



## **Handbuch der Kunstgeschichte**

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

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1896**

Die Kirchenbauten von Lemer cier u. a.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

Frankreich nur ein einziger Mann, der König Ludwig XIV. Seinem Ruhme allein muß daher auch die Kunst dienen. So empfängt die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen streng monarchischen Charakter. Weil aber die Steigerung der monarchischen Gewalt in ganz Europa das nächste Ziel der staatlichen Entwicklung wurde, so gewann die französische Kunst, die pompöse Verherrlichung des absoluten Königtums, ein musterträchtiges Ansehen und dehnte ihre Herrschaft weit über die französischen Grenzen aus. Wir begreifen die Zuneigung zur Antike und zur Renaissancekunst, da beide in heroischen Darstellungen glänzten; ebenso verständlich wird uns aber auch, daß diese Annäherung vorwiegend stofflicher Natur war, und der Zwang höfischer Guldigung die wahrhaft poetische Auffassung hemmte. An ihrer Stelle wird uns hauptsächlich nur rhetorischer Schwung geboten.

Den Ausgangspunkt der französischen Kunst in der Zeit Ludwigs XIV. bildet das Versailler Schloß, nicht wegen seiner hervorragenden architektonischen Bedeutung, sondern weil sich in ihm die veränderten künstlerischen Anschauungen und Vorfitten am deutlichsten ausdrücken, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb. Die Schlösser Schleißheim, Nymphenburg, Bonn, Schönbrunn u. a. wurden nach seinem Vorbilde gebaut. Schon 1624 war mit dem Bau des Versailler Schlosses begonnen worden. Erst unter Ludwig XIV. (seit 1661) empfing es durch Leveau und Jules Hardouin Mansart (1645—1708) die endgültige Form. Der altfranzösische Schloßtypus, nach welchem sich die verschiedenen Bauten um einen Hof herumlegen und an den Ecken durch Pavillons verstärkt werden, paßte nicht mehr zu den neuen höfischen Einrichtungen. Wohl besitzt das Versailler Schloß einen prachtvollen Hof; dieser erscheint aber nicht mehr als der Mittelpunkt des Ganzen, sondern er bereitet in wirksamer Abstufung auf die Fassade vor, welche sich nicht durch die Höhe, sondern durch die riesige Länge auszeichnet und, namentlich von der Gartenseite aus betrachtet, einer Galerie verwandter erscheint als einem Palaste. In der Fassadenbildung herrscht eine gewisse nüchterne Trockenheit. An die Stelle einer kräftigen Rustika treten im Erdgeschoße scharfe Horizontaleinschnitte, die Fenster drücken durch ihre Größe die Mauerfläche — im Erdgeschoße nach dem Parke sind sie sämtlich in Türen verwandelt worden —; das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitäle mit den herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürftig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Äußere verspricht. In den Sälen und Galerien haben die Ornamentisten das fruchtbarste Feld für ihre Kunst gefunden. In der französischen Architektur aus der späteren Periode Ludwigs XIV. herrscht überhaupt im Gegensatz zum Stil Berninis ein kühl verständiges Wesen vor. Selbst die große Louvrefassade, mit deren Ausführung nach längeren Kämpfen und Eifersüchteleien Claude Perrault (1613 bis 1688), ursprünglich ein Arzt, betraut wurde, wirkt doch in einzelnen Punkten wie ein nach den Regeln des Vitruv geschaffenes Probestück. Schroff hebt sich das kahle Erdgeschoß gegen das mit gekuppelten Säulen geschmückte Hauptstockwerk ab; durch die übermächtigen Säulen wird die eigentliche Fensterarchitektur stark in den Hintergrund zurückgedrängt.

Der Gegensatz, in welchem sich die französischen Bauten vielfach zu dem gleichzeitig herrschenden italienischen Stile bewegen, darf nicht zu dem Glauben verleiten, als ob sich die Künstler überhaupt vom italienischen Einflusse befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val de Grace (1645) von François Mansart, dem Oheim des Jules Hardouin Mansart, der von diesem erbaute Invalidendom (1675, Fig. 366), die Kirche der Sorbonne (1635) von Lemercier, weisen deutlich auf das Vorbild der Peterskirche hin, und zeigen, was wohl hervorgehoben zu werden verdient, daß das Ideal eines mächtigen zentralen Kuppelbaues in der Phantasie der französischen Architekten die Hauptrolle spielte. Selbst im Schloß-



baue, welcher im 17. Jahrhundert noch eifrig gepflegt wird, kehren die italienischen Formen häufig wieder. Nur der Grundriß hält an der altheimischen Sitte fest. Ein Hof sperrt regelmäßig das Hotel von der Straße ab, die Anordnung der inneren Räume opfert die Bequemlichkeit nicht vollständig dem Prunk der Repräsentation, obschon auch für diese durch stattliche Vorhallen, Galerien u. s. w. gesorgt wird. Künstlerischen Wert und wahrhaften Glanz empfangen alle diese Bauten erst durch die innere Dekoration.

