



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der neueren Baukunst

**Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm**

Stuttgart, 1867

VI. Kapitel. Die Renaissance unter den letzten Valois. A. Die Hauptmeister
und ihre Werke.

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

schweiften Geländersäule entwickelt, die Werkzeuge der Passion angebracht. So spielt der schwache Anklang eines religiösen Elements in diess rein weltliche Denkmal hinein.

Ein Werk von bedeutenderem Umfang ist die Fontaine Delille zu Clermont-Ferrand, von der wir unter Figur 59 eine Abbildung beifügen.¹ Sie wurde im Jahr 1515 von Jacques d'Amboise bei der Kathedrale errichtet, neuerdings aber auf die place Champeix übertragen, wobei das achteckige Becken ungeschickterweise durch ein rundes ersetzt wurde. In ihrem spielend decorirten Aufbau, und selbst zum Theil in den Einzelheiten der Ornamentik enthält sie noch gewisse gothische Nachklänge, die jedoch in zierlicher Weise sich mit den Details der Renaissance, mit arabeskengeschmückten Pilastern, sowie mit mancherlei figürlichem Beiwerk verbinden. Das Ganze macht einen originellen, phantastisch heiteren Eindruck.

Von der Fontaine des Innocents zu Paris, dem edlen Werke Jean Goujons, ist in §. 59 ausführlicher die Rede.

VI. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

A. Die Hauptmeister und ihre Werke.

§. 57.

Veränderte Zeitverhältnisse.

Als Franz I starb, hinterliess er seinem Sohn und Nachfolger, wenn man Brantôme Glauben schenken darf, einen Staatsschatz von drei bis vier Millionen, ohne die jährlichen Einkünfte zu rechnen. Heinrich II trat die Herrschaft an, erfüllt von dem Wunsche, in die Fusstapfen seines Vaters zu treten, an Pracht, Glanz und Ruhm ihn wo möglich zu übertreffen. Ein schöner Mann, wohlgewachsen und stattlich, dem die dunkle Gesichtsfarbe einen besonders männlichen Ausdruck verlieh, abgehärtet und in allen Leibesübungen erfahren, ahmte er nicht ohne Erfolg das ritterliche Wesen seines Vaters nach. Dem Krieg und Soldatenwesen leidenschaftlich ergeben, setzte er sich Entbehrun-

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

gen und Gefahren aus wie der gemeine Soldat; es war etwas von jenem Geiste persönlicher Tapferkeit, der seinen Vater auszeichnete. Ein trefflicher Reiter und leidenschaftlicher Pferdehhaber, wurde er bewundert wegen seiner ritterlichen Haltung; nicht minder hing er wie Franz I an dem Vergnügen der Jagd, namentlich der Hirschjagd, deren Anstrengungen und Gefahren er sich, jeder Witterung trotzend, aussetzte. Ein Meister in den verschiedenen Arten des Ballspiels, nahm er auch darin für sich den schwierigsten und gefährlichsten Posten in Anspruch, und zwar nicht aus Gewinnsucht, denn damals sei die Partie nur um zwei, drei bis fünf Hundert Thaler, nicht wie später um vier, sechs Tausend, ja um das Doppelte gegangen, und der König habe den Gewinn stets an seine Umgebung vertheilt.¹ Ebenso war er neben dem Herrn von Bonnivet der beste Springer am Hofe, und über einen Wassergraben von fünfundzwanzig Fuss Breite zu setzen, war ihm ein Leichtes. Bei solchen Gelegenheiten liebte er es, seine Geschicklichkeit und Kraft vor den Damen des Hofes leuchten zu lassen, und die kluge Katharina von Medici wusste dafür zu sorgen, dass es an einem glänzenden Flor schöner Damen nie fehlte.

Das Verhältniss zu dieser merkwürdigen Frau war ein eigenthümliches. Egoistisch und kalt berechnend, musste sie ihre Herrschsucht, die einzige Leidenschaft ihres Lebens, zurückdrängen und die Allmacht der Diana von Poitiers, die Heinrich zur Herzogin von Valentinois erhob, ruhig ertragen. Die ränkevolle Florentinerin, in der festen Ueberzeugung, dass ihre Zeit kommen werde, begünstigte sogar den Verkehr mit dieser Hauptmaitresse, wie sie denn keinen Augenblick Bedenken trug, durch die schönen Damen ihrer Umgebung ihren Gemahl und alle einflussreichen Männer am Hofe in Liebesnetze zu verstricken und nach Kräften zu verderben. Auch in dieser Hinsicht waren die Sitten am Hofe Heinrichs II nicht bloss die Fortsetzung derer seines Vaters, dessen Hof Brantôme schon »assez gentiment corrompu« nennt, sondern der Sohn wusste sein Vorbild noch zu übertreffen. Eine monumentale Bestätigung dieser Thatsachen wird man darin finden, dass, während Franz I an seinen Bauten ausser dem eigenen Namen nur den seiner Gemahlin anbringen liess, Heinrich II sich nicht scheute, Namenszug und Symbol seiner Concubine überall verschwenderisch auszutheilen. Aus diesen Verhältnissen ging die womöglich noch gesteigerte Neigung zu Festen und Lustbarkeiten aller Art, zu Turnieren, Maskeraden, Schaustellungen, Balletten und Tänzen hervor, welche in der Lebensbeschreibung dieses Königs bei Brantôme sich so ausserordentlich breit machen. Es sei nur an die Festlichkeiten beim Einzug des

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

Königs in Lyon erinnert, wo mit Gladiatorenspielen und Galeerenkämpfen, Naumachieen nach antiker Weise, die damals in Frankreich fast noch unerhörte Aufführung einer Tragödie abwechselte und die Illumination der ganzen Stadt den Beschluss machte. Hand in Hand damit ging die noch gesteigerte Pracht der äusseren Erscheinung des gesammten Lebens. Wir wollen nur an die herrlichen Rüstungen mit eingelegten Goldornamenten oder getriebenen Reliefs, an die glänzenden Teppiche, an die berühmten Emaillen, die man als »Emaux Henry II« bezeichnet, erinnern.

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

Eine allmähliche Umwandlung, langsam aber sicher vorschreitend, vollzieht sich während der Regierung der drei Söhne Heinrichs, die einander den Preis der Erbärmlichkeit streitig machen. Die schlimme Saat, die ihr Vorgänger durch sein schwankendes, haltungsloses Wesen, durch das aufwuchernde Parteigetriebe und die schmachvollen Verfolgungen der Hugenotten, endlich durch seine sinnlose Verschwendung ausgestreut hatte, ging nunmehr wuchernd auf. Schon Franz I hatte nur durch

drückende Auflagen die Kosten, welche seine Kriege und sein glänzender Hofhalt heischten, zu bestreiten vermocht; aber seine geregelte Finanzwirthschaft hatte schlimmere Folgen verhütet. Unter Heinrich II, dessen sinnloses Gebahren durch beständige Kriege, üppigen Hofhalt und verschwenderische Ausstattung der Maitressen die Grundvesten des nationalen Wohlstands erschütterte, stieg das jährliche Deficit auf dritthalb Millionen und die Staatsschuld auf die für jene Zeit ungeheure Summe von sechsunddreissig Millionen. Mit dieser Schuldenlast hinterliess er seinen Söhnen die immer übermüthiger werdenden Faktionen der Grossen, vor Allen die Herrschsucht der Guisen, die ungelöste religiöse Frage und den beginnenden Bürgerkrieg. Die drei elenden Söhne Heinrichs, Franz II, der in dem einen Jahre seiner Regierung die Schuldenlast auf dreiundvierzig Millionen brachte, Karl IX, der ächte Sohn seiner Mutter, und der tückische Heinrich III häuften auf das unglückliche Land alle Gräuel und Schrecken des religiösen Bürgerkrieges. Alle drei, systematisch durch die verruchten Anschläge ihrer Mutter verderbt, durch Ausschweifungen vorsätzlich entnervt, waren willenlose Werkzeuge in der Hand dieses weiblichen Macchiavell. Ohne Gemüth und Gewissen, ohne Treu' und Glauben, verrätherisch zwischen den Parteien schwankend, ist sie die Incarnation der ruchlosen italienischen Politik jener Zeit. Kein Wunder, dass die Blätter der französischen Geschichte in dieser Epoche mit Blut besudelt sind, dass unter Franz II bei Entdeckung der Condé'schen Verschwörung gegen die Guisen zwölfhundert Edle hingerichtet werden, dass unter Karl IX über die arglosen Protestanten die Gräuel der Bartholomäusnacht ausbrechen, dass Heinrich III mit derselben feigen Verrätherei sich von den Guisen befreit.

Wenn in solchen Zeiten, wo die Sittlichkeit vergiftet, der nationale Wohlstand zerrüttet, die Gewissensfreiheit mit Füßen getreten, das Land durch Mord und Brand verwüstet ist, von glänzenden Werken der Kunst geredet werden soll, so vermag der Geschichtschreiber nicht ohne Beklommenheit ans Werk zu gehen. Vollends wenn es sich dabei um Monumente handelt, in denen die Prachtliebe und Ruhmsucht der Grossen sich auf Kosten des ganzen Volkes verewigt hat, in denen man beim ersten Blick nur Offenbarungen der Eigenliebe und Eitelkeit wird anerkennen wollen. Und doch verhält es sich anders bei tieferem Nachdenken. Gerade in Zeiten, wo die menschliche Natur ihre Nachtseite herausgekehrt zu haben scheint, wo ein widriges Gemisch von Frivolität und Bigotterie, von brutaler Gewalt und tückischem Verrath die Luft verpestet, thut es doppelt Noth, auch die Lichtpunkte aufzusuchen, um die tröstliche Gewissheit aufrecht zu halten, dass das Edle nur zurückgedrängt, nicht ganz vernichtet ist. Selbst bei Katharina von Medici dürfen wir

nicht vergessen, dass sie ausser der ränkevollen italienischen Politik doch auch die Kunstliebe ihres Hauses mit nach Frankreich brachte, und während der Scheinregierung ihrer Söhne als thätige Beschützerin der Künste, vor Allem der Architektur, einen wohlthuenden Einfluss übte. Besonders aber, wenn wir den Glaubensmuth der Protestanten, das feurige Auflehnen gegen staatlichen und kirchlichen Terrorismus, den Aufschwung des wissenschaftlichen Lebens, der trotz der Bürgerkriege doch auch in der zweiten Hälfte des 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.¹ Er wurde, wie es scheint, um 1510 zu Paris geboren

¹ Für die Lebensgeschichte dieses und der anderen französischen Meister

als Sohn des Seigneur de Clagny, seines gleichnamigen Vaters, der in angesehenen Hofämtern zu den Rätthen Franz' I gehörte. Als Sohn eines edlen Hauses in angenehmen Verhältnissen aufgewachsen, fühlte der junge Pierre sich früh schon zu den Wissenschaften und Künsten hingezogen, wie uns sein Freund Ronsard in einem längeren Gedicht¹ erzählt:

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

Dass er sodann zeitig nach Rom gegangen und dort die antiken Denkmäler studirt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn es auch nicht durch schriftliches Zeugniß bestätigt wird. Seine Werke beweisen es zur Genüge, denn damals gab es in Frankreich kein anderes Mittel, sich eine gründliche Kenntniß der antiken Architektur zu verschaffen. Nach seiner Rückkehr muss er bald die Aufmerksamkeit Franz' I auf sich gezogen haben, wie uns wieder Ronsard erzählt:

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

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

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

Der König ernannte ihn zu seinem Rath und Almosenier, ausserdem zum Abt von Clermont und endlich im Jahr 1554 zum Ca-

dieser Epoche vgl. die ausgezeichnete Schrift von A. Berty, les grands architectes Français de la renaissance. Paris 1860. 8.

¹ Oeuvres de Ronsard, ed. Blanchemain (Paris 1866) VI, p. 188.

nonicus bei der Kirche Notre Dame zu Paris. Er muss also die niederen Weihen empfangen haben, was bei seiner sorgfältigen und selbst gelehrten Erziehung um so weniger Anstand fand. Bezeichnend für die Zeit ist, dass das Kapitel von Notre Dame ihn zurückwies wegen seines Bartes, den er nach der Hofsitte trug. Erst auf seine motivirte Vorstellung dispensirte ihn das Kapitel von der Verpflichtung der Canoniker, mindestens einmal alle drei Wochen sich rasiren zu lassen, und nahm ihn, mit Bart, in seine Reihen auf.

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

Die Fontaine lehnte sich an die Kirche des Innocents und öffnete sich mit einem Bogen auf die Rue aux fers und mit zweien auf die von St. Denis.¹ Um 1783 bei der Zerstörung der Kirche trug man die Fontaine sorgfältig ab, die sodann mit Hinzufügung eines vierten Bogens in ziemlich widersinniger Weise als vier-eckiger Pavillon wieder aufgebaut worden ist.

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

Ehe wir von dem Hauptbau Lescot's sprechen, ist des Künstlers zu gedenken, den wir zweimal schon mit ihm verbunden fanden, und dem man auch die reiche plastische Ausstattung des Louvre verdankt. Aber nicht bloss als Bildhauer, und zwar als der vorzüglichste unter sämmtlichen gleichzeitigen Meistern Frankreichs, sondern auch als Architekt wird *Jean Goujon* mehr-

¹ Eine Abb. der ursprünglichen Anlage in Blondel, archit. Française, Tom. III.

fach bezeugt. Jean Martin in der Widmung seiner Uebersetzung des Vitruv nennt Goujon, der ihm die Figuren zu seinem Buche gezeichnet hat, »naguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vôtres«, d. h. Heinrichs II. Ebenso wird er in den Rechnungen der Kathedrale von Rouen¹ »tailleur de pierre et masson« genannt und in dem Auszug des Vitruv, welchen 1556 Jean Gardet und Dominique Bertin veröffentlichten, heisst er »sculpteur et architecte de grand bruit.« Allerdings vermag man keine Bauten von ihm nachzuweisen, und es ist sogar wenig wahrscheinlich, dass er solche ausgeführt habe; allein seine Zeichnungen zu Martins Vitruv und die Epistel an die Leser, welche er selbst am Ende des Buches veröffentlicht, bezeugen zur Genüge, dass er die Baukunst theoretisch aus dem Grunde verstand. Er empfiehlt den Baubeflissenen eindringlich, unter Berufung auf die Beispiele Rafaels, Mantegna's (den er »non inférieur en son temps« nennt), Michelangelo's, Sangallo's, Bramante's, das Studium der Geometrie und Perspective. »Ce que sentans avoir acquis par travail et exercitation continuee, ilz se sont tout curieusement delectez à poursuyvre ce noble subject, que leur immortèle renommée est espendue parmy toute la circumférance de la terre.« Auch Serlio, Lescot, Philibert de l'Orme führt er als treffliche Architekten auf und sagt dann, er habe diese Zeichnungen gemacht, weil »par le passé il y a eu quelques fautes en l'intelligence du texte d'icelluy Vitruve, par especial en la formation d'aucuns membres de massonnerie, chose qui est procédée par la mauuaise congnoissance qu'en ont eu noz maistres modernes, laquelle est manifestement approuuée par les oeuvres qu'ilz ont cy devant faictes, d'autant quelles sont desmesurées, et hors de toute symmétrie.«

Nicht bloss die Zeichnungen, sondern mehr noch die Erklärungen, welche er zu denselben giebt, erweisen Goujon als durchgebildeten Architekten. Man lese, was er über die Bedeutung der Perspective für die Gestaltung und die Verhältnisse der einzelnen Glieder sagt; wie er die Lage der Gebäude, je nachdem sie in engen Gassen oder auf freien Plätzen liegen, für die Modification der Profile in Anschlag bringt; wie er die Perspective namentlich auch für die Bildung der Portale (S. 81) massgebend hinstellt; wie er auf gesetzmässige Begründung der Architektur durch mathematische Verhältnisse dringt; man vergleiche die Beispiele von verschiedenen Kapitälern, Basen, Friesen und Gesimsen, die er beibringt; die feinen Unterschiede, die er z. B. beim Entwurf eines korinthischen Kapitales (S. 98, 99, 100), eines römischen (S. 93), oder eines dorischen (S. 105, 106, 107, 108)

¹ A. Deville, tombeaux de la cathédrale de Rouen (Rouen 1833. 8.) p. 126.

macht; man erwäge, was er über die verschiedene Zeichnung der ionischen Volute sagt (S. 72, 73), von der er behauptet, dass Niemand, mit Ausnahme von Albrecht Dürer, sie völlig richtig nach der Vorschrift Vitruvs entworfen habe;¹ und vieles Andre dieser Art. Kurz, wir sehen Goujon in alle Tiefen und Feinheiten der Architektur und ihrer Wissenschaft eingeweicht und erhalten von seinen Bestrebungen auf diesem Gebiet denselben Eindruck der Gründlichkeit und fast möchte man sagen, gelehrten Schärfe der Beobachtung und Untersuchung, welche allen grossen Meistern der Renaissance eigen sind und ihren Werken den Stempel vollendeter Klarheit, Harmonie und Eurythmie aufprägen.

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

Jean Goujon scheint 1562 gestorben zu sein, wenigstens verschwindet er mit diesem Jahr aus den Rechnungen des Louvre. Geboren wurde er gewiss vor 1510, da er schon 1540 in S. Maclou zu Rouen arbeitete, wo er u. a. die Entwürfe zu den Säulen machte, welche die Orgeln tragen. Er war gleich den du Cerceau's, Jean Cousin, Bernard de Palissy und andern berühmten Künstlern der Zeit Hugenott² und es ist inmitten der Gräueltaten der Religionskriege ein tröstliches Bild, wenn wir ihn, nahe verbunden mit Pierre Lescot, dem Abt und Canonicus von Notre Dame, seine schönsten Werke schaffen sehen.

§. 60.

Der Palast des Louvre.

