



## **Barock und Rokoko**

**Schmarsow, August**

**Leipzig, 1897**

1. Das Eindringen des Barock

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-84815)



V.

## DIE LETZTE WEITERENTWICKLUNG IN FRANKREICH

### DAS EINDRINGEN DES BAROCK

**R**ubens, der Maler, ist in Frankreich der Vater des Barock geworden, wie in Rom der Bildner Michelangelo. Seitdem seine Gemälde zur Verherrlichung der Maria de' Medici und Heinrichs IV. im Palais du Luxembourg vollendet dastanden (1625), ist sein malerischer Barockstil eine Grossmacht inmitten der Kunstentwicklung Frankreichs.

Bisher war diese getreu den Wegen der Renaissance gefolgt, so langsam und schwer sich auch die heimische Überlieferung des Mittelalters im Grunde mit dem Wesen der südlichen Nachbarin vertrug. Je mehr sich aber in Oberitalien selbst die gelehrte Nachahmung der Antike verbreitete, weil die schöpferische Genialität erlahmt und das künstliche Pumpenwerk zur Förderung unentbehrlich war, desto deutlicher stellt sich auch in Frankreich der Charakter der Spätrenaissance ein, die besonders in der

Architektur dem wissenschaftlichen Studium des Vitruv und seiner Ausleger oder dem praktischen Vorbild italienischer Klassizisten mehr verdankt, als dem lebendigen Zusammenhang mit den Aufgaben daheim. Und wo immer die eigene Kraft nationalen Lebens sich regt, wo künstlerische Triebe mit diesen erlernten Formen in Widerspruch geraten, da drängen sie der nordischen Gesinnung folgend in die Richtung der flandrischen Malerei, als deren Vorkämpfer Rubens erschienen war. Das bedeutete nicht einmal einen Bruch mit der Neigung zur romanischen Kultur, keine Abwendung von den anerkannten Bildungsstätten Italiens; dafür bürgte der Name der Königin Witwe, davon zeugte die Kunst des grossen Historienmalers selber, die von klassischer Gelehrsamkeit durchdrungen, dem plastischen Ideal so völliges Genüge bot.

Dieser Gemäldezyklus gab mit seiner hinreissenden Gestaltenfülle das Beispiel eines so unerschöpflichen Vermögens, eines so unbezweifelbaren Triumphes nordischer Begabung, die alle Mittel südlicher Kunst sich zu eigen gewonnen und als Gebieterin der Welt einhergieng, dass sein Vorhandensein in Paris genügte, um den französischen Geistern keine Ruhe zu lassen. Zum Wettstreit mahnend, trieb das Beispiel dieses Antwerpeners die Künstler Frankreichs über die Alpen. Ja, noch mehr, der junge Königssohn, der die Geschickte ferner bestimmen sollte und als Erbe dieser Legende des Luxembourg aufwuchs, Ludwig XIV. selbst, hat nirgend anders das Ideal seines Dichtens und Trachtens so lebendig

in sich aufgenommen wie vor den Bildern des Vlamen, der Henriade, die Rubens hier so viel grossartiger gestaltet und so viel eindringlicher vor Augen gestellt, als die geschichtlichen Zustände Frankreichs sie tatsächlich überlieferten. Der Zug der Olympischen, das Geleit der allegorischen Wesen in dieser farbigen Anschauung macht auch den Enkel zum Erben all der Hoheit und all der Vorrechte, als deren irdischer Ursprung das Römerreich und die Hauptstadt der Welt dalag, als deren neuer Wohnsitz nun aber die Stätte gelten musste, wo sie so sichtbar eingezogen, so überzeugend gegenwärtig waren. Der Gedankenkreis des *Roi Soleil* ist ein Sprössling dieser Historien von Rubens.

