Geschichte der deutschen Renaissance

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1873

A. Allgemeiner Theil.

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

A. ALLGEMEINER THEIL.

I. Kapitel.

Die Renaissance des deutschen Geistes.

„O Jahrhundert, die Geister erwachen, die Studien blühen: es ist eine Lust zu leben!“ Mit diesem Jubelruf begrüsst Ulrich von Hutten das Zeitalter der Renaissance in Deutschland. Und in der That: eine gewaltigere Epoche tiefer Erregung, völliger Neugestaltung hat das deutsche Volk nimmer gesehen. Das Mittelalter, das in Italien schon seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts der neuen Zeit gewichen war, hatte sich im Norden, zumal in Deutschland, noch hundert Jahre länger zu erhalten vermocht. Allerdings war auch hier die ganze Zeit erfüllt von dem mannichfachen Streben, mit den alten Vorurtheilen und Einrichtungen aufzuräumen, an Stelle der verknöcherten Vorstellungen des Mittelalters, seiner dumpfen Dogmengläubigkeit, seiner vertrockneten Scholastik die lebensfrischen Anschauungen einer neuen Zeit, das Studium des klassischen Alterthums, die tiefere Erkenntniss der Natur und der Menschenwelt zu setzen: aber noch zu mächtig hielt, so morsch er auch sein mochte, der complicirte, tausendfältig verschlungene Bau des mittelalterlichen Staats- und Kirchenwesens zusammen. Als es endlich in Deutschland gelang ihn in Trümmer zu schlagen, sollte dies denn auch gerade hier vollständiger, durchgreifender geschehen, als irgend anderswo. Es war bestimmt, dass Italien die Welt einer neuen klassischen Formenschönheit entdecken sollte; Deutschland aber war es vor-

behalten, zu den letzten Quellen geistigen Lebens hinabsteigend zu neuer Auffassung des religiösen Glaubens und damit zur Umgestaltung des ganzen Daseins durchzudringen.

Während nun die romanischen Völker, — Italien und Frankreich, sowie Spanien — nicht im Stande sind, von der kirchlichen Reformation Deutschlands sich die grossen Resultate anzueignen, ist es umgekehrt Deutschland beschieden, von der künstlerischen Renaissance Italiens durchgreifende Einflüsse aufzunehmen und daraus eine neue Kunst zu entwickeln, in welcher das südliche Schönheitsgefühl mit germanischer Tiefe und Kraft einen Bund eingeht. Aber die Aufnahme der Renaissance und ihre selbständige Verarbeitung nimmt in Deutschland einen anderen Weg als in Italien und Frankreich. Während in Italien die Kunst ein gemeinsames Interesse der ganzen Nation ist, so dass alle Stände, alle Lebenskreise daran schaffend und fördernd Theil nehmen, während in Frankreich die Renaissance in erster Linie nur eine Angelegenheit des Hofes bleibt und durch die Fürsten herbeigeführt und gepflegt wird, geht sie in Deutschland ausschliesslich aus den Kreisen der Künstler, also aus den bürgerlichen Sphären hervor. Von da aus freilich weiss sie allmählich das ganze Dasein mit durchdringender Kraft zu erfassen und zu erfüllen. Es spiegeln sich aber in diesen Verhältnissen mit merkwürdiger Schärfe die staatlichen und gesellschaftlichen Zustände, die wir nun zunächst zu beleuchten haben.

Der Grundgedanke des Mittelalters war die Theokratie, die Verwirklichung eines „Gottesreiches auf Erden". Aber die Ausführung dieser Idee musste an der Macht der thatsächlichen Verhältnisse scheitern, und nur so viel blieb als Ergebniss, dass eine auf die Dauer unerträgliche Hierarchie sich erhob und mit der weltlichen Gewalt in unaufhörliche Konflikte gerieth. Aus alledem entwickeln sich mit Nothwendigkeit Verhältnisse so verworrener Art, dass die fortschreitende freiere Entfaltung des Lebens nicht ferner mit ihnen bestehen konnte. Man musste zu einfacheren, klareren Verhältnissen kommen. So sehen wir in fast allen Ländern Europas gegen Ausgang des Mittelalters die Staaten sich concentriren, ihre Kraft in ein mächtiges Königthum zusammenfassen. Während in Spanien Ferdinand und Isabella die Vereinigung der getheilten Königreiche vollbringen, während in Frankreich seit Ludwig XI die monarchische Concentration mit steigendem Erfolge durchgeführt wird, während endlich Eng-

land durch die rücksichtslose Energie des ersten Tudor zu einer ähnlichen Umwandlung gelangt, muss Deutschland Jahrhunderte hindurch vergeblich sich mit der Aufgabe staatlicher Einheit abmühen. Schon im Ausgange des Mittelalters war die Macht der Vasallen dem Kaiserthum so hoch über den Kopf gewachsen, dass ein Niederbeugen derselben unter die Reichsgewalt kaum noch möglich erschien. Seit das Scepter in die Hände der Habsburger gelangte, mussten die centrifugalen Tendenzen sich nur noch steigern. Denn mit den Habsburgern kam ein Herrscherhaus auf den Thron, dessen höchstes Streben war, seine Hausmacht zu vergrössern; da aber der überwiegende Theil seiner Besitzungen ausserdeutsch war, so trennte eine immer breitere Kluft das Sinnen und Denken der Kaiser vom Leben und den Bedürfnissen der Nation. Die auswärtigen Verhältnisse liessen die Träger der deutschen Krone nicht zur Ruhe kommen, und je weniger sie des höchsten Amtes walteten, um so kräftiger erhob und befestigte sich die territoriale Macht der einzelnen Reichsfürsten bis zu völliger Unabhängigkeit. So kam es, dass der nomadisirende Charakter des deutschen Kaiserthumes, der im Mittelalter durch die wechselnde Wahl verschiedener Geschlechter bedingt war, auch jetzt noch nicht aufhörte, obwohl die Thronfolge beim Hause Oesterreich blieb. Dass aber solche Zustände nicht dazu angethan waren, eine folgenreiche Förderung der Interessen höherer Kultur zu begünstigen, liegt klar zu Tage. Kein Wunder daher, dass der habsburgische Herrscherstamm zwar viel für Deutschlands geistige Knechtung, wenig, fast nichts dagegen für die Pflege seiner höchsten Interessen in Wissenschaft und Kunst gethan hat.

Noch ein Anderes kam hinzu. Als das tief empörte deutsche Gemüth sich von dem schnöden Spiel, das von Rom aus mit dem Heiligsten getrieben wurde, loszusagen begann, da hätte ein deutsch gesinnter Kaiser die ganze Fluth dieses Stromes zusammenfassen, in ein breites nationales Bett leiten und der deutschen Nation die Freiheit von Rom und die Einheit der religiösen Anschauung im Schoosse einer allgemeinen deutschen Nationalkirche geben können. Der spanisch erzogene Karl V, der vom deutschen Wesen nichts verstand, nicht einmal die Sprache, war nicht der Mann für solche Aufgabe. So wurde durch die feindliche Stellung, welche das Kaiserthum gegen die religiöse Bewegung einnahm und behauptete, die Selbständigkeit der Fürsten erhöht, denn in dem Maasse, in welchem sie die Reformation förderten, kräftigten sie die eigene Macht. So kam Deutschland zum Dualismus, zur Zerrissenheit, nicht wie man wohl behauptet,

durch die Reformation, sondern durch die stupide Starrheit der Habsburger, welche sich dem tiefsten Herzensbedürfniss der Nation entgegenstemmte, sich zum Schergen der römischen Hierarchie erniedrigte und in der Folge durch blutige Gewaltmassregeln in den österreichischen Landen die religiöse Bewegung erstickte.

Die Folge dieser Verhältnisse war des Reiches fortdauernde Unsicherheit im Innern, zunehmende Ohnmacht nach Aussen. Damals begann jene Reihenfolge schmerzlicher Beraubungen, für welche es erst in unseren Tagen dem deutschen Schwerte gelang, die späte Sühne zu bringen. Wenn wir heute aus gehobener Seele auf jene Jahrhunderte schmachvoller Schwäche zurückblicken, so können wir im Bewusstsein der endlich gewonnenen Einheit und Macht mit ruhigerem Gemüthe auch der Segnungen gedenken, welche trotz des immer tieferen Verfalles Gesammtdeutschlands doch auch jene Zeit gerade durch die Reformation und die Hand in Hand mit ihr entwickelte Fürstengewalt erfuhr. Die Pflege der geistigen Interessen, von den habsburgischen Kaisern preisgegeben, fand ihre Zuflucht in den zahlreichen kleineren Mittelpunkten der Einzelterritorien, sowohl in den Residenzen der Fürsten als in den noch immer durch Handel und Gewerbe blühenden Reichsstädten. Die Fürstenmacht hat in Deutschland die geistige Bewegung nicht hervorgerufen, auch nicht geleitet: aber sie hat zum grössten Theile sie richtig gewürdigt und sie dann auch eifrig gefördert.

Schon an Sicherheit und Ruhe gewann der innere Zustand Deutschlands durch Ausbildung der Territorialgewalt in den einzelnen Ländern. Allerdings war die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts noch erfüllt von verheerenden Kämpfen. Nicht bloss der Bauernkrieg mit seinem furchtbaren Elend und seiner entsetzlichen Unterdrückung, auch die Gegensätze zwischen den Anhängern der neuen Lehre und dem Kaiser, die sich ebenfalls erst auf dem Schlachtfelde messen sollten, hemmten für längere Zeit die stetige Entfaltung friedlicher Kultur. Welche Geissel aber die mit äusserster Roheit geführten Kriege waren, welche bösartige Brutalitäten besonders durch die spanischen Truppen Karl's V verübt wurden, davon wimmelt es an Zeugnissen in den Annalen jener Zeit. Wir wollen nur an die unbefangenen Schilderungen Sastrow's erinnern, deren kühler Ton uns beweist, wie man damals das Ungeheuerlichste fast als selbstverständlich betrachtete.[1]) Erst nach dem Schmalkaldischen Kriege und mit

[1]) Bartholomäi Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauf seines ganzen Lebens, herausg. v. Mohnike. (Greifswalde, 1823. 3 Bde.) II. 14, 32, 33, 34 etc.

dem Augsburger Religionsfrieden (1555) fängt Deutschland an aufzuathmen, sich von den Wirrsalen des Kampfes zu erholen. Von da können wir eine stets steigende Zunahme der öffentlichen Sicherheit gewahren, obwohl es auch jetzt nicht ganz an Wegelagerern und Stegreifrittern aller Art fehlte. Hans von Schweinichen weiss auf den phantastischen Irrfahrten mit seinem Herrn, Herzog Heinrich XI von Liegnitz, überall von wohlgebauten Schlössern mit Wall und Graben zu erzählen, auf welchen die Besitzer eine Anzahl Soldaten halten „wegen der Einfälle."[1]) Er selbst, der leichtlebige Junker, lehnt zwar gelegentlich die Einladung zur Theilnahme an einem Ueberfall auf der Landstrasse ab, drückt aber ein Auge dabei zu und gestattet stillschweigend, dass seine beiden Knechte sich daran betheiligen.[2]). Auch sonst hat er von solchen Streichen zu berichten, ohne dass ihm ein moralisches Bedenken käme.[3]) Selbst ein Fürst des Reiches, Herzog Friedrich von Würtemberg, muss sich noch 1592 auf seiner Reise nach England in Ostfriesland gegen einen Ueberfall von Freibeutern vertheidigen und erlangt nur durch Vorweisen eines Geleitsbriefes des Landgrafen von Hessen seine Freiheit.[4]) Trotz solcher vereinzelter Fälle verbreiteten sich doch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Recht und Ordnung im Lande, und Deutschland erfreute sich vom Augsburger Religionsfrieden an bis zum Ausbruch des dreissigjährigen Krieges eines Zustandes von Gedeihen, welcher sich in glänzender Entfaltung eines höheren Kulturlebens bewährte. Zeugniss dessen ist vor Allem die Architektur: denn mit Ausnahme vereinzelter früherer Werke beginnt die Bauthätigkeit der Renaissance in Deutschland erst um 1550 und währt in reicher Mannichfaltigkeit fort bis zum Ausbruch jenes unseligen Krieges, mit dessen Beginn die Epoche der deutschen Renaissance abschliesst.

Als in der abendländischen Welt sich das Sehnen nach Befreiung von mittelalterlichem Geistesdruck mächtig zu regen begann, war es die wieder entdeckte Herrlichkeit des klassischen Alterthums, in welcher der moderne Geist sein Verjüngungsbad fand. Ein wunderbarer Lenzeshauch weht durch die ganze Zeit,

---

[1]) Hans von Schweinichen's Selbstbiographie, ed. Büsching (Breslau 1830, ff. 3 Bde.) I. 247. — [2]) Ebd. I. 249. — [3]) Ebd. I. 270. — [4]) Herzog Friedrich von Würtemberg's Badenfahrt, beschr. von Rathgeb, „durch M. Erhardum Cellium, poetischen und historischen Professoren bei Hocher Schul zu Tübingen" edirt (Tüb. 1604) Bl. 6.

ein Lenz mit aller Blüthenfülle, aber auch mit verheerenden Stürmen. All dies gewaltige Ringen und Regen lässt sich im letzten Grunde darauf zurückführen, dass das Individuum sein Recht, seinen Anspruch auf Freiheit des Denkens und Empfindens geltend machte. Daher wurde das Auftreten des Humanismus zugleich das Signal zum Kampf gegen die Allgewalt der Kirche. In Italien, wo dieser Kriegszug seine Theilnehmer aus allen Klassen der Gesellschaft erhielt, wo das Banner der freien Wissenschaft nicht bloss bürgerliche Gelehrte, sondern den Adel, die Fürsten, den Statthalter Christi versammelte, gewann die literarische Bewegung einen überwiegend formalen, zugleich aber in sittlicher und religiöser Hinsicht einen mehr destruktiven als positiven Charakter. In Eleganz der Form, in Anmuth, durchsichtiger Klarheit der Rede mit den Alten zu wetteifern war das erste Ziel. Zugleich aber füllten die antiken Anschauungen, welchen man sich im naiven Glauben, das Werk der römischen Vorfahren in ihrem Geiste fortsetzen zu können, unbekümmert hingab, die Geister mit einem Skepticismus auf religiösem Gebiet, welchem durch die Sittenlosigkeit der höchsten kirchlichen Würdenträger Nahrung gegeben wurde.[1]) Es entstand eine Frivolität der Gesinnung, die in einer Literatur von unglaublicher Laszivität ihren Ausdruck gefunden hat. Nicht bloss Poggio, Beccadelli, Filelfo und unzählige Andere, selbst ein Papst — Pius II, Aeneas Sylvius — steht in den Reihen der Spötter.[2]) So verlief in Italien die mit hoher Begeisterung begonnene humanistische Bewegung vielfach in einen verpesteten Sumpf, und man muss die ganze Herrlichkeit der bildenden Künste sich vor Augen stellen, um das Grosse und Schöne der neuen Richtung voll zu empfinden.

Anders in Deutschland. Viel später kommt hier die Bewegung zum Ausbruch, angeregt und vermittelt durch Italien. Aber sie fällt mit der Erfindung der Buchdruckerkunst zusammen, und durch diesen grossen Fortschritt hebt Deutschland das Privilegium der Bildung für die vornehmen, begüterten Stände auf und theilt das lebendige Wort des Geistes, den Strom antiker Weisheit und Schönheit Allen ohne Unterschied mit. Aus dem Bürger- und Bauernstande drängen sich die Jünglinge aller Orten zu den Wissenschaften; zahlreiche Schulen entstehen, und die kaum noch selbst Schüler waren, ergreifen mit Eifer das Lehramt und

---

[1]) Sastrow's Ausdruck, die römischen Prälaten hielten ihre Keuschheit wie der Hund die Fasten, ist bekanntlich keine Uebertreibung. B. Sastrow's Leben a. a. O. I. 345. — [2]) Ueber diese Verhältnisse vergl. G. Voigt, die Wiederbelebung des klassischen Alterthums (Berlin 1859) S. 459 ff.

verbreiten den Geist der Alten an Tausende. Bis in's fernste Alpenthal dringt die Kunde von der neuen Wissenschaft und treibt den armen Hirtenbuben Thomas Platter in die unbekannte Ferne hinaus, um auf mühseliger Wanderschaft durch Deutschland als arg geplagter fahrender Schüler sich die Kenntniss der Alten zu erwerben. Nicht ohne Rührung liest man in seiner Lebensbeschreibung, wie er mit seinem Bakchanten durch Schwaben, Franken und Thüringen bis nach Breslau und nach Polen hinein „den Schulen nachzieht", wie er Hunger und Frost, Krankheit und Elend erduldet und dabei noch für den übermüthigen Bakchanten betteln, gelegentlich mit Lebensgefahr wohl auch eine Gans stehlen muss. Immer hält ihn der Trieb zum Lernen aufrecht. Und später in Basel, wie er sich zu einem Seiler verdingt, um kümmerlich sein Leben zu fristen, dabei aber die losen Blätter eines ihm geschenkten Plautus beim Seildrehen in den Werg steckt, um während der Arbeit zu lesen, nicht ohne Besorgniss vor übler Behandlung seitens des Lehrherrn.[1]) Kaum minder mühevoll war die Jugend des trefflichen Konrad Pellicanus, der sogar das Hebräische ohne alle Anleitung aus einem Codex der Propheten erlernte, welchen, um den Schwächlichen zu schonen, sein Freund Paulus Scriptoris ihm auf den Schultern von Mainz nach Tübingen getragen hatte. Und wie glücklich ist er, in Ulm eine hebräische Grammatik im Besitz eines Bekannten zu finden, welche dieser ihm abzuschreiben gestattet![2])

So schwer diese Kenntnisse errungen wurden, so viel harte Arbeit, Entbehrung und Entsagung an ihren Besitz gesetzt werden musste, so ernst war nun die Anwendung des Errungenen. Der tiefe Drang nach Wahrheit, der einen Grundzug der deutschen Volksseele bildet, trieb vor Allem dazu, die überlieferten Glaubenslehren zu prüfen; die moralische Versunkenheit des Klerus, die groben Missbräuche der Kirche, der kurzsichtige Starrsinn Roms gaben den Ausschlag, und die Bewegung, aus der sittlichen Tiefe des deutschen Gemüthes hervorgegangen, gewann eine Macht, welcher Nichts widerstehen zu können schien. Das religiöse Gefühl erhielt jene Vertiefung, welche schon im 14. Jahrhundert von den Gottesfreunden am Rhein angestrebt worden war; der Gedanke vollzog seine Befreiung, und erst auf diesem Boden erwuchs eine Wissenschaft, welche in Wahrheit diesen Namen verdiente. Die Theologie hat bald die Geschichtsforschung zur Folge;

---

[1]) Thomas Platter und Felix Platter, herausgegeben von A. Fechter (Basel 1840) S. 14 ff. 53 fg. — [2]) Pellicanus Chronik, vgl. Neujahrsbl. der Züricher Stadtbibl. 1871. S. 5.

die Jurisprudenz schliesst sich daran, und selbst städtische Obrigkeiten fördern diese Studien, wie denn der Rath von Nürnberg 1528 Haloander für die Herausgabe der Pandekten ansehnlich unterstützt,[1]) der Magistrat von Augsburg 1548 eine Anzahl griechischer Manuscripte von Corfu um tausend Goldgulden ankauft.[2]) Ganz neu wird auch die Medicin begründet, seit Vesal 1543 in Basel zum ersten Mal sein Werk über die Anatomie des menschlichen Körpers herausgiebt, Conrad Gessner bald darauf in Zürich seine Zoologie veröffentlicht. Ebenso bricht Georg Agricola in der Mineralkunde, Mercator durch seine Karten für die Erdkunde, Copernicus endlich und nach ihm Kepler auch für die Erforschung des Weltalls eine neue Bahn. In der ganzen Welt erreicht schon damals die deutsche Wissenschaft hohen Ruhm, also dass, wie Stumpff in seiner Schweizer Chronik sagt[3]), „die Teutschen mit hochgelehrten Leuten andere Nationen überträfen.“ Nur der grossen That der Reformation verdanken wir eine moderne Wissenschaft, verdanken wir die Vertiefung des geistigen, die Läuterung des sittlichen Lebens. Wohin dagegen die romanischen Völker durch ihr Ablehnen der reformatorischen Bewegung gekommen sind, das tritt heute mehr als je zu Tage.

Aber neben der wissenschaftlichen Literatur erwacht eine volksthümliche Dichtung, die in der durch Luther's Bibelübersetzung kraftvoll ausgebildeten Muttersprache ihren Ausdruck findet. Nicht blöss das Kirchenlied, von dem grossen Reformator und seinen Nachfolgern mit Eifer gepflegt, dringt erquickend in alle Kreise des Lebens; nicht bloss die Volksdichtung ergiesst sich mit breitem Strom in unzähligen Liedern, oft derb, ja roh im Ausdruck, aber voll gesunder, urwüchsiger Kraft: auch die dramatische Poesie nimmt einen frischen Anlauf und weiss ihren körnigen Inhalt in freiem Zuge zu gestalten. An der Schwelle der Epoche steht der treuherzige Hans Sachs mit seinen zu wenig gekannten und gewürdigten Werken, in denen die deutsche Volksnatur mit unerschöpflicher Fülle sich offenbart. Den Abschluss der Periode bildet Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, einer der trefflichsten Fürsten der Zeit, mit seinen Schauspielen,[4]) in denen offner Blick und frische Auf-

---

[1]) Ranke, deutsche Gesch. V. 369, wo die wissenschaftliche Bewegung eingehender geschildert wird. — [2]) Des Grafen Wolrad von Waldeck Tagebuch während des Reichstags zu Augsburg 1548, herausg. von Tross. (Bibl. des lit. Ver. LIX.) S. 129. — [3]) Schweizer Chronik von 1548. Bd. I., Bl. 23. — [4]) Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, herausg. von Holland. (Bibl. des lit. Ver. XXXVI.)

fassung des Lebens mit einem freien Humor sich verbinden. Selbst den Volksdialekt weiss er schon mit Erfolg für einzelne Personen charakteristisch zu verwerthen. So quillt aus tausend Bächen ein reiches nationales Leben, das sich in einer Literatur voll originaler Triebkraft, wenn auch ohne die Eleganz und die Formenanmuth des Südens, Bahn bricht.[1])

So unleugbar der Einfluss der Reformation auf die literarische, wissenschaftliche und dichterische Bewegung war, so hat man oft ihr Auftreten als verderblich für die bildenden Künste bezeichnet. Bei genauerem Untersuchen ergiebt sich jedoch bald, dass diese Anschauung eine oberflächliche ist. Zwar der kirchlichen Kunst that die neue Lehre zunächst erheblichen Abbruch, nicht bloss weil sie der Darstellung einen grossen Theil ihres Stoffgebietes entzog, sondern weil sie grundsätzlich die Gottesverehrung verinnerlichen, den Kultus von äusseren Zeichen und Symbolen befreien wollte. Dass aber im Prinzip die reformatorische Geistesrichtung dem künstlerischen Schaffen auch auf religiösem Gebiet nicht feindlich war, beweist vor Allen Albrecht Dürer, dessen begeisterte Verehrung für den kühnen Reformator einen so schönen Ausdruck in der bekannten Stelle seines niederländischen Reisetagebuchs gefunden hat,[2]) und der in seinen zahlreichen biblischen Darstellungen, und nicht am wenigsten in den Bildern aus dem Leben der Maria, dem religiösen Gefühl einen ergreifenden und tiefgewaltigen Ausdruck zu geben wusste. Nicht weniger bezeugen die Altarbilder, mit welchen Luther's Freund Lukas Cranach die Stadtkirchen zu Wittenberg und zu Weimar geschmückt hat, dass die Reformation einer bedeutsamen kirchlichen Kunst nicht im Wege stand; denn diese grossartigen Werke sind völlig im reformatorischen Geiste gedacht und ausgeführt. Vergessen wir aber nicht, dass die ganze Kunst der Renaissance in erster Linie eine profane ist, dass sie vor Allem das wirkliche Leben zu verschönern, zu verherrlichen sucht, und dass sie, selbst wo sie kirchliche Stoffe zu Grunde legt, als letztes Ziel doch stets die verklärte Menschengestalt, den Glanz und die Schönheit des irdischen Lebens im Auge behält. Diese Tendenz hat die Reformation nicht hervorgerufen; eher hat sie dieselbe durch die Vertiefung des religiösen Lebens etwas ein-

---

[1]) Eine treffliche Charakteristik der deutschen Poesie jener Zeit in C. Grüneisen's Niklas Manuel (Stuttgart 1837) S. 33—50. Vgl. auch in grösserem Umfange das Einleitungskapitel zu C. Lemcke's Geschichte der deutschen Dichtung. (Leipzig, 1871.) — [2]) Campe's Reliquien von Alb. Dürer. (Nürnberg 1828) S. 127. ff.

geschränkt, andrerseits aber zugleich fördernd eingewirkt, indem sie das Heilige schärfer vom Profanen trennte und den Zug der Kunst zur Lebenswahrheit und Weltwirklichkeit in grösserer Reinheit hervortreten liess.

Am wenigsten waren die deutschen Reformatoren der Kunst irgendwie abgeneigt. Luther, der mit scharfem Geistesauge in das Herz der Dinge schaute, hegte einen warmen Sinn für alles Schöne. Seine Freude an der Musik, die selbstschöpferische Förderung des Kirchenliedes und Gemeindegesanges verbindet sich bei ihm mit einem offenen Blick für das Schaffen der bildenden Künste, vor Allem der Malerei. Er „achtet es nicht für böse", gute Gemälde mit begleitenden Sprüchen in Stuben und Kammern zu malen; ja er wünscht einmal, dass „alle fürnehmliche Geschichten der ganzen Biblia in ein Büchlein gemalt werde, das dann eine wahre Laienbibel wäre".[1]) Von Dürer weiss er zu erzählen, dieser habe zu äussern gepflegt, „er hätte keine Lust an Bildern, die mit viel Farben gemalet, sondern die da auf's Einfältigste und fein schlicht gemacht wären".[2]) Aber auch für die italienische Malerei hat er einen offenen Blick, da er rühmt, „wie geschickt und sinnreich die welschen Maler seien, denn sie könnten der Natur so meisterlich und eigentlich nachfolgen, dass sie nicht allein die rechte natürliche Farbe und Gestalt geben, sondern auch die Geberde, als lebten und bewegten sie sich". Und er setzt hinzu: „Flandern folget und ahmet ihnen etlicher Massen nach, denn die Niederländer, sonderlich die Fläminger, sind verschmitzte und listige Köpfe".[3]) Aber auch Melanchthon, der bei seinem Aufenthalt in Nürnberg befreundet mit Dürer wurde, giebt in seinen Schriften, namentlich in den Briefen wiederholt Zeugniss von einem lebendigen Interesse am künstlerischen Schaffen. An mehreren Stellen äussert er sich über den „berühmten Maler und vortrefflichen Mann" in einer Weise, die auf intimeren Gedankenaustausch schliessen lässt. Dürer habe, so berichtet er ziemlich übereinstimmend mit jenem Ausspruch Luther's, sich dahin ausgelassen, dass er als Jüngling die bunten, farbenreichen Gemälde, die phantastischen und ungeheuerlichen Gestalten geliebt; in reiferen Jahren sei er davon abgekommen und habe die Natur als seine Lehrmeisterin erkannt, sehe nun aber, wie schwer sie zu erreichen sei".[4]) Auch spricht Melanchthon selbst ein treffendes Urtheil über Dürer aus, wenn er sagt, die

---

[1]) Luther's sämmtliche Werke. Erlanger Ausg. 63. 391 fg. — [2]) Ebenda, 62, 348. — [3]) Ebenda, 62, 338. — [4]) Melanchthon Epist. passim in Strobel's Miscellaneen (Nürnberg 1781) VI. 210 fg.

Werke desselben seien „alle grossartig und glänzend, aber die späteren seien weniger herb und gleichsam milder“.[1])

Auffallend ist dagegen, wie wenig die literarische und wissenschaftliche Bewegung bei den Humanisten sich um die bildenden Künste kümmert. Während die italienische Literatur voll ist von Zeugnissen, mit welch regem Interesse und lebendigem Verständniss die Kreise der Gebildeten, namentlich auch die literarischen Wortführer die Kunst betrachten, suchen wir in der gesammten reichen humanistischen Literatur Deutschlands vergeblich nach bedeutsameren Aeusserungen verwandter Art. Hier fühlt man so recht den Gegensatz des italienischen zum deutschen Humanismus. Dort, wo die Fülle sinnlicher Anschauung, wo der im ganzen Volke verbreitete Schönheitssinn die glanzvolle Wiederbelebung des klassischen Alterthums auch nach der künstlerischen Seite mächtig hervortreibt, ist es allgemeines Bedürfniss an der Welt von neuen Schöpfungen höchster Schönheit Theil zu nehmen. In Deutschland gewinnt der Humanismus theils ein polemisches, theils ein abstrakt gelehrtes Gepräge. Die ernsten Kämpfe, aus denen die Geistesthat der Reformation und die Begründung der modernen Wissenschaft geboren ward, liessen der Phantasie kaum Zeit für das harmlose Spiel mit schönen Formen. Wurde ja die Kunst selbst auf's nachdrücklichste als Verbündete mit in den Kampf hineingezogen; haben doch Meister wie Niklas Manuel, Hans Holbein, Lucas Cranach (um nur einige der hervorragenderen zu nennen) die Waffen der künstlerischen Satire gegen das Papstthum geschwungen. Aber alles dies wurzelt in Interessen, welche ausserhalb der Sphäre reiner Kunst liegen. In einer Epoche und einem Lande, wo Alles Partei nehmen musste in den erschütternden Kämpfen, aus welchen eine neue Zeit hervorgehen sollte, fand die Kunst als solche kaum eine Stätte.

Durchgeht man die Schriften der deutschen Humanisten, so ist man erstaunt über die dürftige Ausbeute, welche sie für künstlerische Anschauungen gewähren. Wohl steht Erasmus von Rotterdam in nahen Beziehungen zu Holbein, und die Zeichnungen, welche dieser für das „Lob der Narrheit“ geliefert, sind ein anziehendes Denkmal dieses Verhältnisses. Auch wissen wir ja, dass der berühmte Gelehrte den jungen Künstler, als dieser sich nach England aufmachte, an seinen Freund Thomas Morus empfohlen hat. In einem andern Empfehlungsbrief an Petrus

[1]) Melanchthon Epist. passim in Strobel's Miscellaneen (Nürnberg 1781) VI. 210 fg. „Durerianae picturae grandes et splendidae omnes, sed posteriores minus rigidae et quasi blandiores“.

Aegidius in Antwerpen nennt er Holbein „einen ausgezeichneten Künstler“, der sein Bildniss gemalt habe und nun nach England gehe, um einige Goldstücke zusammen zu scharren: denn „hier frieren die Künste“, setzt er hinzu. Dass aber Erasmus einen tieferen Antheil am künstlerischen Schaffen genommen hätte, steht nicht zu vermuthen. Ihm kommt es hauptsächlich darauf an, sein Portrait durch treffliche Künstler auf die Nachwelt zu bringen, und das ist auch der Punkt, um welchen sich in seinen Briefen an Willibald Pirckheimer die Beziehungen auf Dürer drehen. So schreibt er: „Ich wünsche unserem Dürer von Herzen Glück. Er ist ein würdiger Künstler, der nie sterben wird. In Brüssel hatte er angefangen, mich zu malen: hätte er es doch vollendet!“[1]) Wiederholt kommt er auf diesen Wunsch zurück: „Von Dürer möchte ich gemalt sein, wie sollte ich's nicht wünschen von solchem Künstler“?[2]) Wiederholt nennt er ihn einen Apelles oder den „Ersten in der Kunst des Apelles“, trägt seinem Freunde Grüsse an ihn auf.[3]) Als ihm endlich sein dringend nahe gelegter Wunsch erfüllt wird, ist er voll Dank: „ich überlege, wie ich Dürer meinen Dank bezeigen soll: würdig ist er unsterblichen Andenkens“.[4]) Aber wie wenig das Wirken des grossen Künstlers den grossen Egoisten innerlich berührte, offenbart sich in den kurzen kalten Worten, die er bei der Nachricht von dessen Tode ausspricht: „Wozu soll man Dürer's Tod beklagen, da wir Alle sterblich sind? Seine Grabschrift ist ihm in meinem Buche bereitet“.[5]) — Damit ist Dürer für immer abgethan.

Bei dieser oberflächlichen, nur aus Eitelkeit und Ruhmsucht zusammengewebten Beziehung zu der Kunst des grossen Meisters nimmt es dann nicht Wunder, dass auch in den übrigen Schriften des berühmten Gelehrten Hinweisungen auf die Kunst fast gar nicht begegnen. So findet man in den Colloquien, wo doch die verschiedensten menschlichen Verhältnisse und Thätigkeiten berührt werden, keine Spur einer Beziehung auf bildende Kunst. In seinem „Lob der Narrheit“, wo man dergleichen noch eher erwarten sollte, charakterisirt er z. B. die verschiedenen Nationen: „Die Briten rühmen sich, sagt er, ihrer Musik,[6]) die Franzosen brüsten sich als an der Spitze der Civilisation stehend,[7]) die Pariser sind stolz auf ihre theologische Wissenschaft, die Italiener

---

[1]) Desid. Erasmi Rot. epistolae. (Lugd. Bat. 1706) p. 721 B. — [2]) Ibid. p. 847 D. E. — [3]) Ibid. p. 848. 887 E. — [4]) Ibid. p. 944 E. — [5]) Ibid. p. 1075 E. — [6]) Erasm. Stult. laus. Basil. 1676. p. 102. Dies Lob der englischen Musikbegabung klingt uns heute sehr wunderlich. — [7]) Wörtlich: „morum civilitatem sibi sumunt“.

ragen hervor durch ihre schöne Literatur und Beredsamkeit". Dass die Italiener damals schon Künstler besassen, deren Werke die Bewunderung aller Zeiten sein werden, während ihre Literatur aus jener Epoche fast nur noch von Gelehrten gelesen wird, kommt ihm nicht von fern in den Sinn. Als blosse Phrase ist die Erwähnung von Apelles und Zeuxis anzusehen;[1]) auch bei Aufzählung der „*artium professores*" kennt er nur „Schauspieler, Sänger, Redner, Dichter", keinen Baumeister, Maler, Bildhauer.[2]) Keine Frage: Erasmus steht in Würdigung der bildenden Künstler noch ganz auf dem Standpunkt des germanischen Mittelalters, welches diese Kreise einfach als handwerkliche betrachtete. Dass Italien schon lange den einzelnen hervorragenden Architekten, Plastiker, Maler als freien Künstler betrachtete; dass auch in Deutschland Männer wie Holbein, Dürer und Andere eben dabei waren, die engen Zunftschranken des früheren Kunstbetriebes glanzvoll zu durchbrechen und aus geistlosem Handwerkschlendrian die Malerei zur geist- und seelenvollen Kunst zu erheben, davon hat Erasmus keine Ahnung. Auch wo er gelegentlich in seinen Briefen einer rhetorischen Wendung zu Liebe von der Kunst redet, thut er es wie der Blinde von der Farbe. Was er z. B. in einem Briefe an Budäus[3]) von der Bedeutung der Schatten in der Malerei sagt, ist ebenso flach und phrasenhaft, wie die Aeusserung über den Werth des härteren Materials in der Bildhauerei in einem Briefe an Leo X.[4]) Wie viel wahrer, frischer, antheilvoller sind die gescheuten Worte, welche wir bei Luther und Melanchthon fanden!

Ein näheres, menschlich innigeres Verhältniss ist das, in welchem Pirckheimer zu Dürer steht. In dem Briefe an Johann Tscherte,[5]) in welchem er den Tod Dürer's beklagt und Frau Agnes beschuldigt, durch ihr keifendes argwöhnisches Wesen sein Leben verbittert und verkürzt zu haben, sagt er: „Ich hab warlich an Albrechten der besten Freunde einen, so ich auf Erden gehabt, verloren, und dauert mich nichts höher, denn dass er so eines hartseligen Todes verstorben ist". In Dürer's Briefen von Venedig, die zweiundzwanzig Jahre früher an Pirckheimer gerichtet wurden, sehen wir das freundschaftliche Verhältniss schon fest begründet; aber auch hier sind es nicht künstlerische Dinge, die verhandelt werden, obwohl Dürer manches derart berichtet und besonders von seinen Arbeiten erzählt. Pirckheimer's Interesse ist mehr auf andere Sachen gestellt; der Freund muss

---

[1]) Ibid. p. 109. — [2]) Ibid. pag. 101. — [3]) Epistolae p. 173 E. — [4]) Ibid. p. 150 B. — [5]) Campe's Reliquien S. 162 ff.

ihm allerlei Aufträge besorgen: venezianische Gläser, Ringe mit Edelsteinen, Teppiche, Kranichfedern auf das Barett zu stecken, soll er ihm kaufen, auch sich erkundigen, ob nicht neue Ausgaben griechischer Autoren erschienen sind.[1]) Dass Pirckheimer wohl auch mit dem Freunde sich in Disputationen über Kunst einliess, wobei er Dinge vorbrachte, die der Maler als undarstellbar bezeichnen und zurückweisen musste, ersehen wir aus einem Worte Melanchthon's, der dabei bemerkt: dies erinnere ihn an einen Tübinger Doctor, welcher seinen Zuhörern die Transsubstantiation mit Kreide an die Tafel zu zeichnen gepflegt habe.[2]) Pirckheimer's Kunstverständniss ist also sicherlich weder sehr fein noch besonders tief gewesen; aber eine lebendige Freude an künstlerischen Schöpfungen muss er doch gehabt haben, sonst schriebe Albrecht Dürer nicht an ihn von Venedig aus, nach Vollendung seines Altarbildes:[3]) „Item wist daz mein tafel sagt sy wolt ein Dukaten drum geben daz irs secht sy sey gut vnd schön von Farben". Dennoch ging diese Theilnahme bei dem reichen Patricier nicht so weit, dass sie sich zu wirklicher Kunstliebe gesteigert hätte. Wohl liess er sich's gefallen, dass sein Freund ihm allerlei arbeitete und gar auch schenkte; aber kein einziges bedeutenderes Gemälde scheint er je bei ihm bestellt zu haben, und sein Nachlass enthält wohl antike Münzen, Bronzen und ähnliche plastische Gegenstände, aber keine Schöpfung neuerer Kunst, kein Hauptwerk des grossen Meisters, der ihn durch seine treue Anhänglichkeit ehrte.[4])

Thätigeren Antheil an den Schöpfungen der bildenden Kunst nahm ohne Frage der gelehrte Peutinger in Augsburg, dem für Kaiser Maximilian die Vermittelung in dessen verschiedenen literarisch-artistischen Unternehmungen bei den dortigen Künstlern oblag. Aber bei alledem ist es doch auffallend, wie wenig in der gelehrten Literatur der Zeit der bildenden Künste gedacht wird. Allerdings, dieses geringe Interesse an den Werken der bildenden Kunst, welches sich so auffallend von der durch alle Stände verbreiteten Theilnahme bei den Italienern unterscheidet, beruht auf einem Gegensatze zwischen beiden Nationen, der schon im Mittelalter hervortritt. Wohl finden wir schon in früher Epoche auch in Deutschland allgemeinen Antheil an den Schöpfungen der kirchlichen Kunst; Vornehm und Gering, Alt und Jung, Ritter und Bürger wetteifert in thätigem Handanlegen bei den grossen

---

[1]) Ebenda, S. 15, 16, 17, 19, 23 etc. — [2]) Strobel's Miscellaneen, VI. 212 fg. — [3]) Campe's Reliquien S. 27. — [4]) Vgl. hierüber A. von Eye, Dürer's Leben p. 482 fg.

Bauunternehmungen, und es ist nicht vereinzelt, wenn beim Bau der Kirche zu Walkenried ein Bürger von Goslar den Wagen, auf welchem er eine Fuhre Steine herbeigebracht hat, sammt den Pferden der Kirche als Geschenk zurücklässt und sogar noch die Peitsche hinzufügt in seinem Eifer, um nichts für sich zu behalten. Doch alle diese Handlungen und tausend ähnliche haben nur einen religiösen Beweggrund, keinen künstlerischen. Dagegen spricht sich in Italien in den zahlreichen preisenden Künstler-Inschriften ein ästhetisches Interesse unverkennbar schon im frühen Mittelalter aus. Auch die allgemeine Begeisterung, mit welcher in Florenz die vollendete Altartafel Cimabues[1]) und in Siena die des Duccio[2]) von der ganzen Stadtgenossenschaft und der Klerisei in feierlicher Procession aus der Werkstatt des Meisters abgeholt wird, lässt eine erregte Freude an der künstlerischen That nicht verkennen. In Deutschland wüssten wir nichts Aehnliches dagegen aufzuführen, denn wenn z. B. in Stolle's Erfurtischer Chronik von den Feierlichkeiten berichtet wird, mit welchen man dort den Guss der grossen Domglocke durch die Priesterschaft einweiht,[3]) so ist darin wieder nur ein kirchlicher Akt zu erkennen. Und wo hätten wir in Deutschland eine Künstler-Inschrift wie jene, welche Guido von Siena auf sein grosses Madonnenbild in San Domenico setzte mit dem anziehenden Geständniss, dass er dies Werk „in angenehmen Tagen" gemalt habe.[4]) Ganz anders lautet, was wir unsererseits etwa gegenüber zu stellen hätten, jener Klageruf, welchen der wackere Lukas Moser von Weil im Jahre 1431 auf seinem Altarschrein in der Kirche zu Tiefenbronn ausstösst: „Schrie Kunst schrie und klag dich ser. Din begert jecz Niemen mer. So o we". Wohl dürfen wir darin mehr als die in allen Zeiten landläufigen Klagen über künstlerische Lebensnoth vermuthen, wenn wir sehen, dass fast hundert Jahre später kein Geringerer als Albrecht Dürer einen ähnlichen Schmerzensschrei von Venedig aus erschallen lässt: „O wie wird mich daheim nach der Sunnen frieren; hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer".[5]) Und in einem Briefe an den Rath zu Nürnberg sagt er ausdrücklich, dass er in dreissig Jahren seiner Vaterstadt mehr umsonst denn um Geld gedient und nicht für fünfhundert Gulden Arbeit erhalten habe, während die Herrn zu Venedig ihm zweihundert Dukaten und später der

[1]) Vasari ed. Lemonn. I., 225. — [2]) Vasari, II., 166. Not. 3. — [3]) Konr. Stolle, thüring. Erfurt. Chron. herausg. v. Hesse (Bibl. d. lit. Ver. XXXII) S. 186. — [4]) „Me Guido de Senis diebus depinxit amenis." — [5]) Campe's Reliqu. S. 30 fg. Neuer Abdruck von A. v. Eye in v. Zahn's Jahrbüchern IV.

Rath zu Antwerpen dreihundert Philippsgulden Jahrgehalt geboten habe, wenn er dort bleiben wolle.[1]) Gewiss ein vollgültiger Beweis, wie wenig die grössten deutschen Künstler damals auf lohnende Anerkennung rechnen konnten. Ja selbst Holbein, obwohl die Stadt Basel ihn ehrenvoll behandelte und mit ansehnlichen Aufträgen bedachte, zog es vor, minder an die Heimath gefesselt als Dürer, reichlicheren Erwerb draussen in der Fremde zu suchen. Wie tief die Kunst in Deutschland damals in handwerklichen Schlendrian versunken war, wie schwer es den grossen Meistern werden musste, sie daraus zu befreien und zu höherer Geltung zu erheben, erkennen wir auch aus dem Vertrage, welchen der Magistrat von Schwabach 1507 mit Michael Wohlgemuth wegen des Hochaltars in der dortigen Stadtkirche abschloss.[2]) Der Meister muss sich darin verpflichten, „wo die Tafel an einem oder mer Orten ungestalt wurd", so lange daran zu ändern, bis sie von einer beiderseits ernannten Commission für „wolgestalt" erkannt wird, „wo aber die Tafel dermassen so grossen Ungestalt gewinnt, der nit zu ändern were, so soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben Gelt on abgang und schaden widergeben". So handwerklich wurden damals diese Dinge betrieben.

So wenig indess im Anfang dieser Epoche die Künstler selbst in den grossen Städten Aufmunterung fanden, so sehr die Unruhen der Zeit und der Kampf der Reformation mit ihren Gegnern das allgemeine Interesse absorbirte, so wurden doch etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Städte gerade die Hauptherde für die Entwickelung der Renaissance. Sie war einmal in erster Linie die Kunst des heitern Lebensgenusses, die Kunst einer in allgemeiner Bildung mächtig fortschreitenden Zeit; sie war es in Deutschland weit ausschliesslicher und entschiedener als in dem katholisch gebliebenen Italien. Und in der That, das Leben der deutschen Städte begünstigte sie nach dieser Seite bald in hervorragender Weise. Gerade den Städten kam die neue Ordnung der Dinge vorzugsweise zu Gute. Sie hatten ihre Selbständigkeit nicht bloss zu wahren, sondern meistens sogar zu steigern gewusst. Die Gewerbthätigkeit blühte wie nie zuvor. Die Handwerke, fussend auf der technischen Sicherheit und Gediegenheit, welche sie im Mittelalter durch die innige Verbindung mit der Architektur gewonnen und durch den strengen Zunftverband bewahrt hatten, nahmen Theil an dem Aufschwunge der Künste. Die Befreiung des Individuums führte auch hier zu erhöhter Bedeutung der selbständigen Arbeit des Einzelnen. Die

[1]) Campe's Reliqu. S. 59 ff. — [2]) Meusel's neue Miscell. artistischen Inhalts St. IV., S. 476 fg.

Schöpfung des Handwerkers, in der gothischen Epoche mehr als jemals der conventionellen Schablone unterworfen, gewinnt jetzt das Gepräge eigenartiger Künstlerschaft, selbst auf die nicht immer vermiedene Gefahr, in's Wunderliche, Baroke, Kapriciöse auszuarten. Zugleich treibt die Entfaltung der Wissenschaft zu einer Menge technischer und mechanischer Erfindungen, die freilich bisweilen in künstliche Spielereien sich verloren. Nicht bloss allerlei Automaten, complicirte Uhrwerke, Kunstschränke mit überraschenden Geheimnissen, sondern selbst Probleme wie die Herstellung des Perpetuum mobile beschäftigen manchen kunstreichen Meister. Besonders diejenigen Gewerbe, welche für die prächtige Ausstattung der Wohnung und der Menschengestalt selbst arbeiten, erfreuen sich glänzender Pflege. So namentlich die Goldschmiedekunst, mit welcher sich Emaillirung und die Arbeit in edlen Steinen verbindet. Kaum hat je eine andere Zeit einen grössern Luxus in Schmucksachen, kostbaren Geräthen und Gefässen, Möbeln und andern Dingen des Hausrathes und der Ausstattung getrieben.

Hand in Hand mit dieser Entwickelung der Gewerbe geht nun die Ausbreitung des Handels. Während Frankreich damals im Wesentlichen von den Nachbarländern abhängig bleibt, ergreifen die deutschen Städte mit Energie jede Gelegenheit, ihren Handel nicht bloss nach Italien und über Italien hinaus bis zum Orient zu erstrecken, sondern sich ebenso durch Frankreich mit dem Mittelmeer und durch die Niederlande mit Westindien in Verkehr zu setzen.[1]) Zugleich fand über Emden eine Verbindung mit England statt, während über Leipzig, Breslau und Prag der Verkehr nach dem Norden und Osten, nach Russland und Polen seinen Weg suchte. Augsburg und Nürnberg, daneben auch Ulm bilden den Mittelpunkt des süddeutschen Handels, der bis tief nach Ungarn hinein selbst über Wien lange Zeit das Uebergewicht behauptet. Jeden sich neu eröffnenden Weg weiss der deutsche Handel für sich zu erschliessen und bis gegen das Ende dieser Epoche sich in seiner Bedeutung zu behaupten. Oftmals wurden nicht bloss die deutschen Kaiser, sondern auch die Könige von Frankreich und Spanien Schuldner der deutschen Kaufleute, wofür den Letztern mancherlei Handelsprivilegien bewilligt wurden. Die grossartige Bedeutung von Häusern wie die Fugger und die Welser zu Augsburg ist weltbekannt. Von der Rührigkeit des Strebens und der Vielseitigkeit der Beziehungen giebt u. A. des Ulmer Kaufherrn Ott Ruland's Handlungsbuch schon im 15. Jahr-

[1]) Ueber alle diese Verhältnisse vgl. Joh. Falke, Gesch. d. deutschen Handels Bd. II. 13 ff., 40 fg., 59, 61 etc.

hundert ein anziehendes Bild.[1]) Welche Schicksalswechsel in diesen Kreisen namentlich der überseeische Handel manchmal mit sich führte, erfahren wir aus der lebendigen Schilderung Schweinichen's von dem Kaufmann in Wolgast, der durch die Heimkehr seines schon verloren geglaubten Schiffes vom drohenden Untergang gerettet wird. Allerdings wurde der Handelsverkehr in Deutschland selbst noch vielfach gehemmt durch die unselige Kleinstaaterei, welche mit völliger Verkennung volkswirthschaftlicher Grundsätze nur dem eigenen Fiskus zu Liebe die Land- und Wasserstrassen mit Zöllen und Stapelrechten beschwerte. Ein ergötzliches Bild von der Quälerei, mit welcher diese Verhältnisse selbst die grosse Verkehrsader des Rheins belästigten, aber auch zugleich, wie man sich durch Privilegien und Freibriefe dagegen zu schützen suchte, giebt das Tagebuch von Dürer's Reise nach den Niederlanden, wo es alle Augenblicke heisst: „Do zeigte ich mein Zollbrief, do liess man mich zollfrei fahren". Eine noch ärgere Plage waren allerdings die Ritter vom Stegreif, die auch jetzt noch genug Unsicherheit in's Land brachten. Doch haben wir schon gesehen, dass diese Plage immer mehr abnahm, je mehr die Macht der einzelnen Landesfürsten sich befestigte und zu geordneter Verwaltung durchdrang.

Man darf wohl sagen, dass diese weiten Handelsverbindungen zur Entwickelung des Geistes der Nation nicht minder beigetragen haben, als die Arbeit des Gelehrten in der Stille des Studirzimmers und auf dem Katheder. Der Trieb in die Ferne, dem germanischen Gemüthe so tief eingepflanzt, wurde durch den Handel zunächst genährt, nahm aber unmittelbar eine universellere Richtung an. Die wissenschaftliche Tendenz der Zeit, der tiefe Drang nach Durchforschung und Erkenntniss der Welt spricht sich schon früh selbst in solchen abenteuerlichen Unternehmungen, wie des Münchners Schildberger aus, der im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts Asien durchwanderte; oder in der Fahrt des Straubingers Ulrich Schmiedel, der 1534 auf einem Nürnberger Schiffe von Cadix nach Brasilien fuhr und nach zwanzigjähriger Abwesenheit eine Beschreibung seiner Reise herausgab. In diese Reihe gehören auch die Reisen des Hans Ulrich Krafft, der 1573 über Marseille nach Syrien reiste, dort in türkische Gefangenschaft fiel und in anziehender Weise seine Beobachtungen über Land und Volk niedergelegt hat.[2]) So berichtet er in seinem

---

[1]) Herausgeg. von Dr. Hassler in der Bibl. d. lit. Ver. Bd. I. — [2]) Hans Ulrich Krafft's Reise und Gefangenschaft, herausg. von Hassler. Bibl. d. lit. Ver. Bd. LXI.

naive Ton über die Art, wie die Türken mit ihren Frauen umgehen, namentlich dass die Weiber die Freiheit haben, sich bei dem Richter zu beklagen, wenn der Mann ihnen nicht ihr gebührendes Recht thut, und dass dieser dann gestraft und unter Androhung grösserer Strafe gezwungen wird, sie zufrieden zu stellen, „da wir dagegen, wie er hinzusetzt, sonderlich unter uns Deutschen, den Weibern dafür die Haut vollschlagen."

Die grösste Anziehungskraft behauptet freilich jetzt auch Italien, und nicht gering ist der Einfluss, den die Reisen dorthin schon damals auf die Weltbildung und den Schönheitssinn der Deutschen gewonnen haben. Dafür liegt uns ein anschauliches Beispiel in dem Reisebericht des Ulmers Samuel Kiechel[1]) vor, der, nachdem er vorher schon Frankreich und Paris besucht hatte, im Jahre 1585 eine fünfjährige Reise durch Deutschland, nach England und Italien bis Sicilien ausführte. Ueberall zeigt er ein offenes Auge für die Eigenthümlichkeiten der fremden Länder und Städte, deren Merkwürdigkeiten er eifrig nachgeht, wobei er sich oft dem Gefolge vornehmer Herren einzuschmuggeln weiss, wenn es gilt, schwer zugängliche Kostbarkeiten zu sehen, wie im Schatz von San Marco zu Venedig und in der Peterskirche zu Rom. Was ihm dabei als bemerkenswerth auffällt, ist eben so bezeichnend für seinen geistigen Horizont, wie das was er übergeht. So beachtet er zu Prag[2]) die herrliche Brücke mit ihren vielen Jochen und im Hradschin den gewaltigen „ohne Pfeiler gewölbten Saal." Auch das „schöne Lusthaus" daselbst (er meint das zierliche Renaissancewerk des Belvedere) ist seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen. In Dresden notirt er die schöne Brücke, die breiten Strassen, die aus Stein erbauten Häuser. Letztere mussten wohl dem an den Fachwerkbau seiner Heimath gewöhnten Ulmer imponiren. Nach England gelangt, bewundert er sodann in der Westminster-Abtei die Grabmäler, „zum Theil von weissem Marmor, andere von Alabaster, künstlich und zierlich von ganzen Personen gehauen".[3]) Besonders interessant ist sein Bericht vom Londoner Theater, dessen Einrichtung mit den Logenreihen sein Staunen erregt. Nach Deutschland zurückgekehrt, berichtet er in Köln von dem nicht ausgebauten Dom, in Münster fallen ihm die Arkaden der Strassen auf, die er als weitgereister Mann mit denen zu Padua und Bologna vergleicht.[4]) In Italien ist es zuerst Venedig, dessen Pracht ihn in Erstaunen

---

[1]) Die Reisen des Samuel Kiechel, herausg. von Hassler, Bibl. d. lit. Ver. Bd. 86. — [2]) A. a. O. S. 3. — [3]) A. a. O. S. 23. — [4]) A. a. O. S. 46.

setzt. Die Markuskirche schildert er als „zierlich und stattlich erbauen, inwendig die Mauern, Pfeiler, wie auch das Pflaster von schönem Marmor, oben das Gewelb mit schönen alten mosaischen Geschichten zierlich gemalet und neben umher mit Gold verkleibt".[1]) Der Rathssaal im herzoglichen Palast hat „trefliche kunstreiche gemalte Historien gleich als were es lebendig". Ueber dem Portal der Markuskirche bemerkt er die „vier schönen kunstreichen gegosen Pferdt von Metall, alle in gleicher Grösse, aber jedes auf eine andere Manier, sehr zierlich und wohl gemacht". In Rom endlich sind es vor Allem die antiken Bauwerke, welche seine Aufmerksamkeit erregen. Von der Peterskirche fügt er hinzu: „was das neie Gebey anlangt, da solches volviert und zum Ende gebracht, wird es ein so herrlich und stattlich Werk, dero gleichen weit nicht zu sehen".[2])

Uns fällt bei Alledem am schärfsten auf, dass er für die Werke eines Raphael, Michelangelo kein Auge hat, ja dass die ganze grosse Entwickelung der Renaissancekunst für ihn nicht vorhanden scheint. Aber auch darin steht er nicht vereinzelt. Als Luther 1510 seine Pilgerfahrt nach Rom machte, waren dort eben die beiden grössten Maler der christlichen Zeit im Wetteifer bemüht, den Vatikan mit ihren unsterblichen Werken zu schmücken. Während heute selbst der oberflächlichste Reisende, der nach Anleitung der modernen Reisehandbücher die Kunst betreibt, mit Rom in 14 Tagen fertig zu werden, doch mindestens einmal die Stanzen und die sixtinische Kapelle durchwandert, haben wir keine Andeutung, dass Luther, der doch ein offenes Auge für die Dinge besass, von all den Schöpfungen der neuern Kunst Notiz genommen hätte. Sechs Jahre später (1516) besuchte Pellicanus Rom; aber auch dieser, so lebendiges Interesse er an Denkmälern der Kunst nimmt, berührt nicht mit einem Worte die Gemälde der sixtinischen Kapelle, obwohl er dort einer päpstlichen Vesper beiwohnte. Gern hätte er „die Trümmer der ältesten Bauwerke und Bäder gesehen", aber er durfte nicht frei ausgehen und war nicht sicher vor Räubern.[3]) Dagegen erwähnt er die hundert und zehn Marmorstufen, welche zu Araceli hinaufführen, und bewundert die Aussicht von oben. Auch die schöne Kirche Santa Maria del Popolo fällt ihm auf; in der Lateransbasilika sieht er noch die prächtigen Säulenreihen und merkt sich den Kreuzgang und die Taufkapelle. Wie gut er beobach-

---

[1]) A. a. O. S. 153. — [2]) A. a. O. S. 167. — [3]) Pellicanus Chronik, vgl. Neujahrsbl. der Züricher Stadtbibl. 1871. S. 11.

tet, bezeugen seine Worte über die Kathedrale von Siena „mit Gemälden und Bildern an den Wänden und musivischer Arbeit auf dem Fussboden und mit den Namen und Bildern aller Päpste“: eine schönere Kirche habe er nie gesehen.[1])

Solche Anschauungen aus fremden Ländern, die sich häuften und in weitere Kreise verbreiteten, mussten mächtig auf die Bildung der Städte zurückwirken. Der durch Handel und Gewerbe gewonnene Reichthum steigerte die Lebenslust und Genusssucht der Zeit, so dass bereits im 15. Jahrhundert die Ueppigkeit deutscher Städte fremden Besuchern auffiel. Aeneas Sylvius rühmt schon die reiche Ausstattung der Bürgerhäuser in Basel,[2]) die grosse und volkreiche Stadt Braunschweig[3]) mit ihren glänzenden Häusern, den trefflichen Strassen, den weiten, reich geschmückten Kirchen. Am eingehendsten aber schildert er das lebenslustige Wien.[4]) Geräumig und reichgeziert sind die Häuser der Bürger, von Quadern solide aufgeführt, die Thüren meistens mit Eisen beschlagen, die Fenster, was als grosser Luxus galt, mit Glasscheiben, weite Höfe mit gewölbten Gängen, überall Singvögel, im Innern reicher und schöner Hausrath, hoch und stattlich die Façaden, innen und aussen die Häuser bemalt: man glaubt in Fürstenwohnungen zu kommen. Immens sind die Weinkeller, stark wird getrunken, dem Bauch ist das Volk ergeben, verprasst am Sonntag, was es die Woche verdient. Was er von dem üppigen Treiben der Weiber berichtet, passt zum übrigen.

Derb, ja manchmal roh äussert sich die Weltlust der Zeit, aber im Laufe des 16. Jahrhunderts veredelt sie sich allmählich durch die Pflege der Kunst. Zur Zeit Luther's kann man in Süddeutschland die Zunahme einer feinern Kultur schon bemerken. Der Reformator selbst lobt Schwaben und Baiernland wegen der guten Aufnahme und freundlichen Bewirthung, die man dort findet; auch in Hessen und Meissen gehe es noch an; aber in Sachsen seien die Menschen gar unfreundlich und unhöflich.[5]) In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts findet Michel de Montaigne,[6]) „dass in den deutschen und schweizerischen Städten die Strassen und öffentlichen Plätze, die Wohnungen sammt ihrem Hausrath, ihren Tafeln und Tafelgeschirren weit schöner und sauberer sind als

---

[1]) A. a. O. S. 8. — [2]) Wurstisen, Chron. der Stadt Basel p. 662. — [3]) Aen. Sylv. Piccol. opera. (Basel 1571 fol.) p. 424. — [4]) Ibid. p. 718 sqq. — [5]) Luther's sämmtliche Werke. Erlanger Ausg. Bd. 62, S. 422. — [6]) M. de Montaigne, Journal de voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. (Paris 1775) Vol. I. p. 35, 44, 90, 92, 156, 135: „les graces des villes d'Allemaigne“; 133: Gesammturtheil über Deutschland.

in Frankreich". In der That liegt es im Charakter des Nordens, namentlich des deutschen, dass man das Haus ganz anders betrachtet und künstlerisch behandelt, als der Südländer das seinige. Bei uns ist in dem rauheren Klima das Haus in der grösseren Zeit des Jahres die Zuflucht Aller, der Mittelpunkt des Familienlebens, der Geselligkeit und wird desshalb zum warmen anheimelnden Sitz gemüthlichen Verkehrs ausgebildet, während der Italiener seinen Palast zu einem monumentalen Kunstwerke stempelt und das Haus nach Kräften zum Palast erhebt. Von der prächtigen und doch zugleich wohnlichen Ausstattung damaliger Bürgerhäuser sind uns nur Bruchstücke erhalten, aber in den Schilderungen der Zeitgenossen tritt ein farbenreiches Gesammtbild uns vor Augen. Ueber den verschwenderischen Hausrath beklagt sich schon Luther,[1]) wenn er ausruft: „Wozu dienet doch so viel zinnen Gefäss? es ist mir ein überflüssiger Unrath, ja Verderb. Türken, Tartaren, Italiener und Wallen brauchen solches nicht, denn nur zur Nothdurft. Allein wir Deutschen prangen damit. Das wissen die Fugger und Frankfurtischen Messen wohl, wie wir das unserige vernarrn und verschleudern."

Von dem Glanze der Fugger schreibt um 1531 Beatus Rhenanus: „Welch eine Pracht ist nicht in Anton Fuggers Haus; es ist an den meisten Orten gewölbt und mit marmorenen Säulen unterstützt. Was soll ich von den weitläufigen und zierlichen Zimmern, den Stuben, Sälen und dem Kabinete des Herrn selbst sagen, welches sowohl wegen des vergoldeten Gebälkes als der übrigen Zierrathen und der nicht gemeinen Zierlichkeit seines Bettes das allerschönste ist? Es stösst daran eine dem heiligen Sebastian geweihte Kapelle, mit Stühlen, die aus dem kostbarsten Holze sehr künstlich gemacht sind. Alles aber zieren vortreffliche Malereien von aussen und innen. Raymund Fugger's Haus ist gleichfalls köstlich und hat auf allen Seiten die angenehmste Aussicht in Gärten. Was erzeuget Italien für Pflanzen, die nicht darin anzutreffen wären, was findet man darin für Lusthäuser, Blumenbeete, Bäume, Springbrunnen, die mit Erzbildern der Götter geziert sind! Was für ein prächtiges Bad ist in diesem Theil des Hauses! Mir gefielen die königlich französischen Gärten zu Blois und Tours nicht so gut. Nachdem wir in's Haus hinaufgegangen, beobachteten wir sehr breite Stuben, weitläufige Säle und Zimmer, die mit Kaminen, aber auf sehr zierliche Weise, versehen waren. Alle Thüren gehen aufeinander bis in die Mitte

[1]) Sämmtliche Werke. Erl. Ausg. Bd. 62. S. 407.

des Hauses, so dass man immer von einem Zimmer in's andere kommt. Hier sahen wir die trefflichsten Gemälde. Jedoch noch mehr rührten uns, nachdem wir in's obere Stockwerk gekommen, so viele und grosse Denkmale des Alterthums, dass ich glaube, man wird in Italien selbst nicht mehrere bei einem Manne finden. In einem Zimmer die ehernen und gegossenen Bilder und die Münzen, im andern die steinernen, einige von kolossaler Grösse. Man erzählte uns, diese Denkmale des Alterthums seien fast aus allen Theilen der Welt, vornämlich aus Griechenland und Sicilien, mit grossen Kosten zusammengebracht. Raymund ist selbst kein ungelehrter Herr, von edler Seele."

Auch Graf Wolrad von Waldeck, der 1548 auf dem Reichstag zu Augsburg war, weiss[1]) gar manches von dem Glanz der dortigen Patricierhäuser zu berichten. Von Anton Fugger's Haus sagt er: es könnte eine königliche Wohnung sein. Er rühmt die Kamine aus Marmor, „wenn auch nicht aus Parischem, so doch von Eichstätter"; die Vertäfelung der Wände aus verschiedenen Holzarten, die vergoldeten oder goldähnlich gemalten Decken, die bunten Labyrinthe von eingelegter Arbeit auf den Fussböden.[2]) Ebenso preist er das Haus Johann Georg Fugger's und den Garten mit seinen schönen Spaziergängen und einem Gartenhaus, an welchem die Stadt Augsburg und eine Sonnenuhr gemalt ist, ein Werk, wie von Apelles oder Zeuxis gemalt.[3]) Auch andere Patriciergärten gereichen den Fürsten und Herren des Reichstages zu grosser Ergötzlichkeit, so der des Konsuls Herbrod mit Rasenbänken, gewundenen Wegen,[4]) Fischteichen und Springbrunnen, Weinspalieren und Obstbäumen. Das Gartenhaus ist mit Kaiserbildnissen ausgemalt. Aehnliche Gärten besitzen Veit Wittich, wo einmal ein Fest für die vornehmen Herren veranstaltet wird, und Jakob Adler, dessen Garten einem „adonidischen" ähnlich genannt wird.[5]) Ebenso berichtet Sastrow[6]) von den „zierlichen, mit sonderlicher Kunst zugerichteten Gärten", in welchen der gefangene Kurfürst von Sachsen sich zu ergehen liebt.

Besonders ergötzlich ist die Schilderung, welche fast dreissig Jahre später Hans von Schweinichen[7]) von dem Hause eines Fugger entwirft. Das Bankett, zu welchem sein Herr, Herzog

---

[1]) Des Grafen Wolrad v. Waldeck Tagebuch, herausg. von Tross. Bibl. d. lit. Ver. Bd. 59. — [2]) A. a. O. p. 205. — [3]) A. a. O. p. 84: „opus profecto vel Apelle vel Zeuxide dignum." — [4]) A. a. O. p. 49: „daedaleis ambulacris." — [5]) A. a. O. p. 103: „adonideis hortis non multo dissimiles." — [6]) B. Sastrow, II. 47. — [7]) H. von Schweinichen, I. 157 ff.

Heinrich von Liegnitz von dem reichen Kaufmann eingeladen war, erschien dem Berichterstatter von wahrhaft kaiserlicher Pracht. „Das Mahl war in einem Saal zugerichtet, in dem man mehr Gold als Farbe sah. Der Boden war von Marmorstein und so glatt, als wenn man auf dem Eise ginge. Es war ein Kredenztisch aufgeschlagen durch den ganzen Saal, der war mit lauter Trinkgeschirren besetzt und mit merkwürdigen schönen venetianischen Gläsern. Nun gab Herr Fugger seiner fürstlichen Gnaden einen Willkomm, ein künstliches Schiff von venetianischem Glas. Wie ich es vom Schenktisch nehme und über den Saal gehe, gleite ich in meinen neuen Schuhen aus, falle mitten im Saale auf den Rücken und giesse mir den Wein auf den Hals; das neue roth damastische Kleid, welches ich an hatte, ging mir ganz zu Schande, aber auch das schöne Schiff zerbrach in tausend Stücke. Es geschah jedoch ohne meine Schuld, denn ich hatte weder gegessen noch getrunken. Als ich später einen Rausch bekam, stand ich fester und fiel hernach kein einziges Mal, auch im Tanze nicht. Der Herr Fugger führte sodann seine fürstlichen Gnaden im Hause spazieren, einem gewaltig grossen Hause, so dass der römische Kaiser auf dem Reichstage mit seinem ganzen Hofe darin Raum gehabt hat.“ Auch M. de Montaigne, der auf seiner Reise 1580 nach Augsburg kam, rühmt die Schönheit der Stadt, besonders aber den Palast der Fugger mit seinen prächtigen Sälen,[1]) sowie ihre Gärten mit den Springbrunnen und Lusthäusern. Als besondere Ueppigkeit wird es schon vom Grafen Waldek den Augsburger Frauen angerechnet, dass sie täglich baden, und der Herr von Buswy, Oberstallmeister des Kaisers, meint, die oberdeutschen Frauen müssten schmutziger sein als die brabantischen und niederdeutschen, die nur ein- oder zweimal im Jahre baden.[2]) Dass aber jene Pracht des Bürgerhauses auch in Niederdeutschland gelegentlich gefunden wurde, erfahren wir[3]) aus dem Bericht über ein Banket bei einem Kölner Kaufmann, wo man den Gästen neben dem Saale die Garderobe zeigt mit dem an zwei Wänden von unten bis an die Decke reichenden, auf 30,000 Gulden geschätzten Silbergeschirr: „wie dann die Kölner sonderlich mit dem Silbergeschirr prangen“.

