



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Schloß Chenonceaur, Chantilly, Fontainebleau

urn:nbn:de:hbz:466:1-94502

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 Bauart 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, Flachbögen, 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.

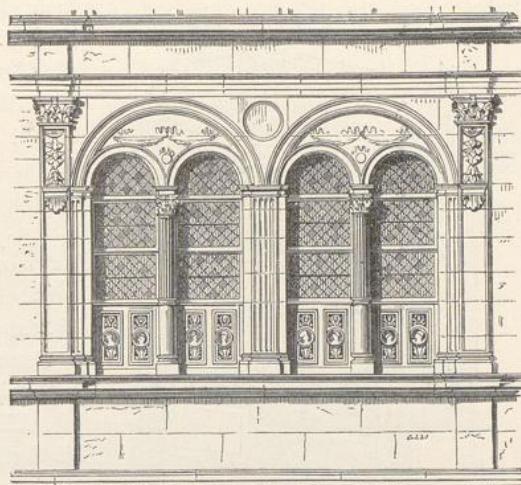


Fig. 188. Von einem Hause in Orleans.

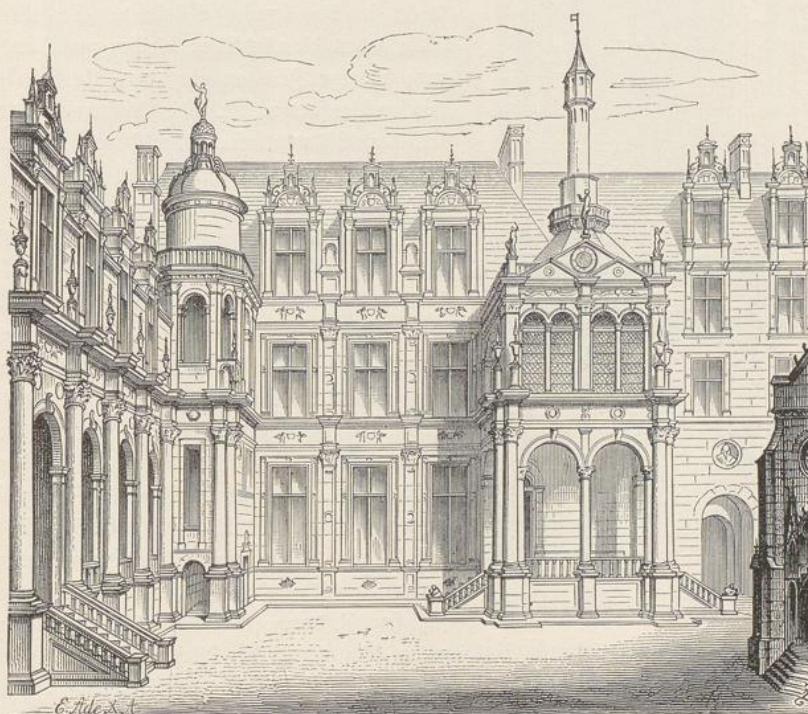


Fig. 189. Hof des Schlosses Chantilly. Nach Ducerceau.

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 Aufenthalte in Italien. Ruhm erwarb er sich sowohl durch seine theoretischen Arbeiten, wie

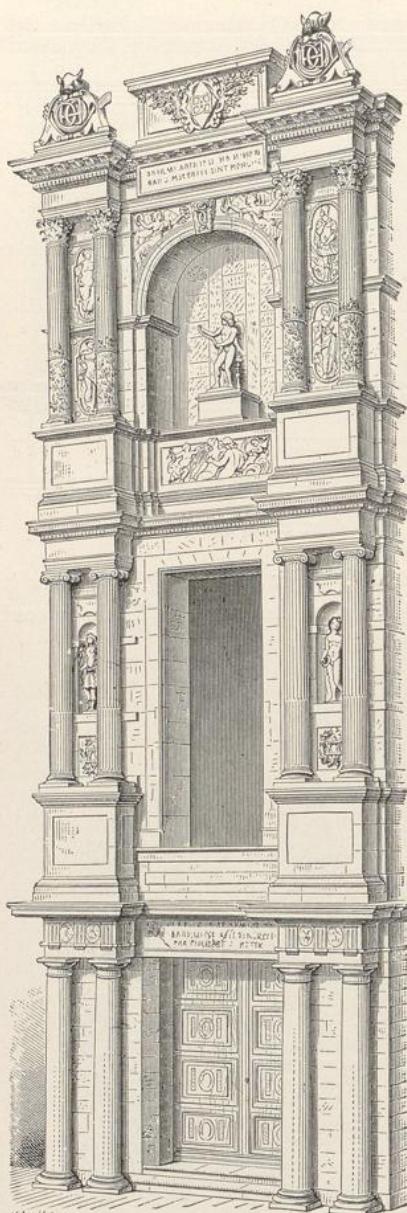


Fig. 190. Aus dem Hofe des Schlosses Anet.

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,