

Das Erbe des grossen Königs

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **16 (1929)**

Heft 12

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-16004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

mit glatthängenden prunkenden Stoffen, mit wenigen gewirkten Borten bedeckt; auch die Möbel kubisch klar und soweit als irgend möglich mit Stoffen bezogen. Das sieht fast so ernst aus, als wäre es nach dem Katechismus Calvins geschaffen. Und so hat gewiss der wohlhabende französische Bürger bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts gewohnt, als die alte Rechtschaffenheit und Einfachheit unter den Spekulationen Laws in die Brüche ging.

Hat sich Ludwig XIV., der von einem italienischen Kardinal erzogen war — und vielleicht verband die beiden ein noch engeres Band — entschieden auf die Seiten der nationalen, hugenottischen Kunst gestellt? Gewiss hat er Hugenotten, wie Jean Marot, verwendet, und bei den spätern ist man der Konfession nicht mehr so sicher, da mancher Gründe hat, nicht mehr zu seinem Glauben zu stehen. Die strenge Lebensauffassung der Calvinisten wird auch von den Jansenisten geteilt, die einen grossen Anhang namentlich beim Gerichtsadel, den Bürgern und selbst bei Hofe haben; aber der König liebt sie nicht. Er schwärmt für Bernini und lässt ihn nach Paris kom-

men, wo er wie ein Fürst empfangen wird; da muss er einsehen, dass sich Bernini für französische Verhältnisse nicht verwenden lässt. Doch braucht er andere Italiener, braucht auch flämische Barock-Künstler, aber nur als Dekorateurs, so dass nun der schlichte Grand Style noch etwas barock verbrämt wird, aber sozusagen nur zum persönlichen Gebrauch des Herrschers und als Werbemittel für den Absolutismus.

Erst die Regentschaft bringt dann Frankreich einen kurzen Traum von eigentlichem Barock. Ausländer führen ihn herein: der Fläme Oppenordt, der Hofbaumeister des Regenten, mit seinem radierten römischen Skizzenbuch, und der Turiner Goldschmied Meissonnier mit seinen phantastischen Ornamentstichen. Aber schon ist der Vollblutfranzose innerlich der hugenottischen Kunst und ihrem kühlen, beherrschten Sinn gewonnen. Blondel und seine Akademiker haben die Wache bezogen; sie lassen nur ein bisschen Rokoko als zarte Dekoration auf dem strengen Gerippe zu, und was sich zu wild und ungebärdig benimmt, wird über die Grenze nach Italien oder Deutschland abgeschoben.

Albert Baur.

DAS ERBE DES GROSSEN KÖNIGS

Zwölf Jahre nach dem Tod Ludwigs XIV., im Jahre 1727, begann der Kupferstecher und Verleger *Jean Mariette* — sein Vater war schon Stecher gewesen, sein Sohn war es ebenfalls und daneben einer der grössten privaten Kupferstichsammler aller Zeiten — mit der Veröffentlichung der *Architecture française*, die er seit langer Hand durch eigene Sticharbeit und durch Aufträge an andere Stecher und an Architekten, die des Kupferstiches mächtig waren, vorbereitet hatte. Es war eine Sammlung zeitgenössischer und sonst vorbildlicher französischer Bauwerke von so stattlichem Umfang, wie man sie dieser Art noch nie gesehen hatte, drei Kalblederbände in Folio mit insgesamt 562 Stichen; sie gehört heute zu den allergrössten Seltenheiten und erscheint jahrzehntelang nicht auf dem Büchermarkt. Um so dankenswerter ist es, dass der Verleger G. Vanoest (Librairie nationale d'Art et d'Histoire, Paris und Brüssel) auf die zweite Jahrhundertfeier des Werkes einen sorgfältigen Neudruck herausgegeben hat, dessen letzte Lieferung vor ein paar Wochen erst erschienen ist.

Mariette hatte für sein grosses Werk den Augenblick gut gewählt und konnte seines buchhändlerischen Erfolges sicher sein. Denn zu beiden Seiten des Rheines war zur Zeit der Régence die Baulust gross, und zwar nicht etwa eine Baulust ganz im allgemeinen, sondern der brennende Wunsch, so fein und üppig zu wohnen, wie sich das in der Zeit Ludwig XIV. allgemach herausgebildet

hatte. Galt doch die Baukunst des Grand Style, wie sie von Salomon de Brosse geschaffen, von Louis le Vau, von François Mansard und seinem Schüler und Neffen Jules Hardouin Mansard weitergebildet war — um von vielen nur diese Wenigen zu nennen — in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für vorbildlich, für klassisch im höchsten Sinne.