In Wahrheit steigen der Luxus und die Ueppigkeit in den Bürgerkreisen auf einen hohen Grad, und selbst die Reformation vermag dagegen mit aller Sittenstrenge nicht durchzudringen.

---

[1]) M. de Montaigne, Journal de voyage I. 97: „Ce sont des plus riches pieces que j'aye jamais veues.“ — [2]) Tagebuch, p. 222. — [3]) Zimmerische Chronik III. 238.

Schon in der Tracht kommt nach Form und Farbe eine bunte Phantastik zu Tage, deren ausschweifende Neuerungen hauptsächlich von den zügellosen Landsknechten ausgingen. Welcher Art diese wilden Gesellen waren, wie sie in Deutschland der ganzen Zeit ihren besonderen Stempel aufdrücken, ist aus unzähligen Werken der zeichnenden Künste, sowie aus der volksthümlichen Literatur genugsam zu erkennen. Nur beispielsweise wollen wir an die Sammlung der „50 teutschen Landsknechte", von Jobst de Necker[1]) nach Rissen Burgkmair's, Amberger's und Jörg Brew's geschnitten, erinnern, wo schon die Namen Mang Eigennutz, Bastl Machenstreit, Enderle Seltenfried, Florian Löschenbrand, Jäckel Frissumsonst, Merten Liederlich, Uli Suchentrunk, Stoffel Allwegvoll u. s. w. bezeichnend sind. Damit stimmen die verwegenen durchwetterten Gestalten in ihrer herausfordernden Haltung und dem über alle Maassen phantastisch überladenen Kostüm. Letzteres ist, wie auch der beigegebene Text hervorhebt, so „seltsam, dass keiner wie der andere ist", und dass die Vorrede über die „närrisch zerschnittenen Tücher" sich in Spott ergiesst, und dass Jeder sich immerfort anders kleiden wolle:

„Drumb spott sein manche Nation,
Was er muss für ein Schneider han."

Die vielfach geschlitzten, übermässig weiten Jacken mit den bauschenden Aermeln, die noch ausschweifenderen ebenfalls geschlitzten Beinkleider, die als Pluderhosen den Zorn der Sittenprediger erregten, dazu die buntesten Farben, bei denen selbst das Mi-parti noch vorkommt, das Alles giebt den damaligen Menschen ein unglaublich phantastisches, abenteuerliches Gepräge. Wohl sollte dies durch das Reichsgesetz vom Jahre 1530 eingeschränkt werden, wohl eiferten die einzelnen Obrigkeiten durch Verordnungen und Strafen gegen diesen Luxus, wohl war in ernstern Bürgerkreisen eine massvollere Auffassung der Tracht anzutreffen; wie weit aber doch immer noch der Spielraum blieb, ersieht man aus einer Verordnung des Braunschweiger Rathes um 1579, der seinen Bürgern zu einem Paar Hosen zwölf Ellen Seide gestattet. Auch Schweinichen weiss von solcher Ueppigkeit manches zu berichten, wie er denn[2]) auf einer Hochzeit vom Jahr 1593 die Pracht unaussprechlich findet, „denn der Teufel der Hoffarth war gar allda ausgeflogen, dass auch des Bräutigams Kutschenknechte zwei Sammtröcke übereinander anhatten, die

[1]) Wien, 1590, herausg. von David de Necker. — [2]) H. v. Schweinichen, III. 23.

Braut aber liess sich den Schwanz am Rocke durch einen kleinen Jungen allzeit nachtragen, welches dieser Orten unerhört gewesen". Ueberladung der Tracht war sogar eigentlich deutsch, denn obwohl seit den vierziger Jahren der Einfluss der spanischen und französischen Kleidermoden sich auszubreiten begann, blieb doch genug von dem eigenthümlich deutschen Charakter der Tracht, so dass deutsche Reisende, wenn sie nach Italien gingen, sich italienische[1]) und wenn sie zurückkehrten, auf der Grenze wieder deutsche Kleider machen liessen. In alledem lässt sich der Nachhall der im späten Mittelalter überschäumenden derben Lebenslust nicht verkennen, die zuerst durch die Gährung der neuen Zeit eher gesteigert als gedämpft wurde, bis im weitern Verlaufe die Reformation auch hier tiefer eingriff und den Sinn der Menschen umgestaltete. Man erkennt diesen Process auch aus anderen Merkmalen, wie denn gegen die Frauenhäuser sich allmählich eine energische Opposition erhob, die den Magistraten der Reichsstädte die Unterdrückung derselben abdrang.[2])

Aber diese üppige Lebenslust gewann durch die gerade in bürgerlichen Kreisen mächtig um sich greifende Bildung, durch den Verkehr mit Gelehrten und Künstlern allmählich ein edleres Gepräge. Seit der Mitte des Jahrhunderts wetteifert man in den Städten in Aufführung prächtiger Bürgerhäuser, die aussen und innen mit allen Mitteln einer hoch entwickelten Kunst geschmückt werden.[3]) Dazu kommen Bibliotheken, Kunstsammlungen, Antikenkabinete, und wenn auch der erwachende Sammeltrieb noch vielfach durch Liebhaberei an Curiositäten bedingt war, so ging aus dieser Wurzel doch zugleich ein edlerer Kunstsinn hervor. Für solche bürgerliche Kreise wurden vorzugsweise die kostbaren Blätter des Grabstichels und des Schnitzmessers, die prächtig mit Holzschnitten ausgestatteten literarischen Erzeugnisse, die besten Gemälde unserer grossen Meister geschaffen. Für Jakob Heller in Frankfurt malt Dürer eines seiner vorzüglichsten Bilder; die Hauptwerke eines Adam Krafft und Peter Vischer sind von Nürnberger Bürgern gestiftet worden, wie auch Hans Holbein seine Darmstädter Madonna für den Bürgermeister Maier gemalt hat. Welche Kunstschätze man in reichen Bürgerhäusern antraf, wissen wir nicht minder aus vielen Zeugnissen. So berichtet u. A. Hans von Schweinichen[4]): „Herr Fugger hat in einem Thürmlein seiner

---

[1]) Sastrow, I. 307. — [2]) So z. B. in Ulm, vgl. Jäger, Schwäb. Städtewesen. I. Bd. Ulm. — [3]) Man vgl. namentlich die Schilderungen bei M. de Montaigne, a. a. O. I. p. 35, 44, 90 etc. — [4]) A. a. O. I. 157.

fürstlichen Gnaden einen Schatz von Ketten, Kleinodien und Edelsteinen gewiesen, auch von seltsamen Münzen und Goldstücken, die eines Kopfesgrösse hatten, so dass er selbst sagte, er wäre über eine Million an Golde werth". Daneben kommt freilich auch der Sinn für merkwürdige Naturprodukte und Curiositäten zur Geltung, wie denn besonders eine Sammelwuth auf stattliche Hirschgeweihe bestand. In Dürer's Briefen an Pirkheimer spielen solche eine grosse Rolle, und Letzterer nimmt es der Witwe seines Freundes sehr übel, dass sie ein prachtvolles „Gehurn" aus dem Nachlass ihres Mannes vertrödelt habe statt es ihm anzubieten.[1])

Gegenüber diesem regen Treiben in bürgerlichen Kreisen ist es auffallend wie wenig der Adel am geistigen Leben der Zeit sich betheiligt. Am Anfang der Epoche steht Ulrich von Hutten, an ihrem Ende der begabte Herzog Julius von Braunschweig als vereinzelnete Repräsentanten einer höhern literarischen Thätigkeit aus diesen Schichten der Gesellschaft da. Der rohe Zustand, in welchem Aeneas Sylvius im 15. Jahrhundert den Adel und die Fürsten Deutschlands gefunden hatte, erhält sich trotz Humanismus und Reformation noch bis ans Ende dieser Epoche. Dass es noch Adlige gab, die des Lesens und Schreibens unkundig waren, erfahren wir unter Anderem durch Sastrow.[2]) Auch hierin konnte die neue Zeit nur langsam die Ueberreste mittelalterlicher Rohheit überwinden. Ja wenn man einem Ausspruch der Zimmerischen Chronik trauen will, so hätte sich das Hauptlaster der Deutschen, das starke Trinken, erst im Laufe dieser Zeit so unmässig gesteigert, denn es heisst dort einmal:[3]) „vor Jahren, ehe das gräulich Saufen aufgekommen." Dies war indess seit alter Zeit die Klippe der deutschen Cultur, und wenn wir die massenhaften Berichte darüber bei den Zeitgenossen ins Auge fassen, so ist der Eindruck ein überwältigender. Nirgends vielleicht tritt diese Seite des Lebens so deutlich ins Licht wie in den Schilderungen Schweinichens. Mit der Gewissenhaftigkeit eines guten Haushalters hat er während seines ganzen Lebens alle mehr oder minder „starke Räusche", die er sich getrunken, in seinem Tagebuch verzeichnet, so dass sich ohne grosse Mühe eine Statistik darüber anfertigen liesse. Dass er erst im Zustande des Rausches fest auf seinen Füssen stand, haben wir schon erfahren; aber in allen Lebenslagen, selbst in bedenklichen Momenten kommt ihm ein tüchtiger Rausch zu statten, wie damals

---

[1]) Campe's Reliquien, S. 164. — [2]) A. a. O. III. S. 29. — [3]) Zimm. Chron. III. 76.

als man ihm bei Strassburg den Weg über die Rheinbrücke verlegen wollte, er aber im Rausche mit seinem Pferde kühn über die in der Brücke schnell aufgerissene Lücke hinsprengt und das Weite sucht.[1]) Von der Lebensweise in seinen Kreisen giebt er ein gewiss nicht übertriebenes Bild, wenn er berichtet:[2]) „des Morgens, wenn man aus dem Bette aufgestanden, ist das Essen auf dem Tisch gestanden und gesoffen worden, bis zur rechten Mahlzeit, von da wieder bis zur Abendmahlzeit. Welcher nun reif war, der fiel abe.“ Selbst das Fieber trinkt er sich in gutem Wein weg,[3]) muss aber schon mit 40 Jahren an häufig wiederkehrender Gicht die bösen Folgen seiner Lebensweise empfindlich büssen, wie er denn selbst einmal[4]) offen gesteht: „Ob das starke Trinken mir aber zur Seeligkeit und Gesundheit gereichet, stelle ich an seinen Ort.“

Man merkt aus allem, dass der deutsche Adel die Zeiten des Raubritterthums mit all ihrer Rohheit noch nicht ganz überwunden hat, wie wir ja schon früher gesehen haben, dass auch Schweinichen nicht zu streng dachte über Wegelagerung und ähnliche Kraftstücke. Was er von seiner eignen Erziehung berichtet, stimmt gut zu allem Uebrigen. Als Knabe kommt er zeitig zum Dorfschreiber und befleissigt sich[5]) „des Lesens, Schreibens und anderer adeligen Tugenden.“ Einen höhern Grad von Bildung sehen wir ihn nirgends erwerben, und doch genügen seine Kenntnisse, um ihn bei einer guten Naturanlage, klarem und redlichem Sinn zu einem geschätzten Diener seines Herrn zu machen. In den zahlreichen Händeln und Wirrsalen desselben bewährt er sich als treuer wohlgelittener Diener, trotz aller „Fuchsschwänze“ bei Hofe, die, wie er sagt[6]) an Fürstenhöfen „stets gross und gemein“ sind. Einen besonders feinen und zarten Ton können wir ohnehin beim damaligen deutschen Hofleben nicht voraussetzen, wenn wir erfahren, mit wie wenig schmeichelhaftem Namen man die Hofdamen bezeichnet.[7]) Im Uebrigen ist Schweinichen nicht bloss Hofmann, sondern er verwaltet als schlichter Landedelmann sein Gut mit Umsicht und haushälterischem Sinn. Dennoch zieht das Hofleben und der Dienst seines Fürsten ihn immer wieder an, und er wird nicht müde in der Schilderung dieser uns heute seltsam bedünkenden Zustände. So erfahren wir, dass er zuerst als Page zu Herzog Friedrich III nach Liegnitz kommt, welcher, da er „eine gute

---

[1]) Schweinichen, I. 182. — [2]) Ebenda, II. 291. — [3]) Ebenda, III. 27. — [4]) Ebenda, I. 64. — [5]) Ebenda, I. 36. — [6]) Ebenda, I. 347. — [7]) Zimmer. Chron. I. 553, III. 53.

Zeit her ein trefflich böses Leben geführet, auch noch davon nicht abstehen wollte," 1551 seines Herzogthums entsetzt wurde.[1]) Mit einem andern Junker und dem jungen Herzog wurde er zusammen erzogen, wobei es freilich nicht eben streng herging. „Wir mussten mehrentheils, so erzählt er,[2]) wenn Ihro fürstlichen Gnaden einen Rausch hatten, im Zimmer liegen, denn Ihro fürstlichen Gnaden gingen nicht gerne zu Bette, wenn sie berauscht waren. Sie waren damals in der Kustodia gottesfürchtig; Abends oder Morgens, sie waren voll oder nüchtern, beteten sie fleissig, alles in Latein." Dass der Herzog auf seinen Sohn Heinrich, der ihn gefangen hielt, nicht gut zu sprechen war, begreift man leicht. Wenn aber der junge Herzog seinen Vater besuchte, „stellten Ihro fürstlichen Gnaden der alte Herr alles bei Seit und trank einen guten Rausch mit ihm."[3]) Wie niedrig damals in diesen Kreisen die sittliche Bildung war, ersieht man mit Staunen an der rohen Behandlung, welche die Frauen der höchsten Stände sich gefallen liessen. Dass überall frischweg „gebuhlt" wird wo es schöne adlige Jungfrauen gab, könnte man noch aus der ungebrochenen Lebenslust der Zeit erklären, obwohl es dabei nicht selten etwas derb zuging, wie bei der übermüthigen Tanzscene im Meklenburgischen,[4]) wo Schweinichen sich übrigens mit seinem „Saufen" einen grossen Namen macht. Aber wenn der Herzog bei einem Wortwechsel seiner Gemahlin eine solche „Maulschelle schlägt", dass sie ein blaues Auge davon bekommt, so wird diese Brutalität nur noch übertroffen durch den sonderbar naiven Begütigungsvorschlag, welchen Schweinichen der Fürstin machen darf.[5]) Nicht minder verletzend aber sind die Scenen bei der Rückkehr des Herzogs von seinen Streifzügen. Dass die hohe Dame sich dann doch bereit finden lässt mit ihren Töchtern für ihren Gemahl auf den Bettel[6]) auszuziehen, beweist, wie wenig empfindlich ihr Ehrgefühl ist.

Das wunderlichste Bild gewährt aber immer der Herzog selbst, der mit fünfundvierzig Personen und zweiunddreissig Rossen einen abenteuerlichen Zug durch ganz Deutschland unternimmt, um überall bei Stadtbehörden, Fürsten, Edelleuten und Klöstern um Geld anzuhalten. Seine unsinnigen Darlehnsgesuche werden begreiflicher Weise überall abgeschlagen, aber man giebt ihm gerne, um ihn und sein Gefolge nur los zu werden, ein Geldgeschenk, das er denn auch ohne Bedenken annimmt. Es ist ein vollständiger Brandschatzungszug, den der schamlose Fürst

---

[1]) Schweinichen, Bd. I. p. X. — [2]) Ebenda, I. 29. — [3]) Ebenda, I. 31. — [4]) Ebenda, I. 77. — [5]) Ebenda, I. 124, 126. — [6]) Ebenda, II. 29.

durch ganz Deutschland ausführt und Schweinichen muss sichs gefallen lassen bis nach Utrecht um Geld ausgeschickt zu werden. Wie sie trotz all dieser Verlegenheiten überall in Saus und Braus leben, wie sie z. B. zu Köln ihr tolles Treiben selbst in einem Nonnenkloster fortsetzen, grenzt ans Unglaubliche.[1]) So weit geht einmal der Herzog in seiner Tollheit, dass er allen Ernstes seinen Getreuen an die Königin von England schicken will, um ihr, obwohl er schon verheirathet war, seine Hand anzutragen und sie darauf hin um ein Darlehn von fünfzigtausend Kronen zu bitten.[2]) Wenn mit der Bodenlosigkeit dieses Charakters uns etwas aussöhnen kann, so ist es die Festigkeit seiner religiösen Ueberzeugung. Denn trotz aller Geldkalamitäten, trotzdem dass er sich gezwungen sieht, bis nach Antwerpen zu schicken um seine Kleinodien zu versetzen, lässt er den päpstlichen Legaten, der ihn durch Geld zum Glaubenswechsel verleiten will, mit gebührender Grobheit abfallen. Ebenso entschieden wird in Liegnitz der Superintendent Leonhard Kränzheim abgesetzt, weil er im Verdacht des Kalvinismus steht, und eine Sturmpetition zu seinen Gunsten von dreihundert Weibern gegen das Schloss unternommen, wird mit landesherrlicher Autorität zur Ruhe verwiesen.[3])

Wohl steht die Rohheit des Liegnitzer Fürstengeschlechts im 16. Jahrhundert selbst in Deutschland beispiellos da; allein was wir aus andern Gegenden erfahren, klingt häufig nicht viel tröstlicher. Schweinichen erzählt selbst,[4]) dass sie auf ihrer Reise fast überall mit unmässigen Trinkgelagen bewirthet werden und z. B. beim Pfalzgrafen Friedrich „die ganze Zeit mit Saufen, Fressen und Tanzen zugebracht, denn es überaus ein wunderlicher Herr gewesen, der nichts konnte als saufen.“ Auch der Herzog von Braunschweig ist ein „toller Herr“ gewesen und hat ihn am ersten Abend „tod saufen“ wollen.[5]) Kein Wunder, dass unter solchen Voraussetzungen die Feste in der Regel eine tumultuarische Form annahmen, und nicht selten unter den edlen Junkern die Lustigkeit mit rohen Prügelscenen endigte. Die Schwelgerei namentlich auf den Hochzeiten ging über alles Mass, und erstaunlich sind die Angaben über das, was an Speise und Trank verzehrt wurde. Daneben wusste man höchstens noch in übertriebener Kleidertracht Aufwand zu machen, wie denn auf der Hochzeit des jüngern Herzogs von Liegnitz[6]) das mit Gold und Silber gestickte Brautkleid über 1500 Thaler kostete. Der Aufwand der ganzen Hochzeit belief sich auf 14000 Thaler, und

---

[1]) Schweinichen, I. 217. — [2]) Ebenda, I. 226. — [3]) Ebenda, III. 31. — [4]) Ebenda, III. 55. — [5]) Ebenda, III. 86. — [6]) Ebenda, III. 77 ff.

daran hatte die Kunst nicht den geringsten Antheil, wenn man nicht die 500 Thaler für das Feuerwerk dahin rechnen will. Selbst bei Leichenbegängnissen verlangte der rohe Sinn der Zeit unmässige Gelage, so dass Graf Gottfried Werner von Zimmern verordnet, es sollen bei seiner Leiche „keine Convivia oder Banketen" gehalten werden, damit sich weder Priester noch Andere seines Absterbens „von wegen der Atz" erfreuen möchten. Aber „dieweil es ein solch altes Herkommen", hat man das Mahl doch angerichtet.[1])

Der peinlichste Zug im Leben der höhern Stände ist die tiefe Stufe sittlicher Bildung, auf welcher grossentheils das weibliche Geschlecht erscheint. Was sich eine Fürstin von Liegnitz bieten liess, haben wir schon gesehen. Welche Ausgelassenheit die jungen Fürsten auf dem Reichstage zu Augsburg sich gegen die fürstlichen und gräflichen Fräulein, mit denen sie sich auf köstliche Teppiche an die Erde zu legen pflegten, herausnehmen durften, erzählt Sastrow.[2]) Dort erfahren wir auch, wie das Sittenverderbniss aus diesen Kreisen in das Bürgerthum eindrang, wie die Tochter eines Arztes von den Fürsten sich grobe Zweideutigkeiten sagen lässt,[3]) „dazu sie fein lieblich und freundlich gelächelt, und hielten also Haus, dass der Teufel darüber lachen mochte." Ueberaus reich an bedenklichen Zügen dieser Art ist die Zimmerische Chronik. Wenn ein Fräulein von Löwenstein mit dem Bäcker ihres Vaters durchgeht,[4]) wenn Herzog Heinrich von Braunschweig mit seiner Gemahlin nicht gar decent verkehrt,[5]) wenn wir von anderer Seite erfahren,[6]) dass die Schwester des Markgrafen Joachim von Brandenburg mit einem Falkenier fortläuft, wenn von einer Gräfin von Zollern nicht sehr Säuberliches erzählt wird[7]) und auch eine Aebtissin von Reischach sich nicht eben anständig aufführt,[8]) so sind das Kleinigkeiten gegen die alles Maass übersteigenden Excesse, welche von der Gemahlin Herzog Albrechts von Oesterreich[9]) so wie von der Herzogin von Rochlitz,[10]) des Landgrafen Philipp von Hessen Schwester, erzählt werden. Was ferner einer ehrbaren Matrone von Augsburg in den Mund gelegt wird,[11]) was man von dem Haushalt des Ritters von Meersburg,[12]) von der Gräfin Cilli, Kaiser Sigismunds Wittwe, erfährt[13]), klingt eben auch nicht erbaulich und lässt den Ausruf des Chronisten über die grosse Leichtfertigkeit, die in der Welt herrsche,[14]) be-

[1]) Zimm. Chron. IV. 265. — [2]) Barth. Sastrow II. 90. — [3]) Ebenda, II. 89. — [4]) Zimm. Chron. II. 195. — [5]) Ebenda, II. 439. — [6]) Sastrow I. 87. — [7]) Zimm. Chron. III. 482. — [8]) Ebenda, III. 521. — [9]) Ebenda, I. 435. — [10]) Ebenda, I. 437 fg. — [11]) Ebenda, III. 385. — [12]) Ebenda, III. 236. — [13]) Ebenda, III. 383. — [14]) Ebenda, II. 128.

greifen. Dennoch liegt in alledem mehr eine Rohheit der Sitten, aus ungezügelter Naturkraft hervorgegangen, während Frankreich und Italien schon lange das Bild raffinirter Lasterhaftigkeit darbieten. Auch wird von den Zeitgenossen nicht verhehlt, wie sehr die Spanier zum Verderb der Sitten beigetragen haben.[1]) Doppelt wohlthuend ist es, wenn man daneben doch auch Beispiele weiblicher Sitte und Tugend wahrnimmt, wie denn der lustige Hans von Schweinichen in seinen beiden Ehen solche darbietet. Auch die Zimmerische Chronik weiss das Lob eines solchen Looses zu preisen und lässt durch Berthold von Flersheim, einen „weisen viel erlebten Mann" eine Lobrede auf „einfachen Hausstand und liebe Hausfrauen, hübsch und fromm, auch jugendlicher und gefälliger Sitten" aussprechen.[2])

Im Laufe der Zeit dringt nun auch in diese Kreise, wenn schon langsam, die fortgeschrittene Bildung mit ihren Segnungen ein und lässt die alte Rohheit nach und nach verschwinden. Hier geht aber die Bewegung nicht vom niedern Adel aus, sondern von den Fürsten. Namentlich unter dem Einfluss der Reformation bildet sich ein streng, aber auch mild auftretender landesväterlicher Sinn, das Kirchen- und Schulwesen wird geordnet, die Verwaltung geregelt, eine thätige Polizei sorgt für Aufrechthaltung der Ruhe und des Landfriedens. An den Höfen gewinnt allmälig eine edlere Sitte Platz, Wissenschaft und Kunst verbreiten auch hier ihren Einfluss, ein Sammeleifer erwacht, der sich bald von blossen Curiositäten auf antike Münzen und Steine, auf Gemälde und Schnitzwerke erstreckt. Das ganze Leben der Höfe wird dadurch allmälig veredelt, und an die Stelle der rohen Schwelgereien treten Feste, bei denen es immer noch üppig genug hergeht, aber zugleich doch ein künstlerischer Zug sich bemerklich macht. Solcher Art ist das glänzende Fest bei der Taufe eines Prinzen am Hofe zu Stuttgart im Jahre 1596, von welchem uns Felix Platter eine anziehende Schilderung hinterlassen hat.[3]) Das Ritterspiel wird durch einen prächtigen Maskenzug eingeleitet, bei welchem fünf Kamele die Embleme der Erdkugel und paarweise Vertreter der vier Welttheile zur Schau tragen. Der Herzog selbst reitet in antiker Rüstung einher, oder um mit den Worten des Chronisten zu reden „im Harnisch auf heidnische Weiss, so von Malern mit Gold wunderreich geziert, der Anzug also dass man

---

[1]) Sastrow I. 241. Zimm. Chron. III. 385, 335, 338, 340, wo die „verderbten kainnutzigen" Sitten des franz. Hofes geschildert werden. Vgl. dazu III. 342 fg. — [2]) Zimm. Chron. III. 479. — [3]) Thomas und Felix Platter, S. 196 ff.

meint die Schenkel wären nackend gleich wie die Arme." Im Zuge des Markgrafen Georg Friedrich sind die Schilde mit römischen Historien und Sprüchen bemalt. Ein anderer Zug führt das Bild des Janus, wieder ein anderer den Cupido nebst Juno, Pallas, Venus, alle zu Ross, in blauem Taft, langen Röcken und Aermeln, schön mit Gold verbrämt. Auch die sieben Planeten treten auf, wie es endlich an Mohren und Türken nicht fehlt. Vergoldete Becher und Kränze werden ausgetheilt. Dem Ringelrennen schliesst sich zum allgemeinen Ergötzen ein Kübelturnier an, wobei die Parteien, das Gesicht durch einen wattirten auf das Haupt gesetzten Kübel geschützt, gegeneinander kämpfen. Dass es nicht gar zu zahm hergehe, dafür sorgte am andern Tage eine Fechtübung im Schlosshofe, wobei der Herzog verlangt, es müsse Blut fliessen, welcher harmlose Wunsch dadurch in Erfüllung geht, dass mehrere Verwundungen vorkommen und Einem der Kämpfenden ein Auge ausgeschlagen wird. Von einer andern Festlichkeit des würtembergischen Hofes, die 1609 bei Gelegenheit der Vermählung Herzogs Johann Friedrich mit Barbara Sophia von Brandenburg stattfand, haben wir einen mit aller pedantischen Umständlichkeit jener Zeit abgefassten und mit Kupfern erläuterten Bericht.[1]) Ueberhaupt bildet sich bald eine ganze Literatur solcher Beschreibungen von fürstlichen Beilagern und andern Festen.

Nicht minder glänzend ging es am pfälzischen Hofe zu. Freilich spielte dabei wie überall in Deutschland das mächtige Essen und noch mehr das unmässige Trinken eine Hauptrolle. Manches derart wird uns von der verschwenderischen Hofhaltung Friedrich's II berichtet;[2]) doch hält die derbe Sinnlichkeit der Zeit, so roh oft ihre Aeusserungen sind, die raffinirte Lüderlichkeit des französischen und der italienischen Höfe noch fern. Festliche Aufzüge von grosser Pracht, Maskeraden, Ringelrennen und Fussturniere bildeten auch bei der Vermählung des Pfalzgrafen Philipp Ludwig zu Neuburg mit Anna von Jülich im Jahre 1574 das Programm der Feste, deren Gastmähler nicht minder ausschweifend waren als alles Uebrige. Ergötzlich ist dabei, wie die theologische Richtung der Zeit einen Bund mit der Kochkunst eingeht, um auch den culinarischen Genüssen ihre Weihe zu geben.[3]) Denn zu dem Festmahle hatte Herzog Albrechts von Bayern Mundkoch Peter Kaiser dreizehn Schaugerichte geliefert, in welchen man Pauli Bekehrung, die Gesetzgebung auf dem Sinai und andere

---

[1]) Wahrhafte historische Beschreibung der fürstlichen Hochzeit etc. durch M. Johann Oettinger. Stuttg. 1610. fol. — [2]) Vgl. Häusser, Gesch. der rhein. Pfalz. II. Ausg. I. 623 ff. — [3]) Ebenda, II. 81 ff.

biblische Geschichten dargestellt sah. Dazu kamen die Gestalten mehrerer Tugenden, namentlich der Mässigkeit, die bei einem Mahle, das vom Morgen bis zum Abend währte, wohl kaum noch anders vertreten war. Unter Friedrichs IV glänzender Regierung steigerte sich diese verschwenderische Festlust zu noch prunkvollerer Ueberladung.[1]) Den Uebergang zu feinerer höfischer Sitte bildete dann Friedrich V, der durch seine Verbindung mit der englischen Prinzessin Elisabeth, Tochter Jacobs I, und seinen Aufenthalt am Hofe des Herzogs von Bouillon zu Sedan ausländische Bildung kennen gelernt hatte.[2])

Allmälig erwacht denn auch in diesen Kreisen der Sinn für höhere Interessen, namentlich für künstlerische. Manches derart berichtet die Zimmerische Chronik. Wir lesen von einer schönen Elfenbeintafel, daran Geschichten aus der Tafelrunde „des gar alten Werks" gegraben sind.[3]) Graf Gottfried Werner lässt sich in Nürnberg für St. Martin zu Möskirch ein messingen Grabmahl giessen mit Schild und Helm, auch grossen Messing-Leuchtern, obwohl man ihm gerathen habe es lieber aus Marmor arbeiten zu lassen. Die Nürnberger hätten darüber gespottet, obschon es doch ein ansehnliches Werk sei.[4]) Derselbe Herr lässt sich in Nürnberg grosse elfenbeinerne Compasse machen, auch eine Glocke von dreihundert Zentnern daselbst für seine Kirche giessen.[5]) Graf Werner lässt eine schöne Truhe machen von geschnitzter Arbeit[6]) „des alten Werkes, gar artlich, darin auch zwei Wappen." Von „schönen Antiquitäten" wird ferner erzählt, die im Schloss zu Zimbern verbrannt seien.[7]) Graf Wilhelm Werner — man sieht, es ist ein kunstliebendes Geschlecht — zeigt dem Kaiser Ferdinand seine antiken Kunstschätze und erhält darauf von diesem Antiquitäten, die König Max gesammelt, darunter auch Hirschgeweihe.[8]) Von einem geschickten Stempelschneider Namens Gumprian, einem „wunderbaren künstlichen Gesellen," welchen Graf Johann Werner der Aeltere sich gehalten habe, weiss die Chronik manches zu erzählen.[9]) Ebenso beklagt der Chronist, dass im Schmalkaldischen Kriege durch die Spanier „die schönen künstlichen Gemälde des Meisters Laux Kronen" (Lucas Cranach) im Schloss zu Torgau zerstört worden seien, weil sie die Vergleichung Christi und des Papstes enthielten. „Schad umb die grosse Kunst," setzt er hinzu.[10])

---

[1]) Vgl. Häusser, Gesch. der rhein. Pfalz. II. Ausg. II. 81 ff. — [2]) Ebenda, II. 263 ff. — [3]) Zimm. Chron. II. 195. — [4]) Ebenda, IV. 252. — [5]) Ebenda, IV. 253. — [6]) Ebenda, III. 386. — [7]) Ebenda, I. 64. — [8]) Ebenda, III. 428. IV. 64. — [9]) Ebenda, I. 491. — [10]) Ebenda, IV. 19.

Aber interessanter als alles dieses sind die Spuren eines lebhaft erwachten Sinnes für die Denkmäler der deutschen Vorzeit. Nirgends vielleicht finden wir bei uns so früh literarische Zeugnisse einer solchen Gesinnung. Namentlich bewundert Graf Froben Christoph die Denkmäler von Trier,[1]) „dergleichen in Rom oder sonst in unsern Landen nit zu finden.“ Auch in Lüttich wird der Palast, welchen der Bischof von der Mark „ganz kaiserlichen erbauet hat“ betrachtet.[2]) In der Lambertus Kirche daselbst habe er mehr Kleinode und Schätze gefunden als er in St. Peter zu Rom gesehen. Das Amphitheater in Bourges wird dem Colosseum an Grösse fast gleich gestellt.[3]) In der Kirche zu Alpirsbach[4]) bewundert der Chronist „die grossen und hohen aus einem Stück erbauten Säulen.“ Am bemerkenswerthesten ist die Stelle, wo des Grafen Wilhelm Werner Besuch bei den Alterthümern und mächtigen Gebäuden in Sponheim und Trier[5]) geschildert wird. Keine Stadt in Europa, meint der Chronist, könne sich Alters halber und wegen edelster Gebäude und Reliquien mit Trier vergleichen und, setzt er hinzu, „ist schimpflich zu hören, dass wir Deutsche die fremden Gebäu und Stätt loben, auch ob ihrem Alter und Singularitäten uns verwundern, und wissen von den unsern, die gleichwohl die andern übertreffen, nichts zu sagen, haben die nie gesehen, achten auch deren nit.“

Solch offner Blick, der freilich in diesem Falle in patriotischer Wärme fast zu weit geht, ist nur das Resultat einer freieren, durch Kenntniss fremder Länder gewonnenen Anschauung. Es lohnt der Mühe, an einigen Beispielen nachzuweisen wie die Reiselust, die wir in bürgerlichen Kreisen Deutschlands so stark und früh entwickelt fanden, etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in den höhern Ständen sich gestaltet hat. Beginnen wir mit den Fahrten des schwäbischen Ritters Georg von Ehingen um 1455, so finden wir noch ganz ausschliesslich die Interessen eines fahrenden Ritters aus dem Mittelalter vertreten. Alles dreht sich um Hofleben, Ritterthaten, Turnier und Kampf. Nur einmal bei der Stadt Ceuta in Spanien finden wir eine flüchtige Notiz von künstlerischem Interesse. Der Dom daselbst sei ein schöner grosser heidnischer Tempel gewesen.[6])

Ganz andern Eindruck macht schon die Reise des böhmischen Ritters Leo von Rozmital, der in den Jahren 1465 bis 1476 die Abendlande durchzog, und über dessen Erlebnisse uns zwei Be-

---

[1]) Zimm. Chron. IV. 66, 381. — [2]) Ebenda, IV. 386. — [3]) Ebenda, III. 228. — [4]) Ebenda, I. 100. — [5]) Ebenda, IV. 67. — [6]) Georg von Ehingen, Reisen. Bibl. d. lit. Ver. Bd. I. p. 21.

richte aus der Feder seiner Begleiter vorliegen, von Gabriel Tetzel in deutscher, von Ssassek in böhmischer Sprache, letztere durch Pawlowski ins Lateinische übersetzt.[1]) Auch hier spielen die ritterlichen und daneben die religiösen Interessen noch eine grosse Rolle. Nicht bloss die Fürstenhöfe, sondern auch die Wallfahrtsorte mit ihren Gnadenbildern werden besucht; daneben aber vergisst man nicht die Merkwürdigkeiten zu beschauen und besonders von prächtigen kunstreichen Bauten Nachricht zu geben. In Nimes wird das grosse und zierliche Amphitheater betrachtet;[2]) in Anjou fällt den Reisenden das alte Herzogschloss mit seinen 22 Thürmen auf,[3]) dabei der prachtvolle Zwinger mit Löwen, Leoparden, Straussen und Steinböcken; sodann das Grabmahl des Königs von Sicilien und seiner Gemahlin mit ihren Statuen aus weissem Marmor. In Spanien bewundern sie vor allem die herrliche Kathedrale von Burgos, und darin ein Altar-Antependium[4]) „von schöner Malerei und künstlich getriebenem Werke," eine „schöne Statue der Madonna, ganz von Silber und vergoldet." Auch die beiden zierlich aus Stein erbauten Thurmhelme entgehen ihnen nicht; an dem dritten Thurme, offenbar dem auf dem Kreuzschiff befindlichen wird eben noch gearbeitet. In Segovia begeistert sie gleichfalls die mächtige Kathedrale, auch hier sehen sie ein Antependium von Gold und Silber, der Chor aber ist mit Bildwerken in Stein so schön geschmückt, dass wenige Künstler „selbst in Holz" sie so ausführen könnten.[5]) Einen so schönen Kreuzgang hätten sie nirgends gefunden; sogleich wird aber hinzugefügt, dass sie später doch schönere kennen gelernt. In seiner Mitte sei ein Garten mit Cypressen und andern Bäumen. Auf der Burg sei ein herrlicher Palast, in Gold, Silber und Azur ausgemalt, die Fussböden von Alabaster, zwei Säulengänge aus demselben Stein, 34 Bilder der spanischen Könige ringsum, die ihnen aus purem Golde bedünken. Fünf Gemächer aus Alabaster aufgeführt und mit Gold überschmückt, das Schlafgemach des Königs mit einer Decke von reinem Golde, die Teppiche des Bettes ebenfalls aus Gold gewebt. In Toledo[6]) bemerken sie in der Kirche drei grosse Messbücher mit prächtigen Initialen und Miniaturen: „Man meint auch, es sei der köstlichst Maler gewest, als er in der Welt gelebt habe." In Guadalupe fällt ihnen ein goldener Kelch von besonderer Grösse mit Edelsteinen, so wie eine goldene

[1]) Reisen des Ritters Leo von Rozmital. Bibl. des lit. Ver. VII. Bd. — [2]) Ebenda, p. 113: „amphitheatrum amplum et elegans, in quo templum magnifice exornatum erat." — [3]) Ebenda, p. 53. — [4]) Ebenda, p. 64: „tabula altari praetensa, pulcherrime depicta et artificiosissimo opere caelata." — [5]) Leo von Rozmital. p. 69. — [6]) Ebenda, p. 187.

Monstranz ebenfalls mit Gemmen auf, so schwer und gross, dass einer sie nicht zu heben vermag.[1]) Eben dort auch auf dem Hauptaltar ein Madonnenbild, „und das hat Sant Lukas gemalt, ist sehr ein lieblich ernstlich Bild den Menschen zu schauen."

Auch in England finden sie Beachtenswerthes, namentlich gestehen sie, nirgends schönere Kirchen gesehen zu haben, innen aufs reichste geschmückt, aussen, was ihnen auffällt, ganz mit Blei bedeckt.[2]) In Reading rühmen sie ein Antependium und eine Statue der Madonna, dergleichen sie nirgend gesehen und wohl auch nicht sehen würden, wenn sie bis ans Ende der Welt reisten.[3]) Aber schon in Andower bemerken sie eine Alabasterstatue der Jungfrau, die ebenfalls sehr schön ist. Auch in Salisbury finden sie herrliche Bildwerke,[4]) namentlich eine Madonna mit dem Kinde, von den Drei Königen verehrt, ein heiliges Grab mit dem auferstehenden Christus, dem Engel und den schlafenden Wächtern, „ein köstlich Werk von geschnitzten Bildern, war Alles so meisterlich zugerichtet als lebet's." Ebenso wird die kunstreiche Struktur des der Kathedrale angefügten Thurmes gepriesen.

In den Niederlanden ist es Brüssel mit seinem grossartigen Rathhaus, was sie hervorheben. Von dem schön erbauten Thurme geniessen sie eine weite Aussicht; im Atrium sehen sie herrliche Gemälde, wie man sie nur irgend in der Welt finden kann. Den alten Herzog von Burgund treffen sie in seinem Palaste im Atrium sitzend, auf einem Sessel, um welchen rings alles mit golddurchwirkten Teppichen bedeckt ist. Kein Monarch der Christenheit habe einen glänzenderen, prachtvollern Hof.[5]) Nichts entgeht der Aufmerksamkeit der Reisenden: in Wiener Neustadt beschauen sie nicht blos das Grabmal, welches der Kaiser sich hat erbauen lassen, mit dem dasselbe schliessenden Stein, der elfhundert Goldgulden koste, sondern auch die Glocke mit eingeschmelzten Goldlinien.[6])

Ihre Wanderung führt sie auch nach Oberitalien, wo sie zunächst in Verona den Palast Theodorichs anstaunen mit seinen ungeheuern Steinen, seinen Treppen, den gewaltigen Fensterbögen mit ihren hohen Bänken, den aus riesigen Quadern errichteten Mauern.[7]) Weit ausführlicher noch beschreiben sie das Castell von Mailand, das ganz aus Quadern und weissem Marmor erbaut ist, mit seinem weiten Hofe, dessen Grösse auf 120 Schritte und 25 Fuss angegeben wird. Im Schlosse ist eine schöne Kirche,

[1]) Leo von Rozmital, p. 185. — [2]) Ebenda, p. 46. — [3]) Ebenda, p. 45. — [4]) Ebenda, p. 46, 158. — [5]) Ebenda, p. 23—25. — [6]) Ebenda, p. 133 — [7]) Ebenda, p. 123.

aber noch nicht ganz vollendet, wie denn auch sonst noch fortgebaut wird. Vom Dome wird berichtet,[1]) es sei „die kostenlichste Kirche, von Marbelstein-Bildwerk durchgraben und ganz damit aufgebaut.“ Und weiter heisst es: „in der Stadt ist das allerkostlichste Schloss von Gebäuen unter der Erden, das ich mein, dass in der Christenheit sei.“ — „Wir sahen auch ein köstlich Haus, hatten des Kosmann de Medici Kaufleut inne.“[2]) Offenbar ist von dem Palaste, welchen der Mediceer durch Michelozzo erbauen liess, die Rede. In S. Ambrogio fällt ihnen ein „heidnisches Götterbild“ auf. In Venedig endlich bewundern sie nicht blos die herrliche Markuskirche mit ihren Kostbarkeiten und den goldnen Rossen über dem Portal, deren Zahl etwas ungenau auf drei angegeben wird,[3]) sondern ergehen sich mit Vorliebe in der Schilderung eines Palastes, welchen ein Kaufmann aus Alexandria dem Herzog von Mailand abgekauft habe.[4]) Der Preis des erst angefangenen Gebäudes sei 74000 Goldstücke gewesen. Der Kaufmann habe ihn dann ausbauen und so prächtig schmücken lassen, dass man nirgends ein schöneres Gebäude finden könne. Der Portikus sei ganz aus weissem Alabaster errichtet, im Schlafzimmer des Hausherrn seien die Fussböden aus demselben Material, die Teppiche in Silber gewirkt, die Decke reich vergoldet. Das Bett habe zwei mit Perlen gestickte Kissen und ein ebenfalls mit Perlen und Edelsteinen geschmücktes Kopfkissen; der Betthimmel sei so prachtvoll gewebt, dass er 24000 Dukaten koste. Das Atrium in welchem eine Heizvorrichtung, habe allein 13000 Dukaten gekostet. Der Hausherr, welcher mit seiner schönen Frau von einer Spazierfahrt heimkommend die Fremden antrifft, lässt sie aufs artigste mit Wein und Confekt in silbernen Schüsseln und goldnem Becher bewirthen. —

Im 16. Jahrhundert steigert sich dies Interesse zusehends, und wir haben schon in der Zimmerischen Chronik zahlreiche Spuren lebendigen Eingehens nicht blos auf fremde Kunstwerke sondern auch auf vaterländische Denkmäler wahrgenommen. Auch beim Grafen Waldeck, der uns über die Patricierhäuser Augsburgs berichtet hat, finden wir manche Spur regen Antheils an den Werken der Kunst. Von einem Waffenschmiede des Kaisers, Johann Colmann, weiss er uns zu berichten;[5]) bei dem Goldschmied Otto von Köln betrachtet er dessen Diamantschleiferei so wie einen kostbaren vergoldeten Harnisch; bei einem geschickten Ciseleur und Erzgiesser macht er einen Besuch und meint, dass derselbe

---

[1]) Leo von Rozmital, p. 118. — [2]) Ebenda, p. 193. — [3]) Ebenda, p. 124 fg. — [4]) Ebenda, p. 129, — [5]) Tagebuch, p. 49.

seines gleichen in Deutschland nicht habe;[1]) er sieht dort auch eine kunstreiche Uhr für den Kaiser; im Kreuzgang des Doms beschreibt er ein Gemälde der Ambitio.[2]) Selbst Schweinichen entzieht sich nicht ganz solchen Studien, so wenig auch bei den tollen Irrfahrten seines Herrn und bei den fortwährenden starken Räuschen im Ganzen an Zeit dafür abfällt. Doch versäumt er in Dresden nicht, die Festung, die Zeughäuser, Ställe und die Kunstkammer zu besuchen, findet aber nur Raum zu der dürftigen Notiz, dass er dort viel wunderbare und seltsame Sachen gesehen.[3]) Etwas lebendiger drückt er sich über das prachtvolle kurfürstliche Grabdenkmal im Dom zu Freiberg aus, wo er sich über solche Kunst doch verwundert.

Es war die Zeit, wo die Fürsten in Deutschland anfingen zu wetteifern in prächtiger Erbauung und Ausstattung ihrer Schlösser sowohl wie ihrer Grabmäler; wo sie von den verschiedenen in der stillen Arbeit eines halben Jahrhunderts hoch entwickelten Künsten verschwenderischen Gebrauch machten. Besonders stark wird die Geschicklichkeit der Goldschmiede in Anspruch genommen, reiche Schmucksachen, Pokale und andere Kleinode herzustellen, welche die beliebtesten Gegenstände wechselseitiger Verehrung waren. Auch von solchen Dingen weiss Schweinichen manches zu berichten und von manchem Fürsten erhält er zwar nicht das im Auftrage seines Herrn verlangte Darlehn, wohl aber zum Trost das geprägte Bildniss des hohen Herrn, bisweilen an goldener Kette.[4])

Edler sind die Beweggründe, welche Ritter Johann Jakob Breunig von Buchenbach veranlassten, sechs Jahre lang die Welt zu durchziehen,[5]) wobei er sich nicht bloss auf Frankreich, England und Italien beschränkte, sondern 1579 eine grosse Reise nach Griechenland und der Türkei, nach Aegypten, Arabien, Syrien und Palästina unternahm, wie er selbst angiebt[6]) „aus sonderer Begier und Lust weit und fern entlegene Länder, auch derselbigen Einwohner, Leben, Religion, Sitten und Gebräuche zu erfahren, auch nicht weniger wegen der grossen Anmuthung und Zuneigung, so ich nach dem heiligen Lande (doch ohne Superstition) jeder Zeit gehabt und getragen.“ Sein Herr Herzog Friedrich von Würtemberg schickt den weitgereisten Mann 1595 nach England, um von der Königin die Aufnahme in den Hosenband-Orden zu erlangen. Interessant für uns ist, dass er dort am Hofe der Elisabeth einen deutschen Juwelier von Lindau Johann Spielmann findet, der in

---

[1]) Tagebuch, p. 86. — [2]) Ebenda, p. 99. — [3]) Schweinichen, III. 53. — [4]) Ebenda, z. B. III. 23, 56 etc. — [5]) Reisen des Ritters Joh. Jac. Breuning, herausg. von Schlossberger. Bibl. d. lit. Ver. Bd. 81. — [6]) Vorrede zu seiner Oriental. Reise. Strassburg 1612.

hohem Ansehen steht und von der Königin nobilitirt und mit Landgütern begabt wird.[1]) Breunigs Geschäfte bei Hofe gestatten ihm nicht, die ihm ohnehin von seiner frühern Reise her bekannten Merkwürdigkeiten in Augenschein zu nehmen; er überlässt dies vielmehr seinen Begleitern. Nur vom Lustgarten der Königin notirt er gelegentlich, dass derselbe dem zu Stuttgart bei weitem nicht zu vergleichen sei.[2]) Beachtenswerth ist noch, dass er ausser Bluthunden, Pferden, Handschuhen und Strümpfen dem Herzoge auch „etliche Abrisse der Kamine" mitbringen soll.[3])

Ausgiebiger sind die Berichte, welche derselbe Herzog Friedrich von seinen eigenen Reisen nach England und Italien hat aufzeichnen lassen. Die englische Reise, 1592 ausgeführt, ist uns durch den Kammersekretär Jakob Rathgeb beschrieben. Wie unsicher damals im nördlichen Deutschland selbst für einen Fürsten die Wege waren, haben wir schon erfahren. In England angelangt versäumt der Herzog nicht die Merkwürdigkeiten in Augenschein zu nehmen. In Westminster bewundert er die Kapelle Heinrichs VII, die „mit gehauenen Steinen so zierlich und künstlich gewölbt, dass ihres gleichen nicht bald zu finden."[4]) Nicht minder die Grabmäler im Chor der Kirche, „ganz überguldet und aufs zierlichste gemacht." Bei der prächtigen Schlosskapelle zu Windsor fällt den Reisenden das flache ebene Dach auf, und es zeugt von aufmerksamer Beobachtung, dass hinzugesetzt wird:[5]) „Wie gemeiniglich alle Kirchen dieses Königreichs haben." Das Schloss ist ganz aus Quadern mit einem grossen viereckigen Hof, in dessen Mitte ein künstlicher hoher Springbrunnen aus Blei. Das schönste und herrlichste aller Schlösser, „wie es wohl auch in andern Königreichen nicht gefunden wird," ist Hamptoncourt, zwar nur von Ziegelsteinen errichtet, aber von ausserordentlicher Ausdehnung, mit zehn grossen Höfen, im vordern ein Springbrunnen mit Vexirvorrichtungen, dabei ein Ziergarten mit künstlichen Gewächsen. Im Schloss alle Zimmer mit köstlichen Tapeten von Gold und Seiden, im Audienzsaal der Königin Tapisserie von Gold, Perlen und Edelsteinen, ein Tischteppich im Werth von 50,000 Kronen; ebenso reich der Thron.[6]) Ferner Säle mit köstlichen Gemälden, Schreibtischen von Perlmutter, Orgeln und andern Instrumenten. Auch ein Schloss, dem „grossen Rentmeister von England" gehörend, zeigt fürstliche Pracht. Bewunderung findet namentlich der grosse Saal, dessen zierliche Decke ohne Säulen

---

[1]) Reise etc., p. 18. — [2]) Ebenda, p. 35. — [3]) Ebenda, p. 49. — [4]) Badenfahrt Herzog Friedrichs, Bl. 12. — [5]) Ebenda, Bl. 15. — [6]) Ebd., Bl. 16.

frei schwebt, 60 Fuss lang, etliche 30 Fuss breit.[1]) In andern Gemächern und Galerien werden ebenfalls Teppiche, Gemälde, eingelegte Tische betrachtet. Etliche Säle haben sehr kunstreiche Decken von Schreinwerk, mit Farbe und Gold geschmückt. Hier ist sogar die Abbildung einer solchen Decke beigefügt.

Weit werthvoller für uns ist aber die italienische Reise des Herzogs, 1599 unternommen, doppelt interessant, weil ein Künstler, der Baumeister Heinrich Schickhart, die Beschreibung geliefert hat. Ganz heimlich geht der Herzog mit wenig Begleitern, unter welchen Schickhart, zu Ross auf die Fahrt, um in tiefem Incognito die Herrlichkeiten Italiens zu geniessen. Aus den Aufzeichnungen, so kurz sie auch sind, spricht unverkennbar das Auge eines künstlerisch gebildeten Architekten. Bezeichnend ist z. B. seine Ansicht über den schiefen Thurm zu Pisa,[2]) dessen Neigung er, wie später bei den Thürmen von Bologna, ganz verständig aus dem zufälligen ungleichen Setzen des Fundaments erklärt, beim Thurm von Pisa unzweifelhaft richtig, während dem klassisch gebildeten Architekten die Laune mittelalterlicher Baumeister, die den Thürmen von Bologna ihre schiefe Stellung gegeben hat, begreiflicher Weise nicht einleuchten will. Ein Zeichen derselben modernen Anschauung ist es, wenn er in Rom die alte Peterskirche nicht gelten lässt, obgleich etliche schöne Altäre darin, während er den neuen Bau über die Maassen rühmt.[3]) In der Lateransbasilika fallen ihm, wie in andern römischen Kirchen, die geschnitzten und vergoldeten Holzdecken auf, in Maria Maggiore die prachtvolle Kapelle Sixtus des Fünften. Besonders aber preist er im Vatican die vielen schönen Säle und herrlichen Gemächer, desgleichen „eine sehr schöne Kapelle,[4]) in welcher neben anderen Gemälden auch das jüngste Gericht von dem kunstreichen Maler Michaelo Angelo gemalet.“ Das einzige Mal, dass wir in solchen Reiseberichten den Namen eines der grossen italienischen Künstler finden; aber auch hier von Raphael keine Spur, während Michel Angelo's Ruhm schon damals über die Alpen gedrungen war. In der vatikanischen Bibliothek bewundert er den grossen prachtvollen Saal und sieht „Schriften der alten Autoren, als Ciceronis, Virgilii, Ovidii, welche sie selbst mit eigenen Händen geschrieben haben sollen.“ Von Bildwerken rühmt er den Laokoon, besonders aber im Palast des Herzogs von Florenz (Villa Medici) ein „nackend Mannsbild von weissem Marmel,[5]) nicht gar lebensgross, wetzet knieend

[1]) Badenfahrt Herzog Friedrichs, Bl. 31. — [2]) Ital. Reise, Bl. 23. — [3]) Ebenda, Bl. 25. — [4]) Ebenda, Bl. 28. — [5]) Ebenda, Bl. 30.

ein Messer," von ihm „für der besten Kunstwerke eins gehalten, so in ganz Rom zu finden sind." Ausserdem erwähnt er die Dioskuren und auf dem Capitol den Marc Aurel.

Auf der Rückreise nehmen sie den Weg über Loreto, dessen prächtige Kirche mit Recht gepriesen wird;[1]) in Pesaro finden sie beim Herzog von Urbino deutsche Künstler;[2]) in Bologna, dessen Universität „zumeist von Teutschen besucht wird," erhalten sie trotz des Incognitos musikalische Ständchen; in S. Domenico bewundern sie das Grab des Heiligen,[3]) „einen schönen Altar von Marmelstein und Alabaster." In Florenz verkehrt Schickhart mehrfach mit Giovanni da Bologna, der ihm selbst die von ihm erbaute Kapelle zeigt.[4]) Lebhafte Freude haben sie sodann in Vicenza an den grossartigen Bauten Palladio's, obwohl dessen Name nicht genannt wird. Der Rathhaussaal daselbst wird mit dem von Padua verglichen, und dieser wieder mit dem ihm ähnlichen Saal des neuen Lusthauses zu Stuttgart.[5]) In S. Antonio fällt ihnen die herrliche Marmorsculptur in der Kapelle des Heiligen auf; das Reiterbild Gattamelata's finden sie dem des Marc Aurel „nicht sehr ungleich". In lustiger Fahrt auf der mit Fahrzeugen belebten Brenta, deren Ufer mit herrlichen Landhäusern geschmückt sind, gelangen sie endlich nach Venedig. Hier reisst ihn die Pracht der Bauwerke aus dem ruhigen Ton des Berichterstatters zu entzückten Ausrufen fort; doch widmet er in aller Herrlichkeit des Südens auch dem Gemälde Albrecht Dürer's seine Aufmerksamkeit. Auf der Rückreise fesselt sie in Innsbruck das Grabmal Kaiser Maximilians, und der Künstler der zierlichen Reliefs, Alexander Colin, wird gepriesen.[6]) Doch schenken sie auch dem goldenen Dacherl einen freundlichen Blick. —

Wir sehen, vom Anfang bis zum Ende der Epoche sind die Einflüsse Italiens in Deutschland nachzuweisen, unverkennbar an Macht und Vielseitigkeit immer mehr zunehmend, in alle Kreise allmälig eindringend. Zahlreiche Wanderungen von Künstlern machen den Anfang. Von Dürer selbst wissen wir aus seinen eigenen Berichten, wie er nach Venedig geht, freilich mehr die deutsche Kunst dort zur Anerkennung bringend als dem fremden Einflusse sich beugend. Dennoch ist in seinen Werken seit dem italienischen Aufenthalt die Einwirkung dortiger Kunst nicht zu verkennen. Wie er überall zu lernen sucht, sehen wir bei seiner Reise nach Bologna, wohin er sich begiebt, weil ihn Jemand in „heimlicher Perspective" zu unterrichten versprochen

---

[1]) Ital. Reise, Bl. 40. — [2]) Ebenda, Bl. 43. [3]) — Ebenda, Bl. 47. — [4]) Ebenda, Bl. 54. — [5]) Ebenda, Bl. 75. — [6]) Ebenda, Bl. 91.

hat. Die weiteren Spuren des italienischen Einflusses in der deutschen Kunst, aber auch die Selbständigkeit, welche letztere trotzdem zu bewahren weiss, werden wir später zu beobachten haben.

Ausser den künstlerischen Kreisen waren es aber zahlreiche andere Beziehungen zum Süden, welche die Einflüsse nach allen Seiten verbreiteten. In erster Linie wirkt hier der ausgedehnte Verkehr, in welchem der deutsche Handel immerdar mit Italien stand, Augsburg und Nürnberg, zugleich die Vororte der damaligen deutschen Kunst, allen andern voran. Dazu kamen die Schaaren von deutschen Studenten, welche fortwährend nach Italien zogen, um auf dessen hochberühmten Universitäten ihren Studien obzuliegen. Mit Interesse verfolgt noch jetzt der deutsche Wanderer ihre Spuren in den Arkadenhöfen der Universitäten von Padua und Bologna, wo ihre Namen und Wappen nicht den kleinsten Theil der prächtigen Dekoration ausmachen. Endlich zieht es auch den Adel, meistens freilich im Gefolge seiner Fürsten, nach Italien hinein, und das Resultat ist feinere Sitte, freierer Weltblick, höheres Interesse für alles geistige Schaffen, namentlich für die Kunst. Der niedere Adel selbst kann freilich dieses am wenigsten bethätigen, denn seine Mittel sind gering, und wenn er nicht als Landedelmann verbauern will, muss er froh sein, im Hofdienst, im Heere oder in der Verwaltung eine Stelle zu finden. Auch vom Kaiserthum war keine durchgreifende Förderung der Künste zu erwarten. Maximilian I ist der einzige Kaiser dieser Epoche, der die Kunst der Renaissance mit Theilnahme gepflegt hat; aber auch bei ihm beschränkte sich dies auf jene bekannten Holzschnittwerke und auf sein prachtvolles Grabmal zu Innsbruck. In allen diesen Unternehmungen spürt man freilich entschieden den Hauch der neuen Zeit. Dem deutschen Fürstenthume war es neben dem kernigen hochgebildeten Bürgerthume vorbehalten, die neue Kunst in monumentalen Werken zum Ausdruck zu bringen. Wie dies im Einzelnen geschehen, haben wir später zu betrachten, aber schon hier ist hervorzuheben, dass im Gegensatz zu der durch den Hof und seine Einflüsse fast ausschliesslich beherrschten Kunst in Frankreich wir in Deutschland zwar nicht so grossartige Monumente finden, in denen sich die Macht eines einheitlich geschlossenen Königthums verkörpert, dafür aber in einer fast unabsehbaren Reihe von Leistungen bescheideneren Massstabes die ganze reiche Mannigfaltigkeit, welche ein Vorzug unseres Volksthums ist.

II. Kapitel.

Anfänge der Renaissance bei Malern und Bildhauern.

Wenn es irgendwo klar wird, dass das Mittelalter sich vollständig überlebt hatte, so ist dies bei der Betrachtung der künstlerischen Schöpfungen dieser Epoche der Fall. In dem Kampfe des neuen Stiles mit den Formen der mittelalterlichen Kunst erkennen wir den Kampf zweier entgegengesetzter Weltanschauungen. Das Mittelalter hatte den Gipfel seines Schaffens in der kirchlichen Baukunst, und diese den ihrigen im gothischen Stil gefunden. Dieser war in hervorragendem Sinne auf den Kirchenbau berechnet, musste deshalb einer Zeit, die ausschliesslich kirchlich gesinnt war, zum höchsten Ausdruck ihres Wollens und Könnens gereichen. Wenn ein so tiefer Kenner des Mittelalters wie Schnaase[1]) vom gothischen Stil sagt, dass er gleich Anfangs für weltliche Zwecke nicht wohl geeignet war, so haben wir dies einfach zu unterschreiben. Wohl hat das Mittelalter seine Rathhäuser und Gildenhallen, seine Schlösser und Burgen, sowie die städtischen Wohngebäude charaktervoll in diesem Stile ausgeprägt; aber eine zu starke Färbung kirchlicher Kunst verbindet sich damit, als dass sie den Ausdruck weltlichen Behagens rein gewähren könnten. Schon seit dem 14ten Jahrhundert, wo das Bürgerthum mächtig aufblüht, die Städte in Reichthum und Bildung wachsen, die Lebenslust sich überall kräftig regt, beginnt der Verfall des gothischen Stiles als ein nothwendiger Reflex dieser Bewegung. Er hatte seine Rolle ausgespielt; eine andere Zeit mit neuen Gedanken verlangte neue Formen. Wie diese zuerst in Italien durch das Studium der antiken Denkmäler schon seit dem 14. Jahrhundert vorbereitet wurden, bis sie um 1420 zum Durchbruch kamen, ist bekannt.

Während diese Umgestaltung sich im Süden vollzog, brach der Norden nicht minder entschieden, wenn auch in anderer Richtung, mit den Traditionen des Mittelalters. Hubert van Eyck gehört sicherlich zu den grössten Bahnbrechern und Pfadfindern der Kunstgeschichte, denn seine neue Art, die Natur streng zu studiren und die menschliche Gestalt mit ihrer landschaftlichen

[1]) Zeitschrift für bild. Kunst IV. 304, in der Besprechung meiner Gesch. der franz. Ren.

und architektonischen Umgebung lebensvoll hinzustellen, sie aus der schablonenhaften Form und vom Goldgrunde des Mittelalters zu befreien, ist ein ebenso kühner Bruch wie die That eines Brunellesco, Ghiberti, Donatello es irgend war. Ging doch das ganze Streben der Zeit dahin, aus dem traumhaften Idealismus und der dürren Scholastik des Mittelalters zur Wahrheit, zu lebensvoller Weltwirklichkeit durchzudringen. Hier war es die Natur, dort in erster Linie die Antike, aus der die Kunst sich verjüngen sollte.

Wie diese Naturwahrheit im Norden sich mit reissender Schnelligkeit zunächst in der Malerei und Plastik verbreitete, aus der flandrischen Schule bald über alle Gebiete Deutschlands drang, musste die neue Kunst in scharfen Contrast mit der abgelebten gothischen Architektur treten. Diese war völlig in den Dienst eines handwerklichen Schematismus gekommen und gefiel sich, von den Händen wackerer aber etwas spiessbürgerlicher Werkmeister gepflegt, in technischen, namentlich constructiven Bravourstücken, wie z. B. dem Thurmhelm des Strassburger Münsters, oder in Spielereien mit monoton hergeleierten Masswerkformen. Man musste bald überall fühlen, dass dieser Stil hinter den Forderungen, welche die neue Zeit aufstellte, unrettbar zurückgeblieben sei. Zwar fristete er noch über ein Jahrhundert sein Dasein, denn nichts klebt so zäh am Althergebrachten, als das in der Routine ergraute Handwerk. Wir können uns daher nicht wundern, wenn wir bis ins 16. Jahrhundert den gothischen Stil in Deutschland herrschend finden, ja, wenn er in manchen Einzelheiten sich sogar noch bis ins 17. Jahrhundert zu erhalten weiss. Aber ebenso begreiflich ist es auch, dass bei den zahlreichen Berührungen Deutschlands mit Italien, den Kriegszügen der Kaiser, den Handelsverbindungen, den wissenschaftlichen Beziehungen, die dort so glänzend entfaltete neue Baukunst bald auf Deutschland zu wirken begann. Es hätte sogar viel früher geschehen müssen, wenn die Bewegung in den künstlerischen Kreisen nicht an den politischen und religiösen Verhältnissen ein Gegengewicht gefunden hätte. Denn dass die bildende Kunst seit van Eyck mit der Gothik auf gespanntem Fusse stand, lässt sich leicht aus den zahlreichen Gemälden der Zeit erkennen. Obwohl die Maler in ihren architektonischen Beiwerken und Hintergründen im Allgemeinen die gothischen Formen nicht verschmähen, scheint doch der Spitzbogen ihnen unbequem zu sein, denn fast ohne Ausnahme gebrauchen sie an seiner Stelle den Rundbogen. Ist es nun ein Wunder, dass wir die Renaissance in Deutschland etwa seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bei

den Malern und Bildhauern, in Gemälden, Holzschnitten, Kupferstichen, in Grabmälern und anderen plastischen Werken sich reich entfalten sehen, während die architektonischen Schöpfungen des neuen Stiles erst gegen die Mitte des Jahrhunderts ihren Anfang nehmen?

Unter den Kunstwerken dieser Epoche ist vielleicht keins, das den Uebergang aus der alten in die neue Zeit so vielseitig veranschaulicht, wie die Chronik von Hartmann Schedel vom Jahre 1493. Sie ist nicht blos eins der kostbarsten Druckwerke der Zeit, bietet in ihrem Texte nicht blos die merkwürdigsten Aufschlüsse über die Anschauungen derselben, sondern gewährt namentlich in dem unabsehbaren Reichthum ihrer von Michael Wohlgemuth und Michael Pleidenwurf entworfenen Holzschnitt-Illustrationen einen Maassstab für die Anforderungen und die Leistungen der zeichnenden Kunst. Während die figürlichen Darstellungen sich in dem von der flandrischen Schule ausgegangenen Realismus der Auffassung bewegen, hält sich das Ornamentale noch ganz innerhalb der Grenze des gothischen Stiles, und nur einmal, gleich auf dem ersten Blatte mit der imposanten Darstellung des thronenden Salvators, erkennen wir in den muthwilligen Kinderfigürchen, welche das gothisch gezeichnete Laubwerk der Umrahmung anmuthig durchbrechen, die Einflüsse der Renaissance. Es sind ächte italienische Putti.

Am wichtigsten für uns sind aber die vielen Städtebilder, mit welchen das Werk geschmückt ist. Schon in dem Streben nach geographischer und topographischer Darstellung, welche sich hier mit der Geschichtserzählung verbindet, spricht sich der wissenschaftliche Sinn der Zeit unverkennbar aus; in der Auffassung und Ausführung dagegen liegen das Mittelalter und die neue Zeit im Kampfe. Zunächst ist anzumerken, dass die gothischen Formen zwar oft angedeutet, aber niemals streng durchgeführt, niemals mit dem Spitzbogen charakterisirt sind. Dies trifft mit dem zusammen, was wir schon als hervortretende Eigenthümlichkeit bei den Gemälden der flandrischen Schule erkannt haben. In der That ist mit grosser Consequenz an Portalen und Fenstern, an den Schallöffnungen der Thürme und den Friesen und Gesimsen der Halbkreis aufgenommen, und selbst da, wo die grossen mehrtheiligen Fenster bestimmt auf den gothischen Stil weisen, ist doch der Rundbogen gewählt. Eine Sitte, die zur festgestellten Norm geworden ist und sich selbst noch bis in die viel genaueren Darstellungen eines Merian, also bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts, verfolgen lässt. In der Vorliebe für den Rundbogen begegnet sich also der Norden mit der Renaissance des Südens.

