



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der deutschen Kunst**

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :  
Renaissance und Barock / Georg Dehio

**Dehio, Georg**

**Berlin [u.a.], 1931**

Buch VIII

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

ACHTES BUCH

A CHITTS BECH

Auf die Reformation folgte die Gegenreformation und auf diese der Dreißigjährige Krieg.

Darum ist nicht zu streiten und nie gestritten worden, daß die Kunst von der Höhe, die sie nach langer und folgerichtiger Vorbereitungsarbeit im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erreicht hatte, im zweiten und dritten schnell, fast plötzlich herabglitt. Nicht erst der Dreißigjährige Krieg hat es bewirkt; die fatale Wendung hat sich früher, hat sich in der unmittelbar auf Dürer folgenden Generation eingeleitet.

Es liegt im Wesen einer Blütezeit, daß sie nicht sehr lange Dauer haben kann; was wir auch nicht zu beklagen brauchen, da es für eine Nation wichtiger ist, eine Stunde heroischer Tat oder höchster Schaffenskraft erlebt zu haben als ein Jahrhundert mittleren Glückes. Etwas anderes ist es aber, wenn eine Blütezeit unterbrochen wird, bevor sie alle in ihr liegenden Möglichkeiten aufgeschlossen hat. Jetzt geschah dasselbe, was die deutsche Kunst schon zweimal erlebt hatte: als nach dem Glanz der Karolingerzeit das *saeculum obscurum* hereinbrach, und dann nach dem Untergang des staufischen Kaiserhauses. Unmöglich wird man die Krisis der deutschen Kunst in der nachdürerischen Epoche auf ein plötzliches Ausbleiben der Talente zurückführen können, so wenig wie vorher der Überfluß an Talenten eine Laune der gebärenden Natur war: ernstlich zu verstehen ist der unheilvolle Umschwung nur im Zusammenhang mit Ebbe und Flut des geschichtlichen Gesamtlebens.

Nach dem Zeugnis Melanchthons hat Luther kurz vor seinem Tode den Wunsch ausgesprochen, daß seine Familie ihn nicht lange überleben möge: »Denn es steht eine so entsetzliche Verwirrung Deutschlands voraus, daß für brave Leute und ordentliche Studien ferner kein Raum ist.« Luther sah aber nur erst den Anfang. Niemals in unserer Geschichte haben sich so wohlbegründet große Hoffnungen in tiefere Enttäuschung gewandelt. Die Reformation hatte zum ersten Male die ganze Nation in der leidenschaftlichen Beschäftigung mit einer einzigen Frage, zugleich Tages- und Ewigkeitsfrage, zusammengeführt; es gab einen Augenblick, in dem neun Zehntel ihr anhängen; hätte sich Karl V. entschließen können, Deutschland zum Mittelpunkt seines politischen Denkens zu machen und den in der reformatorischen Bewegung liegenden

nationalen Schwung mit seiner Außenpolitik auf eine Linie zu bringen — was hätte nicht aus Deutschland werden können! Allein dieser Kaiser empfing seine Impulse nicht aus dem Leben der Nation, er war gekommen, in allen tiefsten Lebensfragen sich ihr entgegenzusetzen. Indem er die Reform bekämpfte, nötigte er sie zum Bündnis mit der partikularistischen Opposition. Nicht die Reformation hat die nationale Einheit zerstört, sondern weil sie ein seit Jahrhunderten an Zwietracht gewöhntes Volk vorfand, hat sie ihr Ziel, die Einigung aller Deutschen in einer nationalen Kirche, verfehlt. Während die klarer und härter denkenden Völker des Westens zum Austrag des Glaubenskampfes mit den Waffen übergingen und ihn ohne Schaden für die nationale Einheit zu Ende führten, so oder so: während dessen trösteten sich die allzuweichen Deutschen mit dem Selbstbetrug des Religionsfriedens. Er gab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Gepräge. Für die Freiheit des religiösen Gewissens war der Kampf begonnen worden — und endete mit dem Spott seiner selbst, dem *cujus regio illius religio*. Die Geister wurden nicht versöhnt, und das Gefürchtete, der große Krieg, nicht abgewendet, nur verschoben.

In die nach außen willensschwache, im Innern durch bitteren Hader um theologische Meinungen gespaltene protestantische Welt drang nun entschlossen und sicher die Gegenreformation vor. Beträchtliche Volksteile wurden mitten im Frieden von der alten Kirche zurückerobert, noch mehr bedeutete deren innere Verjüngung. Aber sie ging nicht von den deutschen Katholiken selbst aus. Die Gegenreformation öffnete eine breite Straße, auf der nun ein ganz anders als vorher die Renaissance gearteter Romanismus in die deutsche Welt eindrang. Es war der spanische Karl, durch den die politische Gesundung Deutschlands unmöglich wurde, es war der spanische Jesuitenorden, der in die Kluft des kirchlichen Lebens eindrang und sie unheilbar weit und tief machte, es war das Eingreifen der spanischen Politik, durch die schließlich der große Krieg ins Rollen kam. Aber ebenso wahr ist, daß dieses alles nicht eingetreten wäre, hätte nicht das Luthertum jener Tage (wie Treitschke sich ausdrückt) nicht nur politisch, sondern auch sittlich tief unter dem verjüngten Katholizismus gestanden.

Die Zeit vom Ende des Schmalkaldischen bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges ist eine der längsten Friedenszeiten, welche die deutsche Geschichte kennt. Wenn Friede allein schon Glück bedeutete, so müßte es auch eine der glücklichsten gewesen sein. Wir sehen nur, daß sie eine sehr unwürdige war. Friede — das hieß: Deutschland schied aus aus dem Wettkampf der großen Mächte, die besten Ergebnisse der älteren Geschichte gingen kampfflos verloren: der preußisch-livländische Ordensstaat an Polen und Schweden, die Handelsmacht der Hansa an Holland und England, das Mündungsland des Rheins an Spanien, welches

selbst den Besitz des Elsaß in seine Pläne einzubeziehen wagte, die lothringischen Bistümer an Frankreich — es wurde kaum bemerkt.

Im Innern war der Landesstaat völlig Herr geworden über das Reich. Noch herrschte ein täuschender Wohlstand, aber die Volkskraft war im Kern schon krank. Den Bauernstand hatte die unglückliche Revolution von 1525 im Mark getroffen. Die Städte, in der Kultur des späteren Mittelalters die treibende Kraft, begannen zu altern. Der am Anfang des Jahrhunderts zu treibhausartiger Blüte aufgeschossene Frühkapitalismus brach zusammen, das Vordringen der Türken, die Entdeckung der neuen Seewege, der Niedergang der Hansa, die Bankerotte berühmtester oberdeutscher Handelshäuser reihten sich an. Der Verkehr mit Osteuropa und über Venedig mit der Levante hatte Deutschland reich gemacht, von nun ab gehörte die Welt den Westmächten. Reichtum wurde in den deutschen Städten nicht mehr erworben, bestenfalls bewahrt. Früher hatte die Kirche die Laufbahn offen gehalten für die Begabten und Aufstrebenden, jetzt war allein im Fürstendienst etwas zu gewinnen. Die fürstliche Macht allein hob sich.

Prüfen wir das Innenleben unseres Volkes, so ist das Ergebnis: es war noch nicht reif für die Freiheit, die ihm die Reformation hatte erringen wollen. Was die alte Kirche dem Volk gegeben hatte, war aufgegeben, die großen Gedanken der Reformation und des Humanismus verkümmerten zu einer gemütlosen, pedantischen Besorgtheit um rechten Glauben, einem mühsamen und unfruchtbaren Gelehrtensbetrieb, das blühende Phantasieleben, das einst das mittelalterliche Kirchenwesen umrankt hatte, war verdorrt, der Ernst und die Innigkeit der Reformationszeit erkaltet. Und dennoch konnte der erschütterte Volksgeist von der Sorge um die religiöse Frage nicht loskommen. Sie nahm den Charakter einer störrischen Rechthaberei an. Die theologische Kontroverse war für weiteste Kreise des Protestantismus zur Monomanie geworden. Die Enkel derer, die noch der mystischen Pracht des mittelalterlichen Gottesdienstes sich hingegeben hatten, brüteten jetzt mit heißen Stirnen über dogmatischen Streitschriften und verfolgten mit unerschütterlicher Geduld die stundenlangen Predigten. Die Theologie verdarb aber nicht nur die Religion, sie wurde auch den Wissenschaften eine neue Fessel. Mit dem enthusiastischen Zuge, der dem Humanismus eigen gewesen war, war es vorbei. Die scholastischen Methoden wurden wieder aufgenommen. Die Hebung des Schulwesens, worin bald die Jesuiten mit den Lutheranern wetteiferten, kam einseitig der lateinischen Sprache und Bildung zugute. Die deutsche Dichtung verkam, nur in der niedrigen, volkstümlichen Sphäre bewahrte sie sich noch eine gewisse Frische und Selbständigkeit, im Kirchen- und Volkslied, in den Schwänken vom Finkenritter und den Schildbürgern, in der Geschichte vom Doktor Faust. Doch gegen Ende des 16. Jahrhunderts sind auch die letzten

romantischen Klänge verhallt. Auch in den andern Ländern hatte die Renaissance die neulateinische Dichtung gepflegt, aber sie erstickte nicht die aus der Tiefe des Volkslebens kommende große Dichtung: — Deutschland besaß nichts, was Shakespeare oder Cervantes auch nur von ferne verglichen werden könnte. Das Alte verfiel, das eindringende Neue blieb auf dem ausgedörrten Boden ein kümmerliches Gewächs.

Es ist erschreckend und rätselhaft, wie ein Volk so schnell sich verändern kann. Die hohen Hoffnungen vom Anfang des Jahrhunderts waren ihm gescheitert, es besaß keine großen, gemeinsamen, idealen Ziele mehr, aber immer noch einen Überfluß an Blut und Saft, die in derbem Genuß vergeuderisch sich austoben mußten. Schon Luther hatte gegen das »eitel Sauleben« seiner lieben Deutschen geeifert; nach ihm wurde es viel schlimmer damit. Moralisten haben zu allen Zeiten über Schlemmerei und Kleiderluxus geklagt, zu keiner mit so viel Recht wie in dieser. Ein eigener Hang zu phantastisch-massiver Übertreibung beherrscht sie. Aber hat nicht die Renaissancekultur zügelnd und veredelnd eingewirkt? Was im deutschen Lebensstil dieser Zeit als Renaissance sich gab, läßt nur mit dem derben Worte sich kennzeichnen: »Zum Teufel ist der Spiritus — das Phlegma ist geblieben.« Die deutschen Fürstenhöfe ließen es zwar mit der Erlernung welscher Vornehmheit sich genügend sauer werden. Doch hatte sich auch bei den romanischen Völkern das Renaissanceideal schon geändert. Viel Spanisches war eingedrungen. Nicht mehr die freie, allseitig entwickelte Persönlichkeit, die edle Natürlichkeit, deren Bild Raphaels Freund, der Graf Castiglione, in seinem (auch wiederholt ins Deutsche übersetzten) Cortegiano gezeichnet hatte, war das Gewünschte, sondern der zeremoniöse, heroisch posierende *estilo culto*. Allenfalls an den katholischen süddeutschen Höfen konnte man etwas davon wiederfinden. An den lutherischen des Nordens herrschte ungezügelt die altväterische Roheit in unangenehmer Mischung mit theologisch zugerichteter Frömmigkeit. Noch nie hatten die alten Leidenschaften der Jagd- und Trinklust so ungeheuerliche Dimensionen angenommen. Schwerfällig und maßlos weitschweifig ist alles in dieser Zeit: die Schriftstücke der Kanzleien, die Bücher der Gelehrten, die massige Bibellektüre, die vielstündigen Predigten, die Ritterromane, deren meistgelesener, der Amadis, es auf 24 Bände brachte — und so auch die Vergnügungen, die Trinkgelage und die Feste, ein uferloses Schaugepränge, ein zugleich phantastisches und pedantisches Gemenge von froher Augenlust, schwülstiger Rhetorik, frostiger Allegorik und faustdicker Spaßmacherei. Das Leben in Schönheit führen! Das hatte man sich von der Renaissance sagen lassen. Wie schwerfällig und anmutlos geriet die Nachahmung! Es war doch etwas anderes gewesen um die stilvolle Zierlichkeit der Stauferzeit, etwas anderes auch um das Lebensideal der Humanisten. Und nun ist auch nicht zu verkennen:

es war in allem massiven und lärmenden Wohlleben im Grunde keine frohe Zeit. Beklemmende Angstgefühle mischen sich ein, nicht nur in der Frömmigkeit der Zeit: niemals haben die Menschen mit so gespanntem Blick auf die Nachtseite der Natur und der eigenen Seele hingestarrt; Astrologie und Alchimie, Dämonenglaube und Zauberei wurden unheimliche und mächtige Nebenbuhler der Religion, und die irdische Gerechtigkeit erschien in Gestalt einer Strafjustiz von schauerlicher Grausamkeit.

Was war das Los der Kunst in solcher Zeit? Es sieht nicht so aus, als ob sie glückliche Antriebe aus ihr empfangen haben könnte. In Dürers hinterlassenen Papieren finden sich die Worte — wie ergreifend klingen sie —: »Wollte Gott, daß ich der künftigen großen Meister Werke und Künste jetzt sehen könnte, derer die noch nicht gekommen sind!« Sie kamen nicht. Und wären sie gekommen, die Zeit hätte sie nicht verstanden, so wenig wie sie Kopernikus und Kepler verstand.

Dennoch kann man nicht sagen, daß die bildende Kunst in Verfall geraten wäre. Ihr äußeres Aussehen war noch sehr blühend. Sie wurde in großen Massen erzeugt; mit virtuoser Geschicklichkeit und unermüdlichem Fleiß wurden die ererbten Kunstmittel in Bewegung gesetzt; das Publikum kam den Künstlern mit offener Hand und geschulten Augen entgegen; zu keiner Zeit noch hatte die Kunst im täglichen Leben einen so breiten Raum eingenommen. Das verhängnisvolle Aber war: hinter der stattlichen, ja üppigen Außenseite stand eine große innere Leere.

Die Ursache liegt offen zutage: es war das veränderte Verhältnis zwischen Kunst und Religion; die Kunst der Renaissance wollte sich Selbstzweck sein und das Religionswesen der Nachreformation und Gegenreformation hatte seinen Brennpunkt in Belangen — dem Streit um Glaubenslehren und äußere Herrschaftsrechte der feindlich getrennten Kirchen —, in Belangen, die für die Kunst kein schöpferisch antreibender Inhalt sein konnten. Wir kennen keine zweite Epoche der deutschen Kunst — die Gegenwart ausgenommen —, in der sie so wenig Positives über den inneren Zustand unseres Volkes aussagt. Was sehen wir denn in ihr? Eine unermessliche Inflation des Dekorativen, eine verschwenderische Pflege des Kunsthandwerks, eine ganz nur profane Architektur, überall ein lauter, prahlender und seelenloser Formenkultus: — in nichts verrät diese Kunst ihre Zugehörigkeit zu einem Zeitalter, das alles und jedes auf die religiöse Frage bezog, das leidenschaftlich und rettungslos dem Glaubenskrieg entgegentrieb. Lange Zeit verhielt sich die alte Kirche darin nicht anders. Als sie endlich in der Gegenreformation sich dazu entschloß, die Kunst in ihren Dienst zurückzurufen, tat sie es nur im Sinne der äußeren Repräsentation; daß religiöses Gemütsleben hier

seinen Ausdruck gesucht hätte, ist nicht zu bemerken. Auf der anderen Seite: die aus der Reformation hervorgegangenen Kirchen blieben dabei, Kunst und Religion als getrennte Dinge zu behandeln. Im eigenen Ideenkreise des Protestantismus war nichts, das nach bildkünstlerischem Ausdruck verlangt hätte. Wenn er nach Ablauf der alten Tradition eine neue kirchliche Kunst sich hätte aufbauen sollen, auf welchem Boden und aus welchen Stoffen hätte das geschehen können? Für ihn handelte es sich ja nicht um die Beherrschung der gesamten Kultur (wie der katholischen Kirche), ihm ging es allein um die Religion. Er wollte sie reinigen von allem, was nicht Religion ist — und dabei kam die Kunst, deren tief symbolisches Wesen er nicht verstand, abseits zu stehen. Schon im Mittelalter hatte es puritanische Reformen gegeben (wie die der Zisterzienser und der Bettelorden), welche die Kunst stark beschnitten, aber niemals doch erklärten sie sie für entbehrlich. Lutheraner und Reformierte haben in ihrer Gleichgültigkeit gegen die Kunst nur im Grade sich unterschieden. Zwar haben die deutschen Lutheraner nicht mit so unerbittlicher Logik, wie die Calvinisten in Frankreich, Holland und England es taten, die Schönheit restlos aus dem Tempel getrieben: aber auch die Lutheraner haben die Kunst degradiert, indem sie sie für unfähig hielten, mit dem Höchsten in der Menschenseele sich zu berühren. Wenn ein niederdeutscher Calvinist, Rembrandt, ergreifende Offenbarungen seines religiösen Gefühlsleben seinem Pinsel anvertraute, so tat er es mit dem ganzen Trotz seines Individualismus, nicht im Dienste seiner Kirchengemeinschaft. Wie konnte es auch anders sein? Eine Kirche, zu deren Grundanschauungen das Bibelwort gehört »Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, sollen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten«; eine Kirche, welche Mythologie und Symbolik, also die beiden Hauptquellen der mittelalterlichen Kunst, für heidnisch erklärt, welche keine Altäre baut, keine Heiligen verehrt, die guten Werke verdammt und folglich auch für fromme Stiftungen keinen Anreiz mehr bietet, — daß eine also gewandelte Kirche für die bildende Kunst keinen Platz, höchstens einen sehr schmalen am Rande, übrig hatte, versteht sich von selbst. Bedenken wir es: solange es bis dahin eine deutsche Kunst gegeben hatte, hatte sie in engster Lebensgemeinschaft mit der christlichen Kirche gestanden, hatte in ihr stets ihre stärkste Stütze gehabt, hatte von ihr ihren wertvollsten Ideengehalt empfangen. Damit war es nun vorbei. Nichts hat die religiöse Phantasie in so veränderte Bahnen gelenkt, wie Luthers Bibelübersetzung. Sie entwertete und verdrängte die Gestalten, welche die Menschen des Mittelalters von den Kirchenwänden, den Altären und der Mysterienbühne angeschaut und mit der sie gelebt hatten, wie in einer zweiten Wirklichkeit: — diese unermessliche, reiche Schauwelt versank und kehrte nicht wieder. Eine ganz tiefe Wandlung ging damit im deutschen Innenleben vor sich.

Einst waren die Deutschen durch die Religion zur Kunst erzogen worden, jetzt wurden sie wieder durch die Religion von ihr weggedrängt.

Hat nun die zweite der großen Zeitmächte, die Renaissance, Ersatz für das geboten, was der Kunst durch die Reformation verloren ging?

Ihre Aufnahme bedeutete, wie sogleich beachtet werden muß, etwas wesentlich anderes als die früheren Rezeptionen aus fremden Kunstgebieten, die französisch-gotische im 13. und die niederländische im 15. Jahrhundert. Diese haben nur innere Bewegungen, die schon in der deutschen Kunst selbst eingesetzt hatten, beschleunigt; die Verbindung an sich war eine organische. Die Kunst der Renaissance aber kam aus einer anderen Kultur. Übertragen ließ sich nur ihre äußere Form, nicht ihr an Himmelsstrich, Volksart, Kultur gebundenes organisches Gesetz. Daß eine Synthese deutschen und griechischen Geistes nicht ein für allemal zu den unerreichbaren Dingen gehörte, hat später die »zweite Renaissance«, haben Goethe und Hölderlin, Winckelmann und Humboldt erwiesen. Die Deutschen des 16. Jahrhunderts aber waren noch nicht reif für die Renaissance. Sie gehorchten, wenn sie den Anschluß an sie suchten, mehr einem Zwang der historischen Weltlage, nicht ihrer inneren Stimme. Holbeins weiträumig angelegter Geist bezeichnet die äußerste Grenze, bis zu welcher einem Menschen deutschen Blutes ein Eingehen auf südliche Formenwerte möglich war. In der Generation nach ihm breitete sich das Wissen von der Außenseite der Renaissance noch aus, aber es war nur die Schale, die erfaßt wurde, nicht der Kern; wir sehen nichts von einer Zunahme an Renaissancegesinnung. Renaissancegesinnung heißt: Helligkeit und Maß, durchsichtige Ordnung und plastische Begrenztheit, Eurhythmie und Symmetrie. Wahrlich, der Grundton in der Stimmung des deutschen Cinquecento war das nicht! Es war ein »faustisches«, kein »apollinisches« Zeitalter — um zwei neuerdings beliebt gewordene Schlagwörter hier anzuwenden. Der Kunststil und der Seelenstil eines Volkes können niemals dauernd im Widerspruch miteinander stehen. Die deutsche Renaissance war deshalb keine Entscheidung, nur ein Versuch. Die vom Strom der Geschichte angeschwemmte Oberschicht der Renaissanceformen wurde alsbald durchbrochen von den aus der Grundsicht aufsteigenden Quellen. Dieselben ruhten nicht, bis sie das Fremdgut entweder zurückwarfen oder aus seiner aufgelösten Substanz einen neuen Körper bildeten. Jedenfalls: ein Sieg der Renaissance war das Endergebnis nicht. Es war das Erstarren einer entgegengesetzten Richtung, des Barock.

Kirchenreformation und Renaissancekultur haben eine Ära geistiger Kämpfe eröffnet, die auch die Kunst in ihren Strudel zogen und das stilgeschichtliche Bild der Epoche zu einem sehr verworrenen machen. In den beiden ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts herrschte in der

Masse der Produktion die Spätgotik; in den mittleren war wo nicht der Stilgeist, so doch das Stilmaterial der Renaissance maßgebend; zum Schluß tritt eine Umbildung ein, die sich nicht wohl anders benennen läßt als, wie schon gesagt, Barock. Immer neue Namen! Bedeuten sie aber wirklich ebensoviel neue Dinge? Der Wechsel der historischen Stile, das Ergebnis sehr komplizierter, geschichtlicher Bedingungen, darf die Aufmerksamkeit nicht von der Frage ablenken: was ist in diesem Wechsel das Beharrende und Durchgehende, durch welches allein wir zur Erkenntnis der tragenden Grundkraft, das ist der Individualität eines Volkes, gelangen können?

Im vorliegenden Fall hängt alles davon ab, daß das Auftreten des Barock am Schluß der Epoche seine richtige Deutung empfängt. Die Auffassung, daß der Barock eine Verfallserscheinung, lediglich eine mehr oder minder entartete Spätrenaissance sei, braucht heute nicht mehr bekämpft zu werden, sie ist allgemein aufgegeben. Man muß aber noch weiter gehen und sagen: der Barock war, nicht als geschlossenes Stilgebilde, aber als treibender Keim in Deutschland schon vorhanden, bevor noch die Renaissance in die Erscheinung trat. Indem wir das aussprechen, verbinden wir mit dem Namen Barock allerdings einen anderen Begriff als den gangbaren. Die landläufigen Stilbezeichnungen sehen nur das Sichwandelnde und finden es bequem, die Phänomene scharf zu trennen; wir haben aber auch einen Namen nötig für das Durchlaufende, das keinen zeitlich begrenzten und in feste Formel gebrachten Stil ergibt, vielmehr einen Grundton der Stimmung bezeichnet, der in den verschiedensten historischen Stilen wiederkehren kann. Es ist eine offenbare Lücke in unserem Vokabelschatz, wenn wir zwar einerseits seit langem daran gewöhnt sind, einen bestimmten Charaktertypus als »klassisch« zu bezeichnen, andererseits für den Gegentypus keinen Namen haben. Uns scheint für diesen Zweck, wenn man den mißlichen Schritt einer neuen Wortprägung vermeiden will, der Name »Barock« der nächstliegende zu sein (rein objektiv gemeint natürlich, ohne Mitklingen von Lob oder Tadel). Und so haben wir zu seiner Zeit von einer »barocken« Strömung im romanischen und wieder im spätgotischen Stil schon gesprochen. Zwischen dem spätgotischen Barock und dem am Schluß des 16. Jahrhunderts als Widerspiel zur Renaissance auftauchenden besteht nun zweifellos nicht nur eine psychologische Verwandtschaft, sondern auch ein historischer Zusammenhang, denn keineswegs bewirkte die sich dazwischenschiebende Renaissance eine völlige Zerreißung der Kontinuität. Nur an der Oberfläche verschwand die barock gefärbte Strömung, als Unterströmung dauerte sie fort. Die Renaissance blieb eine Halbheit und weniger als das, nicht weil die Deutschen zu dumme Barbaren waren, sie zu begreifen, sondern weil sie auf eine lebendige, nicht zu besiegende Gegenbewegung stieß. Diese ist das Beharrend-Deutsche, wonach wir

suchen müssen. Wir haben an anderer Stelle \* noch mit leichtem Zögern es ausgesprochen: »vielleicht ist der Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung«, — auf diesem Punkte der Entwicklung angelangt, zaudern wir nicht mehr und geben eine volle Bejahung.

Aus der Stimmung der Zeit, in welche die Anfänge einer wissenschaftlichen Kunstbetrachtung fallen, erklärt es sich, daß wir noch immer, mehr als wir meistens selber wissen, den klassischen Typus als das Normale und den barocken als Abfall von ihm ansehen, daher denn auch für die Definition des Barock fast nur negative Ausdrücke zur Verfügung stehen. Allein in Wahrheit hat er ebensogut einen positiven Sinn wie der Klassizismus. Die Hinneigung des deutschen Kunstempfindens zum barocken Typus hat zur tiefsten Wurzel die Ehrfurcht vor dem Irrationalen. Der Deutsche ist erfüllt vom Gefühl der Unermeßlichkeit und Rätselhaftigkeit des Daseins; ihm erscheint die Formklarheit der Renaissance als eine schöne Lüge; nicht Harmonie, sondern Dissonanz ist ihm der Kern des Lebens. Darum liebt er in der Kunst das Dämmernde, Schwebende, Unbegrenzte; nicht das vollendete Sein, sondern das flutende Werden. Was ihn zum Klassischen hinzieht, ist der wahrheitsuchende Verstand; wo er sich der Urgewalt und Tiefe seines Gefühls überläßt, wird er gotisch, romantisch, barock, — was alles nur verschiedene Namen für dieselbe Sache sind.

Nun ist noch zu beachten: der künstlerische Charakter eines Zeitalters erschöpft sich nicht in der formalen Stilbildung. In einem weiteren und tieferen Sinne gehört es mit zur Stilfrage: welche Kunstgattung vorzüglich es sich zum Mittel des Ausdrucks wählt. Hier erst zeigt sich ganz, wie sehr und wesenhaft die künstlerische Stimmung der Nachreformationszeit von der Reformationszeit verschieden war. Zwischen den darstellenden und den dekorativen Künsten tritt eine totale Verschiebung des Schwerpunktes ein, und zwar zugunsten der letzteren. Die Reformationszeit verlangt von der Kunst einen menschlich reichen Inhalt, religiöses Gefühl und poetische Phantasie, und deshalb sammelte sich ihr bestes Lebensblut in der Malerei und Graphik, mit leichtem Abstand auch noch in der Bildhauerkunst; das tektonisch-dekorative Gebiet aber ging beinahe leer aus. In der Nachreformationszeit, wie kann man ihre Malerei und Plastik anders nennen als seelenlos? Alles Interesse spitzt sich auf die Form zu mit einer Einseitigkeit, die nicht nur zu der vorangehenden Epoche in schroffem Gegensatz steht, die auch in allen früheren der deutschen Kunstgeschichte ihr Gleiches nicht gesehen hatte. Die Vorliebe der Zeit gehört der Dekoration. Die aus

\* Bd. II S. 154.

langem Schlaf erwachende Architektur wird geraume Zeit doch nur als Dekoration empfunden, und das Beste, was die Zeit zu geben vermag, ist das Kunstgewerbe. Die Ursache dieser Veränderungen ist nicht zweifelhaft: es ist die Entwertung der inhaltlichen Belange durch die Reformation, die Überwertung der formalen durch die Renaissance.

Die Wendung zum Barock, wie immer das schwankende Geschmacksurteil zu ihm sich verhalten mag, war fraglos verbunden mit einem Aufschwung der künstlerischen Potenz. Die um das Jahr 1600 zur Herrschaft kommende Generation brachte der deutschen Kunst, was ihr so lange gefehlt hatte: Persönlichkeiten; und viele darunter von großer Figur. Sie standen nicht allein. Es mehren sich überall die Anzeichen, daß um die Wende des Jahrhunderts die auf den Geistern liegende Depression zu weichen anfing. Im Jahre 1596 begann Kepler seine astronomischen Publikationen. Johann Arnd gab 1605 sein vielgelesenes Buch vom »Wahren Christentum« heraus, endlich ein warmer Gemütston nach so viel dürrer Dogmatik; 1612 erschien die erste Schrift Jakob Böhmes; in der Geschichte der Musik macht das Jahr 1614 Epoche, in welchem der große Heinrich Schütz die Leitung der kurfürstlichen Kapelle in Dresden übernahm; 1617 wurde in Weimar die »Fruchtbringende Gesellschaft«, eine Akademie zur Reinigung der verwilderten deutschen Sprache, gegründet, und 1622 in Rostock durch Jungius (den später Goethe gepriesen hat) die naturforschende Gesellschaft; in Schwaben trat 1618 Weckherlin, in Schlesien 1619 Opitz auf. Ein Jahr vorher erschien Keplers Hauptwerk von der »Harmonie der Welt«.

Aber wie es mit der Harmonie in der Menschenwelt beschaffen war, bewies im selben Jahr der Ausbruch des Dreißigjährigen Kriegs.

## Erstes Kapitel.

# DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE IM ZEITALTER DER NACH- UND GEGENREFORMATION.

Nach den einleitenden Bemerkungen wird es hinlänglich verständlich sein, daß und warum die darstellenden Künste, und unter ihnen die Malerei und Graphik noch mehr als die Bildhauerkunst, die Schwächen des Zeitalters am unerbittlichsten enthüllten. Es gibt aber noch einen allgemeinen Grund dafür. Die Renaissance war überall in Europa, ihr Heimatland Italien nicht ausgenommen, in das Stadium des Manierismus eingetreten. »Manier« ist die Parodie des »Stils«, ist das innerlich Unwahrhaftige, das Schalten mit einem überlieferten Formenapparat ohne Beziehung auf ein wirklich vorhandenes Ausdrucksbedürfnis; nichts Werdendes, nur ein Gewordenes; Schema, Maske, Mode. Dürer und Holbein hatten nach der Renaissance gegriffen im Verlangen nach Stil, ihre kleinen Nachfahren vermochten sie nur als Manier zu erfassen. Historisch füllt der Manierismus die Pause zwischen Renaissance und Barock. Im einzelnen Fall ist es aber keineswegs leicht zu unterscheiden, ob wir manieristische Entartung, also etwas Negatives, oder eine stille Regung barocken Werdens, also etwas Positives, vor uns haben.

Ein Verantwortungsgefühl hat sich in dieser Zeit gegenüber der technischen Seite der Kunst noch erhalten, hierin bleibt der Deutsche immer gründlich und genau: — erschreckend lieblos ist das Verhältnis zum Inhalt. Soweit die Malerei und Graphik überhaupt noch religiöse Stoffe behandeln, fehlt das Andachtsbild, also die religiöse Lyrik, ganz; nur noch die erzählende Bibelillustration wird mit einigem Behagen gepflegt, bezeichnenderweise unter Bevorzugung der alttestamentlichen Stoffe (die für Dürer gar nicht vorhanden waren) vor den neutestamentlichen. In den leer gewordenen Raum der religiösen Bilderwelt ergießt sich ein breiter Strom von griechischer Mythologie, römischer Historie und spielerischer Allegorik. Einen lebendigen Wert konnten diese Stoffe nie erhalten, sie waren nur Vorwand zum Spiel mit der Form. Das Nackte wird in großen Massen aufgeboten, aber ohne künstlerische Redlichkeit,

mit einem lediglich anempfundenen Schönheitsgefühl und in einem fatalen Kompromiß zwischen Naturalismus und Idealismus, der eine ebenso unwahr wie der andere. Es sind abgeleitete Formen und konventionelle Gebärden von flacher Allgemeinheit. Von einem der beliebtesten Zeichner der Epoche (Virgil Solis) sagt M. Friedländer: »Er liebt Lärm und Trubel und überspinnt die Fläche mit Formenreichtum, mit vielen gleichwertigen, kleinen Einheiten. Ihre Bewegtheit ist inhaltlich nicht motiviert, tanzend und wirblig.« Mit diesen Sätzen ließe sich die Epoche überall charakterisieren, auch in der Plastik, auch in der Architektur. Ein ernsteres Verantwortlichkeitsgefühl gegenüber dem Objekt bewahrt sich nur die Bildnismalerei.

Die innere Kluft zwischen dem ersten und dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts wird in der äußeren Erscheinung verschärft durch den Zufall, daß die bis dahin führenden Männer rasch nacheinander wegstarben: 1528 Dürer und im selben Jahre der jüngere Vischer; 1529 der alte Vischer und Grünewald; 1531 Riemenschneider und Burgkmair; 1532 verschwand zum zweitenmal Holbein aus seinem Vaterlande und nun auf Nimmerwiedersehn, er, der am meisten dazu berufen gewesen wäre, der jüngeren Generation die Fackel vor auszutragen.

Das Bindeglied zwischen dieser und der älteren sind die sogenannten Kleinmeister (sogenannt, weil ihre graphischen Arbeiten meist in einem sehr kleinen Format gehalten sind). Es sind die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz\*, die letzten Schüler Dürers. Der innere Zusammenhang mit dem Meister ist schwach. Sie sind artistisch hochentwickelte Epigonen, aber von den Gemütsschätzen der vorangehenden Generation ist nichts auf sie übergegangen. Ihr Name wird zuerst genannt in den atheistisch und kommunistisch gefärbten Unruhen, von denen die Reformation in Nürnberg begleitet war. Später fanden sie sich in normale, bürgerliche Bahnen zurück. Hans Sebald zog 1530 nach Frankfurt, wo er 1550 starb; Barthel wurde Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Baiern und starb 1540 auf einer Reise nach Italien; Pencz, der begabteste unter ihnen, verkam in Dürftigkeit.

Der Schwerpunkt lag bei allen Dreien in der gedruckten Kunst, und zwar, charakteristisch für den veränderten Zeitgeschmack, mit Bevorzugung des Kupferstichs vor dem Holzschnitt. Den ersteren handhabten sie mit beträchtlicher Eleganz, in wohlabgewogenen Kompositionen und Typen flach verallgemeinernder Schönheit. Die »antike Art« war für sie schon das Selbstverständliche. Sie arbeiteten für Kenner, und ihre Tonart war nur noch soweit volkstümlich, als es diesen Kreisen anstand. Das Vorbild für ihre Technik war Dürer, daneben

\* Ihnen wurde früher als vierter der Monogrammist I B zugesellt; nach der treffenden Vermutung M. Friedländers ist I B nur die ältere Form des Monogramms von Georg Pencz nach anderer Orthographie (Jörg Benz).

Marcanton und dessen Kreis. — Hans Sebald Beham war nach der Nummerzahl seines Werkes der fruchtbarste Graphiker seiner Zeit. Sein Stoffkreis ist unbegrenzt, auch Ornamentstiche für das Kunsthandwerk hat er in Menge geliefert. Ungeachtet der zierlichen Aufmachung seiner Blätter ist er eine derbe Natur. Seine Bildchen aus dem Alten Testament greifen der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts vor (Abb. 421), das Neue Testament behandelt er herzlos, die antik-mythologischen Darstellungen werden leicht zu unfreiwilliger Parodie. In seinen letzten Jahren wird er sehr unerfreulich, frostige Allegorien wechseln mit Obszönitäten. Es war dies der Zeitgeschmack (Abb. 413—415, 421). — Barthel Beham war ein edleres Talent. Ihm lagen die italienischen Vorbilder natürlicher. In einem Blatt wie der ihr Kind säugenden Maria am offenen Fenster (Abb. 411) ist die große Form des Südens mit nordischer Intimität eine Verbindung eingegangen, die auch wir noch mit Wohlgefallen ansehen. Seine Amorinen und Genien und kämpfenden nackten Männer haben ein lebendiges Gefühl für formale Schönheit, der Natur stehen sie fern. Am bairischen Hof wurden von ihm gemalte Tafeln, besonders Porträts verlangt (noch jetzt 17 in der Galerie zu Schleißheim). Er hat sich in ihnen recht gehen lassen. Was er konnte, wenn er sich zusammennahm, zeigt das Porträt des Pfalzgrafen Ottheinrich. — Für Georg Pencz werden jetzt die (früher unter dem Namen H. S. Behams gehenden) 7 großen Holzschnitte mit reichen Genreszenen auf das Thema der Planetengötter in Anspruch genommen (Abb. 418). Ein ansehnliches Porträt in der Galerie in Karlsruhe ist ein achtbarer Versuch im römisch-florentinischen Geschmack.

Zu den Kleinmeistern rechnet man ferner Jakob Binck in Köln († 1578) und Heinrich Aldegrever in Soest († 1555). Der erste hat sich besonders mit Nachtstichen nach Dürer und einigen Italienern beschäftigt, selbständig nur einige vortreffliche Porträtstiche geliefert. Der zweite ist ein technisch sehr gründlicher, ja glänzender Eklektiker; von den Behams geht er aus, später hat er Lukas von Leyden, auch Marcanton auf sich einwirken lassen. Seine verbreitete Folge der Hochzeitstänzer (Abb. 416, 417) zeigt westfälische Edelleute, deren italienische Grandezza sicher nicht dem Leben abgewonnen ist.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verwischen sich die lokalen Schulcharaktere. Die Zentren des Buchhandels, neben Nürnberg und Straßburg jetzt besonders Frankfurt, treiben die Stecher zu hastiger Massenproduktion an. Diese Vorläufer unserer illustrierten Zeitungen können kulturgeschichtlich recht interessant sein, kunstgeschichtlich sind sie nur Zeugen einer fortschreitenden Verflachung und Zuchtlosigkeit. Der Grabstichel wurde immer öfter durch die schnell arbeitende Ätznadel oder ein gemischtes Verfahren ersetzt, der Holzschnitt hinwieder suchte sich durch Nachahmung der komplizierten Strichlagen des Kupferstichs

konkurrenzfähig zu halten. Die pomphaften, ornamentalen Umrahmungen, in die man die Darstellungen zu setzen für nötig hielt, bezeugen, daß das Interesse am Bilde für nicht genügend gehalten wurde. Die angesehensten Meister in diesen Gattungen waren Virgil Solis († 1562, Abb. 423) und Jost Amman († 1591) in Nürnberg, Tobias Stimmer († 1582, Abb. 424) und Christoph Maurer († 1614) in Straßburg. Sie sind von einer maßlosen Fruchtbarkeit\*. Von Jost Ammann sagt sein Schüler Georg Keller, er habe in vier Jahren so viele Zeichnungen gemacht, daß man sie nicht leicht alle auf einem Heuwagen hätte fortschaffen können. Seine Illustrationen zu Livius, seine Folgen von Kriegern in römischem Kostüm, von berühmten Frauen des Alten Testaments und anderes dergleichen sind unerträglich hohl und maniert; erfreulicher ist er, wo er mit derber Hand ins tägliche Leben greift, in seiner auf sechs Blättern abgedruckten großen »Allegorie auf den Handel«, seiner »Beschreibung aller Stände«, seinem Buch von der »Reutterey« und seinem fünfundfünfzig Illustrationen enthaltenden »Kartenspielbuch«. Stimmers verbreitetstes Werk waren die »Neuen künstlichen Figuren biblischer Historien« 1576 mit Versen von Joh. Fischart; es sind 170 Bilder, alle mit üppiger Rahmendekoration, die »wie lärmende Blechmusik den Gesang übertönt«; noch Rubens hat in seiner Jugend nach ihnen gezeichnet.

