



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

I. Kapitel. Umwandlung des französischen Geistes.

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

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 XV 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 Erbensprüche, 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 ernstern 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 Lustbarkeiten; in Asti weiss der ver-

¹ Der Chronist, der in Schilderung ihres kostbaren Anzuges schwelgt, fügt hinzu: «et ainsi richement vestue estoit montée sur une hacquenée,

schlagene Lodovico Sforza durch fünfzig der seltensten und mindest spröden Schönheiten den thörichten und schwachen, leichtentzündbaren König zu fesseln; in Pisa ist es ein ganzer Chor flehender Damen, durch die man ihn für die Befreiung der Stadt vom florentinischen Joch zu gewinnen sucht. Ueberall empfangen Triumphbögen, scenische Darstellungen, historische Bilder, prachtvolle Aufzüge das Heer der Franzosen.¹ Den Höhenpunkt erreicht dies Treiben in Neapel, dessen üppige Feste dem König und den Seinen ein zweites Capua wurden. Besonders ist Karl hingerissen von der Schönheit des Schlosses Poggio Reale, dieser mit allem Zauber der Frührenaissance geschmückten Villa mit ihren luftigen Hallen, ihren Springbrunnen, ihrem Rosenparterre und den schattigen Baummassen ihres Parks. Serlio giebt im III. Buche seines Werkes eine Aufnahme und Schilderung dieses jetzt verschwundenen, von König Alfons erbauten Lusthauses. In der Mitte, sagt er, war ein quadratischer von Arkaden umgebener Hof mit einem vertieften Bassin, zu welchem rings Stufen hinabführten. Hier speiste der König an schönen Tagen mit auserwählten Damen und Cavalieren, und wenn es ihm gefiel, so füllte sich auf ein gegebenes Zeichen das Bassin mit Wasser, und Herren und Damen blieben gemeinsam in diesem improvisirten Bade. Auch fehlte es nicht an reichen Gewändern, um sich wieder anzukleiden; noch an köstlichen Betten für die, welche der Ruhe bedürftig waren. »O delitie Italiane,« setzt der Berichterstatter in seiner Begeisterung hinzu: »come per la discordia nostra siete estinte!«

So that sich eine Welt voll ungeahnter Schönheit den Blicken der leichterregbaren Franzosen auf. Statt ihrer mittelalterlich geschlossenen, mit Wall und Graben umgebenen, von finster dräuenden Thürmen geschützten, zinnengekrönten Schlösser sehen sie die fürstlich glänzenden offenen Paläste mit ihren Loggien und Arkaden, ihrem Schmuck von Marmor, Gemälden und Bildwerken, die Villen mit ihren weiten Hallen, ihren prächtigen Gärten. Daheim ist alles finster, trotzig, kriegerisch; hier alles heiter, offen, lebensfroh. Wir wissen welcher Reichthum von Meisterwerken durch zwei Generationen von Architekten, Bildhauern und Malern seit Brunellesco, Ghiberti, Masaccio in Florenz und den übrigen Städten Italiens in Kirchen, Kapellen und Palästen entstanden war. Noch jetzt wirkt auf uns die Fülle dieser anmuthigen Werke bezaubernd; wie muss sie damals den solcher

laquelle estoit conduite par six laquets bien accoustrez de fin trap d'or broché, avec une bande de damoiselles.» Desrey in Monstrelet, chroniques. Vol. III. Paris 1603. fol.

¹ «C'estoit chose admirable à voir que toutes les figures d'histoire, des mystères, des arcs triomphaux destinés au passage du roy et de l'armée de France.»

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.

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 Lusthäuser, der ihm ein wahres Eden zu sein scheint.⁴ So gibt er eine genaue Beschreibung des Domes zu Genua mit seinem Portal, den Schiffen und ihren Porphyrsäulen, der Kapelle Johannes des Täufers⁵ 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 eingepägt, obwohl er den Namen des Meisters nicht nennt. Aber auch den Finger des Heiligen vergisst er nicht, mit welchem dieser auf den Herrn gezeigt hat, und der »supernaturellement fut exempt de la puissance 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. »Beschauten 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

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 Chroniques de Jean d'Auton I, 51: «que mieux sembloit un Eden paradisiqve qu'un domaine terrestre.» — ⁵ ibid. II. 230 sqq. — ⁶ Ich citire die treffliche Uebersetzung, besser gesagt Nachdichtung von G. Regis, IV, 11.

Spass euchs macht, die Leun und Afrikanen (so denk ich heisst ihr was man sonst Tiger nennt) dort bei dem Wartthurm anzuschauen, desgleichen die Straussen und Stachelschwein in dem Palast Herrn Philipp Strozzi's. Mein Treu, lieber säh ich einen guten feisten Gansert 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 wohl gemacht, 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 desselben umschaun. Dagegen besitzen wir das Geschichtswerk von Claude Seyssel, 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 Aufflammen des ritterlichen Geistes und zugleich die ersten Spuren vom Untergange desselben, 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, stickend, lesend, auch wohl schon schriftstellernd. Eine anmuthige Schilderung solchen Lebens haben wir an Gabriele von Bourbon, der ersten Gemalin 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 grösserentheils den Wissenschaften und Künsten nicht hold. Der Dichter Alain Chartier klagt:³

¹ Vasari, 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.

