



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Aufnehmen von Architekturen

Staatsmann, Karl

Leipzig, 1910

Kapitel XI. Die Zeit der Renaissance in Deutschland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84529](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84529)

Kapitel XI. Die Renaissance in Deutschland.

Zur Genüge ist schon geschildert worden, von welchen Seiten und unter welchen Umständen die Kunst der Italiener als Renaissance in Deutschland und bei Nationen benachbarter Gebiete germanischer Stammesabkunft Eingang suchte und fand; von Süden her in die Schweiz und in Österreich, insbesondere Böhmen, den Rhein entlang und auf Handelsstraßen bis Nürnberg, hinein durch die Flußläufe, von Holland her, indirekt durch Bekanntwerden mit Werken der Italiener in Bildnissen, Büchern, Holzschnitten und Stichen, direkt durch Studium an der Quelle selbst oder durch persönliche Wirksamkeit von italienischen Meistern im Norden. Auch die Beziehung von Humanismus und Renaissance, von Renaissance und Reformation ist uns klargestellt.

Aber auch eine Einwirkung von Frankreich her ist nicht unterblieben. Von Westen und Nordwesten her fand jedoch mehr die Kleinkunst als die monumentale Großarchitektur Aufnahme, waren doch auch die bürgerlichen Aufgaben und die Lebensgewohnheiten der Stände verschieden. Eine rege Handelsbeziehung den Rhein hinauf von Holland bis Basel veranlaßte schon frühe auch Bekanntwerden mit niederländischer Kunstweise, und die aufblühenden nordischen Staaten machten Schule. Das Anwachsen der Wohlhabenheit führte dort zu reicher Ausstattung der Kirchen, das Zunftwesen förderte alle Kleinkünste, und wir verstehen so Dürers Bewunderung der Tüchtigkeit und des Fortschritts dieser Gemeinwesen.

Außer dem wirtschaftlichen Aufschwung durch Neuerwerb von Kolonien und Eröffnung neuer Verkehrswege haben wir den geistigen Aufschwung nach Erfindung der Buchdruckerkunst und als Überbrückung des Humanismus in Betracht gezogen, zugleich auch die aus der materiellen Förderung hervorgegangene Blüte der niederländischen Malerei.

Die bürgerliche Baukunst befand sich noch im Banne der Holzarchitektur, wenn auch wie in Straßburg und Lübeck nach großen Stadtbränden des 13. Jahrhunderts und durch die Ausdehnung der Städte und ihres Festungswesens der Massivbau an Bedeutung wuchs, wozu auch Anregung von außen mitwirkte. Und im Gefolge der Holzbauweise verblieb die Sitte der Bildung niedriger Geschosse

und auch damit kleinzügiger Einzelformen. Selbst einzelne massive Steinbauten konnten an Umfang nur beschränkt da und dort hergestellt werden, so in Straßburg im Elsaß, wo man einem Junker um das Jahr 1550 verbot, zu schloßmäßig fortifikatorisch sein Stadthaus zu erbauen. Für die Schaffung großzügiger Gotteshäuser fehlten oft Mittel oder man behalf sich noch mit den ältern, auch hinderte die Reformation zunächst eine Entstehung neugearteter Bauformen und Typen der Kirchen.

Bei Rathäusern, den vornehmsten städtischen Bauten, bei Kaufhallen und anderen öffentlichen Gebäuden, reichten einer oder mehrere Säle aus zum Bedarf an Architektur; hier konnte sich dann etwas größere Weiträumigkeit entfalten, immerhin geschah es aber in Anpassung an das Vorhandene nachbarliche und auch an das Ortsbild; man war darin nicht selten ängstlich und streng, was unserer Gegenwart vorbildlich sein dürfte! In Straßburg im Elsaß sind im 16. Jahrhundert Ansätze zu städtischer Bauordnung bemerklich, wie aus der Geschichte des Kammerzellischen Hauses, dem Verbot zu häufiger Erkerbildung und aus den Bestimmungen für die Anlage der Verkaufshallen, der Gewerbehallen, u. a. m. hervorgeht. Das Verbot allzu weiter Überhänge der Holzfachwerkbauten oder die Angabe der Maximalausladung zeigt weiterhin, wie man nun wie in Italien mehr Luft und Licht in die Straßen zu schaffen bestrebt war, abgesehen von feuerpolizeilichem Zweck.

Daß bedeutende Talente auch zu großen monumentalen Schöpfungen vorhanden waren, zeigt uns die Komposition und das Baugesüge des Neubaus der Hohkönigsburg vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Der prävalierende Einfluß von großen Dom-Bauhütten wie in Köln, Straßburg, Wien wirkt nach, noch bis in das 16. und 17. Jahrhundert hinein. Neben ihnen bestehen die städtischen und herrschaftlichen Bauhöfe, sie sind außer den Werkstätten der hausbauenden Zimmerleute die einzigen Schullehrstätten für Architektur. Das Überwiegen der Holzarchitektur in Stadt und Land läßt oft zahlreiche Architekturpläne entbehrlich machen, wie noch heute baut der Zimmermann mit dem ihm auf dem Hofe zur Verfügung gestellten Bauholz und auf Grund von dessen Stärken und Längen und in Anlehnung an Ort und Zweck den Bau, meist in Wiederholung oder nach Analogie benachbarter Bauten, wie auch weitverbreitete Bautypen für Grundrisse und Aufbau festgelegt worden waren. (Vgl. das Werk „Das Bauernhaus im Deutschen Reiche f. f.“ L.-A. II, G. 45.) Und dieser Zimmermann baut am Platze unter Zugrundelegung eines Werksatzes den Bau ohne Plan, wie er ihn zu bauen und zu gestalten gewohnt war, selbst die Einzelverbindungen wurden schematisch hergestellt, reichere Einzelheiten wurden nach Bedarf und Lust angefügt. Wir haben in dieser Bautätigkeit deutlich noch einen Hinweis darauf, wie im Mittelalter meist gebaut wurde ohne ausführliche Zeichnung. Welche elemen-

taren Grundlagen dazu schon am Ort bereit lagen, hat der Verfasser im Aufsatz über das Bauernhaus in Ob.-Kutzenhausen im Elsaß vom Jahre 1531 festgestellt (L.-A. II G. 67). Wenn er es als gotisches bezeichnete, so wollte er damit keineswegs sagen, daß die Gotik eine besondere Art des Holzarchitekturstils erfunden habe, vielmehr gibt es eine Holzarchitektur von Alters her, welche aus dem Wesen des Holzes und Holzgefüges heraus selbständig dasteht, wie jedoch auch andere Künste durch die Gotik in Einzelheiten zeitgemäße Färbung und Einzelgestaltung erhielt.

Zu bedenken ist auch, daß Holz-Konstruktionen nicht nur zu Provisorien bei mittelalterlichen Kirchenbauten oft verwendet worden sind.

Zu großen Bauleistungen wie in Italien und Frankreich fehlten meist die Mittel, und kleinstaatliche und kleinbürgerliche Engherzigkeit waren vielfach Hemmnisse. Wie sehr der Mangel an großen Aufgaben in Deutschland die Künstler herabdrückte und ihre Motive ins Kleine zogen, sehen wir in der Lebensgeschichte unserer Großen, Dürers und Holbeins.

Die Fortschritte der Niederländer in der Malerei des 15. Jahrhunderts, insbesondere mit Bezug auf korrekteres Zeichnen und Perspektive, worin die Gebrüder van Eyck (Jan van Eyck 1390—1440 und Hubert 1370—1426) und nach ihnen Roger van der Weyden (1400—1460), sowie Hans Memling (1440—1490) vorbildlich waren (vgl. dazu Seite 122), selbst für die Italiener, verdrängten mehr und mehr den schematischen vergoldeten Bildhintergrund der Tafelgemälde und machten Platz für getreueren landschaftliche und architektonisch behandelte Hintergründe und Raumdarstellungen, insbesondere auch Städtebilder. Ihr Einfluß auf die deutschen Meister war bedeutend.