Lernen wir aus der gedruckten Kunst, was das gebildete Bürgertum dieser Zeit gern sah, so zieht sich die Tafelmalerei in exklusive Kreise zurück. Sie steht im Dienste der Höfe und fügt sich dem Geschmack des internationalen Manierismus. In Nürnberg und Augsburg findet sich in der Spätzeit des Jahrhunderts unter vielen Namen kaum einer, der es verdienen würde, der Vergessenheit entzogen zu werden. Neben den von der Hofgunst bevorzugten Welschen und Niederländern hatten die Einheimischen einen schweren Stand. Der bekannte niederländische Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander bezeichnet als »die Perle der Maler von ganz Deutschland« den Münchener Christoph Schwarz (1550—1597, Abb. 426). Er hatte durch Studien in Venedig seine Malweise nach Kräften »verbessert«, immerhin noch manche gute deutsche Eigenschaften sich bewahrt. Eine Probe das Familienporträt in der Pinakothek. In dem großen Gemälde mit dem Sturz der Engel auf dem Hochaltar der Michaelskirche wagte er etwas, anscheinend im Wettstreit mit Tintoretto, das nach unserem Urteil (doch nicht nach dem der Zeit) über seine Kräfte ging. (Historisch bemerkenswert als erstes großes Altarblatt in renaissancemäßiger Funktion.) Ein anderer Münchener, Johann Rottenhammer (1564—1623, Abb. 428), verwendete seine zweifellose Begabung, um vergessen zu machen, daß er

\* Der Verlag von Heitz konnte noch 1890 Neudrucke von alten Formschnitten aus mehr als acht Straßburger Druckereien dieser Zeit veröffentlichen.

ein Deutscher war. Es bezeichnet die Vielseitigkeit all dieser Eklektiker, daß Rottenhammer ebenso in der Wandmalerei wie in seinen zierlichen, fein durchgearbeiteten Kabinettsbildchen gerühmt wird. Nur die letzteren haben sich erhalten. Sie brauchen den Vergleich mit ähnlichen Säckelchen der Bolognesen nicht zu scheuen, aber Eigenart besitzen sie nicht. Der Zug der Zeit ging auf Verschleifung nicht nur der lokalen Schulcharaktere, sondern auch aller nationalen Besonderheiten. Die es am weitesten darin brachten, die niederländischen »Romanisten«, standen an den süddeutschen Höfen im Vertrauen obenan. In München Friedrich Sustris aus Amsterdam (seit 1576) und Peter Candid (de Witte) aus Brügge (seit 1586), ein Schüler Vasaris. Vorübergehend auch der gewandte und lebenskluge Hans von Aachen, der vorher für die Höfe in Braunschweig und Dresden und für die Fugger in Augsburg gemalt hatte und 1592 von München nach Prag zu Kaiser Rudolf II. übersiedelte, wo er in dem Schweizer Joseph Heinz (Abb. 427) einen tüchtigen Schüler und in Bartholomäus Spranger einen überlegenen Rivalen fand. Hans von Aachen ist für uns nur noch in seinen Porträts genießbar, Spranger hat sich seinen Ruhm, daß er Michelangelo und Correggio zu kumulieren verstand — in unseren Augen der Ruhm eines Zwitters —, wohlverdient. Im Augenblick, da der Kaiser starb, 1612, war auch die Prager Künstlerkolonie (der wir im Abschnitt über die Bildhauer wiederbegegnen werden) auseinandergestoben. Merkwürdig ist, daß in Prag wie in München die eigentlichen Italiener fast vollständig fehlten\*. Die besseren unter ihnen wären sich für das nordische Barbarenland zu gut vorgekommen.

Dem an den südostdeutschen Höfen gehegten Kunstgeschmack kann man Bildung nicht absprechen. Leider nur war es eine von der Art, die von Ursprünglichkeit wenig übrig läßt und deren Erzeugnisse uns heute gleichgültig lassen. Was für die kleineren Höfe Mittel- und Norddeutschlands gemalt wurde, hat etwas mehr Eigenart, ist aber von barbarischer Anspruchslosigkeit: über stoffliche Interessen, die hauptsächlich durch Porträts und Jagdstücke befriedigt wurden, geht es nicht hinaus.

Wenig Positives läßt sich über die Wandmalerei des 16. Jahrhunderts sagen, von der wir doch wissen, aus schriftlichen Nachrichten und vereinzelt Nachzeichnungen, daß sie in beträchtlichem Umfang in Übung war, in Oberdeutschland besonders unter der Form der Fassadenmalerei. Dadurch hatte auch das Bürgerhaus einen Anteil an ihr. Alte Straßenansichten aus Augsburg und München bestätigen, daß ganze

\* Der in München vorübergehend auftretende Padovanino war ein unbedeutender Dutzendmaler.

Straßenzeilen in dieser Weise ausgeschmückt waren. Viele der angesehensten Maler sind hieran beteiligt: von Holbein ganz zu schweigen am Oberrhein Hans Bock, Tobias Stimmer, Wendel Dietterlin, in Augsburg Burgkmair und seine Schüler, Amberger, Rottenhammer; in Baiern werden in der Mitte des Jahrhunderts von Hans Bocksberger bemalte Fassaden in München, Salzburg, Regensburg, Ingolstadt und Passau, in München wird Christoph Schwarz gerühmt. Von dem Charakter und dem Wert dieser längst von der Witterung zerstörten Arbeiten haben wir keine Anschauung, dürfen aber doch den Beifall der Zeitgenossen nicht ganz überhören. Im ganzen werden lockere, dekorative Kompositionen vorgeherrscht haben. Es bedurfte schon der Genialität eines Holbein, um auch an einer Fassade mit unregelmäßig verteilten Fenster- und Türöffnungen einen monumentalen Eindruck zu erreichen. — Wandmalerei als Binnenschmuck ist naturgemäß den Fürstenschlössern und Rathäusern vorbehalten. Das Inhaltsverzeichnis der für Friedrich den Weisen ausgeführten Malereien im Schloß zu Wittenberg (S. 31) setzt eine Anordnung in gotischer Vielteiligkeit voraus. Stilistisch aus der Teppichwirkerei entwickelt sind die in ihrer Art sehr bedeutenden Wandmalereien in der Gerichtslaube des Rathauses in Lüneburg (1529). Bei denen im großen Saal des Nürnberger Rathauses, zu deren Einzelheiten Zeichnungen von Dürer benutzt wurden, kann von einer monumentalen Raumverteilung nicht die Rede sein (Abb. 372). Dem italisierenden Kreise gehören die Malereien in der Residenz in Landshut (Abb. 378) und in dem Jagdschloß des Pfalzgrafen Ottheinrich in Grünau (1537 vom Augsburger Jörg Breu d. J.) an. Eine gesteigert monumentale Absicht im Rathaussaal von Augsburg (um 1620 von Matthias Kager); hier sind aber die figürlichen Teile dem auf die Wand gemalten architektonischen Gliederbau untergeordnet (Abb. 374).

Wahrlich, die zwei Menschenalter nach dem Tode Dürers und dem Weggang Holbeins waren in der deutschen Malerei eine arme Zeit, nicht nur im Sinne des *multum*, sondern auch der *multa*. Aber wir haben in der Einleitung schon darauf hingewiesen, daß um die Wende des Jahrhunderts auf vielen Gebieten frische Kräfte sich zu regen begannen. Auch ein großer und eigenartiger Maler war darunter. Unter welchen Umständen freilich! Dieser eine ist ins Ausland weggezogen, ist im Ausland gestorben, nur das Ausland gestattete ihm, der zu werden, der er werden sollte. Es war in verschärfter Form wieder der Fall Holbein — ein folgerichtig deutsches Schicksal \*. Wie viele von unseren Gebildeten kennen Adam Elsheimer? Er ist geboren 1578 in Frankfurt, gestorben

\* Unter den nicht wenigen deutschen Malern, die in der Fremde sich verloren, mögen die begabtesten außer Elsheimer Nikolaus Knüpfer und Jan Lys gewesen sein.

1610 in Rom als Zweieunddreißiger. Seinen ersten Unterricht empfing er von Phil. Uffenbach, einem Enkelschüler Grünewalds und kenntnisreichem Hüter der älteren Kunstüberlieferung. Bedeutsam war auch der frühe Verkehr mit einem holländischen Landschaftsmaler, den er in der Emigrantenkolonie Frankenthal kennenlernte. Mit 20 Jahren trat er die Wanderschaft an, die ihn zuerst nach München, dann nach Venedig, 1600 nach Rom führte. Dort blieb er bis an seinen frühen Tod. Rom war damals auch für die Kunst Kosmopolis, der Sammelplatz für eine Kolonie transalpiner, vornehmlich niederländischer Künstler, durch die sich der neue Stil des 17. Jahrhunderts verbreitete; Rubens, Lastman (der nachherige Lehrer Rembrandts) und der angesehene Landschaftsmaler Paul Brill waren Elsheimers Freunde. Die derb-heitere Geselligkeit dieses Kreises war nichts für ihn, seinen träumerischen, zarten Sinn zog es zu einsamen Wanderungen in der Campagna und in den Bergen von Tivoli und der Sabina. Mehr und mehr gewann in seinen Bildern die Landschaft das Schwergewicht (Abb. 429—431, 434). Seine Kunstgenossen, die, im Betriebe der Akademien aufgewachsen, Aktzeichnen und Karton für unerläßliche Vorbereitungen anzusehen gewohnt waren, wunderten sich, daß er ohne sie auskam, fast ganz auf sein Gedächtnis sich verließ. Dabei haben wir den Eindruck, daß es immer eine bestimmte, erlebte Stimmung war, die den einzelnen Bildern zugrunde liegt und sie so abwechslungsreich macht. Von einem Komponieren und Stilisieren nach objektiven Grundsätzen, wie bei Caracci, Domenichino und Poussin, ist bei ihm nicht die Rede, er erfüllt die römische Landschaft mit deutsch-romantischer Empfindung. So klein seine Bilder im Format sind, so groß sind sie gesehen \* mit ihren gewaltigen Laubmassen in strengen Silhouetten und dem klaren Linienzug der Ferne, ganz das Gegenteil zu der bunten Vielteiligkeit der bisherigen niederländischen Landschaftsmalerei. Einen wesentlichen Anteil hat immer die Lichtführung, sei es unter klarer Sonne, sei es Mondschein oder Sternennacht mit dem grellen Schein eines Hirtenfeuers. Ein wesentlicher Bestandteil seiner Kompositionen sind immer die in die Landschaft gesetzten Figuren: doch nicht als indifferente Stützen des formalen Aufbaus, sondern als Verstärker der Stimmung. Schon die Zeitgenossen erwähnen die harmonische Wechselwirkung zwischen diesen beiden Elementen als ein besonders kennzeichnendes und bewundernswertes Merkmal seiner Kunst. Themata wie: Johannes in der Wüste, Findung Mosis, Erziehung des Bacchus, Flucht nach Ägypten, Philemon und Baucis (Abb. 432) usw. kennzeichnen die Richtung seiner Phantasie.

Die Zeitgenossen schildern Elsheimer als einen schönen Mann von edelmännischer Haltung, in seiner Lebensgewohnheit einsiedlerisch und

\* So auch seine ausnehmend breit und stürmisch hingeworfenen Zeichnungen. Eine Probe Abb. 433.

insichgekehrt. Die Ursache seines frühen Todes waren Schwermut und Krankheit, die er sich im Schuldgefängnis zugezogen. Und wie leicht wäre es ihm gewesen, urteilt sein weltklügerer Freund Rubens, in der Welt sein Glück zu machen. Er hatte schnell die Aufmerksamkeit der römischen Kunstkenner auf sich gezogen, fast noch mehr die Welschen als die Nordländer bewunderten das Neue in seiner Kunst. Der spanische Maler Martinez berichtet, sein großer Meister (wohl Velasquez ist gemeint) habe nachmals beim Anblick eines seiner Bilder ausgerufen: nichts Schöneres könne gemalt werden. Rubens war bei der Nachricht von seinem Tode untröstlich. »Nach einem solchen Verlust«, schrieb er, »sollte sich unsere ganze Kunst in tiefe Trauer hüllen. Es wird ihr nicht leicht gelingen, einen Ersatz für ihn zu stellen. Er ist in der Blüte seines Strebens dahingerafft und seine Ernte stand noch in ihren Keimen. Noch nie war mir das Herz so zerrissen wie beim Empfang dieser Nachricht.« — Elsheimer ist mehr gewesen, als ein schnell vorüberziehendes, glänzendes Meteor, wie er den Nahestehenden erschien. Aus weiterer historischer Perspektive betrachtet ist er merkwürdig durch die Menge rückwärts- und vorwärtsweisender Linien, die in ihm zusammentreffen. Bei diesem »römischen Maler deutscher Nation«, der erst nach Rom kommen mußte, um dem auf Deutschland lastenden Druck des Romanismus zu entgehen, setzt sich vieles wieder in Bewegung, was in Deutschland hundert Jahre früher begonnen, dann aber abgebrochen war. In Elsheimers Auffassung vom innigen Verbundensein menschlichen Geschehens mit dem Naturschauplatz ersteht wieder, was wir in seinen Anfängen bei Dürer, Grünewald, Cranach, besonders bei Altdorfer gesehen haben. Neu ist der elegische Zug, der in Claude Lorrain weiterklingt. Ein Bild wie »Philemon und Baucis« sieht aus wie ein früher Rembrandt, dessen Lehrer Pieter Lastman in Rom Elsheimers Freund war. Am stärksten und dauerhaftesten war sein Einfluß auf die arkadische Gruppe der holländischen Landschaftsmaler. Nur Deutschland hat von Elsheimer nichts gekannt, nichts gewußt\*. Gesetzt auch, er wäre in die Heimat zurückgekehrt, was hätte seiner dort gewartet? Seine Kunst wäre schnell von den Schatten des großen Krieges verschlungen worden.

Von der Versandung, die in der Malerei ein Dauerzustand wurde, blieb die Bildhauerkunst verschont. Durch die Reichlichkeit ihrer Produktion darf man sich doch nicht darüber täuschen lassen, daß auch in ihr die schöpferischen Kräfte gesunken waren; ihr ging alles leicht, nur allzu leicht von der Hand, weil es nur ein Kombinieren fertiger Formen

\* Bilder des Thomas von Hagelstein, der 1605 nach Rom kam und sein Schüler wurde, werden lobend genannt, sind aber nicht nachzuweisen. Die Nürnberger Johann König und Paul Juvenel sind schwache Nachahmer.

war. In den Anfängen der Renaissance waren die Bildhauer noch nach Italien gegangen, jetzt begnügten sie sich mit oberflächlicher Anpassung an die aus Stich-, Plaketten- und sonstiger Kleinkunst erkennbaren Formen, die durch Übertragung aus dem kleinen in den großen Maßstab immer leerer wurden. Dies blieb nicht unbemerkt. Die urteilsfähigeren Besteller wußten sich nur so zu helfen, daß sie Künstler ausländischer Herkunft heranzogen. Beinahe alles, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf höhere Qualität Anspruch erheben kann, geht auf die Gäste zurück. Italiener waren darunter nur wenig, die Mehrzahl niederländische Romanisten (wie wir dasselbe schon bei den Malern gesehen haben). Es ist das erstemal, daß Deutschland sich dies Armutszeugnis ausstellen mußte. Leider nicht das einzige Gebiet, auf dem Selbstbewußtsein und Selbstachtung der Nation stumpf geworden waren!

In der mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts war die beste Leistung die Kleinplastik. Nur in ihr machte die Beherrschung der Form keine zu großen Schwierigkeiten. Zumeist die jüngeren Glieder der Familie Vischer pflegten sie mit Liebe. War doch dies die fast einzige Gelegenheit zu freistatuarischer Darstellung nackter oder antik drapierter Körper. Der 1532 für die Nürnberger Gesellschaft der Bogenschützen gegossene bogenspannende Apoll ist als beinahe halblebensgroße Statue eine Ausnahme; sonst waren die Formate weit kleiner. Viele der erhaltenen Stücke erweisen sich als Krönungsfiguren für Brunnen in Höfen und Gärten. Eine andere beliebte Verbindung, wobei der Maßstab noch weiter herabgesetzt wurde, war die mit Tintenfassern. Das älteste und schönste Stück dieser Gattung (jetzt im Besitz der Universität Oxford) rührt von Peter Vischer d. J. her. Eine nackte, weibliche Gestalt, in Form und Haltung von edler Natürlichkeit, steht neben einer maßvoll dekorierten Urne, auf deren Rand sie die Linke legt, während die Rechte und der Kopf nach oben weisen; die Gedanken erläutert der Totenkopf und das an die Urne gelehnte Täfelchen mit der Inschrift »vitam non mortem recogita«; an der Basis die Jahreszahl 1525. — Die Bildschnitzer, die ihr altes Arbeitsfeld verloren hatten, werfen sich auf Figürchen in Buchsbaumholz, dessen feine und dichte Textur eine noch genauere und zartere Formgebung möglich machte, als Bronze und Elfenbein. Aus der Not des kleinen Maßstabs wurde hier wirklich eine Tugend gemacht. Die Parallele zur kleinmeisterlichen Graphik fällt sofort in die Augen. Bezeichnend ist dabei, wie im Gegensatz zum massiven Lebensstil der Zeit die Idealität der Kunst eben im Feinen und Kleinen gesucht wurde.

Unter den Vielgewandten auf dem Grenzgebiet von Handwerk und Kunst ist in letzter Zeit am meisten von Peter Flötner (in Nürnberg ansässig 1522—1547) die Rede gewesen. Es gibt eine ganze Flötner-

literatur. In ihr hat ein abwegiger Eifer den Einen mit vielen fremden, bunten Federn zu einem Wundervogel herausgeputzt. Auch wenn wir ihn auf sein natürliches Maß zurückführen, bleibt er noch immer eine vielseitige und anziehende Persönlichkeit; allerdings der Entwerfer des Heidelberger Schlosses war er nicht und auch sonst nicht irgendwie ein »ganz Großer«, vielmehr ein typischer Kleinmeister. Neudörfer, der ihn gut gekannt haben muß, rühmt sein »klein Ding . . . und schnitt an einem Kirschenkern 113 veränderliche [verschiedene] Angesichter von Manns- und Weibspersonen, auch an die Korallenzinklein, Tierlein und Muschelein, als wären sie daran gewachsen. Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden . . . Historien den Goldschmieden zum Treiben und Gießen«, d. h. Modelle für Plaketten. Die Gattung kam aus Italien. Die in Bleiabgüssen in den Handel gebrachten Plaketten waren neben dem Kupferstich das wichtigste Mittel zur Verbreitung der Formen und Stoffe der Renaissance, freilich auch zu ihrer Banalisierung. Die Wiederholungen waren oft rein mechanische, auch auf Zinn- und Tonwaren finden sie sich. Aus dem von Flötners Verehrern aufgestellten Katalog seiner Plaketten muß ein beträchtlicher Teil wieder ausgeschieden werden. G. Habich erkennt von Steinmodellen, also den eigentlichen Originalen, nur zehn als authentisch an. Das Wappen auf seinem Grabstein enthält als sein Zeichen das Balleisen, d. i. das Werkzeug des Bildschnitzers, und als solcher wird er auch in den Nürnberger Ratsprotokollen bezeichnet. Gesicherte Arbeiten in Holz sind von ihm nicht nachgewiesen. Die Figuren am Mainzer Marktbrunnen gehören ihm nur im Entwurf. Eigenhändig sind wahrscheinlich die Schnitzereien im Hirschvogelsaal in Nürnberg und wohl auch die im Tucherhause. Flötners Talent bekundet sich am glücklichsten in seinen dekorativen Entwürfen, die er im Holzschnitt veröffentlichte. — Neben ihm zeichnete sich der Goldschmied Ludwig Krug (nachweisbar 1514—1530) als Plaketten- und Gemmenschneider aus. Er ist kräftiger und naturalistischer. — Noch mehr Künstler aus dieser Gruppe zu nennen, zumal sie in ihren Werken einander zum Verwechseln ähnlich sind, hat an dieser Stelle keinen Zweck.

Eine neu aufkommende, sehr vornehme, für Sitte und Geschmack der Renaissancegesellschaft besonders bezeichnende Gattung der Kleinplastik war die Medaille. Aus der Geschichte der Malerei kennen wir das fast plötzliche Umsichgreifen des Porträts seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Auffallenderweise hat die Plastik sich von dieser Aufgabe ferngehalten. Auf den Grabdenkmälern wird der Porträtkopf durchgehend mit geringem Interesse behandelt; eine der seltenen Ausnahmen bildet das Grabmal Friedrichs des Weisen vom jungen Peter

Vischer (Abb. 219). Die in der Plastik Italiens eine so hervorragende Rolle spielende Porträtbüste fand in Deutschland keine Nachahmung. Die sehr bedeutende, den Pfalzgrafen Ottheinrich darstellende (jetzt im Louvre in Paris) steht fast allein, und wir wissen nicht, wer sie gefertigt hat; es war ein nordischer Künstler, aber nicht notwendig ein Deutscher\*. — In diese Lücke trat nun die Medaille ein. Wieder war der junge Peter Vischer der erste, der sich in ihr versuchte. Die früheste, seinen Bruder Hermann darstellend, ist von 1507, 1509 porträtierte er den Vater, 1511 noch einmal den Bruder. Sodann haben Dürer und Cranach für Medaillen gezeichnet. Von dem »Meister des Marquart Rosenberger« (vermutlich Ludwig Krug) haben sich nur drei Stücke aus dem Jahre 1525 erhalten; sie sind als das Lebendigste und Temperamentvollste im Bereich der deutschen Medaille anzusehen. Die Reihe der Augsburger Medailenschneider beginnt mit einem Anonymus 1515. Von Hans Daucher haben sich außer den gegossenen Medaillen schöne Steinmodelle erhalten (Abb. 228). Eine kleinere Zahl von Loy Hering. Von den umfangreichen Zuschreibungen an Peter Flötner ist man neuerdings zurückgekommen, kaum etwas ist ihm gesichert.

Wie man sieht, die ersten Medaillen waren Gelegenheitsarbeiten von Malern und Bildhauern. Schnell stellte sich der Beifall ein. Künstler erscheinen, welche den Medailleschnitt zu ihrem Hauptberuf machen. Hans Schwarz, Friedrich Hagenauer, Christoph Weiditz und Matthes Göbel waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die besten (Abb. 229, 230). Es war auf dem stark besuchten Augsburger Reichstag von 1518, daß die Medaille die große Mode wurde. Allein von dem einen Hans Schwarz kennen wir 23 Stück mit dem Datum 1518, meist Fürstenporträts. Vielleicht brachten es die Erwerbsverhältnisse mit sich, daß er den Ort oft wechseln mußte: Nürnberg, Heidelberg, Worms und wieder Nürnberg, bis er 1527 ins Ausland verschwand. Heute gibt es 135 gesicherte Arbeiten von ihm. Friedrich Hagenauer ist unter den Medailleuren, was Holbein unter den Malern. Seine in Buchsbaum ausgeführten Modelle sind von vollendeter Zartheit. Auch ein paar kleine Büsten gibt es von ihm. Er ist noch mehr gewandert als Schwarz. Die Zahl der für ihn nachgewiesenen Arbeiten ist nahe an 200, wird aber von Göbel noch übertroffen. Dieser war in Nürnberg ansässig und arbeitete auch viel für die norddeutschen Höfe. — In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mindert sich die Menge etwas, die Güte mehr, doch nicht so sehr wie auf anderen Gebieten.

G. Habich hat bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts über 100 für die Medaille tätige Künstler nachgewiesen. Nehmen wir dazu die große

\* Auch die treffliche Tonbüste des Nürnberger Patriziers Willibald Imhof im Berliner Museum ist jetzt als niederländische Arbeit erwiesen.

Menge der Porträts in der Tafelmalerei und im Kupferstich, so sehen wir, in welchem Umfang das Interesse an der individuellen Menschen-darstellung gewachsen war.

Gegenüber der liebevollen Pflege der Kleinplastik waren in der längsten, mittleren Zeit des 16. Jahrhunderts die Aufgaben für die Großplastik spärlich. Altäre wurden fast nicht mehr errichtet und die Bauten verzichteten auf statuarischen Schmuck (das Heidelberger Schloß nimmt in dieser Beziehung, wie in jeder anderen, eine Ausnahmestellung ein). Erst am Ende des Jahrhunderts, im Übergang von der Renaissance zum Barock, zog die Baukunst die Skulptur wieder in ihren Dienst, wenn auch nicht wieder in solchem Umfang, wie einst die Gotik es getan. Bis dahin war das einzige der Großplastik noch gebliebene Feld das Grabmal.

Der Einfluß des italienischen Renaissancegrabes setzt spät ein und wird nie allgemein maßgebend, vielmehr sind die Grundformen des 16. Jahrhunderts Weiterbildungen der mittelalterlichen Typen: Tumba, Grabplatte, Epitaph. Ohne sonderlichen Zwang wurde ihnen das Renaissance-detaill angepaßt. Die Tumba wird hoch aufgebaut, um den Reliefs an ihren Wandungen mehr Spielraum zu geben (so schon an Riemenschneiders Stifterdenkmal im Dom zu Bamberg). Das Epitaph erhält eine einfache Umrahmung mit Giebelabschluß oder wird in eine antike Ädikula eingeschlossen; eine Nebenform nähert sich dem Altartriptychon. Der Grabstein wird in seiner Urform als Bodenplatte nur noch selten angewendet, da die Kirchen damit längst überfüllt waren, so daß schon das späte Mittelalter dazu überging, die Platten an der Wand oder einem Pfeiler aufzustellen. Das hatte für die Darstellung die wichtige Folge, daß sie nun von der unnatürlichen Verquickung von Liege- und Standmotiv erlöst wurde. Weitere Neuerungen betrafen teils die architektonische Umrahmung, teils den Darstellungsinhalt. Was in dieser zweiten Hinsicht vor sich ging, läßt sich am besten als ein Zusammenfließen von Grabmal und Epitaph bezeichnen. Lange Zeit waren sie getrennte Gattungen gewesen. Das Epitaph ist nach seinem Ursprung eine Wandtafel (sei es Gemälde, sei es Relief) zur Erinnerung an eine fromme Stiftung. Gern, keineswegs immer war es möglich, hatte sich der Stifter in der Nähe der Motivtafel bestatten lassen. Seitdem das Wandgrab aufkam, wurde das Bild des Verstorbenen mit dem Andachtsbilde zu einer einheitlichen Komposition verschmolzen. Frühe großartige Beispiele dafür haben wir in den Denkmälern der Bischöfe Lichtenau und Hohenzollern im Dom zu Augsburg und des Erzbischofs Uriel von Gemmingen in Mainz kennengelernt (Abb. 272, 274). Für das Reformationszeitalter bezeichnend ist der Wegfall der Schutzheiligen: der Verstorbene kniet vor dem Kreuze Christi allein (Abb. 437). Unwillkürlich denkt man

dabei an die Rechtfertigung allein durch den Glauben, welche Lehre ja auch in den Kreisen der alten Kirche Anhänger fand, bis sie vom Tridentinum verdammt wurde. Am verbreitetsten ist diese oft mit innigem Gefühl vorgetragene Darstellung im Zeitraum 1525—1550.

Um die Mitte des Jahrhunderts verändert sich die Haltung der Grabmalkunst. Das architektonische Gerüst wird voluminös und prunkvoll, im Bildwerk erkaltet der religiöse Gefühlston, die Allegorie drängt sich vor. Es sind aus dem Ausland, besonders aus dem Kreise der niederländischen Hochrenaissance berufene Künstler, welche diese Wandlung zu äußerem Glanz und innerer Leere herbeiführen.

Der einflußreichste unter ihnen war der Antwerpener Cornelis Floris. Seine Arbeiten wurden daheim in seiner Werkstatt ausgeführt und in Stücken zu Schiff verfrachtet. Eine von ihm herausgegebene Stichserie mit »Investitionen« gab seiner Kunstweise noch größere Ausbreitung. 1549 ließ Herzog Albrecht von Preußen im Dom zu Königsberg das Epitaph seiner Gemahlin Elisabeth ausführen, 1568 sein eigenes, ein Wandgrab in dem für Deutschland neuen Schema der römischen Prälatengräber (Abb. 439). Charakteristische Abweichungen sind: auf dem von Karyatiden und trauernden Genien getragenen Sarkophag ist der Herzog nicht ruhend, sondern im Gebete kniend dargestellt; dem nordischen Formgefühl, das ein Ausklingen nach oben verlangt, kommt ein Aufsatz entgegen, eine Ädikula mit Relief (das Jüngste Gericht). Von Floris sind ferner die Epitaphe zweier Erzbischöfe im Dom zu Köln und das Grabmal des König-Herzogs Friedrich I. im Dom zu Schleswig; dieses ein Freigrab; Karyatiden tragen einen Sarkophag, auf dem der Tote ausgestreckt liegt. Von anderen Niederländern rühren die kolossalen Grabanlagen der friesischen Häuptlinge Edo Wiemken in Jever (Abb. 438) und Enno Cirkse in Emden her; das eigentliche Denkmal ist im Typus des Königsgrabes in Schleswig; umgeben wird es das eine Mal von einer zentral angelegten Halle, das andere Mal von offenen Arkaden, gleichsam einem monumentalen Gitter, das zur Anbringung überreichen figürlichen Schmucks Gelegenheit gab. — Wahrscheinlich auch von Niederländern rührte das wegen seiner Größe und Figurenfülle gepriesene Denkmal des Pfalzgrafen Otto Heinrich in der Heiliggeistkirche in Heidelberg her; die Soldaten Tillys haben es zerstört. — Wieder von einem Niederländer, Alexander Colins, ist im Prager Dom das Denkmal Ferdinands I. (Andere Niederländer: Philipp Brandin und Robert Coppens in Mecklenburg, Elias Godefroy und Adam Beaumont in Kassel, Vernuyken am Rhein.) — Das mächtigste unter den Monumenten dieser Zeit erhebt sich über dem Grabe des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Freiberg im Erzgebirge (Abb. 440). Es wurde 1558—63 unter Leitung des kurfürstlichen Bauintendanten Hans von Dehn-Rotfeler ausgeführt. Eine Menge von Künstlern verschiedener Nationen war daran tätig. Wem der einen durchaus einheitlichen Eindruck machende Entwurf gehört, ist nicht sicher zu ermitteln, möglicherweise dem Benedikt Thola aus Brescia. Eine nach allen Seiten freiliegende kubische Baumasse aus schwarzem und weißem Marmor erhebt sich in zwei Geschossen, im unteren durch gekuppelte Säulen, im zweiten durch Statuen gegliedert, zu oberst auf reich profilierter Deckplatte die überlebensgroße, vor hochaufgerichtetem Kruzifix kniende Figur des Kurfürsten; diese von Anton von Zerroy in Antwerpen gemeißelt. Das Denkmal steht in der Mitte des Querschiffs. 1585 wurde der anschließende Chorraum zur Grabanlage hinzugezogen; eine ernste Spätrenaissancearchitektur maskiert die gotische Konstruktion, in Nischen knien sechs Männer und Frauen des kurfürstlichen Hauses, überlebensgroß, in vergoldetem Bronzeguß. Auf den ersten Blick erkennt man die Hand von Italienern: der Architekt war der in Dresden ansässige Lukanese Nosseni, der Bildhauer der aus Florenz zu Hilfe gerufene Carlo di Cesare. Dresden besaß tüchtige einheimische Bildhauer; es ist bezeichnend, daß für ein so großes und feier-

liches Werk doch Ausländer bevorzugt wurden. — In Kürze erwähnen wir noch die Freigräber des Herzogs Franz in Lauenburg (1599) und des Grafen Otto von Reventlow in Lütjenburg (1608), wieder kniende Freifiguren vor dem Kruzifix mit reichlichem allegorischen Beiwerk, und das Grabmal des Samuel von Behr (1621) in der Klosterkirche von Doberan, ein hölzernes Reiterstandbild unter sechssäuligem Baldachin.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts sah in der Plastik Norddeutschlands eine vollkommene Umstellung. Die altheimische Bildschnitzkunst zog sich, seit ihr ihre dankbarste Aufgabe, der Altar, genommen war, auf das profane und dekorative Gebiet zurück und an ihre Stelle trat, für diese Gegenden neu, eine passionierte Pflege des Grabdenkmals in Stein. Der Gräberluxus erreichte seinen Höhepunkt im letzten Menschenalter vor dem Dreißigjährigen Kriege: die Dome von Münster, Osnabrück, Paderborn, Minden, Halberstadt, Magdeburg verdanken ihre Denkmälerfülle und -pracht zu einem großen Teil diesem kurzen Zeitabschnitt. Ein anspruchsvolles Selbstbewußtsein der mit den regierenden Domkapiteln eng verbundenen landsässigen Adelsfamilien drückt sich in ihnen aus. Mit ihnen wetteiferte, wenn auch mit gemäßigerem Aufwand, der Patriziat der Handelsstädte an der Nord- und Ostsee. Eben auf diesem Höhepunkte trat ein bedeutungsvoller Wandel ein: aus der Reihe der ausführenden Künstler verschwinden seit dem Ende des 16. Jahrhunderts die bis dahin dominierenden Niederländer, sie werden von einheimischen Kräften abgelöst. Damit zugleich verändert sich der Charakter der geschaffenen Werke. Es sind noch die von den niederländischen Manieristen übernommenen Renaissanceformen, aber in ihnen fließt ein anderes Blut, regt sich eine andere Nervensubstanz. Ihre Herkunft ist nicht zweifelhaft: eine in Deutschland nirgends ganz abgestorbene, im Norden am zähesten sich behauptende gotische Grundempfindung ist als umbildendes Ferment eingedrungen. Die Renaissance schlägt damit zum Barock um.

Die frühbarocken Denkmäler sind in der Mehrzahl an der Wand oder einem Pfeiler schwebend angebrachte Epitaphe. Das architektonische Gerüst derselben wirkt durch seine Kleinteiligkeit und den im Verhältnis zum Ornament viel zu klein genommenen Maßstab der struktiven Glieder unmonumental, und in der Auftürmung vieler Geschosse, im Umriß einer schlanken Pyramide sich nähernd, liegt viel mehr »geheime Gotik« als Erinnerung an das Nischengrab der Renaissance. Aber ungotisch ist der Mangel an Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung. Für die Anordnung ist die Aufteilung in lichte und dunkle Flecken wichtiger als der lineare Rhythmus. Das Denkmal als Ganzes ist groß, aber das in seinem Rahmen eingepreßte Bildwerk ist doch nur eine Anhäufung von Kleinplastik. Diese wimmelnde Überfülle aufzufassen, ist für unsere anders gewöhnten Augen kein leichtes Ding, unbequem schon für das physische Sehen. Wir müssen annehmen, daß das damalige

Geschlecht, das eine Predigt erst schätzte, wenn sie drei Stunden dauerte, diesem bildnerischen Massenaufgebot eine Liebe und Geduld entgegenbrachte, zu der wir nicht mehr fähig sind. Der erste Eindruck ist, daß hier ein unermeßlicher Fleiß aufgewendet sei, um ein Chaos hervorzubringen. Wer kann heute sagen, daß er auch nur ein einziges dieser Denkmäler bis in alle Einzelheiten aufmerksam durchgeprüft habe? Jedenfalls, die Lehren der Renaissance über Klarheit und Ruhe sind gründlich vergessen. Dann aber: war es wirklich nur schlechter Geschmack, der zu dieser Überladung führte? Wir müssen lernen, daß es hier nicht um reine plastische Wirkung geht, d. h. aus dem Raum isolierte Form, sondern um ein Zusammenspiel optischer Eindrücke, mit dem etwas sehr Ähnliches bezweckt wird, wie im spätgotischen Schnitzaltar. Nur ordnet die barocke Komposition die Einzelfigur noch viel mehr dem Ensemble unter. Sie muß dem polyphonen Satz in der Musik verglichen werden. — Bezeichnend für den Frühbarock ist vorab die veränderte Stellungnahme zum Relief. In der Hochrenaissance war dasselbe wenig erhalten, bildete zwischen den in kräftiger Plastik vortretenden flankierenden Gliedern eine flächenhaft ruhige Rücklage. Jetzt aber trennen sich die Schichten, werden die Vordergrundfiguren aus der Fläche vorgetrieben und in stärkeres Licht gesetzt, die hinteren durch Beschattung weiter zurückgedrängt. Bereits um 1525 war der unmittelbar aus der Spätgotik kommende Meister des Breisacher Hochaltars bei diesem Verfahren angelangt (Abb. 266). Die Renaissance natürlich lehnte es ab. Wenn es in der letzten Zeit des Jahrhunderts wieder erschien, so ist das ein Fingerzeig mehr, wo die Wurzeln des Frühbarock zu suchen sind. Derselbe ging aber noch einen Schritt weiter: er setzte in gewissen Fällen lauter rundplastisch ausgearbeitete Figuren zu einem »lebenden Bilde« zusammen. Ein Relief ist das nicht mehr, vielmehr ein mit den technischen Mitteln der Plastik ausgeführtes Gemälde (Abb. 460). — Die Stilisierung der Einzelformen zeigt eine entschiedene Abwendung von dem geglätteten akademischen Schönheitsideal der niederländischen Italisten. Dem norddeutschen Frühbarock kommt es vor allem auf Ausdruck an. Hinter dem überladenen, bombastischen Prunk der äußeren Erscheinung empfinden wir ein bedrängtes, dumpf und dunkel wühlendes Gefühlsleben ohne künstlerische Disziplin und Selbstbeherrschung. Ja, oft nimmt die Bewegungslinie etwas Wildes und Krampfhaftes an. Es ist, auf die Menschengestalt übertragen, dasselbe, was wir im Lieblingsornament dieser Zeit, dem Knorpelornament, wiederfinden werden. (Die Fürsprecher des modernen Expressionismus haben hierin mit Wohlgefallen eine Verwandtschaft wahrgenommen. Falls mit Recht, so würde es bedeuten, daß die Stimmung am Vorabend des großen Krieges eine ähnliche war wie am Vorabend der Revolution von 1918.)

## Achtes Buch erstes Kapitel.

Ein beschreibender Katalog der Grabdenkmäler, Altäre, Kanzeln, Taufsteine des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts würde ein ganzes Buch füllen. Beispiele Abb. 441—448. Wir nennen nur ganz kurz die Namen der meistbeschäftigten Künstler: Ruprecht Hoffmann in Trier († 1616) belieferte das Mosel- und Rheintal (Abb. 447, 449). Johann von Trarbach († 1586) hatte seine Werkstatt in Simmern und lieferte für die fürstlichen Grabstätten in Meisenheim, Wertheim, Oehringen, Pforzheim und Michelstadt (Abb. 441), 442). In den westfälischen Bischofsstädten herrschen die Gröninger (Heinrich und Gerhard, besonders der zweite sehr fruchtbar, † 1652, Abb. 444). Ludwig Münstermann aus Hamburg, seit 1612 in Oldenburg. Hans Gudewerdt in Holstein (nachweisbar 1640 bis 1661). In Dresden Zacharias Hegewald und die Familie Walter (Andreas, Christoph, Hans, Sebastian). In Leipzig Franz Döteber (nachweisbar 1604—1637). In Magdeburg und Umgegend Hans Klintzsch, Hans Hacke, Michael Spieß, Sebastian Ertle (eingewandert aus Ueberlingen); am bedeutendsten Christoph Kapup (Hauptwerk die Domkanzel 1595, Abb. 445, 448) und Christoph Dehne (Hauptwerk Epitaph Ludwig v. Lochow 1616, Abb. 446). Soll in dieser großen Schar norddeutscher Künstler einem der erste Preis zuerkannt werden, so wird es Eckbert Wolff sein, der Meister des Hochaltars in der Schloßkapelle zu Bückeburg (Abb. 464).