»plus y a car ce fol langage court aujourd'hui que noble homme ne doit savoir les lettres, et tiennent à reprouches de gentillesse bien lire ou bien escrire.« Von seinen Kriegszügen heimkehrend verachtet der französische Ritter die Italiener wegen ihrer Weichlichkeit, die unzertrennlich von einer hohen Kulturblüthe zu sein 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 Cardinal 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 Ludwigs 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

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.»

einem Einzug, den dieser im Jahr 1461 zu Paris hielt, von Sirenen, durch drei schöne nackte Mädchen dargestellt, die den König empfangen, und die der Chronist naiv genug schildert.¹ Bisweilen wird uns wohl erzählt, dass die jungen Herren sich mit Ballspielen ergötzen, die wie ausdrücklich hinzugefügt wird aus Italien eingeführt sind.² Ein andres Mal lässt vor Ludwig XII eine florentinische Tänzerin ihre Künste sehen.³ 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 schildert⁴ die Häuser von Venedig mit ihrer Bekleidung von istrischem Marmor, Porphyrr 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 bewundert⁵ 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 erhalten.⁶ 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 Lieblingsschöpfung besuchen konnte.⁷

¹ 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 plaisante.» — ² Mém. de Fleuranges in der Coll. univ. XVI, 6 u. 7: «Monsieur d'Angoulesme (nachmals Franz I) et le jeune adventureux 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.» — ³ Chroniques de Jean d'Auton III, 9. — ⁴ Mémoires de Phil. de Comines, I, VII, chap. 15. — ⁵ Ebend. I, VII, chap. 7. — ⁶ Ebend. I, VIII, chap. 18. — ⁷ A. Deville, comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon. Paris 1850, p. XVII.

§. 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 suchen in aller Weise die klassischen Studien zu fördern. Zunächst bewirken die antiken Studien einen Umschwung in der Literatur, der sich indess nur langsam vollzieht, anfangs vielfach gehemmt durch pedantische Unbehülflichkeit. Noch verharret die Mehrzahl der Chronisten im naiven Ton ihrer schlichten, ungeschmückten Erzählung; aber Andre, die nach dem Ruhm des Historikers streben, ringen nach kunstvollerer Darstellung, schlagen zierlichere Weisen an, beginnen die antiken Geschichtsschreiber 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 Werks spricht er es aus², dass 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 Dinte und Papier alle Mühe gegeben der öffentlichen Sache nach Kräften zu nützen. Sein Buch wimmelt von antiken Citaten, die manchmal mühsam genug herbeigeholt 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 Mässigkeit des Königs der Ueppigkeit eines Sardanapal 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 Insel Mitylene seine Kenntnisse der griechischen Sage und Geschichte auskrant;⁶ besonders aber wenn er seine Helden schön stylisirte Reden im Geiste des Livius halten lässt.⁷ Zu kindischer

¹ Franz. Gesch. 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.

Spielerei missbraucht er die lateinische Sprache oder vielmehr einen Schein derselben bisweilen in Versen wie folgende:

»Ora per duces consors ter regens et posses Syon:
Or a perdu ses consorts, terres, gens et possession.
 Ludo vicia fui demi lana Germanie:
Ludovic y a fui de Milan à Germanie.«

Uebrigens meint er naïv¹, 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 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 Klagegedicht² auf den Tod der Tomassina 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 Sceptikers nicht Wunder nehmen, dem die antike Mythologie so zu Kopf gestiegen war, dass er in der Ste. Chapelle dem celebrirenden Priester die Hostie entriss 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 naïv hinzusetzt:³ »et lui brûlé tout vif comme desservi l'avoit.«

Wie weit die Vorliebe ging antike Anspielungen zu machen, beweist unter anderm das Tagebuch Louisen's von Savoyen,⁴ 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 werkwürdige Züge von Freidenkerey zusammenhängen, die indess mit wunderlichen Aeusserungen mittelalterlichen Aberglaubens verquickt sind. So

¹ Jean d'Auton III, 79. — ² Ebend. III, 125 ff. — ³ Ebend. III, 33. — ⁴ Journal de Louise de Savoie (Coll. de Michaud et Poujoulat, V.).

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 krassen Wunderglaubens. So finden wir überall in dieser Zeit dieselbe Mischung: mittelalterliche Anschauungen, vom Geist der neuen Zeit angehaucht, und in diesem Gährungsprozess 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 Geselligkeit 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; 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.

Geistesrichtung Franz des Ersten.

Diese Mischung, welche der ganzen Epoche besondern 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 Lust des Turniers hingegeben. Selbst die 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 liess ihn Anfangs,

¹ Contes de Bonav. des Perriers. Vgl. Brantôme, art. François I.

ehe fanatische Ausschreitungen ihn stutzig machten, selbst die Reformation mit Theilnahme betrachten, Luthers 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 Genuss 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, veranlasste 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 h. Martin in Tours, das der bigotte Ludwig XI geschenkt hatte,¹ und liess trotz des Widerspruchs der Geistlichkeit es in Geld verwandeln. Ein andres Mal sieht man ihn in Paris ein von Freylerhänden zerstörtes Muttergottesbild von Stein in massivem Silber erneuern, und selbst an der Spitze seines Hofes unter dem Geleite der Geistlichkeit in feierlicher Procession aufstellen.²

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 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 seinen wahren Schmuck, indem er die schönsten und liebenswürdigsten 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 hinzusetzt, ein Garten ohne Blumen, und gleicht, nach

