



Das Aufnehmen von Architekturen

Staatsmann, Karl

Leipzig, 1910

Kapitel X. Die Zeit der Renaissance in Frankreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84529](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-84529)

Kapitel X. Die Zeit der Renaissance in Frankreich.

Durch die Studien v. Geymüllers sind wir über das Werden und Wachsen der Renaissance in Frankreich trefflich unterrichtet (v. G., Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, L.-A. II, M. 41. Begriff der Renaissance in Frankreich, I, S. 16 u. f.). Daß man von hier bald dazu schritt, an der Quelle, in Italien, Aufnahmen und Studien zu machen, lag schon durch die geographische und wirtschaftliche Berührung der Länder nahe. Aber auch hier sind die Aufnahmen zunächst nur mehr summarische; vereinzelt beschaffte man sich Abgüsse von Bauteilen. Buchwerke der Italiener über Architektur werden früh bekannt und benutzt, auch italienische Originalzeichnungen, Kupferstiche, Plastiken, von Einfluß sind auch Gemälde, Reisen nach Italien, Aufenthalt von italienischen Meistern in Frankreich, sind in Betracht zu ziehen.

Auch von Franzosen selbst gehen Kommentare italienischer Architekturbücher aus, so von Jean Goujon († ca. 1564), welcher von den Zeichnungen in der Übersetzung Vitruvs durch Martin sagt: *Je suis bien assuré, que ces chapiteaux sont mesurés comme il faut* (v. G., S. 131). Es ist derselbe, welcher in Italien seine Studien gemacht und unter anderem ein Bildwerk Sansovinos so getreu nachgebildet hat (vgl. Abb. 24), daß man die Abnahme eines Abgusses oder einer Nachbildung am Orte voraussetzen muß. „Selbst für Bauteile, deren Gebrauch in Italien gar nicht vorkommt, erblickt man italienische Vorbilder. So z. B. findet man für die großen und reichen Dachfenster (Lukarnen), und welche für die französische Frührenaissance so ungemein charakteristisch sind, in Italien eine Anzahl von Türen und Fenstern, nach deren Analogie der Grundgedanke des Aufbaues der Lukarnen bei ihrer Übersetzung in das Mailänder Detail des Stiles Bramantesco befolgt wurde und reichere Anwendung und Entwicklung erfuhr“ (v. G., I, S. 48). Besonders hervorragend war der Einfluß von Bramantes St. Peter für den französischen Kirchenbau (vgl. Phantasie Du Cerceaus nach einem Modell Bramantes für St. Peter, v. G., I, S. 52).

Bedeutend ist der Einfluß des Renaissancemeisters und Italieners Primaticcio (1490—1570) auf die französische Baukunst durch direkte Wirksamkeit in

Frankreich. Seine Entwürfe zeigen die Schule des Dombauers von St. Peter in Rom oder verraten die Kenntnis der Bauentwürfe desselben und die Art korrekter Bauzeichnungen. So der prächtige Plan zur ehemaligen Grabkapelle der Valois zu S. Denis (Abbildung bei v. Geym., I, S. 182, Schnitt S. 183).

Mehr indirekt wirkt Serlio, welcher zwar die letzten 13 Jahre seines Lebens in Frankreich lebte, wohin ihn der Ruf seiner Werke geführt hatte, aber wenig praktisch schöpferisch hervortrat. Seine Publikationen fallen mit der in Frankreich beginnenden Hochrenaissance zusammen. Philibert de L'Orme unterläßt es im Jahre 1567, die Abbildungen des Kolosseum zu Rom, das er ausgemessen hatte, zu veröffentlichen, weil „Messire Sebastiano Serlio“ es in seinem Buche schon hatte drucken lassen, . . . „indem alles in sehr guter Ordnung ist“. „Er ist der erste gewesen, welcher den Franzosen durch seine Bücher und Zeichnungen die Kenntnis der antiken Gebäude gegeben hat, indem er ein rechtschaffener Mann war, wie ich ihn gekannt habe und von sehr guter Seele, um, was er gemessen und aus den Altertümern entnommen hatte, veröffentlicht und mit gutem Willen gegeben zu haben; und für die Frage, ob die Maße überall genau sind und legitim, verweise ich auf diejenigen, die ein gutes Urteil haben, indem sie sie an Ort und Stelle gesehen haben.“ v. G., I, S. 168 (Ph. de L'Orme, le premier tome de l'architecture, VII. Buch, Kap. I, S. 202, V.). Damit — abgesehen von der schlechten deutschen Übersetzung! — ist freilich für die Genauigkeit der Aufnahmen Serlios keine Bürgschaft gegeben (vgl. dazu das Urteil des Franzosen Desgodetz).

Du Cerceau maß und zeichnete nach den Modellen Bramantes und Raffaels für St. Peter (v. G., I, S. 54). Seine Aufnahme des Grundrisses des von Raffael erbauten Palazzo dell' Aquila zu Rom zeigt Abb. 23.

Diese Aufnahmeskizze läßt eine gute Gewandtheit im Aufnehmen erkennen. Die Baumaße sind im ganzen korrekt eingemessen und eingeschrieben; wie Abb. 24 zeigt, konnte hiernach der Grundplan des Palastes aufgetragen werden. Maßunbestimmtheiten ergaben sich nur mit Bezug auf die links neben dem Haupteingang liegenden beiden Räume und die Säulenstellung der Fassade. Auffallend ist unter Annahme des palmo mit 0,2234 m die geringe Dicke des die obere Galerie tragenden Säulenbaus des großen Vestibulum, welches, wie oft italienische Paläste, einen um eine Stufe vertieften Boden zeigt und wohl zu Festen und Aufführungen Benutzung fand. — Der Maßstab Du Cerceaus ist wohl als 1 canne = 10 palmes = 12 onces anzunehmen. Bei Du Cerceau kommt auch statt onces das Maß von Coudées (braccia) vor. Die once = 5 minutes. Eine Ansicht des Palazzo dell' Aquila (Aquila hieß der Besitzer) gibt nach Dossi und Parmegianino das Werk von H. v. Geymüller: Raffaello stud. com. Arch., Milano 1884.