Schon hatte man jene Zeit «le Grand Siècle» getauft, und alle Zeitgenossen waren mit Voltaire, der den Gedanken in seiner *Histoire de Louis XIV.* am klarsten ausgesprochen hatte, darüber einig, dass die Menschheit in ihrer langen Geschichte nur viermal sich aus dem Dunkel der Barbarei herausgeschafft und eine erfreuliche Höhe erreicht habe: zuerst unter Perikles in Athen, dann in Rom unter Augustus, in Florenz unter den Medizäern und schliesslich unter Ludwig XIV. in Paris. Es ist merkwürdig genug, dass das lebenslustige Zeitalter Watteaus und Voltaire's, das sich doch zum allermindesten in der Malerei turmhoch über dem 17. Jahrhundert hätte fühlen dürfen, vor den grossen Perücken demütig auf die Knie sank.

Das hatte neben der unbestreitbaren Tüchtigkeit der Baumeister aus der Zeit des Grossen Königs vielleicht seinen Grund auch darin, dass nun die Bauherren meistens frisch geadelte Roture waren, Finanzpächter, Spekulanten, die unter Law gute Geschäfte gemacht hatten, sogar Abenteurer, die sich, wie jener Monsieur Biron,

dessen prächtiges Haus am Ende Rodin bewohnt hat, von Barbiergehilfen zum Grandseigneur emporgeschäftelt hatten. Aber der wirkliche Grandseigneur, das blieb doch nur der Mann, der mit Ueberzeugung dem Finanzgenie und Glücksritter auf den Kopf spuckte, und gerade darum ebenso glühend gehasst wie heiss bewundert wurde. Die Zeit des Grandseigneurs, wo nur für ihn gebaut, gedichtet (mit Ausnahme immerhin Molières), gemalt, musiziert wurde, das war gewesen, als neben dem Sonnenkönig und seinen Höflingen alles in der Masse des Unbedeutenden versunken war. Und die Neureichen und Neugeadelten mussten daher unbedingt im Firnis des alten Grandseigneurs erglänzen.

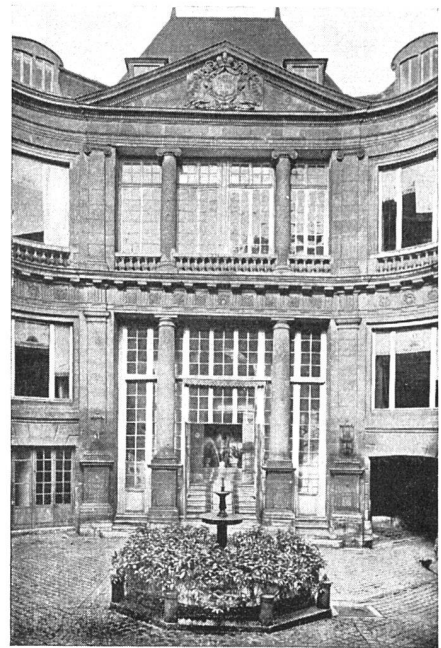
Aber in einem fühlte man sich überlegen: man hatte Geld, Geld, Geld; zehntausend Leute konnten sich nun die feinsten Möbel beschaffen und einen fast fürstlichen Haushalt leisten, wo es unter dem grossen König noch keine hundert gewesen waren. Und da erwachte nun eine brausende Lebenslust, wie vielleicht noch nie, seit die Welt stand; sie hatte nur gewartet, bis der greise, frömmelnde König die Augen zutut, und dann war es, wie wenn der Stöpsel aus der Sektflasche knallte. Dieses nach Eleganz und Luxus gierende Leben, dieser schrankenlose Genuss, in dem beide Geschlechter wetteiferten, brauchte aber seinen besondern architektonischen Rahmen, und da riefen die Architekten nach guten Vorbildern. Dass man dann trotz Verehrung der klassischen Zeit schliesslich doch ziemlich anders baute, war bei dem neuen Lebensrhythmus gar nicht anders möglich.

