Leichentuch verhüllte Gestalt des Todten. Die Fläche über ihm wird durch zwei Inschrifttafeln mit Barockrahmen von Cartouchenwerk und Fruchtchnüren belebt. Zu Häupten des Todten kniet hinter den Säulen der Einfassung im Wittwenschleier betend seine Gemahlin; ihr gegenüber an der andern Seite steht die Madonna, ihr Kind auf den Armen trostreich darreichend. Das ganze Werk ist aus Alabaster und schwarzem Marmor unter Anwendung reicher Vergoldung ausgeführt. Ueber seinen Urheber ist nichts Bestimmtes bekannt, doch spricht Manches für *Jean Goujon*.

Besser unterrichtet sind wir über die Entstehung des großartigen Denkmals, welches Heinrich II für Franz I und dessen Gemahlin Claude seit 1555 in der Kirche zu St. Denis errichten ließ.²⁾ Es ist eins der vorzüglichsten Werke von *Philibert de l'Orme*, der es nicht bloß entworfen,

¹⁾ Aufn. in Rouyer et Darcel, art. archit. I, pl. 9—12. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, III. Aufl. S. 864. — ²⁾ Aufn. in dem oben genannten Werk von Imbard. Ueber die Bildwerke vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 625. 685.

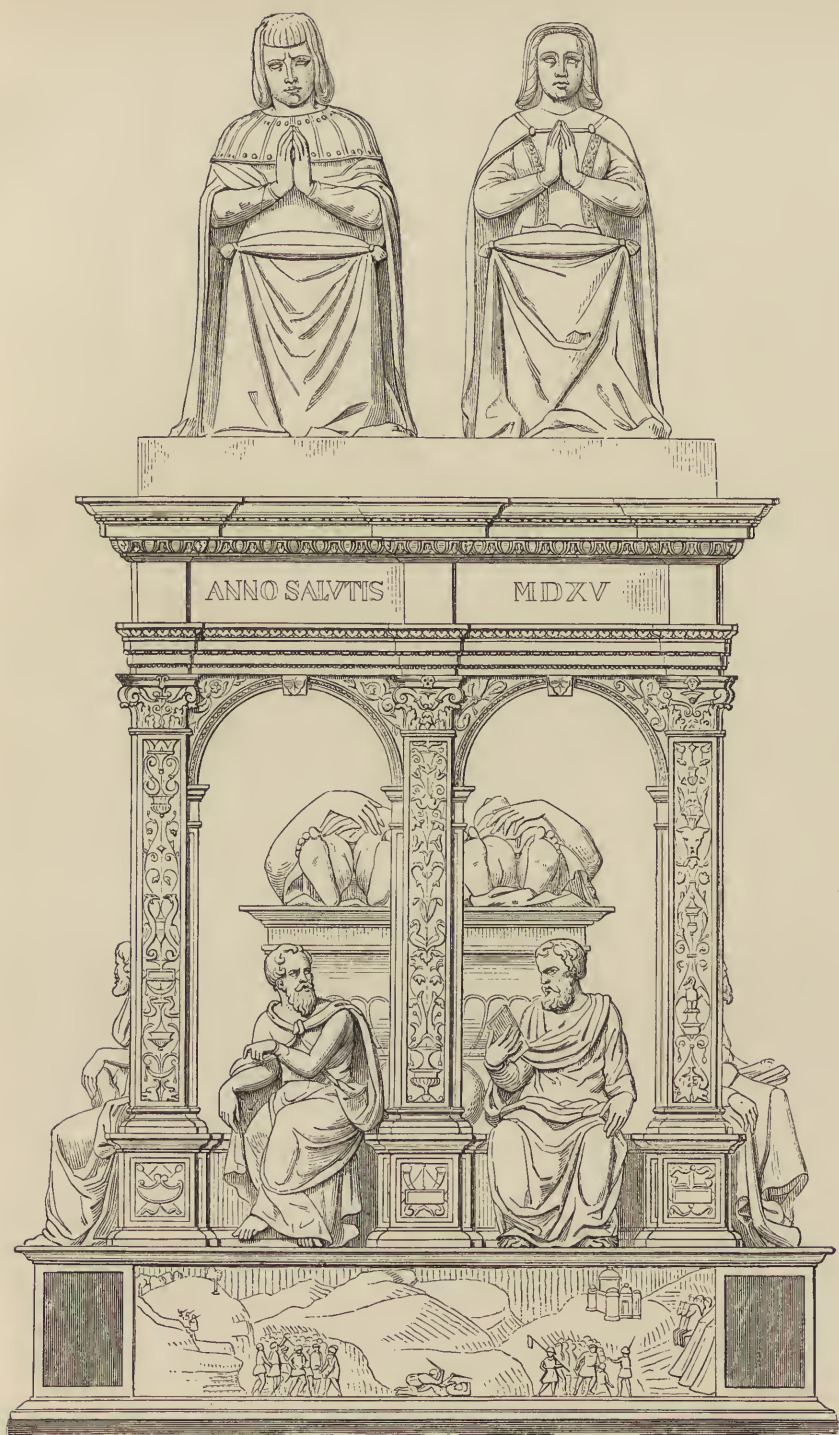


Fig. 132. Grabmal Ludwigs XII.

sondern auch feine Ausführung geleitet hat.¹⁾ Ganz aus weißem Marmor erbaut, überbietet es an Grofsartigkeit alle früheren Werke, namentlich auch das benachbarte Denkmal Ludwigs XII. Zudem ist es bezeichnend für den seit circa 1540 eingetretenen Umfchwung der Anschauungen, denn anstatt wie in der Frührenaissance sämtliche Flächen mit zierlichen Arabesken zu bedecken, bildet es die architektonischen Formen und Linien in strenger Reinheit durch und verweist die Mitwirkung der Plastik auf das Gebiet des selbständig figürlichen Schmuckes. Dadurch wird bei allem Reichthum der Eindruck ein mehr architektonischer, und die Gesamtwirkung gewinnt eine Würde und Gröfse, die der monumentalen Bedeutung eines Grabdenkmals am besten entspricht.

Die Grundform ist ähnlich der am Denkmal Ludwigs XII: zwei Sarkophage mit den ausgestreckten Leichen des Königspaares, umfaßt und überragt von einem baldachinartigen Arkadenbau. Da die Decke deselben jedoch nicht flach ist, sondern aus einem Tonnengewölbe besteht, so bedurfte es kräftigerer Widerlager, die in Form von massenhaften Pfeilern mit vorgelegten Säulen angeordnet sind. Vier Hauptpfeiler in quadratischer Anordnung, durch grofse Rundbögen verbunden, bilden den mittleren Theil. In kleinerem Abstände entsprechen denselben in der Längen- und der Queraxe des Monuments Eckpfeiler, an den Querseiten durch Balustraden verbunden, mit den Mittelpfeilern durch kleinere, niedrigere Bögen zusammenhängend, so dafs das Denkmal einen kreuzförmigen Grundrifs und von allen Seiten die Gestalt eines Triumphbogens zeigt. Die Säulen sammt dem Gebälk und den Gesimsen sind im reichsten ionischen Stil durchgeführt, die schlanken Schäfte cannelirt, sämtliche Glieder in feiner und lebensvoller Weise mit den entsprechenden antiken Ornamenten geschmückt. Den Hauptantheil an der reicheren Wirkung nimmt aber die figürliche Plastik. Der Sockel des ganzen Denkmals sammt den Stilobaten der Säulen ist mit miniaturartig fein, aber in völlig malerischem Stil durchgeführten Darstellungen der Schlachten Franz' I, namentlich der von Marignano und Cérifolles bedeckt. An den Zwickeln der grofsen Bögen sind schwebende Genien gemischt, namentlich aber ist das grofse Tonnengewölbe mit den Flachreliefs der Evangelisten sowie allegorischer Tugenden und schwebender Genien geschmückt, und die einzelnen Felder erhalten durch breite Flechtbänder mit Rosetten in den Oeffnungen ein Rahmenwerk vom edelsten Stil. Diese Reliefs sind von *Germain Pilon*, die liegenden Gestalten des königlichen Paares von *Pierre Bontemps* ausgeführt. Auf der Plattform des Denkmals knien im Gebet die lebensgrofsen Figuren des Königs und der Königin und ihrer beiden Söhne.

¹⁾ Ueber das Historische vergl. des Grafen Delaborde *Renaiff. des arts*, p. 445. 446. 454. 460. 462. 470. 479. 484.

Nach dem Muster dieses großartigen Werkes liefs Katharina von Medici, ebenfalls zu St. Denis, für sich und ihren verstorbenen Gemahl Heinrich II ein ähnliches Denkmal errichten. Es ist gleich jenem ganz aus Marmor ausgeführt, und der Entwurf dazu wird bald de l'Orme, bald Bullant oder selbst Primaticcio zugeschrieben. Die Anordnung ist dieselbe: auf einem Sarkophag sieht man die ausgestreckten Leichen des königlichen Paares. Zwölf Säulen von dunklem Marmor mit Compositakapitälern tragen den Arkadenbau, auf dessen Plattform Heinrich II und Katharina in lebensgroßen Erzfiguren knieend angebracht sind. Die Architektur im Ganzen ist derber, kühler, von schwereren Formen, das Gebälk über den Säulen vorgekröpft; zwischen den letzteren durchbrechen fensterartige Oeffnungen die einzelnen Felder. Am Sockel sind Marmorreliefs von *Germain Pilon* angebracht, und auf den Ecken des Gebäudes erheben sich auf vorgeschobenen Postamenten die Erzgestalten der vier Kardinaltugenden.

Dies ist das letzte große Grabdenkmal der französischen Renaissance. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts dringt jene malerische Auffassung auch hier ein, welche aus den Grabmälern nichts anderes als theatralische Scenen, im besten Fall lebende Bilder zu machen wufste. Solcher Art ist das Grabmal Richelieu's in der Kirche der Sorbonne, wo der Cardinal, auf dem Sarkophag ausgestreckt, durch die Figur des Glaubens halb aufrecht gehalten wird, während das untröstliche Frankreich zu seinen Füßen jammert. Solcher Art ist im Museum zu Versailles das Denkmal des Herzogs von Rohan, um welchen sich zwei Genien bemühen, von denen der eine ihm den Kopf stützt, während der andere wehklagend den Herzogsmantel um ihn schlägt. Bei solchen »geistreichen« Erfindungen, die größtentheils von den Malern der Zeit herrühren, hat die Architektur zu verstummen.





X. KAPITEL.

DAS KUNSTGEWERBE DER EPOCHE.



§ 107.

ALLGEMEINER CHARAKTER.



S läßt sich leicht denken, daß mit einer so reichen Blüthe wie die französische Renaissance sie entfaltet hat, eine nicht minder glänzende Ausbildung der verschiedenen Kunstgewerbe Hand in Hand geht. Die Prachtliebe des Hofes und der Großen steht auch hier als bewegendes Motiv in erster Linie, Franz I gab für die gesammte Umgebung den Ton an, und Heinrich II, sowie die folgenden Herrscher traten in seine Fußstapfen. Niemals vielleicht ist in den modernen Zeiten die äußere Erscheinung der Menschen in Kleidung und Schmuck und in der Gestaltung der Wohnräume so edel und stilvoll behandelt worden wie damals. Wie sehr auch hiefür die Einflüsse Italiens bestimmend waren, wie die dort empfangenen Eindrücke schon unter Karl VIII und Ludwig XII zu einer Umwandlung der französischen Anschauungen führten, die dann alsbald die Berufung italienischer Künstler zur Folge hatte, ist oben im ersten Kapitel gezeigt worden. Während nun für die Entwicklung der Architektur jene fremden Einflüsse kaum irgendwie von Bedeutung waren, da die nationalen Anschauungen, Sitten und Gewohnheiten zu mächtig gegen die fremde Form reagierten, läßt sich in den begleitenden Künsten, und speziell in den Kunstgewerben ein starker italienischer Einfluß nicht verkennen. Für die Goldschmiedearbeit war die Berufung eines Meisters wie Benvenuto Cellini ohne Frage von epochemachender Bedeutung. Die Majolika erhielt einen ersten Impuls durch die Berufung des Girolamo della Robbia, der mit seinen farbig glasierten Terracotten die Fußböden, die Frieße und Medaillons der Arkaden, sowie die Cassetten der Hallendecken am Schloß Madrid und

später auch zu Fontainebleau zu schmücken beauftragt wurde. Für die prachtvollen Rüstungen wurden die berühmten Mailänder Waffenschmiede in Anspruch genommen; aber wir wissen auch, daß die deutschen Harnischmacher vielfach für den französischen Hof verwendet wurden, daß namentlich Jörg Seufenhofer von Innsbruck durch Franz I berufen wurde und daß vielleicht auch Hans Muelich Entwürfe für Franz I und Heinrich II lieferte.

Ist also für manche Techniken auswärtiger Einfluß und fremde Thätigkeit bezeugt, so läßt sich gleichwohl vielfache Mitwirkung einheimischer Künstler und Werkleute voraussetzen und auch nachweisen. Im Ganzen aber wird man in manchen Zweigen der Kunstgewerbe eine spezifisch französische Behandlung nicht gerade behaupten können; französische Schmuckfachen werden im Wesentlichen in derselben Weise componirt und ausgeführt, und namentlich mit dem ganzen Reiz farbiger Schmelzwerke, dem Schimmer der Perlen, dem Glanz der Edelsteine ausgestattet, wie die deutschen Werke; Wappen und Rüstungen erhalten ebenso wie in Deutschland durch Aetzung, Niellirung und Tauschirung das unvergleichliche Gepräge höchster Kunstvollendung und ornamentaler Pracht. Nur das Eine etwa läßt sich bemerken, daß unter dem Einfluß der Besteller, eines kunstsinrigen Hofes und prachtliebender Fürsten unter Mitwirkung des den Franzosen besonders eigenen Sinnes für formale Vollendung, Grazie und Feinheit diese Werke einen besonders vornehmen und zugleich graziösen Charakter gewinnen, und daß besonders auch das Figürliche voll Schwung und Anmuth ist. Für die Ornamentalcomposition auf den verschiedensten Gebieten wurde aber die italienische Kunst am meisten einflußreich durch die Schule von Fontainebleau, welche zuerst die sogenannten Grottesken der italienischen Hochrenaissance im Norden einbürgerte, die dann mit ihren seltsamen, oft kunterbunten und überladenen Zusammenstellungen von Blumenwinden, Fruchtschnüren, Masken, phantastischen Fabelwesen, Emblemen, Instrumenten und dgl. bald ihren Weg auch nach Deutschland fanden. In Frankreich wird also die harmonische und edle Ornamentik der Frührenaissance, die im Wesentlichen auf schön gezeichnetem Laubwerk mit sparsam eingestreuten Figuren beruht, früher von jener bunten Mischgattung verdrängt als irgendanderswo im Norden. Beispiele dieser Richtungen und des Kampfes derselben unter einander haben wir schon oben bei der Betrachtung der Bücherillustration § 7 zur Genüge kennen gelernt.

Wo nun die französischen Kunstgewerbe in ihren Schöpfungen denen der übrigen Länder, namentlich Deutschlands nahe verwandt sind, da bedarf es hier keiner eingehenden Schilderung, sondern nur einer Verweisung auf das in der Geschichte der deutschen Renaissance Kapitel III Gesagte; ich beschränke mich hier auf diejenigen Zweige kunstgewerblicher Thätigkeit, in welchen Frankreich zu eigenartigen Leistungen durchgedrungen ist.

§ 108.

SCHREINEREI UND SCHNITZEREI.

DEN Anfang möge eine Betrachtung der künstlerischen Holzarbeit machen, die in Frankreich ganz bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten aufweist. Allerdings ist von der betreffenden Ausstattung der Schlösser, von den Wandvertäfelungen, geschnitzten Decken, kunstreichen Thüren u. dgl., durch die Bilderstürmerei der Revolutionszeit unendlich Vieles zerstört worden; dennoch ist in öffentlichen Sammlungen, namentlich im Hôtel de Cluny manches Werthvolle erhalten und daselbe gilt von den Möbeln der Zeit. Ich erinnere an die reichgeschnitzte mit den Wappen Heinrichs IV und der Maria von Medici geschmückte Holzterrasse aus dem Palais de Justice, jetzt im Hôtel de Cluny, an die Prunkbettstatt aus der Zeit Franz' I, an den geschnitzten Schrank aus dem Schloß von Fontainebleau und an den schönen, der Zeit Heinrichs II angehörenden Schrank aus Nufsbaumholz, sämmtlich in derselben Sammlung. Die eigenthümlichen Vorzüge der französischen Arbeiten dieser Art beruhen auf der Klarheit der Composition und dem echten Holzstil, der niemals in die bei den deutschen Werken überwiegende Nachahmung der Steinconstruction verfällt. Es ist also den französischen Arbeiten dieser Art ein gesunderes Prinzip und ein tieferes Verständniß des der Holzarbeit zukommenden Formgepräges eigenthümlich. Als Erläuterung geben wir die Darstellung einer Hausthür aus Blois (Fig. 133), welche diese Vorzüge auf's Anziehendste zur Erscheinung bringt. Man möchte sagen, daß hier der tief in den Geist der Nation eingedrungene Geist mittelalterlicher Construction noch nachwirke und in den Formen des neuen Stiles seine Auferstehung feiere. Denn wie klar, wie constructiv verständlich ist die Anlage des Ganzen, die Eintheilung und Gliederung durch ein bescheidenes und doch wirkames Rahmenwerk, wie glücklich die Ausfüllung der Flächen, der kleineren Felder, Friefe, Zwickel und des Bogenfeldes durch Ornamente, deren Grundaccord ein weich gezeichnetes und plastisch fein bewegtes Laubwerk ist, während Figürliches an passender Stelle als Blüthe des Ganzen heraus tritt. So wirkt das Ganze reich und doch ohne Ueberladung, lebensvoll und vornehm zugleich. Das Cartouchenwerk der beginnenden Hochrenaissance ist in weiser Zurückhaltung nur den oberen Thürfeldern zugeordnet.

Aehnliche Vorzüge sind durchweg den Möbelcompositionen der französischen Renaissance eigen.¹⁾ Klarheit der Construction und des Aufbaues,

¹⁾ Vergl. die trefflichen Aufnahmen von H. Herdtle, Möbelformen der französischen Renaissance. Wien 1881. Fol. Einiges auch in A. Lambert, l'architecture Suisse, sowie in der Publikation der Sammlung Bafilewsky.

