

aufgehört. Es wäre vielleicht richtiger, zu fagen, daß fein Uebergang in den *Style Empire* ein fo allmähliches ift, daß man oft den Unterfchied zwischen beiden kaum bemerken kann. Man nimmt ferner an, die Ausgrabung von Herculaneum (1713) und Pompei (1755) habe auf die franzöfifche Decoration und Architektur einzuwirken begonnen.

313.
Zurückgreifen
auf ältere
Beifpiele.

Wenn wir einerfeits den Stil *Ludwig XVI.* zuweilen auf den Stil *Ludwig XIII.* zurückgreifen fehen ⁵⁰⁷⁾, fo findet man andererseits in letzterem schon Vorahnungen oder Prophezeiungen des Stils *Ludwig XVI.* In der Sammlung von Altären und Kaminen, die *Abraham Bosse* 1633 für das Werk von *J. Barbet* ⁵⁰⁸⁾ geftochen hat, find zwei Kamine, die manche Gedanken des Stils *Ludwig XVI.* zeigen, z. B. an dem einen bereits eine Sonne, wie das spätere Symbol *Ludwig XIV.* Das Verhältniß diefes Stils zu den Meiftern der Gruppe *Gillot-Watteau* wurde in Art. 311 (S. 245) bereits angedeutet, und wir werden auf diefelbe im Folgenden zurückkommen.

3) Gemifchte oder vermittelnde Stilrichtung.

(1594—1774.)

314.
Charakter
der
Vermittlung

Da, wo zwei Richtungen entgegengesetzter Natur gleichzeitig denfelben Weg verfolgen, darf es nicht befremden, wenn man Verfuche findet, eine zwischen beiden vermittelnde Richtung zu fchaffen. In der Periode, die uns befchäftigt, giebt es fogar Phafen, deren Hauptcharakter der einer Verbindung der ftrengen und der freieren Richtung ift. Da, genau genommen, die ganze franzöfifche Architektur feit 1500 ein Compromiß zwischen einheimifchen und fremden Elementen ift, fo könnte jedes Gebäude in diefe Claffe eingereiht werden. Die Gruppierungen nach Strömungen, die wir hier vornehmen, beruhen jedoch auf greifbaren Elementen, die an den Gebäuden auf franzöfifchem Boden felbft wahrnehmbar find, fobald man fie in ein objectives Licht ftellt und auf die hier hervorgehobenen Gefichtspunkte aufmerkfam macht.

An diefer Stelle verftehen wir unter Werken einer vermittelnden Richtung nur folche, die entfchieden eine ftrenge Composition und Gliederung zeigen und bei welchen die Decoration innerhalb diefes Rahmens einer freieren Richtung folgt.

315.
Beginn
unter
Heinrich IV.

Es wurde hervorgehoben, daß die Fufionspolitik und der vermittelnde Geift den Grundzug des Charakters *Heinrich IV.* bildeten. Daher darf es nicht befremden, die Quellen der vermittelnden Richtung in feiner Zeit zu finden und fie aus derfelben herauswachfen zu fehen. In der *Galerie du bord de l'eau* des Louvre zeigen die Gliederung und das Detail gewiffe Anklänge an die italienifche Richtung *Aleffi's* im Hof des *Palazzo Marino* zu Mailand, während der berühmte Puttenfries Spuren eines vlämifch-deutfchen Einfluffes aufweist ⁵⁰⁹⁾.