Um so auffallender daher, dass zweimal, und zwar in freier künstlerischer Erfindung, der Spitzbogen dennoch angewendet ist: das eine mal auf Blatt 7 an der Pforte des Paradieses, und zwar mit allen Ausschweifungen der späten Zeit, das andere mal bei der idealen Restauration des Salomonischen Tempels auf Blatt 66 B. Dass in der Darstellung der Städte, mögen sie nun antik oder modern sein, mögen sie Deutschland oder Italien, Griechenland oder dem Orient angehören, die herkömmlichen Formen des Mittelalters hauptsächlich zur Verwendung kommen, kann uns nicht Wunder nehmen, denn es geschieht in demselben naiven Sinne, der das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Italien wie im Norden die Kunst beherrscht und keinen Anachronismus darin empfindet, antike Götter und Helden oder biblische Gestalten in die Kleider der eigenen Zeit zu stecken. Daneben aber macht sich durchgängig auch ein Einfluss der italienischen Renaissance geltend, vor allem in den überaus zahlreichen Central- und Kuppelbauten, sowie in den kuppelartigen Abschlüssen der Thürme.

In anderer Hinsicht aber tritt die mittelalterliche Anschauung mit ihrer Gleichgültigkeit gegen das Reale, ihrem Hange zu phantastischer Willkür ganz unvermittelt in behaglicher Breite hervor. Wenn Ninive, Damaskus, Babylon, Athen, Nicäa sich ganz wie deutsche Städte des Mittelalters darstellen, so wundern wir uns darüber nicht; wenn aber Ninive genau so aussieht wie Korinth, Damaskus genau so wie Neapel, Perugia, Verona, Siena, Mantua, Ferrara; wenn ferner Nicäa in nichts zu unterscheiden ist von Padua, Marseille, Metz und Trier; wenn Troja zum Verwechseln gleich ist mit Tibur, Ravenna, Pisa, Toulouse u. s. w., so heisst dies allerdings der Phantasie etwas zumuthen. In der That ist es so: einige Holzstöcke haben sich gefallen lassen müssen wiederholt abgedruckt und mit verschiedenen Städtenamen versehen zu werden.[1]) Am wunderlichsten dabei, dass dies Verfahren selbst auf benachbarte deutsche Städte angewendet wird; am naivsten vielleicht bei Magdeburg (Bl. 180), dessen eine Hälfte einfach die Wiederholung des Holzstockes ist, welcher auf Bl. 39 Paris vorstellt, wozu aber noch ein Holzstock gefügt

[1]) Dies naive Verfahren lässt sich noch bis tief ins 16. Jahrh. verfolgen. Stumpff's Schweizer Chronik (Zürich, 1548 in 3 Bdn. fol.), eines der vorzüglichsten Holzschnittwerke der Zeit, verwendet für die Belagerung zu Florenz (I. Bl. 74) und von Neapel (I. Bl. 82) denselben Holzstock, ebenso für Rom (I. 116), Damiette (I. 247), Tournay (I. 188). Dagegen erfreuen sich wenigstens die Städte der Schweiz einer charakteristischen, im Ganzen richtigen Darstellung.

ist, der ebenso wenig mit Magdeburg gemein hat, und dessen Häuserlinien nicht einmal mit den angrenzenden von Paris zusammenstimmen. Ebenso wenig Anspruch auf Wahrheit können die Darstellungen der verschiedenen Ordensklöster machen, denn das Cluniacemser-Kloster auf Bl. 173 ist genau dasselbe wie das Gebäude der Vallumbroser auf Bl. 190, der Kreuzträger auf Bl. 207, der Prediger auf Bl. 209 und noch mehrerer anderer. Eine zweite Abbildung gilt gleichmässig für die Benediktiner, die Augustiner, die Cisterzienser, die Tempelherren, die Cölestiner, die Rhodiserritter und noch einige andere, eine dritte ist den Karthäusern, den Olivetanern und anderen zugetheilt.

Aber neben diesen rein willkürlichen Illustrationen giebt es doch eine Anzahl von solchen, in denen das Streben der Zeit nach dem charakteristischen Ausdruck der Wirklichkeit sich ausspricht, und denen offenbar mehr oder minder genaue Aufnahmen an Ort und Stelle zu Grunde liegen. Dies sind meistens grosse Blätter, welche den Raum von zwei gegenüberstehenden Seiten in Anspruch nehmen. Dahin gehören zunächst in Deutschland vor allen Nürnberg (Bl. 100), das mit seiner thürmereichen Stadtmauer, seinen beiden Hauptkirchen und der stattlichen Burg einen prächtigen Anblick gewährt; Erfurt (Bl. 155), dessen Dom mit der hohen Treppe und den drei Thürmen sowie der gegenüberliegenden Severikirche man leicht erkennt; Würzburg (Bl. 160) mit seinem grossartigen Schloss und dem vierthürmigen Dome, sammt den drei romanischen Absiden; Bamberg (Bl. 175), welches nicht blos durch den imposanten Dom und die Lage des Michaelklosters charakterisirt wird, sondern bei dessen oberer Pfarrkirche auch der Chor mit seinem Umgang sammt Strebebögen und Pfeilern ganz richtig wiedergegeben ist. Ebenso ist Köln (Bl. 91) wohl an seinem Bayenthurm und dem noch im Ausbau begriffenen Chor des Domes zu erkennen; Strassburg (Bl. 140) wird vor allem durch das gewaltige Münster, dessen Thurm hoch in den Text der Seite hineingreift, charakterisirt; man sieht deutlich die prachtvolle Rose der Façade, aber auch den Thurm auf dem Querschiff mit seiner noch vorhandenen Spitze. In Basel (Bl. 244) erkennt man besonders die Münsterterrasse, steil über dem Rhein aufragend; an dem nordwestlichen Thurm wird eben noch gebaut; auf der Rheinbrücke macht sich die noch vorhandene kleine Kapelle bemerklich. Auch Ulm (Bl. 191) mit dem unvollendeten Thurmkoloss seines Münsters und mit reichem Gemäldeschmuck am Thurme des Hauptthores gegen die Donau ist wohl zu erkennen; ebenso München mit dem hohen Dach und den helmlosen Thürmen seiner Frauenkirche sowie dem

malerischen Isarthor; endlich Wien (Bl. 99), wo nicht blos der Stephansthurm, sondern auch St. Marien am Gestade mit dem originellen Thurmbau genügende Anhaltspunkte geben.[1])

Aber auch einige der grossen italienischen Städte erfreuen sich einer im Ganzen richtigen und charakteristischen Darstellung. So zunächst Venedig (Bl. 44), wo man nicht blos die Piazzetta mit den beiden Säulen, den Dogenpalast mit seinen oberen und unteren Arkaden, die Markuskirche mit ihren hohen Kuppeln, sondern selbst die eigenthümlich geschweiften Giebel des venetianischen Stiles, die offenen Loggien und die Balkone der Palastfaçaden, ja sogar die auffallende Form der Kaminschlote mit Verständniss wiedergegeben sieht. Ebenso charakteristisch ist Florenz aufgefasst: der Dom mit seiner gewaltigen, ganz vollendeten Kuppel, das Baptisterium und der Glockenthurm, der gewaltige Palazzo Vecchio mit der nicht zu verkennenden Gestalt seines Thurmes, dann aber auch die Annunziata mit ihrer hohen Chorrotunde, ja sogar S. Maria Novella mit den grossen Voluten der Façade ist wiedergegeben. Nicht minder interessant ist die grosse Darstellung von Rom (Bl. 58). An der rechten Seite bildet die Grenze die Porta del Popolo, darüber die grossartige Form der Engelsburg, noch weiter oben am Horizont das Belvedere, noch nicht mit dem Vatican verbunden; der päpstliche Palast selbst noch ganz in mittelalterlicher Form, daneben die alte Petersbasilika mit ihrer Vorhalle und mächtigen Façade, weiter die Tiberinsel mit ihren Kirchen, dann die Säule Marc Aurel's und dicht dabei die grosse Kuppel des Pantheon; den Abschluss zur Linken bildet ein Theil des Colosseums, dahinter der Janus- und der Vestatempel; im Vordergrund sieht man noch auf Monte Cavallo eine naive Darstellung der Dioskuren mit ihren Rossen. Auch der begleitende Text hebt die wichtigsten Alterthümer mit Verständniss heraus, schliesst aber mit der Klage über die Verwüstung der Denkmäler durch die Römer, welche in kurzer Frist das ganze edle Alterthum zerstören müsse.

---

[1]) Wie hoch die Schedel'sche Chronik in allen diesen Punkten über der Masse der gleichzeitigen Erscheinungen steht, erkennt man u. A. in der um ein Lustrum später veröffentlichten Kölner Chronik von 1499. Dort ist nur Köln im Wesentlichen richtig wiedergegeben, übrigens sind die Städte in kindlicher Abbreviatur, ohne charakteristische Züge, ohne alle architektonischen oder gar landschaftlichen Ansprüche dargestellt. Auch ist überhaupt mit wenigen, überall wiederholten Holzstöcken die ganze Illustration, und zwar in ziemlich roher Ausführung bestritten. Wie nachsichtig man selbst bei hoch entwickelter Kunst gegen dies häufige Verwenden derselben Abbildung noch war, beweist die Chronika der Hungarn (Wien 1534) mit ihren oft wiederholten trefflichen Holzschnittbildern.

Man sieht, welche Städte und Denkmäler damals die Menschen am meisten beschäftigten, wie vieles Andere ihnen dagegen gleichgültig war. Wohl stimmt es damit überein, dass wir auch von Jerusalem eine in den Hauptpunkten zutreffende Darstellung finden (Bl. 48), dass aber besonders Constantinopel mit Vorliebe behandelt ist. Auf Blatt 130 findet sich eine grosse Darstellung der Stadt, auf welcher die Sophienkirche mit ihrer Kuppel und mehreren in der Nähe errichteten Säulen hervorragt. Dieses Bild ist dann um die Hälfte verkleinert auf Bl. 249 und 214 zweimal wiederholt. Endlich findet sich auf Bl. 257 eine Darstellung der alten Monumente, unter denen ausser der Sophienkirche der Kuppelbau von St. Johann dem Täufer, der kaiserliche Palast mit seinen Gärten, der Hippodrom mit seinen beiden Obelisken hervorragen. —

Sahen wir in diesem bedeutenden Werk zwar einzelne Keime einer neuen Richtung, Spuren des Einflusses von Italien, aber noch vielfach gebunden und gehemmt durch mittelalterliche Anschauung, wie sie den aus der ältern Schule hervorgegangenen Künstlern eigen war, so tritt nun mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue Generation von Künstlern auf den Schauplatz, welche ihre Anregungen direct aus Italien holt und der Renaissance den Eingang in die deutsche Kunst bahnt. Der Augsburger Schule scheint hier der Zeit nach der Vorrang zu gebühren. Die zahlreichen Handelsverbindungen mit Oberitalien, namentlich Venedig, führten von selbst auf diesen Weg; die Lebenslust der üppigen Kaufmannsstadt begünstigte die Aufnahme dieser heitern Formenwelt. *Hans Burgkmaier*, geboren 1472, ist einer der ersten, welche die Kunst des Südens nach Deutschland verpflanzen. In der Regel wird von ihm gesagt, er habe seit seinem Aufenthalt in Venedig 1508 „seine Manier geändert". Allein seine Werke beweisen, dass er die Renaissance schon vorher gekannt hat, sei es, dass er schon einmal im Süden war, sei es dass er aus italienischen Stichen und Gemälden gelernt hatte. Schon auf seinem mit 1502 bezeichneten Bilde der Lateransbasilika[1]) mischen sich in der Architektur der Halle die Formen des neuen Stiles mit den gothischen. Es ist wohl das früheste Auftreten von Renaissancemotiven in Deutschland, wenigstens ist mir kein früheres Denkmal bekannt. Noch entschiedener kommt die neue Kunstweise zum Ausdruck bei dem prächtigen Throne, den wir auf dem Mittelbilde einer aus dem Katharinenkloster stammenden Altartafel in der Galerie zu Augsburg vom Jahre 1507 be-

[1]) Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegalerie Nr. 20—22.

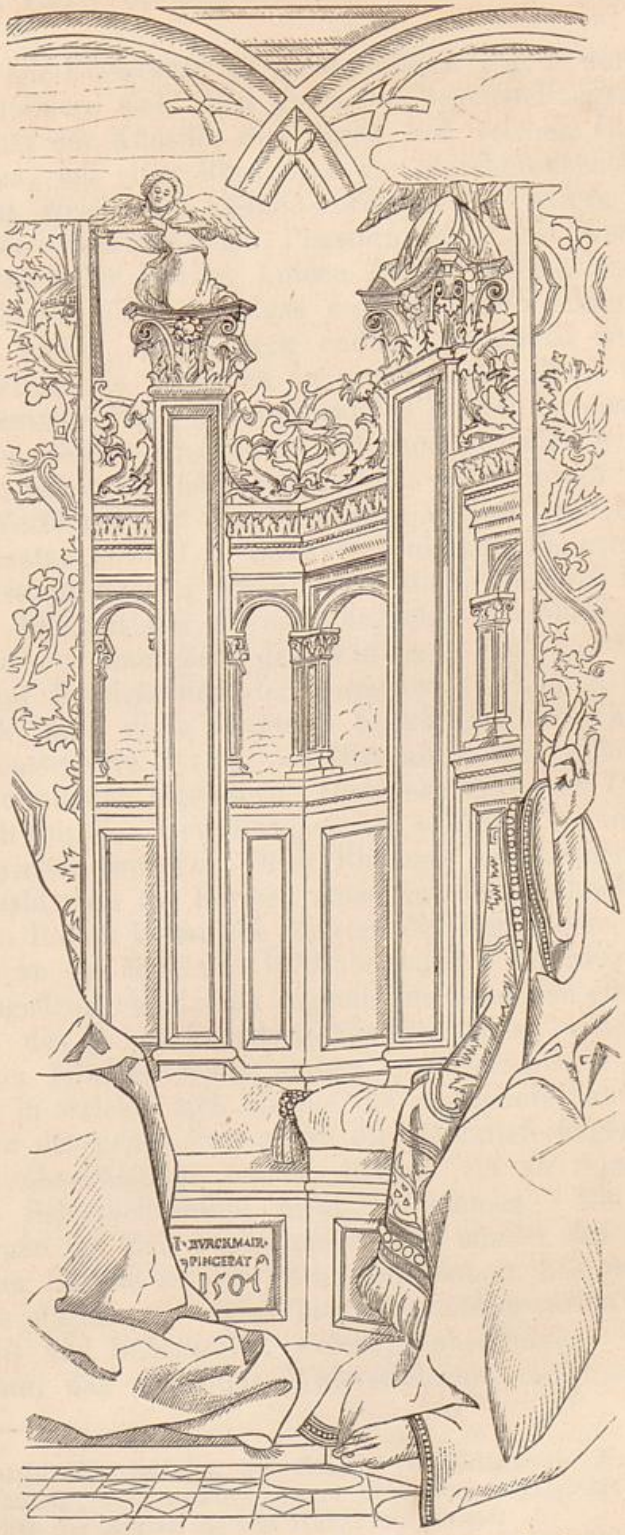


Fig. 1. Nach einem Gemälde von Hans Burgkmaier. Augsburg.

merken.[1]) Die Einfassung ist noch gothisch (Fig. 1), und auch auf den Flügelbildern sieht man gothische Bogenstellungen gemalt.[2]) Dagegen hat der Künstler den Thron, auf welchem Christus und Maria sitzen, mit einer Rücklehne von durchbrochenen Arkaden ausgestattet, welche auf kleinen korinthischen Pfeilern ruhen und von grösseren korinthischen Pilastern eingefasst werden. Auf den Kapitälen der Pilaster knieen Engel, welche ausgespannte Teppiche halten; den Abschluss der Balustrade bilden Delphine, welche in freiem Rankenwerk enden. Auffallend ist schon an diesem Blatte, wie überlegen an ornamentaler Fülle und Pracht die Renaissanceformen den dekorativen Elementen einer fessellos gewordenen Gothik erscheinen. Dennoch wendet der Künstler beide Stile neben einander an, und das bleibt fortan für längere Zeit das Verfahren fast aller deutschen Meister. Sie stehen damit im Gegensatze sowohl zu ihren italienischen Zeitgenossen, wie zur Auffassung unserer Tage. Wir Modernen, auf Einheit des Stils und Reinheit der Formen bedacht, verstehen schwer das naive Gebahren einer Zeit, der es in erster Linie auf ornamentale Pracht, auf Bereicherung der Formenwelt ankommt. Schon die Spätgothik hatte diese Richtung begünstigt, denn seitdem das strenge constructive System des Mittelalters sich gelockert hatte, war selbst mit den eigentlichen Grundelementen der Construction, namentlich mit den Gewölbrippen ein willkürliches ornamentales Spiel getrieben worden. Diese Richtung musste sich noch steigern, sobald man die Formen einer fremden Architektur kennen lernte. In Italien hatten die Meister der Renaissance die letzten Anklänge an das Mittelalter bald überwunden und waren zu einem Stil durchgedrungen, dessen ungemischte Schönheit ein klassischer Ausdruck des hohen künstlerischen Sinnes ist, welcher damals die Nation erfüllte. Ganz anders in Deutschland. Die wilde Gährung, in welcher sich bis tief ins sechzehnte Jahrhundert die Tendenzen der neuen Zeit gegen die Ueberlieferungen des Mittelalters durchzukämpfen hatten, liessen ein so reines, so allgemeines Schönheitsgefühl nicht aufkommen. Alle nordischen Schöpfungen der Zeit tragen mehr oder minder das zwiespältige Wesen der Epoche an der Stirn. Stilreinheit, höchste Läuterung der Form dürfen wir daher hier nirgends erwarten; wohl aber eine Kraft und Lebensfülle, welche, unbekümmert um all diese Gegensätze, das scheinbar Widerstrebende mit frischem Sinne

---

[1]) Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegalerie Nr. 6. — [2]) Die Durchzeichnung, nach welcher unsere Abbildung angefertigt ist, verdanke ich der Güte der Herren E. von Huber und Sesar.

aufgreift und mit jugendlicher Gestaltungslust in charaktervollen Schöpfungen ausprägt. In diesem Sinne verfuhren alle unsere alten Künstler, und in diesem Sinne müssen ihre Arbeiten gewürdigt werden.

Um zunächst noch einen Augenblick bei Burgkmaier stehen zu bleiben, so bieten seine zahlreichen Zeichnungen für den Holzschnitt genug Beispiele, wie frei er mit den architektonischen Formen umspringt, wie weit in der Regel diese flüchtig hingeworfenen Compositionen hinter dem architektonischen Ernst des oben erwähnten Gemäldes zurückbleiben. Zahlreiche Belege finden wir in der grossen Reihenfolge der östreichischen Heiligen. Deutlich tritt uns darin die Vorliebe der Zeit für architektonische Einrahmungen und Hintergründe, für geräthliche und kostümliche Beiwerke entgegen. Man liebte, in solchen Dingen sein reiches Wissen, seine flüssige Erfindungsgabe darzulegen. Die Scenen werden meist in offene oder geschlossene Hallen verlegt, oder die Landschaft wird mit prächtigen Gebäuden geschmückt; an reichen Thronsesseln, an Geräthen und Gefässen aller Art ist kein Mangel. In Burgkmaier's oben erwähnten Blättern sind die Renaissanceformen meistens nur von ungefähr aufs Gerathewohl angegeben. Man vergleiche z. B. die dorisirenden Säulen auf Blatt 3 (der h. Adalbert), die ähnlich behandelten, aber ebenfalls etwas zweifelhaften auf Bl. 10 (h. Ansbert) oder auf Bl. 12 (S. Ediltruda). Nicht minder willkürlich wird man sie auf Bl. 37, 39, 49, 67, 71 finden. Aber man betrachte die korinthisirenden Säulen mit der h. Amalberga: die Füsse geschweift mit doppelter Gurtung, der Torus beinahe gothisch, oder vielmehr spätromanisch mit doppelter Auskehlung, das Kapitäl mit einem gezackten Blatt auf jeder Ecke, dazwischen eine Maske. Neben dem Gothischen kommt unsern Meistern auch das Romanische noch oft in den Weg. Auf Bl. 25 (S. Dentalin) sieht man eine Säulengalerie mit Würfelkapitälen. Die Säulenschäfte bildet man am liebsten mit starker Ausbauchung, bekleidet mit Laubwerk, fast pflanzenartig. So auf dem eben erwähnten Blatt und auf Bl. 16 (S. Bonifaz), sowie auf vielen anderen. Diese willkürlichen Renaissancegebilde werden dann ohne Scheu unmittelbar mit gothisch profilirten Bögen und Gewölben verbunden; so auf Bl. 13 (S. Bathilde) oder auf Bl. 86 und manchen andern. Wie das Laubwerk oft zwischen dem krausen spätgothischen Blatt und dem Akanthus der Renaissance schwankt, sieht man z. B. auf Bl. 15 und 96; dass der Meister indess die neue Formenwelt, wo es ihm darauf ankommt, mit ihrem ganzen Reichthum wohl zur Geltung zu bringen weiss, erkennt man an dem Wandfries mit Masken

und Rankenwerk auf Bl. 109 (S. Ulrich) und mehr noch an der hübschen Chornische auf Bl. 111 (S. Wenzeslaus). Aehnliche Studien lassen sich im Weisskunig und den übrigen Arbeiten Burgkmaier's machen. Zum Trefflichsten gehört das meisterhafte Holzschnittblatt vom J. 1510 (Bartsch VII, 40), auf welchem der Tod wie ein Bandit aus dem Hinterhalte einen jungen Ritter niederwirft, während das schöne Weib, das den Unseligen verlockt hat, schreiend sich zur Flucht wendet. Es ist eine ganz aus venezianischen Anschauungen hervorgewachsene Composition: das enge Gässchen, von hohen Palästen mit prächtigem Renaissanceportal eingeschlossen, hinten ein Kanal mit einer still vorbeigleitenden Gondel; selbst die Form des Kamines auf dem nächsten Dache erinnert an Venedig.

Unter den Augsburger Künstlern, welche die neue Formenwelt wahrscheinlich durch Burgkmaier kennen lernten, stehen die Mitglieder der Familie Holbein oben an. Der *alte Hans Holbein* hat in seinen Bildern noch vielfach der Gothik gehuldigt. So besonders auf dem Bilde von Sta. Maria Maggiore vom J. 1499, einem seiner Hauptwerke.[1]) Aber schon an den vielbesprochenen Altartafeln[2]) derselben Galerie, welche man jetzt dem alten Holbein zurückgeben muss, nachdem eine gefälschte Inschrift sie längere Zeit dem Sohne zugeeignet hatte, sieht man in der Einfassung goldne Renaissanceranken mit geflügelten Genien, die in Blumenhörner blasen. Noch freiere und edlere Ausbildung hat die Renaissance auf dem herrlichen Sebastiansaltar der Münchener Pinakothek,[3]) den man vielleicht als gemeinsames Werk des älteren Hans Holbein und seines Bruders Siegmund zu betrachten haben wird.

Der erste Meister, welcher vollständig mit dem Mittelalter bricht und sich dem neuen Stile mit Entschiedenheit zuwendet, ist *Hans Holbein der Jüngere.* In seinen Werken begegnen wir kaum irgendwo den Formen der Gothik, mit Ausnahme etwa der Gewölbe; dagegen bringt er mit Vorliebe antike Architekturdetails und Ornamente der Renaissance an. Aber es bleibt bei ihm nicht wie bei den meisten seiner Zeitgenossen und Landsleute ein blosses Spiel, er dringt vielmehr tief in das Wesen der neuen Kunstweise ein, so dass sein ganzes Schaffen von ihr erfüllt und durchdrungen erscheint. Da Woltmann in seinem Buche auch diese Seite des grossen Meisters erschöpfend geschildert hat, so bedarf es nur einer kurzen Andeutung. Zunächst ist Holbein

---

[1]) Marggraff's Katalog der Augsb. Gemäldegal. Nr. 16—18. — [2]) Ebd. No. 673—676. — [3]) Marggraff's Katalog der Pinakothek. Säle Nr. 16—18.

einer der Ersten, welche den neuen Stil in monumentalen Werken zur Anwendung gebracht haben. Seine Façadenmalereien, soweit sie uns aus Entwürfen und Nachbildungen bekannt sind, bezeugen, mit welch genialer Freiheit er diese Gattung von Darstellungen ausgebildet hat. Das ganze 16. Jahrhundert bleibt in den alemannischen Gebieten am Oberrhein, in der Schweiz, wie im oberen Elsass von ihm abhängig. Wir dürfen ihm die erste Anwendung und Feststellung dieser Art von Wanddekoration zuschreiben. Sie weicht in wesentlichen Punkten von dem ab, was Italien auf diesem Felde geleistet hat; denn die dort empfangenen Einflüsse werden in freier Weise, nach den ganz besonderen Bedingungen der Aufgabe, umgestaltet. In Oberdeutschland war die Mehrzahl der bürgerlichen Wohnhäuser damals (wie noch jetzt gewöhnlich) ohne höhere architektonische Ansprüche, häufig sogar in Fachwerk, zumeist aber in Putzbau ausgeführt. Höchstens für das Rahmenwerk der Fenster und Thüren wendete man Haustein an. Auch in der Eintheilung zeigen diese Façaden alle Zwanglosigkeit der damaligen Bauweise, indem sie ohne Rücksicht auf Symmetrie die Oeffnungen ganz unregelmässig nach Willkür und Bequemlichkeit vertheilen. Aber die Form- und Farbenlust der Zeit begnügte sich nicht immer damit: sie suchte nach einem Ausweg, und sie fand ihn in der Malerei. Dem Maler wurde die Aufgabe zu Theil, die Façaden mit heiteren und ernsten Geschichten, meist aus dem klassischen Alterthume, zu schmücken und durch sein Werk die Unregelmässigkeit der Anlage zu verdecken. Zur Ausführung solcher Arbeiten gehörte aber ausser dem, was man sonst vom Maler zu verlangen pflegt, ein entwickelter architektonischer Sinn, Verständniss der Bauformen, Geschick in Verwendung und Verbindung derselben. Hier kam den damaligen Künstlern ihre Vielseitigkeit zu statten, ja bei den vorzüglichsten, bei einem Meister wie Holbein vor allen, kann man von Universalität sprechen. Was den heutigen Malern bei zunehmender Einseitigkeit der Ausbildung fast völlig fehlt, das besitzt Holbein in vollendetem Grade. Zunächst nimmt er, wie beim Hertenstein'schen Hause in Luzern,[1]) die Façade als eine Teppichfläche, die er in schicklicher Gliederung mit den Schöpfungen seiner Phantasie bekleidet; im Hauptbilde aber sorgt er für einen architektonischen Hintergrund, der als prächtige Kuppelhalle mit Nische, auf Säulen sich öffnend, dem Ganzen als bedeutsamer Mittelpunkt dient. Freier entwickelt sich der Stil des Meisters und grossartiger seine architektonische Auffassung

[1]) Woltmann, Holbein und seine Zeit. I, 217 ff.

an dem ehemaligen Haus zum Tanz zu Basel,[1]) zu welchem uns der Entwurf in einer Durchzeichnung des Museums zu Basel erhalten ist, sowie an mehreren Originalzeichnungen, welche dieselbe Sammlung besitzt. Wir geben zwei Beispiele, um das Ver-

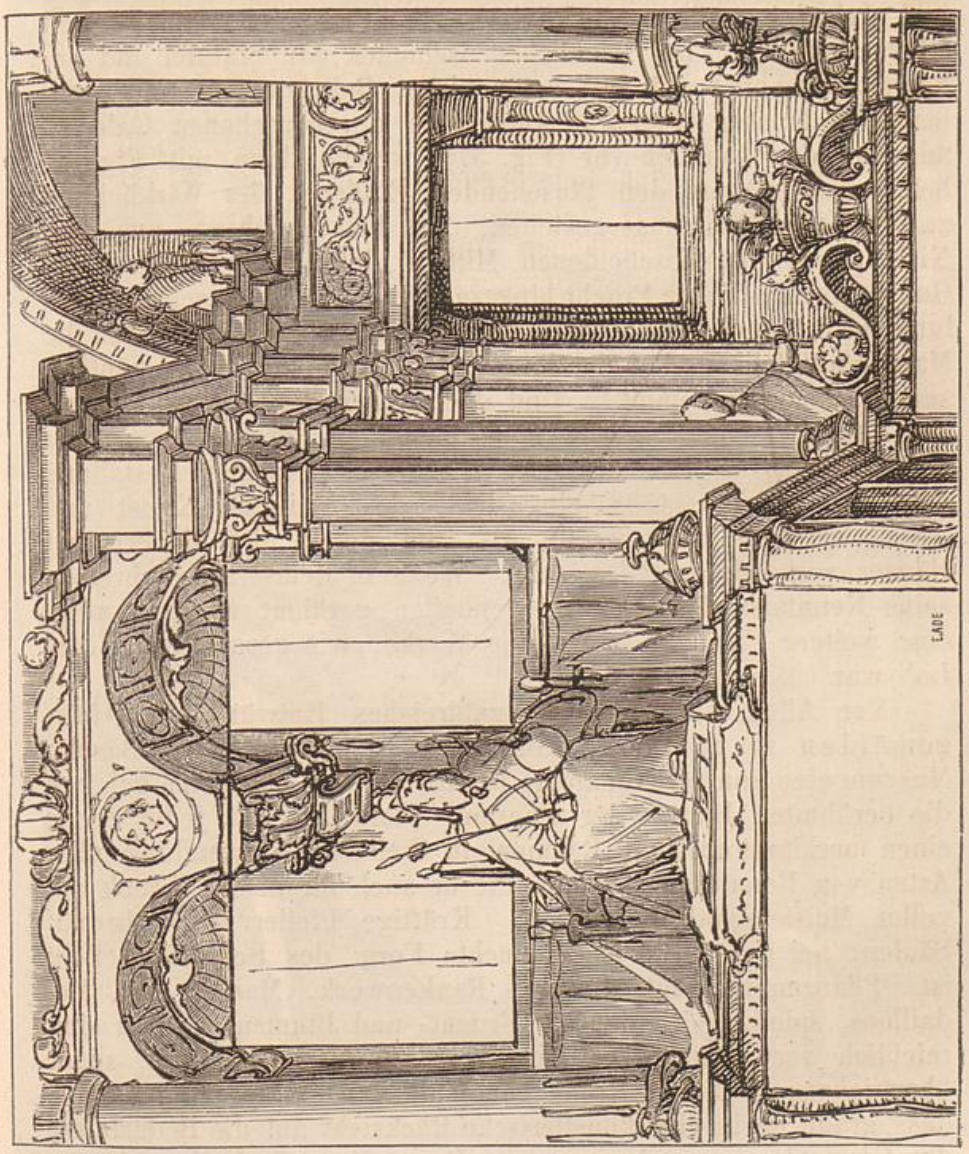


Fig. 2. Façadenzeichnung von H. Holbein in Basel.

fahren des Künstlers zu veranschaulichen. Will man seine geniale Erfindung voll würdigen, so muss man sich vergegenwärtigen,

[1]) Woltmann, Holbein und seine Zeit. I, 289 ff.

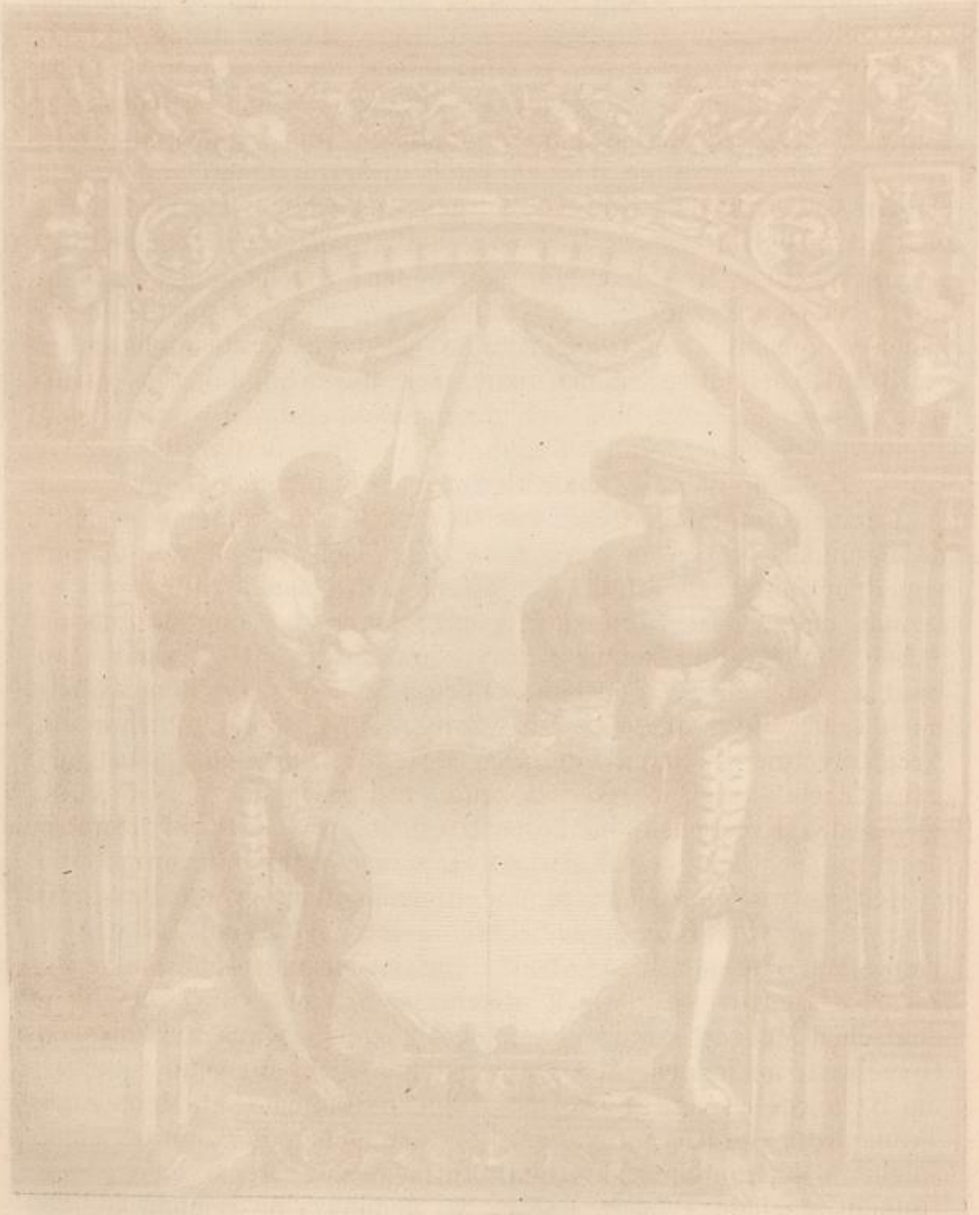
dass er in beiden Fällen nichts vorfand, als die wenigen ganz unregelmässigen Fensteröffnungen, die weder neben- noch übereinander angebracht sind. Ueber diese wirft er nun ganz frei ein architektonisches Gerüst, das in seinem prachtvollen Aufbau uns einen Phantasiepalast vor Augen zaubert, mit hohen Wölbungen und Arkaden, mit perspektivisch vorspringenden Säulen- und Pfeilerstellungen, mit reichlichem Schmuck von Statuen und anderem Bildwerk, mit frei componirten Bekrönungen und ornamentalen Friesen (Fig. 2). Auch jene durchbrochenen Galerien auf Konsolen kommen vor (Fig. 57), welche dann mit Figuren belebt werden, um den täuschenden Eindruck der Wirklichkeit zu erhöhen. Man muss gestehen, dass hier gleichsam aus dem Nichts, mit den bescheidenen Mitteln dekorativer Malerei ein Ganzes von festlicher Pracht hingezaubert ist. Die Baseler Sammlung besitzt noch eine Anzahl ähnlicher Entwürfe, in welchen die Mannigfaltigkeit und Leichtigkeit der Erfindung unerschöpflich zur Erscheinung kommt.[1]) Und doch waren dies nur untergeordnete Arbeiten, nicht grade hochstehend in der Schätzung der Zeitgenossen, so dass der Rath von Basel in seiner Bestallung vom 16. October 1538 eingesteht, des Meisters Kunst und Arbeit sei weit mehr werth, als dass sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle. Wenn in demselben Schreiben seine Kenntniss der Bauangelegenheiten gerühmt wird, so zeigt eine weitere Umschau über seine Werke, wie gerechtfertigt dies Lob war.

Vor Allem sind hier die zahlreichen Entwürfe zu Glasgemälden zu erwähnen, von denen namentlich das Baseler Museum eine ganze Reihenfolge besitzt. Zu den schönsten gehören die berühmten Blätter der Passion. Holbein giebt jeder Scene einen architektonischen Rahmen in freiester Verwendung aller Arten von Renaissanceformen, die er auch für diesen Zweck mit voller Meisterschaft beherrscht. Kräftige Pfeiler wechseln mit Säulen, bei denen die ausgebauchte Form des Schaftes beliebt ist. Pflanzenornament, lustiges Rankenwerk, Masken und Medaillons, spielende Genien mit Frucht- und Blumenschnüren sind reichlich verwendet. Die Formen sind durchweg derb, sogar übertrieben; aber mit Recht hat Woltmann darauf hingewiesen, dass grade darin eine künstlerische Rücksicht auf die Bedürfnisse der Glasmalerei zu erkennen ist. Denn diese Technik verlangte

---

[1]) Die Façade des Hauses zum Greifenstein, welche Woltmann (I, 288) ebenfalls Holbein zuschreibt, verräth entschieden die Hand eines geringeren Zeitgenossen.

Fig. 3. Zeichnung zu einem Glasgemälde von H. Holbein. Berlin.



kräftige Umrisse und reichen Wechsel in der Silhouette, um eine wirkungsvolle Zusammenstellung kontrastirender Farben zu ermöglichen. Desshalb sind auch Athleten und Karyatiden, Friese mit figürlichen Darstellungen, kurz alle Elemente, welche der neue Stil bot, zu Hülfe genommen. Aus diesen Anfängen entwickelte sich die Schweizer Glasmalerei im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts zu jener Pracht, von welcher noch jetzt manche Reste in Rathssälen, Zunftstuben und Schützenhäusern Zeugniss ablegen .Eine der frühesten dieser Reihenfolgen ist die im Grossrathssaal zu Basel von 1519 und 1520, zum Theil nach Zeichnungen von *Holbein*, *Urs Graf* und *Niklas Manuel* ausgeführt. Letztere beiden Meister gehören zu denen, welche neben Holbein die Renaissance zuerst dort einbürgerten. Ein Beispiel Holbeinscher Composition zu Glasgemälden, jetzt im Kupferstichkabinet zu Berlin befindlich, geben wir nach der Abbildung bei Woltmann (Fig. 3). An den schlanken Doppelsäulen, welche den Pfeilern vorgesetzt sind, erkennt man, wie willkürlich sogar selbst Holbein damals noch die neuen Formen behandelte, und wie manche mittelalterliche Anklänge selbst an romanischen Stil dabei einfliessen. Aber auch sonst zeigt sich der Meister überall von dem Bestreben erfüllt, die Formen des neuen Stiles, wo es irgend möglich war, anzubringen. Sogar auf den Bildnissen Jakob Meyer's und seiner Gattin vom Jahre 1516[1]) sieht man Säulen von sehr wunderlicher Form, in denen die Renaissance noch sehr unklar aufgefasst erscheint. Auch das Laubwerk am Architrav, die Wölbung mit ihren Rosetten, mit einem Wort das ganze architektonische Gerüst zeugt von geringem Verständniss. Es ist das Kindlichste in dieser Hinsicht, was wir von Holbein besitzen. Schon aus der Entwicklung seiner Architekturformen, die in den Entwürfen zu Glasgemälden, namentlich in den Passionsbildern, so viel freier und sicherer gehandhabt sind, lässt sich vermuthen, dass er inzwischen in Oberitalien gewesen sein muss. Zwar wissen wir zu wenig über die Art, wie die damaligen deutschen Meister studirten; manches mögen sie aus italienischen Gemälden, noch mehr aus Kupferstichen sich angeeignet haben; am Hertenstein'schen Hause hat Holbein Studien nach Mantegna's Triumphzug des Caesar verwerthet: dennoch muss man bei einer solchen Vertrautheit mit den Formen der Renaissance, wie Holbein sie bald an den Tag legt, auf eine Anwesenheit in Italien schliessen. Gleichwohl bleibt in der Mehrzahl dieser Werke

[1]) Abb. bei Woltmann, I, p. 232.

aus seiner früheren Baseler Epoche das Gesammtverhältniss meistens ein gedrücktes, und es giebt sich darin der Einfluss nordischer Gewohnheiten, die Sitte niedriger Wohnräume, wie sie Deutschland und der Schweiz eigen war, kund. Auch die Composition der Darmstädter Madonna ist nicht frei von diesen Mängeln, aus denen man in diesem Falle nicht ein Verdienst des Meisters machen sollte. Dass er übrigens in seinen Altarbildern mit weiser Mässigung in Anwendung von architektonischem Beiwerk verfährt, beweist eben jene Madonna des Bürgermeisters Meyer und noch mehr das Solothurner Bild.[1])

Wie aber Holbein sich im Laufe der Zeit im Verständniss der Architekturformen entwickelte, erkennt man an den späteren Arbeiten. Der Erasmus im Gehäus, welcher den Titel zur Gesammtausgabe der Werke dieses Gelehrten bildet und sicher vor 1540 entstanden ist, zeigt nicht blos schlanke Verhältnisse, eleganten Aufbau des Ganzen, sondern im Einzelnen sogar schon Formen des beginnenden Barocco, wie sie Michelangelo und seine Schule zuerst in die Architektur einführten. Reiner und edler als dieses Werk, ja wohl ohne Frage die vollendetste architektonische Schöpfung der gesammten deutschen Renaissance ist der Entwurf zu einem Kamin, wahrscheinlich für ein Schloss Heinrichs VIII bestimmt, welchen man im British Museum sieht.[2]) In Form eines Triumphbogens angelegt, in vollendet schönen Verhältnissen durchgeführt, mit köstlichen Ornamenten und Bildwerken geschmückt, verbindet dies Prachtwerk die heitere Dekorationslust der Frührenaissance mit der reifen Schönheit des entwickelten Stiles, ohne alle Beimischung barocker und manierirter Elemente, wie sie die Architektur auf dem vorher besprochenen Blatte doch schon zeigt. Hier ist ungefähr dieselbe Höhe erreicht, welche ein Andrea Sansovino einnimmt.

Aber noch viel fruchtbarer ist die Thätigkeit, welche Holbein den verschiedenen Kunstgewerben widmet. Wie er zur Neubelebung der Glasmalerei beigetragen, sahen wir bereits. Nicht minder einflussreich war schon in seiner ersten Baseler Epoche sein Wirken für den Holzschnitt. In zahlreichen Büchertiteln, in den Randverzierungen, in den Signeten für die Buchdrucker, überall quillt ein reicher Strom von Ornamentik in den Formen

---

[1]) Das Lissaboner Bild, welches Woltmann ihm unbedenklich beimisst, muss ich Holbein nicht bloss nach der wenig belebten Anordnung, dem Charakter der Köpfe und der Gestalten, sondern besonders nach den Formen der Architektur absprechen; alle diese Dinge scheinen mir durchaus niederländisch. — [2]) Photogr. herausgeg. v. South Kensington Museum.

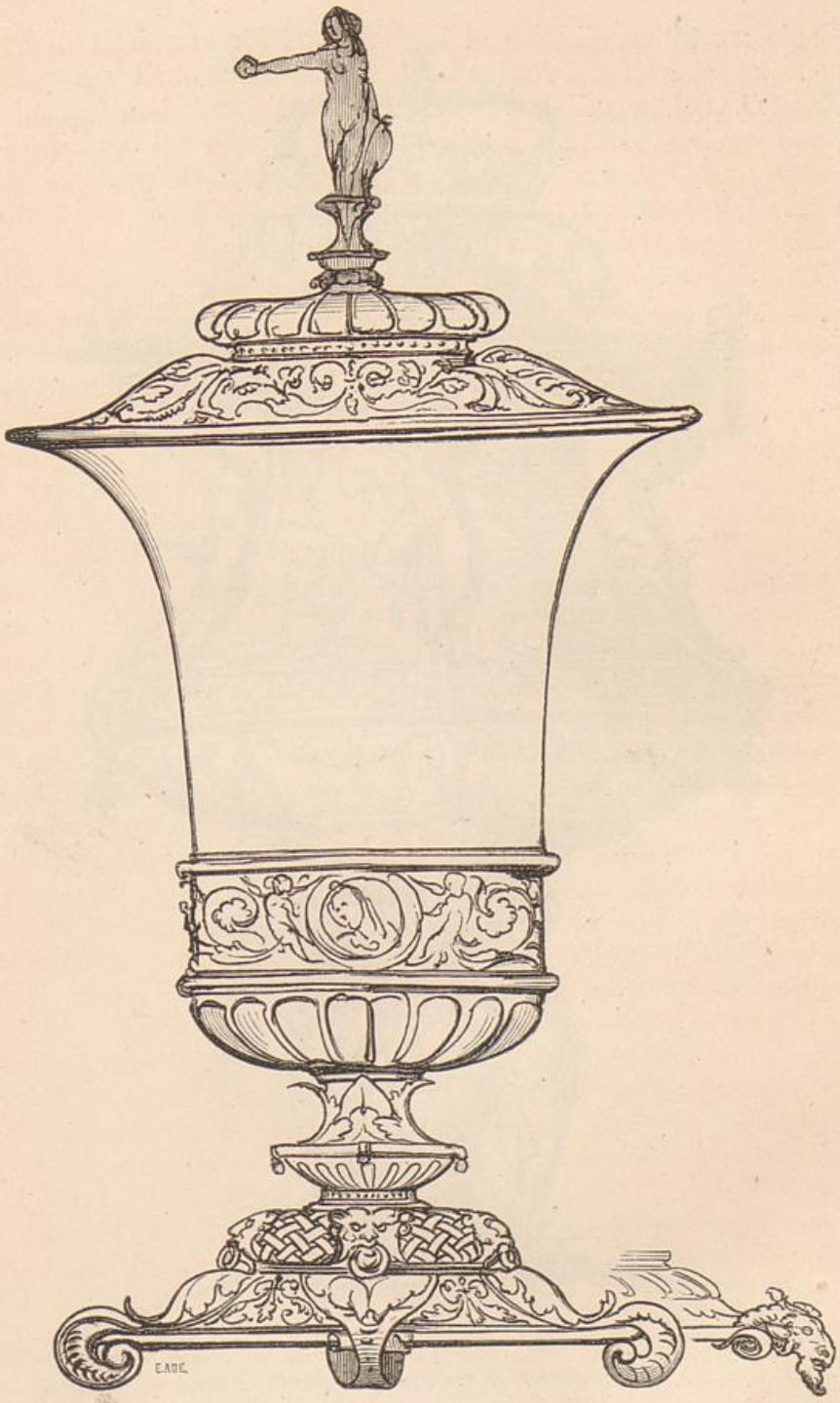


Fig. 4. Becher. Zeichnung von H. Holbein., Basel.

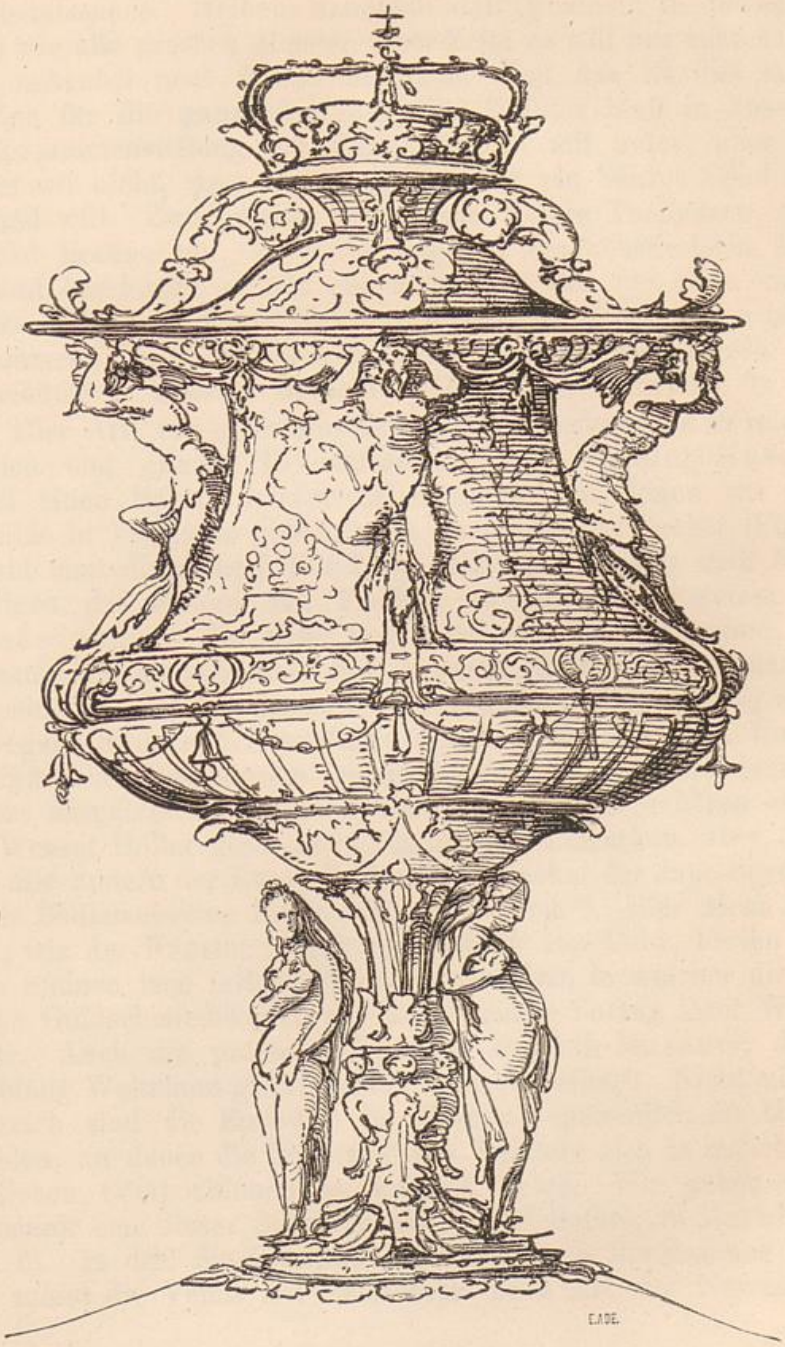


Fig. 5. Pokal. Zeichnung von H. Holbein. Basel.

der Renaissance. Holbein handhabt das Ornament in demselben Sinne wie alle grossen Meister jener Zeit: es soll nur schmücken, nicht nebenbei noch Etwas bedeuten. Und das ist das einzig Richtige für die ganze Gattung. Viel Willkür läuft in Auswahl und Zusammenstellung der Motive überall mit unter; aber vergessen wir nicht, dass das Ornament nur ein heitres Spiel sein soll und will. Zwängt man ihm allerlei tiefere Tendenzen, symbolische Bezüge auf, so raubt man ihm die künstlerische Freiheit und beschwert es mit einem Ballast, der für seine zarten Glieder zu schwer wird. Nur das tektonisch Widersinnige ist zu verdammen; im Uebrigen muss man alle Freiheit lassen. Zu den schönsten Arbeiten Holbeins gehören die Entwürfe für Gefässe aller Art, von einfachen Kannen und Bechern bis zu reichen Pokalen und ganzen Tafelaufsätzen. Das Baseler Museum besitzt einen Schatz solcher Zeichnungen, aus denen wir zwei Beispiele in Facsimile geben.[1]) In dem einfacher Becher (Fig. 4) erkennt man die sichere Hand des Meisters, der aus dem Nothwendigen das Schöne mit Freiheit zu entwickeln weiss; der schlanke Aufbau, die feine und doch markige Silhouette, die wirksame Gliederung und das passend angebrachte Ornament stempeln dies Werk zu einem mustergültigen. Wie lebendig wirkt im Gegensatz dazu der prächtige Pokal (Fig. 5), dessen Umriss mit figürlichen Ornamenten reicher belebt und seiner Bestimmung gemäss ausgebildet ist! Zum Schönsten dieser Art gehören einige von Wenzel Hollar gestochene Blätter; an Reichthum aber übertrifft alle andern der Entwurf für den Festpokal der Jane Seymour in der Bodleianischen Bibliothek zn Oxford.[2]) Hier sieht man auch, wie der Künstler durch Anwendung von Gold, Perlen und edlen Steinen jene farbige Wirkung erstrebte, in welcher die damalige Goldschmiedekunst mit Recht einen Vorzug ihrer Werke suchte. Auch die prächtige Uhr, im British-Museum, deren Abbildung Woltmann giebt, gehört in diese Reihe.[3]) Nicht minder geistreich sind die Entwürfe für Waffen, namentlich für Dolchscheiden, an denen die Phantasie des Meisters sich in mancherlei figürlichen Compositionen zu ergehen liebte. Wir geben nach Woltmann eine dieser Scheiden aus der Bibliothek zu Bernburg (Fig. 6). In drei Stockwerken einer zierlichen Renaissance sieht man zuerst die Venus mit Eselsohren nach Art der Narren be-

---

[1]) Der zuvorkommenden Gefälligkeit des Herrn Ed. His verdanke ich die Photographieen, nach welchen diese Holzschnitte unmittelbar ausgeführt sind. — [2]) In Photographieen herausgeg. vom South Kensington Museum. — [3]) Woltmann II, 311.

Fig. 6. Dolchscheide. Zeichnung von H. Holbein. Bernburg.

kleidet, eine Fackel emporhaltend, während zu ihren Füssen der kleine Amor mit der Binde vor den Augen sitzt und seine Pfeile versendet. Darüber in offener Halle mit einem Springbrunnen Thisbe, die sich am Leichnam ihres Pyramus ersticht, und endlich in der obersten Abtheilung das Urtheil des Paris. Bemerkenswerth ist, wie der Künstler mit richtigem Gefühl den architektonischen Aufbau sich nach oben zwar verbreitern, aber immer leichter und luftiger sich entfalten lässt. Eine andere Dolchscheide besitzt das Schinkelmuseum zu Berlin, mit der sinnreichen Darstellung eines Todtentanzes, wobei die Composition der Länge nach, blos durch ein Querband getheilt, angeordnet ist.[1]) Ueber mehrere andere Entwürfe zu Dolchscheiden und Griffen giebt Woltmann Auskunft.[2]) Aber weit über dieses Gebiet hinaus erstreckt Holbein seine Thätigkeit für die Kunstgewerbe, und überall begegnen wir derselben geistreichen Erfindung, derselben künstlerischen Anwendung der Renaissanceformen. So sieht man in einem Skizzenbuch des British-Museum und in einem andern der Baseler Sammlung köstliche Entwürfe zu kleinen Schmuckgegenständen, zu Medaillen, Spangen und Agraffen, selbst zu Schnüren, Knöpfen, Quasten, Bordüren und Stickereien, ferner für Büchereinbände, Handspiegel, Kamm und Pinsel, für Ohrgehänge, Halsketten, Armbänder und Gürtel.[3]) Es ist eine

[1]) Woltmann II, 102. Gestochen v. Otto; darnach photogr. in Woltmann's Holbein-Album (Berlin bei G. Schauer). — [2]) Holbein und seine Zeit II, 299 ff. — [3]) Vieles davon photogr. herausgegeben vom South Kensington Museum.

Welt voll köstlicher Erfindung, und gewiss hat keiner von unsern Meistern so viel dazu beigetragen, die ganze Wirklichkeit mit dem Hauch der Schönheit zu durchdringen, wie Holbein. —

War der Sinn für die Renaissance in Deutschland zuerst von Augsburg ausgegangen, so entwickelte sich dort die neue Richtung alsbald zu grosser dekorativer Pracht. Wir können dies besonders noch an den Arbeiten des Grabstichels erkennen, und namentlich sind die Werke *Daniel Hopfer's* bezeichnend dafür. Vom Jahre 1518 datirt das grosse Tabernakel (Bartsch Nr. 21), welches in drei Stockwerken mit offenen Bogenhallen sich aufbaut, unten mit der heiligen Sippschaft, darüber mit dem Gekreuzigten und zuletzt mit der Himmelfahrt Christi. Es ist eins der üppigsten Werke deutscher Renaissance voll Freiheit und Phantasiefülle.[1]) Die Zeichnung des unteren Stockwerks in grösserem Maassstabe und schöner als der ausgeführte Stich besitzt das Museum zu Basel. Weit schwerere, plumpere Formen zeigt das grosse altarartige Tabernakel desselben Stechers (B. Nr. 20), dessen Formen direct auf Venedig, ja speciell auf die Scuola di San Marco hinweisen. Unter den übrigen Arbeiten Hopfer's sind namentlich die Nummern 13, 19, 25, 26, 34, 39, 44, 45, 96, 99 und 109 beachtenswerth. —

Ganz anders gestaltet sich das Verhältniss zur italienischen Renaissance bei *Albrecht Dürer*. Sein Wesen ist weniger auf frisches unbekümmertes Erfassen des Lebens, vielmehr auf grüblerisches Versenken und gedankenvollen Tiefsinn angelegt. Auch er lernt zeitig die neue italienische Kunst kennen und weiss sie wohl zu schätzen. Schon bei seinem Aufenthalt in Venedig im Jahre 1506 erkennt er den Gegensatz seiner Kunst zu der dortigen, ist sich aber auch seines eigenen Werthes wohl bewusst. Treuherzig berichtet er seinem Freunde Pirkheimer, dass die welschen Maler ihm feind seien und seine Erfindungen zu ihren Gemälden benutzen, nachher aber über seine Kunstwerke schelten, sie seien nicht antikischer Art und deshalb nicht gut.[2]) Dürer strebt weniger als Holbein, sich die Formenwelt der italienischen Renaissance zu eigen zu machen; dagegen fahndet er überall auf theoretische Belehrung, und wo er diese gewinnen kann, da scheut er keine Mühe, kein Opfer. Nach Bologna reitet er, weil ihm Jemand versprochen hat, ihn dort „in heimlicher Perspective“

---

[1]) Ob die Inschrift: „Ecce opus fecit Philippus Adler patricius MDXVIII“ auf einen Künstler oder auf den Stifter des Werkes geht, ist meines Wissens noch nicht ausgemacht. Dass es übrigens unter den Augsburger Patriciern ausübende Künstler gab, wissen wir ja. — [2]) Campe's Reliquien. S. 13.

zu unterrichten.[1]) Von Meister Jacopo de Barbaris, den er als einen „guten lieblichen Maler“ verehrt, bemüht er sich auf alle Weise, aber zu seinem Kummer vergeblich, die Lehre von den Verhältnissen des menschlichen Körpers gründlich zu erfahren, So gross ist sein Verlangen danach, dass er sagt, er hätte lieber die Meinung jenes Meisters kennen lernen wollen als ein neues Königreich.[2]) Wie schwer es dem trefflichen Manne geworden ist, die Kunst wissenschaftlich zu begründen, liest man nicht ohne Rührung in seinen eigenen Geständnissen. Für die Befreiung der Kunst aus den Fesseln des Mittelalters, für die Herbeiführung einer neuen Zeit hat er schon deshalb mindestens ebenso Durchgreifendes gewirkt wie Holbein, weil er in Nürnberg blieb und von dort aus fast auf alle gleichzeitigen Künstler Deutschlands den grössten Einfluss gewann. Ueber seine theoretischen Bestrebungen wird an anderem Orte zu reden sein; hier gilt es zunächst festzustellen, wie weit er die Formen der Renaissance sich zu eigen gemacht und zur Anwendung gebracht hat.

Man sieht bald, dass Dürer bei weitem nicht in dem Grade wie Holbein das Bedürfniss hat, seine Compositionen mit architektonischen Einfassungen und Hintergründen auszustatten. Er liebt es weit mehr, die Scenen in landschaftliche Umgebungen zu verlegen. Der Reiz dieser Hintergründe ist so gross, es spricht sich in ihnen die Innigkeit deutscher Naturempfindung in so hohem Grade aus, dass sie für sich einen selbständigen Werth behaupten, und dass der Meister dadurch der Vater der nordischen Landschaftsmalerei geworden ist. Wo er dagegen architektonische Einfassungen giebt, da sind dieselben in der Regel von einfachster Anlage, sehr häufig, ja überwiegend noch mit dem etwas dürren und krausen gothischen Laub- und Astwerk ausgestattet. So sieht man es namentlich in der Holzschnittfolge des Lebens der Maria, z. B. auf dem Blatte der Beschneidung (Bartsch 86) und dem der Vermählung (B. 82). Freilich wendet er den Rundbogen dabei an, bringt auch mit Vorliebe Säulenstellungen, die sicherlich von ihm als Renaissanceformen gemeint sind, wie sie denn wiederholt mit antikisirendem Gebälk, z. B. auf der Darbringung im Tempel (B. 88) verbunden sind. Aber eben auf diesem Blatte erkennt man an den Details, namentlich aus den Säulenbasen und Kapitälen, wie wenig der Meister daran denkt, die antiken Formen genau wiederzugeben. Ja die naturalistische Sitte der Spätgothik sitzt ihm so tief im Blute,

---

[1]) Campe's Reliquien. S. 30. — [2]) A. v. Zahn, Die Dürerhandschriften des britischen Museums, in den Jahrb. für Kunstwissenschaft. I. S. 14.

dass er im letzteren Falle die Kapitäle der Säulen mit purem Weinlaub umhüllt. Diese Blätter tragen aber die Jahreszahl 1509, sind also mehrere Jahre nach seinem Aufenthalte in Venedig entstanden. Auch in der grossen Holzschnittpassion vom J. 1510 herrscht derselbe phantastische Geschmack auf den wenigen Blättern, welche architektonischen Hintergrund haben, namentlich auf jenem, wo der Schmerzensmann dem Volke durch Pilatus vorgestellt wird. Dieser scheinbare Mangel hängt aber mit den positiven Eigenschaften unseres grossen Meisters so innig zusammen, dass er geradezu aus ihnen herzuleiten ist.

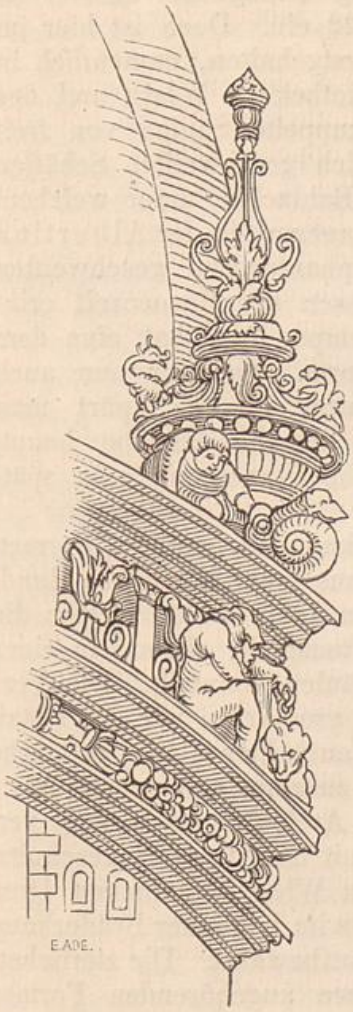


Fig. 7. Aus Dürers Ehrenpforte des Kaisers Maximilian.

Dürer geht mit solchem Ernst und solcher Tiefe auf seinen Gegenstand ein, dass er alles abweist, was nicht unmittelbar damit zusammenhängt oder gar störend einwirken könnte. Deshalb verschmäht er Reichthum der Ausstattung in Architektur, Gewändern und sonstigem Beiwerk, weil die Freude an solchen Dingen von der Hauptsache ablenken und die Kraft der Empfindung abschwächen würde. Und deshalb greift er grade in jenen Werken, deren Wirkung auf das Volk berechnet ist, zu den volksthümlichen Formen der spätmittelalterlichen Kunst, deren Ausdrucksweise seinen Zeitgenossen und Landsleuten am verständlichsten war. Wo es aber gilt, allen Reichthum der Ornamentik zu entfalten, da lernen wir Dürer's architektonische Phantasie am besten kennen. So zunächst in der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, welche die Jahrzahl 1515 trägt.[1]) (Fig. 7.) Hier lässt der Meister seinem Genius die Zügel schiessen und beweist in dem unabsehbaren Reichthum der Durchführung die unerschöpfliche Fülle seiner Erfindung. Die Grundformen des Aufbaues

[1]) Eines der schönsten und frühesten Exemplare im k. Kupferstichkabinet zu Stuttgart.

folgen der Renaissance, auch im Einzelnen giebt sich viel frei Antikisirendes zu erkennen; aber alles ist durchsetzt mit dem naturalistischen Laubwerk der spätgothischen Kunst, und nicht leicht wird man eine Schöpfung finden, in welcher mit solcher unbekümmerten Naivetät sich beide Gegensätze vermischt und verschmolzen zeigen. Dieselbe Richtung schlägt der Meister im Triumphwagen des Kaisers vom J. 1522 ein. Doch ist hier im Ganzen die Renaissance etwas treuer festgehalten, namentlich in den Miniaturdarstellungen der Hofbibliothek zu Wien und des Stifts St. Florian.[1]) Hier tragen gekuppelte Säulen von freikorinthisirender Form mit sehr willkürlich geschweiften Schäften den streng architektonisch behandelten Baldachin, unter welchem der Kaiser sitzt. Auf der ersten Skizze dagegen, in der Albertina zu Wien,[2]) wächst der Baldachin in phantastisch geschweiften Linien, welche fast an die Prachtkarossen der Rococozeit erinnern, aus dem Grunde des Wagens empor und hat eine dem entsprechende freier geschwungene Form. So sehr nun auch Alles mit Renaissancedetails ausgestattet ist, so spürt man namentlich im vegetativen Ornament, obwohl dasselbe hauptsächlich die Akanthusform zeigt, manche Hinneigung zum spätgothischen Laubwerk.

Dass Dürer, wo es ihm darauf ankam, die antiken Formen zu beherrschen wusste, erkennen wir aus jener herrlichen Handzeichnung des Baseler Museums vom Jahre 1509, welche die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umspielt, sitzend in einer prachtvollen Halle mit korinthischen Säulen, darstellt. Die Verhältnisse sind hier ebenso vornehm und grossartig, wie das Detail von geistreicher Feinheit. Doch hat er auch hier allerlei gothische Reminiscenzen, z. B. die naturalistisch zusammengebogenen Aeste an dem etwas wunderlich componirten Architrav, sich nicht versagen mögen. Ebenso verhält sich's mit dem in Holz geschnitzten Rahmen des jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511, ehemals im Landauer Brüderhaus, nunmehr im Rathhaus zu Nürnberg aufbewahrt. Die zierlichen, halb der Gothik, halb der Renaissance angehörenden Formen deuten auf einen Entwurf von des Meisters eigener Hand. Wie eifrig Dürer dem Studium der Antike, namentlich an der Hand Vitruv's sich hingab, wissen wir aus manchen Stellen seiner theoretischen Schriften, namentlich aus der „Unterweisung der

---

[1]) Letztere veröffentlicht von M. Thausing in seinem Aufsatze über den Triumphwagen im XIII. Bande der Mitth. der Centr. Comm. in Wien. — [2]) Abbild. in Thausing's Aufs. a. a. O.