¹ Gervaise, vie de S. Martin, p. 330. — ² Gaillard, hist. de Franç. I, T. V, p. 434.

dem naiven Ausdruck des Letzteren, eher dem eines orientalischen Satrapen oder Türken als dem eines christlichen Königs.¹ Indess 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, »assez 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 aufs Höchste. Er selbst hielt auf reichen, kostbar geschmückten Anzug, wie die Porträts der Zeit ihn uns zeigen; und es ist bezeichnend, dass sogar 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 seines Bartes vom Kapitel zurückgewiesen wird, und wie es einer ernsten 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. Aus Benvenuto Cellini's Selbstbiographie ersehen wir, wie vielseitig das Streben des Königs war, sich mit künstlerisch geadeltem Luxus zu umgeben. Nicht bloss die Aufträge für kostbare Geräte und Geschirre gehören hieher, das goldene Salzfass, die silbernen Vasen und dergl.; nicht bloss der kolossale für Fontainebleau be-

¹ Brantôme, Capit. Français, art. Montmorenci u. François I. Eine erbau-liche Idee, von der mit Franz I einreissenden 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.

stimmte Brunnen, sondern selbst für die Münzstempel seines Reiches liess der König durch Benvenuto neue Erfindungen machen. Am staunenswerthesten sind aber die zwölf kolossalen silbernen Statuen von Göttern und Göttinnen, die als Leuchter um die königliche Tafel aufgestellt werden sollten.¹ Fügen wir endlich noch hinzu, dass der blühende Zustand der Nation, gefördert durch die verständige Verwaltung des Königs, der trotz allen Aufwandes seinem Nachfolger einen gefüllten Schatz und geordnete Finanzen hinterliess, diesen frischen Aufschwung begünstigte, der die ganze Epoche in liebenswürdigem Lichte erscheinen lässt.

§. 5.

Umschwung der Literatur.

Die Einwirkung der klassischen Autoren auf die französische Literatur macht sich während der Regierung Franz' I. in steigendem Maasse bemerklich, nicht wenig gefördert durch die Theilnahme des Königs. Um diesen Werken gerecht zu werden, muss man bedenken, in welch abgeschmackten Tändeleien mit Reimen und Worten die französische Poesie vorher sich gefiel. Die künstlichen Reimereien einfacher, doppelter oder gar dreifacher leoninischer Verse, die Akrostichen, die als Echo wiederholten Schlussreime, die Gedichte mit lauter Worten desselben 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 seinen 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 suchen, 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

¹ Benvenuto's Biographie bei Goethe, an verschiedenen Stellen.

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 Ronsard, von dessen nüchternen Hymnen und Oden, wässerigen Sonnetten und Madrigalen die Zeitgenossen indess aufs 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 übergangen, 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 giebt 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 Brüder Etienne, dieser gelehrtesten aller Buchdrucker. Ebenso werden Jurisprudenz und Medicin durch Zurückgreifen auf die Alten erneuert, und selbst die Sache 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, Tristan, Huon de Bourdeaux, Godefroy de Bouillon, Don Flores de Grèce u. A., die noch bis in die siebziger und achziger 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.

§. 6.

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

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

der Form kraus, phantastischverworren, als ob er ganz von mittelalterlicher Romantik umspinnen wäre, in seinen groteskübertriebenen Gestalten und Geschichten die Abenteuer der Ritterromane in derber Persiflage 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 dünnkelhafte 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 grade durch diese maleische 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, sechzig Schritt im Durchschnitt ihres Umfangs, und an Dick und Umriss waren sie all' einander gleich. Auf der Seite gen Mitternacht lief der Loire-Fluss, an dessen Ufer stand einer von den Thürmen. Dreihundertzweölf Schritt betrug von einem Thurn zum andern der Zwischenraum: zu sechs Gestocken alles erbauet, die Keller im Grund mit eingerechnet. Das zweite Stock war korbhenkelförmig gewölbt, die anderen mit flandrischem Gips in Lichtstock-Art² bekleidet. Das Dach aus feinem Schiefer mit Blei-Rücken voller kleiner Thier- und Männerfigürlein wohlassortiret und überguldet, wie auch die Regentraufen, die aus der Mauer zwischen den Fensterbögen sprangen, diagonalisch mit Gold und Azur bemalt, bis zu ebner 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 neuntausend dreihundertzweiunddreissig 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 (Treppenabsatz, Podest) waren zwei schöne antikische Bögen, durch die der

¹ Gargantua I, 53 und 55. — ² «a forme de culz de lampes», d. h. also «mit schwebenden Schlusssteinen».

