



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Geschichte der deutschen Renaissance

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1873

Viertes Kapitel. Die Theoretiker.

urn:nbn:de:hbz:466:1-30689

anderen hervorragenden Persönlichkeiten. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kommt aber die orientalische Arabeske auf, die mit Gold in weisses, auch wohl in rothes oder braunes Leder gepresst wird und den Einbänden jener Zeit ein unvergleichlich stilvolles Gepräge verleiht. So zeigt sich das Kleinste wie das Grösste von derselben künstlerischen Strömung ergriffen.

IV. Kapitel.

Die Theoretiker.

Mit Unrecht würde man das Wesen der Renaissance zu erschöpfen glauben, wenn man es als ein blosses Streben nach neuen Formen bezeichnete. Vielmehr geht das tiefere Ringen der Zeit darauf hinaus, die Kunst aus handwerklicher Routine zu befreien und auf wissenschaftliche Basis zu stellen. In Italien wurden diese wissenschaftlichen Studien dadurch ausserordentlich gefördert, dass künstlerisches Interesse alle Lebenskreise durchdrang und die Gelehrten und Literaten sich ästhetischen Untersuchungen mit Eifer hingaben. Dazu kam, dass auch die italienischen Künstler manchmal aus höheren Lebenskreisen hervorgingen und überhaupt häufiger an der literarischen Bildung ihrer Zeit Theil nahmen. Männer wie Lionardo da Vinci und Leo Battista Alberti gehören ebenso sehr dem wissenschaftlichen wie dem künstlerischen Leben ihrer Nation an.

Das war in Deutschland anders. Der Künstler wurde hier allgemein noch als Handwerker betrachtet und erhob sich in der Regel nicht über die Kreise des niederen spiessbürgerlichen Lebens, aus denen er hervorgegangen war. Sagt doch *Dürer* in seinen Briefen an Pirkheimer,¹⁾ es werde seinem berühmten und hochgeehrten Freunde eine Schande sein, „auf der Gassen“ mit einem armen Maler zu reden, „cum pultron de pentor“, wie er in seinem wunderbaren Italienisch hinzufügt. Und doch war grade *Dürer* der Mann, welcher die ganze Hoheit und geistige Kraft seines Wesens daransetzte, diese Schranken zu durchbrechen und durch unablässige Studien und Untersuchungen die Kunst vom Dilettantismus zu erlösen und ihre Theorie festzustellen. Wie er überall ausschaut nach Solchen, von denen er

¹⁾ *Dürer's Reliquien* von Campe. S. 29.

Belehrung zu erhalten hofft, haben wir wiederholt gesehen. Den Vitruv muss er zeitig zu Gesicht bekommen haben, denn wir wissen aus seinen eigenen Mittheilungen, wie er darin gelesen und seine ersten Vorstellungen von den Verhältnissen des menschlichen Körpers aus ihm geschöpft hat.¹⁾ Eine lateinische Ausgabe des Euklid besass er ebenfalls in einem Exemplar, welches gegenwärtig sich in der Bibliothek zu Wolfenbüttel befindet. Die Resultate seines Nachdenkens und die Erfahrungen seines gesammten Lebens beabsichtigte der Meister in einem umfassenden theoretischen Werke niederzulegen, von welchem nur ein Theil zur Ausführung gelangt ist: die „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“ und die „Vier Bücher von menschlicher Proportion“. Dazu kommt noch sein Werk über den Festungsbau, welches ebenfalls von seinen vielseitigen Studien zeugt, für unsre Betrachtung jedoch von untergeordnetem Werthe ist. Wie gewissenhaft er die Vorbereitungen zu diesen grossen Arbeiten betrieb, sieht man nicht blos aus der Masse von Handzeichnungen und Entwürfen, hauptsächlich in der Bibliothek zu Dresden und im British Museum, sondern auch aus den zahlreichen handschriftlichen Redactionen zu den verschiedenen Abschnitten dieser Werke. Dürer's Kunstanschauung wird, so grosse Achtung er vor der Antike und den italienischen Meistern auch hat, wesentlich bedingt durch die reichen Erfahrungen seines eigenen Lebens und Schaffens. Die feinste und liebevollste Beobachtung der Natur verbindet sich bei ihm mit einem grüblerischen Tiefsinn, der auf den Grund der Erscheinungen zu dringen sucht. Da wir der gelehrten Arbeit A. von Zahn's²⁾ so gut wie erschöpfende Aufschlüsse über des Meisters Kunstlehre verdanken, so genügt es hier, das für den vorliegenden Zweck Erforderliche kurz herauszuheben.

Der tiefste Respect vor der Natur ist es vor Allem, wodurch Dürer's Anschauung sich als ein Kind der neuen Zeit bewährt. Wie er darüber oft geklagt, dass er in jungen Jahren dem Buntten und Phantastischen über Gebühr nachgegangen sei und erst spät die Erkenntniss von der einfachen Wahrheit und Schönheit der Natur gewonnen habe, erfuhren wir schon durch eine Mittheilung Melanchthon's. Die Natur gilt ihm bei reiferer Erkenntniss als das höchste Vorbild. „Denn,“ sagt er einmal in seinem Proportionswerk, „wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reissen, der hat sie. — — Aber je

¹⁾ A. v. Zahn's Aufsatz im I. Band der Jahrbücher für Kunstwissenschaft S. 14. — ²⁾ Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance von Dr. A. v. Zahn. Leipzig 1866.

genauer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint dein Werk, und dies ist wahr, darum nimm dir nimmermehr vor, dass du etwas besser mögest oder wollest machen, als es Gott seiner erschaffenen Natur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Schaffen.¹⁾ Es ist also ein tief religiöses Gefühl, welches ihn zur Bewunderung der Natur als eines Göttlichen hintreibt. Er fährt dann fort: „Daraus ist beschlossen, dass kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schöneres Bildniss machen kann (als die Natur), es sei denn dass er durch viel Nachbilden sein Gemüth vollgefasst habe, das ist dann nicht mehr Eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besaamet, erwächst und ihres Geschlechtes Frucht bringt. Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges.“ Schöner und höher ist nie von dem Schaffen des Künstlers geredet worden, treffender nie die aus der Fülle der Erscheinungen gewonnene Gestaltenwelt des Künstlers als „heimlicher Schatz des Herzens“ bezeichnet worden. So sagt er auch an einer andern Stelle:²⁾ „ein guter Maler ist inwendig voller Figur“; aber wiederholt betont er auch, dass „der Verstand des Menschen kann selten fassen das Schöne in Creaturen recht nachzubilden, und wir in den sichtbaren Creaturen doch eine solche übermässige Schönheit finden, also dass solche unserer Keiner kann vollkommen in sein Werk bringen.“ Weiter ist ihm aber auch nicht entgangen, wie schwer es sei, das wahre Schöne aus den mannigfaltigen Erscheinungen der Natur zu erkennen, wie schwankend der Geschmack und das Urtheil der Menschen sei, und in der an Pirckheimer gerichteten Vorrede zur Unterweisung beklagt er, dass man bisher in deutschen Landen nur nach hergebrachter Routine, oder um mit Dürer's eignen Worten zu reden, „aus einem täglichen Brauch“ die Kunst der Malerei gelehrt habe, sodass er also mit aller Schärfe an die Stelle des zufälligen Schaffens das Arbeiten nach festen wissenschaftlichen Gründen setzen will. Mit einer Kraft, die an ein berühmtes Wort Lessing's erinnert, spricht er sodann seinen Durst nach Wahrheit in den schönen Worten aus:³⁾ „Ich weiss, dass die Begierde der Menschen mag aller zeitlichen Dinge durch Ueberfluss also sehr gesättigt werden,

¹⁾ Proportion (Nürnberg 1528) III. B. T. IIIb. — ²⁾ Nürnberger Vorreden. — Fragment im Arch. für die Z. K. 1858. S. 24. — ³⁾ Nürnberger Vorreden-Fragment.

dass man dessen verdrossen wird, allein ausgenommen viel zu wissen, dessen wird Niemand ganz verdrossen, denn es ist uns von Natur eingegossen, dass wir gern viel wüssten, dadurch zu erkennen eine rechte Wahrheit aller Dinge.“