Messung mit Zirkel und Richtscheit", auch aus der grossen Anzahl von Entwürfen und Zeichnungen architektonischen und perspectivischen Inhalts, grösstentheils Vorstudien zu diesem Werk jetzt im British-Museum. Manches darunter hat er offenbar in Italien gesammelt, wie denn mehrere Blätter Beischriften in italienischer Sprache haben. Antike Säulenkapitäle und andere Details kommen mehrfach darin vor.

Auch für das Kunstgewerbe hat Dürer Einiges gezeichnet,[1]) obwohl er dabei weder die Universalität noch die Fruchtbarkeit Holbein's besitzt. Mehreres der Art findet sich in der reichen Sammlung von Handzeichnungen, welche die Bibliothek in Dresden bewahrt. Auf einem Blatte (XVI) sieht man sechs leicht und geistreich entworfene gothische Pokale, dabei mehrere Doppelpokale. Wie rasch und sicher sie hingeworfen sind, erkennt man aus jedem Federstrich und aus den beigeschriebenen Worten: „Morgen will ich ihrer mehr machen." Während hier die gothische Naturalistik noch völlig herrscht, sind auf anderen Blättern die antiken Formen zur Anwendung gebracht; so auf Blatt XVII, wo eine Vase mit Deckel in reichem Renaissancestil, mit fünfmal variirtem Fuss sich findet. Aber auch hier kann der Meister im Ornament, namentlich dem Laubfries der oberen Hohlkehle, sich nicht ganz vom gothischen Naturalismus freimachen. Strenger ist der Entwurf einer Vase mit Deckel auf Blatt XXXVII, aber man fühlt dem Ganzen die Mühe an und möchte es kaum für eine Dürer'sche Zeichnung halten. Die vollendete Schönheit und Freiheit im Aufbau, im Zug der Linien und im Ornament, welche Holbein in seinen derartigen Arbeiten zeigt, finden wir bei Dürer nur da, wo er sich ganz der gothischen Form hingiebt. Sie ist ihm zur andern Natur geworden und kommt ihm selbst in rein antiken Compositionen, wie in den Säulen und dem Kapitäl auf Blatt XXXVI immer wieder in den Weg. Dieselben Wahrnehmungen wird man an den zahlreichen ähnlichen Entwürfen machen, welche namentlich in der Albertina zu Wien und der Ambraser Sammlung daselbst bewahrt werden. So erkennen wir in Dürer am klarsten die Gährung, welche das künstlerische Bewusstsein der Zeit durchzumachen hatte, den lang andauernden Kampf der neuen Anschauung mit den Traditionen des Mittelalters, während Holbein sich sogleich als Sohn der neuen Zeit fühlt und sich schnell für ihre Formen entscheidet. —

[1]) Albr. Dürer's Einfluss auf die Kunstgewerbe. Vortrag v. R. Bergau. Nürnberg 1871. 4°.

Inzwischen wird die Strömung der Renaissance immer mächtiger, und die Lust am reizenden Spiel ihrer Formenwelt verbreitet sich unter den deutschen Künstlern bald so allgemein, dass die Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte etwa seit 1520 von Details dieser Art wahrhaft überströmen. Was die sogenannten Kleinmeister, ein *Aldegrever*, *Altdorfer*, *Pencz*, und die beiden *Beham* für die Ornamentik des Stils geleistet haben, ist allbekannt. Einiges darunter gehört ohne Frage zum Schönsten dieser Art. Daran reihen sich manche Blätter des Holzschnitts, und von diesen will ich nur Einiges aus der durch A. v. Derschau veröffentlichten Sammlung hervorheben, weil sie mehrere Hauptblätter enthält. Eins der grössten Prachtstücke ist das kolossale Blatt der Verkündigung, bezeichnet mit E. XII, 37 Zoll hoch, 26 Zoll breit. Man hat den Blick in einen schönen Saal, dessen kassettirte Decke mit durchgebildetem Gebälk auf eleganten kannelirten Säulen ruht: das Ganze in vollendet ausgebildeter Renaissance. Auch das Blatt D. 18 giebt ein Bild von den grossartigen architektonischen Phantasien, in denen die damalige Zeit zu schwelgen liebte: eine mächtige Kuppelkirche mit offener Vorhalle, die sich zur Rechten noch weiter fortsetzt, dabei ein Glockenthurm, ebenfalls mit Kuppeldach geschlossen. Auch das Blatt von *Cranach*, welches Huss und Luther darstellt, wie sie dem Kurfürsten Johann Friedrich und seiner Familie das Abendmahl reichen, zeigt auf dem Altar einen Renaissancebrunnen mit zwei Schalen, über welchem sich ein Crucifixus erhebt, aus dessen Wunden das Blut in den Springbrunnen fällt. Eine prächtige Halle mit Tonnengewölben auf korinthischen Säulen, in der Mitte eine flache Decke mit runder Oeffnung giebt *Erhard Schön* auf dem Blatte, welches die schlechte Gerechtigkeitspflege schildert. Die volle Freiheit einer reich entwickelten Renaissance entfaltet sodann *Altdorfer* in der Composition eines prächtigen Altars, der die beliebte Anordnung eines römischen Triumphbogens zeigt. Zum Allerschönsten gehört aber das gewaltige Abendmahl von *Hans Schäufflein*, 27 Zoll hoch, 39 Zoll breit. Man hat den Blick in einen glänzenden Saal mit reich geschmückter Kassettendecke. Rundbogenstellungen theilen den Raum, auf kurzen korinthisirenden Säulen ruhend, die ihrerseits auf hohe Pilaster aufsetzen. Auf solchen Blättern ist die deutsche Renaissance zu jenem vornehmen Raumgefühl durchgedrungen, welches ihr im Leben durch die Enge und Niedrigkeit der herkömmlichen Räume versagt blieb. Auch *Hans Sebald Beham* giebt bei dem ebenfalls kolossalen Blatte mit der Geschichte des verlorenen Sohnes die Ansicht eines prächtigen Saales, dessen

Architektur aber bei weitem nicht so edel durchgebildet ist. Die ionischen Säulen haben geschweifte Schäfte; zu den Postamenten sind hockende Satyrn verwendet.

Bei den Gemälden der Zeit kommt noch der Glanz der Farbe und des Goldes hinzu, um die Renaissanceformen zur höchsten Pracht zu steigern. Unerschöpflich ist die Erfindungslust in der Darstellung schmuckvoller Waffen und Rüstungen, zierlicher Geräthe aller Art, reich ausgestatteter Kleider und Schmucksachen. In diesen Werken könnten die heutigen Kunstgewerbe reiche Anregung finden. Die Architektur geht dabei nicht leer aus. Sie wendet nicht blos den ganzen Formenvorrath der Antike und der Renaissance an, sondern sie fügt den Farbenreiz einer üppigen Polychromie hinzu, indem sie mit dem Schimmer bunter Marmorfarben den Glanz der Bronze oder des Goldes verbindet. Ein Muster dieser Art ist das Bild von *Altdorfer* in der Pinakothek zu München[1]) vom Jahre 1526, Bathseba im Bade darstellend. Es ist erstaunlich, in welche Unkosten der Künstler sich stürzt, um den einfachen Vorgang in Scene zu setzen. Man sieht ein ungeheures Schloss mit Thürmen, Kuppelbau und offenen Hallen, Alles in buntem Marmor, die Kapitäle von Gold. Eine grosse marmorgepflasterte Terrasse mit Springbrunnen umgiebt das Ganze. Marmortreppen führen hinauf und münden auf elegante Portale. An den Arkaden sind die hängenden Schlusssteine der Doppelbögen ganz in venezianischer Manier gehalten; auf Venedig deutet auch die Anwendung bunter Marmore und Vergoldungen. Ohne Frage war es die phantastisch reiche Architektur der Lagunenstadt, welche auf die damaligen deutschen Künstler am meisten einwirkte. Die strengere Renaissance von Florenz und Rom hätte ihrer Lust an bunten Farben und Formen weniger zugesagt. Immerhin wurde es aber für die Entwicklung der deutschen Renaissance entscheidend, dass sie in ihrem dekorativen Hange mehr auf prächtige Einzelheiten, als auf ein strenges System bedacht war. Wie diese Richtung bei allen Meistern der Zeit in Oberdeutschland, am Niederrhein und in Flandern sich allgemein verbreitet, ist genugsam bekannt. Besonders die Pinakothek in München, aber auch jede andere grössere Sammlung bietet Beispiele zur Genüge. Ich will nur auf den Meister vom Tode der Maria,[2]) auf Bartholomäus de Bruyn, Bernhard von Orley, Harri de Bles, Jan van Mabuse[3]) hinweisen. Von den

[1]) VII Cabin. Nr. 138. — [2]) Z. B. Pinakothek. Cabin. V. Nr. 69—71. — [3]) Die Pinakothek zu München enthält zahlreiche Beispiele in den Cabineten V und VI.

oberdeutschen Meistern mögen als weniger beachtete Beispiele die vorzüglichen Gemälde von *Bartel Beham* in der fürstlichen Galerie zu Donaueschingen Erwähnung finden. Namentlich gehört hierher der köstliche kleine Flügelaltar vom Jahre 1536,[1]) auf dessen Flügeln man Gottfried Werner Graf von Zimmern mit seiner Gemahlin vor einem prächtigen Renaissancebogen knieen sieht. Phantastische Marmorsäulen, deren geschweifter Schaft aus einer hohen kesselartigen Basis hervorkommt, mit wulstigem Hals und wunderlichem Pflanzenkapitäl tragen den Marmorbau, der reiche Vergoldung zeigt. Dahinter erhebt sich ein Prachtgebäude auf rothen Marmorsäulen, mit einem Altar, dessen Balustrade mit Kaisermedaillons geschmückt ist. Darüber steigt ein freier Kuppelbau mit vier Pfeilern empor. Die Formen sind also hier in verhältnissmässig später Zeit noch sehr willkürlich und unklar gehandhabt. —

Gleichzeitig mit der Malerei wendet sich auch die Plastik dem neuen Stile zu, und grade an einem unsrer bedeutendsten Meister, an *Peter Vischer*, lässt sich der Umschwung der Anschauungen deutlich nachweisen. Sein Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg vom Jahre 1495 steht noch völlig auf dem Boden der Gothik, und zwar hat der Meister diesen Stil bis ins Einzelne und Kleinste bewundernswürdig durchgeführt. Das Laubwerk an den zahlreichen Wappen, die Maaswerkfelder des Unterbaues, die durchbrochenen Baldachine für die Statuetten der Apostel, die Ornamente des Bischofstabes und der Mitra, endlich der durchbrochene Baldachin mit gekrümmter Spitze, der sich über dem Haupte des Verstorbenen wölbt, sind wahre Wunder gothischer Ornamentik. Dieses Hauptwerk seiner früheren Epoche sollte Peter Vischer durch die berühmte Schöpfung seiner reiferen Jahre noch überbieten. Ich meine selbstverständlich das von 1508 bis 1519 ausgeführte Sebaldusgrab in St. Sebald zu Nürnberg. Es ist ein Werk der Frührenaissance, wie wir so eigenthümlich in Deutschland kein zweites besitzen. So vollständig wie kein anderes zeigt es eine Verschmelzung der Formen des neuen Stiles mit denen der Gothik, ja sogar der romanischen Epoche. Gothisch ist der Aufbau des Ganzen gedacht, gothisch sind die feingegliederten schlanken Pfeiler mit ihren Spitzbögen, die Strebewerke der drei krönenden Baldachine. Diese selbst aber entsprechen den Kuppelbauten romanischer Zeit, und auch die Zackenfriese, welche die

[1]) A. Woltmann, Verzeichn. der Gemälde d. fürstl. Fürstenbergischen Samml. z. D. Nr 76—78.

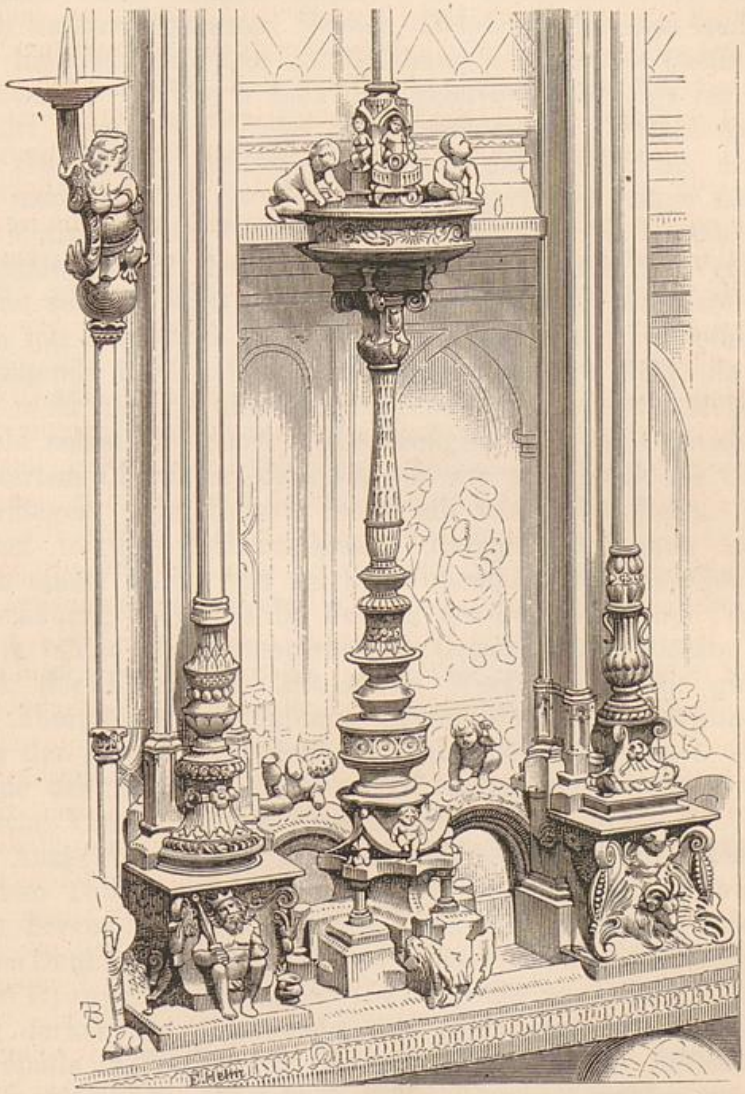


Fig. 8. Vom Sebaldusgrabe Peter Vischers.

Bögen einfassen, sind diesem Stil entlehnt. Alles Uebrige gehört aber der Renaissance: die reich gegliederten Basen der schlanken Säulchen (Fig. 8), die kandelaberartigen, zwischen den Pfeilern aufstrebenden Stützen des Oberbaues, vor Allem die Welt antiker Gestalten, Sirenen, Delphine, Tritonen und wie sie alle heissen, besonders zur Belebung der unteren Theile sinnvoll verwendet. Je länger man dies geistvolle Werk bis ins Einzelne studirt, desto höher steigt die Bewunderung. Welche Anmuth in der Gliederung, welche Feinheit in der Profilirung, und dabei wie unerschöpflich ist die Mannigfaltigkeit der immer neu variirten Motive! Keins der zahlreichen Säulchen, der Postamente, der Kapitäle gleicht dem andern, und doch sind die Verschiedenheiten so fein, dass sie die Gesammtwirkung nicht stören, sondern nur bereichern. Und wo bei den meisten Schöpfungen die gestaltende Kraft erlahmt oder sich zufrieden giebt, da erwacht erst recht die sich nimmer genügende Phantasie des Meisters und belebt selbst die feinsten Gliederungen noch mit Ornamenten von so zartem Charakter, dass sie nur wie ein Hauch die Oberfläche überfliegen, jede kleinste Stelle mit köstlichem Leben erfüllend. Selbst in der Frührenaissance Italiens wird man vergeblich nach einem Werke von solcher Vollendung bis ins Kleinste sich umschauen; höchstens die Fenster der Façade an der Certosa bei Pavia bilden als Marmorarbeit ein Gegenstück zu diesem Wunderwerk der Erzplastik. Mit einem Wort: es ist die geistvollste und anmuthigste Schöpfung, welche die Frührenaissance diesseits der Alpen hervorgebracht hat. Bekanntlich soll einer der Söhne des Meisters, *Hermann*, in Italien gewesen und von dort manche Visirungen und Risse mitgebracht haben.

Ausgeprägter, aber in sehr schlichter Art, tritt die Renaissance in dem Tucherschen Grabrelief des Doms zu Regensburg v. J. 1521 hervor. Einfach auch der Renaissancerahmen an dem herrlichen Denkmal Kurfürst Friedrichs des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg bezeichnet 1527. Nicht von grosser Bedeutung sind ferner die Ornamente der Einfassung am Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg bezeichnet 1525. Dagegen gehört zum Schönsten dieser Art der Baldachin über dem Grabe der h. Margaretha in derselben Kirche, ein Werk der Vischer'schen Giesshütte vom Jahre 1536. Besonders elegant sind die flach auf dunkelgeätztem Grunde hervortretenden Ornamente der vier schön gegliederten Bronzepfeiler, welche die Decke tragen, die zierlichen Sirenen an den Kapitälen, die höchst geistreich behandelten Gravirungen an der ebenfalls bronzenen Decke, Engel mit den Leidenswerk-

zeugen in reichen Blumengewinden, letztere ganz im Dürer'schen Stil. Von grosser Pracht muss endlich das Gitter gewesen sein, welches von P. Vischer für ein Fuggersches Grabmal gearbeitet, dann aber im Rathhaussaal zu Nürnberg aufgestellt wurde. Die modernen Nürnberger haben jedoch vorgezogen, dasselbe im Anfang unseres Jahrhunderts als altes Metall einschmelzen und verkaufen zu lassen. Etwas später (1550) goss dann *Pankraz Labenwolf* den zierlichen Springbrunnen im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg. Aus seinem Becken steigt eine schlanke Säule auf, deren Kapitäl einen Knaben mit einer Fahne trägt. Ein glänzendes Werk lieferte sodann derselbe Künstler in der Grabplatte des 1554 verstorbenen Grafen Werner von Zimmern in der Kirche zu Möskirch. —

Während die Erzarbeit durch den Vorgang P. Vischer's rasch und entschieden dem neuen Stile zugeführt wird, verharrt die Steinsculptur und mehr noch die volksthümliche Holzschnitzerei bis tief ins 16. Jahrhundert bei den Formen der Gothik. Die Hauptmeister dieser Kunstzweige, *Jörg Syrlin* von Ulm, *Veit Stoss* und *Adam Krafft* bleiben unentwegt in den Bahnen des Mittelalters, wenn auch die eingelegten farbigen Holzornamente (Intarsien) an den berühmten Chorstühlen Syrlin's im Münster zu Ulm auf italienische Einflüsse deuten. Nirgends können wir hier, wie bei der Bronzeplastik, den durchgreifenden Einfluss eines bahnbrechenden Meisters nachweisen. — Auch *Tilmann Riemenschneider* von Würzburg bleibt in der Mehrzahl seiner Werke dem gothischen Stile treu. Erst an dem grossartigen Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519) im Dom zu Würzburg macht er einen noch schüchternen und wenig gelungenen Versuch mit Renaissanceformen, die aber darauf deuten, dass er den neuen Stil nur vom Hörensagen kannte. Ein anderer gleichzeitiger Meister, *Loyen Hering* aus Eichstädt, zeigt an dem Marmordenkmal des Bischofs Georg von Limburg im Dom zu Bamberg († 1522) sich etwas besser vertraut mit den Formen der Renaissance. Denselben Meister finden wir wieder 1519 an dem Epitaph der Margarethe von Eltz und ihres Sohnes Georg in der Karmeliterkirche von Boppard. An den Grabmälern dringt überhaupt der neue Stil jetzt am raschesten vor und bürgert sich durch seine Anmuth und glänzende Pracht überall ein. Bemerkenswerth ist das als seltene Ausnahme in Holz geschnitzte Denkmal des 1519 verstorbenen Grafen Heinrich von Würtemberg im goldnen Saale des Schlosses zu Urach. Den Uebergang von der Gothik zur Renaissance vertritt das Epitaph der Frau Elisabeth vom Gutenstein und ihres Gemals vom Jahre 1520 in

der Stiftskirche zu Oberwesel. Die Gestalten stehen in Nischen mit gothischem Maasswerk in den Bögen, die aber auf korinthisirenden Säulchen ruhen. Den entwickelten Renaissancestil zeigt dann in derselben Kirche ein Epitaph vom Jahre 1523; noch freier und in elegantester Ausbildung ein Grabstein vom Jahre 1550. Aehnlich das grosse Wandgrab des Johann von Eltz und seiner Gemalin in der Karmeliterkirche zu Boppard vom Jahre 1548, dessen architektonische Einrahmung geistreich erfunden und elegant durchgeführt ist. Ein prächtiges Renaissancemonument vom Jahre 1550 besitzt dann die Kirche zu Lorch am Rhein in dem Grabstein des Ritters Johann Hilchen des Jüngeren, der 1548 starb. Im Dom zu Trier ist schon das Denkmal des Erzbischofs Richard von Greifenklau (1527), mehr noch das des Erzbischofs Johann von Metzenhausen (1540) in Renaissanceformen durchgeführt. Im Dom zu Mainz beginnt der neue Stil mit dem Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1545).[1]

Der Gräberluxus nimmt in dieser Zeit immer grössere Dimensionen an, und besonders sind es die Fürstengeschlechter, welche darin wetteifern. Die zwei Hauptformen des Grabdenkmals werden mit gleicher Vorliebe gepflegt: das Wandgrab, welches von einer reichen und kräftigen Architektur eingerahmt, die Gestalten der Verstorbenen stehend vorführt; und das Freigrab, welches sie auf prachtvoll geschmücktem Sarkophage liegend darstellt. Besonders sind es die Chöre der Kirchen, die mit solchen Werken gefüllt werden und als grosse Gesammtstätten der Plastik und Dekoration dieser Zeit oft höchst bedeutend wirken. In der Kirche zu Wertheim beginnt die Reihenfolge mit dem Epitaph des Grafen Georg († 1530). Es zeigt einfache Formen der Frührenaissance, nur Pilaster als Einrahmung, aber mit elegantem Ornament bedeckt. Ueber den Wappen, welche mit schönem Laubwerk das Ganze krönen, kommt die Verehrung des klassischen Alterthums in dem Kopf des Attilius Regulus zum Ausdruck. Das zweite Monument, dem Grafen Michael errichtet, nach inschriftlichem Zeugniss durch einen *Meister Christoph* 1543 ausgeführt, ist jenem ersten in der Anordnung verwandt; aber Alles erscheint hier reichlicher, derber im Ausdruck. Statt der Pilaster sieht man zwei ganz in Figuren und Laubwerk aufgelöste Halbsäulen, auch die Wappen sind mit üppigem Ornament eingefasst. Prächtiger entfaltet sich das Grabmal Graf

[1]) Vgl. über diese Grabmäler der Zeit u. A. meine Geschichte der Plastik. 2. Aufl. S. 652 ff.

Michael's III mit seiner Gemalin Katharina von Stolberg und deren zweitem Gemal Graf Philipp von Eberstein, von *Johann von Trarbach* († 1586) aus Simmern gearbeitet. Zwei korinthische Säulen mit zierlichen Ornamenten am untern Theile des Schaftes bilden die Einfassung. Die Pilaster der drei Nischen sind ganz mit Wappen bedeckt, die Friese mit eleganten Blumenranken und lebendig bewegten Figuren. Ein grosser durchbrochener Aufsatz auf schlanken korinthischen Säulen krönt den Unterbau dieses Prachtwerks, das in Kalkstein mit reicher Anwendung von Vergoldung ausgeführt ist. Ueberaus barock sind dagegen die grossen Epitaphien des Grafen Georg von Isenburg und seiner Gemalin Barbara († 1600), sowie das des Grafen Ludwig von Stolberg und seiner Gemalin Walburg von Wied († 1578). Völlig bemalt und vergoldet, bietet namentlich das letztere Denkmal ein lehrreiches Beispiel von den üppigen Phantastereien des beginnenden Barocco. Den höchsten Glanz entfaltet aber das pompöse Freigrab, welches die Mitte des Chores einnimmt und gleich den letztgenannten in Marmor ausgeführt ist. Die Gestalten der Verstorbenen ruhen auf einer mit malerischen Reliefs geschmückten Tumba, über welcher auf acht Säulen ein Baldachin sich ausbreitet. Zwischen den Säulen hängen Fruchtgewinde herab, von Eisendräthen gehalten, welche durch theilweise Zerstörung der Bekleidung sichtbar geworden sind. Das Ganze ist von üppigster Pracht, aber arg beschädigt.

Eine zweite Reihe solcher Denkmäler bewahrt der Chor der Stiftskirche zu Pforzheim in den Gräbern der Markgrafen von Baden-Durlach. Ich gebe in Fig. 9 zur Veranschaulichung des Stiles solcher Werke das Grabmal des Markgrafen Karl[1]) (†1577) mit seinen beiden Gemalinnen Kunigunde († 1558) und Anna († 1586). So steif die Figuren sind, so vortrefflich gestaltet sich die umrahmende Architektur in ihrem Aufbau und der fein abgestuften plastischen Dekoration, in welcher selbst die wenigen barocken Elemente maassvoll und ächt künstlerisch behandelt sind. Eine andere Reihe von Prachtgräbern sind diejenigen der Würtembergischen Fürsten im Chor der Stiftskirche zu Tübingen. Es sind sämmtlich Freigräber, auf die Form des Sarkophags zurückgreifend, aber dieser ist in mehreren Fällen Gegenstand einer reichen architektonischen Ausbildung geworden. So namentlich das prachtvollste dieser Denkmale, ganz aus weissem Marmor gearbeitet, für Ludwig den Frommen, Herzog

---

[1]) Nach den unter Bäumer ausgeführten Aufnahmen der Bauschule am Stuttgarter Polytechnikum auf Holz gezeichnet von Baldinger.

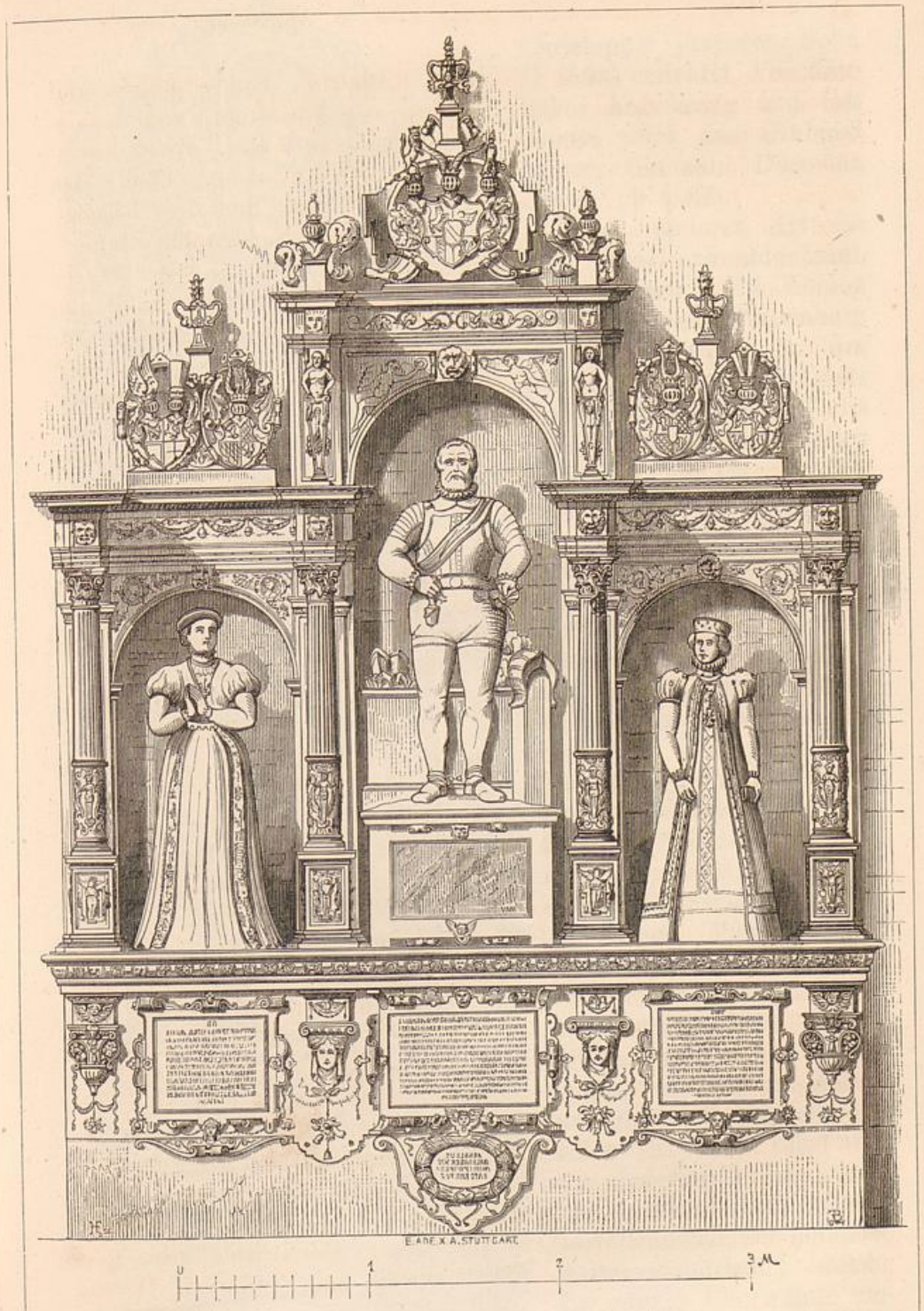


Fig. 9. Grabmal des Margrafen Karl. Pforzheim.

Fig. 10. Eberhard der Milde. Aus der Stiftskirche zu Stuttgart.

Christoph's jüngeren Sohn († 1593) errichtet. Von ähnlicher Anordnung und fast ebenso reich das Grabmal seiner Gemalin Dorothea Ursula († 1583).

Ganz anderer Art ist das grosse Gesammtdenkmal, welches seit 1574 Herzog Ludwig von Würtemberg seinen Vorfahren in der Stiftskirche zu Stuttgart errichten liess (Fig. 10). Es sind elf ritterliche Gestalten in Nischen von einer reichen und eleganten Architektur eingefasst, welche die Nordseite des Chores umzieht. Das Architektonische und Ornamentale dieser in Sandstein meisterlich ausgeführten Arbeiten ist von hoher Vollendung. Dieser Zeit gehört auch das prachtvolle Monument des Kurfürsten Moritz von Sachsen, welches man im Chor des Domes zu Freiberg sieht. Es ist ein mächtiger Sarkophag von schwarzem Marmor, mit Statuetten und Reliefs von weissem Marmor geschmückt. Oben darauf acht eherne Greifen, welche den Deckel tragen, auf dem die Alabasterfigur des Verstorbenen kniet. Die Arbeit rührt aber von niederländischen Künstlern, welche dieselbe 1588—94 vollendeten. Die pompöse Marmorarchitektur, welche die ganzen Chorwände umkleidet, und mit vergoldeten

Erzbildern sächsischer Fürsten und Fürstinnen geschmückt ist, wurde von Italienern ausgeführt. Das Ganze ist so imposant, dass es sogar den lustigen Hans von Schweinichen zu einer Notiz in seinem Tagebuche veranlasste. Nicht minder prachtvoll, aber mehr auf selbständige Plastik berechnet, ist das Grabmonument des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Ausführung seit 1509 bis in die siebziger Jahre gewährt hat. — Das letzte grosse Denkmal, welches in diese Epoche fällt, ist das Monument für Kaiser Ludwig in der Frauenkirche zu München, 1622 vollendet. Als vereinzeltes rein kirchliches Werk sei hier schliesslich noch des grossen in Sandstein ausgeführten Tabernakels in der Kirche zu Weil der Stadt gedacht, inschriftlich von *Görg Miler* (Müller) aus Stuttgart 1611 ausgeführt: ein Werk von stattlicher Anlage und noch ziemlich maassvoller Formbehandlung, nur im Figürlichen stark manierirt im Stile der Nachfolger Michelangelo's.

III. Kapitel.

Die Renaissance in den Kunstgewerben.

Noch grössere Bedeutung als in den bildenden Künsten gewinnt der neue Stil in dem weiten Gebiete des Kunsthandwerks, ja man darf sagen, dass hier die deutsche Renaissance eine Fülle und Lebenskraft erreicht hat, welche die der übrigen Länder übertrifft. Was zur Ausstattung der Wohnräume, was im engern und weitern Sinne zum Kostüm gehört, erfreute sich in Deutschland einer um so lebendigeren Pflege, als hier der Sinn für häusliches Behagen vorzugsweise ausgebildet war, von der Lebenslust und Prachtliebe der Zeit aber zur höchsten Ueppigkeit gebracht wurde. Jede Art von technischer Kunstfertigkeit hatte aus dem Mittelalter eine gediegene Tradition an Handgeschick ererbt, die nun erst durch den Einfluss der Renaissance zur vollen Virtuosität sich steigerte. Dass die grossen Meister der Kunst, ein Dürer, Holbein und Andere es nicht verschmähten, dem Kunstgewerbe Vorbilder zu schaffen, haben wir schon gesehen. So wurde die glänzende Formenwelt der Renaissance in diese Kreise hinübergeleitet. Allerdings bedurfte es auch hier einer längeren Uebergangszeit, denn Nichts haftet so zähe am Hergebrachten, Altüberlieferten als das Handwerk. Deshalb wirken

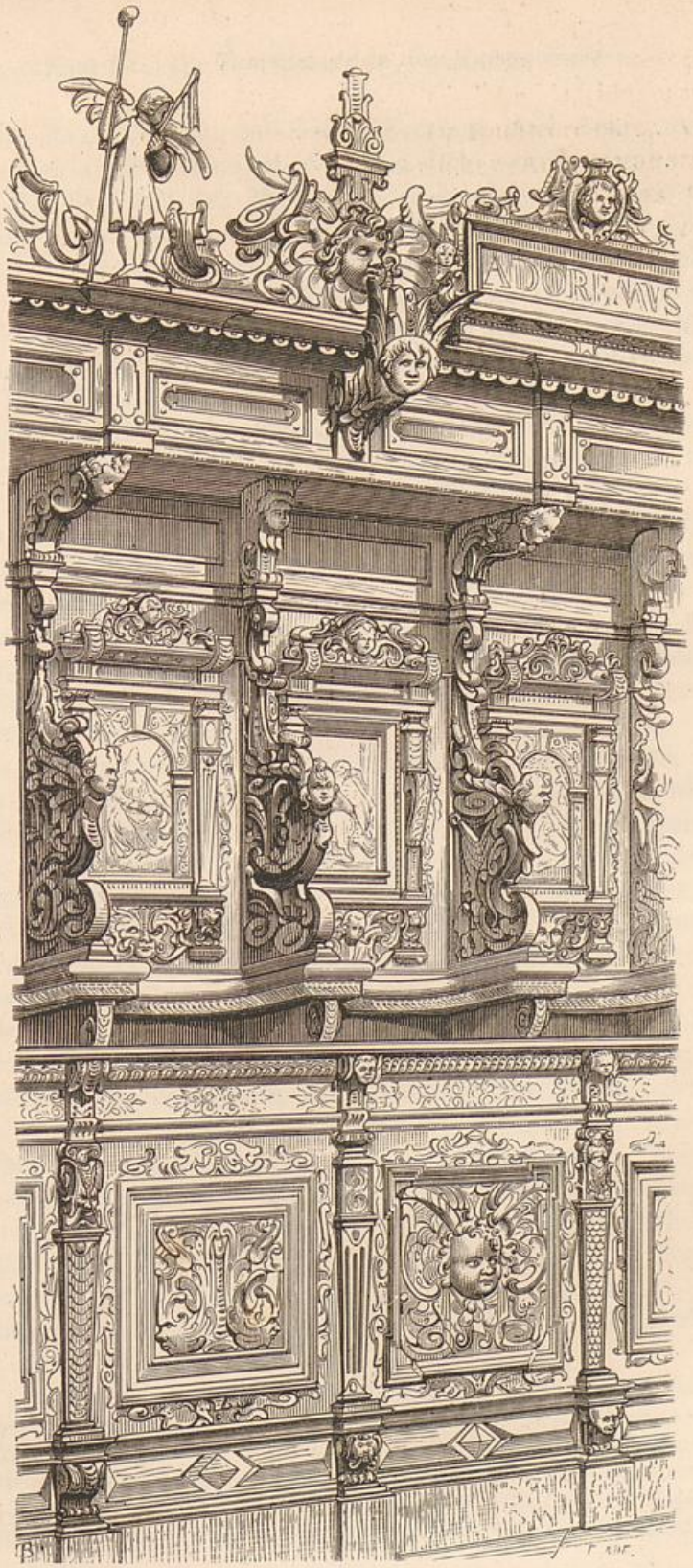


Fig. 11. Von den Chorstühlen der Klosterkirche zu Danzig.

in diesen Regionen die gothischen Formen noch lange nach mit ihren schematischen Maasswerken und dem naturalistischen Laubornament. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts etwa wendet man sich auch hier, angeregt durch bahnbrechende Künstler, dem neuen Stile zu: aber bis ans Ende der Epoche mischt sich immer noch manches Mittelalterliche dabei ein. Besonders stecken Naturalistik und Phantastik auch hierbei den deutschen Meistern während dieser ganzen Zeit tief im Blute, so dass viel Barockes und Willkürliches bei ihren Schöpfungen mit einfliesst. Gleichwohl nehmen dieselben grossentheils durch Mannigfaltigkeit der Erfindung, Gediegenheit der Arbeit, ächt künstlerischen Sinn in der Verwendung und Verbindung der Stoffe, meisterliche Virtuosität in der Bearbeitung jeglichen Materials eine hohe Stellung ein. Die Geschichte des deutschen Kunsthandwerks der Renaissance ist immer noch nicht geschrieben, obwohl sie zu den interessantesten Aufgaben der Forschung gehört. In dem Rahmen der gegenwärtigen Darstellung habe ich mich auf Andeutungen zu beschränken, die zunächst nur die Entwicklung der künstlerischen Formen ins Auge fassen.[1])

Es sind grösstentheils die plastischen Kleinkünste, welche hier in Betracht kommen; aber um jedes Missverständniss auszuschliessen, muss sogleich bemerkt werden, dass das abstracte, auf die blosse Form gerichtete Wesen, welches die neuere Aesthetik dem Sculpturwerk vindizirt, in jener Epoche wie in jeder frühern grossen Kunstära ein Märchen ist. Der Reiz der Farbe gehört so wesentlich zu allen Erscheinungen des Lebens, dass auch eine lebensvolle Plastik ihn weder im Alterthum, noch im Mittelalter und der Renaissance — wenigstens der deutschen — hat entbehren mögen. Wie die deutschen Sculpturwerke häufig bis ins 17. Jahrhundert an Farben und Goldschmuck Theil nehmen, so tragen besonders sämmtliche Werke der Kleinkünste, des Kunstgewerbes das Gepräge einer reichen Polychromie. Wir haben hier zunächst mit der Holzarbeit zu beginnen. Sie ist in Deutschland seit dem Mittelalter überwiegend plastisch und hat ihre glänzende Ausbildung in erster Linie im Dienste der Kirche gewonnen. Nicht blos die zahlreichen Holzschnitzaltäre, sondern namentlich auch die Chorstühle gaben reiche Gelegenheit zur

[1]) Eine fleissige Zusammenstellung bietet H. Weiss im III Bde. seiner Kostümkunde. Lief. 5—10. Dazu Fr. Trautmann, Kunst u. Kunstgewerbe vom frühesten Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhdrts. Nördlingen 1869. Musterhafte bildliche Darstellungen in den Publikationen v. Hefner-Alteneck's, besonders den Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance und der Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen.

Entfaltung. Erst mit der Renaissance dringt die in Italien heimische eingelegte Arbeit (Intarsia) bei uns ein, ordnet sich aber meistens der Plastik unter. Bis tief ins 16. Jahrhundert bleibt bei all diesen Werken die gothische Tradition in Kraft. Erst nach 1550 zeigt sich auch hier die Renaissance, dann aber schon mit barocken Elementen gemischt und nicht selten in arger Ueberladung. Ein prächtiges Beispiel dieser Art geben wir in Figur 11 aus der Klosterkirche zu Danzig. Ist hier die Architektur fast ganz in phantastisches Bildwerk aufgelöst, so bieten die Chorstühle in der Spitalkirche zu Ulm (Abb. im Kap. IX) ein Beispiel edler Dekoration und maassvoller Gliederung. Ihnen nahe verwandt ist das herrliche Chorgestühl in der Michaelshofkirche zu München, das sich jedoch durch grössere Mannigfaltigkeit in den Motiven der Ornamentik auszeichnet. Noch strenger sind die Chorstühle im Kapitelsaale des Doms zu Mainz,[1]) bei welchen sich der Schmuck auf die Untersätze der kannelirten ionischen Pilaster und die Lehnen und Wangen der Sitze beschränkt. Prächtige Chorstühle aus etwas späterer Zeit besitzt auch die Klosterkirche zu Wettingen in der Schweiz.

Mit aller Energie wirft sich dann diese Technik auf die Ausstattung der Wohnräume. Zunächst sind es die Wände und Decken der Zimmer, welche in gediegenster Weise mit hölzernem Täfelwerk ausgestattet werden. Für die Decken hatte das Mittelalter an den einfachsten Grundzügen der Construction festgehalten und die Balken sammt ihren Stützen und den Kopfbändern durch freies Schnitzwerk ausgezeichnet. Diese Sitte erhält sich auch während der Epoche der Renaissance, nur dass die Formen zum Theil der Antike entlehnt werden. Ein schönes Beispiel dieser Art bietet der Vorsaal im Rathhaus zu Rothenburg an der Tauber (Fig. 61), das prachtvollste aber der mächtige Vorsaal des Rathhauses zu Schweinfurt. Bald indess dringt auch hier der antikisirende Stil durch, und die Decken werden nunmehr mit einem reichen Kassettenwerk geschmückt, welchem die constructive Grundlage nur als leichter Anhalt dient. Durch feinere oder kräftigere Profilirung, durch reichere oder einfachere Ornamentik stufen sich diese Decken nach dem verschiedenen Charakter der Räume in mannigfaltiger Weise ab. Hand in Hand damit geht die Ausstattung der Wandflächen, wo dieselben nicht etwa mit Teppichen bekleidet werden. Ein System von Pilastern oder Halbsäulen, ja an hervorragenden Punkten von frei heraustreten-

[1]) Herausgeg. von M. Nohl und W. Bogler mit Text von W. Lübke. Glogau. 1863. Fol.

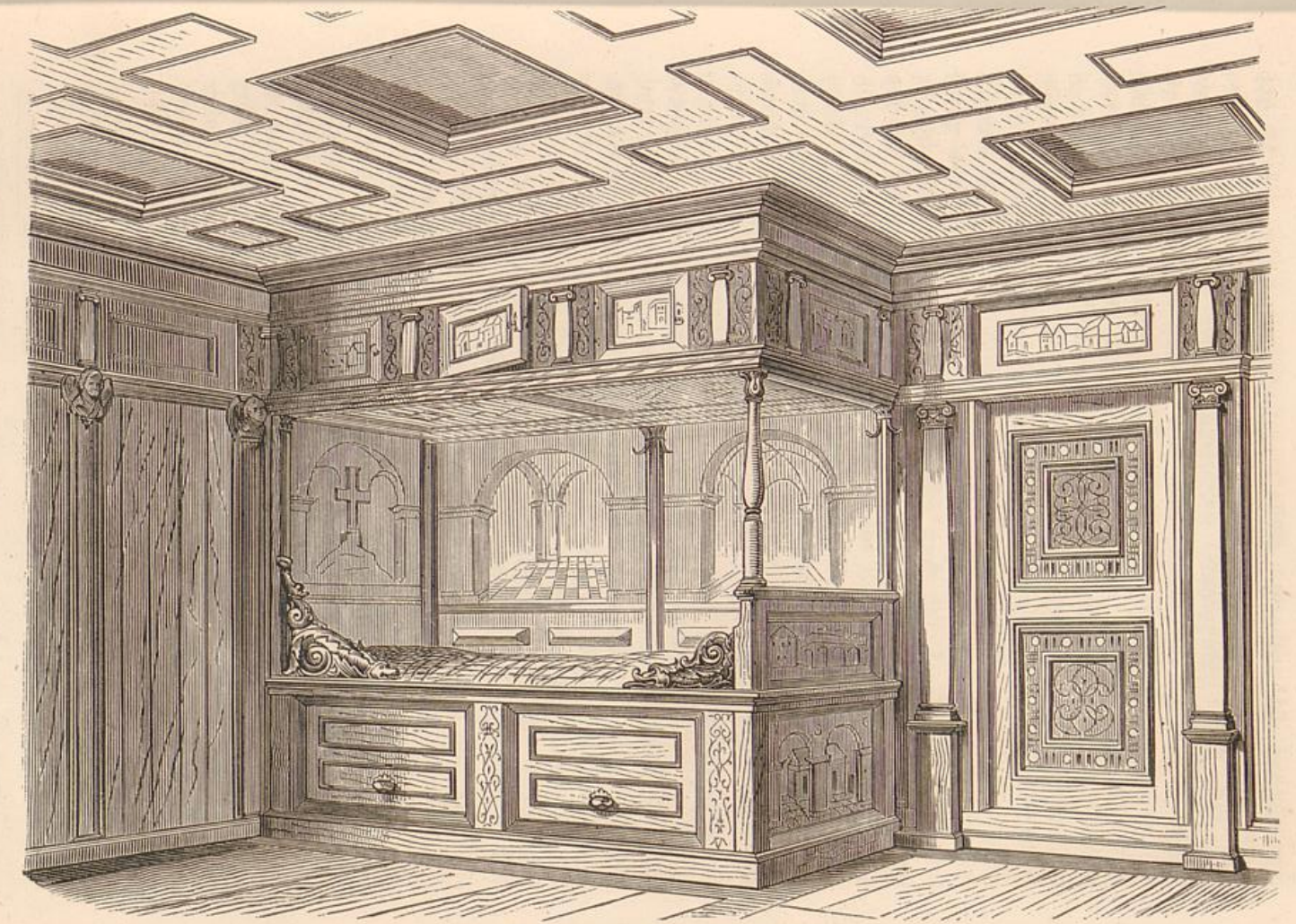


Fig. 12. Zimmer in Altorf. Nach G. Lasius.

den Säulen mit vorgekröpftem Gebälk, gliedert die Wände und verbindet sich manchmal nicht blos mit plastischer Dekoration, sondern auch mit farbig eingelegten Ornamenten. Ein einfaches Beispiel dieser Art geben wir unter Figur 12 an einem Schlafzimmer eines Hauses zu Altorf in der Schweiz, wo auch die Bettlade zu einem integrirenden Theile der architektonischen Raumgliederung geworden ist. Den Ausdruck gesteigerter Pracht bietet das in Figur 71 dargestellte Zimmer im Alten Seidenhof zu Zürich. Durch schöne Intarsien zeichnet sich das im zehnten Kapitel abgebildete Zimmer im Hafner'schen Hause zu Rothenburg aus. Glänzende Intarsien, mit plastischer Dekoration vermischt, findet man in dem Getäfel und der Decke eines Saales auf der Veste bei Coburg. Zum höchsten Prunk steigert sich aber die Behandlung im goldnen Saale des Rathhauses zu Augsburg (Abb. in Kap. IX), wo die Felder der Decke eingesetzten Gemälden vorbehalten sind. Eine der schönsten Decken der Epoche, durch plastischen Schmuck und farbige Intarsien belebt, hat der obere Saal der Residenz in Landshut. Nicht minder reich die ähnlich behandelte Decke im Saale des Gemeindehauses zu Näfels. Mehrere ausgezeichnete Arbeiten derselben Art in einem jetzt zu Schulzwecken dienenden Patrizierhause zu Ulm.[1]) Anderes der Art in einzelnen Bürgerhäusern zu Nürnberg, Danzig, Lübeck u. s. w. Eine prachtvolle Decke, völlig plastisch belebt, aber ganz in Gold und Farben gefasst, im Saale des Schlosses zu Heiligenberg vom Jahre 1584. Mehrere treffliche Ueberreste sieht man im Nationalmuseum zu München, namentlich den grossen Plafond aus dem Schlosse zu Dachau und das köstliche kleine Zimmer aus dem ehemaligen Fuggerschloss zu Donauwörth vom Jahre 1546.

Neben diesen grossen Prachtstücken bringt die Kunsttischlerei alle jene in ihr Gebiet fallenden Gegenstände, welche zum Mobiliar der damaligen Bürgerhäuser und Schlösser gehören, in reichster und mannigfaltigster Weise hervor. Wo es irgend angeht, verwendet sie dabei nicht blos die verschiedenen einheimischen Holzarten, sondern sie bedient sich auch der durch den überseeischen Handel herbeigeführten kostbareren Stoffe, namentlich des Ebenholzes und Elfenbeins; auch Perlmutter, Schildpatt, Lapislazuli und andere seltene Steine werden zur Ausstattung herbeigezogen und verleihen den Werken jener Zeit die reiche Farbenpracht einer durchgebildeten Polychromie. Am einfachsten

---

[1]) Wird demnächst durch J. v. Egle in den Schwäb. Denkmälern veröffentlicht werden.

gestalten sich in der Regel die grossen Schränke für Kleider, die Truhen für Leinenzeug, die Büffets und Kredenzen. Während das Mittelalter bei diesen Gegenständen wie überall das constructive Gefüge betont und sich mit einem geschnitzten Flächenornament, sei es Maasswerk, sei es Vegetabilisches begnügt, führt die Renaissance im Norden ihre Schränke und Kasten als vollständige kleine Bauwerke auf, die mit Pilaster- und Säulenstellungen eingerahmt und selbst mit Portalbildungen versehen werden. Wo dies in maassvoller Weise geschieht, entstehen oft treffliche Schöpfungen; so der noch edel behandelte, mit dorischen Halbsäulen und einer zierlichen Nische belebte Schrank, welchen Ortwein im ersten Hefte seiner Sammlung mittheilt, während der im zweiten Heft enthaltene Schrank vom Jahre 1541 den schlichten mittelalterlichen Aufbau in Verbindung mit eleganten Renaissance-Ornamenten zeigt.[1]) Eins der prachtvollsten Beispiele dieser älteren Weise, die ihre Dekoration noch nicht unabhängig macht von der Construction, ist ein überaus schöner von Ulm stammender Schrank im Besitze des Oberbauraths von Egle in Stuttgart. Obwohl derselbe die Jahrzahl 1569 trägt, hat er in den Einfassungen, welche die Felder begränzen, gothisches Maasswerk, das in feinster Ausführung ein völliges Verständniss der mittelalterlichen Formen bekundet. Auch die durchbrochene, mit Zinnenkranz abgeschlossene hohe Galerie, welche den Aufbau krönt, ist noch gothisch. Dagegen sind die eingelegten Ornamente, Voluten und Blumen, welche sämmtliche Flächen bedecken, im Stil der bereits zum Barocco neigenden Renaissance durchgeführt und zeigen deutlich den Einfluss der italienischen Intarsien.[2]) Die Mehrzahl der deutschen Schränke geht aber auf völlige Nachbildung des steinernen Säulenbaues ein, und dabei strebt in der Regel der derbere Sinn der Zeit nach zu kräftigem Hervorheben des Einzelnen, so dass die Glieder oft eine Ueppigkeit erhalten, welche nicht im Verhältniss zum Ganzen steht. Auch ist nicht zu verkennen, dass in dem gesammten Prinzip der Behandlung die Rücksicht auf die Bedingungen des Materials oft aus den Augen gelassen und dem Holz eine imitirte Steinarchitektur aufgezwungen wird, welche sich tektonisch nicht vertheidigen lässt. Wohl aber legen diese

---

[1]) A. Ortwein, Deutsche Renaissance. Leipzig 1871. Fol. Taf. 6 u. 14. — [2]) Man liest am mittleren Friese in schönen römischen Charakteren die Inschrift: „Wan der Mensch bedacht, wer er wer, und von wan er wer kommen her, oder was aus ihm solte werden, so würde er frummer auf Erden.“

Werke von der Gediegenheit und Solidität der Arbeit ein glänzendes Zeugniss ab, und die Art, wie die einzelnen Glieder, Profile, Ornamente dem Holzstil angepasst sind, zeugt von künstlerischer Einsicht. Nicht blos in den meisten öffentlichen Sammlungen, sondern vielfach auch im Privatbesitz trifft man noch eine Menge solcher Arbeiten.

Einen höheren Anlauf nimmt die Kunsttischlerei, wo es gilt Prachtgegenstände zu schaffen, und grade dieses Gebiet haben die damaligen Meister mit grosser Vorliebe und mit wahrer Virtuosität gepflegt. So besitzen wir noch einzelne Bettladen aus jener Zeit, in welcher die Pracht der Ausstattung mit dem feinen

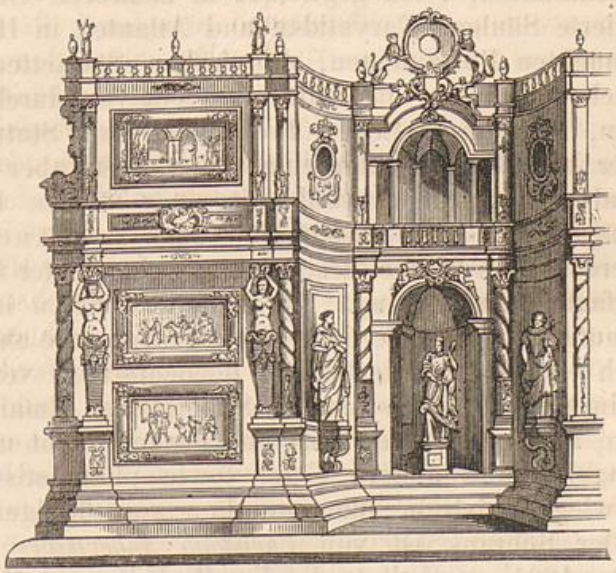


Fig. 13. Kunstschrank.

Geschmack in der Ausführung wetteifert. Eine sehr schöne, jetzt im Nationalmuseum zu München, ist die der Pfalzgräfin Susanna, Gemalin Otto Heinrich's von der Pfalz, aus dem Schlosse zu Ansbach, ganz aus Ebenholz gearbeitet, an den Enden barock geschweift, alles mit köstlichen Ornamenten in Elfenbein bedeckt, mit welchen wieder, um Monotonie zu vermeiden, schwarze Ornamente auf weissem Elfenbeingrund wechseln. Eine andere Bettlade im goldenen Saale des Schlosses zu Urach, mit eleganter eingelegter Arbeit, namentlich am Betthimmel.

Besondere Vorliebe hatte aber die Zeit für die sogenannten Kunstschränke, die auf prachtvollen Tischen aufgestellt, in ihren zahlreichen, theils geheimnissvoll versteckten Fächern und

Schubladen zur Aufbewahrung von allerlei Kostbarkeiten und Raritäten bestimmt, oft aber auch lediglich zu Schreibtischen dienend und als solche ausdrücklich bezeichnet, durch den erdenklichsten Aufwand an prachtvollem Material und sinnreicher Arbeit selbst einen hohen Werth gewinnen. Während man in Italien sie überwiegend mit kostbaren Steinen, Mosaiken in Pietra dura und Perlmutter inkrustirte und bisweilen dazu Miniaturgemälde fügte, bedient man sich in Deutschland meist eingelegter Elfenbeinarbeit und lässt damit allerlei zierliche in Silber getriebene, zum Theil vergoldete Ornamente wechseln. Die Gesammtform dieser Schränke (Fig. 13) bildet einen Aufsatz in Gestalt kleiner palastartiger Prachtbauten, reich gegliedert in mehreren Stockwerken durch verzierte Säulen, Karyatiden und Atlanten in Hermenform auf geschmückten Postamenten, dazwischen Statuetten und Reliefs in reichen Rahmen, das Ganze bekrönt von durchbrochenen Balustraden, auf deren Ecken Postamente mit Statuetten vortreten. Der Mittelbau ist öfter eingezogen, stets aber mit einem Prachtportal und darüber wohl mit einer offenen Loggia auf Säulen ausgestattet. Im Nationalmuseum zu München sieht man mehrere schöne Werke dieser Art mit eingelegter Holzmosaik in mannigfacher Ausstattung. Einer der reichsten ist ganz in Elfenbein aufgebaut, mit zierlicher Goldfassung, die aber grossentheils durch eine spätere derbere in Rococoformen verdrängt ist. Auf den einzelnen Flächen sind in Silberplatten Emailornamente eingelassen, an Feinheit des Stils und Farbenpracht unvergleichlich. Papageien und andere Vögel sowie phantastische Wesen aller Art wiegen sich in Blumenranken von üppigem Farbenzauber. Der Schrank ist von *Christoph Angermaier* aus Weilheim 1590—1601 gearbeitet, die Emailarbeit vom Goldschmied *David Attenstätter* ausgeführt. Ein anderer Elfenbeinschrank daselbst ist an den Flächen und in den Hauptgliedern ganz mit Lapislazuli ausgestattet. Augsburg war der berühmteste Ort für solche Prachtschreine. Man sieht an diesen Beispielen schon, wie der Kunsttischler, der Bildschnitzer, der Steinschneider und der Goldschmied dabei betheiligt sind.

Mehrere treffliche Werke dieser Art sind im neuen Museum zu Berlin. So ein kleinerer Schrank aus Ebenholz, auf dessen schwarzem Grunde Felder von Lapislazuli mit vergoldeten Silberornamenten angebracht sind. Noch mehrere ausgezeichnete Werke dieser Art besitzt dieselbe Sammlung; das glänzendste ist der sogenannte pommersche Kunstschrank, der in sich eine Vereinigung aller verschiedenen Techniken der Zeit darstellt. Im Auftrage Herzog Philipp's II von Pommern in Augsburg ange-

fertigt und im Jahre 1616 vollendet, besteht er im Wesentlichen aus Ebenholz, das jedoch durch zahlreiche Edelsteine sowie silbergetriebene Figuren und Reliefs, Gravirungen in Silber mit buntfarbigen Emailornamenten den Eindruck grösster Pracht gewährt. Im Innern sind Gemälde aller Art angebracht, sämmtliche Schubfächer aber mit den verschiedensten Silbergeräthen zum Hausgebrauch, mit mathematischen Instrumenten und dergleichen ausgefüllt. Zum Prachtvollsten gehört ein Brettspiel aus Ebenholz mit silbergravirten Ornamenten, alles von geistreicher Erfindung und Ausführung. Das Ganze, ein Wunder mechanischer Geschicklichkeit und künstlerischer Vollendung, wurde unter der Leitung des Patriziers Philipp Hainhofer durch den berühmten Kunsttischler *Ulrich Paumgartner* unter Mitwirken einer grossen Anzahl anderer Künstler (die alte Beschreibung nennt deren nicht weniger als 24) ausgeführt.

Aehnliche Werke, wenngleich keins von so verschwenderischer Pracht, sieht man auch sonst in öffentlichen Sammlungen. So im historischen Museum zu Dresden ein Schrank aus Ebenholz, äusserst reich mit silbervergoldeten Flachreliefs und farbenschimmernden Emails geschmückt; zwei andere ebendort von *Hans Schieferstein* in Dresden gegen Ende des 16. Jahrhunderts gearbeitet, mit herrlichen eingelegten Elfenbeinfiguren und Ornamenten, in wohlberechnetem Wechsel theils weiss auf schwarzem, theils schwarz auf weissem Grunde. Sodann ein Schmuckschränkchen, um dieselbe Zeit von *Kellerthaler* in Dresden ausgeführt, gleichfalls in schwarzem Ebenholz mit theils vergoldeten Silberornamenten. Dahin gehört auch der Arbeitstisch der Kurfürstin Anna, 1548 in Nürnberg gefertigt, äusserst sinnreich mit vielen theils versteckten Fächern, welche in compendiösester Weise alle Geräthschaften enthalten, deren man irgend zur Pflege des Leibes sowie zu ernstem und heitrem Zeitvertreib sich bedienen mag. Selbst ein Klavier ist nicht vergessen. Weiter sieht man dort eins der schönsten Damenbretter der Zeit, der Rahmen durchbrochene Goldarbeit mit Edelsteinen, die Felder in Silber, abwechselnd vergoldet, eingelegt mit eleganten Niellen, die Damensteine mit zierlichen Bildnissen fürstlicher Personen, in fein ciselirte Rahmen gefasst. Nicht minder werthvoll im Nationalmuseum zu München ein kostbares Schachbrett von Elfenbein, mit Perlmutter und Metallornamenten eingelegt; am Rande Jagd- und Kampfscenen, sowie Gruppirungen von Waffen von trefflicher Zeichnung. Dazu Brettsteine mit fürstlichen Bildnissen in zierlichster Arbeit. Auch der Bolzkasten Herzog Wilhelm's IV, in

derselben Sammlung, aus Nussbaumholz mit eingelegten Elfenbeinornamenten ist hier zu nennen.

An diese kunstvollen Tischlerarbeiten schliesst sich die Elfenbeinschnitzerei und die Goldschmiedekunst, welche beide schon bei jenen Werken in verschwenderischer Weise zur Verwendung kamen, aber auch für sich selbständig auftreten.

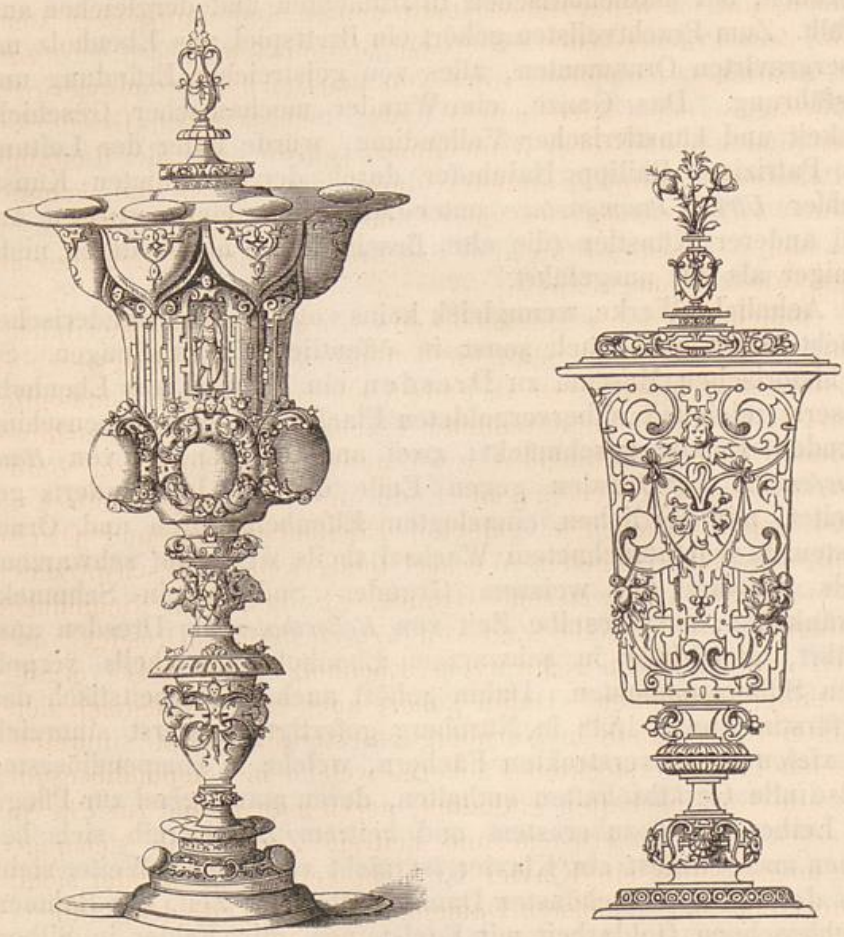


Fig. 14 u. 15. Pokale.

Besonders ist es die Thätigkeit des Goldschmieds, welche von jener Zeit in einem Umfange verlangt wird wie kaum eine andre Epoche ihn jemals gekannt hat. Zunächst bedarf die genussfrohe Zeit einen ausserordentlichen Vorrath von Trinkgeschirren aller Art. Die grössten Künstler, ein Holbein und Dürer, verschmähten es nicht, Entwürfe für solche Gefässe zu machen. Wir fanden, dass dieselben bei Dürer noch zwischen Gothik und

Renaissance getheilt sind, während Holbein dem neuen Stil mit Entschiedenheit huldigt. Die klare Schönheit der Form, die vollendete Erfüllung des tektonisch Zweckmässigen in seinen Zeichnungen hätten den deutschen Goldschmieden wohl den richtigen Weg weisen können. Aber zu stark war die Neigung zum Seltsamen, Phantastischen, Gekünstelten, zu lebhaft regte sich wieder der aus der Spätgothik vererbte Naturalismus, und so überbieten sich die damaligen Meister in den wunderlichsten Erfindungen. In Gestalt von Brunnen und Dreifüssen, von Burgen, Schiffen und dergleichen, wie schon das Mittelalter geliebt hatte, namentlich auch von Damen im aufgebauschten Reifrock, wurden auch jetzt diese Gefässe mit Vorliebe hergestellt. Der Pokal, mit welchem Hans von Schweinichen auf dem Fugger'schen Banket solches Unglück hatte, war in Form eines Schiffes, aber freilich von venetianischem Glase ausgeführt. Ausserdem liebte man besonders grosse Muscheln, namentlich den Nautilus mit seinem Perlmutterglanz, den man in zierlich getriebener Fassung auf ein reiches Fussgestell setzte und mit Henkeln ausstattete. Manchmal sind aber auch diese Gefässe, seien es Kelche, Pokale, Humpen und Kannen mit und ohne Deckel, seien sie in Zinn und Kupfer oder auch in edlen Metallen ausgeführt, durch treffliche Gesammtform, fein gegliederte Profilirung und angemessenen Schmuck mustergültige

Fig. 16. Tafelaufsatz von W. Jamnitzer.

Beweise von dem freien künstlerischen Sinne, der in den Schöpfungen des damaligen Kunsthandwerks lebte. Fuss, Kuppe und Deckel werden selbständig ausgebildet, und oft in wohlabgewogenem Verhältniss durchgeführt: der Fuss entweder hoch und durch scharf markirte plastische Gliederung in freiem Rhythmus entwickelt, oder kürzer und einfacher, doch nicht minder energisch profilirt (Fig. 14 und 15). Die Kuppe entweder einfach in Becherform grade aufsteigend, nur mit Bildwerk geschmückt oder gebuckelt, gerieft, mit vielen ein- und auswärts gebogenen Flächen, das Ganze wieder mit getriebenen oder gravirten Ornamenten, mit Niellen, farbigen Emails und selbst mit Edelsteinen verziert. Der Deckel zumeist flach, aber mit freiem Ornament geschmückt und von einem oft graziös in Blumenform endigenden Knopf bekrönt.[1]) Unermesslich ist sodann der Schmuck, mit welchem man alle diese Geräthe ausstattete. Das ganze Reich der Mythologie und Allegorie wurde in Contribution gesetzt, und dazu noch üppiger Pflanzenschmuck gefügt. Dies vegetabilische Ornament aber fällt immer wieder in den blossen Naturalismus zurück, wobei freilich die Virtuosität der Künstler in subtilster Ausarbeitung der edlen Metalle sich bewundernswürdig zeigt. Aber nicht blos im freien Treiben und Ciseliren und in geistreicher Gravirung besteht der Schmuck dieser Arbeiten, sondern sie erhalten durch reiche Anwendung buntfarbiger Schmelzmalerei die höchste koloristische Wirkung, wozu endlich noch das Feuer der verschiedenen Edelsteine sich gesellt. Eins der glanzvollsten unter den erhaltenen Werken ist der berühmte Tafelaufsatz von *Wenzel Jamnitzer* (1508—1585), jetzt im Besitz des Herrn Merkel in Nürnberg, neuerdings im Germanischen Museum dort aufgestellt (Fig. 16). Aus einem naturalistisch behandelten Unterbau von Felsen, welche mit Gräsern, Kräutern und Blumen bedeckt sind, zwischen denen man Schildkröten, Eidechsen, Schnecken und allerlei zierliche Insecten bemerkt, erhebt sich die Gestalt der Mutter Erde als Karyatide, auf dem Haupte eine Vase mit den zierlichsten Blumen und Kräutern tragend. Darüber steigt eine weitausladende Schale, von Genien unterstützt und ebenfalls mit buntem Blumenwerk, mit Schlangen und Eidechsen bekrönt, empor. Aus ihrer Mitte endlich erhebt sich eine elegante Vase mit einem hoch aufragenden Strauss von Lilien, Glockenblumen und anderen Pflanzen, die mit wunderbarer Zierlichkeit ausgeführt sind. Bei diesem Werke findet man

[1]) Ein schöner silberner Becher aus der städtischen Sammlung im Rathhause zu Nürnberg publicirt von A. Ortwein a. a. O. Bl. 9.

bestätigt, was Neudörffer von Wenzel und seinem Bruder Albrecht berichtet:[1]) „Sie arbeiten beede von Silber und Gold, haben der Perspectiv und Maasswerk einen grossen Verstand, schneiden beede Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen, sie schmelzen die schönsten Farben von Glas, und haben das Silber-Ezen am höchsten gebracht. Was sie aber von Thierlein, Würmlein, Kräutlein und Schmecken (Blumensträussen) von Silber giessen, auch die silbernen Gefäss damit zieren, dass ist vorhin nicht erhöret worden.“ Wohl muss man aus einem strengeren Kunstgesetz heraus Manches in diesen Arbeiten zu naturalistisch finden; dennoch ist in ihnen mehr künstlerisches Verständniss und freier Schwung der Phantasie, als wir mit unseren streng tektonischen Schöpfungen bis jetzt irgend erreicht haben.