Auch in Deutschland war die Nachfrage nach französischer Baukunst gross. Seit dem dreissigjährigen Krieg hatte sich in der Stille wieder etwas Wohlstand angesammelt, aber er traute sich nicht, ans Licht zu treten, bis der grosse Kampfhahn, dessen blosser Existenz schon eine ständige Kriegsdrohung war, die Augen geschlossen hatte. Das ist der Augenblick, in dem der deutsche Barock erst mit voller Kraft einsetzte; die Denkmäler, die vorher erbaut worden sind, lassen sich fast an den Fingern abzählen.

Heute haben wir unsere Fachzeitschriften; jede Woche fliegen ein paar Hefte auf den Tisch des Architekten. Und jede ist sich bestrebt, das Neueste, die Sensation zu bringen, und dadurch ist in die Baukunst unserer Zeit ein Hasten nach neuen Moden gekommen, das gewiss nicht immer vom Guten war. In der Renaissance- und Barockzeit hatte man, um sich über das Neue zu unterrichten, die grossen Kupferwerke, die sich in bedeutenden Abständen folgten. In Frankreich erschienen, von den Lehrbüchern abgesehen, die wieder ein Kapitel für sich sind, 1576 und 1579 die beiden Bände der *Excellents Bastiments* von Du Cerceau, 1660 die Sammlung architektonischer Aufnahmen von Jean und Daniel Marot, 1727 die *Architecture française* von Jean Mariette, die uns