Memling ist nach K. Voll (L.-A. II, K. 225) der letzte Hauptvertreter der klassischen Zeit der altniederländischen Kunst, welche mit J. van Eyck, dann Roger v. d. Weyden, Dirk Bouts und Hugo van der Goes begann. In der Wahl der Motive ist er wenig Neuerer, über den gut begonnenen Realismus seiner Vorgänger hinaus greift er sogar wieder auf ältere Romantik zurück. Seine perspektivischen Darstellungen der Gemälde lassen die Schule der Vorläufer in den Niederlanden erkennen. Das Schaubild ist nicht ganz korrekt, aber ansprechend und für allgemeine Betrachtung meist genügend. Die freie Raumbehandlung der Innenarchitektur erinnert stark an Giotto und seine Schule, erhebt sich sogar einige Male zu bedeutender Größe, wie im Bilde der Pforte des Paradieses, wo sogar eine gute Beherrschung von Baueinzelmotiven der Gotik bemerkbar. Im Bilde der Madonna mit Heiligen und Stiftern (v. a. 1468) ist die Raumperspektive und Landschaftsarchitektur gut, einen ansprechenden Straßenprospekt gibt das Bild der Enthauptung des Johannes (a. 1479). Ein eigenes freies Öffnen des Innenraumes zur Durchsicht nach der Landschaft zeigt das Bild der Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1479. Großartige Stadtarchitektur bietet

das Bild der sieben Freuden Marias vom Jahre 1480, wo auch wie an anderen Bildern eine Holzfachwerkarchitektur vorhanden, auch die „Pietà“ der Gal. Doria in Rom zeigt guten Stadtprospekt. Weitere tüchtige Architekturen geben das Bild der Geburt Christi, der Darstellung im Tempel, der Anbetung der drei Könige. Zuweilen ist das Figürliche in gutem Verhältnis, auch schaubildlich, zur Architektur, zum Teil auch weniger gut. Eine reizende Stadtarchitektur und eine Wiedergabe von Baumotiven der Stadt Köln (Dom, S. Martin) bietet das Bild der Ankunft der hl. Ursula vom Jahre 1488, sowie vom Martyrium der elftausend Jungfrauen.

Eine besondere Eigenart Memlings zeigt sich u. a. darin, daß er den Bildhorizont sehr hoch hebt und Stadt und Landschaft oft wie von Turmhöhe aus gezeichnet gibt, — eine Darstellung, welche viele zeichnerische Studien nach der Natur voraussetzt, welche aber dann wieder, wie bei der Giottoschule, im malerischen Sinne umstilisiert werden. Es ist noch das Schematische mittelalterlicher Bildgabe vorhanden und das Flächen- oder Reliefbildhafte ist noch nicht ganz überwunden.

Die Anregung der Niederländer zu naturgetreuer Darstellung im Bilde bleibt und wirkt jedoch als Neuerung und beginnt den Samen der italienischen Renaissancekunst auszustreuen.

Dies gilt insbesondere mit Bezug auf die rheinischen Künstler, welchen innigere Beziehung zu den Niederländern möglich war. So vom Meister der heiligen Sippe, demjenigen des (Münchener) Marienlebens, des Liesborner Meisters, demjenigen der Lyversbergischen Passion, alle aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, weiter von Martin Schongauer aus Colmar († 1491), welcher schon die Aufmerksamkeit Michelangelos erregt hatte durch seine Drucke. Seine Architekturmotive, so im Bilde der Galerie zu Donaueschingen vom Jahre 1445, zeigen darstellerische Gewandtheit.

Ein Fortschritt in der Perspektive ist dann beim Anonymus E. S. zu bemerken, insbesondere auf einem Blatte im Kupferstichkabinet zu Berlin vom Jahre 1467. Dieser Meister ist der erste bedeutende Stecher, und seine Stiche waren wie die Holzschnittdarstellungen der Zeit am meisten dazu berufen, Anregung zu geben und Fortschritte zu verbreiten. Noch mehr gilt dies von den Bildern des Israel van Meckenen († 1503), welcher die Architektur gewandt vorträgt. Feine Ornamente bietet der Meister mit den Schriftbändern und derjenige des Schwabenkrieges, bei welchem wir auch hübsche Darstellungen ländlicher Architektur seiner Zeit finden.

Daß auch bei einigen fremden Meistern wie bei Tizian (u. a. auf dem Bilde „Irdische und himmlische Liebe“) Darstellungen deutscher Bauwerke (u. a. ein reizender Dorfhintergrund mit nordischem Kirchturm!) vorkommen, sei hier angefügt.

Aus der schwäbischen Malerschule ist Friedrich Herlin mit seiner gotischen Innenarchitektur im Bilde der Darstellung im Tempel vom Jahre 1468 zu nennen, sodann Schühlein mit der hübschen Fachwerkarchitektur auf dem Gemälde der Verkündigung des Hochaltars zu Tiefenbronn vom Jahre 1468. Sein Schüler Bartholomäus Zeitblom aus Ulm zeigt weiterhin den flandrischen Einfluß (welchen wir schon bei Gemälden des Konrad Witz beobachten können) auf einem Bilde vom Jahre 1504 in der Augsburger Galerie.

In der fränkischen Schule wird durch Michael Wolgemut (1434—1529) auch im Holzschnitt eine Hebung des Vermögens der Architekturdarstellung bemerkbar.

Wir sind nun an der Schwelle des 16. Jahrhunderts angelangt, an welcher uns die ersten von Deutschen selbst erfundenen Architekturmotive im Stile der deutschen Renaissance und Bauten begegnen. Kurz vorher hatte diese sich schon in der Kleinkunst, im Ornament, angemeldet, sie war durch Maler vornehmlich eingeführt worden (vgl. dazu auch L.-A. II, Q. 59). Voran geht Hans Holbein der Vater (geb. ca. 1460), welcher seit 1488 in Augsburg ansässig ist. Seine Abbildungen auf Gemälden zu Augsburg, Basel, Frankfurt, München, Donaueschingen, Leipzig, Berlin, Kopenhagen und in seinen Skizzen bieten eine schon achtbare Frührenaissance. So auch in der Galerie zu Prag und Augsburg vom Jahre 1512, in der Pinakothek zu München eine Renaissancehalle vom Jahre 1516. Auf dem Bilde der Verkündigung ist sogar auch Hochrenaissance verständnisvoll vorgetragen. Hier ist kein Tasten mehr zu sehen, wie es noch Matthias Grünewald zeigt (vgl. L.-A. II, Q. 59). Weiterhin gibt Berthold Furtmeyer in seiner Altartafel zu Groß-Gmain gute Architekturperspektive, auch die Figuren zeigen die Kenntnis der Schaubildlehre und den Einfluß der oberitalienischen Schule Paduas.

Noch aber fehlte eine tiefere wissenschaftliche Kenntnis der Perspektive und der Architektur bei den deutschen Malern. Bezeichnend ist, daß Albrecht Dürer (1471—1528) um 1491, also zwanzigjährig, die Reise von Venedig nach Bologna zu Pferd nicht scheut, um seine Kenntnisse hierin zu erweitern und in „heimlicher Perspektive“ unterrichtet zu werden. In seinem „Leben voll Mühe und Arbeit“ holt der fleißige Deutsche nach, was nachzuholen war. Die gründliche handwerkliche Ausbildung schärft ihm den praktischen Sinn. Aus der Goldschmiedelehre tritt er in Wolgemuts Atelier 15 Jahre alt (1486) ein und heiratet 1494, alt 23 Jahre. Von den Italienern lernt er die Bilddarstellung auf Tonpapier und das Arbeiten mit dem Silberstift (vgl. sein Selbstbildnis vom Jahre 1484, alt 13 Jahre). Den Einfluß Schongauers verrät eine Abbildung vom Jahre 1485 im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin; in dieser Zeit wirkte aber auch sein venetianischer Aufenthalt. Im Elsaß hielt er sich vorübergehend vor dem Jahre 1491 auf. Um die Jahrhundertwende pflegt er den Umgang mit dem Italiener Jacopo de

