Geschichte der neueren Baukunst

Burckhardt, Jacob
Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1867

VIII. Kapitel. Der Profanbau unter Heinrich IV und Ludwig XIII.

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

in der Mitte ein helmgekröntes Wappen angeordnet hat. Zwischen den beiden Hauptgeschossen zieht sich ein Relieffries mit Reiterkämpfen, über dem oberen Geschoss zierliches Blätter- und Rankenwerk hin. Selbst die kleinen Fenster des obersten Stockes haben ihren Consolenfries und korinthische Säulen, wozu noch Karyatiden und Hermen und, um alle Formen zu erschöpfen, spiralförmig gewundene Säulen kommen. Das Kranzgesimse wird durch drei überkragende Reihen von Rundbögen in etwas trockener Weise gebildet. Das Gebäude wurde um 1550 durch Noël de St. Albans erbaut, der als Führer der Hugenotten in den Bürgerkriegen hervortrat und den Tod durch Henkershand fand.

VIII. Kapitel.

Der Profanbau unter Heinrich IV und Ludwig XIII.

§. 82.

Weitere Umgestaltung der Architektur.

Die letzten Decennien des XVI Jahrhunderts waren in Frankreich so gänzlich erfüllt von Parteiung und Bürgerkrieg, dass die Kunst sich nicht frei zu entwickeln vermochte. Auch mit der Thronbesteigung Heinrichs IV (1589) war der Zustand der Unruhe lange noch nicht beseitigt, und erst 1598 mit dem Frieden von Vervins und dem Edikt von Nantes athmete das Land nach so langen Stürmen wieder auf. Aber der öffentliche Zustand war so tief zerrüttet, die Finanznoth so drückend, Handel und Verkehr so gelähmt, dass es strenger Nüchternheit und ausdauernder Energie bedurfte, um so schwere Schäden zu heilen. Solche Zeiten sind nicht dazu angethan, jene freie Stimmung zu schaffen, aus welcher die edle Blüthe der Kunst hervorkeimt. Vergleicht man daher die Regierung Heinrichs IV mit den Zeiten Franz I und selbst noch Heinrichs II, so bekommt man den Eindruck ernster Mannesjahre voll Arbeit und Mühen, die auf fröhliche Jugendtage mit ihrer Lust an den bunten Spielen der Phantasie gefolgt sind. Der Verstand, die Besonnenheit haben jetzt die Herrschaft, und während Sully die Finanzen wieder herstellt, während der König mit allem Eifer den Bürgerstand zu heben, Handel und Gewerbe zu fördern bemüht ist, muss das Schöne hinter dem Nützlichen zurücktreten. Wohl hat die Archi-

tektur auch jetzt wichtige Aufgaben zu lösen, aber dieselben gehören mehr dem letzteren als dem ersteren Gebiete an. Es ist hauptsächlich der Bau von Strassen und Kanälen, der den König beschäftigt; es gilt durch Correktionen ganzer Plätze und Stadtviertel den Bewohnern der Residenz Luft und Licht zu geben, für die Wohlfahrt und Gesundheit des Volkes zu sorgen. Das sind die Ziele, welche in erster Linie jetzt der Architektur gestellt werden. Wohl haben wir darin für die Kulturgeschichte einen Fortschritt anzuerkennen, wenn auch die höhere ästhetische Lösung diesen Aufgaben noch fern bleibt.[1]

Bei solchem auf das Gemeinwohl zielenden Streben tritt der Schlossbau als der künstlerisch geadelte Ausdruck egoistischer Tendenzen mehr in den Hintergrund. Umfangreichere Unternehmungen dieser Art werden unter Heinrich IV nur auf den Fortbau des Louvre und des Schlosses zu Fontainebleau sowie auf die neuen Anlagen zu St. Germain verwendet. Bei diesen Werken bemerkt man zum Theil ein Anschliessen an die Richtung der vorigen Epoche, zum Theil entwickeln sich aber aus den schon früher vorhandenen Keimen die Ansätze zu einer neuen Behandlungsweise. Der Grundzug derselben beruht auf einer gewissen Strenge und Nüchternheit, einer kühlen Reflexion, wie sie solcher verständig praktischen Epoche natürlich ist. Am meisten bezeichnend für diese Richtung wird die massenhafte Aufnahme des Ziegelbaues, der in den vorigen Epochen doch nur die Ausnahme von der Regel bildete. Nunmehr aber drängt er sich selbst bei den bedeutendsten Bauten ein, ohne jedoch auch jetzt zu einer künstlerischen Durchbildung, etwa analog den norddeutschen oder den oberitalienischen Backsteinbauten zu gelangen. Vielmehr wird auch jetzt an der Verbindung mit Hausteinen festgehalten, und jede charakteristische Form, die Ecken, Fenstereinfassungen und Gesimse in Quadern durchgeführt. Diese Gebäude mit ihren schweren Gliedern und dunklen Massen machen wohl einen tüchtig gediegenen, aber oft auch trübselig mürrischen Eindruck. Der Quaderbau selbst aber nimmt überwiegend den Charakter der Rustica an, die noch allgemeiner als in der vorigen Epoche sich Bahn bricht und auch die Pilaster- und Säulenordnungen mit in ihr Bereich zieht. Im Zusammenhange damit werden alle Formen derber gebildet, die Arabesken und leichteren Ornamente durch schwere Cartouchen verdrängt, namentlich aber die feineren und reicheren Ordnungen des ionischen und noch mehr des korinthischen Styls zu Gunsten eines

[1] Diese Seite der baulichen Thätigkeit Heinrichs IV bietet bemerkenswerthe Analogieen mit jenen städtischen Wohnhausbauten, welchen Friedrich der Grosse in Berlin und Potsdam in ganz ähnlicher Absicht so viel Eifer zuwendete.

nüchternen Dorismus beseitigt. Es ist bemerkenswerth, dass die Renaissance überall, in Italien wie in den andern Ländern, denselben Weg vom Reichen und Zierlichen zum Nüchternen und Trockenen zurücklegt, während die antikrömische Kunst, sowie die griechische vor ihr in entgegengesetzter Linie sich entwickelt haben. Ebenso bezeichnend erscheint es, dass während die Frührenaissance so sehr dem Kleinen und Zierlichen ergeben war, dass sie dieser Richtung selbst im Grossen oft zu weit nachgab, jetzt umgekehrt die Tendenz auf das Grosse, Bedeutende, Mächtige so überhand nimmt, dass selbst da, wo das Kleine und Zierliche am Platze wäre, dasselbe ins Schwere und Plumpe umgewandelt wird.

Wo man trotzdem den Ausdruck von Reichthum und Pracht erstrebt, geschieht diess durch derbe Häufung und barocke Umgestaltung der Glieder, wobei verkröpfte Gesimse, durchbrochene und gebogene Giebel, krauses Cartouchenwerk eine Hauptrolle spielen. Besonders ausgedehnten Gebrauch macht man aber von allerlei gekünstelten Verzierungen, mit welchen man die Rustica ausstattet. Sie wird oft in ganzer Ausdehnung mit jenen wie Gewürm verschlungenen Linienspielen bedeckt, zu welchen verschiedenes reichere Ornament, Laubwerk, besonders Lorbeerzweige, und selbst Embleme aller Art sich gesellen. An Stelle einer klaren und wirksamen plastischen Gliederung tritt in solchen Fällen also eine rein malerische, freilich mit den Mitteln der Plastik hergestellte Decoration.

Soll dagegen eine durchgreifende architektonische Gliederung gewonnen werden, so geht man auf dasselbe Streben nach Grösse und »Majestät« aus, welches schon in der vorigen Epoche die Colossal-Ordnungen hervorgerufen hatte. In der Regel wird also eine riesige Pilasterstellung zur Charakteristik für zwei Stockwerke verwendet.

Für die Gesammtanlage der Gebäude hält man auch jetzt an den Grundzügen fest, welche aus den nationalen Sitten und Anschauungen sich herausgebildet hatten, nur dass bisweilen dem italienischen Einfluss mehr Spielraum gestattet wird. Indessen vermag derselbe die hohen Dächer mit ihren Giebeln und Schornsteinen sowie die Pavillons und die durch dieselben bedingte malerische Gruppirung der Gebäude doch nicht zu beseitigen.

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Styl bleibt auch während der Regierung Ludwigs XIII in Kraft, nimmt aber allmählich die Elemente eines strengen und zugleich feineren Klassicismus auf. Namentlich gilt diess von der inneren Decoration der Räume, bei welcher die wilde Ueberladung, die aus der Schule von Fontainebleau sich seit 1550 verbreitet hatte, einer massvolleren Behandlung und eleganteren Gliederung weicht. Eingelassene Gemälde in plastisch durchgebildeten Rahmen, auch

wohl in elegant cannelirte Pilasterstellungen gefügt, kommen dabei häufig zur Anwendung und werden von den noch immer mit Virtuosität behandelten reichgeschnitzten Holzdecken, deren Felder häufig ebenfalls Gemälde zeigen, unterstützt. Diese Decoration enthält die Keime, aus welchen in consequenter Fortbildung sich der Styl der Zeit Ludwigs XIV entwickeln sollte. Entscheidend für diese Behandlungsweise wird der Umstand, dass inzwischen eine nationale Schule von bedeutenden Malern sich herangebildet hat, deren berühmteste Vertreter, wie Simon Vouet, Nicolas Poussin, Philippe Champaigne, Eustache le Sueur, Charles le Brun in der Ausschmückung dieser Prachtgemächer wetteifern.