Tag einfiel, und kam man durch sie in ein durchbrochenes Gemach von gleichem Umfang mit der Treppen, stieg dann weiter bis über das Dach, da sie in einem Pavillon zu Tag ausging. Nach allen Seiten trat man von dieser Schneckentreppe in einen grossen Saal, und aus den Sälen in die Gemächer und Zimmer Zu mittelst war eine wunderbare Schneckentreppe, auf welche man von aussen herein durch einen sechs Klafter breiten Bogen passirt, und war von solchem Umfang und Ebenmaass, dass sechs Reisige die Speer in den Hüften bis auf das Dach des ganzen Hauses neben einander herauf reiten konnten. Zwischen den Thürmen Anatole und Mesembrine waren schöne geräumige Galerien mit lauter alten Heldenthaten, Historien und Erdbeschreibungen bemalt.«

»In Mitten des Hofes war ein herrlicher Brunnen von schönem Alabasterstein: darauf standen die drey 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 Calzedon und Porphyrt mit schönen antikischen Bögen, innerhalb welcher schöne lange geräumige Galerien waren, verziert mit Schildereyen, mit Hörnern vom Hirsch, Rhinoceros, Einhorn, Flusspferd, mit Elefantenzähnen und andern Merkwürdigkeiten Auf der Fluss-Seit war der schöne Lustgarten, und mitten darin das artige Labyrinth belegen. Zu mittelst der beiden andern Thürn 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, Säl und Gemächer waren nach den Jahreszeiten verschiedentlich tapezirt, die Böden all mit grünem Tuch bedeckt, die Betten von Stickerey.«

Wer sieht nicht sogleich, 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 korbhenkelförmigen 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 Dachfirsten und selbst die Wasserspeier sind Züge, die an allen französischen Schlössern der Epoche wiederkehren. Dass Porphyrt, Marmor und andre kostbare Steine zu den fürstlichen Bauten aus Italien herbeigeht wurden, ist uns durch mehr als ein Bei-

spiel, ausdrücklich aber durch die Bauten Karls VIII und Georgs von Amboise¹ bezeugt. Ein vollständigeres Bild des damaligen französischen Herrenschlosses konnte nicht gegeben werden.²

§. 7.

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 Karls 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 Porträt der Mona Lisa, welches der König mit der für jene Zeit ausserordentlichen Summe von 12,000 Livres bezahlte.³ Ebenso berief er Andrea del Sarto, der aber seine glänzende Stellung verscherzte, weil er das Vertrauen des Königs missbrauchte.⁴ Für die Ausschmückung seines Schlosses zu Fontainebleau liess er Rosso von Florenz⁵ und Primaticcio⁶ 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.⁷ Er liess auch das Pferd des Marc Aurel formen, dessen Gypsabguss lange

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. — ⁴ Vasari, ed. Le Monn. V. di A. del Sarto VIII, 270 ff. — ⁵ Vasari, V. del Rosso IX, 76 ff. — ⁶ Vasari, V. d. Primaticcio XIII, 3 ff. — ⁷ Vasari, V. d. Zucchero XII, 132.

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.¹ Von Rafael wusste der König sich mehrere vorzügliche Werke zu verschaffen, darunter den grossen h. Michael, und die Madonna Franz' I,² die, wie wir urkundlich wissen,³ im J. 1518 als Geschenk des Herzogs von Urbino an den König abgesandt wurden. Von Tizian liess 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.⁴ 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, dass unter dieser Schaar von Künstlern, denen sich noch andere anschlossen, kein Architekt genannt wird. Wir werden bei der Musterung der Bauten sehen, dass es wahrscheinlich meist französische Baumeister waren, welche die Schlösser des Königs ausführten.⁵ 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 finden wir schon in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts den ausgezeichneten Miniaturmaler Jean Fouquet, in dessen Bildern bereits Anklänge der Renaissance, architektonische Hintergründe mit antiken Gebäuden auftauchen; wohl sind im XVI Jahrhundert die beiden Clouet, Vater und Sohn, als Portraitmaler am französischen Hofe hoch geschätzt und vielfach verwendet;⁶ 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 Maasstabs und besonders im Portrait bewandert, und diese letzterwähnten gehören ohne Zweifel einer mehr handwerk-

¹ Vasari, Vita di Primaticcio XIII, p. 6. — ² Villot, Notices des tableaux du Louvre, éc. d'Italie, Nr. 377. 382. — ³ Gaye, Carteggio II, 146. — ⁴ B. Cellini's Selbstbiographie in Goethe's Werken. — ⁵ Schon Félibien, entretiens II, 55 ff. vindicirt den französischen Künstlern dieser Epoche ihr Verdienst. — ⁶ 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.

lichen 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,¹ verwendet, und für denselben Theil der Ausstattung mit Gemälden und Stukkaturen sehen wir überall, namentlich im Schloss Madrid und zu Fontainebleau, italienische Künstler verwendet. 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;² aber Spuren seines Schaffens vermögen wir nicht nachzuweisen.

Von der Baulust des Königs geben nach so vielen Zerstörungen immer noch manche der prächtigsten Werke der französischen Renaissance, mehr aber die Aufnahmen Du Cerceau's Kunde, der dem König das Zeugniß ausstellt:³ »le Roy François I estoit merueilleusement addonné après les bastimens.« Mit noch grösserer Bewunderung spricht Brantôme⁴ von der Pracht seiner 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.⁵ 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 regsamen 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 Wollens und ihres Geistes aufgedrückt. Denn nicht bloss schritten sie im Erfassen der neuen Ideen überhaupt ihrem Volke voraus: es mussten auch im Einzelnen, in Anlage und Ausführung der Bauten ihre Anschauungen und Lebensgewohnheiten bestimmend werden. Diess 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

¹ A. Deville, *comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*. Paris 1850. p. CXXXV. — ² Félibien a. a. O. II, 57. — ³ Les plus excellents bastimens de France. — ⁴ Brantôme, *Capit. Franç. art. François I* — ⁵ Man vgl. bei Brantôme, *ibid.* art. La Roche du Maine die Billets, welche die Königin Anna wegen Instandsetzung des Schlosses Chinon an den Kastellan desselben richtet.