Wenn von klassischer Kunst in Frankreich, als der Erbin des goldenen Zeitalters in Rom gesprochen wird, so tritt freilich der Name Nicolas Poussin zuerst auf die Lippen. Aber er gehört im Grunde seiner Gesinnung noch zu den Bekennern der Spätrenaissance, die nach klassischen Vorbildern mit der starken Beihilfe des Verstandes, mehr wissenschaftlich arbeiten als im ursprünglichen Schaffensdrang aus künstlerischer Phantasie gebären. Er ist seit seiner ersten Studienreise, schon 1624, sein ganzes Leben, mit kurzer Unterbrechung 1640—1642, bis zu seinem Tode in Rom geblieben; aber er bedeutet mit seiner fruchtbaren Tätigkeit, die der Heimat zu gute kam, für diese fast noch mehr als die Gründung der französischen Akademie, die den dauern den Verkehr zwischen Paris und Rom sichern sollte, die neben den klassischen Studien jedoch, denen sie

galt, auch dem Recht der Lebenden Vorschub geleistet hat, d. h. zum Heile Frankreichs der Befruchtung durch die schöpferischen Kräfte der römischen Künstlerschaft des Barockstiles förderlich ward:

So ist die Übertragung von Rom nach Paris schneller und unmittelbarer vor sich gegangen als in mancher Provinz Italiens selber. Auf Poussin hatte die Offenbarung der Barockmalerei, der Cyklus von Rubens noch nicht gewirkt, als er auswanderte. Und in Rom gelangte er durch Domenichino, seinen Lehrer, grade schon in den Rückzug zur Mäfsigung des Kraftstiles, zu dem Annibale Carracci im Palazzo Farnese sich aufgeschwungen hatte, wo das letzte Bild schon von Domenichino herrührt. Auch unter den Malern von Bologna vollzog sich ein Ausgleich mit der Hochrenaissance. Charles Lebrun dagegen erfasste schon in Paris ohne Zweifel mit seinem praktischen Unternehmungsgeist das Beispiel, das die Siegeslaufbahn des Antwerpener Meisters enthielt, und der schwungvolle Schulbetrieb in den Niederlanden liess ihn nicht schlafen. Er arbeitet in Rom dann 1642—1645 mit jener Geschäftigkeit, der es darauf ankommt zu erobern, und die fremden Errungenschaften einheimst, um sie im eigenen Wirkungskreise zu verwerten, ja ein persönliches Reich damit zu gründen. Mit der allgemeinen Bewunderung der vielseitigen Tätigkeit, die sich dort steigerte und überbot, nahm er die Kunstweise des Pietro da Cortona so vollständig in sich auf, wie der berechnende Lerneifer es irgend vermag. Kaum war er nach Paris zurückgekehrt, so legte auch sein

Erstlingswerk, der Deckenschmuck im Hôtel Lambert de Thoirigny (1649) von dieser Bekehrung zum Barockstil Zeugnis ab. Genau so wie Pietro da Cortona verband Lebrun die plastischen und die malerischen Bestandteile mit der tektonischen Gliederung vom Kämpfersims durch die Wölbung hin. Und bald stellte sich in seinen weiteren Malereien, besonders in den Entwürfen, die er verbreitete, die entscheidende Tatsache heraus, dass seine rauschende Bewegung von Formen und Farben in ihrer glänzend dekorativen Weise mit der Sinnesart des jungen Monarchen übereintraf, und dass dieser nur zu sehr gesonnen war, diese Sprache zu der einzig gültigen seines Königshofes zu machen. Charles Lebrun wurde zum Interpreten des Wunsches, die römische Würde mit französischer Eleganz zu vermälen, und damit zum Ratgeber in allen künstlerischen Dingen der Residenz. Seit 1660 an der Spitze der Gobelinfabrik, übernahm er auch die Leitung der Manufacture royale des meubles de la couronne, die Colbert zur Hebung der französischen Industrie 1662 gründete, und verwirklichte hier erstrecht die Richtung, die wir in seinem Streben angedeutet. — Die glänzende Schulung der flandrischen Ateliers, besonders der Zeichner und Kupferstecher, wurde nach Paris verpflanzt und auf der andern Seite wurden die Fortschritte des italienischen Barockstiles so vollständig aufgenommen, wie der Wetteifer der französischen Kunst auf dem Weltmarkt es erforderte. Hier begegnet sich Lebruns Denkweise mit dem Geiste Colberts noch unmittelbarer als mit dem

Hang des Königs zu pomphafter Repräsentation, die durch Mazarin gewiss mehr dem Auftreten römischer Kirchenfürsten und päpstlicher Nepoten nachgebildet war als irgend einem sonstigen Vorbild.