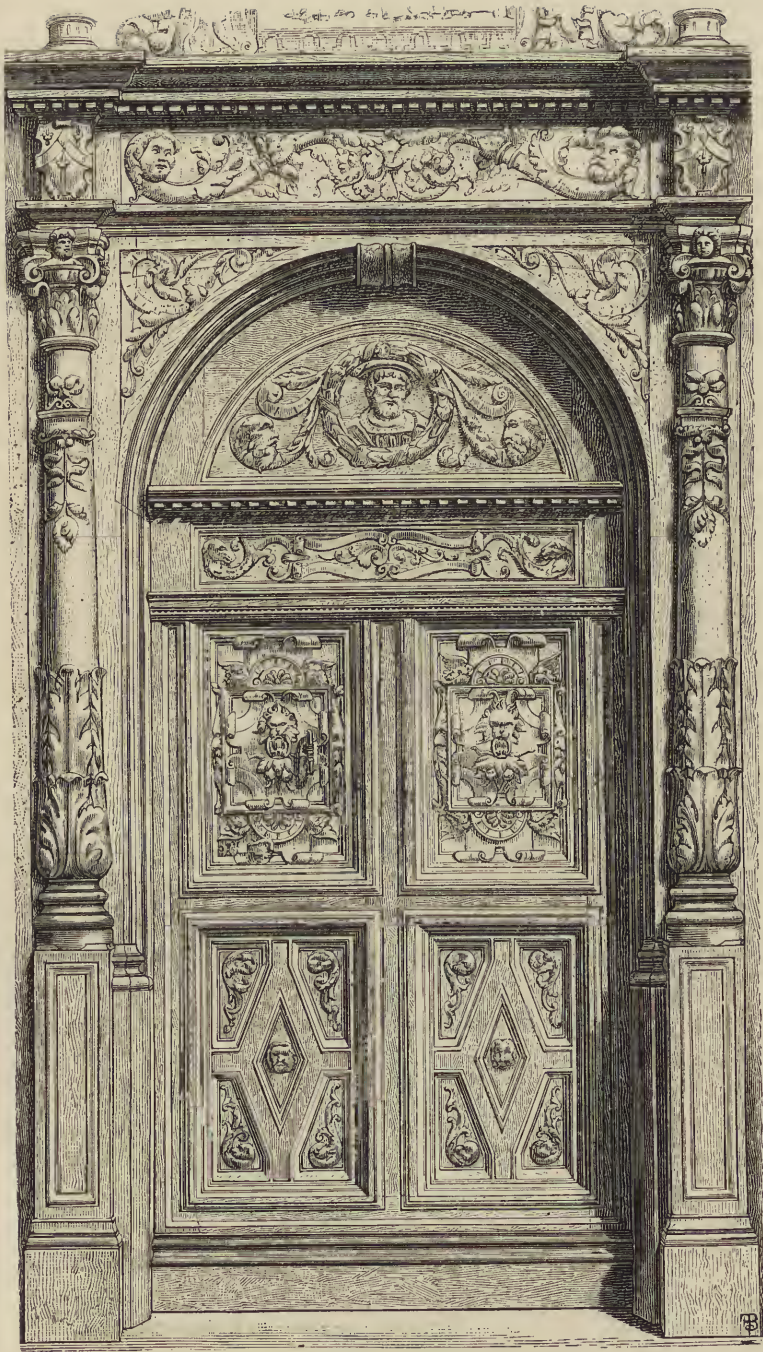


Fig. 133. Hausthüre zu Blois. (Baldinger nach Phot.)

angemessene Gliederung, geschmackvolle Vertheilung der Ornamente, die nach Zeichnung und plastischer Entwicklung für die Technik des Holzschnitzens berechnet sind, bilden die Vorzüge des französischen Möbels. An die Stelle des trockenen Formalismus der Spätgothik tritt das lebensvolle Ornament der Renaissance, besonders in seinen feinen feinen Laubverschlingungen. Zuerst herrscht noch eine derbere Behandlung, die sich mit dem anfänglich zur Verwendung kommenden Eichenholz aus dem Mittelalter herfschreibt. Bald aber tritt an die Stelle dieses derberen Materials das geschmeidigere, dem Schnitzmesser die höchsten Feinheiten gestattende Nufsbaumholz. Nach und nach bürgern sich auch die antiken Säulenordnungen mit ihren Gesimsen und Friesen, ihren Giebeln, Hermen und Karyatiden ein, werden jedoch in einer dem Holzstil entsprechenden Weise umgestaltet. Zuerst liebt man wohl unterfetzte korinthifirende Rahmenpilaster mit Laubornamenten an dem kurzen Schaft. Besonders in den nordischen Schulen, in der Normandie, Picardie und Flandern herrschen diese stämmigen Formen vor. In der Isle de France dagegen macht sich der Einfluss der Schule von Fontainebleau geltend, die Möbel erhalten einen schlanken Aufbau, elegante Gliederungen, feine mäfsig ausladende Profile. Das Möbel geht immer mehr aus den Händen des Zimmermanns in die des Architekten und Bildschnitzers über. Meister wie Goujon und Du Cerceau machen ihren Einfluss geltend. Dazu kommt reicher malerischer und plastischer Schmuck mit eingelegter Arbeit, mit Intarsien, Marmorplatten, Emailgemälden und anderem farbigem Zusatz, wodurch oft eine überaus elegante Gesamtwirkung hervorgerufen wird. Als bezeichnendes Beispiel dieser Gattung diene der in Fig. 134 dargestellte Schrank.

Wesentlich anders gestalten sich die Möbel der burgundischen Schule, in deren Gesamtforn und Einzelbehandlung etwas von südlicher Ueppigkeit eindringt. Der Aufbau ist breiter, massiger, die Gliederung herausfordernder, die feinen Säulchen werden durch schwungvoll bewegte Hermen und Karyatiden verdrängt, ja bisweilen treten solche Figuren in drei Stockwerken auf, worin man eine besondere burgundische Eigenart erkennt. Alle Formen und Ausladungen sind kräftiger, besonders das Laubornament ist von quellender Ueppigkeit, und in den Füllungen sieht man Reliefs von keck bewegten Reiter- und Kriegergestalten. Von verwandter Art sind die Möbel im Süden und besonders in Lyon, ähnlich massenhaft aufgebaut, breit angelegt und mit glänzendem Reichthum dekoriert, doch in der guten Zeit stets mit feinem Verständnifs eingetheilt und abgestuft.

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts behalten die französischen Möbel im Wesentlichen ihren schönen stilvollen Charakter und bleiben den barocken Ausschreitungen fern, welchen die Möbel in Deutschland schon früh verfallen. Erst unter Ludwig XIII kommt schwerfällige Derbheit in den Auf-

bau und Ueberladung in die Gliederung, namentlich überwuchert das Cartouchenwerk die Dekoration, die schlanken Säulen werden zu gewundenen

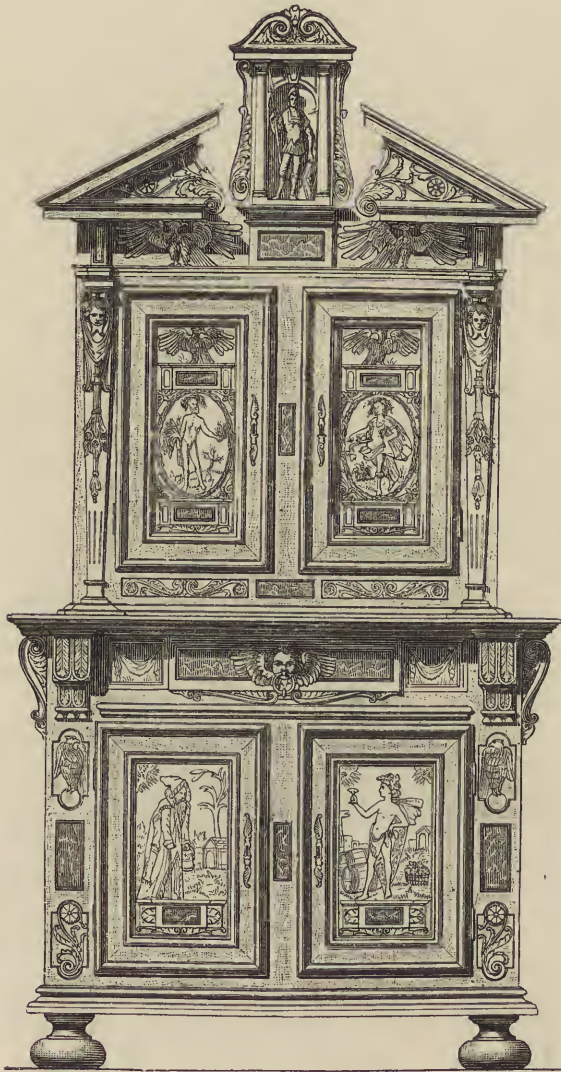


Fig. 134. Französischer Schrank nach Herdte.

und das vegetative wie figürliche Ornament verfällt feelenlofer Stumpfheit. Damit hat diese Epoche ihren Abschluss erreicht.

§ 109.

TÖPFEREI: TERRACOTTEN UND STEINZEUG.

AUCH auf dem Gebiet der Töpferei ¹⁾ blieb Frankreich noch ziemlich lange der mittelalterlichen Ueberlieferung treu, und als dann die neuen Formen von Italien her allmählich Eingang fanden, hielt man doch noch eine Weile an der hergebrachten mittelalterlichen Technik fest, so daß die grüne Kupferglafur und die Bleiglafur sich gegen die Zinnglafur der Fayence eine Zeit lang behaupteten. Auf diesen Werken wie z. B. den Gefäßen von Beauvais und der Normandie bilden grün, braun und weiß einen harmonischen Farbenakkord. Wie lange diese Technik sich erhalten



Fig. 135. Bleiglafirte Gourde. Louvre.

hat, beweist unter vielen andern Beispielen eine grüne bleiglafirte Jagdgourde des Louvre, welche mit Masken, Löwenköpfen und dem Wappen der Montmorency verziert ist (Fig. 135). Ein Hauptort der Fabrikation dieser Werke war schon seit dem 14. Jahrhundert die Stadt Beauvais, deren Töpferwaare sich durch einen blasgrünen Ton auszeichnet und bis zur Zeit Ludwigs des XIII vorkommt. Sogar Rabelais erwähnt im Pantagruel diese Gefäße, und im Panurg die blauen Gefäße von Savignies. Neben diesen Orten machen sich Saintes, Rennes, La Chapelle des Pots, dann aber im

¹⁾ Histoire de la Céramique par Albert Jacquemart. Paris 1873. — Grundrisß der Keramik von Friedr. Jaenicke. Stuttgart 1879.

südwestlichen Frankreich Sadirac bei Bordeaux als Fabrikationsorte solchen Geschirrs bemerklich.

Die Einführung der Renaissance geschah zuerst durch italienische Künstler, welche sich in Frankreich niederließen und die italienische Majolika zur Geltung brachten. So wissen wir ja, daß Franz I für die Ausschmückung seines Schlosses Madrid den Girolamo della Robbia kommen ließ. Trotzdem blieb noch lange Zeit neben diesen fremden Arbeiten die französische Töpferei bei ihrer frühern Technik und machte dem Zeitgeschmack nur in der Aufnahme der neuen Formen ein Zugeständnis. Wie



Fig. 136. Bodenplatten aus dem Museum zu Sèvres.

sehr dieselben bisweilen den italienischen sich näherten, geht aus den schönen emaillirten Bodenplatten hervor, mit welchen das Schloß zu Ecoen geschmückt war und von denen wir jetzt wissen, daß sie durch einen einheimischen aus der Normandie stammenden Künstler *Masseot Abaquesne* ausgeführt waren. Man weiß, daß dieser Meister aber auch emaillirte Gefäße gefertigt hat. Reiche Auswahl französischer Boden- und Wandbekleidungsplatten findet man im Museum zu Sèvres, aber auch im Louvre und im Hôtel de Cluny (Fig. 136). In der Eintheilung und der Ornamentik dieser Platten, die aus Laubranken, Kränzen und Medaillons besteht, zeigt sich die ganze Anmuth der Frührenaissance. Hierher gehören auch die

glasierten Bodenplatten aus der Schloßskapelle zu Oiron, welche in grünlich schwarzer Zeichnung Linearornamente auf blaßröthlichem Grunde enthalten, wozu noch die lebhaft colorirten Familienwappen kommen. Eine besonders für Frankreich bezeichnende Eigenheit sind die Giebelspitzen, Windfahnen, Firstziegel und andere Dachverzierungen, welche den damaligen französischen Bauten namentlich in der Normandie großen malerischen Reiz verliehen.

Zu den Hauptorten der Fabrikation der französischen Fayence gehört ferner Avignon, dessen dunkelbraune Gefäße, Kannen und Vasen, Schalen,



Fig. 137. Kanne von F. Briot. Samml. A. v. Rothschild.



Fig. 138. Steinzeug-Vase. Louvre.

Schüsseln, Tafelauffätze u. s. w., eine reichere Ornamentik mit durchbrochenen Reliefs in gelbem Ton, namentlich Masken u. dergl. zeigen. Aehnlich sind die Gefäße von Clermont Ferrand, jedoch ist die Farbe derselben noch dunkler und die Ornamente sind netzartig. Ueberaus reich und mit glänzendem plastischen Schmuck in reicher Farbengebung durchgeführt sind die Arbeiten des *François Briot*, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Paris lebte und von dem man einige Prachtstücke kennt. (Fig. 137.)

Das französische Steinzeug ist größtentheils, ähnlich dem deutschen, in grauer Farbe mit blauen Ornamenten durchgeführt. Als Hauptorte werden wiederum Beauvais und Savignies bezeichnet. In der Ornamentik bleibt das französische Steinzeug an Reichthum und Phantasiefülle weit hinter dem deutschen zurück und kennt namentlich kaum den dort so beliebten Schmuck von Figuren und Sinnprüchen. Meistens findet man auf diesen Gefäßen nur Blumenornamente, besonders die Lilie, außerdem Rosetten, Guirlanden und Wappen. (Fig. 138.)



Fig. 139. Schüssel von Palissy. Samml. des Marquis de St. Seine.

§ 110.

BERNARD DE PALISSY.

DER berühmteste unter den Meistern der französischen Töpferei, *Bernard de Palissy*,¹⁾ wurde um 1510 zu La-Chapelle-Biron im Perigord geboren. Er machte dort seine Lehrzeit bei einem Glaser durch. Dieses Gewerbe, damals schon durch die Glasmalerei von hoher künstlerischer Bedeutung, genügte jedoch dem eifrigen jungen Mann nicht, der sich in feinen Mussestunden mit dem Studium der Geometrie und Perspektive, mit

¹⁾ Vgl. die Literatur bei § 109. Dazu Mrs. M. Pattison, *the renaissance of art in France*. Vol. II. p. 246 ff.

Zeichnen, Malen und Modelliren weiter zu bilden suchte. Nach feinen Lehrjahren durchwanderte er Frankreich, Flandern und die Rheinlande und wufste sich durch das Studium der Naturwissenschaften, besonders der Chemie immer umfassendere Kenntnisse zu erwerben. So erwarb er als echter Künstler der Renaissance den Grund zu jener umfassenden wissenschaftlichen Bildung, welche er später in feinen Schriften niedergelegt hat. Als er 1539 von der Wanderschaft heimkehrte und sich in Saintes niederliefs, wo er sich einen Hausstand gründete, wurde er durch eine ihm zu Gesicht kommende Fayencetasse aufs lebhafteste angeregt und zu eigenen Versuchen veranlafst, die besonders auf Darstellung weifsen Emails hinaus-



Fig. 140. Humpen von Palissy. Louvre.

gingen. Rührend ist die Erzählung von den schweren Sorgen, den bitteren Enttäuschungen, welche ihm durch alle diese Versuche bereitet wurden. Trotz der Noth, in die er gerieth, trotz der Vorwürfe seiner Frau und der Warnungen seiner Freunde setzte er mit eiserner Beharrlichkeit und ungebrochenem Muthe seine Experimente fort. Nach den schwersten Opfern und Entfagungen gelang ihm endlich die Darstellung des Emails und damit begann für ihn die Epoche seines Glanzes. Nachmals schrieb der treffliche Künstler an Antoine des Ponts: »J'ay trouvé grace devant Dieu qui m'a fait connoître des secrets qui ont esté jusques à present inconnuz aux hommes.« Seine ersten Arbeiten waren die sogenannten Pièces rustiques figulines, (Fig. 139), welche durch ihre ganz neue Eigenartigkeit schnell allgemeine

Bewunderung erregten und ihm bei Heinrich II und Catharina von Medici sowie andern vornehmen Personen alsbald glänzende Aufträge verschafften. Da Palissy gleich mehreren der bedeutendsten Künstler der Zeit Protestant war, so erlitt er, als die fanatischen Verfolgungen begannen, die schwersten Bedrängnisse, die in der Zerstörung seines Hauses und seiner Werkstatt gipfelten und ihn selbst dem Tode nahe brachten. Erst durch seine Berufung nach Paris in den Dienst des Königs wurde er den Verfolgungen enthoben und durfte im Auftrage der Königin Mutter auf dem Platze, wo später die Tuilleries erbaut wurden, sich eine Werkstatt errichten, in welcher er oft von Catharina von Medici besucht wurde. Außerdem eröffnete er Vor-



Fig. 141. Schüssel von Palissy. Louvre.

lesungen über Physik und allgemeine Naturwissenschaften, durch welche er die gelehrten Kreise der Hauptstadt zu fesseln wufste. Aber trotz des Schutzes Seitens der höchsten Persönlichkeiten wurde der treue Protestant im Jahre 1588 im hohen Alter in die Bastille geworfen, wo Heinrich III ihn wiederholt selbst besuchte, um ihn zu bekehren, welche Bemühungen der standhafte Künstler mit Hohn zurückwies. Wohl wurde er dem Schaffot entzogen, aber der schwache König liefs ihn langsam im Gefängniß verschmachten. Er starb 1589.

Unter seinen Arbeiten sind die oben bereits erwähnten diejenigen, welche als die eigenthümlichsten ihm den höchsten Ruhm eingetragen haben. Es sind die heutzutage wieder stark nachgeahmten runden und ovalen

Schüsseln (Fig. 139), welche als Schaustücke mit äusserst naturwahr imitirten Reliefgestalten von Schlangen, Eidechsen, Fischen, Krebsen, Fröschen, Schmetterlingen, Muscheln u. dgl. bedeckt sind, auf einem Grunde, welcher mit Blättern aller Art geschmückt und zum Theil bisweilen ein fließendes Gewässer darstellt. Es ist keine Frage, daß dieser Naturalismus strengeren Stilgesetzen widerstreitet, doch verdient die technische Ausführung in der außerordentlichen Treue nicht bloß der Formen, sondern namentlich auch der Farben und der ebenso glänzende als milde und harmonische Gesamttöne hohe Bewunderung. In verwandter naturalistischer Behandlung sind



Fig. 142. Schüssel von Palissy. Louvre.

dann auch Humpen ausgeführt, die ganz mit Muscheln oder Blättern, auch wohl einzelnen Thieren wie Eidechsen, Fröschen, Krebsen bedeckt werden. (Fig. 140.)