In der Plastik Oberdeutschlands fand so wenig der kühnlebendige Protobarock Leinbergers und des Breisacher Anonymus als die vornehme Frührenaissance der Nürnberger und Augsburger — am längsten erhielt sich die letztere in der Werkstatt Loy Herings († 1554) in Eichstätt — eine geistesverwandte Fortsetzung. In den mittleren Jahrzehnten ist nichts geschaffen, was über eine bequeme Mittelstellung zwischen flachem Naturalismus und banaler Idealität hinauskäme. Selbst die relativ besten Arbeiten, wie die Ahnenreihe in der Stiftskirche zu Stuttgart, kannten kein höheres Prinzip. An Betriebsamkeit fehlte es am wenigsten. Für schmuckreiche Grabdenkmäler zu sorgen, war in erster Linie eine Standspflicht des Adels. Gedrängt voll von ihnen sind die Landkirchen zumal der mittelrheinischen und mainfränkischen Ritterschaft, während die oberdeutschen Reichsstädte an Renaissance-denkmälern auffallend arm sind, besonders im Vergleich mit denen Mittel- und Norddeutschlands. Es läßt sich nur sagen, daß der Strom der Renaissance in diesem Teil gründlich versandet war. Er bedurfte der Zuleitung frischen Wassers. Es kam auch, aber merkwürdigerweise nicht aus Italien, sondern durch die vordringende Welle des niederländischen Klassizismus. Der Zeitpunkt seines Erscheinens, die 80er Jahre, fällt mit den ersten Erfolgen der Gegenreformation nicht zufällig zusammen. Die Geschichte der Architektur wird uns das genaue Seitenstück zeigen. Die an der Spitze der Bewegung stehenden katholischen Fürsten und ihre Ratgeber, die Jesuiten, haben den propagandistischen Wert der Kunst sehr zu schätzen verstanden. L. Bruhns hat kürzlich den psychologischen Zusammenhang mit der Kunstrichtung der niederländischen Romanisten vortrefflich formuliert. »Sie sind nicht nur Parallelerscheinungen, jene geistlichen Väter, die als feingeschliffene, aber unpersönliche Gefäße den neugeklärten Geist der römischen Kirche

über Deutschland ausgossen, und jene technisch virtuosen, aber menschlich uninteressanten niederländischen Architekten, Bildhauer und Maler, die dasselbe mit den in Rom geprägten Kunstformen taten; sondern jene haben auch zweifellos diesen den Boden bereitet, indem sie das vornehme Deutschland nicht nur äußerlich gewöhnten, in Rom wieder die Hauptstadt der Welt zu sehen, sondern vor allem, indem sie durch ihre formalistischen Erziehungsmethoden den deutschen Geist auch innerlich romanisierten. Das Werk, das die Humanisten mit schwachen Mitteln und zum Teil gegen den eigenen Willen begonnen hatten — die Entwertung des Einheimischen, die Gleichsetzung des Germanischen mit ungebildet und roh —, wurde von den Jesuiten mit viel tiefergrabender Schaufel vollendet. Sie waren, wenn auch nicht die alleinigen Urheber, so doch sicherlich die stärksten Förderer aller internationalen Neigungen des Zeitalters.«

Brendel von Homburg, Erzbischof von Mainz, und Julius Echter von Mespelbrunn, Bischof von Würzburg, beide der Kirchengeschichte bekannt als starke Vorkämpfer der beginnenden Gegenreformation und Protektoren des Ordens Jesu, stellten in ihren umfangreichen Kunstunternehmungen auf den ersten Platz die Brüder Georg und Johann Robyn aus Ypern, deren Neffen Peter Osten und Gehilfen Jakob Mayor aus Cambrai. Die St. Gangolphskirche in Mainz, die Universität und das Spital in Würzburg sind von ihnen erbaut und mit zahlreichen (zu einem nicht kleinen Teil heute nicht mehr erhaltenen) plastischen Bildwerken geschmückt. Von Johann Robyn sind ferner — wir greifen nur Beispiele heraus — das Grabmal der Grafen Philipp in der Marienkirche in Hanau (1580), von Peter Osten das Grabmal des Sebastian Echter im Dom zu Würzburg (1577) und das des Landgrafen Georg von Hessen in Darmstadt (1588), vielleicht ein gemeinschaftliches Werk des Georg Robyn und Jakob Mayor das herrliche Chorgestühl aus der zerstörten St. Gangolphskirche. — Den niederländischen Romanisten gesinnungsbenachbart, ohne daß ein bestimmter Zusammenhang mit ihnen sich nachweisen ließ, ist Benedikt Wurzelbauer, der letzte bedeutende Vertreter des Nürnberger Erzgusses. Sein bekanntestes Werk ist der Brunnen bei der Lorenzkirche, 1589 (Abb. 450); ein für Kaiser Rudolf II. in Prag ausgeführter ist abgebrochen.

Der Generationenwechsel um die Jahrhundertwende wurde von einem Gesinnungswechsel begleitet, der dadurch doppelt bedeutsam erscheint, daß er eine Wiederholung des oben in der norddeutschen Kunst geschilderten Vorganges ist. Äußerlich kennzeichnet er sich als Ablösung der Niederländer durch einheimische Künstler, innerlich als Wendung vom Klassizismus zum Barock. Etwas Unentschiedenes, Zwiespältiges, eine zehrende innere Unruhe eignet dem Frühbarock hier wie überall; zuweilen greift er verwegen nach einem überraschend Neuen, oft ist er ganz äußerlich und konventionell; zuweilen spricht ein starkes und echtes Gefühl aus ihm, oft gibt er nur Phrase und Pose; er ist lärmend und rauschend, aber wohl niemals von innen heraus froh. Verglichen mit dem norddeutschen, ist der mainfränkische reicher und zierlicher, mit Ornament weniger überladen; nach der Darstellung des Nackten gelüstet es ihn sehr, und zum erstenmal in der deutschen Kunst (wie

L. Bruhns zutreffend bemerkt) wird das Unkeusche mit dem Ausdruck frommer Ekstase vermählt. Ein Vorzug ist das ausgedehntere Programm: außer Grabmälern werden Kolossalaltäre aus Holz, Sandstein und besonders gern aus Alabaster und farbigem Marmor, prächtige Kanzeln, Taufsteine, Sakramentshäuschen in großer Menge ausgeführt. Die einzelnen Künstler zu charakterisieren, ist schwer, weil der allgemeine Zeitgeschmack für sie mehr bedeutet als ihr persönlicher Instinkt. Alter Handwerkssitte entspricht die Ausübung der Kunst in familienhaftem Betrieb. Die beiden, das Maingebiet beherrschenden Sippen waren die Juncker in Aschaffenburg und die Kern in Forchtenberg, die ersten auch am Mittelrhein bis Boppard, die zweiten bis ins nördliche Württemberg durch eine große Zahl von Arbeiten vertreten. Hans Juncker (Werke von 1598 bis etwa 1623) war wohl unter allen deutschen Bildhauern dieser Zeit der mit Schönheitssinn am meisten begabte. Uns gefällt er heute am besten, wo ihm gestattet wird, einfach zu sein, wie an dem im Dom von Würzburg aufgestellten Grabmal des Dompropstes Neithard von Thüngen (Abb. 437), das gewiß »eines der vorzüglichsten Kunstwerke des werdenden Barock in Deutschland« ist. In der Regel gehorcht auch er der Zeitforderung nach gehäufter Vielerlei, weiß aber auch dann vor grobem Prunk sich zu bewahren. Seine beiden Kanzeln in Aschaffenburg (Stiftskirche und Schloßkapelle) werden den Barockfanatikern, deren es heute wieder viele gibt, vielleicht noch zu klassizistisch erscheinen. Michael Kern (Werke von 1603 bis 1644) war ein unglaublich fleißiger Künstler — sein nachweisbares Opus umfaßt 45 Nummern — großzügiger und derber als Hans Juncker, in seinen Spätwerken relativ weniger »barock« als in den frühen. Die jüngeren Mitglieder der Familie Kern, Achilles und Leonhard, wirkten bis in die 70er Jahre. Oberfranken besaß keine nennenswerte eigene Kunst, es wurde von den Nürnbergern Hans Werner und Veit Dümpel mit Grabmälern und Altären versorgt.

Der kleinbürgerlich versumpften Bildhauerkunst Süddeutschlands geben ebenfalls erst Niederländer ein neues Gesicht. Da sie sich dauernd in Deutschland, zunächst in München und Augsburg, niederließen und nach ihrer Nationalität immer noch als Deutsche galten, dürfen sie mit Fug in die deutsche Kunstgeschichte eingereiht werden. Sie waren nicht mehr Nacheiferer der klassizistischen Hochrenaissance, sondern Schüler eines nach Florenz ausgewanderten Landsmannes, der dort Giovanni da Bologna hieß und der Angelpunkt des italienischen Frühbarock wurde. Durch sie erlebte Oberdeutschland für eine kurze Zeitspanne eine goldene Zeit. Das große Geschenk, das sie mitbrachten, war der für Deutschland neue Sinn für das Monumentale. Es handelte sich um Werke, die unter freiem Himmel aufgestellt waren, sei es an Baufassaden, sei es, als große Brunnenanlagen motiviert, auf öffent-

lichen Plätzen oder in Schloßhöfen und Gärten. Das Material ist regelmäßig Bronzeguß, wie es die Prachtliebe der fürstlichen und patrizischen Besteller gestattete. (Die Niederländer in Mainz und Würzburg hatten in Sandstein und Alabaster gearbeitet.) Nach dem Glaubensbekenntnis dieses Kreises war in der Kunst die Form alles, Ausdruck und Charakter nur ein Nebenbelang. Das Problem der Form aber wird erweitert. An den Denkmälern und Altären, von denen bisher die Rede war, war die Darstellungsform streng frontal, eigentlich nur ein gesteigertes Relief; für die Schüler Giambolognas steht im Mittelpunkt des plastischen Denkens die Freistatue, sie verlangen volle kubische Plastizität und reichste Entwicklung der kontrapostischen Bewegung, ihre höchste Aufgabe ist die zentral komponierte, auf die Umschreitung rundum angelegte Gruppe; die Musterbeispiele waren Giambolognas fliegender Merkur, der Raub der Sabinerinnen, der Neptunsbrunnen. Noch ein Weiteres kam in Betracht. Das letzte Anliegen des Frühbarock in der niederländisch-italienischen Problemstellung war das gleichsam orchestrale Zusammenklingen der Plastik mit Raumkunst — Architektur, Platzanlage, Gartenkunst. Die Fähigkeit zu gegenseitiger Anpassung dieser Dinge erreichte eine vollendete Sicherheit und einen bis dahin unbekanntem Reichtum der Wirkung.

Bei den Unternehmungen Herzog Wilhelms V. in München war der Dirigent Friedrich Sustris. Von Haus aus Maler und Dekorateur, schritt er zu größten architektonischen Aufgaben (Michaelskirche) fort. Bei den Bildhauern, die er beschäftigte, war, auf den Erzguß angewendet, ein ähnliches kollektivistisches Verfahren üblich, wie wir es von den Bildschnitzern der Spätgotik kennen. Der Bildhauer lieferte das Modell, ein anderer war der Gießer, wieder ein anderer führte die Ziselierung aus; die beiden letzten pflegten meistens Deutsche zu sein.

Der führende Bildhauer hieß Hubert Gerhard. München hatte in ihm einen der ersten Künstler des Zeitalters gewonnen. Er war um 1550 in Amsterdam geboren und trat in Deutschland zuerst 1581 in Augsburg auf. Hans Fugger, der vorher die Italiener Campagna und Vittoria beschäftigt hatte, nahm ihn für sein Schloß Kirchheim in Dienst. Was er dort ausführte, ist heute zerstört oder zerstreut. Außer den in Stuck ausgeführten Nischenfiguren des Saals schuf er im Garten einen mächtigen Brunnen, dessen Mittelstück die in prächtigen Körperschiebungen sich rundende Gruppe von Mars und Venus bildete (heute im baierischen Nationalmuseum). 1584 wurde er nach München gezogen. Nach der Abdankung Herzog Wilhelms trat er in den Dienst des Erzherzogs Maximilian in Innsbruck über, wo er 1620 gestorben sein soll. In München war der erste große Schauplatz seines Schaffens die Michaelskirche. Nach seinen Entwürfen arbeitete Michelangelo Castello in Stuck die lange Reihe der Apostel, Heiligen und Engel, mit denen das Innere aus-

gestattet ist. Seine Hauptaufgabe sollte das für den Mittelpunkt des Querschiffs unter einer (nicht ausgeführten) Kuppel projektierte vielfigurige Grabmal des Herzogs sein. Die Jesuiten, die als Beichtväter des Herzogs diesen ganz in der Hand hatten, vereitelten die Ausführung, die schon gegossenen Stücke fanden andere Verwendung (vier knieende Krieger kamen an das Kaiser-Ludwigs-Denkmal in der Frauenkirche, die wappentragenden Löwen an die Front der Residenz). Sodann schuf Gerhard den kolossalen Erzengel St. Michael der Fassade; er erinnert im Motiv sehr an Raphaels Gemälde im Louvre; der schärfer forschende Blick entdeckt doch viel deutsche Züge in dieser zugleich kühn und besonnen bewegten Gestalt (Abb. 453). Von ernster Schönheit ist der lebensgroße, bronzene Engel am Taufbecken (Abb. 465). Die für den Hochaltar bestimmte Madonna wurde später auf die Säule am Marienplatz versetzt. Von dem, was er für die Ausschmückung der Residenz geliefert hat, ist vieles zerstört oder beseitigt. In dem Garten der Südseite (wo später die Bauten Ludwigs I. entstanden) befand sich ein großer Fischweiher mit Steingrottenwerk, auf das Neptun mit seinem Gefolge verteilt war. Dazu gehörte vermutlich die reizende Diana, die jetzt als »Bavaria« das Tempelchen im Hofgarten krönt. (Als im 19. Jahrhundert Schwanthaler seine Bavaria über der Theresienwiese aufstellte, wurden für sie angeblich dreißig Bronzefiguren aus der Residenz, darunter sicher mehreres von Gerhard, eingeschmolzen!) Erhalten geblieben ist der Wittelsbacher Brunnen in einem der inneren Höfe; indes nicht alles an ihm geht unmittelbar auf Gerhard zurück. Neuerlich wird ihm aber der Perseus des Grottenhofes zugeschrieben. Ein mehrfiguriger Brunnen mit einem Reiter in der Mitte, vor dem Hause des Herzogs Ferdinand am Rindermarkt, ist unvollendet geblieben. — Neben der Tätigkeit für München ging eine zweite für Augsburg einher. Zum erstenmal jetzt traten diese beiden Städte, deren Kunstcharakter bis dahin ein sehr verschiedener gewesen war, in nahe Beziehung. Augsburg war von alters eine Stadt der schönen Brunnen. Fünf gotische sind spurlos verschwunden. Die Reihe der Renaissancebrunnen im stolzen Straßenzug vom Rathaus zu St. Ulrich eröffnete 1589—1594 Gerhard mit dem Augustusbrunnen. Die befehlende Gebärde des ausgestreckten rechten Armes kann auf die Stadtgründung bezogen werden. Die Flußgottheiten in halb liegender, halb sitzender Stellung leiten ihren Stammbaum natürlich von Michelangelo ab; ob die Anordnung am Rande des breiten Brunnenbeckens ganz neu war, müßte untersucht werden (an den Brunnen Giambolognas kommt sie nicht vor). Charakteristisch ist das Urteil Schickhardts, des Stuttgarter Baumeisters, in seinem Tagebuch: »das Spazium zwischen den Bildern auf dem Geschal sei zu wenig geziert, es sehe gar zu nackend aus«. Der deutsche Geschmack war eben auf das Kleinteilige und im Dekor Überreiche erzogen.

Die beiden anderen Brunnen wurden wiederum einem Holländer aus der Schule Giovanni da Bolognas, dem Adrian de Vries, in Auftrag gegeben. Der Merkurbrunnen ist 1599, der Herkulesbrunnen 1602 vollendet (Abb. 451, 452). Man fragt sich, warum sich der Münchener Hof seine Dienste entgehen ließ? Es war wohl, weil Maximilian I. am Anfang seiner Regierung zu Sparsamkeit sich genötigt sah. Das darauf in Prag im Dienste Kaiser Rudolfs II. verbrachte Jahrzehnt war nur für kleinere Arbeiten ergiebig. Zur Großplastik führte ihn Graf Ernst von Schaumburg-Lippe zurück mit bedeutenden Aufträgen für das Schloß in Bückeberg und das Mausoleum in Stadthagen. Dieser Fürst möchte unter seinen Standesgenossen das beste Kunsturteil besessen haben, hat er doch noch einen zweiten Bildhauer von hoher Befähigung, den Eckbert Wolff, ausfindig zu machen verstanden. Später wanderte de Vries nach Dänemark. Von 1616 ab schuf er den großen Brunnen vor dem Königsschloß Fredriksborg. 1623 begab er sich nach Prag zu Wallenstein; die großen Bronzegruppen in dessen Palais und Garten wurden 1640 von den Schweden entführt. — Adrian de Vries ist das expressivste Talent des Frühbarocks. Hätte er nicht seine späteren Jahre zu sehr am Rande des europäischen Kunstlebens zugebracht, so wäre sein Einfluß auf Deutschland wahrscheinlich ein sehr großer geworden. Es reizte ihn, die in der Plastik liegenden Möglichkeiten der Annäherung an das Prinzip der Malerei bis an die äußerste Grenze zu treiben. In dem an kühnen Überschneidungen reichen Linienspiel verschlungener Gruppen und der Auflockerung der körperlichen Oberfläche durch Licht und Atmosphäre hat er eigentlich schon alles vorweggenommen, worin der reife Barock exzellierte, — man kann auch sagen: wiederaufgenommen, was die Spätgotik beschäftigt hatte, mit dem Unterschied, daß er auf die nackte Körperform übertrug, was dort erst mit dem Gewande versucht worden war.

Umkehr zur Einfachheit lag nirgends im Sinne dieser Zeit. Aber gegenüber der uferlosen Verzettelung im kleinlich Vielen, welches die Gefahr des deutschen Frühbarock war, erscheinen die Niederländer aus der Schule Giambolognas doch relativ einfach und groß, und eine heilsame Gegenwirkung auf den Geschmack des Publikums, zunächst der vornehmen Welt, ist gewiß nicht ausgeblieben. Wieweit sie die Künstler ihrer deutschen Umgebung unmittelbar beeinflußt haben, ist noch nicht genügend geklärt. Nachweislich ein Schüler und Gehilfe Gerhards bei der Ausführung der Stuckbilder der Michaelskirche war der Steiermärker Sebastian Götz, den wir in Heidelberg wiederfinden; seine Fürstenstandbilder am Friedrichsbau sind in ihrer kraftvollen, echt monumentalen Erscheinung unerreicht. Beträchtlich mehr

ein bloßer Anempfänger war der Münchener Hans Krumper. 1590 war er in Italien, 1609 wurde er in München als Hofbildhauer angestellt. Er starb nach 1634. Ihm wird jetzt wohl mit Recht — und wäre dann sein Hauptwerk — die *Patrona Bavariae* in der Mittellinie der Residenzfassade zugeschrieben; datiert 1616; die Formensprache hat nicht die Größe Gerhards, man sieht Erinnerungen an die deutsche Kunst vor 100 Jahren wiederauftauchen (Abb. 454). Um 1620 errichtete er das Grabmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche. Nicht nach eigenem Entwurf. Derselbe scheint von dem niederländischen Maler Pieter de Witte (Peter Candid, wie er in München genannt wurde) herzurühren. Es ist höchst lehrreich, wie in hundert Jahren die monumentalen Ansprüche gewachsen waren. Damals, um 1500, hatte man sich mit einer großen Rotmarmorplatte in halberhabener Arbeit begnügt. Jetzt wurde dieselbe mit einem *castrum doloris*, einem Gehäuse in offenen Arkaden, überbaut. Die fahnenhaltenden Ritter an den Ecken sind dem Vorrat der von Hubert Gerhard für das Denkmal Herzog Wilhelms V. (vgl. S. 202) geschaffenen Figuren entnommen; der Figurenschmuck am Aufsatz, zierlicher und schwächer, rührt sicher von Krumper her; beständige Gewißheit darüber, daß ihm auch die beiden Fürstenstandbilder an den Langseiten zugerechnet werden dürfen, so müßte das die Achtung vor ihm heben. Andere Stücke, bei denen er nur mitgeholfen hat, übergehen wir. — Eine schärfer ausgeprägte, beinahe glänzend zu nennende Persönlichkeit war Hans Reichel aus Schongau, ein unmittelbarer, aber selbständig sich weiterentwickelnder Schüler Giambolognas. Von ihm sind die 24 Terrakottastatuen im Schloß des Bischofs von Brixen (1595—1601). Ebensolche, lebensgroß und 32 an Zahl, führte er in Augsburg in der Ulrichskirche aus (bei deren Restauration 1873 zertrümmert). Später arbeitete er in dem bevorzugten Material der Zeit, in Erz. 1602—1605 entstand der Kampf Michaels mit Satan über dem Hauptportal des Augsburger Zeughauses (Abb. 363). Außer der gemeinsamen (natürlich nur mittelbaren) Erinnerung an Raphaels Gemälde im Louvre hat Reichels St. Michael mit dem Gerhards in München keine Ähnlichkeit; die Körperform mag einiges zu wünschen übrig lassen, aber Bewegung und Ausdruck haben mehr Feuer, mehr innere Größe. Im Zusammenklang mit dem Rhythmus von Holls Fassade ist die Gruppe unübertrefflich. Von 1605 ist die heroische Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich (Abb. 455). Aus stilistischen Gründen werden für ihn noch in Anspruch genommen: die vor dem Gekreuzigten kniende Statue des Bischofs Philipp Wilhelm im Dom zu Regensburg, die großartige Magdalena im Niedermünster ebenda (Abb. 456), die Helena im Münster zu Bonn, vielleicht der Neptunsbrunnen vor dem Artushof in Danzig. Andere beachtenswerte Augsburger sind: Chr. Murmann und Georg Petel (Abb. 458, 463).

Man sieht: auch die Deutschen Götz, Krumper, Reichel wollten

Die darstellenden Künste im Zeitalter der Nach- und Gegenreformation.

Statuen, nur Statuen bilden und liehen ihnen eine kubische Wucht und charaktervolle Würde, welche den Frühbarock schon auf halbem Wege zum Hochbarock zeigen. Kaum nötig zu sagen, vor welchem Abgrund dieser Weg abbrach. Es war der Dreißigjährige Krieg.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf diejenigen oberdeutschen Werkstätten, die weder mit dem niederländischen Klassizismus noch mit der Münchener Schule in nähere Berührung kamen. Hier zeigen sich dem norddeutschen Frühbarock verwandte Erscheinungen. Hans Degler aus Weilheim baute und schmückte die drei riesigen Altäre am Eingang zum Chor der St. Ulrichskirche in Augsburg (1604—1607). Sie sind aus Holz, reich mit Gold und Farbe staffiert, das Mittelstück eine rundplastische Gruppe im Panoramastil, das Ganze von rauschender, phantastischer Pracht. Die Formbehandlung ist nicht frei von Italismen, aber doch überwiegt eine volkstümliche, mithin kryptogotische Empfindung. — Ihm nahe verwandt und voll impulsiven Lebens der Hochaltar im Münster von Überlingen von Jörg Zürn (1613), dessen Hand man noch in manchen Überresten abgebrochener Altäre in dieser erst wenig erforschten Landschaft begegnen kann (Abb. 460—462). — Aus Überlingen stammte auch jener Sebastian Ertle, der auf seinen Wanderungen ein reiches Tätigkeitsfeld in Magdeburg fand. — Hans Morinck in Konstanz (letztes datiertes Werk 1613) nimmt im werdenden Barock etwa die Stellung ein wie am Main die Familie Kern; er hatte seine Schule in den Niederlanden gemacht (Abb. 457).

Es läßt sich nicht leugnen: für einen im 19. Jahrhundert aufgewachsenen Betrachter hat die darstellende Kunst der hier geschilderten hundert Jahre etwas eigentümlich Unbehagliches, etwas wie ein kaltes Feuer, wie eine leere Überfülle; sehr selten kommt ein unbefangenes Wohlgefallen auf, wie es die Kunst des 15., niemals ein tiefes Ergriffensein, wie es die des 16. in uns hervorruft. Das historisch-psychologische Interesse wird dadurch nicht gemindert. Es war eine Zeit des Zwiespaltes, in der Religion, in der Kultur, wie hätte sie das nicht auch in der Kunst sein müssen? Schon am Schluß des 16. Jahrhunderts stellte es sich heraus, daß für Deutschland die Renaissance nur eine Episode gewesen war. Fortschritte in bezug auf sie machte nur die Beherrschung des äußeren Formenmaterials, nicht die innere Hingabe. Im Anfang, in der Zeit der Dürer, Vischer, Holbein, hatte sie Führerin zu dem sein sollen, was den Deutschen von Natur versagt war, Führerin zur Form. In der Folgezeit aber wurde die Form zu einem leeren Gefäß. Der Widerstand der eingeborenen nordischen Instinkte hatte nie aufgehört, am Ende

des Jahrhunderts ging er von der Verteidigung zum Angriff über, und so mächtig wurde die barocke Strömung, daß sie auch Italien in ihren Bereich zog. Viel trübe Gärung ist im werdenden Barock. Aber wenigstens einer, Adam Elsheimer, hat gezeigt, daß es auch schon auf dieser Stufe einem deutschen Künstler nicht unmöglich war, zu einheitlicher und reiner Gestaltung des gesuchten Neuen vorzudringen. Warum hat kein anderer, da es doch, namentlich unter den Bildhauern, sicher bedeutende Talente gab — wir nennen unter den Jüngeren besonders Georg Petel, der nach längeren Wanderjahren in Rom, Genua und den Niederlanden 1634 in Augsburg starb —, etwas Gleichwertiges erreicht? Die schwüle Unruhe und Fragwürdigkeit im Geisteszustand der Zeit machte wohl Anfänge, aber kein ruhiges Reifen möglich.

## Zweites Kapitel.

### DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE UND DES FRÜHBAROCKS.

Die Baukunst des 16. Jahrhunderts beginnt mit einer Pause. Gerade in den Jahrzehnten, in denen die darstellenden Künste in strotzender Kraft ihre Hochblüte erlebten, fand die Baukunst fast nichts zu tun; ihre Kraft zu schöpferischem Denken schien erloschen. So kam es, daß das große Thema der Zeit, die Auseinandersetzung des nordischen Formgefühls mit dem südlichen, und das heißt: mit der Tradition der Antike, zuerst von den Malern, Bildhauern und Kunsthandwerkern in Angriff genommen wurde. Als im zweiten Viertel des Jahrhunderts die Architektur wieder in Bewegung kam, fand sie eine bestimmte Auffassung der Renaissancearchitektur bereits als Gegebenes vor. Es ist aber ein anderes, ob die Bauformen Italiens mit den Augen von Malern und Bildhauern gesehen und gedeutet wurden, oder ob von Baukünstlern. Für die Italiener lag das Wesentliche baulicher Schönheit im festen Baukörper, seinen Maßen und Verhältnissen, während die Schmuckformen nur als helfende und ergänzende hinzutreten. Der Norden hingegen erfaßte das ihm entgegenkommende Neue wesentlich als Dekoration, deren Elemente er nach seinen eigenen Gefühlsbedürfnissen auswählte und dem Baukörper anpaßte. Für die Italiener handelte es sich um tektonische, für die Deutschen um malerische Harmonie. Waren auch die Einzelformen renaissancemäßig, angewendet wurden sie im Sinne der Spätgotik. Erst viel später, nahe dem Ende des Jahrhunderts, dachten die deutschen Bauleute daran, die italienische Baukunst in ihrem eigenen Lande aufzusuchen, und erst von da ab war eine wirkliche Renaissancearchitektur in Deutschland möglich.

Nun gibt es in der deutschen Renaissance auch einige Bauten aus unmittelbar italienischer Hand. Nur die wenigsten von ihnen erhalten sich ihren Stilcharakter rein, die meisten bemühen sich, dem *genius loci* gerecht zu werden, und so tritt auch bei ihnen ein Kompromiß ein und

dies um so leichter, da Spätgotik und Renaissance keineswegs in allen Punkten sich ausschließende Gegensätze sind.

Für die Charakterbildung der deutschen Renaissance war es wesentlich, daß ihr Aufgabenkreis lange Zeit auf den Profanbau beschränkt war; das heißt also, daß Raum und Proportion, die doch die Grundbegriffe der wahren Renaissance sind, für sie nur wenig bedeuteten; allein im Kirchenbau hätten sie sich frei entwickeln können. Damit blieb eine ganze große Seite der architektonischen Phantasie brach liegen. Man denke sich einen Bau Brunelleschis oder Bramantes als bloßen Rohbau: so wäre das für seinen künstlerischen Gehalt Wesentliche schon gesagt. Entkleidete man aber einen Bau der deutschen Renaissance seiner Schmuckformen, dann unterschiede er sich nicht von einem durch nordisches Klima und nordische Lebensgewohnheiten bedingten Bau der Spätgotik. In der Tat hat, die neuen Schmuckformen abgerechnet, der spätgotische Typus nicht nur fortbestanden, sondern in folgerichtiger Weise sich fortentwickelt. Alle Hauptmotive der spätgotischen Profanarchitektur: die Höfe mit Laubengängen und Galerien, die Treppentürme mit ihrem Wendelstein, die Erker, die hohen Dächer mit Staffelgiebeln und Zwerchhäusern — erreichen erst in der »Renaissance« ihre Vollendung und ausgebreitetste Verwendung. Noch wichtiger als in diesen — der italienischen Kunst durchweg unbekannt — Einzelmotiven ist die Gegensätzlichkeit in der Gesamtkomposition. Die italienische Renaissance fordert vom Bauwerk einen im Grundriß, der Fassade, der Raumdisposition einheitlich durchgeführten Formgedanken: die deutsche weiß davon nichts, sie gibt eine lockere, geometrisch nicht faßbare Gruppe. Die italienische Fassade ist in horizontale Schichten zerlegt, jede in sich abgeschlossen und symmetrisch durchgebildet; an der deutschen ist die lotrechte Richtung die leitende. Auch dann, wenn die Entwicklung in die Breite die in die Höhe überwiegt, bleibt die letztere doch insofern bestimmend, als die nachdrücklicheren Kompositionselemente — Erker, Giebel usw. — dem oberen Teil angehören und den Blick aufwärts ziehen. Es ist weiter eine Einheit durchaus verschiedener Art, welche die Teile zum Ganzen verbindet: an der italienischen Fassade das in geometrischen Beziehungen sich ausdrückende Gesetz der stetigen Proportion, d. h. der Vergleichbarkeit der Teile unter sich und zugleich mit dem Ganzen; an der deutschen Fassade die nach malerischen Belangen durchgeführte Zusammenstimmung kontrastierender Teile. Die italienische ist durchgegliederte Fläche, die deutsche rhythmisierte Masse, weshalb in ihr außer der Bewegung von unten nach oben noch eine zweite in die Tiefe platzgreift. Bestimmter gesprochen: die italienische ist gegliedert durch einen Organismus — Scheinorganismus — von Pilastern, Halbsäulen und horizontalem Gebälk, die deutsche durch Vor- und Einsprünge, offene Bogengänge, Freitreppen, Altane, Stiegentürme, Erker. Die

italienische hat zum oberen Abschluß ein durchlaufendes Kranzgesims, hinter dem das flache Dach verschwindet, die deutsche hingegen legt auf das Dach den stärksten Nachdruck, dasselbe zeigt sich nicht nur als mächtige Masse, in ihm sammelt sich auch das bewegteste Leben, der Giebel erhält unter allen Bauteilen den reichsten Schmuck, und die Langseiten des Dachs werden mit ziervollen Luken und Zwerchgiebeln besetzt, wie auch die Erker und Stiegentürme mit ihren Hauben in diese obere Region hineinragen. Die italienische stellt ihre Ordnung so durchsichtig wie möglich dar, die deutsche verbirgt die ihrige hinter dem scheinbar Zufälligen oder Willkürlichen, weil sie nur darin ein rechtes Abbild des Lebens sieht; sie ist gegenüber den Forderungen der Symmetrie nicht etwa nur lässig, vielmehr sie komponiert mit vollem Zweckbewußtsein asymmetrisch. Am kürzesten zusammengefaßt: der Süden verlangt für die Kunst Durchleuchtung mit Vernunft, der Norden empfindet in ihr eine dunkle, irrationelle, naturverwandte Kraft.

Das Urteil über Wesen und Wert der deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts würde nicht soviel Widersprüche aufweisen, wäre ihr nicht unüberlegt der Name »deutsche Renaissance« geliehen worden. Die einen fanden, sie sei eine gewollte, doch mißverständene Renaissance, ein Bastardstil; die anderen sahen in ihr deutsches Wesen, aber durch welschen Zusatz getrübt, gehemmt und irgeleitet. Welchem dieser Urteile sollen wir uns anschließen? Keinem von beiden! Für unsere Auffassung ist es nicht zweifelhaft, daß die »deutsche Renaissance« nach ihrem Kern und Wesen, wie wir dasselbe oben geschildert haben, überhaupt keine Renaissance ist. Als man sie so benannte, hatte man allein das dekorative Detail im Auge, — welches in einem jeden Baustil doch immer nur ein sekundäres Merkmal ist. Es fragt sich allein darum, wie tief im bestimmten Falle durch Herübernahme eines aus einem fremden Formenkreise entlehnten Details die Einheit der Gesamterscheinung alteriert wird. Ohne Frage hat die deutsche Renaissance oft am Rande dieser Gefahr gestanden. Die Entwicklung im großen und ganzen ist ihr nicht erlegen. Sie ließ sich aus ihrer überlieferungsgemäßen Hauptrichtung, d. i. von der vom Spätgotischen zum Barock laufenden Linie, nicht abdrängen. Die Formensprache der deutschen Renaissance ist voll von Fremdwörtern, aber ihre Syntax blieb deutsch. Aus der Unreinheit und Gemischtheit ihres Details ihr einen Vorwurf zu machen, ist abwegig. Vielmehr wäre gerade Korrektheit desselben, solange der Baukörper selber nordisch blieb, der gröbere Stilfehler gewesen. Und nun sind nordische Spätgotik und italienische Renaissance doch nicht auf jedem Punkte Gegensätze. In einem wichtigen stimmten sie von vornherein zusammen, darin, daß sie beide abgeleitete, unorganische Stile

waren und somit zum Ornament sich grundsätzlich anders verhielten, als die echte Gotik und die echte Antike. Sie lösten das Ornament aus dem strengen Bezug auf die Konstruktion und gewährten ihm ein selbständiges Leben, in dessen Freiheit es in noch nie gekannter Gestaltfülle aufblühte. Für die malerische Architektur ist es wichtiger, daß eine bestimmte Stelle des Bauwerks geschmückt, als womit sie geschmückt wird. Aber auch dieser Zuwachs an ornamentalen Motiven und seine Vermehrung durch Variation genügten noch nicht. Kaum die Hälfte des im 16. Jahrhundert angewendeten Ornaments ist aus der Antike abgeleitet, der größere Teil ist selbsterdacht. Noch keine andere Epoche der deutschen Baukunst hatte einen solchen Aufwand mit Bauornament getrieben und war in der Erfindung ähnlich fruchtbar gewesen. Den Formenadel und die strenge Grazie der Italiener darf man hier nicht suchen; und sie wären hier auch am Unort gewesen; aber reiche Phantasie und frische Lebenswärme sind auch etwas wert. Man kann sich denken (bemerkt Wölfflin), daß die italienische Schönheit den Deutschen als neutral und nichtssagend erschien. Es liegt etwas Kindliches in dieser hemmungslosen Spiellust.

Nichts war dieser Zeit mehr zuwider als Regelzwang. Man sehe nur, was alles aus der antiken Säule werden kann. Kein Gedanke an Beschränkung auf ein paar »Ordnungen«. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts fangen zwar die Theoretiker an, sie zu lehren, aber die Praxis weiß wenig davon. Als freistehende Stütze wird die Säule selten verwendet und dann immer in sehr robuster, zusammengepreßter Form, Ausdruck nicht sowohl eines freien Aufschwungs als eines trotzigem Sichstemmens gegen eine schwere Last. Viel häufiger ist sie mit einer Rückwand verbunden (z. B. am Portal), wo sie dann nur dem Scheine nach struktiv fungiert. Die Frühzeit entzückte sich an der den Stamm im Wechsel von Schwellungen und Einziehungen vierteilig gliedernden »Kandelabersäule«, deren Urbilder in der Lombardei standen und die dann auf Bildern, Zeichnungen und Holzschnitten — selbst ein Holbein huldigte dieser Phantastik — eine üppig wuchernde Nachkommenschaft fanden (Abb. 184, 302). Durch diese wurde sie den Baudekorateuren vermittelt. Nach 1530 nahmen die Säulen allmählich eine regelmäßigere Form an, doch fühlen sie sich noch immer an feste Verhältnisse zwischen Höhe und unterem Durchmesser nicht gebunden. Regelmäßig wird das untere Drittel des Schaftes, oft auch der ganze, mit Ornament übersponnen. — Die Portale werden durchgehend reicher behandelt als in Italien. Selbst an sonst einfachen Bürgerhäusern will man sie nicht entbehren. Ihr Kontrast zu den großen indifferenten Flächen ist ein Hauptwirkungsmittel der Fassaden. Die Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist erstaunlich. Das gotische Motiv der Abschrägung des Gewändes (in das oft Sitzbänke eingeschaltet werden) herrscht anfangs ganz vor und

verschwindet nur langsam. Damit verbindet sich gern das Renaissance-motiv der Ädikula, d. h. eine Rahmenarchitektur von Säulen oder Pilastern mit Architrav und Fries; selten fehlt ein mit einer Wappentafel geschmückter Aufsatz (Abb. 390—393). — Die Fenster haben meistens horizontalen Sturz — doch auch der spätgotische Vorhangbogen bleibt im Gebrauch — und ihre Gewände sind, gleich den Portalen, abgesehrt, und wenn auch ihre Profile nicht mehr gotisch sind, so treten sie nicht vor, sondern sind in den Mauerkörper eingeschnitten. Langsam wird der Mauereinschnitt rechtwinklig — erst dies die eigentliche Renaissanceform — und wird die Öffnung mit einem vorgesetzten Rahmen aus Stützen, Gebälk und Verdachung umschlossen. Rundbogige Schlüsse sind relativ selten, Teilung der Öffnungen durch einen oder zwei Pfosten häufig. — An den Gewölben hält sich lange die Teilung durch ein Rippenetz, das der Phantasie das Schauspiel agierender Kräfte geben soll.

Schon diese wenigen Andeutungen genügen als Beweis, daß auch die Zierglieder mit spätgotischem Geist erfüllt blieben und vermöge dessen der spätgotischen Baukomposition sich ohne Widerspruch anpaßten. Ein System entwickelte sich daraus nicht, vielmehr ein chaotischer Zustand, der aber eines ganz bestimmten Charakters nicht entbehrte. Wir nennen ihn am besten mit einem Worte, das wir schon in der Geschichte der Malerei brauchten: romantisch. Die humanistische Geistesrichtung, die danach trachtete, die deutsche Kunst »antikisch« zu machen, hätte es sich von ihrem Horaz sagen lassen können: naturam expellas furca, tamen usque recurret. Die Natur der Deutschen ist nun aber einmal romantisch. Und dies ist der Grund, weshalb wir auch heute noch in der deutschen Renaissance etwas uns gemütlich Anheimelndes finden, auch wo unser Verstand viel, allzu viel Unzulängliches in ihr erkennen muß.

Zur Erläuterung der oben ausgeführten Kompositionsgrundsätze der deutschen Renaissance geben wir im folgenden einige Musterbeispiele:

Rathaus zu Rothenburg ob der Tauber (Abb. 342). Es besteht aus zwei aneinandergeschobenen Langbauten, der hintere gotisch, der vordere nach einem Brande in Renaissanceformen erneuert. Alles in dieser bildhaften Komposition ist aus den Bedingungen der Örtlichkeit entwickelt, dem leicht ansteigenden Marktplatz und dem Zusammentreffen zweier Straßenzüge an seiner Ecke. Dem Herankommenden zeigen sich beide Fassaden auf einmal, und erst aus ihrem Zusammensein ergibt sich das gewollte Bild. Das Bindeglied ist der Erker. Von dem kraftvollen Portal wird der Blick zum Erker, von diesem zum Giebel hinauf und dann hinüber zum Turm geleitet. Von unten nach oben steigert sich die Bewegtheit der Umrißlinien bei abnehmendem Schmuckreichtum; umgekehrt ist am Langhaus das Erdgeschoß der formenreichste Teil. Der Treppenturm steht nicht genau in der Mitte und die Intervalle der Fenster sind nicht gleich. Alle Hauptakzente sind durchaus asymmetrisch verteilt, mit einer scheinbar läßlichen Willkür, wie in der Natur die Felsen und Bäume einer Landschaft; und doch wird man sich am Ende sagen, daß jede Verschiebung eine Verschlechterung wäre.