Um zu einem Verständniss der ausgedehnten Anlage des Louvre zu gelangen, haben wir die Geschichte dieses Baues in raschem Zuge uns klar zu machen (vergl. den Grundriss Fig. 60.) Im XIV Jahrhundert hatte Carl V den alten kastellartigen Bau Philipp Augusts, der aus einem Donjon (1) und vier mit Thürmen flankirten Flügeln (2) bestand, durch ein prachtvolles Treppenhaus und andre Zusätze zu einem der glänzendsten

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

Schlösser der Zeit umgeschaffen. Der fast quadratische Hof, welchen die Bauten einschlossen, und der ungefähr den vierten Theil des jetzigen Louvrehofes betrug, mass 366 zu 361 Fuss. Der Bau war von Gräben umzogen, beherrschte mit seinen gewaltigen Thürmen den Lauf der Seine und war zugleich ein Bollwerk gegen die stromaufwärts sich anschliessende Stadt. Franz I in seiner unermüdlichen Baulust beschloss kurz vor seinem Tode die Errichtung eines neuen Palastes,¹ liess zunächst den Donjon sammt dem südlichen und westlichen Flügel niederwerfen, die Gräben ausfüllen, und betraute, wie wir gesehen haben, Pierre Lescot mit der Ausführung des Neubaus. Dieser begann mit dem Westflügel, und zwar der südlichen Hälfte des heutigen (3),

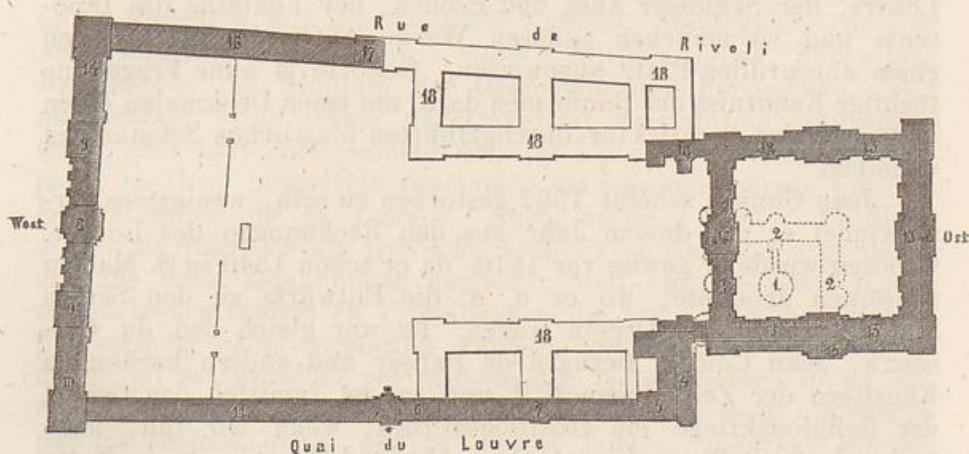


Fig. 60. Plan des Louvre und der Tuileries.

dem sich sodann im rechten Winkel der südliche Flügel (3) parallel mit dem Strome anschloss. Der letztere bestand ursprünglich nach der allgemeinen Sitte der Zeit aus einer einzigen Reihe von Gemächern, und wo er mit dem Westflügel zusammen stiess, erhob sich zu bedeutender Höhe ein Pavillon. Alle diese Bauten kamen, da Franz I bald nach dem Beginn der Arbeiten starb, erst unter Heinrich II zur Ausführung. Ursprünglich war der Hof des Louvre auf ungefähr dieselbe Grösse wie der des alten angelegt und bei der Ausführung der neuen Mauern sind offenbar die alten Grundmauern benutzt worden. Nach dem

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

Tode ihres Gemahls setzte Katharina von Medici unter Franz II und Karl IX den begonnenen Bau des südlichen Flügels fort, und liess ausserdem, um die Verbindung mit dem von ihr angefangenen Palast der Tuilerieen (8 und 9) zu gewinnen, neue Bauten in entgegengesetzter Richtung anfügen. Von dem Eckpavillon wurde also ein schmalerer kurzer Verbindungsbau westwärts geschlagen, der zu einer langen, im rechten Winkel südwärts sich gegen die Seine hinziehenden Galerie (4) führte. Diese »kleine« Galerie, 210 Fuss lang und 30 Fuss breit, hatte damals nur ein Erdgeschoss und schliesst noch in den Zeichnungen von du Cerceau mit einer Terrasse ab. Später errichtete man im oberen Stockwerk über ihr die prachtvolle »Galerie d'Apollon.« Erbauer dieser unteren »kleinen« Galerie, die gegen 1566 begonnen wurde, soll *Pierre Chambiges*, aus einer in mehreren Generationen vorkommenden Architektenfamilie, gewesen sein. Lescot, so sagt man, sei zur Unthätigkeit verurtheilt worden, und die Königin habe willkürlich in den Bau eingegriffen.¹ Die schriftlichen Documente bei Laborde schweigen aber davon nicht bloss, sondern sie bezeugen eher das Gegentheil. Denn sowohl Franz II als Karl IX bestätigen Lescot als Baumeister des Louvre, und selbst als Franz II die Aufsicht über die königlichen Schlösser dem in Ungnade gefallenen Philibert de l'Orme entzieht und auf Primaticcio überträgt, wird der Louvrebau als unter Lescots Leitung stehend ausdrücklich ausgenommen.² Wie hätte also ein anderer Architekt zu gleicher Zeit an demselben Bau beschäftigt werden sollen! Da wir vielmehr wissen, dass Lescot bis zu seinem Tode im Jahr 1578 dem Louvrebau vorstand, und da die besprochene »kleine« Galerie im ersten, 1576 erschienenen Bande du Cerceau's dargestellt ist, so werden wir sie keinem Andren als Lescot zuschreiben dürfen.

Vom Ende dieser Galerie aus nahm man nun wieder die westliche Richtung parallel dem Flusse, führte zunächst einen Pavillon (5) auf, der im oberen Geschoss den berühmten Salon quarré enthält und schloss daran die grosse Galerie (6 und 7), die bis zum Pavillon Lesdiguières (*) eine Länge von 550 Fuss misst, in der Folge aber noch um 720 Fuss verlängert wurde. Auch diese Bauten scheint Lescot begonnen zu haben, denn du Cerceau spricht von »quelques accroissemens de galleries et terraces, du costé du Pavillon, pour aller de là au Palais qu'elle (nämlich Katharina) a faite construire et edifier au lieu appelé

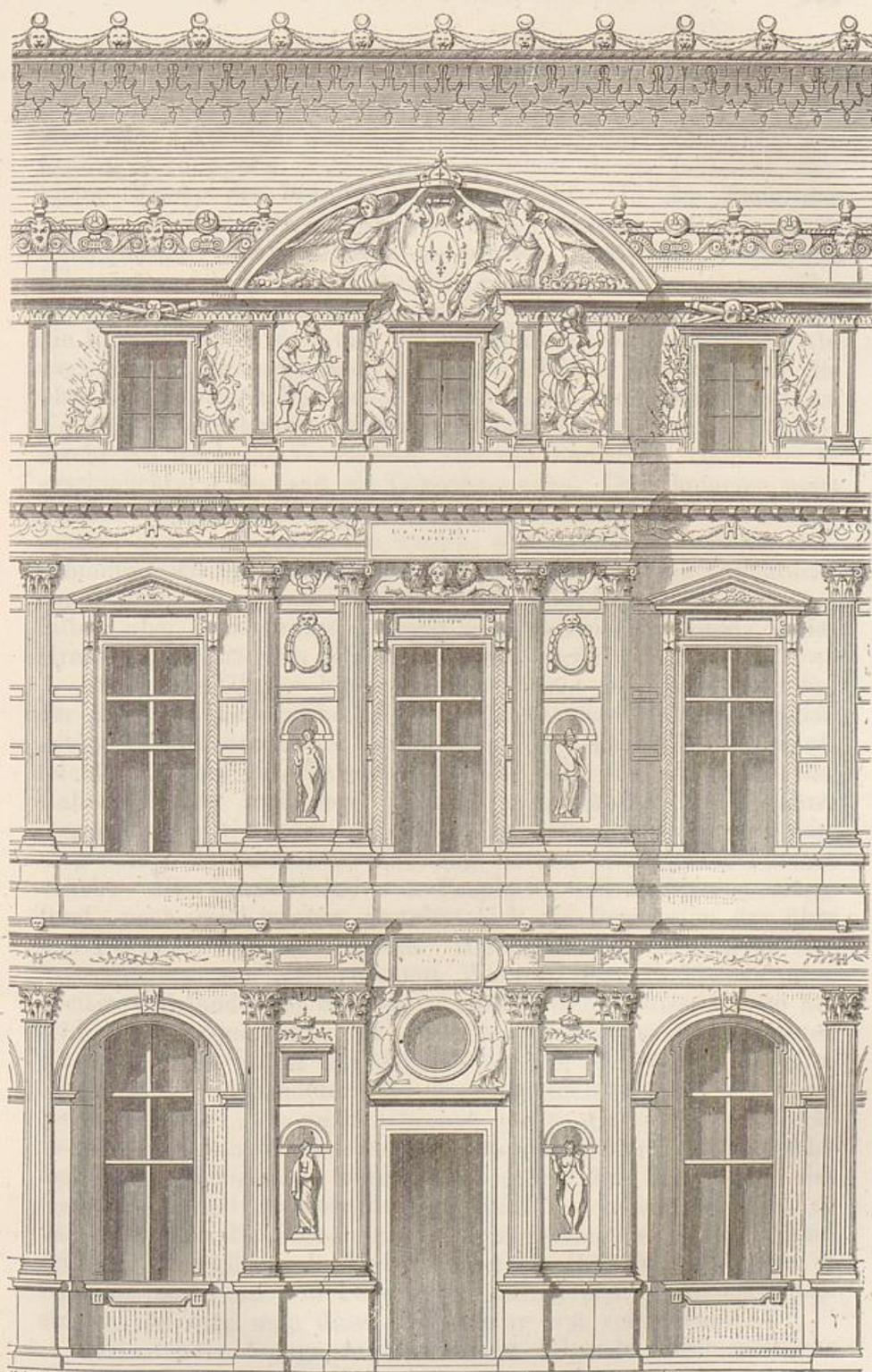
¹ So urtheilt nicht bloss Vitet in seiner Baugeschichte des Louvre, sondern selbst Berty, a. a. O., p. 146, obwohl er sich als gewissenhafter Forscher sehr vorsichtig ausdrückt. — ² De Laborde, la renaissance, Tom. I, p. 456. 475. 481. Für Karl IX sodann p. 485. 501. 509. 515.

les Tuilleries«, ein Ausdruck, der nur auf die grosse Galerie, nicht auf die kleine passt. Da aber bei seinem Tode diese Theile nicht weit vorgerückt sein konnten, und *Thibault Métezeau* in demselben Jahre (1578) sein Nachfolger wurde¹, so darf man diesen als wahrscheinlichen Erbauer der ersten Hälfte dieser Galerie bezeichnen. Das oberè Geschoss derselben scheint dann sein Sohn *Louis Métezeau*, der dem Vater bei dessen Tode 1596 als Nachfolger gesetzt wurde,² ausgeführt zu haben. Doch dürfen wir nicht verschweigen, dass noch ein andrer Architekt, *Pierre Chambiges*, an diesen Bauten betheiligt zu sein scheint.

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

Dass Lescot aber auch alle Elemente der Architektur zu einer Composition von höchster Pracht zu vereinigen wusste, zeigte er bei den inneren Façaden des Hofes (Fig. 61). Da

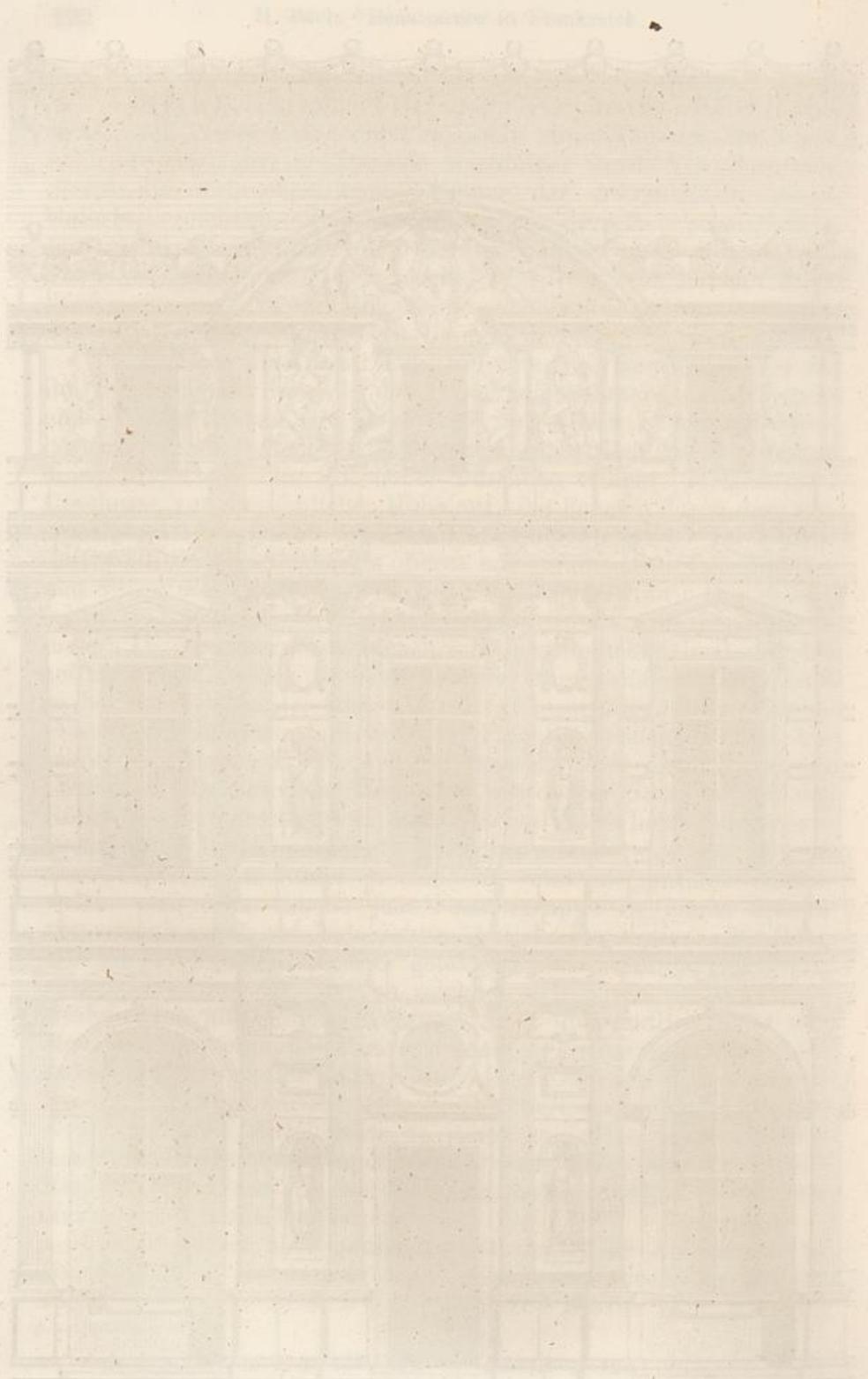
¹ A. Berty, a. a. O. p. 123. 124. — ² Ebend. p. 125.



K. A. E. Helm

h. M.

Zu S. 192. Fig. 61. Paris. Louvre. Hoffaçade. (Baldinger.)



UNIVERSITÄT PADERBORN

das Erdgeschoss Gewölbe erhielt, so ergaben sich als Widerlager mächtige Pfeilermassen, die der Architekt durch Rundbögen verband und mit einem System cannelirter korinthischer Pilaster decorirte. An den Portalen verwandte er zur Steigerung des Eindrucks doppelte Halbsäulen, zwischen denen jedesmal eine kleine Nische die Wandfläche durchbricht. In der Tiefe der grossen Pfeilerbögen liegen die hohen Fenster mit doppelten Kreuzpfosten, im Stichbogen geschlossen. Dasselbe System von Pilastern und Halbsäulen, ebenfalls cannelirt aber mit Compositakapitälern, wiederholt sich am oberen Geschoss, doch fallen hier die Fensternischen fort und die reichumrahmten Fenster sind abwechselnd mit geraden oder gebogenen Giebeln bekrönt. Nur die über den Portalen liegenden Fenster haben eine freie plastische Krönung von ruhenden Windspielen oder Löwen. Den Abschluss macht ein reich mit Guirlanden und den Emblemen Heinrichs II geschmückter Fries und ein Consolengesims. Dazu kommen noch Tafeln verschiedenfarbigen Marmors, rechtwinklige im Erdgeschoss, ovale im oberen Stockwerk, die in edler plastischer Umrahmung zwischen den Halbsäulen über den Nischen angebracht sind. Kurz, der ganze Reichthum der Frührenaissance wird entfaltet, aber er ist einem höheren architektonischen Gesetz, einer strengeren plastischen Gliederung unterworfen.

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

Die innere Anlage der Räume ist folgende. Der westliche

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

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

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

§. 61.

Jacques Androuet du Cerceau.

In die Reihe der bedeutenden Architekten dieser Zeit gehört auch *Jacques Androuet du Cerceau*, obwohl sich kaum ein von ihm aufgeführtes Gebäude nachweisen lässt. In der That scheint er als praktischer Architekt nicht aufgetreten zu sein, denn es ist eine Ausnahme, wenn die Kirche von Montargis, übrigens ein ziemlich trostloses Gebäude, auf ihn zurückgeführt wird. Aber als geschickter und fleissiger Stecher hat er durch seine zahlreichen Publicationen eine solche Bedeutung für die Architektur erlangt, dass ihm an dieser Stelle ein hervorragender Platz gebührt. Denn nicht bloss durch Aufnahme und Darstellung der berühmtesten Schlösser Frankreichs, wie in seinem bekanntesten und verbreitetsten Werke, sondern durch eine grosse Anzahl eigener Erfindungen, sowohl in Gesamtplänen als auch in Details, bewährt er sich als tüchtiger Bauverständiger. Als solcher ist er denn auch früh anerkannt worden, und Jan Vredeman nennt in seiner 1577 zu Antwerpen erschienenen *Architectura* unter den berühmten Architekten »den weitberühmten Vitruvius, Sebastian Serlio und den erfahrenen Jacobus Androuetius Cerceau.«

Du Cerceau wurde wie es scheint um 1510, doch eher etwas früher als später,¹ zu Paris geboren. Schon im Jahre 1539 gab er eine von ihm gestochene Karte heraus, und dieser Publication folgten im Laufe eines langen und thätigen Lebens zahlreiche grössere Werke. Von seinem Leben ist uns nicht viel bekannt, doch wissen wir, dass er Protestant war, treu an seinem Glauben hing, gleichwohl jedoch sein Hauptwerk der Königin Katharina widmen durfte. Den ersten Band seines theoretischen Werkes über die Architektur, welcher 1559 erschien, widmete er Heinrich II und in der Dedication dankt er demselben für manche empfangene Gunstbeweise. Sein Lehrbuch der Perspective ist dagegen wieder der Königin zugeeignet. In seinen alten Tagen finden wir ihn als Bürger von Montargis mit Herausgabe seines Werkes über

¹ Wenn er schon 1539 mit einer Publication auftritt, 1579 aber über sein vorgerücktes Alter klagt, so muss man jedenfalls eher ein früheres Geburtsjahr annehmen.

die französischen Schlösser beschäftigt. Montargis war damals ein Zufluchtsort der Reformirten, »la retraite de ceux de la religion.« Im Jahre 1579 klagt er, dass das Alter ihm nicht gestatte so viel Fleiss aufzuwenden wie früher; in seinem letzten Werke, dem livre des edifices antiques vom Jahre 1584, welche dem Herzog von Nemours gewidmet sind, zählt er sich zu den Angehörigen des herzoglichen Hofhaltes. Da der Herzog 1585 zu Annecy bei Genf starb, wo er seit mehreren Jahren in stiller Zurückgezogenheit gelebt hatte, so liegt die Vermuthung nahe, dass du Cerceau sich ebenfalls dorthin oder nach Genf gewendet habe, um Verfolgungen zu entgehen, und dass er um dieselbe Zeit dort in der Fremde gestorben ist.

Ausser einer grossen Anzahl einzelner Blätter verschiedenster Gattung hat er eine Reihe zusammenhängender Werke veröffentlicht, die zu den wichtigsten architektonischen Publicationen der Zeit gehören. Einige von diesen, wie die Bastiments de France und verschiedene Bücher, welche antike Denkmäler enthalten, bestehen ausschliesslich in Aufnahmen vorhandener Denkmäler. In andern verbindet er damit eigene Compositionen; in einer dritten Gruppe endlich bietet er nur selbständige Erfindungen. Zu der ersten Gattung gehören ausser den beiden Bänden der »plus excellents bastiments de France«, welche 1576 und 1579 erschienen: »RECEUIL DE FRAGMENTS ANTIQUES d'après Léonard Thierry, recemment mort a Anvers. Aureliae 1550.« Es enthält zwölf Abbildungen antiker Bauwerke und ist eines seiner frühesten Werke. Sein spätestes vom Jahre 1584 mit einer Widmung an den Herzog von Nemours, und dem Titel: »LIVRE DES EDIFICES ANTIQUES ROMAINS«, bringt auf 63 Tafeln Darstellungen derselben Art.

