



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark

Bezold, Gustav von

Stuttgart, 1900

1. Kap. Vorbedingungen und allgemeine Übersicht

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77526](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77526)

3. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Deutschland,
Holland, Belgien und Dänemark.

VON GUSTAV VON BEZOLD.

A. Historischer Überblick.

I. Kapitel.

Vorbedingungen und allgemeine Übersicht.

Die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts ist die Blütezeit des deutschen Mittelalters. Das Kaisertum war auf der Höhe seiner Entwicklung angekommen; im Kampfe mit dem Papsttum war es erstarkt; in diesem Kampfe ging es unter. Der Sturz der Hohenstaufen ist der Wendepunkt zum Niedergang. Ungeheuere Opfer waren der Idee der Weltmonarchie gebracht und darüber das positive Ziel, die feste Begründung eines nationalen Königtums, das sich auf eine starke Hausmacht stützen konnte, versäumt worden. Nun kamen neue Gewalten, das territoriale Fürstentum, städtische Konföderationen empor; der König war nicht mehr Herrscher, sondern nur mehr der Vorstand dieser Mächte und von ihnen abhängig. Jede dieser Korporationen verfolgte ihre eigenen Zwecke, und ihr Eigenwille vereitelte die schwachen Versuche zu einer gemeinsamen Verfassung. Im allgemeinen Ringen aufstrebender und niedergehender Gewalten ist die aufsteigende Entwicklung der Städte im XIV. Jahrhundert die bedeutsamste und folgenreichste Erscheinung. Reich durch ausgedehnten Handel erwächst das Bürgertum zu stolzer Eigenart; praktisch ist sein Sinn gerichtet; er ist nicht kleinlich; aber ideale Ziele liegen ihm ferne. So hat das Bürgertum in den nächsten Jahrhunderten bestimmend auf den Charakter der deutschen Kultur eingewirkt.

Auch die Kirche hatte den Höhepunkt ihrer Macht überschritten. In den Kämpfen mit dem Imperium hatte es sich nicht um Existenzfragen gehandelt; die Berechtigung beider Gewalten wurde von keiner Seite bestritten; nur um ihre Abgrenzung drehten sich die jahrhundertelangen Kämpfe, welche gemäß den mittelalterlichen Anschauungen von der göttlichen Weltordnung nur mit dem Siege der Kirche endigen konnten. *Friedrich II.* war der letzte große Gegner; mit seinem Tode war der Kampf entschieden.

Wenn auf die höchste Machtentfaltung der Kirche unter *Innocenz III.* verhältnismäßig rasch ein Rückschlag folgte, so ist dies nicht allein in ungünstigen äußeren Verhältnissen begründet, sondern es treten jetzt Ideen auf,

welche sich gegen das Wesen der mittelalterlichen Kirche selbst richten. Vielleicht stehen schon die Mystiker des XIV. Jahrhunderts nicht mehr völlig auf dem Boden des alten Kirchentums; durch *Petrus Waldus* und die Albigenser, durch *Wicleff* und *Hufs* traten Spaltungen ein; durch *Luther* kam es zum endgültigen Bruch.

Eine Begleiterscheinung dieser religiösen, politischen und sozialen Verhältnisse ist das Sinken der Kultur. In dem Maße, als die Bedeutung des Imperiums und des Laienadels schwindet, in dem Maße, als die alten Mönchsorden an Einfluß verlieren, verblasst die ideell und formal hohe Bildung des XIII. Jahrhunderts. Verrauscht ist der hohe Idealismus, der die phantastische Unternehmung der Kreuzzüge hervorgerufen hatte, verklungen die Lieder von den Nibelungen, von *Parzival*, von *Tristan* und *Isolde*, erloschen der monumentale Sinn, der die Dome von Limburg und Magdeburg, die Figuren der goldenen Pforte, des Bamberger und Naumburger Domes geschaffen hatte.

Die Bestrebungen des XIV. Jahrhunderts sind unmittelbar praktische, auf reale und beschränkte Ziele gerichtet. Diese Gesinnung ist allen Ständen gemein und fördert das Eintreten einer städtisch-bürgerlichen Kultur an Stelle der höfisch-ritterlichen des XIII. Jahrhunderts. Bürgerlich bleibt die deutsche Kultur durch das ganze XVI. Jahrhundert, ja bis zum dreißigjährigen Kriege, der überhaupt alle höheren Bestrebungen lähmt, und während dessen die Renaissancebewegung in Deutschland ihren Abschluß findet. In dem Aufstreben des Bürgertums offenbart sich viel harte Tüchtigkeit, sowohl in der inneren Verfassung der Städterepubliken, wie in den auswärtigen Unternehmungen. Wie großartig ist die Organisation der Hansa; welche Bedeutung hat der Handel nach Italien und der Levante wie nach beiden Indien! In den Kreisen der Handel treibenden Patrizier regt sich auch der wissenschaftliche Sinn, der zunächst den exakten Wissenschaften zugewandt ist. Mathematik, Geographie und Astronomie haben in diesen Kreisen wesentliche Förderung gefunden.

2.
Charakter
der
deutschen
Kunst
im späteren
Mittelalter
und in der
Renaissance.

Reichtum und Macht der Bürger mußten auch der Kunst zu gute kommen; doch neben den Kirchenbauten entstehen schon im XIV. und XV. Jahrhundert stattliche öffentliche Gebäude für profane Zwecke, und Anlage und Ausstattung des Bürgerhauses werden geräumiger und reicher. Im XVI. und XVII. Jahrhundert tritt der Kirchenbau vollends zurück. Bürgerlich ist die Kunst dieser Jahrhunderte; wahrhaft monumentale Werke sind in Deutschland im XIV. und XV. Jahrhundert nur wenige entstanden, und kaum eines reicht an die Kunsthöhe des XIII. Jahrhunderts heran. Der Ausdruck bürgerlich bedarf auf die Kunst angewandt näherer Bestimmung. Er enthält zunächst eine Beschränkung, indem er die gesamte stilstrenge Idealkunst ausschließt; er ist deshalb nicht gleichbedeutend mit volkstümlich. Auch dieser Begriff ist ein weiterer. Ein volkstümliches Kunstwerk kann im höchsten Sinne ideal sein; ein bürgerliches ist realistisch oder verfolgt bestimmte äußere Zwecke. Wohl aber ist das bürgerliche Kunstwerk volkstümlich, insofern es gemeinfaßlich ist. Das Gestalten aus einem bestimmten Zweck und das Innehalten in der Arbeit der formalen Durchbildung, wenn dieser Zweck erreicht ist, ist nun für die Baukunst kein Vorwurf; ja es ergeben sich daraus gewisse Vorzüge. Solche Werke sprechen ihre Bestimmung klar aus und haben eine innere Wahrheit, welche bei einem überspannten Streben nach Monumentalität nicht selten verloren geht.

Die Kunst des späteren Mittelalters, wie die der Renaissance in Deutschland entspricht einer mittleren Höhe der Bildung; sie ist wahr und gesund, oft derb,

oft von gemütvoller Wärme; aber der hohe Flug der Phantasie, die äußerste Tiefe der Empfindung fehlen ihr ebenso, wie die letzte formale Vollendung. Damit steht die Freude an überreichem, nicht stets organisch motiviertem Schmuck in Zusammenhang, der namentlich im XVI. Jahrhundert in der Innenarchitektur und im Kunstgewerbe eine Schönheit erreicht, die der hohen Kunst dieser Zeit fast ausnahmslos versagt bleibt. Es ist die Kunst eines reichen und blühenden, nicht die eines kleinlichen Bürgertums, und sie zeigt dieses von seiner tüchtigen, von seiner menschlich schönen Seite.

Dafs auch in dieser Periode da und dort Werke von hoher Monumentalität entstanden sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung; sie sind allgemein bekannt. Hier aber handelt es sich darum, den allgemeinen Charakter der Epoche zu bestimmen.