Aber die Thätigkeit des Goldschmiedes erstreckte sich noch weiter über alle Gebiete des Schmucks, und zwar nicht blos der schmückenden Geräthe im engeren Sinne, vielmehr die ganze Kleidung wurde zum Gegenstand prächtiger Ausstattung. Nicht allein die Ringe, Ketten und Gürtel, die Spangen und Agraffen gaben Anlass zu künstlerischer Behandlung, sondern auch die Röcke, Mäntel und Hüte wurden oft reich mit Zierathen bedeckt, zu deren Erfindung selbst Meister wie Holbein Kopf und Hand zu bieten nicht verschmähten. Schöne Beispiele besitzt das Nationalmuseum zu München, namentlich jene Schmuckgegenstände, welche aus der Pfalz-Neuburgischen Fürstengruft zu Lauingen stammen. Es sind goldne Halsketten mit reichen Gehängen, Knöpfe mit Emailornamenten, kleinere Armketten, Nadeln und Ringe, Kleiderbesatz und Agraffen, alles in fein durchbrochener Arbeit mit herrlichem Emailschmuck ausgestattet. Ferner Frauengürtel in Silber- und Goldfiligran, mit ineinander verschlungenen Ringen meisterhaft gearbeitet, dazu Medaillen als Gehänge, alles mit reichem Schmelzwerk. Endlich Männerschmuck, besonders silberne Ketten und Dolche mit trefflich ciselirten Scheiden. Eine der reichsten Sammlungen von Prachtgegenständen aller Art findet sich in der k. Schatzkammer der Residenz zu München. Nicht minder merkwürdig ist das gemalte Inventar dieser Kostbarkeiten, ausgeführt von der Hand *Hans Muelich*'s, jetzt im Besitz von Hefner-Alteneck's, schon deshalb von hohem Werth, weil manches der dargestellten Prachtstücke längst verschwunden ist. Die Gegenstände sind auf Pergament mit deckenden Farben und Gold meisterlich ausgeführt. Dazu gehört in demselben Besitz eine

[1]) J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern etc. (Nürnberg 1828.) S. 33 fg.

Reihenfolge von Entwürfen jenes Münchener Meisters zu Pokalen und Schmucksachen aller Art. Muelich ist darin der eigentliche Nachfolger Hans Holbeins; seine Arbeiten zeichnen sich durch schwungvollen Umriss, eleganten Aufbau und treffliche Verwerthung figürlichen Beiwerks aus.

Ferner ist auch an den Waffen der Zeit, die neben den Trinkgefässen in Deutschland den vornehmsten Gegenstand der Liebhaberei bildeten, die künstlerische Ausstattung mit jeder Art von Goldschmiedarbeit, aber auch mit Elfenbeinschnitzereien und eingelegten Ornamenten eine wahrhaft bewundernswerthe. Köstliche Beispiele sieht man in der Ambraser Sammlung zu Wien, Einiges im Nationalmuseum zu München, in grösster Fülle und Auswahl aber im historischen Museum zu Dresden.[1]) Schon die reiche Mannigfaltigkeit der Form beweist die Vorliebe für diese Gegenstände. Neben dem Ritterschwert und dem gewaltigen Zweihänder kommt bald der zierlichere Stössdegen auf; dazu der Dolch, der besonders zu reicher Ausstattung Anlass gab. Für den Griff und die Scheide solcher Waffen, die in erster Linie zum Prunk getragen wurden, verwendete man jede Art kunstreicher Ausstattung und jedes kostbare Material, meistens in höchst geschmackvoller Weise. Aber auch die gewöhnlicheren Angriffswaffen, die mannigfach gestalteten Spiesse, meist mit breiten messerförmigen Spitzen, die Partisanen und Hellebarden, endlich die Streithämmer, Kolben und Aexte werden künstlerisch geschmückt. Wenigstens bedeckt man ihre Stahlflächen mit damascirten oder geätzten Ornamenten, welche oft zum Schönsten gehören, was die Flächendekoration dieser Zeit aufzuweisen hat. Dasselbe ist der Fall bei den Handfeuerwaffen, von der schwerfälligen Bombarde und Muskete bis zur beweglicheren Pistole und der Jagdbüchse. Hier entspricht der feinen Ornamentation des Rohres eine nicht minder reiche Ausstattung der Schäfte und Kolben, die besonders mit eingelegten oder erhaben geschnitzten Elfenbeinfiguren oder mit Gold- und Silberzierden geschmückt werden. So bieten diese Waffen einen Ueberblick über das, was die verschiedensten Kunstgewerbe der Zeit zu leisten vermochten.

Daran schliesst sich die nicht minder glanzvolle Arbeit der Harnischmacher oder Plattner. Was an Prachtrüstungen in öffentlichen Sammlungen noch erhalten ist, zeigt uns die Thätigkeit auf diesem Gebiet in wahrhaft unglaublicher Vielseitigkeit. Gegenüber der Einfachheit mittelalterlicher Rüstungen wird grade hier offenbar, welche Umgestaltung durch die Renaissance in die

[1]) Vgl. die schöne photogr. Publikation von Hanfstängl.

Ausstattung dieser Dinge kam. Erst jetzt werden die Rüstungen Gegenstand künstlerischer Behandlung. Man wetteifert in neuen Erfindungen, um dem Metall den höchsten Glanz der Ausstattung zu verleihen. Wichtig wurde namentlich das im Anfang des 16. Jahrhunderts in Nürnberg erfundene Aetzen in Metall, sodann die Tauschirarbeit, bei welcher man Flachornamente in Gold oder Silber einschlägt. Mit diesen Hülfsmitteln, zu denen die Gravirung und Vergoldung, das Treiben, Bohren und Schneiden des Metalls sich gesellte, wurden die Rüstungen, besonders die zum blossen Prunk gemachten Stücke, unter dem Einfluss der Renaissance oft wahre Wunderwerke künstlerischer Vollendung. Die Ornamente, mögen sie in schmalen Bändern die einzelnen Stücke einfassen oder in freiem Erguss über die ganzen Flächen sich ausbreiten, mögen sie als flache Zeichnung eingelegt oder in erhabener Arbeit getrieben sein, sind nicht selten

Fig. 17. Aus den Entwürfen zu Prachtrüstungen. München.

von mustergültiger Schönheit (Fig. 17). Das ganze ornamentale Gebiet der Renaissance hat hier seine Verwendung gefunden: Akanthus- und andere Blumenranken, gemischt mit Masken, phantastischen Bildungen, Schlangen, Vögeln, Insecten und anderem Gethier, dann wieder Gruppen von Waffen zu Trophäen geordnet, aber auch historische Compositionen, Schlachtscenen, Mythologisches in reicher Abwechselung erhebt diese Werke oft zum Range hoher Kunstschöpfungen. Seit 1550 etwa mischt sich darin das spätere Ornament der barocken Schnörkel, Cartouchen und Voluten ein, welches in seiner derberen Weise freilich zu unschöner Ueberladung führt und jene feinere Ornamentik zuletzt verdrängt. Ganz herrlich ist eine Anzahl von Prachtrüstungen in der Ambraser Sammlung zu Wien und im historischen Museum zu Dresden, hier besonders die Rüstung Kurfürst Christian's II von *Desiderius Colmann* in Augsburg gearbeitet. Im National-

museum zu München ist bemerkenswerth die Rüstung des Erzbischofs von Salzburg, Wolf Dietrich von Raitenau († 1617). Aus dem vertieften, dunkel gekörnten Grunde heben sich die Ornamente, Figuren, Waffenstücke in Gold hervor, aber sämmtlich flach gearbeitet, eine besonders wirksame Art der Tauschirung. Zum Schönsten der ganzen Zeit gehört auch der Schild im Kensington Museum zu London, 1552 von *Georg Sigmann* in Augsburg ausgeführt. Er enthält in erhaben getriebener Arbeit in der Mitte ein Medusenhaupt, ringsum Scenen eines römischen Sieges mit Opfern und dergleichen in vollendet freiem Stil, maassvoll und klar in der Ornamentik. Solche Werke pflegte man früher ohne Weiteres dem Benvenuto Cellini oder andern Italienern zuzuschreiben; jetzt wissen wir, dass die besten deutschen Meister den berühmtesten italienischen auf diesem Felde völlig ebenbürtig waren, und dass z. B. *Jörg Seusenhofer* von Innsbruck durch Franz I an den französischen Hof gerufen wurde, um für den König und die französischen Grossen Rüstungen auszuführen.[1]) Auch die Entwürfe zu Rüstungen (Fig. 18), welche Hefner-Alteneck im Kupferstichkabinet zu München aufgefunden hat,[2]) tragen meistens die Embleme Franz I und Heinrich's II, liefern also einen neuen Beweis von der Geltung, welche die deutschen Harnischmacher im Auslande besassen.

An diese Prachtwerke mögen sich die bescheidneren Arbeiten der Eisenschmiede reihen, die ebenfalls durch höchste technische Vollendung und sinnreiche Erfindung sich zum Werth von Kunstwerken erheben.[3]) Die Ausstattung des Hauses und seiner Umgebung ist es zunächst, was hier in Betracht kommt. Die Schlösser und Thürbeschläge, sowie die Thürklopfer erfreuen sich der reichsten Ausbildung und werden in ihren Flächen häufig durch eingegrabene und geätzte Ornamente, bisweilen selbst durch Vergoldung und Tauschirarbeit geschmückt. Die Eisenarbeit hatte im Mittelalter selbst während der Herrschaft der Gothik sich am meisten dem Despotismus der architektonischen Form zu entziehen gewusst und ihre Gebilde in freier Ornamentik gestaltet. Dennoch war sie nicht ganz frei von der Spielerei mit Maasswerk geblieben, und ihr Pflanzenornament trug das Gepräge des spätgothischen Naturalismus. Derbe Kraft, handwerkliche Gediegenheit ist aber allen jenen Schöpfungen eigen. Die

---

[1]) D. Schönherr im Archiv für Gesch. und Alterthumskunde Tyrols. 1864. I. S. 84 ff. — [2]) Photographisch publicirt von Hefner v. Alteneck. München. Fol. — [3]) Vgl. die musterhaften Aufnahmen in Hefner-Alteneck's Eisenwerken etc. Frankfurt 1862.

Renaissance entwickelt nun die Thätigkeit des Eisenschmiedes zu freier künstlerischer Höhe. Zunächst wo es gilt Flächen zu dekoriren, geschieht dies oft mit dem ganzen Zauber der Ornamentik dieses Stiles. Besonders aber glänzt die Erfindung und Kunstfertigkeit der Meister in Herstellung der schmiedeeisernen Gitter, wie man sie an Portalen und Fenstern, besonders häufig

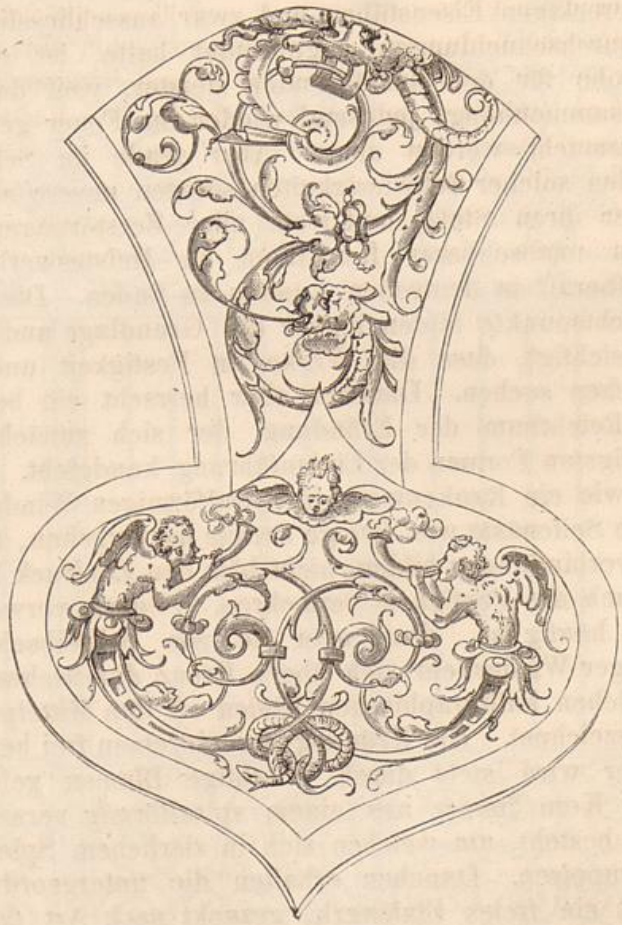


Fig. 18. Aus den Entwürfen zu Prachtrüstungen. München.

an dem Fenster über der Hausthür, bei Garteneingängen oder Brunneneinfassungen, endlich in den Kirchen zum Abschluss der Kapellen und des Chores, oder auch zur Einfassung des Taufsteins verlangte. An diesen Arbeiten hat die Schmiedekunst wahre Meisterstücke von Schönheit und Pracht geschaffen.

Das Prinzip derselben besteht darin, runde Stäbe in mannigfachen Verschlingungen und Durchschneidungen so miteinander

zu verbinden, dass das Ganze einen festen Zusammenhalt bildet. Dieser wird nicht blos dadurch hergestellt, dass an den durchschneidenden Stellen Bänder angebracht werden, sondern noch häufiger dadurch, dass man das Stabeisen durcheinander steckt, indem man an den Ueberkreuzungspunkten ein sogenanntes geschwelltes Auge einem der Stäbe anschmiedet, durch welches der andre Stab gesteckt wird. Diese Technik, die man früher nur bei viereckigen Eisenstäben und zwar ausschliesslich in gradlinigen Durchschneidungen angewendet hatte, ist eine wahre Geduldsprobe für den ausführenden Meister, weil das Werk in seinem Zusammenhange jedesmal wieder ins Feuer gebracht und glühend gemacht werden muss. Aber grade im Schaffen und Ueberwinden solcher Schwierigkeiten suchten unsere alten Kunsthandwerker ihren Stolz, und trotz aller Zerstörungen ist noch immer ein unabsehbarer Reichthum an Meisterwerken dieser Technik überall in deutschen Landen zu finden. Die konstructiven Gesichtspunkte bilden immer die Grundlage und sind stets so berücksichtigt, dass die Werke an Festigkeit und Solidität ihres Gleichen suchen. Daneben aber herrscht ein bewundernswürdiger Reichthum der Erfindung, der sich zunächst in den mannigfaltigsten Formen der Linienführung kundgiebt. Man zieht die Stäbe wie ein Rankenwerk in spiralförmigen Windungen und lässt kleine Seitenäste wie Zweige daraus hervorgehen, die ebenso viele Querverbindungen bilden, nicht blos den Eindruck bereichern, sondern auch die Festigkeit vermehren. Sodann verwendet man die Stäbe häufig so, dass man sie wie Schreibschnörkel in regelmässiger Wiederkehr sich über's Kreuz durchschneiden lässt und mit solchen kalligraphischen Linien oft den Mittelpunkt eines Gitters auszeichnet. Die Krönung der einzelnen frei heraustretenden Glieder wird stets durch prächtige Blumen gebildet, bei denen der Kern immer aus einem spiralförmig verschlungenen Eisendraht besteht, um welchen sich in zierlichem Spiel kleinere Ranken gruppiren. Daneben erhalten die untergeordneten Endungen oft ein freies Blattwerk, gezackt nach Art des Epheus und des Weinlaubs, oder in einfacherer Lanzettform. Endlich verlangt aber auch die Phantastik der Zeit ihr Recht, und sie übt es dadurch aus, dass sie seltsame Fratzen, Menschen- oder Thierköpfe und wunderliche Gestalten aller Art aus den Ranken hervorwachsen lässt. Diese figürlichen Beiwerke erhalten dann durch kräftige Einkerbungen eine noch markigere Charakteristik, und schliesslich wird das ganze Gitter mit Farbe überzogen, oder wenigstens schwarz angestrichen, an Blumen, Blättern und andern ornamentalen Zuthaten aber vergoldet. Wir geben als Bei-

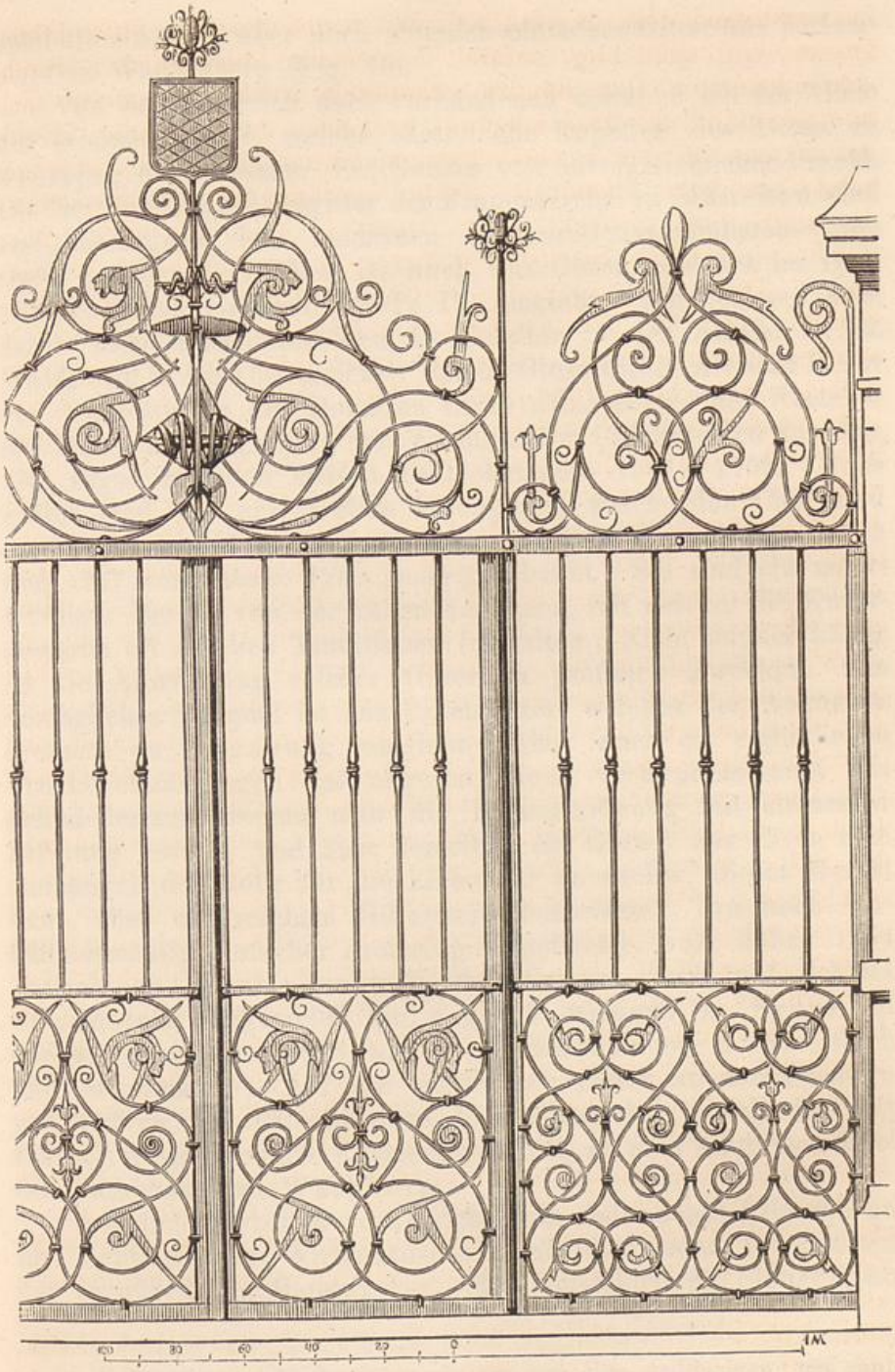


Fig. 19. Eingang in den Schlossgarten des Grafen von Königsegg zu Aulendorf.
(Nach Dollinger.)

spiel ein schönes, aber noch ziemlich einfaches Gitter aus Aulendorf in Würtemberg (Fig. 19).

Von den zahlreich noch vorhandenen erwähne ich vor Allem die schönen Gitter, welche sämmtliche Kapellen des Doms zu Freising abschliessen. Ein Ganzes von unvergleichlicher Pracht. Die herrlichen Kapellengitter der Frauenkirche zu München sind erst neuerdings dem modernen Restaurationsvandalismus zum Opfer gefallen. Trefflich ist auch das Gitter, welches im Dom zu Prag das Grabmal Karl's IV umgiebt. Ein anderes vom Jahre 1599 umschliesst den Doppelaltar in der Kirche zu St. Wolfgang in Oberösterreich.[1]) Reiche Gitter dieser Art sind ferner vor den Kapellen des Doms zu Constanz, ebenso am Westchor des Doms zu Augsburg und an mehreren Chorkapellen daselbst, hier sogar mit den späten Bezeichnungen 1691—1709. Noch später sind die prachtvollen Eisengitter, welche den Chor und das Sacramentshäuschen im Münster zu Ulm abschliessen, 1713 und 1737 von *Johann Vitus Bunz* gearbeitet. Sie sind ein merkwürdiger Beweis von der zähen Ausdauer, mit welcher die Kunstgewerbe oft an alten Traditionen festhalten. Nicht minder häufig ist die Anwendung solcher Gitter zu profanen Zwecken. Ein vorzügliches Beispiel ist das Prachtgitter, welches den Augustusbrunnen zu Augsburg umgiebt. Aber auch zu eigentlichen Brunneneinfassungen im engeren Sinne verwendete man das Schmiedeeisen, indem man die Brunnenöffnung mit steinerner Brüstung versah, und über derselben ein Gerüst aus Eisen zum Aufhängen der Rolle für die Zieheimer anbrachte, dieses Gerüst dann aber mit reichem Gitterwerk bekleidete. Ein noch verhältnissmässig einfacher dreiseitig aufgebauter, vom Jahre 1564 ehemals zu Neunkirchen in Niederösterreich, jetzt auf Schloss Stixenstein aufgestellt; ein ungleich reicherer zu Bruck an der Mur vom Jahre 1626, und noch manche andere in Oesterreich und Steiermark.[2]) Auf die zahlreichen Gitter an den Fenstern und Thüren von Privathäusern hier einzugehen würde zu weit führen. Ausgezeichnete Fenstergitter z. B. an dem späteren Flügel des Rathhauses zu Würzburg.

Aehnliche Arbeiten verwendete man sodann mit Vorliebe an den Schilden der Wirthshäuser, Zunftstuben oder Werkstätten der verschiedenen Handwerker. Man umkleidete die Stangen, an

[1]) Ueber österreichische Eisenarbeiten vgl. den gediegenen, mit zahlreichen trefflichen Illustrationen ausgestatteten Aufsatz von H. Riewel in den Mitth. der Centr. Comm. 1870. XV. S. 39 ff. — [2]) Vergl. den Aufsatz in den Mitth. der Centr. Comm. XV. Fig. 46.

welchen die Gitter aufgehängt wurden, mit verschlungenen Ranken, welche das Dreieck zwischen den eisernen Trägern ausfüllen. Die beifolgende Abbildung (Fig. 20) ist von dem Schilde einer Schmiede in Ravensburg genommen. Aehnliche sieht man in Rothenburg a. d. Tauber und andern Orten. Dahin gehören ferner die eisernen Träger, welche die aus Kupfer oder Eisenblech getriebenen phantastischen Wasserspeier der Renaissancezeit stützen. Ein treffliches Beispiel vom Landhause zu Graz, ein anderes vom alten Schloss zu Stuttgart ist in den Mittheilungen der Centralcommission abgebildet.[1]) Andere sieht man noch an manchen Orten an alten Schlössern und Bürgerhäusern. Sodann kommen bisweilen noch reich verzierte Träger oder Gehäuse an den Hausglocken vor, welche man über der Hausthür draussen anzubringen pflegte. Beispiele der Art in Ischl, Hallstadt, Steyer,[2]) u. s. w. — Aber auch sonst hat die Schmiedekunst das Innere und Aeussere der Häuser mit ihren trefflichen Schöpfungen ausgestattet und durch dieselben wesentlich zu dem heitern Charakter der Renaissancegebäude beigetragen. Ich erinnere nur an die Leuchter und Lichtständer mancherlei Art,[3]) die Bettgestelle,[4]) die Wetterfahnen und Kreuze, endlich die zierlichen kleinen Kästchen, deren Flächen durch geätzte Ornamente auf dunklem, gekörntem, mit hellen Punkten ganz durchsetztem Grunde sich prächtig abheben.[5])

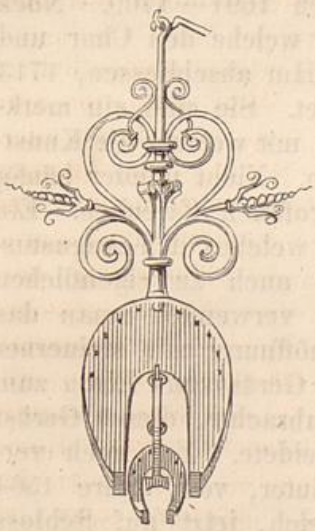


Fig. 20. Von einem Schilde in Ravensburg. (Nach Dollinger.)

Mit alledem sind die verschiedenen Richtungen der Metallarbeit dieser Zeit noch nicht erschöpft. Vom kleinsten bis zum grössten Geräthe des Lebens wird jeder Gegenstand durch die Kunst geadelt, und selbst das bescheidenste Material gewinnt durch die Behandlung erhöhten Werth. Dass grade in Deutschland man mit Vorliebe das Tafelgeschirr aus edlem Metall, oder wenigstens aus Kupfer und besonders aus Zinn anzufertigen liebte, haben wir früher bereits gesehen. Schon Luther klagt über die Verschwendung, welche die Deutschen mit derlei Geräth

---

[1]) A. a. O. Fig. 85 u. 86. — [2]) A. a. O. Fig. 80—82. — [3]) A. a. O. Fig. 67—79. — [4]) A. a. O. Fig. 94. — [5]) Schöne Beispiele dieser Art in Hefner-Alteneck's Eisenwerken, besonders Taf. 2. 42. 47.

trieben. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bilden die mit kostbarem Geschirr beladenen Büffets einen Gegenstand des Ehrgeizes. Grosse Platten, Schüsseln und Schalen, Teller und Näpfe sowie Confectträger und Kühlgefässe variiren in den mannigfaltigsten Formen und werden mit getriebenen oder flachen gravirten Ornamenten und figürlichen Darstellungen in klassischem Stil bedeckt. Auch die Löffel und Messer sowie die erst langsam in Gebrauch kommenden Gabeln werden beliebte Gegenstände für die erfindungsreiche Thätigkeit des Gold- und Silberschmiedes. Interessante Beispiele im Nationalmuseum zu München und in andern Sammlungen. Besonders zierlich sind die noch zahlreich vorhandenen Geschirre in Zinn, bei welchen die künstlerische Arbeit den Stoff adelt, indem sie die Flächen durch hübsche Ornamente, namentlich aber durch kleine Medaillons mit bildlichen Darstellungen belebt.

Dahin gehören ferner die Standuhren, welche namentlich in Augsburg und Nürnberg verfertigt wurden. Hier fand der Sinn der damaligen Meister Anlass, das Werk nicht blos durch allerlei künstliche Einrichtungen und neckisches Spiel mit Figuren, welche ausser den Tagesstunden das Jahr, den Monat, den Lauf der Gestirne anzeigen, auszustatten, sondern auch durch die ganze künstlerische Anordnung und Ausschmückung hervorzuheben. Die Gesammtform ist bei diesen Werken gewöhnlich eine streng architektonische, so dass in kleinem Maassstab irgend ein Bauwerk mit Säulen und Gebälk nachgebildet wird. Am beliebtesten sind dabei Nachahmungen von Kuppelbauten, die überall als das höchste architektonische Ideal dieser Zeit sich geltend machen. Einige Beispiele sieht man im Nationalmuseum zu München; besonders lehrreich aber ist eine ganze Reihe solcher Uhren im historischen Museum zu Dresden. Eine grosse astronomische Uhr, 1568 nach Angaben August's I gearbeitet, zeigt quadratischen Aufbau, in zwei Geschossen mit doppelten Säulenstellungen, unten dorischen oben korinthischen, besetzt, von einem kuppelartigen Aufsatz bekrönt, das Ganze vergoldet, abwechselnd mit silbernen und silbervergoldeten Figürchen und Reliefs und mit Emailornamenten an den Einfassungen, den Postamenten und anderen passenden Orten geschmückt. Mehrere kleinere Uhren sind ebenfalls als elegante Kuppelbauten ausgebildet. Dagegen zeigt die 1591 von *Paul Schuster* in Nürnberg verfertigte Uhr eine noch in gothisirender Form schlank durchgeführte Spitze, die in sehr origineller Weise aufgebaut und mit Renaissancedetails geschmückt ist.

Nichts giebt uns indess eine klarere Vorstellung von dem mächtigen künstlerischen Bedürfniss jener Zeit, als die Thatsache, dass sogar das grobe Feldgeschütz Gegenstand ornamentaler Behandlung und elegantester Durchbildung wurde. Selbst Meister wie Albrecht Dürer liessen sich herbei auch diesem Gebiete ernsthafte Studien zu widmen und für die Geschütze nicht blos die zweckmässigste Construction, sondern auch die eleganteste Form und Ausstattung zu ersinnen. Aus manchen noch erhaltenen Beispielen hebe ich nur die Reihe schöner Geschützrohre heraus, welche vor dem Zeughaus in Augsburg aufgestellt sind und sich nicht blos durch ebenso markige als feine Profilirung, sondern auch durch schöne Ornamente und passenden figürlichen Schmuck auszeichnen. Was kann z. B. sinnreicher sein, als wenn der Schlund solcher Geschützrohre als geöffneter Löwenrachen charakterisirt wird! —

Zu den wichtigsten Kunstgewerben der Zeit gehört nun auch die Töpferei (Hafnerei). Doch nimmt Deutschland hier bei Weitem nicht die hohe Stellung ein, welche Italien durch seine Majoliken und Frankreich durch seine Fayencen behauptet. Vielmehr begnügt man sich, auf dem im Mittelalter betretenen Wege fortzufahren und bei der blossen Steingutfabrikation und der sogenannten Mezza Majolica stehen zu bleiben. Aber in der Ausbildung der Gesammtform und in der Ornamentation gewinnt die Renaissance etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch hier bestimmenden Einfluss. Während das vornehmere Geschirr überwiegend von Metall hergestellt wird, erhalten die gewöhnlichen Gefässe des Lebens ihr Gepräge durch den Töpfer. Die Gefässe sind entweder hellgrau oder gelblich, hellbraun, lederfarben, theils oder ganz glasirt, oder endlich mit hellblauem Anflug und dunkelblauen Zeichnungen bei durchgängiger Glasur. Letztere sind vorzugsweise plastisch ausgebildet, mit kräftigen scharfen Profilirungen und mit aufgepressten Ornamenten, welche meistens Figürliches und Vegetatives mischen. Diese einfachen Gefässe, Krüge, Kannen und Becher, gehören zu den stilvollsten Schöpfungen der Zeit. Zweckvoll in der Gesammtform, energisch in der Profilirung, sparsam und angemessen in der Austheilung der Ornamente, sind sie wahre Muster einer sinnigen Gefässbildnerei. (Fig. 21.) Die Hauptstätten der Anfertigung in Deutschland befanden sich am Niederrhein, namentlich zu Köln, in den Niederlanden zu Delfft, dann in Nürnberg, Creussen bei Bayreuth, Strehla in Sachsen, Mansfeld, Regensburg und Augsburg.

Noch grössere Bedeutung gewann die Hafnerei indess für die unmittelbare Ausstattung der Gebäude durch die Anfertigung

von Fliesen mit farbiger Glasur, welche man zur Bekleidung der Fussböden, zum Theil auch der Wände, vor Allem aber zum Aufbau der Oefen verwendete. Dies Alles war zwar schon im

Fig. 21. Glasirter Krug. (Nach Dollinger.)

Mittelalter geschehen, aber die Renaissance brachte auch hier einen reicheren Kreis von Anschauungen und gesteigerte Freiheit in Verwendung der Formen. Die glasirten Kachelöfen gehören in Deutschland und der deutschen Schweiz wesentlich zur

Ausstattung der Wohnräume, denen sie mit ihren heiteren Farben als behaglichster Schmuck dienen. Der Ofen besteht aus einem

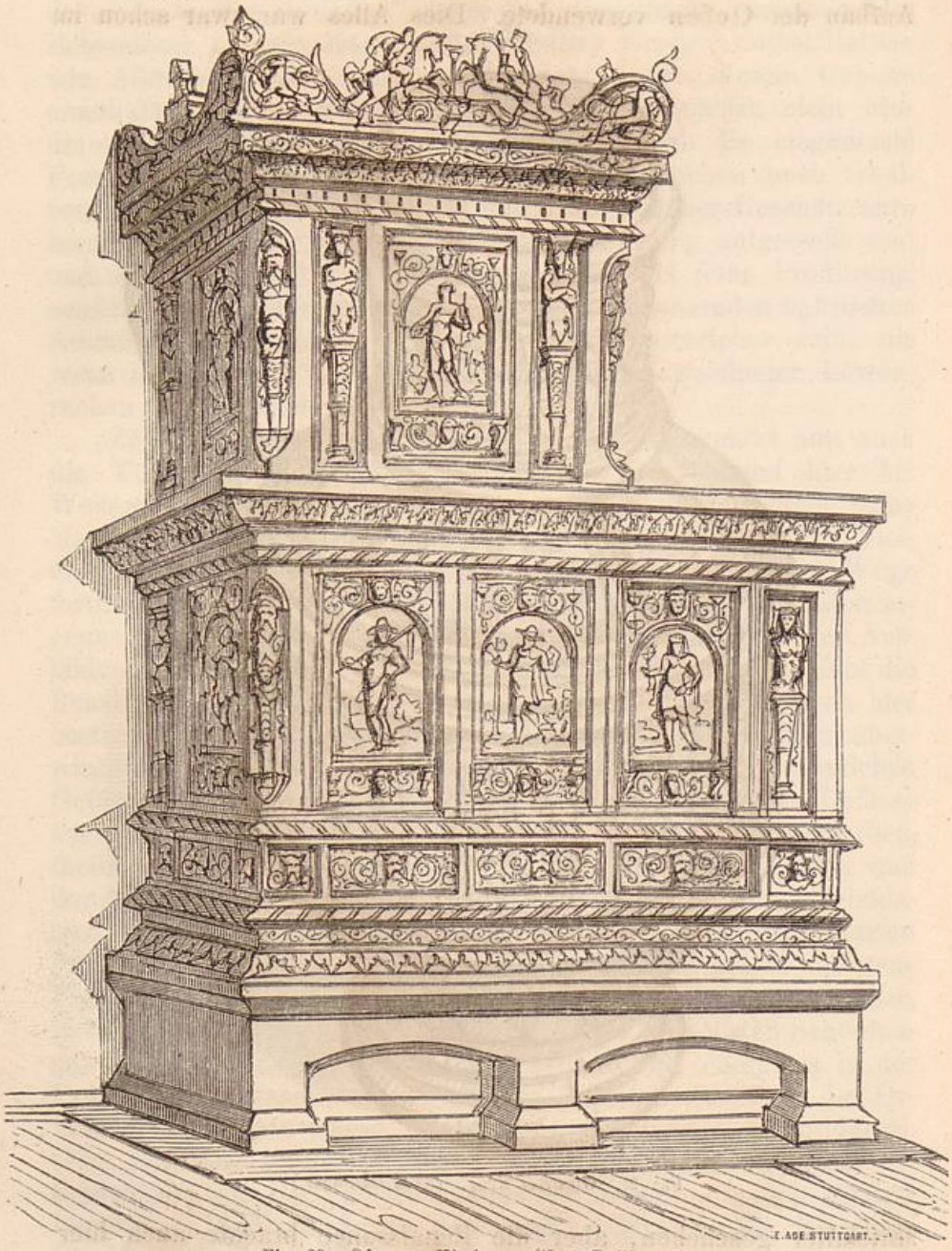


Fig. 22. Ofen aus Kisslegg. (Nach Dollinger.)

breiteren Unterbau, der auf meist plastisch gestalteten Füssen ruht, und aus welchem ein schmalerer Oberbau aufsteigt (Fig. 22).

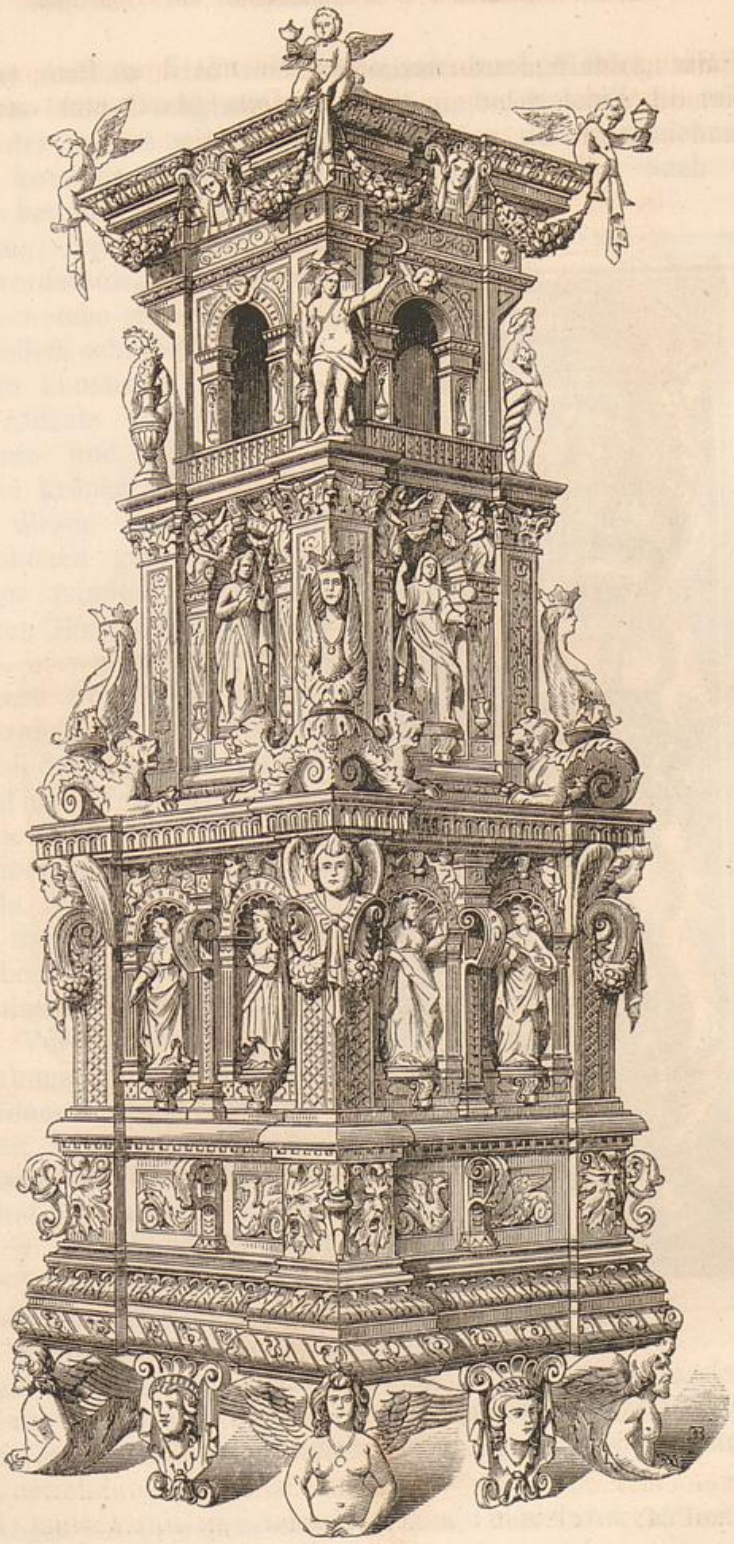


Fig. 23. Ofen aus dem Rathhause in Augsburg.

Der ganze Aufbau wird architektonisch durchgebildet, mit kräftigen Fuss- und Deckgesimsen versehen, bei welchen die reichen Formen der Antike mit Eierstab, Kymatien und dergleichen zur Geltung kommen. Hermen und Karyatiden, aber auch wohl Pilaster betonen die vertikale Gliederung, und die einzelnen Felder werden als Bogennischen gebildet, welche man mit figürlichen Reliefs schmückt. Endlich pflegt ein kunstreich durchbrochener Aufsatz verschlungener Ornamente und Figuren das Ganze zu krönen. Die meisten Werke dieser Art sind mit einer schönen grünen, andere mit einer minder erfreulichen schwarzen Glasur überzogen. Ein Beispiel, in welchem die architektonische Form noch einfach und streng, die Dekoration maassvoll den Hauptlinien untergeordnet erscheint, bietet der beigegebene Ofen aus Kissleg in Würtemberg. Andere treffliche Beispiele theils vollständig erhalten, theils aus einzelnen Kacheln bestehend, bewahrt das Germanische Museum zu Nürnberg. Vereinzeltes auch im Nationalmuseum zu München. Ein schönes Exemplar, inschriftlich von *Georg Vessl*, Hafner in Creussen, der um 1600 lebte, gearbeitet, ist im Heubeck'schen Hause zu Nürnberg.[1]) Von grosser Pracht ist ein Ofen auf der Veste zu Coburg. Mehrere schöne grünglasirte Oefen, aber mit blau ornamentirten Einsatzstücken auf weissem Grunde sieht man in der Trausnitz bei Landshut. Von der höchsten Pracht sind aber die grossen schwarzglasirten Oefen in den vier Eckzimmern

Fig. 24. Ornament an einem Nürnberger Ofen.

[1]) Abgeb. v. A. Ortwein in seiner D. Renaiss. I Heft. Taf. 6. (Im Text Taf. 4.)

des Rathhauses zu Augsburg.[1]) Hier ist indess Alles, wie unsre Abbildung (Fig. 23) zeigt, schon mit den phantastischen Formen des beginnenden Barockstils durchsetzt, so dass das plastische Beiwerk die Architektur überwuchert. Am empfindlichsten berühren die auf dem Bauch rutschenden Figuren, welche als Füsse das Ganze stützen. Auch sind im Aufbau die architektonischen Glieder zu sehr dem Steinbau nachgebildet, während die früheren Oefen sich in der Regel dadurch auszeichnen, dass sie die architektonische Form den Bedingungen des Materials trefflich anzupassen verstehen.

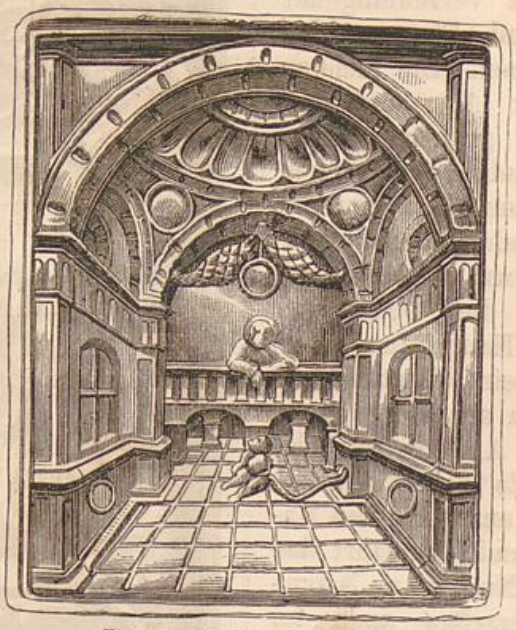


Fig. 25. Ofenkachel. Nürnberg.

Dagegen herrscht in der Mehrzahl dieser Werke ein gesunder tektonischer Sinn und eine ächt künstlerische Behandlung. Schon die Abwechselung zwischen den streng baulichen Gliedern, dem vegetabilischen oder gemischten Ornament und den selbständigen figürlichen Scenen ist von grossem Reiz. Von der Behandlung des Ornaments mag ein Fries von einem Ofen des Germanischen Museums in Nürnberg (Fig. 24) eine Anschauung geben. Die figürlichen Darstellungen umfassen Geschichte, Mythologie und mit besonderer Vorliebe Allegorisches. Gestalten des römischen

[1]) Zwei derselben abgeb. in den Archit. Studien, herausg. vom Arch. Verein am Polytechn. in Stuttgart. Heft 9. Bl. 4.

Alterthums, deutsche Kaiserbilder, Apostel und andere Heilige, die Jahreszeiten, die Welttheile, die Sinne, die Elemente, aber auch mancherlei Scenen aus dem wirklichen Leben, besonders erotischer Art, findet man an diesen Oefen; mit einem Worte, Alles was die Zeit irgend geistig bewegt. Selbst kleine Architekturstücke sind gelegentlich angebracht, wie die beifolgenden Proben von einem Ofen im Germanischen Museum zu Nürnberg beweisen. In Figur 25 ist es ein kleiner Kuppelbau, die Lieblingsidee der Zeit, in welchen wir blicken. Er zeigt sich in den kräftigen Formen einer ausgebildeten Renaissance durchgeführt.

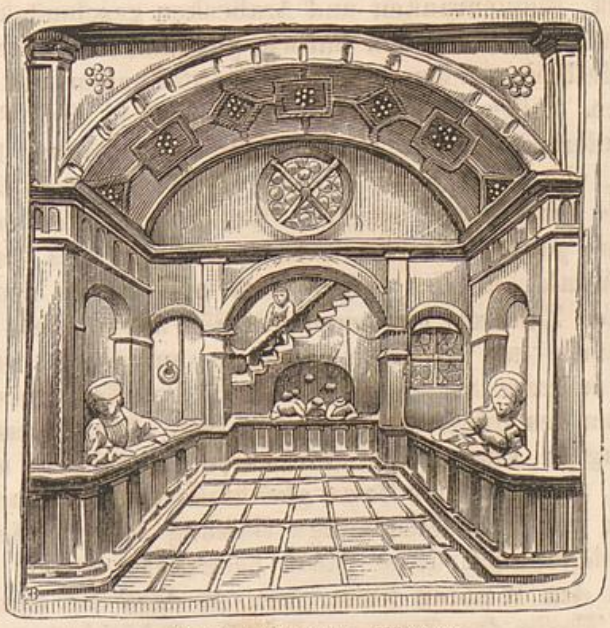


Fig. 26. Ofenkachel. Nürnberg.

Ueber die Galerie, die den Raum abschliesst, beugt sich eine menschliche Gestalt und schaut einem Kinde zu, das von einem Leitriemen gehalten, am Boden hockt. Auch die kleine Darstellung in Figur 26 lässt uns einen Blick in einen stattlichen Renaissanceraum thun, der mit einem kassettirten Tonnengewölbe bedeckt ist. Eine Galerie mit niedriger Balustrade umgiebt auf drei Seiten den Raum und durch die Bogenstellung im Hintergrunde fällt der Blick auf eine Treppe, die zum Obergeschoss hinaufführt.

Besonders vielseitig und lang andauernd hat die Schweiz[1]) die Ofenfabrikation gepflegt. Noch jetzt ist eine grosse Zahl von

[1]) In meiner Abhandlung über die alten Oefen der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich (in den Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. XV.

kunstreichen Oefen dort erhalten, und namentlich sind es die nordöstlichen Theile des Landes, welche sich darin auszeichnen. Der Hauptsitz dieser Industrie war hier Winterthur, wo die Familie *Pfau* und neben ihr die *Erhart* eine Anzahl geschickter Hafnermeister und Ofenmaler lieferte. Auch hier beginnen die Oefen mit einfarbiger Glasur, und zwar wie es scheint, ausschliesslich grüner. Solcher Art sind die beiden Oefen auf der Mörsburg bei Winterthur und der schöne in dem Herrenhause zu Wülflingen. Die Dekoration gestaltet sich reich, die Gliederungen sind elegant profilirt, die Pilaster und Friese mit Masken, Muschelwerk, Blumenranken und Arabesken geschmückt. An dem Ofen zu Wülflingen kommen barock phantastische Hermen dazu, und die Reliefbilder geben biblische Darstellungen und genrehafte Liebesscenen. Alles das bewegt sich noch in den Formen des 16. Jahrhunderts, obwohl dieser Ofen das Datum 1645 trägt. Ein Beweis, wie lange in der Schweiz die Traditionen der früheren Renaissance festgehalten wurden. Bei diesen Oefen ist der Aufbau meistens polygon, sechs- oder achteckig, das Gesammtverhältniss schlank. In der Regel wird nun neben dem Ofen in der Ecke des Zimmers ein bequemer Sitz mit Rücken- und Armlehne ebenfalls mit glasirten Kacheln aufgebaut, zu welchem man über mehrere Stufen hinaufsteigt; zuweilen findet sich auf beiden Seiten des Ofens ein doppelter Sitz. Diese Sessel, welche für die betagten Eltern bestimmt waren, gestalteten sich um so behaglicher, als ihr hohler Raum gleichfalls vom Ofen aus erwärmt wurde, oder gar eine selbständige Heizung hatte. Die glasirten Fliesen, welche auch diese Sitze bedecken, setzen sich dann meistens an den Wänden weiter fort, so dass die dem Ofen benachbarten Theile des Zimmers dieselbe Bekleidung erhalten.

Sehr bald tritt nun aber an Stelle des einfarbig grün glasirten Ofens mit seiner ausschliesslich plastischen Durchbildung der vielfarbige mit überwiegend malerischer Behandlung. Anstatt der grünen Bleiglasur erhalten die jetzt grösser gewordenen Kacheln einen milchweissen Emailgrund, auf dessen Fläche die Ornamente wie die Bilder farbig gemalt werden. Ein leuchtendes und doch mildes Blau gewinnt die Ueberhand und bildet die Grundlage der Zeichnung. Daneben findet man in erster Linie Gelb und Grün, weiter auch Violet und Schwarz. Die Farben werden dünn und leichtflüssig aufgetragen, die Behandlung hat

---

Heft 4, mit Abb., wieder abgedruckt in meinen Kunsthist. Studien. Stuttgart 1869) habe ich Beiträge zu einer Geschichte der Oefen gegeben. Für Deutschland fehlt es leider noch an einer solchen Arbeit.

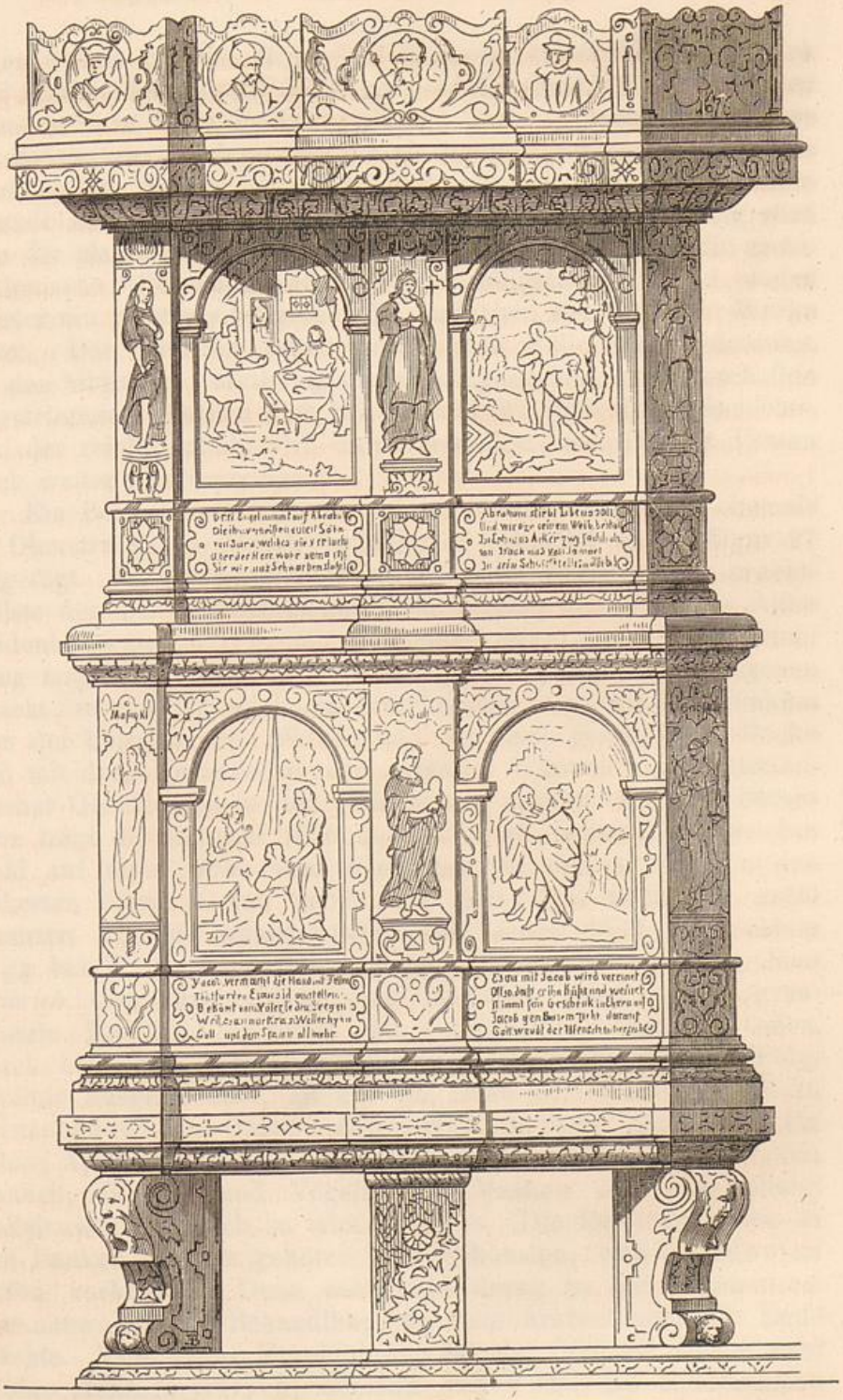


Fig. 27. Ofen aus Oberstrass. (Nach Lasius.)

einen flotten, kecken Zug. Der Eindruck dieser Werke ist reich und heiter, bei aller Pracht harmonisch und klar. Die Oefen behalten ihre volle Polychromie bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts; dann werden sie matter und vereinfachen die Farbenscala, bis im 18. Jahrhundert nur noch Blau auf weissem Grunde zurückbleibt. Zu Gunsten der malerischen Wirkung wird nun die plastische Behandlung zurückgedrängt und auch die architektonische Gliederung auf das Nothwendigste beschränkt, wobei wieder ein richtiges Stilgefühl die einfachen Meister dieser Werke leitet. Der bildliche Inhalt gewinnt an Fülle und Bedeutung, Zu den biblischen, mythologischen, allegorischen und genrehaften Darstellungen gesellen sich Scenen aus der Schweizer Geschichte, und der reiche Inhalt wird durch redselige Inschriften in Versen noch weiter ausgesponnen.

Ein Beispiel von dem Stil dieser Werke von einem ehemals in Oberstrass bei Zürich befindlichen Ofen ist unter Figur 27 beigefügt. Im VI. Kapitel geben wir unter Figur 67 das prachtvollste der uns bekannt gewordenen Werke, den Ofen des Alten Seidenhofes in Zürich, mit doppeltem Sitz. Aus dieser Zeichnung mag man sich eine Vorstellung bilden von der gediegenen Pracht, zu welcher solch ein farbenreicher Ofen mit dem dunklen Ton der holzgetäfelten Wände und der reich geschnitzten Decke und mit dem Farbenschimmer gemalter Wappen oder vaterländischer Geschichten in den Glasfenstern zusammenwirkt. Dieser Ofen trägt die Jahrzahl 1620 und das Monogramm L. P., welches wohl auf einen *Pfau* von Winterthur zu deuten ist. Zu den frühesten dieser Oefen gehört ein zum Theil noch mit grünglasirten Kacheln ausgestatteter vom Jahre 1607 im Schloss Elgg bei Winterthur. Ein anderer ebendort ist 1668 von *Hans Heinrich Graf* ausgeführt, der ebenfalls dabei ältere grünglasirte Kacheln verwendet hat. Einer der schönsten Oefen, durch besonders schwungvolle Ornamente und kräftige Polychromie ausgezeichnet, ist der im Haus zum Balusterbaum in Winterthur vom Jahre 1610. Hier herrscht namentlich ein ächter Arabeskenstil der Zeichnung, der mit fein entwickelten Ranken, Blumen und Vögeln, mit Masken und aufgerolltem Rahmenwerk trefflich zu wirken weiss. Die Passionsblumen in den Ranken am Sitz gehören zum Schönsten, was irgendwo an Oefen vorkommt. Denn sehr bald drang in die Ofenmalerei eine naturalistische Behandlung, die dem Arabeskenstil ein Ende machte. Von feiner Durchführung ist ein Ofen im Hause zum wilden Mann in Zürich, der zum ersten Mal die Heldenthaten der Schweizer Vorzeit in Bildern darstellt. Einen Ofen vom Jahre

1636 besitzt das Haus zum Lorbeerbaum in Winterthur. Er trägt das Monogramm D. P., welches auf einen Meister *David Pfau* zu deuten sein wird. Zu den grössten und prachtvollsten dieser Art gehören die beiden im Gemeindehaus zu Näfels befindlichen, die um 1646 entstanden sind. Endlich mögen noch die drei gewaltigen Prunkstücke erwähnt werden, welche die Stadt Winterthur 1696 den Zürichern in ihr neues Rathhaus stifteten. Der eine steht noch im Regierungsrathsaale, während die beiden andern beim Umbau des Grossrathsaales in den Saal des Kappelerhofes wandern mussten. Die spätere Entwicklung der Oefen fällt ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtung.

Nicht in gleichem Umfange, aber doch immer noch in ansehnlichem Betriebe wird nun auch die Glasmalerei gepflegt. Theils verwendet man sie zur Herstellung von Trinkgläsern und Bechern, die im Wetteifer mit metallnen und thönernen Geschirren immer mehr in Gebrauch kommen. Von der Feinheit, welche die venezianischen Gläser in den Werkstätten von Murano gewannen, ist die deutsche Glasmacherei weit entfernt. Weder an Klarheit und Gleichmässigkeit des Materials, noch an Meisterschaft in der Behandlung desselben können die deutschen Erzeugnisse mit jenen wetteifern. Die eleganten graziösen Formen, die Kühnheit, in der gewagtesten und zartesten Ausspinnung der Glasfäden die besonderen Eigenschaften des Stoffes auf die äusserste Probe zu stellen, sind in den venezianischen Gläsern unerreicht geblieben. Man begnügte sich damit, diese köstlichen Geräthe auf dem Wege des Handels sich zu verschaffen. Was dann die deutschen Künstler Eignes schufen, schlug von vornherein einen entgegengesetzten Weg ein. Das Fabrikat ist derber, gleichsam volksthümlicher, die Masse erscheint immer etwas grünlich, die Gesammtform ist schlicht, ohne feineren plastischen Reiz in der Bewegung des Umrisses; dagegen verleiht man ihm durch farbige Darstellungen in kräftigem Ton einen malerischen Schmuck. Höhere künstlerische Bedeutung haben diese Malereien selten; wohl aber ist ihnen meist eine gute, harmonische Gesammtwirkung eigen.

Ihr Hauptfeld hat die Glasmalerei auch jetzt in der Herstellung farbiger Fenster. Dass *H. Holbein* wahrscheinlich der Erste war, welcher die Formen der Renaissance in den Glasgemälden zur Anwendung gebracht, haben wir schon gesehen. Unter Figur 3 auf S. 61 theilten wir einen Entwurf zu einem gemalten Fenster von ihm mit. Die Schweiz war es sodann, welche diesen Zweig der künstlerischen Technik während des ganzen 16. Jahrhunderts, ja noch bis ins 17., selbst ins 18. hinaus mit grossem

Eifer pflegte. Unter den Einflüssen der reformatorischen Bewegung zog sich dort diese schöne Kunst fast ganz aus dem Dienste der Kirche zurück: sie wurde fortan profan und schmückte die Rathhäuser, die Schützensäle, die Zunftstuben und die Wohnungen in Stadt und Land mit ihren heitren Werken. Gewöhnlich ist es ein Wappen, das den Mittelpunkt einnimmt, aber man giebt dem Ganzen eine architektonische Umrahmung, zu welcher die reichen Formen der Renaissance mit Pfeilern und Säulen, mit Hermen, Atlanten und Karyatiden, mit figürlichen Friesen und allerlei plastischem Beiwerk sich trefflich eignen. Die Formen werden derb gezeichnet, wie es die Glastechnik verlangt; bunte Marmor-Incrustation, wie sie namentlich das Beispiel venezianischer Paläste bot, wird zu Gunsten reicher Farbenpracht imitirt. In den Bogenzwickeln und Attiken, den Postamenten und an andern passenden Stellen werden kleine figürliche Compositionen hinzugefügt. Der ganze Gesichtskreis der Zeit mit biblischen Historien, antiker Mythologie und Geschichte, Allegorie, Scenen des wirklichen Lebens, spiegelt sich in diesen Werken. Selbst die vaterländische Geschichte, die theils sagenhaften Heldenthaten der Vorzeit kommen wie auf den Oefen auch auf den Glasfenstern der Schweiz zu Tage. Der kleine Umfang dieser „Scheiben", die nur einen Theil des Fensters zu füllen pflegen, bringt eine miniaturhafte Feinheit der Behandlung hervor, welche als Kabinetsmalerei zu bezeichnen ist. Da ich an anderem Ort[1]) über diese Glasmalerei der Schweiz ausführlich berichtet habe, so genügt es hier, auf die wichtigsten noch vorhandenen Denkmäler zu verweisen. Den Anfang macht der oben Seite 63 erwähnte Cyclus im Grossrathsaale des Rathhauses zu Basel von 1519 und 1520. Sodann die grossartige Reihenfolge im Kreuzgang der Klosterkirche Wettingen, welche von 1520 bis 1623 reichen, also ein ganzes Jahrhundert der Entwicklung darstellen. Von 1564 bis 1580 datiren die zum Theil sehr schönen Scheiben im Schützenhause zu Basel. Aus dem Kreuzgange des Klosters Muri kam sodann ein reicher Cyclus nach Aarau, wo die Scheiben leider in Kisten verpackt dem Untergange entgegengehen. Sie datiren grösstentheils von 1555 bis in die neunziger Jahre. Ein ähnlicher Cyclus aus dem Kloster Rathausen, 1592—1621 entstanden, befindet sich im Privatbesitz bei Herrn Kaufmann Meyer in St. Gallen. Endlich kann ich noch zwei mir erst neuerdings bekannt gewordene Reihenfolgen aus

[1]) Die alten Glasgemälde der Schweiz. Zürich 1866. Mit Zusätzen abgedr. in meinen Kunsthistor. Studien. Stuttgart 1869. Dazu: Die Glasgemälde im Kloster Wettingen. Mitth. der Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. XIV. Heft 5.

der letzten Zeit hinzufügen, welche die Stadt Stein am Rhein besitzt. Im Zunfthaus zum Kleeblatt sieht man vierzehn treffliche Scheiben vom Jahre 1542, nur eine trägt das Datum 1607. Sie enthalten die Wappen der Schweizerkantone in schöner Ausführung. Achtzehn Scheiben, mehrere von 1516 und 1517, die meisten von 1542 und 1543, eine von 1590 ebendort im Schützenhaus. Die frühesten zeigen eine noch ziemlich unklare Renaissance in primitiven, zum Theil unbehülflichen Formen, sodass man auch hier auf das überall wiederkehrende Datum für die erste Einführung der neuen Formen stösst.

Im Kirchenbau tritt die Glasmalerei während dieser Epoche immer mehr zurück. Wo sie indess noch zur Verwendung kommt, nimmt sie ebenfalls bald die Motive der Renaissance auf. Anstatt in den engen gothischen Nischen mit spitzen Wimpergen und Fialen breiten sich die Figuren unter antikisirenden Baldachinen aus. Die ganze Pracht des neuen Stils entfaltet sich in der architektonischen Umrahmung der Gruppen. Die breitere Anlage des Rahmens wurde schon durch die immer mehr hervortretende Tendenz nach grösseren figürlichen Compositionen bedingt; doch musste die kirchliche Glasmalerei auf diesem Wege im Wetteifer mit der Oelmalerei zu einem Naturalismus kommen, der ihr Stilgesetz schädigte und schliesslich zerstörte. Was in den kleinen Dimensionen der profanen Glasscheiben zulässig war, ja zu einem neuen Mittel der Ausbildung wurde, musste bei kirchlichen Werken sich unheilvoll erweisen. Eins der frühesten Beispiele vom Auftreten der Renaissance in kirchlichen Glasbildern bietet das Schlussfenster des Chors in der Oberen Pfarrkirche St. Marien zu Ingolstadt, eine treffliche Arbeit vom Jahre 1527, die Madonna von Engeln verehrt, in reichem Renaissancerahmen. In der untern Abtheilung knieen die Herzoge Wilhelm und Ludwig von Bayern als Stifter.

In der späteren Zeit, je mehr der Einfluss der strengeren Renaissance Italiens sich Bahn bricht, tritt die Glasmalerei zurück. Doch kommt sie bisweilen noch vor, wie in der Kapelle der Residenz zu München, wo sie indess einen rein dekorativen Charakter annimmt. Ich gebe in Figur 28 ein Beispiel von den in prächtigen satten Farben auf hellem Grunde ausgeführten Ornamenten, in deren Charakter die Zeit des beginnenden 17. Jahrhunderts sich trotz gewisser naturalistischer Elemente mit grosser Schönheit ausspricht.[1])

---

[1]) Ich verdanke die Mittheilung dieser Zeichnung Herrn Baurath Riedel in München, der mit der Herstellung der Residenz betraut ist.

