

DIE KUNSTAKADEMIEN UND DIE ARCHITEKTUR DES FRANZÖSISCHEN BAROCKS

Von

Z. SZENTKIRÁLYI

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Technische Universität Budapest

(Eingegangen am 1. Oktober 1973)

Im XVIII. Jahrhundert war Frankreich für ganz Europa tonangebend. Die Umgangssprache war französisch, Bildung, Mode, Lebensform und Denkart richteten sich nach französischem Vorbild, und das in derart extremer Weise, daß unter dem alles durchwebenden französischen Einfluß selbst die widerspruchsvollsten Ansichten und Interessen mit einer selbstverständlichen Natürlichkeit Platz fanden. Der französische Geist bedeutete die Reinheit der Ideen, die Zeitgemäßheit, den Kampf gegen Dogmen und Rückständigkeit, eine Stellungnahme für die Sache des Volkes, das Fortschrittliche, die Aufklärung, dabei war aber auch das Verhalten der nur zur Belustigung geistreichen, gewählt vornehmen, sich dem Volk wählerisch entgegenstellenden, bis zur Geziertheit verfeinerten großen Welt französisch. In der Architektur wurden die Vorbilder sowohl für das bescheidene Heim der Bürgerschaft als auch für die Versailles nachahmenden Schlösser des Hochadels durch die französische Wohnkultur geliefert; das gesucht leichte, reichverzierte Rokoko schöpfte aus französischen Quellen, ebenso wie der alle überflüssige Verzierung meidende, sich grundsätzlich und programmäßig gegen das Rokoko wendende frühe Klassizismus.

Wo ist die Ursache dieses alles umfassenden, sich über alle Widersprüche hinwegsetzenden Einflusses zu suchen? Welchem Umstand verdankt Frankreich bzw. Paris, daß es eine so wichtige Rolle in der europäischen Kultur des XVIII. Jahrhunderts und in deren Rahmen in der Architektur des Zeitalters spielte? Ist dies lediglich dem glücklichen Zusammentreffen der Bedingungen zuzuschreiben; dem Umstand, daß sich im dialektischen Verlauf der Entwicklung der Schwerpunkt hierher verschoben hat, daß die Probleme, die das Jahrhundert beschäftigten, hier mit der größten Klarheit aufgeworfen und hier am treffendsten beantwortet wurden? Wurde Paris, wie Florenz im XV. Jahrhundert und Rom im Cinquecento, zur Hauptstadt der Kultur? Obwohl diese Erklärung größtenteils zutreffend ist, gibt sie auf die Erscheinungen in der Architektur durchaus keine beruhigende Antwort.

Es darf nicht außer acht gelassen werden, daß sich in den vorangehenden drei Jahrhunderten die Funktion eines Zentrums der Kunst, das Verhältnis

der eine Wirkung ausübenden Gebiete zu den Empfängergebieten grundlegend verändert hat. Im XV. Jahrhundert war die Wirkung meistens noch direkt und eindeutig. Die Formen der toskanischen Renaissance wurden von italienischen »Gastmeistern« dorthin verpflanzt, wo dies von einem hochgebildeten, hervorragenden, weitblickenden Auftraggeber ermöglicht wurde. Obzwar bei der Realisierung das ursprüngliche Vorbild fast immer verzerrt wurde, der Baumeister durch die örtlichen Gegebenheiten mehr oder weniger zu Kompromissen gezwungen war, blieb das Ergebnis dennoch beinahe meßbar eindeutig. Im Bauwerk wurde das und soviel von der Renaissance beibehalten, was und wieviel es trotz der Änderungen vom toskanischen Charakter bewahrte. Und da die florentinische Renaissance die verkörperte »Zeitgemäßheit« war, stellte ihre Annäherung, die Übernahme ihrer Ergebnisse gleichzeitig den Aufstieg zum Zeitgemäßen dar.

Das Kunstzentrum behielt im Grunde diese richtungsweisende, die Norm angehende, positive Rolle auch dann bei, als die Leitung an Rom überging. Die großen Meister des Cinquecento BRAMANTE, MICHELANGELO, PALLADIO, und später im XVII. Jahrhundert BERNINI, BORROMINI und GUARINI vertraten das für ihre Zeit Kennzeichnende, das Neue. Ihrem Beispiel zu folgen bedeutete, sich dem Fortschritt anzuschließen, auch dann, wenn es mit einer gewissen Phasenverschiebung geschah.

*

Im XVIII. Jahrhundert änderte sich die Lage. Die schöpferische Zeit der kühnen Anregungen des Barocks war abgeschlossen. Es trat eine kühle Versteifung ein, die leidenschaftliche, expressiv gesteigerte Bewegung hörte auf. Die schwungvollen Formen eines BORROMINI, das Strömende der Räume eines GUARINI wurden durch den gesetzten Stil CARLO FONTANAS, durch die kraftvolle, ruhige Monumentalität der Fassaden ALESSANDRO GALILEIS und FERDINANDO FUGAS abgelöst. Das Spätbarock erweckte die Traditionen des ausgehenden XVI. Jahrhunderts zu neuem Leben. Über die Renaissance griff es bis auf die römische Kaiserzeit zurück und dadurch bahnte es eigentlich dem Klassizismus den Weg. In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, gerade als sich der französische Einfluß in der Baukunst Europas zu verbreiten begann, stellte der klassizisierende Stil die fortschrittliche, auf die Zukunft deutende Richtung dar.

Und hier ist ein eigenartiger, unverständlich scheinender Widerspruch zu verzeichnen. Obwohl die französische Architektur einen bestimmten, klassizisierenden Zug hatte, wirkte nicht dieser in erster Reihe auf die europäische Architektur, sondern der derzeit schon überholte Stil der Zeit Ludwigs XIV. und das Rokoko. Zur selben Zeit, als BERNINI und BORROMINI endgültig der historischen Vergangenheit anheim fielen, wurde ganz Europa mit Schlös-

sern im Stil ihrer französischen Zeitgenossen LE VAUS und MANSARTS bebaut.

