



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

§. 21. Das Schloss von Fontainebleau.

urn:nbn:de:hbz:466:1-30161

anderem die Façaden der Innocenti zu Florenz, des Hospitals zu Pistoja, vor Allem des Oratoriums S. Bernardino zu Perugia.

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 soumis, mais en réalité le véritable constructeur.*« Diese Hypothese schwebt vollständig in der Luft; selbst Vasari weiss nur von Terrakotten und Stukkaturen, 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 Hauptsaaes mit der zwischen ihnen liegenden Thür, den grossen Prachtkamin des Nebensaaes 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 schwülstige, ja gradezu 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 dasselbe 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 kunstsinnigen fürstlichen Erbauers gegeben wie dieses.

§. 21.

Das Schloss von Fontainebleau.

Am fühlbarsten tritt der Einfluss und die Mitwirkung italienischer Künstler bei dem Schloss hervor, welches man als eins

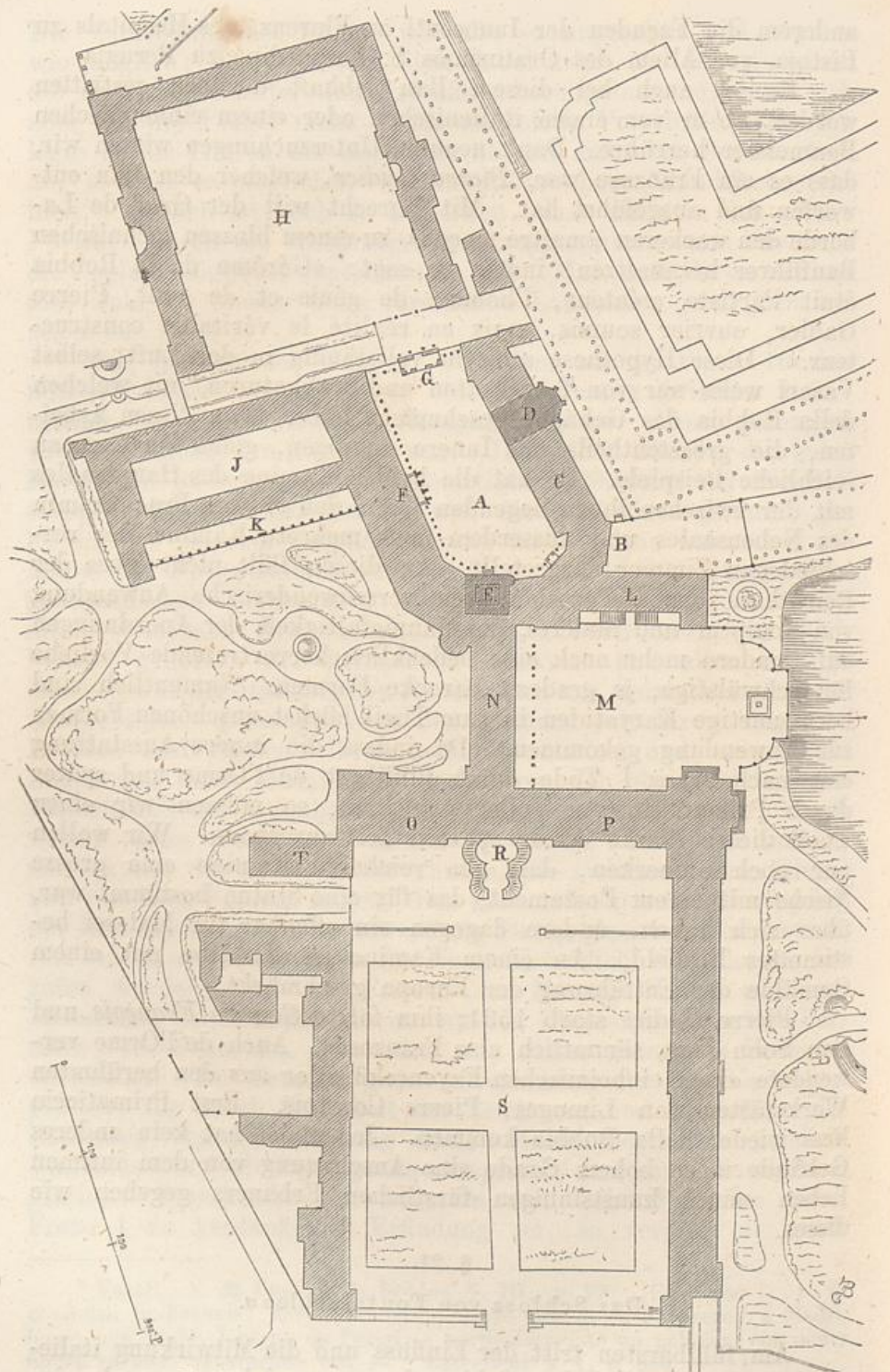
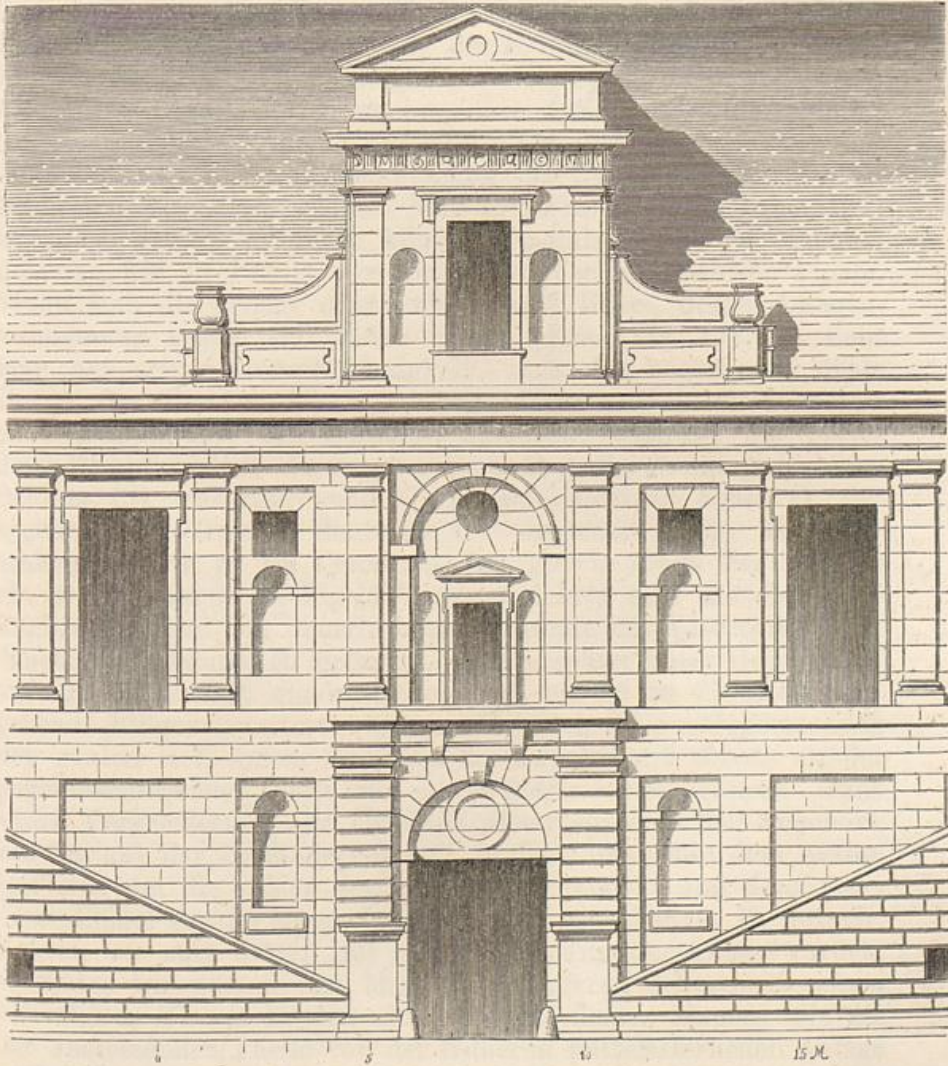
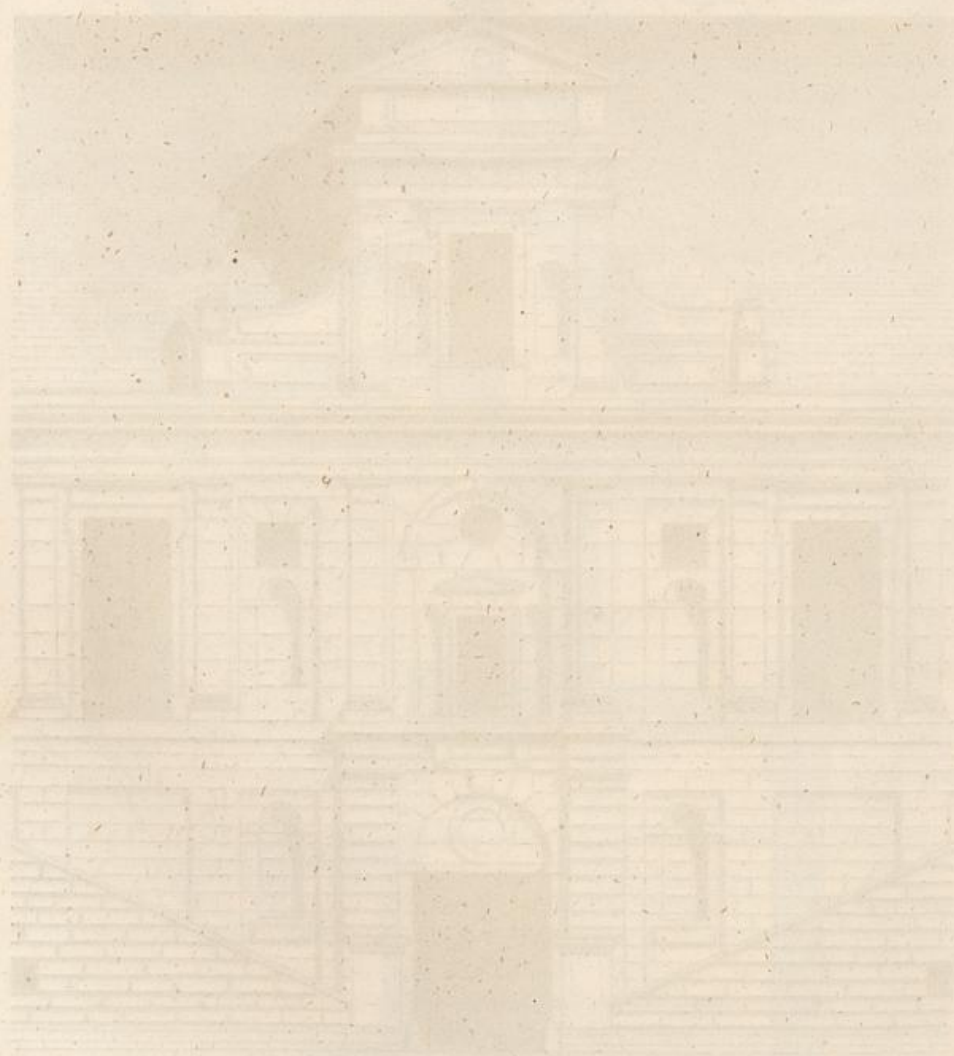