Diesen tieferen Grund glaubt er nun in der Geometrie zu erkennen, und giebt deshalb seine Unterweisungen mit steter Rücksicht auf Grössen und Zahlenverhältnisse, indem er auf rechte Proportion und rechtes Maass dringt. Hier ist es für uns von besonderem Werth, seine Auffassung der Architektur, wie sie im dritten Buch der Unterweisung hervortritt, ins Auge zu fassen. Dürer steht in diesen Dingen ebenso getheilt da wie alle seine nordischen Zeitgenossen: einerseits fusst er auf den überall noch in Kraft befindlichen Ueberlieferungen des Mittelalters, andererseits sucht er sich an Vitruv anzulehnen, dessen Verständniss freilich durch die Anschauung der Zeit selbst wesentlich bedingt wurde. Als Beispiele giebt er ebensowohl antikisirende Säulen, wie spätgothische Pfeiler und Gewölbe. So bringt er für die, welche „grosse Liebe haben zu seltsamen Reihungen in den Gewölben zu schliessen, von Wohlstands wegen,“ einmal ein complicirtes Netzgewölbe, eine Form, an welcher die deutschen Baumeister noch bis ins 17. Jahrhundert mit Vorliebe festhielten, wie z. B. die Kirche in Freudenstadt beweist. Ueberall geht er beim Aufriss seiner Figuren auf geometrischen Grund zurück. Merkwürdig ist dabei die Stelle, in welcher er unsern ächt deutschen Hang zu individueller, ja eigenwilliger Selbständigkeit betont, indem er sagt¹⁾: „So ich aber jetzt vornehme, eine Säule oder zwei lehren zu machen für die jungen Gesellen sich darin zu üben, so bedenke ich der Deutschen Gemüth, denn gewöhnlich alle die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Fatzon dazu haben, die zuvor nie gesehen wäre.“ In der Aufzeichnung dieser Säule treibt er das Zurückführen auf geometrische Grundlinien bis zum Aeussersten und glaubt damit offenbar etwas Unübertreffliches geleistet zu haben. Den Hang zu willkürlicher Freiheit der Erfindung erkennt man auch an den von ihm gegebenen Kapitälern, denn obwohl er dabei die Antike im Auge hat, mischt er die einzelnen Ornamente in ungebundenster Weise und fordert auf, „etwas von schönen Dingen als von Laubwerk, Thierhäupten, Vögeln und allerlei Dingen, die nach dem Gemüth derer sind, die solches arbeiten,“ daran anzubringen. Auch solle Jeder streben, etwas Weiteres und Fremdes zu finden, denn wenn auch der hochberühmte Vitruvius und Andere gesucht und

¹⁾ Unterweisung B. III. G. III^b.

gute Dinge gefunden hätten, so sei damit nicht aufgehoben, dass nichts Anderes, das auch gut sei, möge gefunden werden.“ Es bedurfte in der That einer solchen Mahnung nicht, da die Neigung zu Veränderungen und Willkürlichkeiten im höchsten Maasse unter den damaligen deutschen Künstlern verbreitet war.

Eigenthümlich genug sind die Entwürfe zu drei Gedächtnissäulen, wobei es sich um eine gewonnene Schlacht, einen Sieg über aufständische Bauern und den Tod eines Trunkenboldes handelt. Hier zeigt sich überall, wie wenig der grosse Meister im Stande ist, sich aus den Banden des Naturalismus zu befreien und zu reinen architektonischen Prinzipien durchzudringen. Am meisten Stil finden wir noch in dem ersten dieser Denkmale, obwohl er die Säule hier aus einem aufgerichteten Geschützrohr bestehen lässt und auf die Ecken des Postaments Pulvertonnen und Geschützkugeln stellt. Das Aeusserste in diesem seltsamen Naturalismus leistet er jedoch in dem Denkmale eines Sieges über die aufrührerischen Bauern. Die sehr gut gezeichneten Gruppen gefesselten Viehes, welche er auf die unterste Stufe der Basis legt, „Kühe, Schafe, Schweine und allerlei“ kann man sich noch gefallen lassen. Aber auf die Ecken des Postaments rath er Körbe mit Käse, Butter, Eier, Zwiebeln und Kräutern, „oder was dir einfällt“ zu stellen. Auf diesen Unterbau setzt er allen Ernstes einen Haferkasten und stürzt darüber einen Kessel, auf welchen er einen Käsenapf stellt, der mit einem starken Teller zugedeckt wird. Auf den Teller setzt er ein Butterfass, auf dieses wieder einen Milchkrug. Dieser trägt eine Korngarbe, in welche Schaufeln, Hauen, Hacken, Mistgabeln, Dreschflegel und „dergleichen“ eingebunden sind. Darüber folgt ein Hühnerkorb und auf diesen ein Schmalzhafen, auf welchem ein trauernder Bauer sitzt, dessen Rücken mit einem Schwert durchstoßen ist. Seltsam genug nimmt sich's aus, mit welchem Ernst der Meister dabei die Verhältnisse von Käsenäpfen, Butterfässern und dergleichen feststellt. Auch das Grabdenkmal eines Trunkenbolds erscheint nicht minder wunderlich, denn auf das Postament stellt er eine Biertonne, die er mit einem Brettspiel zudeckt; darauf eine Schüssel, über welche eine zweite gestürzt ist, mit der Angabe: „darin wird Fresserei sein.“ Auf den Boden der oberen Schüssel stellt er „einen weiten niederträchtigen Bierkrug, mit zwei Handhaben,“ deckt ihn mit einem Teller zu und stürzt darauf ein hohes umgekehrtes Bierglas, auf dessen Fuss endlich ein Korb mit Brod, Käse und Butter den Abschluss dieses wunderbaren Denkmals bildet. Der hohe Aussichtsthurm, den er ferner projectirt, zeigt weder architektonische Gliederung noch

besondere Verhältnisse und ist offenbar aus einer Erinnerung an den Marksturm zu Venedig hervorgegangen, nur dass er eine parabolische Kuppel als Bekrönung trägt. Wie Dürer die geometrischen Verhältnisse überall nachzuweisen und anzuwenden bemüht war, sieht man sodann auf den folgenden Blättern, wo er die Buchstaben, namentlich die Majuskeln des lateinischen und die Minuskeln des deutschen Alphabets aus geometrischen Figuren und Zirkelschlägen zu construiren sucht.

Die übrigen Theile von Dürer's Kunstlehre sind hier nicht weiter zu verfolgen; dagegen ist es für unsern Zweck von Werth zu untersuchen, welchen Gang die Kunsttheorie in Deutschland nach Dürer's Tode genommen hat. Schon in der Perspective, welche der fürstlich Simmern'sche Secretair *Hieronymus Rodler* 1531 unter dem Titel „Ein schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens“ herausgab, ist die Rücksicht auf architektonisches Schaffen und die Verwendung von Renaissanceformen überwiegend. In der Vorrede erklärt er seine Absicht, an Stelle der schwer verständlichen Dürer'schen Bücher, welche nur „für die, so eines grossen Verstands, vielleicht dienlich“, eine verständlichere Darstellung „schlechter und begreiflicher“ darzubieten. In der That geht er einfach praktisch zu Werke und bringt eine Reihe von Beispielen, an welchen er die perspectivische Erscheinung und Darstellung nachweist. So im vierten Kapitel eine Halle mit vorgesetzten korinthisirenden Säulen, worauf er dann die perspectivische Zeichnung der Säulen und Fenster, der Gebälkdecke und des Fussbodens, letzteren mit rautenförmigen und runden Fliesen behandelt. Weiter geht er zu den Einzelheiten, den Gesimsen, Säulenfüssen und dergleichen über, um dann im neunten Kapitel die vollständige Darstellung eines Wohnzimmers mit Tisch und Bank, Ofen, „Tresur“ u. s. w. zu bringen. Sind hierin die Elemente mittelalterlicher Kunst noch überwiegend, so zeigt die folgende Darstellung an den schlanken Säulen des Bethimmels die Formen der Renaissance. Auch in den folgenden Strassenprospecten mischen sich gothische Elemente mit antikisirendem Detail. Von sehr unbestimmter Renaissance sind die Säulen auf der prächtigen Kirchenhalle im zehnten Kapitel, wo Säulenreihen mit antikem Gebälk, aber mit frei phantastischem Laubwerk sich vor den Wänden hinziehen, die Bedeckung der Halle aus rundbogigen aber gothisch profilirten Kreuzgewölben besteht, welche auf Consolen mit antikem Profil ruhen. Eine voll ausgebildete Renaissance zeigt sich dann in der folgenden zweischiffigen Halle mit doppelten Kreuzgewölben, die keine mittelalterlichen Rippen

