



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

4. Die Renaissance in Frankreich

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-94502)

kam daher der monumentalen und freien Kunst wenig zu Gute. Wurden doch z. B. Porträtsammlungen häufig nach genealogischen Regeln, gleichsam als Illustrationen des Stammbaumes, angeordnet. Die größte Förderung gewann durch die Kunstkammern das Kunsthandwerk, dessen Produkte sich in ihnen leichter unterbringen ließen und zu ihrem Schmucke wesentlich beitragen. Und darin liegt schließlich noch ein Trost. Durch die Kunst, welche das Kunsthandwerk an den Höfen genoß, kamen die im Volkstum vorhandenen, dem Kunsthandwerk vorwiegend zugewandten Kräfte doch zu ihrer Geltung. So berührten und verbanden sich wieder die höfischen und volkstümlichen Kunstweisen und gewannen ein einheitliches Wesen.

4. Die Renaissance in Frankreich.

Hundert Jahre hatte bereits die Renaissancearchitektur in Italien geherrscht, ehe sie siegreich auch in die Länder diesseits der Alpen einzog. Bereits vollkommen in sich fertig und abgeschlossen, in die Form festen Regeln (Serlio u. a.) gebaunt, konnte sie hier nicht die vorhandenen Bauelemente durchdringen, sondern blieb äußerlich an ihnen haften. Sie erscheint im Norden noch weniger als in der Heimat aus der konstruktiven Gliederung hervorgegangen, bewahrt noch stärker den dekorativen Charakter. Sie brach sich Bahn teils durch die Berufung italienischer Künstler nach dem Norden, teils durch die Studien nordischer Künstler in Italien. Die italienische Renaissancearchitektur wurde zum amtlichen Stile der katholischen Kirche erhoben und verdrängte im Laufe der folgenden Jahrhunderte die mittelalterliche christliche Bauweise vollständig. Sie webte auch das Putzkleid, in welches sich das nordische Schloß und Bürgerhaus hüllte; nur in das Reich der Kleinkunst zog sie nicht als siegreicher Triumphator ein.

a) Malerei und Plastik.

In jedem Lande tritt die Renaissancearchitektur je nach den Voraussetzungen, auf welche sie trifft, und je nach den Persönlichkeiten, welche sie einführen, verschieden auf. Frühzeitiger und mächtiger als in allen übrigen Ländern äußert sie ihre Wirksamkeit in Frankreich. Während seit den Tagen Karls VIII. französische Heere wiederholt auszogen, um italienisches Land zu unterwerfen und französischen Einfluß in den Staaten jenseits der Alpen herrschend zu machen, wanderten namentlich Florentiner Künstler nach Frankreich, um hier am Hofe den verfeinerten Geschmack einzuführen. Von den älteren italienischen Künstlern, wie Girolamo und Luca della Robbia, Leonardo, Andrea del Sarto, kann man nicht behaupten, daß sie in Frankreich diese Spuren hinterlassen hätten. Einer von ihnen, Montorsoli, der Gehilfe und Schüler Michelangelo, der gleichfalls einige Zeit in Paris zubrachte und dann in Genua eine reiche Tätigkeit entfaltete, scheint sogar französische Anschauungen in sich aufgenommen zu haben. Festeren Boden sahnen der sogenannte Rosso aus Florenz († 1541) und Francesco Primaticcio († 1570), ein Bolognese, beide von König Franz seit 1530 berufen, um in dem umgebauten Schloß von Fontainebleau die Gemächer mit Fresken und Stuccoreliefs zu schmücken. Ihre Werke sind großenteils zu Grunde gegangen und noch am besten in den gestochenen Nachbildungen zu studieren. Als Gründer der »Schule von Fontainebleau« genießen sie einen größeren Ruhm, als sie nach ihren Leistungen verdienen. In Wahrheit beschränkt sich ihr Einfluß nur auf die dekorativen Künste. Und selbst in dieser Hinsicht bleibt es zweifelhaft, ob die in Frankreich seither üppig blühende, fast wuchernde Dekorationsmalerei auf ihre Anregungen zurückgeführt werden muß oder in den Lebensgewohnheiten und Kunsttitten der vornehmen Franzosen wurzelt. Die wenigen bedeutenden Maler, welche im 16. Jahrhundert in Frankreich

austraten, die beiden Clouet, Jehan († 1540) und dessen Sohn François Clouet († 1571), oft mit dem Vater verwechselt, ferner Geoffroy und Pierre Dumonstier, alle in bezeichnender Weise Porträtmaler und Zeichner, erscheinen von italienischen Einflüssen unabhängig, lassen eher niederländische Einwirkungen vermuten oder zeigen doch eine den Niederlanden verwandte, nur weniger farbenfröhliche, schwächerliche, dafür aber vornehmere, echt französische Auffassung (Fig. 168).

Die Fürsten und Hofsleute waren übrigens nicht die einzigen, welche dem italienischen Geschmack huldigten. Auf gar manigfachen Wegen drangen italienische Kunst und Künstler auf französischem Boden vorwärts. In den südlichen Landschaften (Toulouse, Lyon) tauchen sie bereits im 15. Jahrhundert auf. In Paris bildeten sie seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts eine förmliche Kolonie, lebten gemeinsam im Hotel du Nesle. Ihre Tüchtigkeit als Marmorarbeiter, ihre Meisterschaft in der ornamentalen Kunst machten sie unentbehrlich. Wir treffen sie daher als Gehilfen und ausführende Künstler selbst bei solchen Werken an, welche im übrigen französischen Ursprungs sind.

Grabdenkmäler und die mit der Architektur unmittelbar verbundene dekorative Plastik bildeten die Hauptaufgabe der französischen Bildhauer. Für Grabmäler bleibt zwar der hergebrachte Typus des Sarkophages mit der darauf ruhenden Grabstatue bestehen. Er empfängt aber eine reichere Form und wird der Mittelpunkt einer größeren Grabanlage. Die Seiten des Sarkophages werden mit Reliefs oder Statuetten in Nischen geschmückt, an den Ecken des Unterbaus werden Statuen aufgestellt, über dem Sarkophage erhebt sich noch ein Oberbau, welchen die knieenden Statuen der Beigesetzten krönen. Renaissanceformen treten uns zunächst nur an den architektonischen Gliedern und ornamentalen Teilen entgegen; als kunstbewußtes Ziel steht noch immer lebendige Naturwahrheit in exter Linie, nur daß dem edlen Materiale des Marmors entsprechend auf eine feine, fast zierliche Ausführung Bedacht genommen wird.

Die französische Renaissancekunst entwickelt sich keineswegs von einem einzigen Mittelpunkt aus; selbst die im 15. Jahrhundert so reich blühende burgundische Schule kann nicht als der ausschließliche Ausgangspunkt gelten. Noch hatten in Frankreich nicht die Provinzen zu gunsten der Hauptstadt abgedankt. Namentlich die Steinmechthütten der großen Kathedralen boten treffliche Pflanzstätten tüchtiger Bildhauer (Fig. 169). Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß die glänzendsten Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts weitab vom Königssthe



Fig. 168. Franz I., von Jehan Clouet. Florenz, Uffizien.

errichtet wurden, aus fernen Provinzen die besten Künstler stammten. Ein »maistre maçon«, Rolland Leroux, führte (natürlich mit mehreren Gehilfen) das Denkmal des Kardinals Amboise in der Kathedrale von Rouen (1516—1525) aus. Der Sarkophag wie die Rückwand des