Allein Palissy blieb bei dieser rustiken Dekorationsweise nicht stehen. Weit stilvoller z. B. sind diejenigen Schüsseln, welche einen mit den schönsten Renaissanceornamenten geschmückten Rand zeigen und in dem Mittelfelde nur etwa eine zierliche Eidechse enthalten, die sich von dem braun, blau und weiß marmorirten Grunde abhebt. (Fig. 141.) Ueberhaupt war der Aufenthalt in Paris und die Anschauung der dortigen zahlreichen Kunst-

werke für den Geschmack dieses geistvollen und denkenden Künstlers in hohem Grade förderlich, so daß er nunmehr seine Werke mit glänzenden farbigen Reliefs mythologischer, allegorischer und historischer Darstellungen schmückte, in denen er sich unter dem Einfluß der großen italienischen Kunst zeigt. (Fig. 142.) Auch hier ist die farbige Wirkung durch die von ihm hauptsächlich angewandten blauen, gelben und grauen Töne, zu welchen in zweiter Linie noch grün, violett und braun kommen, ebenso glänzend wie harmonisch und die Ausführung bis ins Kleinste von höchster



Fig. 143. Kanne von Palissy. Sammlung G. v. Rothschild.

Vollendung. (Fig. 143.) Endlich giebt es auch von ihm rein ornamental behandelte Schüffeln, die in durchbrochener Arbeit mit verschlungenen Bändern, Laubwerk und Masken dekoriert sind, und deren Rand meistens durch zierliche Blumenkränze gebildet wird. Die hohe künstlerische Sorgfalt, mit welcher der ausgezeichnete Meister verfuhr, ließ ihn jedes irgend mangelhafte Stück, namentlich auch seine ersten unvollkommenen Versuche, vernichten. Daher sind die echten Arbeiten von ihm schon an der hohen Vollendung der technischen Ausführung zu erkennen.

§ III.

DIE FAYENCEN VON OIRON.

EINE ganz besondere Stellung unter den französischen Töpferarbeiten nehmen die Fayencen von Oiron ein,¹⁾ früher allgemein als »Faience Henri II« bezeichnet. Es sind jene köstlichen, meistens kleineren Gefäße aus feinem Thon, mit Bleiglasur überzogen, durch die zarte, meist ockergelbe oder braune Inkrustation und die reiche Dekoration mit verschlungenen Bändern, Blumen und Laubgewinden, aber auch mit Wappen, Masken, Eidechsen und phantastischen Figuren unvergleichlich reich und elegant geschmückt. Ueber die Entstehung dieser prachtvollen und kostbaren Werke ist erst in neuerer Zeit durch B. Fillon der Schleier gelüftet worden. Wir wissen nunmehr, daß im Poitou auf dem Schloß Oiron *Helene de Hangeß*, seit 1519 Wittve Arthur Gouffiers, diese reizenden Werke unter Mitwirkung ihres Töpfers *François Charpentier* und ihres Sekretärs *Jehan Bernart* selbst ausgeführt hat. Wir haben es also mit einer Dilettantin zu thun, die freilich ein ungewöhnlich hohes künstlerisches Gefühl bekundet. Ihr Gemahl, ebenfalls ein hochgebildeter Mann, war mit Ludwig XII nach Italien gezogen und nachmals vom Könige zum Hofmeister des Dauphin, des nachmaligen Franz' I bestellt worden. Seine Wittve erhielt von Franz I den Auftrag zur Erziehung seines Sohnes, des späteren Heinrich II. Wenn sie sich nicht bei Hofe aufhielt, bewohnte sie seit 1524 ihr Schloß Oiron, wo sie 1537 starb. Nach ihrem Tode wurde unter ihrem Sohne Claude die Fabrikation der Fayencen fortgesetzt, wie denn 1538 in den Rechnungen des Hauses Jehan Bernart mit zwei Malern und einem Knecht noch vorkommt.

Man kann drei Epochen in der Fabrikation dieser Fayencen unterscheiden. Die erste und zugleich vorzüglichste beschränkt sich auf die Lebenszeit der Helene Gouffier, und der geläuterte Geschmack, der in den damals entstandenen Schöpfungen herrscht, legt genugsam Zeugnis von dem feinen Kunstgefühl der Dame ab, die offenbar nur aus Liebhaberei sich mit der Kunsttöpferei befaßte. Ohne Zweifel sind diese fein stilisirten Gefäße durch Erinnerungen an die in Fontainebleau vorhandenen Prachtgefäße entstanden. Ihre Dekoration zeigt einige Verwandtschaft mit Metallornamenten, und die verschlungenen Bänder gemahnen an die Bucheinbände der damaligen Zeit. (Fig. 144.) Die Gefäße zeichnen sich durch das milde Gelb des Grundes aus, von welchem die Ornamente in dunkelbraunem Ton sich kräftig abheben. Die spärlich noch sonst auftretenden Farben wie lichtbraun, braunroth und schwarz gehören derselben Scala an und verleihen diesen Werken den Charakter ernster Vornehmheit. In dieser

¹⁾ Zu der Literatur in § 109 vgl. Mrs. M. Pattison a. a. O. p. 239 ff.

Hinsicht überragen die besten dieser Fayencen wohl Alles, was auf demselben Gebiet zur Zeit der Renaissance irgendwo entstanden ist; hierauf eben beruht ihre ganz ausgezeichnete Stellung. Die Ornamente, neben jenen verchlungenen Bändern und Knoten aus fein stilisirten Blumen von Laubranken und aus durchbohrten Herzen bestehend, sind zum Theil in zierlichster Weise nur aus einzelnen Punkten zusammengesetzt. Figürliches



Louvre.

Sammlung Hope.

Louvre.

Fig. 144. Fayencen von Oiron.

ist nur vereinzelt durch Masken oder auch wohl eine Eidechse vertreten. Außerdem finden sich die Wappen der Gouffiers und der mit ihnen befreundeten Familien, woraus schon hervorgeht, daß die Gefäße wohl ausschließlich zu Geschenken bestimmt waren. Der Aufbau dieser köstlichen Werke zeugt vom feinsten Geschmack, indem die größern ruhigen Flächen durch gut motivirte Gliederungen zusammengefaßt werden, so daß das

Ganze meistens einen schön bewegten Umriss bietet. Dabei ist Alles dem angewendeten Material entsprechend behandelt, namentlich zeigen die Henkel und Ausgufsrohren den breiten und kräftigen Charakter, welchen die Töpferei verlangt.

Mit dem Tode der Helene Gouffier beginnt die zweite Epoche der Fabrikation, die bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts dauert. Der feine Charakter, das klassische Gepräge der ersten Periode macht einer derberen, in der Gesamtforn mehr architektonischen, in der Ornamentik mehr überladenen Behandlung Platz. Man erkennt darin die Prunkliebe dieser spätern Zeit und besonders den Einflufs Claude Gouffiers, der die schlichte harmonische Schönheit der frühern Arbeiten zu überbieten sucht. Auch kommt Jehan Bernart fortan in den Rechnungen nicht mehr vor, was ebenfalls

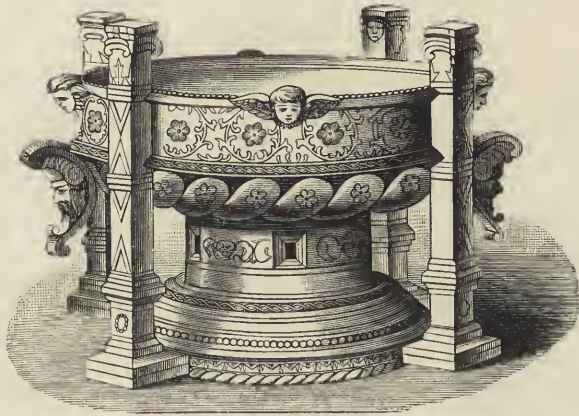


Fig. 145. Salzfafs in Oiron-Fayence. Sammlung Fontaine.

auf eine veränderte künstlerische Leitung hindeutet. Der Aufbau der Gefässe neigt unter dem Einflufs der Architektur der Zeit zum Barocken; wunderlich namentlich sind die Pilafter und Strebepfeiler, mit denen man die Gefässe nicht selten einfasst, namentlich gilt dies von den Salzfässern, die förmlich wie kleine Gebäude entwickelt sind (Fig. 145). Die Ornamentik bewegt sich ebenfalls in andern Tönen, indem die Formen theils schwarz auf weissem, theils weifs auf schwarzem Grunde abwechseln, die Guirlanden dagegen grün emallirt sind. Auf diesen Gefässen findet man öfter die Wappen von Frankreich und der Montmorency, ausserdem verschiedene königliche Abzeichen, namentlich den Salamander Franz' I und besonders die Halbmonde und das Monogramm Heinrichs II, welches Letzteres früher zu der Bezeichnung »Faience Henri deux« Anlass gab. Zuweilen findet sich auch die Gans als Wahrzeichen von Oiron. Von den emallirten

Platten des Fußbodens aus der Kapelle von Oiron, welche ebenfalls dieser Epoche angehören, war schon oben die Rede.

Die dritte Periode beginnt etwa 1562, als Claude Gouffier, um den Verfolgungen der Hugenotten zu entgehen, Oiron verließ, welches dann 1568 gänzlich zerstört wurde. In diese kurze Zeit fallen die letzten Arbeiten, welche sichtlich ein plötzliches Sinken der Technik erkennen lassen. Diese Arbeiten wurden wahrscheinlich zum Verkauf von Leuten angefertigt, welche sich das Material der Werkstätte zu verschaffen gewußt hatten. Diese letzten Arbeiten sind ziemlich flüchtig und roh ausgeführt, die Kannen, Krüge, Schüsseln, Tafelaufsätze und Salzfässer ohne feinere Rhythmik aufgebaut, die Ornamente ungeschickt vertheilt und ohne Feinheit behandelt, die Farben vielfach disharmonisch und unrein.

Im Ganzen kennt man gegen 50 Stücke von Oiron-Fayence, deren Werth neuerdings so hoch gestiegen ist, daß vor nicht langer Zeit ein Biberon um 27,500 Frs. für das Kensington-Museum erworben wurde. Dieses besitzt überhaupt sechs Exemplare, der Louvre und die Sammlung Anthony von Rothschild je sieben, die übrigen finden sich meist in Privatsammlungen Englands und Frankreichs.

§ 112.

DIE FAYENCEN VON NEVERS.

DER Kunstliebe eines vornehmen Herrn, des Louis de Gonzaga, eines Verwandten der Catharina von Medici, der vom Könige zum Herzog von Nivernois ernannt wurde, verdankt die Majolika-Fabrikation von Nevers ihren glänzenden Aufschwung.¹⁾ Zwar sind die angeblichen Begründer der Werkstatt, als welche man die drei Brüder *Conrade* betrachtete, dieser hervorragenden Stellung neuerdings mit Recht entkleidet worden; dennoch ist nicht zu bezweifeln, daß der Herzog als großer Kunstfreund bald nach 1565, dem Jahre seiner Vermählung mit Henriette de Clèves, einer der drei Grazien am Hofe Karls IX, italienische Künstler herbeizog, denen man auch die Einführung der Majolika-Technik verdankt. Diese Italiener hielten den Stil ihres Landes fest, und besonders sind es die Majoliken von Urbino, deren Technik nachgeahmt wurde. Wie dort findet man hier in den frühern Arbeiten von Nevers jene beliebten mythologischen Schilderungen, Tritonen und Nereiden, Amoretten u. s. w., bald aber, wie erst französische Arbeiter herangezogen wurden, erfuhr dieser Stil eine wesentliche Umgestaltung. Bezeichnend ist besonders die Farbengebung, namentlich das bläuliche Grün, welches diese Arbeiten von Nevers auszeichnet. Sodann ist zu bemerken, daß die gelben Töne matter sind als bei den

¹⁾ Vgl. die Literatur zu § 109.

italienischen Majoliken, und namentlich der gelbe Ocker nicht so häufig zur Anwendung kommt. Außerdem ist zu beachten, daß die Figuren meistens gelb auf blauem Grunde gemalt sind und daß roth nicht vorkommt. Im Uebrigen ist das Colorit bisweilen dem italienischen überlegen, die Zeichnung dagegen bleibt weit hinter der italienischen zurück. In der Dekoration spielen die Schwäne als Symbole der Familie de Clèves eine große Rolle; bisweilen sieht man Amoretten, die auf Schwänen reiten, dann wieder ist der blaue Grund mit Schwänen durchzogen. Von dem Reiz der Dekorationen und der Anmuth dieser Gefäße giebt eine Vase aus dem Museum von Nevers (Fig. 146) eine Vorstellung. Außerdem findet man Gefäße dieser Art besonders im Hôtel de Cluny und in der Sammlung Fontaine.



Fig. 146. Majolica-Vase von Nevers.
Museum zu Nevers.



Fig. 147. Persische Vase von Nevers.
Sammlung E. Pascal.

Eine besondere Gattung sind die prächtigen Nachbildungen persischer Gefäße, die an Schönheit und technischer Vollendung zu den vorzüglichsten Leistungen ihrer Art gehören. Anstatt der figürlichen Darstellung sind hier ausschließlich die mit dem feinsten Naturgefühl behandelten und doch zugleich stilvoll aufgefaßten Blumen der persischen Ornamentik in Verwendung gekommen, die sich von einem tiefen lasurblauen, bisweilen auch gelben Grunde weiß oder gelb abheben. (Fig. 147.) Am schönsten wirken mit ihrem herrlichen Emailglanz die weiß auf blauem Grunde verzierten Vasen. Denselben Charakter, aber in freier und edler an die italienische Renaissance gemahnender Formgebung, tragen die glasierten Bodenplatten aus dem herzoglichen Palaste, die man im Museum zu Nevers sieht, mit

grofsartig gezeichneten, von Vögeln belebten weissen Ranken auf blauem Grunde. (Fig. 148.)

Neben diesen Richtungen erhält sich ein besonderer Stil, der italienische Motive, namentlich mythologische Darstellungen mit orientalischen Ornamenten vermischt. Bald darauf dringt der holländische Geschmack und der chinesisch-japanische Stil in die Dekoration ein und führt zu Entwicklungen, welche auferhalb des Rahmens unferer Betrachtung liegen.

§ 113.

LIMOSINER EMAIL.

ZU den kostbarsten Prachtwerken, welche die Geschicklichkeit des französischen Kunstgewerbes geschaffen hat, gehören nun auch in erster Linie die Schöpfungen der Limosiner Emailmaler.¹⁾ Das Email macht in der Renaissancezeit ähnliche Entwicklungen durch wie die Glasmalerei.



Fig. 148. Bodenplatte aus dem Palaste der Herzoge von Nivernois. Museum zu Nevers.

Beide sind von Haus aus musivische Techniken, die mit kleinen aneinander gesetzten farbigen Stücken in mühsamem Zusammenreihen ihre malerischen Wirkungen erzielen. Mit dem Beginn der neuen Zeit dringt auch in diese Kunstgattungen eine neue Bewegung, das Streben nach freier Behandlung, nach höheren rein künstlerischen Wirkungen. Jede dieser Techniken geht darauf aus, freie Kunst zu werden. Bei dem Email geschieht dies dadurch, daß mit Schmelzfarben auf Schmelzgrund gemalt wird, wodurch das Metall, völlig verdeckt, nur noch wie das Holz oder die Leinwand bei der Tafelmalerei als Grund zur Verwendung kommt. Keine Frage, daß dieser Umwandlungsprozess sich in Uebereinstimmung und wahrscheinlich sogar unter dem Vorgange der Glasmalerei vollzieht. Limoges, welches schon im Mittelalter durch seine Emails sich ausgezeichnet hatte, ist auch jetzt der

¹⁾ Vgl. Ardant, *Émailleurs Limousins*. Limoges 1858 ff. — M. de Laborde, *Notice des émaux etc. du musée du Louvre*. Paris 1857 2 Vols. — Darcel, *notice des émaux*. Paris 1867. — Mrs. Marc Pattison, *the renaissance of art in France* II p. 171 ff.

Sitz dieser Kunst, die bald so weit berühmt wurde, daß z. B. die reichen Nürnberger Familien sich dort ihre kostbaren Tafelgeschirre bestellten, wie denn in der Familie Tucher noch jetzt ein solches aus jener Zeit vorhanden ist.

Der Entwicklungsgang nimmt auch hier denselben Lauf wie bei allen übrigen Künften in der Renaissancezeit; er beginnt mit kirchlichen Aufgaben, um bald fast allgemein in den Dienst des profanen Lebens überzugehen. Im 15. Jahrhundert, in dessen zweiter Hälfte das Limosiner Email diesen Umschwung erfährt, bestehen die Hauptaufgaben in jenen kleinen Flügelaltären (Triptychen), welche in den vornehmen Kreisen als Reifealtären dienten. Diese Werke wetteifern an Glanz, Leuchtkraft und Farbenpracht mit den berühmten Schöpfungen der flandrischen Malerschule; aber es ist hier sogleich zu betonen, daß die Arbeiten in dieser Technik kaum jemals, was nur zu sehr verkannt wird, den hohen Rang völlig freier Kunstschöpfungen behaupten können, daß vielmehr die Schranken des Kunsthandwerklichen sie meistens gefesselt halten. Was die Technik dieser Arbeiten betrifft, so grub der Künstler die Umriffe seiner Figuren mit der Nadel in die Metallplatte, welche darauf mit einer dünnen Lage durchscheinenden Schmelzes überzogen wurde. Sodann hob man die Umriffe durch eine dunkle Schmelzfarbe hervor, ähnlich wie bei der Glasmalerei die Zeichnung durch kräftige Umriffe markirt wurde. Im Charakter der ältern Malerei wurden nun die Einzelheiten des Bildes einfach mit kräftigen Farben ausgefüllt, ohne Schattengebung, indem die Lichter nur durch aufgesetztes Gold zur Wirkung gelangten. Die nackten Theile erhielten einen violetten Ton mit weiß aufgesetzten Lichtern, endlich wurden durch kleine Schmelztröpfchen im Geiste der ältern Kunst Edelsteine und Perlen auf Gewändern und sonstigen Kostümtheilen angebracht. Diese archaische Kunstweise, welche hauptsächlich durch die Arbeiten des ältern *Jean Penicaud*, aber auch noch durch diejenigen des jüngern Meisters dieses Namens wenigstens im Anfang seiner Laufbahn vertreten werden, lassen noch in keiner Weise den Einfluß der italienischen Kunst ahnen, stehen vielmehr auch im Figürlichen unter der Botmäßigkeit der nordischen, namentlich der flandrischen Kunst. Höchstens tritt bei den Einrahmungen das Renaissanceornament der Frühzeit auf. Ein schönes Beispiel dieser Kunstrichtung ist auf Tafel 40 der Collection Basilewsky farbig dargestellt.