Einen höheren Aufschwung nimmt im XV. Jahrhundert die Kunst in Burgund und in Flandern unter *Claux Sluter* und den Brüdern *van Eyck*. Aber diese Meister sind ihrer Zeit weit vorangeeilt, und die folgenden Künstlergenerationen vermögen die Kunsthöhe, welche sie in einem Anlaufe gewonnen hatten, nicht festzuhalten. Die glänzende Episode des burgundischen Hofes geht rasch zu Ende; ihre Ritterlichkeit ist doch fast ein Zerrbild des alten Rittertums. Das Ungewöhnliche und Auffallende war es, was hier gefiel; nicht das maßvoll Schöne, sondern die bewufste Eleganz. Die Einflüsse, welche von diesem Hofe in das Volk drangen, konnten nur verwirrend wirken. Vom burgundischen Hofe ging die Verwilderung der Tracht im XV. Jahrhundert aus, und wenn eine genaue Betrachtung in der Kunst des späteren XV. Jahrhunderts weit mehr Manier findet, als wir gemeinhin annehmen, wenn sich vieles als konventionell erweist, was uns auf den ersten Blick als tiefe Empfindung erscheint, so ist vielleicht auch dafür der burgundische Hof verantwortlich.

Der bürgerliche Charakter der ganzen Epoche ist eine Vorbedingung für das Wesen der deutschen Renaissance; eine zweite ist die seit dem Auftreten der Brüder *van Eyck* entschiedene Vorherrschaft der Malerei gegenüber den anderen bildenden Künsten; sie bringt es mit sich, dafs das Gefühl für eine streng architektonische, wie für eine rein plastische Komposition in hohem Mafse zurücktritt. Allenthalben, und nicht zum wenigsten in der Baukunst, ist das Streben nach malerischer Wirkung sichtbar. Die gotische Baukunst geht im XV. Jahrhundert ihrem Ende entgegen; sie hat, wie alle Baustile, ihren Barock, der die Richtung auf das Malerische nimmt. Er spielt mehr als der anderer Epochen mit handwerksmäßigen Künsteleien, mit gewundenen Reihungen, flamboyantem Maßwerk und anderen Kunststücken der Steinmetztechnik. Das einst so lebensvolle Laubwerk des Ornaments ist schematisch geworden, bietet aber reichen Wechsel von Licht und Schatten und erfüllt seinen dekorativen Zweck. Vor allem aber zeigt sich die Abwendung vom struktiv organischen Grundprinzip des Stiles darin, dafs nunmehr die Mauerfläche wieder ein bestimmendes Element in der ästhetischen Erscheinung des Bauwerkes wird. Im ganzen macht sich der Kunstcharakter der Zeit in diesen spätgotischen Werken von seiner unangenehmen Seite fühlbar.

Unter der Vorherrschaft malerischer Kunstauffassung entwickelt sich in der deutschen Plastik des XV. Jahrhunderts jener wunderliche, widerspruchsvolle Schnitzstil, der, namentlich in Oberdeutschland, wieder nachteilig auf die Malerei zurückwirkte. Beide Künste stehen im Banne eines harten Formalismus, den alle Schärfe der Naturbeobachtung, alle Tiefe der Empfindung nicht

3.
Vorherrschen
des
Malerischen.

4.
Stil der Plastik
und Malerei.

zu brechen vermag. Denn noch haftet die Beobachtung am einzelnen; die Empfindungen finden im Gesicht, wie in den schroffen und eckigen Bewegungen der Glieder einen tiefen und wahren, aber selten ganz freien Ausdruck. In den Werken der großen Niederländer, vor allem in denjenigen des *Quentin Massys*, in denen der oberdeutschen Bildhauer, des älteren *Syrlin*, *Riemenschneiders*, des Meisters der Blütenburger Apostel, und der großen Nürnberger *Veit Stofs* und *Adam Kraft*, sehen wir das Ringen nach stilvoller Naturauffassung; aber diese Meister können sich noch nicht über die formalen Traditionen ihrer Zeit erheben.

5.
Anfänge der
Renaissance
in der Malerei
und Plastik.

Da kommt um die Wende des XV. Jahrhunderts die Lösung durch die Berührung mit der italienischen Renaissance. Ihre Einwirkungen kommen zunächst mehr der Malerei und Plastik als der Architektur zu gute.

Vereinzelt kommen Renaissanceformen bei den nordischen Malern schon seit der Spätzeit des XV. Jahrhunderts vor; doch darauf kann es nicht ankommen; die Frage ist vielmehr die, wann tritt an die Stelle des auf das Einzelne gerichteten Realismus des späteren XV. Jahrhunderts eine freiere Auffassung der Natur im ganzen? Hierfür ist der Zeitpunkt der Beginn des XVI. Jahrhunderts, und *Hans Burgkmair* ist der erste deutsche Meister, der sich diese Auffassung zu eigen gemacht hat.

6.
Hans
Burgkmair.

Burgkmair steht an Tiefe der Empfindung hinter *Dürer*, an freier Größe der Behandlung hinter dem jüngeren *Holbein* zurück; aber er erfreut sich einer bedeutenden formalen Begabung, die ihm mühelos den Übergang zu einem neuen Stil gewinnen läßt. Der Einfluß der Italiener ist unverkennbar; ja es muß angenommen werden, daß *Burgkmair* vor 1500 in Oberitalien war. Er ist der erste Deutsche, der auch die Dekorationsformen der Renaissance in umfassender und konsequenter Weise verwendet.

Fast gleichzeitig dringt *Burgkmair's* Mitbürger, der ältere *Holbein*, zu einer ähnlichen geläuterten Naturauffassung durch, und auch er wendet die Zierformen der Renaissance an. Wenige Jahre später ist Augsburg der erste Mittelpunkt der Renaissance in Deutschland.

7.
Hans Holbein
d. J.

In Augsburg, an des Vaters Werken und unter seiner Anleitung, hat auch der jüngere *Hans Holbein* seine Laufbahn begonnen. Schon mit 18 Jahren wandte er sich nach Basel, und wahrscheinlich besuchte er 1518 von Luzern aus Oberitalien, wenigstens Como und Mailand. Von dieser Zeit an schließt er sich enger an die italienische Renaissance an; aber ein glückliches Naturell bewahrt ihn vor dem Aufgehen im italienischen Stil. Unter allen deutschen Meistern des frühen XVI. Jahrhunderts ist *Holbein* der einzige, der sich den Geist der Renaissance in voller Kongenialität angeeignet hat, der einzige auch, der derselben ganz frei gegenübersteht. Dies gilt nicht allein von seiner Naturauffassung, sondern ebenso von seiner Ornamentik. Wenn der Begriff Renaissance in seinem vollen Umfange auf die deutsche Kunst des XVI. Jahrhunderts nur in seltenen Fällen anwendbar ist, auf *Holbein's* Ornamententwürfe findet er Anwendung, und doch ist es nicht italienische, sondern in vollem Sinne deutsche Renaissance. Obwohl wesentlich kunstgewerblich, lassen uns diese Zeichnungen ahnen, was bei günstigen Verhältnissen unter der Hand einer Generation hochgesinnter Künstler aus der deutschen Architektur des XVI. Jahrhunderts hätte werden können. Es fehlte nicht nur an solchen, es fehlte, wenigstens in der Frühzeit, auch an Auftraggebern; wir begegnen auch hier wieder der Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse.

Holbein's Formgebung ist von königlichem Adel; er hat darin in der deutschen Kunst nicht seinesgleichen; Wollen und Können halten sich völlig die Wage.

Am nächsten kommt ihm in den genannten Qualitäten *Peter Vischer*.^{8.} Auch er ist eine vollkommen abgeklärte Künstler-Individualität; doch sind seine Ziele minder hohe, was nicht nur in der inneren Veranlagung beider Künstler, sondern auch in ihrem verschiedenen Lebensgange begründet ist. *Holbein* ist in den Anschauungen der Renaissance aufgewachsen; frühzeitig hat er Italien gesehen und später in England in größeren und weiteren Verhältnissen sich bewegt, als sie das Deutschland des frühen XVI. Jahrhunderts bot. *Vischer* beharrt in der reichsstädtischen Sphäre. Seine ersten Arbeiten sind ganz gotisch; doch kündigt sich in der Behandlung der Figuren der neue Stil, das Streben nach stilvoller Vereinfachung, schon an dem 1477 vollendeten Grabmal des Erzbischofs *Ernst* im Dome zu Magdeburg an. In seinem berühmten Hauptwerke, dem *Sebaldus*-Grabe in Nürnberg, wirken Gotik und Renaissance in reizvoller Weise zusammen. Hier waltet eine unerschöpfliche Fülle der Phantasie; eine Menge der reizendsten Einzelheiten schmücken das Werk; aber die volle Klarheit des Aufbaues ist nicht erreicht. Dagegen stehen die Figuren der Apostel auf einer Höhe, wie sie die deutsche Plastik seit dem XIII. Jahrhundert nicht mehr erreicht hatte; sie leisten den strengsten Kunstgesetzen der Plastik Genüge. Ebenso lebt in den Reliefs aus der Legende des Heiligen der seit Jahrhunderten verlorene reine Reliefstil wieder auf. In *Vischer's* späteren Werken ist der überquellende Reichtum der Erfindung einem strengen Maßhalten gewichen. Im Aufbau, wie in der Dekoration finden die Formen der Früh-Renaissance in sorgfältiger Ausführung ausschließliche Verwendung.