Philibert de L'Orme erzählt in seinem Lebenslauf, wie er sehr jung (18 bis 20 Jahre alt) nach Rom gekommen sei und dort antike Bauwerke aufgenommen habe, „unter Zuhilfenahme von Leitern, Seilen, Ausgrabungen und Tagelöhnnern“. Sein Buch über Architektur erschien im Jahre 1567 in Paris, also 1 Jahr vor dem Erscheinen des Werkes Vasaris. Seine Aufnahmen in Rom erstreckten sich hauptsächlich auf das Kapitol und auf Reste im Garten des Kardinals Gaddi. Man riet

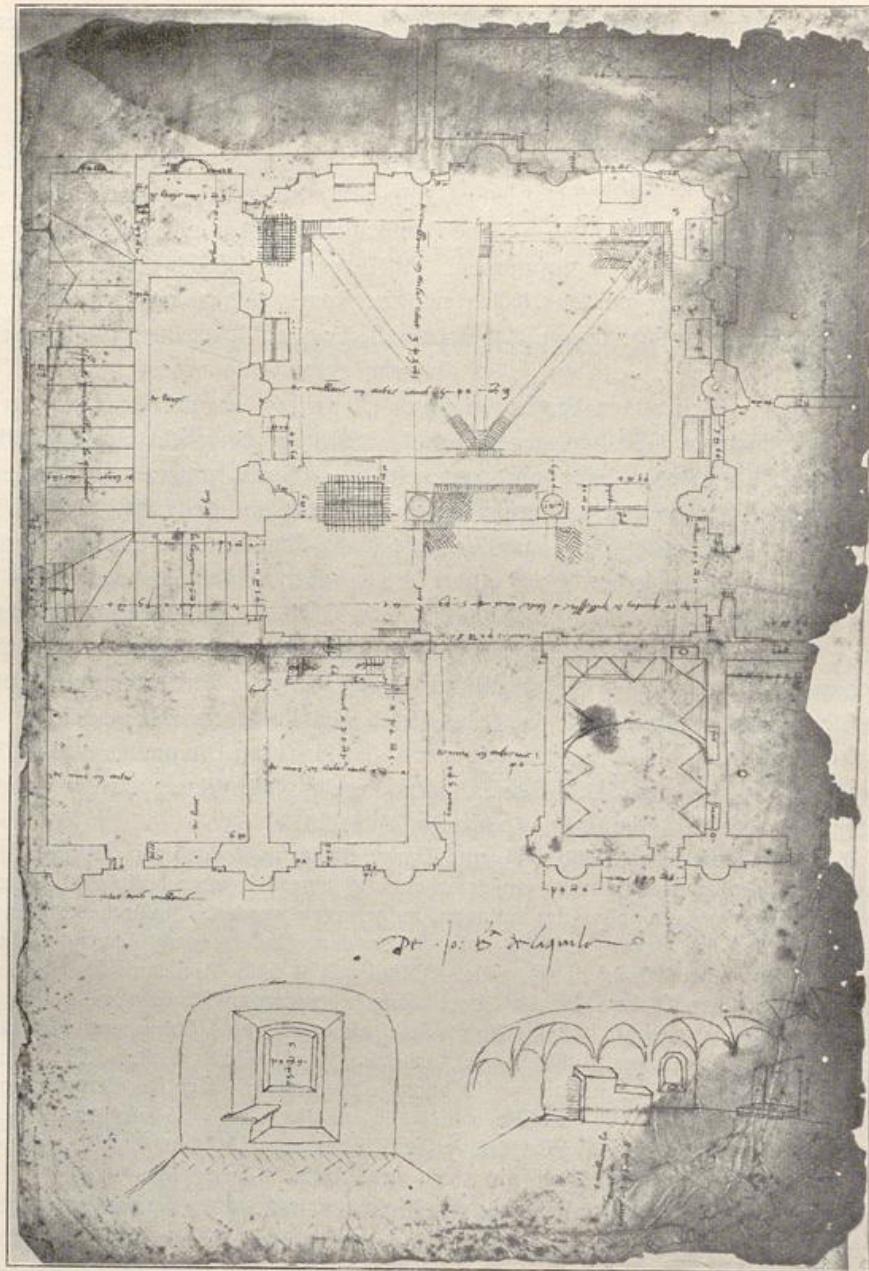
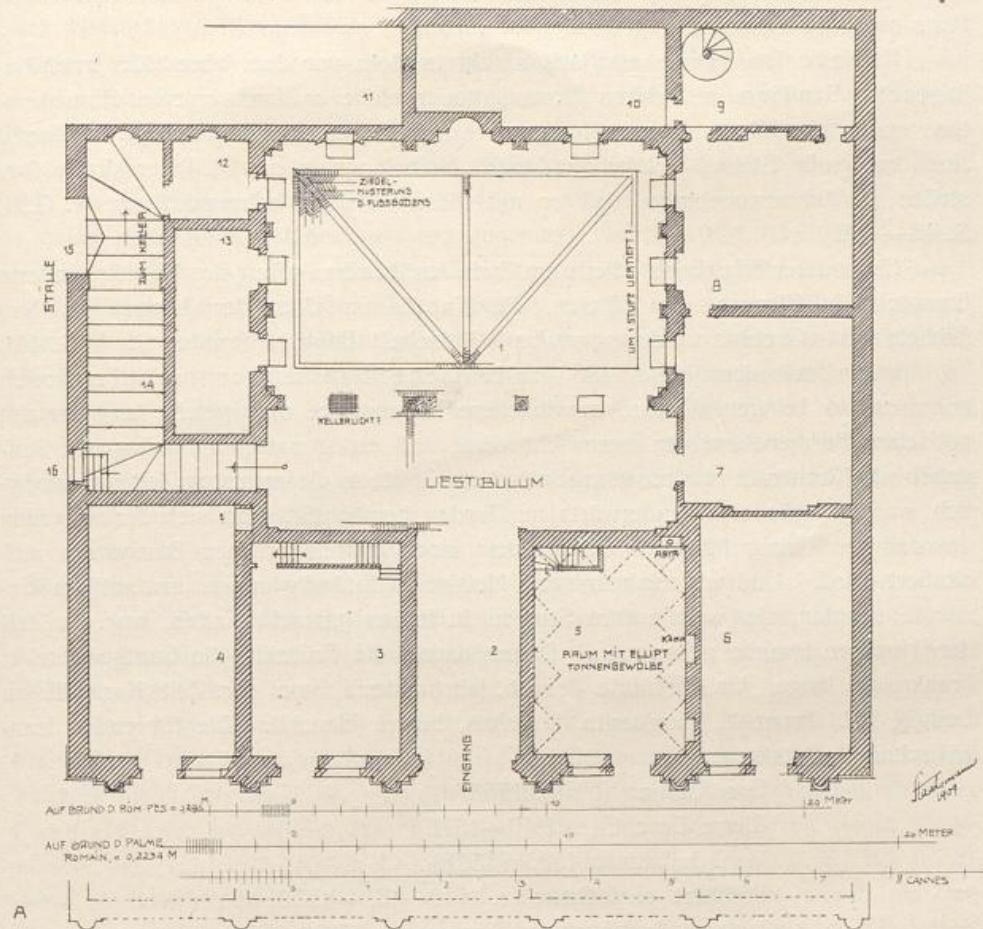