⁵⁰⁷⁾ Mehrfach fcheint mir der Einfluß von *Stefano della Bella* wiederzukehren. In den Vafen von *Jac. Saly* (1746) fcheint diefer auf *della Bella* zurückzugreifen oder auf folche Stiche von *Le Pautre*, die unter feinem Einfluffe ftehen. (Abgebildet in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentifch-Sammlung des Kunstgewerbemufeums zu Berlin. Leipzig 1894, S. 119.*) Eben fo in den Werken von *de la Foie*. Bei den Ornamenten *Cauwet's* ift dies in der Behandlung der Thiere und des Laubwerkes erfichtlich; fo z. B. in den Widderköpfen der Füllung aus: *Cauwet, G. P. Recueil d'ornements. Paris 1777.* (Abgebildet bei *JESSEN, S. 57.*)

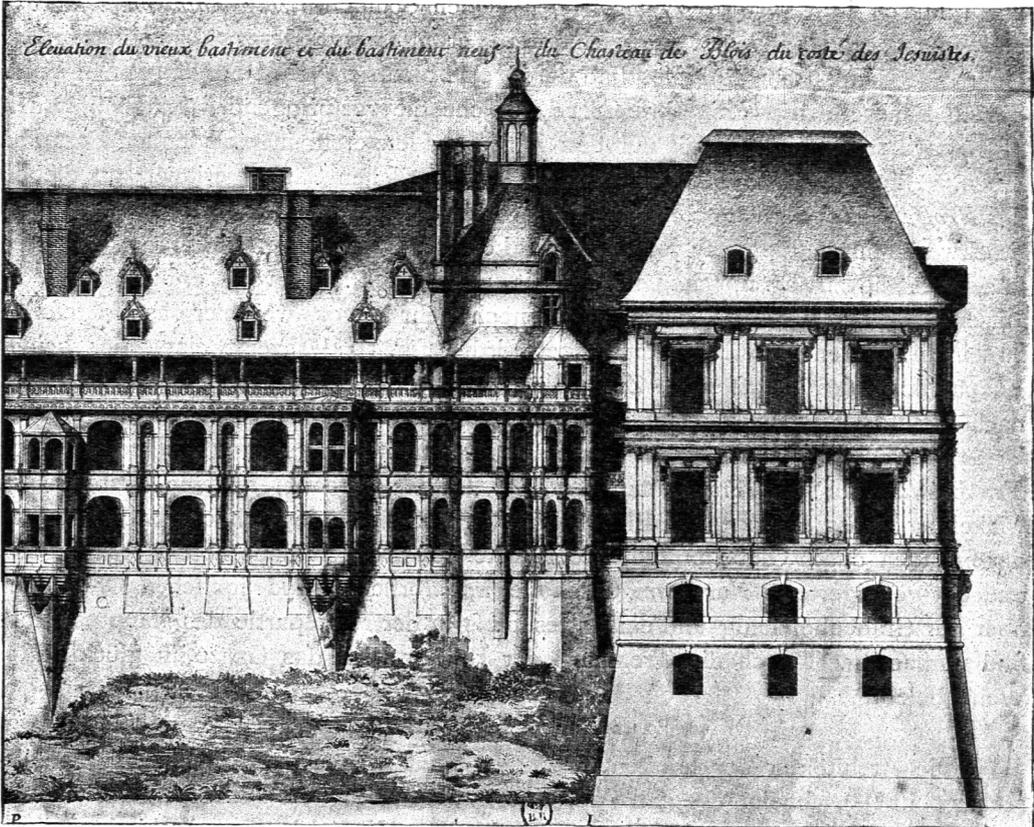
⁵⁰⁸⁾ *BARBET, J. Livre d'Architecture d'autels et de cheminées etc. Paris 1633.* — Die bezeichneten Blätter befinden fich im *Parifer Cabinet des Estampes*, im Bd. Ed. 30 auf Fol. 152.

⁵⁰⁹⁾ Wir weifen auf ein deutliches Werk hin, welches in demfelben Jahr erfchien, in welchem der Entwurf zur Vollendung der Louvre-Galerie (1594) aufgefellt wurde. Dies ift ein Medaillon *Flindt's* auf einem Becher, welches einen großen Fifch inmitten von Schilf zeigt, genau im Charakter derjenigen im Fries des Louvre, und der auch schon bei *Jannitzer* zu treffen ift. — Diefes Medaillon befindet fich in: *Flindt's* Buch mit 40 Stücken. Nürnberg 1594. (Abgebildet in: *JESSEN, P. Katalog der Ornamentifch-Sammlung des Kunstgewerbemufeums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 113.*)