Der zweiten aus Eignem und Fremdem gemischten Gattung gehört seine erste Arbeit an, die 1549 gleich seinen übrigen früheren Werken in Orleans erschienen ist. Auf dem Titelblatt bezeichnet er den Inhalt in einer Widmungsschrift als: »QUINQUE ET VIGINTI EXEMPLA ARCUUM partim a me inventa partim ex veterum sumpta monumentis«. Auf fünfundzwanzig mit vorzüglicher Feinheit gestochenen Blättern giebt er in grossem Maassstabe perspektivisch gehaltene Aufrisse und Grundpläne der Denkmäler. Das Werk gehört in Schönheit der Darstellung zu seinen vorzüglichsten Arbeiten. Von antiken Bögen enthält es die zu Verona, Benevent, Aneona, Susa, Alexandria, den doppelthorigen zu Ravenna, endlich die Bögen des Titus, Septimius Severus und Constantin. Diese bilden ihm gleichsam die Basis, auf welcher er sechzehn Bogen von eigener Erfindung ausführt. Der Ideenreichthum, den er darin entfaltet, und die Freiheit, mit der er sich in den antiken Formen bewegt, sind anerkennenswerth. Im Ganzen hält er ein edles Maass und classische Reinheit

der Formen fest; in einzelnen Fällen aber kommt eine wunderliche Phantastik in völlig barocker Weise zum Vorschein. Es fehlt nicht an mustergültigen Beispielen, wie denn mehrere der auf den ersten Blättern dargestellten Bögen korinthischer Ordnung dahin gehören. Bezeichnend ist ein dorischer Bogen, mit frei vortretenden römisch-dorischen Säulen flankirt. Nach der Auffassung seiner Zeit bedarf es zur Charakteristik dieses Styles kriegerischer Embleme. Daher an den Säulenschäften Löwenköpfe, auf den vorspringenden Pfeilern der Attika vier auf schweren Schlachtrossen einhersprengende Kämpfer. In verwandtem Sinne benutzt er das Ionische zum Ausdruck der Ueppigkeit: spiralförmig cannelirte Säulen, der Bogen auf männlichen und weiblichen Hermenfiguren mit verschlungenen Armen ruhend, auf der Attika weibliche Gestalten mit flatternden Gewändern, mit Blumen, Füllhörnern und Kränzen. Karyatiden und Atlanten, die malerisch genug, aber sehr unarchitektonisch einander umarmen und statt der Kapitäle Fruchtkörbe auf den Köpfen tragen, sieht man auf einem andern Bogen korinthischer Ordnung. Ins Naturalistische spielen bisweilen selbst die Hauptformen der Architektur hinein, so auf dem sechsten Blatt die korinthischen Säulen, deren Schaft mit Palmblättern und Mohnkapseln bekleidet ist. Grosse Mannigfaltigkeit, zum Theil mit glücklichem Erfolg erreicht er auch in dem sehr verschiedenen oberen Abschluss und der Krönung seiner Bögen. Dagegen gehören zwei Beispiele zu den wunderlichsten unter den barocken Auswüchsen der Zeit. Er bezeichnet sie als Bögen der »Salomonischen Ordnung.« Das Wesen dieses etwas mystischen Styles scheint er in jenen gewundenen Säulen zu erkennen, die zuerst in den römischen Cosmatenarbeiten des XIII Jahrhunderts auftauchen, dann von Rafael in dem Karton zu einer seiner Tapeten verwendet sind und später durch Bernini am Altartabernakel von St. Peter in colossaler Uebertreibung verwirklicht wurden. Ausserdem scheint zur salomonischen Ordnung zu gehören, den Bogen auf Hermen mit spiralförmig verschlungenen schlangenartigen Beinen, oder das Gebälk auf hockenden Satyrn ruhen zu lassen.

Im Jahre 1550 erschien in etwas kleinerem Formate, ebenfalls in zierlich ausgeführten Stichen zu Orleans eine Reihe von 35 Blättern, die er auf dem Dedicationstitel als: »EXEMPLA TEMPLORUM ANTIQUO MORE CONSTRUCTORUM« bezeichnet. Er setzt aber hinzu: »quibus accesserunt etiam alia libero Marte nulloque exemplo descripta.« In der That sind von ausgeführten Bauten mit Sicherheit nur Sta. Costanza (»templum Bacchi«), der Tempietto von S. Pietro in Montorio, der römische Vestatempel und das Pantheon, endlich etwa noch die Vorhalle vom Tempel des Antoninus und der Faustina zu erkennen. Die übrigen Gebäude scheinen meistens freie Phantasieen nach der

Antike, unter denen eine Anzahl geistvoller, in edlen Formen durchgeführter Compositionen hervorragen. Bemerkenswerth für die Zeit ist wieder der Eifer, mit welchem der Kuppelbau und der Centralgedanke in einer grossen Anzahl von Beispielen variirt wird. Auch der Thurmbau ist mehrfach zu einer glänzenden Lösung gebracht, bisweilen in der mehr spielenden Weise der Frührenaissance, dann aber auch im edelsten Geist des classischen Alterthums.

Diesem liebenswürdigen Werke steht ein andres sehr nahe, das 1551 erschienen, das letzte der in Orleans von ihm edirten, auf dem Titel als »VENUSTISSIMAE OPTICES, QUAM PERSPECTIVAM NOMINANT, viginti figurae« bezeichnet ist. Man darf es aber nicht etwa für ein Lehrbuch der Perspective halten; vielmehr sind es zwanzig auf runde Platten mit grosser Feinheit gestochene ideale Ansichten antiker Gebäude, die unbedingt in ihrer Mannigfaltigkeit und Anmuth zum Schönsten gehören, was von solchen Restaurationen in antikem Geiste geschaffen worden ist. Der Künstler benutzt diese Darstellungen zu dem Zweck, die Gesetze der Perspective, die er mit Meisterschaft beherrscht, nach allen Seiten zur Anschauung zu bringen, aber unter der Hand wird ihm daraus eine Schilderung römischer Baukunst, die uns in die Plätze und Märkte der alten Welt mit ihren Hallen, Basiliken und Tempeln, mit den reichen Durchblicken durch Säulenstellungen und Bogengänge in die Höfe der Paläste mit ihren Arkaden, in die mannigfaltigsten Formen öffentlicher Gebäude schauen lässt. Besonders erfindungsreich weiss er die öffentlichen Plätze durch Treppenanlagen zu gliedern und die Vorstellung eines bewegten Terrains zu erzeugen, das für die Darlegung der perspectivischen Gesetze überaus dankbar ist. Nicht minder sind die verschiedenen Formen römischer Wölbung, ihre mannigfaltige Verbindung für reich gegliederte Raumanlagen und ihre Bekleidung mit den edlen Formen des griechischen Säulenbaues unerschöpflich reich variirt, und dabei ist nirgends die Linie des Wirklichen und Möglichen überschritten. Der Beschauer denkt sich so gern in diese weiten Hallen und schönen Umgebungen hinein, und es wird ihm darin so leicht und frei zu Muthe, wie vor den besten Werken der Renaissance und des classischen Alterthums. Diese Reihenfolge allein würde ihrem Urheber das Anrecht auf einen ausgezeichneten Platz unter den ersten Architekten der Zeit verschaffen.

Nicht minder frisch und originell strömt seine Erfindungsgabe in dem ein Jahr vorher erschienenen Quartband: »LIBER DE EO PICTURAE GENERE QUOD GROTTESCHE VOCANT ITALI. Aureliae 1550«. Neue Auflage Paris 1566, unter dem Titel: »Livre de grotesques.« Es ist eine köstliche Sammlung geistreich entworfener und mit vollendeter Freiheit gezeichneter

Arabesken auf 35 Blättern. Hierher gehört noch ein Werk vom Jahre 1560: »JACOBI ANDROVETII DE CERCEAU LIBER NOVUS, amplectens multas et varias omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum, fabricas.« Man kann es als eine Fortsetzung der 1549 und 1550 erschienenen Werke betrachten; es enthält auf 26 Folioblättern einige Entwürfe und Aufnahmen antiker Gebäude, darunter den Triumphbogen von Besançon.

In der Sammlung der Tempel vom J. 1550 bringt die Dedication das Versprechen in einer Reihe folgender Bücher die Tempel, die Grabmäler, die Springbrunnen, die Kamine und endlich die Schlösser und Paläste gesondert behandeln zu wollen. Der fleissige Künstler hat nicht bloss dieses Programm ausgeführt, sondern in noch umfassenderer Weise seine praktischen Anleitungen zum Bauen gegeben. Diess zunächst in einem Foliobande, der 1559 zu Paris unter dem Titel erschien: »DE ARCHITECTURA, Jacobi Androvetti du Cerceau, opus.« Diess Werk verfolgt den rein praktischen Zweck, den Baulustigen eine Anzahl von Plänen von der einfachsten bis zur reichsten Entwicklung in Grundrissen, Durchschnitten, Aufrissen und Perspectives vorzulegen, um für die mannigfaltigsten Wünsche und Bedürfnisse einen Anhalt zu bieten.

Es beginnt mit einer Widmung an Heinrich II: der König habe an seinen früheren leichteren Arbeiten Gefallen gefunden, deshalb biete er ihm hier fünfzig Entwürfe zu Wohnhäusern, geschaffen »non modo in principum et potentiorum sed etiam mediocrium et tenuiorum gratiam.« damit Frankreich, schon durch prächtige Bauten geschmückt, noch weniger Anlass habe, bei Auswärtigen und Fremden die schöne Baukunst zu suchen. Seinen Text beginnt er dann mit einer Erklärung des französischen Klaffers sowie der Haupttheile der Gebäude. Daran schliesst sich eine Erläuterung der auf einer grossen Anzahl von Tafeln mitgetheilten Pläne. Sie begreifen die ganze Stufenleiter vom Einfachen, selbst Nüchternen bis zum Reichen und Prachtvollen. Die Grundrisse zeugen von grosser Gewandtheit, sind praktisch angeordnet und mannigfaltig entwickelt, wobei überall den Bedürfnissen seiner Zeit und seines Landes Rechnung getragen wird. Die Einzelgliederung und die Formbehandlung trägt häufig das Gepräge einer gewissen Trockenheit, obwohl es auch an reicheren Entwürfen nicht fehlt; stets ruht aber mit vollem Recht wie bei jeder gesunden Architektur der Hauptaccent auf der Gesamtgliederung der Massen, auf dem lebendig bewegten Umriss, und darin bewährt du Cerceau wieder seine Meisterschaft.

Neben einer grossen Zahl normal angelegter Bauten fehlt es dann freilich nicht an mancherlei abstracten Combinationen, in denen die architektonische Phantasie der damaligen Künstler so gern schwelgte. So Nr. XVI: griechisches Kreuz, Vorderarm

Eingangshalle, rechts Küche sammt Zubehör, links Pferdestall, an der Rückseite Wohnräume, in der Mitte mächtiger Rundbau mit dem runden Treppenhaus, oben terrassenförmig abgestuft und mit Laterne geschlossen. Nr. XXVII: Sechseck, im innern Hof drei Wendeltreppen in den Ecken, an drei Seiten des Polygons quadratische Pavillons mit den Wohnräumen vorgelegt. Nr. XXXV: kreisrunder Grundplan, von Wassergraben umgeben, im Innern zu einem griechischen Kreuz eingetheilt, in der Mitte kreuzförmiger Hof, in dessen Ecken vier Wendeltreppen. Nr. XXXVII: vier quadratische Treppenhäuser, in gemessenem Abstand durch offene Arkaden zu einem grossen Quadrat verbunden, an den Aussenseiten mit Pavillons für die Wohnungen, Wirthschaftsräume und Stallungen; die Treppen wieder terrassenförmig abgestuft und mit Laternen geschlossen. Man sieht, wie die alte Liebhaberei für Treppenanlagen gelegentlich noch spukt. Nr. XLIII: griechisches Kreuz, auf den Endpunkten und in der Mitte quadratische Pavillons, verbunden durch Arkaden, im mittleren vier Treppen. Noch wunderlicher Nr. XLIV: um einen quadratischen an den Ecken abgeschragten Hofraum mit Pfeilerhallen sind in einer Flucht die Wohnräume angeordnet, auf den abgeschragten Ecken treten quadratische Pavillons in diagonalen Stellung vor. Eine Variation dieses Grundrisses in Nr. XLVIII, nur dass hier die Hauptseiten diagonal und die Pavillons demnach normal gestellt sind; der Hof ohne Arkaden. Die Krone der Wunderlichkeit gebührt Nr. XLIX: die Mitte bildet ein zehneckiger Hof mit Arkaden, an fünf Seiten des Zehnecks legen sich grosse rechtwinklige Pavillons, zwischen die beiden vorderen schiebt sich ein quadratischer zweiter Hof mit den Wirthschaftsgebäuden.

An dieses Werk schliesst sich gleichsam als zweiter Band das 1561 zu Paris in Folio erschienene: »LIVRE D'ARCHITECTURE contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes, fontaines, puis et pavillons.« Es handelt also von der innern und äussern Ausstattung der Gebäude und zeugt trotz mancher zum Barocken neigender Elemente aufs Neue in günstiger Weise von der reichen Erfindungsgabe des Künstlers. Zehn verschiedene Entwürfe zu Grabmälern sind hinzugefügt. In der Widmung an den König spricht er bereits von seiner durch die früheren Herrscher bestätigten Absicht, die königlichen Schlösser und andere merkwürdige Gebäude des Landes herauszugeben. Als dritter Band dieser Reihenfolge erschien 1582 in Paris als eins seiner letzten Werke, wieder mit einer Widmung an den König, ein neues »LIVRE D'ARCHITECTURE«, welches den Plan des ersten Bandes weiterführt und auf 38 Folioblättern Entwürfe zu Landhäusern von der einfachsten Art bis zum prächtigsten Schloss zusammenstellt. Die Einleitung enthält Erläuterungen über die Maasse, die Materialien, die Berechnung

der Preise, um ähnlich wie in jenem früheren Bande den Baulustigen eine Norm für Aufstellung von Kostenanschlägen zu geben. Hier zeigt sich die Erfindungsgabe du Cerceau's wieder mit unerschöpflicher Mannigfaltigkeit in lebenswürdiger, aber auch in barocker Weise. Die Mehrzahl der Entwürfe ist praktisch, klar und einfach, so dass man sie jeden Augenblick als Muster für Landsitze verwerthen könnte. Besonders anmuthig die kleineren Gebäude in Nr. V, VII, VIII, IX, XII, XIII, stattlicher Nr. XI mit Prachtportal und runden Eckthürmen, reizend mit seiner Gartenanlage Nr. XIX, originell in Form und Decoration Nr. XXV, dagegen abstrakt und wunderbar Nr. XX, mit rundem Arkadenhof in der Mitte, vier Pavillons in den Axen und quadratischem Umfassungsbau, das Ganze von Wassergräben umzogen. Fast eben so seltsam Nr. XXX, mit ovalem Hof in der Mitte, um welchen sich die Gebäude zu einem Rechteck mit Pavillons und vorspringenden Erkerthürmen gruppieren. Ausgerundete Façaden zeigen Nr. VI und XVIII, und geschweifte Dächer kommen mehrfach mit andern Barockformen, namentlich in Nr. XXVII und XXXVII vor.

Ausser einem theoretischen Werk »LEÇONS DE PERSPECTIVE POSITIVE«, welches 1576 zu Paris in 60 Blättern Kleinfolio erschien, ist noch des grossen zweibändigen Werkes der »plus excellents bastimens de France« zu gedenken, welches mit zahlreichen Abbildungen dreissig der bedeutendsten Schlösser Frankreichs darstellt. Schon der Umstand, dass die Mehrzahl dieser Gebäude den Stürmen der Zeit erlegen ist, verleiht dieser Arbeit einen hohen Werth. Zwar fehlt es in den Aufnahmen nicht an Flüchtigkeiten und Irrthümern, und die Darstellung leidet häufig an einer gewissen Trockenheit; aber neben dem liebevollen Fleiss und der treuen Ausdauer, die du Cerceau hier wie in allen Arbeiten bewiesen hat, erfreut es durch die künstlerische Frische, die anschauliche Lebendigkeit der Auffassung.

Jacques Androuet hatte zwei Söhne, welche beide den Beruf des Architekten praktisch ausübten: *Baptiste*, um 1555 geboren, 1602 schon als abgeschieden bezeichnet. Er war Architekt Heinrichs III und Heinrichs IV, wurde 1578 an den Bau des Louvre berufen und in demselben Jahr mit dem Neubau des Pont Neuf betraut. Bei der Errichtung der Kapelle der Valois in der Kirche zu St. Denis trat er als Nachfolger Bullant's ein. Wie sein Vater war er Protestant und hielt so treu an seiner Ueberzeugung, dass er, auf Antrieb der Fanatiker zum Uebertritt aufgefordert, vorzog seine Stelle aufzugeben und selbst das schöne Haus im Stich zu lassen, welches er sich eben 1584 in Paris erbaut hatte. — Sein Bruder *Jacques* findet sich seit 1576 erwähnt und starb 1614. Er war Architekt Heinrichs IV und Ludwigs XIII. Wahrscheinlich erbaute er die zweite Hälfte der

grossen Louvregalerie. Endlich ist noch der Sohn Baptists, *Jean*, zu erwähnen, der 1617 zum Architekten Ludwigs XIII ernannt wurde. Er wird zum letzten Male im J. 1649 genannt.

§. 62.

Philibert de l'Orme.

Unter den durch ihre ausgeführten Werke hervorragenden Meistern ist neben Lescot vor Allem *Philibert de l'Orme* zu nennen, nicht minder bedeutend als Jener, wenn schon von wesentlich verschiedener Anlage. Ging Jener völlig im künstlerischen Schaffen auf, so ist in Diesem die Phantasie von einer stärkeren Zugabe der Reflexion begleitet, die ihn antreibt, ausser den Schöpfungen des praktischen Architekten auch den Beruf des Theoretikers mit Eifer zu erfassen. Man kann ihn den französischen L. B. Alberti nennen, wenn er auch an Tiefe und Umfang des Wissens dem berühmten Florentiner nicht gleichkommt. Er gehört zu jenen denkenden, grübelnden Künstlern, welche stets auf neue Erfindungen sinnen, und die Architektur verdankt ihm wichtige Neuerungen auf dem Felde der Construction. Grossen Einfluss gewann er sodann durch seine literarischen Arbeiten, da er zu den Ersten gehörte, welche in Frankreich die Lehre von der Baukunst systematisch darzustellen unternahmen.

De l'Orme scheint um 1515 geboren zu sein und gehört vielleicht einer Familie von Architekten an, aus der wir einem Mitgliede schon beim Bau von Gaillon begegneten. Diess würde erklären, warum er in ungewöhnlich jungen Jahren schon zur Kunst und in die Praxis gelangte, denn wie er selbst erzählt, hatte er als Fünfzehnjähriger bereits dreihundert Arbeiter unter seinem Befehl. Kurze Zeit darauf begab er sich, immer noch sehr jung, nach Rom, wo er mit bedeutendem Aufwand von Mühe und Kosten die antiken Denkmale aufnahm.¹ Als er eines Tages mit seinen Leuten bei dieser Arbeit beschäftigt war, kam der Cardinal von Santa Croce, damals noch einfacher Bischof, später Papst Marcellus II, mit anderen Cardinälen und vornehmen Herren vorbei, redete ihn an, lud ihn zu wiederholten Besuchen ein und nahm ihn in seine Dienste. Diess muss um den Anfang des Jahres 1535 gewesen sein, als de l'Orme vermuthlich kaum zwanzig Jahre zählte. Dass er schon 1533 in Rom sich befand, erzählt er selbst in seinem Hauptwerke.² Bald jedoch gelang es seinen einflussreichen Landsleuten, Guillaume du Bellay und dessen Bruder Jean, dem Cardinal, den vielversprechenden jungen

¹ Von diesen Studien berichtet er im Livre d'architecture fol. 131. —

² Ebd. fol. 197.

Künstler zur Rückkehr in die Heimath zu bewegen; 1536 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Lyon mit der Ausführung verschiedener Bauten beschäftigt; und um 1542 begann er das Portal an St. Nizier, als der Cardinal du Bellay ihn nach Paris zog und ihn mit dem Bau seines Schlosses zu St. Maur betraute.