Abb. 23. Aufnahme des Grundrisses des Palazzo del Quirinale in Rom (erbaut um 1518 von Raffael) von Androuet du Cerceau (um 1530) mit eingeschriebenen Maßen und Beschriftung.

DER PALAZZO DELLAQUILA, IN ROM NACH DER AUFNAHME VON CERCEAU'S
ERBAUT VON RAFFAEL UM 1518-20 AUFGEN. UM D. JAHRE 1930



BEI A: FASSADEN-GRUNDRISS EINTEILUNG DER HALBSÄULEN NACH DER FASSADENSÄUMZE
VON PARMEGIANINO UND VON DOSIO I WERKE V. BEYMÜLLERS: RAFFAELLO S. STUDIAT.
C. ARCHITETTO: DRIS. I. O. UFFIZIEN, FLORENZ.

NACH DER AUFNAHME SICHTETE CERCIU'S AUFGETRAGEN
UNTER AUFNAHME DES PALME ROMAIN = 0,223+ M. 12 UND
[ONCE] UND DER CRANNE, 10 PALMES, ODER DES ROM.
FUSSES = 0,256 M.

N.B. DAS MASS ZWISCHEN DEN SAULEN BZW. PILASTERN DER FACADE IST VON DU CERCEAU
MIT CANNE 1, PALMES 3 ONCES 8 EINGESCHREIBEN, BETRAGT ALSO 3,04 M. DIE BREITE
DER PILASTER, »PILESTRÉ«, BETRAGT EINGESCHREIBEN 4 02 Z. = 0,93 M.

Abb. 24.

ihm, nicht mehr den pied de Roy, also das französische Fußmaß, sondern den palmo antico romano zum Messen zu verwenden. Sein bedeutendstes Werk in Paris sind die Tuilerien.

Etienne Du Pérac aus Paris macht in Rom vor dem Jahre 1575 archäologische Studien an antiken Monumenten, welche er dann in zwei Manuskripten, auch mit Wiederherstellungsversuchen versehen, niederlegt. Bekannt sind drei große Stiche, welche das Modell Michelangelos zur St. Peterskirche darstellen; es ist anzunehmen, daß er mit diesem Meister befreundet war (v. G., I, S. 45—46).

Ein anderer Franzose studierte am Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts Bauwerke in Florenz, die Uffizien, die Kapelle im Chor der Annunciata, San Michele und Gaetano und sogar das (Gotische!) Baptisterium (v. G., I, S. 46).

Wenn seit dem Jahre 1495 italienische Baumeister nach Frankreich kommen, so bringen sie eine entwickeltere Renaissance mit, welche langsam mit gotischen Formenelementen vermischt wird, und es ist natürlich, daß große Aufgaben wie Kirchen in rein renaissancistischem Geiste in dieser ersten Zeit nicht möglich waren. Wie auch anderwärts im Norden bemächtigt man sich der reizvollen dekorativen Kleinarchitektur, welche dem noch mittelalterlichen Bausystem aufokuliert wird. Und als einheimische Meister selbständig neues im antiken Gewande schufen, sie, welche ihre Studien in Italien gemacht hatten, war die Zeit der Hochrenaissance gekommen. Daher dauert die Frühzeit, die buntgeartete in Frankreich, lange, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, von der Zeit Karls III. zu Ludwig XII., Franz I., Marguerite de Valois, bis zu Henri II. Die führenden französischen Architekten:

Jean Goujon (bis c. 1568)
Pierre Lescot (c. 1510—1578)
Jean Bullant (c. 1525—1578)
Philibert de L'Orme (c. 1510—15, —1570)
Jacques Androuet du Cerceau (c. 1510—1584)

hatten alle in Italien ihre Studien gemacht (vgl. v. G. und seine Begründung, I, S. 128—151). Ob mehr oder minder ausgiebig, sei dahingestellt. Mit Recht hebt aber v. Geymüller (I, S. 35) hervor, „daß oft eine flüchtige Skizze oder Darstellung genügt, um auf das ganze Leben eines Architekten einzuwirken, um für ihn ein neues schöpferisches Gebiet zu erschließen und, wie durch eine ideale Befruchtung, die Quelle seiner besten Werke zu werden“. Solche Anregungen boten italienische Originalzeichnungen und all das einleitungsweise schon genannte Vorbildermaterial.

