



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Bezold, Gustav von

Stuttgart, 1900

9. Kap. Die deutsche Spät-Renaissance und der Barock

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

oberen Stockwerke führen eigene Treppen. Schöne Dielen finden sich noch in Bremen, in Lübeck (Haus der Schiffergesellschaft), in Hildesheim, wohl auch in anderen Städten. Wie weit der stattliche Innenraum des *Leibnitz*-Hauses in Hannover ursprünglich ist, weiß ich nicht anzugeben.

9. Kapitel

Die deutsche Spät-Renaissance und der Barock.

Um 1550 ist die oberdeutsche Renaissance fertig und erhält sich mehrere Jahrzehnte hindurch auf der gleichen Entwicklungsstufe. Aber schon etwa von 1560 an entstehen einzelne Werke, welche andere Ziele verfolgen. Sie lassen fremde Einflüsse deutlich erkennen; ihre stilistische Gesamthaltung aber ist deutsch. Das Verhältnis ist ein ähnliches, wie bei den Übergangsbauten des XIII. Jahrhunderts. Noch ist die eigene Empfindung der Künstler so kräftig, daß sie durch ausländische Weise angeregt und befruchtet, aber nicht beherrscht wird. Diese Meister erkennen an den Werken des Auslandes, Italiens und Frankreichs, daß es in der Architektur höhere Kompositionsprinzipien giebt, als das rein malerische der deutschen Renaissance, und sie streben eine strengere und reiner abgewogene Gliederung ihrer Fassaden an. Darin, weit mehr als in der Formbehandlung, unterscheiden sich ihre Werke von jenen der deutschen Renaissance im engeren Sinn.

So eigenartig und selbständig diese Bauten sind, so kann doch nicht verkannt werden, daß auch sie dem Eindringen der italienischen Kunst Vorschub leisteten. Die derben und willkürlichen Formen der deutschen Renaissance standen in gutem Einklang mit der freien Kompositionsweise des Stils; sie mußten aber rasch verlassen werden, sobald eine strengere und gesetzmäßigere Komposition angestrebt wurde. Im Grunde sind die Schlösser zu Heidelberg, Mainz u. a. doch nur Versuche, eine Aufgabe selbständig zu lösen, die anderwärts schon gelöst war. Während aber hier die Detailformen sich dem Gesamtsystem nur widerstrebend einfügen, sind sie in Italien und sogar in Frankreich mit ihm erwachsen und ausgebildet worden. Es war nicht nur bequemer, sondern auch folgerichtiger, das System mit seinen Einzelformen von Italien zu übernehmen. Schon während in Heidelberg der Friedrichsbau entstand, wurde in Prag und München in italienischem Stil gearbeitet, und mit dem englischen Bau drang eine ähnliche Stilrichtung auch in Heidelberg ein. Den vielversprechenden Anfängen einer monumentaleren Richtung in der deutschen Renaissance war eine Weiterentwicklung nicht beschieden.

Bei diesem Stilwandel, der das Ende der deutschen Renaissance einleitet, wirken allgemeinere Ursachen mit. Hier sollte nur darauf hingewiesen werden, daß auch innere Gründe gerade einigen Hauptwerken der deutschen Renaissance einen bestimmenden Einfluß auf die Folgezeit versagten. Der Wert eines Kunstwerkes wird aber zuletzt nicht nach historischem, sondern nach ästhetischem Maße gemessen, und nicht nur das Heidelberger Schloß, sondern auch einige andere Werke dieser Gruppe werden stets zu den bedeutendsten Schöpfungen der Renaissance in Deutschland gezählt werden.

Gegen den Ausgang des Jahrhunderts geht die deutsche Renaissance allenthalben in den Barock über.

72.
Ende
der
deutschen
Renaissance.

73.
Barockstil.

Es mag fraglich erscheinen, ob man bei einem Stil, welcher von Anfang an so viel des Irrationellen enthält, überhaupt von Barock sprechen darf. Der Begriff des Barock steht noch nicht vollkommen fest. *Heinrich Wölfflin* hat ihn zwar bestimmt definiert, zugleich aber auch beschränkt. Nun ist der römische Barock, dem *Wölfflin's* Untersuchungen gelten, allerdings eine Erscheinung für sich, welche ihren eigenen Namen verlangen darf; aber ähnliche Erscheinungen treten am Ausgang jeder Stilepoche auf, und gerade das ihnen Gemeinsame ist mehr als der spezifische Stimmungsgehalt des römischen Barock das, was man bisher unter dem Wort »barock« verstanden hat. Es ist das Hinarbeiten auf gesteigerte Wirkungen durch Häufung und Übertreibung der Formen, die Eindringlichkeit der Formensprache im ganzen, das Suchen nach Originellem um seiner selbstwillen, selbst auf Kosten der Klarheit des Ausdruckes im einzelnen, das Kapriciöse, das Malerische, der Mangel an Naivität. Der Barock hat niemals die Fähigkeit, eine eigene Formensymbolik zu erfinden; er arbeitet mit den Formen des alten Stils; aber er verändert sie so, wie die veränderte ästhetische Anschauung verlangt. Eine erregte Stimmung kommt in vielen und großen Worten zum Ausdruck.

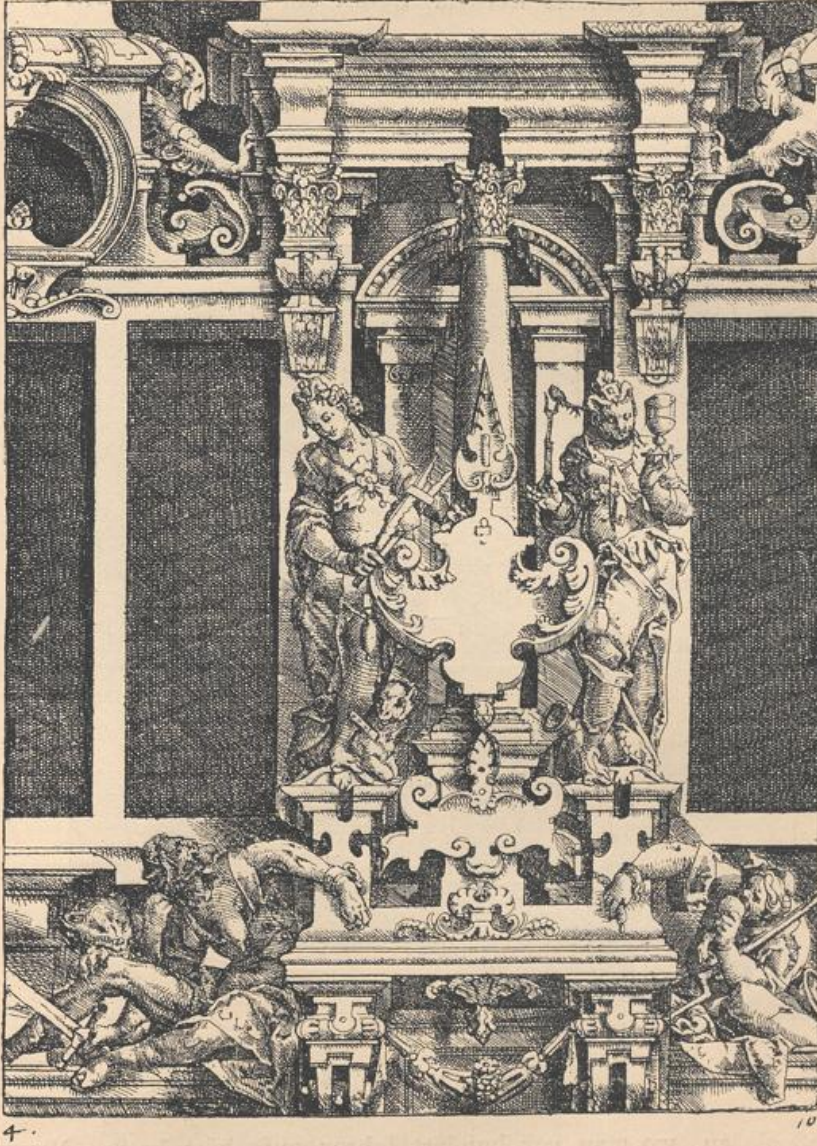
In diesem Sinne ist Barock überhaupt kein bestimmter Stil, sondern eine Phase der Stilentwicklung; man kann von einem Barock der Antike, man kann von einem solchen der Gotik sprechen.

Bei der römischen und der Florentiner Renaissance ist der Umschwung zum Barock ein vollständiger und vollzieht sich in voller Klarheit. Renaissance und Barock sind in Italien trotz der gemeinsamen Grundlage der antiken Formen zwei verschiedene Stile. Bei der deutschen Renaissance ist ein so tiefgehender Unterschied im voraus durch das ganze Wesen des Stils ausgeschlossen. Das Grundelement der Komposition ist das Malerische, und die Formen sind von allem Anfang an nicht frei von Willkür und Absonderlichkeiten. Beides konnte die Spätzeit steigern; sie brachte es aber nicht neu hinzu.

Diese Steigerung ist denn auch tatsächlich eingetreten; die Formen erhielten eine Steigerung und Komplizierung; sie wurden schwülstig und übertrieben. Das Wesentliche aber ist die veränderte Anschauung und Stimmung der Zeit. *Ulrich von Hutten* hatte seiner Zeit mit den Worten begrüßt: »Die Wissenschaften blühen; die Geister regen sich; es ist eine Lust zu leben.« Einen solchen Ausruf konnte am Ende des Jahrhunderts niemand mehr thun, der die Zeichen der Zeit verstanden hatte. Die größten geistigen Kämpfe hatten das Jahrhundert erfüllt, ohne zum Abschluss zu kommen, und was schlimmer war, ihre Fortsetzung entsprach weniger und weniger den großen Anfängen. Dazu kam eine steigende Verbitterung auf beiden Seiten. Der Gegensatz in der Empfindungs- und Ausdrucksweise der Zeiten tritt klar zu Tage in der Sprache der beiden sprachgewaltigsten Schriftsteller des Jahrhunderts: *Luther's* und *Fischart's*. *Luther* spricht mit unmittelbarer Gewalt, immer und überall geradenwegs den treffenden Ausdruck seiner Gedanken findend; *Fischart* verfügt über einen Wortreichtum, wie ihn nach ihm vielleicht nur noch *Rückert* besessen hat; aber er weiß damit nicht Haus zu halten. Die unendliche Fülle der Ausdrücke strömt ihm zu, und ein Begriff wird in vielfachen Synonymen ohne Wahl und Geschmack wiederholt. Gewiß liegt auch in *Fischart's* Sprechweise künstlerische Absicht; aber der Leser fühlt deutlich die Freude, welche er an seinen gesuchten Übertreibungen hat. Das Einfältige, das uns an vielen Schriften *Luther's*, an *Peter Vischer's* und vielen anderen Werken der Früh-Renaissance erfreut, ist

dem späten XVI. Jahrhundert fremd geworden. Der Geschmack an gehäuften und übertriebenen Formen macht sich allenthalben geltend, und ein Künstler, der auch diese schwächlichen Formen mit vollem Leben zu füllen vermocht hätte, wie *Rubens* oder *Shakespeare*, konnte in dem ermatteten Deutschland nicht erstehen.