An dieser Stelle darf darauf hingewiesen werden, daß der ganze Stil von *Salomon de Brosse* etwas vom Geiste der Fusionspolitik *Heinrich IV.* an sich trägt und somit hier erwähnt werden könnte. Bei ihm liegt die Vermittlung jedoch nicht in der Mischung zweier Formensysteme, sondern besteht in der Verbindung zweier Geistesrichtungen, der römischen und hugenottischen Strenge, mit welcher *De Brosse* die architektonischen Aufgaben auffaßt. Somit wird es angebrachter sein, erst im Folgenden auf diesen Charakter feiner Schöpfungen näher einzugehen.

316.
*Salomon de
Brosse
und
Rubens.*

Fig. 59.

Schloß zu Blois⁵¹⁰⁾.

(Links Flügel *Franz I.*; rechts Seitenansicht des Baues von *Gaston d'Orléans.*)

Eben so darf zum besseren Einblick in diese Zeit daran erinnert werden, daß die ganze Kunstrichtung des größten Meisters des XVII. Jahrhunderts, *Rubens*, ein fortwährender Compromiß und ein fortwährend erneutes, auf verschiedene Verhältnisse gegründetes Bündniß der strengen Richtung der großen Italiener mit der freien, übersprudelnden Lebenskraft der VlÄmen war.

Etwa zwanzig Jahre später, im Schloß zu Blois, am Baue von *Gaston d'Orléans* (seit 1635) sieht man an den ganz streng gedachten decorativen Sculpturen des Gewölbes und der Kuppel des berühmten Treppenhauses interessante Reflexe der fetten

317.
*Bau Gaston
d'Orléans
zu
Blois.*

⁵¹⁰⁾ Facf.-Repr. nach einer alten Zeichnung im *Cabinet des Estampes* zu Paris. Serie: *Topographie de France*; Band: *Blois*, Va, 82.

Detailbildung. Die Masken, welche die Trophäen halten und die Schilder zieren, die Cartouchen mit den schweren Schnecken ihres Rollwerkes zeigen diesen Charakter in ausgesprochener, wenn auch nicht übertriebener Weise. Wir stehen vor einer im Wesentlichen streng italienischen Composition, deren ebenfalls italienisches Detail eine etwas zu kräftige Behandlungsweise im franco-flämischen Charakter der Zeit *Heinrich IV.* zeigt.

Der Bau von *Gaston d'Orléans* am Schlosse zu Blois, den *Fr. Mansart* 1635 für den Bruder des Königs begann, wird als eine der wichtigsten Etappen der Schloß-Architektur des XVII. Jahrhunderts angesehen. In der That liegt er zeitlich, wie stilistisch in der Mitte zwischen den beiden Schlössern von *Salomon de Brosse* und *Verfailles* und ist eines der wichtigsten Verbindungsglieder zwischen ihnen. Die einspringenden Ecken des Hofes sind durch eine nichts tragende Stellung gekuppelter Säulen theilweise maskirt. Ihre Curve, welche die vorspringenden Flügel mit dem Mittelpavillon verbindet, soll nur den Zutritt zu letzterem in einladender Form betonen. Auch die kräftige Behandlung dieser dorischen Säulen erinnert an die bei *De Brosse* übliche (siehe *St.-Gervais* zu Paris). Der Charakter der zwei oberen Stockwerke mit gekuppelten jonischen und korinthischen Pilastern und ihre Fenster versetzen uns, so zu sagen, schon in die Zeit *Ludwig XIV.* und von *Verfailles*. An der äußeren Seite tritt diese Verwandtschaft noch mehr hervor, weil hier das Erdgeschloß zu einem glatten Unterbau umgefaltet wird. Fig. 59⁵¹⁰) zeigt einen der beiden Eckpavillons des Aeußeren. Zum Glück konnte das Project, das ganze Schloß nach diesem Plane umzubauen, nicht durchgeführt werden.