mehr haben, sondern mit ihren Kanten auf breitvorspringenden Gesimsen aufsetzen. In der Mitte ruhen die Gewölbe auf schlanken Säulen, denen der Zeichner kein Postament gegeben hat, um den Raum nicht unnötig einzuengen. Dagegen sind an beiden Wänden kurze Säulen auf stark vorspringenden Postamenten angebracht, freilich noch weniger als die Mittelsäulen einer strengen Renaissance entsprechend. Denn die geschweiften Schäfte kommen aus grossen Blätterhülsen hervor, die der ganzen Form etwas pflanzenhaftes geben; ebenso bestehen ihre Kapitäle aus ähnlichen umgebogenen Blättern, in welche der Schaft ohne Weiteres verläuft. So wenig alle diese Formen mit der Antike etwas zu thun haben, so gewiss müssen wir sie im Sinne der alten Meister als Renaissance ansehen. Dieselbe noch ziemlich unklare und willkürlich spielende Auffassung begegnet uns auf den folgenden Blättern: so auf der Zeichnung mit dem Altarerker, dessen Einfassung schlanke Pilaster bilden, mit dunklen Flachornamenten auf dem vertieften Grunde; auf der äussern Perspective eines Schlosses, dessen Seitenflügel in zwei Geschossen wieder mit äusserst phantastischen Säulen gegliedert ist, u. s. w. Ueberall sieht man eine steigende Lust zur Anwendung von Renaissanceformen, die aber gleichwohl von einem wirklichen Verständniss weit entfernt sind.

Während man so auf dem abgelegenen Hundsrück ganz von ungefähr im Unklaren tappte, gab nicht lange darauf in Nürnberg *Walther Rivius* seine umfangreichen Werke heraus, 1547 die „Neue Perspective“ und 1548 den „Deutschen Vitruv“. Erstere erlebte bereits 1558 eine zweite Auflage, letzterer wurde 1575 und 1614 in Basel von Neuem gedruckt.¹⁾ Ein selbständiges Verdienst ist diesen Arbeiten des fleissigen Arztes und Mathematikers, welche er „in müssigen Zeiten zu sonderlicher Ergetzung und Recreation“ verfasste, nicht zuzusprechen. Seinen Vitruv übersetzt er nach der 1521 zu Como erschienenen Ausgabe und dem Commentar des Cesariano; in seiner Perspective bearbeitet er ebenfalls italienische Vorgänger, besonders Leo Battista Alberti, selbst seine Holzschnitte sind Nachbildungen nach Cesariano und nach des Polifilo *Hypnerotomachia*. Doch darf man keineswegs an slavische Copien denken. Ein Vergleich mit seinen Vorgängern beweist zunächst für die Holzschnitte eine ziemlich freie und in den meisten Fällen verbesserte Nachbildung der Originale. Aus Polifilo²⁾ sind nur einige nebensächliche unbedeutende

¹⁾ Vom Vitruv liegen mir diese drei Ausgaben vor; von der Perspective nur die erste. — ²⁾ Ich habe die Ausgabe von 1499 vor mir.

Illustrationen entlehnt: die vier kleinen Vignetten bei Rivius Bl. VIIIb und IXa (Polif. P 4 und Q 4), das Bildchen mit dem römischen Opfer Bl. CLVIIIa (Polif. Q 4) und die Darstellungen künstlich geformter Zierbäume Bl. CCXXXIIa (Polif. T 3, 5, 6). Umfassender sind die Entlehnungen aus Cesariano's Vitruv von 1521. Rivius ist im Wesentlichen seinem Vorgänger überall gefolgt. Wenige von den Abbildungen der italienischen Ausgabe hat er verschmäh't; dagegen sind manche neue Figuren hinzugekommen. Im Ganzen zähle ich 61 neue, 110 nach Cesariano aufgenommene Illustrationen. Aber auch die letzteren sind wie gesagt nicht schlechthin kopirt; sie zeigen Aenderungen, die meistens zugleich Verbesserungen sind; zwar nicht in sachlicher, wohl aber in formeller Hinsicht. Durchweg steht nämlich der Holzschnitt bei Rivius auf einer höheren Stufe der Ausbildung. Bei Cesariano ahmt er die Unvollkommenheiten des frühen italienischen Kupferstichs nach: besonders die dichten, für den Holzschnitt zu dichten, monotonen, meist etwas starren Strichlagen. Dazu kommen in der Regel schwarz gelassene Gründe, welche oft Unklarheit in die Darstellung bringen. Dagegen ist der Holzschnitt bei Rivius meisterhaft in der Technik, überall klar und durchsichtig, obwohl mit Schatten und Licht volle Modellirung der Gestalten gewährend. Aber auch die Zeichnung ist bei Rivius eleganter, vollendeter, wie man nicht bloß da sieht, wo Figürliches vorkommt, sondern auch in allem rein Ornamentalen. So sind z. B. die mehrfach dargestellten Gefässe schöner in der Form und feiner in den Ornamenten als bei Cesariano. Die freien figürlichen Compositionen, wie das goldene Zeitalter und die Bauversuche der ersten Menschen stehen bei Rivius in jeder Hinsicht über dem italienischen Vorbilde, welches er hier sogar völlig verlassen hat. Die eigentlich architektonischen Vorlagen sind mit grösster Treue nachgebildet, nur in den Darstellungsmitteln freier und reicher; dagegen weichen solche Illustrationen, in welchen der Phantasie mehr Spielraum gegeben ist, manchmal in charakteristischer Weise von dem Vorbilde ab, und zwar mehrfach so, dass man die inzwischen fortgeschrittene architektonische Anschauung herausfühlt. Am bezeichnendsten in dieser Hinsicht ist die Abbildung der Stadt Halikarnass mit dem Mausoleum, wo in der italienischen Ausgabe ein kleiner polygoner Tempel im Vordergrunde angebracht ist, an dessen Stelle Rivius einen Rundbau ganz nach dem Muster von Bramante's Tempietto setzt.

Grössere Abhängigkeit herrscht im Text, nur dass auch hier Rivius bei all seiner Weitschweifigkeit doch kurz und bündig

im Vergleich zu seinem Vorgänger erscheint, der einen unglaublichen Ballast der unnützigsten Gelehrsamkeit auskramt. Dagegen zeigt sich Rivius viel praktischer, wählt überall nach den Bedürfnissen seines besonderen Publikums aus und weiss sich der Fassungsgabe des Laien anzubequemen. Wie mässig nun auch das selbständige Verdienst dieser Arbeiten ist, dennoch müssen sie eine bedeutende Wirkung ausgeübt haben, denn mit ihnen beginnt in Deutschland ein richtigeres Verständniss der Antike und damit der Renaissance. Zum ersten Mal tritt hier an den deutschen Architekten, der bis dahin ein schlichter mittelalterlicher Steinmetz gewesen war, die Forderung einer allgemeineren Bildung heran. Der Baumeister soll einen Eifer entwickeln „aus embsiger Mühe, gleichwie die hefftigen Bulen von solchen Gedanken weder Rast noch Ruhe haben.“¹⁾ Der Architekt müsse, so heisst es in dem aus Würzburg vom 16. Februar 1548 datirten Vorwort, Latein, auch wohl Griechisch, womöglich dann andere neuere Sprachen lernen,²⁾ „dieweil in keiner barbarischen frembden Sprachen bisher weniger guter Schrift und Bücher denn in der teutschen Sprach von neu erfundenen Künsten ausgegangen sindt, ausgenommen des weit berühmten künstlichen Albrecht Dürer's Bücher.“ Wie damals schon Dürer's Ruhm verbreitet war, ersehen wir aus einer andern Stelle, wo von Apelles die Rede ist, und der Verfasser fortfährt:³⁾ „Aber was bedürfen wir dieser Zeit die Bestetigung der Exempel mit der Kunst des Apelles, dieweil wir ein solchen trefflichen künstlichen Maler auch in Teutschland bei unserer Zeit gehabt, der on Zweifel als ich gantzlichen getrau dem Apelle in der Kunst überlegen, dann welcher kunstreich Maler in dieser Zeit verwundert sich nicht hoch und grösslichen der Kunst Albrecht Dürer's? in allen Landen und auch von fremder Nation in sonderheit hoch berümbt, als dem der Preis der gantzen Kunst on alle Hindernus gegeben wird.“ Sodann folgt die charakteristisch deutsche Anschauung, dass Dürer dem Apelles weit überlegen gewesen sei, weil dieser „zu seiner kunst ein behülff der farben haben müssen, welche aber der Dürer, wiewohl er des Malens und verteilung oder anlegen der farben eben alsowohl bericht gewesen, doch in seinen kunststucken nit bedörfft, dann er allein mit schwarzen Linien und strichlein alles das so im furkommen on allen behilff der farben dermassen lebhaft und künstlichen gerissen vnd gestochen für augen gestellt, das solches also künstlicher vnd wo man es