Fig. 82.

Entwurf von *Wendel Dietterlin*¹³⁰⁾.

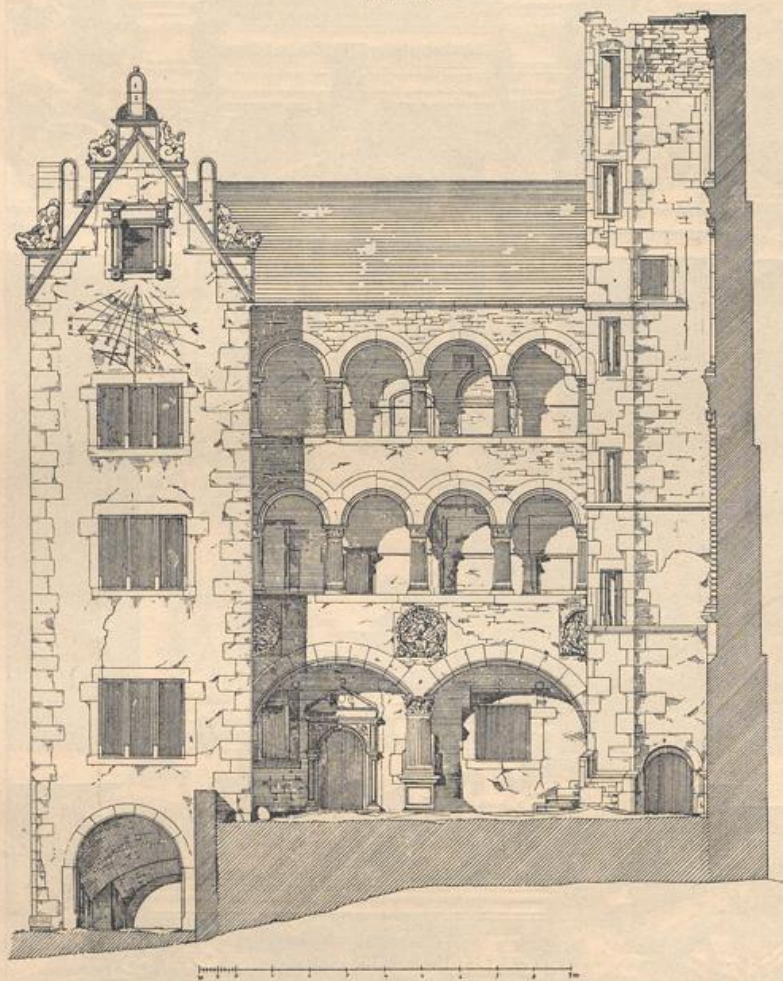
Neben *Fischart* steht unmittelbar sein Landsmann *Wendel Dietterlin*, dessen »*Architectura*« ein würdiges Seitenstück zu *Fischart's* »*Gargantua*« ist. Wer sich die Mühe nimmt, beide Werke zu vergleichen, wird über den Parallelismus der Phantasie staunen. Auch *Wendel Dietterlin* verfügt über einen erstaunlichen

¹³⁰⁾ Faks.-Repr. nach: *Architectura*. Von Austeilung, Symmetria und Proportion der Fünf Seulen. Durch *Wendel Dietterlin*. Nürnberg 1598.

Handbuch der Architektur. II. 7.

Formenvorrat, den er wahllos in seinen Entwürfen austreut. Er ist einer der reichsten Geister der deutschen Renaissance; aber von dem Verhängnis dieser Kunst, daß sie in den Kleinkünsten befangen blieb, hat auch er sich nicht befreit; ja er hat es gar nicht als solches empfunden, sondern mit Behagen Kunst und Kunstgewerbe vermengt. Er nimmt bei seinen Entwürfen keine Rücksicht auf Material und Ausführung; so wie sie hier vorgezeichnet sind, konnten große Architekturen niemals gebildet werden. Selbst auf die Gotik greift er zurück

Fig. 83.



Schloß zu Heidelberg.
 ■■ Gläserner Saalbau¹³¹⁾.

und knüpft da an, wo man vor hundert Jahren aufgehört hatte. Nimmt man ihn aber, wie er ist, so muß man seinen Formenreichtum, seine unerschöpfliche Phantasie und die plastische Kraft bewundern, mit der er die widersprechendsten Formen zu einheitlicher Wirkung zu vereinigen weiß (Fig. 82¹³⁰⁾.

Wendel Dietterlin blieb nicht ohne Einfluß auf seine Landsleute; Straßburg ist die Heimat des oberdeutschen Barock. Glücklicher Weise hatten die Straßburger Meister *Daniel Specklin* und *Johannes Schoch* im Gegensatz zu

¹³¹⁾ Nach: Koch, J. & F. Smitz. Das Heidelberger Schloß. Darmstadt 1891.

Dietterlin einen höheren architektonischen Sinn, als die meisten ihrer Zeitgenossen in Deutschland. Sie haben wesentlichen Anteil an den zu Anfang dieses Kapitels angedeuteten Bestrebungen auf strengere Gesetzmäßigkeit der architektonischen Komposition. Ihnen ist es zu danken, daß der Barock im südwestlichen Deutschland nicht einfach auf eine Verstärkung und Verwilderung der Einzelformen hinausläuft, sondern ebensowohl einen Aufschwung des spezifisch

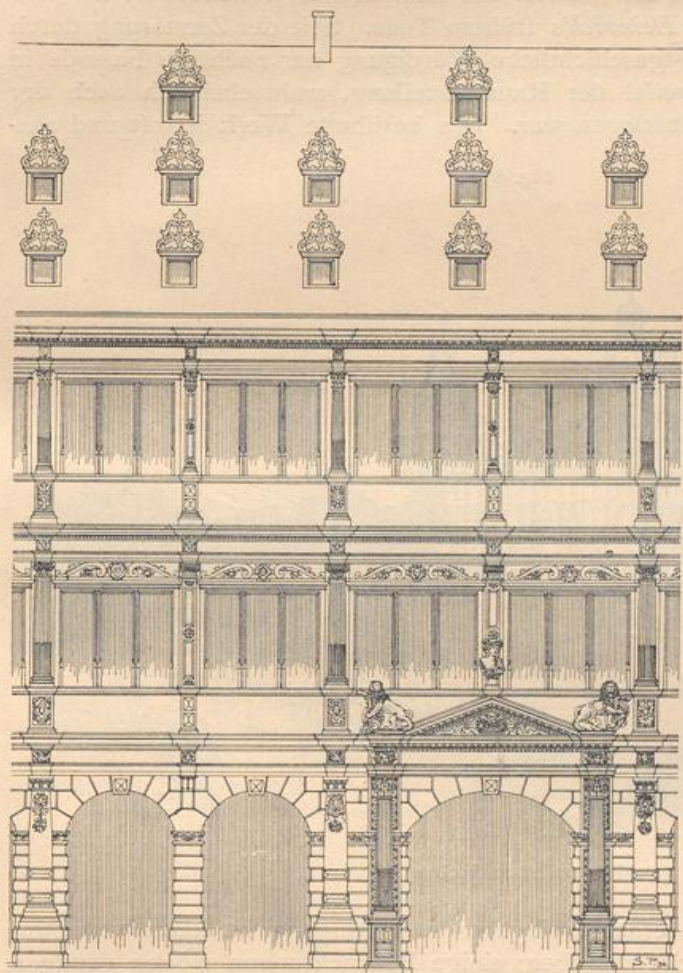
architektonischen Empfindens bedeutet.

Hier ist zunächst das Heidelberger Schloß zu betrachten. Ich behandle dasselbe im Zusammenhang, obwohl einzelne Teile der Früh-Renaissance, andere der Palladianischen Richtung des XVII. Jahrhunderts angehören.

Das Heidelberger Schloß, hoch über der Stadt auf einem Vorsprung des Königsstuhles gelegen, ist im Laufe von etwa 200 Jahren, vom XV. bis in die Frühzeit des XVII. Jahrhunderts, erbaut. Über seine Geschichte vergleiche man den unten genannten feinsinnigen Vortrag von *K. B. Stark*¹³²⁾ und die eingehenden Untersuchungen von *Julius Koch* und *Fritz Seitz*¹³³⁾. Wir haben uns nur mit denjenigen Teilen zu beschäftigen, welche, im XVI. und XVII. Jahrhundert entstanden,

74.
Schloß
zu
Heidelberg.

Fig. 84.



Altes Rathaus zu Straßburg¹⁸¹⁾.

dem Formenkreise der Renaissance angehören.

Die Bauten *Ludwig V.* sind noch gotisch; in dem an der Nordseite des Schloßhofes zwischen dem *Otto-Heinrichs-Bau* und dem *Friedrichs-Bau* gelegenen Palast *Friedrich II.*, dem gläsernen Saalbau (Fig. 83¹⁸¹⁾ sind die Formen der deutschen Früh-Renaissance angewandt. Es ist eine kleine, freundlich ansprechende Komposition, zwischen einem vortretenden Flügel und dem Treppen-

¹³²⁾ STARK, K. B. Das Heidelberger Schloß in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung. Historische Zeitschr., Bd. 6, S. 93 u. ff.

¹³³⁾ KOCH & SEITZ, a. a. O.