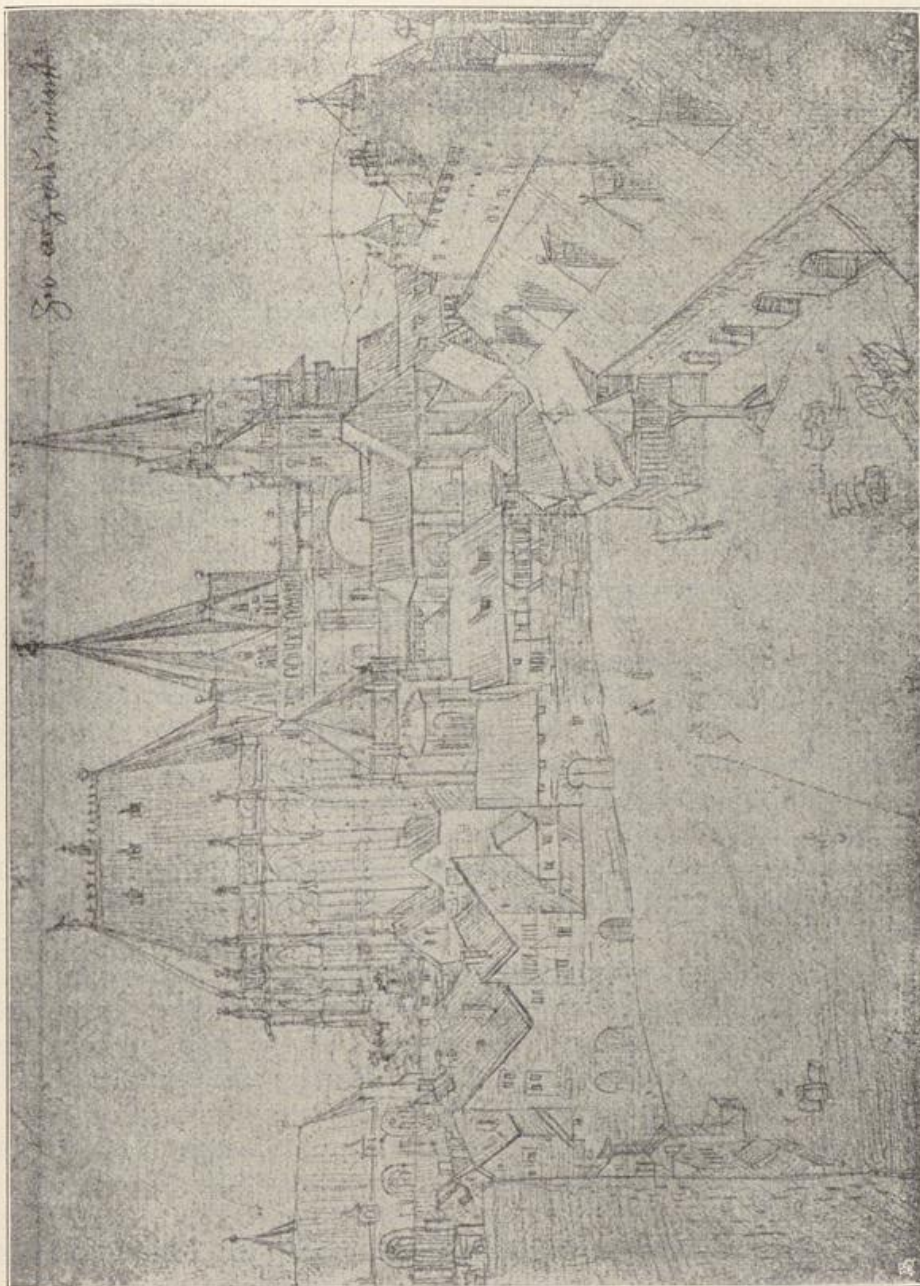


Abb. 26. Aufnahmestudie von Albrecht Dürer: Rathaus zu Aachen, Vorderseite, im Jahre 1520. Original im British Museum zu London, auf bläulichem Papier, 12,6 : 17,7 cm.

Barbari in Nürnberg, welcher wohl seine perspektivischen Studien vervollkommen half (vgl. Justi, L.-A. II, N. 70); kurz darauf (um 1504) erscheinen die ersten schaubildlich korrekten Darstellungen. In diese Zeit fallen seine entzückenden Naturstudien nach Pflanzen und Tieren. Das Bild der Geburt Christi vom Jahre 1504 zeigt reizende mittelalterliche Holzarchitekturdarstellung. Die Anbetung in den Uffizien in Florenz vom Jahre 1509 gibt eine schaubildlich einwandfreie Anwendung der Perspektive und zeugt von eingehendem Architekturstudium. Dürers zweite Reise nach Italien fällt in das Jahr 1505. Ein schönes Städtebild als Hintergrund zeigt sein Tafelbild für den Altar der Kapelle im deutschen Kaufhause zu Venedig, welches die Italiener so viel bewundert hatten. Vollendet ist dann in seinen Stichen die Architekturbehandlung um das Jahr 1511, aber auch schon Stiche vor 1495 zeigen gute Perspektive. Wiederholt sehen wir treffliche Burgenbilder, so die Nürnberger Burg, auch andere Architekturaufnahmen, jedoch malerisch frei aufgefaßt und nur in den charakteristischen Hauptteilen benützt, in diesen aber mit technischem Blick scharf beobachtet. Ein klassisches Beispiel genauer konstruierter Perspektive ist dann das Blatt mit dem heiligen Hieronymus vom Jahre 1514, welches die Entwicklung des Architekturbildes aus angenommenem Grundriß zur Gewißheit macht (vgl. Abb. bei Schilling L.-A. I, D. 13) und gleichsam die Frucht der italienischen Lehre ist. Ein schöner Stadtprospekt befindet sich auf dem Bilde des heiligen Antonius vom Jahre 1519. Auf der niederländischen Reise sind Architekturaufnahmen nach der Natur wie das Rathaus zu Aachen von ihm gezeichnet worden, gut beobachtet und treu dargestellt, — vielleicht die erste deutsche genauere Architekturaufnahme (vgl. Abb. 26).

Im Jahre 1515 tritt Dürer mit Raffael in Verbindung, 1520 bereist er die Niederlande und verspürt den direkten Einfluß der hohen Kunst dieses Landes. Von nun an werden seine Architekturdarstellungen als Bildhintergrund noch freier und flotter. Seine Erfahrungen gibt er im Jahre 1527 bekannt in der „Unterweisung der Messung mit Zirckel und Richtscheit“ und in der Lehre vom perspektivischen Zeichnen nebst von ihm erfundenen Apparaten. Auch ein Werk über Befestigungskunst ist von ihm vorhanden. Als besonders gelungen im Schaubild und in der Darstellung von Architekturmotiven sind hervorzuheben: An Stichen: Die hl. Familie (vor 1495), der verlorene Sohn (mit Burgarchitektur) von 1495, Beweinung (1500), mit guter Stadtarchitektur, die Geburt Christi (1504), mit Holzarchitektur, das Meerwunder, der hl. Eustachius (1505), mit reizender Burgarchitektur, die hl. Maria mit dem Affen (1506), mit Holzarchitektur u. a., Passion (1512), mit Innenarchitektur, Maria an der Mauer (Motive der Stadt und Burg Nürnberg, 1514), der hl. Antonius (1519), Marie am Hoftor, mit Kuppelbau (1522). An Holzschnitten: hl. Hieronymus (1492), Perspektive mäßig, Badestube (1496) gut, Marter der hl. Katharina (1497), Simson, Ritter mit Landschaft (Burg-

architektur), Engel mit dem Schlüssel, Stadtarchitektur (1498), hl. Familie (1504) mit guter Perspektive, Joachim vom Hohenpriester zurückgewiesen (1506), Perspektive trefflich. Von nun an Perspektive tadellos. Geburt Christi (1506), mit Holzarchitektur, Darstellung im Tempel, Innenraum schön, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (1506), Abendmahl (1510), mit großzügiger Raumwirkung, Holzhalle (1511), Belagerung einer Festung 1525 usw. — Im Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. 1910 zu Text S. 58 gibt Justi ein neugefundenes Studienblatt (Geißelung) Dürers, welches 1502 datiert ist. Die flott komponierte Perspektive läßt indessen darauf schließen, daß die Jahrzahl später (nach 1505) aufgesetzt wurde, was auch Justi andeutet. Zu beachten ist die „Monumentalität des Hallenbaus“ des Bildes.