Vorbildlich war auch für Franzosen die ungemein weite Ausdehnung des künstlerischen Schaffens auf alle Gebiete und in Anwendung auf alle Lebensformen und -forderungen. Von Palissy (1510—1590) ist bekannt, daß er als Architekt,

Kunsthändler, Gelehrter und Landwirt gleichzeitig tätig war (v. G., I, S. 193). Man erinnert sich hierbei an die Universalität großer Italiener. Daneben wurden auch beschränkte Einzelstudien gemacht, man zeichnete in Italien unter anderem sowohl Einzelteile wie ganze Bauten und Baugruppen, wobei man meist sich mit einer allgemeinen Ähnlichkeit begnügte (vgl. die Handzeichnungen im Berliner Museum). Auch unfertige oder im Bau begriffene italienische Bauten nahm man auf; so zeichnete Du Cerceau an dem noch unfertigen Palazzo Farnese zu Rom, etwa vor dem Jahre 1533 (v. G. I, S. 43). Lehrreich ist die Aufstellung der 61 in Italien gefertigten Zeichnungen des genannten Meisters (Kgl. Bibl. zu München). In Paris besitzt noch H. Lechevalier-Chevignard eine große Zahl Studien, insbesondere nach römischen Denkmälern, welche von de L'Orme herrühren könnten; „Destailleur besaß drei Bände gründlicher Aufnahmen der Thermen Diokletians, welche von einem französischen Architekten des XVI. Jahrhunderts herrühren“ (Kupf. Kab. in Berlin). Näheres darüber gibt v. Geymüller (I, S. 44) an. Die Sitte, die Zeichnungen (so von italienischen Meistern) zu kopieren, war viel verbreitet. Schüler kopierten die Entwürfe der eigenen Meister (vgl. Abb. 21, Kopie einer Aufnahme Raffaels!).

Seit Ludwig XIII. bis heute wirkt der traditionelle Einfluß der italienischen Meister Vignola und Palladio im Architekturunterricht Frankreichs nach. Auch der Einfluß gesellschaftlicher Formen war vorhanden (v. G., S. 148), sie beeinflussen wieder die Baugestaltung. So bei der Bildung früher nicht üblicher ungedeckter Terrassen.

Man ist oft geneigt, aus Baueinzelheiten auf die Autorschaft irgend eines Meisters zu schließen. Hierzu ist allgemein zu sagen, daß dies ohne weiteres nicht berechtigt ist, wenigstens gilt es nicht für die Urheberschaft eines Baumeisters, worauf für das Mittelalter insbesondere Hasak mit Recht hingewiesen hat (vgl. auch dessen Erörterungen im Handb. d. Arch., II. T., Bd. IV, 3). Denn die Baueinzelheiten werden oft von Steinmetzen hergestellt, soweit sie Ziervormen betreffen. Bauglieder anderer Art, wie Architekturformen an Gesimsen, Wandgliederungen, als Teile des baukünstlerischen Generalentwurfes, können aber zu Schlüssen auf die Eigenart eines Baumeisters hinführen. Man sagt da dann: Er profiliert so und so, er detailliert so und so. Vermutlich gilt dies auch generell für alle Bauteile, welche Schmuck erhalten sollten; man gab dem Handwerkskünstler allgemein die Hauptabmessungen von Säulen, deren Fuß und Kapitell usw. an und ließ ihm dann innerhalb dieser Grenzen Freiheit, in der Ausnahme wird man auch dem Steinmetzen die Wahl der Proportionen überlassen haben.

Ein anschauliches Beispiel dafür besitzen wir aus der Entwicklungsgeschichte der deutschen Renaissance, welches hier Platz finden möge. Der früher als „Neuer Bau“ bezeichnete Bau auf dem ehemaligen Fischmarkt zu Straßburg i. Elsaß, errichtet an Stelle der abgebrannten St. Martinskirche im Jahre 1582—1585,

Staatsmann, Aufnahmen von Architekturen. II.

welcher den Zweck haben sollte, diese Lücke am Platze wieder passend auszufüllen (also eine Denkmalpflege, wie sie aus der älteren Geschichte dieser Stadt mehrfach bekannt geworden ist; man vergleiche die einschlägigen Werke L.-A. II, G. 66 und Q. 16), in den stark an niederländische Formen erinnernden Baumotiven der früheren Renaissance und teilweise der entwickelten Hochrenaissance, besitzt eine Vorhalle im Erdgeschoß, welche mit einem spätgotischen Steingewölbe überdeckt ist.