Über *Vischer's* Lebensgang wissen wir wenig. Vergleichen wir seine Jugendwerke mit denjenigen seiner reifen Jahre, so ist eine folgerichtige Ausbildung einer natürlichen plastischen Veranlagung nicht zu verkennen. Wo und wie er aber mit den Formen der Renaissance bekannt und vertraut wurde, wissen wir nicht. Das *Sebaldus*-Grab scheint mir auf eine Berührung mit der burgundischen oder flandrischen Früh-Renaissance hinzuweisen; der stilistischen Analogien sind mancherlei.

Dem sei nun wie ihm wolle, *Vischer's* ruhige Klarheit mußte ihn notwendig der Renaissance zuführen, sobald er von ihr näher berührt wurde.

Ganz anders und keineswegs so einfach ist *Albrecht Dürer's* Verhältnis zur Renaissance.^{9.} *Dürer* ist ohne Frage die mächtigste Persönlichkeit der gesamten deutschen Kunstgeschichte. Sein Blick erfafst die ganze Welt der Erscheinungen und erforscht sie mit der liebevollsten Gründlichkeit; aber die Wiedergabe ist bei aller Schärfe der Beobachtung nicht objektiv, wie bei *Holbein*, sondern stark persönlich gefärbt; dasjenige, worauf es ihm ankommt, wird hervorgehoben, und die Charakteristik wird zuweilen bis zur Schroffheit gesteigert; die Spuren der intensivsten geistigen Arbeit, der lebhaftesten Erregung der Phantasie durch den Gegenstand treten überall zu Tage, und eine unergründliche Tiefe der Empfindung spricht aus seinen Werken, am unmittelbarsten aus seinen Handzeichnungen.

Dürer hat seine Lehrzeit in der Werkstatt *Michel Wohlgemuth's* durchgemacht und aus der Schule bleibende Eindrücke in das Leben mitgenommen. Gewisse formale und technische Eigentümlichkeiten der Schule hat er auch in den Zeiten seiner reifsten Meisterschaft nicht überwunden. Sein künstlerisches Empfinden wurzelt in der deutschen Spätgotik.

Peter Vischer.

Albrecht Dürer.

Und doch ist er ein Mann der Renaissance wenigstens darin geworden, daß er das eingehendste Naturstudium zur Grundlage seiner Kunst machte und daß er sich über das Wesen der Kunst auch durch Reflexion klar zu werden suchte.

Auf die Natur als Lehrmeisterin mußte ihn schon sein klarer Blick hinweisen; gefördert wurde die Einsicht, daß der Künstler von ihr ausgehen und immer wieder auf sie zurückgreifen müsse, durch die Berührung mit der italienischen Renaissance. *Dürer* kam schon um 1491 nach Oberitalien und Venedig und hat sicher nicht nur die Werke der großen Meister, vor allem diejenigen des *Giovanni Bellini* und des *Andrea Mantegna*, gesehen, sondern auch in die Studienmethode der Italiener Einsicht gewonnen. Volle Freiheit und Reife hat ihm aber doch erst die zweite italienische Reise 1505 gebracht. Die Studien zum *Heller'schen* Altar und andere gleichzeitige Zeichnungen bekunden ein vollkommen durchgebildete und fertige Naturauffassung, und die Komposition dieses Altarbildes, wie des Allerheiligenbildes, entsprechen in ihrer symmetrischen Massenverteilung den strengen Grundsätzen der Italiener. So hatte noch kein deutscher Maler komponiert. *Dürer* hat diese Richtung zunächst nicht weiter verfolgt; Zeichnungen und Kupferstiche sind in den nächsten Jahren in großer Zahl entstanden; aber so groß er sich auch in diesen kleinen Blättern zeigt, so lieb sie uns sind, lassen sie doch bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, monumentale Werke auszuführen. Auch an diesen kleinen Arbeiten bildete er sich unablässig weiter und gab gegen Ende seines Lebens in den Bildern der vier Apostel sein Höchstes.

Dürer hat sich die künstlerischen Grundsätze der Italiener angeeignet, nicht ihre Formgebung; er ist durchaus selbständig geblieben. Stets sich selbst getreu, hat er sich mit rastlosem Fleiße zur einfachen Größe der vier Apostel durchgerungen; alles Kleinliche ist völlig überwunden.

Auf tektonischem Gebiete gelang ihm ein Gleiches nicht; er pflegte dieses Gebiet auch nur nebenbei. Sein tektonisches Gefühl ist nicht so unfehlbar, wie dasjenige *Holbein's*; weder die Proportionen noch die Abfolge der Glieder bewegen sich frei innerhalb der Schranken fester Kunstgesetze. Zu berücksichtigen bleibt wohl, daß *Dürer's* Entwürfe (die Ehrenpforte, der Triumphwagen u. a.) nur Zeichnungen sind, bei welchen auf das Material der Ausführung keine Rücksicht genommen ist, weil sie überhaupt nicht zur Ausführung bestimmt sind. Aber wie anders hat *Holbein* in ähnlichen Fällen entworfen; er ist ganz frei von den Schrullen und Bizzarrieren *Dürer's*. Wenn *Dürer* in der Unterweisung zur Messung mit Zirkel und Richtscheit schreibt: »So ich aber jetzt vornehme eine Säule oder zwei lehren zu machen zur Übung für die jungen Gesellen, so bedenke ich des Deutschen Gemüt; denn gewöhnlich möchten alle, die etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben, die zuvor nie gesehen war,« so bezeichnet er damit den Grund seiner tektonischen Schwäche, wie derjenigen seiner Landsleute. Sie schaffen Reizendes im Einzelnen; aber sie sehen den Wald vor Bäumen nicht. *Dürer* hat auch in seinem Ornamentstil der Renaissance nur geringe Zugeständnisse gemacht. Sein Ornament im Gebetbuch *Maximilian's*, am Landauer Altar und anderwärts ist durchaus individuell und von eigenartiger Schönheit; aber es ermangelt der vollen Freiheit und Elastizität der Linienführung.

10.
Kleinmeister.

Die auf die großen Meister des beginnenden XVI. Jahrhunderts folgende Künstlergeneration steht schon ganz auf dem Boden der Renaissance. Neben

und nach dem jüngeren *Holbein* wirken *Manuel Deutsch* und *Urs Graf*; *Peter Vischer's* Söhne führen des Vaters Stil in freierer Weise weiter; an *Dürer* schliessen sich mehr der Zeit als dem Wesen nach die Kleinmeister an. Unter ihnen ist *Peter Flötner*, ein vielseitiges und bewegliches Talent, wohl der bedeutendste, wie der selbständigste. Sie haben namentlich durch ihre Kupferstiche gewirkt. Ihr Ornament ist von der oberitalienischen und französischen Renaissance abgeleitet, oft sehr ansprechend, aber selten so schwungvoll wie das italienische. Es unterliegt kaum einem Zweifel, dass diese kleinen Blätter für die Verbreitung der Renaissance, wie für ihren auf weite Gebiete gleichen oder ähnlichen Formencharakter mit bestimmend waren. Darin liegt wohl auch die geschichtliche Bedeutung der Kleinmeister. Ihre Vorgänger erreichen sie allesamt nicht; mit dem Tode *Peter Vischer's* und *Albrecht Dürer's* und mit *Holbein's* Wegzug geht für Deutschland der grosse Stil in Plastik und Malerei zur Rüste. Dass aber die grossen Anfänge der Renaissance in diesen Künsten keine würdige Folge hatten, ändert nichts an der Thatsache, dass die genannten Meister wirklich einen neuen Stil herbeigeführt haben. Die Naturauffassung der nordischen Kunst ist im XVI. Jahrhundert eine andere und eine höhere, als im XV.