Aber es blieb nicht bei diesen künstlerischen Unternehmungen. Im Jahr 1546 lernen wir de l'Orme als Ingenieur und Festungsbaumeister kennen, in welcher Eigenschaft er beauftragt wurde, alljährlich zweimal die ganze Küste der Bretagne mit ihren Festungen zu inspiciere. Er hat die Schiffsbauten in Havre de Grâce zu beaufsichtigen, die in den Häfen der Normandie vorhandenen Fahrzeuge zu untersuchen, das Lager von Boulogne mit Proviant zu versehen, die Festungen in Stand zu setzen und hat dabei Gelegenheit, die Stadt Brest vor einem drohenden Angriff der Engländer zu schützen. Er war also, ähnlich wie Lionardo da Vinci und andre grosse italienische Künstler, auch in der Kriegswissenschaft und Befestigungskunst seiner Zeit wohl erfahren. Nahm er diese Stellung schon unter Franz I ein, so wurde er im Beginn der Regierung Heinrichs II durch einen Erlass vom 3 April 1548 zum Oberaufseher der königlichen Bauten von Fontainebleau, St. Germain, Villers Coterets u. A. ernannt.¹ Seit dieser Zeit bleibt er in der Gunst Heinrichs II und der Diana von Poitiers, für welche er bedeutende Bauten ausführte. Es fehlte auch nicht an Belohnungen und Gunstbeweisen. Schon 1548 ist er Rath und Almosenier des Königs, erhält mehrere Abteien, namentlich die von Jvry und wird neben Pierre Lescot zum Canonicus von Notre Dame ernannt. Wie früh sein Ruf sich verbreitet haben muss, sieht man aus einer ehrenvollen Erwähnung bei Rabelais, wo von den Belagerungsmaschinen der Alten die Rede ist und de l'Orme als Autorität angerufen wird.²

Das Wohlwollen Heinrichs II und mehr noch der Diana von Poitiers verwandelte sich gleich nach dem Tode des Königs in sein Gegentheil, als Katharina endlich zur vollen Herrschaft gelangte. Kabalen und Verleumdungen brachten es dahin, dass Franz II schon am dritten Tage nach dem Tode seines Vaters de l'Orme aus seiner Stellung entfernte und Primaticcio zum Oberaufseher der königlichen Bauten ernannte.³ Wie man dem trefflichen Künstler mitgespielt, erfahren wir aus einer Denkschrift von seiner Hand, deren Veröffentlichung wir Berty verdanken.⁴ Sie ist ein kostbares Dokument, welches uns Einblicke in die Geschichte seines Lebens und Schaffens gestattet. Er vertheidigt

¹ De Laborde: la renaiss. I, p. 410. De l'Orme heisst in diesem Erlass: «nostre amé et féal conseiller et aumosnier ordinaire, maistre Philbert de Lorme, nostre architecte ordinaire.» — ² Pantagruel, IV, ch. 61. — ³ De Laborde, a. a. O. p. 458. — ⁴ Les grands architectes, p. 49 ff.

sich gegen ungerechte Beschuldigungen, gegen die Verleumdung, dass er sich im königlichen Dienst bereichert habe, während in Wahrheit kaum seine Auslagen ihm ersetzt worden seien. Denn er habe für seine vielen Reisen im königlichen Dienst immer zehn bis zwölf Pferde halten und auf seine Rechnung eine grosse Anzahl von Werkleuten und untergebenen Beamten beköstigen müssen. Ausserdem habe er fünf Neffen studiren lassen, auch Gelehrte habe er sich gehalten und besoldet, um mit ihnen wissenschaftliche Arbeiten zu betreiben. Theure Modelle, die manchmal zwei- bis dreihundert Thaler gekostet, habe er für die Bauten des Königs anfertigen lassen, und für alles diess nicht, wie man ihm nachsage, zwanzig, sondern nur sechstausend Livres Jahrgelohn »und etwa noch seinen grauen Bart« bekommen. In gerechtem Selbstgefühl zählt er dagegen seine Leistungen auf: nicht bloss die wichtigen Dienste, die er bei Beaufsichtigung der Häfen und Befestigungen dem Lande erwiesen habe, sondern auch die zahlreichen königlichen Bauten, die von ihm geleitet worden seien. Er habe »die gute Baukunst in Frankreich eingeführt« und die barbarischen Formen beseitigt.¹ Wichtige Erfindungen zum Vortheil des Königs und des Landes habe er in der Construction der Dächer gemacht, wodurch es möglich geworden, mit kürzeren Balken und viel geringeren Kosten die Gebäude einzudecken.

Seine Rechtfertigung muss schliesslich durchgedrungen sein, denn 1564 erhält er von Katharina von Medici den Auftrag zum Bau eines neuen Palastes, der Tuilerien, die sein Hauptwerk sein würden, wenn sie nach seinen Plänen zur Vollendung gekommen wären. Er war daran beschäftigt bis zu seinem Tod, der am 8 Januar 1570 (1571), wie neuerdings² ermittelt worden, erfolgte. Aus seiner früheren Zeit (seit 1552) stammt das Schloss Anet, die glänzende Wohnung der Diana von Poitiers, in der Revolution grösstentheils zerstört. Noch früher fällt sein erster bedeutenderer Bau, das Schloss von St. Maur, welches ebenfalls nicht mehr vorhanden ist. Rechnen wir dazu das Portal der Kirche St. Nizier zu Lyon, die Kapelle im Park von Villers Coterets, bei welcher er zum erstenmal eine von ihm erfundene und als »französische Ordnung« bezeichnete Säulenstellung zur Anwendung brachte, ferner die Bauten an den Schlössern von St. Germain. La Muette, Monceaux, Madrid, St. Leger, wo er eine grosse Galerie, die Kapelle und die Pavillons erbaute, Limours, Vincennes, de Couci und Folembay, wozu endlich noch

¹ Les grands architectes, p. 54: «Et outre tout cecy, n'ay-je pas fait tant d'autres services, quant ce ne seroyt que d'avoir porté en France la façon de bien bastir, osté les façons barbares et grandes commissures, monstre á tous comme l'on doit observer les mesures de architecture.»
— ² Ebend. p. 44.

seine Betheiligung am Grabmal Franz I zu St. Denis und ein Entwurf zum Refectorium der Abtei von Montmartre, sowie Privatbauten in Lyon und Paris kommen, so haben wir das Bild einer überaus umfangreichen Thätigkeit. Dazu gehören endlich noch seine Schriften, die eine gesonderte Betrachtung verdienen.

§. 63.

De l'Orme's Schriften.

De l'Orme's Neigung zur theoretischen Betrachtung, zur wissenschaftlichen Begründung seiner Kunst führte ihn auch zu schriftstellerischer Thätigkeit, und das erste literarische Werk, welches wir von ihm besitzen, bezieht sich auf seine Erfindung einer neuen Dachconstruction, die er zuerst im Schloss von Monceaux bei Bedeckung eines Saales zum Ballspiel für Katharina von Medici in Anwendung brachte. Die Königin und ihr Gemahl nahmen lebhaften Antheil an dieser Arbeit, und letzterer forderte den Künstler auf, seine Erfindung in einem Buche der Welt mitzutheilen. Diess Werk erschien indess erst nach dem Tode Heinrichs II unter dem Titel: »NOUVELLES INVENTIONS POUR BIEN BASTIR et à petit fraiz, trouvées n'aguères par Philibert de l'Orme, Lyonnais. Paris MDLXI«.

Wichtiger als Zeugniß seiner gesammten künstlerischen Anschauung ist jedoch das zweite, grössere Werk, auf welches er in dem Text des ersteren bereits hindeutet. Es sollte in zwei Folio-bänden eine vollständige Lehre der Architektur enthalten, nach dem Vorgang Vitruvs und L. B. Alberti's. Der erste Band, zu dessen Ausarbeitung de l'Orme die unfreiwillige Musse, während er bei Hof in Ungnade gefallen war, benutzte, erschien 1567 in Paris unter dem Titel: »LE PREMIER TOME DE L'ARCHITECTURE DE PHILIBERT DE L'ORME conseiller et avmosnier ordinaire du Roy.« Es beginnt mit einer Widmung an die Königin Mutter und einer Epistel an die Leser, in welcher er darüber klagt, dass es so wenig tüchtige Architekten gebe, weil die meisten nur eine einseitig theoretische oder ausschliesslich praktische Bildung besäßen. Indem er die Würde und Herrlichkeit der Architektur begeistert rühmt, leitet er die richtigen Maasse und Verhältnisse derselben direkt von Gott, dem erhabenen Weltenbaumeister, ab und bekennt bescheiden, dass die Werke, die er selbst geschaffen und mit denen er allgemeine Anerkennung gefunden habe, ihm so wenig genügten, dass er sie von Neuem besser und schöner aufzuführen wünsche. Interessant ist, was er dann in der Vorrede zum ersten Buche von den architektonischen Zuständen seiner Zeit berichtet, wie Mauer- oder Zimmermeister, oder gar »irgend ein Maler oder Notar« sich als Architekten

aufwerfen¹ und durch Geschwätz und Schmeicheleien die Bauherren zu bethören wissen. Wie sehr ihm besonders die Anmassung der Maler, der zahlreichen »donneurs de protraits et faiseurs de dessins, dont la plupart n'en sçauroit bien trasser ou descrire aucun« zuwider ist, zeigt er nochmals im zehnten Kapitel des ersten Buches, und man wird ihm diese scharfen Worte gegen den Dilettantismus um so weniger verargen, wenn man bedenkt, dass jahrelang der intrigante Primaticcio ihn zu verdrängen wusste. Die anmassende Oberflächlichkeit architektonischer Pfuscher musste einem Manne doppelt zuwider sein, der in gerechtem Selbstgefühl von sich sagt, dass er fünfunddreissig Jahre und darüber sich mit dem Studium der Architektur beschäftigt habe, und dessen Werk auf jeder Seite den Beweis seiner gründlichen wissenschaftlichen Bildung, seiner umfassenden künstlerischen Studien und seiner grossen praktischen Erfahrung liefert. Er dringt desshalb überall auf Verbindung der Theorie mit der Praxis, will von denen, die durch schön ausgeführte Zeichnungen den Bauherren bestechen, nichts wissen und empfiehlt dringend, bei wichtigen Bauten nicht bloss ein, sondern mehrere Modelle zu machen, um sich über die Wirkung klar zu werden.² Dass er selbst ein trefflicher Zeichner ist, geht aus den in ganz grossem Maassstab ausgeführten Holzschnitten seines Buches hervor, die er nach seiner Angabe³ eigenhändig gezeichnet hat. Nach den schönsten antiken Ueberresten in Rom selbst entworfen und genau vermessen, geben sie einen neuen Beleg für die gründlichen und mühevollen Studien, welche die grossen Meister der Renaissance ohne Ausnahme gemacht haben, und wodurch sie die Bequemlichkeit der heutigen Architektengeneration beschämen. De l'Orme's Darstellungen der antiken Säulenordnungen gehören zum Vorzüglichsten, was wir aus jener Zeit an solchen Arbeiten besitzen. Mit welcher Aufmerksamkeit er die Monumente erforscht hat, beweist unter anderm die von ihm gemachte Entdeckung eines nur angefangenen antik-ionischen Säulenkapitäl's der Kirche Sta. Maria in Trastevere, wo er den Punkt zum Einsetzen des Zirkels und zur Beschreibung der Volutenkreise angegeben fand.⁴

Sein Werk zerfällt in neun Bücher. In dem ersten spricht er von den Materialien, der Prüfung und Wahl des Bauplatzes und Orientirung der Gebäude. Das zweite handelt von der Fundamentirung und den Werkzeugen, deren der Architekt sich bedient; das dritte und vierte beschäftigt sich in gründlicher Weise mit dem Steinschnitt; die drei folgenden behandeln die vier Säulenordnungen; denen er aus eigener Erfindung noch eine fünfte hinzufügt;

¹ Livre d'architecture, fol. 6. — ² Ebend. fol. 21. — ³ Ebend. fol. 5. — ⁴ Ebend. fol. 162.

das achte giebt Anweisung über die Verhältnisse und Formen von Triumphbögen und Portalen, sowie der Fenster, das neunte endlich über Anlage und Ausschmückung der Kamine in den Zimmern und Sälen, sowie der Schornsteine auf den Dächern. Der wichtigste Theil besteht aus den beiden Büchern, welche vom Steinschnitt handeln. Das Mittelalter hatte in seinen Bauhütten diese Wissenschaft als eine geheime behandelt, und die neue Baukunst musste die Wissenschaft der Stereotomie auf neuer Basis aufbauen und begründen. Es ist das grosse Verdienst de l'Orme's, diese Aufgabe für die Architektur seines Landes und für seine Zeit in ebenso wissenschaftlicher als klarverständlicher Weise gelöst und damit der Baukunst eine allgemeine feste Grundlage gegeben zu haben. Die Stellung, welche er in dieser Arbeit gegenüber der alten nationalen Kunst einnimmt, verdient bemerkt zu werden. Er sagt, er wolle jene Gewölbe »a la mode Française« nicht verachten, da manche gute und schwierige Construction in ihr ausgeführt sei; allein die, welche die wahre Architektur künnten, befolgten nicht mehr diese Bauweise.¹ Trotzdem bezeugt er in seinem Werke zur Genüge, dass er die gothische Construction gründlich versteht, denn er giebt vollständige geometrische Schemata für die Ausführung gothischer Rippengewölbe complicirtester Art, wobei er selbst die schwebenden Schlusssteine nicht vergisst.² Er zieht aber die nach antiker Weise im Halbkreis geführten Wölbungen als stärker, besser und dauerhafter vor, und setzt ihre Vortheile auseinander, die er nicht bloss in statisch constructiver Leichtigkeit, sondern auch in der reicheren und geschmackvolleren Decoration, deren sie fähig seien, findet.³ In demselben Sinne spricht er sich gegen die gedrückten und die korbhenkelförmigen Bögen aus.⁴ Dass aber noch genug vom Geist mittelalterlicher Meister in ihm ist, um Freude an den complicirtesten Constructionen zu finden, beweist er namentlich durch die Angabe verschiedenartiger Wendeltreppen und besonders der schwierigen zur Unterstützung vorspringender Bautheile der oberen Stockwerke dienenden Muschel- oder Zwickelgewölbe (Trompen).⁵

Was den künstlerischen Charakter de l'Orme's betrifft, so lässt derselbe den Adel und die Feinheit Lescot's vermissen. Seine Formenwelt, wie sie sowohl in den mitgetheilten Proben von Portalen und Kaminen, als in seinen ausgeführten Bauwerken hervortritt, ist nicht bloss eine derbere, sondern auch schon mehrfach zu barocken Formen, zu allerlei Verkröpfungen und Auflösungen der Glieder neigende. Geradezu wunderlich erscheint eine Säule in Form eines rohen Baumstammes mit krausem Laub-

¹ Livre d'architecture, fol. 107. — ² Ebend. fol. 111. — ³ Ebend. a. a. O. — ⁴ Ebend. fol. 112. — ⁵ Ebend. fol. 88.

kapital, die er für gewisse Fälle, wo es sich um hölzerne Stützen handelt, empfehlen zu dürfen meint. Empfehlenswerther dagegen ist eine andere Säulenart, die er zuerst für die Kapelle von Villers Coterets erfunden, und später bei den Tuileries und anderwärts angewendet hat, und welche von manchen französischen Architekten nachgeahmt worden ist. (Fig. 62.) Wenn den Griechen und Römern gestattet war, Säulenordnungen zu erfinden, so argumentirt er, warum sollte dann uns nicht erlaubt sein, ebenfalls neue Säulenformen zu erfinden, und dieselben »französische« zu nennen? Er wenigstens habe sich solches erlaubt, und da er für die Säulen

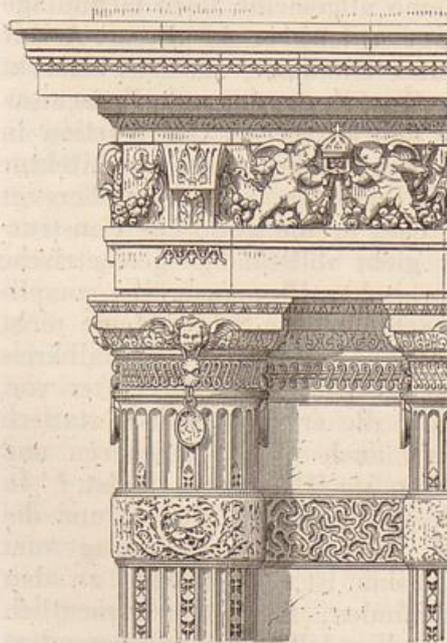


Fig. 62. De l'Orme's «französische» Säule. Louvre.
(Baldinger nach Photogr.)

zu Villers Coterets keine monolithische Schäfte zu erhalten gewusst, so sei er auf den Einfall gekommen, die Fugen der einzelnen Trommeln durch vortretende Bänder mit Ornamenten zu verdecken, so dass sie sehr schön und anmuthig anzusehen seien. Gewiss ist diese in der französischen Spätrenaissance so beliebte Form eine der rationellsten und annehmbarsten Erfindungen des beginnenden Barockstils, und sie muss diejenigen vollständig befriedigen, welche überall die Ornamentik nur als Symbol für die Construction gelten lassen wollen. Aber ebenso gewiss ist, dass die Griechen, wenn sie die einzelnen Trommeln so eng mit einander verbanden, dass die Säule als Monolith erschien und durch die

aufstrahlenden Cannelirungen so kräftig wie möglich die Continuität betonte, das höhere und feinere Kunstgefühl bewiesen haben.

Als heiteren Schluss seines Werkes bietet de l'Orme in zwei grossen Zeichnungen das Bild des wahren und des falschen Architekten. Den ersteren sieht man in einer Landschaft voll prächtiger Gebäude, durch die ein Quell rieselt, der üppige von Weinstöcken umrankte Bäume tränkt. In würdiger Ruhe unterweist er einen lernbegierigen Jüngling. Um seine Geschicklichkeit anzudeuten, hat der Künstler ihn mit drei Augen und vier Händen, an den Füßen ausserdem mit Flügelschuhen ausgestattet. Der

falsche Architekt dagegen irrt durch eine uncultivirte Landschaft, in der man nur missgeformte Gebäude sieht. Er ist ohne Augen, Ohren und Nase, aber mit einem grossen Munde dargestellt »pour bien babiller et mesdire«; mit dem langen Talar und der Mütze eines Gelehrten »pour contrefaire un grand docteur et tenir bonne mine à fin que l'on pense que c'est quelque grande chose de lui.« Ausserdem hat er keine Hände »pour monstrer que ceux qu'il représente ne sçauroient rien faire.« In seinem Wege liegen Stierschädel »qui signifient gros et lourd esprit«, und Steine, an denen er sich stösst, während verkrüppeltes Gebüsch seinen wehenden Mantel aufhält.

§. 64.

Das Schloss Anet.

Unter den von de l'Orme aufgeführten Gebäuden muss das Schloss Anet als sein Hauptwerk bezeichnet werden. Im Auftrage Heinrichs II seit 1552 für Diana von Poitiers erbaut, war es eine Schöpfung aus einem Gusse, in voller Freiheit, ohne Beschränkung der Mittel aufgeführt, wie de l'Orme selbst bekennt, und desshalb der beste Prüfstein für den künstlerischen Geist seines Erbauers. In der Revolution theils zerstört, theils seines künstlerischen Schmucks entkleidet, wird es uns in seiner ursprünglichen Gestalt nur aus den Zeichnungen du Cerceau's erkennbar.¹ Anet liegt in der Nähe von Dreux in einer Ebene, welche von der Eure durchströmt wird. Es war im Mittelalter eine königliche Domaine, welche Karl VII an Pierre de Brézé verlieh. Der Enkel desselben heirathete in zweiter Hochzeit 1514 Diana von Poitiers, die nachmals einen so grossen Einfluss auf den fast zwanzig Jahre jüngeren Heinrich II gewann. Der König liess das alte Schloss grösstentheils abbrechen und durch de l'Orme ein neues prachtvolles aufführen, wobei indess der Architekt, wie aus seinen Schriften² hervorgeht, und wie die Pläne erweisen, gewisse Partien des alten Baues beibehalten musste.