An den Kämpfersteinen dieses Gewölbes haben zwei Steinmetzmeister ihre Zeichen auf Wappen angebracht, einer derselben ist auch zuvor als Mitplaner und Erbauer der großen Metzig zu Straßburg sowie als städtischer Werkmeister bekannt geworden. Hier sehen wir also baukünstlerisch und handwerkstätig fähige Persönlichkeit vereint. Es lag der Schluß sogar nahe, daß beide oder einer der Genannten auch an der Konzeption des „Neuen Baues“ selbst teil gehabt hätten, zu verwerfen ist das nicht; eher allerdings kommt ein Baumeister als Planerfinder in Frage, welcher niederländische Bauformen, die verwandten, wie am Rathause zu Emden, kannte. Und hierbei kann man an den bedeutenden Schoch denken, den Erbauer des Friedrichbaues des Heidelberg Schlosses, welcher bis zur Zeit der Erbauung des Straßburger Baues in Straßburg als städtischer Baumeister tätig war und städtische Bauformen im Sinne auch norddeutscher Kunst beeinflußt hat (vgl. die Einführung niederländischer Holzfachwerkbauweise am Hause Kammerzell in Straßburg vom Jahre 1589. — Schoch erscheint erstmals in Straßburg um 1575). Weiterhin hat man an den Maler Wendel Dietterlin in Straßburg als Autor gedacht, welcher nachgewiesenermaßen Fresken am Äußeren des Neuen Baues gemalt hat und von dessen Art stark das Hauptportal des Baues spricht, der ornamentale Schmuck hat Verwandtschaft mit der Zeichenweise dieses Meisters und seinem Werke über Architektur. Endlich kam der Straßburger Festungsbauer Specklin eine Zeitlang in ideelle Konkurrenz, wovon man jedoch bald Abstand nahm. Auch Schochs direkter Anteil, wie ihn v. Czihak (Ctrlbl. d. Bauw. 1889, S. 43 u. 55) annahm und dem er irrtümlich das Meisterzeichen S in der Vorhalle (statt Schmitt) zuschrieb, ist noch nicht nachgewiesen. Schoch ist 1587 Stadtlohnherr, baut 1586 bis 1587 die große Metzig mit Maurer zusammen, 1588 wird in Gottesau von Maurer gebaut. 1607 ist Schoch kurfürstlicher Baumeister in Heidelberg. Er hat in Straßburg norddeutsche Bauformen eingeführt. Vgl. auch Winckelmann, Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. 8, S. 579—605, woselbst auch eine Tabelle der Steinmetzzeichen. Und da der Bau wie es scheint von Handwerkern der Münsterbauhütte ausgeführt wurde (vgl. die Steinmetzzeichen und L.-A. II, Q. 59), so ist auch die Miturheberschaft des Münsterbaumeisters. Uhlberger nicht ausgeschlossen, welcher in den Jahren 1579/80, also kurz vor der Gründung des Neuen Baues, das Frauenhaus in Straßburg mit verwandter Stilistik erbaut hat.

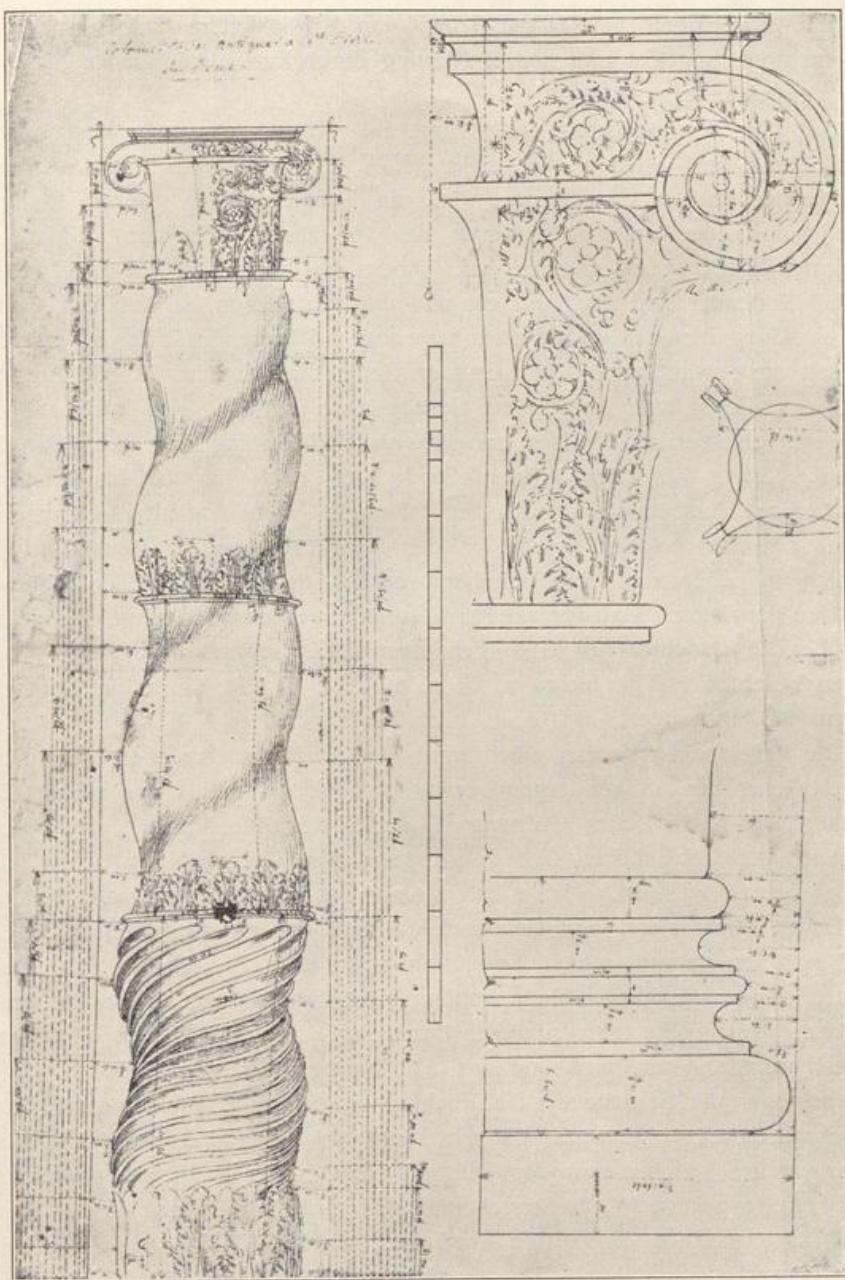


Abb. 25. Aufnahme einer Barocksäule in St. Peter zu Rom. Architekt unbekannt (Jean Goujon?). Um 1530.).