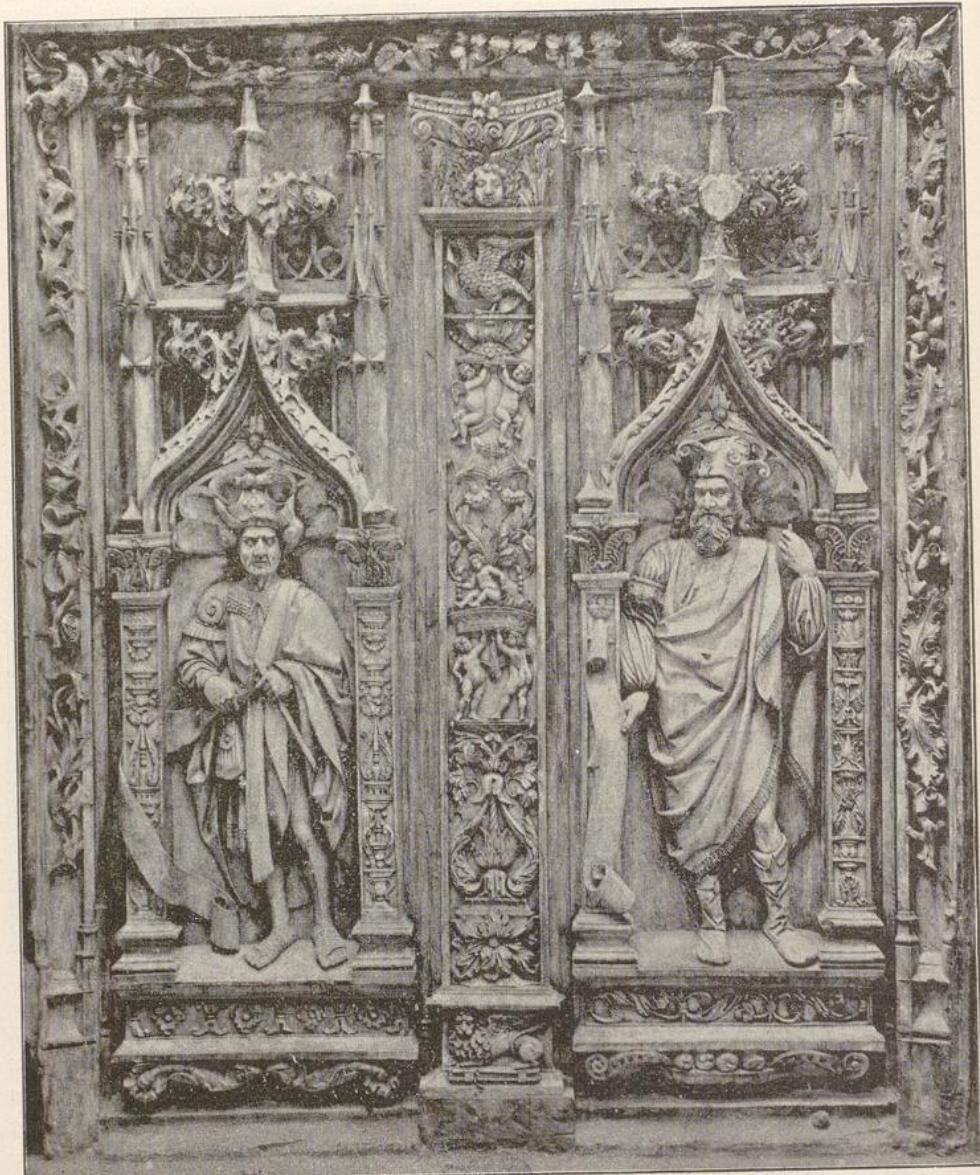


Fig. 169. Von einem Portal der Kathedrale zu Aix (Provence).

Grabmales und des überhängenden Baldachins sind ganz mit Skulpturen bedeckt, an den Biergliedern noch gotische Elemente wahrnehmbar (Fig. 170 u. 171). Die Vorliebe für eine prächtige Ausstattung bekunden auch die Familiengräber, welche Margareta von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians, in der Kirche Notre-Dame zu Brux in der Grafschaft Bresse (Dep. Ain)

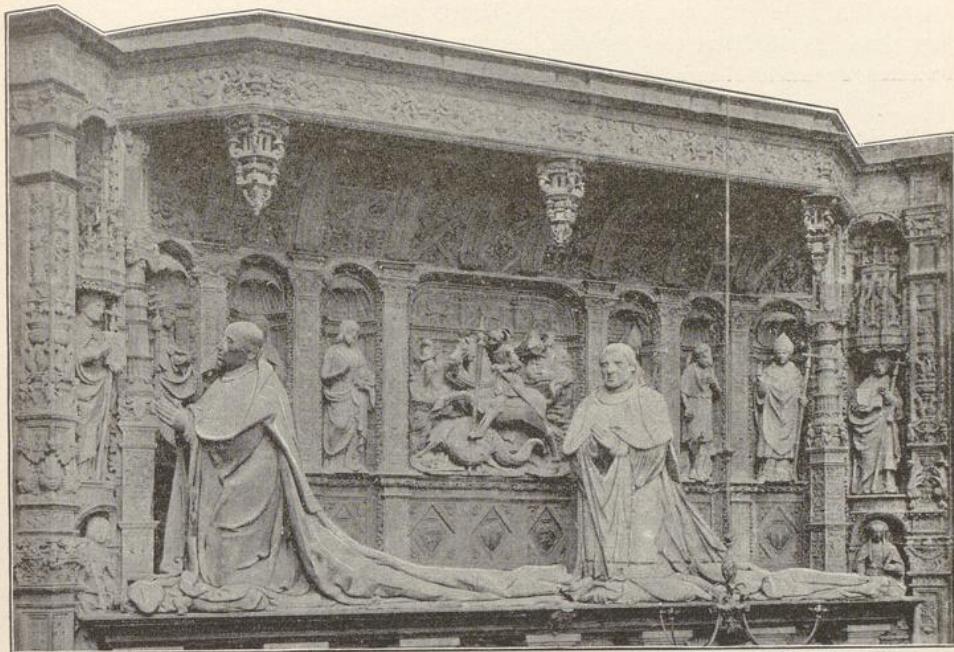


Fig. 170. Grabmal des Kardinals Amboise, von Rolland Leroux. Rouen, Kathedrale.

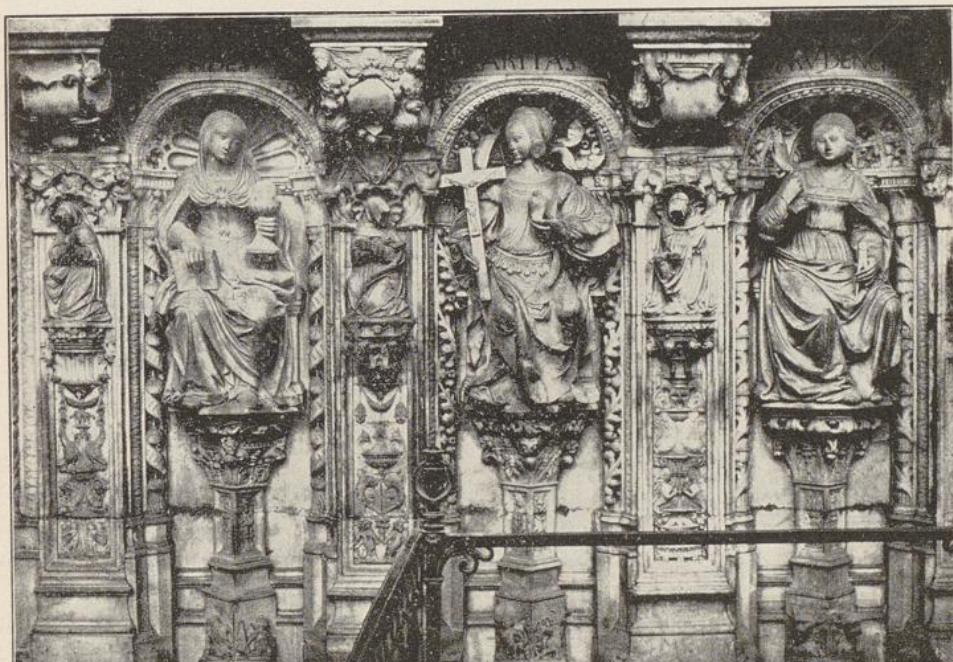


Fig. 171. Vom Unterbau des Grabmals Amboise. Rouen, Kathedrale.

errichten ließ. Die Kirche, von Louis van Bogaem im gotischen Stile erbaut, war dem Andenken ihres Gemahles, Philibert von Savoyen, geweiht, der Chor zur Aufnahme seines Grabmales, sowie des Grabmales seiner Mutter und ihres eigenen bestimmt. Mit der größten Sorgfalt und Umsicht wurde das Werk (seit 1506) vorbereitet. Zwei Maler, Jehan (Perréal) de Paris und Jan Vermeyen in Brüssel (uns am besten durch die in Wien bewahrten farbigen Kartons bekannt, welche den Zug Karls V. nach Tunis verherrlichen) fertigten Skizzen; mehrere Bildhauer, wie Michel Colombe und Louis van Bogaem, machten Modelle, die Ausführung der Denkmäler wurde dem Konrad Meyt aus Mecheln und zahlreichen anderen



Fig. 172. Das Urteil Daniels über Susanna, Relief von Richier (?). Louvre.