In der Bildnerei der spätgotischen Epoche sind Ansätze zu Neuem bemerklich, auch was die schaubildliche und architektonische Darstellung betrifft. Es beginnt das Streben nach größerer Naturwahrheit, und das Volkstümliche wächst an Bedeutung, im Gegensatz zur Verknöcherung der kirchlichen Kunst. Auch der Sinn für das Malerische wächst, in der Linienführung der Architekturen, insbesondere der profanen, wird wieder Rundbogen und Rechteckform eingeführt, was auch an steinernen Kleinkunstwerken, wie den Grabmälern, bemerklich. Länger ist die schmiegsame Holzarchitektur der Kleinkunst im Banne des freieren Malerischen.

Den Übergang zu korrekterer Architekturbehandlung und Naturtreue bilden die Werke von Adam Krafft (1440—1509); sie zeigen auch das Figürliche ohne Manier vorgetragen und leiten bezüglich der geschlossenen ruhigen Komposition zur Renaissance hin. Verwandt damit sind Werke wie das Bocksche Grabmal im Münster zu Straßburg i. E. und Arbeiten des Nikolaus von Leyen, welche zu den besten der Zeit gehören. Auf dem großen Schreyerschen Grabmal in Nürnberg in der Sebalduskirche ist die Stadtburg von Krafft architektonisch gut dargestellt (1492). Noch einmal wird die Gotik beigezogen zu glänzender Leistung am nahe 20 m hohen Sakramentshäuschen der St. Lorenzkirche, vollendet im Jahre 1500, also an der Jahrhundertwende. Um diese Zeit schafft Veit Wagner in Straßburg i. E. Holztäfel mit der Legende des hl. Maternus für die Alt-St.-Peterskirche, wobei die Architektur, charakteristisch behandelt, wenn auch schaubildlich fehlerhaft, Motive aus Straßburg frei wiedergibt.

Den Schritt in das Jahrhundert der Renaissance in Deutschland tut Peter Vischer zunächst († 1529), welcher den direkten Einfluß italienischer Kunst verrät. So am Grabmal in der Nürnberger Sebalduskirche (errichtet 1508—1519), bei welchem das Architektonische noch im Banne der Spätgotik und Einzelheiten das Neue ankünden. Frei entfaltet sich dann die bauliche Darstellung nach Art der Frührenaissance auf dem reizenden Epitaph im Dom zu Augsburg vom Jahre 1521, mit einem Kuppeltempietto im Hintergrunde. Gegenüber den tadellosen zeitgenössischen Architekturbildern der Maler ist das Schaubildliche jedoch

steif und nicht korrekt behandelt, vielleicht hat man diese Seite der Bilddarstellung untergeordneten Kräften übertragen, welche auch Originalskizzen schlecht wiedergaben. Es fehlte indessen auch an gründlicheren Studien. Ähnliches gilt von den sonst guten Tafeln Riemenschneiders. Den stärksten Einfluß von Italien bekundet Peter Flötner († 1546). Trefflich in schaubildlicher Darstellung sind die Marmorreliefs vom Grabmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck von Alexander Colin (1526—1612).

Unter Dürers Nachfolgern ist sein bedeutender Einfluß auf die Architekturdarstellung erkennbar, so bei Hans Schäufelin aus Nördlingen, in seiner Abendmahlszene in der Galerie zu Berlin vom Jahre 1511, einer Darstellung mit nicht ungewandter Wiedergabe von Frührenaissance und guter Perspektive mit zwei Horisonthöhen für zwei Christusszenen des Bildes. Auch Albrecht Altdorfer (c. 1480—1538) zeichnet schaubildlich gut. Der Einfluß der Italiener ist bei Georg Pencz (ca. 1500—1550) zu erkennen, durch gewandte luftperspektivische Darstellungen, auch durch seine Hinneigung zu Profandarstellungen. Das gleiche gilt von Barthel Beham (1502—1540).

Allmählich wächst dann Hans Holbein der Sohn (1497—1543) in den Geist der italienischen Renaissance inniger hinein als irgend einer seiner Vorgänger; noch zaghaft zwar um 1516, dann aber, insbesondere durch die Fassaden-Architekturmalerien gefördert, seit 1519, in welchem Jahre er in die Malerzunft „Zum Himmel“ in Basel eintrat und sich mit Elsbeth Schmidt verheiratete. In Basel ist seine Beziehung zum Humanisten Beatus Rhenanus nachweisbar, für dessen Werke er Illustrationen gefertigt hat. In diesen Werken sind Motive aus der Antike schon bei den Drucken aus der Frobenschen Offizin vom Jahre 1513 vorhanden (vgl. Vögelin, Repert. für Kunstwiss., Bd. X, 1887, S. 365). Arm-selig sind noch Malerhonorare. So erhält er für sein großes Gemälde im Rathaus-saal zu Basel nur 120 Gulden. Nun folgen Entwürfe zu Glasbildern, Holzschnitten, welche in Form und Flottheit die Kenntnis der Art der italienischen Hochrenaissance durchaus voraussetzen lassen. Vom Niederschlag des eingehenden Studiums derselben, umgesetzt in nordische Heimatkunst, und von peinlichem Naturstudium nach Dürers Art zeugt das Bild des Jörg Gyze vom Jahre 1532 im Museum zu Berlin, welches auch volle Beherrschung der Perspektive erkennen läßt.

In solcher Kunstweise finden wir die Verwandtschaft mit der Tiefgründigkeit des Strebens der Besten der Zeit, und die hohe Lebensweisheit des unermüdlich fleißigen Meisters spricht am schönsten aus seinen Entwürfen für die Festlichkeiten am englischen Hofe vom Jahre 1535, wo er, mitten in glänzenden Verhältnissen, dem Gedanken Ausdruck verleiht, daß die Arbeit die einzige zuverlässige Hilfe gegen die Not des Lebens sei.

Man begreift danach die Begeisterung der Zeitgenossen und auch der Italiener für diese Darstellungen, welche sie neben die Raffaelschen stellten. Die Archi-

tekturleistungen der Bilder dieser deutschen Meister sind nicht gering anzuschlagen. Man vergleiche Holbeins Kaminentwurf vom Jahre 1536 aus dem British Museum zu London mit der gewandten Beherrschung der Bauformen. Mit den italienischen Meistern hatte er das Ziel erreicht, „die ganze Fülle und Breite des wirklichen Lebens mit dem Hauch der Schönheit zu adeln“. Auch hier finden wir also bei seinen zahlreichen verschiedenartigsten Arbeiten wie bei Dürer den Geist der Universalität.

Damit freilich aber auch wird eine Entfernung von unserer deutschen Heimatkunst eingeleitet. Und wir können somit Lübke nicht Recht geben, wenn er die Holbeinsche Kunst über die Dürersche stellt.

Zum Beginn des 16. Jahrhunderts sind noch unter anderen Urs Graf aus Solothurn und Nikolaus Manuel zu nennen, welche den Stil der italienischen Frührenaissance durch nähere Berührung mit Italien einführen und Architekturdarstellungen gut vortragen; mit Bezug auf letzteres und in Verwandtschaft mit Holbeins Art ist Tobias Stimmer aus Schaffhausen zu nennen. Als Maler und Architekt ist Hans Burgkmair aus Augsburg (1473—1533) einer der ersten Vorkämpfer für die Renaissance. Der Einfluß venezianischer Kunst zeigt sich bei ihm seit 1501 im Bilderzyklus in der Katharinenkirche zu Augsburg, entschiedener aber um 1507, bei einem Bilde in der Galerie zu Augsburg, bei welchen naive gotische Deckenwölbungsmotive neben Renaissanceformen verwendet sind.