Unter dieser starken Strömung verschwinden jetzt die letzten Spuren romantischer Ritterlichkeit und feudaler Selbstherrlichkeit. Die gewaltige Hand Richelieus wirft die Grossen des Landes nieder und beseitigt damit die spärlichen Anklänge, welche noch an das Mittelalter erinnerten. Die vornehmen französischen Kreise bilden jetzt erst ihren modernen Charakter aus und werden zu einer geistreichen Gesellschaft der Salons. Damit schwindet denn auch in den Anlagen der Schlösser der letzte Rest feudaler Reminiscenzen: die Thürme und häufig selbst die Pavillons, die Wassergräben mit ihren Zugbrücken, die vorgebauten Treppenhäuser mit ihren Wendelstiegen, statt deren die Treppen mit geradem Lauf angelegt und ins Innere hineingezogen werden. Auch die Anordnung und Verbindung der Zimmer gewinnt überwiegend den Charakter des Privaten und Wohnlichen und deutet auf eine Gesellschaft, die mehr den Interessen des Friedens, der Kunst und Literatur als dem der rauheren Bestrebungen, der Jagd und des Krieges zugethan ist. Selbst ein anscheinend so geringfügiger Umstand wie der, dass nunmehr die Fenster die so lange behaupteten steinernen Pfosten des Mittelalters gegen ein hölzernes Rahmenwerk vertauschen, ist bezeichnend für den neuen Geist, der in die Architektur eindringt.

§. 83.

Arbeiten am Louvre.

Zu den ersten Unternehmungen Heinrichs IV, nachdem er in den Besitz von Paris gelangt war, gehört der weitere Ausbau des Louvre. Der König wünschte dadurch nicht bloss den Künstlern und Handwerkern dauernde Beschäftigung zu bieten, sondern auch, was in jenen noch immer unruhigen Zeiten nahe genug lag, für seine Sicherheit zu sorgen. Desshalb liess er die schon begonnene Galerie zur Verbindung von Louvre und Tuilerien energisch aufs Neue in Angriff nehmen und vollenden; denn da die Tuilerien damals noch ausserhalb der Stadt, durch Wall und Graben von

dieser getrennt waren, so durfte er hoffen, durch eine gedeckte Verbindung mit denselben sich eine sichere Rückzugslinie für äusserste Nothfälle herzustellen.

Unter diesen Gesichtspunkten musste man sich den unter Katharina von Medici ausgeführten Bauten zunächst anzuschliessen suchen. Die kleine Galerie (4 auf dem Grundriss S. 190), welche bis dahin nur aus einem Erdgeschoss, mit einer Terrasse bestanden hatte, wurde um ein Stockwerk erhöht. Die lange Galerie (7), welche gleichfalls bloss ein Erdgeschoss gebildet hatte, erhielt

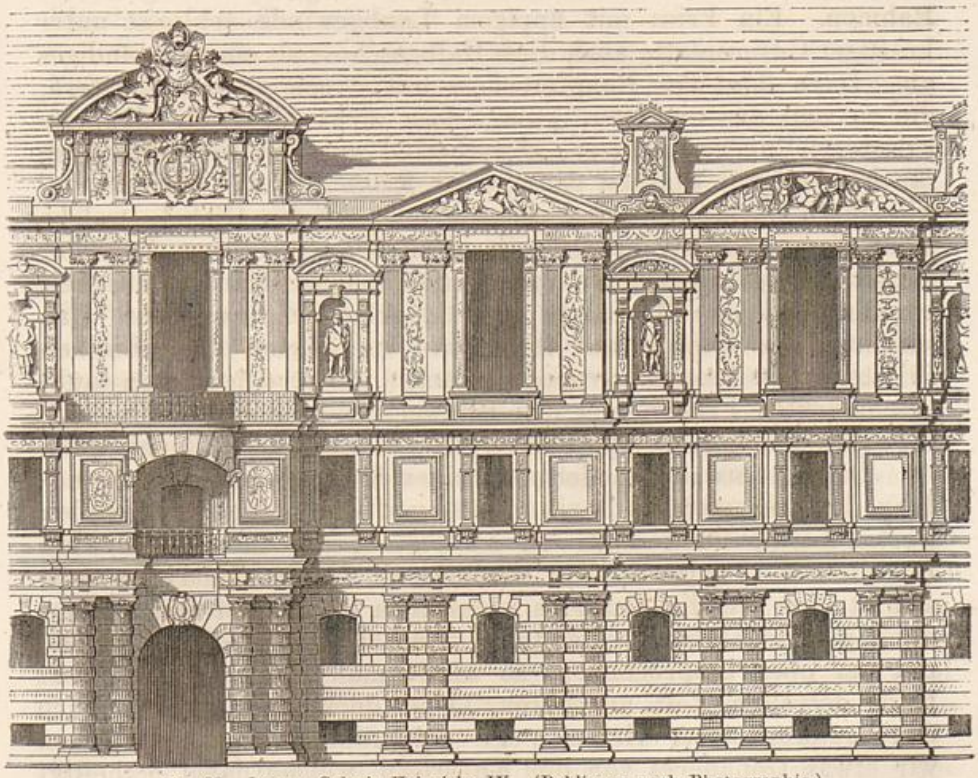


Fig. 83. Louvre-Galerie Heinrichs IV. (Baldinger nach Photographie.)

ein oberes Stockwerk und, zur Ausgleichung der Höhe, ein Mezzaningeschoss. Zugleich aber wurden in Uebereinstimmung mit den oberen Theilen auch die unteren mit der Decoration ausgestattet, welche sie jetzt noch zeigen. (Fig. 83.)

Bei diesen Arbeiten hat offenbar die Absicht vorgewaltet, sich den inneren Façaden Lescot's im Charakter möglichst zu nähern und in gewissen Hauptformen zugleich an die Tuilerien de l'Orme's zu erinnern. Letzteres gilt besonders von den Pilastersystemen des Erdgeschosses, die an hervorragenden Theilen sich mit frei vortretenden Säulen verbinden. Es ist die »fran-

zösische Ordnung« de l'Orme's in der vollen ornamentalen Pracht und dem Reiz der Behandlung, wie sie schon am Hauptbau der Tuilerien sich findet. Die reich geschmückte Rustica, welche damit in Verbindung gesetzt ist, entspricht dem künstlerischen Streben der in Rede stehenden Epoche. Ein üppiger Fries mit Laubwerk, Emblemen und Genien (vgl. Fig. 62 auf S. 208) bildet den Abschluss des Erdgeschosses.

Noch reicher, noch eleganter sind die beiden oberen Stockwerke durchgeführt. Die Fenster der Mezzanina haben feine Pilaster, die Wandfelder zwischen ihnen graziös ausgebildete Rahmen. Ein Fries mit üppigem Laubgewinde schliesst unter kräftiger Gesimsplatte auch diess Halbgeschoss als ein selbständiges ab. Dann folgt das Hauptgeschoss mit seinen grossen Fenstern, die so weit aus einander liegen, dass nicht bloss für doppelte Pilasterstellungen, sondern, abwechselnd mit den Fenstern, noch für Nischen mit Statuen genügender Raum bleibt. Dadurch sowie durch die abwechselnd geraden oder runden Giebel, welche jedes Fenstersystem krönen, ist dem langgestreckten Bau der Eindruck rhythmischer Bewegung und schöner Mannichfaltigkeit gewahrt und jede Monotonie aufs Glücklichste vermieden. Uns scheint diese Façade mit ihren fein cannelirten korinthischen Pilastern, den Trophäengruppen zwischen ihnen, den reichen laubgeschmückten Friesen und den Bildwerken in den Giebeln eine der gelungensten Compositionen der französischen Renaissance.

Diese Anordnung findet noch einen Anklang bei der Behandlung des anstossenden Pavillons (6) und dem daneben liegenden Portal Lesdiguières. Von da an beginnt die in unsrem Plan Fig. 60 mit (11) bezeichnete westliche Hälfte der Galerie, welche sammt dem an die Tuilerien stossenden Theil (10) die Verbindung mit den letzteren herstellt. Vergleicht man diese Partieen mit der oben besprochenen, so würde man kaum glauben, dass beide derselben Zeit angehören. Und doch sind letztere gleich den ersteren unter Heinrich IV ausgeführt worden. Wüssten wir etwas Genaueres von den Künstlern, welche dabei betheiligt waren, so hätten wir vielleicht einen Anhaltspunkt zur Erklärung dieses auffallenden Gegensatzes. Der Architekt der westlichen Galerie hat nämlich sich von der Anordnung, welche die übrigen Theile des Louvre wie der Tuilerien beherrscht, frei gemacht und an Stelle der kleineren, für jedes Stockwerk selbständigen Ordnungen eine einzige kolossale Pilasterstellung zur Decoration seiner Façaden gewählt. Je zwei cannelirte korinthische Pilaster erheben sich auf hohem Stylobat und steigen bis zum Gesimse auf, wo sie durch ein schweres Gebälk verbunden sind. Plumpe Giebel, abwechselnd gerad oder gebogen, von Trophäen ausgefüllt, bilden die Bekrönung. Diess ist das einzige Motiv, welches von dem östlichen Theil entlehnt, aber durch die Schwerfälligkeit

der Verhältnisse ins Hässliche entstellt ist. Ebenso unschön muss man es nennen, dass die grossen Fenster des oberen Geschosses, in rücksichtsloser Weise das Gebälk durchschneidend, unmittelbar hart an das Kranzgesims stossen. Das Streben nach Grossartigkeit hat den Architekten also nicht bloss zu einer innerlich unwahren Decoration, sondern auch zu unschönen Verhältnissen und einer ebenso nüchternen als schwerfälligen Behandlung verführt, die ausserdem noch das Gepräge einer öden Monotonie trägt. Wollte er diese vermeiden, so hätte er vor Allem durch wirksame Gruppirung den Massen einen belebten Rhythmus schaffen müssen.[1]