¹⁸¹⁾ Nach: FRITSCH, a. a. O.

turm Säulenhallen in drei Geschossen. Was heute vom Hofe aus sichtbar ist, ist wenig mehr als die Hälfte der Fassade. Der östlich vom Treppenturm gelegene Teil ist jetzt vom *Otto-Heinrichs-Bau* verdeckt. Der Bau ist um 1550 von einem Meister *Jakob Heidern* erbaut; zwischen den Monumentalbauten, die ihn rechts und links begrenzen, kommt er weniger zur Geltung, als er verdiente.

Friedrich's Nachfolger *Otto Heinrich*, der auch den Bau des Schlosses Neuburg an der Donau begonnen hatte, errichtete in den Jahren 1556—59 den nach ihm benannten Bau an der Ostseite des Schloßhofes; vollendet ist derselbe 1563, vier Jahre nach *Otto Heinrich's* frühem Tode. Seit der Zerstörung durch *Mélac* kommt für die kunstgeschichtliche Würdigung nur noch die Fassade in Betracht, welche ohne Zweifel der Raumverteilung, wahrscheinlich auch der Ausstattung des Inneren überlegen war. Das berühmte Werk ist oft und aus-

Fig. 85.

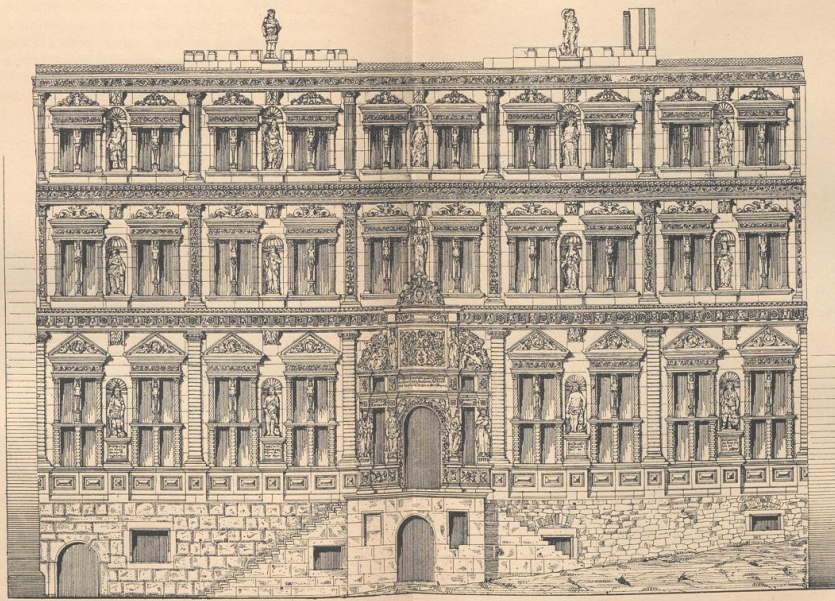
Schloß zu Aschaffenburg¹³⁵⁾.

föhrlich besprochen. Eine erneute eingehende Würdigung ist kaum vonnöten; ich vermöchte sie auch nicht zu geben; einige Beobachtungen mögen genügen.

Der Gedanke, eine Fassade durch ein System von Halbsäulen- oder Pilasterordnungen zu gliedern und zu beleben, ist der deutschen und der niederländischen Renaissance nicht fremd; wir sind solchen Fassaden schon zu wiederholten Malen begegnet; fast ausnahmslos aber waren diese Ordnungen nichts weiter, als ein willkommenes Dekorationsmittel. Hier ist zum erstenmale erkannt, daß die Ordnungen, im Sinne der italienischen Renaissance aufgefaßt, eine höhere Bedeutung haben, daß sie einen idealen Organismus bilden, dessen künstlerische Bedeutung in den Verhältnissen beruht. Die Fassade (siehe die nebenstehende Tafel) baut sich über einem hohen Sockel in drei Geschossen auf. Ursprünglich war sie mit einem hohen Doppelgiebel bekrönt, der jetzt zerstört ist. Die

¹³⁵⁾ Nach einer Photographie.



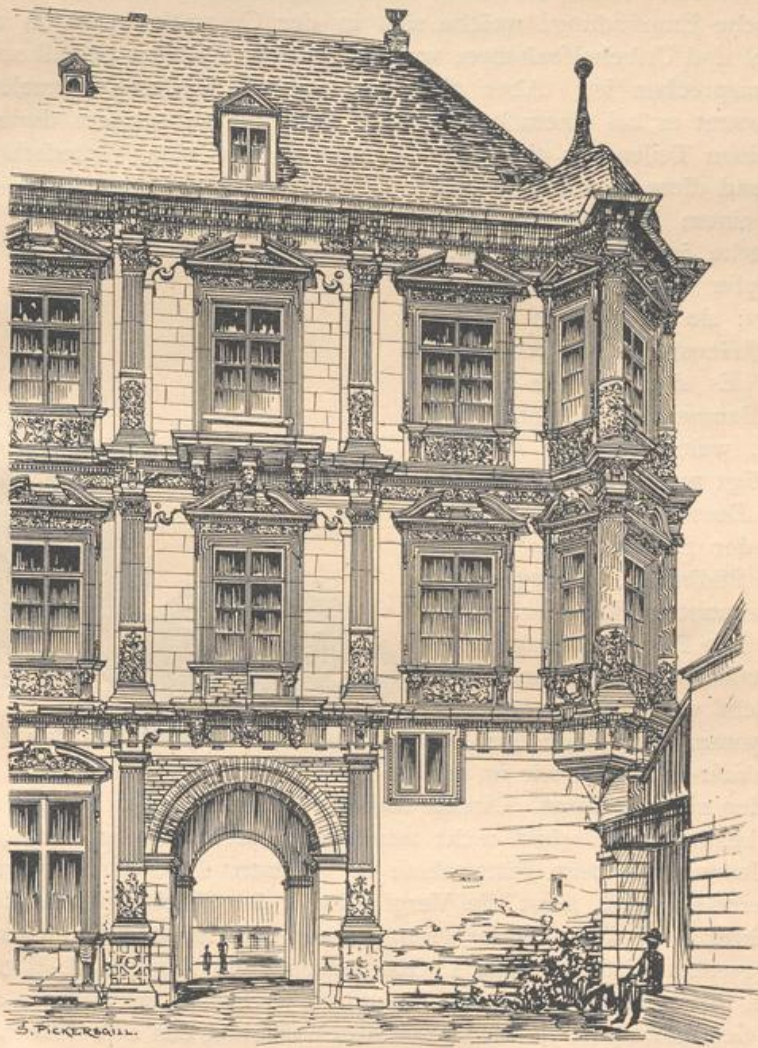


Schloß zu Heidelberg.

Otto-Heinrichsbau.

Breite der Fassade ist in fünf Doppeltravéen geteilt, deren jede zwei Fenster und zwischen diesen eine Nische mit einer Statue umfaßt. Die Komposition ist reich, doch klar und maßvoll. Die Hauptcäsur der Höhentheilung bildet das dorische Gesimse über dem Erdgeschos; es setzt letzteres in Gegensatz zu den beiden Obergeschossen. In ihrer Reihenfolge nehmen die Geschosse von unten nach oben an Höhe ab. Beide Teilungen sind sehr sorgsam abgewogen. Der

Fig. 86.

Vom kurfürstlichen Schloß zu Mainz¹⁸⁰⁾.

einfach behandelte Sockel hebt den Bau, ohne in seinen Organismus mitzusprechen. Sicher war dies aber bei den Giebeln der Fall. Ich habe das Gefühl, daß sie die Fassade für die Breite des Schloßhofes zu hoch gemacht haben. Es fragt sich überhaupt, ob der klassische Eindruck der Fassade nicht gerade durch das Fehlen der Giebel bedingt ist.

¹⁸⁰⁾ Nach: FRITSCH, a. a. O.

Wie die Abstufung der Stockwerke im ganzen, so ist auch diejenige der Stützen, der Gesimse, der Fensteröffnungen und des plastischen Schmuckes außerordentlich fein. Die Wirkung wird durch die sehr sorgfältige Ausführung wesentlich gehoben. Das Detail ist zart, aber bestimmt gearbeitet und frei von aller Aufdringlichkeit.

Die Formenbehandlung steht zur italienischen Renaissance in einem ähnlichen Verhältnis, wie die Formen der burgundisch-romanischen Architektur zur römischen Antike. Auch der Geist ist ein verwandter; hier wie dort übertönt die klassische Empfindung, welche sich in der Gesamtkomposition ausspricht, alle Mängel und Unbeholfenheiten, von welchen das Einzelne bei all seinem Reiz nicht freizusprechen ist. Aber nicht auf die akademische Korrektheit aller Formen kommt es bei einem bedeutenden Bauwerk an, sondern darauf, daß es in allen seinen Teilen aus einem Geiste geboren, von einer Grundstimmung be-seelt ist, und diese Bedingung erfüllt der *Otto Heinrichs*-Bau in vollem Maße.

Bei einem so außergewöhnlichen Werke ist die Frage nach dem Schöpfer naheliegend und gerechtfertigt; sie ist vielfach behandelt, aber keineswegs zum Abschluß gebracht. Es sind uns die Namen mehrerer Baumeister und Bildhauer überliefert, welche an der Ausführung beteiligt waren, und nach dem Vorgange *Durm's*¹²⁷⁾ wird jetzt fast allgemein der Entwurf dem niederländischen Bildhauer *Anthony*, einem sonst unbekanntem Künstler, zugeschrieben. Die Beweisführung stützt sich hauptsächlich auf Einzelheiten und ist nicht völlig zwingend. Ein Fassadensystem wie dasjenige des *Otto Heinrichs*-Baues ist mir in den

Niederlanden nicht bekannt. Direkte italienische Anregungen werden sich, wenn auch ein bestimmtes Vorbild nicht namhaft gemacht werden kann, so wenig abweisen lassen, wie beim Fürstenhofe in Wismar. Daß die Proportionen von Italien beeinflusst sind, zeigt die Vergleichung der Stockwerksabstufungen mit den Vorschriften *Serlio's*. *Serlio* verlangt, wenn die Höhe der unteren Ordnung gleich 1 gesetzt wird, für das I. Obergeschoß $\frac{3}{4}$, für das II. $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4}$ oder 10:7,5:5,03, bezw. 10:13,13, wenn die untere Ordnung zur Summe der beiden oberen in Gegensatz gestellt wird. Die Geschofshöhen des *Otto Heinrichs*-Baues stehen annähernd im Verhältnis von 10:6,5:5,7, bezw. von 10:12,2. Die Übereinstimmung ist nicht vollständig, aber ausreichend. Eine gewisse Freiheit in der Handhabung der Proportionen hat auch in Italien stets gewaltet. *Serlio* kennt das Motiv der Nischen mit Statuen zwischen den Fenstern gleichfalls.