In der Wirkung der französischen Architektur im XVIII. Jahrhundert stellt ihr anachronistischer Charakter das wichtigste Problem von höchstem Interesse dar. Die folgende Frage ist also zu beantworten: Warum konnte das französische Barock auch dann noch einen dauernden Einfluß ausüben, als es durch die Entwicklung überholt war? Standen die Empfängerländer auf einer niedrigeren Stufe der Entwicklung und waren demgemäß ihr Geschmack, ihre Anschauungsweise rückständiger, zu denen der altmodische Stil besser paßte? Oder besaß das französische Barock solche eigenartige Gegebenheiten, die es dazu geeignet und fähig machten, sich selbst zu »überleben«? Und das noch obendrein in einem Zeitalter, das sich die klassische Reinheit und Einfachheit der Formen als Ideal vorsetzte.

Betrachtet man die französische Architektur des XVII. Jahrhunderts im Verhältnis zu der italienischen, scheint die letztere Annahme wahrscheinlich zu sein. Das französische Barock war immer strenger, beherrschter als das italienische. Es bestehen zwischen beiden so große Unterschiede, sie weichen voneinander in der Raumorganisationsweise so stark ab, daß es fraglich ist, ob im Vergleich mit dem italienischen Barock das französische überhaupt als Barock gelten darf. Es fehlt ihm gerade das, ohne dem in Italien ein wirkliches Barockwerk gar nicht vorzustellen ist: die in einer organischen Ordnung organisierten, »wogenden« Flächen, das durch das »Pulsieren« der bewegten Formen fast lebende Interieur. Die Kirchen *S. Ivo alla Sapienza* zu Rom oder *S. Lorenzo* zu Torino würden selbst dann Barockräume bleiben, wenn all ihr Barockschmuck entfernt würde. Sie erhalten den Charakter der Barockschöpfung nicht durch die Dekoration, sondern durch die Raumformen. Die repräsentativen Salons des Palastes von Versailles lassen sich hingegen ohne den reichen Schmuck der Flächen gar nicht vorstellen. Von diesen beraubt, würden sie charakterlos werden, gerade das Wesentliche ihrer Wirkungskraft verlieren. Diese Parallele ist durchaus nicht willkürlich. Werden nicht die Typen, sondern die regionalen Eigenheiten des Stils untersucht, darf man getrost aus dem einen Lande die kirchliche, aus dem anderen die Profanarchitektur als Beispiel wählen, da ja in der Innenarchitektur für Italien der Kirchenraum, für Frankreich die Saalflucht der Paläste am kennzeichnendsten war.

Die Prädominanz der Dekoration ist meistens ein Zeichen dafür, daß die Stilformen nur äußerlich appliziert sind. Sie stellen keine notwendigerweise hingehörenden Elemente organisierender Wirkung dar, sondern einfache, u. U. sogar auswechselbare Requisiten. Sie überlagern nachträglich eine schon fertige, von ihnen unabhängige Fläche. Die Beziehung zwischen Dekoration und zu dekorierender Fläche ist inkohärent. Wie groß diese Inkohärenz in den französischen Barockinterieuren ist, wird durch die Gebäude selbst bewiesen. Es

gibt kaum einen Innenraum im Stil Ludwigs XIV., der sich nicht ohne weiteres zu einem Raum im Rokoko- oder klassizisierenden Spätbarockstil umgestalten ließe.

Als Gegenargument könnte selbstverständlich angeführt werden, daß auch ein Großteil der italienischen Barockpaläste von dieser Feststellung keine Ausnahme bildet. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß das in Italien nicht der Allgemeinfall ist. Es gibt sehr viele Bauwerke (vor allem Kirchen, jedoch auch etliche Paläste), wo das Barock nicht eine Art von flächenschmückender Motivverwendung, sondern eine das Sein des Raumes bestimmende, von diesem untrennbare Raumform ist. In Frankreich trifft man aber nur in den seltensten Fällen auf solche Beispiele, wie die Treppenträume des *Château de Maisons*, des Mansart-Flügels im *Schloß von Blois* oder des *Hotel Lambert* in Paris. Diese sind jedoch unter unmittelbarem italienischen Einfluß entstanden und von so geringer Zahl, daß sie als Ausnahmen gelten müssen.

Die besondere, von der italienischen abweichende Stellung des französischen Barocks bzw. seine Abweichung von den im Sinne der italienischen Architektur formulierten Normen des Barockstils zeichnet sich am augenfälligsten in den Interieuren ab. Man würde aber auch durch die Prüfung — statt des Innenraumes — der Massengestaltung, der Fassadenausbildung, der Kompositionsmethode oder anderer Bereiche der architektonischen Raumorganisation zu keinem anderen Ergebnis gelangen. Es stellt sich immer heraus, daß das Barock von den Franzosen mit einer eigentümlichen Unsicherheit behandelt wurde. Sie übernehmen es, aber sie konnten oder wollten es nie ganz verstehen. Sie sahen in der Barockkunst eine Art von übertriebener Zügellosigkeit, ein mit der guten Erziehung unvereinbares, undiszipliniertes Betragen. FRANÇOIS BLONDEL schrieb selbst vom *St. Petersplatz* zu Rom in seinem »Cours d'architecture«, daß er ein unförmiger Haufen von Säulen sei, dem es an der das Auge erfreuenden Ordnung fehle.¹ Die Franzosen versuchten, die ihnen fremd dünkenden Züge des Barocks — die leidenschaftliche Bewegtheit, die Zügellosigkeit, den durch das Unerwartete verblüffenden, theatralischen Pathos — auszumerzen, und was dann zurückblieb, wurde in einer streng disziplinierten Ordnung salonfähig gemacht. Die theoretische Grundlage für diese Arbeit wurde von den *Kunstakademien* geliefert. Was das bedeutete, welche Folgen es mit sich brachte, darauf gibt die Geschichte der französischen Akademien eine Antwort.