318.
Schloß
zu
Maifons.

Das Schloß von Maifons (bei Saint-Germain-en-Laye, 1642), ebenfalls von *Fr. Mansart* für den Präsidenten *Réné de Longueil* erbaut, ist eine weitere Entwicklung feines Schloßes zu Blois. Die Verhältnisse sind glücklicher; der Aufbau der Façaden durch Giebelmotive in der Mitte der drei Pavillons ist ein lebendigerer und ein gesteigerter. Nur zwei Geschosse mit dorischen und jonischen Ordnungen über der Grabenböschung und ein drittes bloß in der Mittelpartie des Hauptpavillons sind vorhanden. Durch die Trennung der Dächer wird das Ganze in glücklichster Weise belebt.

a) Bauten des Jesuitenordens.

Die Architektur der Jesuiten, in so fern man von einer solchen zu reden be-
rechtigt ist⁵¹¹), scheint ebenfalls auf einer Vermittelung zu beruhen. Die strenge
Behandlung der Ordnungen nach den Vorschriften *Vignola's*, des Architekten ihrer
Ordenskirche *Il Gesù* in Rom, stellt ein Gerüst her, das mit den strengen Vorschriften
des Ordens vergleichbar ist. Innerhalb dieser Grenzen wird oft gefattet, durch
allerlei Phantasien sich für alles dasjenige zu entschädigen, was der Orden dem
Herzen und dem Gewissen an persönlichen Gefühlen und eigener Freiheit entziehen
zu müssen glaubt. Die architektonische Seele, wie das Gewissen bei *Montaigne* oder
Heinrich IV., theilt sich, so zu sagen, in zwei Gebiete: die eine Hälfte gehört den
Ordnungen der Italiener, und man unterwirft sich ihren Gesetzen, ihrer Tyrannei;
für die zweite Hälfte behält man sich die Freude an der freieren Decoration vor;
man macht einen Compromiß zwischen den italienischen und dem franco-flämischen
Geschmack.

319.
Vermittelnder
Charakter.

Es ist eigenthümlich, daß diese Regeln der Säulenordnungen, die zwar die
Architekten verhindern können, grobe Sünden gegen gute Verhältnisse der Gebäude

320.
Analogie
mit
Vignola.

⁵¹¹) Im Kapitel über Kirchenbau wird diese Frage erörtert werden.

zu begehren, aber vielfach einen kalten, leblosen Schematismus in der Architektur befördert haben, gerade von dem Erbauer des *Gesù* in Rom herrühren, d. h. der Mutterkirche desjenigen Ordens, dem man nachsagt, daß er auf religiösem Gebiete Alles thut, um die lebendigen persönlichen Gefühle des Gewissens und des Individuums zu unterdrücken und durch mehr mechanische Exercitien zu ersetzen. Demnach wäre die Wirkung der Jesuiten auf moralischem Gebiete mit derjenigen ihres ersten Architekten *Vignola* auf dem Gebiete der Baukunst vergleichbar. Der Einfluß, den die Kirche *Il Gesù* in Rom wiederum auf die anderen Kirchen des Ordens ausübte, war ein neuer Grund, um den architektonischen Einfluß *Vignola's* zu verbreiten.

In diesem Sinne scheint eine Art Analogie zwischen dieser Richtung des Stils *Ludwig XIV.* und dem Jesuitenstil zu bestehen. Es ist, als ob in der Ueberfülle von Ideen und Motiven von *Pietro da Cortona, Lebrun, Bérain, Marot* u. a. in den Decorationen der Gewölbe, über den Ordnungen und in den Füllungen zwischen denselben, die Künstler eine Art Entschädigung suchten für die gefühllose Kälte und den Mangel an Individualität in der Architektur selbst, die theilweise Folgen der Regeln *Vignola's* sind. Ferner ist das Verlorengelien des persönlichen und individuellen Charakters gerade eines der auffallendsten Zeichen der Kunst während der ganzen Zeit der eigentlichen Selbstregierung *Ludwig XIV.* (1661—1715).