Dass er diess mit grossem Geschick vollführt, ohne der Klarheit und Symmetrie des neuen Baues Abbruch zu thun, beweist der Grundriss. (Fig. 63.) Die ausgedehnte Anlage wird rings von einem Wassergraben und von Mauern mit vorspringenden Bastionen auf den Ecken umschlossen. Ueber eine Zugbrücke gelangte man zu dem Haupteingang, der als besonderer Thorbau imposant

¹ Les plus excellents bastimens, Vol. II; vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 17—27 und Pfnor, Monogr. du château d'Anet (noch im Erscheinen). — ² Livre d'architecture, fol. 88.

Kugler, Gesch. d. Baukunst. IV.; Frankreich.

und fast festungsartig gestaltet ist. Mit ausgebogener Mauer vortretend zeigt er zwischen vier weit gestellten dorischen Säulen zwei kleinere Seitenportalen und ein grosses Mittelportal, letzteres durch eine weite Bogennische gekrönt, in welcher Benvenuto

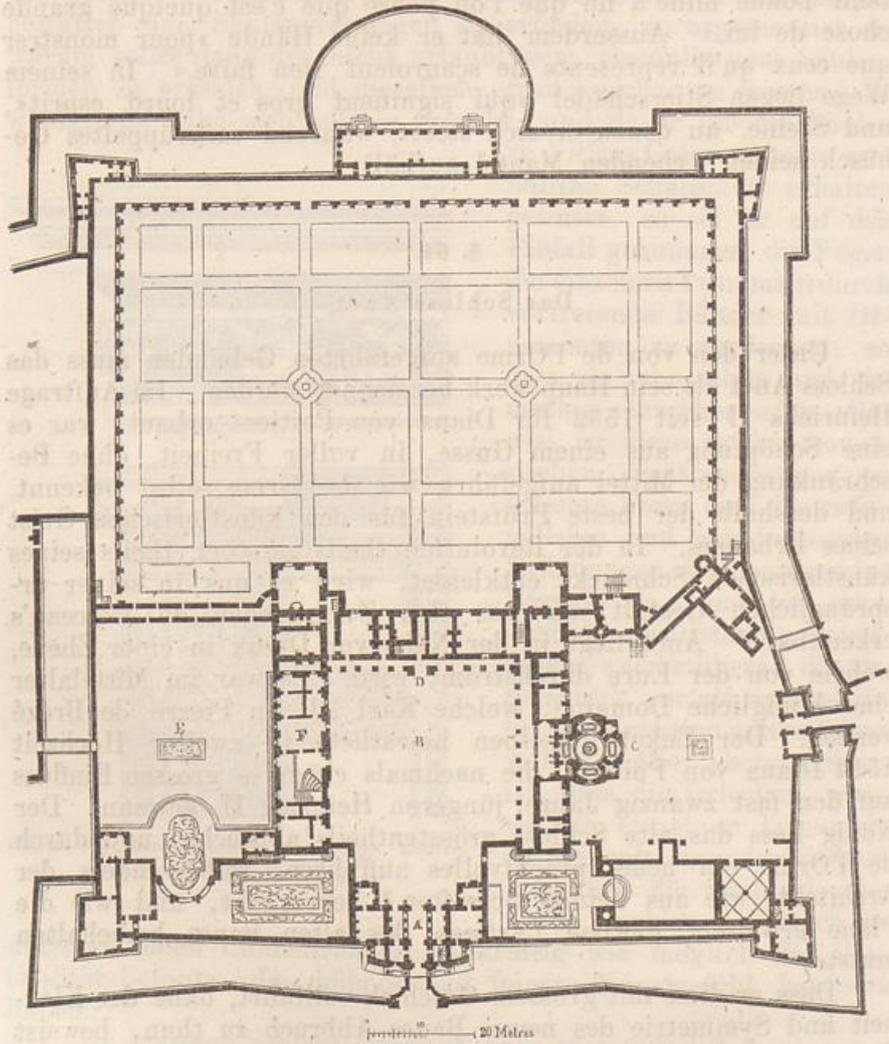


Fig. 63. Schloss Anet. (Pfnor.)

Cellini's berühmte Bronzefigur der Nymphe von Fontainebleau angebracht war.¹ Zu beiden Seiten dagegen sind die dorischen

¹ Sie befand sich ursprünglich über dem Hauptportal zu Fontainebleau (vgl. S. 86), kam von Anet in den Karyatidensaal des Louvre und befindet sich jetzt dort im Museum der neueren Bildwerke.

Säulen durch Gebälk und Gesimse verbunden und von einer geschlossenen Brustwehr gekrönt.

In der gleichen Höhe schliessen die anstossenden festungsartig behandelten Theile ab, die jedoch mit durchbrochenen Balustraden enden. Die Form der letzteren, aus gewundenen Tauen zusammengesetzt, ist bezeichnend für den Charakter dieser Epoche: das Motiv erscheint nüchtern und dabei zugleich willkürlich. Geradezu hässlich sind die auf den Ecken sich erhebenden grossen Schornsteine mit ihren plumpen Krönungen in Form geschweifter Sarkophage, deren Flächen mit nüchternen Cannelirungen und schwerem Blattwerk zwischen übermässig derben Profilen bedeckt sind. Auch ihre Krönung durch volutenartig aufgerollte abgeschnittene Giebel ist barock genug. Die Sarkophage, die auf allen Schornsteinen des Schlosses und selbst auf dem prachtvollen Brunnen wiederkehren, sind wohl ein architektonischer Ausdruck der Wittwenrauer, mit welcher diese keusche Diana ihr Lebenlang coquettirte.

Im obern Geschoss nimmt der Mittelbau die Form einer auf beiden Seiten abgerundeten flachen Terrasse an, aus welcher ein höheres Mittelstück attikenartig aufsteigt. Dieses ist mit cannelirten langgezogenen Voluten statt der Pilaster bekleidet, zeigt im Mittelfeld das Zifferblatt einer Uhr, in den Seitenfeldern Nischen und trägt auf seinen Volutenkrönungen die Figuren zweier Jagdhunde, die zu einem in der Mitte stehenden Hirsch hinaufblicken. Die Hunde gaben, wie de l'Orme selbst erzählt,¹ durch Bellen, der Hirsch durch Scharren mit dem Fuss die Stunden an. So schwer und nüchtern, im Einzelnen auch selbst schon barock die Glieder hier durchweg sind, so muss doch zugestanden werden, dass der Architekt in origineller und wirksamer Composition den Ausdruck des kastellartig Abgeschlossenen, wie er einem solchen Aussenthor zusteht, glücklich getroffen hat. Ausserdem verleiht er, während er sich für diese Aussenfaçade den feineren plastischen Schmuck versagt, den Flächen durch passend angebrachte Platten von Porphyr, Serpentin und Marmor sowie von Bronze über den Portalen, an den Friesen, Attiken und Sockeln des Oberbaues seinem Werke doch den Charakter gediegener Pracht in Anwendung einer wirksamen Polychromie.²

Das Innere des Thorbaues gliedert sich als stattliche dreischiffige Eingangshalle, mit hohem in Bogen geöffneten Mittelgang und niedrigen Seitenschiffen, die durch Arkaden auf Pfeilern vom mittleren Gange getrennt werden. In den Nebenräumen war einerseits die Wohnung des Pförtners, andererseits ein Dienstlokal. Die Anordnung und Eintheilung, sowie der innere Bau dieser Propyläen verräth die sichere Hand eines Meisters.

¹ Livre d'architecture, l. VIII, ch. 12. — ² Ebend. über diese Decoration Genaueres.

In der Hauptaxe weiterschreitend, gelangt man nun in den grossen ungefähr quadratischen Herrschaftshof, der auf drei Seiten von den Wohngebäuden umschlossen wurde. Rechts und in der Tiefe der dem Eingang gegenüber liegenden Seite zog sich im Erdgeschoss ein Arkadengang hin, auf paarweise verbundenen Pfeilern mit geradem Gebälk ruhend. Die Haupttreppe lag rechts in der Ecke der beiden zusammenstossenden Flügel; eine andere Treppe stand mit dem in der Mitte liegenden Eingang in Verbindung. Die Architektur dieser Theile war einfach und von guter Wirkung. Das obere Stockwerk erhielt sein Licht abwechselnd durch breitere und schmalere Fenster, sämmtlich durch zwei Querstäbe getheilt, erstere ausserdem mit einem aufsteigenden Mittelpfosten und antikem Giebel versehen. Die spärlich angebrachten Dachfenster sind mit Bogengiebeln bekrönt, die in barocker Weise auf verkröpften Gebälken ruhen.

Mit ächt künstlerischem Sinn hat der Architekt verstanden, seinem Bau einen Alles beherrschenden Mittelpunkt zu geben. Dem Haupteingang gegenüber in der Axe des Gebäudes hat er ein triumphbogenartiges Portal aufgeführt, welches mit seinen beiden unteren Geschossen den beiden Etagen des Hofes entspricht, dann aber mit einem dritten Stockwerk hoch über das Dach hinaufreicht. Es ist das jetzt zu Paris in der Ecole des beaux arts aufgestellte Bruchstück. (Fig. 64.) Unten mit dorischen, dann mit ionischen, darüber mit korinthischen gekuppelten Säulen bekleidet, die ein entsprechendes verkröpftes Gebälk tragen, erhält es durch Nischen mit Statuen und durch Reliefs reichen Schmuck. Die grosse Hauptnische des obersten Stockwerks umschloss statt des in unserer Abbildung dargestellten bogenspannenden Amors eine Statue von Dianens verstorbenem Gemahl Louis de Brézé, mit der für diese treue Wittwe bezeichnenden Inschrift:

»Braese haec statuit pergata Diana marito,
Ut diuturno sui sint monumenta viri.«

Auf der mittleren Attika, die das Ganze bekrönt, sah man ein grosses Wappen, von schreitenden Löwen gehalten. Die feine Ausbildung der architektonischen Formen, die eleganten Kapitäle, die edlen Gliederungen der Gesimse, die zarten Lorbeerzweige, welche den unteren Theil der korinthischen Säulenschäfte umziehen, geben den Beweis, dass de l'Orme an geeignetem Ort auch eine feinere classische Architektur zu entfalten wusste. Wir dürfen nicht vergessen, dass damals bei den tonangebenden Meistern der Renaissance eine gewisse trockene Derbheit der Formen, besonders die Rustika und der nüchterne römisch-dorische Styl als bezeichnender Ausdruck des Ländlichen galten, wie denn Giulio Romano den Palazzo del Te in diesem Sinne am Aeussern

so trübselig charakterisirt hat. Ob wir übrigens de l'Orme als Erfinder dieses prächtig wirkenden Triumphbogens gelten lassen können muss dahingestellt bleiben. Wir werden sehen, dass Jean Bullant diese Composition vielleicht schon einige Jahre vorher am Schloss Ecouen zur Anwendung gebracht hatte.

Zwei noch ausgedehntere Nebenhöfe erstreckten sich links und rechts vom herrschaftlichen Hauptbau: der zur Linken als regelmässiges Rechteck angelegt mit einer prachtvoll barocken Fontaine in der Mitte, auf welchem Jean Goujon's Bronze-Gruppe der Diana mit einem Hirsch und zwei Jagdhunden sich erhob;¹ der zur Rechten mit einem kleineren Brunnen, unregelmässig und von den Ueberresten des ältern Baues begränzt. In den letzteren führte von der Seite ein selbständiger, ebenfalls stattlich, aber noch mehr kastellartig behandelte Portalbau, aus dessen Schiesscharten du Cerceau Kanonen hervorschauen lässt.

Aus dem angrenzenden Flügel des Herrenhauses tritt eine Kapelle in Form eines griechischen Kreuzes mit ab-

¹ Diess treffliche Werk ist jetzt im Museum des Louvre, Abtheilung der neueren Bildwerke, Nr. 100, aufgestellt. Vgl. H. Barbet de Jouy, *descript. des sculpt. modernes.*

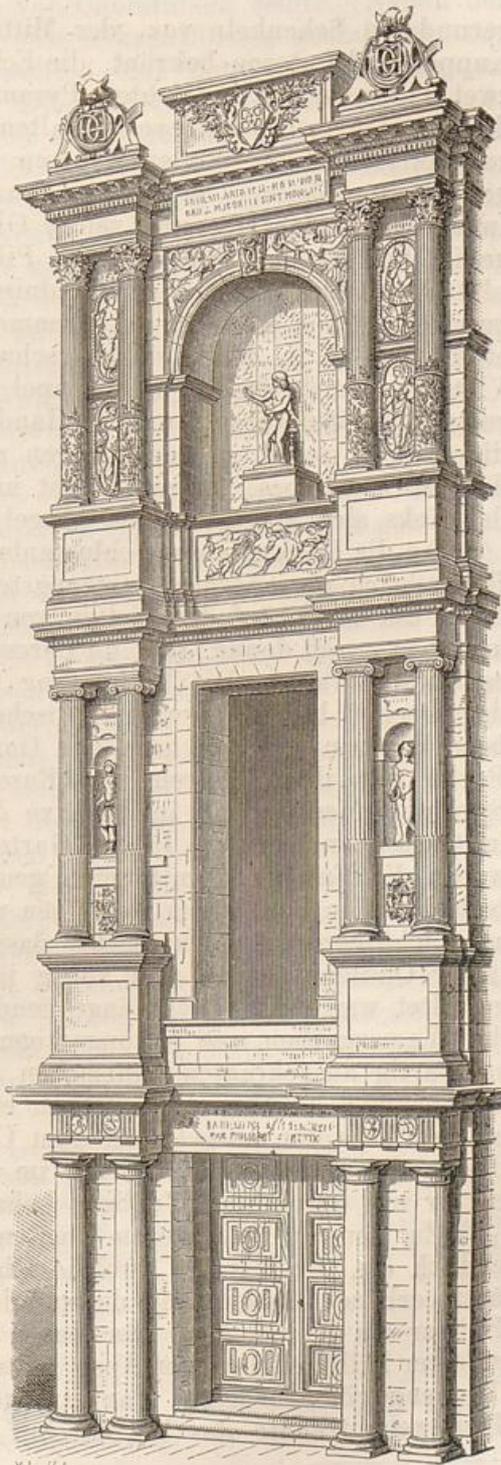


Fig. 64. Aus dem Hofe von Schloss Anet.
(Baldinger nach Photogr.)

gerundeten Schenkeln vor, der Mittelbau mit einer kreisrunden Kuppel und Laterne bekrönt, die Ecken nach der Innenseite von zwei Thürmen mit schlichtem Pyramidendach ausgefüllt, welche die Treppen zu der Empore enthalten, nach der Hofseite mit zwei zu Sakristeien bestimmten Räumen. Eine hübsche Vorhalle auf gekuppelten Säulen legt sich in ganzer Breite vor den Bau. Das Innere zeigt eine edle und reiche Gliederung in classisch durchgebildeten Formen, korinthische Pilaster mit originellen Schilfplatt-Kapitälern, dazwischen Wandnischen, die Bögen und Tonnengewölbe elegant stuccirt mit Ornamentbändern, welche Bildfelder einschliessen, in den Zwickeln schwebende Engel, den antiken Victorien nachgebildet, die Kuppel mit rautenförmiger Cassettirung. Die Sculpturen, von der Hand Jean Goujon's, gehören wie die Kapelle selbst zu den wenigen noch ziemlich gut erhaltenen Theilen des Baues. Ausserdem ist nur noch das Hauptportal und der links sich anschliessende Flügel vorhanden.

An die Rückseite der Schlossanlage schliesst sich ihrer ganzen Breite nach ein enormes Gartenparterre, 400 Fuss breit bei etwa 250 Fuss Tiefe, auf drei Seiten von Arkaden in derber Rustika umgeben, »qui donne, sagt du Cerceau, au jardin un merveilleux esclat à la veüe.« Die Verbindung mit dem Herrenhause wurde durch eine breite Terrasse zwischen vorspringenden Pavillons bewirkt, von welcher man den Garten und die beiden grossen Parks mit ihren Alleen und Rasenflächen überschaute. Zwei Springbrunnen waren, in der Axe der beiden Pavillons, mitten im Garten angebracht. In den Gartenarkaden und den Terrassen waren die Fussböden mit reich gemusterten emaillirten Platten bedeckt. Ein Bruchstück derselben wurde in den vierziger Jahren ans Licht gezogen.¹ Man sieht, dass die ganze Anlage von fürstlicher Opulenz zeugte und völlig im Sinne der modernen Zeit gestaltet war. Als Nachklänge feudaler Schlossbauten sind nur die Wassergräben und festungartigen Mauern, sowie die kleinen erkerartig ausgekragten Thürmchen am vorderen Ende der beiden Schlossflügel zu bezeichnen. Auch ein runder Erker auf muschelartigem Gewölbe ausgekragt, zum Cabinet des Königs gehörend, dessen Construction de l'Orme im vierten Buch seiner Architektur mit besonderer Vorliebe behandelt, gehört hierher.

Zu den interessanteren Theilen des Schlosses rechnen wir endlich die Grabkapelle, welche Diana sich links vom Schlosse hatte erbauen lassen, und deren Zeichnung du Cerceau mittheilt. Es war ein kleiner Bau, aus einem länglichen Rechteck mit vorgelegter halbkreisförmiger Apsis bestehend, einschiffig, mit einem Tonnengewölbe bedeckt, von strengen schlichten Formen. Eine Brustwehr trennte das Vorderschiff vom Presbyterium, welches

¹ Abgeb. bei Rouyer et Darcel, Part architectural, T. I, pl. 17.

auf jeder Seite zwei Reihen von Chorstühlen zeigte. Neben dem Chor traten, den Bau nach aussen kreuzförmig gestaltend, zwei Querarme, die im obern Geschoss eine Empore enthielten, mit ihren Treppenhäusern vor. Diese kleinen Seitenräume sind im Innern rund, mit vier Nischen erweitert und mit kleinen Kuppeln geschlossen. Die Fassade der Kapelle zeigt streng klassische Formen. korinthische Pilaster, dazwischen Nischen mit Statuen, in der Mitte das Portal mit einer Attika und einem Rundfenster darüber. Dann über dem Gebälk mit ausgebauchtem Fries und Consolengesims eine hohe Attika mit dorischen Pilastern, der Mittelbau bekrönt von einem Aufsatz mit einem Sarkophag, vor welchem Engel mit Palmen Wache halten, und über dem sich eine Figur mit dem unvermeidlichen Wappen erhebt.

Ehe wir von dem Meisterwerk de l'Orme's scheiden, haben wir noch der prachtvollen Ausstattung des Schlosses zu gedenken. Dieselbe erstreckte sich, von demselben künstlerischen Geist entworfen und geleitet, über alle Theile des Baues, und gab diesem den Charakter unvergleichlicher Harmonie, den wir aus den begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen erkennen.¹ Von den prachtvollen Decken, den holzgeschnitzten und gemalten Wandbekleidungen sind nur dürftige Spuren erhalten.² Ebensowenig ist von den emaillirten Fussböden übrig geblieben, zu welchen man die ausgezeichnetsten Künstler heranzog.³ Von den Bildwerken Jean Goujons zeugt wenigstens noch die Kapelle, sowie die Brunnengruppe im Museum des Louvre. Zu den zahlreichen Thüren, sowie zu den Vertäfelungen der Wände hatte man die kostbarsten und seltensten Holzsorten verwendet. Was davon übrig ist,⁴ trägt theils den Charakter einer kräftigen plastischen Behandlung in den derberen Gliederungen und reichen emblematischen Füllungen, welche diese Epoche liebte, theils zeigt sie mässiges Relief und mehr malerische Behandlung durch Intarsia mit Anwendung verschiedenfarbiger Holzsorten. Die künstlerische Vollendung des Ganzen erstreckt sich mit stets gleich bleibender Sorgfalt bis in die kleinsten Einzelheiten.