Künstlern übertragen. Es ist nicht möglich, den Anteil jedes einzelnen festzustellen, zu bestimmen, wer die technisch vollendeten, üppigen Ornamente am Sarkophage des Herzogs und am Baldachin über dem Grabe seiner Gemahlin gearbeitet, wer die durch edle Ruhe und fließende Formen ausgezeichnete Statue der letzteren entworfen hat. Das Wichtigste bleibt die Abwesenheit eines merkbaren italienischen Einflusses.

Von der künstlerischen Lebenskraft der verschiedenen Provinzen legen noch andere Werke und Künstler Zeugnis ab. In Lothringen entfaltete Ligier Richier (1500—1567), wie so viele französische Künstler ein Hugenotte, eine reiche Wirksamkeit. Seiner streng religiösen Gemütsbildung mag wohl der schwere Ernst und die unerbittliche Wahrheit, welche in seinen Schil-



Fig. 173. St. Georg, Relief von Michel Colombe. Paris, Louvre.

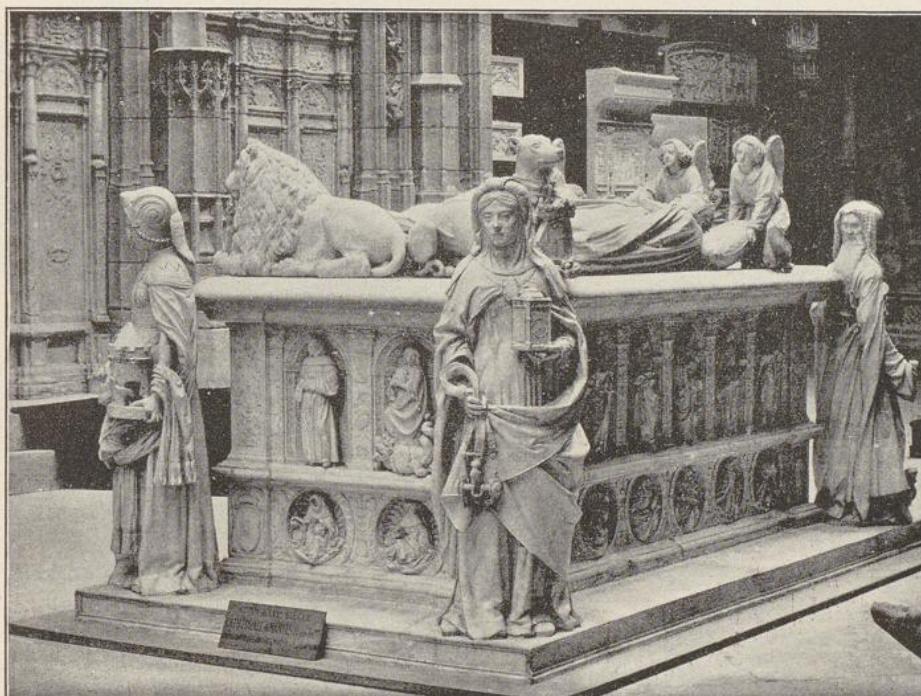


Fig. 174. Grabmal Franz II. von Bretagne und der Margarete de Foix,
von Michel Colombe. Nantes, Kathedrale.

derungen des Todes Christi herrschen, zuzuschreiben sein. Richiers Hauptwerke sind ein dreiteiliger Altar in Hattonchâtel (1523), die Kreuztragung, den Kreuzestod und die Grablegung in starker Relief darstellend, und eine Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel. So ergreifend in dieser, aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe der Abschied der Frauen vom Leichnam Christi wiedergegeben ist, so merkt man doch, daß der ungewöhnlich große Maßstab den Künstler in Verlegenheit brachte. Die Komposition fällt auseinander, Füll-

figuren müssen aushelfen. Ein im Louvre bewahrt Relieff, das Urteil Daniels, das dem Meister zugeschrieben wird, zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck der Köpfe



Fig. 175. Vom Grabmal Herzog Franz II., von M. Colombe. Nantes, Kathedrale.



Fig. 176. Vom Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis.

und dramatische Schilderung des Vorgangs aus (Fig. 172). Auch in Dijon pflanzt sich der Ruhm der burgundischen Schule auf das jüngere Geschlecht fort. Hugues Sambin's (seit 1537 nachweisbar) umfangreiches Fünftes Gericht im Giebel der Michaeliskirche zu Dijon wird zu den schönsten Schöpfungen der französischen Skulptur im 16. Jahrhundert gerechnet und zeichnet sich in der That durch die überaus sichere Zeichnung und die (bei den Frauen) feine, anmutige Formgebung aus, zeigt aber allerdings durchgängig eine malerische Auffassung.

Allmählich zog doch die Touraine, der Hauptzirkel der französischen Königsmacht im 15. Jahrhundert, zahlreiche Künstler aus verschiedenen Landschaften an sich. In Tours siedelte sich Michel Colombe (um 1430 in der Bretagne geboren, 1512 gestorben) an, der hervor-

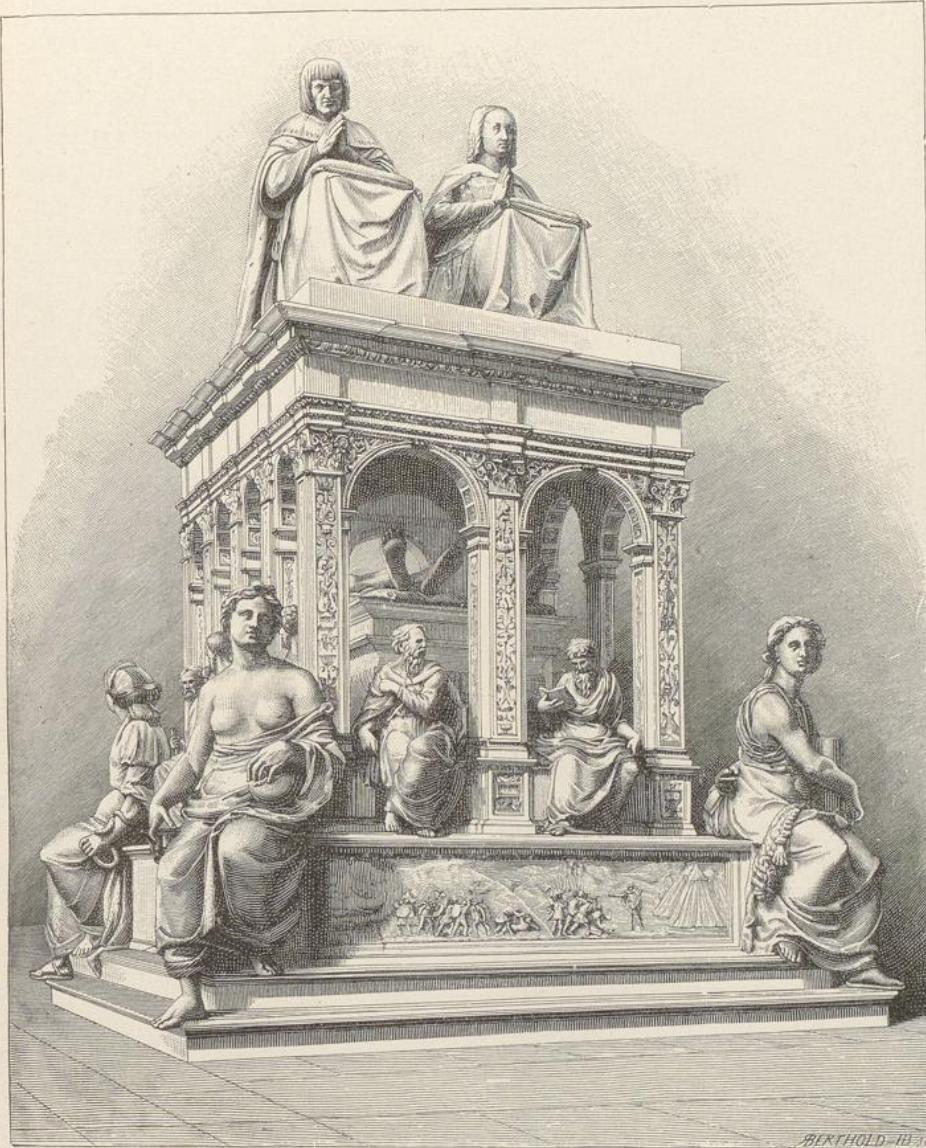


Fig. 177. Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, von Jean Juste.

ragendste Bildhauer der älteren Generation. In den (bemalten) Altären (wie im Tode Mariæ in St. Saturnin in Toulouse) und Reliefs (h. Georg aus dem Schlosse Gaillon im Louvre, Fig. 173) hält er sich nicht an die ältere Weise, stellt sich vielmehr als Ziel die unmittelbar lebendige, äußere Wahrheit. Das Denkmal Franz II. und seiner Gemahlin in Nantes, mit Hilfe italienischer



Fig. 178. Von der Fontaine des Innocents in Paris. Relief von Jean Goujon.