*

Von der ersten Akademie, der zur Zeit Karls IX. gegründeten *Académie de Poésie et de Musique* bzw. von deren unmittelbaren Vorgänger, dem sich *Pléiade* nennenden Kreis der Dichter um Ronsard und Baïf, wurde der neo-

¹ un amas informe de colonnes sans arrangement qui puisse donner satisfaction à la veue.

platonische Geist der florentinischen Akademien des Quattrocento eingeführt, u. zw. mit solchem Erfolg, daß er als verbindliche Tradition auch von den später, im XVII. Jahrhundert gegründeten Akademien übernommen wurde.

Durch die 1648 gegründete Akademie der bildenden Künste, die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, wurde diese Gebundenheit an die Renaissance noch vertieft, obwohl die Franzosen auf diesem Gebiet, besonders in der Malerei keine beachtenswerten Traditionen aus dem XVI. Jahrhundert hatten. Ein namhafter Theoretiker dieser Zeit, ANDRÉ FÉLIBIEN, schreibt im dritten Buch seines Werkes »Des principes de l'architecture . . .«, daß der Natur der Franzosen der Kriegerberuf besser entspreche als das Studium der Künste, und daß es zweifelhaft sei, ob sie fähig wären, sich in der Malerei so auszuzeichnen wie andere Völker.² In Ermangelung einheimischer Vorbilder waren die Franzosen gezwungen, sich auf die Werke der italienischen Kunst zu stützen, und übernahmen von dieser das, was am leichtesten zu erlernen war: den gesuchten kühlen Stil der Schule CARRACCIS und die pedantische Theorie BELLORIS, der im Namen der klassischen Reinheit gegen die vermeintlichen Übertreibungen seiner Epoche kämpfte und als den Weg des Fortschritts die Rückkehr zu den großen Meistern der Renaissance bezeichnete.

Neben dem Einfluß der *Académie Française*, neben dem seit deren Bestehen nahezu verbindlichen akademischen Geiste, wurde diese Wahl wahrscheinlich auch durch den Umstand beeinflußt, daß der in Rom lebende, gefeierte Maler der Franzosen, POUSSIN, einer der Hauptvertreter dieser Richtung war. Es geht aber weniger um die Ursache als um das Ergebnis, nämlich daß man später auch vorsätzlich nicht von dem Wege abweichen konnte, der nun schon durch die Autorität zweier Anstalten sanktioniert war. In der Blütezeit der französischen Akademien handelte es sich nur mehr um eine quantitative Änderung. Durch die Ausdehnung des Aufgabenkreises und durch die damit verbundene Differenzierung wurde die Anschauungsweise kaum berührt.

Die Glanzperiode der Akademien fällt auf die 60er Jahre des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Tod Mazarins, im Jahre 1661 begann Ludwig XIV. die auf der uneingeschränkten königlichen Macht beruhende absolute Monarchie auszubauen. In seiner Absicht wurde er in genialer Weise von Colbert unterstützt. Colbert trug zur Verwirklichung der königlichen Pläne durch eine Neuorganisation des gesamten Wirtschaftssystems, durch Handelsreformen, durch die Gründung von Manufakturen und nicht zu allerletzt durch die Aufstellung neuer Akademien bei. Innerhalb von zehn Jahren begannen fünf neue Akademien die Arbeit: 1661 die *Académie de Danse*, 1663 die *Académie des*

² . . . le naturel des François estant plustost porté au mestier de la guerre qu'à l'estude des Arts, on ait eu sujet de douter qu'ils puissent s'appliquer assez dans celui de la Peinture pour y exceller comme ont fait d'autres nations.

Inscriptions et Belles Lettres, 1666 die *Académie des Sciences*, 1669 die *Académie Royale de Musique* und schließlich im Jahre 1671 die *Académie Royale d'Architecture*.

Es ist fast selbstverständlich, daß auch die letzte in der Reihe der Akademien des Barocks, die Bauakademie keinen anderen, von den übrigen Akademien abweichenden, zeitgemäßerem Geist vertreten konnte. Ihre ganze Tätigkeit wurzelte in der Vergangenheit und erschöpfte sich im wesentlichen in der minutiösen Auslegung der Arbeiten von VITRUV und einiger bevorzugter Theoretiker des XVI. Jahrhunderts, besonders PALLADIOS und VIGNOLAS. Es wurden vor allem die Säulenordnungen studiert und versucht, deren vollkommenes Proportionssystem aufzustellen. Das war auch früher bereits eines der Schwerpunktprobleme der französischen Architekturtheorie. Es erschienen 1645 die mit Kommentaren versehene Palladio-Übersetzung von LE MÛET (*Traité de cinq ordres d'architecture dont se sont servis des anciens, traduit de Palladio*), 1650 das Buch FRÉART DE CHAMBRAYS (*Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres, . . .*), das eine Auswahl aus den Werken der zehn berühmtesten Verfasser gibt, die die Säulenordnungen behandelten, unter ihnen aus den Werken von PALLADIO, VIGNOLA, SCAMOZZI, SERLIO, BULLANT, DE L'ORME.

Von den 70er Jahren an mehren sich die Arbeiten über ähnliche Themen. 1673 wird die Vitruv-Übersetzung von PERRAULT (*Dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en français*), herausgegeben, 1674 von demselben Verfasser eine verkürzte Fassung der zehn Bücher Vitruvs (*Abrégé des dix livres de Vitruve*), von dem Jahr 1675 an erscheinen fortlaufend die Vorträge des Direktors der Akademie, FRANÇOIS BLONDEL (*Cours d'architecture*), 1676 das Buch des Sekretärs der Akademie, FÉLIBIEN, über die Grundprinzipien der Architektur, der Bildhauerkunst und der Malerei (*Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*), 1683 eine neuere Arbeit von PERRAULT über die fünf Säulenordnungen (*Ordonnance des cinq ordres des colonnes*), 1691 das Vignola-Kommentar von D'AVILER (*Cours d'architecture*); und alle diese Schriften beschäftigten sich mit den Säulenordnungen. Ein bekannter Forscher der französischen Architektur, HAUTECOEUR, schreibt in einem der Bände seiner »*Histoire de l'architecture classique en France*«, daß alle Werke über Theorie der Architektur dieser Zeit die Säulenordnungen behandeln, selbst wenn das im Titel nicht angegeben ist.³