Die Frage nach dem Urheber dieser Theile lässt sich mit Sicherheit nicht beantworten. Dass *Baptiste du Cerceau* Architekt Heinrichs IV war, ist festgestellt. Ihm folgte, da er 1602 schon nicht mehr lebte, sein Bruder *Jacques*, der bis 1614, also noch einige Jahre unter Ludwig XIII thätig war. Es ist wahrscheinlich, dass Beide an den Louvregalerieen gearbeitet haben; welche Theile man aber dem Einen, welche dem Andern zuschreiben darf, wird sich kaum ermitteln lassen. Ausserdem sind aber auch zwei Glieder der Familie *Métezeau*[2] als Architekten des Königs in derselben Epoche bezeichnet, und alte Nachrichten wollen ihnen ebenfalls Antheil an der Louvregalerie vindiciren. Es ist *Thibault Métezeau*, der jedoch 1596 nicht mehr am Leben war und als Nachfolger beim Louvrebau seinen Sohn *Louis* hatte, welcher 1615 starb. Aber auch von diesen Künstlern wissen wir nichts Genaueres über ihren Antheil an dem Werke. Wahrscheinlich jedoch haben wir die eine Hälfte den beiden Métezeau, die andere den beiden du Cerceau zuzuschreiben. Welche aber, das ist zweifelhaft.

Unter Ludwig XIII blieb längere Zeit der Bau ruhen, bis Richelieu ihn wieder aufnahm. Man wandte sich aber jetzt dem unvollendet gebliebenen Lescot'schen Baue zu, und der geschickte Architekt *Lemercier* wurde 1624 mit der Ausführung betraut. Um aber das Werk den inzwischen gesteigerten Ansprüchen gemäss umzugestalten, vergrösserte man den Plan Lescot's um das Vierfache, machte den nördlichen Eckpavillon (pavillon de l'horloge) zur Mitte der doppelt so langen Westfaçade und führte die auf unsrem Plan mit (12) bezeichneten Theile des westlichen und nördlichen Flügels aus. Das Verdienst Lemercier's ist es, dabei die Anordnung und Decoration des Lescot'schen Baues

---

[1] Um nicht ungerecht zu sein, müssen wir indess daran erinnern, dass die Disharmonie zwischen der östlichen und westlichen Hälfte der Galerie ursprünglich weniger bemerkbar war, weil beide Theile damals noch durch einen mächtig vorspringenden alten Befestigungsthurm sowie durch den Wall und Graben, welche dort die Stadt abschlossen, getrennt wurden. — [2] A. Berty, les grands architectes, p. 121 ff.

festgehalten und dem Louvrehofe für die Folge seine künstlerische Harmonie gewahrt zu haben. Der obere Abschluss des Pavillons mit den Karyatiden, welche drei Frontons über einander tragen, und mit dem hohen Kuppeldach ist nicht tadellos, aber doch im Verhältniss zu der Willkür des damaligen Kunstgeschmacks immer noch anzuerkennen. Namentlich ist nicht zu leugnen, dass die Karyatiden, das gepriesene Werk des talentvollen Bildhauers *Sarazin*, zwar etwas zu malerisch gedacht, aber im Vergleich zu so manchen phantastisch barocken Schöpfungen der Epoche, immer noch als massvoll, edel und anmuthig zu bezeichnen sind.

An Stelle Lemercier's trat unter Ludwig XIV seit 1660 *Levau*, der die übrigen Façaden des Hofes (13) in Angriff nahm und die durch Brand zerstörte Apollogalerie wieder herstellte. Zugleich vollendete er den Pavillon Marsan und damit den nördlichen Flügel der Tuilerien (14). Sodann wurde seit 1665 nach *Perrault's* Plänen die Ostseite (15) mit der kolossalen Säulenhalle errichtet, die unharmonisch dem Uebrigen sich anfügt, aber der Vorliebe Ludwigs XIV für das Majestätische schmeichelte. Nach diesen Arbeiten gerieth der Louvre, der noch immer unvollendet war, in Verfall, das Schicksal des Königthums theilend, und als letzteres gestürzt war, sah der gewaltige Bau einer verfallenen Ruine gleich. Erst Napoleon liess durch *Percier* und *Fontaine* den Palast wieder herstellen und weiter ausführen. Die westliche Hälfte der Nordgalerie, die an die Tuilerien gränzt (16), und die auf derselben Seite an den Louvre stossenden zu einer Kapelle bestimmten Theile (16) entstanden in dieser Zeit. Den Abschluss haben dann neuerdings die unter dem zweiten Kaiserreich ausgeführten Theile (18) gemacht. Die Pläne *Visconti's* haben dabei leider starke Umgestaltungen erfahren, und Alles ist in jenem aufgebauschten marktschreierischen Style durchgeführt, welcher der entsprechende Ausdruck für die jetzt in Frankreich herrschenden Gesellschaftskreise zu sein scheint.

§. 84.

Arbeiten in Fontainebleau.

Mehr als am Louvre, wo die Rücksicht auf frühere Theile die neueren Ausführungen bedingte, lässt sich der Charakter der Epoche Heinrichs IV an den Bauten erkennen, welche er dem Schlosse Fontainebleau hinzufügte. Dahin gehören zunächst die auf dem Gesammtplan S. 72 mit H bezeichneten Theile. In drei Flügeln einen grossen Hof umgebend, sind diese Gebäude untergeordneten Dienstzwecken bestimmt und tragen demnach das Gepräge strenger Einfachheit, die im Geiste der Zeit sich

nicht ohne Nüchternheit ausspricht. Die Verbindung von Ziegelbau mit Quadern, die schmucklose ja plumpe Einfassung der Fenster und Thüren, die Abwesenheit jeder feineren oder lebensvolleren Form giebt diesen Gebäuden einen trockenen Ausdruck, obwohl das Ganze durch die tüchtigen Verhältnisse und die

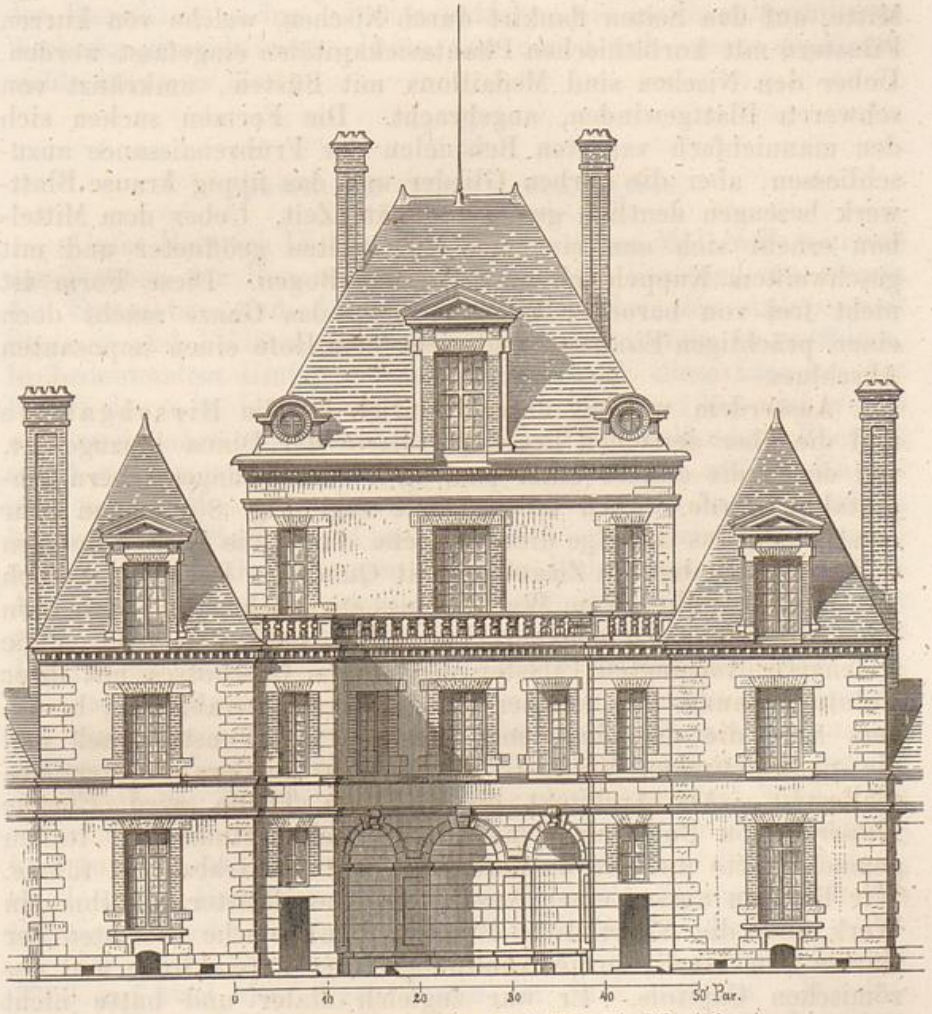


Fig. 84. Fontainebleau. Aus dem Hofe Heinrichs IV. (Pfnor.)

glückliche Massengliederung, unterstützt namentlich durch Pavillons auf den Hauptpunkten, eine würdig solide Wirkung macht. Die grossen Halbkreisnischen, welche die Hauptfaçade in der Mitte durchbrechen, tragen dazu das Ihrige bei (Fig. 84). Jedenfalls gehören diese Theile zu den Mustern dessen, was man damals unter ländlichem Charakter in der Baukunst verstand.