Und neben Charles Lebrun (1619—1690) steht ein Bildhauer wie Pierre Puget (1622—1694), den man den grössten Vertreter dieser Kunst in Frankreich überhaupt genannt hat, ein ebenso ausgemachter Anhänger des römischen Barock. Auch er war seit 1641 in Rom, und zwar als Maler bei Pietro da Cortona geschult, und deshalb als Bildner malerisch gesonnen wie Alessandro Algardi, nur mit südfranzösischem Temperament, vor Allem zur Verherrlichung übermenschlicher Kraft unter jedem Vorwand geneigt, und seien es die grässlichsten Situationen. Ihm wuchs aus seinen Anfängen als Schiffsbildhauer im Hafen von Marseille die wogende Bewegung in seine Bildwerke hinein, und dieser Stil des heimischen Elementes blieb ihm auch eigen, als er vom Holz zum Steine übergieng. „Der Marmor zittert vor mir,“ sagte er im Gefühl seines unwiderstehlichen Willens, aber er zittert auch heute noch, als wohne den verzerrten Massen die Illusion der Bewegung inne, die er ihnen beigebracht. Man hat ihn „berlinischer als Bernini selber“ genannt, aber mit Unrecht — scheint mir — gegen Bernini.

Wenn somit in den darstellenden Künsten Frankreichs der Einfluss des römischen Barockstils durch Rubens hier, durch Pietro da Cortona dort unzweifelhaft zu Tage tritt, so bedarf auch die Frage nach seinem Eindringen in die Architektur einer sorg-

sameren Erwägung als bisher. Von den Dekorationsstücken des Jardin du Luxembourg wird nicht viel Wesens zu machen sein. Aber nach der Einsicht über den römischen Ursprung des Barock und nach der Erkenntnis seiner Ausbildung von Michelangelo zu Giacomo della Porta, die wir gewonnen, verlangt der schärfere Begriff auch hier konsequente Verwertung, um festzustellen, wann zuerst in Frankreich Vignolas Richtung sich neben der Palladios geltend macht, und damit auch hier dem plastischen Gestaltungsprinzip im strengen Sinne sich Tür und Tor zu öffnen beginnt. Die Kirche der Sorbonne von Lemercier, die 1635—1659 datiert wird, fordert mindestens durch ihre Fassade zum Vergleich mit römischen Kirchen der entscheidenden, dem Gesù folgenden Entwicklungsreihe heraus, während ihr hölzerner Kuppelbau noch deutlich an oberitalienische Vorbilder gemahnt. Umgekehrt muss die ächt französische Anfügung der Marienkapelle hinter dem Chor, wie der Kirche de l'Oratoire und S. Roch, als ein nordischer Gedanke der Raumverbindung beachtet werden, den man in malerischen Anlagen des späteren norditalienischen Barock so häufig nur als freie Zutat des erfinderischen Baukünstlers betrachtet.<sup>1)</sup>

Die innigste Berührung mit den gleichzeitigen

1) Es wäre natürlich nicht schwer, diese Beispiele von historischen Problemen und pragmatischen Zusammenhängen zu häufen. Besonders erwähnenswert erscheint mir auch Antoine Lepautres Hôtel de Beauvais. Vgl. Blondel, Livre IV, Nr. VI (rue François-Miron Nr. 68), 1655—1660.

Fortschritten des Stiles in Rom beurkundet jedenfalls ein anderer französischer Architekt, den man darnach mit Unrecht zu den Vertretern der Spätrenaissance rechnet, das ist Louis Levau (1612—1670). Wird es schon anerkannt, dass er in der Grundrissbildung beim Schlosse Vaux-le-Vicomte z. B., also 1643 (der Bau selbst war 1661 vollendet) mit der bisherigen Überlieferung brach, so verlohnt es auch der Mühe, die Herkunft des Neuen, das er einführt, zu ermitteln. Ist dies doch, auffallend genug, grade als Kern in die üblichen Bestandteile des französischen Landsitzes hineingeschoben, und um diese triebkräftige Zelle mit innerer Folgerichtigkeit eine Verschiebung des Überlieferten vollzogen, die kaum anders als „Organisation“ genannt werden darf. „Über einen breiten Kiesweg, — sagt die Beschreibung — tritt man in ein Vorhaus, einen rechtwinkligen, von Arkaden auf toskanischen Säulen umgebenen, streng architektonisch gebildeten Raum. Zu beiden Seiten befinden sich die — nun aus der Axe verlegten — sehr bescheidenen Treppen, dahinter ein ovaler, durch beide Geschosse reichender und überwölbter Saal, der durch Kompositpilaster und darüber durch Hermen gegliedert ist.“ Und fügt man hinzu: „Vorhaus wie Saal sind neue Erscheinungen im französischen Grundriss. Man war sich der Herkunft des letztern völlig bewusst, indem man ihn als *Salon à l'italienne* einführte,“ — so regt sich doppelt die Wissbegier, woher dies erste Beispiel gekommen sei. Beachtet man aber die auffallende Paarigkeit der seitlich geschobenen Treppen, die Verbindung mit der Ein-