Diese Erscheinung an sich ist etwas überraschend. Als ob die Bauakademie eine sterile, wirklichkeitsfremde Körperschaft gewesen wäre, deren Mitglieder skolastisch unersprießliche Debatten über nicht besonders wichtige,

³ . . . tous les traités d'architecture de cette époque, même lorsqu'ils n'en portent pas le titre, sont des traités des ordres.

für die Praxis fast gleichgültige Fragen führten. Betrachtet man jedoch die eigenartige Entwicklungsgeschichte der französischen Akademien, so ist es klar, daß es sich hier nicht um eine Isolierung der Theorie der Architektur handelte. (Einer solchen Behauptung würde übrigens auch der Umstand widersprechen, daß sich die Akademie ernstlich und sehr wirksam auch mit praktischen Problemen beschäftigte; sie organisierte u. a. die einheitliche Architektenausbildung, und kam dieser Aufgabe seinerzeit tatsächlich sehr modern nach.) Das von der Praxis scheinbar unabhängige, spekulative »Theoretisieren« war ein Erbe der Renaissance und entsprach genau der seit dem Anfang des Jahrhunderts immer wieder auftretenden, also einem zeitgenössischen Anspruch entgegenkommenden Auffassung, die auch von den anderen Akademien auf ihren jeweiligen Gebieten vertreten wurde.

In den Säulenordnungen sah man die verkörperte Ordnung; nach BLONDEL ist die Säule der edelste Teil der Anordnung des Gebäudes,⁴ und auch PERRAULT sagt, daß große Bauwerke all ihre Pracht und Erhabenheit den Säulen verdanken.⁵ Indem die Akademiker die Säulenordnungen studierten, die Angaben der alten Meister und die von den Baudenkmalern der Antike aufgenommenen Vermessungszeichnungen verglichen und analysierten, beschäftigten sie sich eigentlich mit den Proportionen, u. zw. mit dem bestimmten Ziel, schließlich zu dem rationellen System der in allen Einzelheiten logischen, allgemeingültigen Proportionen zu gelangen. Es wurde die Erschließung mathematischer Zusammenhänge, die Erkenntnis mit der Kraft der Evidenz wirkender Gesetze angestrebt. Das darf aber keineswegs als eine retrograde Bestrebung angesprochen werden und stimmt mit der Hauptentwicklungsrichtung der Denkart des XVII. Jahrhunderts gut überein.

Das Jahrhundert der »raison« glaubte ohne jeden Vorbehalt an die alles bezwingende Kraft des menschlichen Verstandes. Der größte Naturwissenschaftler des Zeitalters GALILEI verglich das Weltall mit einem in der Sprache der Mathematik geschriebenen, mächtigen Buch, und behauptete, daß der Mensch dieses Buch lesen könne, wenn er dessen »Buchstaben« kennt. Das Zeitalter hielt sich fest an diesen Grundsatz. Es wurde durch eine Reihe der Entdeckungen der Mathematik, der Geometrie, der Astronomie und der Physik davon überzeugt, daß sich in der Erkenntnis die meßbare Sicherheit erreichen läßt. Das Vorbild war so verlockend, daß man begann —, oder wenigstens versuchte — die Methoden, die sich in den Naturwissenschaften bewährt hatten, überall anzuwenden, weil man von diesen ähnlich exakte, fast quantitative Ergebnisse erhoffte. Eine notwendige Folge dieser Einstellung war jedoch, daß das bis dahin gesammelte, von den Vorfahren übernommene gesamte Wissen überprüft werden mußte, um davon das Zutreffende festzu-

⁴ la plus noble partie de l'ordonnance du bâtiment

⁵ ils font tout l'ornement et toute la majesté des grands édifices.

halten und auf die Basis der so kontrollierten und neu definierten Erkenntnisse eine vollständigere Erklärung als die frühere aufzubauen.

Auch die Architekten beschäftigten sich deshalb so eingehend mit den alten Theoretikern. Es ist kein Zufall, daß FÉLIBIEN in seiner Arbeit »Des principes de l'architecture« bei der Behandlung der Vitruv-Übersetzung Perraults gerade das hervorhebt, daß nach vergeblichen Versuchen vieler Gelehrter, die bis dann schweren, undurchdringlich dunklen Stellen in der Erklärung Perraults klar und leicht verständlich wurden.⁶ Auch die über die Säulenordnungen geführten, manchmal tatsächlich haarspaltenden Diskussionen verfolgten ein solches Ziel.

Eine Möglichkeit zur Erkenntnis allgemeingültiger Gesetze, die in objektiv meßbare, numerische Zusammenhänge gefaßt werden können, also die Möglichkeit zur Durchsetzung der zeitgemäßen Prinzipien der Forschung, bot sich in der Architektur vor allem in der Analyse der Proportionen. Ließ sich aber die Architektur ohne die zu ihrem Sein unbedingt dazugehörenden architektonischen Grundelemente — die Säulenordnungen — nicht vorstellen, diese jedoch entscheidend durch die Ordnung des Verhältnisses in den gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den Teilen bestimmt waren, ist es leicht verständlich, daß sich die Aufmerksamkeit auf diese konzentrierte. Die Lehre über die Proportionen stand aber schon zur Zeit der Renaissance im Mittelpunkt des Interesses. Von den neoplatonischen Denkern des florentinischen Quattrocento bis Palladio waren viele Generationen daran bemüht, das vollkommene System der harmonischen Proportionen zu erarbeiten. Die Theorie der italienischen Renaissance hatte auf diesem Gebiet die Vollendung erreicht, die sich wohl später noch in den Einzelheiten weiter verfeinern ließ, jedoch lediglich im vorbestimmten Rahmen der Ganzheit des Systems.