¹⁾ Vitruvius 1548. Bl. XXX b. — ²⁾ ib. Bl. VIII a. — ³⁾ ib. Bl. XXI b.

mit farben zieren wolt, gantz und gar versudlen vnd verderben wurd.“ Ueberhaupt zeigt unser Autor ein warmes Herz für die vaterländische Kunst, wie er denn wiederholt beklagt,¹⁾ dass „nit allein dieser zeit treffliche künstner nit allein kein gebürliche ehr erlangen, sondern etwa ihr täglich brot nit darbey haben mögen, das den Teutschen Fürsten kein geringe schandt.“ Auch bei diesem Anlass fliesst er wieder vom Preis Albrecht Dürer's über. Auch wo er von antiken Wandgemälden spricht, verfehlt er nicht zu bemerken:²⁾ „Solche alte gewonheit sollte auch billig von den Fürsten und Herren noch dieser zeit gehalten werden, fürnehmlichen in den schönen gewaltigen Palästen und Fürstenhöfen, darmit etwan irer grosser sieg tapfferheit und mannllichkeit auzuzeigen und fürzubilden der jugent, auch fürnehmlichen irer nachkommen zu augenscheinlichem exemple und starker anreizung.“

Im Uebrigen ist die Auffassung unseres Autors durch die seiner italienischen Vorgänger beherrscht, und seine Schriften bezeichnen offenbar den Moment, wo die italienische Behandlung der antiken Formen in Deutschland eindringt. Von Sympathie für die Kunst des Mittelalters ist wenig mehr zu spüren. Eine Ausnahme macht er nur mit dem Dom zu Mailand, von dem er sogar (nach Cesariano) Grundriss, Aufriss, Durchschnitt und Details in Abbildung mittheilt. Auch weiss er, dass der Bau von Deutschen ausgeführt worden (XXVIIb). Doch tadelt er an einer andern Stelle (XLVIa), dass dort „aus irrthumb von unverstandenen baumeistern ein recht achtecketer Thurn auff ein gefiert Gewelb verordnet worden sei.“ An der Certosa von Pavia rügt er (XCIXa) den Mangel von Proportion und Symmetrie. Alles dies freilich nach seinem Vorgänger. Dagegen rühmt er selbständig die Wendeltreppe im Münster zu Strassburg (CCLXVIa), und am Unterbau eines antiken Tempels lässt er (nach Cesariano) ruhig spitzbogige Oeffnungen erscheinen (CXVa). Diese wenigen Ausnahmen lassen jedoch seine Begeisterung für die Antike und für die grossen italienischen Meister um so heller hervortreten. Was zunächst die architektonischen Details betrifft, so sind sie correct nach dem Muster der Italiener wiedergegeben. Bezeichnend sind hier namentlich die korinthischen Kapitäle, welche er in grosser Mannigfaltigkeit nach den freieren Formen der italienischen Renaissance (und zwar zum Theil schöner als Cesariano) darstellt. Auch eine Anzahl antikisirender Gefässe in sehr ele-

¹⁾ Vitruvius 1548. Bl. XCIVb. — ²⁾ ib. Bl. XIIIb.

ganten Formen bringt er bei, auch diese theils unabhängig von seinem Vorbilde. Er rath sodann (XXXIb), die Ordnungen nicht zu vermischen, obwohl solches auch bei den Alten zuweilen geschehen sei, wie z. B. am Marcellustheater, „wo in die dorischen Kornizen jonische Denticuli gesetzt seien.“ Doch spukt auch bei ihm die Neuerungssucht der Zeit in mancherlei Vorschlägen (XVIIb) zu „Verenderung der Bossen, so ein verstendiger Baumeister weiter nach seinem Gefallen in mancherlei Werk bringen möge.“ Hier giebt er dann viel Phantastisches und einzelne schon sehr barocke Dinge. So die vorgekröpften Gebälke, die auf „karyatischen Weibern und Matronen“ in reich gestickten Gewändern mit Troddeln an den herabhängenden Zipfeln ruhen, darüber nochmals Halbfiguren, welche das obere Gebälk tragen. Oder er lässt das Gesimse von knieenden Kriegerern „in antikischer Tracht“ emporhalten, und meint damit die persische Halle der Lacedämonier getroffen zu haben, „wie dann solche mit grosser Fürsichtigkeit und sonderer Listigkeit und scharppfem Bedacht von den alten Baumeistern gemacht worden.“ Dies Alles freilich nach seinem italienischen Vorbild. Das barockste Zeug bringt er unter den „künstlichen Säulen von Bildwerk, wie solche dieser Zeit bei den Welschen in Brauch“: Hermen, zum Theil nach unten eingewickelt wie in Windeln, oder in einen Baumstamm auslaufend, mit türkischem Turban und Troddelmantel, oder mit zwei weiblichen Oberkörpern, welche die Arme übereinander schlagen. Diese Dinge sind aber nicht aus Cesariano entlehnt, schmecken vielmehr nach französischen Mustern. Was er von italienischen Künstlern kennt, hat er aus Cesariano. Ausser Michelangelo, „der noch dieser Zeit bei Leben“, nennt er (XCIXb) nur lombardische Meister: „Johannes Christophorus von Rom, Christophorus Gobbo und Augustinus Busto, beyde von Meylandt, Tullio Lombarder zu Venedig, Bartolome Clement zu Reggio und der kunstreich Contrafactor zu Meylandt, Johannes Antonius Bolterpho (Boltraffio), Marcus de Oglona, Bernhardus Triviolanus, Bartolomeus, oder Bramantes genannt (Bramantino), Bernhardinus de Lupino (Luini) und der allerkünstlichst Maler zu Venedig, Tut-tian genannt.“ Den Titian hat er aus Eigenem hinzugefügt, denn Cesariano nennt ihn nicht. Von Bramante's Ruhm weiss er wiederholt zu erzählen, von Busto's Grabmal des Gaston ebenfalls. Auch rühmt er die Sakristei von S. Satiro zu Mailand als ein treffliches Werk Bramante's. Noch sonst weist er auf Bauten zu Mailand, einmal auch auf die Spitäler zu Florenz, Siena und Rom hin. Ebenso erwähnt er die alten musivischen Fussböden in Rom, Ravenna und San Marco von Venedig.