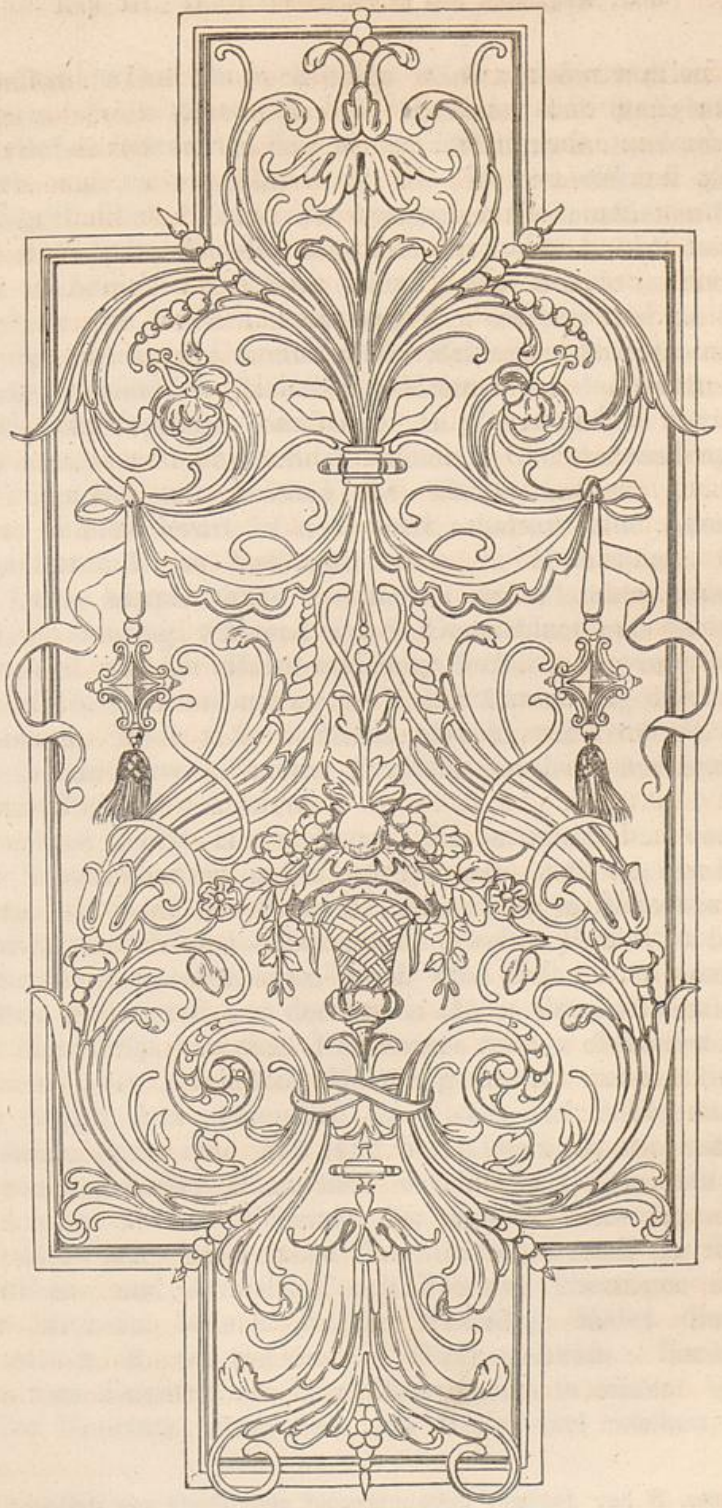


Fig. 28. Glasgemälde aus der Kapelle der Residenz in München.

Endlich haben wir noch einen Blick auf die textilen Künste zu werfen, die in dieser Zeit im Wetteifer mit der gesammten künstlerischen Bewegung ihre Meisterschöpfungen hervorbrachten. Flandern war es vor Allem, wo die Teppichwirkerei sich auf ihren Gipfel erhob. Selbst die berühmten Compositionen Rafael's für die sixtinische Kapelle des Vaticans wurden auf den Webstühlen zu Arras ausgeführt. Diese Kunst suchte in der vollen Anwendung und reichen Abstufung der Farben und im Herbeiziehen des Goldes die monumentale Malerei zu überbieten. Auch nordische, namentlich flandrische Meister wurden zahlreich mit Entwürfen für Teppiche beauftragt. In allen Ländern wetteiferten die vornehmen und besitzenden Stände in der Anwendung kostbarer Teppiche, mit welchen die Wände bedeckt zu werden pflegten. Vieles derart ist noch jetzt erhalten, eine reiche Auswahl namentlich im Nationalmuseum zu München. Obwohl dieser Luxus hauptsächlich von Italien und Flandern sowie von Frankreich ausging, während man in Deutschland und der Schweiz überwiegend an der Holzvertäfelung festhielt, beginnt seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch hier die Anwendung der Teppiche zuzunehmen. Noch 1550 berichtet Aloisius von Orelli,[1]) dass er in Zürich nur in zwei Häusern Teppiche gesehen, und auch diese seien aus Mailand gekommen.

Dagegen findet die Stickerei, die im Mittelalter vorzüglich in den Nonnenklöstern geübt worden war, jetzt steigende Verwendung für weltliche Zwecke. Besonders in München wurde durch die Prachtliebe des Hofes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Teppichstickerei durch eine Reihe von geschickten Künstlern geübt, und aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts berichtet Neudörffer von dem Nürnberger Sticker *Bernhard Müllner*, dass er ein sehr geschickter Meister gewesen. Ausser den Teppichen fertigte man namentlich die Kissen und Polster für Stühle und Bänke, denn eine Zeit lang herrschte noch die mittelalterliche Sitte einfacher Holzmöbel, welche man dann mit Kissen belegte. Im weitern Verlaufe der Epoche kommen aber die Polstermöbel auf, bei welchen das hölzerne Gestell für den Sitz, die Rücken- und Armlehnen mit Polstern überzogen und mit reicher Stickerei bedeckt wurde. Prächtige Möbel dieser Art sieht man z. B. im Schloss zu Weikersheim. Bankpolster, Kissen und Faulbett schildert Hans Sachs in seinem Gedichte über den Hausrath, unter den „bei dreihundert Stücken, so un-

[1]) Aloysius von Orelli, ein biographischer Versuch von S. von O(relli). Zürich 1797.

gefährlich in ein jedes Haus gehören". Auch das Bett wird oft mit prächtig gestickten Kissen und Polstern ausgestattet, obwohl im Allgemeinen Deutschland darin hinter dem Luxus von Italien und Frankreich zurückbleibt und Michel de Montaigne den deutschen Betten kein besonderes Lob zu singen weiss.

Vorzüglich wendet man aber die Stickerei an den Gewändern an, in welchen grade Deutschland grosse Pracht entfaltet. Zahlreiche Beispiele dafür finden wir auf den Portraits der Zeit, aber auch die deutschen Kleinmeister sind nach dem Vorgange Dürer's und Holbein's unermüdlich thätig, Stickmuster für solche Zwecke zu erfinden. Während nun in den Wandteppichen der Zeit durch den Wetteifer mit der Malerei das Prinzip einer naturalistischen Darstellung mit Abstufung von Schatten und Licht vorherrscht, macht sich hier eine völlig stilgemässe Flächendekoration geltend, die ihre Motive aus dem Orient entlehnt und ihre Schule wahrscheinlich an den Damascirungen orientalischer Waffen durchgemacht hat. Es sind Verschlingungen von breiteren Bändern und Streifen, in deren Lücken sich feine Linien mit laubartigen Ausladungen schmiegen. Unerschöpflich in der Mannigfaltigkeit der Erfindung, unübertrefflich in edler und klarer Ausfüllung des Raumes. Andere bestehen aus feinen Stricken, die vielfach verschlungen und verknotet, nach demselben Prinzip eine lebendig bewegte Flächendekoration bilden. Ich erinnere nur an die bekannten Compositionen, welche *Dürer* gestochen hat. Prachtgewänder dieser Zeit im Nationalmuseum zu München: der Mantel Herzog Wilhelm's V, welchen er bei seiner Vermählung mit Renata von Lothringen 1568 getragen; schwarzer Sammt, besetzt mit doppelten Borten von schön stilisirten silbernen und goldenen Blumen, meist in Palmettenform. Etwas später die Jagdtasche Kurfürst Maximilian's I, von grünem Sammt mit dicken Ranken in Gold und Silber, das Laubwerk ebenfalls gut stilisirt, noch nicht naturalistisch.

Endlich gehört hierher die Arbeitin gepresstem Leder, die man allmählich für Teppiche und Polsterbezüge in Aufnahme brachte. Auch diese Technik war von Italien, besonders von Venedig ausgegangen und bürgerte sich erst nach und nach in Deutschland ein. Auf den farbigen Grund liebte man goldne Blumen zu drucken, für welche in dieser Epoche überwiegend eine architektonische Stilisirung und charaktervolle Zeichnung ohne Aufnahme naturalistischer Schattenwirkung beibehalten wurde. Besonders reiche Verwendung fand die Lederarbeit bei den Büchereinbänden. Zur Zeit der Reformation überwog noch der Schweinslederband mit scharf und tief eingepressten Portraits von Reformatoren oder

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 hevorgegangen 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's[2]) 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 Bunten 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 sagt[1]: „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 Kapitälen, 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 räth 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 durchstochen 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 Markusthurm 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 Betthimmels 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 unnöthig 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 sclavische 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 Polifilo[2]) 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 verschmäht; 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 blos 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 unnützesten 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 ausgangen sindt, ausgenommen des weit berühmpten 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 Zweiffel als ich gentzlichen 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 schwartzen Linien und strichlein alles das so im furkommen on allen behilff der farben dermassen lebhafft und künstlichen gerissen vnd gestochen für augen gestelt, 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 mannlichkeit auzuzeigen und fürzubilden der jugent, auch fürnemlichen irer nachkommen zu augenscheinlichem exempel und starker anreitzung."

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 (XXVII b). Doch tadelt er an einer andern Stelle (XLVI a), 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 (XCIX a) den Mangel von Proportion und Symmetrie. Alles dies freilich nach seinem Vorgänger. Dagegen rühmt er selbständig die Wendeltreppe im Münster zu Strassburg (CCLXVI a), und am Unterbau eines antiken Tempels lässt er (nach Cesariano) ruhig spitzbogige Oeffnungen erscheinen (CXV a). 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. XCIV b. — [2]) ib. Bl. XIII b.

ganten Formen bringt er bei, auch diese theils unabhängig von seinem Vorbilde. Er räth 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 Kriegern „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 scharpffem 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, Tuttian 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 Gesammtform antiker Gebäude vorbringt, ist begreiflicher Weise nach den Anschauungen der italienischen Renaissance, und zwar durchweg nach Cesariano, gebildet, und nimmt sich manchmal wunderlich 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 hefftig 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 Gebäuen zu verehren seien, so fast artlichen und wohlgeschmückt und gezieret, ... dass solcher zarten Göttinn 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 (CLXIIIIa) 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 korintischer 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 Spitälern, 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 Cyrrhestes 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 Hausfrawen 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 Hafenplatzes (CXCIa) aus, wo nicht blos 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 Gruppirung, die Nachahmung von mehreren Holzschnitten der Hypnerotomachia.

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 allerkleinest, reinest und subtilest Stüpfflein oder Gemerk ist, so man im Sinn verstehen oder merken mag". Ueberall kommt er auf die „wunderbarliche Art, Eygenschafft 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 weitberümpten kunstreichen Albrecht Dürer nicht angezeigt worden". Sodann bringt er noch mehr Beispiele, solche Gefässe mit unzählig vielen Zirkelschlägen zu zeichnen, fügt indess (Bl. XIXb) hinzu: „wolltestu aber solche Gefess vast niederträchtig und baucheter machen, magstu die Proportz 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 Höchst 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 beste 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 (XVIIIb), dass der Bildhauer „kein karger Filz sein solle", sondern „ziemlich liberal und freigebig wie Donatello, der namhaftige 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 (XIXa). 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" (XXa). 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 (XLVIa). 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 (XLVIIa). 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 andern[1]) 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 Uebertragung 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.

erstmals 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,* Bildhauwer 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 blos 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 herfürgläntzenden 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*, Hoftischler und Bürger in Wien" 1583 bei Stephan Kreutzer herausgegeben wurde. Sie trägt den Titel: „Künstlicher 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 begehrt, 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 Würtemberg 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 übelständlicher 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, Kapitälen, 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 Kapitäl ein Handfass trägt, herausschauen. 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 Friese 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.

V. Kapitel.

Gesammtbild der deutschen Renaissance.

Ehe wir zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler schreiten, haben wir ein Gesammtbild der deutschen Renaissance zu entwerfen, denn erst aus dem Ganzen vermögen wir die Stellung und Bedeutung des Theils zu erkennen. Ihre richtige Beleuchtung erhält aber die deutsche Renaissance aus dem Vergleich mit der italienischen und französischen. Die drei Hauptculturvölker im Centrum Europas sind die ausschliesslich entscheidenden für den Gang der künstlerischen Entwicklung in Architektur, Plastik und Malerei gewesen. Wie jedes von ihnen sich zu den grossen Richtungen, in denen die Zeiten sich bewegen, gestellt hat, ist von durchschlagender Wichtigkeit.

In der Renaissance stehen die beiden nordischen Nationen als empfangende der italienischen gegenüber. Die antike Kunst, so wie Italien sie auffasste und für seine nationalen Bedürfnisse umgestaltete, bleibt für alle übrigen Völker das Vorbild. Sie entlehnen also aus zweiter Hand und darin besteht ihr gemeinsamer Gegensatz zu Italien. Aber damit ist auch das Gemeinsame unter ihnen erschöpft. In der Auffassung und Durchführung des Ueberlieferten stellen sich alsbald grosse Unterschiede, selbst Contraste heraus. In Deutschland wie in Frankreich war das Mittelalter zu Anfang des 16. Jahrhunderts keineswegs abgethan. Es lebte mit seinen Einrichtungen und seinen Formen im Herzen der nordischen Völker, wo es festgewurzelt war, noch eine gute Weile fort. Besonders im Schooss der Städte fand es am Bürgerthum eifrige Pflege. Die Formenwelt des spätgothischen Stils hing mit dem handwerklichen Geiste, der damals die ganze Kunstübung durchdrang, innig zusammen. Der spielende Formalismus der Maasswerke befriedigte den namentlich in Deutschland stets vorhandenen Hang nach geometrischen Künsteleien; der erwachende Realismus fand seinen Ausdruck in dem naturalistisch gewordenen Laubwerk des Stils. Kein Wunder, dass namentlich beim Kirchenbau man noch lange, ähnlich wie in Frankreich, sich mit den gothischen Constructionen und Formen begnügte, und dass bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus gothische Kirchen gebaut wurden. Aber auch der Profan-

bau im weitesten Umfange verharrt bei dieser Richtung, und selbst im 17. Jahrhundert lassen sich noch gothische Einzelheiten, namentlich Portale, nachweisen.[1])

Später als selbst in Frankreich tritt in Deutschland die monumentale Renaissance auf. Nicht als ob man mit dem neuen Stil überhaupt solange unbekannt geblieben wäre. Die Verbindungen Süddeutschlands mit Italien waren viel inniger als die Frankreichs. Nicht blos ein reger Handelsverkehr wurde von Augsburg, Nürnberg und anderen Städten mit Oberitalien unterhalten, auch die wissenschaftliche Verbindung der humanistischen Kreise mit Italien war eine überaus lebendige. So kommt es denn, dass wir in Zeichnungen und Stichen, Gemälden und Bildwerken ungefähr seit 1500 die Renaissance in Deutschland immer mehr Eingang finden sehen. Aber auf die Gestaltung der baulichen Unternehmungen hatten diese Studien zunächst noch keinen Einfluss. Während in Frankreich mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts durch die Vorliebe des Hofes die Renaissance aus Italien eingeführt wird und alsbald in prächtigen Bauten zur Herrschaft gelangt, verhindern in Deutschland, wie wir gesehen haben, die Unruhen der Zeit, die Kämpfe um die Durchführung der Reformation fast bis gegen die Mitte des Jahrhunderts eine Neugestaltung der Architektur. Die frühesten Renaissancebauten in Deutschland sind merkwürdiger Weise kirchliche, in welchen freilich die Gothik noch mit dem neuen Stile um die Herrschaft ringt. So die Neupfarre in Regensburg vom Jahre 1519 mit rundbogigen Maasswerkfenstern, die von Rahmenpilastern eingefasst werden; so die prachtvollen Fenster im Domkreuzgange daselbst; so der stattliche Thurm der Kilianskirche in Heilbronn, 1510—1529 erbaut. Dann folgen die ersten Profanbauten: seit 1520 die älteren Theile der Residenz in Freising, namentlich der Hof mit der marmornen Säulenhalle in sehr confuser Renaissance; ferner die ältesten Theile des königlichen Schlosses zu Dresden seit 1530, das Tucherhaus in der Hirschelgasse zu Nürnberg von 1533, der schöne Gartensaal im Hirschvogelhaus derselben Gasse von 1534. Diese Bauten mögen zum Theil nicht ohne direkten Einfluss fremder Künstler entstanden sein; wenigstens scheint bei dem letzgenannten Saale die Mitwirkung von Italienern oder doch von Künstlern, die in Italien gebildet waren, stattgefunden zu haben. Mit Sicherheit lässt sich die

[1]) Beispiele in meiner Gesch. der Archit. IV Aufl. S. 583. Ueber die spätgoth. Bauten überhaupt vergl. Kugler, Gesch. d. Bauk. Bd. III passim.

Residenz in Landshut, welche zwischen 1536 und 1543 ausgeführt ist, als rein italienische Schöpfung bezeichnen.

Mit Macht beginnt sodann etwa seit der Mitte des Jahrhunderts die Renaissance sich aller Orten in Deutschland auszubreiten. Seit dem Augsburger Religionsfrieden (1555) begann das Reich sich zu beruhigen. Die Wirren waren beigelegt, und mit Ausnahme der Execution gegen Johann Friedrich den Mittleren (1567) und des Kölnischen Krieges wegen Gebhard Truchsess (1584) erfreute sich das Land einer Ruhe, die erst durch den Ausbruch des dreissigjährigen Krieges ein Ende fand. In diesen sechzig Jahren eines fast ununterbrochenen Friedens, wo Handel und Verkehr blühte, ein neues geistiges Leben sich überall regte, entwickelte sich nun die deutsche Renaissance in ihrer ganzen Fülle und originalen Kraft. Hätte Deutschland einen dominirenden Königshof besessen wie Frankreich, so würde der Gang seiner Renaissance ebenso einfach übersichtlich sein wie dort. In der französischen Renaissance gliedern sich die Epochen nach den Regierungszeiten der einzelnen Könige, und wir haben unserer Darstellung diese einfache historische Gliederung zu Grunde gelegt. In Deutschland ist die Bewegung eine viel mannigfaltigere, complicirtere. Aus tausend verborgenen Quellen ringt sie sich ans Licht; oft ist kaum nachzuspüren, aus welchen geheimen Kanälen dieselben ihre Nahrung erhalten. Aber mit einem Male brechen sie überall mit Lenzesgewalt aus dem starren Erdreich hervor, suchen sich ihren Weg, vereinigen sich auch wohl hie und da zu einem grösseren Fluss, geben aber nirgends ihre individuelle Selbständigkeit soweit auf, dass sie in das Bett eines einzigen, alles beherrschenden Stromes zusammenflössen. Die geistige Configuration des deutschen Culturlebens besteht vielmehr auch jetzt aus einer Anzahl gesonderter provinzieller Gebiete, die fast bis zum Eigensinn ihre Originalität und Selbständigkeit behaupten. Deshalb müssen wir an die Stelle der historischen hier die topographische Schilderung treten lassen.

Von einer stetig fortschreitenden historischen Entwicklung ist in der That bei der deutschen Renaissance wenig zu spüren. Doch lassen sich etwa drei verschiedene Stadien in der Nüancirung des Stiles unterscheiden. Die erste Epoche umfasst die frühesten Versuche, die neue Bauweise auf deutschem Boden einzubürgern. Soweit dieselben ausschliesslich ins Gebiet der zeichnenden Künste fallen, haben wir ihrer im zweiten Kapitel gedacht. Für die architektonische Betrachtung bleiben dann nur die wenigen Denkmäler übrig, welche etwa zwischen 1520 und 1550 entstanden sind. Der Charakter derselben fusst auf einer

naiven Aneignung der Frührenaissance Oberitaliens, namentlich Venedigs. Das Decorative waltet vor, und zwar in dem leichten zierlichen Gepräge eines überwiegend vegetativen Ornaments von Blumenranken, durchwebt mit Masken und anderem Figürlichen. Wo indess nicht ausnahmsweise Italiener mitgewirkt haben, bleiben diese Formen an Feinheit der Zeichnung und Anmuth der Bewegung merklich hinter den italienischen zurück. Besonders gilt dies auch vom Figürlichen, welches den deutschen Steinmetzen selten gelingt. Die selbständigen Glieder der Architektur, namentlich die Säulen mit ihrem Zubehör, werden meist ohne genaueres Verständniss unsicher und schwankend gehandhabt. Daneben spielt das Gothische in Gliederungen und Details, in Thür- und Fenstergewänden, Treppen und dergleichen immer noch eine grosse Rolle.

Die zweite Phase der Entwicklung beginnt um die Mitte des Jahrhunderts. Man hat inzwischen durch die mehr und mehr verbreiteten Lehrbücher die antiken Formen genauer kennen gelernt und weiss sie richtiger zu verwenden. Die schwankende Unsicherheit tritt zurück, und man würde nunmehr eine Erscheinung, analog der italienischen Hochrenaissance, erwarten dürfen, oder wenigstens eine Entwicklung, wie sie in Frankreich gegen Ausgang der Regierung Franz' I und im Beginn Heinrich's II sich gestaltete. Aber es fehlten die Voraussetzungen dazu in Deutschland, es fehlten namentlich bedeutende tonangebende, führende Meister, und so suchte sich jeder in seiner Weise in dem Chaos verschiedener Formen zurecht zu finden. Neben den Elementen der klassischen Architektur und den Reminiscenzen der Gothik stellen sich zugleich die frühen Vorboten des beginnenden Barockstils ein. Dies Alles bedingt eine Mischung, welche nicht immer glücklich ausfällt, gleichwohl aber doch in einigen Meisterschöpfungen, wie dem Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg, dem Schlosshof zu Dresden, dem Hof des alten Schlosses zu Stuttgart und der Bogenhalle am Rathhause zu Köln sich bedeutsam ausgeprägt hat.

Diese Stilentwicklung geht dann unmerklich in eine andere über, welche man als dritte Stufe der deutschen Renaissance bezeichnen kann. In ihr gewinnt Alles einen derberen Ausdruck; die Formen häufen sich nicht selten bis zur Ueberladung; Barockes und Willkürliches mischt sich stärker ein, besonders die Ornamentik verlässt den feinen Grundzug der früheren Zeit und wendet sich wieder einem Spiel mit geometrischen Formen und einer Nachahmung fremdartiger Ornamente, namentlich aus dem Bereich der Schmiede- und Schlosserkunst zu. Mit dem Ausbruch

des dreissigjährigen Krieges findet auch diese Entwicklung ihr Ende, und nachher tritt der französische Stil Ludwig's XIV in die Lücke ein.

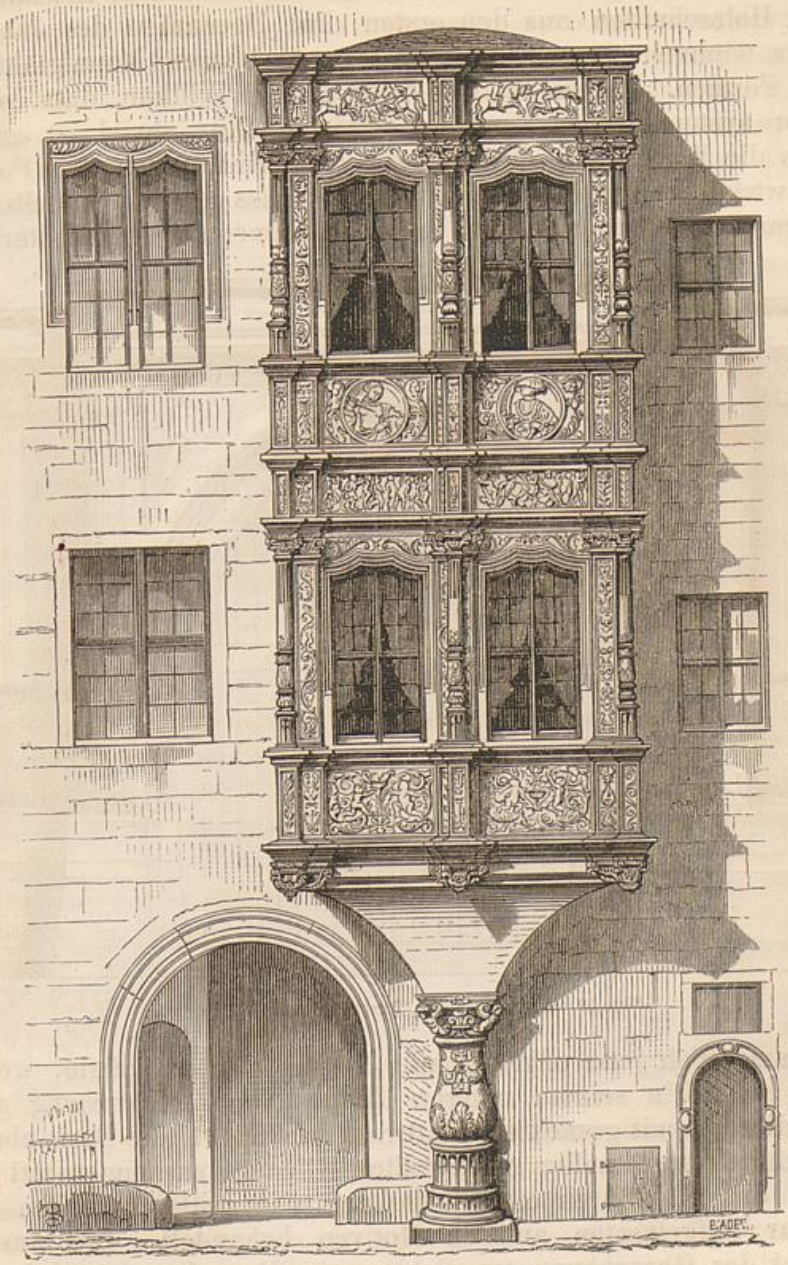


Fig. 29. Erker aus dem Schlosse zu Torgau.

Um nun im Einzelnen den Charakter der deutschen Renaissance zu schildern, haben wir mit der Behandlung des Details

zu beginnen. Was zunächst den Säulenbau betrifft, so giebt es keine grössere Anzahl von Varietäten, als die deutsche Renaissance sie bietet. Namentlich in den Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten aus den ersten drei Decennien des Jahrhunderts wimmelt es von einer fast unabsehbaren Mannigfaltigkeit der Formen. Indess ist dies Alles so voll Willkür, dass es sich einer systematischen Analyse entzieht. Nur soviel ist gewiss, dass die Meister alle diese oft gar wunderlich angethanen Formen für wirkliche Renaissance hielten. Manches aus diesen seltsamen Formspielen drang freilich in die monumentale Architektur ein;

Fig. 30. Portal aus der Kanzleistrasse in Stuttgart.

so namentlich jene pflanzenhafte Behandlung der Säule, welche dem Schaft in seinem unteren Theile eine Ausbauchung giebt und dieselbe mit gezacktem Blattwerk umkleidet, die Basis ebenso willkürlich aus knollig geschwellten Gliedern zusammensetzt und auch das Kapitäl in einer Mischung von mittelalterlichen und unklar aufgefassten antiken Motiven behandelt. Das äussere Portal des Georgbaues am Schlosse zu Dresden (1530) ist ein bezeichnendes Beispiel. Nicht minder der in Figur 29 beigefügte Erker vom Schloss Hartenfels zu Torgau, eines der reichsten Werke unserer Frührenaissance. Von diesen unklar spielenden

Formen wenden wir uns indess zu jenen, welche mit grösserer Sicherheit die Elemente der Renaissance zur Erscheinung bringen. Im Ganzen ist auch bei diesen ein starker Hang zu ornamentaler

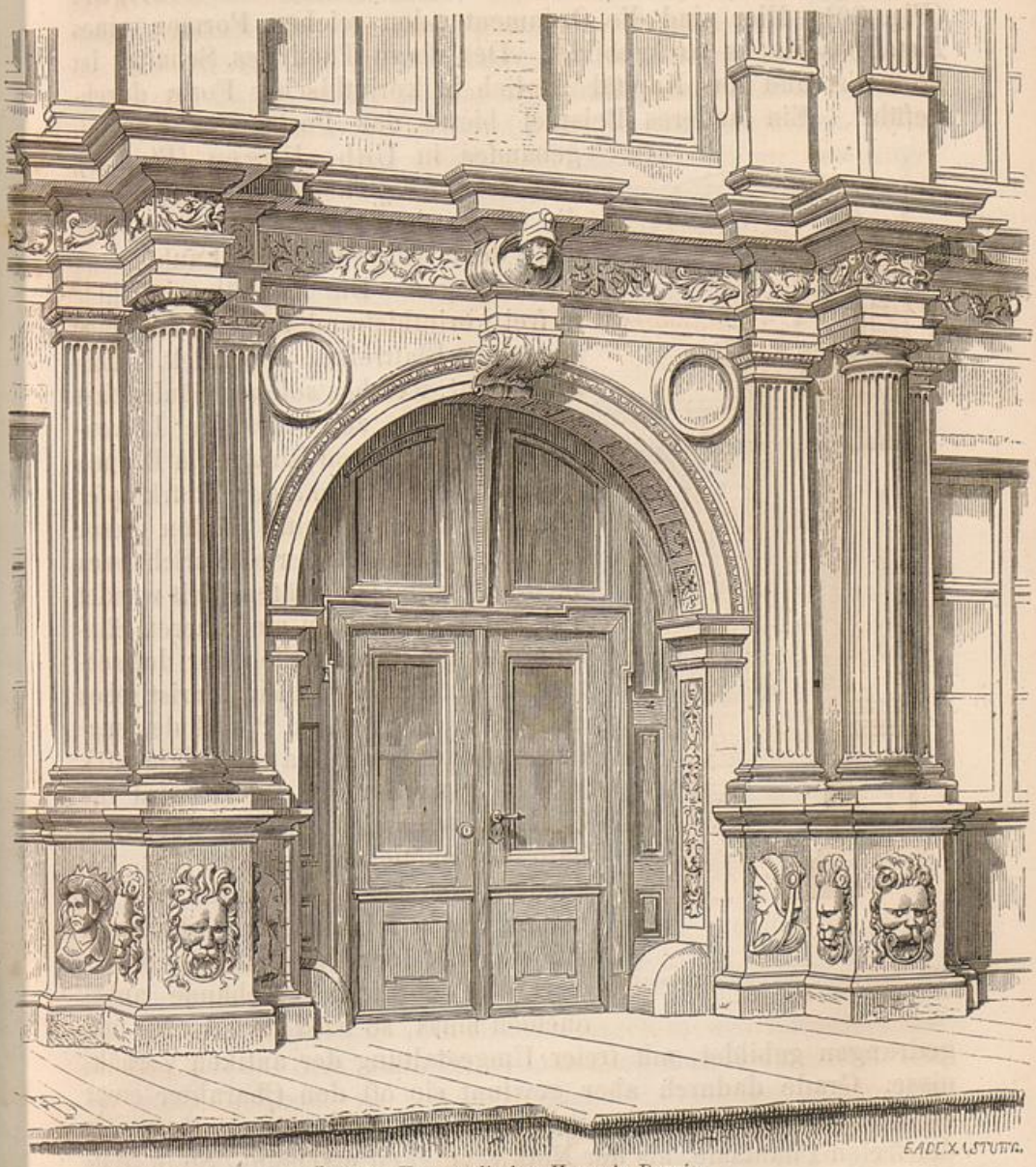


Fig. 31. Vom englischen Hause in Danzig.

Behandlung vorwiegend. Besonders gilt dies von den bei Portalen und an andern ausgezeichneten Stellen, z. B. bei Grabmälern, an Brunnen u. s. w. zur Verwendung gekommenen Säulen.

Man giebt in der Regel dem unteren Theil des Schaftes, der durch einen Ring begrenzt wird, reiches plastisches Ornament, aus welchem dann wohl Löwenköpfe in der Mitte vorspringen. So zeigt es das Portal in der Kanzleistrasse zu Stuttgart (Fig. 30). Hier sind die Ornamente den reichen Formen eines Metallbeschlages nachgebildet. Der obere Theil des Schaftes ist kannelirt und das Kapitäl zierlich in korinthischer Form durchgeführt. Ein anderes Beispiel bietet das Portal des Kanzleigebäudes in Ueberlingen (Fig. 38), wo der untere Theil des Schaftes fast die Hälfte der Säulenhöhe bildet, und aus dem Löwenrachen Laubfestons niederhängen. Die Kapitäle sind hier in frei korinthisirender Weise mit einer einzigen Blattreihe behandelt. Das Postament, welches solchen Säulen fast niemals fehlt, zeigt kräftige Löwenköpfe, die mit ihren Ringen im Rachen an die beliebte Form der Thürklopfer erinnern. Sehr elegante Säulen dieser Art auch am äussern Portal des Schlosses zu Tübingen. Die spätere Zeit wendet sich mit Vorliebe den einfacheren Säulenordnungen, namentlich der dorisch-toskanischen zu. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art am Portal des englischen Hauses zu Danzig (Fig. 31).

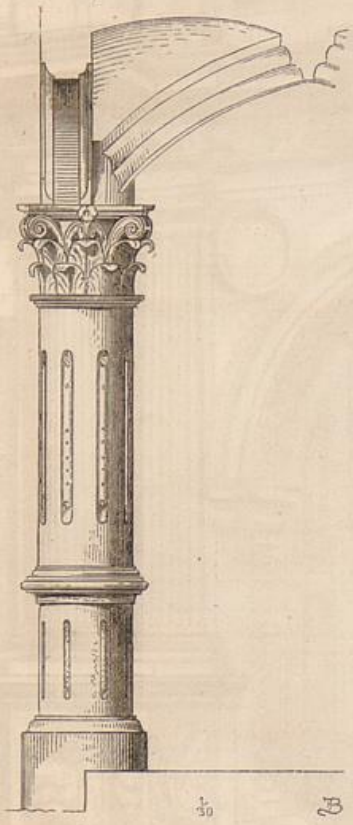


Fig. 32. Säule aus dem Schlosshofe zu Stuttgart.

In ganz anderer Weise wird die Säule da behandelt, wo sie eine ernsthaftere Function zu erfüllen hat, besonders also bei den Arkaden, wie sie namentlich in Schlosshöfen vorkommen. Da sie sich hier der geringen Stockwerkhöhe nordischer Gebäude anbequemen muss, so wird sie stämmig und gedrungen gebildet, mit freier Umgestaltung der antiken Verhältnisse. Grade dadurch aber gewinnt sie oft den Charakter einer eigenthümlichen kraftvollen Schönheit, die mehr wie ein Ergebniss der freien Phantasie, als der Nothwendigkeit erscheint. So in trefflicher Weise im Hofe des alten Schlosses zu Stuttgart (Fig. 32). Hier sind in drei Geschossen Säulen mit korinthischen Kapitälen angewandt, die Schäfte mit kräftigem Gurt versehen, der in den beiden oberen Geschossen sich mit dem Gesimse der Balustrade

verbindet. Die Schäfte sind frei kannelirt, im Erdgeschoss haben die Kanneluren eine eigenthümliche öfter vorkommende Füllung, welche einer Flöte nachgeahmt ist. Der untere Theil des Schaftes hat in diesem Geschoss kleine Kanneluren, in den oberen Stockwerken dagegen ist er schräg gerippt. Von diesen Details sowie von der Behandlung der Balustrade giebt Figur 33 eine Anschauung. Noch derber ist die Behandlung der Säulen im alten Münzhof zu München, den wir im XI Kapitel mittheilen. Dort haben die beiden untern Geschosse ionische Säulen von ungewöhnlicher Derbheit, dem Charakter des Baues wohl entsprechend. Von Schlosshöfen mit Säulenarkaden ist sodann noch der im Piastenschloss zu Brieg zu erwähnen, welcher gedrückte, weit gespannte Bögen auf sehr kurzen ionischen Säulen zeigt.

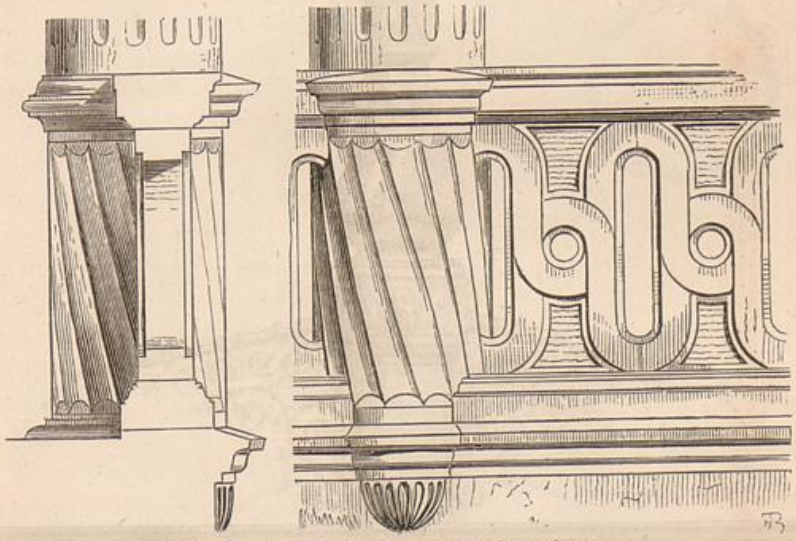


Fig. 33. Aus dem alten Schlosshofe zu Stuttgart.

Endlich sind noch jene Fälle zu nennen, wo die Säule vereinzelt zur Anwendung kommt, namentlich bei Brunnen, aber auch bei den Mariensäulen u. s. w. Hier tritt sie selbständig auf und wird frei nach dem Schönheitsgefühl des Künstlers gestaltet. So an dem schönen Brunnen zu Basel (Fig. 62) und an einem Brunnen zu Gmünd (Fig. 34), wo die geschweifte Form des Schaftes an die Frührenaissance erinnert. So ferner an dem Brunnen zu Rothenburg (Fig. 35), wo sie nicht frei von barocken Elementen und doch von eleganter Gesammtform und malerischer Wirkung ist. Streng klassisch dagegen die Mariensäule in München behandelt, die wir im XI Kapitel mittheilen. Ganz originell ist die Säule an der alten Kanzlei in Stuttgart,

welche eine Wendeltreppe birgt und einen vergoldeten Merkur nach Giovanni da Bologna trägt. Ihr Kapitäl (Fig. 36) ist eine mit genialer Freiheit in barocken Formen gegebene Umschreibung des dorisch-toscanischen.

Die Behandlung der Pilaster schliesst sich in der Regel derjenigen der entsprechenden Säulenstellungen an. Meistens

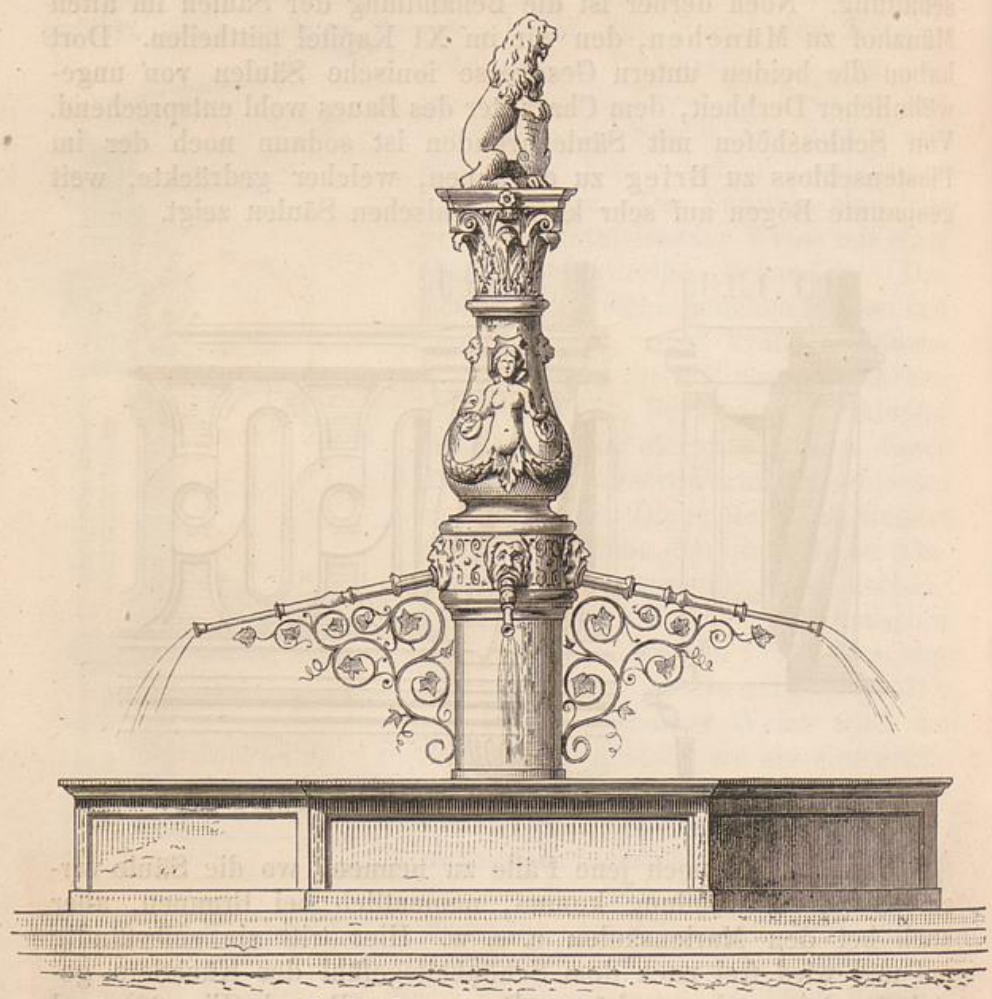


Fig. 34. Brunnen zu Gmünd. (Dollinger.)

kannelirt man sie, aber ebenso oft werden sie mit einem Rahmen umgeben und die Flächen erhalten Ornamente von Blättern und Blumen, in deren Rankenwerk sich Figürliches und selbst allerlei Embleme mischen. Beispiele bieten die Façade des Otto-Heinrichsbaues zu Heidelberg (Fig. 78) und das in Figur 39 dargestellte Portal vom Rathhause zu Rothenburg. Gegen Ausgang

der Epoche wird es beliebt, die Pilaster entweder alla Rustica mit Bossagen zu behandeln, wie z. B. im Erdgeschoss des Otto-

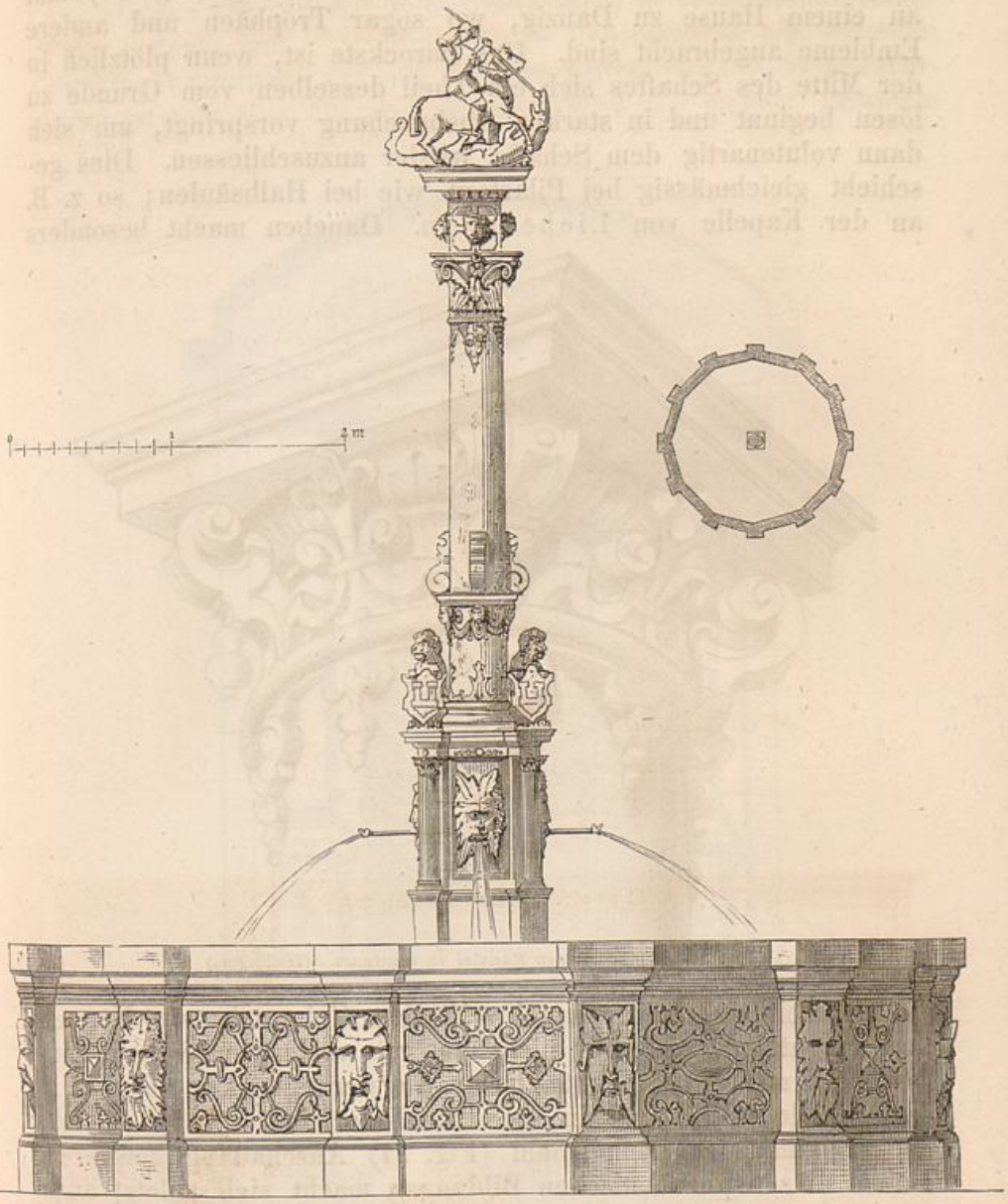


Fig. 35. Brunnen zu Rothenburg. (Bäumer.)

Heinrichsbaues, oder sie nach unten verjüngt als Hermen, häufig mit schuppenartiger Behandlung aufzufassen, wie an der Kapelle zu Liebenstein (Fig. 97). Noch öfter bekleidet man den untern

Theil des Schaftes ähnlich wie die Säulen mit spielendem Ornament, welches dann überwiegend die Form von Metallbeschlägen annimmt. So am Friedrichsbau zu Heidelberg (Fig. 80) und an einem Hause zu Danzig, wo sogar Trophäen und andere Embleme angebracht sind. Das Barockste ist, wenn plötzlich in der Mitte des Schaftes sich ein Theil desselben vom Grunde zu lösen beginnt und in starker Ausbauchung vorspringt, um sich dann volutenartig dem Schafte wieder anzuschliessen. Dies geschieht gleichmässig bei Pilastern wie bei Halbsäulen; so z. B. an der Kapelle von Liebenstein. Daneben macht besonders

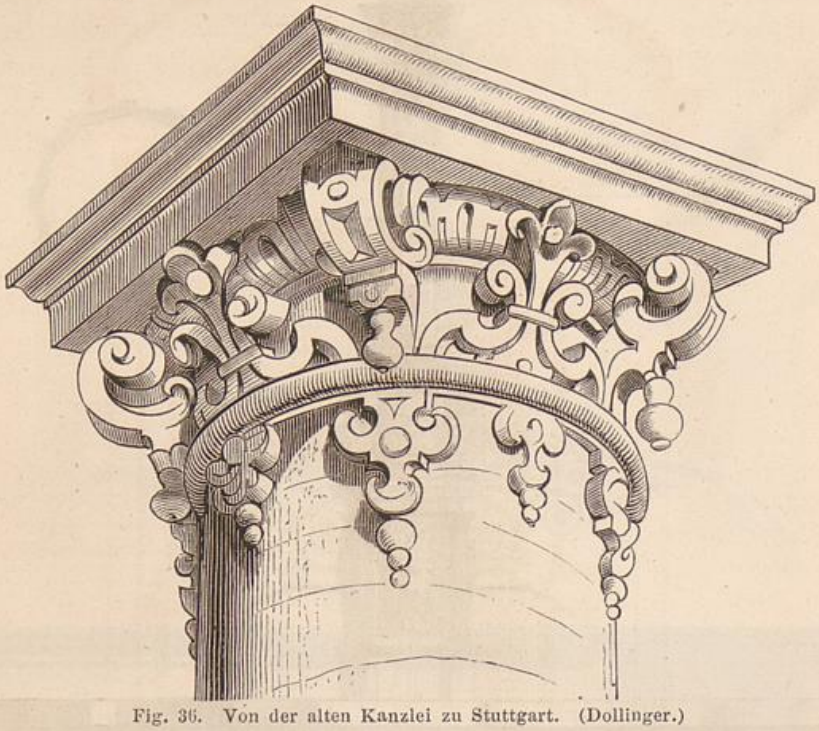


Fig. 36. Von der alten Kanzlei zu Stuttgart. (Dollinger.)

die Spätzeit ungemein ausschweifenden Gebrauch von Hermen und Karyatiden, und zwar nicht blos mit verjüngtem Schaft, sondern auch mit allerlei phantastischen Verzierungen, von denen u. a. die Kapelle zu Liebenstein, der Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg, ein Privathaus zu Dinkelsbühl (Fig. 54) Anschauung gewähren. Neben diesen phantastischen Bildungen macht sich zuletzt auch eine Reaction geltend, welche den Pilaster in strengerer Weise als structives Glied mit straffer, meist etwas verjüngter Bildung des Schaftes auffasst. So an einem Giebel von Nürnberg (Fig. 47), oder auch in durchgeführter Rustica, wie am Katharinenspital zu Heilbronn (Fig. 96).

Der selbständige Pfeilerbau findet sich hauptsächlich bei den Arkaden der Höfe angewendet. Eins der prächtigsten Beispiele bietet die Plassenburg, wo die ganzen Pfeiler sammt den übrigen Flächen mit Reliefornamenten in verschwenderischer Fülle bedeckt sind. An Stelle dieser Reliefsculptur tritt zuweilen ein Flachornament, das aus dem vertieften Grunde herausgearbeitet ist und eine überaus elegante Wirkung macht. Beispiele

Fig. 37. Portal aus Biberach. (Dollinger.)

findet man im Hof der Residenz zu Freising und häufig auch vereinzelt an Pilastern, besonders an kleineren Monumenten, Grabdenkmälern und dergleichen. Von dieser mehr spielenden Behandlung befreit sich der Pfeilerbau erst gegen Ende der Epoche und dringt im Sinne der Antike auf kräftige Gliederung. Ein treffliches Beispiel dieser Art im Hofe des Pellerhauses zu Nürnberg (Kap. X) einfacher in der Trausnitz bei Landshut (Kap. XI),

endlich in consequenter Durchführung einer strengeren italienischen Renaissance im Rathhaushof zu Nürnberg.

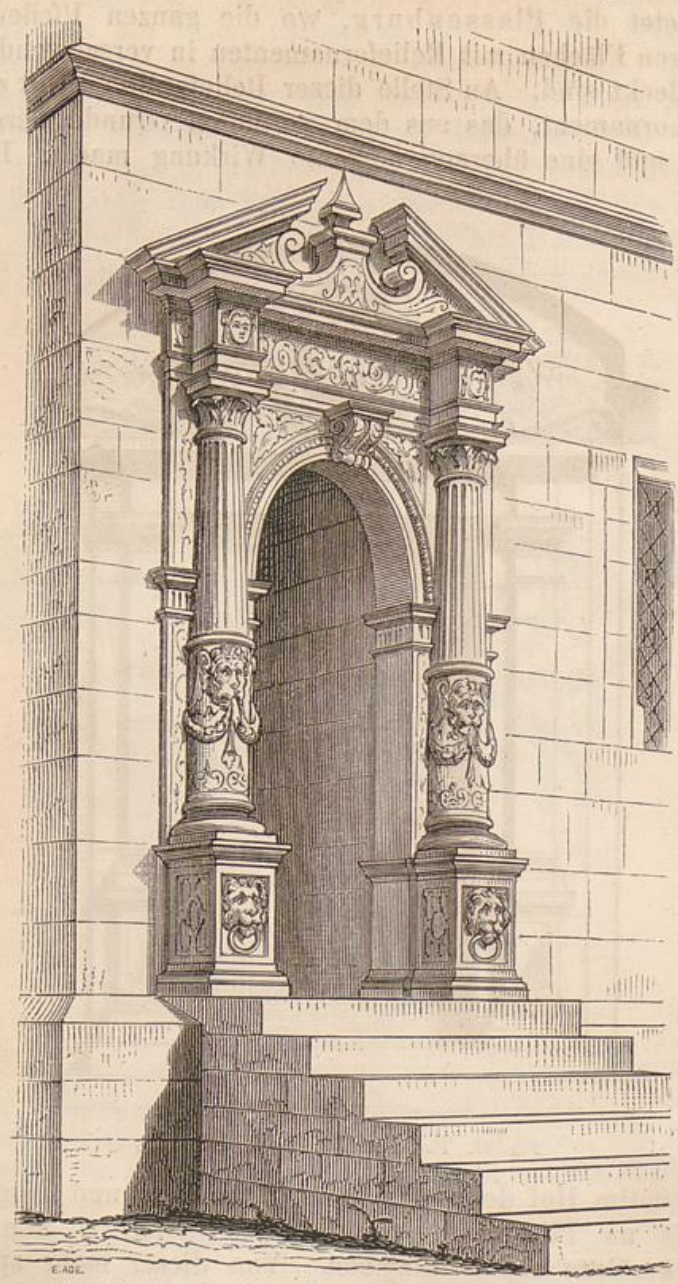


Fig. 38. Vom Kanzleigebäude zu Ueberlingen. (Dollinger.)

Die Behandlung des Bogens, mag derselbe mit Säulen oder Pfeilern verbunden werden, bleibt im Wesentlichen dieselbe, und

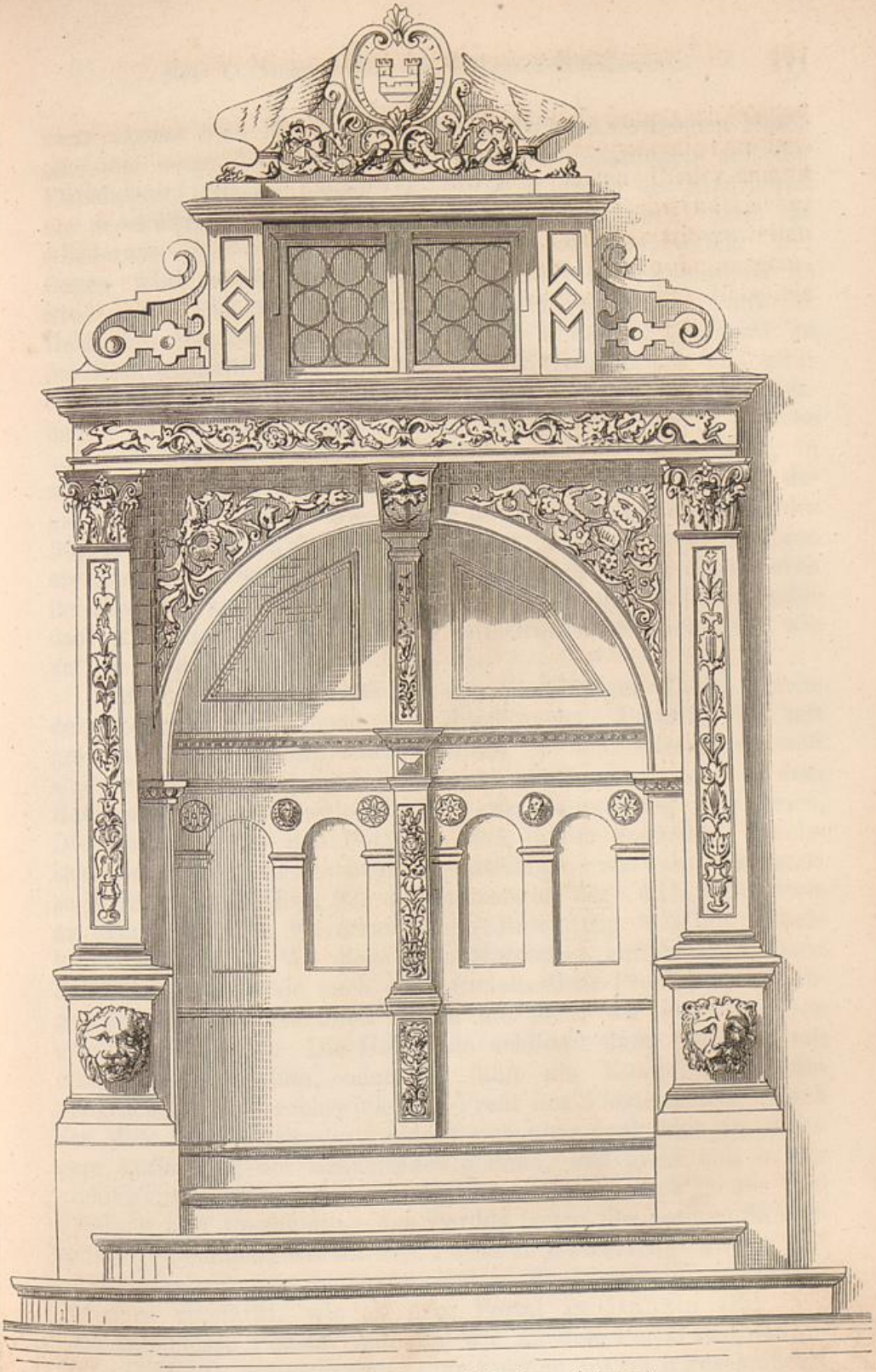


Fig. 39. Portal vom Rathhaus zu Rothenburg. (Bäumer.)

zwar erkennt man hier am meisten den Zwiespalt zwischen Mittelalter und neuer Zeit. Nicht blos, dass der Spitzbogen und der Flachbogen, letzterer besonders begünstigt durch die Niedrigkeit der Stockwerke, sich neben den Rundbogen drängen: auch die Gliederung trägt vielfach noch den Charakter der Gothik. Der Bogen wird abgefast und ausgekehlt, wie im Schlosshofe zu Stuttgart (Fig. 32), wo der Stichbogen unmittelbar auf die Deckplatte des Säulenkapitäls stösst. In anderen Fällen, wie an der Rathhaushalle zu Köln, tritt der Spitzbogen auf, und zwar hier in antikisirender Gliederung. In der Bassinhalle des Lusthauses zu Stuttgart (Fig. 59) sind die Hauptgurtbögen, welche auf gedrungenen toscanischen Säulen ruhen, rechtwinklig in antikisirender Weise profilirt; die Rippen des Netzgewölbes dagegen völlig gothisch. Die Antike gewinnt in der That bei der Bogenbehandlung bald das Uebergewicht, mit ihren rechtwinkligen architravirten Formen, sei es, dass man dieselben blos durch ihr Profil wirken lässt, wie es meistentheils der Fall ist, oder dass man auch den Bogen völlig mit Ornamenten bekleidet wie auf der Plassenburg.

Der Portalbau nimmt an den Wandlungen Theil, welche der Bogenbau im Allgemeinen durchmacht. Portale, die mit gradem Sturz versehen sind, gehören zu den Ausnahmen und sind in der Regel nur bei kleineren Oeffnungen, wie in dem Hausportal zu Biberach (Fig. 37) zur Anwendung gekommen. Die Regel ist bei den Portalen auch in der deutschen Renaissance der Rundbogen, obgleich bisweilen, wie am Rathhaus zu Mühlhausen (Fig. 69) der Spitzbogen oder auch wohl, wie an dem originellen Privathaus zu Colmar (Fig. 70), ein Flachbogen vorkommt. Wo diese dem Mittelalter entlehnten Formen auftreten, bringen sie auch die mittelalterliche Profilirung mit abgefasten und ausgekehlten Ecken mit sich, wie an dem eben erwähnten Beispiel. Die Hohlkehle schliesst dann entweder mit einer kleinen Volute, oder sie läuft am Kämpferpunkt unvermittelt in das rechtwinkelige Profil des Pfostens aus. Nach der Mitte des Jahrhunderts macht sich aber auch hier die strengere Auffassung der Renaissance geltend, und nicht blos in der architravirten Gliederung des Bogens, sondern auch in der Umkleidung und Umrahmung des Portals treten die antiken Säulenordnungen einfach, wie an dem Portal zu Ueberlingen (Fig. 38), oder gedoppelt, wie an dem Portal zu Stuttgart (Fig. 30), mit Pilastern verstärkt, wie an dem Portal zu Danzig (Fig. 31), oder auf blosse Pilaster reducirt, wie an dem Portal zu Rothenburg (Fig. 39), uns entgegen. Eine kräftige, oft reich geschmückte

Console bezeichnet den Schlussstein des Bogens, Ornamente vegetabilischer oder figürlicher Art schmücken die Zwickel und die Flächen der Archivolte sowie des Frieses. Für die obere Bekrönung begnügt man sich zuerst mit einem Giebel; später jedoch wird der Giebel oft in barocker Weise durchbrochen, wie an dem oben erwähnten Portal zu Ueberlingen, oder — besonders wo ein Fenstersystem mit dem Portal verbunden werden soll — ein attikenartiger Aufsatz mit Pilastern und Seitenvoluten und nicht selten mit reicher Bekrönung, wie an jenem Portal zu Rothenburg (Fig. 39), wird hinzugefügt. Mit dieser Form des Portals kommt man bei bürgerlichen Wohnhäusern wie bei fürstlichen Schlössern, bei Rathhäusern wie bei Kirchen und Kapellen aus. Es ist eine Ausnahme, wenn dem Hauptportal ein kleineres für Fussgänger beigegeben wird, vielleicht ein Einfluss des französischen Schlossbaues. Doch findet sich solche Anordnung im alten Schloss zu Stuttgart und am Schloss zu Tübingen, in reichster Weise durchgeführt am Piastenschloss zu Brieg, von dem wir unter Figur 40 eine Abbildung beifügen,[1]) die den vollen Eindruck einer reichen Composition der Frührenaissance gewährt. Wie im Ausgang der Epoche auch der Portalbau strenger und einfacher wird, und man die reiche plastische Wirkung zu Gunsten eines höheren architektonischen Ernstes verabschiedet, beweist das im XI Kapitel abgebildete Portal der Residenz in München.

Die Behandlung der Fenster hat manche Verwandtschaft mit der an den Portalen, zeigt aber noch grössere Mannigfaltigkeit in Vermischung der mittelalterlichen Formen mit denen des neuen Stils. Abgesehen von den noch ganz gothischen Spitzbogenfenstern an kirchlichen Gebäuden, wie in der Kapelle zu Liebenstein (Fig. 97) und der Kirche zu Freudenstadt, sowie der gebrochenen Bögen, wie sie z. B. der Erker des Schlosses zu Torgau (Fig. 29) zeigt, kommen Rundbogen, Flachbogen und grader Sturz gleichmässig vor. Auch hier sind zuerst die mittelalterlichen Profile beliebt: Auskehlung und Abfasung, nach unten wie bei den Portalen durch kleine Voluten oder einfache Abschrägung geendigt. So an den Giebeln zu Heilbronn (Fig. 96) und zu Nürnberg (Fig. 47), und ebenso, nur mit stärkerer Ausprägung gothischer Form, am Tucherhaus zu Nürnberg (Fig. 48). Antikisirende Einfassung mit Architravprofilen zeigt dann das Piastenschloss zu Brieg (Fig. 40), wo eine Umrahmung von Pilastern mit Gebälk und Gesims hinzugefügt ist. In den meisten

[1]) Ich verdanke diese Abb., so wie mehrere weiter unten zu gebende Aufnahmen dem Herrn Architekten F. Wolff in Berlin.

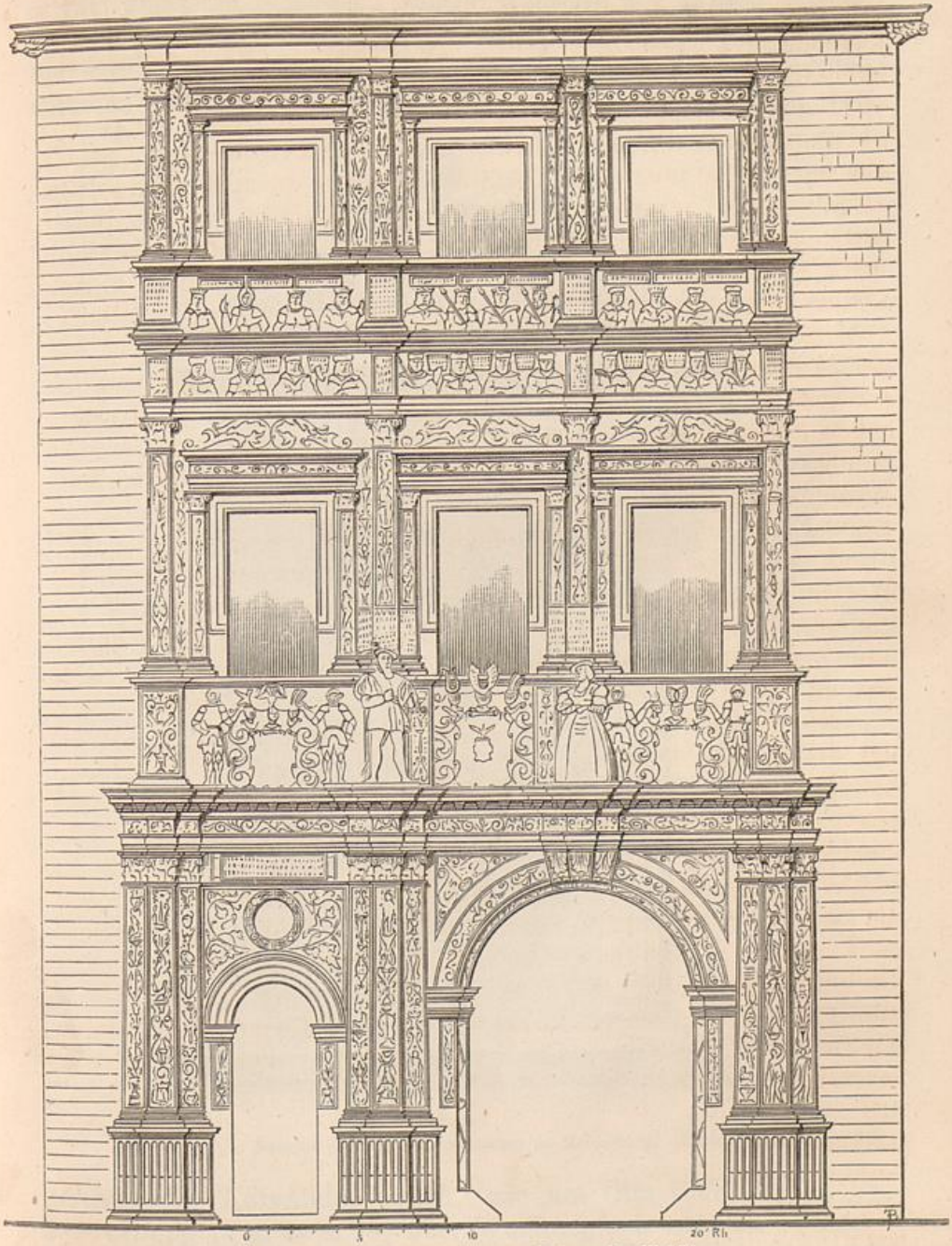


Fig. 40. Vom Piastenschloss zu Brieg. (F. Wolff.)