Ornamentistien 1502 geschaffen, darf als Muster der französischen Frührenaissance gelten (Fig. 174). Auf dem mit Nischen und Medaillons geschmückten Sarkophage ruhen wie auf einem Paradebette in Fürstentracht der Herzog und seine Gemahlin Margarete de Foix. Das Kopftuch wird von zwei kleinen Engeln gehalten, zu Füßen sind ein Löwe und eine Windhündin mit den Wappenschilden angebracht. An den vier Ecken des Grabmales treten die Statuen der Kardinaltugenden vor, unter welchen die Klugheit und die Stärke (Fig. 175) durch die vornehme, ruhige Haltung und vollendete Ausführung sich auszeichnen. In Tours lebte und wirkte auch die Künstlerfamilie der Juste (florentiner Ursprungs?), unter deren Gliedern Jean Juste, seit 1507 in seiner Tätigkeit nachweisbar, den größten Ruhm genießt. Er ist der Schöpfer des Grabdenkmals, welches 1517—1531 zu Ehren Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in St. Denis errichtet wurde (Fig. 177). Die Verstorbenen treten uns zweimal vor Augen: einmal sind sie dem Herkommen gemäß liegend auf dem Sarkophage dargestellt, das andere Mal krönen sie, im Gebete knieend (Fig. 176), den Arkadenbau, welcher den Sarkophag einschließt. Das Werk erweist sich als eine Erweiterung des überlieferten Typus, übt durch seine Größe, den Reichtum des plastischen Schmuckes (zu den Tugenden an den Ecken sind noch die Apostel zwischen den Bogen hinzugekommen) eine mächtige Wirkung, erscheint aber nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig gut gearbeitet.

Während das ältere Künstlergeschlecht noch im Volkstum wurzelt, mit der benachbarten niederländischen Weise sich vielfach berührt, vermehren sich in den letzten Jahren König Franz des I. und unter Heinrich II. die Einflüsse der italienischen Renaissance. Gleichzeitig wird der Schwerpunkt der Tätigkeit in den plastischen Schmuck der Schloßbauten gelegt. Jean Goujon, wahrscheinlich in der Normandie geboren und zuerst in Rom tätig, um 1547 nach Paris übersiedelt und zwischen 1567 und 1568 in Italien gestorben, sowie Germain Pilon († 1590), der Sprosse eines Provinzialkünstlers,

aber bereits in Paris geboren, sind die Hauptvertreter der neuen Richtung. Beide fanden eine reiche Thätigkeit. Diese gipfelt bei Goujon in den Reliefs an der jetzt umgestellten und



Fig. 179. Diana von Poitiers. - Marmorgruppe von Goujon. Louvre.



Fig. 180. Beweinung Christi. Marmorrelief von Goujon. Louvre.

erweiterten) Fontaine des Innocents (Fig. 178), in der aus dem Schloßhofe von Anet in das Louvre übertragenen Diana (Fig. 179), den ebenfalls in das Louvre übertragenen Reliefs



Fig. 181. Die drei Tugenden, von Pilon. Paris, Louvre.

aus der Kirche St. Germain l'Auxerrois (darunter die uns bereits sehr modern anmutende Beweinung Christi, Fig. 180) endlich in den im Schweizerhaale des Louvre befindlichen Karyatiden. — Pilons Ruhm knüpft sich besonders an die eng verschlungenen drei Grazien (Tugenden? Fig. 181), welche ursprünglich eine Urne mit dem Herzen Heinrichs II. trugen (Louvre), und an das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina Medici in St. Denis. Goujon ist bei weitem der bedeutendere Bildhauer. Seine Köpfe haben einen natürlichen Ausdruck, die Gewänder, wie der Vergleich der Karyatiden mit den Grazien zeigt, einen gefälligeren Wurf und eine anmutigere Schürzung. Obwohl Goujon sich mit Vitruv und der Proportionslehre beschäftigte, gab er doch seinen Gestalten andere Maße, so daß darin bereits das französische Schönheitsideal anklängt. Die Glieder sind schlanker, die Umrisse des Leibes bewegter, die Köpfe schmäler, als wir sie in der italienischen Renaissance zu sehen gewohnt sind.

Eine eigentümliche Stellung nimmt Jean Cousin aus Sens (?1501—1590) ein. Sein univerelles Können wird allgemein gepriesen. Er ist Öel- und Glas- maler, Bildhauer, Kupferstecher, auch Kunstretheoretiker in einer Person. Wir sind aber weder in der Lage, die Wege seiner Ausbildung anzugeben, noch auch im stande, aus der großen Zahl der ihm zugeschriebenen Werke die echten herauszuheben. Von seinen Glasgemälden genießen die in der Kathedrale zu Sens den größten Ruhm; unter den ihm zugeschriebenen Gemälden nimmt das jüngste Gericht im Louvre, füllt

entworfen, aber trocken ausgeführt, den ersten Platz ein. Von seiner plastischen Kunst legt das Grabmal des Admirals Chabot (die halb liegende Grabstatue in reicher Tracht im Louvre), falls es von ihm herrührt, ein glänzendes Zeugnis ab (Fig. 182). Die französische Forschung, welche sich der älteren heimischen Kunst jetzt erfolgreich zuwendet, wird das über Cousins Thätigkeit schwelende Dunkel hoffentlich aufhellen.

Die Glanzezeit der französischen Skulptur hört gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die politischen Stürme hinderten eine unmittelbare Nachfolge der großen Meister, und als die Kunstsprache im 17. Jahrhundert wieder erwachte, wurde eine andere Richtung eingeschlagen.

b. Architektur.

Die Entwicklung der Baukunst verfolgt den gleichen Weg wie die der Skulptur. Auch hier gewinnt die italienische Renaissance nur langsam Boden; anfangs erscheint das nationale Element noch bei weitem überwiegend, der neue Stil zumeist nur in den Schmuckteilen benutzt.

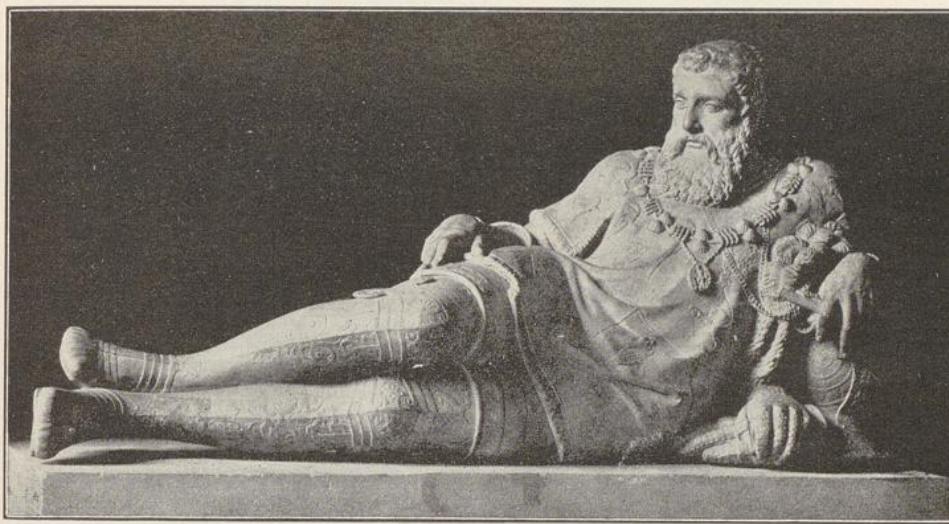


Fig. 182. Philippe de Chabot, Grabfigur von Jean Cousin. Paris, Louvre.