*

Die Theorie der Architektur befand sich in Frankreich im XVI. Jahrhundert in einer eigentümlichen Lage. Als sie unter dem Einfluß des erwachenden Nationalbewußtseins und der Mode nachgebend auf eine große Epoche der französischen Kultur, auf die Zeit Ronsards zurückgriff, fand sie dort ihren eigenen Bestrebungen adäquate, zeitgemäße Gedanken, da ja die in Italien erzielten Ergebnisse auch in Frankreich bekannt waren. Auf anderen Gebieten, in der Wissenschaft, in der Philosophie und Literatur, mußten neue Grundlagen geschaffen werden und das erforderte eine selektive Kritik des Erbes der Renaissance. Die Architektur konnte jedoch ohne jede eingehendere Änderung fast in ihrer Gänze die Theorie der Renaissance übernehmen. Das Studium der

⁶ . . . que tant de sçavans hommes avoient tâché d'expliquer, mais que M. Perrault seul a rendu clair & facile dans tous les endroits où jusques à présent l'on ne voyoit que des difficultez, & une obscurité impénétrable.

Antike überzeugte sie, daß sie in den Werken von PALLADIO, SCAMOZZI, VIGNOLA, SERLIO und ALBERTI (das ist die von der französischen Akademie aufgestellte »offizielle« Reihenfolge der Wichtigkeit) auf alle wesentlichen Probleme eine Antwort oder wenigstens einen die Richtung der Lösung angehenden Hinweis findet.

Es handelt sich selbstverständlich um keine vollkommen mechanische Übernahme. Im XVII. Jahrhundert ließen sich die Kompositionsprinzipien der Renaissance nicht mehr mit einer so folgerichtigen Strenge anwenden, als zur Zeit ihrer Entstehung. Die Komposition des Barocks ist »theatralisch«, sie will immer beeindrucken, erfaßt also die Form in einer doppelten Korrelation, nicht nur im Verhältnis zur eigenen Umgebung, sondern auch zu dem Betrachter, und sie gestaltet — von der Erfahrung ausgehend — nach den Anforderungen des gebotenen Anblicks. Damit rechneten auch die französischen Theoretiker. Das Gesamtbild wurde aber nicht durch die daraus entspringende Neuerung, durch die der Barockanschauungsweise den Weg öffnende, freiere Denkungsart bestimmt, sondern durch eine bewußte Übernahme des grundsätzlichen Standpunktes der Renaissance. Daran änderte auch der Umstand nichts, daß die Akademie in der Beurteilung der Traditionen nicht immer einheitlich war.

Es bildeten sich zwei einander entgegenstehende Gruppen. Wie es HAUTECOEUR in der »Histoire de l'architecture classique en France« formulierte, war das der Konflikt zwischen dem Geist der freien Forschung und dem der Autorität, zwischen dem Relativen und dem Absoluten, zwischen den erworbenen und den dem Menschen angeborenen Ideen, zwischen dem empirischen Sensualismus und dem Rationalismus.⁷ Das eine Bestreben deutet auf die Zukunft, auf das XVIII. Jahrhundert, das andere ist an das Vergangene, an das XVI. Jahrhundert gebunden. PERRAULT, der Vertreter des Fortschritts, tritt für die Schaffensfreiheit, für das Recht auf selbständiges Denken ein. Im »Parallèle des anciens et des modernes« schreibt er, daß man von den alten Meistern inspiriert werden soll, aber nicht ihre Gedanken übernehme; daß man von ihnen richtig denken lerne, aber nicht ihre Gedanken anwende.⁸ Sein Gegner, FRANÇOIS BLONDEL, sagt hingegen in seinem »Cours d'architecture« mit einer etwas übertriebenen Bescheidenheit, daß er, der ständig mit Zweifeln an sich selbst erfüllt sei, sich sicherer glaube, wenn er sich an die Folgerungen und die Praxis der großen alten und neuen Meister (die Renaissance) anlehnen kann, und die Freude an der Sonderlichkeit der Ansichten

⁷ Ce conflit est celui de l'esprit de libre examen contre l'esprit de l'autorité, du relatif contre l'absolu, des idées acquises contre les idées innées, du sensualisme empirique contre le rationalisme.

⁸ . . . je veux que l'esprit des anciens nous inspire, mais je ne veux pas que nous prenions le leur; je veux qu'ils m'apprennent à bien penser, mais je n'aime pas à me servir de leurs pensées.

denen überlasse, die sich durch die Kraft ihrer Genialität über das Alltägliche erheben.⁹

Obwohl sich in diesem Gegensatz eine grundlegend unterschiedliche Auffassung zu offenbaren scheint, machte er sich nur in Detailfragen geltend. Man diskutierte darüber, ob es gestattet sei, die klassischen Formen etwas freier zu behandeln oder ob man sich in allem an die von den alten Meistern — und nur von diesen — erlernbaren Regeln halten müsse. Die Frage tauchte überhaupt nicht auf, ob man in der individuellen Gestaltung, in der expressiven Handhabung der Formen, in der Raumorganisation soweit gehen dürfe, wie z. B. ein BORROMINI oder GUARINI es tat. Derartige »Übertreibung« wurde einstimmig verurteilt. Noch Mitte des Jahrhunderts schrieb FRÉART DE CHAMBRAY im »Parallèle de l'architecture antique avec la moderne«, daß die Begabung eines Architekten über die allgemeine Anordnung des Werkes zu beurteilen sei, nicht nach den Einzelheiten der Teile.¹⁰ Das bedeutet eigentlich, daß die sich in der Beziehung zwischen den Teilen äußernde, abstrakte Ordnung — die Proportion, das Verhältnis — wichtiger sei, als die in Verhältnis gestellten Teile. Darüber waren alle Meinungen einig und es galt als so evident, daß es die Akademie als Grundsatz annahm, der nie einer Diskussion unterlag. Das ist aber das reinste Renaissanceprinzip, das von ALBERTI bis PALLADIO oder SERLIO von einem jeden italienischen Theoretiker Wort für Wort ebenso hätte formuliert werden können. In den Grundfragen stimmte der Standpunkt der französischen Akademie mit dem des XVI. Jahrhunderts überein, und dieser Umstand übte einen entscheidenden Einfluß auf die ganze Entwicklung des französischen Barocks aus.