Nicht das Gleiche gilt von der Architektur. Auch sie macht vom zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts an eine grosse Wandelung durch; aber diese begreift zunächst nur die formale Ausgestaltung, nicht die Komposition und Konstruktion. Die Dekorationsformen der Renaissance dringen von Süden und Westen ein; aber die Prinzipien der Komposition, die klare Gesetzmässigkeit der italienischen Renaissance bleiben den deutschen Meistern verschlossen.

Wir betrachten die italienische Renaissance als den Raumstil *κατ' ἐξοχήν* und wollen mit dieser Bezeichnung ausdrücken, dass in ihr die Raumgestaltung weniger durch tektonische, als durch ästhetische Momente, Massenverteilung und Verhältnisse, bedingt ist. Vorgebildet ist dieser Raumstil schon in der italienischen Gotik; ja die grossen Dome in Florenz, Bologna und Como gehören in ihrer abstrakten Raumschönheit zu seinen erhabensten Hervorbringungen. Anders in Deutschland. Man wollte in der Hallenkirche einen Vorboten des Raumstils der deutschen Renaissance erkennen; aber wenn sich in der Hallenkirche, allerdings einer abgeleiteten Form des organischen gotischen Kirchengebäudes, ein Raumstil angekündigt haben sollte, was doch erst zu erweisen wäre, so könnte die deutsche Renaissance doch nicht als die weitere Entwicklungsform dieser Keime angesehen werden; denn wenn irgend ein Stil kein Raumstil ist, so ist sie es. Schöne Raumgestaltung nach Massen und Verhältnissen ist nicht das Wesen dieses Stils, der sich um Verhältnisse gar wenig kümmert.

Die Architektur der italienischen Renaissance ist eine in stiller Klarheit ganz in sich selbst beruhende und befriedigte Kunst; sie steht zu der Zeit, da im Norden die ersten Sprossen des neuen Stils keimen, auf der Höhe ihrer Entwicklung. Das dekorativ Spielende, das vielen Werken der Früh-Renaissance anhaftet, ist ganz abgestreift; sie ist Architektur, rein und im höchsten Sinne; sie ist Raumkunst, wie sie in anderen Epochen selten erreicht, nie übertroffen worden ist. Wer sich in ihre besten Werke versenkt, fühlt sich der Kleinlichkeit und Kümmerlichkeit des äusseren Lebens entrückt und in eine höhere Lebenssphäre erhoben; er empfindet an sich die Katharsis, welche die Wirkung jedes erhabenen Kunstwerkes ist.

11.
Architektur.

12.
Verhältnis zur
italienischen
Renaissance.

Von alledem ist bei der deutschen Renaissance kaum eine Spur wahrzunehmen; die geistige Grundlage, auf welcher die künstlerische Gestaltung beruht, ist eine durchaus andere. Während die italienische Renaissance das einzelne Werk zu typischer Bedeutung zu erheben sucht, Gesetzmäßigkeit und Vereinfachung anstrebt, während bei ihr die Rücksicht auf praktische Bedürfnisse hinter den höheren Anforderungen einer strengen Kunst zurücktritt, schmiegt sich die deutsche Renaissance den Bedürfnissen eines sinnlich kräftigen, tüchtigen, aber schlicht bürgerlichen Daseins auf Schritt und Tritt an. Allgemein Gültiges wird gar nicht angestrebt; jeder besondere Fall findet seine besondere Lösung. Jede Aufgabe wird mit gesundem Sinne aufgefaßt und aus den Anforderungen des Zweckes heraus kräftig durchgeführt ohne besondere Rücksicht auf formale Gesetzmäßigkeit. Es ist eine realistische Architektur; ihr künstlerisches Grundprinzip ist das malerische; dieses beherrscht die Komposition die Gruppierung der Massen, wie die dekorative Ausstattung. Die deutsche Renaissance ist nicht da am größten, wo sie auf symmetrische, streng architektonische Komposition ausgeht — die Fassaden, welche nach sog. Ordnungen komponiert sind, sind fast ausnahmslos schwach — sondern da, wo sie ungleichwertige Massen gegeneinander stellt. Sie verteilt den Schmuck nicht regelmäßig über eine Fläche, sondern konzentriert ihn auf einzelne Stellen: Erker, Portale, Giebel und dergl. bei großer Einfachheit des übrigen, und der Schmuck wirkt weniger durch lineare Reinheit der Form, als durch geschickte Verteilung von Licht und Schatten.

In dieser Richtung auf das Malerische schließt sich die deutsche Renaissance der Spätgotik unmittelbar an; die freie Gruppierung der Massen, die unregelmäßige Verteilung des Schmuckes eignen schon der letzten Entwicklungsstufe der gotischen Architektur. Auch ändert sich die Art des Schmuckes nicht sofort. Die Formen der italienischen Renaissance werden vielfach mißverstanden in die Masse der spätgotischen Zierformen eingeführt und mit ihr nicht zu einer stilstrengen, doch aber zu einer im dekorativ malerischen Sinne harmonischen Gesamtwirkung vereinigt. Des inneren Gegensatzes waren sich die Meister nicht bewußt. So erscheint die Aufnahme der Renaissanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, sondern mehr als eine Bereicherung des Formenschatzes. Aber neben Werken, welche nur einzelne Renaissance motive aufnehmen, stehen schon früh solche, welche fast ganz dem neuen Stil angehören und nur einzelne gotische Nachklänge aufweisen. Doch auch sie unterscheiden sich nicht in ihrer Anlage, sondern nur in ihrer Formbehandlung von den spätgotischen Bauten. So erweist sich die Grundrichtung der deutschen Renaissance als eine von der der italienischen durchaus verschiedene, und ein innerer Zusammenhang, wie wir ihn bei der deutschen Malerei und Plastik des frühen XVI. Jahrhunderts nicht verkennen dürfen, besteht nicht.

Mit vorstehendem ist die Stellung der deutschen Renaissance zur italienischen nach ihrer negativen Seite charakterisiert.

Daß ein äußerer Zusammenhang in der Aufnahme der Formen besteht, bedarf kaum der Erwähnung. Vorbildlich sind nicht die Formen der florentinischen und römischen, sondern diejenigen der oberitalienischen Renaissance, die weniger streng als jene das Dekorative niemals ganz überwunden hat und darin dem dekorativen Sinn der deutschen Meister entgegenkam.

Die wichtigsten Ausgangspunkte sind Venedig und die Lombardei. Besonders weit reichend sind die Anregungen, welche von der Certosa ausgingen; sie umfassen Deutschland, die Niederlande, Frankreich und insbesondere Spanien. Dieser Zusammenhang macht es in vielen Fällen schwierig, wenn nicht unmöglich, zu entscheiden, ob die Formen unmittelbar aus der Lombardei oder auf dem Umwege über Frankreich gekommen sind; denn bei der naiven Art des damaligen Kunstschaffens und bei der dekorativen Auffassung, mit der die Deutschen an die Renaissance herantraten, werden die aus ihrem Zusammenhang gerissenen Formen bald mehr, bald weniger frei umgestaltet. Dafs die Renaissance nicht allein von Oberitalien aus, sondern auch von Frankreich, Burgund und den Niederlanden nach Deutschland kam, steht aufser Zweifel. Ich kenne die Renaissance des nordöstlichen Frankreich und Burgund zu wenig, um die Wege angeben zu können, auf denen die Übertragung stattfand. Der enge Zusammenhang der Niederlande mit Burgund ist durch die politische Vereinigung im XV. Jahrhundert begründet. Ich erkenne hier, wie in Frankreich, die Schule der *Certosa*. Der Schule von Fontainebleau vermag ich nicht die Bedeutung beizumessen, die ihr gewöhnlich beigelegt wird; dagegen dürfte eine nähere Untersuchung erweisen, dafs wie im XV., so auch im frühen XVI. Jahrhundert mächtige Anregungen von Burgund ausgegangen sind.