Den zähsten Widerstand setzen dem neuen Stile die Kirchenbaumeister entgegen. Sie halten an der überlieferten gotischen Konstruktion fest und begnügen sich noch im 16. Jahrhundert damit, daß gotische Gerüst, mit Renaissanceornamenten zu bekleiden. Beispiele dafür liefern ebenso die Provinzen (St. Pierre in Caen, Kathedrale zu Aix, Fig. 169, erzbischöflicher Palast zu Sens, Fig. 183), wie die Hauptstadt (St. Eustache, 1532 von Pierre Lemercier ausgeführt). Die Hauptthätigkeit der Architekten gilt dem Schloßbau. In diesem Kreise und in zweiter Linie im Privatbau spielt sich die Geschichte der französischen Architektur seit Ludwig XII. vornehmlich ab. Noch heute können mehr als dreißig Schlösser aufgezählt werden, welche dem 16. Jahrhundert den Ursprung verdanken und an Stattlichkeit miteinander wetteifern. Namentlich die Touraine ist reich an berühmten Schloßbauten, welche zum Teil so großartig angelegt waren, daß sie niemals vollendet wurden. Andere fanden in den Stürmen der Revolution den Untergang.

Die französischen Schlösser unterscheiden sich im Grundplane wesentlich von den italienischen Palästen. Sie haben nicht das geschlossene Wesen der letzteren, gehen vielfach auf die mittelalterlichen Burgen zurück, zeigen wie diese eine Anhäufung von Hößen und locker verbundenen

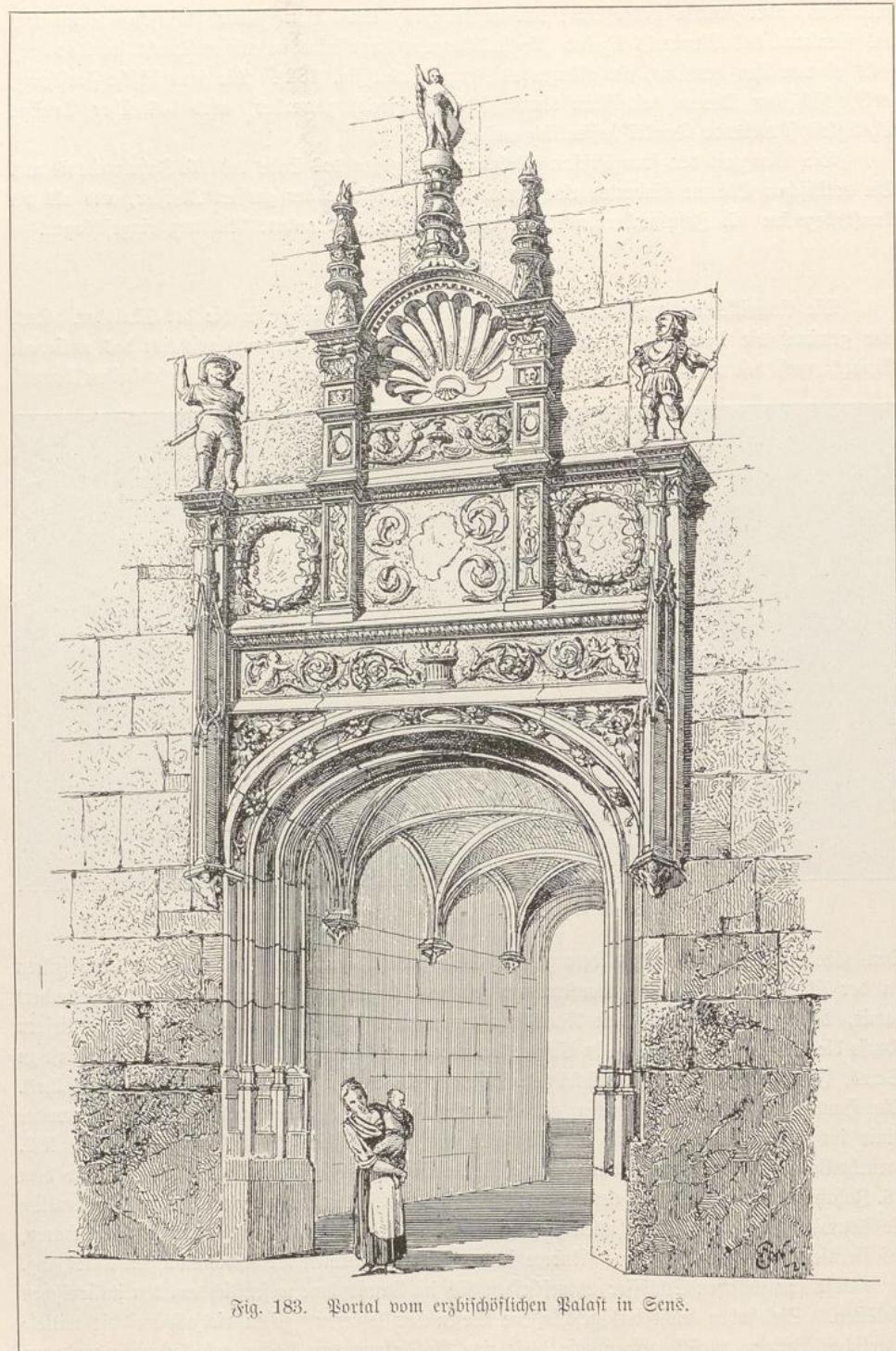


Fig. 183. Portal vom erzbischöflichen Palast in Sens.

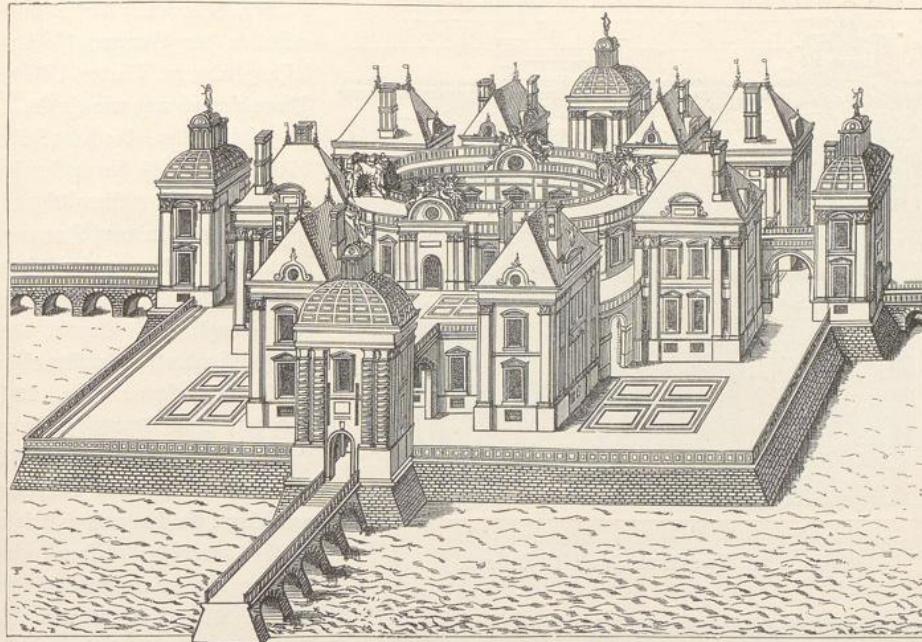


Fig. 184. Entwurf zu einem Schloße von Jacques Androuet du Cerceau.

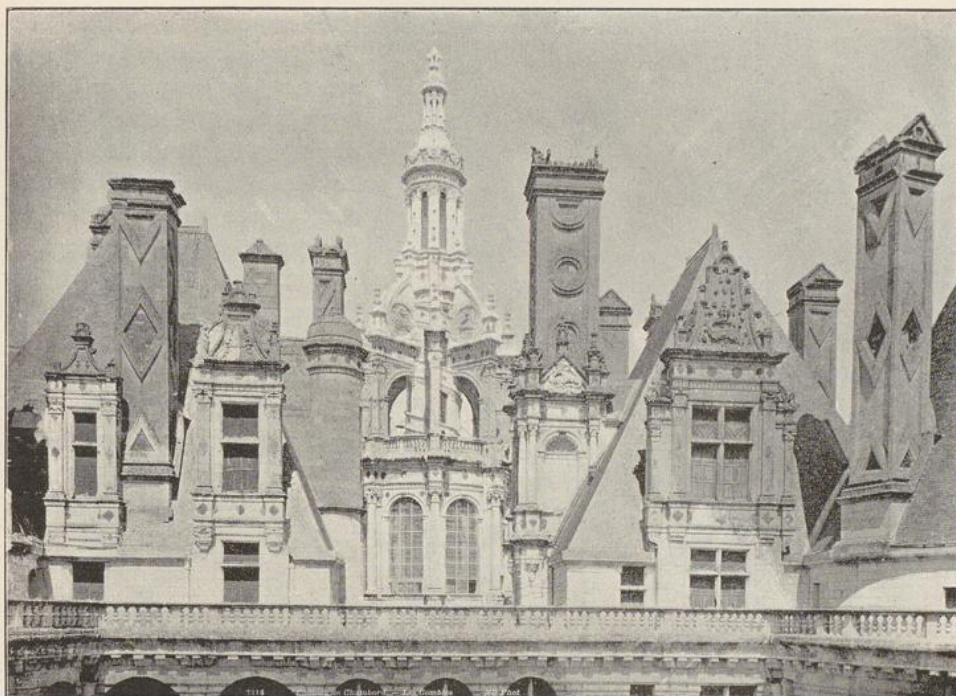


Fig. 185. Dachgeschoß vom Schloß Chambord.