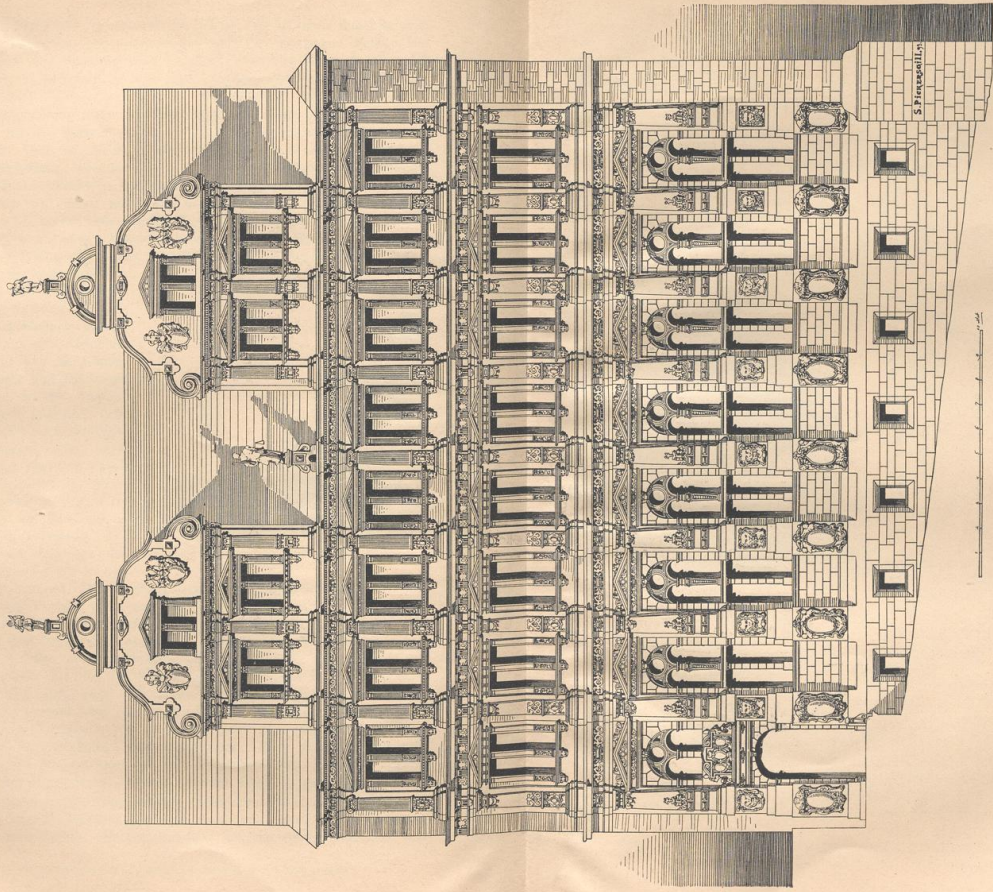
Aber weiter geht die Fühlung mit der italienischen Renaissance nicht, und der hohe Giebel, der die Fassade bekrönte, mag den Wert der Verhältnisse wesentlich verschoben haben. Die Detailbildung hat viel Niederländisches, was

Fig. 87.

Ornament in Knorpelstil von *Rutger Kassmann*.

¹²⁷⁾ Siehe: DURM, J. Das Heidelberger Schloß. Centralbl. d. Bauverw. 1884, S. 17 ff. u. 32 ff.



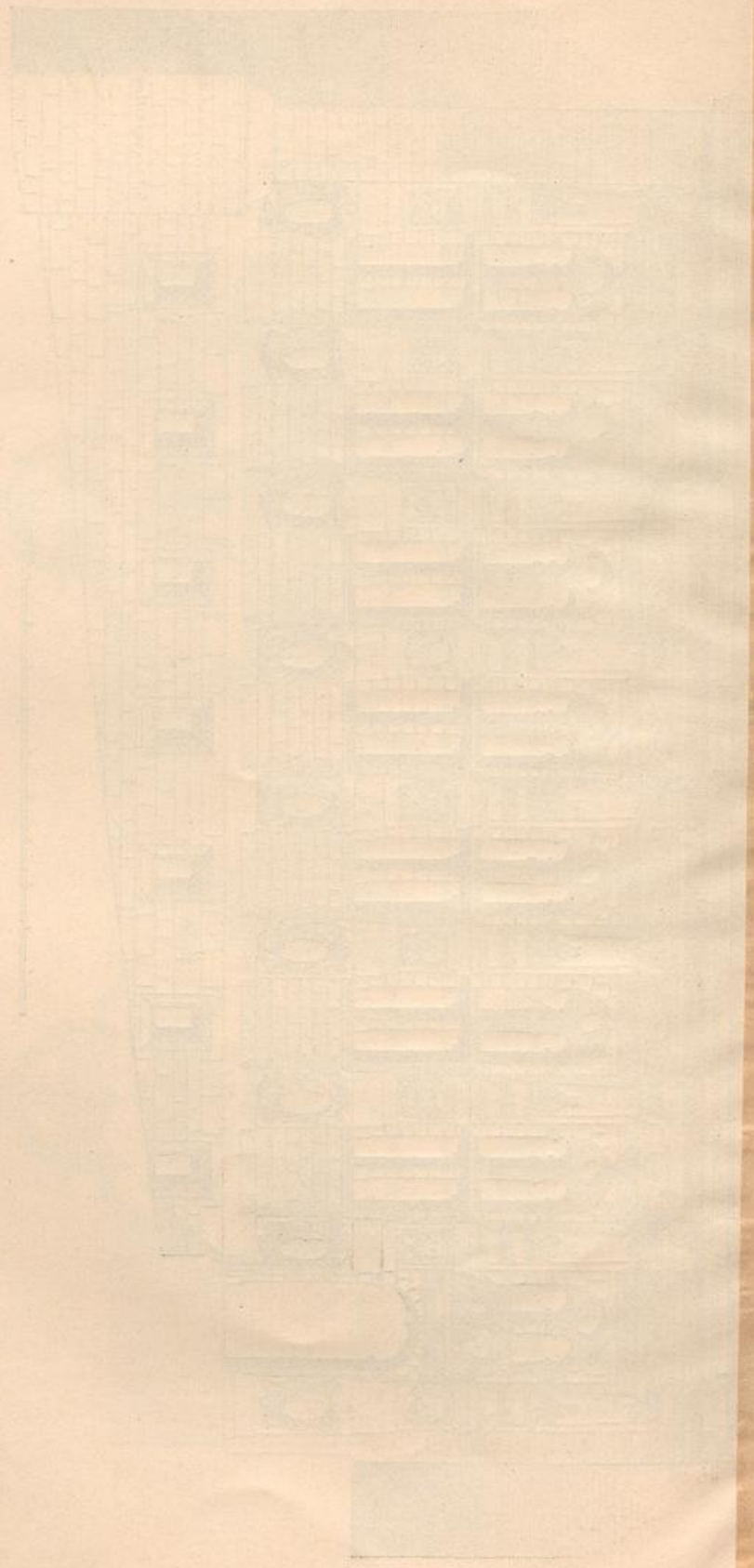


Schloß zu Heidelberg.
Friedrichsbau. — Äußere Fassade.

Проект по архитектуре. 1:100

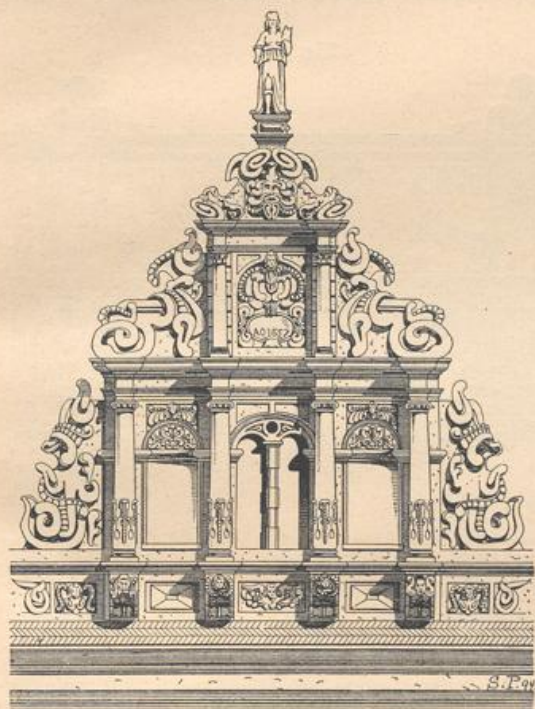
Университетская библиотека
Падерборна

Университетская библиотека
Падерборна



teilweise in der Ausführung durch niederländische Künstler, namentlich *Alexander Colin*, begründet ist, teilweise der Komposition angehört. Ich will ja die Wahrscheinlichkeit, daß der Bau von einem Niederländer entworfen wurde, nicht bestreiten, sondern nur darauf hinweisen, daß er allein aus der niederländischen Renaissance nicht erklärt werden kann. In ihm kreuzen sich mehrere Kunstrichtungen; aber die verschiedenen Elemente sind mit großer bildender Kraft einheitlich verarbeitet, und das große Werk steht ganz für sich. Was die nordische Renaissance ihren Lebensbedingungen gemäß in der harmonischen Gestaltung einer nach Ordnungen aufgebauten Fassade erreichen konnte, ist hier erreicht.

Fig. 88.



Zwerchhaus von der *Marien-Kirche*
zu *Wolfenbüttel*¹³⁹⁾.

(siehe die nebenstehende Tafel) ist das System der Doppeltravéen aufgegeben und ein einfaches Pilastersystem durchgeführt. Sie ist die bedeutendere.