13.
Anregungen
von Oberitalien,
Burgund und
Frankreich.

Fragen wir, wie und durch wen die Formen der Renaissance nach Deutschland gebracht wurden, so sind zuerst deutsche Bauhandwerker, Steinmetze, wohl auch Maurer zu nennen, die auf ihren Wanderschaften nach Italien oder nach Frankreich kamen, wie jener Meister *Hieronymus*, der den *Fondaco de' Tedeschi* in Venedig gebaut hat. Ihre Namen sind uns nur ausnahmsweise erhalten. Aber die auf der Wanderschaft gewonnenen Kenntnisse der Steinmetze und Baumeister sind nicht die einzige, vielleicht auch nicht die wichtigste Quelle für das Eindringen und die Verbreitung des neuen Stiles. Die Werke der Maler und Bildhauer, vor allem die Epitaphien, die Kupferstiche und Holzschnitte der deutschen Kleinmeister, die weite Verbreitung fanden, tragen eine, wenn auch mangelhafte Anschauung der Renaissanceformen in alle Gauen des Landes. Italienische und französische Holzschnitte, welche einzeln oder als Illustrationen von Büchern nach Deutschland kamen und da nachgeahmt wurden, tragen gleichfalls viel zur Verbreitung der Renaissance bei. Die Formen der Architektur und der architektonischen Dekoration erscheinen auf den Büchertiteln, den Randleisten, den Signaten und selbst auf den architektonischen Darstellungen, wie im *Vitruv* des *Fra Giocondo* u. a., in vereinfachter und vergrößerter Form. Die Anforderungen der linearen Deutlichkeit bedingten bei diesen kleinen Umrifszeichnungen Vereinfachungen und Umgestaltungen der körperlichen zu flächenhaften Formen. Die elastischen Akanthusranken der Relieffüllungen und der Grottesken werden reduziert; die struktiven Elemente, so weit es sich nicht um die unmittelbare Darstellung von Architekturformen handelt, werden in das Ornamentale übersetzt. Diese reduzierten Formen werden nun von Leuten, welche volle Renaissance niemals gesehen hatten, wieder in das Plastische zurückübersetzt. Viele Unbeholfenheit, viele Mißverständnisse mußten bei diesem Vorgehen mit unterlaufen; aber es bekundete sich doch auch viel gesunder Sinn und ein reiches plastisches Geschick, das auch mit den wenig verstandenen Formen ansprechende Wirkungen zu erzielen verstand.

14.
Art und Weise
des
Eindringens.

Endlich trugen zur Einführung der Renaissance in Deutschland wandernde Italiener bei, welche als Maurer und Steinmetze in Deutschland, sei es nach

fremden, sei es nach eigenen Entwürfen, arbeiteten. Schon vom frühen Mittelalter an waren italienische Maurer — *magistri Comacini* — da und dort diesseits der Alpen thätig, und im XVI. Jahrhundert begegnen wir allenthalben in Deutschland neben einheimischen auch italienischen Meistern. Von diesen schloßen sich die einen der deutschen Auffassung mehr oder weniger an, so daß es oft nicht möglich ist, ihre Werke nach stilistischen Merkmalen von denjenigen der Deutschen zu unterscheiden, während die anderen die italienische Weise strenge festhalten.

15.
Haupt-
richtungen
der
Renaissance
in
Deutschland.

Je nachdem die Formen der Renaissance eine Umbildung in das Germanische erfahren oder ihren heimischen Charakter beibehalten, sind nun in der Renaissance Deutschlands von Anbeginn an zwei Strömungen zu unterscheiden, deren eine wir als »deutsche Renaissance«, deren andere wir als »italienische Renaissance in Deutschland« bezeichnen können.

Ein zweiter Gegensatz besteht zwischen dem Süden und dem Norden des Landes. Er beruht weniger auf den verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten der Ober- und Niederdeutschen, als auf den verschiedenen Ausgangspunkten, von welchen aus sich die Renaissance im Süden und im Norden verbreitet. Wohl treffen wir auch im Norden zuweilen italienische Meister; aber die Beziehungen zu Italien sind doch lange nicht so innige, wie im Süden. Auch von Süddeutschland aus dringt die Renaissance nur sporadisch und in der Baukunst kaum in merkbarer Weise in das niederdeutsche Gebiet ein. Die ersten Renaissancebauten Niedersachsens und Westfalens scheinen von der obersächsischen Schule abhängig zu sein; für das Rheinland dagegen ergeben sich schon sehr früh Beziehungen zur niederländischen Renaissance; etwa von 1550 an geht von den Niederlanden aus eine mächtige Renaissance-Strömung durch ganz Norddeutschland und erstreckt sich auch auf Dänemark. Das Verhältnis ist dadurch ein weit einfacheres, als im Süden; die obersächsische wie die niederländische Renaissance sind schon im nordischen Sinne umgestaltet; ihre oft harten und trockenen Formen sind dem deutschen, im besonderen dem niederdeutschen Geiste schon assimiliert. Sie werden auf ihrem Zuge durch Norddeutschland angenommen, wie sie sind; die formbildende Arbeit, die dem Süden so viele Mühe kostete, fällt weg. Dies bedingt, daß der Norden ein Werden des Stils, eine Früh-Renaissance nicht kennt oder vielmehr, daß sie für ihn in den Niederlanden zu suchen ist.

In Anbetracht der verschiedenen Wege, auf denen die Renaissance in Süddeutschland eingedrungen ist, muß die große Gleichartigkeit der Formengebung an den verschiedensten, weit entlegenen Orten auffallen. Wenn einzelne große Meister, wie *Burgkmair*, die beiden *Holbein*, *Peter Vischer* und seine Söhne, schon den gesamten Formenkanon der ersten Periode der oberdeutschen Renaissance aufstellen und gewiß weitreichenden Einfluß ausgeübt haben, so sind ihre Werke doch nicht überall bekannt geworden, wo die Renaissance Anwendung fand. Auch Schul- oder Hüttenzusammenhänge, wie wir sie in der deutschen Gotik unschwer wahrnehmen, lassen sich in der Renaissance vorerst kaum nachweisen. Offenbar hat sich mancher Meister nach sehr unvollkommenen Vorbildern, wie ich solche oben kurz charakterisiert habe, auf eigene Faust gebildet. Und doch finden wir allenthalben den gleichen Formencharakter.

Die Erscheinung läßt sich nur einigermaßen durch die gemeinsame Schulung an den spätgotischen Formen erklären. Auge und Hand des Künstlers sind durch Erziehung und Gewohnheit in feste Richtungen gebannt; er sieht

mehr und schärfer, aber meist auch einseitiger als der Laie; er vermag nur die Seiten des Gegenstandes wiederzugeben, welche sein Auge erschaut und deren Zuge seine Hand zu folgen vermag. Diese Beschränktheit ist kein Mangel; sie allein ermöglicht die Ausbildung einer bestimmten Individualität, sei es einzelner Persönlichkeiten, sei es ganzer Schulen; sie allein ermöglicht es auch mittleren Talenten, in den Künsten Gedeihliches zu leisten.

Der deutschen Architektur des XVI. und XVII. Jahrhunderts sind führende Geister, wie sie der Plastik und Malerei beschieden waren, versagt geblieben. Der jüngere *Holbein*, welcher der Führer hätte werden können, bewegt sich in seinen Fassadenentwürfen in einer idealen Welt. Sollen wir den Mangel eines großen Bahnbrechers beklagen? Was ist aus der deutschen Malerei und Plastik nach *Dürer's* und *Vischer's* Tod und nach *Holbein's* Wegzug geworden? Und hätten selbst diese Heroen die deutsche Kunst auf ihrer idealen Höhe halten können in einer Epoche, welche von ganz anderen, als künstlerischen Interessen auf das Tiefste ergriffen war?

Die deutsche Renaissance ermangelt der ganz großen Genies; aber sie weist eine große Zahl starker und mittlerer Talente auf. Gerade die Werke solcher Meister sprechen den Geist ihrer Zeit am reinsten aus. Eigenwillig geht jeder seinen Neigungen nach; denn es ist der Deutschen Gemüt, daß sie stets neue Formen suchen, die zuvor nie gesehen waren; aber im Grunde bewegen sie sich mit all' ihrer Willkür in einem beschränkten Kreise, den zu erweitern ihre Individualität nicht stark genug ist. Wenige Werke erheben sich über eine mittlere Höhe, und fast alle sind vom gleichen Geiste beseelt.