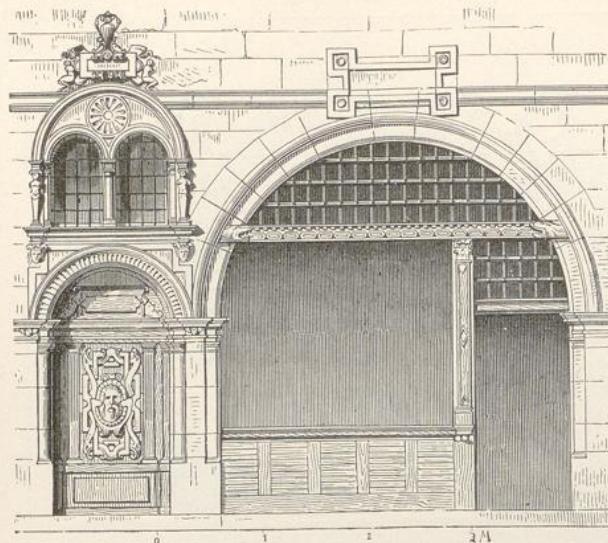


Fig. 186. Von einem Hause in Orleans.

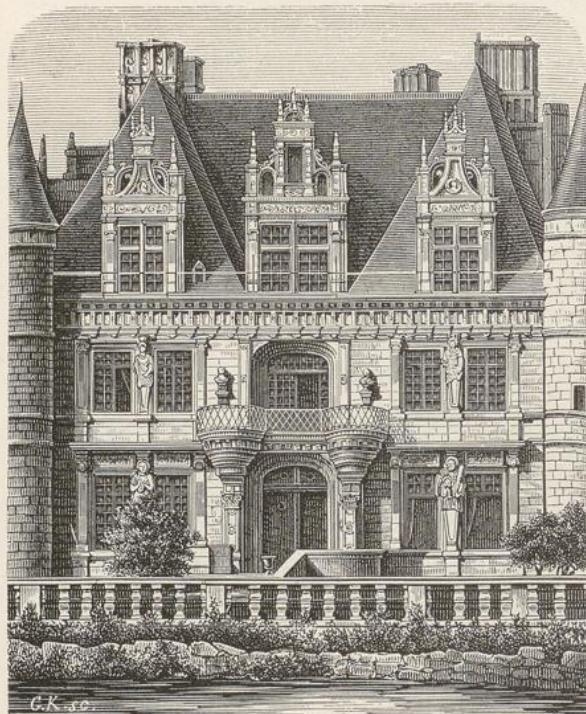


Fig. 187. Schloß Chenonceaux.

geführt, welche über die inorganische Bildung der einzelnen Bauteile hinwegsehen lässt. Aehnliche Mischungen treten auch sonst auf. Die überlieferte Verdoppelung der Hausingänge z. B., von

Bauten, haben auch die Defensiv-
anlagen der Burgen, die Um-
fassungsmauern, Türme, Gräben,
Thore, freilich nur wie ein Spiel-
zeug, beibehalten. Noch im Jahre
1550, wo bereits die italienische
Renaissance als mustergültig an-
gesehen wurde, entwarf Jacques
Androuet Ducerceau, dem
wir vorzugsweise die Kenntnis
der französischen Bauten des
16. Jahrhunderts verdanken, einen
idealen Schloßplan (Fig. 184)
nach dem alten Typus. Mehrere
Höfe, teils viereckig, teils kreis-
rund, Pavillons und Galerien,
von einem Graben und niedrigen
Walle umgeben, bilden eine
Gruppe lose zusammenhängender
Bauteile. Allmählich erhalten die
Fassaden nach dem Hofe zu ge-
schlossenere Linien, wie in dem
Schloß zu Blois und dem (leider
zerstörten) Schloß Gaillon. Aber
selbst in dem berühmtesten Schloß
aus der Zeit Franz I., in Cham-
bord, in der Nähe von Blois, bildet
ein quadratischer Bau, an den Donjon
der älteren Burgen erinnernd, mit
vier Türmen an den Ecken, den
Mittelpunkt, welchem sich andere,
gleichfalls von Türmen flankierte
Bauten anschließen.

Charakteristisch für die französischen Schloßbauten ist, außer ihrer geringen Tiefe, die reiche Dekoration der Dachteile; Giebel, Schornsteine, Fenster, Türme, diese oft durchbrochen, lassen die eigentliche Dachlinie vollständig zurücktreten (Fig. 185). Hier namentlich hat der Kampf zwischen alten Gewohnheiten und neuen Moden zu einer üppigen architektonischen Phantasie

welchen der eine in den Flur und den Oberstock führt, der andere, in großem Bogen geschlagen, die Arbeitsstelle nach der Straße zu öffnet, wird noch im 16. Jahrhundert beibehalten; die Schmuckteile jedoch sind der Renaissance entlehnt (Fig. 186). Gefüllte Fenster (Fig. 188) empfangen eine Renaissance-einfassung; an Portalen, welche bereits vollkommen im neuen Stile gegliedert sind, bleiben noch gotische Spitzsäulen als Erinnerung an die frühere Bausitte bestehen (Fig. 183). Je naiver solche Übergänge von einem Stile zum anderen auftreten, desto gefälliger erscheinen sie dem Auge. Wie drängen sich an der Fassade des Schlosses Chenonceaux bei Blois (Fig. 187) Rundtürme, Flachbogen, Hermen zwischen den dicht aneinander gereihten Fenstern zusammen, wie wenig ist alles nach streng theoretischen Regeln geordnet! Trotzdem übt das Werk eine nicht geringe, allerdings vorwiegend malerische Wirkung.

Nicht in der Anlage, welche noch ganz im Sinne der alten Schlösser gehalten ist, wohl aber in der Ausführung nimmt Chantilly bei Senlis zahlreiche Elemente des neuen Stiles in sich auf.