321.
Analogie
mit dem Stil
Ludwig XIV.

β) Gemischter Charakter der Architektur *Ludwig XIV.*

Der bereits erwähnte gemischte Charakter der Architektur *Ludwig XIV.* läßt sich bei genauerer Betrachtung, trotz seines vielfach einheitlichen Gepräges, mehrfach erkennen.

322.
Verwendung
der
menschlichen
Figur.

Vielleicht vom Louvrehof und seinem *Pavillon de l'Horloge* ausgehend, welcher durch die Karyatiden *Sarrafin's* einen so edlen Schmuck erhalten hatte, sehen wir eine Richtung, welche bestrebt ist, den damaligen architektonischen Compositionen durch Anwendung der menschlichen Figur mehr Leben zu geben.

Daß der Einfluß *Lebrun's* sich theilweise nach dieser Richtung geltend machen mußte, ist begreiflich. Fig. 60⁵¹²⁾ giebt einen der 13 Stiche von Pavillons wieder, die er entworfen hat und in seinem »*Oeuvre*« enthalten sind⁵¹³⁾. Fig. 325 zeigt den Entwurf eines Triumphbogens, den er in Concurrenz mit *Perrault* und *Le Vau* anfertigte, wobei die Figuren eine bedeutende Rolle spielen.

Wir sind ohnehin hier an die Zeit gelangt, wo der Einfluß *Lebrun's* auf die ganze Kunst *Ludwig XIV.* ein überwiegender wurde. In den Decorationen aus der Zeit zwischen 1660 und 1682, namentlich in denjenigen *Lebrun's* in der *Galerie d'Apollon* des Louvre, in der *Galerie des Glaces* und in den *Grands appartements* zu Versailles, ist die Architektur zwar noch streng, aber mehr durch *Vignola*, als durch Vorbilder aus der Zeit *Raffaels* bedingt, und statt der Loggien ist es der Stil von *Pietro da Cortona*, der maßgebend wird.

Die *Façade* der *Maison et Bureau des marchands drappiers*, um 1650 von *Jacques I. Bruant* errichtet, jetzt im Garten des *Hôtel Carnavalet* zu Paris wieder aufgebaut, zeigt die gleiche Richtung und dürfte eines der besten Gebäude jener Zeit sein. Fig. 61⁵¹⁴⁾ giebt dieselbe nach einem alten Stich *Marot's*, und zwar mit

⁵¹²⁾ Facf.-Repr. nach: *LEBRUN, CH. Pavillons du Jardin de Marly.* Nr. 31. Paris XVII. Jahrh. (ohne Datum).

⁵¹³⁾ *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Da, 39a.