Sobald der neue Stil auch in diese Werke eindringt, vollzieht sich eine Umwandlung nicht bloß in der Form, sondern auch in der Technik. Man bedeckte nun das Kupfer mit einer dicken Lage von schwarzem oder doch dunklem Schmelzfluß, auf welche man nun mit dick aufgetragener weißer Farbe malte, indem man die Uebergänge in den Schattenpartien theils durch zarter aufgetragenes Weiß, theils durch Schraffirungen erreichte.

Nur die nackten Theile wurden mit einem Fleischtön angelegt, nicht selten auch goldene Lichter aufgesetzt. Diese grau in grau gemalten sogenannten Grisailen, die mit den ähnlich behandelten Grisailen der Glasgemälde in nächster Verwandtschaft stehen, sind künstlerisch ohne Frage das Reizendste und Vollkommenste was diese Technik hervorgebracht hat. Die Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß Ornamentbänder mit goldenen Ranken auf schwarzem Grunde, die öfter wieder durch schmalere weiße Bänder mit Goldornamenten begrenzt werden, die Flächen abschließen und gliedern.

Doch fehlt es auch in dieser Zeit nicht an Emails mit voller polychromer Wirkung, welche durch die reiche Abstufung der Farben, durch Schatten und Licht und die ganze Scala prachtvoller Töne, zu denen als höchster Effekt aufgesetzte Goldlichter kommen, einerseits mit der vollentwickelten Glasmalerei der Zeit, andererseits mit der Oelmalerei der flandrischen Schule wetteifern. Eins der größten Prachtstücke dieser Art ist der ovale Schild vom Jahr 1555 in der Apollongalerie des Louvre, bezeichnet mit dem Monogramm A. C. In der Mitte die Gestalt der Minerva mit Fahne und Medufenschild, ziemlich steif in ebenso steif gezeichneter Landschaft, umgeben von einem derben goldenen Cartouchenrahmen mit Edelsteinen, der durch eine abscheulich häßliche Maske und männliche und weibliche Hermen belebt wird, außerdem prachtvoll gemalte Blumen- und Fruchtgewinde zeigt. Die technische Behandlung ist freilich von größter Meisterschaft.



Fig. 149. Emailkanne von Limoges.
Kensington-Museum.

Mit dieser technischen Umgestaltung geht eine Umwandlung nach Form und Inhalt Hand in Hand. Das Email tritt fast ausschließlich in den Dienst des profanen Lebens, indem es hauptsächlich dazu bestimmt wird, dessen Gefäße und Geräte mit dem Zauber seiner Farben und Formen zu schmücken. Schilde, Schüsseln, Schalen, Kannen, Leuchter und dergl. sind fortan die Hauptaufgaben dieser glänzenden Kunst, die bei manchem dieser Gefäße, wie Schüsseln, Tellern u. f. w., die äußere und innere Seite völlig zu dekorieren hat. Außerdem werden Platten mit Emailgemälden zur Aus-

schmückung von kleinen Kästchen, Koffern, Tischen u. f. w. verwendet. Mit richtigem Stilgefühl bildet man die Gefäße in großen ruhigen Flächen mit geringer plastischer Gliederung, um der Malerei möglichst viel Spielraum zu gestatten. (Fig. 149.) Es tritt hier also daselbe Gesetz in Kraft, welches auch bei den antiken gemalten Vasen beobachtet wird. Das sodann der Metallstil eine feine Ausarbeitung und Zuspitzung gewisser Einzelheiten mit sich führt, wie der Henkel und der Ausgüsse, ist selbstverständlich. Auf die so gewonnenen Flächen breitet nun der Emailmaler seine Gemälde aus, indem er die Hauptcompositionen mit ornamentalen Einfassungen abwechseln läßt. Was die figürlichen Darstellungen betrifft, so verbreiten sie sich über das gesammte Gebiet der classischen Mythologie und Geschichte, aber auch der biblischen Scenen des alten und neuen Testaments. Als Anhaltspunkte dienten zuerst die Compositionen Dürers und der deutschen Kleinmeister; bald aber werden diese durch die Italiener verdrängt und nicht bloß



Fig. 150. Rand einer Email-Schale von Pierre Reymond. 1569. Louvre.

Raphaels Schöpfungen kommen zur Verwendung, sondern auch die Meister von Fontainebleau, Roffo und Primaticcio, liefern Entwürfe für die Emailmaler. Weiterhin kamen auch die Compositionen von Du Cerceau, de Bry, Virgil Solis u. f. w. zur Verwendung. In einzelnen Fällen arbeiten aber auch Künstler wie Leonard Limosin nach eigenen Entwürfen.

Alle Schriftsteller, welche über diese Werke gehandelt haben, bewegen sich ausschliesslich in Schilderungen der figürlichen Compositionen, als ob diesen Arbeiten die Bedeutung selbständiger Kunstwerke gebühre. Wir haben schon hervorgehoben, daß davon nur ausnahmsweise die Rede sein kann; dagegen wird die Hauptfache, der dekorative Charakter, von allen jenen Autoren so gut wie mit Stillschweigen übergangen. Und doch beruht gerade auf diesem Punkte der eigentliche Reiz und Werth solcher Werke. Die Mannigfaltigkeit in der Verwendung der dekorativen Elemente ist außerordentlich groß. Bei den Kannen z. B. sind es Laubkränze, zierliche

Blumengewinde, Blätterreihen, antike Eierstäbe oder Flechtbänder, welche die einzelnen Glieder, den Fuß und den Hals, sowie die trennenden Bänder schmücken. Aehnliche Ornamentik weisen die Salzfüßer, Leuchter u. dgl. auf. Den höchsten Reiz aber zeigen die Schüsseln, Schalen und Schilde. Hier wird die Hauptfläche im Innern einer figürlichen Composition vor-



Fig. 151. Theil einer Schüssel von Pierre Reymond. Sammlung Basilewsky.

behalten. Den Rand aber umzieht ein Fries, der auf schwarzem Grunde die mannigfaltigsten Erfindungen der fröhlichen Renaissancekunst vereinigt: Rankengewinde, die einerseits in Akanthusblätter, andererseits in Genien, Thierfiguren und Masken auslaufen. (Fig. 150.) Das Cartouchenwerk ist bei den frühesten und schönsten dieser Arbeiten nur sparsam angewendet, etwa für die Inschrifttafeln. Den Uebergang von diesem Rande zur ver-

tieften innern Fläche bildet stets ein schmaler Fries mit herrlichen Rankenornamenten in Gold auf schwarzem Grunde. In vielen Fällen wird bei den runden Tellern oder Schüsseln die Mitte für ein Portrait ausgespart, mit schmalem weißem goldverziertem Rahmen, um welchen sich wieder ein breiterer schwarzer Fries mit Goldornamenten legt, feinerseits von der übrigen Fläche durch einen schmaleren weißen Rahmen mit Goldschmuck getrennt. So auf einer herrlichen Schüssel von *Pierre Reymond* vom Jahre 1558 in der Sammlung Basilewsky zu Paris (Fig. 151). Damit ist indess das Gebiet dieser Ornamentik bei weitem noch nicht erschöpft, vielmehr wird alles was die Renaissance erfunden hat herbeigezogen, um diesen Werken den höchsten dekorativen Reichthum zu verschaffen. Dahin gehören namentlich jene seltsamen Fabelwesen, in denen manchmal schon die Phantasie eines Höllenbrueghel zu spuken scheint. So mit ungewöhnlichem Reiz lebensprühender Phantasie auf einer ovalen Schüssel von *Jean Courtois* im Besitz des Fürsten Liechtenstein zu Wien, so ferner auf einer trefflichen runden Schale von *Pierre Reymond* aus dem Jahre 1558 und auf einem prächtigen Teller desselben Künstlers in der Apollogalerie des Louvre. In allen diesen Fällen, mag die Darstellung der Hauptbilder polychrom oder Grisaille fein, wirkt der Wechsel mit den Goldornamenten auf schwarzem Grund und den zierlichen Ornamenten auf weißem Grund außerordentlich reizvoll und beweist wie diese Künstler mit hoher Sicherheit die Totalwirkung zu beherrschen wußten. Als letztes aber keineswegs schönstes dieser dekorativen Elemente ist das Cartouchenwerk zu bezeichnen, das um die Mitte des Jahrhunderts aufkommt. Wo es indess sich mit Figürlichem, mit Masken, Hermen u. dgl., mit Laubschnüren und Fruchtgewinden glücklich zu verbinden weiß, da wird oft ein hoher dekorativer Reiz erzielt. So auf der Rückseite einer ovalen Schüssel von *Pierre Courtois* vom Jahre 1558 im National-Museum zu München, welche Herkules im Kampf mit dem nemeischen Löwen in reichem Cartouchenrahmen darstellt (Figur 152), während auf der innern Seite Sufanne im Bade zu sehen ist. Ueberhaupt wird das Cartouchenwerk in richtigem Stilgefühl mehr für die Außenseite verwendet; so auf der oben erwähnten Schüssel von Jean Courtois beim Fürsten Liechtenstein, wo die Innenseite eine figurenreiche Darstellung des Moses mit der ehernen Schlange enthält. Dasselbe ist der Fall mit einer prachtvollen runden Schüssel von *Pierre Reymond* in der Apollogalerie des Louvre, aus dem Jahre 1569, deren innere Seite Scenen aus dem alten Testamente enthält.

Es kann hier nicht unsere Absicht sein, mehr als eine bloße Skizze zu geben, doch mögen die Hauptmeister Erwähnung finden. Neben den schon genannten Künstlern aus der Familie Penicaud, von denen der ältere zum Theil noch dem 15. Jahrhundert angehört, ist als einer der bedeutendsten der schon mehrfach erwähnte *Pierre Reymond* anzuführen, der von

1534 bis 1582 ununterbrochen thätig war. Man hat von ihm Werke sehr verschiedenen Werthes, und zwar aus den verschiedenen Epochen seines Lebens, woraus deutlich hervorgeht, daß er mit Hilfe einer zahlreichen Werkstatt arbeitete, deren Leistungen selbstverständlich von verschiedenem Werthe waren. Sein Name war so berühmt, daß er selbst aus Deutschland, namentlich aus Nürnberg Aufträge erhielt, wie denn das oben erwähnte Service der Familie Tucher noch jetzt am ursprünglichen Ort sich erhalten hat. Daß er auch in seiner Heimath hochgeschätzt war, sehen wir aus dem Umstande, daß er 1567 zum Rathsherrn erwählt wurde.



Fig. 152. Rückseite einer Schale von Pierre Courtois. München.

Noch größere Bedeutung und im Ganzen vielleicht höheren künstlerischen Werth hat *Leonard Limosin*, der allgemein als der vorzüglichste unter diesen Meistern gilt, obwohl wir auch bei seinen bezeichneten Arbeiten die Mitwirkung geringerer Gehilfen wahrnehmen. Sein frühestes bezeichnetes Werk, Scenen aus der Passion nach Dürer, datirt von 1532. Im Jahre 1535 malte er auf einer Platte grau in grau eine Composition nach Rafaels Psyche-Bildern, die sich wie die besten seiner Werke durch den köstlichen Schmelz der Töne, namentlich des Weiß auszeichnet. Auch von den Goldornamenten weiß er den zartesten Gebrauch zu machen. Gelegentlich finden wir auch Tafeln von ihm mit Bildnissen berühmter Zeitgenossen, so

das Portrait des Anne von Montmorency vom Jahre 1536 in der Apollo-galerie des Louvre, von außerordentlicher Zartheit eines kühlen Colorits, das durch den tiefblauen Schmelzgrund noch wirkfamer wird. Die Umrahmung besteht aus einem Volutenwerk mit Akanthusblättern, dies Alles in Gold, während die Füllungen auf schwarzem Grund grau in grau gemalte Masken, sowie zwei prächtig gezeichnete männliche und weibliche Satyrn mit spielenden Genien enthalten. Diese Figuren verrathen durch ihre effektvolle Muskulatur und ihre kühnen Bewegungen einen sehr frühen Einfluß der Kunst Michelangelos. Ueberhaupt sehen wir den Meister bald von deutschen Vorbildern zu italienischen übergehen. Auch Leonard Limosin zeichnet sich durch eine außerordentliche Fruchtbarkeit aus, wie denn sein Ruhm immer höher stieg und er sich 1551 als »varlet de chambre« des Königs bezeichnen konnte. Heinrich II und Catharina von Medici be-trauten ihn daher auch mit zahlreichen Aufträgen. In seiner Vaterstadt wurde er 1571 zum Rathsherrn ernannt. Im Jahre 1574 vollendete er die Portraits Heinrichs III als Jupiter und der Catharina von Medici als Venus. Diese sind die letzten Werke, welche seinen Namen tragen; 1577 wird er als verstorben bezeichnet. Von seinen wichtigsten Werken nennen wir noch eine Schale mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen vom Jahre 1536 in der Sammlung James Rothschild, ein Triptychon mit der Anbetung der Könige vom Jahre 1544 in der Sammlung Alphons Rothschild, dann die ungewöhnlich großen zwölf Tafeln mit den Bildern der Apostel in der Peterskirche zu Chartres, fast 2 Fufs hoch, von 1545 bis 1547 im Auftrage Franz' I nach den Entwürfen des Malers Michel Rochetel ausgeführt. Vom Jahre 1553 datiren die im Auftrage Heinrichs II für die Ste. Chapelle ausgeführten Bilder der Kreuzigung und der Auferstehung Christi, jetzt im Louvre.

Von den übrigen Meistern, die um dieselbe Zeit wirkten, nennen wir *Jean Court*, ferner *Jean Courtois*, sowie die jüngeren Mitglieder der Familie Limosin, *Leonard II*, *Jean* und *Joseph*, ebenso die jüngeren Mitglieder der Familie Courtois, *Martial*, *Antoine* und *Pierre*. Auch eine Künstlerin *Susanne de Court* ist zu erwähnen. Tüchtige Arbeiten lieferte auch ein Meister, der sich *M. D. Pape* bezeichnet, und endlich verdient *Nicolaus Nouailher* (oder *Noylier*) Erwähnung.

§ 114.

GLASMALEREI.

AN der glänzenden Entwicklung der Kunstgewerbe nimmt nun auch in einer für Frankreich höchst bezeichnenden Weise die Glasmalerei Theil. Hatte diese prächtige Kunst dort im 13. Jahrhundert bereits den höchsten Aufschwung genommen und sich an der reichen Entfaltung der gefamnten

kirchlichen Kunst betheiligte, so sollte sie jetzt eine neue Blüthe erleben, in welcher sich ein abermaliger Aufschwung des kirchlichen Lebens zu erkennen giebt. Es lag in den allgemeinen Kulturverhältnissen des Landes, daß die Renaissance, obgleich in erster Linie wie überall Profankunst, in Frankreich dennoch auch den kirchlichen Bedürfnissen reiche Anregung verdankte. Wir erkennen daraus wieder die orthodoxe Devotion des Landes, das sich den mächtigen Strömungen der Reformation versperre und dieselben schliesslich in Blut erstickte. So erlebt der Kirchenbau noch einmal eine Nachblüthe, die wir oben kennen gelernt haben, und sämtliche dekorirende Künste, darunter vor allem die Glasmalerei, nehmen an diesem Aufschwunge Theil. Hier tritt nun der schärfste Gegensatz gegen die Schweiz zu Tage, wo ebenfalls damals die Glasmalerei sich zur höchsten Blüthe aufschwang, denn dort ging diese schöne Kunst als Cabinetmalerei in den Dienst des Privatlebens über, während sie in Frankreich dem kirchlichen Charakter treu blieb. Allein obwohl im Dienste der Kirche stehend, vermochte sie sich der künstlerischen Strömung der Zeit nicht zu entziehen, und so gewinnt sie nicht bloß als freie Malerei die höchste künstlerische Wirkung, sondern giebt sich in formeller Hinsicht gänzlich in die Botmäßigkeit der italienischen Kunst, wie sie zugleich in den architektonischen Einfassungen die eleganten Formen der Renaissance verwendet. Trotz so vieler Zerstörungen sind noch jetzt überall im Lande so zahlreiche Werke erhalten, daß Frankreich sich an Fülle der Denkmäler mit der Schweiz messen kann. Eine eingehende Geschichte dieser spätern Glasmalerei, welche von den Archäologen der strengen Observanz natürlich verachtet wird, ist noch zu schreiben. Wir haben hier uns auf kurze Andeutungen zu beschränken.

Unter den berühmtesten Glasmalern dieser Epoche eröffnet *Robert Pinaigrier* den Reigen. Er scheint gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts geboren zu sein, malte 1527 und 1530 mehrere Fenster in St. Hilaire zu Chartres, die ihm wie es scheint solchen Ruf verschafften, daß er eine ganze Reihe ähnlicher Aufträge für die Kirchen zu Paris erhielt. In der spätern Zeit seines Lebens finden wir ihn in Tours, wo auch seine Söhne *Nicolas*, *Louis* und *Jean* lebten. *Nicolas* malte noch im Anfang des 17. Jahrhunderts in St. Etienne du Mont zu Paris ein Fenster mit der Darstellung der mythischen Weinkelter. Von Robert stammen namentlich die Chorfenster in St. Gervais mit dem Leben der Maria, von großem dekorativen und coloristischen Reiz.

Zu den frühern Meistern gehört sodann *Nicolas le Pot*, den wir in den Glasgemälden der Schloßkapelle von Ecouen kennen lernen. Auch sein Bruder *Jean le Pot* war nicht bloß Bildhauer, sondern ebenfalls Glasmaler. Sodann ist als ein vorzüglicher Meister *Enguerrand le Prince* hervorzuheben, der 1530 starb und dessen Söhne *Jean* und *Nicolas* gleichfalls als tüchtige

Meister gelten. Von Jean besitzt die Kirche zu Triel (Dep. Seine et Oise, Arr. Verfailles) sieben prachtvolle Glasgemälde von 1554 und 1557.