Grössere Pracht dagegen entfaltete sich an dem Portal,

welches unter der Bezeichnung »Baptisterium Ludwigs XIII« den ovalen Hof des Schlosses an der östlichen Seite abschliesst. Seinen Namen erhielt es dadurch, dass in seinem kuppelartigen Oberbau die Taufe des Dauphins stattfand. Der Bau hat die imponirende Form eines Triumphbogens, doch in ganz freier, origineller Composition. Ein weiter Bogen öffnet sich in der Mitte, auf den Seiten flankirt durch Nischen, welche von kurzen Pilastern mit korinthischen Phantasiekapitälen eingefasst werden. Ueber den Nischen sind Medaillons mit Büsten, umkränzt von schweren Blattgewinden, angebracht. Die Formen suchen sich den mannichfach variirten Beispielen der Frührenaissance anzuschliessen, aber die derben Glieder und das üppig krause Blattwerk bezeugen deutlich genug die späte Zeit. Ueber dem Mittelbau erhebt sich nun ein nach vier Seiten geöffneter und mit geschweiftem Kuppeldach geschlossener Bogen. Diese Form ist nicht frei von barocker Willkür, aber das Ganze macht doch einen prächtigen Eindruck und giebt dem Hofe einen imposanten Abschluss.

Ausserdem wurden unter Heinrich IV die Hirschgalerie und die über derselben liegende Galerie der Diana hinzugefügt, von denen die erstere unter Ludwig XV zu Wohngemächern umgestaltet wurde. Auch diese Theile (vgl. Fig. 85) tragen sehr entschieden das Gepräge dieser Epoche durch die derben Formen und die Mischung von Ziegelbau mit Quadern. Doch zeugt auch hier die Behandlung vom Walten eines energischen und bewussten Künstlergeistes. Zu den barocken Wunderlichkeiten gehören die stelenartig verjüngten Pilaster des oberen Geschosses mit ihrer Volutenkrönung, von welcher ein Laubkranz herabhängt; besonders aber die durchbrochenen Gesimse der Fenstergiebel und die phantastischen Voluten, welche das mittlere Fenster einschliessen. Als Architekt dieser neuen Theile wird *Etienne Dupérac* von Bordeaux genannt, der seine Studien in Italien gemacht hatte und wie du Cerceau selbst den Grabstichel führte. Wir besitzen ausser einer Anzahl einzelner Blätter von ihm ein Werk über die Alterthümer Roms und malerische Ansichten der Gärten von Tivoli, sowie Abbildungen der Peterskirche und des römischen Capitols. Er war zugleich Maler und hatte nicht bloss Gemälde für das Badezimmer von Fontainebleau, sondern wahrscheinlich auch die Decoration der erwähnten Galerieen ausgeführt. Ausserdem rührte von ihm die Rehgalerie, die sich mit einem Bogengang von ca. 120 Fuss Länge der Dianengalerie gegenüber öffnete und mit Landschaften und Jagdscenen bemalt war. Diese Galerie ist später völlig zerstört worden. Endlich gehört zu den Ausführungen dieser Zeit der Umbau und die glänzende Ausschmückung der Dreifaltigkeitskapelle, deren Decoration in prachtvoller Weise und in Formen von ziemlich reinem

Classicismus durchgeführt ist. An ihren Gemälden war hauptsächlich Fréminet, ein damals geschätzter Maler, betheiligt.

Unter Ludwig XIII wurde endlich durch *Lemercier* die berühmte hufeisenförmige Treppe erbaut, welche den Haupteingang aus dem grossen äusseren Hofe in den Mittelbau bildet. Die heutige Anschauung schätzt diese malerischen Treppenanlagen der Barockzeit gering. Indess entfalten sie in ihrer grandiosen Wirkung perspektivische Reize, von denen sich unsere Aesthetik nichts träumen lässt.

§. 85.

Bauten zum öffentlichen Nutzen.

Unter Heinrich IV äussert sich zum ersten Mal in Frankreich das Streben der Renaissance, in grösserem Umfange das Gesetz der Symmetrie und der Regelmässigkeit bei der Anlage von Strassen und Plätzen, ja von ganzen Stadtvierteln zu entfalten. In bedeutendem Umfange führte Heinrich IV diese Idee bei der Place Royale ins Leben.[1] Der Bau begann 1605 und wurde erst zwei Jahre nach des Königs Tode 1612 vollendet. Ehemals stand auf diesem Platze das Hôtel des Tournelles, welches Katharina von Medici nach dem Tode ihres Gemahls hatte zerstören lassen. Der Platz bildet ein weites Viereck, rings von regelmässigen Gebäuden umzogen, die im Erdgeschoss sich mit 144 Arkaden öffnen. Ein umgitterter Rasenplatz mit Baumgruppen, zwei Springbrunnen und das Reiterbild Ludwigs XIII, an Stelle der in der Revolution zerstörten alten Statue in neuerer Zeit errichtet, nimmt die Mitte des Platzes ein. Die Architektur, aus Backstein und Quadern gemischt, macht einen strengen und düsteren Eindruck, der durch die 35 hohen Pavillons, in welche die Masse der Dächer aufgelöst ist, noch gesteigert wird. Die Schönheit tritt hier hinter die Herrschaft blosser Zweckmässigkeit zurück, letztere aber ist in nachdrücklicher Weise betont, so dass das Ganze in seiner Art bei aller Strenge doch das Gepräge klarer Gesetzmässigkeit und Tüchtigkeit gewinnt.

Die zweite Schöpfung dieser Art ist die Place Dauphine,[2] 1608 auf zwei ehemaligen Inseln der Cité angelegt. Die Gebäude tragen denselben Charakter, der aus der Verbindung von Ziegelbau und Quadern sich ergiebt. Nur ist hier der Ausdruck noch etwas strenger und nüchterner und die Anwendung der Rustica noch hervortretender als auf der Place royale. Der Platz, der die westliche Spitze der Insel bildet, hat dreieckige Grundform.

---

[1] Aufn. in Blondel, Archit. Françoise, Vol. II. — [2] Aufn. bei A. Berty, la renaissance monum. Vol. I.

Grossartiger wäre ein dritter Platz geworden, welcher als Place de France an der Stelle des Marais sich ausdehnen und diese Unternehmungen zur Verschönerung und Verbesserung der Stadt abschliessen sollte. Dieser Platz hätte in grossem Umkreis einen Halbmond beschrieben, dessen Durchmesser von der Bastille bis zur Rue du Temple sich erstrecken würde. Acht Hauptstrassen sollten strahlenförmig von hier ausgehen und die Namen der Hauptprovinzen Frankreichs tragen, während den Verbindungsstrassen die Namen der untergeordneten französischen Provinzen zugedacht waren. Zwischen den Hauptstrassen sollte jede der sieben Gebäudemassen über einem Erdgeschoss mit Arkaden sich in zwei Stockwerken von Backstein und Quadern erheben, jede als besonderer Pavillon mit hohem Dach geschlossen. Der Plan zu dieser grossartigen Anlage stand bereits fest, als durch die Ermordung des Königs diesem gleich so vielen andern Entwürfen ein Ziel gesetzt wurde.

Von den zahlreichen übrigen Bauten zum öffentlichen Nutzen heben wir die Vollendung des Pont Neuf[1] hervor, dessen Bau der König von 1602 bis 1607 zur Ausführung brachte. Damit hing die Verlängerung der Insel der Cité nach der Westseite zusammen, die durch Verbindung zweier kleiner Inseln bewerkstelligt wurde. Die Brücke trat dadurch in Berührung mit der Cité und wurde in zwei selbständige Theile geschieden. Ferner liess der König die Wasserleitungen von Belleville und der Prés-St. Gervais wieder herstellen, welche den nördlichen Theil von Paris mit Wasser versahen; ebenso liess er die Brunnen, welche von ihnen gespeist wurden, wieder herstellen und eine Anzahl neu errichten. Auch verschiedene Quais wurden neu gefasst und die Mauern und Thore der Stadt ausgebessert.

Es ist bezeichnend, dass dieser Freund des Bürgers und des Volkes der erste unter den Herrschern Frankreichs war, welcher Bauten für den öffentlichen Nutzen und nicht bloss Prachtwerke zum eigenen Vergnügen ausführen liess. Im Verhältniss zu der kurzen Regierungszeit, die ihm beschieden war, muss man die Zahl und die Bedeutung der von ihm errichteten Bauten ansehnlich nennen.

§. 86.

Der Palast des Luxembourg.

Nach dem Tode Heinrichs IV trat Maria von Medici als Beschützerin der Künste auf, und diese Kunstliebe, ein Erbtheil ihres väterlichen Hauses, würde vielleicht die widerwärtigen Eigenschaften dieser ränkevollen und herrschsüchtigen Florentinerin

[1] Blondel, Archit. Françoise, Vol. II.

vergessen machen, wenn nicht auch durch ihre Beziehungen zur Kunst ein erkältend frostiger Hauch hindurchginge. Frostig in hohem Grade ist denn auch das Hauptwerk, welches die Architektur auf ihre Veranlassung hervorgebracht hat. Im Jahre 1612 kaufte sie das Hôtel und die Gärten des Herzogs von Luxembourg sowie mehrere benachbarte Grundstücke, und liess von 1615 durch *Salomon de Brosse,*[1] einen Neffen des jüngeren Jacques Androuet du Cerceau, sich das prachtvolle Palais errichten, welches noch jetzt vorhanden ist.[2] In der auffallend kurzen Zeit von fünf Jahren war der ganze Bau vollendet, und 1620 konnte Rubens berufen werden, um seine berühmten Gemälde für die Galerie auszuführen.