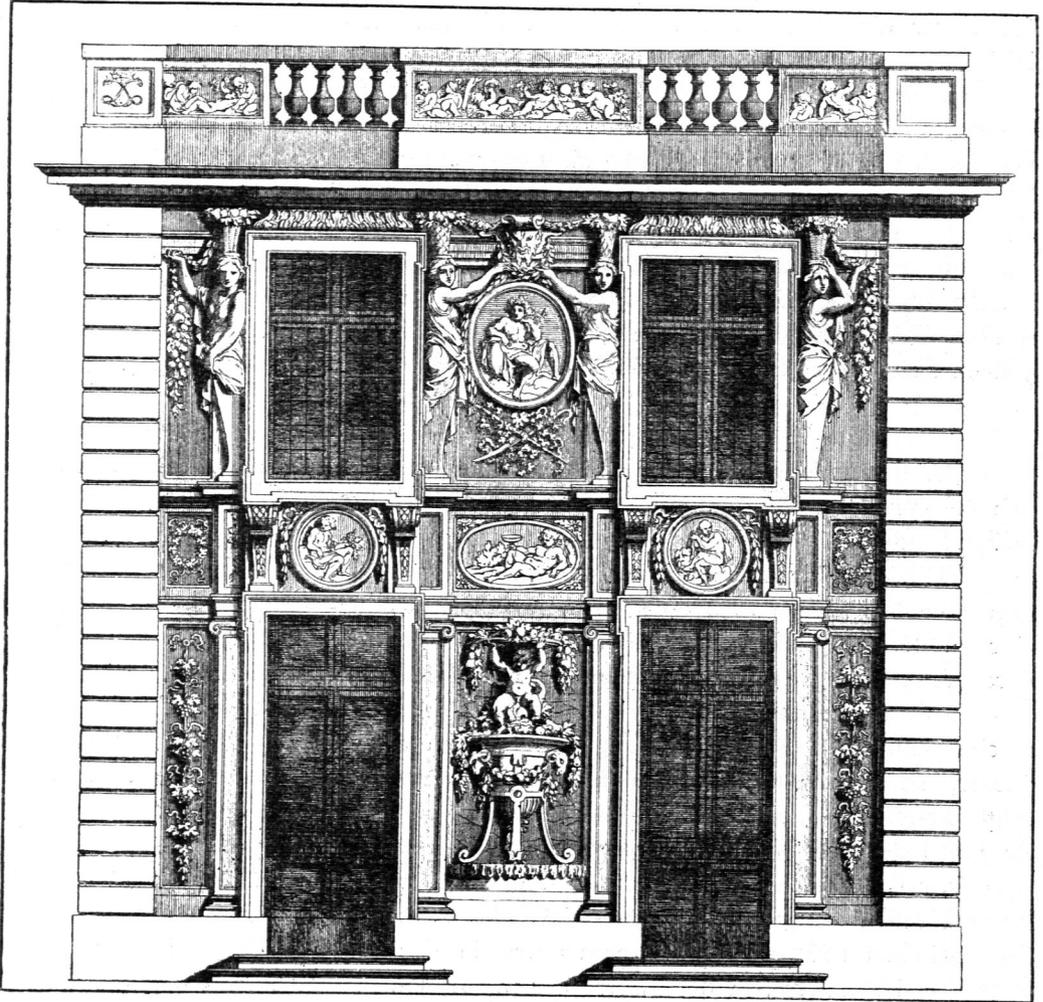
⁵¹⁴⁾ Facf.-Repr. nach einem Stiche von *J. Marot* in: *BLONDEL, J. F. Architecture française etc.* Paris 1752. Bd. III, Bl. 307.

cannelirten Pilaftern wieder, während der jetzige Bau nur glatte aufweist. Ich vermag nicht zu entscheiden, ob der Stich oder die restaurirte Façade das Richtige giebt; immerhin scheint mir in diesem Falle Letzteres als das Wahrscheinlichere.

323.
Freiere Phase
Ludwig XIV.

Die Entwicklung der freieren Phase des Stils *Ludwig XIV.* ist zum Theile die Folge von einem immer stärkeren Einfickern der Strömung des Bizarren in die Ornamentik.

Fig. 60.