Architekturdarstellungen, wie sie auch bei Fassadenmalereien sehr beliebt waren, bieten ferner Christoph Amberger († 1562) und Hopfer in Augsburg. Letzterer verwendet ältere und neuere Baumotive; ebenso Martin Schaffner aus Ulm (Hochaltar des Münsters daselbst vom Jahre 1521) und Matthias Grünewald aus Aschaffenburg (Altar des Klosters Isenheim im Elsaß, etwa v. J. 1516), welcher die neuen Stilformen eigenartig umbildet, sowie Lucas Cranach (1472 bis 1533) und sein Sohn (1515—1586); letztere behandeln die Architektur nebensächlicher. Bei Jan Joests Tod der Maria finden wir einen an italienische Motive erinnernden Architekturhintergrund. Beim Meister des Todes Mariä aus Köln (nachweisbar v. 1510—30) vom Jahre 1515 (Belvedere zu Wien) ist die Landschaftsperspektive gut, sie zeigt eine reizende südländische und nordische Architekturdarstellung. Die Ornamentik der Frührenaissance ins Deutsche umgesetzt (also mit Nachklängen der Gotik) gibt Heinrich Aldegrever aus Paderborn mit Gewandtheit. Bei ihm wie bei Cranach und Holbein hindert die Anhänglichkeit an die Reformatoren keineswegs die Aufnahme der Renaissance. Der universelle Charakter dieser Kunst wird mehr und mehr erkannt.

Die Lehren der Italiener haben festen Boden gefaßt. Das sehen wir nun bei Hans Baldung aus Gmünd (c. 1476—1545), insbesondere aus seinem Karlsruher Skizzenbuch (entstanden zwischen 1510 und 1529), welches eine vollständige Beherrschung der Gesetze der Perspektive zeigt. So in den

topographischen Wert besitzenden Studien aus Straßburg im Elsaß, Stadtbilddarstellungen. Die Abbildung in Bd. I, S. 160, welche Blatt 31 der Veröffentlichung Rosenbergs nachgebildet ist, gibt, wie eine Rekonstruktion gezeigt hat, eine richtige Aufnahme eines Teiles des Stadt mit dem alten Roßmarkt (Broglie), der Jung-St.-Peters- und der Dominikanerkirche (jetzt neue Kirche an ihrer Stelle) und dem Steintor. Die Abbildung ermöglichte die Auffindung des Standortes des Zeichners auf der Nordseite des Münsterturms etwa 70 m über Straße. Die oft flüchtige Art des Skizzierens dieses Meisters ist hier keineswegs erkennbar. Verglichen mit dem Stadtplan des Malers Morant zu Straßburg (gezeichnet 1548, Original im German. Museum, Kopie im Werk von Seyboth, *Das alte Straßburg*), ist hier weder früher noch später bis zum 18. Jahrhundert etwas Besseres in Architekturaufnahme geleistet worden. Es ist die Schule Dürerscher und Lionardoscher Gründlichkeit.

Wertvoll für die Forschung sind Stadtansichten in Chroniken und vereinzelt Handzeichnungen wie die älteste Ansicht der Stadt Nürnberg, diejenige auf dem Altar des Kanonicus Jod. Krell in St. Lorenz zu Nürnberg, in der Schedelschen Chronik, beide zwischen 1480 und 1490 entstanden. In letzterer ist nach v. Bezold der Deutlichkeit halber der Hintergrund gehoben. „Noch weiter geht darin eine Ansicht der Stadt von 1516 im germanischen Museum, eine Art isometrischer Projektion: Man hat von einem hohen Standpunkt aus einen Einblick in die Stadt. Diese Darstellungsart führt in ihrer Weiterentwicklung im Laufe des 16. Jh. zum Stadtprospekt, dem ein geometrischer Plan mit einigen Verschiebungen zugrunde liegt.“ (Ctrlbl. d. Bauverwaltg. 1897, S. 105, 106.)

Auch die plastische Darstellung von Städten, das Stadtmodell, wird im 16. Jahrhundert beliebt. Für Nürnberg haben wir von drei oder vier Modellen Kunde. Eines von 1613—1616 von W. Beheim ist im German. Museum, eines im Nationalmuseum in München vorhanden. Dort werden auch Sandtners Modelle bayerischer Städte verwahrt, die an Genauigkeit der Wiedergabe unübertroffen dastehen. Brauns Stadtplan Nürnbergs war als Nebenarbeit gefertigt, wofür Braun (als Stadtschreiber) einen Rüffel erhielt! (v. Bezold, ebenda).

Hans Baldung zeigte schon im Altarbild des Freiburger Münsters (1511 bis 1515) Renaissanceformen. Über die Aufnahme der Renaissance im Elsaß vgl. L.-A. II, Q. 59.

Auf antike Denkmäler ging in seinen Studien keiner der deutschen Meister dieser Zeit zurück. „Man nahm die oberitalienische Renaissance schon für die Urquelle.“ Erst die Lehrbücher Vitruvs und Serlios (1542) in Übersetzungen (ersteres wurde übersetzt von Ravius 1548) vermittelten die Kenntnis der antiken Ordnungen „einigermaßen“.

Die Gotik wird indessen noch unverdrossen weiter gepflegt, insbesondere

bestärkt durch die Dombauhütten. Straßburg wurde noch kurz nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zu deren Vorort erwählt. Hier beobachten wir sogar in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch eine Nachblüte der Gotik, deren Grund in der reichlichen Inanspruchnahme der Münsterbauhütte zu Profanwerken seit der Mitte des Jahrhunderts zu suchen ist. (Vgl. L.-A. II, Q. 59.)

Auch Buchschmuck und die „Unterweisungen und Lehrlungen“ Lorenz Lochers (1516) halten noch die „kunstreichen“ Formen der späteren Gotik fest. Ihre Nachwirkung ist übrigens auch noch im 18. Jahrhundert bemerkbar.

Nebenher geht unverdrossen das Studium der neuen Kunst. Diese erscheint schon bei den ersten Druckwerken der Reformatoren am Oberrhein; in Basel, Schlettstadt, Straßburg, Hagenau (L.-A. II, Q. 59). Zwar versteht man ihren tieferen Gehalt noch wenig und hält sich an Äußerlichkeiten und an das Dekorative; es ist ja erklärlich: Die Maler ergriffen zuerst die neue Kunst; Großkonstruktionen der Architektur wurden noch von den Gotikern ausgeführt. Im Jahre 1520 hält Dürer bei der Betrachtung der Säulen, welche Karl der Große habe aus Italien schaffen lassen, jene für „kunstgerecht nach Vitruvius' Vorschrift“ gemacht (vgl. Dürers Briefe, ed. Thausing). Seine schaubildlichen Aufnahmen des Rathauses zu Aachen sind weniger gut als seine schaubildlichen Kompositionen. Es ist verständlich: dort fehlte die innigere technische Kenntnis. In die reine Wiedergabe der Natur mußte der Deutsche erst langsam hineinwachsen. „Das Mittelalter hatte eine Schönheit der Natur nicht anerkannt. Alle natürlichen Bildungen sind sinnlos oder unvollkommen. Erst die Renaissance brachte den Begriff der *ratio naturae* und wendet ihn gleich ins Ästhetische, indem sie alle Schönheit in der Natur vorgebildet sieht. Man muß formen, wie sie formt, wenn man das Wohllautende gewinnen will. Die natürliche Vollkommenheit der Geschöpfe ist der tiefste Gedanke dieses Zeitalters gewesen. Und indem man den Zusammenhang der Teile als einen notwendigen empfinden lernte, kam man zu dem Begriff der Harmonie, in der L. B. Alberti die letzte Stufe der Schönheit verehrte, wo nichts einzelnes mehr verändert werden könnte, ohne das Ganze zu zerstören. Wir würden heute von der Notwendigkeit organischer Fügung sprechen. . . . Es ist derselbe Gedanke, der in Dürers Geist lebendig geworden ist. Ein neues Auge und ein neues Herz hat er der deutschen Kunst gegeben“ (Wölfflin, Dürers Werke).