Von dem Meister des Baues wissen wir nur, dass er zu Verneuil geboren war, ohne indess das Jahr seiner Geburt zu kennen. Vermuthen lässt sich, dass er nach der Sitte der Zeit seine Studien in Italien gemacht hat. Wenigstens deutet sein Werk selbst darauf hin, denn die Architektur desselben erinnert an Ammanati's Hof des Palazzo Pitti zu Florenz, nur dass dort einfache, hier gekuppelte Pilasterstellungen die Flächen gliedern. Im Uebrigen ist die oft behauptete Aehnlichkeit des Luxembourg mit dem Palazzo Pitti ein Märchen. Die Anlage zeigt vielmehr einen durchaus französischen Grundriss, und ebenso im Aufbau die hohen Dächer und die dominirenden Pavillons.

Schon das ist in der Anordnung des Grundplans durchaus der französischen Sitte entsprechend, dass ein ungefähr quadratischer Hof, auf drei Seiten von Galerieen eingefasst, den Hauptbau von der Strasse trennt. In der Mitte des äusseren Flügels, der nur aus einem Erdgeschoss mit einer Terrasse besteht, erhebt sich ein zweistöckiger mit einer Kuppel gekrönter Portalbau von stattlicher Wirkung. Auf beiden Ecken wird dieser Vorderbau flankirt durch Pavillons mit steilen Dächern, über dem Erdgeschoss mit zwei oberen Stockwerken emporgeführt. Die beiden Seitenflügel des Hofes, die sich den Pavillons anschliessen, bestehen aus einem Erdgeschoss und einem oberen Stockwerk, welches eine Galerie von 18 Fuss Breite bei 180 Fuss Länge enthält. Die zur Rechten liegende Galerie war mit den grossen Bildern von Rubens geschmückt, welche später in das Museum des Louvre übertragen wurden. Der Hauptbau schliesst zweistöckig über einem Erdgeschoss den Hof ab, schiebt aber an beiden Endpunkten sowohl gegen den Hof wie gegen den Garten zwei mächtige Pavillons vor, die nur dadurch über den Hauptbau sich etwas erheben, dass das obere Stockwerk, an den übrigen

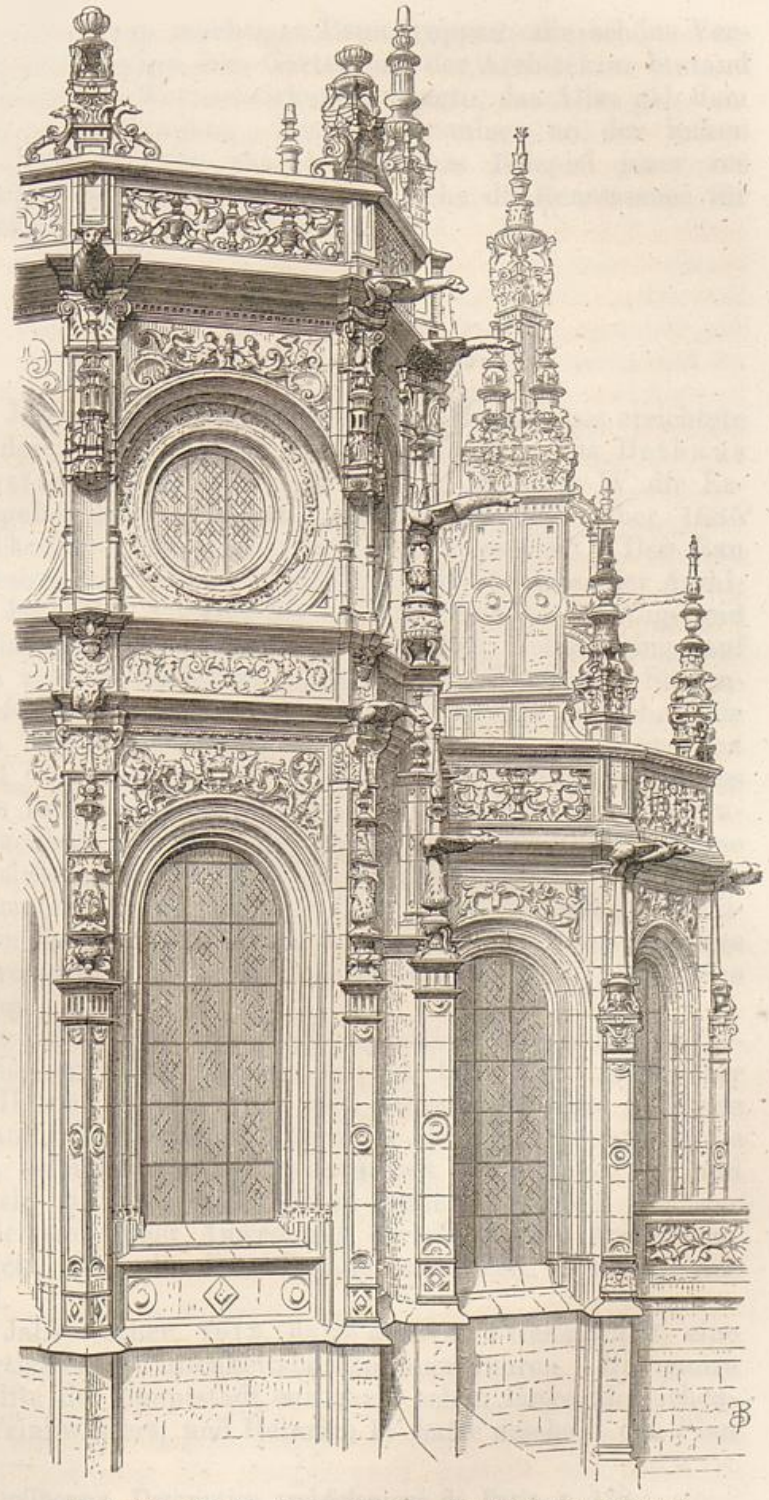
[1] So, nicht Jacques, wie bisher allgemein angenommen, ist der Taufname des Künstlers. Vgl. Berty, les grands architectes, p. 111, der sich auf neuere Entdeckungen des Herrn Charles Read bezieht. — [2] Aufn. bei Blondel, archit. Franç. Vol. II.

Bautheilen etwas niedrig, bei ihnen um 6 Fuss höher geführt ist. Gegen den Hof wurde der Vorsprung der Pavillons ehemals durch eine schöne mit einer Balustrade geschlossene Terrasse verbunden, zu welcher in der Mitte eine halbrunde Freitreppe emporführte. Die Mitte des Hauptbaues nimmt ein kleinerer Pavillon ein, der die grossartige mit doppeltem Lauf ansteigende Treppe enthält. Nach der Rückseite gegen den Garten ist ein halbkreisförmiges Vestibül vorgelegt, im Hauptgeschoss die Kapelle enthaltend und mit einem Kuppelbau bekrönt. Zu beiden Seiten schliesst sich eine Galerie zur Verbindung mit den Eckpavillons an.

Ist diese Anordnung in ihrer Klarheit und vornehmen Würde als Muster eines Palastbaues zu bezeichnen, so hat der Architekt eine fast feierliche Ruhe im künstlerischen Aufbau walten lassen, so dass an allen Seiten und in jedem Theile des Baues dieselbe Ordonnanz die Massen gliedert. Gekuppelte Pilaster, im Erdgeschoss toskanische, im ersten Stockwerk dorische mit Triglyphenfries, im zweiten ionische, sind am ganzen Bau mit strenger Consequenz durchgeführt. Dabei sind die Pilaster wie die Wandflächen in Rustica behandelt, aber nicht in jener decorativ spielenden der Louvregalerie und der Tuilerien, sondern in einer herben Schlichtheit, die allen Schmuck verschmäht. Nur an den Mittelbauten, welche die Eingänge enthalten, kommen Säulenstellungen vor; vegetabilischer Schmuck ist nirgends, statuarischer mit höchster Sparsamkeit, hauptsächlich an den Giebelfeldern der Eckpavillons angebracht. Auffallend namentlich ist, dass der Architekt die Gartenseite ganz in demselben ernsten Style durchführt wie die Stadtseite, und dass sein Streben offenbar auf völlige Einheit, ja Einförmigkeit gerichtet ist.

Ohne Frage macht diese nüchterne Auffassung einen etwas erkältenden Eindruck; es ist eine Architektur, welche sich nur an den Verstand, gar nicht an die Phantasie wendet. Unterstützt wurde solche Auffassung freilich dadurch, dass wie wir wissen die Renaissancezeit in der Rustica und dem dorischen Style den Ausdruck des Ländlichen zu finden glaubte. Aber diese Grenzen der Auffassung und der mehr reflektirenden als phantasievollen Begabung einmal zugegeben, wird man gestehen müssen, dass es ein bedeutender und ächter Künstler ist, der dieses Werk geschaffen, und der in einer Zeit, welche der Willkür in barocken Ausschreitungen huldigte, solche Reinheit und Strenge des Styles festzuhalten wusste.

Den Reiz der Anlage vermag man indess erst zu würdigen, wenn man sich an den unvergleichlich schönen Garten erinnert, der leider seit einigen Jahren durch die nimmersatte Veränderungslust der Franzosen so gut wie zerstört worden ist. Das Blumenparterre mit seinem Bassin und Springbrunnen und seinen



Zu S. 302. Fig. 87. Caen S. Pierre. (Baldinger nach Photogr.)

Statuen, eingefasst von mächtigen Baumgruppen; die schöne Verbindung, welche zwischen dem Garten und der Architektur bestand und eine lebensvolle Wechselwirkung erzeugte, das Alles gab dem Ganzen erst die Vollendung. Die Grottenanlage an der linken Seite des Parks ist ein charakteristisches Beispiel jener ins Naturwüchsige übergehenden Rustica, welche die Renaissance für solche Zwecke anzuwenden liebte.