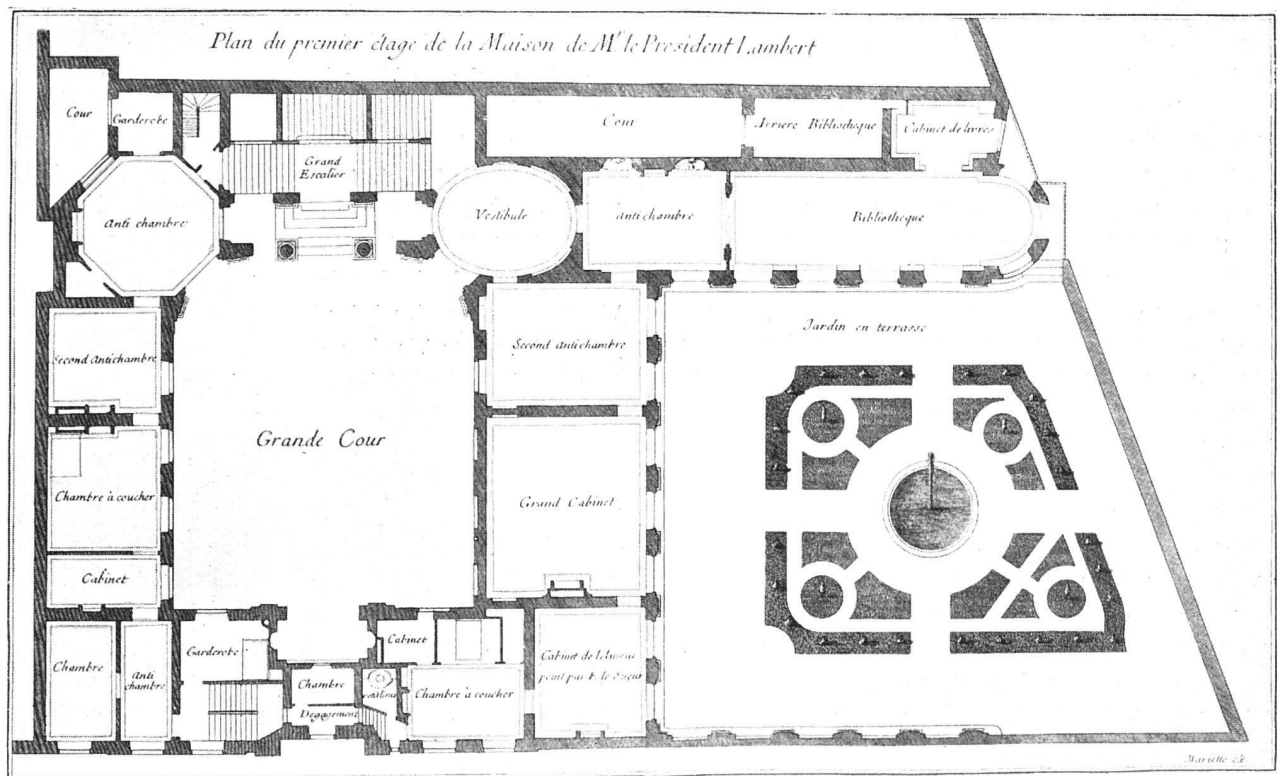
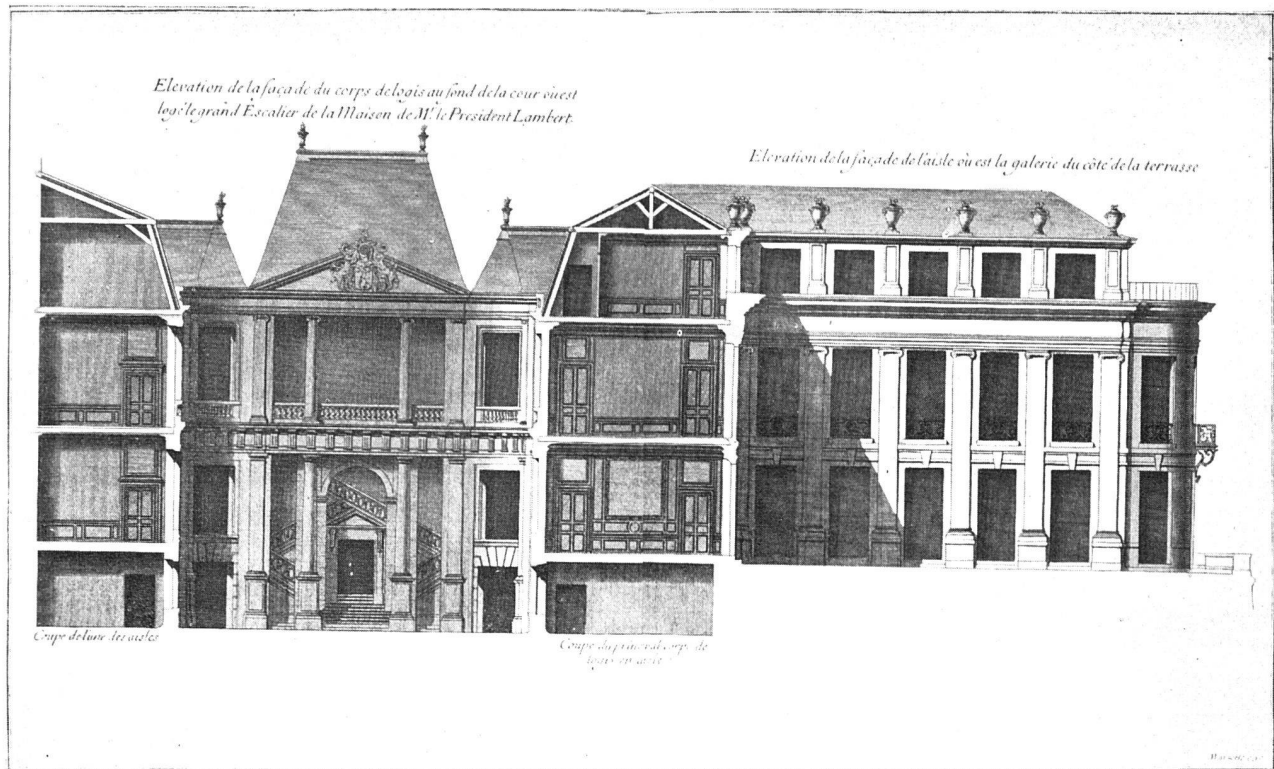
L'HOTEL LAMBERT, PARIS

Tafel 6 aus «Les vieux hôtels de Paris»
ungefähr $\frac{1}{4}$ Grösse der Tafel



heute beschäftigt, und 1752—56 die *Architecture française* von Jacques-François Blondel, die zum grössten Teil Abzüge der nämlichen Platten bringt wie Mariette, um einiges Neue, besonders auch um brauchbare Texte vermehrt und übersichtlich nach Quartieren von Paris geordnet, anderseits um alle Bauten auf der Provinz, also vor allem um die schönen Landhäuser vermindert. Dieses langsame Tempo der Veröffentlichung neuer Baukunst hatte den Vorzug, dass die Entwicklung langsam und überlegter vor sich ging und dass man sich erst zu einem neuen Schritt entschloss, wenn man versichert war, wieder auf ganz festem Boden zu stehen.