Wie man sieht, ein ganzer Trupp von Möglichkeiten und Personen. Die Frage ist noch ungelöst und bedarf Klärung durch Zuzug städtischer Archivalien, durch Vergleiche u. a. m. —

Auf Einzelformbedeutung darf man auch nicht zu wenig Wert legen. In diesem Sinne sagt auch v. Geymüller (L.-A. II, M. 41) von den französischen Meistern der frühen Renaissance, daß an Profilen einer ganzen Reihe von Gebäuden aus den ersten 30 Jahren des 16. Jahrhunderts der „Einfluß eines bestimmten Meisters“ zu erkennen sei. Noch aber kommt es, wie auch weiterhin, vor, daß Bildhauer und Architekt ein und dieselbe Person, so bei Jean Goujon. Die Ausbildung war der italienischen verwandt. Pierre Lescot ist erst Maler, dann seit dem zwanzigsten Jahre lernt er Geometrie, Mathematik und Architektur (v. G. a. a. O.). Eine praktische Gesellenlehre scheint also nicht allgemein üblich und erforderlich gewesen zu sein als Vorbereitung zum Baumeisterberuf, und wir dürfen dies rückwärtsschließend auch noch für die baukünstlerische mittelalterliche Ausbildung voraussetzen. Man hat wohl von alters her zu unterscheiden zwischen solchen, welche in den Klosterschulen die Baukunst wissenschaftlich betrieben und praktisch handwerklich tätigen Halb- oder aggregierten oder freien Ganzlaien. Wandernde Handwerker werden noch heute in Frankreich, wie früher, in verschiedenen Gewerben, auch außer Landes beschäftigt. Das ist wohl zu beachten. (Vgl. hierzu v. G. a. a. O. I, S. 154, sowie für Deutschland seit dem 16. Jahrhundert: Wille, J., bad. Neujahrsblätter 1897.)

Die italienischen Formen übernimmt man in Frankreich ebenso kritiklos als es die Italiener den antiken gegenüber taten. Philibert de L'Orme nimmt für das Postament der toskanischen Ordnung $\frac{1}{4}$ der Säulenhöhe statt $\frac{1}{3}$ und macht es also gleich der Gebälkhöhe. Aufgemessene Sachen an Vorbildern will er frei verwertet wissen. Man stelle das von den Italienern geschilderte daneben!

Etwas Phantasterei und Geheimniskrämerei wie zu allen Zeiten legt er in seinen späteren Jahren seinen Entwürfen zugrunde. Er arbeitet mit „heiligen Zahlen“. Mißverständnis hat hierin wohl mehr hineingeheimnist als Absicht der Bau-techniker. Was wollte man in dieser Beziehung doch nicht schon alles aus der Cheops-Pyramide herauslesen und aus den Hieroglyphen der Ägypter, die jetzt so einfach klar die Sprache der Natürlichkeit reden, wenn auch in ihnen manchmal Schwülstigkeit vorkommt! Es geht nicht auf die Blätter von 1000 Bänden! Und verwandtes geschah mit dem Hütten-Arkanum der Steinmetzbrüderschaften.

Die retrospektive Wiederherstellungssucht fördert auch jetzt in der französischen Frührenaissance eigenartige Produkte. So bei Du Cerceau in seinem Kupferstichwerke vom Jahre 1584, wo sich vorhandenes mit Rekonstruktionsversuchen mischt und wo er u. a. die Hauptgebäude der Stadt Rom in ihrer Blütezeit zeigt, wie man sie sich „damals vorstellte“. Eine Art spekulativ-aufbauender Wissenschaft freilich, welche aber noch unexakt arbeitet. Abgesehen

von der Frage der absoluten Zuverlässigkeit dieser Aufnahmen sind sie für uns „ein architektonisch und geschichtliches Dokument, ein wahres Denkmal von größter Wichtigkeit“ (vgl. v. G. a. a. O.). „Die Beobachtungen und Messungen des feinsinnigen und gelehrten Architekten Desgodetz (s. Werk vom Jahre 1682, in II. Ausgabe vom Jahre 1779) sind und bleiben zunächst noch die zuverlässigsten, die wir über die antiken Baudenkmäler Roms haben, wenn auch die rein technische Seite des Werks unseren heutigen Anforderungen nicht mehr ganz genügen kann.“ (Durm, Bauk. d. Etrusker, L.-A. II, E. 76, S. 674 und 675.) Das Werk von Desgodetz (A. B. Desg., *Les édifices antiques de Rome, mesurés et dessinés très-exactement sur les lieux. Nouvelle édit.* Paris 1779) gibt in korrekter Zeichnung eingeschriebene Maße von Architekturprofilen und Einzelheiten. Hierzu bemerkt u. a. der Verfasser des Werkes mit Beziehung auf die Aufnahme des Theaters des Marcellus: „Serlio donne les profils en grand des membres de cet ordre au chapitre VI du 4^e livre“. Aber diese seien ungenau! — Von Vignolas Aufnahme sagt er: „il a donné le profil en grand de ce premier ordre, mais il a changé et la figure et les proportions l'ayant reduit comme il a cru que l'on devoit faire, et non comme il est, de quoi il donne avis en son avant-propos“ (vgl. dazu Seite 138). Man vergleiche hierzu die Aufnahme in Abb. 14, 15, 16.

Eine gründliche Aufnahme der gewundenen Säule aus dem Bau des alten S. Peter in Rom (jetzt im neuen) zeigt Abb. 25, wobei der Maßstab in palmes(?) und onces angegeben ist. Die Aufnahme mit der Überschrift: colonne torse antique à St. Pierre de Rome. Das Original, 412/374 mm groß, von einem unbekannten Franzosen um 1530 in der Art des J. Goujon, befindet sich im Kgl. Kupferstichblatt in Berlin (Sammlung Destaillieur).

Bautechnische Schulung hatte in Frankreich schon die Gotik bewirkt, antike Traditionen wirkten voraus. Der Steinschnitt wurde „in früherer Zeit als eine Art Privilegium einer kleinen Anzahl von Konstrukteurs, welche Lehrlinge darin unterrichteten“, gelehrt. Dem Laien mußte es als Geheimnislehre erscheinen. Der Unterricht war ein nicht-öffentlicher, ein Umstand, welcher den Nimbus des Geheimnisvollen geschaffen hatte. In der Mitte des 17. Jahrhunderts erscheinen in Frankreich drei Werke über den Steinschnitt. Die Renaissance als höhere Kulturstufe verfeinerte auch die Technik, zum ersten Male wieder seit der Antike, insbesondere soweit es das erneute Interesse an mannigfacher Steinbearbeitung und an verschiedenartigem Material betrifft, welches oft weit hergeholt wurde und oft eine äußerst feine bis „zum Charakter einer Juwelierarbeit“ gehende Bearbeitung erfuhr. Öfter freilich schwand dabei auch wieder das Interesse an der Hauptwirkung der Gesamthaltung der Bauten. Mit den italienischen Formen fand auch der Marmor reichlich Eingang. Was erstere betrifft, so führte, wie auch sonst im Norden, die Übertragung in nordische Verhältnisse mit den aus der niedrigen

Holzbauarchitekturgeschoßart hervorgegangenen Formen und Maßen oft zu kleiner Gestaltung.