gangshalle vorn und ovalem Saale hinten, ja die Formensprache, die Wahl der Säulenordnung, — so lehrt ein vergleichender Blick nach Rom, dass alle diese Elemente vom Palazzo Barberini stammen, den Maderna 1624 begonnen und Bernini weitergeführt hatte, also von derselben für die Geschichte des römischen Bauwesens so wichtigen Schöpfung, in der Pietro Berettinis viel bewunderte Deckenmalerei zu sehen war, während hier in Vaux-le-Vicomte der eifrige Schüler des Cortonesen, Lebrun, die Ausschmückung übernahm. Die Breitenausdehnung des ganzen Schlosses, mit dem Vor- und Zurücktreten der selbständig bedachten Baukörper, das eine Gruppe von fünf Hauptgliedern bildet, geht sogar in der malerischen Entwicklung noch weiter als jene römische Verbindung von Stadtpalast und Villa, so dass hier Gedanken Berninis von französischer Tradition gradezu umarmt werden. Die Bestimmung als Landsitz trug eben das Ihrige dazu bei, die bequeme Disposition der Räume und die freie Lagerung des Baues zu begünstigen.

Sollte es Zufall sein, dass Louis Levau recht eigentlich der Zeit des Mazarin angehört, d. h. der allmächtigen Regierung eines geborenen Italieners, der, 1642 Kardinal geworden, in Rom die Kirche S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi erbauen liess, die Martino Lunghi der Jüngere 1650, wie oben erwähnt, mit jener prahlerischen Fassade versah, die noch heute zu den „barockesten“ Beispielen in Rom gehört. Levau war es auch, der einer Stiftung des Kardinals in Paris Gestalt verlieh, dem Collège

des quatre nations, jetzt Institut de France mit der Bibliothèque Mazarine (1660—62). Dem Louvre gegenüber, an der Seine gelegen, zeigt sich hier an einem Monumentalbau ganz bewusst der Anschluss an die Prinzipien der gleichzeitigen römischen Baukunst, und zwar so früh, dass wir nicht anders als unmittelbaren Austausch voraussetzen können. Und wieder sind es französische Momente, die den malerischen Charakter des Ganzen erst recht entscheiden: die Pavillons an den Ecken. In der Mitte der Vorderfront liegt die Kirche der Erziehungsanstalt mit tempelförmigem Portikus, hinter dem ein Vorraum in den Kuppelsaal überleitet; der Grundriss des letztern bildet wieder ein quergelegtes Oval, das sich durch Kapellen nach hinten zu einem Rechteck erweitert. Schon dieser Plan bezeugt den Einfluss der Bauten, wie sie Bernini, Rainaldi, Borromini zu Rom in Aufnahme brachten. Besonders S. Agnese an Piazza Navona ist verwandt; ihr ähnelt auch die weitere Frontbildung am meisten. An die Seiten des Mittelstückes schliessen sich nämlich Viertelkreise an und enden in Pavillons an den Ecken wie in Türmen dort; nur ist das Ganze viel breiter ausgezogen. Mittelbau und Eckbauten haben eine korinthische Ordnung, dort Säulen, hier Pilaster, während die geschwungenen Wände dazwischen zwei Ordnungen über einander aufweisen, doch nicht die Höhe der Hauptbestandteile erreichen. Die Dächer der Flügelbauten sind niedrig, und überall tritt der italienische Charakter auch in der Durchbildung des Einzelnen hervor, obwol die ganze Kuppel hier

Schmarsow, Barock und Rokoko.