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 dass 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 zwerghenmässig, seine Proportion wenig über ein Viereck und oben drüber ein halbes Rund, gedrückt nach Art eines Korbenhenkels.« Ebenso finden wir bei Serlio, namentlich im VII Buche, eine Anzahl von Kaminen, Schornsteinen, ganze Entwürfe mit hohen Dächern und Dachgeschossen, die wie er selbst bemerkt, durch die Kreuzstäbe der Fenster, die Mansarden und die Form der Kamine sich der französischen Weise fügen.² Jedenfalls war also die Einwirkung der nationalen Sitten, Anschauungen und Bedürfnisse so stark, dass 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, dass die Bauten dieser ganzen Epoche von französischen Meistern entworfen und ausgeführt wurden. Auch fehlt es nicht an Beweisen, dass 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, dass er verstehe »faire à l'antique 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 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,

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 sarà alla Francese: cioè per le finestre a croce et per la limaca publica fuor di 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.

und Charles de Sainte Marthe¹ sagt, in seinen Conseils aux poëtes, 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'il ont aux arts plus de moyëns?
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.

§. 8.

Grundzüge der französischen Renaissance.

Wenn die italienische Renaissance sich die Aufgabe gestellt hatte, dem ganzen Leben nach allen seinen Beziehungen, privaten und öffentlichen, weltlichen und religiösen, einen künstlerisch verklärten Ausdruck zu schaffen, so kann man von der französischen Baukunst dieser Epoche² nicht ein Gleiches sagen. Sie dient ausschliesslich weltlichen Interessen, ist nur zum glänzenden

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 Publicationen. Hauptwerk: J. Androuet du Cerceau, les plus excellents bastimens de France. Fol. Vol. I. Paris 1576. Vol. II. 1579. — J. Fr. Blondel, architecture française. 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. Destailleur, 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. 120 livr. — 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 desselben Verf. Dictionnaire de l'architecture, namentlich in den Artikeln château, escalier, maison, manoir, palais etc. — Malerische Ansichten in Chapuy's Moyen âge monumental und dess. 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. — 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. — Ad. Michel, l'ancienne Auvergne et le Velay. Moulins 1843. — Werthvoll auch die alten Stiche von Israel Silvestre 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.)

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 allmählich ein. Namentlich aber verharret der ganze Kirchenbau bis in die Mitte des XVI Jahrhunderts beim gothischen Style, 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 XV 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. Ohnediess waren die Befestigungen durch die Einführung des schweren Geschützes und durch das Uebergewicht der königlichen Macht unhaltbar geworden. Aber den Schein des Feudalschlusses 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 ganz wie in der feudalen Zeit. Ein anschauliches Beispiel bietet der unter Figur 1 beigefügte Grundriss des Schlosses von Bury. Ueber eine Zugbrücke A, die von zwei Thürmen eingeschlossen wird, gelangt man in den Haupthof F, den die Wohngebäude 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 Thurms K schliesst sich daran. Vor diesem liegt der Wirthschaftshof C mit seinem besonderen Eingang bei B, den ebenfalls in mittelalterlicher Weise eine Zugbrücke bildet.