§. 87.

Andre Werke von de Brosse.

Einige Jahre vor der Ausführung seines Hauptbaues errichtete de Brosse, der selbst Hugenott war, zu Charenton das Bethaus der Protestanten, zu dessen Aufführung Heinrich IV die Erlaubniss gegeben hatte. Es wurde 1606 begonnen, aber 1685 nach Zurücknahme des Edikts von Nantes zerstört. Der Bau muss ein besonderes Interesse dargeboten haben, denn der Architekt hatte dabei das Vorbild der antiken Basiliken im Auge und errichtete das Gebäude als kolossales Rechteck, welches rings auf allen Seiten von drei Galerieen umzogen war. Die untere Säulenstellung befolgte die toskanische, die zweite die dorische, die oberste die ionische Ordnung. Drei Portale vermittelten den Zugang und einundachtzig Fenster gaben dem Raume reichliches Licht. Das Innere wie das Aeussere enthielt sich in protestantischer Einfachheit jeden Schmuckes und zeigte dieselbe nüchterne Strenge, welche einen allgemeinen Charakterzug der damaligen Bauten ausmacht. Eben desshalb fand diese schlichte Behandlung bei den Zeitgenossen keinen Anstoss, und de Brosse erntete für seine grossartige und zweckmässige Construktion allgemeine Bewunderung.

Dass er indess auch reichere Compositionen auszuführen verstand, bewies er an der Façade von St. Gervais, zu welcher Ludwig XIII am 24 Juli 1616 den Grundstein legte.[1] Ohne Rücksicht auf den gothischen Charakter des Baues setzte er die Façade als selbständiges Decorationsstück dem Baue vor und schmückte sie mit den drei antiken Säulenordnungen. Es war das erste Beispiel dieser Anwendung der classischen Architektur in Frankreich, wesshalb diese Façade lange Zeit in hohem Ansehen stand.

Einige Jahre vorher, 1613, hatte de Brosse Gelegenheit, eine der grossartigsten Nützlichkeitsbauten auszuführen. Die ganze südliche Hälfte der Hauptstadt entbehrte schon lange hinreichenden guten Trinkwassers, und Heinrich IV hatte desshalb den Plan

[1] F. de Guilhermy, Description archéologique de Paris, p. 178.

gefasst, den noch von den Römern herrührenden Aquädukt von Arcueil wieder herzustellen. Der Dolch Ravaillac's hatte auch diesen Plan nicht zur Ausführung kommen lassen, und das Volk von Paris würde noch lange auf die Wohlthat frischen Trinkwassers haben verzichten müssen, wenn nicht der Palast des Luxembourg für seine Wasserwerke dasselbe Bedürfniss getheilt hätte. Die Königin liess desshalb 1613 durch de Brosse den Plan wieder aufnehmen und den grossartigen Bau der Römer herstellen. Die römische Wasserleitung, welche hauptsächlich die Thermen zu versorgen hatte, brachte in einer Länge von 16 Kilometer das Wasser von Rungis nach Paris. Durch die Normannen zerstört und seit Jahrhunderten dem Verfall preisgegeben, stand sie nur noch als Ruine in einzelnen Ueberresten da, so dass man das Werk de Brosse's als eine ganz neue Schöpfung bezeichnen kann. Er prägte ihm jenen Charakter gediegener Grösse auf, welcher die Römerbauten derselben Art auszeichnet. Der Aquädukt überschreitet das Thal von Arcueil auf 25 Bogen in einer Höhe von 83 Mètres, gehört also zu den kühnsten Construktionen dieser Art. Der Bau wurde 1624 vollendet und gab Veranlassung zur Errichtung zahlreicher Brunnen in den südlichen Theilen der Stadt.

Endlich hatte de Brosse den im März 1618 durch Brand zerstörten grossen Saal des Palais de Justice zu Paris wieder herzustellen. Mit Beibehaltung der alten Grundmauern schloss er sich der zweischiffigen Anlage des früheren Saales an, ohne jedoch im Mindesten Rücksicht auf den Styl der übrigen Theile zu nehmen. Er gab dem Saal, der früher hölzerne Bedeckung in Form gothischer Tonnengewölbe gehabt hatte, steinerne rundbogige Wölbungen, die in der Mitte auf einer Reihe von Pfeilern ruhen. Letztere erhielten eine Decoration von dorischen Pilastern. Zwei breite Halbkreisfenster und darüber zwei Rundfenster in den schmalen Schlussseiten geben dem Raum reichliches Licht. Die Architektur ist nicht ohne Würde, aber doch von einer erkältenden Nüchternheit. Sie beweist gleich den übrigen Schöpfungen, dass de Brosse zu jenen Architekten gehört, die mehr durch Reflexion und rationelle Auffassung als durch Phantasie hervorragen.

§. 88.

Privatschlösser dieser Zeit.

Aus der ziemlich ansehnlichen Reihe von Schlössern, welche während der ersten Dezennien des XVII Jahrhunderts errichtet wurden, heben wir einige besonders charakteristische hervor, um an ihnen die weitere Entwicklung des französischen Schlossbaues darzulegen.

Als gemeinsamer Grundzug ist festzuhalten, dass noch immer die nationalen Sitten, anknüpfend an die Traditionen der früheren Epoche, das Massgebende bei diesen Anlagen sind, dass die Vertheilung der Räume, die Anordnung der Treppen, die regelmässige Gruppirung um einen viereckigen Hof die feste Norm bilden. Besonders ist es für die Gesammterscheinung dieser Bauten bezeichnend, dass sie zwar in italienischer Weise mehr nach Ruhe und Einfachheit der Linien streben, aber im Anfang der Epoche die Eckpavillons und damit die malerische Massengliederung auch jetzt mit Vorliebe festhalten, ja dass selbst Rundthürme und Wassergräben mit Zugbrücken keineswegs völlig aus dem Bauprogramm schwinden. Dagegen kommen die grossen Galerieen, der Stolz des XVI Jahrhunderts, jetzt in Abnahme, und das Leben der Schlossbewohner zieht sich als ein mehr intimes in behaglichere Zimmer und Säle zurück.

Für die künstlerische Charakteristik lassen sich zwei ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Typen unterscheiden. Der eine beruht auf einer fast absichtlich zur Schau getragenen, oft bis zum äussersten Grade getriebenen Einfacheit, die nichts kennt als die schlichteste Verbindung von Backsteinbau und Rusticaquadern, und eine Derbheit der Profile, die nicht selten zur plumpen Schwerfälligkeit wird. Der andere nimmt zwar dieselben Grundelemente auf, weiss aber aus ihnen eine reichere decorative Wirkung zu gewinnen, die freilich in der Regel zu barocken Formen und zu üppiger Ueberladung neigt. In beiden Fällen muss für den Mangel an feiner künstlerischer Durchbildung das ächt nationale, oft wahrhaft originelle Gepräge entschädigen.

Von beiden Typen liefert das Schloss Tanlay in Burgund in seinen verschiedenen Gebäuden bezeichnende Beispiele.[1] Der Hauptbau wurde 1559 durch François de Coligny, Bruder des berühmten Admirals, begonnen, aber nur ein runder Eckthurm mit den anstossenden Theilen der beiden Flügel vollendet. Ein neuer Besitzer, Jacques Chabot, Marquis de Mirebeau, fügte 1610 das sogenannte »kleine Schloss« hinzu, einen vor dem Hauptbau selbständig sich erhebenden Pavillon. Dieser zeigt im Erdgeschoss die üppigste Rustica mit einer wahrhaft phantastisch überschwänglichen Decoration, in welcher alle Arten von Linienspielen mit vegetabilischen Mustern wechseln. Darüber erhebt sich ein oberes Geschoss mit eleganten korinthischen Pilastern, reichen Fenstergiebeln und einem prachtvollen, ganz mit Laubwerk decorirten Fries. Dieser üppige Bau, völlig aus Quadern aufgeführt, war auf den Contrast mit dem Wasser des umgebenden Grabens berechnet.

Von höchster Nüchternheit ist dagegen der weitere Ausbau

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. I.

des Hauptschlosses, welcher durch den Finanzintendanten d'Hémery in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIV seit 1643 ausgeführt wurde. Da derselbe nicht mehr dieser Epoche angehört, so gehen wir darüber hinweg, zumal uns ein anderes Schloss der Zeit Ludwigs XIII ein Beispiel ähnlicher Nüchternheit bietet.

Es ist das kleine Schloss Wideville[1] unweit Versailles. Es wurde von Claude de Bullion, der unter Heinrich IV und Ludwig XIII hohe Staatsämter bekleidete, erbaut. Die Anlage bildet ein Rechteck von geringer Tiefe, 30 Fuss bei 125 Fuss Breite. Auf beiden Seiten springen kleine Pavillons mit runden Dächern vor, die Mitte bildet ein grösserer ebenfalls vortretender Pavillon, der die übrigen einstöckigen Gebäude um ein Geschoss überragt und das Vestibül sammt einem quadratischen Saal enthält. Rechts neben demselben ist die in geradem Lauf ansteigende Treppe angeordnet, während links eine kleinere Seitentreppe liegt. Die ganze Eintheilung ist bequem und ansprechend. Der Bau erhebt sich, rings von Gräben umzogen, auf einer Insel mit hohem Unterbau, der auf den Ecken durch kleine festungsartige Thürme flankirt wird. Die ausserordentlich hohen Fenster, die Ecken, sowie die Gesimse bestehen aus Quadern, alles Uebrige ist in Ziegeln ausgeführt, und der ganze Bau zeigt die höchste Einfachheit und Nüchternheit. Von der inneren Ausstattung sind besonders die schönen glasirten Fussböden hervorzuheben. Im Park sieht man eine Grottenanlage in einer Rustica mit dorischen Säulen, welche eine Nachahmung von Tropfsteinbildungen zeigen.