Die Akademie in Rom brachte nicht die gehofften Früchte, sie lähnte die künstlerischen Kräfte mehr, als daß sie sie aufgefrischt hätte. Dagegen war die Gründung der Gobelinmanufaktur, ihre Erhebung zur »manufacture royale des meubles de la Couronne« durch Colbert 1662 eine epochenmachende That, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthandwerker aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritt in Spezialwerkstätten ging ein sorgfältiger Zeichenunterricht voraus. Schon dadurch, daß hier die schönsten Möbel für das Versailler Schloß geschaffen wurden, glänzende Aufgaben von allen Seiten zuströmten, mußten die Kräfte der Arbeiter angespornt werden. Die technische Tüchtigkeit der Werkleute regte wieder Künstler an, Entwürfe zu zeichnen und sich zu dem Kunsthandwerke in eine engere Beziehung zu setzen. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert

die Kleinmeister auf das Kunsthandwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Rufe verhelfen, boten die französischen Dessinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannigfachen Kunstgewerben reiche Muster und bestimmten den dekorativen Stil. Die Schilderung der aufeinander folgenden französischen Dekorationsmoden deckt sich beinahe vollständig mit der Erzählung der Schicksale des europäischen Kunsthandwerkes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Thatsache wird nicht durch das Ansehen des Versailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.



Fig. 366. Der Invalidendom in Paris.

Von Jules Hardouin Mansart.



Zu den berühmtesten »Dessinateuren« gehörte Jean Bérain († 1711), welcher von den Raffaelischen Grottesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schwerfälliger zeichnete (Fig. 367), auf Pflanzenmotive fast völlig verzichtete, übrigens auch selbst unmittelbar die Dekoration von Prachträumen in die Hand nahm; ferner Jean Lepautre († 1682), ursprünglich zum Tischler bestimmt, von wunderbarer Fruchtbarkeit (ungefähr 2700 Blätter

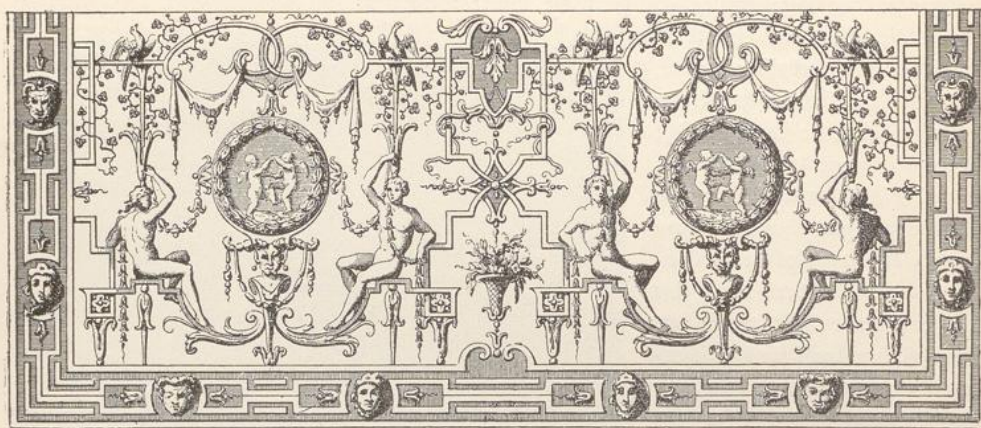


Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.

*Bérain inuent.*

Fig. 368. Ornament von Jean Lepautre.

hat er gestochen oder erfunden, Fig. 368) und Vielseitigkeit; der auch als Bildhauer und Holzschnitzer in Toulon thätige Bernard Toro († 1731), von dem wir mehrere Hefte: »dessins à plusieurs usages«, voll von leicht erfundenen Kartuschen, Mascaronen, Vasen und Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugonotte mußte Marot nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes Paris verlassen; er flüchtete nach Holland, wo er (1712) seine »Gedanken zum Gebrauche für Architekten, Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Gärtner und andere« herausgab (Fig. 369).