Fig. 17. Gesamtplan des Schlosses Fontainebleau. (Pfnor.)



Zu S. 78. Fig. 20. Fontainebleau. Theaterfaçade (Pfnor.)



UNIVERSITÄT PADERBORN

der bedeutendsten Hauptwerke dieser Epoche, als die Liebingschöpfung Franz I betrachten kann. Fontainebleau¹ war schon im XII Jahrhundert ein königliches 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 Palast, 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 Palaste 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. 17), 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« eingefasst wird. Den Abschluss bildete zu Du Cerceau's Zeit gleich neben der Kapelle ein ovaler Saal (J in Fig. 21), 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 andre 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 ältern 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 Ar-

¹ Aufn. bei Du Cerceau, Tom. II und in Pfnor, Monogr. de Fontainebleau. Fol. 2 Vols. Prachtwerk mit Text von Champollion-Figeac.

kadé durch einen auf Pfeilern mit Halbsäulen ruhenden loggienartigen Vorbau F in zwei Geschossen unterbrochen. Seine Bögen (Fig. 18), zum Theil halbrund, zum Theil in gedrückter Korbbogenform, zeigen wie die übrigen Theile, ein ziemliches Verständniss und dabei doch eine freie Nachbildung der antiken Bauweise.

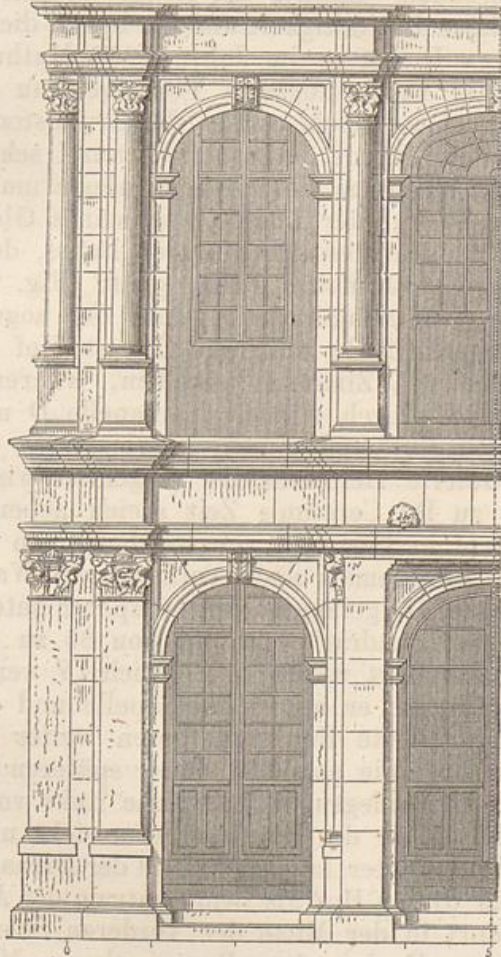


Fig. 18. Schloss von Fontainebleau. Aus dem ovalen Hof. (Nach Pfnor.)