Rathaus in Lemgo (Abb. 346). Der Fall ist insofern derselbe wie in Rothen-

burg, als auch hier das Gegebene zwei gotische Langhäuser waren und auch hier die Ansicht über Eck den Ausschlag gibt. Ein Architekt des 18. oder 19. Jahrhunderts, vor die Aufgabe einer Verschönerung gestellt, hätte die Schauflächen gleichmäßig überarbeitet; der des 16. begnügte sich mit zwei wenig ausgedehnten unorganischen Anbauten, diesen aber gab er einen konzentrierten Schmuckreichtum, der sich vom schlichten Hintergrunde energisch abhebt.

Schloßhof in Detmold (Abb. 335). Nur scheinbar ein planloses Sichgehenlassen. Ein hoher, runder Eckturm ist aus der mittelalterlichen Anlage herübergenommen, auf ihn ist mit sicherem Gefühl alles bezogen; die von seiner Spitze nach dem Fuß des Treppenturms in der entgegengesetzten Ecke gezogene Diagonale ist die Leitlinie der Komposition.

Rathausstreppe in Görlitz (Abb. 345). Sie liegt in dem einspringenden Winkel zwischen dem neuen Anbau und dem älteren Turm. Ihr geschwungener Lauf berührt zuerst rechts ein kleines spätgotisches Pfortchen, erweitert sich dann links zu einer Verkündigungskanzel und tritt mit einem prachtvollen Portal in das Hauptgeschoß ein. Mit der Kanzel korrespondiert diagonal das Wappen am Turm, und die senkrechte Linie der Justitiasäule bereitet das Oberlichtfenster vor. Das Ganze ist eine der geistreichsten und flüssigsten Anwendungen des asymmetrischen Kompositionsprinzips.

#### DIE ERSTLINGSBAUTEN.

Die Frührenaissance hat sich zum größten Teil auf der Leinwand und dem Papier abgespielt (S. 144). Ausgeführte Bauten kommen daneben nur ganz vereinzelt vor.

Zeitlich an der Spitze steht Augsburg mit der 1509 begonnenen Grabkapelle der Fugger und dem 1512—1515 ausgeführten Wohnhause derselben Familie. Die Renaissance tritt hier beinahe rein, aber sehr schlicht in die Erscheinung. Von der Kapelle, an der die Ausstattung das wichtigste war, haben wir S. 155 gesprochen. Das Wohnhaus des mächtigen Finanzmannes ist nichts weniger als ein italienischer Palazzo, indes der weiträumige und regelmäßige Grundriß mit zwei anmutigen Säulenhöfen atmet doch südlichen Geist. Die großen Wandflächen waren bemalt, vermutlich von Burgkmair. Gewisse Naivitäten im Aufbau verraten den unbekanntem Baumeister als Deutschen. Er gehorchte, indem er dem Vorbild des Südens sich anschloß, gewiß mehr dem Willen des Bauherrn als seinem eigenen Triebe. Der Nachdruck lag auch hier auf der (heute nicht mehr bestehenden) inneren Ausstattung. Mehrere Jahrzehnte vergingen, bis der Versuch der Fugger in der Augsburger Privatarchitektur Nachfolge fand. — In Regensburg wurde 1519 zu Ehren eines wundertätigen Bildes die Kirche »zur schönen Maria« erbaut. Wäre das erhalten gebliebene große Holzmodell (Abb. 299) unverändert zur Ausführung gekommen, so hätten wir in der, man möchte sagen systematischen Mischung einer Renaissanceanlage mit gotischem Detail ein höchst eigenartiges Unikum vor uns. Es ist ein sechsseitiger Zentralbau mit angehängtem Langschiff. Der Verfasser des Entwurfs war der

Augsburger Hans Hieber, gestorben schon 1521, worauf die Ausführung wesentliche Veränderungen erlitt. — Um dieselbe Zeit wurde an den Fenstern des Domkreuzganges eine gotische Konstruktion mit bemerkenswerter Phantasiekraft in die Dekorationsformen der Renaissance umgesetzt (Abb. 300). Dasselbe geschah in großem Maßstabe am St. Kiliansturm in Heilbronn von Hans Schweiner (Abb. 298). Er wurde laut Inschrift begonnen 1513, vollendet 1529. Der erste Teil der Bauführung galt noch der Vollendung des gotischen Unterbaus, das für den Übergang zur Renaissance allein in Betracht kommende Oktogon wird kaum vor 1520 begonnen sein. Merkwürdig ist bei durchaus gotischer Anlage die konsequente Vermeidung gotischen Details, also der umgekehrte Fall wie in Regensburg; was an Schmuck gegeben wird, und zwar in üppiger Fülle, ist ein eigenwilliges Gemisch von Anleihen aus italienischem Buchschmuck der Frührenaissance und mittelalterlichen, sogar romanischen Erinnerungen. (Die Auslösung der letzteren bei der ersten, fragmentarischen Bekanntschaft mit der Renaissance kommt öfters vor, z. B. bei Backofen und sogar noch in Vogtherr's »Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlein«, Straßburg 1538.) — Rein italienischen Charakters und offenbar auch von Italienern ausgeführt ist das kleine, schmuckvolle Portal an der Salvatorkapelle in Wien 1515 und das größere am Zeughaus in Wienerneustadt 1524.

#### DIE BAUTEN VON 1530 BIS 1580.

Die Ausbreitung der Renaissance vollzog sich nicht, wie man vermuten könnte, unter der Form einer von Süden nach Norden fortschreitenden Welle, sondern in Sprüngen. Die Landschaft, die sie zuerst in festen Besitz nahm, lag von der italienischen Grenze weit entfernt, war Obersachsen. Es ist bedeutsam, daß hier die sonst überall ermattete spätgotische Baukunst am längsten in Tätigkeit geblieben war, im Kirchenbau in der Schule des Erzgebirges, im Schloßbau in Meißen, Halle, Wittenberg, Merseburg — Bauten, die schon nicht mehr rein mittelalterlichen Charakters sind, die unabhängig von Italien in ihren klaren Raumdispositionen wie in ihrem einheitlich gestalteten Aufbau neue Wege aufsuchen. Die dekorativen Formen der Renaissance drangen ein, zuerst als es galt, die soeben fertig gewordenen Kirchengebäude mit Mobilien auszustatten. In Annaberg ist die 1518 vollendete schöne Sakristei das Werk eines Steinmetzen, der nicht etwa bloß durch Vermittlung von Stichen oder Zeichnungen, sondern aus unmittelbarer Anschauung die Frührenaissance Venedigs kannte. Der ebenfalls italisierende Hauptaltar 1521 wurde von Adolf Daucher in Augsburg (vgl. S. 154) geliefert. In Halle erhielt die 1523 unter dem Patronat des Kardinals Albrecht von Brandenburg vollendete Kirche des Moritz-

stiftes in den nächstfolgenden Jahren ihre Ausstattung durch einen Meister, der in der Lombardei (Certosa di Pavia, Dom zu Como) eingehende und verständnisvolle Studien gemacht hatte. Im Jahre 1533 begann Kurfürst Johann Friedrich der Beständige den Ausbau seines Schlosses Hartenfels bei Torgau (Abb. 304). Es ist der erste große und auch wahrhaft groß gesinnte Profanbau Deutschlands in der neuen Stilrichtung. Der Baumeister hieß Konrad Krebs. Eine imposante Anlage in wirkungsvoller, das Elbtal beherrschender Lage und, soweit das Gelände es gestattete, mit regelmäßigem Grundriß. Die Hauptfront liegt, wie bei allen Schloßbauten des Jahrhunderts, gegen den sehr geräumigen Hof; langgestreckt, die großen, mit spätgotischen Vorhangbögen geschlossenen Fenster regelmäßig verteilt, die horizontale Hauptausdehnung im Eindruck verstärkt durch einen vorgekragten Laufgang, der diesen Flügel mit seinen rechtwinklig anstoßenden Nachbarn verbindet; in der Mitte eine vorspringende, hoch repräsentative Wendeltreppe, die Weiterbildung jener an der Albrechtsburg in Meissen; ihr entspricht an der Elbfront ein großer Altan; einfaches Satteldach ohne Giebel. An den Pilastern des Treppenbaus und den Brüstungen des Laufganges reiches, feines Detail, die italienischen Formen schon entschieden germanisiert. Der ältere Nordflügel empfing 1544 in der Mitte einen durch beide Geschosse durchlaufenden Erker. Ein solches Schmuckstück ohne organische Motivierung vor eine ganz einfache Wand zu setzen, ist spätgotischer Grundsatz; ebenso beachte man an der Komposition des Erkers, wie nach nordischem, einen durchlaufenden Schuß von unten nach oben verlangendem Formgefühl die Säulen der beiden Geschosse durch senkrechte Zwischenglieder verbunden sind. Die Italiener taten so etwas nie, für die Deutschen wurde es eine feste Regel. Das Hauptgebäude enthielt einen, seine ganze Grundfläche einnehmenden Saal von 200 Fuß Länge. Von der inneren Einrichtung, die schon nach der Schlacht von Mühlberg eine Plünderung durch spanische Truppen durchmachen mußte, ist keine Spur übriggeblieben. — Mit dem Übergang der Kurwürde auf die Albertiner begann die Kunstblüte Dresdens. Schon Herzog Georg hatte 1530 einen Neubau ausführen lassen, klein, aber überaus reich geschmückt in derselben zierlich-üppigen lombardischen Manier, die wir in Halle kennengelernt haben (Abb. 302). Das Hauptschloß wurde von Moritz errichtet, Beginn 1548, gleich nach der Erlangung des Kurhuts (Abb. 303). Baumeister war Kaspar Vogt von Wierandt. Der mittelalterliche Typus ist einer regelmäßigen Anlage gewichen, gruppiert um einen annähernd quadratischen Hof. Die Hauptfassade, auch hier nach innen gewendet, enthält auf halber Höhe eine dreigeschossige, offene Loggia, zugänglich gemacht durch Treppentürme, diese aber nicht mehr wie in Meissen und Torgau in der Mitte, sondern in den Winkeln. Die heute toten Wandflächen

waren mit Sgraffitomalerei (von der Hand von Italienern) geziert, die für die Gruppierung wesentlichen und charakteristisch nordischen Zwerchhäuser sind später verschwunden. Obergeschoß und Helm von 1674. — Unter den landesherrlichen Schlössern ist die neugegründete Augustusburg bei Chemnitz (1568—1579) bemerkenswert als frühester Anlauf zu einer streng geometrisch geregelten Anlage (Abb. 322); schwerlich ist sie von dem als Baumeister genannten Hieronymus Lotter aus Leipzig erfunden, eher nach einer Idee des Italieners Rochus von Lynar, damals kurfürstlichen Bauintendanten. Den vollen Gegensatz dazu zeigen die adligen Herrnsitze Obersachsens, die in ihrer Verachtung des Regelmäßigen noch ganz im Fahrwasser der spätgotischen Burgen bleiben, nur daß sie die veralteten Wehrvorkehrungen fallen lassen; ihre künstlerische Absicht geht über malerische Gruppierung der Massen nicht hinaus. Bemerkenswert früh aber hat sich das aufgeweckte Bürgertum dem neuen Stil zugewendet, freilich auch nur mit Augenmerk auf die Zierformen, die hauptsächlich den Portalen und Erkern ein modisches Aussehen zu geben bestimmt sind (Abb. 390). Vereinzelte Versuche zu Gliederung der Fassaden mit Pilastern und Gesimsen liefern den Beweis für völliges Nichtberührtsein von italienischem Proportionsgefühl.

Aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts besitzen Obersachsen und Thüringen eine Menge kleiner Rathäuser. Es sind rechteckige Blöcke mit hohen, an den Langseiten mit Zwerchhäusern besetzten Satteldächern. Auf die Rathäuser von Wittenberg und Leipzig sei als ins Große gesteigerte Vertreter dieses Typus nur kurz hingewiesen (Abb. 339, 340). Genauere Betrachtung sind wir aber dem von Altenburg (1562) schuldig, als in welchem die landläufigen Baugedanken zu charaktervoll individueller Gestalt sich verdichten (Abb. 343). Kompakter, nahezu quadratischer Grundriß, daher das Dach in spitzer Zeltform. Der Aufbau, mit gekreuzten Achsen, ganz asymmetrisch, doch nicht aus Sorglosigkeit, sondern geflissentlich und geistreich. Das aus der Mitte der Marktfront vorspringende Treppenhaus — immer klingt das Torgauer Muster nach — setzt sich über dem Dach als hoher Turm fort. Das Gegengewicht bilden ein Erker und zwei in die Querachse gestellte Giebel. Genug, keine der drei Fronten gleicht der anderen, aber keine will für sich allein gesehen sein, erst die Ansichten übereck sind die maßgebenden. Die Dekoration ist fein und maßvoll. Baumeister war Niklas Grohmann. — Von einem anderen Sachsen, Niklas Hofmann, ist das Rathaus in Schweinfurt am Main (1570). Gleich dem Altenburger, aber ohne Ähnlichkeit in den Einzelmotiven, ein Meisterwerk lebendiger Massengruppierung (Abb. 344). Sonst hat Hofmann in Halle eine reiche Tätigkeit entwickelt, aus der wir wegen der Neuheit des Gedankens besonders die großartige Friedhofsanlage erwähnen, ein mit Arkaden und Grabkammern umgebenes regelmäßiges Viereck.

Nächst Sachsen waren die Oberlausitz und Schlesien ein besonders empfängliches Feld für die Frührenaissance. Epitaphe in Breslau zeigen schon im zweiten Jahrzehnt Renaissanceelemente, die Sakristeitür im Dom ist von 1517, ein Portal auf Schloß Gröditzburg von 1522. Lebendig geworden ist in ihnen die Renaissance nicht, nur nachgesprochen. Zu beachten die starke Beteiligung der Bürgerbauten. Italienische Bauhandwerker müssen früh eingewandert sein (was wohl damit zusammenhängt, daß sie auch in Österreich und Polen gerngesehene Gäste waren). Der Kompromiß mit der Spätgotik behält etwas Unausgeglichenes. Die Reihe der fürstlichen Bauten eröffnete 1527 Herzog Friedrich mit dem Schloß in Liegnitz. Unter seinem Sohn Georg II. entstand das Piastenschloß in Brieg (Abb. 307), an dem eine ganze Kolonie von Welschen gearbeitet hat, an der Spitze seit 1547 ein Mailänder, der in Schlesien Jakob Paar genannt wurde, später sein Schwiegersohn Bernhard Niuron aus Lugano. Das gepriesene, allzusehr gepriesene Prachtstück der Außenarchitektur ist die dreigeschossige Fassade des Torwegs. Auf reingestimmte Proportionen wird wenig achtgegeben, Zwischenglieder werden eingeschoben, nur um für Ahnenbilder und Wappen Platz zu gewinnen, wie denn überhaupt die Dekoration durchaus das erste Wort hat; sie allerdings von sprudelndem Reichtum. — Der ornamentalen Pracht in Brieg hatte Sandstein zur Verfügung gestanden, die Mehrzahl der schlesischen Schlösser sind verputzte Backsteinbauten mit Sgraffitodekoration (die in Süddeutschland trotz ihrer offenbaren Zweckmäßigkeit neben der farbigen Bemalung nur selten aufkam).

Unter den Rathäusern ist das zu Brieg hervorzuheben (Abb. 341). Wohnhäuser der Frührenaissance findet man fast in allen schlesischen Städten, am zahlreichsten in Görlitz. Der Treppenaufgang zum Rathaus ist in der bildmäßigen Zusammenfassung heterogener Elemente ein überaus glücklicher Wurf (S. 212, Abb. 345). Dagegen sollte man das berühmte Haus der Neißestraße weniger bewundern als üblich. Der Erbauer hat es sich viel kosten lassen, alle verfügbaren Flächen mit Ornament und figürlichen Reliefs zu überziehen; die architektonische Komposition ist doch lahm und gedankenarm. Der in Schlesien häufig vorkommende horizontale obere Abschluß bei schmaler Fassade, Verzicht also auf die für die deutsche Renaissance so wesentliche Betonung von Dach und Giebel, wirkt auffallend »modern«.

Von der Baulust der sächsischen und schlesischen Fürsten wurden nun auch die norddeutschen ergriffen. Kurfürst Joachim von Brandenburg beauftragte 1538 den Meister des Torgauer Schlosses Konrad Krebs mit einem Entwurf für sein Berliner Schloß, welches später dem Bau Schlüters hat weichen müssen; hier war die Hauptschauseite dem Platz zugekehrt, der Treppenturm stand an der Hoffront (Abb. 305). Wiederholt wurde er am Schloß in Dessau, einem Bau, an dem sich Spät-

gotik und Renaissance besonders im malerischen Sinn reizvoll mischen. Die mecklenburgischen Herzöge beriefen aus Schlesien die drei Brüder Paar, geborene Lombarden. An Talent und Bildung nicht eben hochstehende Künstler, waren sie von bemerkenswerter Bereitwilligkeit, mit dem nordischen Geschmack Kompromisse einzugehen (wie ja dasselbe für ihre an der Frührenaissance Frankreichs stark beteiligten Landsleute bezeichnend ist). Auf ihre Werke paßt mit mehr Recht als auf die der eigentlich deutschen Renaissance die Bezeichnung »Bastardstil«. Wir möchten davon auch das in seiner Art sehr glänzende Schloß in Güstrow, erbaut von Franziskus Paar 1558—1565, nicht ausnehmen. Ein zweiter großer Bau Paars, das Schloß in Schwerin, wurde durch Brand zerstört; die allein erhalten gebliebene Schloßkapelle ist eine recht hybride Schöpfung. Französischen Einfluß, wie er auch für die schlesischen Bauten der Paar behauptet worden ist, kann ich nicht erkennen. 1571 siedelten die drei Brüder nach Schweden über, wo ihrer in Kalmar, Borgholm und Upsala eine bedeutende Tätigkeit wartete. — Von dem sehr großen Schloß in Stettin, 1575 ff., an dem ebenfalls Welsche beteiligt waren, ist fast nichts übriggeblieben.

Das schönste Denkmal der Frührenaissance an der Ostsee ist der Fürstenhof in Wismar (Abb. 306). Er ist etwas älter (1550—1555) als das Schloß in Güstrow und liegt auf einer anderen Filiationslinie. Der unbekannte Meister \* hat gewisse oberitalienische Stadtpaläste mit Erfolg studiert und hat sich sogar ein Gefühl für italienische Proportionen erworben, darin unter den Deutschen ein seltener Vogel. Die Backsteinwände waren (ursprünglich — heute nicht mehr) mit einer feinen Putzschicht überzogen, die zarte und edle Pracht der Fenstereinfassungen, Friese und Pilaster wird ihrer Herstellung in Terrakotta verdankt. Die Formsteine kamen aus der berühmten Lübecker Werkstatt des Statius von Düren, waren aber kaum von diesem selbst gezeichnet. Denn sie unterscheiden sich deutlich von denjenigen Teilen, an denen sich flandrischer Geschmack zeigt. Die nicht mehr vorhandenen Dacherker gaben der Fassade ein deutsches Aussehen als heute. Von den mit Terrakotten aus der Statiusschen Werkstatt geschmückten Häusern in Lübeck ist keines erhalten. Andere reizvolle Ausläufer der Terrakottaarchitektur finden sich in ländlichen Schlössern der Mark Brandenburg. Nicht zu ihnen gehört das bedeutendste Kunstwerk aus der zweiten Jahrhunderthälfte (1565 ff.), der Hallenhof im Münchhausenschen Schloß Leitzkau in der Altmark. Die vier Geschosse sind hier in so auffallend reinen Verhältnissen aufgebaut, daß man an einen Italiener denken möchte, wie denn in der Tat Italiener in den märkischen Baunachrichten hier und da auftreten.

\* Die Vermutung, daß es Erhard Altdorfer, ein jüngerer Bruder des Malers von Regensburg gewesen sei, ist mindestens unsicher.

Im Nordwesten mit Einschluß des Rheinlands war die durch die Renaissance hervorgerufene Bewegung schwächer. Sie beschränkte sich auf dekorative Arbeiten, Lettner, Grabsteine u. dgl., in welchen allerdings Vorzügliches geleistet wurde, wie es bei der alten und feinen künstlerischen Kultur dieser Landschaften nicht anders erwartet werden kann. Im Gegensatz zu dem Baueifer der protestantischen Fürsten des Nordens und Ostens hielten sich aber die rheinisch-westfälischen, unter denen die geistlichen das Übergewicht hatten, mit größeren Unternehmungen bedächtig zurück; offenbar empfanden sie ihre Lage als zu unsicher. Was der Herzog von Jülich durch den halb zum Niederländer gewordenen Italiener Pasqualini von 1540 ab bauen ließ, steht vereinzelt. In Köln geschah fast nichts: der kleine sogenannte Löwenhof des Rathauses von 1541 ist noch spätgotisch (ebenso die Arkaden in Schloß Binsfeld von 1533); das Südportal von St. Georg von 1539 greift auf romanische Motive zurück. Und als 1569 der erste und einzige der Rede werthe Renaissancebau in Köln begonnen wurde, die glänzende Vorhalle des Rathauses, da wurden Künstler aus Lüttich, Namur und Antwerpen zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert. Den Auftrag erhielt schließlich Wilhelm Vernukken aus Kalkar. Obgleich er also kein Niederländer war — eine Unterscheidung, die übrigens damals noch keinen schärferen Sinn hatte —, baute er doch in niederländisch-italienischem Klassizismus.

In Österreich waren die Habsburger eifrige Sammler von Werken der Kleinkünste, für die Baukunst hatten sie kein rechtes Herz, an Renaissancefürsten etwas Auffallendes. Der edle Bau des Belvedere auf der Burg in Prag (1534), für Ferdinand I. von einem Italiener in formenreiner Hochrenaissance errichtet, steht allein. Das Jagdschloß zum Stern ist eine Schrulle des Bauherrn, des Erzherzogs Ferdinand. Das von demselben ausgebaute Schloß Ambras bei Innsbruck interessiert nur durch seine innere Einrichtung. In Wien ist die Renaissance spärlich vertreten. Der einzige Bau von Bedeutung existiert nicht mehr, es war das von Maximilian II. außerhalb der Stadt 1569 errichtete »Neugebäude«, ein langgestreckter, eingeschossiger Bau durchaus italienischen Charakters inmitten ausgedehnter Terrassengärten, wegen deren der Kaiser sich Ansichten von den berühmtesten Anlagen Spaniens und Italiens (u. a. der Villa d'Este bei Tivoli) hatte vorlegen lassen. Auf der Südseite der Alpen kann es nicht wundernehmen, wenn in Spital (Palais Porzia) und Graz (Landhaus) Hallenhöfe von rein italienischer Haltung entstanden.

In Baiern steht zeitlich an der Spitze der Renaissancebauten die Residenz in Landshut, begonnen 1536. Bis dahin hatten die Herzöge hoch über der Stadt auf der Trausnitz gewohnt. Herzog Ludwig suchte sich einen bequemen Platz in der Ebene aus, der einen regelmäßigen

Grundriß gestattete. Zuerst vertraute er den Bau zwei Meistern aus Augsburg an, bald gab er aber einem Italiener, Antonelli aus Mantua, den Vorzug, der gewiß recht daran tat, einen ganzen Trupp italienischer Arbeiter mitzubringen. Denn es handelte sich in der Tat um einen italienischen Palazzo. Als solcher betrachtet, ist er nicht eben bedeutend, doch immerhin achtbar und in seiner in Stuck ausgeführten Innendekoration voll Reiz. Irgendeinen Einfluß auf die bairische Architektur hat dieser Fremdling nicht geübt. — Der Vertrauensmann des Münchener Hofes war Wilhelm Eckl. Von ihm ist der (jetzt vom Münzgebäude umschlossene) Turnierhof (1563); eine dreigeschossige Laube, schön und wuchtig, weitgespannte Stichbogen auf kurzen, robusten Säulen (Abb. 309). Ähnlichen Charakters, ebenfalls von Eckl, ist der (später als Antiquarium umgearbeitete) mit abgeflachtem Tonnengewölbe eingedeckte, langgestreckte, niedrige — so wollte es die deutsche Gewohnheit — Saal der Neufeste (der heutigen Residenz). Wenig ausgeprägt ist der Charakter des neuen Stils in der kleinen Herzogspitalkirche (nach 1550). Das sind die ersten Renaissancebauten Münchens, und es ist bemerkenswert, wie spät sie auftreten. — Früher und mit höherem Ehrgeiz hatte sich die pfalzgräfliche Linie der Wittelsbacher dem neuen Stil zugewendet. Der sehr stattliche und aufwandreiche Umbau Otto Heinrichs in Neuburg an der Donau (1530—1538) kam leider, was den Architekten betrifft, in keine guten Hände; er hat außerdem in der Folgezeit schwer gelitten, was besonders wegen der glänzenden, für die Entwicklung der süddeutschen Frührenaissance wichtigen Inneneinrichtung zu bedauern ist. Otto Heinrichs Oheim, der Kurfürst Friedrich II., baute auf dem Heidelberger Schloß den sogenannten gläsernen Saalbau, eine im besten Sinne deutsche Architektur von kraftvoll-behaglichem Rhythmus (Abb. 315). Die rechte Hälfte der Fassade wurde später durch den Ottheinrichsbau verdeckt. Der große Festsaal, der wie gewöhnlich in deutschen Schlössern im obersten Geschoß lag, ist zerstört (in ihm war zum erstenmal Spiegelglas zum Schmuck der Wände gebraucht).

In Württemberg begann Herzog Ulrich das mächtige Schloß Hohentübingen. Trotz des frühen Datums 1507 ist die Anlage nicht mehr mittelalterlich, vier Flügel umgeben in regelmäßiger Stellung einen sehr großen Hof. Ein gewaltiger Saal, 70 m lang, kaum 7 m hoch, war auch hier vorhanden. An den der Zeit nach 1537 zugehörenden Portalen fällt die Naivität auf, mit der die dreiachsige Pilasterstellung mit der herkömmlichen Zweiazahl der Öffnungen, für Reiter und Fußgänger, in Verbindung gesetzt wurde; das lombardische Ornament ist reizend (Abb. 391). — Das Schloß von Göppingen ist stark modernisiert. Erhalten hat sich eine vollendet schöne Wendeltreppe von 1562. Die Erbauer waren Albert Tretsch und Blasius Berwart. Dieselben haben von 1553 ab das Schloß in Stuttgart weiter ausgebaut. Die Außenseiten

behielten den Charakter einer mittelalterlichen Burg, das künstlerische Schwergewicht liegt auf dem behaglich-würdevollen Hallenhof, den wir zu den besten Leistungen der Zeit zu rechnen haben (Abb. 310).

Dieselben Meister sind dann in der Plassenburg bei Kulmbach, dem Wohnsitz der fränkischen Hohenzollern, tätig gewesen. Der künstlerisch wertvollste Teil, die Hofarkaden (Abb. 311), sind aber im Charakter von den sonstigen Arbeiten der schwäbischen Meister so verschieden, daß sie eher einem Dritten, dem Kaspar Vischer, zuzuteilen sein werden. Die Formen der lombardischen Terrakottadekoration sind hier auf den Stein übertragen, was sehr prächtig wirkt, aber doch keinen architektonischen Wert höherer Art begründet. — Berwart hat ferner an dem gewaltigen Schloß der Deutschmeister in Mergentheim mitgewirkt. Die Wendeltreppen übertreffen noch an Geräumigkeit, Bequemheit und dekorativer Pracht ihr Vorbild in Göppingen. Zuletzt wurde Berwart von den Hohenzollern am Schloß in Königsberg i. Pr. beschäftigt.

Die Reichsstädte. Für Augsburg maßgebend war die Neigung, man darf sagen Passion, nach oberitalienischem Muster die Fassaden zu bemalen. Die Freude daran war unvermeidlicherweise kurzlebig. Nur einige mit ausgezeichnet feinem Sinn behandelte Erker bezeugen heute den vornehmen Geschmack des 16. Jahrhunderts. — In Ulm bringt die Nordfassade des Rathauses, 1530—1540, eine anmutige und originelle Umbildung des Staffelgiebels in Backstein. Aber Ulm wie Augsburg werden für die Renaissancearchitektur wichtig erst in der nächsten Epoche. — Die Fugger sind Großgrundbesitzer geworden. Ihre großen Schlösser in Babenhausen und Kirchheim waren belangreicher für die (schlecht erhaltene) Innenausstattung als für die Architektur. Sehr vornehm und interessant das Fuggerhaus in Memmingen; das dortige Rathaus ist im 18. Jahrhundert stark verändert. — Das sehr stattliche Rathaus in Heilbronn bewahrt sich den spätgotischen Typus, dem sich das Detail der Renaissance bequem anpaßt. — Ansehnliche Bürgerhäuser aus der Übergangszeit besitzt Hall. — In Nürnberg wird die Renaissance eröffnet durch zwei aus der allgemeinen Reihe heraustretende Häuser. Das Tucherhaus (Abb. 350) aus den dreißiger Jahren, in dem sich Gotik und Renaissance in einer ganz unnürnbergischen Weise durchkreuzen, hat die Vermutung wachgerufen, daß der Erbauer Lorenz Tucher, der lange Zeit in Lyon gelebt hatte, Eindrücke von dort verwertet habe. Am Hirschvogelhaus weist die klare, anmutige Gliederung auf italienische, vielleicht bolognesische Studien hin; die eigenartige und vornehme Dekoration des Saales (1534) rührt von Peter Flötner her. In ihrer Mehrzahl sind die Nürnberger Häuser des 16. Jahrhunderts konservativ gerichtet, eine Ausreifung des spätgotischen Typus, frei von dekorativer Unmäßigkeit.

keit, ausgezeichnet durch »schlichten und reinen Einklang zwischen Zweck und Form und in meisterhafter Anpassung des einzelnen Gebäudes an das gesamte Straßenbild«. Auffallend lange, nämlich bis ins 17. Jahrhundert hinein, wird als Flächenschmuck das gotische Maßwerk festgehalten, besonders an den Brüstungen der Laubenhöfe, doch auch an anderen Stellen. — Von dem Nürnberger Stadtbaumeister Jakob Wolff d. Ä. soll das Rathaus in Rothenburg sein (?), dessen typisch deutschen Kunstgehalt wir schon gewürdigt haben (S. 211, Abb. 342). Fügen wir noch das Rathaus in Schweinfurt (Abb. 344), die alte Residenz in Bamberg und die Hofkanzlei in Ansbach hinzu, so ist das Beste genannt, was in den fränkischen Landen in dieser Epoche entstanden ist. Würzburg und Aschaffenburg traten erst später hervor.

Am Oberrhein fehlen die größeren Bauunternehmungen, die als Sammelpunkte hätten dienen können. Es ist nicht hoher Einzelwert, sondern die sprudelnde Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen, was die Kunstübung dieser Landschaften anziehend macht. Daß die Aufnahme der Renaissance keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete, spricht sich hier besonders deutlich aus. Altes und Neues wird nach individueller Laune nicht sowohl verschmolzen als zusammengelötet. Im Elsaß sieht das Rathaus in Ensisheim mit Bauinschriften von 1535 und 1547 (Vollendung) noch fast ganz gotisch aus; gotische Einzelheiten begegnen bis an den Schluß des Jahrhunderts. In Colmar z. B. hat das sogenannte Johanniterhaus an seiner Loggia Säulen und Bögen nach späten italienischen Mustern, aber eine gotische Maßwerkbrüstung (noch 1608!). Die bürgerliche Architektur überwiegt durchaus. Das Elsaß zumal ist voll von kleinen Rathäusern. Wir nennen als Beispiel das in Molsheim aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; in ihm zeigt sich der spätgotische Typus nicht im geringsten beirrt, man möchte sagen, er komme hier erst zur Vollendung. Wo die Schmucklust ihr Recht verlangt, bleibt sie maßvoll. Ein so liebreizendes Stück freilich wie der Erker in Colmar (Abb. 393), ist eine Seltenheit. — Am Mittelrhein und seinen Nebenflüssen ist außer hübschen Kleinigkeiten, malerischen Gruppenbauten in Mischung von Stein- und Holzarchitektur, nichts zu finden. Größere Ansprüche erhebt nur das Schloß der Grafen von Isenburg in Offenbach; der reiche Schmuck der Hofarkaden kann die Stumpfheit des Gefühls für die baulichen Verhältnisse nicht gutmachen.

Als Krone und Stern der deutschen Renaissance gilt von jeher der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses (Abb. 315—317).

Welches Lob indessen unbegründet wäre, wenn man es so auffassen wollte, als hätte hier der Stimmungsgehalt der deutschen Baukunst dieses Zeitalters seinen reinsten und erhöhtesten Ausdruck gefunden. Er nimmt durchaus eine Sonderstellung ein. Was die deutsche Renaissance erstrebte, beruhte auf einer Auffassung der Bauschönheit, bei der den architektonischen Grundbestimmungen ein gewisses, oft großes Maß von malerischen Eigenschaften zugemischt wird. Der Ottheinrichsbau ist aber bei allem dekorativen Reichtum streng architektonisch gedacht und steht dadurch auf einer anderen, allerdings höheren Ebene als alle übrigen Bauten des Zeitalters. Das Schloß der rheinischen Pfalzgrafen hat sich im Laufe des 16. Jahrhunderts langsam aus einem Wehrbau in einen Wohnbau umgewandelt. Es geschah so, daß an das ausgedehnte, nahezu regelmäßige Viereck der alten Ringmauern nach und nach, ohne festen Plan, die neuen Wohnbauten sich anlehnten, die Front nach dem Hof. Wir kennen aus zahlreichen Beispielen die feinfühligste Geschicklichkeit, womit die deutsche Spätgotik und als ihre Erbin die deutsche Renaissance es verstanden, ungleichzeitige und stilistisch ungleichartige Bauteile zusammenzustimmen; erreichbar doch nur dann, wenn dem malerischen Moment eine mehr oder minder starke Mitwirkung zugestanden wurde. Nichts derart war beim Ottheinrichsbau beabsichtigt. Er bildet mit den Nachbarbauten nicht eine Gruppe, er will für sich allein gesehen sein; er ist überhaupt nur Fassade. An ihr sind die geometrischen Proportionen der Nerv und Erzeuger einer in Deutschland noch kaum gekannten Bauschönheit. Und wenn sonst es im Wesen der deutschen Renaissance lag, einen nordisch gearteten Kernbau mit italienischem Detail zu bekleiden: so ist hier das Italienische die Komposition im großen, wogegen die Schmuckformen weniger italienisch sind als vieles, was bisher in Deutschland gemacht war: sie sind schon durch eine selbständig tätige, nordische, wiewohl nicht deutsche, Phantasie hindurchgegangen. Die Dekorationsbildhauer nämlich waren Niederländer\*. Die Mittelachse wird durch das Portal angezeigt, sonst aber jede Gruppierung im großen verschmährt; nur in der Unterteilung tritt ein Rhythmus ein, indem je zwei Fenster von Pilastern zusammengefaßt werden und eine Statuennische zwischen sich nehmen (die »rhythmische Travee« der Bramanteschule). Wo bisher in Deutschland Pilasterordnungen angewandt waren — nicht eben oft — waren sie nichts als ein Dekorationsmittel; hier zum erstenmal sind sie im Sinne der Italiener als idealer Organismus aufgefaßt. Nach dem Tode Ottheinrichs und dem Abzug des ersten Meisters wurde das Dach nach deutscher Gewohnheit mit zwei Zwerchhäusern besetzt. Ihre Zerstörung durch die Franzosen war eine

\* Zum mindesten war dies der in einem späteren Stadium der Bauführung auftretende Alexander Colins. Sein Vorgänger, der Anthony genannt wird, könnte ein Deutscher gewesen sein.

unbewußte Korrektur, insofern sie den Eindruck wieder der ursprünglichen Absicht näherte, welche, wie man nicht anders annehmen darf, auf eine waagerechte Abschlußlinie hinauslief. Die strahlende Pracht der Dekoration könnte damals manchem deutschen Auge gleichwohl kühl erschienen sein, weil sie sich einer klaren Ordnung fügen mußte, wie denn überhaupt noch nie bisher die Vereinigung von Ratio und Schönheit so bestimmt als Grundbedingung der Kunst ausgesprochen war. Nach dem unreifen Versuch, den er in seiner Jugend am Schloßbau zu Neuburg an der Donau angestellt hatte, erlebte hier Ottheinrich die Erfüllung seines eigensten Wunsches, die Synthese nordischen und südlichen Kunstgeistes. Aber wer war der erfindende Meister? Mit der Hauptmasse der Baudokumente ist sein Name untergegangen. Daß es ein Italiener gewesen wäre, ist höchst unwahrscheinlich. Eher könnte man an einen Niederländer glauben, wiewohl der Umstand, daß niederländische Hände an der Dekoration tätig waren, nichts über den architektonischen Entwurf aussagt. Schließlich, warum sollte ein Deutscher, wenn ihn Talent und Studium begünstigten, nicht in der Baukunst etwas Ähnliches erreicht haben können wie Holbein in der Malerei?

Es gab in Europa, auch in Deutschland, eine oberste Schicht vornehmer, auf dem Boden des Humanismus erwachsener Bildung ohne bestimmtere nationale Prägung. Das Heidelberger Schloß ist ihr glänzendster Exponent. Wir dürfen uns vorstellen, daß der Pfalzgraf und seine Freunde aus dem Werk einen wahren und edlen Genuß gezogen haben. Dabei bleibt es doch richtig: in der deutschen Baukunst ist Ottheinrichs Palast eine Einschaltung, wie ohne Vorstufen so auch ohne Nachwirkung.

#### DIE BAUTEN VON 1580 BIS 1630.

In dieser Periode sammelten sich die immanenten Gegensätze der Stilbewegung zu festerer Gestalt: auf der einen Seite sehen wir das fortschreitende Werden des Barocks, auf der anderen die Verdichtung einer klassizistischen Gegenströmung (beide Namen a *potiori* zu verstehen). Die erste Strömung wurde getragen vom nationalen Forminstinkt und führte in einzelnen Fällen bis zur Wiederbelebung der Gotik; die zweite, ursprünglich ausgegangen vom literarischen Humanismus, empfing einen neuen Antrieb durch die Gegenreformation, die in Rom wieder die Hauptstadt und Gesetzgeberin der Welt sah. Diese Gegensätze waren aber nicht von so spröder Ausschließlichkeit, daß sie nicht auf höherer Ebene in einem verwandten Streben sich hätten begegnen können. Bauwerke wie das Rathaus von Augsburg und das Rathaus von Bremen, die Michaelskirche in München und die Marienkirche in

Wolfenbüttel scheinen auf den ersten Blick schlechthin voneinander verschieden zu sein; und doch durchdringt sie ein gemeinsames geistiges Fluidum, das, obschon es schwer mit dem Verstande zu erfassen ist, dem Gefühl nicht verborgen bleibt. Alle Bauten dieser Zeit, ob sie nun der freien oder der strengen Richtung angehören, zeigen eine Neigung zum Pathetischen und Monumentalen, ja oft zu morosem Ernst, wie sie der sorglosen, fröhlichen Frührenaissance sehr fremd gewesen waren. Das wichtigste Ergebnis dieser Epoche ist: die Baukunst besann sich wieder darauf, Architektur zu sein, eine Kunst mit eigenen Gesetzen. Man begriff wieder, was ein geschlossener Grundriß wert ist; man verschmähte im Aufriß nicht mehr die Symmetrie; man sah die Aufgabe der Dekoration nicht mehr darin, viele kleine, isolierte Bilder zu schaffen, sondern sie in den Rhythmus des Ganzen einzureihen; genug, man wollte das Verhältnis der Teile zum Ganzen nicht mehr als Summe, sondern als Produkt ansehen. Die Einzelformen wurden weniger liebevoll behandelt, gleichzeitig aber im optischen Eindruck verstärkt und mit dem Baukörper organischer verknüpft. In der strengen Richtung waltet eine einigermaßen eintönige Korrektheit, in der freien ein Sichüberbieten in gewaltsam originellen Einfällen, ein ruheloser Drang nach Bewegtheit und Kontrast. Lieblingsformen sind: Rustikaquadern an Mauerecken und Tür- und Fenstereinfassungen, in ihrem Schmuckwert oft verstärkt durch allerlei Flächenornament; Zusammensetzung der Säulenschäfte aus Würfeln und Zylindern (entlehnt den oberitalienischen Festungstürmen); als Ausdruck des Ernstes und Vornehmen die toskanische Säule; das Prachtige der korinthischen erhöht durch ornamentale Bekleidung des Schafts in seinem unteren Drittel; die Arkaden korbhenkelförmig gedrückt (nicht im Segmentbogen wie in der Frührenaissance); an den Giebeln die Voluten schneckenförmig herausgedreht und die Ecken der Staffeln mit Obeliskens besetzt (Umbildung der gotischen Fiale); an der Tür- und Fensterverdachung gebrochene Giebel, oft mit liegenden Figuren (Urbild Michelangelos Mediceergräber); als Ornament Rollwerk, häufig mit Zusatz von Fruchtschnüren und Masken, von etwa 1620 ab das düster-phantastische Knorpelwerk.