Fällen sind die Fenster ungetheilt, sodass die kleinen runden, in Blei gefassten Scheiben, welche während der ganzen Epoche in Uebung blieben, blos durch hölzerne Rahmen gehalten werden. Bei stattlicheren Anlagen wird aber das Fenster durch einen mittleren Steinpfosten getheilt, der häufig einen Schmuck von

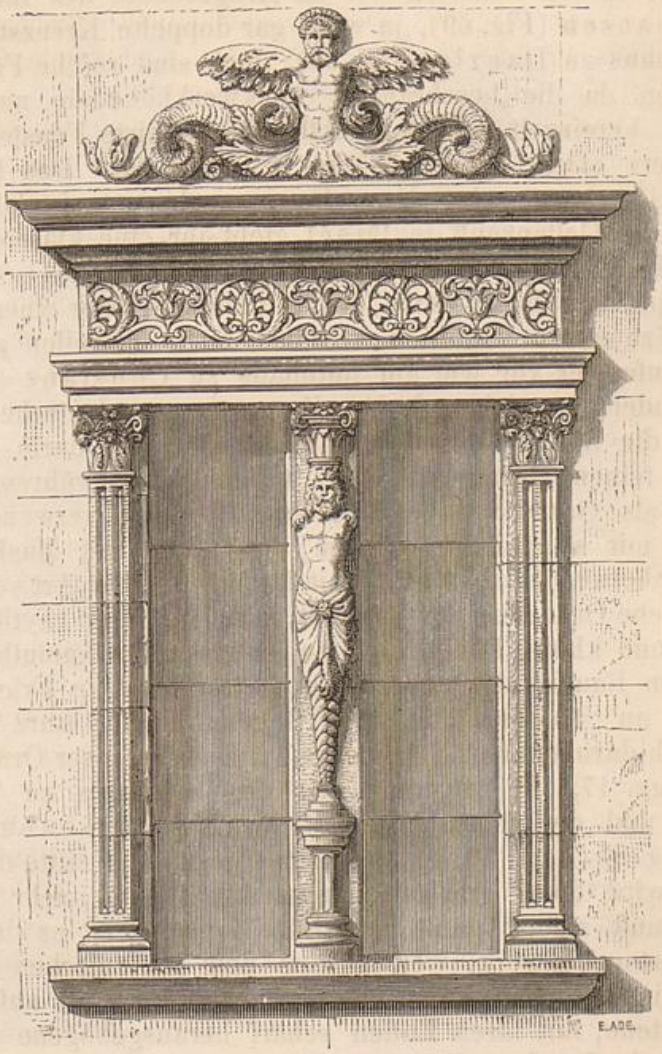


Fig. 41. Fenster vom Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg. (Pfnor.)

Hermen oder Karyatiden erhält, wie am Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg (Fig. 41 u. 78) oder in mannigfach variirter Pilasterform auftritt, wie am Friedrichsbau daselbst (Fig. 80) oder am Schloss Gottesau (Fig. 72). Die Friese über den Fenstern erhalten dann reichen Ornamentschmuck, und über dem Gesims

wird entweder eine freiere plastische Bekrönung wie am Otto-Heinrichsbau, oder ein einfacher wohl mit Masken geschmückter Giebel, wie am Friedrichsbau angeordnet. Auch durchbrochene Giebel kommen in der späteren Zeit mehrfach vor, wie am Rathhaus zu Gernsbach (Fig. 75). Manchmal findet man auch Kreuzstäbe in den Fenstern wie im Erdgeschoss des Rathhauses zu Mühlhausen (Fig. 69), ja wohl gar doppelte Kreuzstäbe, wie am Zeughaus zu Danzig (Fig. 50); doch sind solche Fälle nicht gar häufig, da die beschränkte Stockwerkhöhe sie nur selten gestattet. Vereinzelt sind auch selbdritt gruppirte Fenster, wobei das mittlere etwas höher als die seitlichen ist. Das Rathhaus von Mühlhausen zeigt diese Form noch in mittelalterlicher Fassung, die Geltenzunft in Basel giebt ihr eine klassische Umbildung (Fig. 63) und der Spiesshof daselbst (Fig. 64) fügt dazu noch das palladianische Motiv, dem mittleren Fenster einen Bogenabschluss zu geben. Endlich kommen auch bisweilen gruppirte Rundbogenfenster vor wie am Rathhaus zu Constanz (Fig. 76).

Besonders bezeichnend für die gesammte deutsche Renaissance ist die Bildung des Ornaments. Sie geht darin zunächst von der feinen Ornamentik der italienischen Frührenaissance aus, die als Grundlage vegetabilische Formen verwendet und dieselben mit allerlei Figürlichem, besonders mit Masken und antiken Fabelwesen, aber auch mit Emblemen aller Art vermischt. Dies zierliche Ornament der Frühzeit, welches durch rhythmischen Schwung und klaren Fluss der Linie, sowie durch anmuthige Vertheilung im Raume sich auszeichnet, wendet sie an Friesen und Pilastern, an Säulenschäften und Bogenzwickeln, kurz an allen irgend sich darbietenden Flächen an. Beispiele dieser Ornamentik in den Figg. 17, 18, 24, am Erker des Schlosses zu Torgau (Fig. 29) und den Portalen zu Biberach, Rothenburg und Ueberlingen (Figg. 37, 38, 39). Aber gegen die Mitte des Jahrhunderts wird diese graziöse Ornamentik immer mehr zurückgedrängt und zuletzt ganz beseitigt. Zunächst ist es das sogenannte Cartouchenwerk, welches aus dem italienischen Barocco schon früh nach Frankreich und Deutschland dringt: aufgerollte, abgeschnittene, mit ihren Enden scharf herausgebogene und frei vorspringende Bänder, die einer biegsamen Masse nachgebildet sind und wahrscheinlich zuerst bei den häufigen Augenblicksdecorationen aus der Anwendung von Gips und anderen weichen Materialien hervorgegangen sind. Dies Ornament verbindet sich aber in Deutschland mehr als anderswo mit einer Flächendecoration, die ihre Motive aus der glänzend betriebenen Schlosser- und Schmiedekunst herleitet und aufs Genaueste den Stil von

Metallbeschlägen nachahmt. Sogar die Nieten und Nägel mit ihren facettirten Köpfen, welche bei Metallbeschlägen die einzelnen Theile verbinden, werden mit ängstlicher Treue in Stein oder Holz wiedergegeben. Aus diesen Elementen ist z. B. der

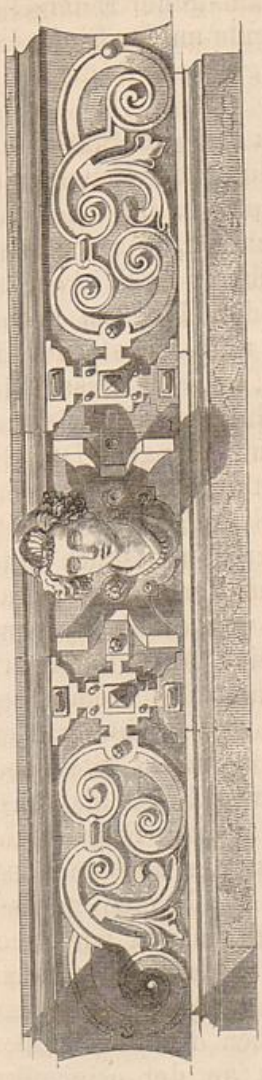


Fig. 42. Vom Friedrichsbau in Heidelberg. (Pfnor.)

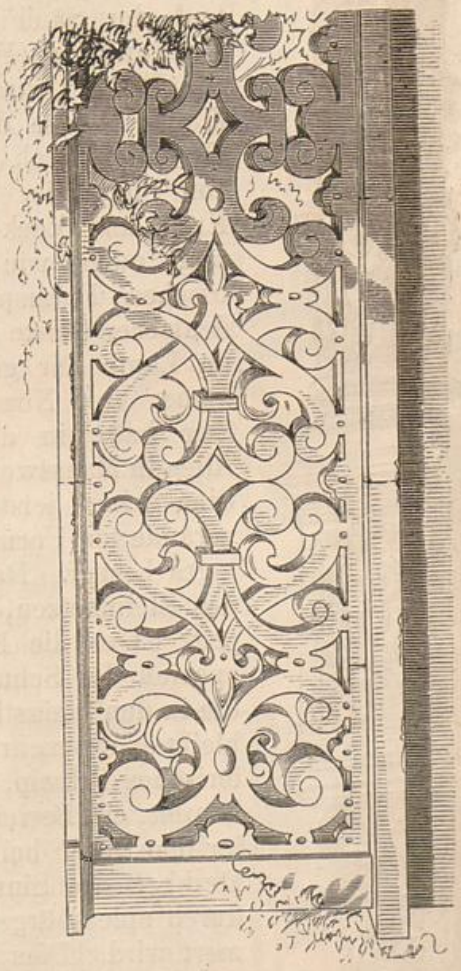


Fig. 43. Geländer einer Terrasse in Stuttgart. (Nach Leibnitz.)

in Figur 42 abgebildete Fries vom Friedrichsbau in Heidelberg zusammengesetzt. Das figürliche Element macht sich dabei namentlich in Köpfen und Masken häufig geltend. Von derselben Art ist die Composition des Geländers einer Terrasse aus der Schulgasse in Stuttgart in Figur 43. Auch das Kapitäl (Fig. 36)

Fig. 44. Säule an einem Altar zu Ueberlingen.

ebendaher gehört in diese Kategorie. Wie üppig diese Ornamentik gelegentlich auch bei kleineren Prachtstücken vom Holzschnitzer verwendet wurde, zeigt die Säule von einem Altar der Kirche zu Ueberlingen (Fig. 44). Endlich gehören derselben Auffassung die Ornamente an der Einfassung und der Säule des grossen Brunnens in Rothenburg (Fig. 35).

Diese Ornamentik ist die Stärke und die Schwäche der deutschen Renaissance. Es spricht sich einerseits in ihr eine Fülle von Phantasie, Originalität, eine gewisse Kraft und kecke Derbheit aus. Aber sie zeigt auch, wie tief der Hang zu geometrischen Formspielen und Künsteleien im deutschen Geiste steckt, und wie dieser Trieb im Laufe der geschichtlichen Entwicklung immer von Neuem durchdringt. Derselbe Zug hatte in der gothischen Zeit zuletzt Alles in Maasswerkspiele aufgelöst; derselbe Sinn bringt jetzt in der Renaissance unter veränderten Formen und Verhältnissen Analoges hervor. Damals war es die Tyrannei des Steinmetzen, der sich Alles unterwarf; jetzt ist es die Herrschaft des Metallstiles, speciell der Schmiede- und Schlosserarbeit, die in den Steinstil hinüber wirkt. Stets aber bleibt es ein mehr handwerkliches als künstlerisches Princip, das darin zur Erscheinung kommt, ein Beweis, dass der höchste künstlerische Adel bei uns durch eine gewisse Derbheit des Sinnes, oder sagen wir lieber durch spiessbürgerliche Pedanterie verkümmert wird. Dies einmal zugegeben — und man darf sich dergleichen nicht verhehlen — wird man immerhin an der originellen Kraft und Frische der Conceptionen, an der Sicherheit und flotten Wirkung dieser Werke sich erfreuen können.

Doch nicht ganz verdrängt dieser Metallstil das freiere Ornament. Besonders in der Stuckdecoration und den gemalten Ver-

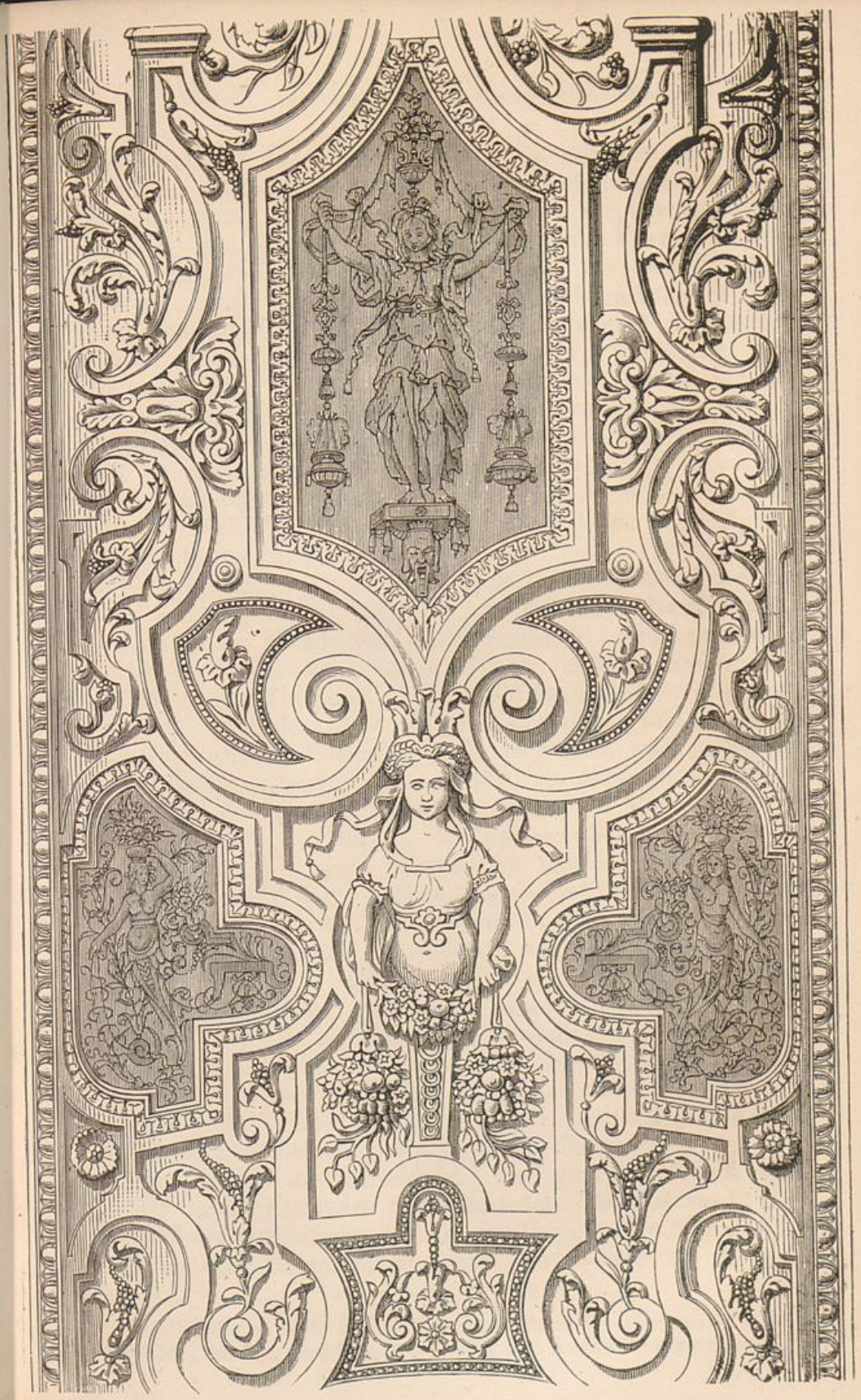


Fig. 45. Treppengewölbe in der Residenz zu München.

zierungen behält das Vegetative, gemischt mit Figürlichem, die Oberhand. Allein gezwungen, mit den übrigen ungemein kräftigen Formen zu wetteifern, wird auch hier die zierlichere Vortragsweise der früheren Zeit verlassen, die Formen werden grösser und breiter, und es verbindet sich mit dem Akanthus, der noch immer die Grundlage bildet, naturalistisches Laub sammt Blumen- und Fruchtschnüren, so dass wohl ein reicherer Eindruck erzielt wird, aber auf Kosten der Reinheit des Stils. Dazu gesellt sich mannigfache Anwendung von Voluten und ähnlichen geschwungenen Linien, in welchen wieder der Hang zu geometrischen Formen hervortritt. Ein Beispiel dieser Art gewährt die aus Stuck und Malerei zusammengesetzte Decoration aus der Residenz zu München, welche wir unter Figur 45 mittheilen.[1]) Auch das Glasgemälde aus der Residenz (Fig. 28) zeigt ähnlichen Formcharakter.

Noch schärfer prägt sich die deutsche Eigenthümlichkeit aus in der Composition der Façaden. In Italien war der Horizontalbau beim ganzen Façadenbau das Herrschende. Kräftige Gesimse scheiden die Stockwerke und ein noch reicheres Kranzgesims giebt den oberen Abschluss. Dieser Horizontaltendenz gegenüber werden die verticalen Linien nur mässig betont, und selbst wo sie in der späteren Entwicklung durch Säulen und gekuppelte Systeme kräftiger hervortreten, werden sie durch entsprechende Verstärkung der Horizontalgesimse wieder im Zaum gehalten. Breit lagern sich die Massen der Paläste hin, die einfacheren Häuser streben sich dem Palaststil zu nähern und selbst bei den Kirchen wird der Hochbau nur in bedingter Weise zugelassen. Frankreich nimmt die wesentlichen Elemente dieser Composition von Italien auf, giebt aber in den hohen Dächern, den zahlreichen Thürmen, Pavillons und Erkern der Verticaltendenz fast Gleichberechtigung. Aber die Façaden behalten nach italienischer Weise den horizontalen Gesimsabschluss, in der Regel noch durch Balustraden verstärkt, denn die Dächer werden überall abgewalmt, gewinnen jedoch durch zahlreiche kleine Dacherker mit Giebeln (Lucarnen) eine nähere Beziehung zur Façade und eine weitere Betonung des verticalen Elements.

Ganz anders in Deutschland. Der gesammte Façadenbau geht hier auf die Form des mittelalterlichen Bürgerhauses zurück. Hoch und schmal aufragend kehrt das Haus in der Regel seinen steilen meistens abgetreppten Giebel der Strasse zu. Dadurch

---

[1]) Ich verdanke diese schöne Zeichnung Herrn Baubeamten F. Seidel in München, welcher eine Veröffentlichung der Residenz vorbereitet.

bleibt der Hochbau mit ausgesprochener Verticaltendenz das Princip der deutschen Renaissance. Auch auf grössere Schloss-

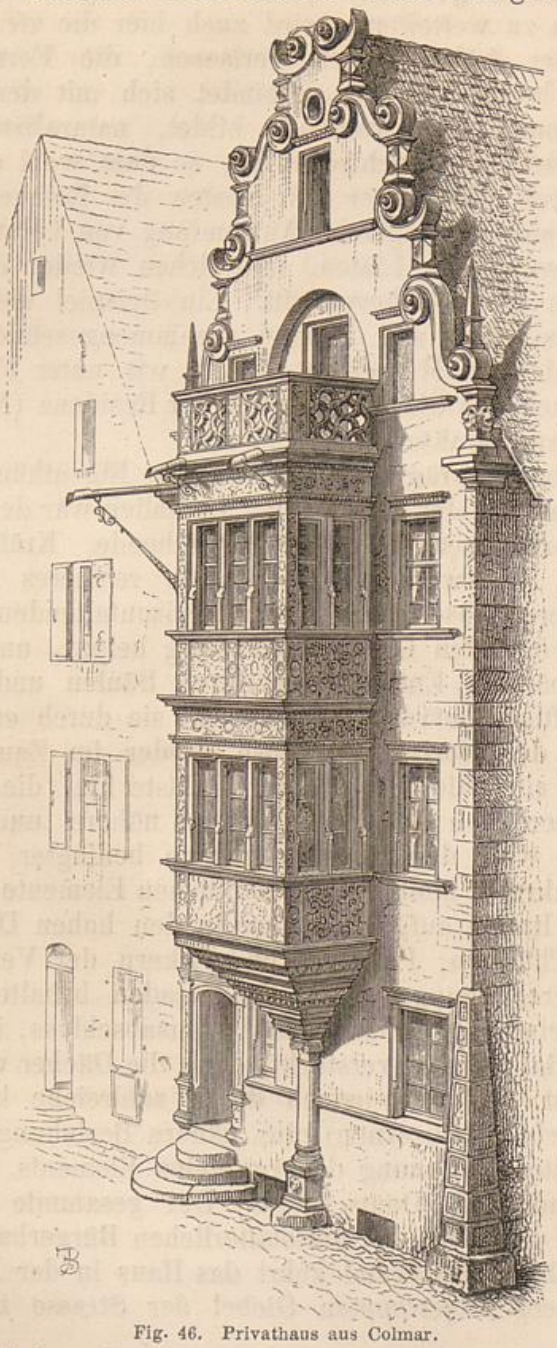


Fig. 46. Privathaus aus Colmar.

anlagen wird dasselbe nach Kräften übertragen, so dass wenigstens die Ecken und die Mitte mit hohen Giebeln ausgestattet

werden. In der Gliederung dieser Façaden überwiegt anfangs noch das mittelalterliche Princip ruhiger Flächen, welche durch zahlreiche meist gothisch profilirte Fenster durchbrochen werden. Die Fenster, zu zweien oder auch selbdritt gruppirt, werden nur durch das Kaffgesimse verbunden. Beispiele bieten die kleine Façade aus Cannstadt, Fig. 94, das Haus zu Colmar, Fig. 46, das Rathhaus zu Rothenburg, Kap. X, das Haus zu Frankfurt a. M.,

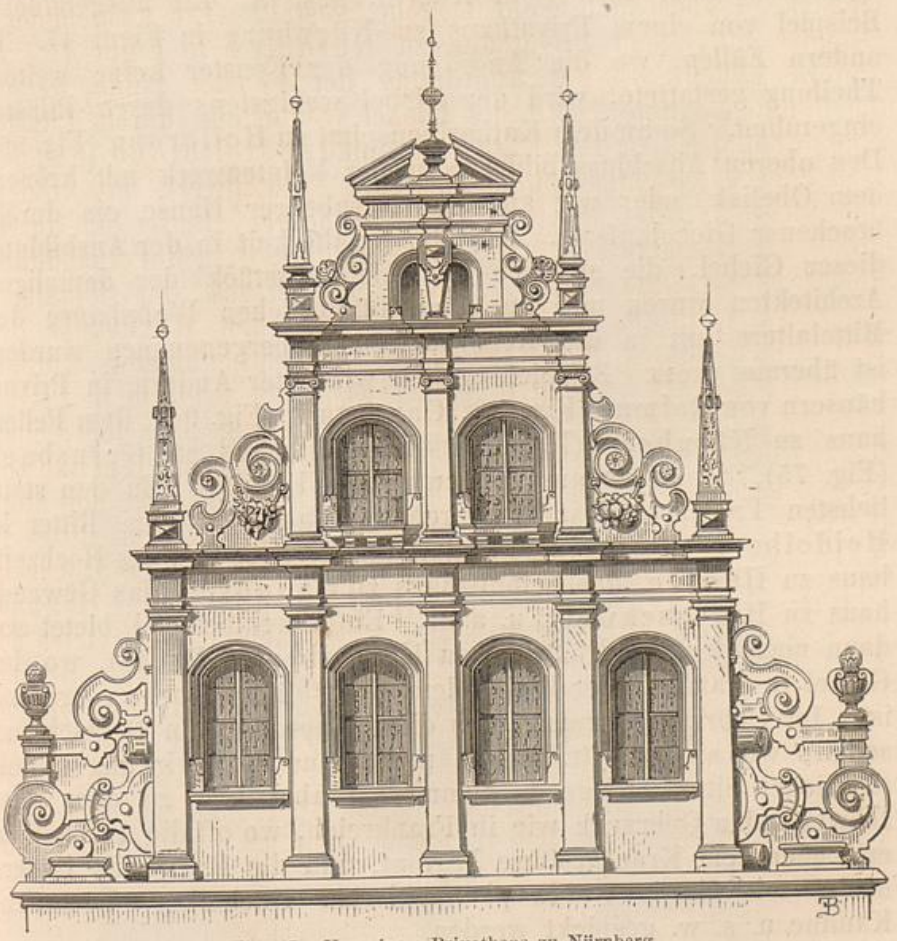


Fig. 47. Von einem Privathaus zu Nürnberg.

ebenda, und andere. Bald aber werden die antiken Ordnungen zur Gliederung der Façade verwendet, wenn auch meistens wegen der Niedrigkeit der Stockwerke in verkrüppelter Gestalt. In der Regel begnügt man sich mit Pilasterstellungen, wobei man in der Anwendung der einzelnen Systeme mit grosser Willkür verfährt.

Am wichtigsten ist für die Wirkung der Façade die Behandlung des Giebels. In freier Umbildung der abgetreppten

Form, welche das Mittelalter ihm gegeben hatte, wird er mit Voluten, hornartigen Schweifen und anderen phantastischen Formen umkleidet, wobei namentlich wieder die Nachahmung von Metallbeschlägen eine grosse Rolle spielt. Die Giebelwand wird in der Regel duch Pilasterstellungen gegliedert und durch kräftige Gesimse in mehrere Geschosse getheilt. Auf die vorspringenden Ecken werden, in freier Umbildung gothischer Fialen, Obelisken, aber auch wohl Kugeln, gestellt. Ein ausgebildetes Beispiel von einem Privathaus zu Nürnberg in Figur 47. In andern Fällen, wo die Anordnung der Fenster keine weitere Theilung gestattete, wird der Giebel wenigstens durch Pilaster eingerahmt. So an dem Katharinenspital zu Heilbronn (Fig. 96). Den oberen Abschluss bildet entweder Volutenwerk mit krönendem Obelisk, oder wie an dem Nürnberger Hause ein durchbrochener Giebelaufsatz. Die Mannigfaltigkeit in der Ausbildung dieser Giebel, die sichtlich das Lieblingsstück der damaligen Architekten waren und aus dem bürgerlichen Wohnhause des Mittelalters mit in die Renaissance hinübergenommen wurden, ist überaus gross. Beispiele geben wir unter Anderm in Privathäusern von Colmar (Fig. 46), Cannstadt (Fig. 94), dem Pellerhaus zu Nürnberg (Kap. X), dem Rathhaus zu Gernsbach (Fig. 75), dem Lusthaus zu Stuttgart (Fig. 90). Zu den stattlichsten Façaden dieser Art gehören das Haus zum Ritter in Heidelberg, das sogenannte Rattenfängerhaus und das Hochzeithaus zu Hameln, das Leibnitzhaus zu Hannover, das Gewandhaus zu Braunschweig u. a. m. Ein Prachtbeispiel bietet sodann noch der Friedrichsbau zu Heidelberg (Fig. 48), wo der Giebel in französischer Weise dem abgewalmten Dache vorgesetzt ist. Im Uebrigen begegnet uns diese Anordnung in Deutschland selten; wo sie auftritt, ist es meist eine Nachwirkung mittelalterlicher Sitte. Nirgends kommt sie aber hier zu dem ausschweifenden Gebrauch wie in Frankreich, wo oft die Architektur erst über dem Kranzgesimse beginnt, und die Bauten im Uebermaass mit einem Walde phantastischer Dacherker, Lucarnen, Kamine u. s. w. gespickt werden.

Wo in andern Fällen ein Gebäude nicht seinen Giebel, sondern die Langseite der Strasse zuwendet, da werden nur ausnahmsweise wie am Rathhaus und dem Fürstenhaus zu Leipzig solche kleinere Giebel aufgesetzt; die Regel ist vielmehr auch hier, das Dach unmaskirt zu zeigen, und es etwa durch buntglasirte Ziegel zu decoriren, wie am Rathhaus zu Mühlhausen (Fig. 69). Die Kranzgesimse bleiben auch in solchen Fällen meistens einfach, und die deutsche Renaissance hat nirgends so

prachtvolle Gesimse vorzuzeigen wie die italienische an den Palästen von Florenz, Siena und Rom, oder so üppige wie die französische an den Schlössern zu Blois, Chambord und dem Rathhaus zu Beaugency.

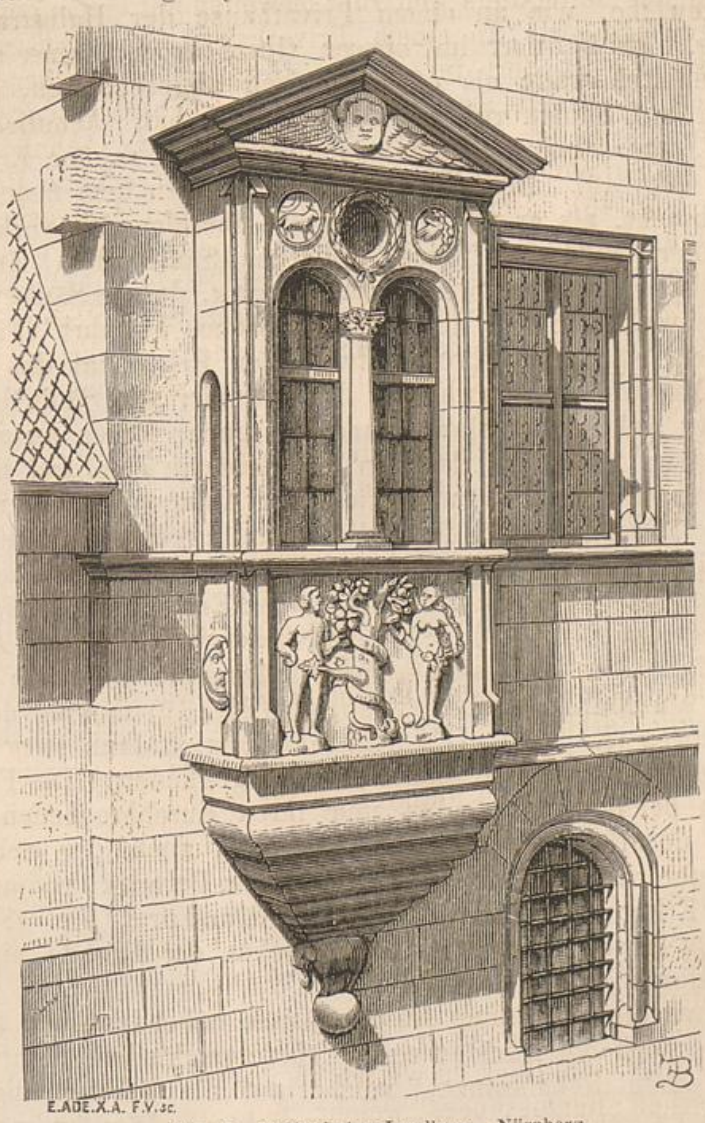


Fig. 48. Tucher'sches Landhaus. Nürnberg.

Den Hauptreiz erhalten diese Façaden durch die ebenfalls echt nordische Eigenthümlichkeit des Erkers. Wenn es irgend angeht, legt man denselben in die Mitte der Façade, wo er in der Regel rechtwinklig, mit Fenstern nach vorn und zu beiden Seiten, vorspringt. Doch kommt er in derselben Form auch in

unsymmetrischer Anlage vor, wie am Leibnitzhaus zu Hannover, oder er erhält an einem zweiten sein symmetrisches Gegenüber, wie am Hause zum Ritter in Heidelberg. Er ist ebenfalls ein Erbstück des Mittelalters und ruht bisweilen auf einem gothischen Rippengewölbe, wie an einem Privathause der Hainstrasse in Leipzig. Er ist dort im oberen Geschoss mit einer durchbrochenen Balustrade als offener Balcon abgeschlossen, der indess ein auf Säulen ruhendes Schutzdach hat. Aehnliche Anordnung, aber ohne das Schutzdach zeigt der schöne Erker zu Colmar (Fg. 46). Derselbe ist jedoch insofern dem neuen Stile nähergebracht, als er mit einer Anzahl übereinander vorkragender antiker Glieder auf einer ionischen Säule ruht. Aehnlich der prächtige Erker am Schloss zu Torgau, dessen Säule jedoch den geschweiften Schaft der Frührenaissance bewahrt (Fig. 29). Einen sehr stattlichen breit entwickelten Erker hat das Maximilians-Museum zu Augsburg, doch ist hier die Säule bei der Breite der Anlage fortgelassen und der ganze Erker ausgekragt worden (Fig. 101). Wo dagegen ein Gebäude eine frei heraustretende Ecke bietet, da wird diese zur Anlage des Erkers ausersehen. Bisweilen wird der Erker dann in rechtwinkliger Form, aber in Uebereckstellung vorgelegt, wie an dem Hause zu Colmar (Fig. 70). Oder man entwickelt den Erker kreisförmig, wie das Fürstenhaus zu Leipzig deren zwei in stattlicher Ausbildung zeigt. Am häufigsten kommt indess die polygone Form vor, wie am Rathhaus zu Gernsbach (Fig. 75) und an dem zu Rothenburg (Kap. X). Die Auskragung wird dann stets durch mehr oder minder reiche antike Gesimse gegliedert. Die Fenster mit ihren belebten Gewänden und ihren durchbrochenen oder plastisch decorirten Balustraden, bisweilen auch der Schmuck von Pilasterordnungen oder von figürlichem Beiwerk, wie an dem schönen Erker des Tucherhauses zu Nürnberg (Fig. 48), das Alles giebt diesen Erkern als Glanzstücken der Façade eine erhöhte Bedeutung.

Ehe wir die Anordnung der Grundrisse näher ins Auge fassen, bleibt uns noch ein Blick zu werfen über verschiedene Richtungen der deutschen Renaissance, welche auf die Verwendung des Quaderbaues ganz oder theilweise verzichten. Dies ist zunächst der Bau in durchgeführtem Backstein. In der norddeutschen Niederung war derselbe bekanntlich weit verbreitet und hat bis zum Ausgange der gothischen Epoche eine grosse Anzahl bedeutender Werke hervorgebracht. Dort ist auch während der Renaissanceepoche sein Sitz. Aber er wird bei Weitem nicht mehr in der Ausdehnung gepflegt wie im Mittelalter. Als die italienische

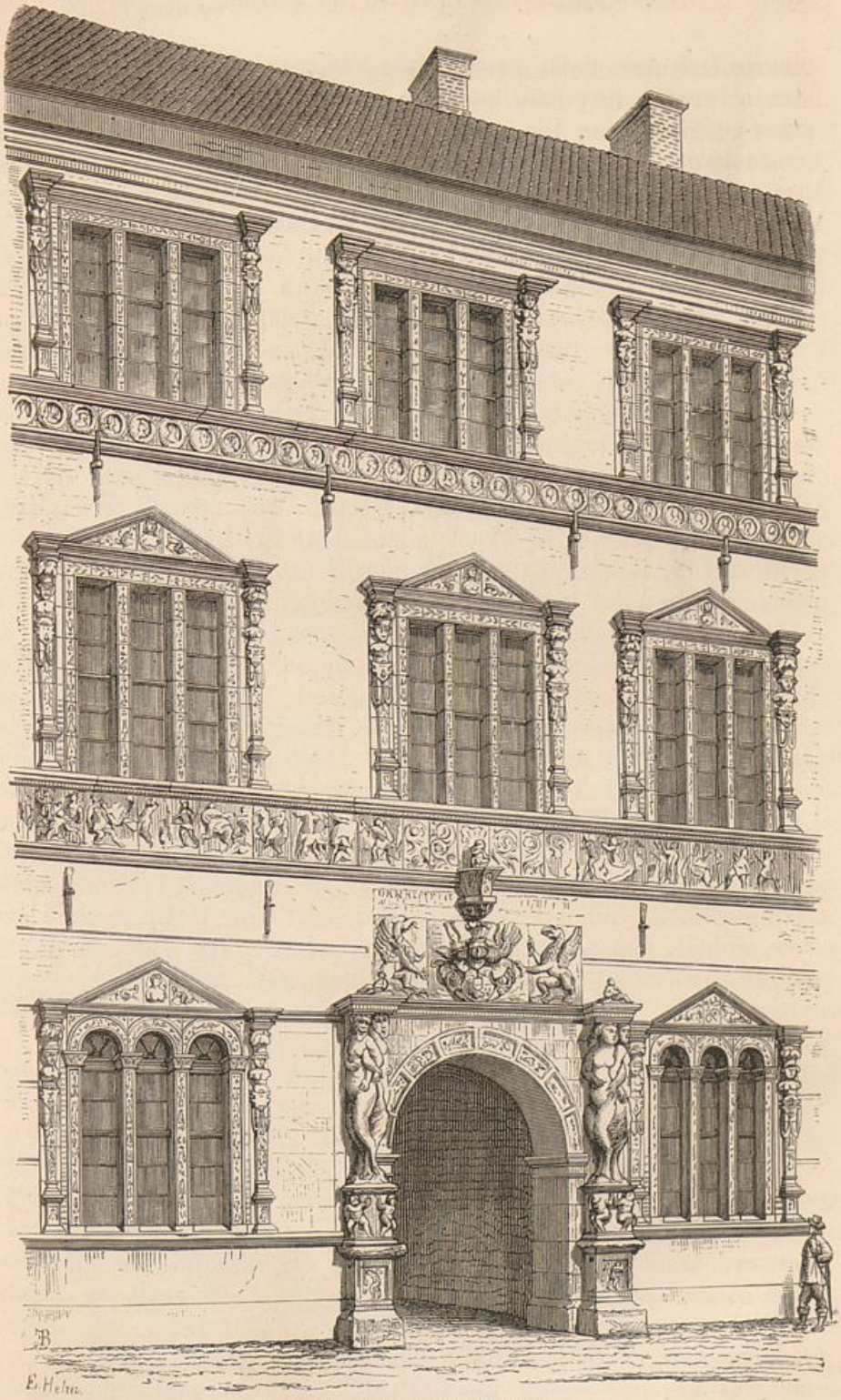


Fig. 49. Fürstenhof zu Wismar.

Renaissance sich in Deutschland einbürgerte, blieb man im Norden noch lange Zeit der Gothik treu, so dass dort von einem Uebergangsstil kaum die Rede ist. Später hatte die schulmässige Verwendung der antiken Formen, die hauptsächlich vom Quaderbau ausgegangen war, sich überall so verbreitet, dass man in jenen Gegenden, wo dies Material von der Natur versagt war, fast allgemein auf die Nachbildung desselben in Stuck verfiel, wo man nicht in einzelnen Fällen zu dem Luxus sich verstieg, sich Steine von fernher kommen zu lassen, wie es wohl in den reichen Hansestädten, in Bremen, Lübeck und Danzig geschah. Nur in einem kleinen Gebiete des deutschen Nordens, in Mecklenburg und den angrenzenden Gegenden blieb man der heimischen Bauweise treu und errichtete eine Anzahl prächtiger Gebäude, bei welchen man die Flächen zwar mit Putz verkleidete, aber die Portale und Fenster mit ihren Einfassungen, die Gesimse und Friese und die übrigen ornamentalen Theile in gebrannten Steinen ausführte. Das Hauptwerk dieser Architektur ist der Fürstenhof in Wismar. Unsere Abbildung (Fig. 49) giebt ein Beispiel von der reichen Wirkung dieses Stils. Sein Hauptverdienst besteht freilich in der Flächendecoration, und die Bekleidung der Pilaster, der Fensterpfeiler und Bögen mit feinem Laubwerk ist von hohem Reiz. Auch die zahlreich in Friesen angewandten Portraitmedaillons zeichnen sich durch Feinheit und Schärfe aus. Dagegen hat sich freilich der ganze barocke Geschmack der Zeit in den Karyatiden und Atlanten, welche als Hermen die Fenster und Portale einfassen, nicht verleugnet, und die architektonische Composition, besonders die Verbindung der Fenstergiebel mit dem übrigen Theil der Umrahmung leidet an auffallenden Härten. Aehnlicher Art war vor seiner Erneuerung das Schloss zu Schwerin. Andere Beispiele die Schlösser von Gadebusch und von Dargun.

In den grossen Handelsstädten Norddeutschlands wurde die Renaissance mit Eifer aufgenommen und für öffentliche wie Privatzwecke reichlich verwendet. Wo man zu diesem Zweck die Kosten nicht scheute, von fernher Steine zu beziehen — in Danzig liess man gelegentlich ganze Marmorfaçaden von Venedig kommen — da schloss man sich auch in den Formen dem anderwärts Ueblichen an. In vielen Fällen aber zog man es vor, besonders die öffentlichen Bauten in gemischter Weise aufzuführen, so dass die Flächen aus unverputztem Backstein bestehen, die constructiven Glieder aber, die Einfassungen der Fenster und Thüren, die Gesimse, Pilaster und Verwandtes in Haustein gebildet werden. Die Heimath dieses Stils ist in den

Niederlanden, welche damals durch ihren politischen Aufschwung und ihre Handelsblüthe für den ganzen Norden maassgebend waren und ihren Stil nicht blos nach Norddeutschland, sondern auch über England und Dänemark ausbreiteten. Barocke und

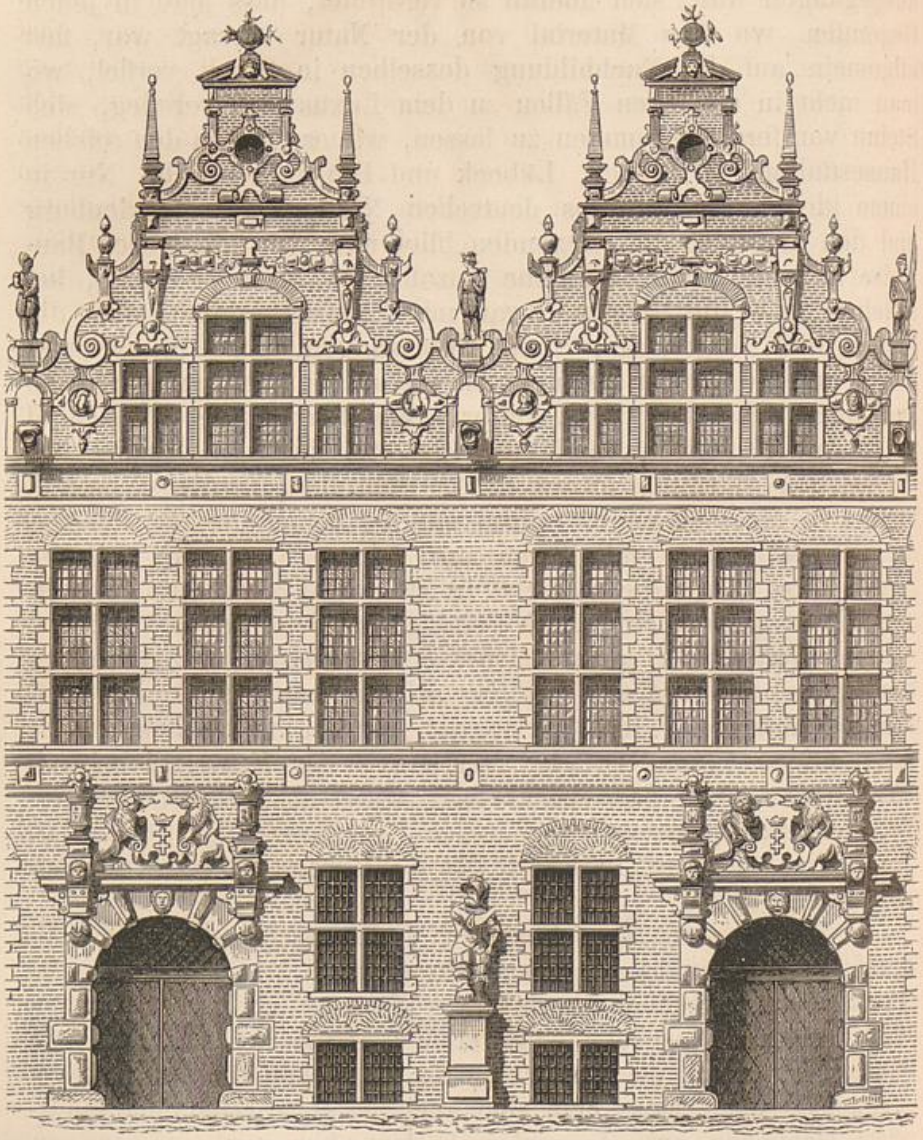


Fig. 50. Danzig. Zeughaus. Hintere Façade.

nüchterne Elemente mischen sich allerdings in dieser Auffassung; die Rustica und der dorisch-toscanische Stil sind nach der Sitte der Zeit überwiegend. Besonders entfaltet sich an den hohen Giebeln das Schweif- und Volutenwesen der Zeit, in Verbindung

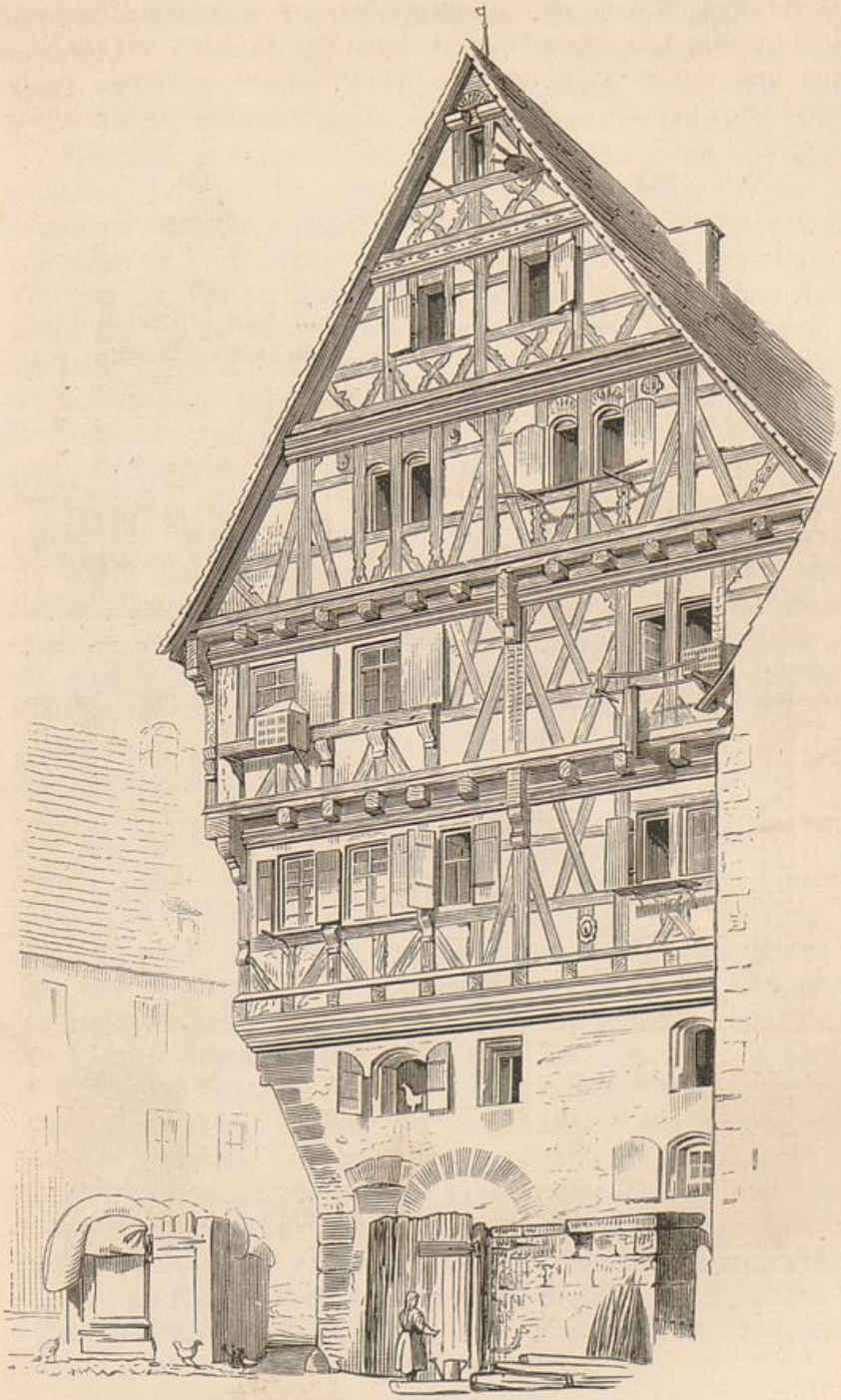


Fig. 51. Wohnhaus zu Eppingen. (Nach Weysser.)

mit nachgeahmten Metallbeschlägen. Aber die solide Construction und ein Ausdruck von derber Gediegenheit und üppiger Kraft verleihen diesen Werken doch einen Reiz. Als Beispiel geben wir die hintere Façade vom Zeughaus zu Danzig (Fig. 50).

Ungleich grössere Ausdehnung hat eine dritte Art architektonischer Behandlung, welche in hervorragender Weise einen deutschen Charakter trägt: die Verwendung der Holzconstruction, und zwar in Verbindung mit dem Stein, im Fachwerkbau. Die Vorliebe für Verwerthung des Holzes zu künstlerischen Arbeiten steckt tief im deutschen Volksgeist. In der Plastik zeugen dafür die zahlreichen Schnitzwerke an Altären und anderen Stellen; in der Architektur beherrscht der Fachwerkbau fast alle Gebiete Deutschlands und hat sich niemals von dem vornehmen Steinbau ganz verdrängen lassen. Wie sehr der Holzbau von Haus aus deutsch, der Steinbau römisch ist, bezeugt schon die Sprache, welche für Bauen ursprünglich nur „Zimmern" kennt, während die Worte Mauer, Kalk, Mörtel, Ziegel, Pflaster sämmtlich lateinischen Ursprungs sind. Die Gegenden, in welchen diese urdeutsche Bauweise ihre reichste und glänzendste Blüthe erlebt hat, sind im nördlichen Deutschland die Gebiete des Harzes und seiner Abdachungen. In Städten wie Braunschweig, Hildesheim, Goslar u. a. sind noch jetzt zahlreiche Beispiele vorhanden.[1]) Die Herrschaft des gothischen Stils ist an diesen naiven Schöpfungen des Volksgeistes zwar nicht unbemerkt vorübergegangen; aber erst während der Renaissance-Epoche erfährt der Holzbau seine reichste Ausbildung. Bisweilen geht die Aneignung der Renaissanceformen sogar zu weit, so dass der Holzbau nicht selten zu einer unberechtigten Nachahmung des Steinbaues wird. Eins der merkwürdigsten Beispiele vollständiger Uebersetzung des Steinstils mit seiner ganzen Ornamentik in den Holzbau bietet die Façade eines Wohnhauses zu Frankfurt a/M., welche wir im X Kapitel bringen, und die bis zur völligen Verleugnung der Construction geht. Nur an den vorgekragten Geschossen erkennt man den Holzbau. Im stricten Gegensatze dazu steht die Mehrzahl der Holzbauten Norddeutschlands, des Rheingebiets und des deutschen Südwestens. Die Elemente der Fachwerkconstruction werden oft in einer geradezu naiven Weise zur Geltung gebracht, wie an dem Hause zu Eppingen[2]) bei Heilbronn vom Jahre 1582, welches nur an den Eckconsolen und dem mittleren Hauptständer

---

[1]) Vgl. die schöne Publication von C. Bötticher, die Holzarchitektur des Mittelalters. Berlin. fol. — [2]) Die Zeichnung ist mir durch die Güte des Herrn Malers Weysser in Carlsruhe mitgetheilt.

Formen der Renaissance aufweist, in dem untergeordneten Riegelwerk aber durch einfaches Ausschneiden, nach Art des gothischen

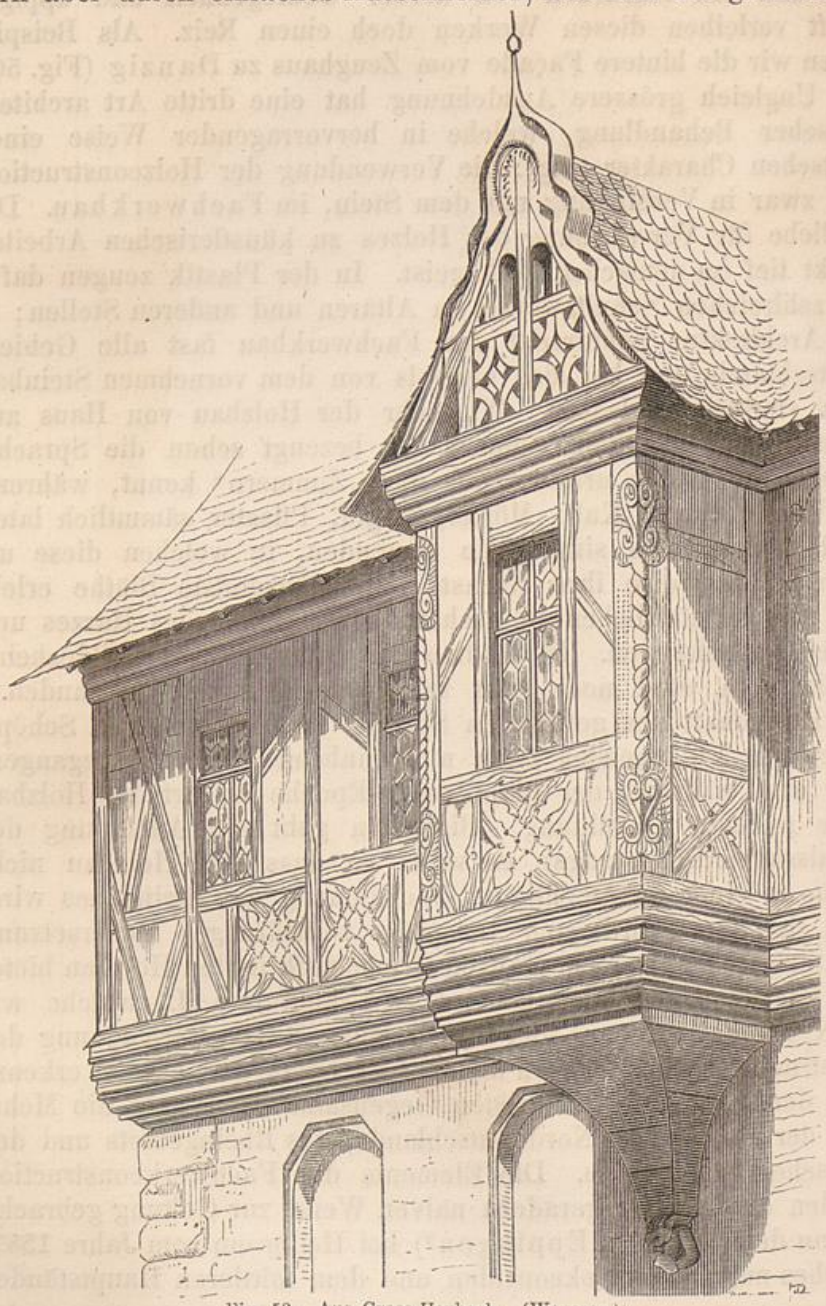


Fig. 52. Aus Gross-Heubach. (Weysser.)

Stiles, eine decorative Wirkung hervorbringt (Fig. 51). Bei diesen Bauten pflegt das Erdgeschoss aus Quadern aufgeführt zu sein,

Fig. 53. Wohnhaus aus Halberstadt. (Schröder.)

und es bedarf dann, um den vorkragenden Oberbau zu stützen, kräftiger Steinconsolen, welche oft zu reicher Ausbildung Anlass geben. So an dem schon genannten Hause zu Frankfurt, besonders elegant aber am vorderen Eckhause der Königsstrasse in Stuttgart, gegen den Schlossplatz. Die Ecke ist zu einer zierlichen Muschelnische aufgelöst, die von einem ionischen Pilasterkapitäl bekrönt wird. Darüber erhebt sich eine elegante Console, von einer prachtvollen Maske decorirt (Fig. 93). Ein charakteristisches Beispiel einfach gediegenen und doch zierlichen Fachwerkbaues gewährt ein Haus in Schwäbisch Hall vom Jahre 1605, das wir in Fig. 81 vorführen. Hier zeigt auch der vorgebaute Dachgiebel eine Vorrichtung zum Anbringen der Rolle für das Hinaufwinden von Vorräthen. Ein anderes Beispiel aus Gross-Heubach bei Miltenberg vom Jahre 1611 ist durch den Erker interessant, welcher auf einer kräftigen Steinconsole aus dem Quaderbau des Erdgeschosses hervorkragt (Fig. 52). Im Gegensatz zu diesen Bauten geben wir in Fig. 53 ein Holzhaus aus Halberstadt, welches zwar die Haupttheile der Holzconstruction, die vortretenden Balkenköpfe und die Querbalken in kräftiger Schnitzarbeit künstlerisch ausbildet, im Uebrigen aber durch die Verputzung der Flächen und durch die imitirten Bogenstellungen unter den Fenstern sich dem Charakter des Steinbaues zu nähern sucht. Wie weit diese Nachahmung

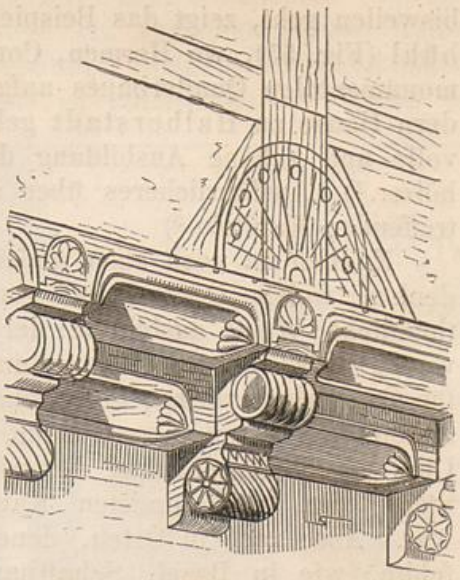


Fig. 54. Aus Halberstadt. (Schröder.)

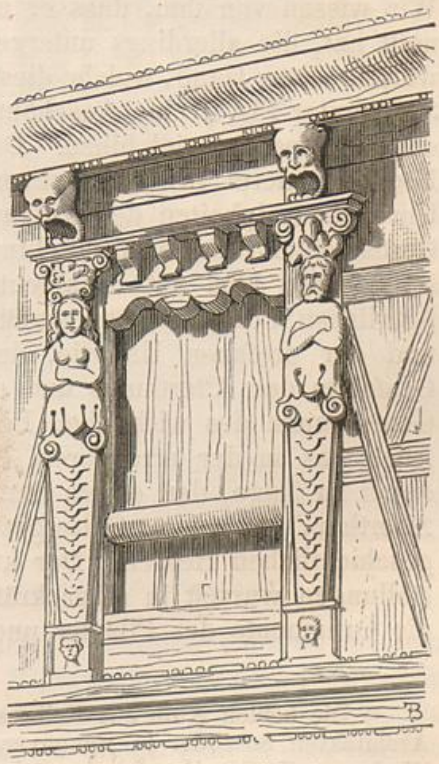


Fig. 55. Aus Dinkelsbühl. (Weysser.)

bisweilen geht, zeigt das Beispiel von einem Hause aus Dinkelsbühl (Fig. 55), wo Hermen, Consolen und andere Elemente des monumentalen Quaderbaues aufgenommen sind. Von einem andern Hause zu Halberstadt geben wir in Fig. 54 die charaktervolle und schöne Ausbildung der Balkenköpfe und der Querhölzer.[1]) Ausführlicheres über diese Bauten später, in den betreffenden Kapiteln.[2])

Endlich ist noch einer andern Gattung von Façaden zu gedenken, welche Deutschland von Italien aufnahm und in eigenthümlicher Weise ausbildete: der gemalten Façaden. Sie sind vorzugsweise da zur Anwendung gekommen, wo kein Material für Quaderbau vorlag, und keine Neigung vorhanden war, Terracotten statt dessen zu verwenden. So namentlich in Augsburg und Ulm, wo die Anschauung der gemalten Façaden oberitalienischer Städte den weit gereisten Kaufleuten und Künstlern geläufig war. Aber auch in Orten, denen ein gutes Steinmaterial nicht fehlte, wie in Basel, Schaffhausen und anderen Städten der Schweiz und des Oberrheins, griff die Farbenlust der Zeit zu diesem heiteren Mittel der Decoration. Zu den Ersten, welche diese Sitte künstlerisch ausgeprägt haben, gehört *Hans Holbein.* Wir wissen von ihm, dass er in Luzern und Basel Façaden gemalt hat, die allerdings untergegangen sind; aber von den Entwürfen seiner Hand, welche dieses Gebiet betreffen, haben wir auf S. 59 unter Fig. 2 eine Anschauung gegeben und fügen in Fig. 56 ein weiteres Beispiel hinzu. Dort tritt deutlich hervor, dass die Façadenmalerei in den meisten Fällen die Aufgabe hatte, die Unregelmässigkeiten des Aufbaues zu verdecken, indem sie das Gerüst einer idealen Architektur über die Fläche warf, und dasselbe nicht blos mit ornamentalen Gebilden, sondern auch mit figürlichen Compositionen ausfüllte. Begebenheiten der h. Schrift und der profanen Historie, der Sage und des antiken Mythos, Gestalten des Alterthums und der Bibel, Allegorisches, ja selbst Genrescenen des wirklichen Lebens werden dabei bunt gemischt. Alles was in der erregbaren Phantasie der Zeit gährt, kommt dabei zu Tage, den ersten Rang jedoch behauptet das klassische Alterthum mit seinen Göttergestalten und mehr noch mit seinen geschichtlichen Helden. Der künstlerische Charakter dieser Darstellungen wurzelt in einer kräftigen Polychromie. Man liebt es, die Ornamente der Pilaster und Friese hell von einem farbigen

---

[1]) Die beiden Abb. aus Halberstadt verdanke ich der Güte des Herrn Architekten Schröder in Hannover. — [2]) Vgl. besonders das musterhafte Werk von E. Gladbach, der Schweizer Holzstil. Darmstadt 1868. fol.

Grunde, sei es roth, blau oder auch grün abzuheben. Den figürlichen Compositionen wird stets ein architektonischer Rahmen gegeben, so dass jede ihre bestimmte Stelle in dem rhythmischen Gesammtbilde einnimmt, keine in naturalistischer Weise eine

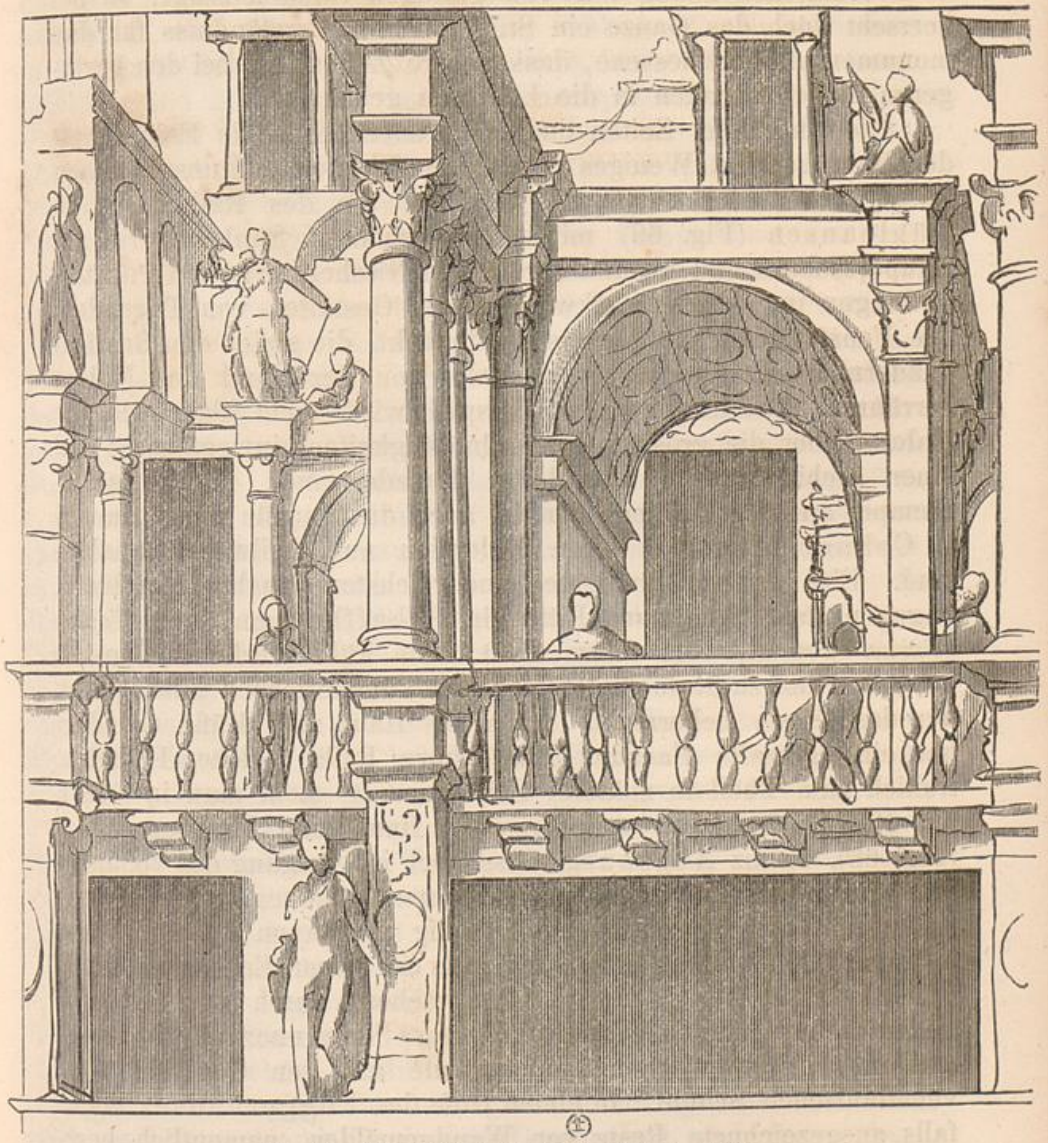


Fig. 56. Façadenzeichnung von H. Holbein. Basel.

Bedeutung für sich beansprucht. Einzelne Figuren werden in Nischen mit architektonischem Hintergrunde geordnet; für grössere Scenen schafft man in freien Bogenhallen einen idealen Raum, so dass der Eindruck entsteht, als blicke man in eine Landschaft

hinaus. Dazu kommen allerlei perspectivische Täuschungen: gemalte Galerien mit neugierigen Zuschauern, Balkone mit Musikanten und dergleichen. Alles dieses giebt solchen Façaden das Gepräge heiteren Lebens, und wenn auch die Ausführung der noch erhaltenen häufig nur von geringen Händen zeugt, so beherrscht doch das Ganze ein Stilgefühl, ein Verständniss für das monumental Angemessene, dass unsere Zeit selbst bei den geringeren dieser Façaden in die Lehre zu gehen hat.

Die Unbill der Zeiten und mehr noch die blöde Feindschaft der Menschen hat Weniges von diesen Werken auf uns kommen lassen. Eine der besten Façaden ist die des Rathhauses in Mühlhausen (Fig. 69) mit einer gemalten Säulengalerie im Hauptgeschoss und ebenfalls gemalten Nischen zwischen Pilasterstellungen im oberen Stockwerk, darin Gestalten von Tugenden. Die Fenster sind mit Festons geschmückt, die gleich den Rusticaquadern des Erdgeschosses ebenfalls von der Hand des Malers herrühren. Grade an diesem Beispiel wird recht klar, wie die Malerei über die grössten Unregelmässigkeiten hinwegtäuscht und einer architektonisch werthlosen Façade einen künstlerischen Stempel aufprägt. Interessant ist auch die Façade eines Hauses in Colmar (Fig. 70), deren Malereien nur theilweise erhalten sind. Eins der vollständigsten und reichsten Prachtstücke bietet dagegen das Haus zum Ritter in Schaffhausen, von *Tobias Stimmer* gemalt, vom Jahre 1570. Die kühn verkürzte Gestalt eines Curtius zu Ross bildet hier den künstlerischen Mittelpunkt, der das Ganze beherrscht. Auch das Haus zum Käfig ebendort hat eine gemalte Façade. Eine ganze Reihe solcher Façaden, freilich zum Theil in späterer Zeit erneuert, sieht man in Stein am Rhein, darunter besonders das Haus zum Weissen Adler (Fig. 66). Ganz Augsburg muss noch im Ausgang des 16. Jahrhunderts einen farbigen Eindruck gemacht haben, wie wir aus zahlreichen Zeugnissen wissen. Wenig ist davon erhalten, am bedeutendsten wohl das Weberhaus an einer Ecke der Maximiliansstrasse, besonders im Obergeschoss durch eine gemalte korinthische Säulenhalle ausgezeichnet. Sie erinnert an die grossartigen architektonischen Hintergründe auf den Gemälden der venetianischen Schule. In einem Hofe des Fuggerhauses ebenfalls ausgezeichnete Reste von Wandgemälden, namentlich herrliche graue Arabesken auf dunkelblauem oder schwarzgrauem Grunde, dann ein prächtiger Fries und eine Anzahl historischer Scenen, dies Alles leider arg zerstört.