Echt renaissanceistisch und nicht gerade im Gegensatze zur Gotik, welche sich zwar dem Zweck gerne in erster Linie anpaßte, aber auch in hochgesteigertem Ehrgeiz Raumgrößen und Frontgestaltung ins unnötige übertrieb, und ebenso im Sinne jener gerne das Reguläre, Axiale betonend, soweit es wie bei Kirchenbauwerken möglich war, im Gegensatze zu den so oft dem Zufälligen oder sonstwie Gegebenen sich anpassenden Profanbauwerken aller Art, ist das Streben der französischen Renaissanceisten, und das zeigt auch den regen Wettbewerb der künstlerischen Kräfte, das Hinneigen zu theoretischer Behandlung von Architekturfragen, ist: Die Neigung zu Ideal-Entwürfen, nach Art solcher von Ammanati und dessen *città ideale*. Wenn wir so wollen, hatte Filarete schon im 15. Jahrhundert seinem Traktat einen Idealentwurf zugrunde gelegt, wo er vor uns das Planen, Werden und Ausführen eines von ihm gedachten Baues entstehen läßt. Reichere Mittel ließen nun auch die Herrschenden solche Lieblingsideen fassen und in die Wirklichkeit umzusetzen versuchen. Gegenüber den Vorzügen solcher Künstlerweisen stehen oft die Mängel „akademischer Korrektheit und Leblosigkeit“, das frisch aus Lebensbedürfnissen Hervorgewachsene ist meist vorzuziehen; indessen verdanken wir jener Art der freien künstlerischen Phantasiearbeit doch auch bedeutendes; Phantasterei ist ja auch im Extrem zu verzeichnen. Solche Höhenstrebungen, entsprungen aus innigstem künstlerischen Drange, verlieren sich im Verlaufe der französischen Kunst und führen im 18. Jahrhundert durch die Betonung der „*raison*“ zum Gegenteil; die moderne Kunst mit ihrer Betonung des Praktischen, Rechnerischen hat dann wieder den anderen Pol des Extremen erreicht, ein absichtliches Abkehren von Formeln, oft nur ein rohes Enthüllen des Geripps, damit ein Verlassen aller Tradition, ein Entstellen und Entweihen auch des Gesamtorganismus und -Bildes der Städte, wie es Rodin jüngst Paris zum Vorwurf gemacht hat.

Eine Wirkung der Idealauffassung der Komposition und Kunst zeigt sich in Frankreich seit dem 16. Jahrhundert auch in der Einbeziehung der Landschaft, im künstlerischen Meistern der gesamten Örtlichkeit. Hierin spricht sich des Südländers Sinn aus: *Kunst um Kunst zuliebe*; der Nordländer will in erster Linie Bequemlichkeit und Gemütlichkeit der Bauten bei gutem Eigennutz (v. G. I, S. 155).

Die Universalität der Renaissancekunst wird auch in Frankreich begriffen. Sie ist neben diejenige der griechischen und gotischen Kunst zu stellen, welche die Welt zu erobern fähig waren. Die gemeinsamen tieferen Wurzeln sind: alle erstreben die Vervollkommenung des Individuums, jede mit Mitteln ihrer Art. Insofern ist die Umwandlung der gotischen Dome in Renaissancetempel zeitlich erklärbar. Der italienische Nationalstil, sagt v. Geymüller, ward Weltstil. Werbend für ihn waren seine *Grazia*, die Begeisterung seiner Schöpfer, der Freiheitsdrang,

die hohe Gesetzmäßigkeit, welche an die göttlichen ewigen Gesetze streifen. „Ein höheres Architekturprinzip als dieses ist nicht denkbar.“ Wir wollen indessen nicht auf die Bahn der Beweisführung der Unfehlbarkeit uns begeben. Einverstanden können wir uns damit erklären, daß die Renaissance Freude an der Raumbildung, die Rückkehr zum altrömischen Prinzip der Konstruktion und Dekoration und einer Unabhängigkeit beider von einander gebracht habe, daß sie aber auch „den modernen und bleibenden Grundgedanken struktiver Gewissensfreiheit, verbunden mit der Bedingung ästhetischer Harmonie in die Welt eingeführt“ hat, daß sie endlich geregelt wird durch die struktiven vorausgegangenen Stile, also auch die Gotik.

So erklärt sich denn die lebhafte, oft fast urplötzliche Aufnahme der Renaissance im Norden. —

Aus der französischen Frührenaissance entwickelt sich die Hochrenaissance dadurch, „daß das Verhältnis der tragenden Bauteile zu den getragenen immer strenger und im Sinne der antiken Säulenordnung gebildet wird“. Man kann auch sagen: im Gegensatze zur Gotik, welche beide möglichst zu vermischen sucht zu einer Art Amalgam, wobei der Unterschied nicht mehr erkennbar oder doch verschleiert wird. Sie sucht hierin den Weg zur Einheitlichkeit.