Eine ganz hervorragende Stellung endlich gebührt *Jean Cousin*, einem der bedeutendsten französischen Künstler der Zeit. Um 1501 in Soucy bei Sens geboren, 1589 gestorben — er selbst nennt sich Semonensis — war er einer jener Künstler der Renaissance, welche in univerrfellster Weise das gesammte Kunstgebiet umfassten und zugleich die Kunstlehre mit wissenschaftlicher Vertiefung zu fördern suchten. Wie Michelangelo und Lionardo war er als Maler und Bildhauer thätig; zugleich aber zeichnete er sich als Glasmaler und Kupferstecher aus, und wenn er auch schwerlich selbst Formschneider war, so hat er doch zahlreiche Zeichnungen für den Holzschnitt angefertigt. Von seinen wissenschaftlichen Bestrebungen zeugt sein *Livre de perspective*, sowie sein *Livre de pourtraicture* von 1571. Ohne Zweifel hat Cousin seine Studien in Italien und zwar in Rom gemacht, denn die Typen seiner Gestalten sind die der römischen Schule, und im bewegten Charakter seiner Compositionen und der Vorliebe für kühne Verkürzungen erkennt man den Nachahmer Michelangelos. Das Gemälde des jüngsten Gerichts im Louvre, ehemals in der Minoritenkirche bei Vincennes, zeigt eine miniaturartig ausgeführte Masse von kleinen Figuren in bewegten Gruppen, warm und klar im Ton und goldig in der Carnation, im Ganzen jedoch von keiner hervortretenden Originalität. Als Bildhauer ist er durch die edle Grabstatue des Admirals Chabot sehr beachtenswerth. Allein seinen Haupttruhm verdankt er doch den von ihm ausgeführten Glasgemälden. In dieser Kunst scheinen die beiden Meister *Jacques Hympe* und *Tassin Grassot*, von welchen die südlichen Portalfenster der Cathedrale von Sens herrühren, ihn unterrichtet zu haben. Er selbst arbeitete dann ebendort um 1530 die Fenster mit der Legende des heiligen Eutropius, sodann 1551 in St. Gervais zu Paris das Martyrium des heiligen Lorenz, die Königin von Saba, den Gichtbrüchigen und die Samariterin am Brunnen. Um 1542 hatte er im Wetteifer mit Nicolas le Pot die Fenster in der Schloßkapelle zu Ecoeu ausgeführt. Zu seinen Hauptwerken endlich gehören die fünf Fenster in der Schloßkapelle zu Vincennes, (vgl. Fig. 153), in welchen der Glanz der Renaissancedekoration besonders klar zur Geltung kommt. Die Visionen der Apocalypse sind hier mit außerordentlicher Lebendigkeit dargestellt.

Sehr schön im besten Geiste der Renaissance sind die Einfassungen der Bilder, die meist in zwei Abtheilungen übereinander angeordnet sind, unten mit einfacheren Bögen auf dorischen Pilastern, oben mit reicheren in ionischer Ordnung durchgeführt, in den Bogenzwickeln, den prachtvoll geschmückten Friesen und dem reichen Confolengesims des Gebälks und des Giebels, den das gothische Maafswerk seltsam genug durchschneidet, die üppige Fülle der entwickelten Renaissancekunst darbietend.



Fig. 153. Glasgemälde in der Schloßkapelle zu Vincennes.
(Sadoux-Paluttre.)

Von den trotz aller Zerstörung immer noch zahlreich erhaltenen Glasgemälden dieser Epoche nennen wir in Paris diejenigen in St. Severin, St. Germain l'Auxerrois, St. Merry, St. Gervais, St. Medard, St. Eustache, St. Etienne du Mont. In St. Martin zu Montmorency sieht man zwei Glasgemälde von 1524, in St. Michel für Orge sind vier Glasfenster wahrscheinlich von *Robert Pinaigrier* erhalten. Zu den bedeutendsten Cyklen gehören die sieben prächtigen Fenster in der Kirche zu Triel (Seine et Oise), 1554 bis 1557 von *Jean le Prince* ausgeführt, Christi Einzug in Jerusalem, seine Fußwaschung durch Magdalena, der Tod der hl. Jungfrau, legendarische Szenen, S. Sebastians Martyrium, die hl. Rochus, Martinus u. A., sowie die Wurzel Jesse, lebensvoll bewegte, meist figurenreiche Szenen.

Namentlich aber die großartige Reihenfolge von 37 Fenstern in der Kirche von Monfort l'Amaury (Seine et Oise) aus den Jahren 1544 bis 1578: — Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, dem Leben Mariä, Legenden, Apostelgeschichte, großentheils von hohem Werth, zugleich mehrfach mit prächtigen architektonischen Gründen und reichen Renaissancehallen, die bisweilen noch die frühen, meistens aber die ausgebildeten Formen des Stils verathen. Treffliche Glasgemälde sodann in S. Etienne zu Beauvais, vorzüglich darunter die Apokalypse und die Wurzel Jesse.

Auch die Normandie ist, namentlich in ihren öffentlichen Theilen, noch immer reich an Werken dieser Art. Wir nennen in Rouen die Cathedrale, St. Vincent, St. Patrice, St. Godard, sodann in Elboeuf St. Etienne und St. Jean, endlich in der Kirche zu Gifors die schönen, ganz unter dem Einfluß rafaelifcher Kunst stehenden Glasgemälde, besonders das herrliche Fenster mit Szenen aus dem Leben der Maria.

Unter diesen späten Meisterwerken der Glasmalerei nehmen nun auch diejenigen in der Kirche von Brou einen hohen Rang ein.¹⁾ Vollendete Meisterschaft in Composition, Zeichnung und malerischer Durchführung verbindet sich mit einem überaus feinen dekorativen Sinn für Anordnung, Farbenvertheilung und ornamentale Durchbildung. In letzterer Hinsicht stellt sich sofort heraus, daß die entwerfenden Künstler der Gothik fast völlig entwachsen sind und dieselbe nur hier und da in zierlichen Krabben und durchbrochenen Zackenbögen zu Worte kommen lassen, während die Hauptformen, namentlich die Baldachinarchitektur, die den Gestalten als Einfassung dient, die Formen einer eleganten Frührenaissance verrathen. Die Schönheit und Frische der Farben, der Reichthum der Stoffe, namentlich der prächtigen Kostüme mit ihrem Schmuck, steigern den wahrhaft bezaubernden Eindruck dieser köstlichen Werke. Im Chor sind die fünf prachtvollen, 13 Meter hohen zweitheiligen Fenster noch völlig erhalten. Ihre bedeutende Höhe wird durch eine Galerie getheilt. Das mittlere Fenster zeigt in der unteren Abtheilung den Heiland, der nach seiner Auferstehung seiner Mutter erscheint. In der oberen Hälfte sieht man abermals den Auferstandenen als Gärtner der Magdalena erscheinend, die ihm zu Füßen sinkt, während ihre beiden Begleiterinnen den Hintergrund füllen. In dem Fenster zur Linken (nördlich) kniet unten Philibert der Schöne vor einem Betpult, von seinem hinter ihm stehenden Patron empfohlen, während zur Rechten (südlich) seine Gemahlin in derselben Stellung von ihrer Beschützerin, der heiligen Margaretha, begleitet ist. Diese Darstellungen, die an die hergebrachte Form der Altarbilder anknüpfen, zeichnen sich durch besondere Farbenpracht aus. Ueber ihnen erheben sich auf himmelblauem Grunde prächtige hellschimmernde Baldachine in Renaissanceform, mit Goldornamenten reich geschmückt. Die knieenden Genien mit Guirlanden, sowie die unter den fürstlichen Figuren als Abschluß angebrachten wappenhaltenden Engel gehören ebenfalls dem neuen Stile. Von diesen Engeln halten zwei eine Tafel, von denen die eine das Todesdatum Philiberts zeigt, während die andere leer geblieben ist: ein Beweis, daß diese Theile vor dem Tode der Erzherzogin bereits vollendet waren.

Noch prachtvoller wird die Gesamtwirkung dieser glänzenden Fenster dadurch, daß die obere Hälfte ganz mit den Wappen des fürstlichen Paares,

¹⁾ Abbildungen in Dupasquier's Monographie über die Kirche von Brou.

mit denen feiner Vorfahren und der ihnen zugehörigen Länder, Herrschaften und Städte ausgefüllt ist. Diese durch die reichen Farbentöne, durch Gold und Silber strahlenden Darstellungen haben allerdings mehr ein historisches als künstlerisches Interesse; aber sie dürfen doch als Muster für derartige heraldische Aufgaben bezeichnet werden. Da die beiden anderen Seitenfenster in ähnlicher Weise geschmückt sind, so sieht man, wie sehr bereits, als Ausdruck der neuen Zeit, das Religiöse hinter dem Persönlichen zurücktritt, und wie trotz aller Frömmigkeit doch weltliche Ruhmbegier immer mehr Einfluß auf die Gestaltung auch der kirchlichen Aufgaben gewinnt.

Ungleich höhere Bedeutung hat daher das Hauptfenster der Marienkapelle. Fünftheilig, in einer Gesamtbreite von etwa zehn Fuß, ist es durch eine großartige Darstellung der Himmelfahrt der Jungfrau ausgefüllt. In der Mitte schwebt die weihevollste Gestalt der Verklärten empor, demuthvoll das Haupt senkend und die Arme über die Brust kreuzend, während Gottvater und Christus, zu beiden Seiten thronend, ihr gemeinsam die Himmelskrone aufs Haupt setzen. Die ganze Darstellung athmet die schlichte Würde der älteren flandrischen Kunst. Unten umgeben theils knieend, theils stehend die Apostel mit Zeichen des Staunens und der Andacht das offene Grab. Ganz vorn dagegen kniet in allem Glanz fürstlicher Erscheinung das Stifterpaar, von den hinter ihm stehenden Schutzpatronen empfohlen. Die Kunst hat auf diese Gruppe wieder ihren vollen ornamentalen Zauber verwendet. Eine elegante Architektur von Renaissancefäulen bildet die Einfassung.

Ueber dieser reichen Scene ist nun merkwürdiger Weise ein Fries angeordnet, der in kleinen, trefflich durchgeführten Figürchen den Triumphzug Christi darstellt. In der Mitte sieht man den Welterlöser auf einem von den vier Evangelistenzeichen gezogenen und von den vier Kirchenvätern geleiteten Wagen triumphirend einherziehen; vor dem Wagen das Alte, hinter ihm das Neue Testament in seinen Hauptvertretern. Bei ersterem beginnen Adam und Eva den Zug, gefolgt von Patriarchen und Propheten und der Mutter der Makkabäer mit ihren sieben Söhnen; bei letzterem sind es die Apostel, Märtyrer und andere Heilige, unter welchen die Riesen-gestalt des Christophorus mit dem Jesuskind auf der Schulter hervorragt. Die Bekrönung des Fensters bilden, ganz im Sinne der Renaissance, Blumenvasen, Laubgewinde und Delphine; sodann sind die Oeffnungen der Maafswerke ganz mit anbetenden, musizirenden und jubilirenden Engeln angefüllt, wobei die geschickte Benutzung des Raumes Bewunderung verdient.

In der benachbarten Gorrevod-Kapelle finden wir ebenfalls ein wohl-erhaltenes Fenster, das durch eine Darstellung Christi, der nach der Auferstehung dem zweifelnden Thomas erscheint, geschmückt ist. Daneben knien Lorenz von Gorrevod und seine zweite Gemahlin, Claudine de Rivoire,

von ihren Schutzheiligen empfohlen. Darunter sieht man beider Wappenschild, oben aber, in der Krönung des Fensters, die Wappen Philiberts und Margarethens. Alle diese Wappen sind wie diejenigen im Chor in grüne Laubkränze eingefasst, deren Wiederkehr den Farbenaccord zu feiner Harmonie zusammenstimmt. Die ungemein reiche Architektur, welche in Nischen und Baldachinen diese Darstellungen einrahmt, ist ein üppiges Gemisch gothischer und Renaissanceformen, übermüthiger und spielender als an den übrigen Fenstern. In den Oeffnungen der Maßwerke sieht man wieder zahlreiche anbetende Engel in anmüthiger Mannigfaltigkeit der Geberden und Stellungen.

Noch zwei schöne und im ganzen wohlerhaltene gemalte Fenster finden wir an der Südseite der Kirche. Das erste gehört der Kapelle der sieben Schmerzen an, welche der Abt de Montécut, Almosenier der Prinzessin, mit ihrer Genehmigung 1516 für sich stiftete. Man sieht Christus beim Nachtmahl zu Emaus mit den beiden Jüngern sitzen und das Brod brechen. Unten kniet der fromme Stifter im Gebet, vom heiligen Antonius empfohlen. Der obere Theil des Fensters ist mit Szenen aus der Geschichte Josephs geschmückt; man sieht in kleinen Darstellungen, wie er von seinen Brüdern verrathen wird, dann Pharaos seine Träume auslegt und von diesem mit Ehren überhäuft und von seinen Brüdern erkannt wird. Die Maßwerköffnungen sind auch hier mit singenden und musizirenden Engeln gefüllt.

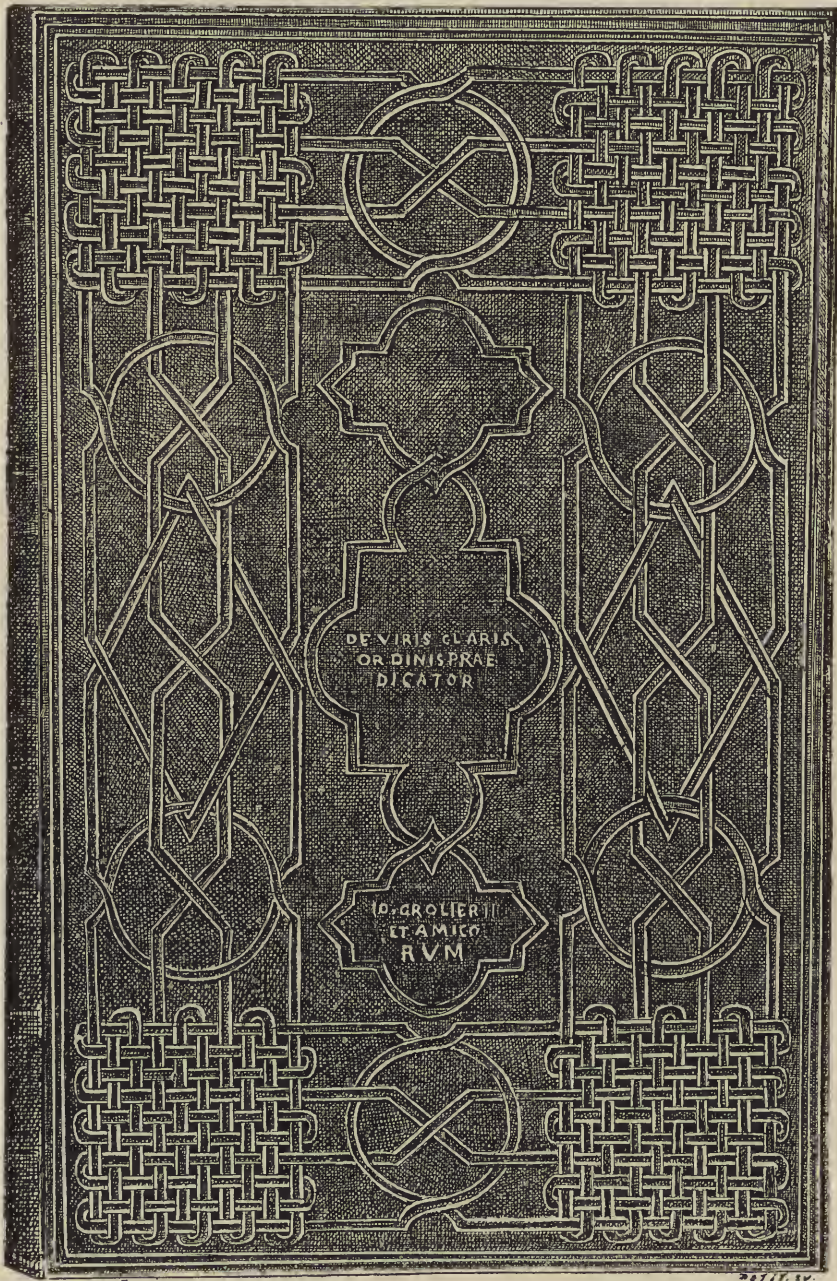
Das letzte Fenster endlich im südlichen Kreuzarme ist der Geschichte der keuschen Sufanna gewidmet. In der oberen Abtheilung erscheint sie als Angeklagte vor dem Richter; in der unteren bringt der weise Daniel ihre Unschuld an den Tag und fällt über die beiden verbrecherischen Alten das Verdammungsurtheil. Komposition und Ausführung sind hier einfacher, aber in demselben Geiste und Stilgefühl wie die übrigen Fenster behandelt.

Das entsprechende Glasgemälde im nördlichen Querarm ist durch einen Hagelschlag zu Grunde gegangen; ebenso ist das östliche Halbfenster der Marienkapelle seines ehemaligen Schmuckes beraubt. Immerhin bieten aber die noch vorhandenen und wohlerhaltenen Theile dieser reichen Dekoration vorzügliche Beispiele jener hochentwickelten Art der Glasmalerei.

§ 115.

BUCHHEINBÄNDE.

WIE wir in den Bücherillustrationen die ersten Spuren der beginnenden Renaissance in Frankreich gefunden haben (§ 5), so mögen einige Bemerkungen über die äußere Ausstattung der Bücher, den Bucheinband, den Kreis unserer Betrachtungen schliessen. Ist doch auf diesem Gebiet Frankreich von ganz hervorragender Bedeutung, so dass seine vorzüglichen



J. Lihons del.

2877. 20.

Fig. 154. Bucheinband für Jean Grolier. (Sammlung Dutuit.)

Arbeiten des 16. Jahrhunderts grade heut bei der stillen Verwilderung des Büchereinbands als mustergerichtig bezeichnet werden müssen.¹⁾

Bekanntlich war schon im frühen Mittelalter für die prachtvollen mit Miniaturen reich geschmückten geschriebenen Bücher, wie die Kirche sie als Evangeliarien, Antiphonarien u. dgl. gebrauchte, ein kostbarer Einband unerlässlich. Geschnitzte Elfenbeintafeln, in Silber oder Gold gefasst, oder auch getriebene Platten von vergoldetem Silber mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, bildeten die Deckel dieser meist im Folioformat angelegten Pergamenthandschriften. In der Epoche der Gothik tritt bereits der Leder einband auf Holzplatten an die Stelle jener Prachtstoffe und erhält häufig durch eingefchnittene Ornamente, durch gepunzte Muster und eingepresste Figuren künstlerische Belebung. Ein Hauptmittel der Ornamentik waren die durch metallene Rollen ausgeführten dekorativen Frieße, Leisten und Streifen. Metallene Eckbefschläge und Krampen vollendeten den kraftvollen Eindruck dieser monumentalen Werke.

Zur höchsten künstlerischen Entwicklung gelangt der Bucheinband aber erst in der Zeit der Renaissance. Neben Bauten und Bildern waren Bücher der Ehrgeiz jener großen geistig regnen Epoche; kostbare Ausgaben in künstlerisch vollendeten Einbänden zu besitzen, war das wetteifernde Streben in allen gebildeten Kreisen. Die Bibliotheken der Medicäer und der Päpste, namentlich Nicolaus V, sowie der hervorragenden Herrscher, wie des Herzogs von Urbino, sodann auch die berühmte Sammlung des Königs Mathias Corvinus von Ungarn, zeichneten sich nicht bloß durch den Inhalt, sondern auch durch die äußere Erscheinung aus. Der bedeutende venetianische Buchdrucker Aldus liefs, wahrscheinlich durch orientalische Arbeiter, die von jeher in der Behandlung des Leders ausgezeichnet gewesen waren, die Einbände feiner Bücher herstellen, und so entstand der eigenartige maurische Charakter der Ornamentik, welcher fortan das Gepräge der Renaissance einbände bestimmt. Denn von Italien verpflanzt sich diese Behandlung als bald nach Frankreich, wo sie eine besonders feine Ausbildung erfährt.