In manchen Fällen begnügte man sich mit grau in grau ausgeführten Darstellungen, wie an der Residenz in München

(Kap. XI) und, noch einfacher mit wenigen Farbentönen, an der Maxburg daselbst (Kap. XI); oder mit Sgraffiten, oder endlich mit einer Behandlung des Putzes, der mit glatten Ornamenten auf rauhem Spritzbewurf einfach und gut zu wirken weiss. Manches der Art sieht man noch in Ulm, Sgraffitoreste finden sich namentlich noch ziemlich zahlreich in Schlesien.[1]) So besonders in der Burg Tschocha bei Mark Lissa in der Lausitz. Burg, Reitbahn und Schäferhaus haben Diamantquadern, fast alle alten Gebäude des Wirthschaftshofes, besonders das Thor Diamantquadern und kräftige Ornamente, namentlich Torus mit Medaillonportraits. Die Scheune links vom Eingang über einem hübsch variirten Torus Jagdscenen von frischer Composition und auffallender Kühnheit der Zeichnung in fast lebensgrossen Figuren, in einer Länge von circa 100 Fuss an drei Scheunen entlang. Am Giebel der dritten Scheune Erntefestscenen, humoristisch mit Thiergestalten vermischt. Entstehungszeit wahrscheinlich Anfang des 17. Jahrhunderts, am Hofthor früher die Jahrzahl 1611. Andere Sgraffito's in Schlesien an der Burg Greifenstein, der Bolkoburg bei Bolkenhain, ehemals zahlreich in Liegnitz, z. B. ein Haus von 1613, selbst in Dörfern: meist Quadrungen und architektonisches Ornament. Spuren noch jetzt am Schloss zu Warta, besonders reich in der Stadt Löwenberg, ferner in der Oberlausitz: tapetenartige Dekorationen der Aussenwände am Piastenschloss zu Brieg. Anderes in Böhmen, in Prag Palast Schwarzenberg 1550 mit Diamantquadern. Farbige Fresken in der Schlosskapelle zu Tschocha, in der Bolkoburg, in der Klosterkirche des Oybin bei Zittau. Zusammenhang mit Krakau, wo ebenfalls noch Sgraffiti. — Dies ganze Genre ist der französischen Renaissance so gut wie fremd. Die plastisch-architektonische Behandlung der Façade überwiegt dort die malerische wie schon im Mittelalter, und der Reichthum des Landes an guten Bausteinen begünstigt diese Richtung.

Wir haben uns nunmehr zur Betrachtung der Grundrisse zu wenden, und beginnen hier mit der Anlage der Schlösser. Während der italienische Palastbau der Renaissance sich von aller mittelalterlichen Tradition zu lösen sucht und zu regelmässigen klar gegliederten Anlagen durchdringt, ist in Frankreich und Deutschland die feudale Gewohnheit noch lange überwiegend und giebt dem Schlossbau auch ferner das malerische

[1]) Die nachfolgenden Notizen sind einem Aufsatze von M. Lohde, Zeitschr. f. Bauw. 1867. I u. II, entlehnt; Abbild. auf Tafel 19. Vgl. auch den Aufs. von Dr. Sammter im D. Kunstbl. IV. 1853. S. 230.

Gepräge mittelalterlicher Burgen. Die Zufälligkeiten des Terrains und der historischen Entwicklung werden mit Vorliebe betont, Thürme und gesonderte Treppenanlagen behalten ihr Recht, Wall und Graben endlich und die übrigen Vertheidigungswerke des Mittelalters bleiben in Kraft, obwohl letztere bald zu einer blossen Form herabsinken und bei dem Umschwung, den die Feuerwaffen in die Kriegführung bringen, ihre Bedeutung immer mehr verlieren. Aber in Frankreich kommt neben der feudalen Tradition bald ein neues Kulturelement auf, der Adel wird zusehends Hofadel, findet seinen Mittelpunkt in der Umgebung der Könige, und so entfaltet sich allmählich ein feineres gesellschaftliches Leben, dessen Gewohnheiten sich alsbald im Schlossbau ausprägen. Wenn daher die Schlösser dort die Aeusserlichkeiten der mittelalterlichen Anlage noch eine Weile behalten, so vollzieht sich doch innerlich eine Umgestaltung des Grundplans, welche auf gewisse Uebereinstimmungen in den Lebensgewohnheiten deuten. Die Theilung des Ganzen in zwei selbständige, aber verbundene Gruppen, die sich um einen äusseren Wirthschaftshof (basse-cour) und einen inneren Herrenhof (cour d'honneur) zusammenschliessen, ist ein Grundzug dieser Schlossbauten. Mit der den Franzosen eigenthümlichen Vorliebe für feste Regeln werden diese Grundelemente der Anlage überall, wenn auch bisweilen nur im Kleinen, wiederholt. In der innern Eintheilung der Haupträume macht der grosse, weite Rittersaal des Mittelalters den aus Italien eingeführten langen Galerien Platz, die mit allem Pomp italienischer Malerei und Stuckatur ausgestattet werden. Für die äussere Erscheinung dieser Schlösser sind anfangs noch auf den Ecken die runden Thürme des Mittelalters bezeichnend, bald jedoch verwandeln sich diese in viereckige Pavillons, die mit ihren hohen Walmdächern oder geschweiften kuppelartigen Bedachungen den Bau kraftvoll gliedern. Die Treppen werden noch überwiegend als Wendelstiegen in polygonen, meist durchbrochenen Treppenhäusern angelegt. Die langen Linien der Dächer erhalten durch zahlreiche aufgesetzte Giebel mit zierlichen, zuerst noch gothisirenden Formen eine Unterbrechung.

Der deutsche Schlossbau theilt gewisse Grundzüge mit dem französischen: die unregelmässige mittelalterliche Anlage, bisweilen auch die runden Eckthürme, die selbständigen Wendeltreppen mit ihren Stiegenhäusern. Aber da hier die Herrschaft eines dominirenden Hofes fehlte, so bildete sich nicht eine so gleichförmige Gewohnheit des höfischen Lebens aus; man blieb vielmehr noch lange in mittelalterlichen Sitten befangen, und

dies prägte sich dann naturgemäss in der Anlage der Gebäude aus. Zunächst kam es nicht zu einer Trennung der untergeordneten Räume, Gelasse und Wohnungen für Diener und dergleichen, von den für die Herrschaft bestimmten Theilen. Es fehlte also die Anordnung von zwei gesonderten Höfen; vielmehr gruppirten sich die einzelnen Flügel des Schlosses um einen meist unregelmässigen Hof. Dieser wurde bisweilen, doch nicht immer, manchmal erst nachträglich oder theilweise mit Arkaden umzogen. Eins der vollständigsten Beispiele dieser Art bietet das alte Schloss in Stuttgart (Fig. 87) und die Plassenburg. Diese Arkaden dienten nicht blos zur Verbindung der innern Räume, sondern in ihren oberen Geschossen namentlich auch als gedeckte Schauplätze für die Herrschaften bei Gelegenheit der Ringelrennen und anderer Ergötzlichkeiten, die man in den Schlosshöfen abzuhalten pflegte. Im Schlosshof zu Dresden ist eine besondere mehrstöckige Loggia zu diesem Zweck über dem Haupteingange angeordnet. Im Innern des Schlosses bildet noch ganz in mittelalterlicher Weise der grosse Rittersaal, bisweilen wie in Stuttgart und der Trausnitz unter dem Namen „Türnitz" vorkommend, den Kernpunkt der Anlage. Die deutsche Vorliebe für's Bankettiren liess diese grossen Säle, die gewöhnlich einen ganzen Flügel einnehmen, als wichtigsten Theil der Anlage erscheinen. In der Nähe des Saales wird die Kapelle angeordnet, die in der Regel nach Anlage, Construction und Formbildung noch gothisch erscheint. Die Treppen sind noch durchgängig Wendelstiegen und bilden in Construction und Ausstattung den Stolz der alten Werkmeister. Man legt sie in den Ecken des Schlosshofes in vorspringenden runden oder polygonen Thürmen an, welche oft, wie die vier im Schlosshof zu Dresden, mit decorirten Pilastern, reichen Friesen und andern Ornamenten prächtig geschmückt werden. Solche Prachtstücke wie die berühmten Treppen in Chambord und Blois vermag Deutschland nicht aufzuweisen; alles ist hier mässiger in Verhältnissen und Ausstattung; doch fehlt es nicht an schmuckreichen Treppen, wie die beiden im Schloss zu Mergentheim (Kap. X) und die im Schloss zu Göppingen, deren ganze Unterseite mit Sculpturen bedeckt ist.

Gegen Ausgang der Epoche streift der Schlossbau manche seiner mittelalterlichen Eigenheiten ab, ohne sich indess dem französischen mehr zu nähern. Namentlich die runden Eckthürme werden beseitigt, die Pavillons mit den hohen Dächern aber nicht aufgenommen, dagegen liebt man es, an den Ecken oder in der Mitte jene hohen Giebel anzubringen, welche der Stolz

der deutschen Architektur sind. Das charaktervollste Beispiel dieses späteren deutschen Schlossbaues ist wohl das Schloss zu Aschaffenburg (Fig. 110).

Neben dem Schlossbau steht in zweiter Linie das bürgerliche Wohnhaus. Dasselbe bleibt in noch höherem Grade der mittelalterlichen Tradition im Aufbau und Grundriss treu. Die Façade ist wie in der gothischen Zeit schmal und hoch aufstrebend, zuerst noch einfach, blos durch die gruppirten Fenster belebt, bald aber mit reicher Anwendung antiker Pilaster und Säulenstellungen decorirt. Ueber die Behandlung der Fenster, Portale und der hohen Giebel haben wir das Nähere schon erörtert. Der Grundriss des Hauses ist schmal und in die Tiefe gestreckt, ganz nach Art des Mittelalters. Ein Hof verbindet in der Regel das Vorderhaus mit den Hintergebäuden, welche meist nur auf einer Seite, seltener auf beiden mit einander zusammenhängen. Hölzerne Galerien vermitteln die Verbindung und geben jene malerischen Durchblicke, an welchen noch jetzt die deutschen Städte reich sind. Bisweilen treten steinerne Arkaden an die Stelle des Holzbaues, zuerst noch in spätgothischem Stil, wie z. B. am Bayrischen Hof und dem Krafft'schen Hause zu Nürnberg, wo besonders die Brüstungen der Galerien spätgothisches Maasswerk zeigen. Erst gegen Ende der Epoche kommt es bisweilen zu solchen prächtigen Renaissancehallen, wie das Pellerhaus zu Nürnberg sie zeigt (Kap. X). Ein freierer Hallenbau in dem Thon-Dittmer'schen Hause zu Regensburg. Der Steinbau findet dann bisweilen Nachahmung in Holz, so dass die Säulen und Balustraden, die Friese und Gesimse die kraftvollen Formen der Steinarchitektur imitiren. So namentlich mehrere Beispiele in Nürnberg: am Egidienplatz neben dem Pellerhause, in der Tetzelgasse, in der Adlergasse Nr. 9, in der Tucherstrasse 21 und andere.[1]) Die durchbrochenen Balustraden haben hier immer noch gothisches Maasswerk. Ein interessanter Hof findet sich auch in Würzburg, Wohlfahrtsgasse 205. Die Treppen sind stets als steinerne Wendelstiegen in den Ecken der Höfe angebracht und mit Galerien in Verbindung gesetzt. Ein Hof mit ausgebildeten Holzgalerien findet sich auch in Ulm in einem grossen Hause der Hirschstrasse. In den meisten Fällen bleiben diese deutschen Hofanlagen eng und schmal. An die freie stattliche Entwicklung italienischer Palasthöfe ist nicht zu denken. Wo dieselbe nachgebildet werden soll, wie in dem Pellerhause zu Nürnberg, wirkt doch die Enge des Grundplans immer hinder-

[1]) Ein schönes Beispiel in Ortwein, D. Renaiss. Nürnberg. Heft 2.

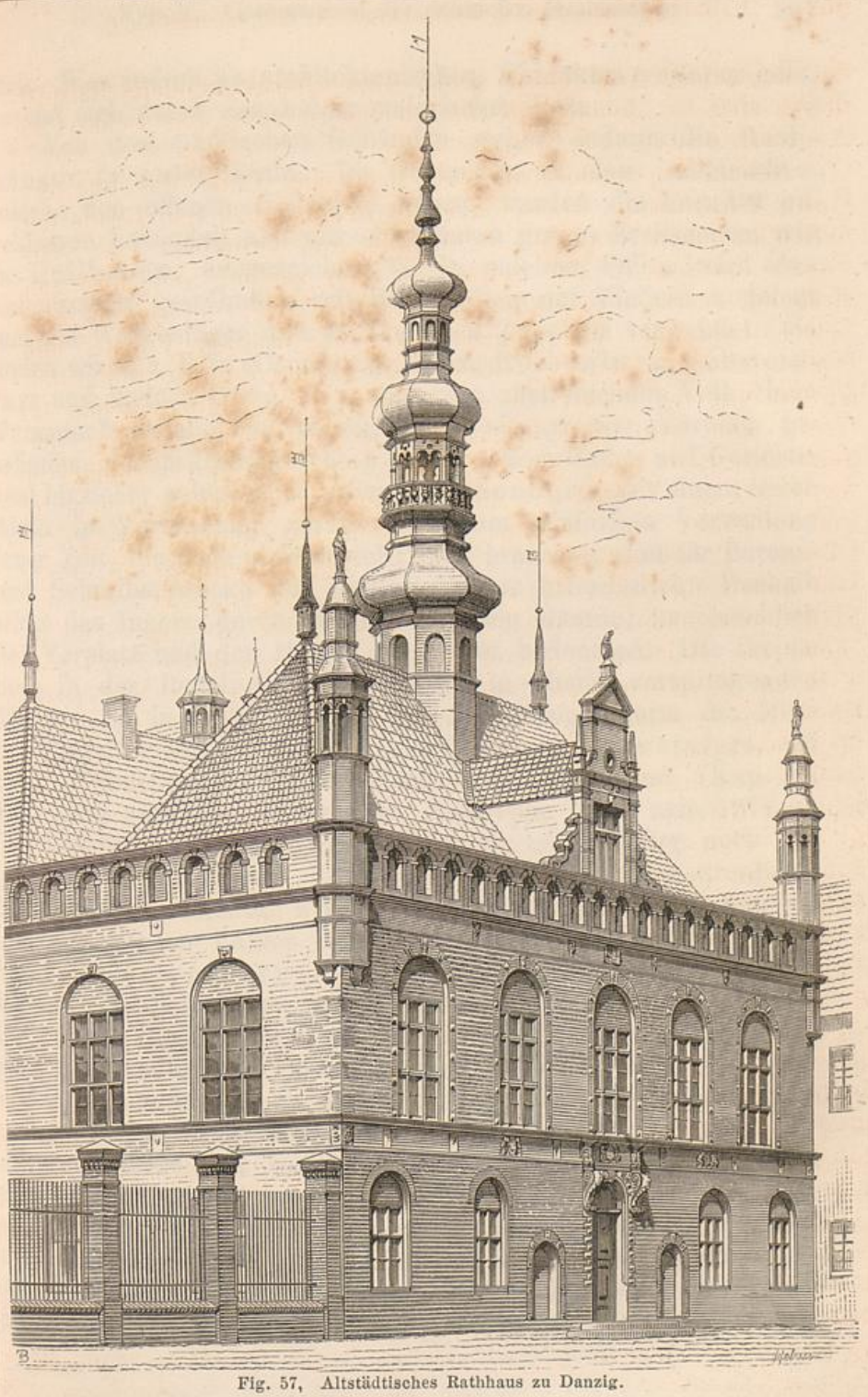


Fig. 57, Altstädtisches Rathhaus zu Danzig.

lich. Was indess an architektonischem Charakter verloren geht, ersetzt sich durch den hohen malerischen Reiz.

Von den städtischen Gebäuden stehen sodann die Rathhäuser in erster Linie. Im Gegensatz zu den italienischen, welche den offenen Hallenbau lieben, werden die Façaden geschlossen behandelt und nur etwa durch grosse Freitreppen, wie in Heilbronn, ausgezeichnet.[1]) In solchen Fällen wird das Erdgeschoss gewöhnlich mit Bogenhallen auf Pfeilern angelegt und als Waarenlager und zu ähnlichen Zwecken verwendet. So finden wir es z. B. in Nürnberg, Lohr, Rothenburg, Schweinfurt und andern Orten. Um aber dem zuströmenden Volk einen Versammlungsraum zu bieten, wird ein grosser Vorplatz geschaffen, der im Hauptgeschoss sich vor dem Raths- und Gerichtssaal hinzieht; gelegentlich, wie in Rothenburg, mit einem freien Altan in Verbindung gesetzt. Bei der einfachen Verwaltung jener Zeit, die noch nicht soviel Papier brauchte, sind für Bureau- und Schreiberzwecke nur wenige Räume erforderlich. Deshalb wirkt das Innere durch die paar grossen Räume, hauptsächlich den Vorplatz und den Hauptsaal, höchst bedeutend. Die Treppe liegt in der Regel als Wendelstiege in einem vorspringenden Thurm. So in Rothenburg, wo der Treppenthurm die Mitte der Façade einnimmt (Kap. X), in Lohr, in Schweinfurt, wo zwei Wendeltreppen symmetrisch angeordnet sind (Kap. X). Eine grad aufsteigende verdeckte Freitreppe baute man 1618 an das Rathhaus zu Nördlingen, auch sie im Geländer noch mit gothischem Maasswerk. Erst beim Durchbruch einer strengeren klassischen Architektur werden die Treppen ins Innere gezogen und mit graden Läufen und Podesten angelegt. So in Nürnberg und in Augsburg (Fig. 102), wo überhaupt die mittelalterlichen Ueberlieferungen völlig zurücktreten. Dagegen behalten die älteren Rathhäuser von der mittelalterlichen Anlage auch gern den stattlichen Thurm bei, wie in Rothenburg. Derselbe erhält dann meist eine kuppelartige Bedachung, oft durch Laternen und zweite, ja dritte Kuppelhaube noch überragt. Diese Kuppeldächer, welche den schlanken mittelalterlichen Helmen schnurstracks entgegengesetzt sind, gewinnen oft durch originell geschwungenen Umriss eine malerisch pikante Wirkung, die man nicht geringschätzen darf. Besonders im Norden Deutschlands sind diese Thürme beliebt, und zu den zierlichsten Beispielen gehören die Thürme der beiden Rathhäuser zu Danzig (Fig. 57).

---

[1]) Abbid. in C. Dollinger's Reiseskizzen. Heft 2.

Die künstlerische Ausbildung des Innern bewegt sich bei allen Profanbauten der Renaissance in ziemlich übereinstimmender Richtung. Was zunächst die Deckenbildung betrifft, so ist die Anwendung von Gewölben besonders im Erdgeschoss, den Treppenräumen und den Corridoren überwiegend. Sie werden fast ausschliesslich noch in mittelalterlicher Weise mit gothischen Rippen durchgeführt. Stern- und Netzgewölbe verbinden sich oft mit antiken Säulen; so im Rathhaus zu Danzig. Diese Architektur bewegt sich sogar noch in kräftiger Polychromie mit Gold und reichem Farbenschmuck. Das römische Kreuzgewölbe hält

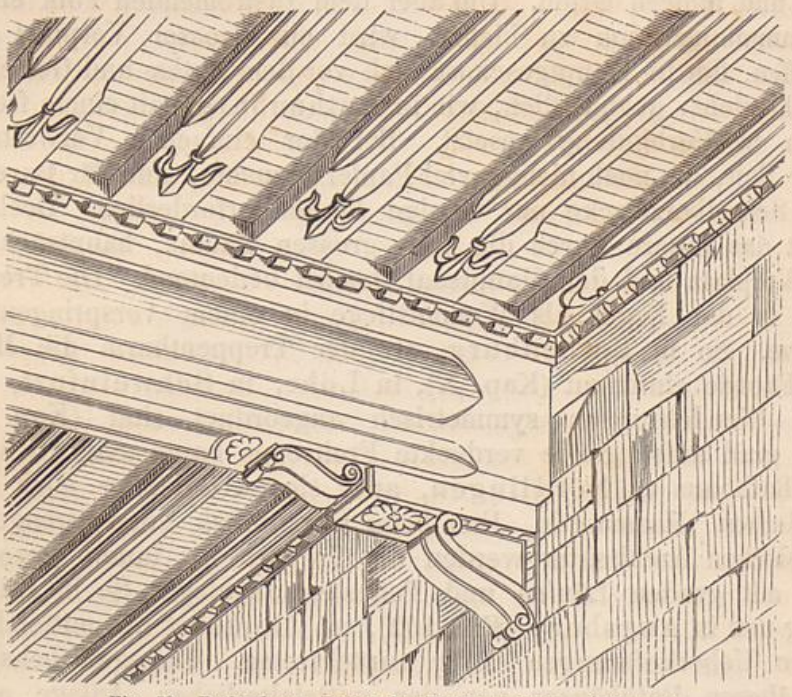


Fig. 58. Rothenburg, Decke des Rathhaussaales. (Bäumer.)

erst im Ausgang der Epoche mit den strengeren antiken Ordnungen seinen Einzug; so am Rathhaus zu Nürnberg. Die meisten Räume jedoch, und darunter die hauptsächlichsten, erhalten im fürstlichen Schloss wie im bürgerlichen Privatbau und dem städtischen Rathhaus flache Decken. Zunächst sind dies noch die einfachen mittelalterlichen Balkendecken, in deren Schnitzwerk gothische Elemente noch lange vorwiegen. So an der Decke aus dem Rathhaus von Rothenburg (Fig. 58). Auch die hölzernen Stützen, auf welchen die Hauptbalken ruhen, werden sammt den Kopfbändern in verwandter Weise behandelt. Eins der prächtigsten Beispiele im Vorsaale des Rathhauses zu

Schweinfurt. Bald dringt indess auch hier die antike Formbildung ein, und man giebt den Sälen und Zimmern geschnitzte Kassettendecken, oft mit farbigen Intarsien geschmückt. Damit verbindet sich eine nicht minder reiche Täfelung der Wände. Ausführlicher haben wir über diese Decoration im dritten Kapitel Seite 92ff. gesprochen, so dass es genügt, auf die dort gegebenen Beispiele zu verweisen.

Bei dieser Art der Decken bleibt man indess nicht stehen. Nach dem Vorgange Italiens kommt die Ausschmückung der Decken bald in die Hände der Maler und Stuckatoren, und zwar so, dass zuweilen ausschliesslich die eine oder die andere, bisweilen auch beide Arten der Decoration verbunden zur Anwendung gelangen. So sieht man in der Residenz zu München Oelgemälde in die reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen der Felderdecke eingesetzt. Den Uebergang zu den Wänden mit ihrer Teppichbekleidung bildet dann eine grosse Hohlkehle mit Stuckreliefs, die zum Theil vergoldet sind. Anders ist die Behandlung auf der Trausnitz, wo in die flachgeschnitzten Felder der Decke ebenfalls Gemälde eingesetzt sind, die ganze Decoration der Wände aber gleichfalls aus Gemälden auf Leinwand besteht. Die Pilaster, Friese und Fensterwände haben durch heitere Ornamente auf weissem oder leuchtend rothem Grunde eine Decoration im Sinne antiker Wandmalereien erhalten (Kap. XI). In anderen Fällen wird hauptsächlich eine plastische Behandlung durch Stuckornamente beliebt; in der Regel sind dieselben weiss gehalten, so dass an die Stelle der Polychromie die Einfarbigkeit zu treten beginnt. Bisweilen begnügt man sich, diese Stuckaturen in geometrischen Linien nach Art geschnitzten Kassettenwerks auszuführen. Mehrere Beispiele aus dem Rathhaus zu Lohr in Kap. X. Ueberwiegend geht aber die Neigung auf reicheren Schmuck, derbere Formen und figürliche Compositionen. Wie diese bisweilen in trefflicher Weise mit farbigen Fresken in Verbindung treten, sieht man in der Residenz zu München. Ein Beispiel daraus in Figur 45. Aber bisweilen ist die plastische Behandlung eine ausschliessende, sei es, dass man sie durch Bemalung unterstützt oder farblos lässt. Mehrere überaus reiche Beispiele sieht man in Privathäusern zu Rothenburg, nicht ohne starke Ueberladung mit den Formen des beginnenden Barocco.

Dies sind die wesentlichsten Gebäudegattungen, in denen sich die Kunst der Renaissance in Deutschland ausgesprochen hat. In einzelnen Fällen kommen freilich auch andere Monumente zur Ausführung, die indess in der Behandlungsweise die bereits geschilderten Züge in ziemlicher Uebereinstimmung an

der Stirn tragen. Besonders beeifert sich der wissenschaftliche Trieb der Zeit in Gründung von höheren Lehranstalten. Zu den stattlichsten Gebäuden dieser Art gehört das vom Bischof Julius für die Jesuiten in Würzburg erbaute Collegium, jetzt Universität. Die Gebäude, an welchen man die Jahrzahl 1587 liest, umgeben drei Seiten eines grossen Hofes, dessen vierte Seite die Kirche einschliesst. Nüchterner, wenn auch ausgedehnter ist die Anlage des Jesuitencollegiums in München, jetzt Academie der Künste. Einen grossen Hofraum umschliessen auch die Gebäude des katholischen Convicts in Tübingen vom Jahre 1595; sodann sind mehrere Gymnasien zu erwähnen, in geschlossener Anlage ohne Hofraum erbaut. So das stattliche Gymnasium zu Rothenburg vom Jahre 1590, das Gymnasium zu Schweinfurt vom Jahre 1582, das zu Coburg aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Weiter sind verschiedene Spitäler zu nennen, am grossartigsten das vom Bischof Julius 1576 in Würzburg erbaute, mit imposanten Arkaden an der Vorderseite und prächtiger Gartenanlage hinter dem Hauptbau. Sodann das Spital in Rothenburg vom Jahre 1576, eine malerische Baugruppe, zum Theil mit gothischen Formen. Weiter bringt die neue Ordnung des Staatswesens, das jetzt erst den Beginn der Beamten- und Schreiberherrschaft erkennen lässt, mehrfach Gebäude für Verwaltungszwecke hervor. So die alte Kanzlei in Stuttgart, das Regierungsgebäude in Coburg u. s. w. Das erste Ständehaus baute Würtemberg in dem sogenannten Landschaftshause in Stuttgart vom Jahre 1580. Von den meist sehr stattlichen, für den öffentlichen Handelsverkehr errichteten städtischen Bauten nennen wir die Fleischhallen zu Heilbronn, Augsburg und Nürnberg, das kolossale Kornhaus zu Ulm vom Jahre 1591. Das Kriegswesen der Zeit fand seinen Ausdruck in den Zeughäusern, wie sie Coburg, Danzig, Augsburg u. A. aufweisen. Die Höfe liessen sich's daneben angelegen sein, für ihre Festlichkeiten besondere Gebäude aufzuführen. Ein Unicum dieser Art war das erst in unserm Jahrhundert zerstörte neue Lusthaus in Stuttgart (vgl. die Figuren 88—91). Auch das Belvedere bei Prag gehört hierher.

Den künstlerischen Trieb der Zeit vergegenwärtigt vielleicht nichts so deutlich wie die Ausführung der zahlreichen Brunnen auf öffentlichen Plätzen. Zwei Grundformen sind hier zu unterscheiden: der Ziehbrunnen und der Röhrbrunnen. Der erstere verlangt ein in der Regel steinernes, doch auch wohl eisernes Gerüst zum Aufhängen der Rolle, daran die Eimer auf- und niederlaufen. Vielleicht der schönste und prächtigste dieser Art

ist der sogenannte Judenbrunnen auf dem Domplatz zu Mainz, ausserdem durch das frühe Datum 1526 bemerkenswerth. Ein recht zierlicher vom Jahre 1579 findet sich zu Oberehnheim im Elsass. Zu den einfachsten dagegen gehört der kleine dreiseitige Brunnen aus Markgröningen (Fig. 60) vom Jahre 1553.

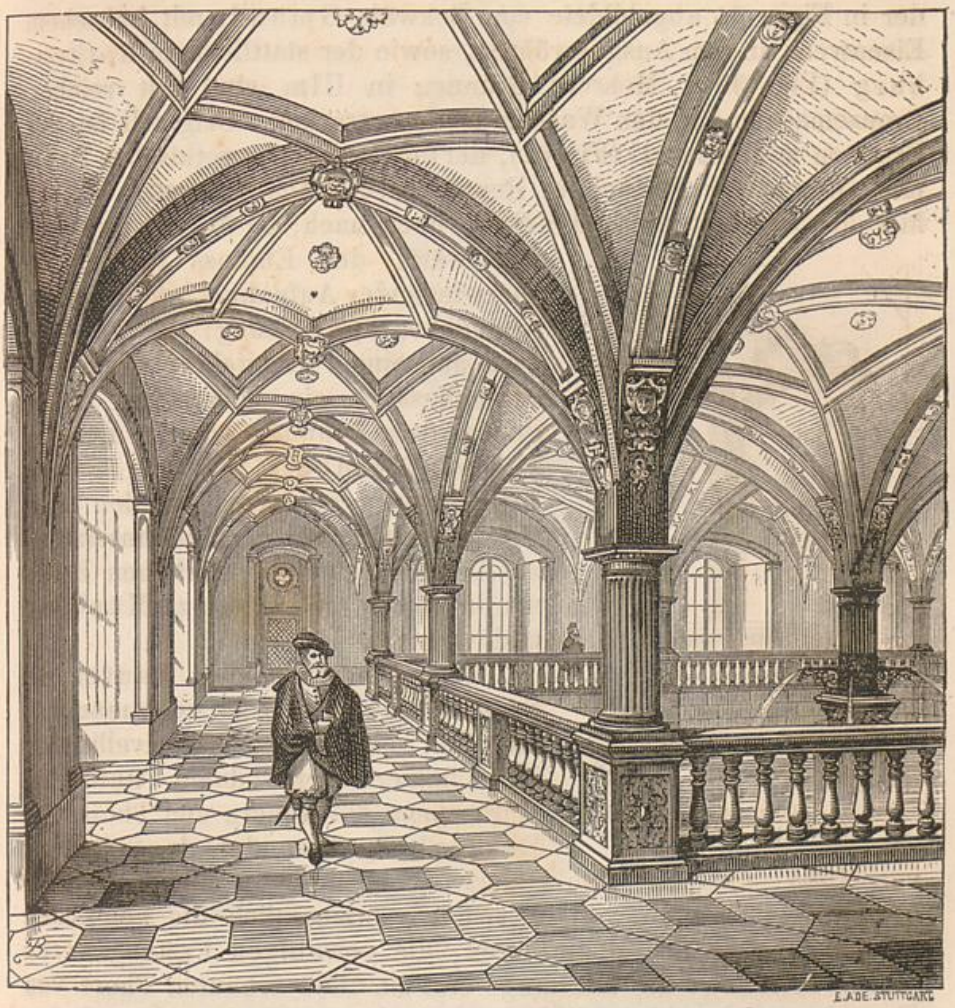


Fig. 59. Bassinhalle im Lusthaus zu Stuttgart.

Stattlicher ist der auf vier Pfeilern mit reichem figürlichem Schmuck erbaute zu Wertheim (Kap. X) vom Jahre 1574. Weit häufiger sind aber die Röhrbrunnen, bei welchen das Wasser in ein grosses Bassin sich ergiesst. Die Renaissance bildete dieselben in der Regel so, dass sich aus der Mitte des Beckens eine Säule erhebt, auf deren Kapitäl man eine Figur zu stellen liebt, sei es

eine Heiligenfigur, ein Ritter mit dem Wappenschilde der Stadt, sei es eine mythologische oder allegorische Gestalt. Fast alle alten Städte haben noch als schönsten Schmuck ihrer Strassen und Plätze solche Brunnen bewahrt. Der eleganteste ist wohl der zu Basel (Fig. 63) mit der originellen Figur des Dudelsackpfeifers und dem Friese der tanzenden Bauern. Zierlich ist auch der in Figur 34 abgebildete von Schwäb.-Gmünd, mit hübschem Eisenwerk an den Ausgussröhren, sowie der stattliche zu Rothenburg (Fig. 35). Mehrere Brunnen in Ulm sind mit reichen Bronzemasken für den Wasserausguss versehen. Originell ist der Brunnen zu Rottweil (Fig. 61), der die Form einer gothischen Pyramide mit naiver Freiheit in Renaissanceformen übersetzt. Klingt hier die mittelalterliche Tradition noch nach, so kommt dagegen anderwärts der Einfluss Italiens in überwiegender Aufnahme bildnerischen Schmuckes zur Geltung: der Brunnen wird aus einem architektonischen fast ausschliesslich ein plastisches Werk. So an dem Brunnen bei der Lorenzkirche in Nürnberg, 1589 von *Benedict Wurzelbauer* gegossen; an den drei Prachtbrunnen der Maximiliansstrasse zu Augsburg, dem herrlichen Brunnen im Hofe der Residenz zu München und vielen andern.

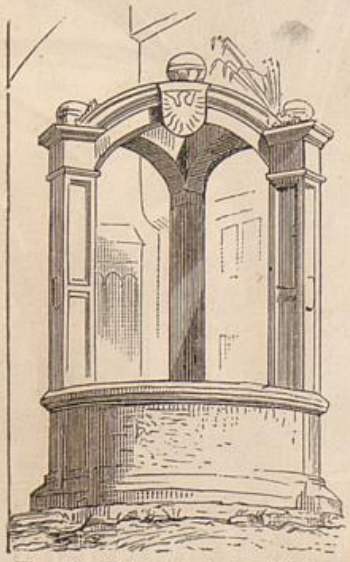


Fig. 60. Ziehbrunnen aus Mark-Gröningen. (Weysser.)

Von den städtischen Bauten zu Schutz und Trutz ist noch manches erhalten, obwohl unsere nivellirende Zeit immer mehr damit aufräumt. Wir nennen die Mauern und Thore von Rothenburg, besonders das Spitalthor von 1586; die jetzt zum Untergang bestimmten unvergleichlich grossartigen Mauern von Nürnberg, namentlich die kolossalen Rundthürme an den Hauptthoren; die gewaltigen Festungswerke von Würzburg; die allerdings erst um 1660 erbauten Thore von Freudenstadt, bis auf eines, das eben auch im Abbruch begriffen, neuerdings zerstört; das Mühlthor zu Schweinfurt vom Jahre 1564, endlich die gewaltigen Thore von Danzig, besonders das hohe Thor von 1588.

Mit den Schlössern und fürstlichen Lusthäusern, aber auch mit den reicheren Bürgerhäusern, stehen fast immer Gartenanlagen

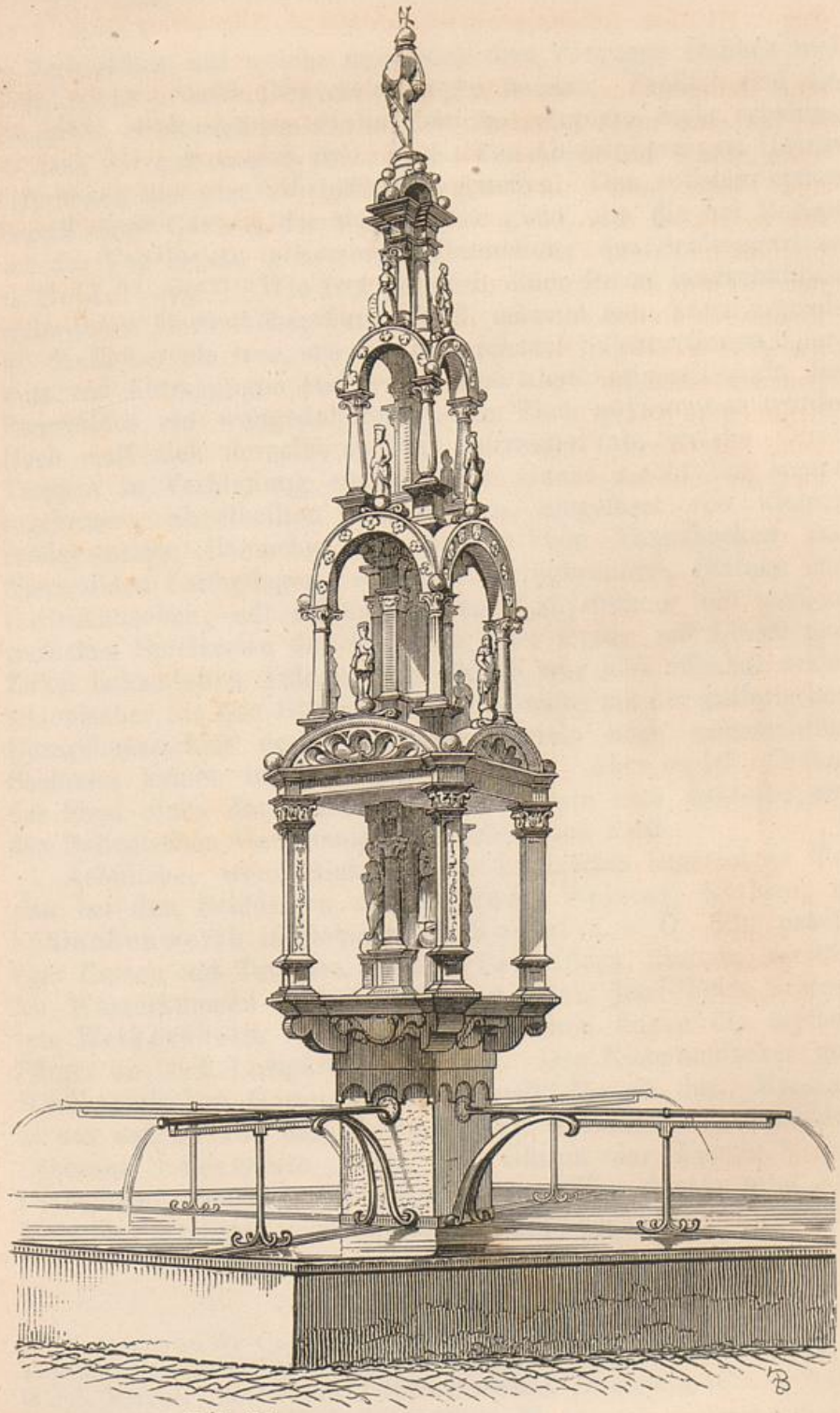


Fig. 61. Brunnen in Rottweil. (Weysser.)

in Verbindung, auf welche man nach dem Vorgange Italiens und Frankreichs grosses Gewicht zu legen begann. Freilich sind die deutschen Schlossgärten dieser Zeit fast nirgends mehr erhalten, so dass wir gezwungen sind, nach alten Abbildungen und Ueberlieferungen uns eine Vorstellung zu schaffen. Den vollständigsten Begriff eines Gartens der Renaissance giebt uns die bei Merian aus der Vogelschau genommene Darstellung des Schlossgartens zu Heidelberg.[1]) Wie fern die Zeit einer freien landschaftlich malerischen Gartenbehandlung stand, erkennt man kaum irgendwo deutlicher als hier, wo durch ungeheure Substructionen einerseits und Abtragungen andrerseits dem abschüssigen Terrain des Bergwaldes ein weitgedehnter ebener Platz abgewonnen wurde. Doch stuft sich derselbe in vier Terrassen ab, welche durch Treppen in Verbindung stehen. Das Ganze macht mit seinen regelmässig abgetheilten Blumenbeten, eingefasst von kleinen rundgestutzten Bäumchen, durchzogen von Taxushecken und überwölbten Laubgängen, zwischen Springbrunnen, Statuen und Gartenhäuschen, mit seinen Grotten, Labyrinthen und andern zierlichen Spielereien den Eindruck einer streng mit Lineal und Zirkel behandelten Anlage. Der Garten war hier offenbar architektonischer als das Gebäude, denn er hatte mit der malerischen Unregelmässigkeit des gewaltigen, damals noch unversehrten Schlosses keinen inneren Zusammenhang. Aber es ist offenbar das Ideal eines damaligen Lustgartens, wie man dasselbe aus den italienischen Gartenanlagen überkommen hatte.

Aehnliche, wenngleich kleinere Lustgärten verzeichnet Merian bei den Schlössern zu Stuttgart, Weimar, Köthen, zu Schlackenwerth in Böhmen, in Kassel u. a. O. Ein prächtiger Garten mit Terrasse, grossen Baumalleen, Statuen, zerstörten Wasserkünsten und Arkaden ist noch jetzt beim Schloss von Weikersheim. Auch in den Städten fingen die reichen Bürger an, sich Lustgärten anzulegen. Den Kielmannischen und Windhagerischen Garten zu Wien stellt Merian dar. Manches ist uns sodann von den Patriziergärten in Augsburg berichtet. Ueberaus sehenswerth waren die Gärten der Fugger,[2]) mit Laubgängen, Statuen, Gartenhäusern und Zierpflanzen aller Art. Nicht blos der naive Schweinichen, sondern sogar ein weitgereister

---

[1]) Salomon de Caus, der ihn angelegt, hat ihn in einem besonderen Kupferwerke Hortus Palatinus 1620 beschrieben. Danach die Abbildungen in Joh. Metzger, Beschr. des Heidelb. Schlosses. Heidelberg 1829. — [2]) Des Grafen Wolrad von Waldeck Tagebuch, p. 84. —

weltkundiger Mann wie Michel de Montaigne[1]) war davon entzückt. Einen prächtigen Garten besass auch der Konsul Gerbrod,[2]) mit Fischteichen, gewundenen Spazierwegen, Springbrunnen, Weinspalieren und Obstbäumen nebst ausgemalten Gartenhäuschen. Auch Jacob Adler und Veit Wittich unterhielten schmuckreiche Gärten.[3]) Vom Lustgarten zu Stuttgart weiss ein Zeitgenosse[4]) zu rühmen, dass selbst die Königin von England keinen ähnlichen habe. Die Gärten der Residenz zu München, sowie der Schlösser zu Nymphenburg, Fürstenried und Schleissheim, allerdings grossentheils schon späteren Ursprungs, hat Matthäus Disel in seiner „Erlustierender Augen-Weyde" herausgegeben.[5]) Auch Joseph Furttenbach bringt in seiner „Architectura recreationis" nicht bloss Darstellungen von bürgerlichen Wohnhäusern und Palästen, sondern auch Anlagen von Lustgärten neben Theaterscenen u. dgl.[6]) Alle diese steifen Anlagen erhalten erst ihre volle Bedeutung, wenn wir sie im Geiste mit den immer gravitätischer werdenden Menschen der damaligen Zeit in dem schweren Pomp ihrer Erscheinung, ihrer Tracht und ihres Gebahrens bevölkern. —

Bis jetzt haben wir ausschliesslich uns mit Profanbauten beschäftigt und den Kirchenbau unbeachtet gelassen. In der That wiegt derselbe in der deutschen Renaissance nicht schwer, und zwar nicht bloss an künstlerischem Werthe der einzelnen Leistungen, sondern auch überhaupt an Zahl der ausgeführten Werke. Nur in Italien hat die Renaissance alle baulichen Unternehmungen mit neuem Geiste durchdrungen, und wenn ihr Kirchenbau nicht ganz auf der Höhe der Profanarchitektur steht, so kommt er ihr doch an Fülle, Mannigfaltigkeit und Schönheit der Werke sehr nahe. In Deutschland dagegen herrscht ein ähnliches Verhältniss der Renaissance zum Kirchenbau wie in Frankreich. Wie dort bleibt man auch hier bis tief ins 16. Jahrhundert der Gothik im Kirchenbau treu. Die religiösen Wirren der Zeit liessen es sodann bei uns noch weniger als in Frankreich zu neuen kirchlichen Bauten kommen. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dringen allmählich die Formen des neuen Stiles in den Kirchenbau ein. Doch kommen die mittel-

---

[1]) M. de Montaigne, Journal de voyage I. p. 98. — [2]) Des Grafen von Waldeck Tagebuch. p. 49. — [3]) Ebenda p. 103. 172. 181. — [4]) Joh. Jac. Breuning von Buchenbach, Reisen, p. 35. — [5]) Erlustierender Augen-Weyde. Zweyte Fortsetz., vorstellend die Weltberühmte churfürstliche Residenz in München, gezeich. v. Matthäus Disel, Ch. F. Garten-Ingenieur, bey Jerem. Wolff in Augspurg. — [6]) Josephus Furttenbach, architectura recreationis. Augsb. 1640.

alterlichen Formen und Constructionen noch stärker dabei zur Verwendung als selbst im Profanbau. Das Entscheidende ist, dass das gothische Rippengewölbe nicht bloss in der einfacheren Gestalt des Kreuzgewölbes, sondern vorzugsweise in den komplicirteren Netz- und Sternverbindungen festgehalten wird. Sogar die Polychromie des Mittelalters bleibt mit ihren kräftigen Farben und ihrem reichen Goldschmuck dabei in Kraft. So zeigt noch die Kirche zu Freudenstadt vom Anfang des 17. Jahrhunderts ein prachtvolles Netzgewölbe mit zahlreichen elegant decorirten Schlusssteinen. Die Marienkirche in Wolfenbüttel, aus derselben Zeit, hat Kreuzgewölbe, deren Rippen mit antikisirenden Eierstäben besetzt sind. Die Kapelle in Liebenstein zeigt indess an ihren Kreuzgewölben wiederum gothische Profile. In der Universitätskirche zu Würzburg haben dagegen die Kreuzgewölbe die Formen des Mittelalters abgestreift. Im Zusammenhang damit werden namentlich die Fenster immer noch überwiegend spitzbogig und mit gothischem Maasswerk behandelt; so in Liebenstein und Freudenstadt, während in Wolfenbüttel eine phantastische Umbildung in üppiges Laubwerk der Renaissance vollzogen ist, in Würzburg aber eine völlige Verschmelzung von Gothik und Antike versucht wird, so dass die Fenster von Rundbogen mit architravirtem Rahmen eingefasst, aber mit gothischem Pfosten- und Maasswerk getheilt sind, über ihnen sodann auf barocken Voluten sich ein flacher Bogengiebel ausbreitet.

Auch in der Grundrissbildung folgt man zumeist noch der gothischen Ueberlieferung und schliesst das Langhaus mit polygonem Chor. So in Wolfenbüttel, in Liebenstein und zum Theil auch in Freudenstadt. In Würzburg dagegen, wo die Renaissance kräftiger zur Geltung kommt, zeigt der Chor eine halbrunde Apsis. Von den Schlosskapellen ist hier namentlich die im alten Schloss zu Stuttgart als ein im Wesentlichen noch gothischer Bau hervorzuheben. Im Friedrichsbau zu Heidelberg dagegen ist eine stärkere Einwirkung der Renaissance auch an der Kapelle zu erkennen. Die Kapelle im Schloss zu Heiligenberg hat hölzerne Kreuzgewölbe mit hängenden Schlusssteinen, die Rippen und die Kappen prächtig polychromirt. Auch im Schloss zu Weikersheim sind hölzerne Rippengewölbe mit gemalten Schlusssteinen, hier aber auf dorischen Säulen. In allen diesen Bauten kommt die Renaissance mit ihren antiken Formbildungen hauptsächlich den freien Stützen, den Emporen und den Portalen zu Gute. An der Kirche zu Freudenstadt sind nicht weniger als fünf Prachtportale, deren Oeffnung zwar spitz-

bogig, zum Theil sogar mit durchschneidenden gothischen Einfassungsstäben ist, deren Umrahmung aber aus Renaissancesäulen mit entsprechendem Gebälk, Pilastern und reliefgeschmückten Attiken besteht. Ein vollkommenes System von Bogenhallen, mit allen Elementen der drei antiken Ordnungen umkleidet, umzieht das Innere der Universitätskirche in Würzburg. Wie sich an der Kapelle zu Liebenstein Gothik und Renaissance mischen, zeigt die Abbildung der Façade in Fig. 97.

Der Thurmbau dieser Zeit trägt dieselben Spuren von Stilmischung wie alles Uebrige. Das früheste Beispiel vom Auftreten der Renaissance zeigt der Thurm der Kilianskirche in Heilbronn, überhaupt eins der ersten Bauwerke der Renaissance in Deutschland (Fig. 96 in Kapitel IX). Der achteckige Aufbau, der sich in mehreren Stockwerken pyramidal verjüngt, enthält in der Composition und den Detailformen einen interessanten Beweis von der künstlerischen Gährung, die mit den noch unverstandenen Einzelheiten des neuen Stils gothische, ja selbst romanische Elemente zu mischen sucht. Aehnliches, aber feiner und geistreicher am Sebaldusgrabe Peter Vischer's. In Freudenstadt sind die beiden Thürme der Kirche noch mittelalterlich angelegt, und selbst der Uebergang aus dem Viereck ins Achteck bietet kein neues Element. Auch die Galerie, welche diesen Theil abschliesst, besteht aus gothischen Maasswerken. Dagegen gehört der obere Aufsatz mit seinem Kuppeldach und der darüber aufsteigenden Laterne zu den charakteristischen Formen, welche der neue Stil in Nachahmung der italienischen Kuppelbauten bei den meisten Thürmen der Zeit, kirchlichen wie profanen, einführt. Eine Ausnahme ist es fortan, wenn statt dessen eine schlanke Spitze noch auftritt, wie sie mit elastischer Einziehung sich an der Kirche zu Cannstadt findet (Fig. 62). Eine der besten Schöpfungen des Thurmbaues hat die deutsche Renaissance an der Universitätskirche zu Würzburg aufzuweisen (Kap. X). Nur die Rose über dem Portal und das hohe Rundbogenfenster zeigen gothisches Maasswerk; alles Andere hat den energisch und klar entwickelten Renaissancestil, der sich hier in schönen Verhältnissen darstellt. Damit steht das gesammte Aeussere der Kirche in Uebereinstimmung, denn an den Langseiten sind die Strebepfeiler zu gewaltigen dorischen Pilastern umgebildet, während die übrigen Kirchen den mittelalterlichen Strebepfeiler unverändert zeigen. In Würzburg hat offenbar ein genialer Architekt beide Stile mit hoher Freiheit für seine Zwecke verwerthet. Der vollständige Bruch mit dem Mittelalter vollzieht sich dann an der Michaelshofkirche in München, welche seit 1583 für die Jesuiten erbaut

wurde. Hier ist nirgends mehr eine Spur von gothischer Tradition. Das Innere (Fig. 138 in Kapitel XI) ein kolossaler einschiffiger Raum mit Kapellenreihen, darüber Emporen an den Seiten; der Chor etwas eingezogen, im Halbkreis geschlossen; das Ganze von einem einzigen gewaltigen Tonnengewölbe bedeckt, mit feinen Stuckaturen in italienischer Weise; die Façade ein gigantischer Hochbau, etwas nüchtern aber doch wirksam gegliedert. Einen ähnlich gewaltigen Bau, ebenfalls mit kolossalem Tonnengewölbe, errichtet dann der Protestantismus in der seit 1627 aufgeführten Dreifaltigkeitskirche zu Regensburg. In der spätern Zeit des 17. Jahrhunderts bewegt sich der Kirchenbau ganz in den Spuren der Italiener. Schon die Schlosskapelle in der Residenz zu München mit ihren reichen Stuckaturen gehört dahin.

Die innere Ausstattung dieser Kirchen setzte alle künstlerischen Kräfte in Bewegung. Was an kunstreichen Eisengittern gearbeitet wurde, haben wir schon im dritten Kapitel S. 106 ff. erörtert. Auch die prächtigen Grabmäler der Zeit sind oben S. 82 ff. gewürdigt worden. Nicht geringen Antheil hatte sodann die Holzsculptur zunächst bei der Herstellung von Chorstühlen, wie wir ebenfalls schon gezeigt (S. 91 ff.) Eins der schönsten Beispiele dieser Art aus der Spitalkirche zu Ulm fügen wir im IX. Kapitel

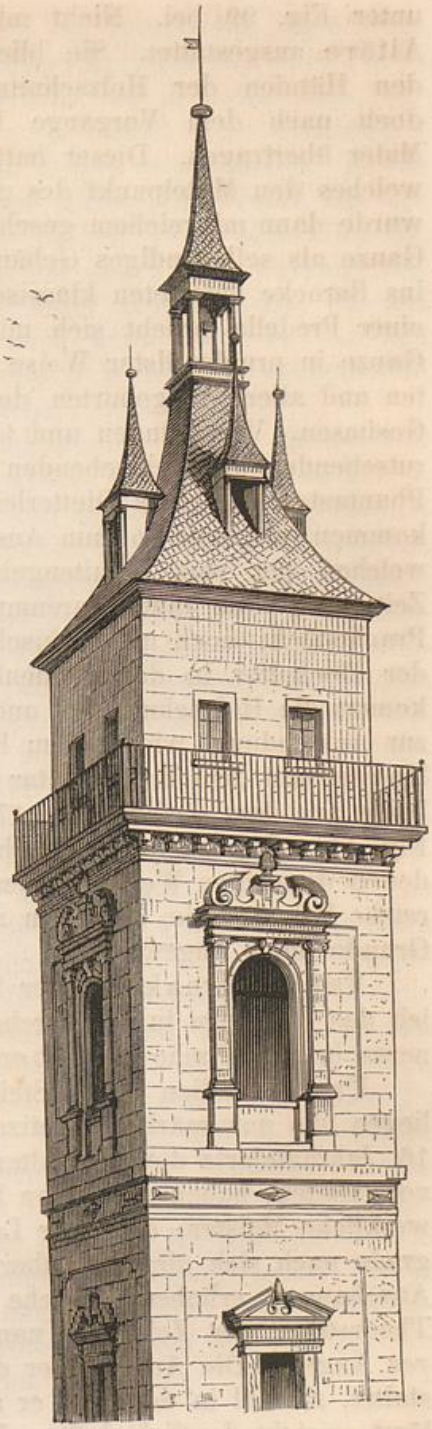


Fig. 62. Thurm der Kirche in Cannstadt.

unter Fig. 99 bei. Nicht minder reich wurden besonders die Altäre ausgestattet. Sie blieben immer noch grösstentheils in den Händen der Holzschnitzer, aber ihr Hauptstück wurde doch nach dem Vorgange Italiens jetzt in der Regel dem Maler übertragen. Dieser hatte das grosse Altarbild zu fertigen, welches den Mittelpunkt des ganzen Aufbaues ausmachte. Dieses wurde dann mit reichem geschnitztem Rahmen umgeben, und das Ganze als selbständiges Gebäude mit den üblichen Formen einer ins Barocke entarteten klassischen Architektur umkleidet. Ueber einer Predella erhebt sich mindestens in zwei Stockwerken das Ganze in prunkvollster Weise, mit abgebrochenen Giebeln, Voluten und allen Ausgeburten des Barocco ausgestattet, auf allen Gesimsen, Vorsprüngen und Giebeln mit stehenden, hockenden, rutschenden und schwebenden Heiligen und Engeln überfüllt. Alle Phantastereien eines Dietterlein und seiner Sinnesverwandten kommen nirgends so zum Ausdruck wie in diesen Werken, in welchen der vom Jesuitengeist geleitete Neokatholicismus der Zeit seine volle Janitscharenmusik aufspielen lässt. Ein grosses Prachtstück, noch mit gothischen Reminiscenzen untermischt, ist der Hochaltar in der Frauenkirche zu Ingolstadt. Bisweilen kommt die Holzschnitzerei auch in den Hauptdarstellungen noch zur Anwendung, wie in dem Hochaltar des Münsters zu Ueberlingen und dem dritten Altar des rechten Seitenschiffes daselbst, beide aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. (Detail davon in Fig. 44.) Ein weiteres Eingehen auf die zahlreich noch vorhandenen derartigen Werke dürfen wir uns sparen. In der Regel ist reiche Polychromie, bisweilen auch wohl Vergoldung auf weissem Grunde dabei angewandt.

Von Tabernakeln oder Sacramentshäuschen der Zeit nenne ich das prächtige in der Kirche zu Weilderstadt, und ein kleineres in der Kirche zu Ueberlingen vom Jahre 1613.

Ueber Studien und Stellung der damaligen Architekten liegen uns nur spärliche Notizen vor. Dass bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts die mittelalterlichen Zustände auch hierin noch vorwalteten, haben wir schon berührt. Es waren schlichte handwerkliche Meister, die ihrer Lebensstellung und ihrem Bildungsgrade nach sich nirgends über die Schranken der hergebrachten Anschauung erhoben. Solche einfache Steinmetzen haben die Theoretiker der Zeit, hat namentlich Rivius in seinen Büchern vor Augen. Die Art, wie er den Commentar Cesariano's umgestaltet, sowohl in dem was er aufnimmt, als in dem was er fortlässt, spricht deutlich dafür. Wie vornehme Künstler erscheinen dagegen die gleichzeitigen Italiener, voll höherer Bildung und

voll stolzen Bewusstseins derselben. In Frankreich beginnt um 1540 die Thätigkeit einer Reihe grosser Architekten, eines Pierre Lescot, Philibert de l'Orme, Jean Bullant, die in Italien ihre Studien gemacht hatten und dieselben im Dienst eines glänzenden Hofes an Werken zum Theil ersten Ranges verwertheten. Etwas Aehnliches finden wir in Deutschland nicht. Die Werke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fangen zwar allmählich an, klassischer sich zu gestalten; aber erst gegen den Ausgang der Epoche, etwa seit 1580, trifft man unter ihnen solche, die auf Studien in Italien deuten. Und auch dann giebt es daneben noch viele, in welchen die ältere naive Weise der Composition und Formgebung ungestört fortbesteht.

In der That scheinen die damaligen deutschen Meister nur ausnahmsweise Studienreisen nach Italien unternommen zu haben. Ihre Kenntniss der antiken Architektur schöpften sie ohne Zweifel zumeist aus den zahlreichen theoretischen Schriften, unter welchen die Bücher von Rivius einen hervorragenden Platz eingenommen zu haben scheinen. Nur so erklärt sich deren grosse Verbreitung durch wiederholte Auflagen. Die auf solche Weise gewonnene gelehrte Bildung gab dann den Architekten ein höheres Selbstgefühl, das sich gegenüber denen, welche in schlichter hergebrachter Manier verharrten, an manchen Stellen in der Literatur der Zeit Luft gemacht hat. Wir sahen schon, wie sich der ehrsame Tischler Rutger Kässmann stolz als „vitruvianischen Architekten" ankündigt.[1]) Auch die französische Kunst wirkte hauptsächlich auf solchen Wegen hie und da auf die deutsche ein. So finden wir mehrfach die Spuren Du Cerceau's, wie denn bei Johann Bussemacher (Büchsenmacher) in Köln eine Sammlung römischer Ruinen erschien, in deren Vorrede der Herausgeber sagt, er habe „wie der Jacobus" gethan und diese Sachen veröffentlicht, damit „in unseren Landen wir's ebenso wol hätten als die Walen und Franzosen durch des Jacobi Vorsichtigkeit". Im Dienst der Fürsten gewannen denn auch die so gebildeten Architekten eine angesehenere Lebensstellung. Schickhart trafen wir als Begleiter seines fürstlichen Herrn Herzogs Friedrich von Würtemberg auf einer italienischen Reise.[2]) Er war indess, wie wir aus seinen eigenen Aufzeichnungen wissen, schon vorher längere Zeit in Italien gewesen; auch darf man seine Bekanntschaft mit Giovanni da Bologna wahrscheinlich auf eine frühere persönliche Begegnung zurückführen.

---

[1]) Oben S. 151. — [2]) Oben S. 43.

Schickhardt's Nachlass, jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, giebt uns übrigens einige Anhaltspunkte für Art und Umfang der Studien eines damaligen deutschen Baumeisters. Ausser zwei italienischen Reisen, von welchen seine Tagebücher sammt zahlreichen Zeichnungen vorliegen, machte er später eine Studienreise durch Lothringen und Burgund. Was ihn auf diesen Reisen besonders fesselt, ist nicht bloss die Anlage und Kunstform der Paläste, sondern auch Alles, was er irgend von technischen und mechanischen Dingen beobachten kann, namentlich der Wasserbau in Anlagen von Mühlen und Schleusen, endlich die Gärten mit ihren Springbrunnen, Grotten und Wasserkünsten, denen er im Sinne seiner Zeit eine besondere Aufmerksamkeit widmet. — Ueber den Umfang seiner literarischen Kenntnisse erhalten wir durch das handschriftliche von ihm selbst aufgesetzte Verzeichniss seiner Bücher und Kunstsachen schätzbaren Aufschluss. Wir finden ihn im Besitz einer für jene Zeit höchst ansehnlichen Büchersammlung, in welcher nichts fehlt, was sich auf seine Kunst in dem weiten Umfange, in welchem man dieselbe damals verstand und betrieb, irgend bezieht. Die Lehrbücher eines Vitruv, Serlio, Palladio, Philibert de l'Orme, Du Cerceau, Rivius sind in seinem Besitz, und bis auf seinen „lieben und guten Freund" Ditterlein hat er alles neu Erschienene sich zu verschaffen gewusst. Doch darüber ist später im Zusammenhang mit den Werken des Meisters ausführlicher zu reden.

Im Ganzen waren also die Baumeister wohl auf literarische Quellen für das Studium der antiken Kunst angewiesen. Rivius spricht freilich nicht mit grosser Achtung von Solchen, welche in ihren Kasten „allerlei Kunst" besässen und sich derselben dann in ihren eigenen Werken bedienten.[1]) Diese Art zu produciren war also schon damals nicht unbekannt. Ein interessantes Beispiel, in welcher Weise man sich solche Sammlungen anlegte, bietet ein Buch im grössten Folio, vom Nürnberger Stadtbaumeister *Wolfgang Jacob Stromer* herrührend, jetzt im Besitze des Bürgermeisters v. Stromer in Nürnberg. Es beginnt ganz systematisch mit einem Plane und einer Ansicht der Stadt; dann folgen Brunnen, Brücken, Entwürfe zur Fleischbrücke, darunter ein sehr schöner mit gothischem Maasswerkgeländer und einer Renaissancesäule in der Mitte mit Figur der Justitia. Brücken von Bamberg, Regensburg, Dresden (diese mit Ansicht des alten Schlosses) sind hinzugefügt zum Zeichen von der Vielseitigkeit

---

[1]) Oben S. 149.

dieser Studien. Dann folgen mehrere Kastelle, darunter das von Florenz, bezeichet mit 1551; mehrere dieser Zeichnungen rühren von *Caspar Schwabe*, „churfürstlichem Baumeister in Heidenheim" 1592. Ueberhaupt tragen die Blätter das Gepräge und oft auch das Monogramm verschiedener Künstler. Eine Ansicht des römischen Capitols von Michelangelo ist eine Kopie des 1569 von Duperac gestochenen Blattes. Sodann allerlei Maschinen, namentlich Wasserräder und Pumpwerke, sowie die komplicirtesten geometrischen Figuren, wie man sie damals liebte. Werthvoller für uns ist eine Anzahl reicher Façaden-Entwürfe, mit allen Kunstmitteln der Zeit ausgestattet, darunter einer mit breiten dreitheiligen Fenstern, dem späteren Rathhaus in Zürich nicht unähnlich (Fig. 68); aber weit reicher in den Formen. Merkwürdig sodann ist eine prächtige Zeichnung des neuen Lusthauses in Stuttgart (vgl. Figg. 88—90) und zwar ein vortrefflich bis in die Einzelheiten der grossartigen Dachconstruction durchgeführter Querschnitt. Das Gebäude war eben vollendet worden und muss weithin Aufsehen gemacht haben. Endlich sind noch mehrere reich entwickelte Brunnen und das Geländer aus dem Rathhaussaal zu Rothenburg aufgenommen. Man sieht also, wie die damaligen Architekten sich Mühe gaben, über die wichtigsten gleichzeitig aufgeführten Bauten sich Kenntniss zu verschaffen. Dass sie gelegentlich dann das so Gesammelte in ihren eigenen Arbeiten benutzten, kann nicht Wunder nehmen. Wie weit solche Uebertragungen reichten, beweist ein Portal in Danzig, welches nach Bergau's Versicherung eine genaue Wiederholung des Portals vom Kanzleigebäude in Ueberlingen (Fig. 38) ist. Völlig italienisch gebildet zeigt sich im Ausgang der Epoche *Joseph Furttenbach*[1]) in seiner „Architectura civilis", wo die mitgetheilten Entwürfe in Grundplänen und Aufrissen den italienischen Charakter verrathen.

Dieses in knappen Zügen entworfene Bild der deutschen Renaissance enthält im Wesentlichen die Grundlinien, die durch die Einzelbetrachtung der Denkmäler ihre weitere Ergänzung und Ausführung gewinnen werden. Sobald man sein Augenmerk auf originelle Einzelheiten, genial übertragene gothische Motive, kräftige und malerische kleinere Anlagen richtet, sieht man bald,

[1]) Jos. Furttenbach, architectura civilis, d. i. Eigentliche Beschreibung etc. Ulm 1628. fol.

dass man es mit einer bedeutenden kunsthistorischen Erscheinung zu thun hat. Vergessen wir nicht, dass trotz aller Ausschreitungen im Einzelnen wir hier zum ersten Male eine Verschmelzung des germanischen und antiken Kunstgeistes haben, die zu Anfang des Jahrhunderts in den Meisterwerken unserer grossen Maler hervortritt und in den architektonischen Schöpfungen dann zum unmittelbaren Ausdruck des gesammten Lebens wird. Und ferner: jene Bauten zeigen das gesammte Kunsthandwerk auf seiner Höhe im Wetteifer bemüht, das Innere und Aeussere harmonisch auszustatten und den Räumen den Reiz häuslichen Behagens zu geben. Der Schmied und Schlosser mit seinen kunstreichen Gittern, Thürbeschlägen und mannigfachen kleineren Werken, der Schreiner mit seinen geschnitzten und eingelegten Schränken, Truhen, Tischen, Kredenzen und Sesseln, mit den dunklen Täfelungen der Wände und dem reichen Schnitzwerk der Decken, der Hafner mit den farbenreichen Oefen und den Fliesen der Wände und des Fussbodens, mit den bildwerkgeschmückten Geräthen, den Krügen und Pokalen, der Goldschmied und der Zinngiesser mit den zahlreichen blitzenden Gefässen zum Prunk und zum täglichen Gebrauch, endlich der Teppichwirker, Maler, Glaser, Stuckator und Bildhauer, sie alle wetteiferten, jenen unvergleichlichen Gesammteindruck künstlerisch geadelten häuslichen Behagens hervorzubringen.

Noch um 1600 pulst es in der deutschen Renaissance vom üppigsten Leben und von jener kraftvollen Originalität, die in so unbekümmert naiver Art kaum irgendwo noch vorkommt. Die weitere Ausführung dieses Bildes haben wir nunmehr zu versuchen, und da die individuelle Mannigfaltigkeit viel stärker ist als der Zug der geschichtlichen Entwickelung, so müssen wir die Anordnung nach lokalen Gruppen dabei zu Grunde legen.