*

Die *Académie Royale d'Architecture* war eine königliche Institution mit sich immer ausdehnendem, die gesamte Architektur umfassendem Aufsichtsrecht. HAUTECOEUR schreibt, daß sie als wirksames Organ der zentralen Macht über die Architekten, die Studenten, die Unternehmer, die Bauvorhaben des Königs, der Provinzen und der Städte herrschte.¹¹ Größere Bauvorhaben konnten in Frankreich nur mit der Genehmigung der Akademie ausgeführt werden; es verhielt sich schon so bereits vor dem Jahre 1671, da die Vorgängerin der Akademie, die *Surintendance des Bâtimens*, bereits seit der Mitte des Jahrhunderts mit im wesentlichen ähnlichem Wirkungskreis und gleichen

⁹ ... pour moi qui suis dans une perpétuelle défiance de moy-même, je me trouve plus assuré de me confirmer aux raisonnements et aux pratiques de plus grands maîtres anciens et modernes, laissant à d'autres qui se sont, par la force de leur génie, élevés au-dessus du vulgaire le plaisir qu'ils ont de la singularité de leurs opinions, ...

¹⁰ Ce n'est pas dans le détail des parties qu'on voit le talent d'un architecte; il le faut juger à la distribution générale de son oeuvre.

¹¹ L'Académie régné sur les architectes, sur les étudiants, sur les entrepreneurs, sur les bâtimens du Roi, des provinces, des villes. Elle est un instrument puissant au service du pouvoir central.

Aufgaben arbeitete. Die Entfaltung des Barocks wurde also durch die mit offiziellem Ernst vertretene, kraft der zentralen Macht den Architekten — ob es ihnen gefiel oder nicht — aufgezwungene Renaissanceauffassung stark zurückgehalten, und das gerade zu der Zeit, als in Italien die prächtigsten Werke des neuen Stils entstanden.

Der Zeitgeist läßt sich aber nie unterdrücken, und schon gar nicht zwangsweise, offiziell. Die die Denkart, das Verhalten, die Ansprüche des Zeitalters bestimmenden, sich im Weltbild abzeichnenden, objektiven Faktoren üben ihren Einfluß auch dann aus, wenn ihr Durchdringen durch die gesellschaftliche Entwicklung, durch die spezifischen Gegebenheiten der politischen und ökonomischen Verhältnisse eingeschränkt wird. Wenn es anders nicht geht, dann treten sie auf Umwegen zutage und machen sich dort geltend, wo es das — aus Überzeugung oder aus Opportunismus — programmäßig vertretene »Unzeitgemäße« ermöglicht. So stand es auch mit der französischen Architektur in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Das Barock bahnte sich dort einen Weg, wo sich in der unter anderen Verhältnissen und für andere Bedürfnisse ausgearbeiteten Theorie der Renaissance eine »Lücke« fand, also vor allem auf den Gebieten, die die Renaissance nicht kultivierte, weil sie außerhalb ihres Interessenkreises lagen, oder auf solchen Grenzgebieten, wo ein mäßiges Hervortreten des Barocks durch die Beobachtung der Renaissanceprinzipien nicht ausgeschlossen war.

Das wird schon allein dadurch bewiesen, daß im französischen Barock die Massenform eine primäre, stilbestimmende Bedeutung hat. Um das italienische Barock zu charakterisieren, müßte als typisches Beispiel unbedingt der Innenraum einer der Kirchen gewählt werden. In der Art der Wirkung wird dort das Bauwerk von innen nach außen organisiert. Das plastisch geformte Äußere spielt nur eine vermittelnde Rolle. Es schafft einen organischen Übergang vom Interieur zum unbegrenzten Außenraum; es spielt eine derart untergeordnete Rolle, daß es oft — und gerade in den ureigensten Schöpfungen des Barocks, wie *S. Ivo alla Sapienza* zu Rom oder die *Cappella della Sta. Sindone* in Torino — überhaupt keine selbständige Einheit bildet. Im französischen Barockstil liegt die Sache gerade umgekehrt. Das für die Architektur der Epoche kennzeichnende, typische Bauwerk, der Palast, wirkt vor allem durch seine Masse, ist von außen nach innen organisiert, kommt am vollkommensten von außen gesehen zur Geltung. Es wird nicht die Ordnung der Innenräume auf das Äußere projiziert, die Räume werden in der nach ihren eigenen Regeln aufgebauten Masse untergebracht. Es wird durch die Ordnung des die Achse betonenden *avant-corps*, der die Ecken abschließenden Pavillons, der die *cour d'honneur* umfassenden Flügel bestimmt, wo und was im Inneren angeordnet werden kann. Diese Ordnung ist eine subordinative Verbindung der im Prinzip voneinander unabhängigen, als selbständig behandelten Elemente verschiedenen Ranges.