Auch in der Architektur hielt man sich zunächst an dekorative Einzelformen und war zu Großzügigem durch die kleinen Verhältnisse beschränkt. Um 1500 pocht die neue Kunst auch am Rheine sachte an, nachdem italienische Meister schon im Osten Renaissance importiert hatten. Aber wir sehen sie zunächst erst an Kleinwerken, an Grabmälern wie im Dom zu Mainz, in Bleidenstadt, selbst in der Fuggerkapelle zu Augsburg vom Jahre 1512 und am Fuggerhofe. In den zwanziger Jahren mehren sich die Bauten dieses Frühstils, es sind

aber doch auch nur Einzelwerke, wie Brunnen, Treppenhäuser, Erker u. a. oder dekorative Fassadenmotive. Ein Einfluß auf die Gesamtbaugestaltung, insbesondere den Grundriß, ist noch kaum vorhanden. Die niedrigen Stuben, die gekuppelten Kreuzstockfenster, die kleinen Höfe mit den Wendeltreppen und die schmalen, oft als Küche dienenden halbdunkeln Vorplätze, dunklere Zwischenstuben, bleiben noch in Gebrauch, auch der hohe, oft mehrere Etagen zeigende Dachgiebelbau. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts naht auch die italienische Forderung nach Luft und Licht, Straßenbreiterung; Beseitigen der Holzfachwerküberhänge, der Holzarchitektur, der hohen Giebel, Vergrößerung der Höfe, Bildung der Hofgalerien, Verbreiterung der Straßenfronten, Bildung der Dachstraßentraufe, öftere Anwendung der kleineren Dachzwerchhäuser. Und dann später Erhöhung der Stockwerke, Portale, Fenster, Aufhellung der Wände und Decken durch Stuck, Einführung besserer Fußböden u. a. m. Inkonvenienzen sind dabei häufig im Gefolge, so in Straßburg im Elsaß, wo zur größeren Ausnutzung der Grundstückstiefe Dachkonstruktionen bis zu 20 m Spannweite zu konstruieren waren, mit Satteldach, das bei der älteren Konstruktionsweise über der schmalen Front von 10—15 m leichter mit dem Straßengiebeldach zu überdecken war.

Sparsames Bauen führt beim Verwenden des Massivbaues an Stelle der Holzarchitektur zur Putzarchitektur, unter öfterer Verwendung der Fassadenmalerei. Bei Aufnahmen älterer Bauwerke sind deren Spuren wohl zu beachten, sie sind häufiger als man weiß. Wir haben uns dadurch manche heute einfach erscheinenden Bauten reicher vorzustellen, auch ist zu beachten, daß man unregelmäßige Fensterarchitekturstellungen durch Malerei in Harmonie bringen konnte und daß die Einfachheit dieser Architekturen oft mit der Fassadenbemalungsweise zusammenhängt.

Die Fortschritte der Renaissance in Italien beeinflussen die deutsche Kunst derart, daß wir hier neben Frühformen auch späte antreffen, sogar Barockgebilde neben noch gotisierenden, auch die theoretischen Werke haben einen ähnlichen Einfluß. (Jede Zeit hat übrigens ihr Barock gehabt. Dieses ist ebensowohl Stiläußerung als unabhängig von dieser verlaufende Erscheinung.) Im Jahre 1539 erscheint in den Niederlanden eine Vitruvübersetzung. Langsam gewinnen die Hochrenaissanceformen an Bedeutung, die Kolossalordnungen der Italiener werden kaum in Betracht gezogen. Im Jahre 1573 erscheint das dekorative Architekturwerk Dietterlins (vervollständigt 1594 u. 1598), welches auf die noch nicht vollreife deutsche Baukunst in fast schädlicher Wirkung eine zur Verwilderung führende Formenwelt aufsetzt, zu welcher man bei der langen Nachwirkung der zersetzenden Spätgotik um so empfänglicher war und wozu der gute Stand des Kunsthandwerks fördernd wirkte. Um 1585 erscheint das Schreinerwerk von Eck und Guckeisen in Straßburg, welches ebenfalls nur auf die barockdekorative extreme Moderichtung der Zeit mit seinem „Schweifwerk“ Rücksicht

nimmt, ohne künstlerisch neugestaltend zu wirken. Die Kompositionen für Buchwerke, wie sie noch weit mäßiger der Landsmann jener, Vogtherr, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausgab, haben eben den einen Nachteil, daß beim Suchen nach Neuem, womöglich noch nicht Dagewesenem, der Erfinder seiner Laune die Zügel schießen läßt, weit weniger gebunden als der Praktiker, der von Fall zu Fall in Anlehnung an die regelnden Bedürfnisse der Praxis und damit weit organischer und natürlicher schafft.

Selten hat der hohe Geist der Italiener Eingang gefunden. Dies geschieht da und dort erst im 17. Jahrhundert. Im Sinne jener großzügig ist das nun in strenger Regelmäßigkeit — im Gegensatze zur beliebten nordischen male-rischen Art — von Riedinger aus Straßburg erbaute Schloß zu Aschaffenburg, bei welchem auch künstlich geschaffene Lage und Baumaterial dazu noch eine hervorragend vornehme Wirkung ergaben (erbaut 1605—1614). Ansätze zu größerer Auffassung im 16. Jahrhundert hatten sich nur bei wenigen Bauwerken gezeigt, so beim Schloßhofe zu Dresden und am Schlosse zu Heidelberg, wo die Großordnungen der Italiener in deutscher Umgestaltung zur Anwendung kamen. Weiter zurück liegend zeigt die am Ende des 15. Jahrh. erbaute Hohkönigsburg im Elsaß durch die schlichte Großzügigkeit von Form und Gefüge schon etwas vom Geist der Renaissance.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden wir dann aber, offenbar gefördert durch die gewaltigen Leistungen der Italiener bei Kirchenbauten der Gegenreformation in Deutschland, und in Anlehnung an den italienischen Barockstil, bedeutende Meister tätig, so Elias Holl (1573—1646) in Augsburg beim Bau des Rathauses und Zeughauses, sowie Peter Candid in der Residenz zu München und Hieronymus Lotter am Rathause zu Nürnberg. Das Skizzenbuch des Heinrich Schickhardt aus Stuttgart vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt Aufnahmen der italienischen Hochrenaissance in Italien, von Bauten Palladios, aus Genua u. a. Sein Lusthausbau in Stuttgart entspricht indessen bei Nachklängen der Gotik deutscher Auffassung. Und das ist auch wieder ein rühmliches Lob der Deutschen, daß sie sich meist den Bedürfnissen der Heimat anpaßten, nicht die welschen Formen schematisch übertrugen. Weit eher kann man diesen Vorwurf Meistern der Folgezeit machen.

Wird es doch im 17. Jahrhundert nun üblicher, fremde Meister beizuziehen, auch Holländer, sogar Franzosen. Schon im 16. Jahrhundert hatte ein Holländer beim Senat in Lübeck sachte angefragt, ob man ihn in der Stadt beschäftigen wolle, was dann auch geschehen ist. Und es geschah noch weiterhin an der Ostseeküste bis Danzig hin und in seiner Wirkung tiefer ins Land hinein, auch ins Gebiet Skandinaviens.

Der große Krieg vernichtete Wohlstand und Kunstblüte. Den Tiefstand deutscher Kultur bezeichnet der Mangel an Dichtergrößen. Dafür hatte der Ernst

der Zeit Denker wie Kepler und Leibniz hervorgerufen. Den strengerem Geist versinnbildlicht die Frauenkirche in Dresden von Baer, ein künstlerisches Werk allerersten Ranges, eigenartig in allem, in Grundplan und Aufbau, und nicht nur in seiner Baugeschichte eine Parallele zu Michelangelos St. Peterbau.

Nun aber auch führte Zerfahrenheit des Reiches und Schwäche zur Ausländerei und damit zur Nachahmung fremder Sitten und Kunstformen im 18. Jahrhundert, wobei aber ebenfalls doch wieder reife Künstlerschaft eigenartiges zu gestalten weiß, wie den Zwingerbau im Hofgarten zu Dresden, das äußerste einer an musikalische Kunst streifenden Bauart. Und die musikalischen Leistungen der Zeit bilden den Höhepunkt künstlerischen Schaffens, wobei bei aller ausländischen Form noch das Persönliche und das Bodenständige zu erkennen ist.

Die Profankunst wird nun dominierend. Bei der Aufnahme des Rokoko in Deutschland tritt die Vorliebe für ornamentalen Reichtum hervor.