Dem Kupferstich eignet auch gegenüber dem heutigen photographischen Druckverfahren ein mächtiger Vorzug, was in unsern Tagen, wo man wieder einmal zur Ueberschätzung der Photographie neigt, besonders erwähnt zu werden verdient. Der Grundriss ist bei Mariette die Hauptsache geblieben; bei jedem Bauwerk — und manches ist durch mehr als ein halbes Dutzend Blätter vertreten — kommen zuerst die Grundrisse und Schnitte. Dadurch wird der fachliche Ernst der Veröffentlichung betont und seine Bedeutung gegenüber den Sammlungen blosser Veduten berühmter Architekturen hervorgehoben, wie sie Israël Silvestre und etwas weniger gut Perelle veranstaltet hatten. Das macht aber auch heute noch das Durchblättern der *Architecture française* zum Genuss. Denn es ist nicht zu leugnen, dass über den Fassaden des 17. und 18. Jahrhunderts eine gewisse



L' HOTEL LAMBERT, PARIS, ERBAUT 1640 / ARCHITEKT LOUIS LE VAU
nach den Tafeln 139 und 142 der «Architecture française» von Jean Mariette
ungefähr 1/4 der Grösse der Tafeln

Gleichförmigkeit lastet, was an und für sich wohl kein Unglück ist, aber die Veröffentlichung eines so umfangreichen Werkes nicht rechtfertigen könnte.

Diese Grundrisse sich anzusehen ist aber das Kurzweiligste, was man sich denken kann. Hier zeigt sich die nimmermüde Erfindungslust des 18. Jahrhunderts im hellsten Licht. Wie es die Baukünstler dieser Zeit fertig brachten, auf dem stachligsten, schiefwinkligsten Grundstück ein Haus und einen Garten hinzuzaubern, denen niemand mehr ihre Tücken anmerkt, so geschickt ist alles Ungeregelte an die verlorenen Ecken hinausgeschoben, wie sie dann die Räume an langen Axen symphonisch zusammenbauten, so dass alle eine begreifbare Einheit bilden und die einzelnen sich in ihrer Wirkung durch Gegensätzlichkeit steigern, das grenzt fast ans Wunderbare.

Hierin liegt der grosse Wert der *Architecture française* für den heutigen Architekten. Nicht dass dieser irgend etwas unmittelbar verwerten könnte, dazu ist die Gegenwart allzu verschieden von jener Zeit in ihren Forderungen; aber Geschmeidigkeit und Anmut kann man sich hier holen und eine fröhliche Ueberlegenheit.

Uebrigens ist auch die Fassadenkunst der klassischen Zeit nicht für uns verloren. Der Sinn für eine musikalisch reine Proportion war damals vortrefflich entwickelt, und es lockt uns manchmal mächtig, hinter die alten Kompositionsgeheimnisse zu kommen. Dazu gibt uns Mariette die beste Gelegenheit. Er zeigt uns stets nur den Aufriss und nie eine Perspektive, und der Kupferstich erlaubt uns, nachzumessen und mit dem Zirkel zu hantieren. Die Photographie ist in solchen Dingen höchst unzuverlässig, wie sich aus einem Vergleich zwischen dem Stich und der photographischen Aufnahme des Hotel Lambert ohne weiteres ergibt; alles wird da breit und schwer, und wenn ein Bauteil etwas zurücksteht, so sinkt er wie zerschmettert in die Tiefe. So zeigt die Architektur des 18. Jahrhunderts ihre ganze Anmut nur im Bilddruckverfahren der eigenen Zeit, also im Kupferstich. Und alle mit photographischen Mitteln illustrierten Baugeschichten tragen die Gefahr in sich, dass sie das leichte und doch wohlervogene Spiel der Kräfte und Werte unterdrücken und uns ein falsches Bild vermitteln.