In der Normandie, wo der Backsteinbau schon im Mittelalter eine künstlerische Ausbildung erlangt hatte, finden wir auch jetzt Beispiele einer reicheren Anwendung desselben. Besonders prächtig am Schloss von Beaumesnil[2] im Departement der Eure. Auf einer Insel, rings von Wasser umschlossen, erhebt sich der prächtige Bau, dessen Fenster und Thüren sowie die Ecken eine ungemein derbe Rustica zeigen, während die Wandflächen in Backstein mit rautenförmigen Mustern durchgeführt sind. Dieses sowie die originellen barockphantastischen Krönungen der Portale, der Fenster und der Lucarnen, die überall in den Formen die grösste Mannigfaltigkeit zeigen, endlich die gewaltigen ebenso reich durchgeführten Kamine und der pompöse Abschluss des mittleren Pavillons mit seinem runden Dache, verleihen dem Bau bei aller schweren Ueberladung ein ungemein malerisches Gepräge. Die Wirkung dieser reich gegliederten Massen wird durch den Wasserspiegel und die prächtigen Laubgruppen der unmittelbaren Umgebung aufs Glücklichste gesteigert. Der Bau besteht übrigens wie in Wideville aus einem langgestreckten Rechteck von 30 Fuss Tiefe bei 120 Fuss Breite. Die Mitte

[1] Sauvageot, choix de palais, Vol. III. — [2] Ebend. Vol. IV.

bildet ein vorspringender Pavillon, der das Vestibül sammt dem Treppenhause enthält.

Denselben Charakter, die gleiche Verbindung eines gemusterten Backsteinbaues mit derben Rusticaquadern findet man an den alten Theilen des Château des Ifs[1] bei Fécamp, nur dass die Anlage kleiner und die Decoration, obgleich ebenfalls derb und barock, nicht ganz so schwer und überladen ist wie in Beaumesnil. Der Bau besteht ebenfalls nur aus einem Rechteck von 25 Fuss zu 65 Fuss. Die Mitte enthält das Vestibül sammt dem Treppenhause, neben welchem jederseits ein grosses quadratisches Zimmer den übrigen Raum einnimmt. Auf den Ecken der Vorderfaçade sind kleine runde Thürme mit geschweiften Dächern angebracht, die als Kabinete mit den anstossenden Zimmern in Verbindung stehen. Auch hier ist also die malerische Bewegung der Massen hauptsächlich betont. Ein prächtiger Park bildet mit seinen Laubgruppen einen wirksamen Hintergrund.

§. 89.

Städtische Privathäuser.

Unter den vornehmen Wohnhäusern, welche aus dieser Zeit in den Hauptstädten des Landes überall noch vorhanden sind, darf als eins der bedeutendsten das Hôtel Montescot zu Chartres[2] bezeichnet werden. Es wurde im Anfang des XVII Jahrhunderts durch Claude de Montescot, Secretair Heinrichs IV, erbaut, diente nachmals als Kloster und ist gegenwärtig als Hôtel de ville benutzt. Der Bau, dessen Grundriss wir in Fig. 86 beifügen, zeigt die regelmässige Anlage, welche den vornehmen Stadtwohnungen in Frankreich seit längerer Zeit eigen war, in besonders klarer Anordnung. Um einen quadratischen Hof E gruppiren sich auf drei Seiten die Wohnräume, während auf der vierten Seite gegen die Strasse eine Mauer mit dem Eingangsthor den Abschluss bildet. Die Haupttreppe A liegt in der Mitte des Flügels an der Rückseite, eine zweite Treppe B ist im linken Flügel angebracht. Die Architektur, aus Ziegeln und Quadern bestehend, zeigt das äusserste Maass von Nüchternheit, nirgends das geringste Ornament, und selbst die Gesimse und sonstigen Glieder sind von einer ans Rohe grenzenden Plumpheit. Nur die grossen Verhältnisse und die glückliche Bewegung der Massen geben dem Bau ein stattliches Gepräge. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassungen der Fenster und die Pilaster, welche die Wände gliedern, aus Backstein gebildet sind, während die übrigen Theile meistens den Quaderbau zeigen. Beim Hauptportal, das eine reichere

[1] Sauvageot, Vol. II. — [2] Ebend.

Anlage erhalten hat, wechseln Quader mit Backsteinen. Die drei Portale der Hoffaçaden sind reicher ausgeführt und selbst mit plastischem Schmuck versehen.

Ungleich eleganter und prächtiger ist das Hôtel de Vogüé zu Dijon, welches um dieselbe Zeit von Etienne Bouhier, der als Rath im Parlament von Burgund eine einflussreiche Stelle bekleidete, erbaut wurde.[1] Man darf das Jahr 1614 als Datum der Vollendung des Baues annehmen, denn diese Jahrzahl liest man am Kamin des grossen Saales. Bouhier war ein begeisterter Kunstfreund, machte Reisen in Italien und trieb seine Studien

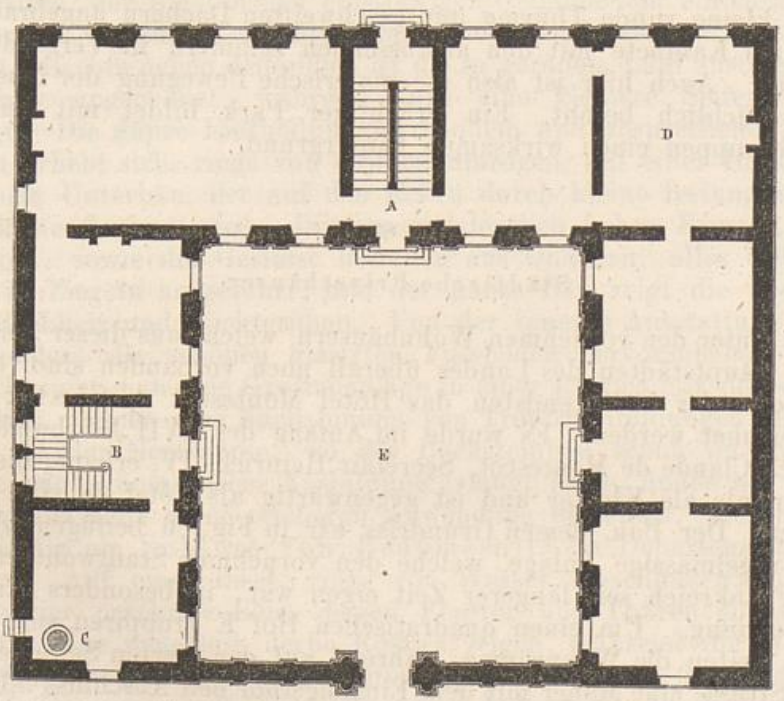


Fig. 86. Hôtel Montescot zu Chartres. (Sauvageot.)

so weit, dass im Jahre 1630 das Hospital der Stadt nach seinen Plänen erbaut wurde. Wahrscheinlich hat er auch die Entwürfe zu der prächtigen Wohnung gemacht, die er früher für sich ausführen liess. Gewisse Eigenheiten sowohl in der Anordnung des Grundrisses wie in der originellen, dabei jedoch willkürlichen und sogar seltsamen Behandlung der Architektur scheinen dafür zu sprechen, dass man es hier mit dem Werke eines geistreichen Dilettanten zu thun hat.

[1] Vgl. die ausführliche Aufnahme bei Sauvageot, Vol. I. Einzelnes bei Rouyer et Darcel, I, pl. 48—50 und in Berty's ren. mon. II, pl. 47—49.

Der Bau gruppirt sich mit drei Flügeln um einen kleinen Hof, der nach der Strasse durch eine Mauer mit barockprächtigem Eingang abgeschlossen wird. An diese Mauer legt sich nach innen eine Arkade, die in der höchsten Pracht der Ausführung ein elegantes Beispiel antiker Studien enthält und in ihrem graziösen Classicismus von dem derberen Charakter der übrigen Theile auffallend abweicht. Der Bau ist im Uebrigen weder durch glückliche Verhältnisse, noch durch Consequenz der Durchbildung hervorragend. Die Fenster z. B. haben auffallend dürftige Rahmen, mit denen die schweren auf Consolen ruhenden Giebelkrönungen, die theils rund, theils gerade, theils in Voluten aufgerollt sind, wunderlich contrastiren. Im Einzelnen herrscht freilich an diesen Theilen grosser Reichthum der Decoration, die in feiner Ausführung vegetabilische und figürliche Elemente verbindet. Es ist eine Ueppigkeit der Conception, die immer neue Motive bringt und durch den Reichthum der Variationen, der sich selbst auf die Umrahmungen der Dachfenster erstreckt, die Harmonie der Wirkung preisgiebt. Aber die Gediegenheit der Ausführung, die consequente Anwendung eines reinen Quaderbaues, der sich über alle Theile gleichmässig erstreckt, geben dem Gebäude den Werth einer höchst originellen Schöpfung. Dazu kommt die ausgezeichnete Erhaltung, die sich bis auf die bunt glasirten Dächer mit ihren eleganten Bleispitzen, die prächtige Laterne im Treppenhaus, die charaktervolle Eisenarbeit des Brunnens im Wirthschaftshofe, endlich auf die Holzvertäfelung und die gesammte innere Ausstattung der Zimmer erstreckt.