Bezeichnend ist zunächst, daß die Literatur beweglicher wird, und daß im Ganzen die großen und schweren mittelalterlichen Formate, abgesehen von mancherlei Ausnahmen für kirchliche oder wissenschaftliche Bücher,

¹⁾ Vgl. d. Catalogue illustré v. Firmin Didot. Paris 1878. J. et L. Techener, histoire de la bibliophilie Paris 1861 ff. Fol. Libri, monuments inédits, faisant partie du Cabinet de G. Libri. Londres 1862. Fol. Les arts du bois, des tissus et du papier. Paris 1883. Zaehnsdorf, the art of bookbinding London 1880. M. Michel, la reliure Française Paris 1880. Stockbauer, Mustereinbände aus der Blüthezeit der Buchbindekunst. Leipzig. Sodann die gehaltvolle Schrift von R. Steche, Zur Geschichte des Bucheinbandes, Leipzig 1878, und F. Luthmer, Bucheinbände der Renaissance im Kunstgewerbeblatt der Zeitschrift für bildende Kunst 1885.



Fig. 155. Bucheinband für den Grafen von Mansfeld. (Sammlung Didot.)

aufhören. An ihre Stellen treten die kleineren und leichteren Formate, durch welche eine allgemeinere Zugänglichkeit und Handlichkeit der Bücher bedingt wird. So schwindet denn auch die schwere Holzdecke des Mittel-

alters mit ihren metallenen Eckbeschlägen, Krampen und Spangen, und an ihre Stelle tritt ein aus Pergamentblättern zusammengeleimter Deckel, dessen Feinheit und Glätte für die Ausführung der in Gold gepressten Verzierungen von Wichtigkeit ist. Den Ueberzug bildet, wo nicht etwa in einzelnen

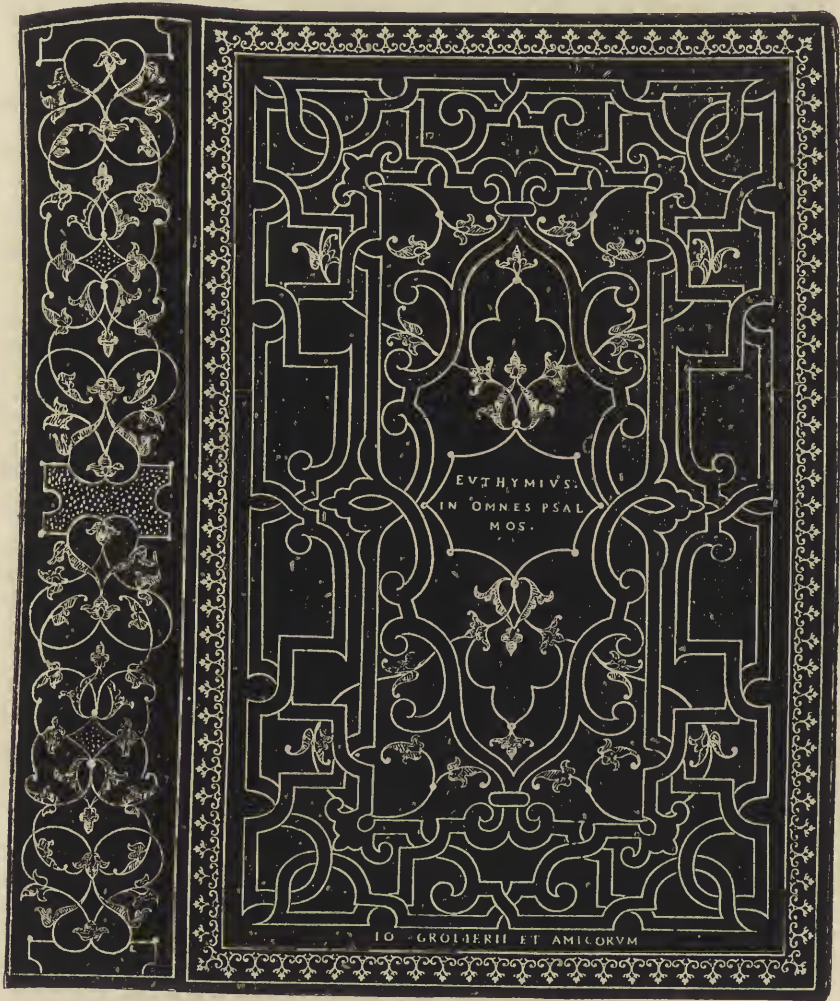


Fig. 156. Bucheinband für J. Grolier. (Nach Techener.)

Fällen Sammet- oder Goldschmiedearbeit angewendet wird, hauptsächlich das Leder, in jener vollkommenen Bearbeitung, welche man von den Orientalen erlernte und als Corduan oder Maroquin (von Cordova und Marocco) bezeichnet. Charakteristisch ist ferner, daß diese Bücher auf Heftschnüren

(Nerfs oder Nervures) ausgeführt werden, die am Rücken sich als kräftig vortretende Rippen (»Bünde«) markieren und bei den frühesten dieser Bücher so zahlreich sind, daß kein Raum für einen Rückentitel bleibt, vielmehr für den Titel ein mittleres Feld auf dem Deckel ausgespart wird. (Fig. 154.)



Fig. 157. Bucheinband aus der Bibliothek Franz' I. (Sammlung Dutuit.)

Anfangs wendete man vorwiegend ein dunkles naturfarbenes Leder an, dem aber seit ca. 1530 ein gebleichtes pergamentartiges, oder auch ein mannichfach gefärbtes zur Seite tritt, welches im Zusammenhang mit den Goldornamenten diesen Werken oft einen prächtigen polychromen Eindruck ver-

leicht. Für die Ausführung der Ornamente erfindet sodann *Pierre Gaillard* an Stelle der früheren metallenen Rollen die sogenannten Fileten, halbmondförmige Eifen, bei deren Gebrauch das Feingefühl der künstlerischen Hand zur Geltung kommt.

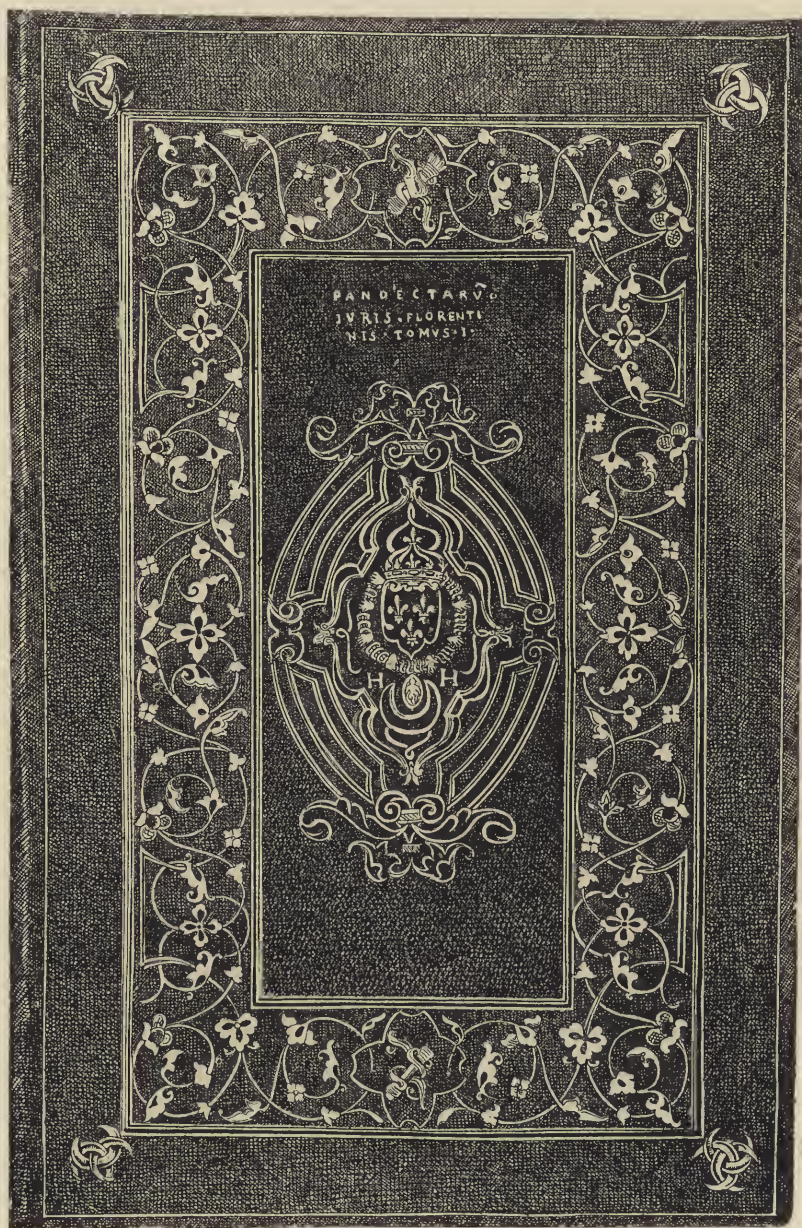
Was die Ornamentik selbst betrifft, so wird die Tiefprägung der gothischen Epoche, die in Deutschland noch lange Zeit mit Hartnäckigkeit festgehalten wird, immer mehr durch eine eigentliche Flächendekoration verdrängt. Die Motive derselben gehören durchaus dem Orient an, und zwar ist es die maurische Ranke mit ihrem eigenthümlichen Blattwerk, welche den Charakter dieser Ornamentik vollständig beherrscht. Doch gibt es auch einzelne Beispiele, wo die etwas mehr naturalistische Blumenranke der persischen Kunst aufgenommen wird, wie in jenem prachtvollen venetianischen Buchdeckel der Bibliothek Firmin Didot, welche auf dem ovalen Mittelfelde mit einem köstlichen Gemälde von Pyramus und Thisbe geschmückt ist. Doch dies sind Ausnahmen, da im Allgemeinen die maurisch-arabische Dekoration vorwiegt. Es ist jenes aus der maurischen Architektur bekannte Spiel mit geflochtenen und verschlungenen Bändern, sowie mit reich entwickelten Ranken, die in jene spezifisch maurischen Blätter und Blumen auslaufen, für welche in der Natur keine Vorbilder zu finden sind. Es ist also dieselbe Ornamentik, welche von den Bucheinbänden sich sodann auf die berühmten Oironfayencen (§ 111) verpflanzt hat. Diese Ornamentik, welche den Flächencharakter in vollkommenster Weise zur Geltung bringt, und deren hohe stilistische Vollendung darauf beruht, daß sie demselben niemals untreu wird, und nur ein harmloses, das Auge ergötzendes Formenspiel, niemals aber etwas selbständig Bedeutsames sein will, überzieht die Flächen, indem ihre frei und oft großartig geschwungenen Linien sich dem gegebenen Raume auf's Glücklichste anpassen. (Fig. 155.) In der Regel wird ein mittleres Feld für das Wappen des Besitzers oder den Titel des Buches ausgepart, und mit einem schön stilisirten Rahmen von verschlungenen Bändern eingefasst. Außerdem zieht sich häufig ein breiter, mit Rankenwerk decorirter Rahmen rings um den Deckel hin. Die übrig bleibenden Flächen werden dann entweder leer gelassen, oder mit einem Ornament gefüllt, dessen zierlicher Charakter sich von dem der übrigen Theile wirksam unterscheidet. Manchmal wird die ganze Fläche durch Bandverschlingungen, welche von dem mittleren Felde ausgehen, in eine Anzahl schön gezeichneter Felder eingetheilt, deren Ornamentik dann wieder mit der in den übrigen Flächen angewandten contrastirt. Diese Contrasten, auf denen die bewundernswürdige Wirkung dieser schönen Werke beruht, werden durch die Anwendung verschiedenfarbigen Leders, also recht eigentlicher Leder mosaik noch gesteigert, indem man die Bänder und Streifen durch aufgeklebtes buntes Leder von größter Zartheit sich vom dunkleren

Grunde abheben läßt. Den höchsten Glanz erhalten dann diese Decken durch Vergoldung der Ornamente, wobei die Blätter und Blumen meist schraffirt werden. (Fig. 156.) Neben diesen reicheren Beispielen giebt es aber auch einfachere, bei welchen mannichfach verschlungene Bänder und



Fig. 158. Bucheinband für Heinrich II. (Nach Techener.)

Streifen das einzige Motiv der Dekoration bilden (vgl. Fig. 154). Auch diese zeichnen sich bei hoher Schlichtheit durch die edle stilvolle Behandlung aus. Fig. 154 giebt ein Beispiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit.



L. Z. 160115. del.

Fig. 159. Bucheinband für Heinrich II.

Dies ist der Charakter des Bucheinbandes, welchen der berühmte Bücherfreund Jean Grolier zuerst in Frankreich eingeführt hat. Bis 1535 als Schatzmeister zu Mailand lebend und dann für dieselbe Stellung nach



Fig. 160. Buchleinband für Heinrich II.

Frankreich berufen, hatte er in Italien die schönen Bucheinbände der Renaissance kennen gelernt und führte dieselben in Frankreich ein, wo er bis zu seinem Tode 1565 vier Königen nach einander diente. Nach Aussage

LÜBKE, Gesch. d. Renaissance in Frankreich. II. Aufl.

feiner Zeitgenossen liefs er die Bücher in feinem Palais unter feiner eignen Aufsicht binden und soll selbst mit Hand angelegt haben. Die Grolier'schen Bände sind von vornehmster Eleganz, an Harmonie der fein zusammengefügten gedämpften Töne, an technischer Vollendung, prächtigem Farbenglanz und Anmuth der Zeichnung unübertroffen. Die Decken sind meist aus Maroquin oder braunem Kalbleder hergestellt, die Ornamente in Gold und Olivengrün, auch wohl in Gold und Schwarz auf braunem Grunde ausgeführt. Diese herrlichen Werke mit der Aufschrift: »GROLIERII ET AMICORVM« werden jetzt mit Tausenden bezahlt.

Auch der uns schon bekannte Geofroy Tory (S. 20 ff.) hat dem Bucheinbände seine Sorgfalt zugewendet. Die durch ihn hergestellten Bände, meist aus Schafleder gearbeitet, sind in der Regel nur mit goldgepressten Ornamenten geschmückt, nur ausnahmsweise mit farbiger Zuthat versehen. Seine Arabeske zeigt das feine Rankenwerk, welches wir schon aus feinen Randleisten kennen. In der Regel weifs er damit fein Zeichen, einen zerbrochenen Krug, aufs Geschickteste zu verbinden. Auch den Schnitt der Bücher liebte man nicht unverziert zu lassen, und gab ihm gern auf Goldgrund farbige Ornamente, welche vermittelt der Punzen eingeschlagen wurden. Eigenthümlich ist, dafs die für Franz I ausgeführten Bände sich durch eine gröfsere Einfachheit auszeichnen; meist in schwarzem Leder oder Sammet von derselben Farbe ausgeführt, sind sie in der Regel mit schlichten, breit behandelten Bändern geschmückt, in deren Verschlingungen bereits die beginnende Cartouche sich zeigt. Wir geben in Figur 157 ein Beispiel aus der Sammlung des Herrn Dutuit. In dem Mittelfelde sieht man sodann auf punktirtem Grunde das königliche Wappen sammt dem Salamander, Alles in Gold. Diese Bände machen einen besonders vornehmen Eindruck.

Prächtiger und eleganter zeigen sich die Bände, welche Heinrich II für sich oder für Diana von Poitiers ausführen liefs. (Fig. 158.) Im Schlofs Anet fanden sich gegen 800 jener prachtvollen Bände aus Ziegen- oder Schafleder. Ihre Ornamentik besteht meist aus Cartouchenwerk; doch kommen auch die einfachen und feineren Arabesken der früheren Zeit vor, untermischt mit Köcher und Pfeil und den verschränkten Halbmonden der Diana. Ein schönes Beispiel der für diesen König ausgeführten Bände geben wir in Figur 159, ausgezeichnet durch die vornehme Sparfamkeit der Ornamente. In dem Mittelfelde das reich umrahmte königliche Wappen sammt dem Namenszuge Heinrichs. Auf einem andren ungemein prachtvollen Bande im Besitz des Herrn Dutuit ist in der Mitte und auf den vier Ecken das Portrait des Königs in Form eines antiken lorbeer gekrönten Kaisermedaillons angebracht. (Fig. 160.) Weiter gehört zu den schönsten derartigen Erzeugnissen dieser Zeit ein bei Techener mitgetheiltes, für Anne

de Montmorency ausgeführter Einband, den wir unter Figur 161 mittheilen. Die breiten verschlungenen Bänder bilden in ihrer schönen Zeichnung einen lebendigen Contrast mit den feinen Ornamenten des Randes und den schwungvoll behandelten gröfseren der inneren Flächen.



Fig. 161. Bucheinband für A. de Montmorency. (Nach Techener.)