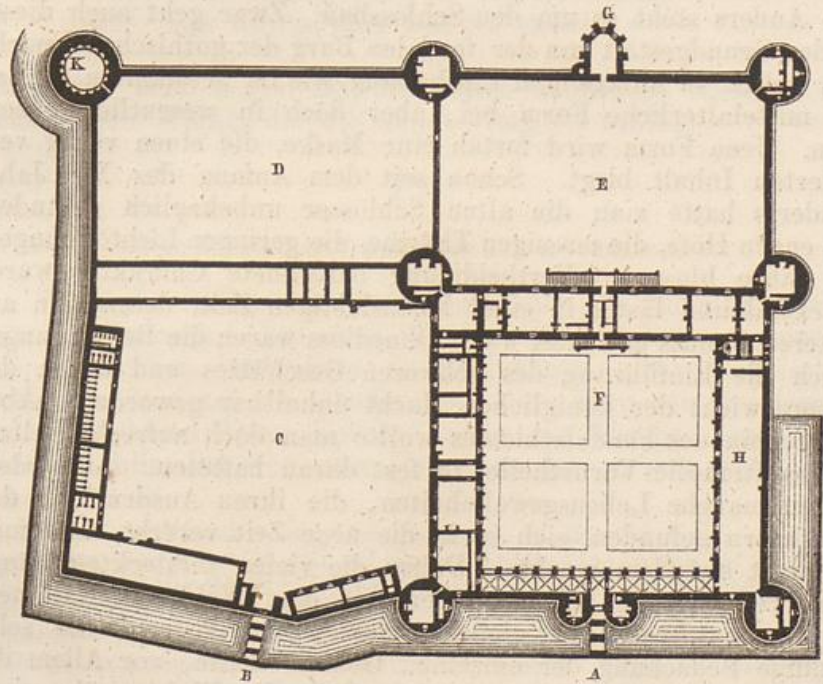
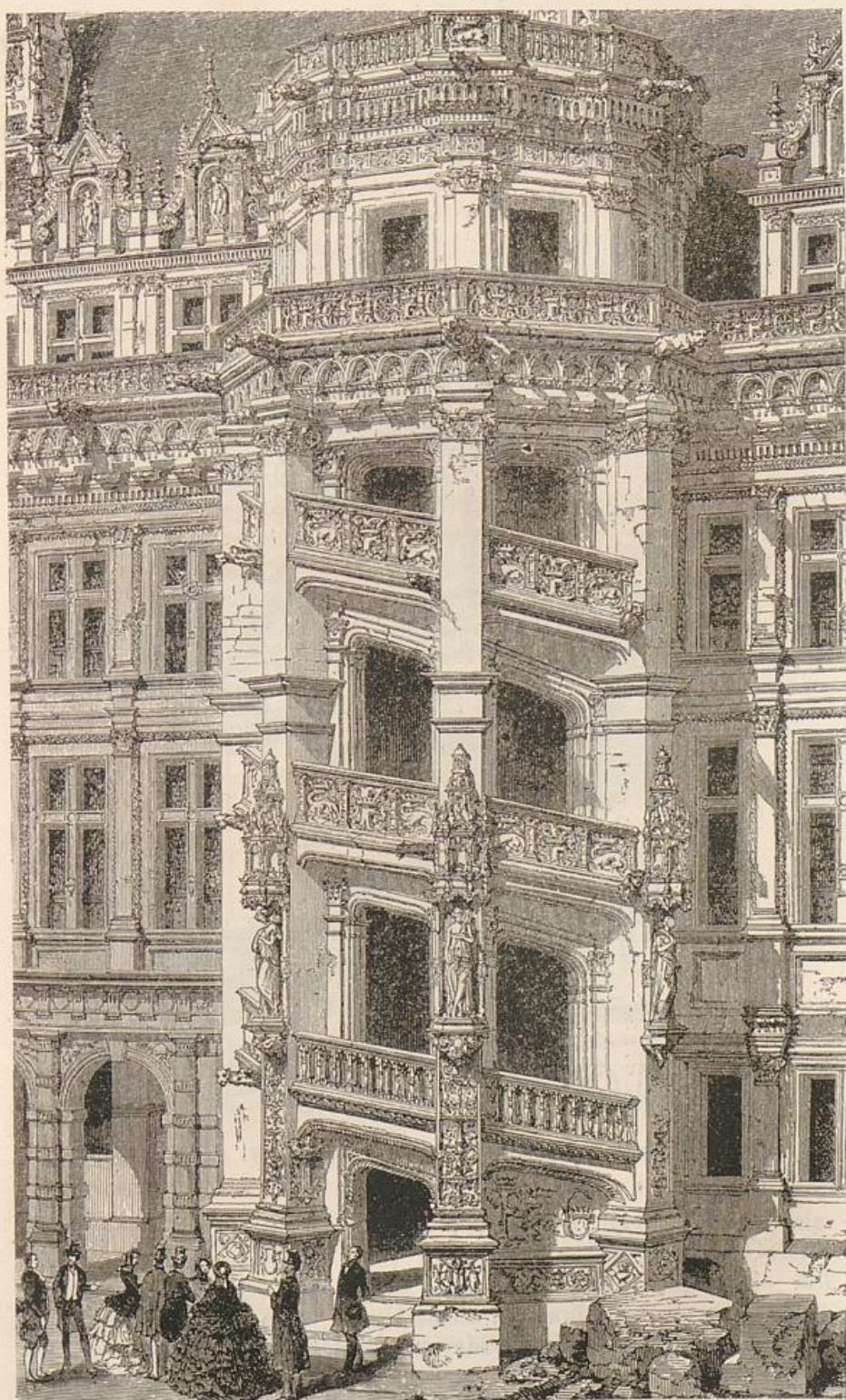


Fig. 1. Schloss von Bury. (Du Cerceau und Viollet-le-Duc)

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



Zu S. 26. Fig. 3. Die Wendeltreppe im Schloss zu Blois



Die Bibliothek der Universität zu Paderborn

fenster 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 Nebenpförtchen für Fussgänger bestehend, wird

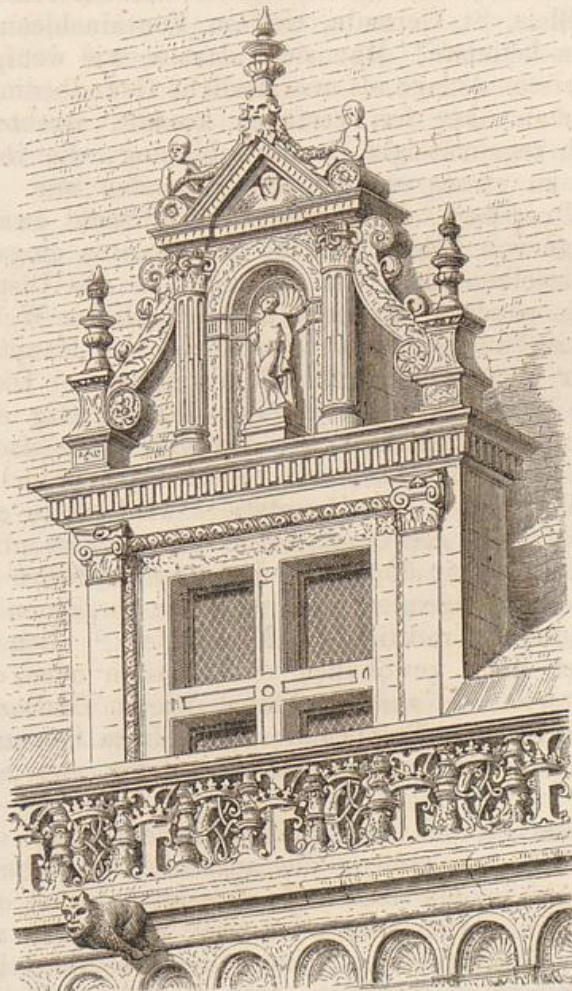


Fig. 2. Vom Schloss zu Blois. (Baldinger nach Photogr.)