Die Masse des französischen Barockpalastes läßt sich so zergliedern, daß seine Bestandteile auch aus ihrer Umgebung herausgehoben den Eindruck eines verhältnismäßig vollkommenen, vollendeten Ganzen machen. Die reine Trennbarkeit der Teile im Ganzen ist eine derart grundsätzliche Anforderung, daß sie selbst bei der Gliederung der Flächen eingehalten wird. Die eine gegenseitige Abhängigkeit schaffenden, die Selbständigkeit der Teile auflösenden Formen werden als fremd und unsicher angesprochen, und daher wird auch die in der italienischen Spätrenaissance allgemein übliche, mehrere Geschosse umfassende Säulenordnung meistens gemieden. Die Komposition ist im wesentlichen additiv. Sie unterscheidet sich von der Renaissance eigentlich nur darin, daß hier nicht nebengeordnete, gleichwertige Elemente, sondern einander unter- oder übergeordnete Teile verschiedener Größenordnung einander angeschlossen werden. Eine Lösung der französischen Architektur, die für »typisch Barock« gilt, die auch im Grundriß bewegte, eine abwechslungsreiche Silhouette ergebende, gelöste Massenform, steht also in keinem Gegensatz zu den Prinzipien der Renaissance. Sie stellt die von der Renaissance in viel abstrakterer, spekulativerer Weise angewandten Proportionsregeln nicht in Abrede, sondern entwickelt sie weiter, vermittelt sie durch ihre Gliederung anschaulicher und allgemeinverständlicher. Die früher nur als spekulatives Zahlenverhältnis vorhandenen Proportionssysteme werden in den miteinander in ein Verhältnis gestellten Massenformen handgreiflich gemacht, fast »materialisiert«. Diese Form der Lösung gestaltete sich deshalb aus, konnte sich bzw. deshalb ausgestalten, weil sie als latente Möglichkeit in der Renaissancetheorie ursprünglich schon vorhanden war.

Der andere Arbeitsbereich, in dem sich das Barock scheinbar unbeschränkt entfalten konnte, war das Interieur. Die französischen Meister folgten hier am geschmeidigsten der Stiländerung. Wie die Gestaltung in Italien von BERNINI an, über BORROMINI und GUARINI bis VITTORE immer gelöster, individueller, dekorativer wurde, so wurde auch in der französischen Interieurkunst der feierliche Stil Ludwigs XIV. zuerst durch den Régencestil, dann durch das Rokoko abgelöst. Im Wechsel der Stile ist jedoch ein auffallender Widerspruch zu verzeichnen, nämlich, daß er sich auf das Interieur beschränkt, die Massengestaltung, die Fassadenausbildung, im allgemeinen die äußere Architektur nicht berührt. Im Gegenteil, ist im Äußeren der Bauten eine Art von Erstarrung zu beobachten; die akademischen Regeln kommen noch strenger zur Geltung als früher. Als ob sich die Architekten im Interieur hätten dafür entschädigen wollen, mit dem sie sich im Äußeren abfinden mußten.

Von der Renaissancetheorie wurde der Innenraum als Raumvolumen behandelt. Es wurden die abstrakten Proportionen, die möglichen Maßverhältnisse von Länge, Tiefe und Höhe festgelegt, der Raum selbst wurde nicht erfaßt. Für den Innenraum, als zum Interieur abgegrenzte Umwelt intimerer Wirkung, hatte die Renaissance kein Interesse, und es wurden auch für diese

keine genau festgelegten Gestaltungsgrundsätze ausgearbeitet. Die französischen Meister waren also lediglich durch die in ihren Proportionen bestimmte Raumform gebunden, darüber hinaus wurde ihnen fast vollkommene Freiheit gewährt. BLONDEL schreibt in seinem »Cours d'architecture«, daß es keinen Sinn hätte, die die Gebäude zierenden Statuen nach römischer Art zu kleiden, wie auch die Römer ihre Figuren nicht nach griechischer oder ägyptischer Art gekleidet darstellen.¹² Von den Interieuren hätte er Wort für Wort dasselbe sagen können. Zur Zeit des französischen Barocks wurde die traditionelle, von der Renaissance übernommene »Raumgestalt« zeitgemäß, nach der »Mode« der neuen Ansprüche »gekleidet«. (Es gehört zwar nicht zu unserem Thema, doch kann es von Interesse sein, zu bemerken, daß sich die Innenarchitektur zu dieser Zeit von der Architektur trennte. Diese Differenzierung entsprang nicht dem natürlichen Verlauf der Entwicklung, sondern war eine Folge der Widersprüchlichkeit der französischen Architektur.) Die Appliziertheit der Stilformen, deren »kleidender Charakter« gehören so eng zu den französischen Interieuren, daß sich selbst die Anwendung der verwandten Künste danach richtete. In den französischen Palästen sind die Räume nicht mit Wandbildern geschmückt — wie es im italienischen Barock allgemein der Fall ist —, sondern es werden in die freigelassenen Felder des die Wandflächen (oder die Decke) aufteilenden Rahmensystems aus Stuckarbeit auf Leinwand gemalte »Tafelbilder« eingefügt.

Durch verbindliche Beibehaltung der auf Barockart »gekleideten«, jedoch im wesentlichen Renaissance-Formgestalt war die Möglichkeit ausgeschlossen, den Reichtum der Raumwirkung, die für den Barockstil kennzeichnende Illusion der sich ins Unendliche verlierenden Perspektiven durch bewegte Raumformen, durch ein mannigfaltiges Spiel der ineinander verflochtenen, einander durchdringenden Räume zu erschaffen. In Frankreich läßt sich selbst eine Raumgruppe von solcher organischer Einheit kaum vorstellen, wie z. B. das Komplex der Vorhallen, bogenförmigen Treppen und des großen Saales im ersten Stockwerk des *Palazzo Carignano* zu Torino. Der nach der Art der Renaissance autonom abgegrenzte Raum duldet nichts als das Aneinanderreihen. Die herrlichste Schöpfung der französischen Raumkunst, die »enfilade« verdankt ihre Entstehung gerade diesem Zwang. Aus der Forderung der perspektivischen Wirkung und der einzig möglichen additiven Verbindung der Räume ergab sich fast notwendigerweise die Lösung: das Aneinanderreihen der Räume entlang einer über die ganze Zimmerflucht einen Überblick gewährenden Achse.

In der Interieurgestaltung war die Akademie nachgiebiger als in der Massenformung. Sie zwang der schöpferischen Phantasie keine allzu engen

¹² Nous n'avons pas de raison d'habiller nos figures à la romaine que les Romains n'en ont eue d'habiller les leurs à la grecque et à l'égyptienne.