Was er von Anlage und Gesamtförm antiker Gebäude vorbringt, ist begreiflicher Weise nach den Anschauungen der italienischen Renaissance, und zwar durchweg nach Cesariano, gebildet, und nimmt sich manchmal wunderbarlich genug aus. So giebt er die Grundformen des griechischen Tempels ganz nach dem Schema mehrschiffiger Kirchen der ausgebildeten Renaissance, mit Kreuzgewölben, auch wohl Kuppeln, bisweilen selbst mit complicirteren Gewölbformen, wie z. B. beim Pseudodipteros. Von offenen Säulenhallen, welche die Tempel umziehen, hat er gleich seinem Vorgänger keine Vorstellung. Ueberall sind es nach dem Muster christlicher Kirchen geschlossene Mauern mit kräftigen Strebepfeilern, welche den Bau umgeben. Beim Dipteros und Hypaethros zeichnet er dann zweischiffige Umgänge auf Pfeilern, und ebenso lässt er im Innern die Gewölbe meist auf viereckigen Pfeilern ruhen. Nur dem Peripteros giebt er Säulen, die aber blos im Innern angebracht sind, wo sie ein längliches Mittelschiff von vier Gewölbjochen von den ringsum geführten Seitenschiffen abgrenzen. Dabei sind nach dem Vorbilde romanischer Kirchen je zwei Arkaden durch gemeinsamen Bogen zusammengefasst und zu einem Gewölbjoch verbunden. Auch bei den Façaden dieser Tempel schwebt ihm das Aeussere italienischer Renaissancekirchen vor. Sein Prostylos und Amphiprostylos sind mit ionischen Pilastern bekleidet, über welchen die entsprechenden Gebälke und Gesimse sammt Giebel aufsteigen. Im mittleren Intercolumnium ist das Portal, beim Amphiprostylos darüber ein Rundfenster, in den Seitenfeldern sind schlanke Fenster mit gradem Sturz und Giebel angebracht. Dazu kommt im Giebelfelde noch ein Rundfenster. Der Amphiprostylos unterscheidet sich sodann hauptsächlich durch eine runde Kuppel mit Laterne, welche über der Mitte aufsteigt. Beide Tempel sind nämlich als kleine Centralbauten angelegt und die Chorapsis, das eine Mal halbrund, das andre Mal rechtwinkelig, ist durch eine Mauer als gesonderter Raum abgetrennt. Wir haben hier ungefähr jenes Ideal eines Centralbaues der Renaissance, wie es in der Madonna di San Biagio bei Montepulciano Gestalt gewonnen hat. Beim Antentempel giebt er für die Façade als Variante einen schlanken Hochbau von zwei korinthischen Pilastergeschossen, das breitere Erdgeschoss mit Volute oder Halbgiebel abgeschlossen. Einen reich entwickelten Hochbau ähnlicher Art bringt er dann beim Pseudodipteros vor, die Voluten und Giebel seltsamer Weise mit liegenden Drachen und Hirschen bekrönt. Wie sehr die Baumeister der Renaissance überzeugt waren, in ihren Kirchen die antiken Tempelschemata zu verwirklichen,

leuchtet aus alledem deutlich hervor. Im Norden hinderte glücklicherweise die mittelalterliche Ueberlieferung noch lange Zeit an einer ähnlichen Auffassung. Wie ernsthaft man es, in der Theorie wenigstens, damit nahm, ersehen wir aus der Stelle, wo er den Architekten nicht bloss ermahnt, dass er, „so er der Symmetrie behend und wohl erfahren sein wolle, sich der geometrischen Messung heftig üben müsse,“ sondern auch nach Vitruv die Unterschiede der Tempel nach verschiedenen Gottheiten, besonders männlichen und weiblichen, einschärft. Namentlich meint er (XXXIa), „dass Göttinnen und zarte Jungfrauen mit solchen zierlichen Gebäuden zu verehren seien, so fast artlichen und wohlgeschmückt und gezieret, dass solcher zarten Göttin in Wollust hofirt werde.“

Dass für häusliche Anlagen vollends die italienische Renaissance (wieder genau nach Cesariano) ihre Vorbilder leihen muss, ist selbstverständlich. Das Rathhaus (CLXIIb) „nach der alten griechischen und italienischen Manier“ zeigt sich im Erdgeschoss mit Bogenhallen, darüber mit gekuppelten Fenstern zwischen Pilastern, das Hauptgesimse gekrönt mit Voluten, Statuen und Thürmchen, als ein aus venetianischen Anschauungen geschöpfter Bau. In der Façade der Basilika zu Fano (CLXIIIa) wird man ebenfalls die Einflüsse Oberitaliens, namentlich Veronas und Mailands, erkennen. Als Atrium tuscanicum (CCa) giebt er einen jener kleineren florentiner Palasthöfe, deren vorspringende Dächer auf hölzernen oder steinernen Consolen ruhen. Ein ähnlicher Hof „nach korinthischer Manier“ steht auf der Stufe des Palazzo Gondi oder Strozzi und lässt seinen Hof auf korinthischen Säulen ruhen, die aber nicht mit Bögen, sondern mit Architraven verbunden sind. Dieselbe Auffassung, aber statt der Säulen korinthische Pfeiler, schliesst sich daran. Bogenhallen auf Pfeilern, darüber ein Geschoss mit gekuppelten Fenstern auf Mittelsäulen, wie es die florentinische Frührenaissance durchgängig liebt, folgt darauf. Das Gesimse ist hier nach mittelalterlicher Weise, etwa wie am Palazzo di Venezia zu Rom, aus grossen Bogenfriesen mit einem Zinnenkranz gebildet. Ein kleiner Kuppelthurm in der Mitte kommt hier und an andern Orten vor. Den ausgebildeten florentiner Palasthof mit gewölbten Hallen auf Säulen im Erdgeschoss und mit flach gedeckter Loggia, deren Arkaden auf Pfeilern ruhen, etwa nach dem Vorbilde des Palazzo Riccardi, finden wir dann ebenfalls (CCIIb). Als Beispiele führt er aber im Text mehrere Mailänder Bauten an. Um die antiken Oeci zu erklären (CCVIIa) giebt er die Abbildung zweier grossen Prachtgebäude im Charakter von Spitalern, unten mächtige ko-

rinthische Säulenarkaden mit gradem Gebälk, oben theils einfache, theils gekuppelte Fenster zwischen Pilastern, in der Mitte der Façade ein hoher Giebelaufsatz mit grossen Seitenvoluten. Das andere Beispiel hat Bogenhallen im Erdgeschoss und einen achteckigen Kuppelthurm mit Laterne. Sehr originell ist, wie er sich, abermals im Anschluss an Cesariano, den Thurm des Andronikus Cyrrestes denkt (XLVIA). Es ist ein hoher achteckiger Bau mit fünf sich verjüngenden Geschossen, oben durch spitzes Pyramidendach bekrönt. Auf dem Vorsprung des Erdgeschosses sind Gruppen ruhender Löwen angebracht. Jedes folgende Stockwerk ist mit Pilastern eingefasst und hat allerlei figürlichen Schmuck. Am ersten sieht man eine Engelgestalt mit Schwert und Schild; am zweiten, wo Delphine und Drachen auf den Ecken lagern, ist im Mittelfelde das Gerippe des Todes und ein nacktes Weib mit dem Zifferblatt einer Uhr dargestellt, auf welches der Tod zu schlagen ausholt. Im folgenden Felde sieht man sogar eine Madonna mit dem Kinde, während auf den Ecken posaunende Engel stehen. Im letzten Stockwerk endlich sind mehrere Glocken aufgehängt, und auf der Spitze des Daches liegt als Windfahne ein blasender Triton auf dem Bauche. Die ganze Composition ist offenbar mit einiger Freiheit den italienischen Glockenthürmen nachgebildet. Noch kurioser ist die Vorstellung, welche wir (LXXXIIIA) vom Palast des „grossmechtigen Königs Mausoli“ erhalten, dem „zu mehrer Zier von seiner Hausfrauen der Königin Artemisia ein kostbarlich Grab zugericht worden.“ Er legt dasselbe, wieder nach Cesariano, als Quadrat mit Kreuzgewölben an, lässt es sich aber zu einem griechischen Kreuz erweitern. Wie ein Centralbau der Renaissance baut es sich mit Pilastern und giebelbekrönten Fenstern auf, mit kleinen Kuppeln über den Kreuzarmen. Grosse Voluten schwingen sich zu dem hohen Mittelbau empor, auf dessen Plattform ein spreizbeiniger Krieger in voller römischer Rüstung mit Fahne und Schild steht. Daneben dehnt sich die Stadt aus mit mittelalterlichen Thoren und zinnengekrönten Mauern, einem hübschen Renaissancebrunnen und dem königlichen Palast mit Thürmen und Erkern, Bogenfriesen und Zinnenkranz. Ueberall wieder die Vorliebe für Kuppelbauten in mannigfaltigster Weise. Der Tempel der Venus ist ein Quadrat mit vier Nischen und einer flachen Kuppel; der Tempel Merkurs ist dem Tempietto Bramante's nachgebildet,¹⁾ nur mit dorischen Halbsäulen statt der Säulen, und