Was am *Friedrichs-Bau* zunächst auffällt, ist die überquellende Kraft der Gliederung im ganzen wie im einzelnen; es ist etwas furchtbar Stürmisches in dem Bau, eine seltene Wucht des struktiven Gerüsts, gegen welche das Detail allenthalben vordrängt. Die Konflikte sind nicht überall gelöst; in den Kröpfungen der Gesimse, im Auf- und Abschwollen der Pilaster herrscht große Unruhe. Die Fenster stehen arg gedrängt zwischen den Pilastern, und noch gedrängter ist die Hoffassade. Aber aus der Fülle der Formen treten die großen Teilungslinien des Systemes doch klar heraus. Vortrefflich ist der Gegensatz

Als *Friedrich IV.* mehr denn dreißig Jahre nach der Vollendung des *Otto Heinrichs-Baues* den nach ihm benannten Palast an der Nordseite des Schloßhofes erbaute, waren die Zeiten andere geworden. Der Meister des *Friedrichs-Baues* ist bekannt; es ist der Straßburger *Johannes Schoch*¹³⁸⁾. Dieser hat für die Hoffassade das Kompositionsmotiv des *Otto Heinrichs-Baues* übernommen, aber das Höhenverhältnis geändert. Obwohl der Bau an der tiefsten Stelle des Hofes steht, dient der Sockel nur zur Ausgleichung der Höhenunterschiede der Bodenfläche. Die untere Ordnung nimmt die Hälfte der gesamten Höhe ein; die beiden oberen sind unter sich wieder abgestuft. Auf der dem Thal zugewandten Außenseite ist ein hoher Unterbau nötig; aber, durch die vorliegende Terrasse verdeckt, spricht er in der Erscheinung nicht mit. An dieser äußeren Fassade (siehe die neben-

¹³⁸⁾ Vergl. hierüber: *Koch & Seitz*, a. a. O., S. 114 — ferner: *Straßburg und seine Bauten*. Straßburg 1894.

¹³⁹⁾ Nach: *Blätter f. Arch. u. Kunsthdwk.*, Jahrg. 6.

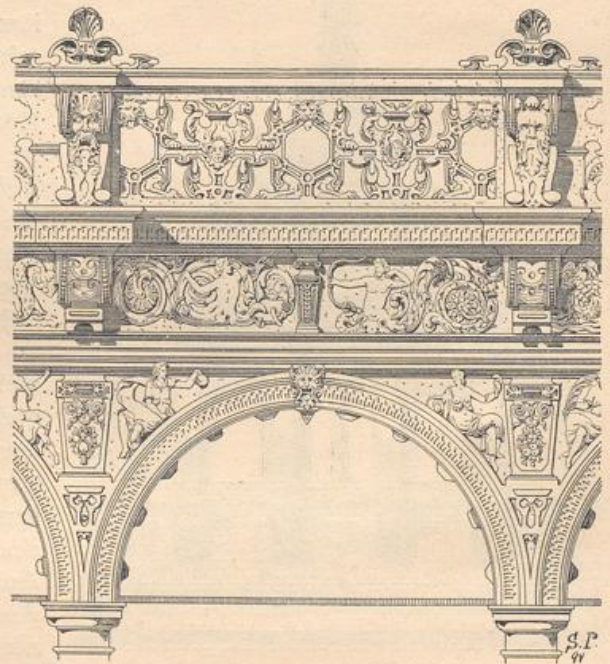
der mächtigen unteren zu den leichter werdenden oberen Ordnungen. Die Detailbildung ist nach oben meisterhaft zu größerer Ruhe abgestuft.

Blicken wir auf den *Otto Heinrichs*-Bau zurück, so erkennen wir im ganzen wie im einzelnen das veränderte Fühlen der Zeit. Der Sinn für das architektonisch Große ist erwacht; der Bau ist barock. Im Unterschied zur geometrisch flächenhaft geteilten Fassade des *Otto Heinrichs*-Baues ist der *Friedrichs*-Bau für die perspektivische Wirkung von bestimmten, nahe gelegenen Standpunkten gedacht und durchgeführt.

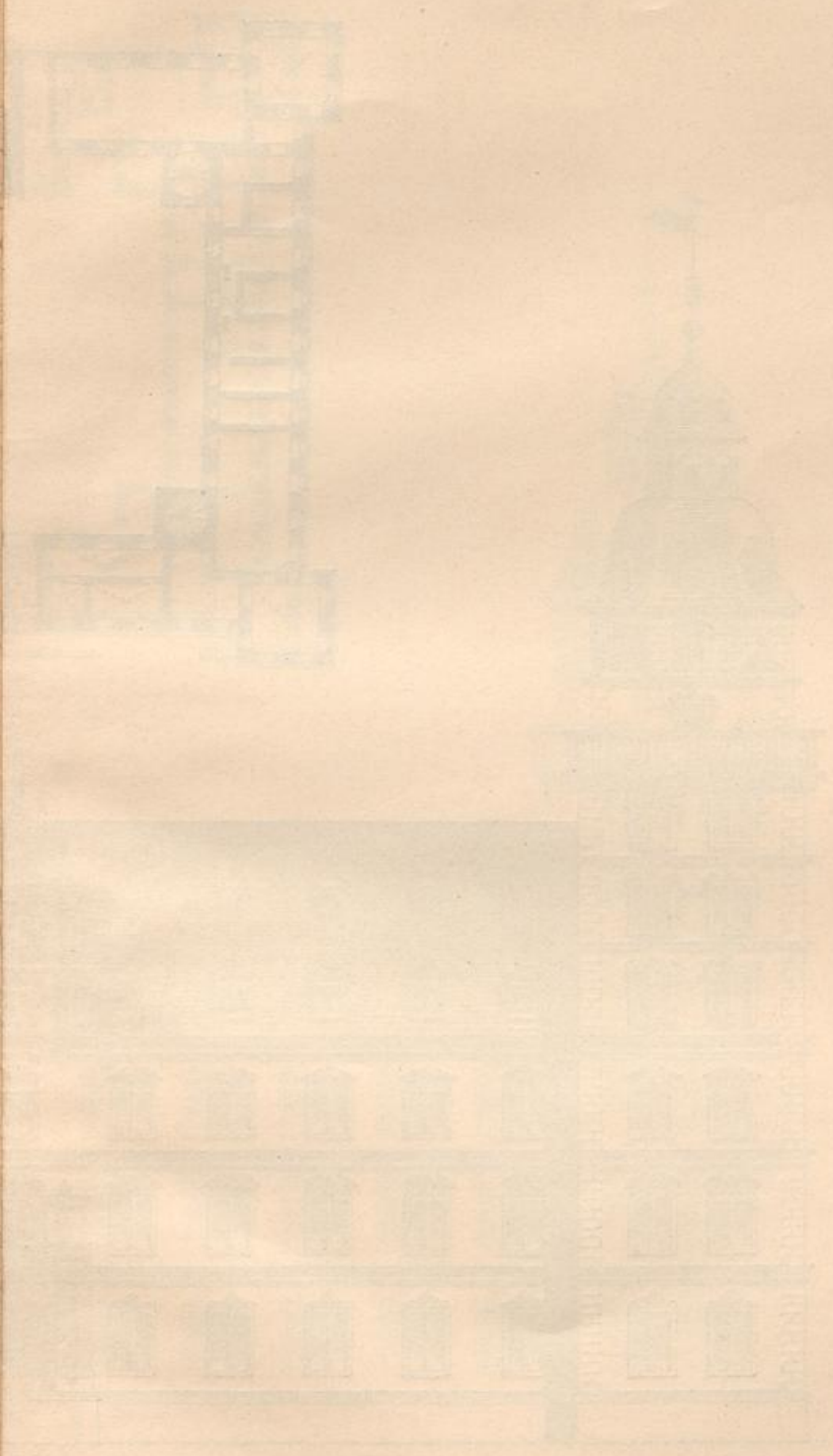
Den Schluß der Heidelberger Schloßbauten bildet der von *Friedrich V.* erbaute Englische Bau, der 1615 vollendet war. Er ist das Werk eines Deutschen, der sich der Richtung *Palladio's* angeschlossen hatte. Vervollständigt wurde die Schloßanlage durch herrliche Gartenanlagen, von denen jetzt nur noch geringe Spuren vorhanden sind. Dazu die wahrhaft königliche Lage. Sie ist dem Schloß als unverlierbares Gut geblieben, auch in der traurigen Verödung, der es in zweihundertjähriger Leidenszeit anheimgefallen ist. Blicken wir vom Thal zum Schloß empor oder treten wir in den Schloßhof, überall erfreuen uns malerische Bilder. Der malerische Eindruck ist jetzt der vorherrschende; er war es von allem Anfang an. Die malerische Gesamtwirkung einigt die stilistisch so verschiedenen Bauten. So bedeutend diese sind, man muß sie aus dem überwältigenden Gesamtbilde auslesen, um sie als einzelne Kunstwerke zu genießen. Da wird man dann gewahr, daß bei der Wirkung der einzelnen Bauten weit weniger auf Rechnung der Ruinenschönheit kommt, als man auf den ersten Blick annimmt, und daß sie noch jetzt eine ganz wesentlich architektonische ist.

Man hat das Heidelberger Schloß der Alhambra verglichen, nicht mit Unrecht; aber das Gemeinsame ist doch nur der Zauber der Romantik, der über beide in verschwenderischer Fülle ausgegossen ist und dem wir uns nun einmal nicht entziehen können. Darin mag man beide vergleichen; aber man wäge nicht ängstlich ab, sondern freue sich da und dort der besonderen Schönheiten des Ortes; denn soviel die landschaftliche Schönheit Granadas derjenigen Heidelbergs überlegen ist, soviel ist der germanische Kunstgeist höher als der maurische.

Fig. 89.