Nach wie vor studiert man an italienischen Vorbildern, freilich mehr nach den neueren als den antiken (v. G., S. 150). Man ging dabei sogar so weit, daß man, wie die Bildhauer, nicht nach dem Leben, sondern nach statuarischen Vorbildern arbeitete. Damit betrat man dann einen abwärts führenden Weg. Ein vollkommenes Auslöschen der Kunst des Mittelalters war zunächst die Folge der intensiven Wiederkehr (recrudescence) der Renaissance, aber auch ein Zurückbleiben der direkten Einflüsse italienischer Meister. Man besann sich auf das eigenste Vermögen. Damit näherte man sich aber auch wieder der nationalen Kunstweise. Diese Reaktion hebt um die Wende des 17. Jahrhunderts an (v. G., S. 149). Sie wird vorläufig noch durchschnitten von dem Einfluß der Gründung einer französischen Bauakademie in Rom und hat, wenn auch bodenständigere Formen erweckt und gefördert, doch in Frankreich bis auf unsere Tage das rein Heimatliche in der Baukunst nicht an die erste Stelle zu bringen vermocht.

Hervor ragt am Beginn der neuen Epoche insbesondere Salomon de Brosse (1552—1626), welcher „den antiken Maßstab des Monumentalen wieder in die Architektur eingeführt, . . . auch den Charakter des Männlichen der antik-römischen Architektur erfaßt hat“ (v. G., S. 151). Neben ihm sind die beiden Mansart (auch Mansard), François (1598—1666) und Jules Hardouin (1646—1708), besonders bedeutend. Der erstere ist auch durch seine persönliche Eigenart und seinen großen Künstlerstolz bemerkenswert. Hatte er doch vorgezogen, „den Louvre in Paris zu vollenden zu entsagen, um nicht gegen seine architektonische Überzeugung zu handeln“ und ließ mehrfach an seinen Bauten Teile, die ihm

nachträglich nicht gefielen, wieder abbrechen. Der andere Mansart ist der Hofarchitekt Ludwigs XIV. par excellence, welcher mit der Ausnahme weniger Bauten den Bauwerken der Regierungszeit dieses Fürsten einen besonderen Stempel aufgedrückt hat. Für uns ist er berühmt geworden durch das nach ihm benannte gebrochene, um 1680 erfundene Mansarddach.

Als besonders bezeichnend für die italienische Hochrenaissance gilt unter anderem die Einführung der durch zwei oder mehrere Geschosse reichenden Fassaden-Kolossalordnung, welche unfraglich zuerst Palladio angewandt hatte. Sie war aber vor seiner Zeit schon in Frankreich zur Anwendung gekommen, allerdings nur vereinzelt (v. G., S. 155), man nannte sie später die „große Ordnung“.

Im 18. Jahrhundert wird in Frankreich die Begeisterung für die Würde der altrömischen Republikanertugend geweckt, sie wird verstärkt durch Ausgrabungen italienisch-römischer Städte wie Pompeji und Herculaneum und die innigere Bekanntschaft mit hellenischen Ruinen.

Antiquarischer Sinn hat eine Fülle von Nachbildungen italienischer Bauten und Baureste auf Gemälden, in Kupferstichen gezeitigt. Gründliche Architekturmaßaufnahmen sind selten. Das schaubildliche Zeichnen von Architekturen ist meist noch nicht wissenschaftlich einwandfrei. Geometrische Pläne in Ansichten und Schnitten werden jedoch gut dargestellt. Eine Nachwirkung der Herstellung von Baumodellen zeigt sich in der schaubildlichen Darstellung architektonischer Baudurchschnitte und in deren Bestreben, durch eingehende Schattierung der Pläne, insbesondere in den Durchschnitten, ihre Wirkung hervorzuheben und zu steigern. An Stelle des Pergaments ist seit dem Ende des Mittelalters das Papier getreten.

Die Anwendung von Proportionsgesetzen in der Architektur war von den Italienern übernommen worden, insbesondere die Theoretiker hatten auf sie hingewiesen; auch Nachwirkungen der Gotik waren noch vorhanden. Philibert de L'Orme gibt eine Studie zu einer Kuppelkirche in Anlehnung an eine verwandte Studie von Francesco di Giorgio, wobei er von einem umschriebenen Quadrat ausgeht, welches er durch Siebenteilung in sieben weitere kleine Quadrate teilt und ebenfalls wie jener Italiener von der Regel Gebrauch macht, wonach Punkte in eine gemeinsame Richtungslinie fallen. Schon in der Antike war beobachtet worden, daß in der Natur durch Zusammenlaufen paralleler Linien nach einem Fluchtpunkte und durch Verschieben von Ansichten in paralleler Richtung ähnliche Figuren entstehen; eine Anwendung ist die Wiederholung ähnlicher Motive bei Fassadenbildungen.

Durch häufige Wiederholung verwandter Motive, durch Ausreifung des künstlerischen Vermögens bei der Wirksamkeit der Architekten, waren diese in den Stand gesetzt, auch ohne Hilfsfiguren und -Linien proportioniert zu entwerfen. Was sonst der regelnde berechnende messende Verstand vermochte, vermochte

oft auch das dunkle Gefühl. Und so dürfen wir uns nicht wundern, auch bei Plänen und Arbeiten französischer Baumeister Harmonien zu finden, ohne daß von Proportionsgesetzen mit Absicht Gebrauch gemacht worden ist. Und das gilt von den Künstlern aller Zeiten. Glücklicherweise hat auch die Gemüts-, nicht bloß die Verstandesseite beim Gestalten von Kunstwerken mitzuwirken! Es gibt noch ein anderes Kriterium als das bloß zahlenmäßig feststellbare.

Die französischen Maler gaben wie anderwärts im Mittelalter u. a. Architekturmotive auf ihren Bildern gefangen, unfrei, gegen das 14. Jahrhundert hin aber mit besserem Naturgefühl, auf Bildern des 15. Jahrhunderts mit teilweise erstaunlicher Güte (vgl. Abb. bei Michel, Hist. de l'art, 1909, Bd. III, S. 468). Schon Früheres zeigt Fortschritte, so Abb. S. 59, 164 und eine Miniatur S. 169 mit guter Landschaftsperspektive. Der beiderseitige Einfluß von Niederländern und Italienern ist erkennbar.