Die deutschen Meister des XVI. Jahrhunderts stehen auf dem Übergang vom Handwerker zum Künstler; noch macht sich der Zwang des Zunftwesens geltend, und wenn auch einer oder der andere eine Studienreise nach Italien macht, wie *Heinrich Schickhardt* oder *J. Wolf*, im Grunde bleiben sie Handwerksmeister. Dies erklärt einerseits ihre technische Tüchtigkeit, aber andererseits auch, daß bei ihnen die künstlerische Individualität nicht stark genug ausgebildet ist, um sich völlig frei im Kunstwerk auszusprechen. Bei aller Beschränkung macht sich aber viel originale Kraft geltend. Welche naive Freude am Schaffen spricht sich in den stets wechselnden Kompositionen aus, welche Wärme der Empfindung, welche Sicherheit des dekorativen Gefühles! Wenige Werke sind rein und widerspruchlos durchgeführt; vieles bleibt in der Komposition ungelöst, vieles in den Einzelheiten unbeholfen und mißverstanden; allenthalben aber kommt die behagliche Freude am Leben kräftig zum Ausdruck.

Es wäre wichtig, das Verhältnis des Volkes oder wenigstens einiger Kreise desselben zur Kunst näher zu kennen; denn der Charakter der Kunst einer Zeit wird nicht einseitig durch die Künstler, sondern in nicht geringem Maße auch durch die Kreise bestimmt, an welche sich die Kunst wendet und welche sich an ihr erfreuen. Leider ist in dieser Hinsicht wenig vorgearbeitet. Zwar gestatten die Denkmäler selbst einen Rückschluß; aber unmittelbare Zeugnisse in der Litteratur sind noch nicht gesammelt, dürften auch nicht zahlreich sein. Ich kann nur einige flüchtige Bemerkungen bieten.

Im Gegensatze zur mittelalterlichen Baukunst ist die Renaissance wesentlich profan. Wohl sind zu allen Zeiten des Mittelalters stattliche, oft bedeutende Profanbauten entstanden; aber das Konstruktionssystem und die Formen haben sich am Kirchenbau entwickelt. In der deutschen Renaissance sind Kirchen-

16.
Verhältnis der
Laien zur
Kunst; profaner
Charakter der
deutschen
Renaissance.

bauten nicht eben zahlreich; viele derselben halten noch am gotischen System fest; der Profanbau hat durchaus die Führung.

17.
Bürgertum.

Die mächtigsten Impulse für die Aufnahme der Renaissance gehen von den Städten aus. Diese hatten im späteren XV. Jahrhundert einen Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht; ein reiches, wohl organisiertes öffentliches Leben hatte sich ausgebildet; große Handelsunternehmungen brachten Wohlstand, ja Reichtum; im Bürgertum konzentriert sich auch die Bildung der Zeit; sie ist nicht sehr hoch, aber gesund und achtenswert. Es ist ein kraftvolles Geschlecht, das auf die äußere Erscheinung Gewicht legt. Mit dem Wohlstand steigern sich die Ansprüche an die Wohnlichkeit. Das Haus ist des Mannes Stolz, der Hausfrau Freude; am Äußeren wie im Inneren statten sie es nach besten Kräften aus. Die Stuben erhielten Vertäfelungen und zierliche Holzdecken; die Verglasung der Fenster wurde allgemein; bunte Scheiben mit historischen, allegorischen oder heraldischen Darstellungen wurden beliebt; an Stelle des Kamines trat der Kachelofen, der nicht selten bunt glasiert war; bunte Teppiche schmückten die Wände; vor allem aber wurde das Mobiliar reichlicher; Gemälde und Prunkgefäße aus Metall oder Glas schmückten die Räume, und die gediegene Pracht einer schönen und zweckmäßigen Tracht entsprach der prunkvollen Ausstattung der Wohnungen.

Der Sinn für das öffentliche Leben ist noch ein sehr reger, und die ratsfähigen Bürger widmen sich dem Dienste der Gemeinde im Rat und im Kriegswesen. Auch der Handwerker arbeitet nicht abgesondert, sondern innerhalb seiner Zunft. Eine große Reihe stattlicher Rathäuser, Zunfthäuser, Kaufhäuser und andere Bauten sind die monumentalen Zeugnisse jener städtischen Gemeinwesen. Ernst und tüchtig, sprechen sie ihren Zweck fast stets klar aus, und diese innere Wahrheit ist eine der erfreulichsten Seiten der deutschen Renaissance.

So ist die Freude an der Verschönerung der Umgebung durch die Kunst und am Besitze von Kunstwerken allgemein verbreitet; aber es ist mehr das Reiche, als das einfach Schöne, was gefällt, und ein so hoher Kunstsinn, wie wir ihn in Italien allenthalben finden, kommt in Deutschland selten vor.

18.
Fürsten.

Ein mächtiger Förderer des neuen Stils ist auch das aufstrebende Territorial-Fürstentum. Der Glanz des kaiserlichen Hofes sollte erreicht, wenn möglich überboten werden. Ein Mäcenatentum fehlt nicht ganz.

Maximilian, der Liebling der Humanisten und der Dichter, ist in seiner Vielseitigkeit ein Mensch der Renaissance, allerdings nur der deutschen; ihm fehlt die höhere Bildung. Er beschäftigt die größten Meister an kleinen Aufgaben. Wohl stehen ihre Zeichnungen höher als die Texte, welche sie illustrieren; aber so reizvolles sie geschaffen haben, müssen wir doch bedauern, daß es nur Holzschnitte, keine monumentalen Malereien sind. Der Gedanke seines Grabmales ist groß, und trotz mancher Mängel der Ausführung ist das Werk von großer, bleibender Wirkung.

Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, vereinigte an seinem Hofe einen Kreis von humanistisch gebildeten Männern und wurde darob von *Reuchlin* gepriesen. Auch der bildenden Kunst war er zugethan; *Peter Vischer*, *Flötner* und der merkwürdige Maler *Matthias Grünewald* haben für ihn gearbeitet. Was er in Halle gebaut hat, gehört der Spätgotik an.

Höhere Baugesinnung bethätigen die pfälzischen Wittelsbacher, vor allen *Otto Heinrich*. Er begann in den dreißiger Jahren den Bau des Schlosses Neuburg und setzte in Heidelberg die von seinen Vorgängern begonnenen Bauten

in glänzender Weise fort. Im Beginn des XVII. Jahrhunderts fand er in *Friedrich IV.* einen würdigen Nachfolger. Der *Otto-Heinrich's-Bau* und der *Friedrich's-Bau* sind wohl die monumentalsten Zeugnisse der deutschen Renaissance.

Den Bauten der Pfälzer reihen sich diejenigen der bayerischen Wittelsbacher würdig an. Hier herrscht anfangs italienischer, später italienisch-niederländischer Geist; *Wilhelm V.* und *Maximilian I.* erweisen sich als hochsinnige Förderer der Künste.

Nicht allenthalben treffen wir diese Höhe der Baugesinnung; aber rege Baulust beseelt fast alle deutschen Fürsten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, und überall erheben sich stattliche Schlösser.

Den Fürsten thun es die *Fugger* in Augsburg gleich. Ihre Grabkapelle bei *St. Anna* ist der erste Renaissancebau in Deutschland (1512), und wenige Jahre später (1515) bauen sie ihr palastartiges Haus an der Hauptstrasse, von dessen früherer Herrlichkeit leider nur noch geringe Spuren übrig sind. *Jakob Fugger* berief um 1570 den Maler *Ponzano* aus Venedig nach Augsburg zur Ausschmückung einiger Räume des Palastes, und dieser Meister hat später in Landshut und München an der künstlerischen Ausstattung der herzoglichen Bauten mitgewirkt.

Weniger thätig ist die Kirche; ihren baulichen Bedürfnissen war in den vorhergehenden Jahrhunderten Genüge geleistet worden, und noch harrete manches große Unternehmnen der Vollendung. Die großen Kirchenbauten der Jesuiten, sowie diejenigen des Würzburger Fürstbischofs *Julius Echter von Mespelbrunn* gehören der Spätzeit der Epoche an. Der Protestantismus hat es zu höherer Selbständigkeit auf dem Gebiete des Kirchenbaues überhaupt nicht gebracht. — Das XVI. Jahrhundert, von religiösen Kämpfen erfüllt, war keine Periode für eine gedeihliche Entwicklung der kirchlichen Baukunst.