jetzt zu einem prächtigen hohen Portal mit antiker Einfassung. Statt des Zinnenkranzes sieht man eine durchbrochene Galerie von mannichfaltiger Zeichnung, darunter einen Bogenfries mit Muschelfüllungen, eine Reminiscenz romanischer Kranzgesimse. Die Fenster der Dachgeschosse bewahren ihren gothischen Aufbau

mit Pfeilern, Strebebögen und zierlicher Krönung, aber die Formen werden spielend in antikisirende Elemente übersetzt. (Figur 2.) Die Fenster überhaupt behalten noch geraume Zeit die steinernen Kreuzpfosten der gothischen Epoche, und auch in ihrer Umrahmung macht sich das feine Kehlen- und Stabwerk 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 nach Kräften nach regelmässiger Grundrissbildung, die im Einzelnen jedoch nicht zu streng symmetrisch gebunden war. Namentlich sind es die Treppen, durch welche ein Element zwanglos malerischer 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.¹ Den oberen Abschluss bildet dann gewöhnlich ein Pavillon oder eine durchbrochene Laterne. In anderen Fällen, wie in Gaillon und Blois (Figur 3) 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, 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

¹ Vgl. die Notiz über eine solche Treppe im Kloster der Bernardiner zu Paris, bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. fr. V, 306.

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 gemeinsame Geselligkeit 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 Versammlungssaales 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 Stukkdecorationen. Die Bedeckung der Räume besteht meistens aus einem reichen hölzernen Kassettenwerk. Doch hat die französische Renaissance nicht die Abneigung der italienischen gegen das Kreuzgewölbe; vielmehr wendet sie dasselbe in Treppenhäusern, Sälen, Kapellen und wo es sonst erforderlich ist gern an, und zwar mit mittelalterlich profilirten Rippen, Consolen, Schlusssteinen und selbst freischwebenden Zapfen. Die Form des Bogens ist aber nicht mehr die gothische, sondern meist die eines gedrückten Bogens, nach Art eines Korbhakens, wie sie schon die letzte gothische Epoche hervorgebracht hatte. 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 Einteilung der Wandflächen mit Pilastern oder Halbsäulen, die 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, verzierungslustige 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 Friese mit Ornamenten bedeckt werden. Dieselben sind oft von einer Feinheit der Zeichnung, einer Anmuth der Erfindung, einer Delicatesse der Ausführung, dass sie dem Schönsten, was Venedig und Florenz in dekorativen Arbeiten hervorgebracht, ebenbürtig erscheinen. Ein Gegenstand

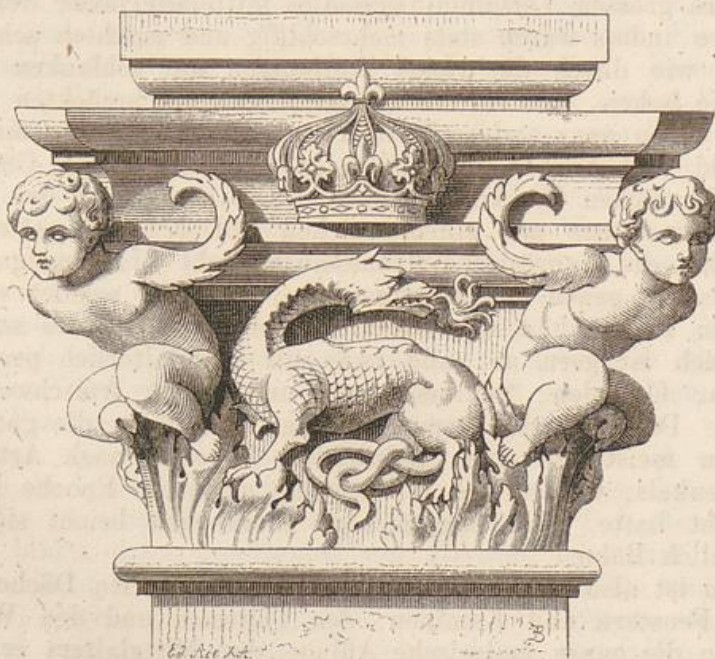


Fig. 4. Pilaster-Kapital von Fontainebleau. (Pfnor.)