¹ Brantôme, Capit. Franç., art. Henry II (éd. Leyde 1699), T. II, p. 10): «Encore de ces deniers cette Dame n'en abusa point, car elle fit bastir et construire cette belle maison d'Anet, qui servira pour jamais d'une belle decoration à la France, qu'on ne peut dire une pareille, j'entens si par aucunes mains violentes elle n'est ruinée, ainsi qu'elle en fut à la veille dernièrement, lorsque le procez de Monsieur d'Aumale fut fait, à qui elle appartient par succession de sa mère, que tout ainsi que luy fut condamné à mourir, fut elle ainsi condamnée à estre razée et demoliee de fond en comble, dont c'eust été un grand dommage, et qu'en pouvoient mais les marbres et les pierres qui n'ont aucun sentiment?» — ² Einige Beispiele in Pfnors Monographie. — ³ Eine schöne Probe giebt Pfnor. — ⁴ Vgl. Rouyer et Darcel, l'art architectural, Vol. I, pl. 27 und mehrere Tafeln bei Pfnor.

Uns, die wir an der feinen Anmuth griechischer Formen unsre Schönheitsbegriffe gebildet haben, wird es nicht leicht, den Schöpfungen jener Zeit gerecht zu werden. Schnell stösst uns die schwere und zum Theil schon barocke Ausdrucksweise zurück und wir sind geneigt, von diesen Werken uns verletzt abzuwenden. Aber wir begehen damit ein schweres Unrecht gegen den Genius jener grossen Meister, die so ernst und hoch von ihrer Kunst dachten, so Herrliches in ihr geschaffen haben. De l'Orme spricht sich an zahlreichen Stellen seines Buches deutlich genug über das Wesentliche in der Architektur aus. An einer Hauptstelle¹ sagt er: »J'ay tousiours esté d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte, ne sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres, et entendre bien ce qu'il fault pour la santé et conservation des personnes et de leur biens. Ce qu'auioird'huy est pratiqué tout au contraire Je ne dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire tres-beaux ornements et fassades enrichies pour les Roys, Princes, et Seigneurs, quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et plaisir à la veü: principalement quand telles fassades sont faictes par symmetrie et vraye proportion. et les ornements appliquez en un chacun lieu, ainsi qu'il est necessaire et raisonnable Pour-ce ie conseille à l'Architecte, et à tous qui font profession de bastir, qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses Aussi ie ne voudrois point que les dicts ornements des faces empeschassent, qu'on ne peust donner les vrayes mesures qu'il fault à une salle ou chambre, et aussi qu'on ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus commodes et necessaires, sans y rien faire par contrainte, ains plustost par les moiens de l'art et de nature.«

Diese Grundsätze hat der Meister an seinen Bauten entschieden zur Geltung gebracht, und wer zweckmässige Anlage und Eintheilung, wohlabgewogenen Gegensatz der Massen, wirkungsvolle Bewegung des Gesamtumrisses, edle Verhältnisse und rhythmische Gliederung zu würdigen weiss, wird überall den grossen Architekten erkennen. Wem aber ein unhellenisch profilirter »Eierstab« alle diese Vorzüge verdecken kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen.

¹ Le premier tome de l'architecture, liv. I, chap. VIII, im Anfang.

§. 65.

Die Tuilerien.

Die grossartigste Aufgabe seines Lebens wurde de l'Orme zu Theil, als Katharina von Medici ihn mit dem Bau eines neuen Schlosses bei Paris betraute. Bei dieser Aufgabe hatte der Meister sichtlich sein ganzes Können und Wissen zur Geltung zu bringen gesucht, aber sein gewaltiger Plan, den du Cerceau¹ mittheilt, und der etwa das höchste Ideal des damaligen Palastbaues verwirklicht haben würde, blieb nicht bloss unausgeführt, sondern selbst das, was ihm zu verwirklichen gestattet war, wurde später fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Wir sind auf die leider ungenügenden Zeichnungen du Cerceau's angewiesen, wenn wir uns ein Bild von den Absichten des Künstlers machen wollen.

Um 1564 beschloss die Königin, in der Nähe des Louvre, westlich vor den Thoren und Wällen der Stadt, sich einen neuen Palast erbauen zu lassen, der von den Ziegeleien, welche damals dort lagen, den Namen der Tuilerien erhielt. Die Ausführung des Baues übertrug sie Philibert de l'Orme, der bis zu seinem Tode das Werk fortführte und dann seit 1570 durch Jean Bullant ersetzt wurde. Aber schon 1572 gab die Königin den Plan auf, weil ihr Astrolog ihr verkündet hatte, sie müsse sich vor St. Germain hüten, wenn sie nicht von einem Gebäude erschlagen werden wollte. Da nun die Tuilerien zur Pfarre von St. Germain l'Auxerrois gehörten, so gab die abergläubische Katharina das Unternehmen auf. Was von de l'Orme ausgeführt worden ist, wird auf unserem kleinen Plan (S. 190) mit (8) bezeichnet. Es ist der jetzige Mittelpavillon mit den anstossenden Flügeln. Die Eckpavillons dagegen (9) darf man wohl Jean Bullant zuschreiben.

Vergleichen wir nun mit diesen ärmlichen, dazu noch schlimmer verballhornten Bruchstücken den imposanten Plan, welchen de l'Orme seinem Bau zu Grunde legte (Fig. 65). Der Palast sollte danach ein Rechteck von 816 zu 504 Fuss umfassen. Der Haupteingang lag an der Stadtseite bei D, ungefähr wo heute der Triumphbogen steht. Aus dem grossen dreischiffigen äusseren Vestibül gelangte man durch ein kleineres inneres in den Haupthof A, der auf beiden Seiten mit Arkaden eingeschlossen war. Vier kleinere Höfe, dazwischen zwei Amphitheater, wohl für Spiele und Festlichkeiten bestimmt, trennten die beiden mittleren Querflügel von den beiden äusseren Galerien, unter denen

¹ Les plus excellents bastimens, Vol. II. Vgl. damit Blondel, arch. Franç., Vol. IV.

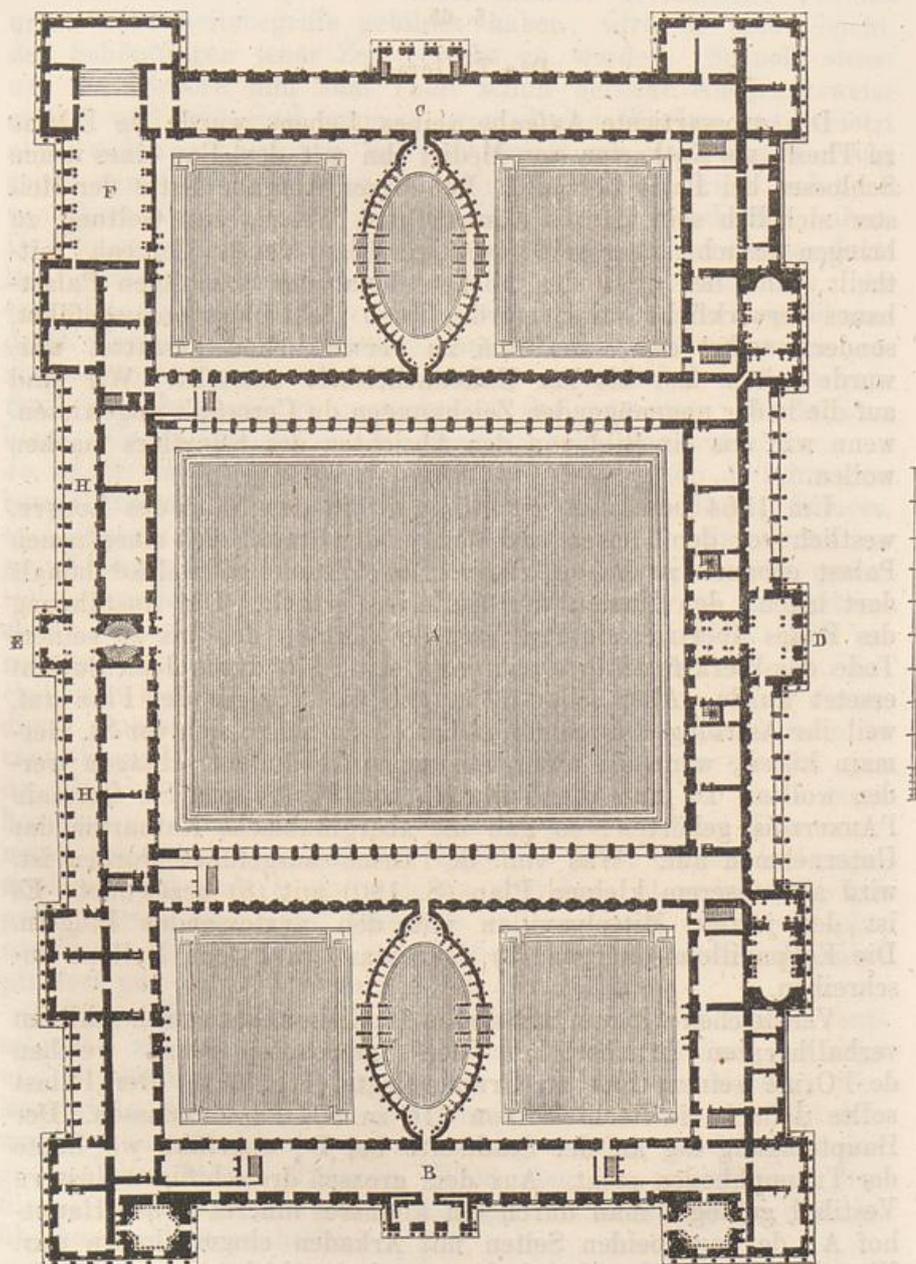


Fig. 65. De l'Orme's Plan der Tuileries. (Du Cerceau.)

C gegen die heutige Rue de Rivoli, B gegen den Fluss liegt. Von der Gartenseite führte der Eingang E in die jetzt vermauerten Arkaden H und dann in die ebenfalls nicht mehr vorhandene

prachtvolle Haupttreppe, die in doppeltem Lauf kreisförmig emporstieg. Die Wohngemächer vertheilten sich auf die beiden langen Hauptflügel der westlichen Gartenseite und der östlichen Stadtseite, zwischen denen die vier Querflügel als Galerien und Arkaden die Verbindung herstellten. Gewaltige Pavillons auf den Ecken, zu denen auf den Langseiten in wohl gemessenem Abstand drei andere, auf den Schmalseiten je einer kam, sollten dem Bau nicht bloss eine wirksame Abwechslung der Massen, sondern im Innern die wünschenswerthe Vermehrung der Räume geben.

Wenn Viollet-le-Duc¹ den Plan als unpraktisch verwirft, weil die innere Eintheilung sich von der bis dahin in Frankreich gültigen entfernt, so scheint er uns im Unrecht. Man darf nicht vergessen, dass es sich hier zum ersten Mal um einen Palast handelt, in welchem das Königthum selbst, offiziell gleichsam, mit seinem ganzen Hofstaat residiren und repräsentiren will, während alle Schlösser Franz I einen privaten Charakter tragen und mehr auf die persönlichen Neigungen und intimeren Umgebungen des Fürsten berechnet sind. Der Plan der Tuileries bietet in zwei Gruppen eine für einen grossen und glänzenden Hofhalt reichlich genügende Anzahl grösserer und kleinerer Gemächer, zu denen noch der schön disponirte Festsaal F kommt. Die Räume sind ausserdem durch genügende Degagements und Nebentreppen verbunden, und bei dem ungemein rationellen Geist de l'Orme's und dem eingehenden Interesse, welches die Königin an künstlerischen Unternehmungen hatte, lässt sich voraussetzen, dass das Programm wohl durchdacht war. Ausdrücklich wird uns diess sogar von de l'Orme selbst bezeugt:² »Ainsi qu'on voit aujourdhui estre fait au palais de la maïesté de la Royne mère, à Paris, laquelle a voulu prendre la peine, avec un singulier plaisir, d'ordonner le departiment de sondit palais, pour les logis et lieux des salles, antichambres, chambres, cabinets et galleries, et me donner les mesures des longueurs et largeurs.« Wenn wir also seinen Plan nicht vollständig mehr erklären können, so liegt die Schuld davon nur an den ungenügenden Ueberlieferungen.

Dieselbe Stelle seines Buches giebt Rechenschaft über die architektonischen Formen des Baues. Offenbar verlangte die Königin¹ möglichste Pracht der Ausführung, und der Architekt bewies, dass er dieser Forderung zu genügen vermöge (Fig. 66). Er begann mit der Gartenfaçade. Der mittlere Pavillon, für

¹ Entretiens, V. I, p. 361. — ² Architecture, liv. I, chap. VIII, f. 20. — ³ De l'Orme, ibid.: «d'abundant elle a voulu aussi me commander faire plusieurs incrustations de diverses sortes de marbre, de bronze doré, et pierres minerales, comme marchasites incrustées sus les pierres de ce país, tant au faces du palais et par le dedans que par le dehors.»

den Eingang bestimmt, wurde mit den beiden doppelt so breiten Seitenpavillons im Erdgeschoss durch offene Arkaden verbunden, dreizehn an jeder Seite. Sie bestehen auf dem von du Cerceau mitgetheilten Grundriss aus Bogenhallen auf Pfeilern mit vor-

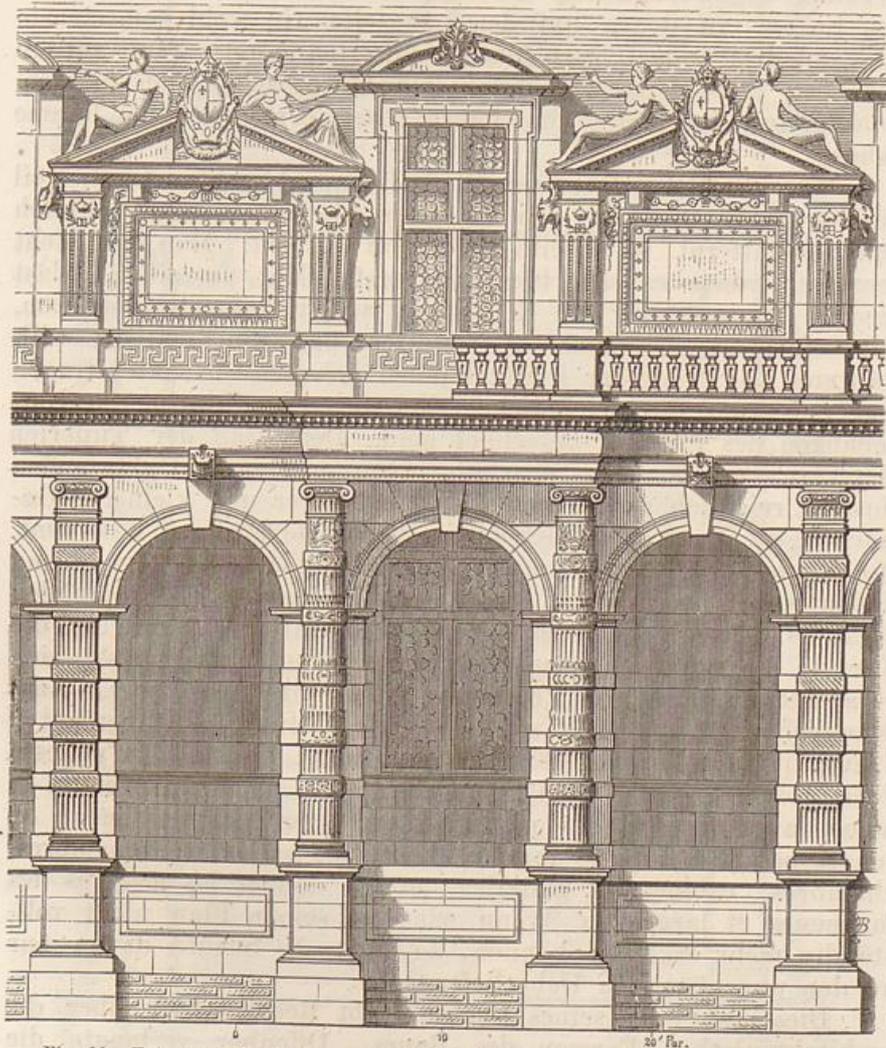


Fig. 60. Tuileries. Theil von de l'Orme's Gartenfaçade. (Du Cerceau und V.-le-Duc.)

tretenden Säulen. Der Aufriss der Façade, den du Cerceau giebt, zeigt aber eine Abweichung, die einer lebendigeren, rhythmischeren Gliederung förderlich war. Es wechseln nämlich stets ein paar Säulen mit einem Pilasterpaar, und da über den Säulen auch die Gebälke mit dem Gesimse vorspringen, so ergab sich schon daraus eine fein abgewogene Wechselwirkung. Die Arkaden

schlossen im oberen Geschoss mit einer flachen Terrasse, die durch ein kräftiges durchbrochenes Geländer eingefasst wurde. Das obere Stockwerk ist, vielleicht im Hinblick auf die ländliche Lage und Umgebung, als Dachgeschoss in Form einer hohen Attika behandelt. Hier hat der Architekt dasselbe Gesetz rhythmischen Wechsels zur Geltung gebracht, wie am Erdgeschoss. Ueber den Arkadenstellungen des letztern ist jedesmal ein Fenster mit bogenförmiger Giebelkrönung angebracht, daneben folgt ein geschlossenes niedrigeres Wandfeld mit geradem Giebel, auf welchem Statuen ruhen und in dessen Mitte ein Wappen prangt. Die Pavillons erhielten noch ein zweites Stockwerk, im Erdgeschoss Säulen, in den oberen Pilasterstellungen; doch theilt du Cerceau nur den mittleren Pavillon, und auch von diesem nur das Erdgeschoss mit.

Zu den edlen und grossartigen Verhältnissen, der trefflich durchdachten rhythmischen Bewegung der Massen, der lebendig betonten Gliederung fügt de l'Orme im Einzelnen eine Feinheit der Durchbildung, mit der er sich auch als Meister eleganter Decoration bewährt. Bei der Pilaster- und Säulenstellung des Erdgeschosses wendet er den ionischen Styl, aber in jener Umwandlung an, die er als »französische Ordnung« erfunden und zuerst bei der Kapelle von Villers Cotterets angewendet hatte. Er setzt seine Säulenschäfte aus einzelnen Stücken zusammen, und die cannelirten Trommeln verbindet er durch breite Marmorbänder. Auf letzteren bringt er symbolische Ornamente an, Lorbeerblätter und Keulen als Embleme der Stärke, von verknoteten Schnüren, Zeichen des Wittwenstandes, umschlungen. Diese Ornamente, geschmackvoll entworfen und aus dem feinen Material in zartem Relief gearbeitet, bilden einen wohl überlegten Gegensatz mit den tief ausgearbeiteten Canneluren der Säulentrommeln. Aehnlicher Reichthum der Decoration, noch gesteigert durch figürliche Bildwerke, herrscht am oberen Geschoss. Unter den Emblemen bemerkt man den häufig wiederkehrenden Namenszug Heinrichs und seiner Gemahlin.

Die Hoffaçade, welche du Cerceau ebenfalls giebt, zeigt ähnliche Eintheilung und Behandlung, die nur im Erdgeschoss dadurch vereinfacht ist, dass die Arkaden fortfallen und ausschliesslich Pilaster angewandt sind. Eine originelle Anordnung bemerkt man an dem ersten Fensterpaar zu beiden Seiten des Mittelbaues. Hier sind im oberen Geschoss die ausnahmsweise dicht neben einander angebrachten beiden Fenster durch gemeinsamen Giebel, auf welchem Statuen ruhen, bekrönt: eine Anordnung, die in Verbindung mit dem mittleren Pavillon von trefflicher Wirkung sein musste. Die späteren taktlosen Umgestaltungen haben von der edlen Architektur de l'Orme's kaum einen Schatten übrig gelassen. Wäre der Palast nach seinen

Plänen vollendet worden, so dürfte kein anderes Königsschloss an Grossartigkeit und Schönheit mit ihm sich messen.