Dieses Hotel Lambert, das wir durch einige Stiche aus Mariette unsern Lesern nahe bringen, wurde schon 1640, also 20 Jahre vor der Thronbesteigung Ludwigs XIV. begonnen; hier verdiente sich der Architekt Louis Le Vau seine ersten Sporen, der bald nachher das vielbesungene Schloss Vaux-le-Vicomte des verwegenen Finanzministers Fouquet und später wesentliche Teile des Louvre und von Versailles, ferner das imposante Institut de France erstellte. Die Gesamtanordnung des Baues, der den Garten nicht in der Axe des Ehrenhofs jenseits des Hotels verlegt, wie es damals schon üblich war (*entre*

cour et jardin), sondern hinter den rechten Ehrenhofflügel auf eine Terrasse, muss aus den örtlichen Verhältnissen verstanden werden. Das Hotel Lambert ist nämlich auf der äussersten Spitze der Ile St-Louis gelegen, damals ganz am Ende der Stadt, von wo man eine prächtige Sicht stromaufwärts auf das noch ländliche Conflans und Charenton genoss — die Romane der M^{lle} de Scudéry zeigen uns, wie lebhaft eben das Naturgefühl erwacht war —; nach dieser Seite schaut der erhöhte Garten und die halbkreisförmige Endigung des Flügels, der im ersten Stock die Bibliothek und im zweiten die Galerie mit ihrem Aussichtsbalkon umfasst, ein Anordnung, die der schönen Gegend vollkommen gerecht wird. Die Fassaden gegen den Ehrenhof erinnern noch an die Renaissance, ein Eindruck, der durch das Turmdach über dem prächtigen Treppenhaus verstärkt wird; hier findet das feierliche Schauspiel des Empfangs und des Abschieds von Gästen mit ihren Prunkkarossen statt. Ganz südlich heitere Anmut sind die Fassaden auf den Garten mit ihren Kolossalordnungen ionischer Pilaster, wie ein fröhlicher Protest gegenüber der ernsten Hugenottenbaukunst. Und wenn man dann im Grundriss verfolgt, wie sich eine klare Axe vom Prunkkamin der achteckigen Antichambre über das Treppenhaus hinweg durch das ovale Vestibule in die Galerie zieht, um im Blick auf den Strom zu endigen, und wie sie durch zwei Axen von Türen gekreuzt wird, dann kommt es uns vor, es habe hier einer auf sehr kluge Weise den alten Palladio ins Französische übersetzt. Es gibt kaum ein feineres Präliminium zur Baukunst Ludwigs XIV. als das Hotel Lambert. Die französische Klassik hat eine besondere Vorliebe für ionische Kolossalpilaster, welche die Fläche und somit die Einheitlichkeit des Bauwerks betonen, besonders wenn ihr Relief wie damals fast immer sehr gering ist. Wir finden sie auch wieder bei den Fassaden der kreisrunden Place des Victoires, die 1685, als die äussern und innern Erfolge des Königs am augenscheinlichsten waren, von Jules-Hardouin Mansart entworfen wurde. Der Marschall Duc de la Feuillade und die Pariser Stadtverwaltung erbauten den Platz gemeinsam, um dort ein Standbild des Königs zu errichten, das dann die Revolution zerstört hat. Der Platz erhält dadurch eine Richtung, dass er vor der hübschen Fassade des Hôtel de Toulouse, der heutigen Banque de France, beherrscht wird, die um die kurze Rue de la Vrillière hinter der Platzwand zurückliegt. Im Aufriss, der auf den Kreis projiziert ist, wirkt etwas störend, dass die beiden seitlichen Strassen in ungleichem Abstand von der Rue de la Vrillière einmünden; aber sie waren schon vorhanden und man musste sich nach ihnen richten. An Ort und Stelle bemerkt man die kleine Unregelmässigkeit kaum. Im 17. Jahrhundert war der Brauch beim Bau von Plätzen mit einheitlichen Fassaden, dass man zuerst die Fassaden leer

in die Luft baute und dann abwartete, bis einer ein Haus daran lehnen wollte; so hat man es auch bei der Place de Vendôme gehalten, an die Bauten aus den verschiedenen Zeiten münden. Um die Häuser besser auszunützen, wurde ein Mansarddach aufgesetzt, was Blondel bemängelt, der lieber mit dem Hauptgesims abgeschlossen hätte. Immerhin haben wir hier nicht bloss ein Meisterwerk der Platzgestaltung im französisch-klassischen Sinne, sondern auch eine vorbildliche Darstellung in ihrer fast derben Sachlichkeit vor uns.