20

wie an der Sorbonne nur noch aus Holz hergestellt ist.<sup>1)</sup>

Das Wichtigste für uns ist die malerische Tendenz, die den Grundzug in einer zusammenfassenden Charakteristik der fortschrittlichsten Bauten Levaus zu bilden hätte; denn in diesem Punkt begegnet sich die persönliche Tätigkeit Berninis mit dem Villenbau Palladios, und auf diesem Boden konnten sich auch die strengeren Architekten in Paris, die Palladio nur allein noch anerkannten, mit dem Streben Levaus und Berninis verständigen. Viel fremder jedoch, ja wie ein Gräuel gegen alle Gesetze der reinen Baukunst, musste ihnen das überplastische Wesen eines Borromini erscheinen und Alles, was aus seinem Vorbild weiter, auf dem Wege durch Oberitalien hin, sich abgeleitet hatte. Wie eine Kriegserklärung nur kann die Wahl eines Guarino Guarini zum Architekten der Theatinerkirche mitten in Paris gewirkt haben (1662), die Berufung eines Fremdlings nicht nur, der allerdings dem Orden angehörte, sondern auch die Empfehlung Lebruns, der ihn nur deshalb bevorzugte, weil er entschiedener als Andre den Barockstil nach dem Geschmack des tonangebenden Kunstintendanten vertrat.<sup>2)</sup>

1) Interessant ist eine Art Vorbereitung dieser Anlage in Fr. Mansarts Schlossbau von Choisy-le-Roy, wo leider nur noch die beiden vorderen Pavillons mit verbindenden Mauerarmen gegen die Einfahrt zu übrig sind, aber ihre Beziehung zu der alten Allee von Versailles her deutlich genug erkennen lassen. Aus derselben Zeit steht dort eine sehr strenge Fassade, das Haus des Architekten selbst genannt.

2) Ste. Anne wurde von Guarini nur begonnen, von Liévain 1714 erst weitergebaut und 1747 von Desmaisons vollendet (jetzt

Es soll der Beirat Lebruns nicht minder im Spiel gewesen sein, als der neue Minister Colbert plötzlich 1664 dem damaligen Leiter des Louvrebaues Levau befaßl, die Weiterführung der Arbeiten einzustellen, da sein Plan den Absichten des Königs nicht entspreche. Ludwig XIV. wollte sein Schloss in Paris zum schönsten Bau der Welt erheben. Deshalb wurde eine Konkurrenz der besten Baumeister Frankreichs veranstaltet; aber die Wahl blieb unentschieden. So erhielt Poussin in Rom den Auftrag, die sämtlichen Entwürfe der dortigen Akademie zur Begutachtung vorzulegen, und die Angelegenheit gelangte vor den Richterstuhl des berühmtesten Künstlers, des Architekten von S. Peter, Bernini selber. Ihm freilich mussten die Pläne der Franzosen, die mit vorhandenen Bestandteilen aus früherer Zeit und mit heimischen Anschauungen zu rechnen hatten, allesamt als befangenes Stückwerk erscheinen. Sie alle hatten in seinen Augen keine Ahnung, was es heisst im Grossen und Ganzen zu schaffen. So liess Bernini, den man schon lange für Frankreich zu gewinnen versucht hatte, durch die dringende Einladung des Königs sich selber zur Reise bestimmen und kam 1665 nach Paris, um den Bau des Louvre zu übernehmen.

Vollständige Beseitigung der bestehenden Gebäudeteile war sein erstes Ansinnen, als er das Konglomerat von Anfängen geschen hatte. Und dieser

---

zerstört), war somit als Monument kaum von Bedeutung für den Gang der Dinge in Paris, desto wichtiger ist sie uns als Symptom.