der Vorliebe sind für die Architekten dieser glänzenden Zeit die zahlreichen Kapitäle der Pilaster und Halbsäulen, welche sie an ihren Façaden austeilen. Sie nehmen die freikorinthisirende Form des bekannten Kapitälschemas der italienischen Frührenaissance auf, das aus einer Akanthusblattreihe besteht, aus welcher Voluten, Delphine oder andre figürliche Bildungen hervorstechen, um die Deckplatte zu stützen. Aber die französische Kunst ist dabei noch phantasievoller, 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 4 als Probe ein Kapitäl von Fontainebleau, mit welchem man das Kapitäl in §. 45 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 nuncmehr in Marmor ausführte, reichlich vergoldet.³ Nicht minder leuchteten in den kleinen Fensterscheiben die Arbeiten der Glasmaler in Bildern, Wappen, Devisen und Emblemen mannichfacher Art, und diess finden wir nicht bloss in dem noch halb gothischen Gaillon,⁴ sondern selbst noch in dem die neue Richtung entschieden vertretenden Fontainebleau.⁵ Was sodann die Form der Decken betrifft, so zeigen dieselben in Treppenhäusern, Vestibuls, Corridoren und Kapellen noch lange die gothischen Rippengewölbe, oft mit prachtvoll sculptirten, gemalten und vergoldeten schwebenden Schlusssteinen, wie im Treppenhause des Schlosses Nantouillet,⁶ in der Kirche zu Tillières⁷ und in manchen andren Beispielen. Die Wohnräume, Zimmer, Säle und Galerien erhalten dagegen Holzdecken mit prächtigem Kassettenwerk und eleganten Reliefs, wie man deren sehr schöne in den Schlössern von Chenonceau und Beauregard,⁸ vor Allem auch in Fontainebleau⁹ bewundert. Proben solcher Decken von ausgezeichneter Feinheit des Geschmacks und der Ausführung geben wir in §. 44. Auch an den Portalen, Kapellengittern, endlich an den Täfelungen der Wände kommt die vom Mittelalter her trefflich geschulte Holzschnitzerei zur Anwendung, aber der Styl dieser Werke zeigt durchweg statt des Naturalismus 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,¹⁰ oder es finden sich prachtvolle Goldverzierungen in den schönsten Mustern wie Schloss Anet deren besass.¹¹

¹ A. Deville, *comptes des dépenses de la construction du château de Gaillon*, p. CXXX: «peindre et dorer le demourant du plancher de la galerie haulte, c'est assavoir les courbes, les ogives et les rences d'or et d'azur. — ² Ebendasselbst p. CXLVI. — ³ Ebend. p. CXXXV. — ⁴ Ebend. p. CXXXVII. — ⁵ Cte. de Laborde, *la renaissance des arts à la cour de France*, p. 281. 377. — ⁶ Sauvageot, *choix de palais, châteaux etc.* Vol. III. — ⁷ Rouyer et Darcel, *l'art architectural*, Vol. II. — ⁸ Ebend. Vol. I. eine Anzahl vorzüglicher Muster. — ⁹ Pfnor, *Monogr. du palais de Fontainebleau*, Vol. II. — ¹⁰ Rouyer et Darcel, Vol. I. — ¹¹ Ebend. Vol. II.

An den Wänden herrscht in der ersten Epoche bis gegen Mitte des XVI 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.¹ In Gaillon waren nicht weniger als zwanzig Tapeziere und Sticker mit der Ausstattung des Schlosses beschäftigt.² 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 gestickt wurden. Die Wände nicht bloss, auch die Möbel, Sessel, Betten, Baldachine, Vorhänge zeigten durchweg solche kostbare Stoffe. Besondere Prachtstücke waren die Kamine, die man ganz im Sinne der Renaissance aufbaute, mit Pilastern oder Säulen eingefasst, die Friese mit Arabesken, darüber ein Feld mit einem Gemälde, oder einem plastischen Werk, alles in Marmor ausgeführt. 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,³ 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 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. Stylreinheit darf man hier nicht suchen, ebensowenig eine correkte Behandlung und Anwendung der Antike; aber eine originelle Anmuth, malerischen Reiz, den Ausdruck heiteren Lebensgenusses in naiver Verschmelzung und pikanter Verarbeitung heterogener Formen wird man diesen lebenswürdig zwanglosen Bauten in hohem Grade zugestehen.

Gegen Ende der Regierung Franz I, also gegen Mitte des Jahrhunderts, beginnt die Antike einen stärkeren Einfluss zu

¹ Capit. Français, art. François I. — ² Deville, comptes p. CLVI sq. — ³ Girolamo della Robbia für das Schloss Madrid, Vasari, V. di Luca della Robbia III, p. 72.

üben. Man strebt nach grösserer Regelmässigkeit der Anlage, wie sie sich z. B. im Schloss von Ancy-le-Franc (vgl. den Grundriss in §. 67) zu erkennen giebt. Die Reste mittelalterlicher Ueberlieferung schwinden, die zahlreichen vorspringenden Ausbauten, Eckthürme und Treppenthürme werden unterdrückt, die Treppen mehr ins 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, die Wandflächen erhalten durch Säulen- und Pilasterordnungen sammt reichem Gebälk und Gesims und durch Nischenwerk eine regelmässige Gliederung. Auch dafür bietet der Louvre in seinen 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, gradezu barocke Formen auf, schwulstige Glieder, gebrochene Gesimse, Säulenschäfte mit horizontalen Ringen und willkürlichen Ornamenten, endlich Verkröpfungen aller Art, so dass der Barockstyl 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 Grösse, vertreten durch bedeutende Meister wie Lescot, Bullant, De l'Orme, und die französische Architektur bewahrt bis in die ersten Decennien des XVII Jahrhunderts ein unverkennbares Gepräge von Originalität.