Ein besonders bezeichnendes Gebilde des Frühbarock, an dem sich die Herkunft aus der Spätgotik klar nachweisen läßt, ist der Kuppelturm. Er ist in Deutschland unabhängig von den Niederlanden entstanden, hat sich später aber in Norddeutschland mit dem niederländischen Typus, in Süddeutschland mit Elementen der italienischen Kuppel vermischt. Zunächst hat es sich nur um eine Notkonstruktion gehandelt, wenn man einen schlanken achtseitigen Turmkörper, anstatt ihn mit einem spitzen Helm zu bekrönen, in einen bauchigen Knauf auslaufen ließ. Bezeugt durch Stadtansichten auf Bildern Rogier van der Weydens und Memlings und in Dürers niederländischem Skizzenbuch. In ausgebildeter Form zeigt sich die kuppelförmige Bekrönung mit einem schlanken Dachreiter auf dem Scheitel am Dom zu Frankfurt (Riß von 1415) und an der Kirche Maria am Gestade in Wien (um 1480). Daß die Münchener Frauentürme ihre Kuppeldächer von Anfang an besaßen, geht aus der Stadtansicht von 1530 hervor. Die nächst-

folgende Entwicklungsstufe gibt das Modell der »schönen Maria« in Regensburg von 1519, wo nicht nur die Türme in eine Doppelkuppel mit Laternenzwischenbau auslaufen, sondern auch die Kapellen des Chorumgangs, ja sogar die Strebepfeiler mit Zwiebelkuppeln gedeckt sind (Abb. 299). Der nun folgende Stillstand im Kirchenbau erklärt das Aussetzen der Weiterentwicklung. Aber um 1550 zeigt sich die Laternenkuppel an den Treppentürmen des Schlosses in Dresden (Abb. 303), 1550 an der Nikolaikirche in Leipzig, 1560 am Rathaus zu Altenburg (Abb. 343), 1570 am Rathaus zu Brieg in Schlesien (Abb. 341). In dieser Landschaft wird manches sicher noch älter sein. Der Rathausturm in Danzig (Abb. 362) ist zufolge den Bauakten 1559—1561 ausgeführt; von einem späteren Umbau, etwa unter Anton von Obbergen, den man nach der sehr entwickelten Form wohl vermuten könnte, scheint nichts bekannt zu sein. Sonst gehören die Barockhelme der Ostseestädte wohl sämtlich erst dem 17. Jahrhundert an. (Ein besonders fein bewegter am Rathaus zu Reval noch 1630.) In Süddeutschland mögen die Rathäuser in Schweinfurt und Rothenburg die einzigen Beispiele aus dem 16. Jahrhundert sein, offenbar unter Einfluß der sächsisch-thüringischen Schule.

Indem Deutschland sich endlich klar darüber wurde, daß Baukunst Architektur ist, hatte es auch Architekten. Die Baumeister in der ersten Periode der Renaissance verdienten diesen Namen nur in einem niederen Sinne. Sie waren schlichte Praktiker, keineswegs immer ohne Talent, aber immer ohne höhere Bildung. Die Tradition der großen Baukunst war aberissen. Verglichen mit den auf der Höhe mathematischer und archäologischer Wissenschaft stehenden, im Leben zu Ehre und Ruhm aufsteigenden Meistern Italiens, wuch ein beschämender Abstand. Es ist bezeichnend, daß zuerst die Laien dies bemerkten. Der aus Straßburg gebürtige Arzt und Mathematiker Walter Rivius (deutsch Riff) hat in seinem mehrfach aufgelegten Lehrbuch »Vitruvius deutsch«, zuerst 1547, das Idealbild eines vollkommenen Architekten aufgestellt: derselbe solle seine Kunst als Wissenschaft betreiben, er solle die Bücher der Alten lesen, auch in Geometrie, Perspektive, Arithmetik zu Hause sein. Allein man erkannte auch, daß aus Büchern allein die wahre Kunst nicht zu gewinnen sei. Der Ulmer Furtenbach, der als Kaufmann nach Italien gelangt und dort zu einem Liebhaber der Bauwissenschaft geworden war, mahnt in seiner »Architectura civilis« (Ulm 1628), man dürfe nicht meinen, »hinterm warmen Ofen, mit still sitzendem Spekulieren« die Baukunst erlernen zu können; man müsse sich »außer dem Vaterland unter die Passagieri und Peregrinanten« begeben. Die Forderung ist indes schon etwas älter. Heinrich Schickhardt, der Hofbaumeister des Herzogs von Württemberg, wurde von diesem zweimal (1589 und 1600) nach Italien geschickt, wo er — dies ist allerdings neu — seine Studien bis Rom ausdehnte; auch das östliche Frankreich hat er bereist; der Katalog seiner wohlversehene Bibliothek hat sich erhalten. Ähnlich hat der Nürnberger Rat seinen Baumeister Jakob Wolff nach Italien gehen lassen, und vom Bürgermeister Stromer wurde ein Sammelband mit Aufnahmen deutscher und italienischer Bauwerke angelegt. Andere Beispiele für italienische Reisestudien geben der Augsburger

Elias Holl und der Münchener Hans Krumper, ungerechnet die vom Münchener Hof bevorzugten, in Italien gebildeten Niederländer.

Neben den gelehrten Architekten spielen eine nicht unwichtige Rolle die Verfasser der Mustersammlungen für architektonisches und kunstgewerbliches Detail, die »Säulenbücher«, »Zierratenbüchlein« oder wie sonst sie sich nennen. Es sind durchweg nicht wirkliche Architekten, sondern Maler und Kunsthandwerker, besonders Tischler. Diese Leute, die sich auf den Titeln ihrer Bücher stolz als »vitruvische Architekten« anpreisen, pflöpfen auf die mit leichter Mühe aus italienischen Lehrbüchern zusammengerafften Formen keck ihre eigenen wilden und üppigen — in aller Zuchtlosigkeit oft, was man auch sagen mag, gestreichen — Inventionen, in deren trübe brausenden Wein bei der Ausführung notwendig viel Wasser gegossen werden mußte. Immerhin zeigen sie, wohin in der Phantasie die Wünsche gingen (Abb. 409, 410).

Bei den ausgeführten Bauten lassen sich zwei Hauptrichtungen — mit Übergängen natürlich — unterscheiden: eine strenge, regelrechte, den schlichten »Werkleuten« entzogene und eine freie, dekorationsfrohe, mit volkstümlichen Elementen durchsetzte. Während die erstere beim italienischen Frühbarock Anlehnung sucht, greift die zweite, von den neunziger Jahren ab ganz erkennbar, auf gotische Erinnerungen zurück, wie wir solche am Gewandstil der Plastik und im Aufbau der Altäre und Grabmäler offen oder versteckt schon kennengelernt haben.

Das erste Gebäude in streng architektonisch gedachter Gesamtkomposition war das 1580 bis 1590 von Georg Beer erbaute herzogliche Lusthaus in Stuttgart (1846 in frevelhaftem Unverstand einem Theaterbau zuliebe abgebrochen). Von vornherein war der Künstler durch das ihm vorgelegte Programm begünstigt: auf freiem Raum inmitten der herzoglichen Gärten, den Forderungen des Alltags entrückt, allein der Erholung und dem Festleben gewidmet, war ein Gebäude von monumentalen Abmessungen zu errichten (Abb. 312—314). Der Grundriß bildet ein einfaches Rechteck von 90 m Länge und 40 m Breite. In der Längsansicht folgen sich in glücklichem Rhythmus ein niederes, von anmutigem Laubengang umsäumtes Erdgeschoß, ein Hauptgeschoß mit großen, originell gebildeten, vortrefflich verteilten Fensteröffnungen und ein gewaltig hohes und wuchtiges Dach; dieses aber ohne die sonst üblichen Dacherker; nur in der Mitte eine vorspringende Freitreppe mit Altan und Zwerchhaus. Im Innern enthielt das Erdgeschoß eine vierschiffige, mit Netzgewölben eingedekte Halle, darin drei Wasserbecken. Das Obergeschoß ist von einem einzigen Saal eingenommen, dessen in den Dachraum einspringendes Flachtonnengewölbe am Balkenwerk aufgehängt war, ein vielbewundertes Meisterstück der Zimmermannskunst.

In den Ecktürmen lagen kleine Gemächer. Das maßvoll reiche, in Sandstein gemeißelte Detail zeigt in seinen erhalten gebliebenen Fragmenten einen ungewöhnlich reinen Geschmack. Den großen Saal gliederten die tiefen Fensternischen. Seine Decke war mit einem 62 m langen Gemälde geschmückt. — Als kleinere, sehr tüchtige Bauten Beers verdienen das Jagdschloß in Hirsau und das adlige Studentenhaus in Tübingen (jenes zerstört, dieses durch Umbau entstellt) nicht übersehen zu werden.

Daß Stuttgart ein Hauptsitz der süddeutschen Renaissance war, läßt sich heute nicht mehr erkennen. Denn auch ein zweiter wichtiger Bau ist untergegangen: der von Herzog Friedrich errichtete »Neue Bau« auf der Planie, einem Teil der das düstere alte Schloß umgebenden Gärten, in dem u. a. ein von Niederländern ausgeführter prachtvoller Grottenbau viel bewundert wurde. Der Meister des Neuen Baus (1600—1609) war Heinrich Schickhardt. Als Gehilfe Beers, dessen Art noch in der Fassade des Eßlinger Rathauses (1586) nachklingt, hatte er seine Laufbahn begonnen; später aber, als er von Mömpelgart aus, wo er für den Herzog mehreres gebaut hat, das östliche Frankreich kennenlernte und mehrmals Italien besuchte, schlug er eine veränderte Richtung ein. In dem Plan für »Friedrichs Freudenstadt«, so hieß eine vom Herzog auf der Höhe des Schwarzwalds angelegte neue Stadtgründung, wurde der von den Welschen erlernte Grundsatz der Regelmäßigkeit bis zum Bizarren folgerichtig durchgeführt. Die Abbildungen des im 18. Jahrhundert abgebrannten Neuen Baus sind zu mangelhaft, als daß sich ein sicheres Urteil darauf gründen ließe. Erkennen läßt sich eine akademisch-eklektische Komposition, deren kühle und magere Vornehmheit von dem saftreichen Stil Beers auffallend absticht. — Ein zweiter Palastbau in Stuttgart, der Prinzenbau, kam über die Fundamente nicht hinaus; erst nach dem Dreißigjährigen Kriege wurde er in gänzlich veränderten Formen fortgesetzt. — Aus der Zeit Herzog Friedrichs ist der seltsame Treppenturm an der Nordostecke der alten Kanzlei in Form einer kolossalen Säule, angeblich von Wendel Dietterlin.

Die Komplementärfarbe zur Stuttgarter liefert die Ulmer Spätrenaissance. Dort fürstlicher Hochsinn, gepaart mit strebsamer Bildung und verfeinertem Geschmack — hier breitschultrige, ehrbare, bürgerliche Tüchtigkeit. Ulm ist eine Stadt des Backsteinbaus. Da derselbe stets verputzt auftritt, fehlen ihm die dekorativen Reize seiner norddeutschen Verwandten. Die durchgängig vorauszusetzende Bemalung ist nicht vielfarbig wie in Augsburg, sondern grau in grau, auch nur in geringem Umfange figürlich, meist nur ornamental; die Ausführung zuweilen in Sgraffitotechnik oder durch Wechsel von rauhem und geglättetem Verputz der Eindruck eines Quaderbaus markiert, von welchem allen heute allerdings wenig mehr zu sehen ist. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden große öffentliche Bauten ausgeführt: das

Schwörhaus, das alte und neue Zeughaus, das Kornhaus, der Neue Bau (ein Umbau der kaiserlichen Pfalz des Mittelalters); dank ihren mächtigen Abmessungen und einem gesunden Sinn für gute Verhältnisse erscheinen sie keineswegs trivial. Unter den Privatbauten zeigen die patrizischen die Neigung, sich schloßartig zu isolieren und an den Ecken durch Erker oder Türme sich ein Ansehen zu geben. Die Reihenhäuser sind ebenfalls groß, mitunter zwei oder drei Giebel durch dazwischenliegende Arkaden in eine mächtige Stirnwand zusammengezogen; auf Erker und schmuckreiche Türme verzichteten sie. Reicher behandelt war das Innere. Die Holzvertäfelung des Ehinger Hofes ist mit Recht berühmt.

Die Kunstblüte Augsburgs im 16. Jahrhundert war eine einseitige, das Jahrhundert verging ohne namhafte Leistungen in der Architektur. Daß die Stadt dennoch architektonisch die Krone der süddeutschen Reichsstädte wurde, entschied sich erst um die Wende zum 17. und war einem einzigen Mann zu danken, dem Elias Holl, wenn wir auch seinen Mitbürgern es nicht vergessen wollen, daß sie von seinem Streben zum Großen sich mitreißen ließen. Er stammte aus einer alten Baumeisterfamilie (geboren 1573). Bereits als Dreizehnjähriger führte er Hammer und Kelle. Der Einladung eines Fugger, ihn nach Italien zu begleiten, widersprach der strenge Vater, der ihn erst seine Lehrjahre vollenden lassen wollte. So hat er Venedig und Vicenza erst im Jahre 1600 kennengelernt. Die Bücher Vignolas, Serlios und anderer muß er schon vorher studiert haben. 1601 begann seine ruhmvolle Laufbahn als Stadtwerkmeister. Sie dauerte bis 1631, in welchem Jahre er nach der Besetzung der Stadt durch die Kaiserlichen als Protestant seines Amtes entsetzt wurde, wie er in seiner Selbstbiographie sich ausdrückt: »um wegen daß ich nicht in die päpstliche Kirche gehen, nicht meine wahre Religion verleugnen und, wie mans nannte, mich bequemen wollte«. Er endete sein Leben in Untätigkeit und Armut (1640). — Die in den 30 Jahren seiner Amtsführung von Stadt wegen durch ihn ausgeführten Bauten ergeben eine erstaunlich lange Liste, aus der wir nur das Wichtigste herausheben (Abb. 363—367, 374). Schon in dem 1602 bis 1607 erbauten Zeughaus spricht seine Individualität mit großer Bestimmtheit sich aus. Im Besitz einer reichen Artillerie sahen damals die Reichsstädte ein wichtiges Unterpfand ihrer Unabhängigkeit, es lag im Geiste der Zeit, die Zeughäuser als repräsentative Prunkbauten zu behandeln. Daher der Nachdruck, den Holl auf die Fassade gelegt hat. Er gibt in ihr eine eigenartige, ausgeprägt barocke Neuredaktion des nordischen Giebelhauses. Die drei Stockwerke bis zum Beginn des Giebels sind lebhaft differenziert, die senkrechten Teilungslinien von einem wichtigen System von rustizierten Lisenen mit vorgesetzten dorischen Pilastern begleitet; die waagerechten durch ein stark schattendes Simswerk markiert, ein eigentümlich stoßweiser Rhythmus geht durch die Komposition. Echt barock empfunden

ist die Zusammenpressung des mittleren Vertikalabschnitts; daß es ihm an Nachdruck nicht fehlte, dafür sorgt die über dem Portal aufgestellte kolossale Statuengruppe in Erzguß mit dem streitbaren Erzengel St. Michael. Barock ist auch alles Detail, besonders die gebrochene Form der Giebel (wie sie auch Schickhardt liebte). Ornament fehlt gänzlich. — Das Siegelhaus von 1605 wiederholt die Idee des Zeughauses in ruhigerer Fassung. — Einen Schritt weiter zum Kraftvoll-Einfachen tut die Stadtmetzg von 1609. — Das Kaufhaus, 1611, ist ein giebelloser Breitbau von 3 Fensterachsen an den schmalen, 17 an den langen Seiten. Das Mittelgeschoß ist sehr entschieden das Hauptgeschoß, unten die Kaufläden, oben ein Magazin, das Dach fast italienisch flach. — An dem (gegenwärtig stark veränderten) Neuen Bau von 1614 treten zum erstenmal Reminiszenzen an Palladio deutlich in die Erscheinung.

Durch solche Leistungen legitimiert, durfte der Stadtbaumeister vor den Rat treten mit der Mahnung, der Vaterstadt ein »schönes, neues, wohlproportioniertes« Rathaus zu geben, einen Bau von »heroischem Ansehen«. Es ist über das bloß Kunstgeschichtliche hinaus denkwürdig, wie Holl dies der deutschen Renaissance bisher innerlich fremde Schlagwort der Italiener interpretiert hat. Nichts weniger als ein Prachtbau; ein überaus ernstes, entsagungsvolles Werk, sein ganzer Wert die großzügige Silhouette und die Wucht und Masse der kubischen Verhältnisse, welche sagen: so schlicht es ist, in diesem Hause wohnt die Macht. — Holls Gedanken für das Rathaus haben einen langen und wechselreichen Weg durchmessen, bis sie haltmachten; wir kennen aus Modellen und Zeichnungen sechs stark differierende Entwürfe, deren letzter erst dem ausgeführten Gebäude (1615—1620) entspricht. Vom Wetteifer mit oberitalienischen Munizipalpalästen weicht er schrittweise zurück, wird immer schlichter, großzügiger, zugleich nordischer, welches letztere zwar nicht im Sinne des herrschenden Geschmacks war, aber den sachlichen Grundbedingungen am besten entsprach. Ein deutsches Rathaus muß anders aussehen als ein italienischer Palast. — Der Grundriß ist ein Rechteck von 45 m Breite, 35 m Tiefe. Er ist geteilt in drei Streifen. Der mittlere, etwas breitere, enthält unten die dreischiffige, bis an die Rückfront durchlaufende Eingangshalle; in der Mitte liegt, durch zwei Geschosse geführt, ein riesiger Saal; zu oberst ein Halbgeschoß von gleicher Grundfläche. Zu den Seiten zwei geradläufige, bequeme Treppenaufgänge. In den Ecken Geschäftszimmer und in gleicher Höhenlage mit dem Saal die »Fürstenzimmer«. Im äußeren Aufbau ist die Höhe stärker betont als in allen vorangehenden Entwürfen. Holl wollte, wie er selbst es ausspricht, dem Rathaus im Stadtbilde eine beherrschende Wirkung geben. Am meisten nähert er sich der hergebrachten nordischen Anschauung in der nachdrücklichen Silhouette der Dachregion; ein im Grundriß dem Saalbau entsprechendes, gegiebeltes Obergeschoß

und den Treppenhäusern entsprechend zwei Türme. Die Mauern sind geputzter Backstein, die Glieder Hausteine, die Formen von puritanischer Strenge. An der glanzvollen Ausstattung des Innern hat er unmittelbar keinen Anteil gehabt; sie ist kaum ganz nach seinem Geschmack ausgefallen. — Noch nie war die Auseinandersetzung zwischen deutschem und italienischem Kunstgefühl mit solchem Ernst angefaßt worden wie hier. »Das Verlangen, der Raumfolge und dem Äußeren eine möglichst klare und zugleich als unlösliche Einheit wirkende Fassung zu geben, hat sich gewiß an italienischer Anschauung entzündet. Aber bei aller Bewußtheit, mit der dieser Organismus durchdacht ist, verleugnet sich doch auch hier das nordische Erbteil des Architekten nicht. Dafür spricht schon allein das Hochformat des mächtigen Blocks mit dem durch die rhythmische Durchfensterung gesteigerten Tempo des Aufstiegs, dem völlig unitalienischen Ausklang im Giebel über dem Saalbau und vollends in den Türmen, die, in der Gliederung der Treppenhäuser vorbereitet, nach alter nordischer Überlieferung mit dem übrigen Körper fest verwachsen sind.« (Grisebach.)

Holls letzter Bau für die Stadt ist das Große Spital. Für das Stadtbild wichtig wurden seine Tor- und Brückenbauten. In ihnen ist nichts von dem Gemütlichen und Heiteren, zuweilen etwas Prahlerischen, das die spätgotischen und Frührenaissancetore gehabt hatten. Es gehört überhaupt zu Holls künstlerischem Charakter: daß bei ihm das Vornehme etwas Pedantisches, der Ernst etwas Sorgenschweres annimmt.

Holls sich ausbreitender Ruhm bewirkte, daß auch auswärtige Bauherren von ihm Pläne verlangten. Sie sind von anderer Hand und mehr oder minder mit Abweichungen ausgeführt worden. Am bedeutendsten die Willibaldsburg der Bischöfe von Eichstätt (Abb. 368).

In dem konservativen Nürnberg, wo der gleichzeitige Privatbau noch vielfältig mit unverhohlenen gotischen Reminiszenzen arbeitete, wurde beim Ausbau des Rathauses (1616—1622), genau gleichzeitig mit dem Augsburger und vielleicht in bewußtem Wettstreit, die Anwendung des strengen Italismus ebenfalls für unerläßlich gehalten. Jakob Wolff d. J. entledigte sich seines Auftrages mit tüchtigen Kenntnissen und gutem Geschmack (Abb. 369). Heute werden die meisten gleichwohl an dem naiv-genialen Rothenburger Rathaus seines Vaters mehr Freude haben. Bezeichnend für die neue Generation ist auch dies: in Rothenburg waren noch, und zwar mit vortrefflicher Wirkung, die gotischen Bestandteile in das Gesamtbild einbezogen; in Nürnberg, wo sie an sich bedeutender sind, werden sie gleichwohl hinter der neuen Schauseite versteckt. Es ist der von neuem Gesichtspunkt aus gebildete Begriff der Einheitlichkeit, der dies forderte.

Der Nürnberger Privatbau bewegte sich in entgegengesetzter Richtung. Die schlicht-würdevolle Haltung der vorangehenden Zeit weicht einer mit starken Mitteln vorgehenden Prunklust. Hauptbeispiel das 1605 begonnene Pellerhaus (Abb. 352). An der Straßenfront wie an den Hofgalerien ist ein enormer, keine ruhige Fläche übrigglassender Formenreichtum zusammengedrängt, aber nicht mehr mit der fröhlichen Sorglosigkeit der frühen Renaissance, sondern wohlgeordnet. In der inneren Ausstattung wird der Barockcharakter der Formen ausgesprochen schwülstig.

Blieb in Stuttgart, Augsburg und Nürnberg die Baukunst in den Händen ortseingeborener Künstler, die durch Reisen und theoretische Studien den Forderungen der Zeit gerecht zu werden sich bemühten, aber doch immer etwas Bodenwüchsiges behielten, so herrschte in München, nicht anders als in der dortigen Malerei und Plastik (S. 182 u. 197), eine ganz internationale Luft, wie ja überall in Europa die Ausgleichung der nationalen Unterschiede im späten 16. Jahrhundert als Kennzeichen vornehmer Bildung galt. Wieweit dabei am Münchener Hofe die Denkweise der Gegenreformation in bewußter Weise mitgewirkt hat, wird sich schwer bestimmen lassen. Die Vertrauensmänner Wilhelms V. und Maximilians I. waren Niederländer, durch langen Aufenthalt in Italien künstlerisch zu Italienern geworden, wiewohl wir zu erkennen glauben, daß ihr nordisches Blut noch immer mitsprach. Die Landeskinder, die sie sich zu Gehilfen erzogen, traten ganz in ihre Fußtapfen. Der von diesen gehandhabte Stil ist ein Frühbarock von weniger malerischer Haltung als im übrigen Deutschland. — In der phantastisch-großartigen Bauleidenschaft Wilhelms V. fließen katholischer Glaubenseifer und bairischer Ehrgeiz zusammen. Im Mittelpunkt seiner Unternehmungen standen das Kollegium und die Kirche der Jesuiten, St. Michael. Der letztere Bau wurde mit weitreichender Auswirkung epochemachend für die süddeutsche Baukunst; wir sprechen von ihm später. Das Kollegiengebäude, groß, ernst, unindividuell, könnte auch irgendwo in Spanien stehen. In nächster Nähe der frommen Väter, durch einen Bogen mit ihrem Palast verbunden, erbaute sich der Herzog den seinigen (später Maxburg genannt), eine streng rationelle Anlage, nach außen formenarm, aber gut proportioniert, die glatten Wände durch Stuckfelder verschiedener Farbe wohlgegliedert. Auf die so ganz anders gewöhnten deutschen Zeitgenossen muß die trockene Grandezza der wilhelminischen Bauten ganz fremdartig, vielleicht imponierend, sicher ausnehmend kalt gewirkt haben. In jüngeren Jahren hatte seine Kunstliebe eine andere Farbe gehabt. Er verschönerte die Residenz durch

herrliche Gärten, legte Teiche und Brunnen in ihnen an, bevölkerte sie mit antiken Göttern, Nymphen und Tritonen (Abb. 370); erhalten hat sich davon nur ein kleines Bruchstück, der Grottenhof, ein unter nordischen Himmel versetztes Stück Italien. Später verfiel er in düstere Frömmerei und durch die Ausgaben für Jesuiten und Bauten in Schulden. Gleich nach der durch einen Unfall verzögerten Vollendung der Michaelskirche, die ihm als Siegesdenkmal der Gegenreformation galt, dankte er ab. Sein Sohn Maximilian war ein Fortsetzer seiner kirchlichen und politischen Tendenzen, aber ein lichterer Geist und getragen von bedeutender Herrscherbegabung. Die Befriedigung seiner Baulust stellte er bis zur Ordnung der Finanzen zurück, dann aber, von 1611 ab, wandte auch er einem großartigen Unternehmen sich zu. Die Residenz, die er vorfand — aus Gebäuden verschiedener Zeiten, aus Höfen und Gärten, eine lockere Gruppe, wie es dem Geschmack des 16. Jahrhunderts zusagte und wahrscheinlich auch heute wieder Wohlgefallen finden würde —, arbeitete er zu einer klar geregelten Anlage um, die um sechs Höfe sich gruppiert (Abb. 371). Von ihm neu erbaut wurden die vier Flügel um den Kaiserhof und die gegen die heutige Residenzstraße gerichtete Fassade. Sie ist kein italienischer Palast; doch auch von allem, was bis dahin den Charakter der deutschen Renaissance ausgemacht hatte, sagt sie sich mit großer Bestimmtheit los. Mäßig hoch, enorm langgestreckt, mit flachem Satteldach ohne Giebel, Erker und Türme, die einzigen Akzente zwei mäßig große Portale und die Madonnennische; also nichts Malerisches daran, alles bis zur Nüchternheit klar, einfach und sachlich. Nach einer kürzlich aufgefundenen Bauzeichnung zu urteilen, hätte diese Fassade noch ein drittes Vollgeschoß (jetzt Mezzanin) und Wandgliederung durch Rustikapilaster und Halbsäulen erhalten sollen. Bei der Ausführung sah man von diesem für die steinarne Münchener Hochebene zu kostspieligen Programm ab und begnügte sich damit, die Bauglieder auf den Verputz aufzumalen. Nur die Portale sind in Stein. Die Entblößung des Äußeren von Türmen, Erkern und Galerien hat zum Korrelat eine veränderte innere Einteilung: Anlage von Binnentreppen und Korridoren. Hier und da war dies anderswo schon früher versucht worden: ein Treppenhaus von bedeutender und harmonischer Raumentwicklung gelang doch zum erstenmal in der Münchener Residenz. Dagegen fehlt der riesige Festsaal, den sich die deutschen Schlösser sonst nicht entgehen ließen. Die inneren Räume haben nur mäßige, auch die größten nicht sehr große Dimensionen. Fein und vornehm ist ihre Dekoration, die Wände in farbigem Stuckmarmor, die Decken mit kleinen Gemälden in zarter Stuckumrahmung. Sicher gab es diesseits der Alpen keinen zweiten Fürstensitz, der an Weiträumigkeit, rationeller Ordnung und maßvoller Pracht mit der Residenz des Baiernherzogs irgend verglichen werden konnte. — Ein Hauptbaumeister wird nicht genannt. Wir müssen die Residenz als

langsam gereifte Kollektivarbeit der Niederländerkolonie ansehen. Das Unternehmen mag schon lange beredet worden sein, bevor die Ausführung begann. Der leitende Künstler der wilhelminischen Epoche, Friedrich Sustris, kommt nicht in Betracht, da er schon 1599 gestorben war. An der Ausführung hat sein bairischer Schwiegersohn Hans Krumper einen wichtigen Anteil gehabt. Die Fassade könnte auf seinem Plan beruhen, die Kaisertreppe ihm zuzutrauen geht kaum an.

Von bürgerlicher Baukunst findet sich in Altbayern aus dieser Zeit nichts.

Die Rivalität zwischen dem Münchener und dem Kaiserhofe, die wir auf anderen Kunstgebieten kennengelernt haben, erstreckt sich auf die Baukunst nicht. Weder Rudolf II. noch Matthias noch Ferdinand II. haben an Nachruhm durch Bauwerke gedacht. Dagegen besaß Salzburg in den Erzbischöfen Wolf Dietrich (1587—1612) und Marx Sittich (1612 bis 1619) zwei Fürsten von hochfliegender Ehrgeiz. Sie ließen ihre italienischen Baumeister rein italienisch bauen. Von dem mächtigen Dom wird später noch zu sprechen sein. Ganze Häuserreihen wurden niedergerissen, um ihm eine monumentale Umgebung zu schaffen. Die Residenz, das Kapitelhaus, der Neue Bau, das Rathaus und andere große Profanbauten Wolf Dietrichs haben ihre ursprüngliche Gestalt nicht rein erhalten, aber die Platzgestaltung mutet so italienisch an, wie sonst nichts diesseits der Alpen. — Im übrigen bleiben die österreichischen Alpenländer in der architektonischen Produktion spärlich. Einzig das Ständehaus in Graz, auch dieses in ganz italienischer Haltung, verdient rühmlich genannt zu werden.

Die Münchener Residenz war eben fertig geworden, als Maximilian mit dem Böhmischem Feldzug den Dreißigjährigen Krieg eröffnete. In seiner ersten Hälfte hat er Oberdeutschland nicht berührt, trotzdem kam auch hier die Baulust zum Stocken. Der einzige bedeutende Bau, der noch begonnen wurde, der kurfürstliche Palast in Mainz, wurde bald eingestellt. Der letzte Bauherr großen Stils, mit dem die Epoche abschließt, war Wallenstein. Er gleicht den großen Kondottieren der italienischen Renaissance nicht nur in dem Ehrgeiz, als Siegespreis sich ein Fürstentum zu gründen, sondern auch in der Sympathie für die Baukunst als Träger des Ruhmes. Sein Palast in Prag mit der prachtvollen Gartenloggia, ein ähnlicher Zierbau von ebenso bedeutenden Dimensionen im Park von Gbelnitz, die Schlösser in Gitschin und Sagan (bei Wallensteins Tod unvollendet) sind Zeugen einer Baugesinnung

von echter Größe, in ihrem Stiltypus oberitalienischer Barock, in ihrem individuellen Charakter streng und hochfahrend, ganz zu der historischen Figur des Friedländers passend.

Es war die Gegenreformation und das durch sie herbeigeführte Übergewicht spanischer Hofsitte und italienischen Geschmacks, die der Baukunst des deutschen Südostens ihren vornehm-gemessenen Charakter gaben. Ein anderes Bild zeigt der Südwesten. Hier entspricht dem bunten Gewimmel kleiner und kleinster Herrschaftsgebiete, gräflicher und ritterschaftlicher, klösterlicher und reichsstädtischer, ein fröhliches Vielerlei der Architekturformen, darunter viel Liebenswertes, Gemütliches, Originelles, selten etwas Großes. Einer übersichtlichen Darstellung ist es kaum möglich, dem hier Geleisteten gerecht zu werden. Wir können hier nur Beispiele herausheben und nennen als solche: die Innenräume im Prälatenhouse der Abtei Ochsenhausen bei Biberach, den »goldenen« Saal im Schloß Heiligenberg (Abb. 373), die städtischen Kanzleigebäude in Konstanz und Überlingen, die Vorhalle am Querschiff des Freiburger Münsters, das Rathaus in Gernsbach, das neue Schloß in Baden-Baden (Abb. 319); endlich im Elsaß, wo die Denkmäler dieser Zeit am dichtesten stehen, die Reichsstädte Colmar, Schlettstadt, Oberehnheim, Reichenweier, vor allem Straßburg. Kaum in einem anderen Teil Deutschlands hat das mittlere Bürgertum seine Häuser so schmuck und behaglich zu bauen verstanden (Abb. 353, 354). Der Altstadt Straßburgs geben noch heute die vom letzten Viertel des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Wohnhäuser das bestimmende Gepräge. Viele vornehme Familien vom ganzen Oberrhein, auch vom rechten Ufer, sowie die Prälaten der benachbarten geistlichen Stifter hatten hier geräumige Absteigequartiere, die Hauptfront meist nach dem Hofe, die Konstruktion in Stein. Mit ihnen wetteiferte der städtische Adel. Das Haus des Junkers Böcklin von Böcklinsau (1598) könnte ein Palast genannt werden. Die Bürgerhäuser hinwieder bevorzugten den Fachwerkbau, der durch üppiges Schnitzwerk und Bemalung ein ungemein schmuckreiches, fröhliches Aussehen bekam. Kaum eine andere Stadt Deutschlands hatte so abwechslungsreiche und malerische Straßensbilder. Dazu kamen ansehnliche öffentliche Gebäude. Das Frauenhaus, d. i. der Sitz der Münsterbauhütte (erweitert 1579), und die große Fleischhalle (Metzig) an der Ill (1586) haben hufeisenförmig geöffneten Grundriß. Die letztere gibt ein frühes Beispiel für Abwalmung der Giebelspitze, ein Motiv, das im 17. Jahrhundert im Südwesten große Verbreitung fand. Den schon bestehenden zwei älteren Rathausgebäuden wurde 1582 als drittes der Neue Bau hinzugefügt. Während sonst die elsässische Architektur einen

malerisch lässigen Charakter hat, ist hier eine streng regelmäßige, nicht gruppierende Komposition durchgeführt, ein ausgeprägter Horizontalbau (von 16 Achsen), das mächtige Dach ohne Erker und Zwerchhäuser, das Detail ruhig und elegant. Hier sind also in der Gesamtkomposition schon dieselben Grundsätze durchgeführt, nur in weicherer und heiterer Fassung, wie sie später Furtenbach in seinem Architekturbuch und die Münchener Residenz vertraten. Den Namen des entwerfenden Baumeisters kennen wir nicht, wissen nur, daß der Rat einen öffentlichen Wettbewerb ausgeschrieben hatte, so daß man an einen auswärtigen Meister denken muß\*. Die in Straßburg heimische Kunstrichtung war eine andere: Straßburg ist ein Hauptherd des von Welschland unabhängigen oberdeutschen Barocks. Vier der zu ihrer Zeit bekanntesten Künstler lebten hier eine Zeitlang nebeneinander, wenn auch die wichtigsten ihrer ausgeführten Werke auf dem rechten Rheinufer liegen. Es sind: Wendel Dietterlin, Daniel Specklin, Hans Schoch und Georg Riedinger. Dietterlin war von Haus aus Maler. Von seiner ausgedehnten Tätigkeit in der Fassadendekoration in und außerhalb Straßburgs hat sich nichts erhalten, von seinem riesigen Deckengemälde im Stuttgarter Lusthaus kennen wir wenigstens eine Nachbildung (Abb. 313). Außerdem soll er in Stuttgart den Entwurf zu dem Eckturm der Alten Kanzlei in Form einer kolossalen Säule geliefert haben. Größtes Aufsehen erregte sein Kupferstichwerk »Architectura. Von Austeilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen« (Abb. 409, 410). Man kann dies an der Schwelle des neuen Jahrhunderts (1598) erschienene Buch das Manifest des Barocks nennen. G. v. Bezold nennt es das würdige Seitenstück zu seines Stadtgenossen Johann Fischart Gargantua. »Wer sich die Mühe nimmt, beide Werke zu vergleichen, wird über den Parallelismus der Phantasie erstaunen. Auch Wendel Dietterlin verfügt über einen enormen Formenvorrat, den er wahllos in seinen Entwürfen ausstreut. 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 empfunden, sondern mit Behagen Kunst und Kunstgewerbe vermengt.« Seine Kompositionen können schwindlig machen. Und doch wird man mit einer Art von Bewunderung zugeben, daß er die strudelnde, schäumende Fülle zu einer einheitlichen Wirkung zu zwingen versteht. Übrigens war vieles nur als Anregung für Wandmalerei gedacht. Anderes hat er sich aber wohl als ausführbar vorgestellt. Daß er die Phantasie der Zeitgenossen stark befruchtet hat, steht außer Zweifel. Maßvoller waren die kurz vorher (1596) von den Straßburger Schreibern Veit Eck und Jakob Guckeyen herausgegebenen Inventionen für Portale, Kamine usw. — Daniel Specklin, geboren in Straßburg

\* Die Anwendung der Doppeltraveen könnte durch den Ottheinrichsbau in Heidelberg angeregt sein.

1536, gestorben ebenda 1589, begann als Seidensticker und Formschneider und endete — als berühmtester Festungsingenieur. In seinen bunten Wandelungen und Wanderungen ein echter Sohn seiner Zeit. Er kam bis nach Ungarn und Skandinavien. In Wien war er eine Zeitlang Vorstand der kaiserlichen Rüstkammer, in Regensburg trat er in Verbindung mit dem Feldhauptmann Lazarus Schwendi, in Ingolstadt, in Düsseldorf und an mehreren Orten im Elsaß baute er an den Befestigungen. Zahlreiche Fürsten und Städte fragten ihn um Rat. Sein Buch »Architectura von Vestungen« machte ihn berühmt. Bis dahin hatten die deutschen Fürsten für ihre Festungsbauten Italiener bevorzugt. Die von ihm angelegten Kollektaneen zur Baugeschichte des Straßburger Münsters beweisen den Umfang seines Interessenkreises. Über seine Leistungen in der Zivilbaukunst läßt sich nichts Sicheres sagen, jedenfalls ist er nicht (wofür er früher galt) der Urheber des neuen Rathausbaus. — Unter den Straßburger Stadtbaumeistern die beste künstlerische Kraft war Hans Schoch. Wahrscheinlich von ihm ist der sehr beachtenswerte (heute entstellte) Bau der großen Metzger. Beim neuen Rathaus hat er die Ausführung geleitet; Urheber des Entwurfs ist auch er nicht, nur etwa auf die Detaillierung hat er Einfluß gehabt. Vielleicht nach seinem Entwurf errichtete sein Straßburger Gehilfe Paul Maurer das markgräfllich badische Schloß Gottesau (Abb. 318). Jedenfalls hat er einen schon festbegründeten Ruf besessen, als ihm Kurfürst Friedrich von der Pfalz den nach ihm benannten Flügel des Heidelberger Schlosses anvertraute (1601—1604). Da in ihm das allgemeine Kompositionsschema des älteren Baus wiederholt ist, ist der Vergleich der unterscheidenden Merkmale um so lehrreicher. Sie zeigt, wie sehr doch die künstlerische Stimmung während des dazwischenliegenden Menschenalters sich verwandelt hatte. Der Friedrichsbau hat zwei Fassaden, einander gleich in der Einteilung, in der Behandlung ungleich. Die Hoffassade ist lockerer, die Flußfassade strenger gehalten. Wir geben in Abb. 317 die letztere. Verglichen mit dem Ottheinrichsbau ist ein Hauptunterschied die Verschiebung der Proportionen zugunsten des Höhenfaktors und dementsprechend in den Einzelheiten ein verstärktes Leben der Vertikalglieder. Im Gegensatz zu der geometrisch-flächenhaften Konzeption des älteren Werkes ist im jüngeren der plastische Ausdruck und die perspektivisch-malerische Wirkung von bestimmten, nahegelegenen Standpunkten das Maßgebende. Der Ottheinrichsbau mußte sinngemäß nach oben waagrecht abschließen, ebenso notwendig war am Friedrichsbau die Aufgipfelung in Zwerchgiebeln. Im Ottheinrichsbau gelangt der Konflikt der Kräfte zum Ausgleich, im Friedrichsbau nicht; er hat hier etwas Gepreßtes, Überquellendes, eine seltene Wucht des struktiven Gerüsts. In dem einen ist der Zustand gleichsam nach beendetem Kampf, im anderen der noch brandende dargestellt, voll Pathos, voll Dissonanz.