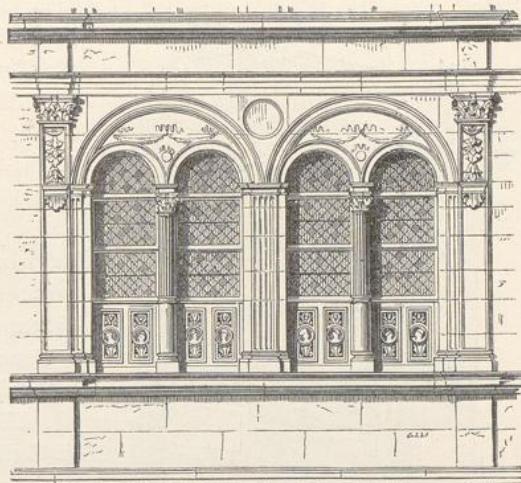


Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

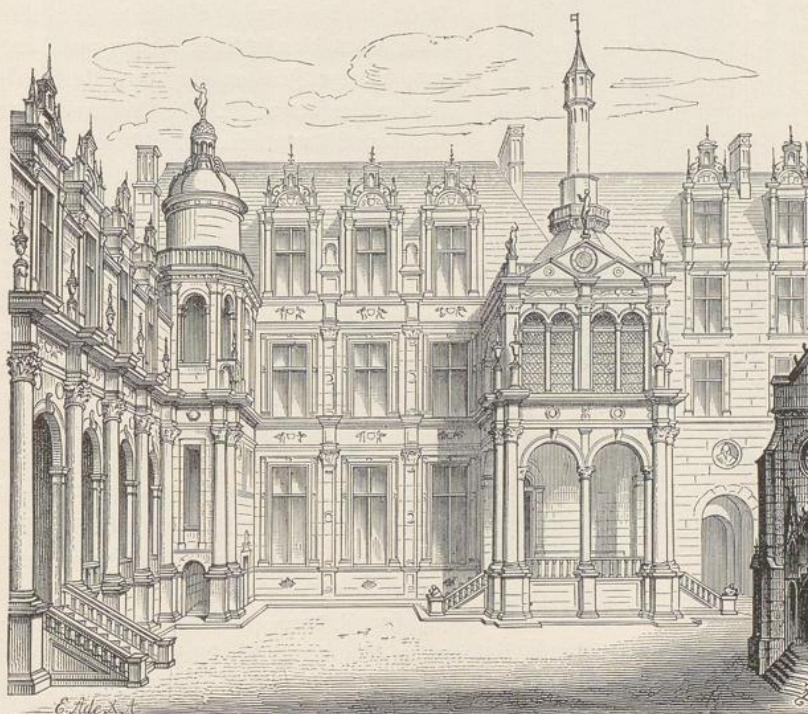


Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

Aber auch hier wird durch Freitreppen, vorspringende Treppentürme — diese bilden das wahre Prachtstück der französischen Frührenaissance — und den reichen Dachschmuck ein malerischer Eindruck erzielt (Fig. 189). Malerische Reize neben fast überquellendem dekorativem Reichtum besitzen fast alle Bauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die geringsten das Schloß von Fontainebleau, dessen historischer Ruhm weitauß die künstlerische Bedeutung überstrahlt. Der große Umfang — das Schloß birgt fünf Höfe —, die vielen Umbauten, zuweilen mit großer Hast durchgeführt, sind der reinen architektonischen Wirkung hinderlich gewesen. Erst wenn man die inneren Räume durchschreitet und ihre dekorative Ausstattung erblickt, lernt man die Summe der hier verwendeten Künstlerkräfte richtig schätzen.

Wie gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stellung des Königtums sich zu ändern beginnt, die inneren politischen Zustände einen bedeutsamen Wechsel erfahren, so tritt auch in Bezug auf die Schauplätze der künstlerischen Thätigkeit eine wichtige Wandlung ein. Die Hauptstadt, in welcher der Hof seinen Sitz ausschlug, beginnt die führende Rolle in der Kunst zu spielen. Die Provinzen, insbesondere die nördlichen, bleiben zurück und halten noch längere Zeit an einzelnen überlieferten heimischen Bauformen fest. Die Uniformität der künstlerischen Bildung, ein so wichtiges Merkmal der neueren französischen Kunst, wird erst im Zeitalter Ludwigs XIV. erreicht.

Zu vollkommenem Siege gelangt der italienische Stil während der Regierung Heinrichs II. in den Werken des berühmtesten französischen Architekten der Renaissanceperiode, Philibert de l'Orme aus Lyon. Auch dieser stammt aus einer alten Baumeisterfamilie. Während aber die Architekten der früher erwähnten Schlösser, wie Pierre Nepveu, Pierre Tain von Rouen, Colin Biart von Blois u. a. ihre künstlerische Erziehung in der Heimat genossen hatten, dankt Philibert de l'Orme (um 1515—1570) seine Bildung zum guten Teile einem Aufenthalt in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie

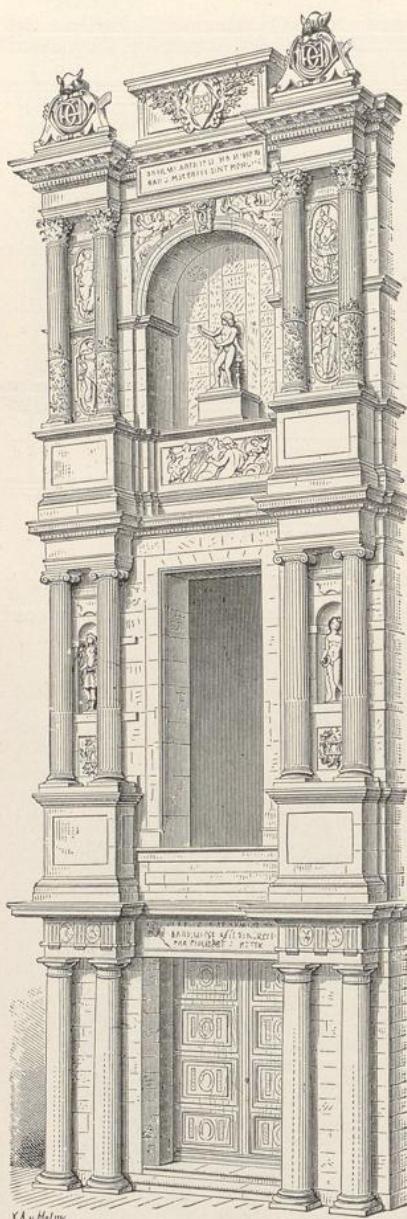


Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

durch die zahlreichen Werke, deren Ausführung ihm unter der Regierung seines Gönners, Heinrichs II., übertragen wurden. Unter ihnen ragen das Schloß Anet, für Diana von Poitiers 1552 begonnen, und der Tuilerienpalast (seit 1564) hervor. Die Kommune hat ihn 1871 in Brand gesteckt. Doch traf das Zerstörungswerk eigentlich nicht die Schöpfung de l'Ormes,

welche ursprünglich umfassender, dabei leichter, feinsinniger geplant war, in späteren Zeiten aber leider in einen plumpen, eintönigen Bau umgewandelt wurde. Auch Anet ist teilweise zerstört worden, die Zeichnungen und die erhaltenen Teile beweisen aber, daß ihm hier volle Freiheit, seiner Phantasie zu folgen, gestattet war, so daß für die Erkenntnis seines Stiles Anet noch wichtiger erscheint als die Tuilerien, deren Bau nach ihm Jean Bullant, der Schöpfer des Schlosses Ecouen, leitete. Während de l'Orme in Anet (Fig. 190) die Säulenordnungen der Renaissance ziemlich unverändert beibehielt, gab er an den Tuilerien (Fig. 191) den Säulen

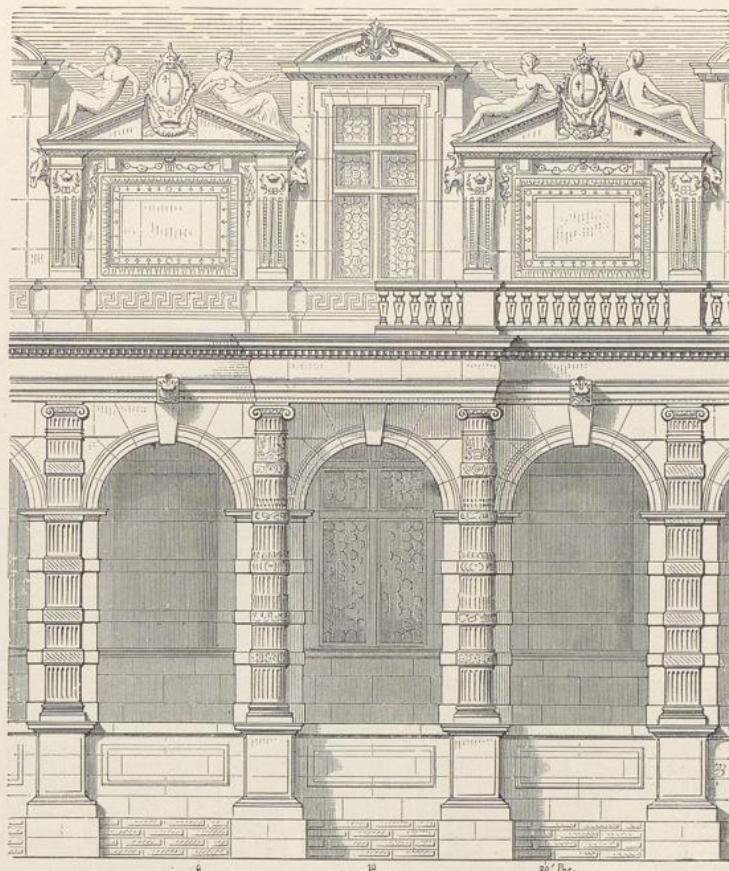


Fig. 191. Tuileries. Teil der Gartenfassade.