¹⁾ Und zwar ist dies, wie wir oben sahen, eine Neuerung des deutschen Autors. Cesariano hat sie nicht.

wunderlicher Weise mit grossen Spitzbogenfenstern. Noch ausgiebiger spricht sich die Vorliebe für Kuppelbauten in einer grossen Darstellung eines Hafensplatzes (CXCIa) aus, wo nicht bloss das Kastell mit seinen fünf Thürmen, sondern auch der Tempel des Merkur und selbst die beiden Wartthürme am Eingange des Hafens mit Kuppeln bedeckt sind. Auch dies im Wesentlichen nach Cesariano. Endlich zeigen sogar die phantastischen Figuren, in welche die Zierbäume der Gärten verwandelt sind (CCXXXIIa), den Einfluss der italienischen Kunst, denn hier sind die Abbildungen, wenn auch zum Theil in veränderter Gruppierung, die Nachahmung von mehreren Holzschnitten der *Hyperotomachia*.

Dieselben Anschauungen begegnen uns in dem zweiten umfangreichen Werke, welches der gelehrte und schreibselige Arzt ein Jahr vorher erscheinen liess, der „Neuen Perspective“. Es enthält so ziemlich eine vollständige Kunstlehre für die damalige Zeit, wobei er sich wie gesagt wieder auf die Italiener, besonders auf Leo Battista Alberti stützt. Das erste Buch handelt speciell von der Perspective oder, wie der Verfasser sich ausdrückt, „vom rechten, gewissen geometrischen Grund und geometrischer Messung“. Ein grosser Theil der Figuren, besonders der architektonischen Darstellungen ist uns aus dem Vitruv bekannt, so die Details der Säulen, der Mailänder Dom, die antiken Atrien u. s. w. Er beginnt im Text mit der Definition des Punktes (Bl. I), der „das allerkleinste, reinste und subtilste Stüpflein oder Gemerk ist, so man im Sinn verstehen oder merken mag“. Ueberall kommt er auf die „wunderbarliche Art, Eygeschafft und Gerechtigkeit des Cirkels“ zurück (Bl. XVIII) und giebt z. B. höchst umständlich Anleitung, wie man mit einer Unmasse von geometrischen Linien aus einem Ei einen antiken Pokal machen könne, wie es „selbst vom weitberümpften kunstreichen Albrecht Dürer nicht angezeigt worden“. Sodann bringt er noch mehr Beispiele, solche Gefässe mit unzählig vielen Zirkelschlägen zu zeichnen, fügt indess (Bl. XIX b) hinzu: „wolltestu aber solche Gefäss vast niederträchtig und baucheter machen, magstu die Proporz solcher Form aus dem Zirkel allein nehmen.“ In der That geht er in diesen Dingen noch über Dürer hinaus, und es ist ein bemerkenswerther Zug der Zeit, wie man (allerdings nach römischem Vorgange) bemüht ist, gerade solche Formen, die aus dem freien Zuge der Hand hervorgehen müssen, auf geometrische Formeln und Zirkelschläge zurückzuführen. Namentlich in Deutschland fiel man dabei immer wieder in jene geometrischen Spielereien zurück, welche die Maasswerke des gothischen

Stiles schliesslich so unerfreulich machten. In den rein planimetrischen Aufgaben, deren er eine Menge bringt, schliesst er sich durchaus Euklid an.

Das zweite Buch ist der „geometrischen Büxenmeisterei“ gewidmet. Er entwickelt die Gesetze der Artillerie, des Schiessens mit direktem und mit indirektem Schuss, durch viele hübsch geschnittene Beispiele. Die Zeichnungen sind vortrefflich, jedes Geschütz ist nach der echt künstlerischen Sitte der Zeit mit eleganten Ornamenten geschmückt. Daran schliesst sich die Abhandlung „von Erbauung und Befestigung der Städt, Schlösser und Flecken . . . in Form eines freundlichen Gesprächs eines erfahrenen vitruvianischen Architekti und eines jungen angehenden Baumeisters“. Die Schrift giebt an wortreicher Breitspurigkeit den übrigen Arbeiten des Autors nichts nach. Der junge Künstler bittet mit weitschweifigen Complimenten den alten um seine Unterweisung, weil er — „nach der Lehr Platonis und Christi“ — seinem Vaterlande nützen wolle. Der Alte giebt ihm dann nicht minder umständlich auf seine Fragen Antwort, warnt ihn aber vor der Grösse der Aufgabe, das Amt eines Baumeisters oder wahrhaftigen Architekti zu übernehmen, denn es sei keine leichte Sache „bei der wunderbarlichen Scharffsinnigkeit der jetzigen Welt, so alle Ding untersteht auf das Höchste zu bringen und zu überkünstlen“ (Bl. Ib). — Beide gehen stets auf die italienischen Vorbilder zurück. Der Gegensatz der nunmehr aufkommenden klassisch gebildeten Architekten mit den einfachen Meistern der früheren Zeit spricht sich mehrfach aus. So heisst es (Bl. IIIa) z. B.: „Unsere gemeine Werkmeister und Steinmetzen sind solches grobes Verstandes, dass sie diese Dinge nicht begreifen und machen können.“

Das dritte Buch handelt „Vom rechten Grund und fürnehmsten Punkten recht künstlichen Malens.“ Nach den Anweisungen zum bequemen Zeichnen, welche auf sehr einfache praktische Handgriffe hinauslaufen, folgen Vorschriften, wie die Farben neben einander zu setzen seien. Er tadelt dahei die Maler, welche das Gold zu häufig brauchen; die Rahmen dagegen solle man mit gutem Gold und Silber zieren (XIIIa). Mathematik und Geometrie müsse der Maler gründlich verstehen, Historie und Poeten lesen, auch die Gelehrten befragen (XIVa). Der „kunstreiche Maler“ Phidias habe von dem Poeten Homeros gelernt, „in was Herrlichkeit und Majestät er den Abgott Jupiter malen solle.“ Schliesslich verweist er auf die Natur als die béste Lehrmeisterin, nicht in dem hohen Sinne, den wir bei Dürer fanden, sondern in dem nüchternen Eklekticismus, welcher überall die

schönsten Glieder zu einem Ganzen meint zusammenstoppeln zu können. Der zweite Theil dieses Buches handelt von der Sculptur, wobei er in ähnlicher Weise verfährt. Kurios ist die Forderung (XVIII b), dass der Bildhauer „kein karger Filz sein solle“, sondern „ziemlich liberal und freigebig wie Donatello, der namhafte Künstler, gewesen sei, der stets einen offenen Kasten mit Geld bei sich stehen hatte.“ Bei seinen Vorschlägen, „wie die Bilder Cäsaris, Herkulis, Scipionis etc. zu machen seien,“ will ich nicht weiter verweilen, nur dass er auf strenge Naturwahrheit dringt und die Forderung stellt, der fleissige Sculptor solle kein Schmeichler sein „oder Fuchsschwänz verkaufen“, ein Bild schöner zu machen als es in Wirklichkeit sei (XIX a). Vor Allem soll auch der Bildhauer Mathematik verstehen, denn „wer ohne Verstand der mathematischen Kunst seine Kasten und Truhen voll habe von allerlei Kunst, von Gybs, Pley, gestochenem Ding, Possirungen, Visirungen u. dgl. und sich dessen in seinen Werken bediene, den erachte er nicht für einen rechten Künstler, sondern vergleiche ihn einem ungelehrten Dorfprädikanten, der aus viel Postillen und Evangelienbüchlein hie und da ein Stück ausklaube“ (XX a). An diese Abtheilung schliesst sich „der ganzen Physiognomia kurzer Auszug“. Alle Glieder des menschlichen Körpers, Augen, Nase, Mund, Wangen, Kinn, Ohren, Hals, Genick etc. seien bei den verschiedenen Charakteren anders gebildet. Folgen weitläufige Uebersetzungen aus Virgil und anderen Dichtern. Weiter kramt er aus, was er von italienischen Bildhauern weiss. Ausser einigen Oberitalienern, worunter Tullio und sein Sohn Antonio (Lombardo) und Cristoforo Gobbo, der aber den Fehler habe, dass er alle Glieder „in Herkuli Stärke“ mache, ferner Caspar von Mailand, der den herrlichen Bau des Rathhauses zu Brixen ausgeführt habe, nennt er auch Benedetto da Majano und Michelangelo, Andrea Sansovino und Francesco Rustici, dann als Erzgiesser Lorenzo Ghiberti („Laurentius Cion“) mit den „beiden kunstreichen Porten des Tempels Martis“, wie er sagt (XLVI a). Vor Allen preist er aber Donatello, der „über die Maassen ein namhafter Bildhauer gewesen und mehr kunstreiche Arbeit hinterlassen als alle die andern, in Holz, Metall, Stein und Marbel.“ Auch dessen Schüler Andrea Verocchio („Averochius“) rühmt er sehr (XLVII a). Sodann geht er zum Lobe der Stadt Florenz über, welche die Mutter aller künstlichen Handwerke und guten Künste sei, und in Deutschland nur an Nürnberg ihres Gleichen habe. —