Es gibt Bauten dieser Zeit, die in der willkürlich »barocken« Bildung der Einzelheiten über den Friedrichsbau hinausgehen, kaum einen, in dem die Barockstimmung mit soviel Größe sich ausspricht. Daß der nordische Frühbarock ein Enkel der Gotik ist, wird hier sehr klar.

Wenden wir uns weiter rheinabwärts zu den Landen der geistlichen Kurfürsten, so sehen wir auch hier nach langer Pause die Baulust neu belebt, offenbar im Zusammenhang mit den Fortschritten der Gegenreformation. In Mainz erweiterte seit 1580 Erzbischof Brendel von Homburg die alte Martinsburg, in Trier erbaute Lothar von Metternich (1599—1623) die neue Residenz, im Paderbornischen Dietrich von Fürstenberg seit 1590 das stattliche Schloß Neuhaus. Selbst während des Krieges wurde noch weitergebaut: in Mainz 1627 der Greiffenklausche Flügel, gegenüber Koblenz 1626 bis 1632 das mächtige kurtrierische Schloß Philippsburg. Zu genauerer Betrachtung verpflichtet das Schloß in Aschaffenburg, das der Straßburger Georg Riedinger 1605—1614 für den Kurfürsten von Mainz errichtete. Dieser Bau hat in der Abwandlung der Schloßarchitektur Epoche gemacht. Wir benutzen den Moment zu einem entwicklungsgeschichtlichen Rückblick. — Das Schloß des 16. Jahrhunderts hat seine praktische Bedeutung als Verteidigungsbau aufgegeben. Allein die Erinnerung an seine wehrhafte Erscheinung beherrscht noch lange die Phantasie, und die Auseinandersetzung mit den neuen künstlerischen Forderungen der Renaissance war kein leichtes Problem. Die bequemste und gewöhnlichste Lösung bot sich in einem Kompromiß, so nämlich, daß nur die Hoffassaden eine künstlerische Ausbildung erhielten, die Außenansichten auf sie verzichteten\*. So bei den Stadtschlössern in Dresden, Stuttgart, München (vor dem Umbau durch Maximilian), so bei den Bergschlössern in Torgau, Plassenburg, Baden-Baden, Heidelberg (wo erst in der jüngsten Bauperiode der Mauerung durchstoßen wurde) und zahlreichen anderen. Kam noch hinzu, was sehr oft geschah, daß die Anlage durch mittelalterliche Grundlinien bedingt blieb, so entstand ein lockerer Komplex mehr oder minder selbständiger, hoher und niedriger, schmuckreicher und einfach gehaltener Bauteile, für die eine malerische Zusammenstimmung zu finden ein Hauptanliegen der deutschen Renaissance war. — Indessen machte allmählich das Verlangen nach Regelmäßigkeit der Anlage Fortschritte. Das gewöhnliche Schema ist ein um einen quadratischen Hof geordneter Vierflügelbau mit (meist runden) Ecktürmen. Charakteristischerweise wurde aber geometrisch genaue Ausrichtung des Grundrisses und streng

\* Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gern Behandlung der Umgebung als Ziergarten.

symmetrisches Verhältnis der Flügel wie auch der Türme noch lange vermieden. Bedeutende und beinahe ganz regelmäßige Anlagen dieser Art sind die landgräfllich hessische Wilhelmsburg bei Schmalkalden und das bischöflich paderbornische Schloß Neuhaus, beide um 1590. Seit dem Ende des Jahrhunderts bevorzugen auch die kleineren Adelssitze diesen Typus. Sodann wird nach und nach der Schwerpunkt des Architekturbildes von der Hofansicht in die Außenansicht verlegt, deren Fronten nunmehr nach dem Vorbild des städtischen Wohnhauses ihre Gliederung empfangen. Einen nur in diesem einen Exemplar vertretenen Typus lernen wir in der 1568 bis 1573 für den Kurfürsten von Sachsen erbauten Augustusburg bei Chemnitz kennen (Abb. 322, 324). Die Überlieferung schreibt ihn einem Italiener, dem sonst nur als Festungsbaumeister bekannten, damals als Oberaufseher der kurfürstlichen Bauten amtierenden Grafen Lynar zu, die Akten kennen als Baumeister allein den Leipziger Hieronymus Lotter. Die allgemeine Bauidee ist eher dem ersteren zuzutrauen, während allerdings die formale Durchbildung durchaus deutsch ist. An den Ecken des Grundquadrats stehen hier nicht Türme, sondern förmliche Häuser, durch sehr schmale Zwischenflügel miteinander verbunden, und zwar in der Weise, daß die äußere Umfassungsmauer jederseits eine einfache, geradlinige Flucht bildet, während die Eckhäuser nach dem Hof stark vorspringen, so daß dieser die Grundfigur eines griechischen Kreuzes annimmt. Die Fassaden sind in drei niedrige, gleichmäßig befensterte Stockwerke zerlegt, die Eckhäuser in der Außenansicht kenntlich gemacht nur durch ihre hohen, vielfach zerteilten und mit Erkern und großen Schornsteinen besetzten Dächer, wodurch der schlichte Massenbau nach oben einen lebhaft bewegten, in der Fernansicht an gotische Burgen erinnernden Umriß empfängt.

Es hat bemerkenswert viel Zeit gekostet, bis im Schloßbau die Grundsätze der Renaissance gegen den spätgotischen Irrationalismus durchdrangen. Das Schloß in Aschaffenburg bezeichnet ihren ersten vollständigen Sieg\* (Abb. 320, 321, 325). Der Anlagetypus ist mittelalterlich, aber es ist gelungen, ihn mit den Formen der Renaissance zu einer straffen Einheit zu verbinden. Wir dürfen uns dessen erinnern, daß ein ähnliches Ergebnis einmal im Mittelalter schon erreicht war und schon damals unter Einwirkung südlicher Überlieferung: im preußisch-livländischen Ordensschloß des 13. und 14. Jahrhunderts (Bd. II, Abb. 249—254). Einwirkung von dieser Seite ist natürlich ausgeschlossen. Wohl aber darf ein Hineinspielen der französischen Schloßarchitektur, die eine sehr ähnliche Entwicklung durchmachte, vermutet werden. Die Ähnlichkeit des Aschaffenburger Grundrisses mit dem des Schlosses Ancy-le-franc in Burgund ist zu groß, als daß sie bloß zufällig sein könnte. In diesem

\* Der aus dem Bau des Mittelalters herübergenommene Bergfried ist nicht in den Plan einbezogen, nur ihm angehängt.

hatte der Florentiner Primaticcio die Synthese des französisch-spätgotischen Anlagetypus mit dem Fassadensystem der italienischen Hochrenaissance mit meisterhafter Klarheit durchgeführt. Riedinger wird die Abbildung in dem Sammelwerk Ducerceaus gekannt haben\*. Doch hat er allein den Grundriß auf sich wirken lassen, dem ja die deutsche Entwicklung schon von sich aus nahegekommen war. Das System des Aufbaus hat nichts Französisches an sich, auch nicht das Detail. Wie sehr auch dieses dem Anspruch auf höfische Eleganz gerecht zu werden sucht, noch stärker ist der Eindruck düsterer Mächtigkeit, in der wir Riedingers persönliche Signatur erkennen. Die einzelnen Motive erinnern vielfach an Heinrich Schickhardt: so die Form der Fensterverdachung, so die Art, wie der Unterbau der Ecktürme die Fassadenteilung unverändert weiterführt, so der obere Abschluß mit vorgekrager Brüstung, niedrigem Achteckgeschoß, Haube und Laterne (Kirche in Freudenstadt). In weiser Beschränkung hat jede der vier Fassaden am Dach nur einen einzigen Zwerchgiebel. Die Detaillierung desselben ist niederdeutsch und vielleicht erst später ausgeführt. Riedingers Hauptverdienst aber liegt in der prachtvollen Gesamtgruppe. Sie ist nicht mehr malerisch, sondern streng architektonisch gedacht. Von der bei den Zeitgenossen hoch gepriesenen inneren Ausstattung hat sich, außer in der Kapelle, nichts erhalten.

Es liegt in den Verhältnissen der geistlichen Fürstentümer dieser Zeit, daß die Bischöfe gern außerhalb ihrer Bischofsstadt eine zweite Residenz sich erbauten und am liebsten in dieser wohnten: so der Bischof von Straßburg in Zabern, der von Speyer in Bruchsal, der von Mainz, wie wir oben sahen, in Aschaffenburg, der von Trier gegenüber Koblenz am Fuße des Ehrenbreitsteins. Die letztere, Philippsburg benannt, erbaut mitten im Dreißigjährigen Kriege und in den Revolutionskriegen zerstört, war eine der bedeutendsten Schloßbauten der Zeit. Soviel sich aus alten Ansichten erkennen läßt, eine Gruppe von zwei Vierflügelbauten, die durch einen zurückspringenden Querbau verbunden wurden. Im ganzen neun Türme mit ähnlichen Krönungen wie am Schloß von Aschaffenburg, das hier gewissermaßen eine Verdoppelung

\* Durch niederländische Vermittlung war das Schema schon früher am Niederrhein eingebürgert. Ein Niederländer, Georg Robin aus Ypern, war vor Riedinger, von 1575 bis nach 1590, kurmainzischer Hofbaumeister. Sehr möglich, daß Riedinger auch von dieser Seite Anregungen empfangen hat. Von Robins Bauten hat sich nichts Gesichertes erhalten. Die Akten erweisen ihn als einen der angesehensten Künstler, ein Universaltalent, wie sie diese Zeit begünstigte: Bildhauer, Bildschnitzer, Maler, Stecher, Wasserbauingenieur, Festungsbaumeister, Architekt. Von 1582 ab erbaute er das (1635 von den Schweden zerstört) kurfürstliche Schloß in Höchst am Main. Der Bischof von Würzburg, der Landgraf von Hessen-Darmstadt, der Graf von Nassau-Dillenburg, die Hohenlohes in Langenburg und Weickersheim bedienten sich seines Rates, Vasari und Guicciardini erwähnen ihn.

erfuhr. Der Bauarakter scheint das Festungsmäßige mehr betont zu haben als dort.

Die kurkölnischen Schlösser in Brühl und Bonn, aus Anlagen des 13. Jahrhunderts umgebaut, dürften weniger bedeutend gewesen sein; sie sind durch Ludwig XIV. vollständig zerstört worden. Doch gibt es am Niederrhein noch zahlreiche Adelsschlösser aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert, die Mehrzahl freilich auch nur Umbauten. Ein Neubau von ausgesprochenem Prachtsinn (heute nur in mißhandelten Resten erhalten, vgl. die rekonstruierte Ansicht Abb. 327) war das seit 1558 erbaute Schloß Horst bei Essen. Der Geschmack des Bauherrn, des kurkölnischen Marschalls Rüttger von Horst, eines vielgereisten Hofmanns, war französisch-niederländisch orientiert. Als Planverfasser und erster Bauleiter wird Arnt Johannsen aus Arnheim genannt. Der an Ducerceau sich anlehende, somit von der Traditionslinie der niederrheinischen Wasserburgen sich nicht entfernende Entwurf ist nicht mit der vollen Regelmäßigkeit, die beabsichtigt war, ausgeführt. Am meisten war es auf einen beispiellos reichen Dekor abgesehen, dessen zarte und graziöse Zeichnung von Joist de la Cour herrührte. An der inneren Ausstattung waren die beiden Vernukken aus Kalkar beteiligt. Der jüngere von ihnen, Wilhelm, trat später in hessische Dienste, wo seiner in Kassel, Rothenburg und Schmalkalden eine reiche Tätigkeit wartete. Den Meistern von Horst begegnen wir noch an mehreren linksrheinischen Schlössern, deren bedeutendste Frens und Rheydt sind. Noch ausgedehnter war die Tätigkeit des aus Wesel gebürtigen Laurenz von Brachum auf dem rechten Rheinufer und die Lippe aufwärts, wo er und seine Schule die Schlösser Assen, Hovestadt, Rietberg, Overhagen, Nehlen errichteten, Backsteinbauten mit reicher Bandwerkverzierung der Flächen (Abb. 328—330, 336). Einen überraschend großen Wurf wagte Gerhard Gröninger aus Münster im Schloß Darfeld (Abb. 331, 332). — In den Tälern des Mittelrheins und der Mosel gewinnt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Fachwerkbau seine schönste Ausbildung, allerdings nicht mehr in streng materialgemäßer Fassung, sondern mit Übertragung von Motiven der Steindekoration. Der einzige bedeutende, beinahe klassisch strenge Steinbau ist das dem Grafen von Sayn gehörende Schloß Friedewald (Inschriften 1580, 1582). — Auffallend unscheinbar sind am Rhein die Bürgerbauten; so stattliche Patrizierhäuser, wie fast in allen übrigen deutschen Landschaften findet man hier nicht. Im öffentlichen Profanbau ist nach Vernukkens Rathausvorhalle in Köln (S. 218) nichts von Bedeutung mehr entstanden. Das Zeughaus (1592) und der sogenannte spanische Bau (1611) geben den Frühbarock von der nüchternen Seite.

In Norddeutschland zeigen die beiden durch die Elblinie getrennten Hälften ein durchaus verschiedenes Gesicht, und zwar im umgekehrten Sinne wie in der Frührenaissance. Damals waren die östlichen Teile — Schlesien, Obersachsen, die Marken, Mecklenburg — die regsameren, jetzt sind es die westlichen, Niedersachsen und Westfalen. Jene hatten noch unmittelbare Beziehungen zu Italien unterhalten, diese gravitieren nach den Niederlanden. Doch darf der niederländische Einfluß nicht überschätzt werden. Er beschränkt sich auf das Ornamentale, die Raum- und Konstruktionsformen wurzeln in der Überlieferung der heimischen Landschaft. Was die Baugattungen betrifft, so hat das fürstliche Schloß keine Rolle gespielt, sehr beträchtlich aber in der Zahl und stattlich in der Erscheinung sind die ländlichen Adelssitze und die großen und kleinen Bürgerbauten; außerdem entstanden hier die ersten künstlerisch bedeutenden Kirchenbauten des Protestantismus, die Schloßkirchen in Bückeburg und Wolfenbüttel. Sie können erst an späterer Stelle gewürdigt werden. Ihre fürstlichen Bauherren haben aber auch anderen Gebieten rühmliche Proben ihres Kunstsinns gegeben, weshalb wir sie hier an die Spitze stellen.

Die Braunschweiger Herzoge Julius (1568—1589) und Heinrich Julius (1589—1613) nehmen in der im ganzen wenig erfreulichen Reihe der norddeutschen Fürsten dieses Zeitalters eine ehrenvolle Ausnahmestellung ein, vielseitig in ihren Wohlfahrtsbestrebungen, gelehrt, der jüngere der Literaturgeschichte wohlbekannt als Verfasser einer Anzahl von Tragödien und Komödien. Heinrich Julius hat kein Schloß gebaut — seine baulichen Hauptunternehmungen waren die genannte Kirche in Wolfenbüttel und die Universität in Helmstedt. Er hatte in beiden Fällen das Glück, einen der talentvollsten Baumeister der Zeit, Paul Franke, zu seiner Verfügung zu haben. Franke wird auf seinem Grabstein (er starb 1615) als dreier Herzoge zu Braunschweig gewesener Baudirektor genannt. Die Werke seiner letzten Zeit — beglaubigte ältere kennen wir nicht — bekunden ihn als einen den besten oberdeutschen Baukünstlern ebenbürtigen. Theoretische Studien in der Art jener wird er kaum betrieben haben, Italien blieb ihm unbekannt, von der niederländischen Art hat er einiges, doch nicht das für ihn Wesentliche aufgenommen. Das Gebäude der Juliusuniversität in Helmstedt (1592—1597) ist ein rechteckiger Bau mit isolierten Nebengebäuden, die offene Anlage in charakteristischem Gegensatz gegen die klosterähnlich geschlossene der in denselben Jahren entstandenen anderen Juliusuniversität, der Würzburger; dagegen hat sie in der Grundrißanlage Ähnlichkeit mit der einige Jahrzehnte älteren protestantischen Universität in Altdorf bei Nürnberg. Ist das Gebäude nur mäßig groß, so sind es sehr die Einzel motive, und darauf beruht die imponierende Wirkung. Im Innern wird fast das ganze Erdgeschoß vom Auditorium maximum

eingenommen. Im Obergeschoß befinden sich kleinere Hörsäle. — Die Herkunft von Frankes Stil aus der Spätgotik, schon am Juleum nicht zu verkennen, tritt noch deutlicher in der Marienkirche zu Wolfenbüttel in die Erscheinung und wird uns in späterem Zusammenhang eingehend beschäftigen (Abb. 387).

Ein Kunstfreund von erstaunlicher Tatkraft und distinguiertem Geschmack war der Graf Ernst von Schaumburg († 1622). Als Gönner des Bildhauers Adrian de Vries haben wir ihn schon kennengelernt (S. 203). Auf einer Reise in Italien und am Hofe Kaiser Rudolfs II. in Prag hatte er sich seine Bildung erworben. Seine Neigung, auch wo er italisiert, ist ausgesprochen barock. Das Mausoleum bei seinem Schloß in Stadthagen ist ein Zentralbau in ernsten und strengen Formen, in der allgemeinen Idee eine Reminiszenz an Michelangelos Mediceerkapelle, der Entwurf vom Dresdener Hofarchitekten Nosseni. Die prunkvolle Fassade der Schloßkirche in Bückeberg erinnert an brabantische Kirchen. Im Schloß richtete er den Festsaal und die Kapelle neu ein; sie gehören zum Geistreichsten und zugleich Extremsten, was der niederdeutsche Frühbarock geschaffen hat (Abb. 397). Das Jagdschloß Baum mit seinen reichen Gartenarchitekturen und Wasserkünsten liegt heute verwüstet da; der Torbau sieht aus wie die Verwirklichung eines Traumes von Wendel Dietterlin.

Das Schloß der Grafen zur Lippe in Detmold wurde S. 212 besprochen. Das der Grafen von Waldeck in Pyrmont wurde im 18. Jahrhundert gänzlich erneuert.

Keine andere deutsche Landschaft besitzt eine gleiche Menge stattlicher und charaktvoller Sitze des Landadels wie das Gebiet der mittleren Weser bis zu ihrem Austritt aus der Westfälischen Pforte. Sie streben entschlossen heraus aus der Enge der mittelalterlichen Burg, in der in dieser Zeit die Bauten der süddeutschen Standesgenossen befangen blieben. Die um einen regelmäßig viereckigen Hof gelagerte Gruppe ist häufig an einer Seite offen. Wir nennen einige Namen von vielen: die drei Münchhausenschen Herrensitze Bevern (Abb. 338), Schwöbber und Wendlinghausen; Barntrup, das Schloß des Drostens Franz von Kerssenbroeck; das Schulenburgsche Schloß Hehlen; die gräflich Lippeschen in Brake und Varenholz; vor allem die Hämelschenburg der Herren von Klenke (Abb. 337). Sie gehören alle der freien, romantischen Richtung an, außerordentlich reich sind sie an individuellen Zügen, köstlich frisch und naiv, während man bei den von der französischniederländischen Hochrenaissance abgeleiteten Schlössern des Niederrheins doch immer daran denken muß, daß es in ihrer Art anderswo noch Besseres gibt.

Mit den adligen Schlössern wetteifern im Wesergebiet die Städte. In Paderborn und Lemgo sind ansehnliche Rathäuser zu nennen (Abb.

346), in Minden stolze Bürgerhäuser. Höxter hat Holzhäuser, die zu den Perlen ihrer Gattung gehören. In Hameln wurde in Stein gebaut, und zwar in einer eigentümlichen Rustika, bei der die Quaderbänder durch teppichartige Musterung herausgehoben sind; das großartige städtische Gesellschaftshaus (»Hochzeitshaus«) von 1610 und unter den vielen stattlichen Privathäusern das sogenannte Rattenfängerhaus von 1602 (Abb. 355) bezeugen eine hochgemute Freude am Bauen, der sehr bald für immer das Genick gebrochen werden sollte. Von welcher Höhe Deutschland durch den Dreißigjährigen Krieg herabgestürzt wurde, wird nirgends so deutlich wie in diesen Gegenden.

Im westfälischen Flachland ist Münster eines der schönsten historischen Städtebilder Deutschlands. Zu dem Vielen und Eindrucksvollen, was der romanische und gotische Stil hier geschaffen hatten, gesellt sich nicht unwürdig die Leistung der Renaissance. Die Wandvertäfelungen im Kapitelsaal des Doms (1544—1552), im Rathausaal (1587) und im Krameramtshaus (1610) vertreten die jeweilige Stilstufe mustergültig. Das Bürgerhaus wendet sich erst spät, in den 60er Jahren, der Renaissance zu. In den Einzelheiten der Behandlung, Backstein mit Hausteindetails, verrät sich die Nähe Hollands, aber eine so großzügige Gesamterscheinung wie in den Häuserreihen des Prinzipalmarkts wird man in den holländischen Städten vergeblich suchen. Zum besten, was überhaupt im Typus des nordischen Giebelhauses geschaffen worden ist, gehört das Stadtweinhaus von 1615. Die ländlichen Edelsitze des Münsterlandes sind nach alter Weise Wasserburgen, nur regelmäßiger im Grundriß als die mittelalterlichen, im Schmuck sparsam, durch gute Verhältnisse der Massen und Flächen und ernst-beschauliche Stimmung erfreuend (Abb. 331).

Der Norden Niedersachsens verdankt der Renaissance die drei mächtigen Rathäuser, die der Stolz dieser an Kunstdenkmälern sonst armen Landschaft sind. Das Lüneburger Rathaus ist »das größte Deutschlands« hinsichtlich der bebauten Grundfläche; was darauf steht, ist ein Gemengbau aus allen Zeiten vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert und architektonisch ohne Bedeutung, aber das Innere besitzt eine Ausstattung, die, mit nordischem Maßstab gemessen, nicht Geringeres bedeutet als die Spätrenaissanceräume des Dogenpalastes in Venedig. Das Rathaus in Emden (1576) ist das Werk eines Holländers, von nüchterner Großartigkeit. Das Gegenteil von nüchtern das Rathaus zu Bremen, in der »freien Richtung« das würdige Seitenstück zu dem »strengen« Rathaus von Augsburg. Der Erbauer, seit 1612, war Lüder von Bentheim. Ihm war die Aufgabe gestellt, dem alten gotischen Rathause, einem schlichten Backsteinbau von bedeutenden Abmessungen, eine neue Schauseite anzugliedern. Die Komposition ist nicht (wie sie ein Menschenalter früher geworden wäre) eine malerische Verquickung von Altem und Neuem, sondern aus den gegebenen Grundverhältnissen

symmetrisch entwickelt (Abb. 348). Der Akzent liegt auf der Mitte. Vor das Erdgeschoß ist eine von toskanischen Säulen getragene Bogenhalle gelegt (Rundbögen, nicht Korbbögen, wie sie sonst um diese Zeit die beliebteren waren). An der gotischen Oberwand wurden die vorher spitzbogigen Fenster in hohe Rechtecke umgearbeitet und mit Giebeln versehen. Aus der Mitte springt ein herrisches Risalit mit mächtigem Giebel vor. Zwei kleinere Giebel begleiten ihn rückspringend mit prachtvoller perspektivischer Schiebung. Die gotischen Giebel der Schmalseiten wurden, da sie eine falsche Konkurrenz ergeben hätten, abgetragen, und durch ein hohes Walmdach wurde ein ruhiger Hintergrund geschaffen. Von ungewöhnlicher Meisterschaft sind die Verhältnisse. In dem also bestimmten festen Rahmen bewegt sich dann eine unglaubliche Fülle schmückender Einzelheiten, ausgelassen phantastisch in der Erfindung, aber an Feinheit der Ausbildung in diesen Gegenden unerreicht. Dem niedersächsischen Barock, wie ihn Lüder von Bentheim und Paul Franke vertreten, ist eine Wucht und Würde eigen, in denen er, bei sonst ganz anderer Stimmung, von den besten der oberdeutschen Italisten nicht übertroffen wurde.

Der relativen Spärlichkeit norddeutscher Monumentalbauten steht eine Fülle bürgerlicher Wohnbauten von großer Stattlichkeit gegenüber.

Das bürgerliche Wohnhaus Norddeutschlands ist der unmittelbare Abkömmling des gotischen; Grundriß und Aufbau blieben unverändert. Die Renaissance erstreckte ihren Anspruch nicht weiter als auf das schmückende Beiwerk. Gotisch ist auch der formbestimmende Einfluß des Materials. Die beiden Hauptgattungen sind nach wie vor der Holzbau und der Backsteinbau.

Der Holzbau erreicht im Zeitalter der Renaissance seine höchste Blüte. Aber in seiner Konstruktion wie in seiner Komposition war alles schon durch die Gotik festgelegt. Erst in der Spätzeit lockern sich ein wenig die strengen alten Gewohnheiten. Selbst die Schmuckformen sind sehr freie, materialgemäße Umsetzungen der aus der Renaissance gewonnenen Anregungen, sie wirken »wie ein neuer Zierbesatz auf altem Prachtgewand«. Das früheste datierte Beispiel für Aufnahme von Renaissanceformen gibt das sogenannte Brusttuch in Goslar von 1526. Bald aber nehmen die Einzelmotive durch Anpassung an den holzgemäßen Flächenstil einen sehr eigenartigen Charakter an, der erst von etwa 1580 ab unter erneuter Einwirkung der Steinformen seine Selbständigkeit allmählich einbüßt. Hinsichtlich der Komposition geht nun aber die Entwicklung dahin, die zwischen den Strukturgliedern liegenden, bisher in Backstein oder bemörteltem Bruchstein ausgeführten Füllungen durch ornamentierte Holzplatten immer mehr dem Auge zu entziehen, so daß wir schließlich einen reinen Holzbau zu sehen glauben, während

doch durch diese Scheinkonsequenz die konstruktive Klarheit verlorengeht. Das klassische Land des Fachwerkbaus ist, wie schon früher, der Harz mit seinem nördlichen und westlichen Vorland: Goslar, Wernigerode, Quedlinburg, Halberstadt, Braunschweig, Hildesheim; in ihnen stehen Fachwerkhäuser des 16. Jahrhunderts noch heute in dichter Menge; vereinzelt schöne Beispiele finden sich in Höxter, Hannover, Osnabrück. Das mit Recht berühmte Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim (1529) ist in seiner Gesamterscheinung noch ganz gotisch und von einer im Holzbau nicht wieder erreichten Monumentalität. Das genau 50 Jahre jüngere Kromschrodersche Haus in Osnabrück veranschaulicht die inzwischen eingetretene Wandlung; es sind hier nicht nur die Schwellen und Brüstungen, sondern auch die Ständer durchaus mit Ornament bedeckt. Ebenso an einem Hause in Hannover. Der auf biderbe Tüchtigkeit und strenge Regelmäßigkeit gestellten Zimmermannskunst ließ das Prunkstück nicht gut. Die Entartung war nicht mehr aufzuhalten. Entweder führte sie zu einem falschen Wetteifer mit dem Stil der Steinmetzen, wie an dem Hause des Ratsyndikus in Hildesheim von 1608, oder zu einer die konstruktive Grundlage ignorierenden Hypertrophie des Ornamentalen, wie an dem allbekannten Salzhaus am Römerberg in Frankfurt a. M. Von etwa 1620 ab gilt das Fachwerkhaus nicht mehr für vornehm; z. B. in Hameln und Hannover verschwindet es ganz, in Braunschweig verbleibt nur das oberste Geschoß dem Fachwerk, während das mittlere wie das untere sich als Steinbau präsentieren.

Eine parallele Entwicklung machen die Backsteinfassaden durch. Es gibt ihrer in Lüneburg und Lübeck sehr ernste und würdige, die von ihren gotischen Vorfahren sich nur dadurch unterscheiden, daß die waagerechten Teilungslinien das Übergewicht erhalten und die Blenden die Form eines flachen Stichbogens annehmen (Abb. 356, 357). Eine Bresche in das überlieferte System legte erst die Dekoration mit Reliefplatten in Terrakotta. Der streng organische Grundzug des nordisch-mittelalterlichen Backsteinbaus war damit aufgegeben. Nicht minder zersetzend wirkte die von den Niederlanden her propagierte Einmischung von Hausteindetails. Ein Beispiel taktvoller Mäßigung gibt das Krameramtshaus in Münster i. W. Aber auch hier ließ mit der Wendung zum Frühbarock der dekorative Überschwang sich nicht bändigen. Überaus prächtig und großartig ist mehreres dieser Art in Bremen (Stadtwaage, Kornhaus, Essighaus, Krameramtshaus, Abb. 359). In Hamburg hat der große Brand von 1842 das meiste zerstört (Abb. 358).

Begeben wir uns nun in das weite norddeutsche Flachland zwischen Elbe und Ostsee, so finden wir den Schwung, den die große Zeit der

Kolonisation hier dem Bauwesen gegeben hatte, gar sehr ermattet. Der Ordensstaat war zertrümmert, die Hansa im Verfall. Eine Zeitlang hatten sich zum Ersatz die Territorialfürsten noch baulustig gezeigt. Im letzten Drittel des Jahrhunderts erlahmten auch sie. Es wurde nur zu deutlich, daß der Herzschlag des nationalen Lebens zu schwach geworden war, um das Blut bis in diese Randgebiete vorzutreiben. Sie suchten jetzt die Anregung, deren ihr gealtertes Kunstwesen sehr bedurfte, in Holland. Man kann sagen, daß damals alle baltischen Küsten, die dänisch-schwedischen ebensowohl wie die deutschen, in der Kunst eine holländische Kolonie waren; eine Kolonie allerdings, in der unter dem Alluvium noch viel Bodenständiges lebendig blieb und in mancher Hinsicht das fremde Vorbild überwuchs. Die Ostseerenaissance, wie man sie kurz nennen darf, fand auf der deutschen Seite ihre glänzendste Darstellung in Danzig. Während Lübeck, der alte Vorort des Ostseehandels, durch den Einbruch der holländischen und englischen Konkurrenz beiseite geschoben wurde, erlebte Danzig durch Ausnutzung seiner Doppelstellung zum polnischen Hinterlande und zur See eine Zeit hoher Blüte, die alsbald auch im Bauwesen einen kraftvollen Ausdruck fand. Hatte im ausgehenden Mittelalter die Stadt in mächtigen Kirchenbauten ihre Ehre gesucht, so wurden im letzten Drittel des 16. und im ersten des 17. Jahrhunderts die Bürgerhäuser in allen Hauptstraßen neu gebaut und durch glanzvollen Aufwand der öffentlichen Gebäude der Reichtum und die Macht der Republik, die sich gern das Venedig des Nordens nannte, zur Schau getragen. Danzig ist wie keine andere deutsche Stadt des Nordens, im Süden kann nur Augsburg sich vergleichen, eine Stadt der Renaissance, einzigartig nicht so sehr durch den Wert der einzelnen Bauten als durch die einheitliche Erscheinung der ganzen Straßensbilder (Abb. 360, 361). Der neue Stil fand frühzeitig Zugang, wenn auch zunächst nur in der inneren Ausstattung: von 1516 ist der von einem Augsburger hergestellte (später entstellte) Hochaltar der Marienkirche, von 1531 die Wandverkleidung des Artushofs, diese mit belgisch-niederrheinischen Anklängen. Die Außenarchitektur zögerte noch lange; das früheste Datum, 1549, findet sich am Giebel der Elisabethkirche. Von 1560 und 1563 sind zwei mit Pilastern gegliederte Hausfassaden in der Langgasse, 1561 erhielt der Rathausturm seinen graziösen Helm, von dessen Bedeutung wir schon gesprochen haben (S. 225, Abb. 362). Die ersten Anregungen scheinen aus dem Binnenlande, Schlesien und Obersachsen gekommen zu sein. Von dem Stadtbaumeister Hans Kramer, der 1570 das stattliche Haus Lilie (»Englischer Hof«) errichtete, wissen wir, daß er vorher in Dresden tätig war. Seit den 80er Jahren kamen zahlreiche niederländische Emigranten, darunter auch Künstler und Handwerker, an die Ostsee. In Danzig eröffnete ihre Reihe Wilhelm van dem Blocke, der 1586 das Hohe Tor in Erinnerung an Sammichelis Festungs-

bauten in Verona umbaute. Damit beginnt ein allgemeiner Aufschwung der Danziger Baukunst. 1587 folgte das Altstädtische Rathaus, ein Backsteinbau mit Werksteingliedern nach holländischer Art. 1594 bis 1612 war Anton von Obbergen aus Mecheln Stadtbaumeister. Sein Hauptwerk ist das Zeughaus. Mehr der italienischen Hochrenaissance schließt sich Abraham van dem Blockes Torbau im Abschluß der Langgasse an. Aus der großen Menge von Privatbauten kann hier nichts Einzelnes genannt werden. Am meisten dem norddeutschen Frühbarock nähert sich das von einem Rostocker Meister erbaute Haus des großen Reeders Johann Speimann (bekannter unter dem Namen des späteren Besitzers Steffen). — Die holländisch-baltische Architektur unterscheidet sich von der mittel- und oberdeutschen im allgemeinen durch geringere Energie der Massengliederung, eine auf die Mauerfläche sich zurückziehende Dekoration. Darin verrät sich die alte Gewöhnung des Backsteinstils, der er treu blieb, auch als er jetzt seine Fassaden mit Hausteingliedern durchsetzte oder ganz mit Haustein verkleidete. Auch wiederholt ja die auf die farbige Flächenwirkung ausgehende Mischung der Baustoffe nur, was in der Gotik dieser Gegenden der Backstein für sich allein durch den Wechsel verschiedenfarbiger Schichten einst erreicht hatte. Die Grundrisse der Danziger Häuser sind ausnehmend tief, die Fronten schmal und hoch, meist nur drei Fensterachsen breit; die Giebel spielen eine geringere Rolle als im übrigen Deutschland; besonders charakteristisch sind die auch in anderen Ostseestädten vorkommenden Beischläge, das sind vorgebaute Terrassen mit Freitreppe. — Trotz des starken holländischen Einschlages in den Einzelheiten ist Danzig nicht eine Wiederholung der holländischen Stadt. Die alles Holländische übertreffende Großzügigkeit verdankte Danzig sich selbst. Das stolze Stadtbild ist die letzte Selbstdarstellung des deutschen Bürgertums, bevor seine Kraft gebrochen wurde. Ist auch Danzig vom Dreißigjährigen Krieg nicht unmittelbar berührt worden, seinen allgemeinen Folgen hat es sich nicht entziehen können.

#### DIE INNENDEKORATION.

Der Südländer aller Stände bringt einen großen Teil seines Tages auf dem Platz, auf der Straße oder sonstwie in freier Luft zu, der Nordländer ist verurteilt, den Schutz seines Hauses aufzusuchen. Noch mehr als die Denkmäler selbst (in ihrem heutigen Zustande) lassen die schriftlichen Zeugnisse keinen Zweifel darüber zu, daß in dem künstlerischen Programm der deutschen Renaissance die innere Einrichtung eine sehr große Rolle gespielt hat. Kein Zweifel auch, daß dabei die durch die Spätgotik aufgestellten Richtlinien maßgebend blieben.

Die Fortschritte in der inneren Einteilung des Bürgerhauses gegen-

über dem Mittelalter erscheinen uns heute recht bescheiden. Betrachtlicher sind sie in den Schloßbauten. Eine wichtige Vorfrage war, wie die vertikalen Verbindungen der Geschosse, die horizontalen der Zimmerfluchten hergestellt werden. Die längste Zeit über waren im 16. Jahrhundert hierfür die Wendeltreppen, Hofgalerien und hängenden Laufgänge das Mittel, ein System, das trotz seiner Unvollkommenheit schwer zu erschüttern war wegen des Wohlgefallens der daraus sich ergebenden Motive für die Gliederung des äußeren Aufbaus. Es bedeutete eine wahre Umwälzung, als seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine andere Form der Kommunikation langsam in Aufnahme kam: die geradläufigen Binnentreppen und die innere Verbindung durch Korridore. (Vereinzelte Beispiele noch aus dem 16. Jahrhundert das niederrheinische Schloß Horst, hier unter westlichem Einfluß, und das Schloß zu Baden-Baden; konsequent durchgeführt zuerst in der Residenz zu München.) Norddeutscher Brauch sind die in eine Ecke der Diele gestellten freischwebenden Wendeltreppen aus Holz mit prächtig geschnitztem Geländer (Abb. 382).

Was die einzelnen Räume betrifft, so war man von einer Herrschaft über den Raum im Sinne freier Schönheit der Verhältnisse weit entfernt, praktische Rücksichten verschiedenster Art behielten das Übergewicht. Das Festleben der Zeit mit seinem weitläufigen Schaugepräge erforderte in Schlössern und Rathäusern sehr große Säle. Ihre Raumverhältnisse sind durchaus andere als in der italienischen Renaissance: bei sehr beträchtlicher Längenausdehnung sind Breite und Höhe gering (z. B. in Heiligenberg [Abb. 373] 33 m lang, 10 m breit, 6,5 m hoch, in Weikersheim 38 m lang, 12 m breit, 9 m hoch und im Stuttgarter Lusthaus, wo die Verhältnisse frei gewählt werden konnten, 66 : 20 : 14).

Ganze Innendekorationen in gleichmäßig guter Erhaltung aller Teile sind verhältnismäßig selten anzutreffen. Sie machen immer einen bedeutenden Eindruck, auch wo die Einzelheiten anfechtbar sind. Von mehreren der von den Zeitgenossen besonders gepriesenen Inneneinrichtungen, wie z. B. denen des Heidelberger Schlosses, ist keine Spur auf uns gekommen. Einzigartig ist die Folge der allerdings nicht der deutschen Renaissance zuzurechnenden Zimmer in der Münchener Residenz aus der maximilianischen Zeit. Aus der Reihe der großen Festsäle heben wir hervor: in München den später als Antiquarium eingerichteten Saal der Residenz, in Augsburg den goldenen Saal des Rathauses (Abb. 374), die Schlösser Weikersheim, Urach, Ambras bei Innsbruck, in Lübeck die Kriegsstube, mehreres im Rathaus von Lüneburg, in Danzig den Artushof und die Sommerratsstube.