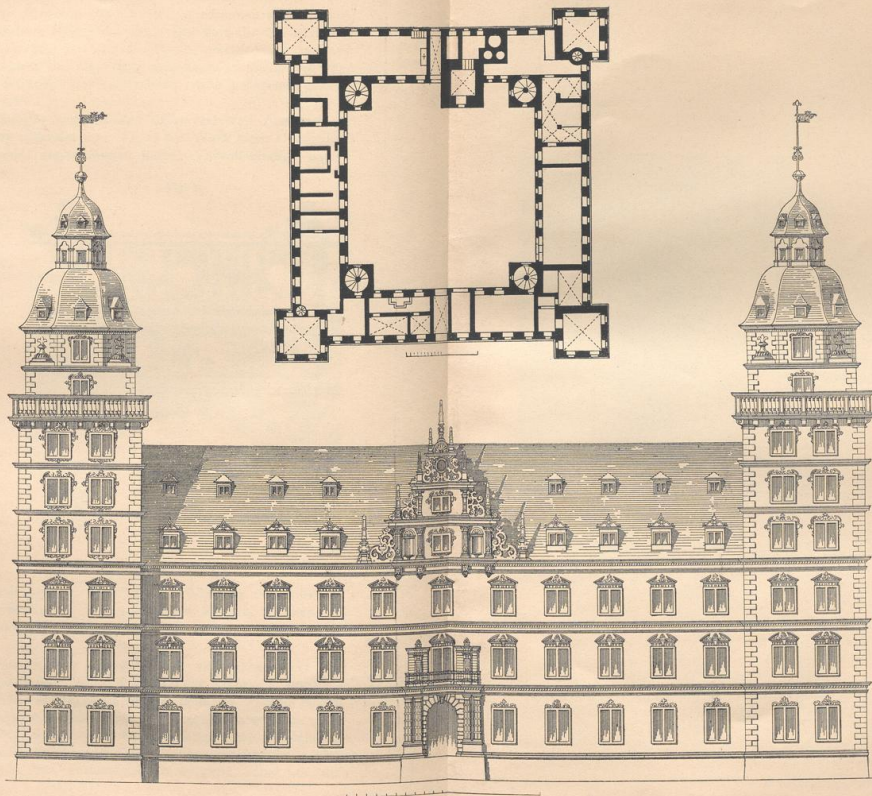
Von den Arkaden des Rathauses zu Bremen¹⁴⁰⁾.

¹⁴⁰⁾ Nach: FRITSCH, a. a. O.



Aus der

der



Schloß zu Aschaffenburg.

In freier Verwendung des Kompositionsmotivs des *Otto Heinrichs*-Baues hat *Daniel Specklin* die Fassade des alten, um 1585 erbauten Rathauses zu Straßburg (Fig. 84¹⁸⁴) entworfen. Das System der Doppeltravéen ist dahin abgeändert, daß an den Hallen des Erdgeschosses jedem zweiten Pfeiler ein Pilaster vorgelegt ist und daß in den Obergeschossen an Stelle der Nischen Pilaster getreten sind, welche allerdings schwächer und anders gebildet sind, als diejenigen über den unteren Pilastern. Die Doppeltravée ist beibehalten; aber ihr Rhythmus ist unentschieden. Das Gleiche gilt von der Abstufung der

Fig. 90.

Portal eines Hauses zu Bremen¹⁴¹⁾.

Geschosse. Im einzelnen kündigt sich die Formgebung des *Friedrichs*-Baues an, der ja auch von einem Straßburger Meister ausgeführt ist. Einem anderen Straßburger Meister, *Georg Riedinger*, begegnen wir in dem in den Jahren 1605—14 für Erzbischof *Johann Schweikard* erbauten Schloß zu Aschaffenburg (siehe die nebenstehende Tafel und Fig. 85¹⁸⁵). Das Schloß, auf einer Anhöhe über dem Main gelegen, ist eine regelmäßige, fast quadratische, einen Hof umschließende Anlage mit vier Ecktürmen. Im Hof ist ein älterer Turm in den Bau aufgenommen, der die strenge Symmetrie der Gesamtanlage unterbricht, aber nicht ganz aufhebt. Die Grundriffsform kommt in Frankreich nicht selten vor und scheint von da übernommen zu sein. Der Aufbau entwickelt sich nicht in Säulen- oder Pilasterordnungen; aber die Geschosse sind durch kräftige Gesimse getrennt. An den Türmen sind etwas zu viele wagrechte Linien. Der geometrische Aufriss läßt die Wirkung des stattlichen Baues kaum ahnen. Die Gruppierung ist von allen Seiten gut, von Seite des Flusses sehr bedeutend (Fig. 85). Auch der Hof ist sehr schön; die Treppentürme in den Ecken, die Zwerchhäuser über der Mitte der Fronten und die überragenden äußeren Ecktürme schließen sich zu reichen, wirkungsvollen Gruppen zusammen. Das Detail ist demjenigen des Rathauses zu Straßburg und des *Friedrichs*-Baues zu Heidelberg verwandt. Zu den deutschen Formen treten niederländische Motive, facettierte Quader u. a. Alle Einzelheiten sind sorgfältig und schön gearbeitet.

Der gleichen Richtung gehört das Schloß Gottesau bei Karlsruhe an,

¹⁴¹⁾ Nach einer Photographie.

75.
Altes
Rathaus
zu
Straßburg.

76.
Schloß
zu
Aschaffenburg.

1588 erbaut; dann der Flügelbau des Rathauses zu Würzburg (siehe Fig. 43, S. 55), bei kleinen Abmessungen groß, vielleicht ein Werk des Freiburgers *W. Beringer*, der auch am Bau der Universität beteiligt war.

77.
Schloß
zu
Mainz.

Eine Sonderstellung nimmt das kurfürstliche Schloß zu Mainz (Fig. 86¹³⁰) ein. Es ist begonnen unter Erzbischof *Georg Christian von Greifenklau*

Fig. 91.



Thürumrahmung aus dem goldenen Saal im Schloß zu Bückeburg¹⁴²).

(1626—29) als Erweiterung der alten Martinsburg. Der von Erzbischof *von Greifenklau* begonnene Südflügel kam erst zwischen 1675 und 1678 unter *Damian Hartard von der Leyen* durch den Kapuziner Pater *Mathias von Saarburg* zum Abschluß, nicht ganz nach den ursprünglichen Plänen. Noch um die Mitte

¹⁴²) Nach: FRITSCH, a. a. O.

des XVIII. Jahrhunderts wurde im Anschluß an das Bestehende ein weiterer Flügel erbaut¹⁴³⁾.

Der Bau verfolgt ähnliche Ziele, wie der *Otto Heinrich's*-Bau in Heidelberg und das Rathaus zu Straßburg; ihm eignet eine große Klarheit der Fassadenentwicklung und eine kühle Vornehmheit der Empfindung. Diese Eigenschaften weisen ebenso, wie vieles in den Einzelheiten, auf französische Studien hin. Der Name des Meisters ist nicht bekannt.

Fig. 92.

Haus an der Langgasse zu Danzig¹⁴⁴⁾.

Elemente als die oberdeutsche, und diese entwickeln sich im Laufe des späten XVI. Jahrhunderts zu einem wilden, aber in sich konsequenten Barock. Die Absicht geht auch hier auf einen durch reichen Wechsel von Licht und Schatten hervorgebrachten Gesamteindruck, dem gegenüber die Klarheit und Reinheit der Linienführung zurücktritt. Es ist, als ob die Formen durch die gedrängte

In den eben besprochenen Bauten ist ein neues Kompositionsprinzip in die deutsche Renaissance eingeführt; die Bedeutung der Verhältnisse für die Gliederung der Fassaden ist erkannt, vielleicht nach eigenen Beobachtungen in Italien, wahrscheinlicher nach den Lehrbüchern des *Scamozzi* und *Serlio*. Sie führen aus der deutschen Renaissance hinaus; aber dieser Übergang tritt zu einer Zeit ein, da in Italien der Barock schon allgemeine Verbreitung gefunden hatte, und einige der Bauten sind selbst bereits barock. Aus diesem Grunde konnte die Bewegung trotz der hohen Schönheit der einzelnen Werke keine aufsteigende Entwicklung haben. Darauf ist schon oben hingewiesen. Eine innere Verwandtschaft all dieser Bauten ist nicht zu verkennen; aber sie stehen sich nicht so nahe, daß man von einer Schule sprechen dürfte.

Für die spätere Zeit liegt der Mittelpunkt der Bewegung in Straßburg. Dort haben *Daniel Specklin* und *Johannes Schoch* gewirkt; *Georg Riedinger* ist von da ausgegangen und daß *W. Beringer* zu Straßburg in Beziehung gestanden habe, ist wenigstens anzunehmen.

Auch in Niederdeutschland tritt gegen Ende des XVI. Jahrhunderts der Umschlag zum Barock ein. Die Komposition ist daran kaum beteiligt; es handelt sich nur um einen Wandel des Dekorationsstils. Auch hierin sind die Gegensätze geringer, als in Oberdeutschland; denn die niederdeutsche Renaissance enthielt von Anfang an mehr barocke

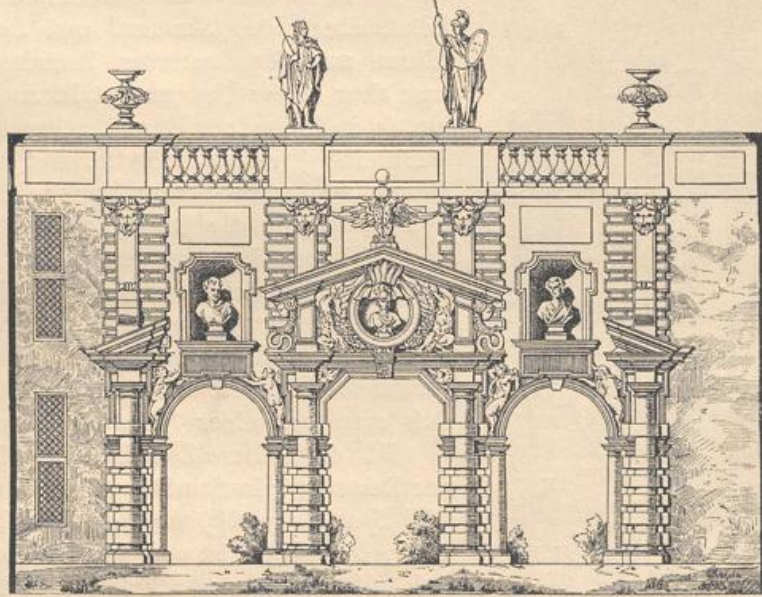
78.
Nieder-
deutscher
Barock.

¹⁴³⁾ Siehe: SCHNEIDER, F. Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses zu Mainz. Mainz 1897.

¹⁴⁴⁾ Nach einer Photographie.