Im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts steigert sich die Lust und das Bedürfniss nach theoretischen Schriften. Besonders

ist es die Perspective, welche sich einer stets erneuten Behandlung erfreut, ohne dass jedoch wesentlich neue Gesichtspunkte dabei hervortreten. Arbeiten, wie die von *Erhard Schön*, *Hirschvogel*, *Stoer*, *Jamnitzer*, *Lencker* und andern¹⁾ können wir für unsern Zweck daher übergehen. Auch was über die der ganzen Zeit sehr am Herzen liegende Befestigungskunst erschienen ist, wie z. B. *Daniel Speckle's* (Specklin) *Architectura von Festungen* (Strassburg 1589); dem Herzog Julius von Braunschweig gewidmet, dürfen wir füglich bei Seite lassen. Ebenso sind die anatomischen Werke, unter welchen wohl das wichtigste die Anatomie Vesal's, 1551 in Nürnberg in deutscher Uebersetzung von *Johann Baumann* herausgegeben, für unsern Gesichtspunkt von minderer Bedeutung. Wichtiger sind für uns die architektonischen Lehrbücher, welche namentlich gegen Ausgang des Jahrhunderts den Einfluss einer gesteigerten Baulust erkennen lassen. Wie eine Zeitlang die kunstreichen Meister neben dem neuen Stil noch die gothische Bauweise pflegten, erkennt man z. B. an zwei Handzeichnungen *Augustin Hirschvogel's* im k. Kupferstichkabinet zu Dresden, die wohl für eine Fortsetzung seiner Perspective bestimmt waren. Die eine gewährt einen Blick in eine fünfschiffige gothische Hallenkirche mit Kapellenreihen und einer Kuppel über dem Querschiff. Das andere Blatt enthält eine Lösung ungefähr derselben Aufgabe in den Formen einer durchgebildeten Renaissance: ein prachtvoller dreischiffiger Pfeilerbau mit Kapellenreihen und einer Kuppel auf dem Kreuzschiff, im Langhaus reich decorirte Kreuzgewölbe, in den Kapellen kassettirte Tonnen. Seine Gewandtheit in den Formen des neuen Stils hat derselbe Meister ausserdem in den bekannten Stichen für Goldschmiede genugsam bewährt. Sie enthalten auf 16 Blättern eine reiche Auswahl von Arabesken, Masken, Satyrn und anderen phantastischen antiken Gebilden, dazu Dreifüsse, Dolchscheiden und Degengriffe.

In der späteren Zeit des Jahrhunderts nehmen die architektonischen Lehrbücher überwiegend den Charakter eines ausschweifenden Barockstils an. Immer aber wissen die Herausgeber sich dabei viel mit der Lehre Vitruv's, welche sie noch in ihren tollsten Phantasiegebilden treu zu befolgen glauben. Dieser Art ist die „*Architectura*, nach antiquitätischer Lehr und geometrischer Austheilung gedruckt zu Cöllen, durch Johann Büchsenmacher,

¹⁾ Erh. Schön, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Bossen*. Nürnberg 1542. Hirschvogel, *Geometrie*, ebend. 1543. Lorenz Stoer, *Perspective*, ebend. 1567. Jamnitzer, *Perspective*, ebend. 1568. Hans Lencker, *Perspective*, ebend. 1571.

erstmal durch Hannss von Lohr, die fünf Säulen aber jetzt aus Holz fleissig in Kupfer geschnitten, die fünf Termen verordnet durch den vitruvianischen Architekten *Rutger Kaessmann*, Bildhauer und Schreiner.“ — Der gelehrte vitruvianische Schreiner giebt dabei zu verstehen, dass diese Kunst nicht erst von Neuem „gedicht“ sei, sondern „vor tausend Jahren zu den Zeiten Salomonis, welcher den Tempel zu Jerusalem auf korinthische Manier hat lassen bauen.“ Seine Formen sind durchweg schon sehr barock, besonders von allerlei Voluten macht er im Sinne der Zeit einen starken Gebrauch. In ein vollständiges System wird aber die tolle Willkür der Zeit durch das „Schweiffbüchlein“ *Gabriel Krammer's* gebracht, welches 1611 zu Köln bei demselben Verleger erschien. Der Verfasser stellt sich uns auf dem Titel nicht bloß als „Dischler“, sondern auch als „Ihrer röm. kays. Maj. Leibtrabanten-Guardi-Pfeiffer“ vor, und verspricht „mancherley Schweiff, Laubwerk, Rollwerk, Perspectiv und sonderliche Gezierden zu vieler Handarbeit“ darzubieten. Schon das Titelblatt ist ein barockes Monstrum, wo ausgebauchte durchbrochene Voluten mit geschweiften und abgestutzten Giebeln wechseln. Die Vorrede, welche von 1612 datirt und vom Verfasser als einem Verstorbenen spricht, berichtet, er habe lange gewartet, ob nicht „andere der Architektur hochverständige Meister von der neuerlich bei uns Teutschen herfürglänzenden Kunst der Schweiffbüchlein genannt“ etwas schriftlich herausgeben würden; da aber nichts erfolgt sei, so wolle er wenigstens das Seinige thun. Das thut er dann, indem er auf 23 Blättern alle Arten von barocken Schnörkeln, ohne bestimmte Composition, gleichsam als Elemente einer neuen Architektur vorführt. Es ist in der That ein Compendium barocker Detailformen. Am anziehendsten sind die blossen Flächendekorationen Bl. 11; alles Uebrige gehört dagegen zum Ausschweifendsten der Zeit. Sogar ein Alphabet in diesem Stile giebt er auf Bl. 12; ebenso lehrt er Bl. 14 und 15, wie die gebräuchlichen heraldischen Figuren, als Löwe, Adler u. dgl. ganz in barocke Schnörkel aufzulösen sind. Am merkwürdigsten ist aber, dass er alle diese Ausgeburten der Phantastik streng nach den verschiedenen Säulenordnungen durchführt, so dass für jede derselben eine besondere Art der Verschnörkelung zum Gesetz erhoben wird. Es ist also doch Methode in diesem Wahnsinn. Eine andere Sammlung aus demselben Verlag, mit dem Monogramm HE bezeichnet und 1609 datirt, giebt sodann auf 24 Blättern Compositionen in diesem Stil, namentlich Tabernakel und Altaraufsätze, bei welchen alle Tollheiten der Zeit zur Entfaltung kommen, zwischen dem barocken Detail aber sogar noch

gothische Fischblasen und Aehnliches (z. B. auf Bl. 3) sich zeigen. Am erfreulichsten sind mehrere Entwürfe zu Plafonds, wie Bl. 13, 14, 15, obwohl auch hier manches Barocke, Willkürliche mit unterläuft. Ein wahrhaft verschwenderischer Gebrauch wird überall von jenem für die Spätzeit der deutschen Renaissance so bezeichnenden Ornament gemacht, welches im Steinbau die Formen der Schlosserarbeit mit ihren reich verzierten Bändern und Beschlägen nachahmt.