radikale Vorschlag musste schon einen Sturm der Entrüstung hervorrufen, dem selbst der König und sein Minister Stand zu halten sich scheuteten. Das Neue vollends, das Bernini an die Stelle zu setzen gedachte, war — wie wir oben gesehen — ein durchaus römischer Palast, nur in seinen Abmessungen von ausserordentlicher Grösse, so dass er ein gewaltiges ringsum in voller Monumentalität und einheitlichem Charakter geschlossenes Viereck umspannte. Der ganze Bau wäre damals ein rücksichtsloser Widerspruch gegen die Kunst der Franzosen geworden; aber er widersprach auch den Lebensgewohnheiten derer, die ihn bewohnen sollten. Mit Recht wurde von den heimischen Architekten gegen ihn geltend gemacht, dass er die Ansprüche an bequeme Raumverbindung, die Einfügung notwendiger Nebengesässe, grade diejenigen Erfordernisse ausser Acht gelassen, die man in Paris neuerdings erst recht zu schätzen und wie nirgend sonst zu erfüllen gelernt hatte, — und zwar nicht zum geringsten Teile grade durch das Verdienst des Mannes, dessen Bautätigkeit man am Louvre soeben plötzlich unterbrochen hatte: Levaus.

Bernini kehrte sehr bald unverrichteter Sache nach Italien zurück.<sup>1)</sup> Sein Projekt aber hat den Franzosen, die ihn befehdeten und verurteilten, in Wahrheit die Augen geöffnet für das, was ihnen

---

1) Vgl. für das Nähere dieser Geschichte Patte, *Mémoires de l'Architecture* 1769 p. 320 ff., René Manard, *Le Bernin en France*, *L'Art* 1875 und Lalanne, *Gazette des Beaux-Arts* 1877.

abgieng. Ganz ohne Zweifel hat Claude Perrault, nach dessen Plan dann 1667—1674 die Louvrefassade wirklich ausgeführt ward, den Grundgedanken des Aufrisses von Bernini übernommen, obgleich er die Formensprache mit dem Bekenntnis der französischen Schule, d. h. dem Vorbild Palladios in Einklang zu bringen sucht. Tempelfassade (in der Mitte), Triumphbogenmotiv (an den Seiten) bestimmen die geschlossenen Risalite; eine offene Gallerie mit gekuppelten Säulen, beide Geschosse zusammenfassend, öffnet den langgestreckten Körper in regelmäfsiger Reihung links und rechts von dem Mittelbau, der durch das Einschneiden des Rundbogentores in das Hauptgeschoss nur gewaltsam die Einheit des Aufbaues zu betonen strebt. Durch den Verzicht, auch im Binnenhof den Charakter eines einheitlichen Ganzen durchzuführen, da man das Vorhandene, wenn auch nicht ohne Überhöhung stehen liess, war es möglich, das Schausstück der Aussenseite auch mit Säulenarchitektur zu beleben, wie es Bernini im Hof und an der Seite der Tuilerien gewollt hatte. So kam ein Aufschwung zum Wetteifer mit dem klassischen Tempelbau in die französische Baukunst, der im Innern der Schlosskapelle von Versailles zunächst seine Früchte trug. Aber an der Seitenfassade des Louvre gegen die Seine zu sehen wir die Kraft Perraults schon erlahmen; völlige Trockenheit der Flächendekoration tritt an die Stelle und damit das Übergewicht der Breitenausdehnung erstreckt hervor. So wird auch bei diesem Paraderitt der verstandesmäßig erlernten hohen Schule der

Renaissance die Grundlage der malerischen Auffassung adoptiert, die sich auch in manchen andern Eigenchaften an Perraults Hauptfassade ebenso verrät.

Den Einfluss des geschlossenen Breitbaues, den Bernini für das Schloss in Paris vorgeschlagen, erfuhr auch sofort die Erweiterung dessen von Versailles. An der Gartenseite wurden die beiden vorspringenden Flügel beseitigt, indem man über dem Saal Ludwigs XIII. dazwischen, an Stelle der offenen Terrasse einen Vollbau errichtete, und so durch die Galerie des glaces auch hier eine einheitlich fortlaufende Fassade gewann. Selbst diese wurde dann noch durch beträchtliche Anbauten an den Seiten verlängert, so dass das Ganze nur als Schlusswand einer weitumfassenden Perspektive noch die grossartige Bedeutung erhält, die es beansprucht. Und die Herrschaft der ruhig ausgestreckten Breitendimension als Dominante über Alles hin war so anerkannt im aesthetischen Gefühl der Gebildeten, dass Saint-Simon das Kapellendach, das hinten darüber emporstieg<sup>1)</sup>, als unerträglich empfand, und „cet