Die Form der Decke war bei den großen Sälen anfänglich die aus der Spätgotik übernommene flache Tonne, meist in Holz ausgeführt, später der horizontale Plafond. Bei den ersteren ist die Dekoration aufgemalt (Lüneburg, Stuttgart, Dresden), bei den letzten stehen sich

zwei scharf gesonderte Systeme gegenüber: die Kassettierung in Holz und die Bekleidung in Stuck. Die Kassettendecke erweckt den Schein einer Durchkreuzung und Verschränkung der Deckbalken (in Wahrheit ist sie eine an den Deckbalken aufgehängte Dekoration). Vielleicht das schönste Beispiel einer einfach quadratischen Teilung findet sich im Schloß zu Jever in Ostfriesland (1566). Der zunehmend barocken Geschmacksrichtung entsprechen mehr die komplizierten Muster aus ungleichen Elementen: polygonale, kreuz- und sternförmige, auch wohl mit Kreisteilen durchsetzte Felder, das Ornament in reichem Schnitzwerk oder Intarsia, dazu Rosetten und Hängezapfen, meist auch noch bemalt und vergoldet; zum Schluß (z. B. im Rathaus in Augsburg) Aussonderung größerer Felder für eingelegte Gemälde. Gut erhaltene Beispiele in großer Menge und Mannigfaltigkeit; auch in kleineren Räumen (Abb. 375—381). — Die Stuckierung kam aus Italien, indirekt aus der Antike. Ursprünglich ein Attribut des Steingewölbes, wurde sie in Deutschland früh auf die Flachdecke übertragen. Die ältesten mit Stuckornamenten überzogenen Gewölbe haben das Schloß Stern bei Prag und die Residenz in Landshut (1537), in beiden Fällen von Italienern ausgeführt. Von deutschen Dekorateurs zum erstenmal nachgeahmt in Ottheinrichs Schloß zu Neuburg (1545). Eine zweite, bald auch reichlicher fließende Strömung nahm den Umweg über die Niederlande. 1555 arbeitete ein Stukkator Melchior von Griemont im gläsernen Saalbau in Heidelberg. Im Schloß zu Güstrow in Mecklenburg (1558—1570) sind in vielen kleinen Figuren Szenen aus dem Land- und Jägerleben, auch Seestücke ausgeführt, anscheinend von Niederländern. 1588 fertigte Hans Windrauch die schönen Stukkaturen im Schloß zu Königsberg. Sein Schüler Gerhard Schmidt aus Braunschweig verzog nach Süddeutschland, wo er in der Kapelle und dem Saal von Weikersheim umfängliche Arbeiten ausführte. Später lieferte er für Heinrich Schickhardt die lange Reihe biblischer Erzählungen, die in der Kirche von Freudenstadt die Brüstungen der Emporen schmücken. Die von Wilhelm Vernukken aus Kalkar geleitete Dekoration der Schloßkapelle in Schmalkalden wirkt durch einen diskreten Zusatz von Farbe und Vergoldung besonders reizvoll. Weitere Beispiele in den Schlössern von Baden-Baden, Aschaffenburg und Breuberg im Odenwald und in Patrizierhäusern von Nürnberg und Rothenburg. Sie geben sich sofort als deutsche Arbeiten zu erkennen, wenn man sie mit den berühmten Bibliothekszimmern im Fuggerhaus in Augsburg (irrig »Badezimmer«) von der Hand des Florentiners Ponzano vergleicht. Dem italienischen Geschmack nähern sich auch die Stukkaturen in den Zimmern der Münchener Residenz, vielfach mit Einstreuung kleiner Gemälde. — Durch ihren hellen Farbenton, oft auch völlige Farblosigkeit, verleihen die Stuckdecken dem Raum eine wesentlich andere Stimmung als die dunklen, farbenschweren Holzdecken.

In so beträchtlicher Zahl Decken sich erhalten haben, so selten sind intakte Wanddekorationen. Von vornherein erschwerten die, oft auch noch unregelmäßig verteilten, Einschnitte der Fenster und Türen eine symmetrische Flächenaufteilung. Um so eher konnte hier die Neigung des Stils zu frei verteilten Kontrasten sich ausleben. Eine willkommene Gelegenheit zur Gewinnung starker Akzente boten vor allem die Türen und die Kamine. Die Türen weisen die mannigfaltigste Abstufung auf. In den Wohnräumen begnügt man sich damit, den Rahmen in seiner einfachen konstruktiven Form zu belassen und nur den Flügel mit Beschlägen und Flachschnitzwerk zu schmücken. In den Repräsentationsräumen aber wird um den Rahmen herum ein Gestell aufgebaut, das sich den Steinformen der Außentüren nähert: Pilaster, Säulen, Gesimse, Giebel usw. Je mehr die barocken Neigungen vordringen, um so ausschweifender wird die umrahmende Dekoration aufgebauscht. Die Seestädte des Nordens zumal exzellieren darin; bekannteste Beispiele die Kriegsstube des Lübecker, die Güldenammer des Bremer Rathauses. Im Saal des Schlosses zu Bückeburg hat sich um die kleine Türöffnung eine ungeheure Wolke von Ornament zusammengeballt, aus deren goldschimmerndem Wogenschlag die Gestalten von Mars, Venus, Satyrn und Amoretten weißleuchtend auftauchen (Abb. 397). — Der Kamin macht eine ähnliche Entwicklung durch: aus anfänglich mäßigen Dimensionen schwillt er zu ganz gewaltigen an, wobei die Stucktechnik zu Hilfe kommt, während die frühere Zeit auf feine Meißelarbeit Gewicht legte (schöne Beispiele u. a. in den Schlössern der Wesergegend). — Gegenüber so stürmischen plastischen Augeneindrücken war es richtig, die Wandflächen ganz einfach zu lassen. Eine Wandmalerei höherer Art gab es ja in Deutschland nicht. Der im Augsburger Rathaussaal gemachte Versuch ist nicht sehr gut ausgefallen.

Aber nicht in den großen Paradesälen haben wir das Eigentümlichste und Wertvollste der deutschen Renaissance zu suchen, sondern in der auf kleinere Räume, Amtsstuben und Wohngemächer, angewendeten Holzvertäfelung (Abb. 375—379). In ihr setzt sich ein in der Spätgotik aufgekommener Brauch fort. Sie schützt vor Winterkälte und wirkt auch auf das Auge »warm«. Nicht immer muß die Wand bis zur Decke hinauf vertäfelt sein, oft bleibt das oberste Drittel frei und wird mit Teppichen oder gerahmten Ölgemälden behängt, oft auch nur weiß getüncht. Mit dem Tafelwerk sind fest eingefugte Sitzbänke, Wand-schränke und Buffets verbunden. Die Wandverkleidung baut sich dreiteilig auf: Sockel, Hauptgeschoß und Attika. Die senkrechte Teilung erfolgt durch flache, meist gepaarte Pilaster. In der ersten Periode werden starke Ausladungen vermieden und bleibt der Rhythmus einfach und klar. Die Prunklust der Spätzeit verlangt mehr. Die Formen werden der Großarchitektur angeähnelte, bombastisch gehäuft, durch Vor- und Rück-

sprünge in unruhige Tiefenbewegung gebracht (Abb. 379). »Es entstand eine ähnliche Scheu vor der leeren Fläche wie zur Zeit der Spätgotik, aber mit dem sehr bemerkenswerten Unterschiede, daß sich bei dieser selbst in der stärksten Auflösung die innere Funktion der Einzelform und ihr Zusammenhang mit dem Ganzen nie verleugnete, während das Renaissance-detail wie aufgeklebt aussieht und ganze Teile abgelöst werden könnten, ohne die Nachbarschaft in Mitleidenschaft zu ziehen.« Im gleichen Sinne verändert sich die Rolle der Farbe. In der Frühzeit verbreitet die Monochromie Ruhe um sich, später kombinierte man helle und dunkle Holzarten, zog Vergoldung und Einlagen von Ebenholz hinzu, belebte die Flächen durch Intarsien, fügte sogar kleine Alabasterreliefs ein. Immerhin ein höchst vornehmer Gesamteindruck, auch wo er für unseren Geschmack zu schwülstig ist, und die Sauberkeit der Arbeit wundervoll.

Wie vieles auch untergegangen sein mag, namentlich von den schlichteren Wandverkleidungen in den Bürgerhäusern, so ist die Summe des Erhaltenen noch immer imponierend groß. Manches ist in unsere Museen übergegangen, vieles noch am Ort. Wir können selbstverständlich nur wenige Beispiele herausheben. — Die frühesten Wandtäfelungen im Renaissancecharakter finden sich im Artushof in Danzig 1531, im Hirschvogelsaal in Nürnberg 1534, im Kapitelsaal zu Münster 1544. Das Zimmer im Frauenhaus des Straßburger Münsters, obgleich mit dem Datum 1584, bewahrt noch den der Frühzeit eigenen flächenhaften Charakter (Abb. 375). Auch die berühmten Täfelungen im Schloß Velthurns bei Brixen sind noch maßvoll (Abb. 376). Eine unübertroffene Leistung des reichen architektonischen Stils (1572—1583), noch nicht barock zu nennen, ist das Fredenhagensche Zimmer in Lübeck von Meister Hans Dreger (Abb. 377). Dagegen schwelgt schon in allen barocken Effekten die Kriegsstube im dortigen Rathaus von Tönnies Evers d. J. (1584—1608). Ein Höchstes nach der virtuosenhaften Seite sind die Schnitzereien Alberts von Soest im Lüneburger Rathaus (1564—1584). Eine Mischung von gravitatischer Hochrenaissance mit ausschweifend barockem Detail zeigt die Güldenammer im Rathaus zu Bremen von 1616.

Um die knappen Hinweise dieses Abschnitts lebendig zu machen, wäre eine größere Zahl von Abbildungen nötig, als im verfügbaren Raum gegeben werden kann. Einen Begriff davon wird man doch gewonnen haben, mit wieviel Aufwand und technischem Können der dekorative Trieb dieses sinnenfrohen Zeitalters sich ausgelebt hat.

DER KIRCHENBAU.

Bei der Wiederbelebung der Baukunst seit 1530 war eine große Lücke zurückgeblieben: ihr fehlte der Kirchenbau. Seit 1580 begann sich dieselbe langsam auszufüllen. Die allgemeine Bedeutung des Vorgangs bedarf keiner Erläuterung; die spezielle für die Baukunst als Kunst liegt in der Wiedergewinnung des idealen Gesichtspunktes in der Raumgestaltung. Hätte es sich nur um die praktischen Bedürfnisse der Gemeinden gehandelt, so wäre dafür durch die vom Mittelalter her in Stadt und Land im Überfluß vorhandenen Kultgebäude noch immer hinlänglich gesorgt gewesen: allein es wollten die nach der Erschütterung durch die Reformation wieder erstarkenden kirchlichen Organisationen nicht länger darauf verzichten, durch den Mund der Kunst in der Sprache der Zeit zu den Gläubigen zu reden. Das Bedürfnis danach erwachte bei beiden Religionsparteien gleichzeitig. Aber naturgemäß nehmen katholischer und protestantischer Kirchenbau eine verschiedene Gestalt an.

Will man von einem evangelischen Prinzip im Kirchenbau sprechen, so kann dasselbe nur aus der Lehre vom allgemeinen Priesterstande abgeleitet werden. Doch nur im Calvinismus wurden aus dem Zurücktreten des Altardienstes vor der Predigt die klaren Konsequenzen gezogen. Sie führten bei kirchlichen Neubauten zu Versuchen mit dem Zentralbau. Zuerst in den Niederlanden gewannen sie bestimmte Gestalt. (Ein interessantes Beispiel auf deutschem Boden die Kirche der wallonischen Emigranten in Hanau.) Der Gottesdienst der Lutheraner trennte sich nur langsam von den katholischen Formen, zumal dem Altardienst ein breiter Raum neben der Predigt verblieb. Eine spezifisch protestantische (übrigens schon dem späten Mittelalter bekannte) Forderung sind nur die Emporen. Sie sind das Mittel, eine größere Menge von Zuhörern in der Nähe der Kanzel zusammenzudrängen. Dazu aber bedurfte es an sich noch keiner Neubauten: in den meisten Fällen begnügte man sich, und hat sich bis heute begnügt, in die mittelalterlichen Kirchen hölzerne Emporen einzuschieben. Die ersten protestantischen Neubauten sind unter den fürstlichen Schloßkirchen zu suchen. Anfänglich sind es noch nicht selbständige Gebäude, es wurde nur aus einem Flügel des Schlosses ein Raum für den Gottesdienst ausgesondert. Also zunächst nur in der inneren Einrichtung traten die veränderten Anforderungen in die Erscheinung.

1544 eingeweiht die Schloßkirche in Torgau; einfaches Rechteck, die Kanzel in der Mitte der Nordseite, der Altar am westlichen Ende, ringsum Emporen. Ähnlich in Augustusburg 1568, in Stettin 1570, in Eutin 1575. Ein zweiter Typus im Schloß zu Stuttgart 1553: Altar und Kanzel nahe beieinander in der Mitte der einen Langseite, gegenüber an der anderen die Emporen; dies der Anfang zu der sogenannten Querkirche,

die bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht selten wiederholt wurde. Ein dritter Typus auf Wilhelmsburg bei Schmalkalden (1590), wo die Emporen die Schlußseite frei lassen, an dieser aber Altar, Kanzel und Orgel übereinander aufgebaut sind, auch dies eine in protestantischen Kirchen später noch oft begegnende Anordnung.

Den ersten Schritt vorwärts von der lose eingebauten Empore zu der dem struktiven Organismus eingegliederten machte die Kapelle der Augustusburg (1573); den Pfeilern und Bögen ist nach dem Muster der altrömischen Theater horizontales Gebälk mit toskanischen Halbsäulen vorgelegt; über dem Mittelschiff ein Tonnengewölbe (Abb. 388). Löst man diese antiken Bestandteile ab, so bleibt als struktives System eine Hallenkirche. Noch deutlicher ist dies in der (noch von der protestantischen Linie der Wittelsbacher erbauten) Hofkirche zu Neuburg an der Donau (1607), wo nur ein Emporengeschoß die Seitenschiffe teilt und die Pilaster bis zum Gewölbekämpfer hinaufgeführt sind. Es braucht nicht zu überraschen, daß die Jesuiten (die ja den Wettbewerb mit den protestantischen Prädikanten aufnahmen) zuweilen dieselben Bautypen haben: ihre Kirche in Düsseldorf ist eine genaue Wiederholung der Neuburger, die Universitätskirche in Würzburg (1586) gleicht der von Augustusburg, nur daß sie noch ein drittes Geschoß hat (Abb. 389). In beiden Fällen ist das Detail von klassizistisch geschulten Niederländern korrekt vorgezeichnet, die Ausführung aber schwerfällig und unschmackhaft.

Das erste und eigentlich einzige künstlerisch groß gedachte Kirchengebäude des Protestantismus ist Paul Frankes Marienkirche in Wolfenbüttel, begonnen 1608. Sie hätte der Anfang einer bedeutenden Entwicklung werden können, wäre nicht bald der große Krieg dazwischen getreten. Frankes Ziel war die Synthese von Gotik und Renaissance. Das geistreich und eigentümlich behandelte Detail — für das Knorpelwerk in der Außendekoration sind Frankes Nachfolger verantwortlich — ist dabei nicht die Hauptsache, Frankes Absicht ging tiefer, ging auf Verschmelzung des gotischen mit dem renaissancemäßigen Raumgefühl. Doch nicht an die Spätgotik schloß er sich an. Die dreischiffige Halle mit ihren weit gespannten Jochen und ihrer maßvollen Höhenentwicklung (Abb. 387) hat etwas ruhevoll Majestätisches an sich, das an niederdeutsche Hallenkirchen des 13. Jahrhunderts, etwa die Stiftskirche in Herford und den Dom von Minden, erinnert. Die Gewölbe sind nicht mit einem Netz überspannen, wie so oft noch im 16. Jahrhundert, sondern durch einfache Kreuzrippen gegliedert. Auch die für die Außenansicht maßgebenden Quergiebel an der Langseite gehören mehr der frühen als der späten Gotik an. Der Turm in seiner ursprünglichen Gestalt ist unter allen von der Renaissance versuchten Umdeutungen des gotischen Helms die bestglückte.

Wiedererweckung der Gotik war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis in die Bildhauerkunst, bis ins Kunstgewerbe hinein eine oft zu ver-

nehmende Gefühlsregung. Für den sich aufrichtenden protestantischen Kirchenbau Norddeutschlands war sie geradezu die Losung. Wir nennen als weitere Beispiele die Schloßkirchen in Königsberg i. Pr. (Umbau 1602) und Bückeberg (1613). Die erste ist zweischiffig mit Sterngewölben auf schlanken Granitsäulen, an die gotischen Remter erinnernd, die zweite eine dreischiffige Halle mit Kreuzgewölben auf gewaltigen korinthischen Säulen, aber trotz dieser im Eindruck ganz gotisch, wie auch die Langseiten außen mit Strebepfeilern und hohen, schlanken, zwar rundbogig geschlossenen, doch mit Maßwerk ausgestellten Fenstern gegliedert sind; aus einer anderen Tonart, ein südniederländisch barocker Prunkbau, die Fassade. — Die wenigen und wenig bedeutenden protestantischen Kirchen Oberdeutschlands nehmen eine schwankende Haltung ein, mit deren Analyse wir uns nicht aufhalten wollen (Stadtkirche in Freudenstadt 1601, desgleichen in Göppingen 1617, Kreuzkirche in Augsburg 1561 und 1653, Dreifaltigkeit in Regensburg 1627).

Der katholische Kirchenbau verdankte seinen in den 80er Jahren beginnenden Aufstieg ganz und gar dem Jesuitenorden. Er verfügte über konzentriertere Mittel als der territorial zersplitterte der Protestanten, und er hatte den stärkeren Willen. Aber einen »Jesuitenstil« hat es trotzdem nicht gegeben. Der Orden gestattete es sich nicht, für eine bestimmte Kunstform Partei zu ergreifen, ihm war die Kunst nur Mittel zum Zweck, und es stellt seiner politischen und pädagogischen Einsicht ein glänzendes Zeugnis aus, wie er dies Mittel nach den wechselnden Umständen zu variieren verstand. Er machte die Wahrnehmung, deren Richtigkeit wir heute aus vielen Zeichen bestätigen können, daß die Deutschen auch in dieser vorgerückten Zeit ein eigentümliches Gefühlsverhältnis zum gotischen Stil bewahrt hatten: derselbe galt ihnen noch immer als der eigentlich sakrale Stil. So erklärt sich die beim ersten Anblick ganz überraschende Tatsache, daß die Jesuiten, die gekommen waren, die Deutschen zum Gehorsam unter Rom zurückzuführen, ihre Kirchenbauten zunächst nicht im Stile Roms ausführten, sondern auf den seit mehr als einem halben Jahrhundert nicht mehr angewendeten, aber der Bevölkerung als Repräsentant der alten Kirche vertrauten Stil des späten Mittelalters zurückgriffen. Dies war ihr Verhalten, wie in den Niederlanden, so in Westdeutschland. Nur Baiern fanden sie schon reif zum Anschluß an den römischen Bautypus.

Die erste große gotische Jesuitenkirche erstand in Molsheim im Elsaß, an welchem Orte der aus Straßburg gewichene Bischof, ein österreichischer Erzherzog, als Gegenspielerin gegen die von den Protestanten in seiner abtrünnigen Metropole errichtete hohe Schule eine Jesuitenschule errichtet hatte. Die Molsheimer Kirche, in merkwürdig ener-

gischer Bauführung 1617 begonnen und 1619 zu Ende geführt, ist eine mächtige Gewölbebasilika mit Emporen über den Seitenschiffen, in den Konstruktionsformen rein gotisch, nur in wenigen Schmuckformen und in gewissen Imponderabilien der Raumstimmung die nachgotische Entstehungszeit verratend. Noch war die Molsheimer Kirche nicht beendet, als ihr Baumeister, Christian Wamser, nach Köln geschickt wurde, wo mit Unterstützung des Herzogs Maximilian von Baiern, des Hauptes der katholischen Liga, die Jesuiten einen zweiten, mit dem Molsheimer fast identischen großen Kirchenbau ausführten (Abb. 386). Mit den spätgotischen Bauformen verbindet sich die reiche barocke Ausstattung zu einem vollkommenen Einklang. Die Mischung der stilistischen Elemente ist dieselbe wie in der Kirche zu Wolfenbüttel, der Stimmungsgehalt aber ein durchaus verschiedener: in jener herrschte eine weihevollere, etwas kühle Ruhe und Klarheit, in dieser ein heißer Atem. — Die gotisierende Richtung blieb in den westdeutschen Jesuitenkirchen maßgebend bis ans Ende des 17. Jahrhunderts: Luxemburg, Koblenz, Bonn, Coesfeld, Paderborn.

Eine zweite Gruppe posthum gotischer Kirchenbauten finden wir am Main, in der Diözese Würzburg. Sie rühren nicht unmittelbar von den Jesuiten her, wohl aber von einem eifrigen Streitgenossen derselben, dem großen Protestantenvorfolger Bischof Julius von Würzburg. In seiner langen Regierung (1573—1619) hat er eine Unzahl von Landkirchen, es werden mehrere Dutzend sein, instandgesetzt, vergrößert, eine kleinere Zahl neugebaut, und immer in denselben eigentümlich schlaffen, leblosen, auch technisch nachlässigen, gelegentlich mit barocken Elementen vermischten gotischen Formen, die den »Juliusstil« zu einer so unerfreulichen Erscheinung machen. Ohne Zweifel war Julius hierbei nicht von einer künstlerischen Vorliebe, sondern allein von der Absicht geleitet, durch dieses Mittel das Volk an die alte Kirche zurückzugewöhnen. Wo er sich an die höher gebildeten Kreise wendete, da baute er ganz anders, römisch, wie die Kirchen seiner großen Würzburger Gründungen, der Universität und des Spitals, es erweisen (Abb. 389).

Die zweite der beiden in der Architektur des Ordens Jesu sich auswirkenden Richtungen wurde zuerst in Baiern sichtbar. Am herzoglichen Hof war der Italismus längst durchgedrungen. Hier hatte der Orden keinen Grund, seine ihn naturgemäß auf Rom hinweisenden künstlerischen Neigungen hinter Erwägungen anderer Art zurückzustellen. An der Spitze seiner Kirchenbauten in Baiern steht, der Zeit wie dem Range nach, die Michaelskirche in München. Das Jahr ihrer Gründung — 1583 — fällt nicht bloß zufällig mit einem Wendepunkt der deutschen Geschichte zusammen. Die katholische Partei, die um 1560 nur über ein Zehntel von Deutschland noch gebot, war erwacht, hatte ihre Kräfte gesammelt, ging zum Angriff über. 1581 erfolgte die Loslösung der Niederlande von Spanien,

1582 erfocht im Kampf um das Erzbistum Köln die Gegenreformation nach den Vorhutgefechten der 70er Jahre ihren ersten großen Sieg. Der eifrigste Kämpfer unter den deutschen Fürsten war Herzog Wilhelm von Baiern. Wie auf der kolossalen Gruppe an der Fassade der Michaelskirche der Erzengel den Teufel niederzwingt, so wollte er dem abtrünnigen Protestantismus den Fuß auf den Nacken setzen. Vor seinen Augen verklärte sich dieser Kirchenbau zum Siegesdenkmal. Auf die Fassade setzte er in goldenen Buchstaben seinen Namen, vor dem Hochaltar wollte er begraben sein. — In der Baugeschichte sind zwei Abschnitte zu unterscheiden. Bald nach der Vollendung des ersten Baus (1588) stürzte der nach Jesuitenbrauch hinter dem Ostende der Kirche errichtete Turm zusammen und zerschlug den Chor, worin der Herzog ein Zeichen des Himmels sah, daß die Kirche für die Majestät des heiligen Michael zu klein gewesen sei. Durch Verlängerung des Chors und Einschiebung des Querschiffs empfing sie ihre heutige Gestalt (Abb. 383, 384). Erst in diesem Erweiterungsbau (zu dem der Niederländer Friedrich Sustris den Plan entwarf) trat die Ähnlichkeit mit der Hauptkirche des Ordens in Rom, dem Gesù, deutlich in die Erscheinung und wäre noch größer gewesen, wenn die im Plan vorgesehene Kuppel über der Vierung ausgeführt worden wäre. Uns interessiert am meisten das der ersten Bauzeit gehörende Langhaus \*. Das Bauschema ist: ein ungeteilter, tonnengewölbter Saal mit niedrigen Seitenkapellen und Emporen. Alles ist darauf angelegt, die majestätische Einheitlichkeit und ruhige Macht der in reinem Halbkreis in einer Spannweite von etwas mehr als 20 Meter sich ausschwingenden Decke nicht zu stören. Soweit ein echter Renaissancegedanke. Hingegen in dem das Gewölbe tragenden Mantelbau ist viel latente Gotik \*\*. Ihr Konflikt mit dem antiken Scheinorganismus ist auch nicht ganz überwunden. Renaissancemäßig gedacht ist dabei doch die Unsichtbarmachung des wichtigsten Konstruktionsmittels, nämlich der den Schub der großen Tonne auffangenden Mauer Massen, zwischen denen die Kapellen und Emporen liegen. Die Anlage der letzteren ist damit erkaufte, daß das Hauptgesims tiefer liegt als der

\* Der Meister nicht ermittelt, M. Hauthmann vermutet den Augsburger Wolfgang Müller. Ob derselbe nach eigenem oder fremdem Plan gearbeitet hat, bleibt, wie in vielen ähnlichen Fällen, ungewiß.

\*\* Auch der Raum von St. Michael ist nach gotischen Proportionsgesetzen aus dem deutschen Steinmetzengrund des Triangels konstruiert. Eine Untersuchung des in Paris verwahrten Vorentwurfs hat ergeben, daß die Scheitelhöhe des Gewölbes auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Gesamtbreite, die Höhe des Gewölbekämpfers auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Breite des Mittelschiffs liegt. Die doppelte Höhe des letzteren Dreiecks ergibt die Länge des Langhauses. Ebenso sind der Chor, die Achsen der Seitenkapellen und ihre Ausladung durch Dreieckspunkte bestimmt, während die von Sustris zugefügten Teile, Querschiff und Chor, keine Triangulation erkennen lassen (Hauthmann).

Gewölbanfang. An dies Herauswachsen der Decke aus der Mauer war aber die nordische Empfindung gewöhnt. Sein Licht, und zwar ein durchaus genügendes, empfängt das Schiff allein durch die Emporen. Nicht am wenigsten diesem Umstand, d. i. der Zurückschiebung der Lichtöffnungen in eine dem unten im Schiff befindlichen Betrachter nicht sichtbar werdende Region, verdankt der Raumeindruck seine hohe Ruhe und Geschlossenheit, diesen Hauch antiken Geistes, wie er bis dahin in keinem einzigen Bau der »deutschen Renaissance« zu spüren gewesen war. — Mit den struktiven und räumlichen großen Gegebenheiten verbindet sich harmonisch die Dekoration. Sie ist reich, aber nicht vordringlich, und daß ihr eine leichte Trockenheit anhaftet, hervorgerufen durch das Übergewicht der geometrischen Linien, paßt zum Charakter des Ganzen. — An der Fassade ist nur das Erdgeschoß des Innern würdig; die folgenden geben in ihren Statuennischen einen für Deutschland neuen Gedanken, sind aber in den Verhältnissen lahm und so, wie sie sind, schwerlich ein Werk des Sustris.

Die Michaelskirche eröffnet für Oberbaiern eine Epoche reger kirchlicher Bautätigkeit, die auch durch den großen Krieg, dank der Stellung Baierns im Rücken der kämpfenden Heere, nicht unterbrochen wurde. Das Bausystem von St. Michael wurde zwar nur unter Vereinfachungen wiederholt — am schönsten in der Jesuitenkirche in Dillingen 1610 \* — in der stilistischen Erscheinung aber hat St. Michael die Entwicklung ein Jahrhundert lang vollständig beherrscht. Besonders kennzeichnend ist die zierliche strenge Dekoration in Stuck, das sogenannte Quadraturwerk, d. h. geometrische Muster mit mäßigem Zusatz von vegetabilischen und grotesken Elementen. In dieser Art wurde eine große Zahl mittelalterlicher Kirchen neu dekoriert, darunter die bedeutendste, die Kirche des alten Augustinerklosters Polling (1621, Abb. 385). Die Neubauten der Zeit sind, wie die spätgotischen, teils einschiffig mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern, teils Hallenanlagen mit der einzigen Veränderung, daß der Spitzbogen durch Rundbogen ersetzt wird; der ansehnlichste Bau dieser Klasse die Wallfahrtskirche in Tuntenhausen.

Abseits der bairischen Schule steht die kleine, aber sehr bemerkenswerte Klosterkirche St. Luzen bei Hechingen (1586). In ihr sind an den Wänden des einschiffigen, mit einem zierlichen spätgotischen Rippennetz überwölbten Raumes Muschelnischen mit lebensgroßen Standbildern in Hochrelief angeordnet, die Flächen bis in die Fensterleibungen hinein mit Rollwerk- und Moreskenornament überdeckt. Eine ähnlich umfangliche Verwendung von Stuck ist sonst nicht bekannt.

In Österreich gehört der erste beachtenswerte Kirchenbau — nur

\* Außerdem zu erwähnen die Kirchen desselben Ordens in Eichstätt 1617 und Landshut 1631.

ein Nichtkenner der Kirchengeschichte kann sich darüber wundern — den Protestanten: die Kirche in Loosdorf bei Melk 1587 — Umbildung eines gotischen Grundrisses in klare, nüchterne Renaissanceformen. Erst der Dreißigjährige Krieg und die letzte Zeit vor ihm brachten dann eine Hochflut von Bauunternehmungen, die meisten für neugegründete Orden. Es lohnt sich beispielsweise für Wien die Liste zusammenzustellen: 1614 Barmherzige Brüder, 1622 Kapuziner, 1623 Karmeliter, 1626 Barnabiten, 1627 Jesuiten bei St. Anna, 1628 unbeschuhte Karmeliterinnen, 1630 Augustiner Eremiten, 1632 Schwarzspanier, 1638 Serviten — in ihrer baulichen Erscheinung durchweg ein characterschwaches Gemisch von nordischen und italienischen Elementen. Nur kirchlicher Eifer, nicht künstlerischer Drang hat sie ins Leben gerufen.

Alles in allem hat das Erwachen des Kirchenbaus in den letzten Jahrzehnten vor dem Dreißigjährigen Kriege noch keine große Bewegung in der Kunst ausgelöst, aber es war schon wichtig, daß sie überhaupt da war. In ihren zwei wertvollsten Schöpfungen, der Marienkirche in Wolfenbüttel und der Michaelskirche in München, veranschaulicht sie mit großer Klarheit die von entgegengesetzten Polen aus die Kunst der Zeit beherrschenden Antriebe. In Wolfenbüttel ist es das Aufleben der nationalen Tradition mit einem lebendigen Einschlag modernen Geistes, in München der Anschluß an die internationale Kunstbewegung, aber nicht ohne selbständige Willensäußerung. Beide sind wichtige Zeugen für den Gärungszustand im Moment des Überganges von der Renaissance zum Barock.

### Drittes Kapitel.

## ORNAMENT. KUNSTGEWERBE. KUNSTKAMMERN.

### 1. DAS ORNAMENT.

Dasselbe hat seiner Natur nach kein selbständiges Dasein, es kommt nur an und mit einem anderen Dinge vor, dem menschlichen Körper, einem Gewebe, einem Gerät, einem Bauwerk, deren inneres Leben es formsymbolisch zu erläutern hat. Im Laufe der Entwicklung aber lockert sich dies Verhältnis: das Ornament trennt sich von seinem ursprünglichen Boden, läßt sich von einer Kunstgattung auf die andere, von einem Stilsystem auf ein anderes übertragen. Anders werden sich dabei organische, anders abgeleitete Stile verhalten. Die Gotik als ein organischer Stil hatte ihr Ornament in strengste Beziehung zum architektonischen Kräftespiel gesetzt. Die Spätgotik bekundete ihr andersgeartetes Wesen durch seine Verselbständigung. Diesen Grundsatz nahm die nordische Renaissance auf und führte ihn weiter. Dabei handelte es sich nicht bloß um Arbeitsteilung, wie solche auf hochentwickelten Kunststufen immer eintritt, sondern wirklich um Unabhängigkeit der ornamentalen Phantasie. Das Ornament des 16. Jahrhunderts löst sich von der Technik überhaupt, die Erfindung hat kein bestimmtes Material, kein besonderes Handwerk im Auge, sie wird eine Kunstleistung für sich. So konnte es kommen, daß die Deutschen diese neue Erscheinung der Renaissance zuerst nur als Ornament auffaßten und der Meinung waren, es ließe sich ohne weitergehende Konsequenzen auf die ihnen geläufigen Grundformen der Baukunst, der Grabmalplastik, des Buchschmucks usw. übertragen. Die damit gewonnene Freiheit wirkte in hohem Grade anregend. Auf keinem anderen Gebiete des künstlerischen Schaffens ist das deutsche 16. Jahrhundert so produktiv und originell wie auf dem ornamentalen. Es wäre ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß sich die »deutsche Renaissance« an die Nachahmung der italienischen Neantike gebunden gefühlt hätte. »Das antike Element«, sagt Alfred Lichtwark, ohne damit zu übertreiben, »es spielte weder in dem chaotischen

17\*

Anfang noch in dem späteren Verlauf die entscheidende Rolle.« Ein unbeschreiblich reichquellendes, gestaltenbuntes Leben war hier in Bewegung. In rascher Folge wechseln die Moden. Fremde Anregungen verschiedenster Richtungen werden mit Begierde aufgenommen, weitergebildet, miteinander verflochten, schließlich doch immer auf eine mit Worten erschöpfend kaum zu schildernde genuin deutsche Tonart abgestimmt. Das Ornament geht nicht aus dem Sonderwillen bedeutender Individualitäten, sondern aus dem Konsensus des allgemeinen Formgefühls hervor und reflektiert die feineren Veränderungen desselben unmittelbarer und schneller als die durch ihre Bindung an Zweck und Überlieferung schwerfälligere Architektur. Das Ornament ist vorzüglich »Milieukomponente«. Es verbindet die Baukunst mit dem Kunstgewerbe und beide mit der Graphik. Im Ornamentstich macht es sich selbständig und bietet seine Erfindungen den Ausübenden zur Benutzung an.

Für die Geschichte des Geschmacks ist das Ornament eine Quelle ersten Ranges. Allein nur an der Hand eines sehr reichen Anschauungsmaterials ließe sich etwasersprießliches darüber sagen. Wir begnügen uns mit einer kurzen Beschreibung der Hauptgattungen.

Die am meisten selbständigen Ornamentgattungen des 16. Jahrhunderts sind die Maureske und das Rollwerk. Die erste stammt aus dem Orient, die zweite ist das einzige von Grund aus neue Dekorationsmotiv, das die moderne Kunst dem alten Bestande hinzufügt. Das wichtigste Ornament antiker Abkunft ist die Pflanzenranke (Abb. 398—400). Sie wird in der Architektur benutzt als Füllung von Pilastern und Friesen, im Kunsthandwerk werden auch breitere Flächen damit übersponnen. Das botanische Vorbild, der Akanthus, war dem Norden unbekannt. Hatten doch auch die Italiener daraus schon eine stilisierte Idealpflanze gemacht. Der Norden besaß im beliebten Distelblatt der Spätgotik ein ähnliches, ebenfalls zum bloßen Linienspiel erstarrtes Gebilde. Gleichwohl hat das 16. Jahrhundert sich mit dem Akanthus nur wenig abgegeben. »Er ist eben viel zu sehr an große Maßstäbe gebunden und konnte da nicht fortkommen, wo nicht die Architektur, sondern die Kleinkunst die Führung übernahm.« An seine Stelle tritt, besonders von den Kleinmeistern der mittleren Jahrzehnte gepflegt, das — irrtümlich — sogenannte Feigenblatt. Es sieht natürlicher aus, ist aber keiner bestimmten nordischen Pflanze, am wenigsten dem südlichen Feigenblatt nachgeahmt, sondern ein rundliches Blatt mit lappigem Umriß auf langem, dünnem Stiel. Die Ranke verliert ihren elastischen Schwung. Bei Hochfüllungen wird sie ersetzt durch einen die Mittelachse bezeichnenden geraden Stengel oder Stab, der sich oft in ein kandelaberartiges Gebilde umwandelt. Vasen, Füllhörner, Masken werden eingelegt; am Fuße sitzen Sphynxe oder Putten; wieder Putten oder Vögel und andere Tiere klettern in den Zweigen; kurz, die Phantasie

wird durch sachliche Inhalte mit in Anspruch genommen, die über das unmittelbar ornamentale Interesse hinausgehen. Das wesentlich Renaissancegemäße liegt im Vorhandensein einer mittleren Achse. Die gotische Pflanzenfüllung hatte sich frei bewegt und nach allen Seiten bis an den Rand gedrängt, die Renaissanceranke bezieht alle Teile der Fläche auf die Achse als sichtbares und unsichtbares Rückgrat aus dem italienisch-antiken Grundgefühl heraus, das alles auf im Gleichgewicht befindliche Kräfte zurückzuführen sucht. Dies rationelle Prinzip haben nun die Deutschen sich angeeignet. Doch immer regte sich auch ein instinktiver Widerspruch, und das Unsymmetrische dringt wieder durch. — Die Grotteske. Darunter wurde verstanden (ohne den heutigen Nebensinn) die Zertrümmerung und willkürliche Wiederaussetzung von Naturformen: menschlicher Oberkörper mit Fortsetzung in einen Fisch oder eine vegetabilische Ranke, Säugetiere mit Flügeln und Schnäbeln u. dgl. Auch dies nichts Neues, dem romanischen wie dem gotischen Stil wohlbekannt, doch jetzt in Italien durch Aufdeckung antiker »Grotten«- oder Gewölbedekorationen neu gerechtfertigt, und zwar so, daß durch Verbindung mit (gemalter) phantastischer Architektur größere Kompositionen zusammengestellt werden. In Deutschland wurde die Grotteskenmalerei verhältnismäßig selten und dann immer in engem Anschluß an Italien geübt (Residenz in Landshut, Fuggerzimmer in Augsburg, Bauten Wilhelms V. in München). In einem allgemeineren Sinne darf man aber überhaupt die verbreitete Neigung zur Ineinandermischung verschiedener Ornamentgattungen als grotesk bezeichnen.

Einen schärfer umgrenzten Formcharakter haben die Maureske und das Rollwerk. Sie gehen gern unter sich, nicht leicht mit den italiensierenden Gattungen, Verbindungen ein. — Die Maureske (Abb. 401), über Venedig aus dem Orient kommend, fand in Deutschland einen dankbareren Boden als in Italien. Hans Holbein d. J. und Peter Flötner haben sie zuerst angewendet. Nach ihrem Wesen ist sie die Umsetzung der Pflanzenranke in einen abstrakten Flächenstil. Dünne, kalligraphisch geschwungene Stengel verschlingen und überschneiden sich und endigen in ein im Profil gesehene Blatt. (Von der Maureske zu unterscheiden ist das Knotenwerk.) — Im Gegensatz zur Maureske ist das Rollwerk kein flächenhaftes, sondern ein die dritte Dimension mithereinziehendes und im Gegensatz zu allen anderen kein Füllungs-, sondern ein Rahmungsornament. Es tritt zuerst auf in den vom Florentiner Rosso geleiteten Dekorationen im Schloß von Fontainebleau 1530—40. Die weitere Entwicklung aber liegt in den Niederlanden und in Deutschland. Wieweit gewisse Analogien in der Spätgotik (aufgerollte Ränder an Helmdecken, Schilden, Tafeln u. dgl.) mitgewirkt haben, bleibt dahingestellt. (Die Bezeichnung »Kartusche« von ital. cartoccio = Zierschild.) Das Wesentliche an dieser Konzeption ist, daß bei gelockertem und geroltem

Rand gegen das innere Feld eine geschlossene Abschlußlinie gezogen und damit der Rand als selbständige Form abgesprengt wird. Zunächst war das eine Konzession an das Renaissancebedürfnis nach klaren Grenzlinien. Allein indem der Rand sich in einen Rahmen verwandelte, also körperlichen Charakter annahm, wurde er auch mit Innenform ausgestattet, was wieder dem gotischen Empfinden das Tor öffnete: man legte zwei, selbst drei Rahmen übereinander, zerfaserte und zerschnitt den Rand, ließ die Zungen und Fahnen sich überklammern, durch Schlitzte und Löcher hindurchkriechen und hiernach erst die freien Enden sich rollen. Es ist erstaunlich, wie mannigfaltige Kombinationen sich dabei ergeben. (M. Deri erinnert an die geschlitzte Kleidermode, bei der der Stoff doppelt genommen, die obere Lage in breite Streifen zerschnitten, der Unterstoff durch die klaffenden Öffnungen sichtbar gemacht wurde.) Dann wurden groteske Elemente eingefügt: menschliche und tierische Figuren, Blumen, Früchte, Masken. Das Ganze war in mächtigster Bewegung, die Oberfläche völlig aufgelockert, lauter sich krümmende, sich bäumende Formen (Deri, Abb. 402). — Die nächstfolgende Abwandlung führt die Linienzüge in die Fläche zurück. Hierfür wurde die Durchdringung des Rollwerks mit der Maureske bedeutsam. Das feine maureske Rankenwerk verbreitert sich zu Bandformen, streckenweise nimmt es geraden Verlauf und bricht in scharfen Ecken, durch Spangen und Stege werden die Systeme miteinander verbunden: das Gebilde wird fähig, die Funktion der Flächenfüllung aufzunehmen. So entsteht (zuerst in den Niederlanden) das sogenannte Beschlägornament (Abb. 403). Es hat im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts im Bauschmuck die Vorherrschaft, umzieht die Säulenschäfte, füllt die Brüstungen oder sonstigen Flächen, biegt sich am Rande der Giebel hornartig aus. — Lichtwark und Deri, die das Ornament des 16. Jahrhunderts am eingehendsten untersucht haben, kommen übereinstimmend zu dem Ergebnis, daß das deutsche Ornament seit den 80er Jahren seinem Wesen nach wieder spätgotisch geworden ist. Man darf in der Erinnerung noch weitergehen: diese Freude an einem von aller Naturform absehenden freien Spiel mit der Linie, an unkonstruktiven, erfüllten, emotionell erfundenen Gebilden ist überhaupt deutsch. Und so brauchen wir uns auch nicht zu wundern, wenn bei den Ornamentisten des frühen 17. Jahrhunderts gelegentlich schon rokokoähnliche Bildungen auftreten (Abb. 406).