Maassvoller ist eine andere Sammlung, welche durch „*Georgen Haasen*, Hofschler und Bürger in Wien“ 1583 bei Stephan Kreutzer herausgegeben wurde. Sie trägt den Titel: „Künstlerlicher und zierlicher neuer vor nie gesehener funfzig perspectivischer Stuck oder Boden aus rechtem Grund und Art des Zirkels, Winkelmaas und Richtscheidt mit rechter Schattirung Tag und Nachts, allen Malern, Tischlern und denen so sich des Bauens gebrauchen sehr nützlich und dienstlich, mit sonderm Fleiss in Kupfer geätzt.“ Er versichert, er habe „nicht mit andrer Vögel Federn zu fliegen beehrt, sondern mit seiner von Gott gegebenen Kunst, Fleiss und Nachtrachtung dies Werk zugerichtet.“ Denn Gott habe ihm „in seinem hohen und unruhigen Alter so wunderbaren künstlichen behenden Weg mitgetheilt, dergleichen er ohne Ruhm zu melden vorhin bei keinem Andern gesehen habe.“ Demnach empfiehlt er seine Sachen „zum Einlegen, Malen, von dem Hobel zu machen, in Lusthäusern, Sälen und andern Orten zierlich und lieblich zu gebrauchen.“ Es sind perspectivisch gegebene Decken, trefflich gestochen, gut componirt, in der Mitte stets eine figürliche Darstellung. Die Barockformen sind noch sehr mässig, das Ganze strenger und schlichter als die meisten Schöpfungen der Zeit. Dabei ist die Perspective mit grosser Sicherheit gehandhabt.

Alle Zeitgenossen übertrifft aber an Ueppigkeit der Erfindung und barockem Schwulst der Strassburger Baumeister und Maler *Wendel Dietterlein*, der seiner Zeit in hohem Ansehen stand und durch Herzog Ludwig von Württemberg nach Stuttgart berufen wurde, wo er 1591 sein bekanntes Werk über die Säulenordnungen herausgab. Der Titel lautet: „*Architectura und Austheilung der fünf Seuln*, das erst Buch.“ Es enthält 40 eigenhändig von ihm mit kecker Hand radirte Blätter in Folio. In der Widmung sagt er, Herzog Ludwig habe ihn neben andern zur Erbauung des neuen weitberühmten Lusthauses berufen; ehe er aber nach seiner Heimath Strassburg zurückkehre, wolle er „die mancherlei Arten und Manier der Ornamenten und Zier, welche zu den fünf Säulenordnungen gehörten, darstellen, damit Jeder-

mann sie nach dem Unterschied derselben verändert und mit Lieblichkeit zu gebrauchen wisse.“ Denn die richtige symmetrische Austheilung der fünf Säulen werde wenig mehr observirt, da ein Jeder nach Gutdünken mit wunderbarlicher und überständlicher Confusion und Vermischung der unterschiedenen Arten eine neue Manier fingirt habe. Man könne aber nicht immer „auf einer Geigen liegen“, sondern müsse vielmehr die Lieblichkeit aus der Variation und mannigfaltiger Veränderung suchen. So geht er nun die fünf Säulenordnungen durch und giebt bei jeder derselben in den Postamenten, den Säulenschäften, Basen, Kapitälern, Friesen, Gesimsen und Consolen eine solche Mannigfaltigkeit von Ornamenten, dass man auf den ersten Blick die absolute Willkürherrschaft zu sehen glaubt, bis man zur Erkenntniss kommt, dass ein bestimmtes Gesetz dem Ganzen doch zu Grunde liegt, welches die Gestaltung des Einzelnen je nach dem Charakter der verschiedenen Stile beherrscht. Gleichwohl ist nie Barockeres erdacht worden, und wenn man die strömende Fülle der Erfindungsgabe anerkennen muss, so wird man zugleich nur durch die Erwägung beruhigt, dass das Papier geduldig ist und dass glücklicherweise die Wirklichkeit aus guten Gründen hinter diesen ausschweifenden Phantastereien zurückbleiben musste. Am ungebundensten bewegt sich seine Phantasie in den Pilaster-Hermen, welche er jeder Säulenordnung beigiebt. Bei der toskanischen, die er einem groben Bauern vergleicht, zeigt der Pilaster wirklich die Gestalt eines Bauern, der aber mit Schurzfell, Winterkappe, Fäustlingen und schliesslich mit einer hölzernen Weinbütte so umkleidet ist, dass nur die Füsse mit ihren Holzschuhen und der Kopf, der als Kapital ein Handfass trägt, heraus schauen. Es erscheint nicht bedeutungslos, dass Dietterlein sich ausschliesslich als Maler bezeichnet, denn solcher Naturalismus ist eher auf Rechnung des Malers als des Architekten zu setzen. Unwillkürlich werden wir an die verwandten Phantastereien erinnert, welche wir bei Dürer (vgl. S. 137) fanden. Der fleissige Dietterlein liess im folgenden Jahre eine Fortsetzung seines Werkes erscheinen, welche Portale, Thüren, Fenster, Brunnen und Epitaphien behandelt. Das ganze Werk erfreute sich solchen Beifalls, dass es schon 1598 zu Nürnberg in vermehrter und verbesserter Auflage erschien. Sie umfasst 209 Blätter und enthält allerdings, was irgend der üppigste Barocco ersinnen mochte. Keine noch so ausschweifende Form, die sich hier nicht bereits fände. Das Ueberschneiden, Ausbiegen, Abbrechen, Durchziehen aller erdenklichen Formen, das Verknüpfen von Vegetabilischem, Figürlichem, von geschweiften und geschnör-

kelten Linien jeder Art hat hier seinen Gipfelpunkt erreicht. Aus einem Hermenpfeiler wachsen plötzlich Hirschfüsse heraus, während ein ganzes Hirschhaupt mit Geweihen von einem Jagdhorn begleitet als Kapitäl dient. Dass ein anderes Mal (Blatt 75) ein feister Koch als Atlant verwendet ist, auf dem Kopf zwei Schüsseln, am Gürtel zwei Bündel von Schnepfen und ein Küchenmesser, in der Hand einen Schöpflöffel, kann uns nicht Wunder nehmen. Die sinnige Consequenz des Künstlers bringt am Frieze gekreuzte Kochlöffel, am Gesims Wildschweinsköpfe, und darüber als Bekrönung eine Gruppe von Hasen, Rehen, nebst Küchenkesseln, einen Bratspiess mit Würsten, und endlich eine spärlich bekleidete Dame, die sich als Ceres gerirt. Auf einem andern Blatt (73), welches im Gegensatz zu dem culinarischen Charakter des vorigen einen kriegerischen hat, sind statt der Säulen Mörser angebracht, die Attika trägt aber Geschütze mit ihren Lafetten, Pulvertonnen und Kugelhaufen. Merkwürdig, wie sich die Phantasie Dietterlein's durch die fünf Ordnungen zu steigern weiss und doch überall eine gewisse Uebereinstimmung der Ornamentik festhält. Nur in der Composita scheinen seiner Erfindungsgabe die Stränge zu reissen, und es ist ergötzlich zu sehen, wie er nun zu dem naturalistisch entarteten Maasswerk der spätgothischen Zeit seine Zuflucht nimmt, um bei Compositionen wie auf Blatt 196, 197, 202 und 203 den Ausdruck höchster Pracht zuwege zu bringen. Das Ganze ist ein wahrer Hexensabbath des in der schönsten Blüthe der Flegeljahre sich befindenden Barockstils. Praktische Nachfolge haben diese Dinge doch nur zum Theil in Altären und Epitaphien gefunden. Es ist bezeichnend, dass der Profanbau sich viel reiner davon hielt, die Kirche aber das tollste Zeug nicht verschmähte. Es war die Zeit, da der Jesuitenorden für den neu aufgewärmten Katholizismus alle Mittel, erlaubte und unerlaubte, in Bewegung setzte. Die schwülen Ausgeburten des Barocco passten trefflich in diese Richtung. Wir aber erkennen zugleich in solchen Gebilden dieselbe Verwilderung, welche kurz darauf in den Greueln des dreissigjährigen Krieges zum offenen Ausbruch kam.