Kleinere Privathäuser dieser Epoche sieht man in manchen andern Städten. Wir nennen in Rouen das stattliche Haus der Rue de la grosse Horloge, welches die Ecke der Rue des belles femmes bildet. Es trägt die Jahrzahl 1601 und gehört zu den reichsten dieser Epoche.[1] In Paris zählt hierher das Hôtel Sully[2] in der Rue St. Antoine, erbaut seit 1624, eine der grössten und vollständigsten unter den vornehmen städtischen Privatwohnungen dieser Zeit, ungewöhnlich reich an plastischer Decoration. Ferner in Arras[3] ein Haus in der Rue des Balances, das in derben kraftvollen Formen durchgeführt ist. Diese Beispiele mögen statt vieler anderer genügen.

Zu palastartiger Grösse und Bedeutung erhob sich die fürstliche Wohnung, welche Richelieu seit 1624 durch *Jacques Lemercier* sich gegenüber der Nordseite des Louvre erbauen liess und der er den Namen »Palais Cardinal« gab. Kaum war der stolze Bau vollendet (1639), so schenkte der Besitzer ihn dem Könige. Seit 1643 wurde das nun als Palais Royal bezeichnete Gebäude

---

[1] Aufn. in Berty, la renaissance monumentale, Vol. II. — [2] Blondel, archit. Françoise, Vol. II. — [3] Berty, a. a. O. Vol. I.

Sitz der Regentin Anna von Oesterreich, und Ludwig XIV überliess es an Philipp von Orleans, der jene bedeutenden Umgestaltungen damit vornehmen liess, unter welchen wir es kennen. Ursprünglich bestand der grossartige Palast aus einer Anzahl im Rechteck gruppirter Flügel, die sich um zwei grosse Höfe lagerten. Der Haupthof war auf drei Seiten von Gebäuden umgeben; an der vierten grenzte ein Erdgeschoss mit Arkaden, über welchen sich eine Terrasse hinzog, ihn gegen den grossen prächtigen Garten ab. Im Innern herrschte fürstlicher Luxus in Anordnung und Ausstattung der Räume. Ausser den grossen Festsälen und Galerieen mit Marmorwerken und Gemälden von der Hand der ersten damaligen Meister enthielt der Palast zwei Säle fürs Schauspiel, einen kleinen für ausgewählte Kreise und einen grösseren für dreitausend Zuschauer. Diess war die classische Bühne, welche bald darauf durch die Meisterwerke eines Corneille, Racine und Molière ihre Weihe erhalten sollte.

§. 90.

Oeffentliche Gebäude.

Wie sehr die Zeit der Bürgerkriege und des Religionsstreits hemmend auf die Entwicklung der Städte gewirkt, sahen wir schon bei Betrachtung des Stadthauses von Paris (§. 55), dessen Bau längere Zeit ruhte und erst unter Heinrich IV zur Vollendung kam. Die Regierung dieses volksfreundlichen Königs ist es denn überhaupt, welche dem Bürgerthum Schutz und Freiheit der Entwicklung gewährt. Zum Zeugniss dessen erheben sich seit dem Anfang des XVII Jahrhunderts in mehreren der wichtigsten Städte des Landes Rathhäuser in den kräftigen, selbst derben Formen der Zeit, aber zugleich in der energischen Ueppigkeit der Decoration, deren dieser Styl fähig ist. Man glaubt in der Frische und der Opulenz dieser Gebäude einen Wiederschein des neuen Lebensgefühls zu erkennen, welches unter dem Scepter Heinrichs IV nach so langen Leiden dem Bürgerthum wiederkehrte.

Eins der bedeutendsten unter diesen Denkmalen ist das Stadthaus von La Rochelle, diesem berühmten Waffenplatz der Hugenotten.[1] Das Gebäude ist in verschiedenen Zeiten errichtet, und ein Theil desselben stammt aus dem XV Jahrhundert. Im Jahr 1605 legte man den Grundstein zu der Galerie und dem grossen Saale, welche noch jetzt das Prachtstück des ganzen Baues bilden. Im Erdgeschoss zieht sich eine Arkade auf ungemein kurzen, derben dorischen Säulen vor der Façade hin.

[1] Aufn. in Rouyer et Darcel, Art architectural. Vol. II, pl. 13.

Die Schäfte der Säulen bestehen aus cannelirten Trommeln, die mit schweren Bossagen wechseln. Um die Galerie nicht gar zu eng und zu düster zu machen, hat der Architekt unter den grossen Fenstern des oberen Stockwerks, wo die Durchbrechung der Mauermasse es gestattete, die dort zu erwartende Säule fortgelassen und die beiden Bögen mit einem schwebenden Schlussstein verbunden. Dadurch entsteht eine ebenso phantasievolle wie rationelle Rhythmik, die in den oberen Theilen durch schlanke korinthische Pilaster ihre Fortsetzung findet. In den weiteren Intervallen derselben sind grosse Fenster mit geradem Sturz angebracht, in den engeren dagegen Nischen mit Statuen auf eleganten Sockeln. Ein Dachgeschoss mit barock aber höchst originell componirten Fenstern und Giebeln bildet den energisch wirksamen Abschluss. Alle Theile des Baues zeigen eine für diese Zeit ungewöhnlich reiche Decoration: in den Bogenzwickeln der Arkaden Trophäen und Laubgewinde, an den schwebenden Schlusssteinen Masken, im Triglyphenfries Embleme sammt dem Namenszug des Königs, am Fries des Hauptgeschosses elegante Akanthusranken, an den Krönungen der Dachgiebel Masken und Voluten, hermenartige Karyatiden und Genien mit Füllhörnern. So ist der prächtige Bau noch jetzt ein Zeugniss von der Macht und Blüthe der Stadt, die bald darauf (1628) ihren Todesstoss erhielt. Ehemals befand sich an dieser Façade eine doppelte Freitreppe mit dem Reiterbild Heinrichs IV.

Im Jahr 1627 begann die alte Krönungsstadt der französischen Könige, Rheims, ebenfalls den Bau eines neuen Rathhauses, welches seiner Anlage und Ausführung nach sich dem Vorbild des Pariser Stadthauses anschliesst. Die Façade wird wie dort von zwei Pavillons mit hohen Dächern flankirt. Ein mittlerer Pavillon enthält den Haupteingang und wird von einem Uhrthurme bekrönt. Die Verhältnisse sind tüchtig, die Eintheilung und Gliederung der Façade klar und in kräftigen noch ziemlich reinen Formen durchgeführt. Das Erdgeschoss hat dorische Halbsäulen und Rustica, die auch für die Fenstereinfassungen verwendet ist. Im oberen Geschoss sind korinthische Halbsäulen angeordnet, während das zweite Stockwerk, mit welchem die Pavillons über die anderen Theile hervorragen, ionische Halbsäulen zeigt. Ein Dachgeschoss mit abwechselnd grösseren und kleineren Lucarnen bildet den Abschluss. Ueber dem Portal sieht man in einem Relief von Kalkstein das Reiterbild Ludwigs XIII, welches an die Stelle eines im Jahr 1792 zerstörten Holzreliefs getreten ist. Die dabei befindliche Inschrift nennt als Datum der Vollendung des Baues das Jahr 1636.

Von grossartiger Anlage, prachtvoll wenn auch in etwas schwulstigen Formen ausgeführt, ist das Stadthaus von Lyon, 1646 begonnen, aber seiner ganzen künstlerischen Haltung nach

in diese Epoche gehörend.[1] In neuerer Zeit schön restaurirt, ausgebaut und vergrössert, ist das Gebäude ein pompöser Ausdruck der Lebensfülle dieser reichen und mächtigen Stadt. Hauptsächlich trägt dazu die reiche plastische Ausstattung bei, die in ihrer Fülle und Kraft an die römischen Monumente des südlichen Frankreich erinnert. Dazu kommt, dass die architektonischen Formen ziemlich rein und edel behandelt sind mit wenig barocker Willkür; ferner dass der ganze Bau in Quadern ausgeführt ist, ein Vorzug, den er mit den Stadthäusern von Paris, La Rochelle und Rheims theilt.

Die Façade folgt wieder der durch das Pariser Stadthaus gegebenen Anordnung: auf beiden Seiten kräftige Pavillons, mit runden Dächern geschlossen, in der Mitte der Haupteingang, darüber im obersten Geschoss eine Flachnische mit dem Reiterbild Ludwigs XIII, dahinter aufragend der stattliche Glockenthurm mit der Uhr, der mit einer reichen Laterne originell abgeschlossen wird. Grosse Opulenz erhält die Façade durch den plastischen Schmuck: im Erdgeschoss Masken an den Schlusssteinen der Fensterbögen und Portraitmedaillons in den Bogenfeldern, im Hauptgeschoss ruhende Löwen auf den Giebeln der Fenster; im oberen Stockwerk Fruchtschnüre an den Fenstern, Trophäen in den Frontons der Pavillons, auf welchen die allegorischen Figuren der vier Kardinaltugenden ruhen, endlich ähnliche Figuren als Krönung der mittleren Nische und des Glockenthurmes.

Für das Innere ist die Anordnung von grossem Reiz, dass der prächtige Haupthof bedeutend höher liegt als das Niveau der Strasse, eine Anordnung, die übrigens in verwandter Weise schon an den Stadthäusern zu Orleans und zu Paris angetroffen wird. Die innere Decoration gehört grösstentheils der jüngsten mit bedeutenden Mitteln ausgeführten Herstellung an.

---

[1] Vgl. das Prachtwerk von T. Desjardins, monogr. de l'hôtel de ville de Lyon. fol. Paris 1867.