Die großen geistigen Bewegungen der Zeit, der Humanismus und die Reformation haben auf die bildenden Künste nicht in dem Maße eingewirkt, als man anzunehmen geneigt ist.

Die italienische Renaissance steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Humanismus, der in Italien mehr ästhetische als wissenschaftliche Ziele verfolgte. Die Italiener erblickten in dem Wiederaufleben des klassischen Altertums, das doch nur eine angenehme Fiktion war, eine Rückkehr zu der heimischen, ererbten, aber durch die Einfälle der Barbaren getrübt Kunst- und Lebensanschauung. Und wirklich lebte in ihnen noch so viel vom antiken Geiste, daß eine der altrömischen geistesverwandte und doch überlegene Kunst erblühen konnte. Was eine rein ästhetische Weltanschauung, auf alle Lebensverhältnisse angewandt, Herrliches hervorbringen kann, ist wenigstens in den bildenden Künsten erreicht worden; im Leben aber sind auch die ethischen Schwächen, welche sie mit sich bringt, klar zu Tage getreten. Sie, nicht zum wenigsten die unklare Stellung zu Religion und Kirche, haben das frühe Ende der Renaissance und den tief gehenden Umschlag der Stimmungen schon bald nach 1500 verschuldet.

Der deutsche Humanismus ist von Anbeginn an anders geartet. Er hat eine mehr philologisch-wissenschaftliche und pädagogische Richtung. Die älteren Humanisten stehen noch durchaus auf dem Boden der christlichen Rechtgläubigkeit; aber die steigende Bewunderung für das klassische Altertum führte bei vielen der späteren Humanisten zu einer Entfremdung von der Kirche, und

19.
Kirche.

20.
Humanismus.

jubilend stellten sie sich auf der Seite *Luther's*, als der große Kampf der Geister begann.

Bei aller Bewunderung war das Verhältnis zum Altertum in Deutschland doch ein ganz anderes, als in Italien. Man konnte die Römer nicht als seine Ahnen, ihre Sprache und Kunst nicht als ein verlorenes und wieder gewonnenes Erbe betrachten. Darum konnte der Humanismus in Deutschland auch nicht wahrhaft volkstümlich werden. Für die Künste war er unfruchtbar. Freude an den bildenden Künsten nehmen wir bei den deutschen Humanisten nur selten und in beschränktem Maße wahr; unmittelbare Förderungen der Renaissance ist von ihrem Kreise nicht ausgegangen. Eine mittelbare Einwirkung kann ihnen nicht abgesprochen werden. Die griechischen und römischen Sagen und Geschichten wurden übersetzt und gewannen eine weite Verbreitung. Es konnte nicht fehlen, daß sie auch künstlerisch dargestellt wurden. In den Werken der Kleinmeister nehmen sie einen breiten Raum ein. Auch die massenhaften Allegorien in profanen Darstellungen mögen auf humanistische Einwirkungen zurückzuführen sein. Daß Humanisten an der Aufstellung von Programmen für Zeichnungen und namentlich für monumentale Malereien beteiligt waren, ist aus litterarischen Zeugnissen, wie aus den Denkmälern ersichtlich.

Aus der allgemeinen Bewunderung des Altertums ergab sich auch diejenige der antiken Baukunst. Ohne daß man sie kannte, hielt man sie für besonders herrlich und war zur Aufnahme der antikischen Weise geneigt. Auf antike Denkmäler ist wohl kein deutscher Baumeister zurückgegangen; man nahm die oberitalienische Renaissance schon für die Urquelle und machte von dieser abgeleiteten Kunst weitere Ableitungen.

Die deutsche Früh-Renaissance steht in gar keiner näheren Beziehung zur Antike; erst die Lehrbücher *Vitruv's*, in der Übersetzung von *Rivius* (1548), und *Serlio's* Bücher von der Architektur (1542) vermittelten den Deutschen einigermaßen die Kenntnis der antiken Ordnungen; aber ihr Einfluß auf die Praxis war gering.

21.
Reformation
und Gegen-
reformation.

Die weltgeschichtliche Aufgabe der deutschen Nation lag im XVI. Jahrhundert nicht auf ästhetischem, sondern auf religiösem Gebiete. Nicht *Erasmus* oder *Hutten*, nicht *Dürer* oder *Hans Sachs* ist der Mann des Jahrhunderts, sondern *Martin Luther*. Man mag zu *Luther* stehen, wie man will; daß er dem religiösen Empfinden des größten Teiles seines Volkes auf Jahrhunderte hinaus die Wege gewiesen, daß sich der gesamte Entwicklungsgang des deutschen Geisteslebens unter den Nachwirkungen seiner Thaten bis auf unsere Tage vollzogen hat, läßt sich nicht bestreiten, und seine überragende Größe zeigt sich auch darin, daß wir noch heute in kein objektives Verhältnis zu ihm getreten sind, daß wir noch heute mit begeisterter Liebe oder bitterem Haß auf ihn blicken.

Der Sturm, den er entfesselt, ergreift und beherrscht sofort alle Geister; leidenschaftlich nehmen die einen für, die anderen wider ihn Partei. Alle anderen geistigen Interessen treten vor diesem Kampfe um die höchsten Güter zurück. Unerhörter Geisteszwang wird von allen Seiten geübt; immer wieder wird die Entscheidung der Waffen angerufen, und erst in völliger Erschöpfung kommen die deutschen Völker mit dem Frieden von Münster und Osnabrück zur Ruhe.

Die Reformation hat keine unmittelbaren Beziehungen zu den bildenden Künsten und war ihnen nicht förderlich, am wenigsten der Baukunst. Ihre

mittelbaren Einwirkungen dagegen sind sehr bedeutend. Die Reformation und die katholische Gegenreformation haben eine unüberbrückbare Kluft im Geistesleben der Nation aufgerissen; der katholische Süden und der protestantische Norden gehen von nun an getrennte Wege, und für die katholischen, vlämischen und die protestantischen holländischen Provinzen der Niederlande gilt das Gleiche. Aber wenn im Süden der Katholicismus, im Norden der Protestantismus vorwiegt, so greifen doch hier, wie dort die Gebiete der Konfessionen vielfach ineinander ein, und die konfessionellen Gegensätze reichen zur Erklärung der

Fig. 1.



S. PICKERSGILL del. 95.

Fenster vom Zunfthaus der Fischer zu Mecheln¹⁾.

der Hand. Ihre Stellung war schon eine ganz andere, als die der alten deutschen Handwerksmeister. Dem Kavalier und Diplomaten *Rubens* that es allerdings keiner gleich; aber angesehene, des Zwanges der Zünfte überhobene Stellungen nahmen die Kunstintendanten der deutschen Fürsten *Friedrich Sustris*, *Peter Candid* in München, *Bartholomaeus Spranger* in Prag u. a. doch ein.

Wie schon früher die Maler, machen nun auch einzelne süddeutsche Baumeister Studienreisen nach Italien. *Heinrich Schickhardt* in Stuttgart und der Augsburger *Elias Holl* haben uns in ihren autobiographischen Aufzeichnungen

Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete nicht entfernt aus. Sie sind im späten XVI. und im XVII. Jahrhundert sehr schroff und weichen im XVIII. einer weit gehenden Toleranz; aber ihre Einwirkung auf Wissenschaft und Kunst tritt gerade im XVIII. Jahrhundert am greifbarsten zu Tage.

Die Gegenreformation mußte aus äußeren und inneren Gründen der Aufnahme des italienischen Barockstils förderlich sein, während der Protestantismus ein Beharren am nationalen Stil begünstigte. Nachdem aber in katholischen, wie in protestantischen Ländern grössere oder kleinere Gebiete der anderen Konfession angehörten, konnte es nicht ausbleiben, daß diese der allgemeinen Richtung ihrer Umgebung folgten.

Die Gegenreformation hatte eine engere Verbindung der deutschen Kirche mit Rom zur Folge; auch der Verkehr der katholischen Höfe mit Rom ist zu der Zeit, zu der die lutherische Lehre ausgerottet und das Volk zur Kirche zurückgeführt wurde, ein sehr reger. Im Gefolge der Gegenreformation hält der italienische Barock seinen Einzug in Deutschland. Italiener und italienisch gebildete Niederländer kommen an die Höfe von Wien, München, Salzburg, Brüssel u. a., und einige dieser vielseitigen Meister haben die Leitung aller künstlerischen Unternehmungen der Fürsten in

22.
Eindringen des
italienischen
Barock.

¹⁾ Nach: YSENDYCK, J. J. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xme au XVIIe siècle*. Brüssel 1880—89.