Schranken auf, aber sie schrieb auch hier genau die Grenzen der Bewegung vor. Das einzige Gebiet, wo sich die französische Architektur ohne Rückhalt dem Barock hingeben konnte, war die Gartenbaukunst. In der großzügigen Komposition, in der Schwunghaftigkeit, im Erwecken des Erlebnisses des zur logischen Ordnung organisierten, sich in einer bestimmten Richtung entfaltenden Unendlichen erreicht der französische Garten die Höhe der besten italienischen Ensembles oder übertrifft sie auch manchmal. Ein Unterschied besteht zwischen beiden nur in der Art der Aufgabe, die jedoch aus der gesellschaftlichen Entwicklung der beiden Länder, aus der Eigenart des Baubedarfs folgt; aus dem Umstand das in Italien die großen Aufträge (Kirche, Palast) in der Regel an Städte gebunden waren; diese Architektur ist also von grundlegend urbaner Art; in Frankreich waren hingegen die bevorzugten Bauaufgaben von geschlossenen Siedlungen unabhängig (Schlösser). Dementsprechend realisierten sich die großangelegten Pläne in Italien im Rahmen städtebaulicher Komplexe, in Frankreich wurde um das freistehende Schloß die Natur zur gebauten Umwelt umgestaltet. Die Abweichung berührt jedoch das Wesen der Sache nicht. Die Lösung erfolgt in beiden Fällen in gleichwertiger Weise und vollkommen im Geist des Barocks. Warum die Gebäudeumgebung, der Garten, einen ausgeprägter barocken Charakter erhalten durfte als das Bauwerk selbst, läßt sich ebenfalls durch die eigenartige Rolle erklären, die die Akademie spielte. In der Theorie der Renaissance wurde die Umgebung nie als ernstliches Problem aufgeworfen. In Ermangelung klassischer Beispiele wurden aber auch von der Akademie keine Normen ausgearbeitet, die die Huldigung dem neuen Geiste, die Anwendung der Komposition im Barockstil verboten hätten. Als Gegenbeispiel wurde gerade durch die Gartenkunst am anschaulichsten bewiesen, in welchem Maße durch die offiziell verpflichtende Theorie der Akademie die Renaissance in der französischen Architektur aufrecht erhalten wurde.

*

Durch die vorigen Ausführungen ist im wesentlichen die Frage beantwortet, warum — über die allgemeinen Ursachen des französischen Einflusses hinaus — das französische »Barock« eine so dauernde Wirkung auf die Architektur in ganz Europa ausüben konnte, auch dann als das Barock als Stil eigentlich schon überholt war. Das XVIII. Jahrhundert ist in der Architektur die Zeit der Neuentdeckung des klassischen Altertums. Es war das italienische Spätbarock, das zuerst zum monumentalen Stil des Roms der Kaiserzeit zurückzukehren begann; fast gleichzeitig machten sich jedoch auch anderorts klassizistische Bestrebungen geltend. Durch die Verbreitung der Ideen der bürgerlichen Aufklärung wurden dann die sich bis dann isoliert, voneinander unabhängig entfaltenden, aus verschiedenen Motivationen entspringenden Versuche gefestigt, in den Dienst der Fortschrittlichkeit gestellt, mit neuem

Inhalt durchtränkt. Die Antike wurde der Architektur als Beispiel der Natürlichkeit, der rationalen Disziplin, der konstruktiv begründeten Gestaltung, des vernünftigen Maßhaltens vorgehalten. Dadurch wurde aber das Verlangen, die Bauwerke zu schmücken, nicht auf einmal und spurlos ausgelöscht. Auch in der Bürgerschaft lebte der Anspruch weiter, ihre günstigen Vermögensverhältnisse durch die Gebäudeerscheinung, durch reichen Schmuck ihrer Bauten herauszustellen; unter den aristokratischen Auftraggebern und im allgemeinen im Kreise des Landadels stellte er — besonders nördlich von den Alpen — eine erstrangige Forderung dar.

Gerade wegen ihrer Widersprüchlichkeit fanden sich in der französischen Architektur in glücklicher Vereinigung alle Eigenschaften, mit denen auch so gegensätzliche Ansprüche befriedigt werden konnten. Sie besaß die an die Klassiker erinnernde, von der Renaissance ererbte Maßhaltigkeit, konnte jedoch mit ihren attraktiven Räumen, aufgelockerten Massen, mit der Würde ihrer »cour d'honneur«, ihrem ins Unendliche verlaufenden Garten sowohl die aristokratische Prunkliebe als auch die bescheideneren bürgerlichen Luxusansprüche befriedigen. Dabei trug zu ihrer Verbreitung der Umstand entscheidend bei, daß sie infolge der akademischen Regeln ihres ganzen Systems, ihrer Komposition gelehrt und gelernt werden konnte. Ihre Ergebnisse, die einzelnen Lösungen ließen sich ohne den Anschein des Kopierens, der Nachahmung wiederholt verwenden.

Summary

French academies in the 17th century were tied in their attitude and by the whole of their activity to the traditions of the renaissance. Under the circumstances of absolute monarchy it entailed the peculiar consequence of imposing a theory (mostly out-of-date even by that time) stiffened into a compulsory standard, upon practice. In architecture it shows up rather clearly. French masters were not allowed to join the more liberal school of the baroque that shaped forms freely. They could not adopt the results even of the Italian development, apply baroque modes of solution but only where the "renaissance" theory made it possible: in interior and garden architecture.

Резюме

Французские академии XVII века, по своему воззрению и по всему своему творчеству связаны с традициями ренессанса. В рамках абсолютно монархического государственного строя это сопровождалось тем своеобразным последствием, что практике навязывали в то время уже устарелую теорию — превращенную в строго обязательную норму. Это особенно ярко сказывается в архитектуре. Французские мастера зодчества не могли примыкать к более свободной тенденции придания форм барочного стиля. Достижения итальянского развития они могли принимать и осуществлять в барочном стиле решения там, где теория ренессанса это позволяла, а именно в художественном оформлении интерьеров и парков.

Dr. Zoltán SZENTKIRÁLYI, 1111 Budapest, Műegyetem rkp. 3. Ungarn