1) Im Bau der Schlosskapelle (1699—1710) wird die Säulenstellung der Louvrefassade ins Innere genommen und bestimmt wesentlich den festlichen Charakter; aber die Ausdehnung der Tiefe geht nur soweit, als die Loge des Königs ein einheitliches Bild der Sängertribüne empfängt, d. h. soweit sich zwei Bühnenbilder ergeben, die in der Mitte zusammenstossen. Da der Gottesdienst selbst im Erdgeschoss stattfindet, so ist der königliche Hof und seine Musikkapelle schon in der oberen Region, unter der heitern Säulenhalle mit ihren breiten hellen Fenstern ringsum, in Gemeinschaft mit dem Reich der Himmel, das vom Gewölbe herniedersiegt und einheitlich zum Bilde des Ganzen gehört, während die

horrible exhaussement“ nur als Mittel erklären konnte, den König zur Überhöhung des ganzen Schlosses zu zwingen.

„Von jetzt an gilt das Schloss“, sagt Dohme, „überall um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb durch weitgestreckte Galleriebauten u. s. w. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen.“ Es ist ästhetisch genommen die Vorherrschaft der zweiten Dimension, der Breite, die hier triumphiert und wie in Deutschland auch in Italien den Sieg des neuen Prinzips verkündet; es ist die Flächenfreude, die sich damit eine Stätte schafft.

Mit dieser äussern Umgestaltung des Schlosses von Versailles nach der Seite, nach der französische Wohnungen überhaupt ihren Anspruch zu betonen pflegten, hat auch Jules Hardouin Mansart seine Bekhrung zu Berninis Kunstprinzip bekundet, während er noch später in der Schlossanlage zu Nancy einen neuen Beweis geliefert hat, mit welchem empfänglichen Sinn auch er die Kolonnaden von S. Peter und die geschlossenen Plätze Roms studiert hat und nach Möglichkeit, selbst in der Absicht dekorativer Wirkung nur, verwertete.

Indessen, für die Kunstartentwicklung in Frankreich und die Erkenntnis ihres Ganges ist es wichtiger, die wolbekannte Tatsache zu betonen, dass

---

untere Region, einfach und dunkel bis auf den Altar, unter ihren Füssen lagert.

die Bedeutung des Schlosses von Versailles wesentlich nicht sowol in seinem Äussern als vielmehr in der Gestaltung und Anordnung seiner Innenräume beruht, und dass grade hierin das Werden des Neuen beobachtet werden kann, dem die Zukunft gehört, d. h. die Keime des Stiles, den wir Rokoko nennen.

Eine Reihe von kleinen Schlössern, die der König, seiner selbstgesteigerten Hoheit mit ihrer ungesetzten Repräsentation überdrüssig, als Zufluchtsstätte menschlicher Regung erbaute, bezeichnet eben damit schon die Umkehr zur Natur und den Verzicht auf das übermenschliche Wesen, das der Barockstil postulierte. Nur konnte dieser eitelste Träger der erhabenen Würde, der alle Ansprüche römischen Prälatentums aufgesogen und in Hofceremonien ausgeprägt, die Selbstvergötterung nicht los werden, und überall taucht aus seinen Spiegeln die unausstehliche Physiognomie seines Sonnenantlitzes mit dem Nimbus der Allongenperrücke als Glanz- und Bildungssphäre vor dem Auge des Besuchers auf, das zu fragen weiß, was diese Formen und Farben bedeuten. Es wohnt in ihnen das verstockteste Selbstgefühl, das die Welt nur als Reflex seiner eigenen Person zu nehmen gewohnt ist.