Die Pavillons, welche Jean Bullant den beiden Flügeln des de l'Orme'schen Baues hinzufügte, schliessen sich in Anlage, Einteilung und Behandlung dem Mittelbau an; doch sind auch sie von späteren Umgestaltungen so übel betroffen worden, dass über den Werth der Arbeiten Bullants ein Urtheil nicht mehr möglich ist. Nur so viel erkennt man noch, dass er als verständiger Künstler eine harmonische Gesamthaltung erstrebte und fern von der Rohheit derjenigen war, welche später durch Aufführung der Kolossalordnung auf den Ecken und an der Flussseite die ursprüngliche Architektur sowohl der Tuilerien als der Louvre-galerie aufs Empfindlichste beeinträchtigten.

§. 66.

Das Schloss von St. Maur.

Wenn wir die Reihe der Werke de l'Orme's mit St. Maur abschliessen, so müssen wir daran erinnern, dass wir es mit einer Schöpfung seiner jungen Jahre zu thun haben. Kurz vor dem Tode Franz I begann er für seinen Gönner, den Cardinal du Bellai, den Bau des Schlosses, welches nachher in die Hände der Katharina von Medici kam und unter seiner Leitung bedeutend vergrössert wurde. Heute ist nichts mehr von dem Bau vorhanden.

St. Maur¹ liegt zwei Meilen von Paris bei Vincennes an der Marne. Das Schloss (Fig. 67) bildete beinahe ein Quadrat, auf den vier Ecken durch gewaltige Pavillons flankirt, die auf drei Seiten durch Bogenhallen auf Pfeilern im Erdgeschoss wie in den oberen beiden Stockwerken verbunden wurden. An der Seite des Eingangs fehlte diese Verbindung, und statt der Arkaden war ein mittlerer Pavillon angelegt, der die imposante dreischiffige Thorhalle enthielt. Gegen den Hof öffnete sich dieselbe auf eine Arkade, welche beiderseits auf eine Treppenanlage mündete. Niedrige Pfeilerhallen mit geradem Gebälk zogen sich um die drei anderen Seiten des Hofes und trugen im ersten Geschoss eine Terrasse, welche zur Verbindung der Zimmer diente. In der Mitte jedes dieser drei Flügel war eine Haupttreppe mit gerade ansteigendem Lauf angebracht. Jede der dadurch gebildeten vier Gebäudemassen war in wahrhaft vornehmer Weise aus grossen Sälen und mehreren geräumigen Zimmern mit den nöthigen Nebengemächern zusammengesetzt. Nach der vorderen Seite lag ein ausgedehnter äusserer Hof, auf vier Seiten von

¹ Du Cerceau, Vol. II.

Dienstwohnungen umschlossen. Links neben dem Hauptbau dehnte sich, an den Fluss stossend, ein Fruchtgarten aus; an die Rückseite aber schloss sich ein ungeheures Gartenparterre, aus zwei- und vierzig verschieden verzierten Feldern bestehend. Wie wir durch du Cerceau erfahren, hatte der Cardinal nur einen Flügel des Gebäudes ganz vollendet; die Königin aber beschloss den Bau weiter zu führen und zu vergrössern und de l'Orme hatte ein Modell des Ganzen ausgearbeitet.¹ Die Hoffaçaden zeigten anfangs nur ein Stockwerk, mit doppelten korinthischen Pilastern, in den Ecken mit Säulen derselben Ordnung belebt; darüber

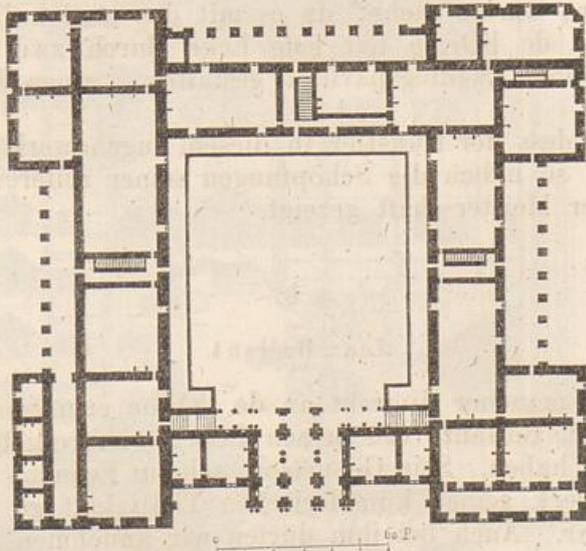


Fig. 67. Schloss St. Maur. Erdgeschoss. (Du Cerceau.)

eine schlichte Attika mit dem abschliessenden Gesimse. Die Königin liess später ein zweites Geschoss aufsetzen.

Trägt diese Architektur das Gepräge einer streng classischen Einfachheit, so nimmt das Aeussere den Charakter des Derben, selbst Trockenem an. Sämmtliche Ecken und Fenstereinfassungen, sowie die Arkadenbögen sind in Rustika ausgeführt und selbst die korinthischen Säulen, mit denen im unteren Geschoss die Ecken etwas seltsam umrahmt werden, müssen sich dieser Behandlung fügen. Sogar die Schlote der hohen Schornsteine sind in Rustika durchgeführt. Wir erinnerten schon daran, dass damals die Architekten in dieser Bauweise den ländlichen Charakter

¹ De l'Orme in seinem Livre d'architecture, VIII, ch. 17, fol. 251 sagt selbst von diesem Bau: «lequel aujourd'huy se continue et acheue par la maiesté de la Royne mère, d'une façon bien autre et beaucoup plus riche et logeable. qu'il n'auoit esté encommencé et ordonné.»

ausgesprochen glaubten. Reichere Formen, aber in barock spielender Weise, sind an den Dachfenstern zur Verwendung gekommen. Das Hauptstück aber ist der breite und hohe antike Tempelgiebel mit figürlichem Schmuck, aber zugleich von zwei Bogenfenstern durchbrochen, der sich über die ganze Arkadenreihe des Mittelbaues ausspannt; eine Neuerung, die man der noch frischen Begeisterung für die in Italien gewonnenen antiken Anschauungen zu Gute halten muss. Du Cerceau sagt: »sur lequel est assis un Frontispice, qui est bien un ordre et manière Antique, et esclatant à nous, qui n'en avons point fait en nostre France de si grand.« Wir Heutigen finden es freilich unpassend und unschön, um so mehr, da es mit den steilen Dächern der Pavillons — de l'Orme hat jede Ecke durch zwei gesonderte Dächer als einen Zwillingspavillon gestaltet — einen Widerspruch bildet.

Steht indess der Künstler in diesem Jugendwerk minder bedeutend da, so haben die Schöpfungen seiner reiferen Jahre ihn uns in voller Meisterschaft gezeigt.

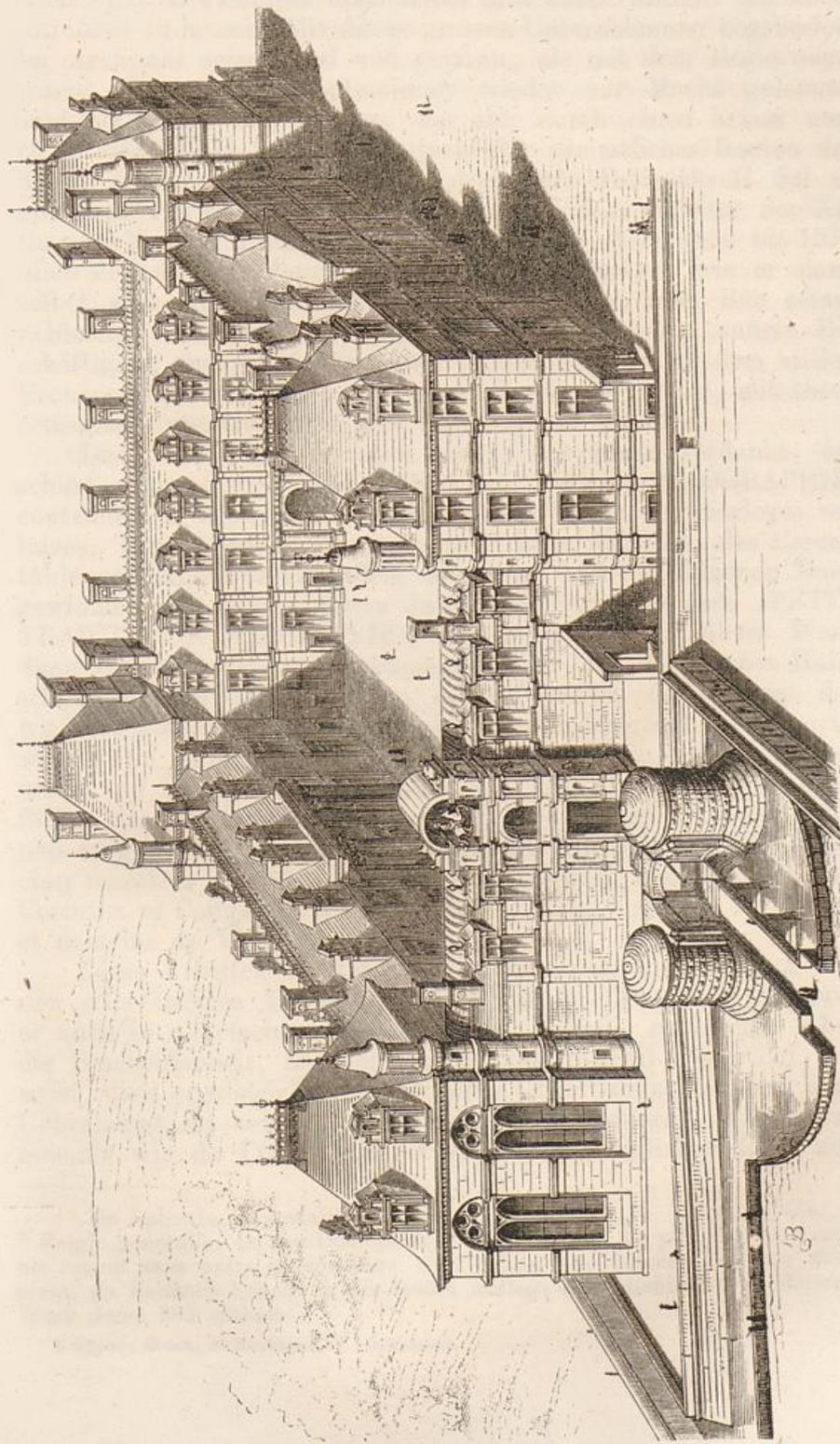
§. 67.

Jean Bullant.

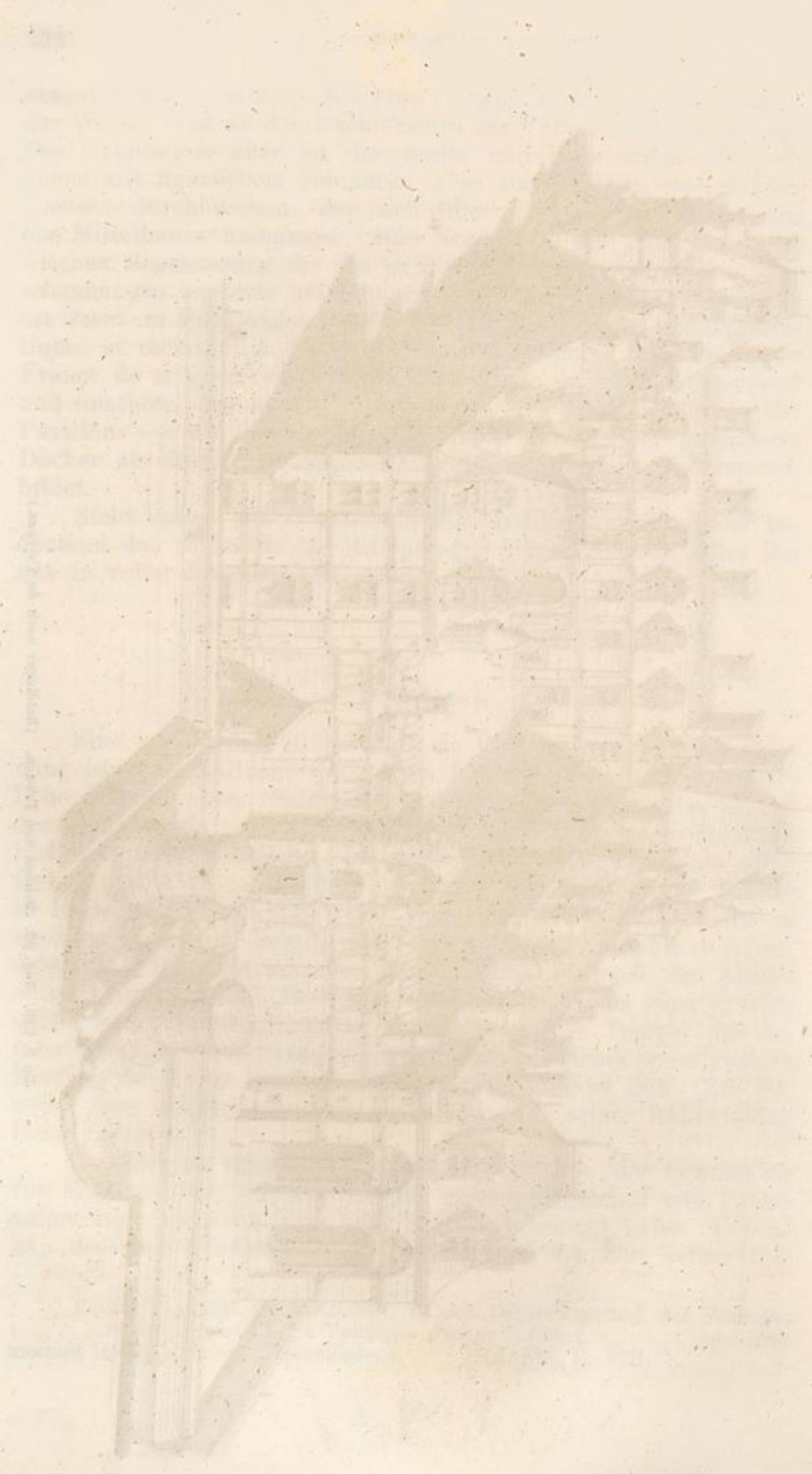
Eine in mancher Hinsicht an de l'Orme erinnernde Erscheinung ist Jean Bullant, von dessen Leben wir freilich nur spärliche Kunde haben. Sein Geburtsort scheint Ecoeu, das er mit dem Hauptwerk seiner künstlerischen Thätigkeit zu schmücken bestimmt war. Auch bei ihm dürfen wir annehmen, dass seine Geburt um 1515 fällt. Wie de l'Orme war er in seiner Jugend in Italien, um dort die Werke der alten und neuen Meister zu studiren. In seiner Schrift über die Architektur erzählt er selbst, dass er in Rom die mitgetheilten Zeichnungen nach der Antike aufgenommen habe.¹ Es findet sich darunter eines jener prachtvollen korinthischen Kapitäle vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator² (Dioskurentempel im Forum), welches er im grossen Porticus des Hofes zu Ecoeu genau nachgebildet hat. Ein Beweis, dass die Erbauung des Schlosses nach seiner italienischen Reise fällt.

Es steht zu vermuthen, dass sein Gönner, der Connetable von Montmorency, welchem Ecoeu gehörte, früh auf sein Talent aufmerksam gemacht, ihn nach Italien geschickt habe. Gewiss ist, dass der Connetable, als er während der Zeit seiner Un-

¹ Reigle generale d'architecture, in der Dedication und der Vorrede; « que j'ai mesurées à l'antique dedans Rome; » « que moy mesmes les ay mesurez et pratiquez. » — ² Ibid. Fol. E. VIII.



Zu S. 229. Fig. 69. Schloss von Ecouen. (Baldinger nach du Cerceau.)



gnade von 1541 bis 1547 in Ecoeuen wohnte, den Entschluss fasste, das alte Schloss umzubauen und durch Bullant ein neues aufführen zu lassen. Mit dieser grossen Unternehmung begründete der Architekt seinen Ruf und gewann, als mit dem Regierungsantritt Heinrichs II Montmorency wieder zur Macht gelangte, bald die Gunst des Königs, der ihn durch einen Erlass vom 25 Oktober 1557 zum Generalinspektor sämtlicher Bauten der Krone ernannte.¹ Sofort nach dem Tode Heinrichs II fiel er gleich de l'Orme in Ungnade und musste einer Kreatur der Katharina Namens François Gannat weichen.² Von 1559 bis 1570 blieb er, wie es scheint, ohne weitere Aufträge, wie er denn selbst sagt, der Connetable habe ihn immer beim Bau seines Schlosses verwendet, weil er sonst meistens ohne andere Beschäftigung gewesen.³ Er nahm seinen Wohnort in dem stillen Ecoeuen und beschäftigte sich, ähnlich wie de l'Orme, mit theoretischen Untersuchungen und literarischen Arbeiten.

Das erste Werk, welches man dieser Musse verdankt, erschien unter dem Titel: »RECVEIL D'HORLOGIOGRAPHIE, contenant la description, fabrication et usage des horloges solaires, Paris 1561«. Er nennt sich darin Architekt des Connetable von Montmorency, dem er dieses und das folgende Buch gewidmet hat. Im nächsten Jahre 1562 erschien sein »PETIT TRACTE DE GEOMETRIE«, mit welchem das frühere Werk dann zu einem Ganzen verbunden wurde. Mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattet, geben diese Schriften den Beweis der wissenschaftlichen Studien und der ernsten Neigung zur Theorie, welche ihn ähnlich wie de l'Orme auszeichnete. Seine Hauptarbeit auf diesem Gebiet ist aber die 1564 herausgegebene, dem Sohne des Connetable gewidmete, 1568 und später noch öfter neu aufgelegte: »REIGLE GENERALE D'ARCHITECTURE des cinq manières de colonnes, a sçavoir Tuscanne, Dorique, Ionique, Corinthe et Composite à l'exemple de l'antique suiuant les reigles et doctrine de Vitruue.«

Diese Arbeiten freilich sind weder so umfassend, noch von der selbständigen Bedeutung, wie jene de l'Orme's⁴, welchem er auch in allgemein wissenschaftlicher Bildung nachsteht. Aber die Bescheidenheit, mit der Bullant sich überall ausspricht, beweist, dass er zugleich weit von jeder Ueberhebung entfernt war. Ueberhaupt ist seine Stellung eine bescheidnere, und er war niemals wie de l'Orme Abt, Canonicus, königlicher Rath und

¹ De Laborde, la renaiss. des arts, V. I, p. 453. — ² Ibid. p. 458. —

³ Reigle generale, in der Dedicacion: «d'autant que la pluspart du temps me restoit sans autre occupation». — ⁴ Schon dem äussern Umfange nach nicht, da Bullant's Schrift in der ersten Auflage 24 Folioblätter, de l'Orme's Werk deren 283 enthält.

