



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Geschichte der neueren Baukunst**

**Burckhardt, Jacob  
Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1867**

§. 58. Umgestaltung der Architektur.

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

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 XVI 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 alleinseligmachenden Glauben zurückgezwängt, im dumpfen Geistesdruck der Pfaffenherrschaft begraben sind.

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

## §. 58.

## 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 klaren 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 ins 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. Diess nationale Element lässt sich in den Grundrissen, im Aufbau wie in der Decoration 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 ins 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 opulentere 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 Masse, meist auch durch grössere Höhe einen wirksamen Rhythmus der Linien ergeben. Diess ist der letzte Anklang der mittelalterlichen Thürme, freilich in ganz moderne Form übersetzt.

Im Aufbau machen sich als nationale Elemente nach wie vor die grossen rechtwinkligen Fenster mit ihren Kreuzpfosten, 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.

Diess führt uns auf das gesammte Detail der künstlerischen Gliederung und Decoration, 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 Flächendecoration 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 ausspricht. In der Gliederung der Flächen gewinnt der dorische Pilaster die Oberhand, und ein System von Nischen gesellt 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 Monotones 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 Grösse zu geben, von denen wir schon in §. 33 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 (§. 70) 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 Ronsard'schen Ode, manchmal aber auch wie die edle verständige Klarheit eines Essais von Montaigne. Nicht selten scheint es sogar, 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 Gegensatz, 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 (§. 13),

durch seine dorischen Rusticasäulen, durch die hässlichen Hermen mit Schmetterlingsflügeln und mit Voluten statt der Arme, durch die grotesken Panisken mit kreuzweis verschlungenen 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 ins Kraut geschossenem Laubwerk sieht man am Terrassenbau des Schlosses Vallery (§. 68). Diese Phantastik wirkt um so empfindlicher, als sie mit einer bewussten und correkten 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. Indess dürfen wir nicht vergessen, dass durch keinen Geringeren als Michelangelo bereits ein bedenklicher Vorgang für die Entfesselung subjectiver 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 Barockstyls diese Architektur durch das bezeichnende Streben nach einer falschen Grazie, welches indess seines Zieles so weit verfehlt, dass es eher ins Possenhafte, Burleske umschlägt.

## §. 59.

## Pierre Lescot und Jean Goujon.

An die Spitze der grossen Meister französischer Renaissance setzen wir die lebenswürdige Gestalt *Pierre Lescot's*, in welchem die phantasievolle Kunst der Frühzeit ihren durch das Studium der Antike geläuterten, geradezu classischen Ausdruck findet.<sup>1</sup> Er wurde, wie es scheint, um 1510 zu Paris geboren

<sup>1</sup> Für die Lebensgeschichte dieses und der anderen französischen Meister