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 Längsaxe 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 in rechtem Winkel ein Querbau aus zwei Flügeln sich vor, der links die ganz neu erbaute 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 umfasste, 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 Dachgeschoss 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 Erdgeschoss nur ein Stock-

werk, 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 variiren 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. 28.) 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 korb förmigen 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 maskirten Wendelstiege in beiden Stockwerken eine Galerie, unten für die Garden, oben als Ballsaal bestimmt, enthält, die sich mit kolossalen Fenstern von 12 Fuss Breite zwischen Pilastern nach aussen öffnet (Fig. 19). Im obern 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 — eins 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 Styl 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

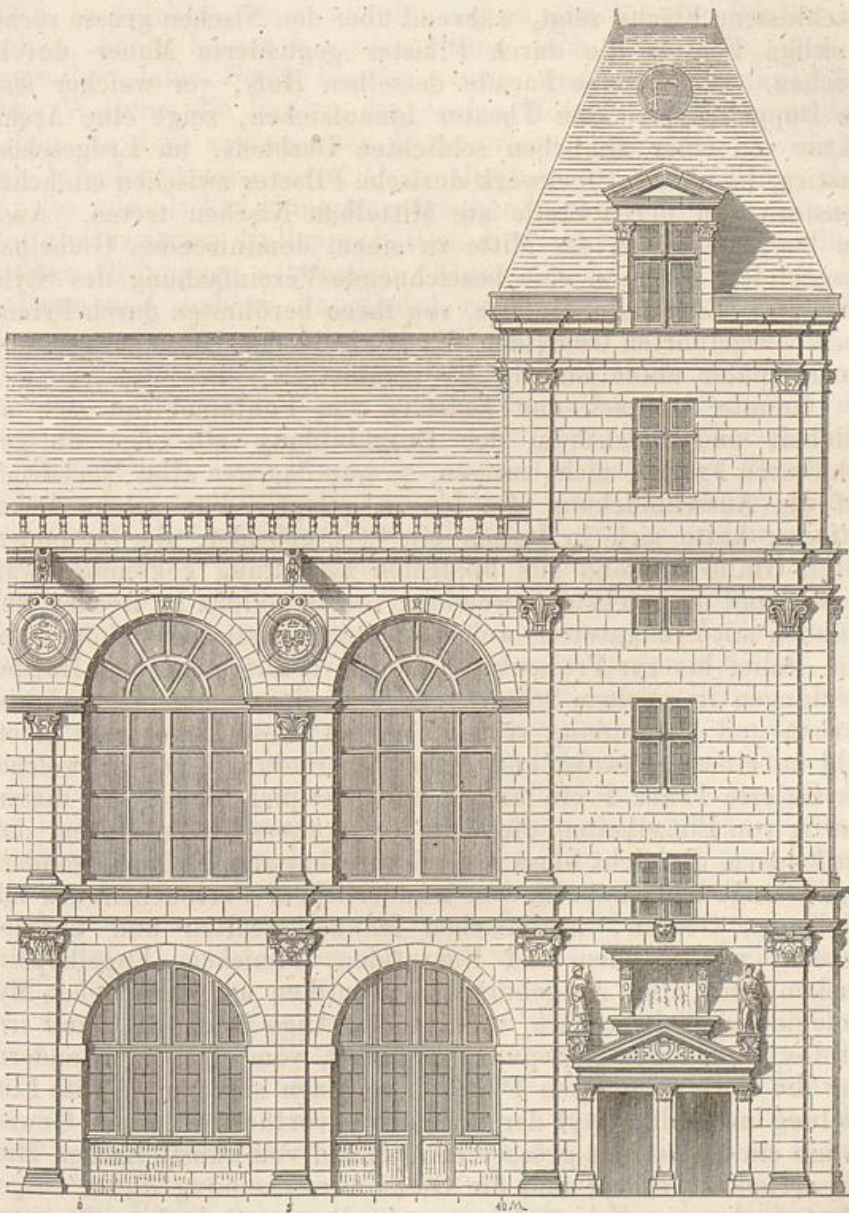


Fig. 19. Schloss zu Fontainebleau. Theil der Südfaçade des ovalen Hofes. (Pfnor.)

kräftigen Rusticapfeilern, je zwei enger gestellt und durch eine nischenartige Oefnung 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 Styls. (Fig. 20.) Eine andre Galerie, von ihren berühmten durch Primaticcio ausgeführten Gemälden die »Galerie des Ulysses« genannt, wurde später unter Ludwig XV zerstört.