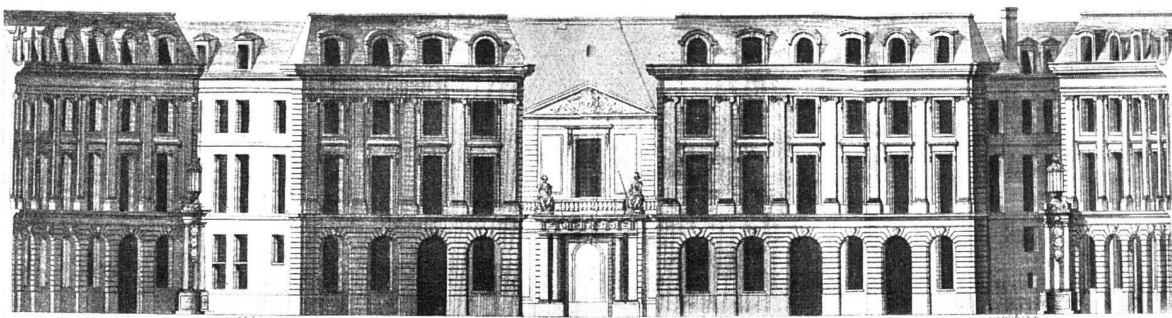
Wie stand es nun um den persönlichen Einfluss des Königs auf die Baukunst seiner Zeit? Die oft gehörte Behauptung, Ludwig XIV. sei gänzlich ungebildet gewesen und habe nicht einmal lesen und schreiben können, beruht auf einem Missverständnis. Der König hatte in baulichen Dingen ein gutes Urteil, und sein Besuch auf den Bauplätzen war wegen seines sichern Augenmasses, dem kein Fehler entging, gefürchtet. Es war kein

Architekt von Bedeutung, den er nicht in seine Dienste gezogen hätte. Bauen war nächst dem Kriegführen seine grosse Beschäftigung; wie der italienische Barock das grosse Werbemittel für die Gegenreformation war, so war ihm die Architektur das vornehmste Mittel für seine Vorherrschaft in Europa. Und darum hat er sich bis in die letzten Einzelheiten hinein mit ihr abgegeben.

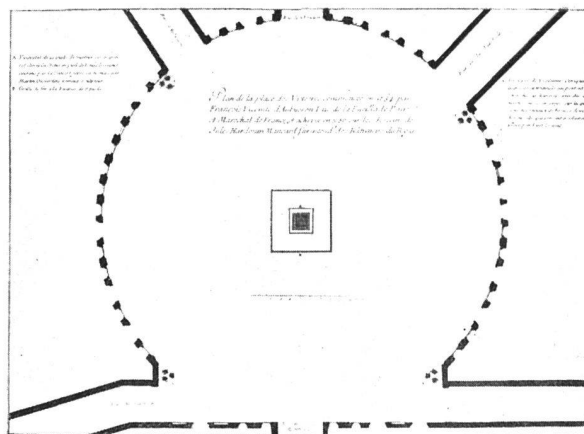
So ist denn ein architektonisches Erbe von grosser Kraft und Geschlossenheit unter ihm zusammengekommen, mit dem das achtzehnte Jahrhundert wuchern konnte. Die neue Zeit brachte einen neuen Inhalt; sie brauchte aber das alte Gefäss nicht zu zerschlagen, sie konnte es nur im Einzelnen etwas anders ausgestalten. Und für die Verbreitung französischer Baukunst über den ganzen Erdteil sorgten französische Architekten, aber in nicht geringerem Masse die grossen Kupferwerke, die über alle Wunderwerke Bescheid wussten, die in Paris, dem Ziel aller Sehnsüchte, zu sehen waren.

Albert Baur.

Facade de la place des Victoires du côté du Hotel de Vendôme, dessiné par son architecte.



Aufriss 1:500
knapp 1/4 der Grösse
der Tafel im Mariette



Grundriss 1:1500
etwa 1/6 der Grösse
der Tafel im Mariette

LA PLACE DES VICTOIRES, PARIS, 1684—1686

ARCHITEKT JULES HARDOUIN MANSARD

nach den Tafeln 32 und 33 der «Architecture française» von Jean Mariette