Beachtenswert ist, wie am Schloßbau zu Bruchsal von Balthasar Neumann (erbaut von 1718—1745) in der ersten Hälfte der Bauzeit italienischer Einfluß, seit 1723, nach Neumanns Aufenthalt in Versailles, französischer auftritt, letzterer erkennbar in der Anpassung der Formen an den neuen Stil, welche äußerlich schon dadurch vollzogen wurde, daß man auf die, wohl zu streng und steif erscheinend ruhigeren symmetrischen, Architekturteile durch Applikation von Stuck und Bleiguß oder Bleischnitzwerk freiere Rokokoformen als Girlanden u. a. aufsetzte (vgl. Abb. in Bd. I aus dem Schloß zu Bruchsal i. B.). Neumann war Autodidakt. „Seine Entwürfe arbeitete er bis in die kleinste Einzelheit, ja bis zum Schlüssel herab aus“ (vgl. Keller, J. in L.-A. II, O. 48). Dadurch war er auch technisch bildend für seine Umgebung und Zeit. Zum Schloß in Bruchsal fertigte er ein Modell in Gips und Holz für die Galatreppe, welche eingefügt wurde, nachdem die Flügelbauten schon errichtet waren (!). (Vgl. dazu Wille, J. in L.-A. II, O. 53.)

Auch jetzt unterstützt das Bildwerk des Malers und Zeichners und Stechers wieder die Architekturdarstellung und -Entwicklung, insbesondere nach der malerischen Seite hin im Zusammenhange mit der Landschaft. (Heidelberg, Würzburg, Bruchsal, Schwetzingen, Nymphenburg, Schönbrunn u. a.) Der französische Park Lenôtres und de Caus', der holländische und englische Park, werden modisch. So ganz ging der Zeit der Sinn für Gebirgsromantik nicht ab, wie die Wilhelmshöhe bei Kassel zeigt, wenschon die Anlage dort heute weniger gemessen wie früher erscheint. — Die Schulung der Nordländer durch die italienischen Vorbilder zeigt sich vornehmlich in ihren Architekturdarstellungen auf Gemälden. Bahnbrechend waren die Niederländer seit dem 15. Jahrh. (vgl. Kap. VIII) von den Brüdern van Eyck beginnend. Hervorragende Architekturdarstellungen bieten im 16. u. 17. Jahrh. Hans Bol, Benkelaer, van Brueghel d. Ältere, Harman, Saftleven, Adrian van Ostade, Bril, van Balen, Eismann, van Steenwyck d. J., Neefs, Gijsels, van der Meulen, van Ruisdael, Hobbema, Wijck, Adriaensz, van

Bloemen, Dusart, u. a. — In Deutschland sind Schönfeldt, Joh. Heiß, Thide, Ferg, Friedrich, Carus hervorzuheben.

Gleichbedeutend wie Neumann, welcher universelle Bildung zeigt, ist Fischer von Erlach (1650—1723), im Norden Pöppelmann, Schlüter († 1662), welcher in Italien Studien gemacht hatte; im 18. Jahrhundert G. v. Knobelsdorff (1697—1753), Karl v. Gontard (1738—1791; vgl. Wallé, P., L.-A. II, O. 58) und Langhans. Unter letzterem tritt eine Rückkehr vom bewegten Barockstil zum gemäßigten Klassizismus ein, die Kulturbewegung der Zeit, beeinflusst durch Lessings, dann Goethes klassische Studien, gibt ein verwandtes Bild. Daneben entstehen noch Werke im alten Sinne, wie die Bibliothek in Berlin, die „geschweifte Bücherkommode“ genannt. Auch bei den vornehmsten Bauten der Zeit, den Schloßanlagen, wirkt die freiere französische Kunst nach, im Grundriß und System der Fassadenkomposition, mit den Vorhöfen, Bauflügeln, Treppen, der Flucht der Säle. Von Friedrich dem Großen sind Handzeichnungen für das Stadtschloß in Potsdam vorhanden, welche in derben Zügen das Charakteristische betonen (vgl. Abb. in L.-A. II, O. 40).

Die strengere akademische Kompositionsweise wird auch in Buchwerken durch Idealentwürfe wie diejenigen von Paul Deckers (1671 geb.) verbreitet, welche im Jahre 1711 von diesem fürstlichen Baumeister in Augsburg erschienen. Häufiger erklang nun der Ruf nach der stillen Einfalt und „ruhigen Größe des klassischen Altertums“. Aber man war weit davon entfernt, die Antike zu verstehen und mußte sich mit trockener äußerlicher Nachahmung der klassischen Formen begnügen. In der Dekoration spricht sich die Sentimentalität der Zeit aus, sie, welche auch zur Bildung künstlicher Ruinen wie auf der Wilhelmshöhe geführt hatte. Antiquitätsliebhaberei spricht sich in der Verwendung von römischen Motiven, wie Trophäen, Rüstungen u. a. aus. In der Technik ist ein Niedergang zu verzeichnen. Deutlich wird dies bei der Betrachtung über Bauwerke und Bauteile. So schrieb die Barockkunst ein Betonen tiefschattender Fugen an den Fassaden vor; der eigentliche Fugenschnitt ging aber unbekümmert quer über sie hinweg. Zur Erklärung ist aber auch hinzuzufügen, daß nun öfter Zeichner und Ausführender verschiedene Personen waren, daß eine Trennung von Bauausführenden und Bauleitern häufiger der Fall war, wodurch jener selbständiger arbeitete, nicht stets unter ständiger Kontrolle. Das Beamtentum entsteht in dieser Zeit des Absolutismus. —

Die große Zahl erhaltener Baustudien und Aufnahmen der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts bieten kein anderes Bild an Inhalt, Darstellung und Gründlichkeit, als bei den französischen Architekten. Im wesentlichen kam es darauf an, das zu skizzieren, was man zu Eigenentwürfen verwerten wollte, und gründlichste Schulung fehlte oft dazu. Zu wissenschaftlicher Neigung fehlte es an Interesse gemeinhin, mit geringen Ausnahmen.

In der Malerei und Bildnerei, in welchen sich Architekturentwickelungen verschiedentlich niederschlugen, verfällt die deutsche Kunst dieser Zeit „rückhaltlos dem Einfluß Italiens“. Es war eine konventionelle Kunst. In der Bildnerei trat an Stelle der buntfarbigen des 16. Jahrhunderts die farblose in Sandstein, Marmor, Alabaster, Elfenbein. In der Malerei übernahmen die Niederländer die Führung durch die Sittenbilder. Als eine Art deutscher Vasari schildert Joachim Sandrart (1606—1688) die zeitgenössischen Meister. Mathäus Merian aus Basel (1593—1650), seit 1624 in Frankfurt am Main ansässig und eine Schule gründend, schildert in seiner „Topographia Germaniae“ den ganzen Reiz deutscher Städte und Städtchen, wobei bei dem neunzehnbändigen Werk mehr die Quantität als die Qualität bedeutend ist und die Aufnahmen der Architekturen weder im Schaubild noch im Grundplan und in den Einzelheiten zuverlässig. Vereinzelt, so beim Stadtbild Straßburgs vom Jahre 1624, zeigt der Vergleich mit der Beischrift des Dichters, der hochrühmenden,

„Pingere non melius calamus potuisset Apelles
Singula sic proprio stantque jacentque situ“,

daß es dem Volke nur auf ungefähre Ähnlichkeit ankam. Zugestanden sei, daß Einzelnes, so sogar Architekturen an Privatbauten, in der Natur gut beobachtet und nach ihr wiedergegeben ist, und manches mag für die Forschung eine Quelle bedeuten. So unbeholfen aber auch der alte Stadtplan Straßburgs ist, vom Jahre 1548 (vgl. Seite 196), er gibt doch mehr und Zuverlässigeres, was größeren topographischen Wert hat.

Der nordische Einfluß von Rubens und Rembrandt bezüglich der getreuen Naturbeobachtung, auch in der Architektur, ist hoch anzuschlagen.

Bei den Architekturgemälden der Kirchen, insbesondere an Deckenbildern, dominiert der Einfluß der Italiener seit Paolo Veronese und Correggio; direkt wirksam in Deutschland war nebst anderen Tiepolo. Sie geben das Perspektivische mit Virtuosität und beeinflussen auch die Kleinmalerei, beides vorwiegend im südlichen Deutschland und in Österreich, wo die Barockbauten der mehr katholischen Gegenden vorherrschten.