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tritt in dem bekannten französischen Staatsmann und Vorstand der königlichen Sammlungen und Bibliothek Ch. A. de Thou ein neuer Bücherfreund auf, der dem Einband wieder feine besondere Sorgfalt zuwendet, nachdem unter Heinrich III unheim-

lichen Andenkens eine Behandlung eingetreten war, die durch ihre geometrisch vertheilten Schilder mit den Leidenswerkzeugen in Blinddruck oder Silberpressung eine feltfam morose, dem Charakter des Königs entsprechende Stimmung hervorrufen. Die Einbände de Thou's erheben sich, anknüpfend

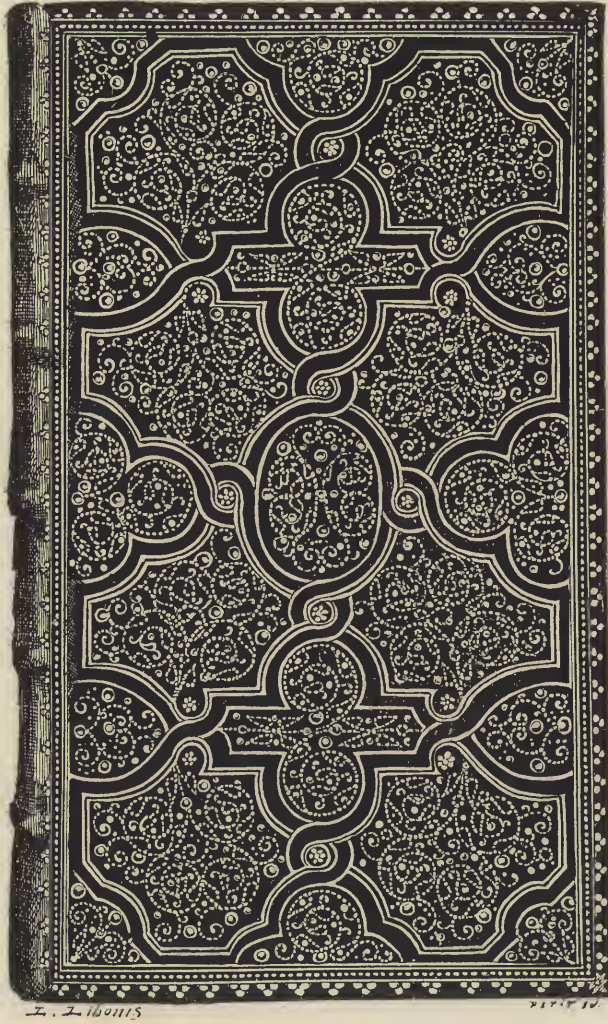
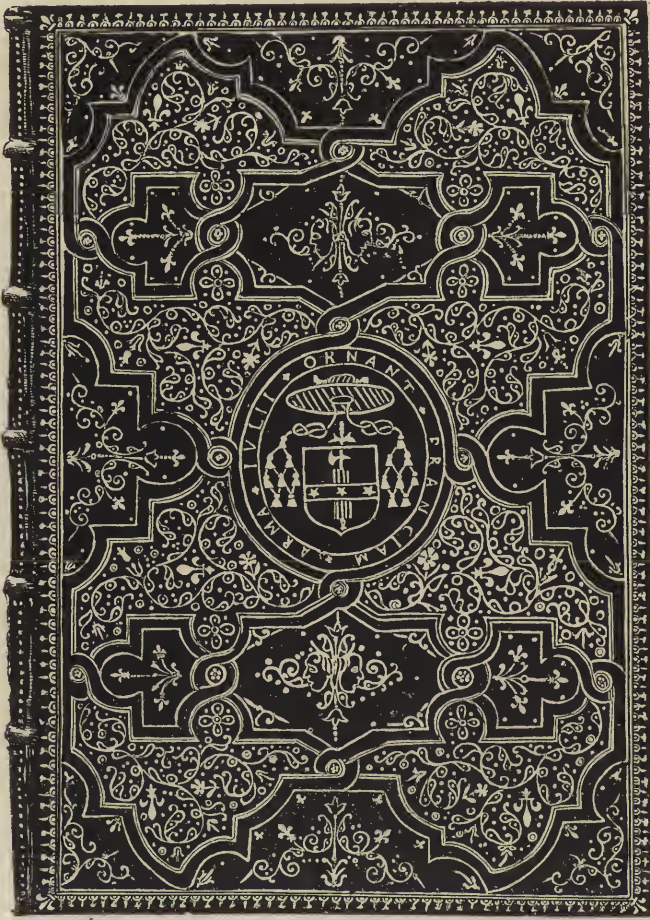


Fig. 162. Bucheinband von Le Gascon. (Sammlung Dutuit.)

an den Vorgang Groliers, wieder zu glänzender Pracht. Meist aus rothem Maroquin hergestellt und in der Mitte mit dem Namenszug und dem Wappen des Besitzers geschmückt, sind sie durch breite verschlungene Bänder in einzelne Felder getheilt, von denen nur die kleineren mit dem arabischen

Rankenwerk geschmückt sind, während die größeren Flächen durch schön stilisiertes Lorbeer-, Oliven- und Eichenlaub geschmückt werden. Die technische Ausführung ist von höchster Vollendung.

Im 17. Jahrhundert ist es der Buchbinder der Anna von Oesterreich, *Le Gascon* (bis 1655 tätig), welcher die großen Traditionen Frankreichs



L. Liborius del.

Fig. 163. Einband aus der Bibliothek des Cardinals Mazarin.

auf diesem Gebiet aufrecht erhält. (Fig. 162.) Anknüpfend an die frühere Behandlungsweise wendet er vielfach verschlungene Bänder als Hauptmotiv für die Eintheilung der Flächen an. Die dadurch entstehenden mannichfach gestalteten Felder füllt er sodann mit einem Linienspiel, welches nichts mehr mit maurischen Elementen zu schaffen hat, obwohl es auf einem verwandten Prinzip der Flächendekoration beruht. Aber der letzte Anklang

an natürliches Laubwerk ist abgestreift, und die nur aus aneinander gereihten Punkten (au pointillé) bestehenden, durch Fileten hergestellten Spiralen erhalten durch einzelne kräftigere Punkte neues Leben. Namentlich war es Le Gascon, der die Bücher für die berühmte Bibliothek des Cardinals Mazarin auszuführen hatte. Die vornehme Pracht dieser Einbände beruht zunächst auf dem einfarbigen Ton des Leders und der ebenso reichen als edlen Zeichnung der Ornamente und glücklichen Eintheilung der Flächen (Figur 163). Verflungene Bänder bilden in festem Zusammenhang ein System mannigfach gezeichneter Felder, von denen das mittlere mit dem Wappen des Cardinals, die übrigen mit zierlichem Rankenwerk geschmückt sind. Alle übrigen Flächen bedeckt eine Arabeske von originellster Erfindung und Feinheit der Linienführung, deren Zwischenräume er durch unzählige kleine Punkte zu beleben weiß. Die technische Meisterschaft der Ausführung dieser in glänzender Vergoldung auf einfarbigem Grunde hingetzten Ornamente ist von unübertrefflichem Reiz.

Dies sind die letzten stilvollen Leistungen des französischen Bucheinbandes. Bald tritt ein unruhiges Spiel mit allerlei neuen Farbenwirkungen an die Stelle edler Ornamentik, und da man selbst so weit geht, Marmor und Granit nachzuahmen (»Veau granit«) und sogar dem Leder den Anschein von gewässertem Doppeltaffettstoff zu geben, in der Ornamentik Spitzen und fächerartige Formen nachzuahmen, so sind damit die Grundgesetze stilvollen Schaffens verlassen. Mit diesen Verirrungen hat unfre Betrachtung nichts mehr zu schaffen.





ORTS-VERZEICHNISS.

A.

Abbeville.

St. Wulfram: Portal 383.

Aire.

Balley 315.

Albi.

Privathaus 205.

Almenèches.

Kirche 357.

St. Amand (Loir et Cher).

Schlofs 153.

St. Amand (Nord).

Glockenthurm 372.

Amboise.

Schlofs 64.

Amiens.

Maifon du fagittaire 314.

Porte Montre-Écu 414.

Kathedrale: Denkmal des Kardinals Hémard
385.

Ancy-le-franc.

Schlofs 56. 274; Intarsien 54.

Andelys.

Ste. Clotilde, Façade 354.

Grande maifon 181.

St. André.

Kirche 365.

Anet.

Schlofs 228. 245. 250; Intarsien 54; Garten
303. 306; Kapellen 377.

Angers.

Schlofs 153.

Hôtel d'Anjou 199.

Angerville-Bailleul.

Schlofs 296.

Anizy.

Schlofs 155.

Arcueil.

Aquäduct 337.

Argentan.

St. Germain 357.

Kirchthürme 370.

Arras.

Stadthaus 315.

Privathaus 343.

Affier.

Schlofs 160.

Auch.

Kathedrale: Chorftühle 382.

Auffay.

Schlofs 155.

Aumale.

Kirche: Portal 355.

Avignon.

Kirche St. Didier 32.

Fayencen 400.

Azay-le-Rideau.

Schlofs 147. 148.

B.

Bainvilliers.

Schlofs 155.

Bayeux.

Kathedrale: Chorftühle 383.

St. Patrice: Thurm 372.

Beaugency.

Stadthaus 209. 211.

- Beaumesnil.
 Schloß 340.
- Beauregard.
 Schloß 149; Decke 53; Garten 304.
- Beauvais.
 St. Etienne: Glasgemälde 421.
 Kathedrale: Portal 383.
 Töpferwaaren 398; Steinzeug 401.
- Bello.
 Manoir 155.
- Belloy.
 Kirche 362.
- Bénehart.
 Schloß 152.
- St. Bertrand de Comminges.
 Kirche: Chorstühle 382.
- Befançon.
 Palais Granvella 200.
- Blemod-les-Toul.
 Kirche: Grabmal des Bischofs Hugues des Hazard 385.
- Blois.
 Schloß 46. 65. 83. 85. 89; Garten 303. 306.
 Hôtel d'Alluye 198.
 Hôtel d'Amboise 197.
 Hôtel d'Aumale 197.
 Hôtel de la chancellerie 197.
 Hôtel Denys du Pont 198.
 Hôtel Hurault 197.
 Hôtel Sardini 197.
 Privathäuser 196.
 Haustür 395.
- Boiffey-le-Châtel.
 Schloß 154.
- Boulogne.
 Schloß 96.
- Bourdeilles (Dordogne).
 Schloß 163.
- Bourg.
 Pfarrkirche 370.
- Bourges.
 Kathedrale 75.
 Haus des Jacques Coeur 58.
- Bournazel.
 Schloß 164.
- Brie-Comte-Robert.
 Kirche 362.
- Brou.
 Kirche: Notre-Dame 57; Mausoleum 384;
 Glasgemälde 422.
- Bury.
 Schloß 44. 135; Garten 303.
- Buffy-Rabutin.
 Schloß 156.
- C.**
- Caen.
 St. Pierre 175. 350.
 St. Sauveur 352.
 Haus des Etienne Duval 312.
 Hôtel Écoville 47. 174.
 Manoir des Gendarmes 154.
 Privathäuser 179.
- Cahors.
 Privathaus 204.
- Cambrai.
 St. Géry 382.
- Caudebec.
 Ste. Marie 357.
- Chalveau.
 Schloß 122. 124.
- Chambord.
 Schloß 88. 91.
 Kirche 368.
- Chanpeaux.
 Kirche: Chorstühle 383.
- Chanteloup (Manche).
 Schloß 155.
- Chantilly.
 Schloß 139; Kapelle 273; Garten 303. 305.
- Chareil.
 Schloß 152.
- Charentan.
 Ste. Marie du Mont: Thurm 372.
- Charenton.
 Bethaus der Protestanten 336.
- Charleval.
 Schloß 286; Garten 304.
- Chartres.
 Kathedrale: Chorfranken 381.
 Hôtel Montescot (Hôtel de ville) 341.

- Privathaus 313.
 Peterskirche: 12 Emailtafeln mit Bildern
 der Apostel 418.
 St. Hilaire: Glasmalerei 419.
- Chateaudun.**
 Schloß 144.
- Château des Ifs.**
 Schloß 341.
- Château-Thierry.**
 St. Crepin: Chorstühle 384.
- Chaumont**
 Schloß 61.
- Chenonceau.**
 Schloß 133; Decke 53; Garten 305. 307.
- Clermont-Ferrand.**
 Fontaine Delille 217.
 Fayencen 400.
- Compiègne.**
 St. Antoine: Portal 383.
 St. Jacques: Portal 383.
 Hôtel de ville 63.
- Condé.**
 Schloß 154.
- Contances.**
 St. Pierre 357.
- Couci.**
 Schloß 246.
- D.**
- Dampierre.**
 Schloßgarten 303. 305. 306.
- St. Denis.**
 Kirche: Chorstühle von Gaillon 72; Denkmal
 Ludwigs XII 386; Denkmal Franz' I 246.
 388; Denkmal der Katharina von Medici 391.
- Dieppe.**
 St. Remy 357. 381.
 St. Jacques 357.
- Dijon.**
 Bibliothek: Vergil-Ausgabe. Miniaturen 9.
 St. Michel: Thürme 369.
 Hôtel de Vogüé 342.
 Privathaus 199.
- Douai.**
 Hôtel de ville 63.
 Museum: Denkmal von Charles de Lalaing
 386.

- Dreux.**
 Hôtel de ville 63.
- Du Pailly.**
 Schloß 289.
- E.**
- Ecouen.**
 Schloß 228. 254. 267. 399. Glasmalerei
 419. 420.
- Elboeuf.**
 St. Etienne: Glasgemälde 422.
 St. Jean: Glasgemälde 422.
- Epernay.**
 Notre-Dame: Portal 366.
- Etrepilly.**
 Kirche 362.
- Evreux.**
 Kathedrale: Façade 356; Kapellengitter 381.
- F.**
- Fécamp.**
 Kirche: Kapellengitter 380.
 Château des Ifs 341.
- Fère-en-Tardenois.**
 Schloß 156.
- St. Florentin (Burgund).**
 Kirche 367.
- Folembray.**
 Schloß 127. 246.
- Fontainebleau.**
 Schloß 100. 102. 103. 106. 107. 113. 329;
 Decke 53; Kapitäl 53; Ballsaal 109;
 Hirchgalerie 331.
- Fontaine-Étoupefour.**
 Schloß 155.
- Fontaine-Henri.**
 Schloß 154.
- Fougères.**
 Schloß 62.
- Frankfurt a. M.**
 Miniaturen bei Herrn Ludw. Brentano la
 Roche 9. 11. 12. 13.
- G.**
- Gaillon.**
 Schloß 69. 72. 75. 224; Garten 302. 303.
 305. 307.

- St. Germain-en-Laye.
Schloß 116. 118. 119.
St. Germain de Livet.
Schloß 155.
St. Gervais.
Kirche 362.
Gifors.
Kathedrale: Orgelepore 382; Façade 353;
Glasgemälde 422.
Goupillières.
Kirche: Chorfühle 383.
Gouffainville.
Kirche 362.

H.

- Huleux.
Manoir 156.

I.

- Ivry-la-Bataille.
Schloß 155.
Isle-Adame.
Kirche 362.

J.

- Joinville.
Privathäuser 200.

L.

- La Ferté-Milon.
Notre-Dame 361.
La Muette.
Schloß 120. 121. 246.
Landifer.
Schloß 152.
Laon.
Kathedrale: Kapellengitter 382.
La Rochefoucauld.
Schloß 51. 159.
La Rochelle.
Stadthaus 344.
Laffon.
Schloß 154.
St. Leger.
Schloß 246.

Le Mans.

- Kathedrale 32.
Privathaus 199.

Le Verger.

- Schloß 137.

Lille.

- Börse 317.

Limoges.

- Limofiner Email 411. 413.

Limour.

- Schloß 246.

London.

- Miniaturen bei Lady Springle 9.
Kensington-Museum: Emailkanne 413.

Longni.

- Kirche Notre-Dame de Pitié 357.

Lude.

- Schloß 152.

Luxeuil.

- Privathäuser 200.

Luzarches.

- St. Damian 362.

Lyon.

- Stadthaus 346.
St. Nizier, Portal 244. 245. 377.

M.**Maffiers.**

- Kirche 362.

Magny.

- Notre-Dame 362.
Taufbrunnen 382.

Maignelay.

- Kirche 385.

Mantes.

- Brunnen 215. 217.

Marchais.

- Schloß 156.

Martainville.

- Schloß 62.

Maune.

- Schloß 300.

St. Maur.

- Schloß 245. 262.

Meillant.

- Schloß 60.

- Melun.
St. Aspais 361.
- Mesnières.
Schloß 153.
- Mesnil-Aubry.
Kirche 362.
- Monfort l'Amaury (Seine et Oise).
Kirche: Glasgemälde 421.
- Montal.
Schloß 162.
- Montargis.
Kirche 235.
Schloßgarten 302. 304. 306.
- Montereau-Fault-Yonne.
Kirche 361.
- Montjavoult.
Kirche 361.
- Montmorency.
St. Martin: Glasgemälde 421.
St. Michel für Orge: Glasgemälde 421.
- Mortagne.
Kirche 357.
- Mosne, f. Maune.
- Moulins.
Schloß 152.
- München.
Hofbibliothek: Boccaccio-Ausgabe, Miniaturen 9. 11.

N.

- Nancy.
Franciskanerkirche: Denkmal Herzog René's II. 384.
Herzogl. Palaß 79.
- Nantes.
Kathedrale: Grabmal Franz II. 81.
- Nantouillet.
Schloß 129. 131; Treppe 53. 132.
- Narbonne.
Maisons des nourrices 320.
Kathedrale: Grabmal 386.
- Nevers.
Herzogl. Schloß 153.
Fayencen 409. 410.
Museum: Vafen 410.

- Noyon.
Hôtel de ville 63.
- Nürnberg.
Service von Pierre Reymond bei der Familie Tucher 417.

O.

- Oiron.
Schloß 152.
Schloßkapelle: Bodenplatten 400.
Fayencen 406.
- St. Omer.
Kathedrale: Grab Sidrachs de Lalaing 385.
Grabmal des Bischofs Eufache de Croy 385.
- Orléans.
Stadthaus 205.
Pavillon der Jeanne d'Arc 310.
Haus der Agnes Sorel 181.
Haus Franz' I. 185.
Haus der Diana von Poitiers 308.
Haus des Jean d'Alibert 309.
Haus des Du Cerceau 310.
Privathäuser 308. 310.
Privathäuser in Holz 188.
Privathäuser in Quadern 191.
Privathäuser in Quadern und Backstein 194.
- Othis.
Kirche 361.

P.

- Paray-le-Monial.
Privathaus 198.
- Paris.
Nationalbibliothek: Josephus-Ausgabe, Miniaturen 9; Livius-Ausgabe, Miniaturen 9. Miniaturen bei Baron Feuillet de Conches 9.
St. Etienne du Mont 358; Façade 360. 377; Glasmalerei 419. 421.
St. Eufache 360; Glasgemälde 421.
St. Germain l'Auxerrois 57. 226; Glasmalerei 421.
St. Gervais 57. 377; Façade 337; Glasgemälde 419. 420. 421.
St. Jacques de la boucherie: Thurm 57.
St. Louis - St. Paul 378.
St. Médard 57; Glasgemälde 421.
St. Merry 57; Glasgemälde 421.
St. Séverin 57; Glasgemälde 421.
Karmeliterkirche 378.

Kirche der Sorbonne: Kuppel 379; Grabmal Richelieu's 391.

Kloster Val de grâce: Kuppel 379.



Louvre 229. 325; Treppe zur Gemäldegalerie 56; Museum: Marmorrelief von Gaillon 72. 77; Relief von St. Germain l'Auxerrois 226; Emailbilder von Limosin 418; Bodenplatten 390; Jagdgourde 398; Glasgemälde von Coufin 420.

Apollogalerie: Schild von 1555 413; Schüffel von Pierre Reymond 416; Portrait des A. von Montmorency 418.

Tuileries 245. 257. 325.

École des beaux arts: Portal von Gaillon 75; Bruchstück von Anet 253.

Sammlung Bafilowski: Limosiner Email 416.

Sammlung James Rothschild: Email-Schale 418.