Stellung gequetscht und aus der Fläche herausgedrückt würden. Namentlich gilt dies von allen Voluten, welche sich nicht mehr in reinen Spirallinien entwickeln, sondern, in die Breite gedrückt, zuweilen fast eckig werden. Die Rippen des schlaffen Akanthuslaubes werden mit Reihen von warzenartigen Auswüchsen besetzt; die Kartuschen, welche stets an ein lederartiges Material denken ließen, werden zu widrigen Massen von auf- und abquellenden Flächen, welche das Aussehen haben, als ob sie aus weichen, frisch abgezogenen Fellen gebildet wären. Es ist das sog. Knorpelwerk. *Rutger Kassmann*, dieser Kunst sonderlicher Liebhaber, hat 1659 unter dem Titel »Architektur nach antiquitischer Lehre und geometrischer Austeilung« in Köln ein Musterbuch dieses Knorpelstils herausgegeben. Seine Entwürfe (Fig. 87) scheinen Phantasiegebilde zu sein, welche jeder Ausführung spotten; wer sich aber die Mühe nimmt, die

Fig. 93.

Gartenthor von *Rubens'* Hause zu Antwerpen¹⁴⁵⁾.

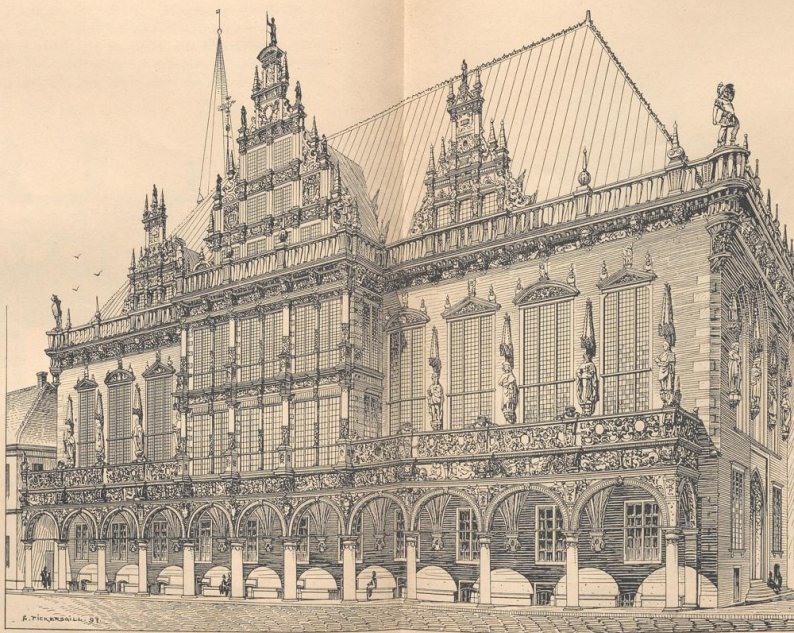
Epitaphien von 1640—60 in den norddeutschen Kirchen zu betrachten, wird inne, daß *Kassmann* nur Formen giebt, welche in weitem Umkreis schon üblich waren. Wohl das wüteste von den großen Grabmälern ist dasjenige des Herzogs *August von Lauenburg* und seiner Gemahlin *Katharina* (von 1649) im Dom zu Ratzeburg. Überhaupt ist die Ausstattung der Kirchen das eigentliche Gebiet des norddeutschen Barock. Ganz einheitlich und von schöner Gesamtwirkung ist die Ausstattung der Jesuitenkirche in Köln (von 1627), eines der frühesten Werke des Knorpelstils. Einzelne Ausstattungsstücke finden sich in allen größeren Kirchen Norddeutschlands vom Rhein bis nach Preußen. Gesammelt und systematisch geordnet würden sie ein sehr vollkommenes Bild der Stilentwicklung geben.

79.
Denkmäler.

Dagegen ist die Zahl der Barockbauten nicht sehr groß. Wenn im südwestlichen Deutschland der Eintritt des Barock mit einer Hebung des architektonischen Sinnes in Zusammenhang steht, so gilt ein gleiches für Niederdeutsch-

¹⁴⁵⁾ Nach: GURLITT, C. Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland. Stuttgart 1889. Bd. II.

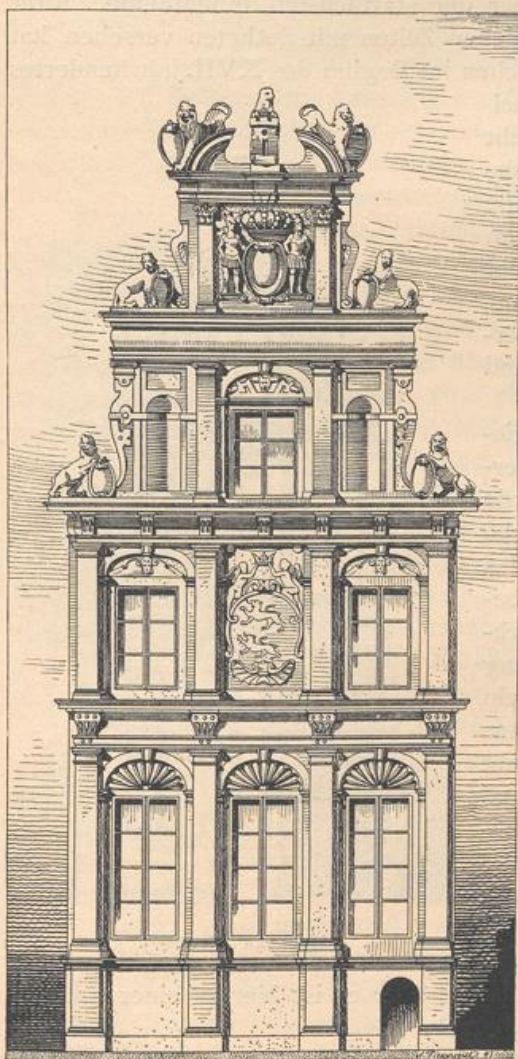




Rathaus zu Bremen.

land nicht in solchem Umfang; man hält im allgemeinen an der Kompositionsweise der Renaissance fest. Einzelne Ausnahmen sind zu konstatieren. Im Dienste des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel war *Paul Franke* (1538—1615) thätig, ein sehr selbständiger und großer Künstler. Seine beiden Hauptwerke, die Universität zu Helmstädt (1592—97) und die *Marien-Kirche* zu Wolfenbüttel (1608 begonnen und erst um 1660 nach vielen Unterbrechungen

Fig. 94.

Kollegienhaus zu Hoorn¹⁴⁷.

vollendet) sind einfach und groß gedacht und durch bedeutende Verhältnisse ausgezeichnet. Die Universität in Helmstädt ist ein rechteckiger Bau; er hat zwei hohe Stockwerke mit großen Fenstern und an den Schmalseiten hohe, reich gebildete Giebel; an den Langseiten springen aus dem Dache je drei Zwerchhäuser vor; an das eine lehnt sich ein achteckiger Treppenturm an. Die *Marien-Kirche* in Wolfenbüttel ist eine dreischiffige Hallenkirche (vergl. Kap. 11, sowie Fig. 109 u. 110); der Innenraum ist von erster Schönheit, fest und sicher gestaltet; weniger befriedigt das Äußere. Die Zwerchhäuser aus der letzten Zeit der Bauhätigkeit an der Kirche (1657, Fig. 88¹³⁹), in den Verhältnissen und dem Relief der Gliederungen wohl abgewogen, sind im Detail Beispiele des wütesten Knorpelstils.

Ein Zeitgenosse *Paul Franke's* ist *Lüder von Bentheim*¹⁴⁶ in Bremen. Er hat von 1609 an den Umbau des Rathauses (siehe die nebenstehende Tafel) geleitet, dessen jetzige Erscheinung, wenn nicht in der gesamten Ausführung, so doch im Entwurf ihm zugeschrieben wird. Der Bau ist aus dem XV. Jahrhundert; auch eine Halle an der Südseite war schon ursprünglich vorhanden. *Lüder von Bentheim* ersetzte sie durch eine von toskanischen Säulen getragene Arkadenreihe, welche von einem hohen Fries und einer Balustrade bekrönt sind. Alle Flächen sind mit reichstem Reliefschmuck in barocken Formen gefüllt (Fig. 89¹⁴⁰). Über den drei mittleren Arkaden erhebt sich ein von einem hohen Giebel bekrönter Risalit. Zwei kleinere Giebel stehen ihm zur Seite. Ein kräftiges Gesimse um-

hohen Fries und einer Balustrade bekrönt sind. Alle Flächen sind mit reichstem Reliefschmuck in barocken Formen gefüllt (Fig. 89¹⁴⁰). Über den drei mittleren Arkaden erhebt sich ein von einem hohen Giebel bekrönter Risalit. Zwei kleinere Giebel stehen ihm zur Seite. Ein kräftiges Gesimse um-

¹⁴⁶) Näheres über diesen Meister siehe in: Focke, J. Die Werkmeister des Rathausbaus. Bremisches Jahrbuch, Bd. XIV, S. 129 u. ff. — ferner: Paul, G. Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. Göttingen 1888. S. 55 u. ff.

¹⁴⁷ Nach: Ewerbeck, a. a. O.

zieht den ganzen Bau. Diese oberen Teile weichen in ihrer Formenbehandlung von der unteren Halle ab. Die Komposition ist im ganzen wie im einzelnen vortrefflich. Bewundernswert ist, wie durch die Zuthaten *Lüder's* der einfache mittelalterliche Bau lebendig gruppiert wird. Dies wird noch deutlicher, als auf unserer Tafel, wenn man den Bau mehr von der Diagonale aus betrachtet (vergl. Kap. 3). Überhaupt tritt der Unterschied zwischen geometrischer und perspektivischer Ansicht an diesem Gebäude besonders klar zu Tage.