über ihre Reisen berichtet; daß *J. Wolf*, der Erbauer des Nürnberger Rathauses, in Italien war, wissen wir aus anderen Quellen.

Was auf diesen Wegen nach Deutschland und den Niederlanden kam, war kein einheitlicher Stil. Sind schon die Richtungen der italienischen Spät-Renaissance und des Barock mannigfach verschiedene und findet die treffliche Charakteristik des Barock, welche *Wölfflin* (Renaissance und Barock) gegeben hat, streng genommen nur auf den römischen Barock Anwendung, so mußten die verschiedenen Wege der Übertragung weitere Differenzierungen bedingen. Die ernste Größe des italienischen Barock haben nur einige der von Italienern entworfenen und ausgeführten Bauten. Die Architektur der italienisierenden Niederländer ist, wenn sie sich auch im Formalen dem Barock mehr oder minder anschließt, in ihrer Raumbehandlung mehr eine verspätete Renaissance. Die Deutschen endlich bilden sich, so gut es geht, an der spröden Kunst *Palladio's*. Trotz aller Verschiedenheiten ist aber diesen Übertragungen der italienischen Architektur nach dem Norden doch eines gemein, das sie in Gegensatz zur deutschen Renaissance stellt: der Zug in das architektonisch Große. Die Führung geht wieder an den Kirchenbau über.

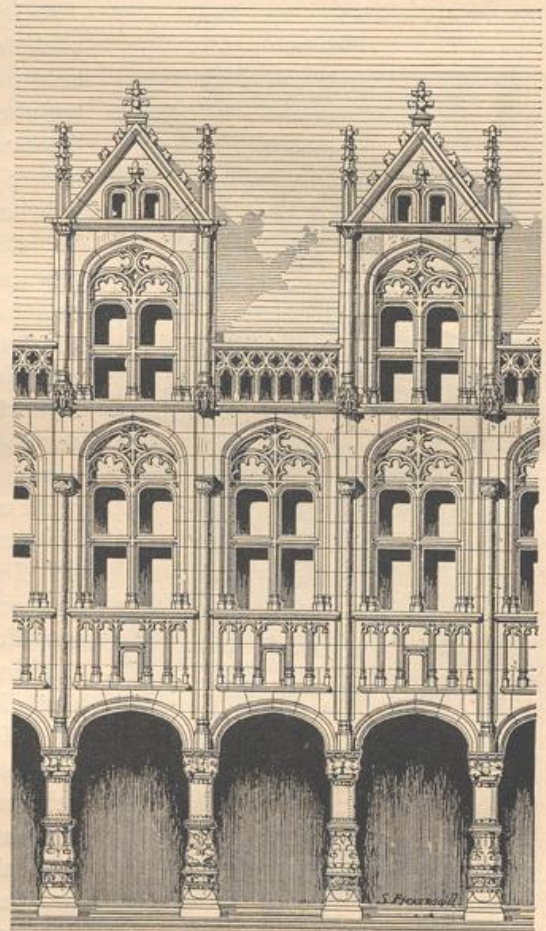
23.
Deutscher
Barock.

Der Norden beharrt beim nationalen Stil. Die Faktoren, welche das breite Einströmen des italienischen Barock in Süddeutschland förderten, fielen in den protestantischen Landen weg; aber auch in den katholischen Provinzen in Rheinland und in Westfalen hat, soweit ich sehe, der italienische und italienisierende Barock keine Verbreitung gefunden; dagegen tritt hier die Renaissance in eine Entwicklungsphase, welche man als deutschen Barock bezeichnen kann. Die nähere Begründung dieser Benennung erfolgt an anderer Stelle.

Die Gattungen des italienisierenden und des deutschen Barock bezeichnen die Hauptströmungen der deutschen Architektur des späten XVI. und der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; keineswegs aber lassen sich ihnen alle Erscheinungen subsummieren. Eine Ausnahmestellung nimmt eine Reihe hochwichtiger Bauten der pfälzischen und fränkischen Lande ein, eine Ausnahme-

²⁾ Nach ebendas.

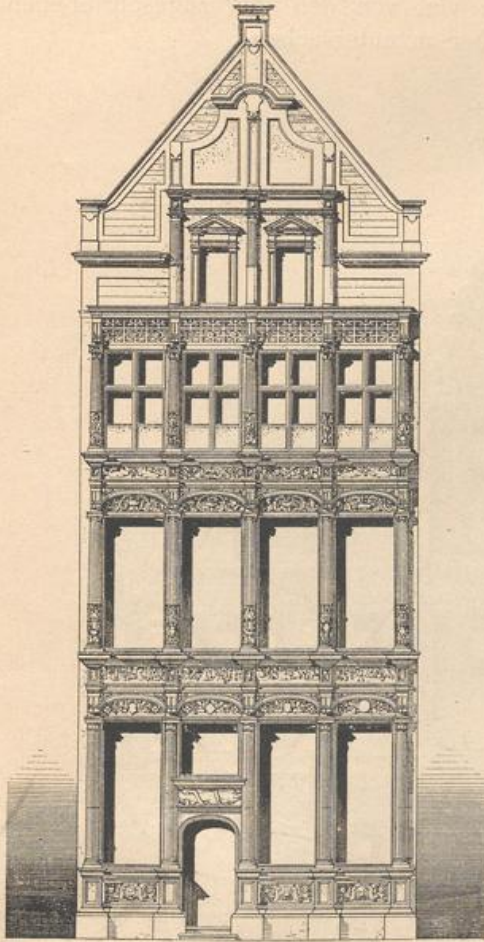
Fig. 2.



Hof des bischöflichen Palastes zu Lüttich²⁾.

stellung die sonderbare Nachblüte der gotischen Architektur in der gleichen Zeit, von vereinzelt Erscheinungen da und dort nicht zu reden.

Fig. 3.

Haus zum großen Salm zu Mecheln⁵⁾.

Bis tief in den dreißigjährigen Krieg hinein wird in Deutschland noch viel gebaut. Ganz allmählich erschöpft sich der außerordentliche Reichtum des Landes. Erst die zweite Hälfte des Krieges, in der von einer Kriegführung im großen Stil nicht mehr die Rede ist und Heere und Volk mehr und mehr verwildern, hat Deutschland wahrhaft zu Grunde gerichtet; nicht der Sieg der einen oder anderen Partei, sondern Armut, Entvölkerung und Entkräftung machen dem jammervollen Kriege ein Ende.

Nach dem Kriege beginnt eine neue Epoche der deutschen Kunstgeschichte. Die bildenden Künste werden international und treten von der führenden Stelle, welche sie während der Epoche der Renaissance inne hatten, zurück. Die Stimmung der Zeit ist lyrisch geworden; die gesteigerte Innerlichkeit der katholischen Religiosität, wie des protestantischen Pietismus findet ihren adäquaten Ausdruck nicht in den bildenden Künsten, sondern in der Musik. In merkwürdiger Parallele zu *Dürer* und *Holbein*, den Begründern der deutschen Renaissance, stehen an der Schwelle des XVIII. Jahrhunderts zwei Musiker: *Johann Sebastian Bach* und *Georg Friedrich Händel*.

24.
Ende.

2. Kapitel.

Das Ausklingen der Gotik und der Beginn der Renaissance in den Niederlanden.

Die niederländische Renaissance mußte streng genommen im Zusammenhang mit der burgundischen behandelt werden. Ich kenne weder die eine, noch die andere genügend und kann nur einige allgemeine Bemerkungen zur Renaissance der Niederlande bieten.

Renaissancebauten aus dem XV. Jahrhundert sind nicht vorhanden. Wohl aber dringen noch im XV. Jahrhundert einzelne Renaissance motive in die üppige Spätgotik der Niederlande ein. Wann diese Aufnahme von Renaissanceformen beginnt, ist deshalb eine unwesentliche Frage, weil sie mehr einen Zuwachs des

25.
Gotische Bauten
mit einzelnen
Renaissance-
formen.

⁵⁾ Nach ebendas.; Einzelheiten siehe ebendas., *Sculptures*, Pl. 1 u. Lit. S, Pl. 3.
Handbuch der Architektur. II, 7.