Diese Lustschlösser würden gewiss Schritt für Schritt den Weg der innern wie der äussern Entwicklung vom Grossartigen zum Eleganten und von da bis an die Gränze des Anmutigen erkennen lassen, wenn sie unverändert und unzerstört als historische Urkunden der Kunst noch dastünden. Bei der Eremitage von Marly wissen wir jedenfalls, dass die

Villen Palladios wie die Rotonda von Vicenza und ihre Erweiterungen auf dem Lande das unverholene Vorbild waren. Vier vollständig ausgebildete Einzelwohnungen legten sich, durch gangartige Gallerien verbunden, um den Mittelbau, der zwei Geschosse von sieben Axen unter einer Pilasterordnung vereinigte, und ein weites Parterre mit Teich darin überblickte, während zu den Seiten ausserhalb dieses Komplexes noch sechs Pavillons, für je zwei Bewohner eingerichtet, sich locker anreihen. Damit war auch der Gruppierung kleinerer und grösserer, mehr oder minder selbständiger Bestandteile freier Spielraum eröffnet, und jemehr sich alle diese Anlagen wie in Versailles, Grand Trianon u. s. w. mit den Gärten Le Nôtres verbanden, desto mehr entwickelte sich in der Gruppierung, wie in der Kunst des Gartenbaues selbst, der malerische Sinn. Ja, es ist wol kein Zweifel, dass die Parkanlagen Le Nôtres selbst, von Versailles bis Marly, eine Stufenfolge bezeichnen: von der Geltendmachung eines herrschenden Willens nach Aussen, so weit das Auge reicht, bis zur Umkehrung dieses Verhältnisses zur umgebenden Natur, die den Flüchtling der menschlichen Gesellschaft in ihre Einsamkeit aufnimmt, ihn nach Aussen abschliesst und einhegt, damit er sich selber wieder finde im Schoß der Wälder, — die sich deshalb nach Innen ihm zukehrt und ringsum mit ihren grossen ruhigen Augen hinein schaut in das Innere seines Hauses.

Immer freilich war dies eine erlesene, den gewohnten Anwartschaften des alternden Königs be-

reitete Stätte; aber gerade diese Bedürfnisse der Bequemlichkeit und Vertraulichkeit des intimen Verkehrs geben die Gelegenheit, den ländlichen Villenbau Palladios mit Vorliebe zu studieren, ihm abzulernen was er zu bieten vermochte, und in der Erfüllung dieser neuen Ansprüche französischer Geselligkeit und nordisch häuslichen Daseins über jenes Vorbild weit hinauszugehen. Von jenen Landhäusern des Italieners entnahm man die breite Lagerung in unmittelbarem Zusammenhang mit Garten und Terrasse, also den Verzicht auf den Hochbau und die Bevorzugung des Erdgeschosses für diesen stetigen Austausch mit der Natur, — damit auch die zahlreichen Raumöffnungen und vermittelnden Übergänge, die Vorliebe für Säulengänge und Wandelbahnen um einen Mittelplatz, für einen gemeinsamen Mittelraum im Innern, der seinem Charakter gemäß centrale Grundform erhält, und für möglichste Mannichfaltigkeit runder, ovaler, polygoner Zimmer neben den regelmäßigen am Korridor entlang. Diese Studien sind auch in Berninis Tagen für die Entwicklung des römischen Baustiles von unverkennbarer Wichtigkeit gewesen, also der italienischen wie der französischen Schule zu Paris gemeinsam. Dagegen entsprachen diese Vorbilder weder in der lockeren und lustigen Gestaltung der Sommervilla, noch in der weiträumigen Monumentalität des Palastes den Anforderungen, die schon das nordische Klima und die häusliche Lebensweise in Frankreich an die Wohnung stellen mussten. Die schweren Kamine freilich, die den Renaissancebau Frankreichs beengten

und beeinträchtigten, wichen immer mehr den eleganten, möglichst zurücktretenden „Cheminées à la royale“ mit Spiegel darüber, die Mansart erfunden hatte; aber immer noch ist der Einfluss der niederländisch-nordischen Stube, deren Grundgefühl Italien nicht kennt, unlängs lebendig. Sehr bezeichnend jedoch für den Charakter des Lustschlosses ist auch die Erleichterung der Deckendekoration und der befreiende Übergang zu schlichem Weiss und Gold für die Ausstattung des ganzen Innenraums.

Je mehr der Monarch selbst sich kränkelnd und verstimmt zu bigotten Anwandlungen zurückzog, desto ungestörter genoss anderseits die Jugend in den „petites maisons“ zu Paris und auf den Landsitzen in der Runde das Dasein nach ihrer Art, indem sie sich die Wirklichkeit des Augenblicks mit allen Reizen schmückte, die dem sorglosen Sinn und der sprudelnden Laune des Glücklichen sich bieten mögen.