Almosenier. Die gelehrte Bildung, die wir bei jenem angetroffen, vermissen wir bei Bullant, und er sagt selbst in der Widmung seiner Schrift über die Geometrie: »Monseigneur, je vous prie que si vous trouvez quelque faute à la lettre et langage, vouloir excuser la rudesse et malaornement de mondit langage, parce que je ne suis latin.« Und in seiner Architektur, »quelque simple et mechanic qu'il soit,« entschuldigt er sich wegen seines »petit entendement à comprendre ès livres de Vitruue«. Bullant beschränkt sich denn auch, — da er sein Buch nur geschrieben, »pour les ouvriers, car les hommes doctes en cest art n'ont besoing de mes escripts« —, auf Darstellung der verschiedenen Säulenordnungen, die er aber mit ausserordentlicher Genauigkeit nach geometrischen Formeln und Gesetzen entwerfen lehrt, so dass sein Buch in der That für die Praxis damals von erheblichem Werth gewesen sein muss. Wir sehen auch aus diesem Beispiel, welch ernste Mühe zu jener Zeit jeder Architekt sich mit dem gründlichen Studium seiner Kunst, namentlich mit der Erforschung der Verhältnisse gegeben hat. Auf der letzten Seite entlässt er den Leser mit einem Quatrain und einem Sonett, in welchem es u. a. heisst:

»Si qu'or' auant on voye en-my la France
 Mains beaux Pallais d'orgueilleuse apparence
 Ne ceder point aux Babyloiens.«

Mit dem Jahre 1570 hörte die königliche Ungnade auch für Bullant auf. Er wurde zum Architekten Katharina's und zum Aufseher ihrer Bauten ernannt, und da de l'Orme eben gestorben war, trat er als dessen Nachfolger bei den Tuileries ein¹. Ausserdem musste er für die Königin, als diese aus Aberglauben den Bau des Palastes liegen liess, ein neues Stadtschloss, das Palais de la Reine, später Hôtel de Soissons genannt, aufführen. Es wurde später durch die Kornhallen verdrängt, in deren Mauerwerk sich noch eine kolossale korinthische Säule davon erhalten hat. Da in demselben Jahre mit de l'Orme auch Primaticcio starb, so wurde er an dessen Stelle zum Aufseher der königlichen Bauten ernannt und leitete als solcher nicht bloss die Arbeiten von Fontainebleau², sondern auch die Ausführung der Königsgräber in St. Denis. Er wird in den Rechnungen als »ordonnateur de ladictte sepulture« bezeichnet³. Auch am Schlosse

¹ Ueber seine Bethheiligung bei diesem Bau vgl. oben §. 65. — ² De Laborde, la renaiss. Vol. I, p. 462: «A maistre Jean Bullant, controleur desdicts bastimens; la somme de 200 liv., pour une demie année de ses gages.» — ³ Ibid. p. 535: «A mre. Jehan Bullant, architecte du Roy, pour ses gaiges et appointements d'ordonnateur de ladictte sepulture, durant dix mois quinze jours, 523 liv.»

St. Maur, welches die Königin ansehnlich vergrössern liess, finden wir ihn beschäftigt¹.

Bullant machte im October 1578, krank und schwach, in Ecouen sein Testament und starb dort am 10. desselben Monats². Er hinterliess eine Frau mit neun Kindern. Einen Monat vorher war Pierre Lescot verschieden, und so blieb von den grossen Meistern, welche die Bewegung der Renaissance in Frankreich zu ihrer Vollendung geführt, nur du Cerceau übrig, auch dieser bald auf fremder Erde sein Leben endend.

§. 68.

Das Schloss Ecouen.

Ecouen liegt fünf Meilen nördlich von Paris, in einem von Hügeln eingeschlossenen Thale, umgeben von prachtvollen Baumgruppen. Als der Connetable von Montmorency durch Bullant die feudale Burg abbrechen und ein neues Schloss errichten liess, war es offenbar seine Absicht, an Grossartigkeit und Pracht der Anlage mit den glänzendsten königlichen Bauten zu wetteifern. In Bullant fand er den geeigneten Meister, der noch voll von den Eindrücken Italiens ein Werk schuf, das zu den ersten seiner Zeit gerechnet werden muss. Glücklicherweise durch die Stürme der Revolution bis auf unsere Tage gerettet, gehört es zu den wenigen fast vollständig erhaltenen Schlössern jener Epoche. Nur das Hauptportal mit seinem Triumphbogen wurde durch einen späteren Besitzer abgerissen, um einige tausend Franken zu seiner Ausbesserung zu ersparen. Napoleon I gab dem Schlosse die Bestimmung einer Erziehungsanstalt für die Töchter der Ehrenlegionäre, und noch jetzt dient es nach kurzer Unterbrechung diesem Zweck.

Das Schloss³ bildet ein mächtiges Viereck, welches sich um einen beinahe quadratischen Hof von 70 zu 60 Fuss gruppirt

¹ A. Berty, les grands architectes, p. 160. — ² Ein gelehrter Forscher der Picardie, H. Dusevel, in seinen «Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens par des maîtres d'oeuvre pendant les XIV, XV et XVI siècles» (Amiens, 1858) hat aus den Archiven ermittelt, dass ein Meister Jehan Bullant, der mehrmals in den Rechnungen vorkommt, 1574 Architekt der Stadt Amiens war, in dieser Stellung aber den Behörden Anlass zu Klagen gab, weil er die Arbeiter dadurch, dass er ihnen oft aus einem Buche vorlas, zum Müssigsitzen verleitete. Da an eine Identität mit unsrem Jean Bullant nicht zu denken, haben wir es in dieser anziehenden Notiz offenbar mit einem Namensvetter und Kunstverwandten des Meisters von Ecouen zu thun. Vgl. A. Berty, a. a. O. p. 160 ff. — ³ Aufnahmen bei du Cerceau, Vol. II, bei Baltard, Paris et ses environs (14 Tafeln) und bei Rouyer et Darcel, l'art architect. Vol. I, pl. 43—47 (Einzelheiten der Ausstattung).

(Fig. 68). Auf den Ecken springen hohe Pavillons als gewaltige Einfassung vor, in den äusseren Winkeln mit kleinen runden Treppenthürmen, den letzten Reminiscenzen mittelalterlicher Auffassung, flankirt. Auf drei Seiten, vorn, links und an der Rückseite, umgeben Wassergräben den Bau; an der rechten Seite schliesst ihn eine grosse Terrasse ein. Kleinere Terrassen, inner-

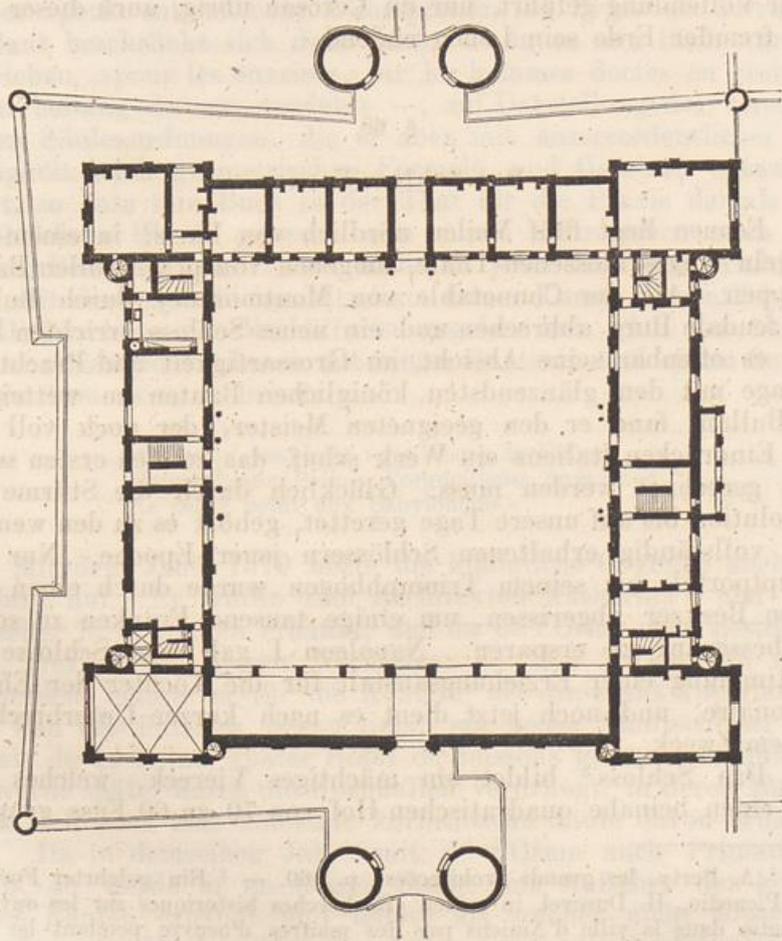


Fig. 68. Schloss Ecouen. (Baltard.)

halb der Gräben den Bau unmittelbar umgebend, beherrschen den Blick über Gärten, Park und Waldung. Ein Garten, rings von Mauern umschlossen, die an zwei Seiten eine Nischenarchitektur zeigen, lehnt sich an die vordere rechte Seite der Hauptfaçade, die Terrassen und den Graben bis hart an den Haupteingang durchschneidend. Vorn und an der Rückseite führen Zugbrücken zu festungsartigen Eingängen, welche durch kurze in Rustika

ausgeführte Thürme geschützt werden. Von den vier Flügeln, aus denen der Bau besteht, enthält der vordere nur eine lange Galerie, die sich mit Pfeilerarkaden gegen den Hof öffnet. Die beiden Seitenflügel sind in grössere Zimmer und Säle abgetheilt und haben jeder in der Mitte eine Haupttreppe mit geradem Lauf. Kleinere Treppen liegen in den vier Ecken. Der Flügel der Rückseite ist in eine Reihe von Wohngemächern getheilt, von denen das grösste 24 zu 18 Fuss misst. Von den Pavillons enthält der an der linken Ecke der Vorderseite gelegene die Kapelle, die ihre eigene Treppe und Sakristei hat. Die drei andern sind zu grösseren und kleineren Wohnräumen eingerichtet. Die Anlage spricht sich überall klar und übersichtlich aus; die Verbindung der Räume ist zweckmässig und durch die zahlreichen Treppen überall leicht zugänglich. Wie in den meisten Schlössern der Zeit ist auch hier Bedacht darauf genommen, eine Anzahl selbständiger Wohnungen, zum mindesten aus zwei zusammenhängenden Zimmern bestehend und mit eigenem Ausgang versehen, zu gewinnen.

Für die architektonische Charakteristik hat der Künstler manche Elemente der früheren französischen Architektur aufgenommen, sie aber dem Gesetz der Symmetrie und den Formen der Renaissance unterworfen (Fig. 69). Die runden Eckthürmchen mit ihren Laternen, die steilen Dächer mit den zierlichen Bleikrönungen, die hohen Schornsteine mit der strengen Pilaster- und Bogengliederung, namentlich aber die Dachfenster mit ihrer Einfassung von Pilastern, bekrönt von einem mehr oder minder reichen Aufbau, gehören hieher. An den verschiedenen Theilen des Gebäudes sind die Abschlüsse dieser Lucarnen mit gutem Bedacht variirt: an der leichten einstöckigen Galerie des vorderen Flügels haben sie eine spielend dekorative Form, an dem rechten Seitenflügel, der auf die grosse Terrasse hinausgeht und durch einen loggienartigen mit antikem Giebel bekrönten Mittelbau ein mehr classisches Gepräge gewinnt, sind sie mit einfachen Bogengiebeln geschlossen. An den hohen Pavillons und den Hoffaçaden haben sie kleine Nischen mit Statuen, Pilastereinfassungen und in der Mitte antikisirende Giebel. Vollends dem gothischen Styl huldigte Bullant bei der Kapelle, ein Beweis, wie lange für religiöse Bauten selbst diese Zeit noch an der traditionellen Form festhielt. Im Ganzen erkennen wir aus all diesen Zügen, dass Bullant in seinem Erstlingswerk eine zwischen der alten und der neuen Zeit vermittelnde Stellung einnimmt, während de l'Orme in dem seinigen (Anet) ausnahmslos der classischen Richtung huldigt, die grossen Eckpavillons beseitigt, die Einheit der Horizontalen auch bei den Dächern betont, die Kapelle in streng classischer Weise durchführt und nur geringe Spuren einer Concession an die mittelalterliche Auffassung erkennen lässt. Eben

dadurch gewinnt aber Bullants Bau ein mehr nationales Gepräge und berührt uns wie mit einem Hauch wärmerer Empfindung.

Die classische Formenwelt hat er sich für die Haupttheile seiner Composition aufgespart, und man muss gestehen, dass er sie mit künstlerischem Bewusstsein und mit Freiheit handhabt. Am schönsten ohne Zweifel an dem prachtvollen Triumphbogen des Haupteinganges, dessen Motiv de l'Orme in Anet aufgenommen und freilich durch Verlegung in den Schlusspunkt des Hofes zu ganz neuer Wirkung verwerthet hat. In drei Geschossen baut sich dieses Triumphthor als stark vorspringende Halle auf, im Erdgeschoss mit dorischen, darüber mit ionischen Säulen, zuletzt mit Telamonenhermen decorirt, in den schmalen Seitenfeldern mit Nischen geschmückt. Das Portal öffnet sich breit mit geradem Sturz; darüber im Hauptgeschoss eine Loggia mit grosser Bogenöffnung, im obersten Geschoss endlich eine Nische mit dem Reiterbild des Connetable. Neben dem Bogen derselben sind auf Attiken ruhende Sphinxfiguren angebracht. Die ganze Composition ist ohne Frage eine der geistreichsten Verwendungen und Umbildungen antiker Motive, die wir aus jener Zeit besitzen. Das runde Dach hat der Künstler auch bei der Galerie des vorderen Flügels angebracht.

Während sodann am Aeussern wie am Innern die Façaden durchgängig nur mit schlichten dorischen Pilastersystemen gegliedert sind, hat der Architekt sich weislich darauf beschränkt, die Axenlinien, besonders an den drei Hoffaçaden glanzvoll hervor zu heben. Am einfachsten noch ist der dem Haupteingang gegenüber liegende breite Thorweg als einschiffiger Triumphbogen mit vortretenden dorischen Säulen und reichem Gebälk derselben Ordnung eingefasst¹. Kapitäle, Gesimse und Archivolte sind fein gegliedert, in den Metopen lorbeerbekränzte Schilde abwechselnd mit Trophäen; in den Bogenzwickeln schwebende Victorien mit Lorbeerzweigen angebracht. Auch der Bogengang ist am Gewölbe reich cassettirt. Stattlicher ist die Mitte des rechten Hofflügels ausgebildet. Es galt hier, zwei durch breite Mauerflächen getrennte Portale kräftig hervorzuheben. Bullant hat das obere Geschoss mit den grossen Fenstern in seine Composition hineingezogen, Nischen mit Statuen in der Zwischenwand angebracht und das Ganze durch gekuppelte Säulen eingerahmt, zwischen denen noch Platz für kleinere Nischen geblieben ist. Die untere Ordnung ist dorisch, die obere korinthisch, die ganze Composition in ihrem strengen Classicismus von edler Wirkung; nur Schade, dass unter den Fenstern das dorische Gebälk durch-

¹ Eine Abbildung desselben bei Baltard, Pl. 7 und in meiner Architekturgeschichte, 3. Aufl., S. 722.

schnitten wird, um Tafeln mit Emblemen Platz zu machen. Eine Attika, mit lorbeerumwundenen Halbmonden geschmückt, bildet den Abschluss.

Noch grossartiger aber ist die gegenüber liegende Mitte des linken Flügels ausgebildet. Hier hat der Künstler, vielleicht das früheste Beispiel in Frankreich, eine kolossale, beide Geschosse umfassende Säulenordnung angebracht, deren prachtvolle Details dem Dioskurentempel des Forums nachgebildet sind. Zwischen den mittleren Säulen öffnen sich zwei Eingänge zu dem Treppenhause und den angrenzenden Sälen, darüber im Erdgeschoss zwei kleinere, im oberen Stockwerk zwei grosse Fenster; in den beiden seitlichen Intercolumnien sind Nischen angeordnet, in welchen der Connetable die beiden Marmorstatuen Gefangener von Michelangelo hatte aufstellen lassen, die ursprünglich für das Grabmal Julius II gearbeitet, später ins Museum des Louvre gelangt sind¹. Die Architektur dieses hervorragenden Theiles zeigt in allen Gliedern bis auf die Fensterprofile, die Gesimse und das Rahmenwerk den grössten Reichthum. Die Decoration des Architravs ist der des Dioskurentempels getreu nachgeahmt, am Fries sieht man Trophäen mit Lorbeerzweigen und Lorbeerkränzen über gekreuzten Schwertern; nur am Kranzgesims hat der Architekt die grossen Consolen sich versagen müssen.

Endlich haben wir noch der schon kurz erwähnten Loggia zu gedenken, welche an der rechten Aussenseite zum freien Ueberblick über die dort befindliche grosse Terrasse vorgebaut ist. Auch hier hat der Künstler ein antikes Motiv, das des Triumphbogens, frei verwerthet, und in beiden Hauptgeschossen eine grosse Bogenöffnung zwischen zwei kleineren angeordnet, das Ganze von antikem Giebel gekrönt. Die Einfassung besteht unten aus cannelirten dorischen Pilastern, mit Gebälk und Triglyphenfries, oben aus ebenfalls cannelirten ionischen Pilastern, mit einem Gebälk, an dessen Fries prächtige Laubgewinde gemeisselt sind. Schade dass der Architekt das Gesimse in der Mitte unterbrochen hat, um für seinen Bogen und für zwei Victorien, die das Giebelfeld bis zur Archivolte füllen, Platz zu gewinnen. Zur Genüge geht aus unserer Darstellung hervor, wie frei Bullant, ganz im Sinn seiner Zeit, die antiken Formen verwendet, und wie er sie einem durchaus französisch nationalen Bau nur als glänzende Prachtdecoration aufgeheftet hat.

Die gesammte Ausstattung des Schlosses athmete denselben künstlerischen Geist. Alles war von solcher Vollendung, dass du Cerceau sogar die reichen Fussbodenfliesen der Terrassen

¹ Du Cerceau sagt von ihnen: «Deux figures de captifs de marbre blanc, de la main de feu Michel Ange, estimées des meilleures besongnes de France pour le regard de l'oeuvre, et non sans cause.»

und des Hofes hervorhebt, und von letzterem sagt: »la court est si richement pavée qu'il ne s'en trouve point qui la seconde.« Von der reichen Ausstattung des Innern sind kaum einzelne Spuren erhalten. Rosso hatte das Schloss mit Gemälden, Jean Goujon und Ponce es mit Bildwerken geschmückt. Antike Statuen standen selbst auf den Gängen und den Treppen, Meisterwerke italienischer Maler schmückten die Säle, Glasgemälde nach Compositionen Rafaels die Fenster. Besonders glänzend war die Kapelle ausgestattet. An den Wänden sah man ein Täfelwerk mit kostbaren eingelegten Hölzern, die Emporen zeigten schön geschnitzte Brüstungen, die gothischen Rippengewölbe waren mit Fresken bedeckt, die Fenster mit Glasgemälden gefüllt und der Fussboden bestand aus emaillirten Platten der besten französischen Meister¹. Von alledem ist nichts erhalten als der Altar, der zur Revolutionszeit ins Museum der französischen Denkmäler gebracht, später in die Kapelle des Schlosses Chantilly übergeführt wurde. Im Gegensatz zum gothischen Styl der Kapelle ist diess Werk, dessen Abbildung Baltard giebt, streng in antikem Geist entworfen. Die Seiten des Altartisches hatte Jean Goujon mit den Reliefs der Kardinaltugenden und der Evangelisten geschmückt; darüber erhebt sich ein prachtvoll eingerahmtes Relief, das Opfer Isaaks darstellend, umschlossen jederseits von zwei eleganten dorischen Marmorsäulen mit einem Gebälk desselben Styles. Auch hier hat also Bullant seiner Begeisterung für die Antike in einem einzelnen Prachtstück Ausdruck gegeben.

VII. Kapitel.

Die Renaissance unter den letzten Valois.

B. Die übrigen Profanbauten.

§. 69.

Das Schloss Ancy-le-Franc.

Aus der Reihe ansehnlicher Privatbauten, deren Architekten nicht bekannt sind, die aber im Styl den von den tonangebenden

¹ Einige Bruchstücke und ein üppig decorirter Kamin bei Baltard, Anderes bei Rouyer et Darcel, a. a. O.