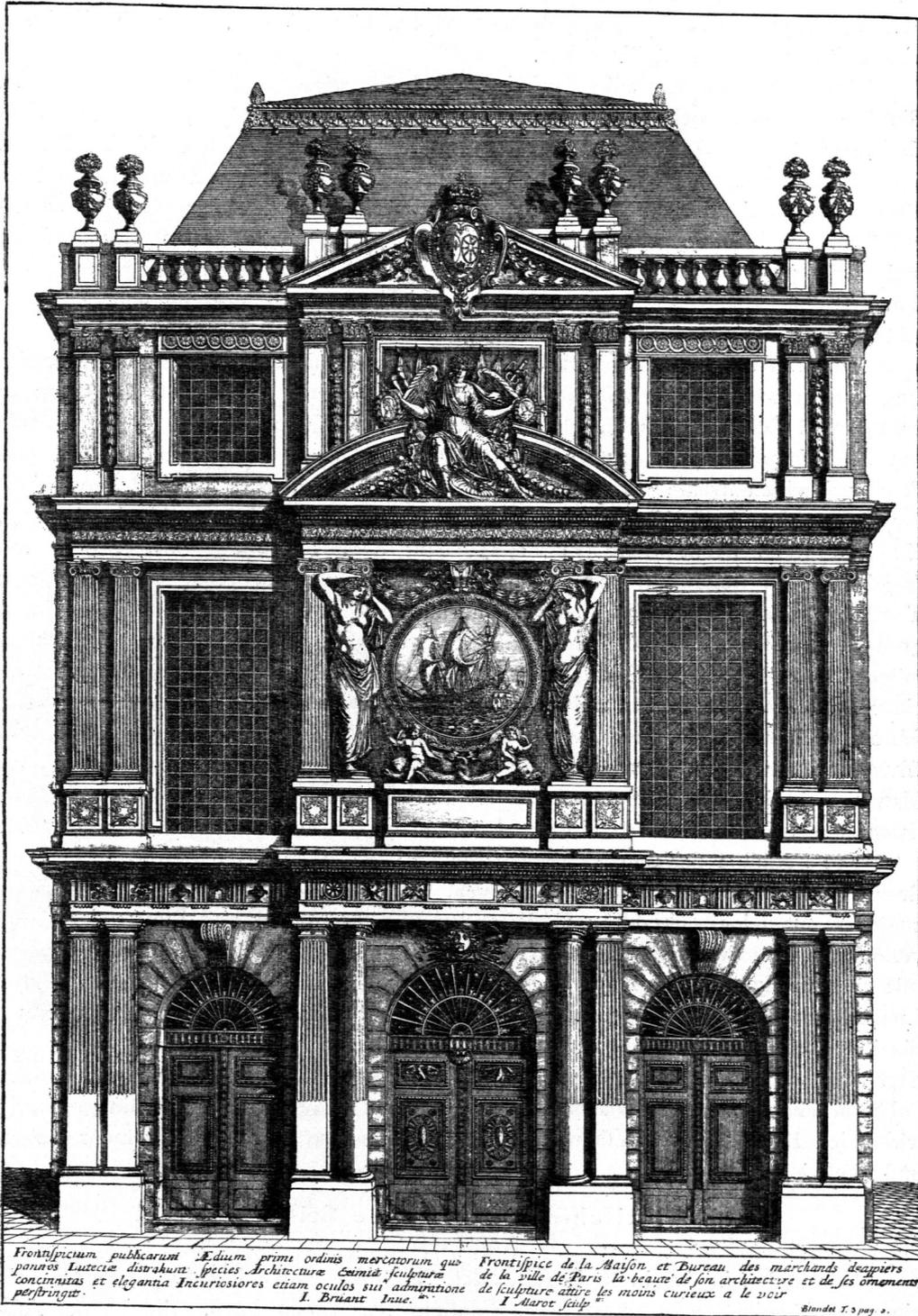


Pavillon de Bacchus von Charles Le Brun⁵¹²⁾.

Es entsteht diejenige Stilform, von welcher *Destailleur* schreibt: »Man kann *Daniel Marot* als den Typus jenes *Style de Louis XIV.* ansehen, *que les nations étrangères allaient copier à l'envi*⁵¹⁵⁾.« Als Beginn eines Wiederaufblühens der freien Strömung wird diese Stilform eine verständlichere Darstellung gelegentlich des Fortlebens der freien Richtung in der Zeit zwischen 1660 und 1713 finden. (Siehe unter 5, α.)

⁵¹⁵⁾ DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes Français.* Paris 1863. S. 147.

Fig. 61.



Ehemaliges Haus der Tuchhändler zu Paris ⁵¹¹⁾.

Wieder aufgebaut im Musée Carnavalet.

Nur gegen Ende des Stils *Ludwig XIV.* beginnt in Frankreich die Kunst der Grundrisseintheilung (*distribution*) und entwickeln sich die Begriffe des »Comforts«. Man »dinerte« um Mittag und gab überhaupt wenig »Diners«. »*La vie d'intérieur n'existait pas,*« wie *Destailleur* sagt.