In den Stichen von Chodowiecki (1726—1800) ist ein Fortschritt im Schaubild gegenüber den Franzosen nicht bemerkbar. Sein gesunder Realismus verhinderte ihn nur, von der Naturbeobachtung und der Wirklichkeit stark abzuweichen.

Gegensätzlich dazu, und wieder völlig in das Geleise der Nachahmung des Nichtwirklichen schreitet Raphael Mengs (1728—79), der „mit Fleiß die Höhen der Genialität zu erklimmen suchte“.

Später, unter den vielen Kunstdilettanten der bildenden Künste, sehen wir auch Goethe (1749—1832) von konventioneller Erfassung und Darstellung der Natur

zu freierer reinerer sich durchringen, vornehmlich unter dem Einfluß der Kunst und Künstler Italiens (vgl. die italienische Reise 1786—88), aber auch im Gefolge des Aufklärungsstrebens französischer Dichter und Denker wie Rousseau (1712 bis 1778), welchem im Streben nach Natürlichkeit Deutsche wie Haller, Bodmer, Hagedorn, Klopstock u. a. gefolgt waren. —

Von hohem Wert sind große Stadtpläne, wie derjenige Massols zu Straßburg i. E. vom Jahre 1725 und der dort befindliche große Reliefplan der Stadt, welcher den Zustand der Stadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit allen Einzelheiten wiedergibt.

Die Aufdeckung antiker Städte wie Pompeji (1736) und zuvor Herculaneum (1711) mit ihren Schätzen und neue Gesichtspunkte erweckenden Funden, lenkte ganz besonders zu historischer Betrachtung hin. Eine gefühlswarme Bewunderung der Werke der Alten sprach schon aus den Aufnahmen von Piranesi (1707—78) aus Venedig, welcher sich in Mailand architektonisch ausgebildet hatte. Sein Leben (1756—1820) setzte das Werk des Vaters (*La antichità Romane*) mit seinen Brüdern fort. Im Jahre 1736 ließ die *society of Dilettanti* in Kleinasien Forschungen anstellen. Die Überführung der Äginetengruppe und der Parthenonskulpturen nach dem Norden verstärkt das Interesse an den Werken der Antike. Im Jahre 1767 folgten Winckelmanns (1717—68) „*Monumenti inediti*“ und Caylus' *Receuil d'antiquités* (1752—67), Viscontis „*Museo Pio Clementino*“ (1782 bis 1807) und das „*Musée français*“ (1803—11) mit einer Übersicht der nach Paris gebrachten Kunstschatze.

Von den Italienern waren wertvolle Anregungen schon im 17. Jahrhundert ausgegangen, so von Scamozzis Werk „*Dall'idea della architettura universale*“ 1687. Durch Stiche wurden auch Ausführungen bekannt, so Vanvitellis Schloßbau zu Caserta (1756).

Schon werden die antiken Baureste häufiger geschützt. Goethe teilt mit, daß ihm mehrfach untersagt worden sei, nach solchen zu zeichnen, was freilich auch mit politisch unsicheren Verhältnissen zusammenhängt. Von seinem Freunde Kniep sagt er, daß er mit englischen Bleistiften seine Architekturbilder zeichne und das Blatt mit einem Rande fein umreißt. Von Fontana erscheint 1694 das schöne Werk über die St. Peterskirche (*Il tempio Vaticano e sua origine*), welches gute Messungen voraussetzt.

Großzügige Bauunternehmungen hören in Italien nun auf. Es beginnt das Zeitalter der retrospektiven Kunst. Die kriegerischen Zeiten waren auch in Frankreich nicht dazu angetan, bedeutende Bauleistungen zu fördern, die Revolutionsepoche erschütterte die ganze Welt. Auf den Kriegszügen Napoleons in Ägypten begleitete die Wissenschaft die Kriegsgöttin. Die Forschungen und Funde dieser Zeit, die Entdeckung der Hieroglyphensprache und die bedeutsamen Messungen, legten den ersten Grund zu archäologisch ernsterer Arbeit.

Einen Grund zu solchen hatten wir in der Abschüttelung der Unnatürlichkeit im Sinne der Encyklopädisten und damit einer Rückkehr zur Antike gefunden, in welcher man das Vorbild einfacher Größe bei der republikanischen Strenge der Zeit erblickte. Die besondere Bevorzugung des kahlen toskanischen Baustils ist hierfür bezeichnend. Ihm sehen wir bedeutende Baumeister wie Isnard in seiner Kuppelkirche zu St. Blasien im Schwarzwald (voll. 1783), „das bedeutendste Werk des klassizistischen Stils in Deutschland“ (v. Lübke, *Gesch. d. deutschen Kunst* 1890, S. 868 u. f.) und bei Privatgebäuden in Straßburg im Elsaß sich anschließen, desgleichen Friedrich Weinbrenner aus Karlsruhe (1766—1826), welcher trotz knapper Mittel würdige Verhältnisse und gute Grundrisse komponiert. In des Letzteren literarischen Arbeiten und Studien sind auch Aufnahmen und Rekonstruktionen antiker Bauten enthalten, welchen er Skizzen in Italien zugrunde gelegt hatte. Er weiß trotz beschränkender Mittel in Einfachheit Großzügiges zu bauen und befruchtet im ganzen Lande Baden auch die Privatarchitektur.

Während diese Meister auf die römische Antike zurückgriffen, sehen wir beim Brandenburger Tor in Berlin K. G. Langhans (1733—1808) die Anwendung hellenischer Formen versuchen, („die erste hellenisierende Bauschöpfung der neueren Zeit!“ v. Lübke a. a. O. S. 870), wozu Stuart und Revett (*antiquities of Athens*, seit 1762) Anregung gegeben hatten. Literarisch waren die Studien Winckelmanns fördernd, das Einlegen des Gewichts Goethescher Weltanschauung tat das übrige hinzu für die deutschen Künstler und Gelehrten.

Aber auch der heimatliche und nationale Sinn begann wach zu werden. In Straßburg hatte schon im Jahre 1771 Goethe das hohe Lied der Gotik angestimmt. Sein *Götz und Faust* zeigen den klaren festen Griff in das Gebiet der deutschen Vergangenheit. Es sind die frühen Regungen der Romantik. Wir werden in der Folge beide Strömungen nebeneinander hergehen sehen, fast in allen bildenden Künsten. Schriften wie Mössers „*Prähistorische Fantasien*“ regten auch zum Studium deutscher Art in literarischer Beziehung an (vgl. Goethe, *Dicht. u. Wahrht.* XV.)

Über städtische Bauordnung im 18. Jahrhundert in Bruchsal in Baden und den Kampf zwischen Stadt und Bischof daselbst vgl. Wille, J., *Bad. Neu-jahrsbl.* 1897, S. 65. Über städt. Bauordnung im 16. Jahrh. in Straßburg i. E. vgl. *Illustr. Elsäss. Rundschau*, Straßburg i. E. 1906. — Königliche Bauordnungen sind auch aus Dresden vom 17. Jahrh. bekannt. Über Bauordnungen in Konstanz, Baden, vgl. Hirsch, *Konstanzer Häuserbuch*, 1907. — In Straßburg i. E. wurde im 18. Jahrh. durch den Stadtbaumeister eine Verengung (statt Erweiterung) der Stadt vorgeschlagen, durch Gestattung des Vorrückens der Häuser vor die Bauflucht. Vgl. dazu Goethe, in „*Wahrheit und Dichtung*“.

Barock und Rokoko, „einst vergessen und verachtet als wilde Renaissance,

sind heute als selbständige, in der Entwicklung der architektonischen Kunst lebenskräftige, Elemente anerkannt". (Wille, J., ebenda, S. 87).

Reiche Bemalung, in größerem Umfang i. J. 1896 durch den Verfasser d. W. freigelegt, hat sich im Schloß zu Bruchsal gezeigt, innen und außen, z. T. von italienischen Meistern hergestellt. —

Architekturdarstellungen in Stichen aus dem 17. u. 18. Jahrh. sind zahlreich erhalten. Desgl. aus dem 19. Jahrh. (vgl. Bd. I u. Lit.-Angabe Seite 228—260).