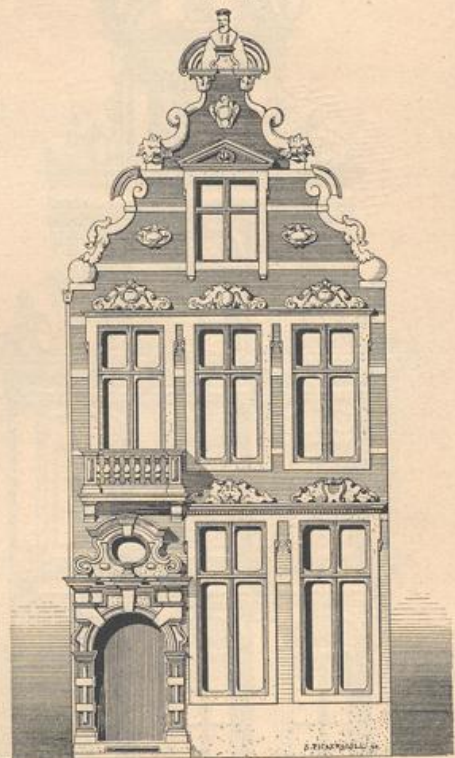
Die Halle im Obergeschoß ist einer der stattlichsten Innenräume. Ihrer Anlage nach mittelalterlich, zu verschiedenen Zeiten mit Zuthaten versehen, hat sie ihren heutigen Charakter im wesentlichen im Beginn des XVII. Jahrhunderts erhalten. Die Räume, welche in den beiden Stockwerken des Risalits untergebracht sind, sind gegen die Halle durch Holzwände abgeschlossen, eine Wendeltreppe führt zu dem oberen; der Guldenkammer. Die Ausführung der Wände und der Treppe ist reich und äußerst wirksam, wenn auch nicht frei von barocken Überladungen. Ungemein lebenswürdig sind die dekorativen Figürchen¹⁴⁸⁾.

Den Stil des Rathauses finden wir wieder an der schönen Fassade des Krameramtshauses (1619—21), an der sich, wie am Rathause, niederländische und deutsche Dekorationsmotive vermengen. Auch das Essighaus in der Langengasse, 1618 begonnen und nicht ganz einheitlich durchgeführt, gehört einer ähnlichen Richtung an. Ganz nahe, Langengasse 16, steht ein weiteres Barockhaus. Wie das Essighaus hat es in der Breite drei Achsen und baut sich in vier Ordnungen und Giebel auf. Die Thür (Fig. 90) ist ganz besonders kapriziös. Weit stattlicher, als diese schmalen Dreifenster-Häuser, ist das *Leibnitz-Haus* in Hannover (von 1652). Das Kompositionsmotiv ist das aus dem Holzbau hervorgegangene niedersächsisch-westfälische; aber es ist hier zu einer seltenen Größe gesteigert. Das Detail ist ganz barock.

Im Schloß zu Bückeburg ist die Thür des goldenen Saales mit ihrer Umrahmung zu nennen (Fig. 91¹⁴⁹⁾. Hier feiert die ausschweifendste Barockphantasie ein wahres Bacchanal. *Wendel Dietterlin's* wildeste Entwürfe sind hier in plastischer Ausführung überboten.

Die Stadtkirche in Bückeburg ist ein schöner und ernster Innenraum; ihre hochbarocke Fassade ist ganz niederländisch. Niederländisch sind auch die Barockbauten Danzigs. Das hohe Thor ist schon in Art. 65 (S. 76) erwähnt.

Fig. 95.

Haus zu Gent¹⁴⁹⁾.

¹⁴⁸⁾ Siehe die Aufnahmen in: Deutsche Renaissance, Abt. 34, Bl. 23—33.

¹⁴⁹⁾ Nach: EWERBECK, a. a. O.

Das schöne Haus an der Langgasse (Fig. 92¹⁴⁴) hat seine nächsten Analogien in Brüssel.

Über den Barock der Niederlande muß ich mich wieder auf einige Bemerkungen beschränken. Der niederländische, namentlich der flandrische Barock ist nicht unmittelbar aus der Renaissance des Landes hervorgegangen. Wohl enthält diese, wie schon bemerkt, viele Keime des Barock; der Florisstil, wie die Kunstrichtung des *Vredemann de Vries* wimmeln von Sonderbarkeiten aller Art, sodafs man sie, rein formal betrachtet, fast ebensogut dem Barock als der Renaissance zuzählen könnte; der flandrische Barock aber ist doch erst das Ergebnis erneuter, kräftiger Einwirkungen von Italien. Einige Denkmäler stehen den italienischen Vorbildern sehr nahe; im allgemeinen aber werden die italienischen Motive doch so selbständig verarbeitet, dafs eine Kunst von entschieden lokaler Färbung entsteht. Wie weit diese italienisierende Richtung

Fig. 96.



System des Hofes in der Börse zu Lille¹⁵⁰.

der flandrischen Kunst, die wir ja auch in der Malerei und Plastik wahrnehmen, mit der Gegenreformation zusammenhängt, wäre näher zu untersuchen; dafs sie durch die zahlreichen und bedeutenden Bauten der Jesuiten gefördert wurde, ist kaum zu bezweifeln. Als die eigentlichen Begründer des flandrischen Barock sind *Jacques Franquart* und *Peter Paul Rubens* zu betrachten. *Rubens* war nur in geringem Mafse als ausführender Architekt thätig; er erweist sich auch in der Baukunst als ein durchaus selbständiger Künstler (Fig. 93¹⁴⁵). Durch seine Aufnahme der Genuesischen Paläste, welche 1622 in Antwerpen erschienen, hat er wenigstens theoretisch für die Aufnahme des italienischen Barock gewirkt. Auch andere niederländische Baumeister müssen in Genua und Mailand Studien gemacht haben. Im Kirchenbau bleibt der Zusammenhang mit Italien trotz der formalen Verschiedenheiten ein engerer, weil die Hauptmotive der Komposition hier wie dort die gleichen sind. (Vergl. Kap. 11.) Im Profanbau werden die typischen Formen der schmalen, hohen Giebelhäuser, wie sie sich schon in spätgotischer Zeit ausgebildet hatten, bis in das XVIII. Jahrhundert festgehalten. Das Haus der Gerber in Antwerpen (von 1644) unterscheidet sich nur in der Einzelgestaltung, namentlich der oberen Teile, von den in Fig. 3 (S. 17) u. 51 (S. 66) dargestellten Bauwerken. Auch das Kollegienhaus in Hoorn (Fig. 94¹⁴⁷) unterscheidet sich mehr durch die formale Behandlung der Ordnungen und die gesuchte Bildung des Giebels, als durch den gesamten Aufbau von älteren Bauten. Hier sei dann nochmals auf das in Fig. 92 abgebildete Haus in Danzig hingewiesen. Ganz spät, 1697—99, sind die Zunfthäuser auf der *Grande Place* zu Brüssel, an denen Einwirkungen der französischen Kunst nicht zu verkennen sind.

Charakteristisch bleibt dem niederländischen Barock die Vorliebe für die Mischung von Backstein und Haustein. Die Gliederung behält stets eine gewisse Zierlichkeit und wird selten schwer und massig. In den Umrisslinien der Umrahmungen von Fenstern und Thüren, sowie an den Giebeln sind pedantische Scherze beliebt; das Füllungsornament hat gewöhnlich die Form der

¹⁵⁰) Nach: YSENDYCK, a. a. O.

Kartusche, und zwar der aus dem italienischen Barock abgeleiteten. (Fig. 95¹⁴⁹), ein Haus in Gent vom Jahre 1675 und Fig. 96¹⁵⁰), System des Hofes der Börse in Lille, die 1651 von dem städtischen Werkmeister *Julien Destré* erbaut ist, mögen veranschaulichen, was in Worten nicht klar zu machen ist.

10. Kapitel.

Die italienische Renaissance und der italienische Barock in Deutschland und in den Niederlanden.

81.
Allgemeines.

Während der ganzen Epoche der Renaissance entstehen in Deutschland Bauwerke, welche der italienischen Renaissance zugezählt werden müssen, sowie solche, welche ihr wenigstens näher stehen als der nordischen. Sie stehen untereinander nicht oder nur ausnahmsweise in Zusammenhang, und ihre Einwirkung auf den lokalen Stil ist meist keine große. Gleichwohl ist ihre geschichtliche Bedeutung keine geringe; sie leiten in den germanischen Ländern die internationale Periode des Barock und Rokoko ein, in der die regionalen Unterschiede in der Architektur mehr und mehr schwinden. Allerdings am Maßstab der italienischen Hoch-Renaissance dürfen sie nicht gemessen werden. Ihre Entstehung liegt diesseits des Höhepunktes der Renaissancebewegung in Italien, und die Italiener, welche, von geistlichen und weltlichen Fürsten berufen, nach Deutschland kamen, waren nicht die ersten Meister. Gleichwohl reicht manches an die Durchschnittsleistungen der italienischen Kunst heran. Die späte Entstehungszeit der meisten von diesen Werken erklärt hinlänglich, daß wir an ihnen der Grundstimmung der italienischen Renaissance, der in sich selbst beschlossenen Klarheit und ruhigen Harmonie nur selten begegnen. Ihre Zeit war auch in Italien vorüber. Die Rückwirkung der kirchlichen Bewegungen in Deutschland war nicht ausgeblieben; der Gegensatz von Gott und Natur, den man in der bedingungslosen Bewunderung des klassischen Altertums mehr und mehr außer acht gelassen hatte, hatte sich aufs neue aufgethan und war schärfer denn je zuvor erfaßt worden; die Gemüter waren gedrückt, leidenschaftlich erregt und zu weicher Hingabe geneigt. Diese Stimmungen sprechen sich in der Kunst der Gegenreformation, dem Barock, aus. Der italienische Barockstil spricht eine kräftige und eindringliche Sprache; er weiß zu packen und will erschüttern; er ist in der Wahl seiner Ausdrucksmittel nicht ängstlich. Durchaus pathetisch, bringt er alle Empfindungen in gesteigerter, oft in übertriebener Weise zum Ausdruck. Ob der italienische Barock hinsichtlich seines Stimmungsgehaltes ohne die Gegenreformation die Richtung genommen hätte, die er thatsächlich genommen hat, ist mehr als fraglich; aber eingetreten wäre er im XVI. Jahrhundert auch ohne sie; denn die Renaissance hatte um 1500 ihren Höhepunkt erreicht.

Es liegt im Wesen jeder Spätkunst, daß sie ihren Anfängen gegenüber mit gesteigerten, aber derberen Mitteln arbeitet; der italienische Barock hat aber vor analogen Stilphasen anderer Epochen und Länder eine Größe der Gesinnung voraus, welche selbst der Renaissance gegenüber als eine, wenn auch einseitige Steigerung gelten kann. Er reflektiert die Majestät der *Ecclesia militans*, und er hat mit ihren Sieg erfrochten; aber die Kirche weiß, warum sie das Mittel, das ihr vor drei Jahrhunderten gute Dienste leistete, heute beiseite stellt. Der Barockstil ist in seinen Anfängen ein kirchlicher; allein die Glanzentfaltung,