Konnte demnach das Aeussere von Fontainebleau sich an Feinheit und Reichthum der Durchbildung mit den übrigen Schlössern Franz I nicht messen, so war dagegen aller Nachdruck auf die Ausschmückung des Innern gelegt. Für solche Dekorationen hatte sich in Italien ein Styl gebildet, der besonders durch Giulio Romano zur üppigsten Entfaltung gekommen war. Er verband die reichste Anwendung von Gemälden an Decken und Wänden mit Stukkaturen, welche jede Art plastischer Schöpfungen vom Relief bis zur Freisculptur häufte, damit ausserdem Holzbekleidungen in reichem Schnitzwerk und glänzenden Schmuck von Farben und Vergoldung verband. 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 suchen, diesen Bildern, die nicht bloss von reichgeschnitzten Rahmen, sondern auch von Fruchtsehnüren, 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 Styl der Ornamente vortheilhaft aus. Gewiss ist nie ein Palast mit grösserem Aufwand von künstlerischen Mitteln errichtet worden, und die Gesammterscheinung dieser ausge dehnten, aber ziemlich niedrigen und schmalen Galerien, die unter Louis Philipp und dem neuen Kaiserreich mit allem Aufwand wieder hergestellt sind, ist von unvergleichlichem Effect; 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 herrühren. Das ausführliche Dekret 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* Urheberschaft spricht ohnediess 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 andern italienischen Theoretiker zum Gesetz erhoben wurde. Er kommt als »*paintre et architecteur du Roy*« mit ansehnlichen 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 *Rosso* (»*maître Roux*«), der um 1530 berufen wurde und bis zu seinem Tode 1541 die Malereien und Stukkaturen, besonders der Galerie Franz I ausführte.¹ Aber schon 1531 wurde auch *Primaticcio*² berufen, der indess mit *Rosso* sich so heftig verfeindete, dass der König ihn mit Aufträgen nach Italien schicken musste. Eine Zeit lang freilich sehen wir beide, jeden für sich gesondert, mit zahlreichen Gehülfen

¹ Vasari, V. del Rosso, T. IX, p. 77 ff. — ² Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 3 ff.

neben einander beschäftigt. Nach dem Tode Rosso'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 Jahr 1570. Ihn unterstützte namentlich *Niccolò dell' Abate*,¹ 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, Stukkatoren und Bildhauer bezeichnet werden. Diess 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 unaufhaltsam 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 maasshaltender Einfluss ihnen zügelnd zur Seite stand. Gefällt sich Rosso, in Nachahmung Michelangelo's, in bravourmässigen Verkürzungen und übertriebenen Stellungen und Bewegungen, so wird Primaticcio noch widerwärtiger durch die affektirte Grazie seiner überschuldenen Gestalten, in denen die Franzosen noch immer gern »griechische Anmuth« sehen.² Angesichts dieser mit so hoher fürstlicher Liberalität und so bedeutenden Mitteln ins Leben gerufenen Werke voll Unnatur und Uebertreibung kann man sich des Gedankens kaum erwehren, wie viel günstigere Resultate die Kunstliebe des Königs gehabt haben müsste, wenn Andrea del Sarto, anstatt das Vertrauen des Monarchen durch seinen Leichtsinns zu täuschen, die Leitung dieser grossen Arbeiten erhalten hätte.

§. 22.

Die Bau-Urkunden von Fontainebleau.

Für die Baugeschichte von Fontainebleau³ ist eine Reihe von Dokumenten von Bedeutung, welche veröffentlicht zu haben

¹ Vasari, V. di Primaticcio, T. XIII, p. 5 fg. — ² So Champollion-Figeac im Text zum Pfnor'schen Werke: «Les raccourcis nombreux du Rosso dans ses figures ne feront jamais oublier l'élégance toute Grecque de son contemporaine.» Tom. II, p. 2. — ³ Das luxuriöse Werk von Pfnor leistet für die Geschichte des Baues nicht Erschöpfendes. Wir versuchen diess schwierige Kapitel so weit zu lösen, als die uns zu Gebote stehenden Hilfsmittel reichen.