dadurch eine neue Gestalt, daß er den Schaft mit mehreren horizontalen Bändern umzog, wahrscheinlich um die Fugen der aus vielen Blöcken zusammengesetzten Säulen besser zu verbergen. Ihn übertrifft in Bezug auf Reinheit des Stiles Pierre Lescot (um 1510 bis 1578), welcher dem Bane des von König Franz I. neu errichteten Louvrepalastes vorstand. Auch hier haben spätere Anbauten die ursprüngliche Anlage verändert. Nach Lescots Plane sollte der Palasthof mit vier Fassaden geschlossen werden und Eckpavillons an Stelle der mittelalterlichen Schloßtürme erhalten. Die Teile, welche nach Lescots Entwürfen ausgeführt wurden, zeigen (Fig. 192) über zwei säulengeschmückten Geschossen noch eine Attika. Durch einzelne vortretende Glieder, durch farbige Marmorplatten und vor allem durch den reichen

plastischen Schmuck, welcher von Jean Goujon und dessen Schülern stammt, kommt in die Massen Leben, ohne daß die Klarheit der Verhältnisse und die Übersichtlichkeit der Disposition gestört wird. So füllen z. B. im Erdgeschoß die nachmals so beliebten Rundfenster (*oeils de boeuf*) über den Portalen den Raum trefflich aus.

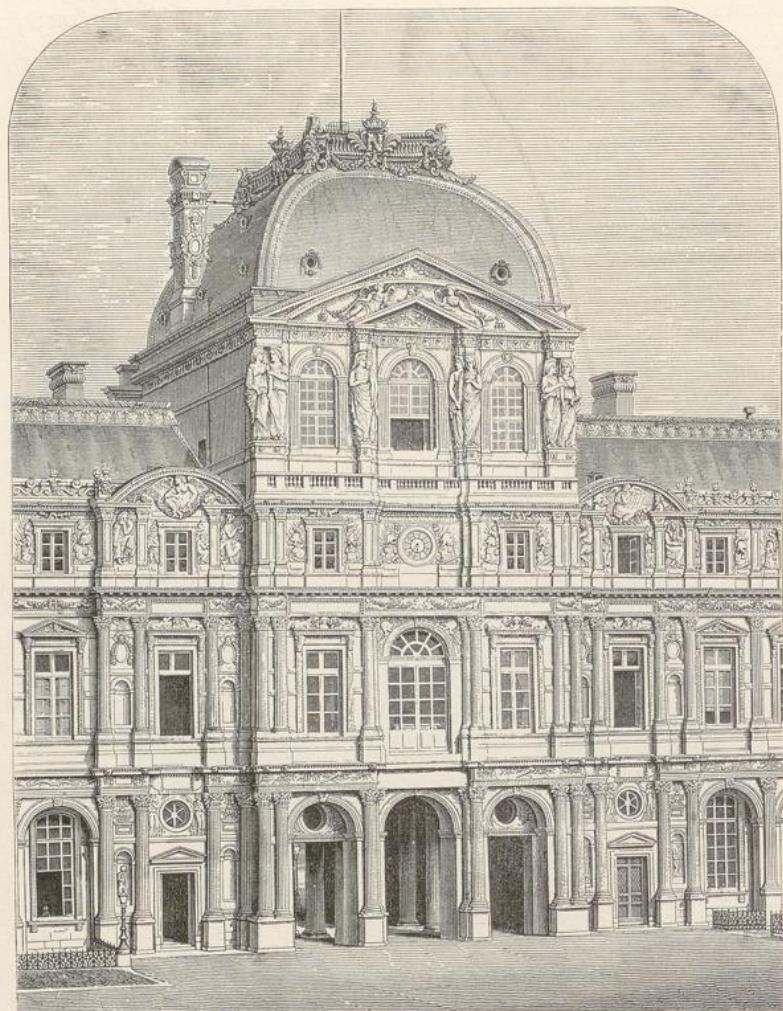


Fig. 192. Westlicher Pavillon des Louvre.

Seit der Regierung Heinrichs IV. beginnt die Blüte der französischen Renaissancekunst zu welken. Im Kirchenbau (St. Gervais in Paris) erringt der italienische Stil immer ausschließlicher die Herrschaft. Bei den Schloß- und Palastanlagen legen die Verteilung der Räume, die Eckpavillons und hohen Dächer von dem Fortleben der nationalen Überlieferungen Zeugnis ab; für die künstlerischen Formen jedoch werden italienische Muster in höherem Grade maßgebend. Die Freude an der reichen äußeren Dekoration schwindet, und wenn die einfachere Regelmäßigkeit als Vorzug gilt, so geht er wieder durch den wichtig schweren, fast trockenen

Charakter der Bauten verloren. Außer einzelnen Provinzschlössern, wie dem Schloß Angerville in der Normandie (Fig. 193), lehrt das Palais Luxembourg in Paris diese Umwandlung am besten erkennen. Salomon Debroise hat den Palast seit 1615 für Maria Medici gebaut, wie die Tuilerien für Katharina Medici entworfen hatte. Kaum ein Menschenalter trennt die beiden Schöpfungen. So vornehm, zu reichem und doch feinem Lebensgenüsse einladend die Tuilerien geplant sind, so schwerfällig erscheint der Rustikabau der jüngeren Königin. Aus der freien Vermählung des französischen Geistes mit dem italienischen ist eine Zwangsheirat geworden.

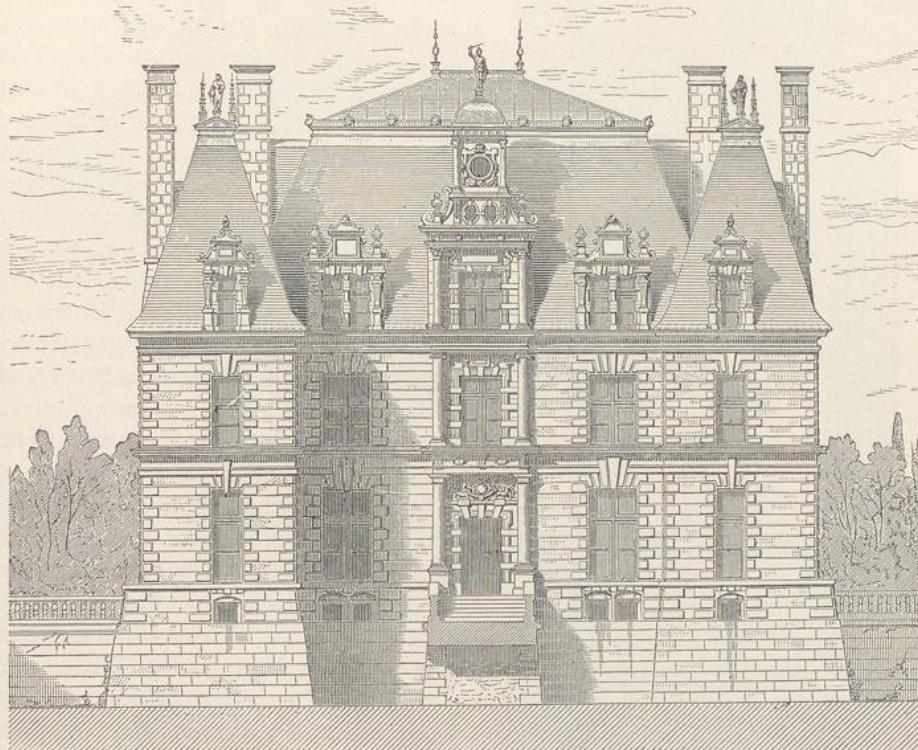


Fig. 193. Schloß Angerville in der Normandie.

5. Die Renaissancearchitektur in Deutschland und den übrigen Ländern.

a) Niederlande.

Die Abwesenheit des Fürstenhauses, die gewaltig aufstrebende Macht des Bürgertums, besonders in den nördlichen Landschaften, bestimmten die Richtung der architektonischen Phantasie in den Niederlanden. Als die Statthalterin Margarethe von Österreich in ihrer Residenz Mecheln 1517 ihren Palast neu baute, erbat sie sich den Rat eines französischen Künstlers, des Guyot de Beauregard aus der Grafschaft Bresse. Frankreich lieferte also das Muster für den Schloßbau, gerade so wie für den Kirchenbau, als dieser nach der Wiederherstellung der katholischen Herrschaft in den südlichen Provinzen reiche Pflege fand, die Vorbilder aus

Springer, Kunstgeschichte. IV.

24