324.
Gemischte
Richtung
unter
Ludwig XV.

Auch zur Zeit des Stils *Ludwig XV.* finden wir eine Reihe von Bauwerken, die ihrem Wesen nach dieser vermittelnden Richtung angehören, wenn sich auch der Charakter des Ornamentes, das sich mit den strengen Säulen verbindet, ändert.

An der Kathedrale *St.-Louis* zu Versailles (1742—54) ist neben dem geschweiften Thurm und einigen Details an den Strebeconsolen und an der oberen Fensterbekrönung, welche die freie Phase kennzeichnen, gerade die Behandlung der dorischen und korinthischen Ordnung durchaus gut. Die Vertheilung der Säulengruppen und ihre durchgehenden Linien zeugen von einem seltenen und lebendig sicheren architektonischen Können des Architekten *Jacques Hardouin Mansard de Sagonne*.

Wir finden ferner Beispiele dieser Richtung bei demjenigen Meister, bei welchem man es am wenigsten erwarten sollte: bei *Meissonnier*. Er scheint eine eben so strenge und sichere Behandlung der Ordnungen in seinem Projecte für die Façade von *St.-Sulpice* zu Paris (1726) beabsichtigt zu haben. Auch seine Thüren und Fenster scheinen streng. Und dennoch ist dieser Entwurf in Bezug auf Schweifung der Curven im Grundriss und Aufbau der höchste Ausdruck der freien Richtung, die dem Rococo entspricht (Fig. 172). Auf dem Titelblatte des Werkes von *Meissonnier*⁵¹⁶) stellt der Vordergrund den Vorsprung einer am Meer gelegenen Terrasse dar, die sich windet und wie eine umstürzende Welle überhängt; im Hintergrunde dagegen wird ein Palast im allerstrengsten Stil errichtet. Diese Thatfachen mögen bis zu einem gewissen Grade vielleicht das sonst gar zu befremdende Urtheil eines Zeitgenossen über den Stil *Meissonnier's* erklären, des *Abbé de Fontenai*; dieser schreibt: »*Tous ces ouvrages portent l'empreinte d'un génie heureux, d'une imagination féconde, d'une exécution facile, d'un goût vrai et formé sur la noble simplicité de l'antique.*« Man begreift jedoch das Staunen des Herausgebers der *Nouvelles archives de l'Art français*⁵¹⁷), der diese Worte citirt und nur hinzufügt: *nous copions sans commentaire.*

Die Fontaine der *Rue de Grenelle* zu Paris (1739 fertig) zeigt die Verbindung strenger Ordnungen mit freien Detailmotiven. Der ehemalige Hochaltar von *St.-Sauveur* zu Paris mit seinen überall aufschiefsenden Palmenstämmen und Blättern (Fig. 65) veranschaulicht, wie sich in dieser Phase oft die freiesten Formen der Decoration mit einer strengen Behandlung von Säulen verbanden. Die Front der Kathedrale von Lunéville hat zwei Thürme, die mit Kuppeln bekrönt sind; die Krabben, Fialen u. s. w., die ihnen einen Umriss im Charakter der französischen Früh-Renaissance geben, sind aber, wie sämtliche Details, in Formen *Ludwig XV.* gebildet. In den schönen Palästen, die *Boffrand* in Nancy errichtete, eben so wie in der immerhin grofsartig wirkenden Kathedrale derselben Stadt ist die strengere Richtung viel mehr betont und überwiegend.

4) Realistisch-rationalistische Stilrichtung.

(1594—1774.)

Wir finden in der in Rede stehenden Zeit auch eine Stilrichtung, die man als eine unabhängige, echt französische Richtung bezeichnen kann. Sie ist der Ausdruck der so mächtigen Triebkraft des XVII. Jahrhunderts in Frankreich: der Ver-

325.
Einfluss
der
»Rajons«.

⁵¹⁶) Abgebildet in: GUILMARD, D. *Les Maitres ornemanistes etc.* Paris 1881, Bl. 51.

⁵¹⁷) Jahrg. 1884, S. 127.