



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Kirchenbauten von Lemercier u. a.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](http://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 mustergültiges 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 Huldigung 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 Bauten am deutlichsten ausprägen, und weil es deshalb ein ganzes Jahrhundert lang das Muster eines wahrhaft fürstlichen Palastes blieb. Die Schlosser 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 verwandelt 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 Thüren verwandelt worden —; das Leistenwerk, welches die Wände gliedert, die unkannelierten Säulen, die ionischen Kapitale mit den herabhängenden Ranken — jetzt allgemein beliebte Motive — sehen dürrtig genug aus. Das Innere des Schlosses hält mehr, als das Außenre 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 kühler 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. Schriffhaft 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 Einfluß befreit hätten. Die Kirchenbauten, wie die Abtei Val de Grace (1645) von Fran^cois 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 Prinzip der Repräsentation, obwohl 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 lähmte 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 epochemachende That, welche der französischen Kunst für Menschenalter eine herrschende Stellung in Europa sicherte. In der Manufaktur fanden Künstler und Kunsthändler aller Art: Bildhauer, Maler, Ebenisten, Goldschmiede, reiche Beschäftigung und Unterweisung. Denn dem Eintritte 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 Kunsthändler in eine engere Beziehung zu setzen. Ähnlich wie im 16. Jahrhundert die Kleinmeister auf das Kunsthändlerwerk der deutschen Renaissance einen nachhaltigen Einfluß übten und diesem zu europäischem Ruhm verhelfen, boten die französischen Deßinateure unter Ludwig XIV. und XV. den mannsfachen 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 Kunsthändlerwerkes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Diese Thatshache wird nicht durch das Ansehen des Versailler Hofes allein erklärt, sondern sie findet auch ihre Begründung in der Tüchtigkeit der französischen Ornamentisten.

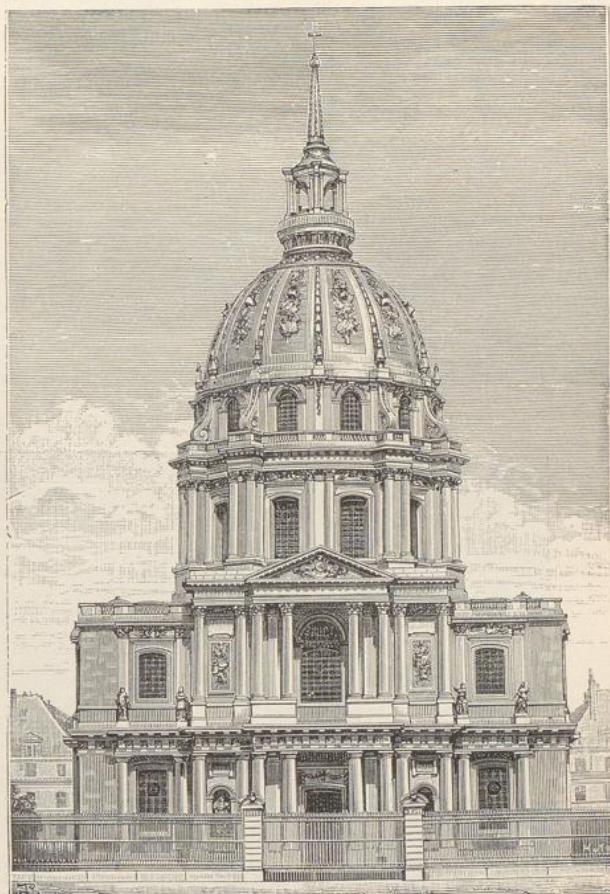


Fig. 366. Der Invalidendom in Paris.

Von Jules Hardouin Mansart.

Zu den berühmtesten »Dessinateuren« gehörte Jean Bérain († 1711), welcher von den Raffaelischen Grotesken den Ausgangspunkt nahm, diese aber üppiger, oft freilich auch schverfälliger 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

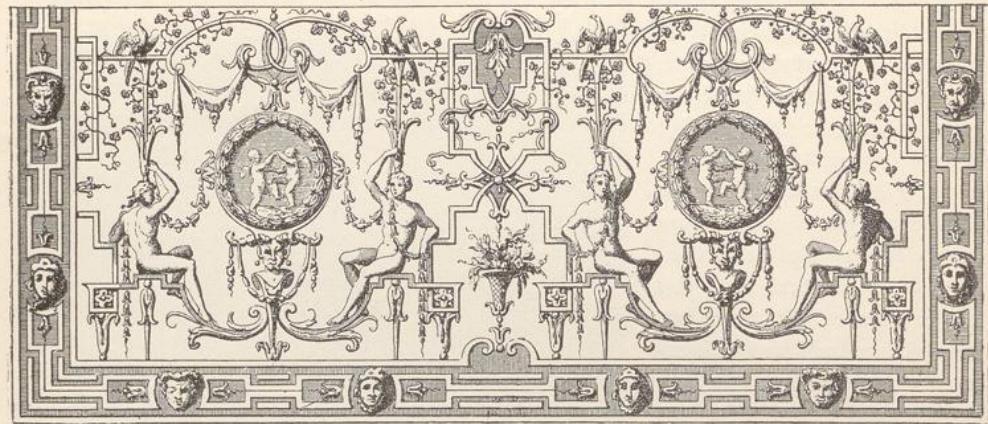


Fig. 367. Ornament von Jean Bérain.



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, Maskarons, Vasen und Ornamenten, besitzen, und endlich Daniel Marot. Als Hugenotte mußte Marot nach dem Widerrufe 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).