Sammlung Alphons Rothschild: Email-Triptychon 418.



Aquädukt von Arcueil 337.

Fontaine des Innocents 217. 226. 228.

Haus Franz' I. 202.

Hôtel de Cluny 59. 394. 399.

Hôtel Sully 343.

Hôtel de la Trémouille 59.

Palais de Justice: Saal 66. 337.

Palais Luxembourg 334.

Palais Royal 344.

Place Dauphine 333.

Place de France 333.

Place Royale 332.

Pont Neuf 333.

Pont Notre-Dame 66.

Schloß Madrid 96. 246.

Stadthaus 210.

Pleffis-Placy.

Kirche 382.

Pont-Audemer.

Kirche 357.

Pontoife.

St. Maclou 362.

Q.

St. Quentin.

Hôtel de ville 63.

R.

Ravenel (Ifle de France).

Kirche 392.

Rheims.

St. Jacques: Kapelle 373.

St. Remy: Chorfchranken 381.

Rathhaus 346.

Haus Fêret de Montlaurent 315.

Privathaus 199.

Rocher de Méfanger.

Schloß 152.

Rodez.

Notre Dame: Kapellengitter 380.

Rouen.

Kathedrale 57. 75. 227; Grabmal Amboise 81; Denkmal Louis de Brézé 388; Glasgemälde 422.

St. Maclou 57. 288; Treppe 382; Thüre 383.

St. Romain 376.

St. Vincent: Glasgemälde 422.

St. Patrice: Glasgemälde 422.

St. Godard: Glasgemälde 422.

Abtei St. Amand 180.

Erzbischöfl. Palaß 75.

Justizpalaß 78.

Hôtel Bourgheroulde 78. 181.

Haus am Domplatz 79.

Privathäuser 179. 180. 313. 343.

Hôtel de Than 181.

S.

Sanfac.

Schloß 152.

Sarcelles.

Kirche 362.

Sarcus.

Schloß 155.

Saumur.

Hôtel de ville 63.

Savignies.

Töpferwaaren 398. Steinzeug 401.

Sédières.

Schloß 153.

Sens.

Kathedrale: Glasgemälde 420; Erzbischöfl.

Palaß 49. 172.

Serrant.

Schloß 153.

Sèvres.

Museum: Bodenplatten 399.

Sully.

Schloß 294.

T.

Tanlay.

Schloß 338.

Tarascon.

Schloß 29.

Kathedrale, Grabdenkmal 31.

Tillières.

Kirche 356; Treppe 53.

Tilloloy.

Kirche: Fassade 365.

Toul.

Kathedrale: Urfula-Kapelle 376.

Touloufe.

Kirche Dalbade: Portal 366.

St. Sernin 366.

St. Pierre: Chorftühle 383.

Jesuitencollegium 204.

Hôtel d'Affezat 317.

Hôtel Catelan 319.

Hôtel Meynier 204.

Maifon de pierre 319.

Palais du Capitol 318.

Tourlaville.

Schloß 155.

Tours.

Bibliothek: Livius-Ausgabe. Miniaturen 9.

Kathedrale: Grabmal 81; Thürme 369.

Privathäuser 200.

Brunnen 215.

Tréport.

Kirche: Portal 352.

Triel (Dep. Seine et Oise. Arr. Verfailles.)

Kirche: Glasgemälde 420. 421.

Troyes.

Kathedrale 57.

St. Jean 364.

St. Nicolas 363; Kanzel 384.

St. Nizier 364.

St. Pantaléon 363.

St. Remy 364.

Hôtel de Vauluifant 315.

Privathaus 200.

U.

Uffé.

Schloß 151.

Uffon.

Schloß 157. 158.

V.

Valençay.

Schloß 153.

Valence.

Privathaus 205.

Vallery.

Schloß 224. 277; Garten 303.

Valmont.

Abteikirche 356.

Varengeville.

Schloß 138.

Verneuil.

Schloß 278; Garten 304. 305.

Verfailles.

Museum: Denkmal des Herzogs von Rohan 391.

Vétheuil.

Kirche: Fassade 353.

Villeneuve.

St. Georges 362.

Villers-Cotterets.

Schloß 125. 249; Garten 303; Kapelle 246. 377.

Villiers-le-Bel.

Kirche 362.

Vincennes.

Schloß 246.

Schloßkapelle: Glasgemälde 420.

Viviers.

Maifon des chevaliers 321.

W.

Wideville.

Schloß 340; 341.

Wien.

Email-Schüffel beim Fürsten von Liechtenstein 416.



VERZEICHNISS

DER

KÜNSTLERNAMEN.



A.

Abaquesne, Mafféot 399.
Abbate, Nicolo dell' 40. 110.
Agaffe, Gilles 125.
Affelin, Jehan 210.

B.

Bachelier, Nicolas 367. 380.
Bagnacavallo, 116.
Baril, Jehan 301.
Bartolommeo da Miniato 115.
Bellin, Nicolas 115.
Bernard, Salomon 20. 24. 25.
Bernart, Jehan 406.
Biard, Pierre 212.
Biar, Colin 69. 76.
Boccador, Domenico 210. 227.
Boghem, Louis van 370.
Bontemps, Pierre 390.
Bony, Jean de 76.
Boudin, T. 381.
Breton, Gilles le 115.
Briot, François 400.
Broeucq, Jacques du 385.
Broffe, Jean 279.
Broffe, Salomon de 334. 336. 377.
Bullant, Jean 56. 156. 254. 257. 262. 264. 362.

C.

Cellini, Benvenuto 40. 116. 250.
Chambiges, Pierre, der ältere 117. 121. 123.
Chambiges, Pierre, d. j. 230. 231.
Champagne, Philippe 325.
Charpentier, François 406.
Chastellan, Jean 115.
Clouet, Vater und Sohn, 40.
Columb, Michel 72. 76. 81. 215.
Conrade, Brüder 409.
Cornedieu, Pierre 77.
Coffart, Jean 356.
Coulombe, Michault 72. 76. 81. 215.
Court, Jean 418.
Court, Susanne de 418.
Courtois, Pierre 100. 416. 418.
Courtois, Jean 416. 418.
Courtois, Martial 418.
Courtois, Antoine 418.
Coufin, Jehan 26. 27. 28. 228. 273. 420.

D.

David 360.
Delaplace, Richard 77.
Delorme, Philibert 100. 227. 230. 243. 257. 388.
Delorme, Pierre 42. 56. 71. 75.
Derrand, François 378.

Defré, Julien 317.
 Duban, Felix 68. 88.
 Dubois, Jehan 77.
 Du Cerceau, Baptiste 242. 328.
 Du Cerceau, Jaques Androuet 41. 96. 112.
 228. 230. 231. 235. 257. 272. 278. 284. 286.
 Du Cerceau, Jacques d. j. 243. 328.
 Du Cerceau, Jean 243.
 Dupérac, Etienne 331.

F.

Fain, Pierre 74. 75.
 Falaize 383.
 Fine, Oronce 19. 20. 21. 23.
 Fontaine 329.
 Fouquet, Jean 9. 40.
 François, Baftien 215.
 François, Gratien 100.
 François, Jean 100.
 François, Martin 215.
 Fréminet 332.

G.

Gadier, Pierre 100.
 Galier, Robin 209.
 Gaillard, Pierre 430.
 S. Gallo, Giuliano da 64.
 Gannat, François 265.
 Gauvain, Mansuy 79.
 Giocondo, Fra 4. 66. 74.
 Godinet 172.
 Gouffier, Helene 406.
 Gouffier, Claude 408. 409.
 Goujon, Jean 225. 226. 227. 254. 272. 388.
 Grappin, Jean 353. 362.
 Grappin, Robert 353.
 Graffot, Taffin 420.
 Guerpe, Richart 77.
 Guillain, Pierre 212.
 Guillain, Guillaume 117.

H.

Hangeft, Helene de 406.
 Hympe, Jacques 420.

J.

Jouy, Mansard de 361.
 Juste, Antoine 77.
 Juste, Jean 81. 386.

L.

Langlois, Jehan 117.
 Laurana, Francesco 30.
 Le Breton, Gilles 115.
 Le Breton, Jacques 125.
 Le Breton, Guillaume 125.
 Le Brun, Charles 325.
 Leduc, Gabriel 379.
 Lemercier, Jacques, 328. 332. 343. 379.
 Lemercier, Pierre 362.
 Le Gascon 437.
 Lemuet, Pierre 379.
 Le Pot, Nicolas 273. 419.
 Le Pot, Jean 419.
 Le Prestre, Blaise 175.
 Le Prince, Enguerrand 419.
 Le Prince, Jean 419.
 Le Prince, Nicolas 419.
 Le Roux, Roullant 79. 81.
 Lescot, Pierre 34. 56. 225. 227. 228. 229.
 230. 231. 232. 267.
 Le Sueur, Eustache 325.
 Levau 329.
 Limosin, Leonard der ältere 414. 417. 418.
 Limosin, Leonard der jüngere 418.
 Limosin, Jean 418.
 Limosin, Joseph 418.
 Lionardo da Vinci 39. 377.
 Lordas, Sicard de 163.
 L'Orme, Philibert de 100. 227. 230. 243.
 257. 388.
 L'Orme, Pierre de 42. 56. 71. 75.
 Lyfforgues, Guillaume 164.

M.

Mansard, François 379.
 Mansard de Jouy 361.
 Mansart 88. 95.
 Mansuy, Gauvain 79.
 Métezeau, Louis 231. 328.
 Métezeau, Thibault 231. 328.
 Meynal, Bertrand de 76.
 Miniato, Bartolommeo da 115.
 Monoier, George 385.
 Moreau 361.
 Mugiano, Lorenzo de 77.

N.

Nepveu, Pierre 95.
 Nouailher (Noylier), Nicolaus 418.

P.

Pacherot, Geraulme 76.
 Palissy, Bernard de 228. 401.
 Pape, M. D. 418.
 Penicaud, Jean 412.
 Percier 329.
 Perrault 329.
 Pietro da Milano 30.
 Pilon, Germain 390. 391.
 Pinaigrier, Robert 419.
 Pinaigrier, Nicolas 419.
 Pinaigrier, Louis 419.
 Pinaigrier, Jean 419.
 Pouffin, Nicolas 325.
 Primaticcio 40. 100. 110. 115. 116. 230. 245.
 266. 274.

R.

Rafael 40.
 Reymond, Pierre 416.
 Robbia, Girolamo della 98. 100. 115.
 Rochetel, Michel 418.
 Rosso 40. 110. 115. 272.
 Roullant le Roux 79. 81.
 Roux (maître) 110.
 Rubens 334.

S.

Sambiches, Pierre 210.
 Sangallo, Giuliano da 64.
 Sarazin 328.
 Sarto, Andrea del 40.
 Senault, Guillaume 75.
 Serlio 41. 108. 114. 227.
 Sohler, Hector 154. 155. 350.
 Solario, Andrea de 41. 72. 77.

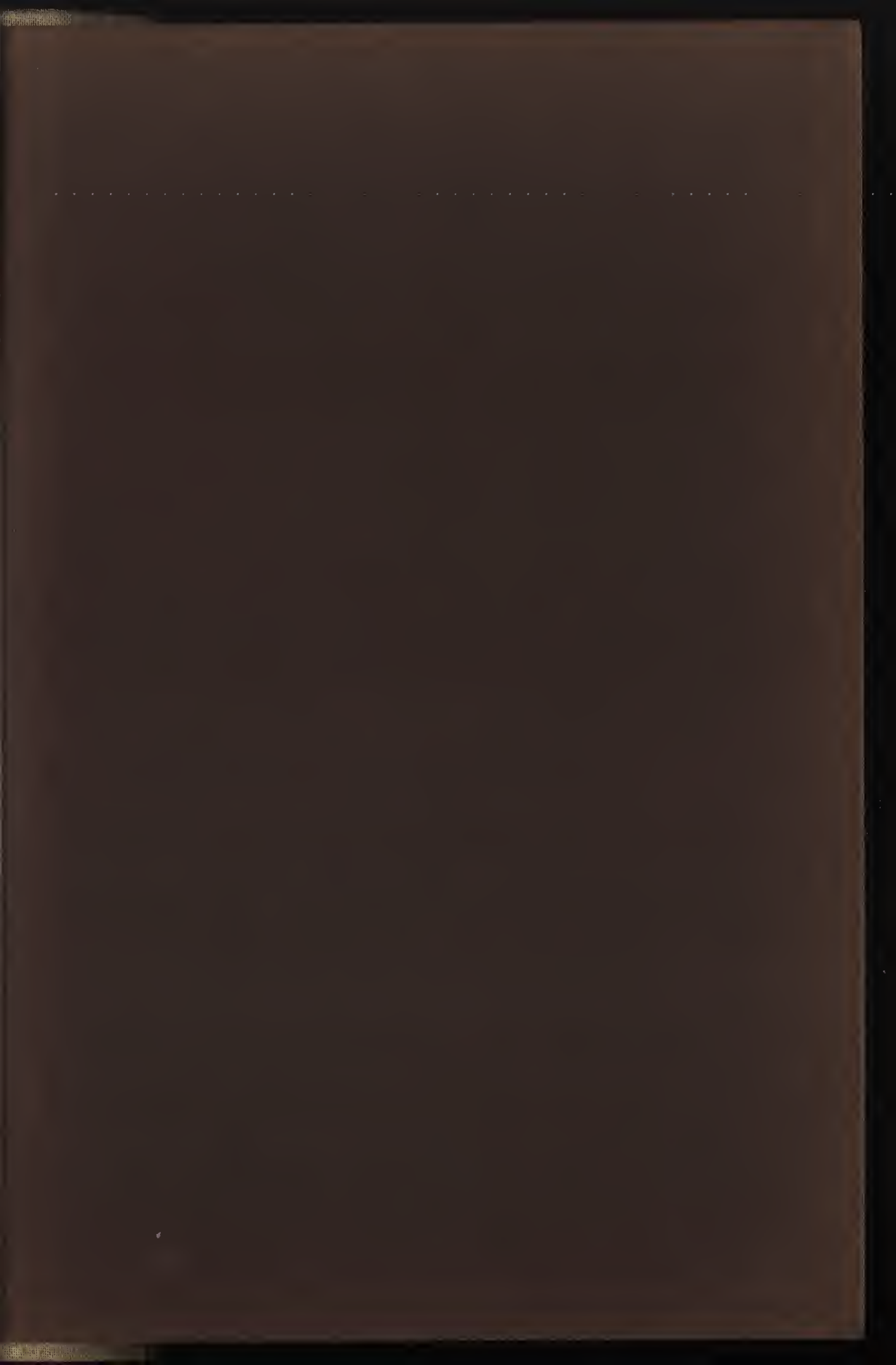
T.

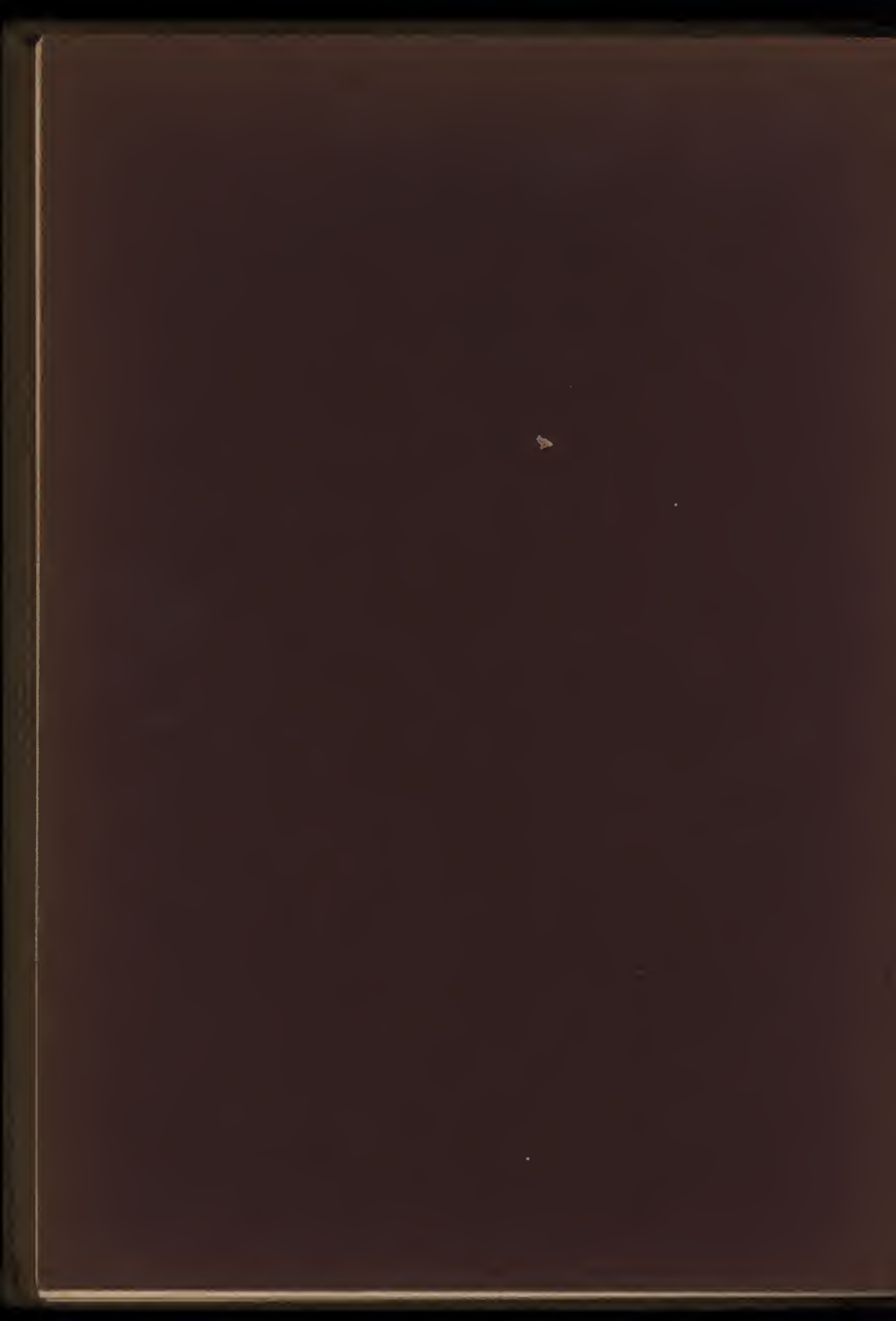
Teffon, Mathias 315.
 Theodor 382.
 Tizian 40.
 Tory, Geofroy 16. 18. 20.
 Trinquau 95.

V.

Valence, Pierre 76.
 Vaultier, Robert 125.
 Viart 206.
 Vinci, Lionardo da 39.
 Viollet-le-Duc 98.
 Visconti 329.
 Vouet, Simon 325.









GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00063 5058