Das letzte und unbändigst barocke Ornamentensystem, von 1600 bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus herrschend, ist das Knorpelwerk, in einer speziellen Erscheinungsform auch Ohrmuschelstil genannt (Abb. 404, 405). Es ist ebenso sehr ungeometrisch wie naturfremd, eine jeder Regel spottende Verknäuelung und Verfilzung kleinteiliger, gequetschter, qualliger, gekrösiger Formen, geknetet, nicht gezeichnet; eine

zerwühlte, durchaus verlebendigte Innenfläche, bei der der Kontur zu sprechen gänzlich aufgehört hat, jeder aus der Pflanzen- oder Tierwelt hinzugebrachte Schmuck verschwunden ist — absolutes Ornament. Es ist malerisch gedacht, aber kann nur plastisch ausgeführt werden, mit gleitenden Lichtern und unbestimmten Schattentiefen.

Die Stimmung des Frühbarocks mit dem Rollwerk und Knorpelwerk gleichzusetzen wäre verfehlt; in ihnen spricht nur ein Teil von jener sich aus, allerdings ein sehr charakteristischer. Wie in dem einen die ausschweifende Zierlust zugleich voll verwickelter Klügelei ist, wie in dem anderen Erregung und Erschlaffung rasch abwechseln und ein abenteuerlicher Drang in Verworrenheit und dumpfer Gequältheit endet, jedenfalls ist dies die entschiedenste Abwendung vom Genius der Renaissance; in den bekannten Stichwörtern Oswald Spenglers zu reden: das Faustische hat über das Apollinische vollkommen gesiegt.

Dürer kannte seine Landsleute, als er schrieb: »Es ist des Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas Neues bauen wollen, auch eine neue Form dazu haben möchten, die zuvor nie gesehen.« Was hätte er sagen müssen, wenn er die folgenden Jahrzehnte noch erlebt hätte! Der schnelle Wechsel der ornamentalen Moden im 16. und frühen 17. Jahrhundert ist beispiellos in der Kunstgeschichte. Die darin sich kundgebende Rastlosigkeit der Phantasie, wer wird sie nicht bewundern; zugleich aber kann man sich die in ihr liegende Überreizung nicht verhehlen, welche wieder nur die Folge eines Mankos in der höheren architektonischen Problematik ist. Von 1530, dem Zeitpunkt der beginnenden Wiederbelebung des Bauwesens, bis 1580 war das Bauen allein in den Händen bürgerlicher Maurermeister. Wie sich bei der dekorativen Ausgestaltung Erfindung und Ausführung zueinander verhielten, ist im einzelnen Fall schwer zu sagen; im ganzen ist kein Zweifel, daß beide Tätigkeiten getrennt waren. Die Steinmetzen (nicht minder auch die Goldschmiede, Tischler, Töpfer usw.) haben nur aufgegriffen und angepaßt, was die Ornamentisten für allgemeinen Gebrauch zurechtmachten. Die Verbreitung der neuen Formen hätte nie so schnell vor sich gehen können ohne das Vehikel des Kupferstichs und Holzschnitts. Daß außerdem auch Handzeichnungen hin und her gingen (von denen aber fast alles zugrunde gegangen ist), versteht sich von selbst. Dürer, Burgkmair, Altdorfer, Holbein usw. haben das Ornament auf ihren Stichen und Schnitten nur um deren selbst willen, nicht für Anwendung in der architektonischen und kunstgewerblichen Praxis dargestellt. Aber es wurde, neben italienischen Stichen, in diesem Sinne ausgenutzt. Von etwa 1525 ab erschien es den Stechern lukrativ, Blätter nur für diesen Zweck herzustellen, man nennt sie deshalb Ornamentstiche. Zu unterscheiden ist zwischen solchen, die sofort als

Werkzeichnungen benutzt werden konnten: für ein Möbel, ein Gefäß, eine Dolchscheide, eine Gürtelschnalle u. dgl. — oder die lediglich das Ornament als Motiv gaben, den Technikern es überlassend, wie sie dasselbe anwenden wollten; das sind die Ornamentstiche im engeren Sinn. Dürers und Holbeins Entwürfe waren lediglich Zeichnungen. Holbein angehend, sagt Lichtwark höchst zutreffend: »Für die Entwicklung der deutschen Renaissance hat es kaum ein größeres Mißgeschick gegeben, als daß der feinste und größte Erfinder ihrer Blütezeit seine Entwürfe nicht durch Schnitt oder Stich vervielfältigt hat.« Die als Stecher sehr betriebsamen drei Brüder Hopfer in Augsburg haben nur fremdes Gut vervielfältigt. In selbständigen Erfindungen stehen die Nürnberger Peter Flötner, die Beham und Pencz und der ihnen nahe verwandte Westfale Aldegrever, später Augustin Hirschvogel und Virgil Solis obenan; durch sie wurde Nürnberg, das in der Baukunst keine große Rolle gespielt hat, doch ein wichtiger Herd der Renaissance. Weitere Namen von Ornamentstechern zu nennen muß der Spezialliteratur überlassen bleiben.

Wenn am Ornament der vorhandenen Baudenkmäler die Benutzung bestimmter Vorlagen — außer den eigentlichen Ornamentstichen kommt auch der Buchschmuck in Betracht — verhältnismäßig selten nachgewiesen werden kann, so beweist dies nur das Nichtmechanische der Benutzungsart. Aus den von A. E. Brinckmann festgestellten Fällen seien einige Beispiele herausgegriffen: Stiche von H. S. Beham sind benutzt für den Terrakottaschmuck eines Hauses in Rostock; der westfälische »Meister mit den Pferdeköpfen« am Rathaus zu Görlitz; derselbe an einem niederdeutschen Schrank von 1541; am häufigsten Aldegrever: in Kiedrich im Rheingau, in Oels in Schlesien, in Ingolstadt, in Tübingen, in Hildesheim. Dies ist lehrreich als Beweis, wieweit geographisch die Wirkung eines einzelnen Stechers reichen konnte. Natürlich sind die auf uns gekommenen Ornamentstiche nur ein Teil, und sicher nur ein kleiner, der im 16. Jahrhundert im Umlauf befindlichen.

## 2. DAS KUNSTGEWERBE.

Wir haben Epochen kennengelernt, die ihr Bestes in der Baukunst, andere, die es in der Plastik, noch andere, die es in der Malerei leisteten: einer Vormachtstellung des Kunstgewerbes sind wir noch nicht begegnet. Dies zu erleben war der späten Renaissance vorbehalten. In der Geschichte des deutschen Kunstgewerbes wird die Epoche von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Dreißigjährigen Kriege als ein goldenes Zeitalter gepriesen. Was indessen ein zweideutiger Ruhm ist, insofern er die Tatsache nicht aufhebt, daß der Kunst ihr Anteil an den Höhen des geistigen Lebens verlorengegangen war. Es hat einen schmerzlichen Nebensinn, aus der Fülle und dem Glanz des Kunstgewerbes zu erfahren, über welche Schätze künstlerischer Begabung Deutschland noch immer verfügte — nur daß sie nicht mehr für die freie, nur für die angewandte Kunst verausgabt wurden. Der Zügelung und Wegweisung durch eine überlegene Großkunst zu entbehren, ist für das Kunsthandwerk immer eine Gefahr.

Im Anfang bestand diese noch nicht. Die großen Meister der darstellenden Kunst, die eine Erweiterung des deutschen Formenschatzes nach der Renaissance hin erstrebten, haben sofort auch auf das Kunsthandwerk ihr Augenmerk gerichtet, in Dürers und Altdorfers Entwürfen noch in tastendem Kompromiß, in Holbeins schon mit geklärtem Stilwillen. Ob von den Entwürfen seiner deutschen Periode irgend etwas zur Ausführung gekommen ist, wissen wir nicht; nur von denen der englischen kann es angenommen werden. Sie sind das Formenreinste und Geistreichste, was in diesem Jahrhundert erdacht worden; was hätte aus dem deutschen Kunstgewerbe werden können, wenn er ihr Führer geworden wäre! Der einzige, der, immerhin mit Abstand, in seiner Nähe genannt werden kann, ist Peter Flötner (vgl. S. 191) in Nürnberg, der auch mit der Praxis in enger Fühlung stand (gesichert die Holzdekoration im Hirschvogelsaal). In Augsburg gab Daucher (S. 154) dem Kunstschreinergerbe die erste Anregung in der Richtung der Renaissance (Chorgestühl in der Fuggerkapelle). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde auf dem Grenzgebiet von Kunst und Kunsthandwerk Nürnberg der Vorort. Es gab hier, als Nachfolger der Kleinmeister, vielgewandte, auf allen Sätteln gerechte Könner, welche mit Bücherillustrationen und flüssigen, ebenso mühelos wie seelenlos hingeworfenen Historien in Kupferstich und Holzschnitt, zugleich mit immer reicher werdenden ornamentalen Kompositionen nicht müde wurden, der Schaulust der Zeitgenossen Nahrung zuzuführen. Virgil Solis († 1562) und Jost Amman († 1591) sind die fruchtbarsten (Abb. 423). Neben ihnen arbeiteten auf dem engeren kunstgewerblichen Gebiet Georg Wächter (Abb. 403) und Paul Flindt, in Frankfurt Theodor de Bry, in München Hans Mielich, in Straßburg Wendel Dietterlin (S. 235, Abb. 409, 410). So ergießt sich Jahr um Jahr ein übervoller Strom der Erfindungen von den Zeichentischen der Maler, weitergeleitet vom Buchhandel, in die Werkstätten der Handwerker, wo eine letzte materialgerechte Umformung vorgenommen wird. Bei so weitgehender Teilung und Wiedervereinigung der Arbeit — Zeichnung, Modell und Ausführung liegen in der Regel in drei verschiedenen Händen — ist es schwer zu bestimmen, wer eigentlich das für den Charakter des einzelnen Werks Entscheidende getan hat, und so müssen wir gestehen, daß für die strengere Kritik selbst die Träger berühmter Namen doch nur fließende Größen sind.

Wir wenden uns am besten gleich den einzelnen Fächern zu.

Die Schreinerarbeiten. Waren im Mittelalter die höchstgeachteten und gebildetsten unter den Kunsthandwerkern die Goldschmiede gewesen, so brachte die Renaissance die Schreiner in die vorderste Linie. Was damit zusammenhängt, daß der stärkste Bedarf jetzt

nicht mehr auf der kirchlichen, sondern auf der profanen Seite lag. Indem das 16. Jahrhundert die Dekoration der Wände und Decken wesentlich in die Hand der Schreiner legte, erweiterte sich der Umkreis ihrer Aufgaben ganz außerordentlich. Damit rückten sie nahe an die Architektur heran, ja sie fühlten sich selbst als Architekten, als Gelehrte, als »Vitruvianer«. Die Lehre der Welschen von den fünf antikanischen Säulenordnungen samt dem ganzen allegorischen Kram der Zeit ist ihnen seltsam zu Kopf gestiegen. Sie reden »wie Kunst- und Weltphilosophen« und greifen zur Feder, um ihre Ideen der Mit- und Nachwelt nicht vorzu-enthalten. Vom Ende des 16. Jahrhunderts ab entsteht eine eigene, höchst selbstbewußte Schreinerliteratur. Georg Haase, Hofschler in Wien, veröffentlichte 1583 »Künstlicher und zierlicher neuer, zuvor nie gesehener fünfzig perspektivischer Stuck aus rechtem Grund und Art des Zirkels usw.«. »Gott habe ihm«, sagt er in der Vorrede, »in seinem hohen Alter so wunderbaren, künstlichen, behenden Weg mitgeteilt, dergleichen er ohne Ruhm zu nehmen vorhin bei keinem andern gesehen.« Von 1596 ist die Sammlung der Straßburger Schreiner Veit Eck und Jakob Guckeyen, von 1599 die des J. J. Ebelmann von Speyer, von 1611 das »Schweiffbüchlein« Gabriel Krammers, Tischler und Pfeiffer in Ihrer röm. Kays. Maj. Leibtrabantenguardi, von 1615 die »Architektura« des Rutger Kaßmann. Sie erschienen zum Teil in mehreren Ausgaben und machen das schnelle Umsichgreifen der extravagant-barocken Moden anschaulich. Den Abschluß der Reihe bildet das um 1650 in Nürnberg erschienene »Neue Zierartenbüchlein« des Frankfurter Stadtschreiners Friedrich Unteutsch (Abb. 408), ein Katechismus des Knorpelstils, dem auch noch sein Nürnberger Kollege Georg Erasmus in seinem »Säulenbuch« von 1666, trotz breiter Lob-sprüche auf Vitruv, sich ganz ergeben zeigt.

Wie schon die Wanddekoration seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts den Sinn für behagliche Daseinsform vor der Neigung zu pompöser Repräsentation zurücktreten läßt, so geht gleichzeitig auch den Möbeln das Gleichgewicht zwischen Luxus und Bequemlichkeit verloren. Die in unseren Museen angesammelten Prachtmöbel geben natürlich kein Bild der Durchschnittsgewohnheiten, doch darf man glauben, daß auch in den mittleren bürgerlichen Kreisen eine gegen früher weit reichere Ausstattung durchgedrungen war. Die Geschicklichkeit der Handwerker war so verbreitet, daß die Preise nicht sehr hoch gewesen sein können, worauf dann die eigentlich Reichen in neuen kostbaren Stoffen, wie sie der überseeische Handel herbeiführte, ihre Auszeichnung suchten; Einlagen von Elfenbein und Ebenholz, Perlmutter, Schildpatt, Lapislazuli kamen wenigstens für die kleineren Mobilien in Anwendung. Einfach im Material und von einer unleugbaren stolzen Würde sind die großen Schränke; sie stehen auf den Vorplätzen, sie brauchen, um richtig zu

wirken, Luft um sich. Ein berühmter Schrank des Germanischen Museums von 1541 in der Art Peter Flötners weicht in der Anlage von dem Syrlinschen Schrank von 1465 (Bd. II, Abb. 717) nicht ab und wirkt bei allem Reichtum des Ornaments noch ruhig und klar. Im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte aber werden die deutschen Schränke vollständige kleine Bauwerke in Nachbildung des steinernen Säulenbaus, wie sie vice versa auch mehr als gut auf die Steinarchitektur zurückgewirkt haben. Die Einstellung der Zeit auf derbe Effekte verlangte nach überkräftiger Hervorhebung der Einzelheiten. Das struktiv Vernünftige wird vernachlässigt, beim Öffnen des Schrankes setzt sich diese ganze Säulenarchitektur in Bewegung, ja einzelne ihrer Glieder fallen in zwei Hälften auseinander. Im gotischen Schrank hatte sich die Erscheinung der Konstruktion angepaßt, jetzt macht sie sich von dieser ganz und gar unabhängig. — Der Platz der großen Schränke war in den Vorsälen, in den Wohnzimmern standen die Truhen. An ihnen wurde nur die Vorderwand ausgebildet, bald architektonisch, bald nach älterer Sitte mit großen figürlichen Reliefkompositionen. Auf Tische und Stühle legte die deutsche Renaissance wenig Gewicht. Charakteristisch ist dagegen der Einzug der Prunklust ins Schlafzimmer. Wie einfach hatte es darin, nach dem Zeugnis der Gemälde und Stiche, im 15. Jahrhundert noch ausgesehen. Jetzt mußten sich die Himmelbetten in gewaltige Prunkmaschinen verwandeln. Von Peter Flötner gibt es eine ganze Serie von Entwürfen.

Nun hat auch die Kirche die Kunsttischlerei in nicht ganz geringem Ausmaß in Anspruch genommen. Zwar der Altar kam erst spät und auch nur auf katholischer Seite in Frage. Ebenso sind neue Chorgestühle nicht eben häufig aufgestellt worden, dann natürlich mit Glanz (Fuggerkapelle in Augsburg 1518, Münster zu Bern 1522, Steingaden in Oberbayern 1534, Hofkirche, jetzt Dom zu Mainz um 1580, St. Michael in München 1589, Kloster Wettingen in der Schweiz Anfang 17. Jahrhunderts). Mit Kanzeln und Orgelbühnen aber wurde von etwa 1580 ab allgemein ein mächtiger Aufwand getrieben, nirgends mehr als in den norddeutschen Seestädten. Desgleichen mit den Senatsstühlen. Die Fürsten bauten ihre Emporen zu geschlossenen Stübchen um, oft mit Öfen, denn die langen Predigten nötigten, hier halbe Tage zuzubringen (die opulentesten Beispiele in der Schloßkapelle in Celle und im Schloß Gottorp in Holstein, Abb. 379). — Ein neues Feld eröffnete sich endlich dem Tischler in den an den Wänden und Pfeilern der Kirchen aufgehängten Epitaphen. Sie schließen sich in der Formenbehandlung den Steinepitaphen engstens an.

Gold und Silber. Den breitesten Raum nehmen hier die Trinkgefäße ein. Was sich davon erhalten hat, an sich nicht wenig, ist doch nur

ein sehr kleiner Teil dessen, was einst vorhanden war. Der Rat der Stadt Lüneburg besaß um 1600 gegen 300 Stück, teils Schau- und Prunkgerät, teils einfacheres Gebrauchsgeschirr; davon haben sich 37, zum Teil einzigartige, noch erhalten und bilden heute den bei weitem größten geschlossenen Bestand aus bürgerlichem Besitz. Die Nürnberger und Augsburger Werkstätten standen obenan, aber auch in München, Wien, Prag, Straßburg, Köln, Lübeck blühte die Kunst, und ganz gefehlt hat sie in keiner größeren Stadt. Aus den Zunftrollen kennen wir eine lange Liste von Namen, aber nur verhältnismäßig selten können wir einem bestimmten Meister ein bestimmtes Werk zuweisen. Was will es sagen, wenn es von dem Berühmtesten der Berühmten, dem Meister Wenzel Jamnitzer in Nürnberg (geboren 1508, gestorben 1585), heute noch etwa 20 beglaubigte Stücke gibt? Die edle Schönheit der Holbeinschen Entwürfe, von denen in England einiges, in Deutschland vielleicht nichts zur Ausführung gekommen ist, blieb unerreicht. Aber auch sonst entbehrten die Goldschmiede nicht der Mitwirkung der ausgezeichnetsten Künstler. Unerschöpflich groß ist die Erfindungsgabe schon in den Grundformen. Wir können nur andeuten. Obenan stehen die Pokale, manche von ganz kolossaler Größe, eher Tischaufsätze als wirkliches Trinkgeschirr. Ein flüssig bewegter, lebhaft rhythmisierter Umriß ist erstes Erfordernis, dazu eine verschwenderische Verzierung in getriebenem wie graviertem oder in Email aufgesetztem Ornament sowie in figürlichen Szenen aus Bibel und antiker Mythologie. Dann gibt es Humpen, Becher, Schalen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden nach italienischen Vorbildern die Gefäße aus geschliffenen und gehöhlten Halbedelsteinen als: Bergkristall, Jaspis, Onyx, Achat, aus Straußeneiern, Kokosnüssen, Nautilusgehäusen gebildet und vom Goldschmied aufs zierlichste gefaßt. Vor Verirrungen in fremde Stilbezirke — vergleiche die Tischler — haben sich die Goldschmiede zu hüten verstanden. Ihre vollendete Technik, der nichts unmöglich war, übersprang selten die Grenze des guten Geschmacks, und wir dürfen sagen, daß ihnen eine gebildete Kennerschaft der Besteller, zugleich anspornend und zügelnd, entgegenkam. Nicht das kostbare Material, sondern die Kunst bestimmte den Wert. Augsburg und Nürnberg arbeiteten in umfänglicher Weise für den Export. Wir finden aber kunstreiche Goldschmiede eigentlich überall, auch in kleinen Städten. Unendlich viel von ihren Arbeiten ist später in Zeiten der Not wieder eingeschmolzen worden.

Das 16. Jahrhundert war die große Zeit der Waffenschmiede. Wußte man von deutscher Kunst im Auslande sonst wenig, die Arbeiten der deutschen Waffenschmiede waren überall gepriesen. Die schönste Waffensammlung Europas, die Armeria Real in Madrid, ist voll von

Augsburger Arbeiten. Derselben Herkunft sind die berühmten Rüstungen Franz' I. von Frankreich und Sebastians von Portugal. Kolmann und Pfaffenhauser in Augsburg, Lochner und Knopf in Nürnberg, Wilhelm in Worms, Seusenhofer in Innsbruck waren an den europäischen Höfen bekanntere Namen als Dürer und Holbein. Es ließ sich nicht leugnen, für den Krieg war das Eisenkleid entwertet; desto zäher klammerte sich der romantische Sinn der Zeit an seine ästhetische Erscheinung. Mochte der Landsknecht in abenteuerlicher Kleiderpracht sich spreizen, dem Ritter gezieme der altertümliche Ernst der vom Scheitel bis zur Zehe geschlossenen Eisenrüstung; nur daß sie nicht mehr in der Schlacht, sondern im Festspiel getragen wurde. Kaiser Maximilian erfand eine neue Form des Harnischs. Von Karl V. wurde erwartet, daß er bei jedem Turnier in einer neuen Rüstung sich zeigte. Da an der Schmiedearbeit nichts mehr zu übertreffen war, warf sich der Ehrgeiz auf die Verzierung, wobei man zwischen zwei Methoden abwechselte: die eine betonte die Ränder, während die blanken Flächen der Spiegelung des Lichts überlassen blieben, die andere überzog alle Teile mit Schmuck: in Gravierung, Ätzung, Tauschierung und Treibarbeit. In der letzteren ein Wunder, so weich, als wäre es Modellierung in Wachs, ist die Rüstung des Kurfürsten Christian von Sachsen mit Szenen aus der Ilias und der Argonautensage. Die besten Schwertklingen wurden in Solingen gemacht und wanderten in Mengen nach Spanien, wo sie heute in Bausch und Bogen für Toledaner gelten. An den Schwertgriffen kam in köstlichster Klein- und Feinarbeit der schwierige Eisenschnitt zur Anwendung. Überaus schmuckreich sind die Dolchscheiden. Holbein, Aldegrever u. a. haben für sie Entwürfe gemacht. — Nun erbarmte sich die Kunst auch der nüchternen Feuerwaffen. Es gibt Geschützläufe von hoher Schönheit (diese allerdings in Bronzeuß). Suhl hatte schon im 16. Jahrhundert seine Gewehrfabriken. 1586 wurden 2500 Musketen in die Schweiz, 1600 ihrer 6000 nach Dänemark geliefert. An den Jagdgewehren der Fürsten wird das Rohr mit feinsten Einlagen versehen. Eiserne Kassetten wurden geätzt oder tauschiert, desgleichen Schlösser und Werkzeuge aller Art, wie Hammer, Zangen und Scheren. Rudolf II. besaß einen ganz und gar in Eisen geschnittenen Lehnstuhl, den die Schweden aus Prag entführten. Reiche Verwendung hatten die schmiedeeisernen Gitter, u. a. als Lauben über öffentliche Brunnen. Sie sind stilistisch streng der Technik angepaßt; es will bemerkt sein, daß architektonische Motive an ihnen ganz fehlen. — Nun kam auch das Gußeisen in Aufnahme. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vervollkommnete sich der Eisenguß soweit, daß ihm figürliche Kompositionen anvertraut werden konnten. Er hat seine Verwendung hauptsächlich als Ofenplatte, teils mit Kacheln kombiniert, teils auch schon so, daß der ganze Ofen daraus zusammengesetzt wurde. Hie und da finden sich auch gußeiserne Grabplatten.

Die Bronze erlangte im Kunstgewerbe nicht die Bedeutung wie in Italien. Unter den Geräten des täglichen Gebrauchs hatte das Zinn den Vorrang, seitdem im 16. Jahrhundert die Gruben des Erzgebirges sich öffneten. Die anerkannt besten Zinnsachen lieferte Nürnberg. Mehrere Meisternamen sind überliefert, der bekannteste Kaspar Enderlein.

Keramik (deutsch: Hafnerarbeit). Sie ist ein Spätling des deutschen Kunsthandwerks, fast wie aus dem Dunkel tritt sie im 16. Jahrhundert hervor. Die vornehme Erscheinung italienischer und französischer Keramik erreicht sie nicht, sie bewegt sich in einer volkstümlicheren Sphäre. Den ersten Anstoß zu künstlerischer Behandlung der Hafnerarbeit gaben die Öfen. Von ihrem Auftreten am Schluß des 15. Jahrhunderts haben wir im zweiten Bande gesprochen. Die Form veränderte sich nicht, es blieb bei viereckigem Unterbau auf Füßen und schmalerem achteckigem Oberbau, eine Neuerung war die Ersetzung der tief ausgebuchteten Topf- und Nischenkacheln durch flache, tafelförmige. Hier war es dann leicht, aus vorhandenen, beliebig oft zu verwendenden Modellen das reichste Zierwerk auszupressen, während die einfache Grundform des Ganzen vor zu großer Unruhe schützte. Eine Gefahr bestand eher darin, daß die Hohlform nicht scharf genug ausfiel und daß durch zu dicke Glasur die Modellierung noch weiter verwaschen wurde. In den vornehmen Nürnberger Werkstätten (hervorragend schöne Beispiele auf der dortigen Burg) wurde wohl eine zusammenhängende ornamentale Komposition erreicht, häufiger aber ist jede Kachel ein Bildchen für sich, womit der Ofen zu einer Art Bilderbuch wird. Die Hafner selbst konnten die Modelle nicht herstellen; die Holzschnitzer, die es für sie taten, haben ihrerseits wieder die umlaufenden Stiche und Plaketten nach Kräften ausgebeutet. Zu loben sind die Hafner dafür, daß sie der Versuchung, zu tief in die Architektur hineinzusteigen, lange widerstanden. Schließlich erlagen sie ihr doch. Das beweisen die vier pompösen Kolossalöfen im Rathaus zu Augsburg (Abb. 381). — Außer den Öfen machten die Hafner auch Geschirr aller Art mit aufgesetztem und bunt bemaltem Relieforament. Augustin Hirschvogel in Nürnberg soll zuerst die »antiquitatische« Art eingeführt haben. Doch ist unter dem, was die Sammler und Händler »Hirschvogelkrüge« nennen, nichts beglaubigt. Majolikaarbeiten sind sehr selten. — Das verbreitetste Geschirr ist das Steinzeug. Hier wird nicht erst, wie bei der vorgenannten Gattung, durch Glasur der weiche Kern oberflächlich gehärtet, sondern die Masse wird in hoher Glut vollkommen dicht und klingend hart gebrannt; dabei wird die Kieselsäure des Tons durch die verdampfenden Salze in eine dünnglasige Schicht verwandelt. Man nannte sie damals Kölner Krüge, weil sie von Köln aus in den Handel kamen, der Sitz der Fabrikation

war das Land zwischen Sieg und Lahn. Die produktivste Zeit ist die von 1550 bis 1630. Jünger sind die Fabrikate aus Kreußen in Franken. Die Kölner Krüge verdienten sich ihren Beifall nicht nur durch ihre Dauerhaftigkeit, sondern auch durch ihre gute, straffe Form. Im Zierwerk sind sie für diese Zeit ungewöhnlich einfach.

Das Fensterglas. Seine große Mission für den Kirchenbau war abgelaufen. Die Veränderung der Technik, die von der musivischen Zusammensetzung zu eigentlicher Malerei überging, forderte zu einer dem Tafelbild vergleichbaren Verwendung auf. Man begrüßte es als einen hochschätzbaren Fortschritt, daß seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Herstellung eines annähernd weißen Glases gelang. Auf Helligkeit der Stimmung ist ohnedies die Renaissance gerichtet. So kam es, daß man die farbige Verglasung auf Randleisten und zentral eingesetzte Stücke beschränkte. Der liebste Gegenstand dafür waren Familienwappen. Nach Baldungs und Holbeins Vorgang haben südwestdeutsche, besonders schweizerische Maler (Jost Amman, Tobias Stimmer, Christoph Maurer, Daniel Lindtmayer) diese Gattung im Schwang erhalten.

Derweilen das gemalte Fenster auf ein schmales Altenteil sich zurückzog, wurde der Günstling des Tages das Hohlglas, Gefäßglas. Bis dahin verstanden allein die Venezianer es rein und durchsichtig herzustellen. Sie hüteten ihr Geheimnis aufs strengste, unter Androhung von Todesstrafe. »Es herrschte in den interessierten Kreisen eine Unruhe ähnlich wie bei dem Suchen nach dem Porzellan am Anfang des 18. Jahrhunderts.« Der Rat von Nürnberg, der Herzog Albrecht IV. von Bayern ließen es sich viel Geld kosten. Gegen Ende des Jahrhunderts und auf lange Zeit hinaus hatten die Glashütten des Böhmerwalds und Fichtelgebirges den Vorrang. Das älteste deutsche Trinkglas ist nicht älter als 1547. Während die zierlichen venezianischen Stengelgläser sorgsam gehütete Schaustücke blieben, begnügten sich die deutschen Gläser bei beträchtlicher Größe mit einfachen Formen, und da die Glasmasse von Unreinigkeiten nicht frei war, deren Beseitigung nicht gelang, zog man vor, sie mit opaken Emailfarben zu bemalen; das ist die eigentliche deutsche Art. Also Übertragung der Glasmalerei auf das Hohlglas. Gern wurden auch Inschriften, sinnige und scherzhafte, hinzugefügt. Wie ja auch bei vielen anderen Gelegenheiten, z. B. an den Fachwerkhäusern, die Spruchweisheit gern neben dem Bilde sich einen Platz suchte.

### 3. DIE KUNSTKAMMERN.

Zu charakteristisch im Bilde der Spätrenaissance, als daß wir an ihnen vorübergehen dürften, sind die Kenner, Liebhaber und Sammler. Diese Interessen gehörten so sehr zum guten Ton, daß an keinem auf

höhere Bildung Anspruch machenden Fürstenhof die Kunstkammer fehlen durfte. Auf dem langen Wege von den Schatzkammern der mittelalterlichen Kirchen und Burgen zu den Museen der Neuzeit stehen sie in der Mitte. Von den ersten unterscheiden sie sich dadurch, daß sie keine Gebrauchsgegenstände, nur Sehenswürdigkeiten enthielten, von den letzteren durch den Ausschluß der Öffentlichkeit; eben daß sie nur für die Augen weniger Bevorzugter da waren, dieser Nimbus des Sekreten, machte sie ihren Besitzern wertvoll. In diesen Sammlungen der nordischen Liebhaber — anders als in den italienischen, wo sie getrennt blieben — fließen künstlerische und wissenschaftliche Interessen unterschiedslos ineinander und zerfließen dann wieder in ein vagierendes Phantasieleben. Etwas wirklicher Kunstsinn ohne Zweifel, aber noch mehr Spielerei zum Zeitvertreib müßiger vornehmer Leute; etwas ernstliche Wißbegier, aber noch mehr kindliche Neugier, Lust am Seltsamen, Mysteriösen und Abenteuerlichen; etwas Vorführung lehrreicher Musterstücke, noch mehr barocke Anhäufung von Abnormitäten: — »nach damaligen Begriffen ein Universum, nach heutigen ein Chaos«. Jedoch ein Chaos, das auch seine Poesie hatte. Könnten wir durch Geisterbeschwörung einen Liebhaber von damals in die methodisch geordneten Museen von heute versetzen, er würde sie sicher geistlos und langweilig finden. Was alles gab es nicht in einer einzigen Kunstkammer zu sehen? Astronomische, physikalische, musikalische Instrumente; ausgestopfte fremde Tiere; seltsam geformte Erzstufen; abenteuerliche Korallenbildungen und Konchylien; Greifenklauen und Eingehörne; mexikanische Götzenbilder und kalikuttischen Federkopfpfutz; ein Stück des Strickes, an dem Judas sich erhängte; ein Zapfen von den Zedern, aus denen der salomonische Tempel gebaut worden war; mikrotechnische Wunderwerke von raffinierter Schwierigkeit, wie ein ganzer Kalvarienberg in einer Federspule oder ein Dutzend Gesichter aus einem einzigen Kirschkorn geschnitzt und mit nur durch das Vergrößerungsglas zu lesenden Inschriften; eine antike Bronzestatue; eine Zeichnung Albrecht Dürers; Spieluhren mit winzigen Automaten; venezianische Gläser; römische Kaisermünzen; chinesische Lackarbeiten, — so ging es durcheinander: Antiquitäten, Raritäten, Kuriositäten, ein herrliches *theatrum mundi* nach damaligem Begriff, nach unserem eher Dr. Fausts und Wagners Laboratorium. Genug, wir befinden uns auch hier in der geistigen Atmosphäre viel mehr des Barocks als der Renaissance. Aber man glaube nicht, daß die fürstlichen Sammler ihre Liebhaberei leicht nahmen: vielmehr sind sie mit dem für das Zeitalter charakteristischen umständlichen Fleiß auch an dies Geschäft gegangen.

Unter den fürstlichen Sammlern des späteren 16. Jahrhunderts der tätigste, ausdauerndste, auch für die schwachen Seiten des ganzen Wesens besonders bezeichnend, war Herzog Albrecht V. von Baiern (1550

bis 1579). Was er für Neuschöpfungen der Kunst aufgewendet hat, bedeutet daneben wenig. Auch unter den Beweggründen seines Sammel-eifers spielt eigentlicher Kunstsinn nur eine kleine Rolle. Die Kunst, für die er wirkliches Verständnis besaß, war die Musik, seine von Orlando di Lasso geleitete berühmte Kantorei umfaßte 47 Sänger und Musiker und kostete ihn viel Geld. Wie es mit der Kunstliebe seines Vaters Wilhelm IV. bestellt gewesen war, geht aus den beiden Hauptaufgaben hervor, die dieser sich gestellt hatte: eine möglichst reichhaltige Serie von Darstellungen berühmter Schlachten und die Bildnisse berühmter Frauen aus der Bibel und römischen Geschichte. Albrecht erhob seine Augen höher; sein Ehrgeiz ging darauf, eine wirkliche Antikensammlung zustande zu bringen; sie war die erste in Deutschland; für diese, seine mit endlosen Mühen, Verdruß und Kosten erworbenen Lieblinge richtete er einen prachtvollen Marmorsaal ein, den er sein Antiquarium nannte. Der Herzog hatte zwei Agenten in Mantua und Venedig, die ihn nach Kräften betrogen — wozu wären denn nordische Barbaren da? Es gelang ihm wohl, die unverschämten Preise herunterzudrücken, aber immer noch war die geringe Ware hoch überzahlt. Meistens ganz wehrlos stand er den gefälschten Namensinschriften und frischgebackenen Falsifikaten gegenüber. Die im Antiquarium aufgestellten Statuen waren dreiste Flickarbeiten aus Marmorfragmenten und Gips. Am höchsten galten dem Fürsten seine Porträtbüsten römischer Cäsaren, Feldherren und Dichter; bis auf 192 Nummern hatte er sie gebracht, nur war leider von ihren Namen noch nicht ein Dutzend richtig. Viel Gutes indessen, doch mehr durch Zufall, befand sich unter den Kleinbronzen, Gemmen und Münzen. — Im Verhältnis zu dem sonst üblichen kunterbunten Sammelwesen war die Trennung des Antiquariums von der Kunstkammer ein großer Fortschritt. Lesen wir die Inventare der letzteren, so sind wir wieder mitten in der Kuriosität. Der Herzog widmete sich ihr mit deutscher Gründlichkeit. Da waren z. B. die Porträts von 345 beachtenswerten Mördern. Die fürstlichen Porträtserien umfaßten alle großen europäischen Herrscherhäuser. Sie gingen bis auf Karl d. Gr. und Friedrich Barbarossa zurück, mit ihrer Echtheit war es also nicht anders als mit der der römischen Büsten beschaffen. Albrecht hinterließ seinem Sohn die für jene Zeit sehr achtbare Schuldenlast von 236000 fl. Das meiste hatten doch wohl seine überaus prächtigen Feste und der Aufwand in Kleidern und Kleinodien verschlungen. Wir besitzen noch ganze Codices mit Zeichnungen der für ihn ausgeführten Goldschmiedearbeiten.

Noch berühmter als die Münchener Kunstkammer war die von Kurfürst August begründete in Dresden. Allerdings besaß man hier nichts, was sich dem Antiquarium hätte an die Seite stellen lassen. Antiken kamen erst im 17. Jahrhundert hinzu. Dagegen gab es unter den Gemälden eine Serie von Kaiserbildern von Cäsar bis Domitian,

angeblich Kopien nach Tizian; auch sonst berühmte Namen, wie Dürer und Lucas von Leyden, die aber vor der Kritik nicht standhalten können. Kleine Alabasterkopien nach Michelangelos Tageszeiten von den Mediceergräbern waren bereits von August I. erworben, später Originale von Giovanni da Bologna. Weitaus den breitesten Raum nahmen aber die kunstgewerblichen Kostbarkeiten und mechanischen Instrumente und Spielwerke ein; August war nicht nur einer der berühmtesten Trinkhelden seiner Zeit, sondern auch ein Liebhaber der Erdkunde und Erdmessung und ein geschickter Drechsler; mehrere seiner subtilen Elfenbeinarbeiten haben sich erhalten, wie auch ein Verzeichnis der von ihm verfertigten chirurgischen Instrumente und der mittels derselben von Arm- und Beinbrüchen geheilten Personen. Auf festlich gedeckter Tafel sah man allerlei Automaten ihr Spiel treiben: die Kurfürsten machten vor dem Kaiser die Reverenz; ein elfenbeinernes Schiff fuhr hin und her, während die Matrosen kletterten und die Segel bedienten; ein Turm von Babel erregte mit seinen vielen beweglichen Figuren in Gold und Silber besonderes Erstaunen; ein Elefant schlürfte Wasser; ein Pfau schlug sein Rad; die Göttin Deianira ließ sich entführen. Dieser Geschmack blieb am Dresdener Hof ständig. Noch August der Starke hat an der »Geburtstagsfeier des Großmoguls«, bei der 132 Figuren vorüberdefilierten, seinen Hofjuwelier Dinglinger, einen Künstler hohen Ranges, acht Jahre lang arbeiten lassen.

Unter den Habsburgern gab es nach Ferdinand I. keinen einzigen, dem die lebende Kunst nennenswerte Förderung verdankt hätte, wohl aber mehrere große Sammler. Maximilian II. tat sich als solcher hervor, noch mehr sein Bruder Erzherzog Ferdinand, der Schöpfer der Ambraser Sammlung. Am meisten aber machte Kaiser Rudolf II. von sich reden. Die aus seinen in Spanien verbrachten Jugendjahren mitgebrachte krankhaft überspannte Meinung von seiner Würde hinderte diesen melancholischen Sonderling nicht, den Staatsgeschäften den Rücken zu kehren, um in der Abgeschiedenheit der Burg zu Prag unter seinen Kunst- und Bücherschätzen mit Antiquaren und Alchimisten als ein Donquixote der Gelehrsamkeit ein höchst wunderliches Wesen zu treiben. Sicher hat er in den Kunstdingen ein großes Wissen besessen, aber kein lebendiges; es ist bezeichnend, daß er nichts gebaut hat. Wie er neben einem Tycho de Brahe und Kepler die zweideutigsten Betrüger und Schmarotzer unter seinen Hofgelehrten hatte, so befand sich in seiner Gemäldesammlung neben großen Namen — Dürer, Holbein, Tizian, Correggio — elender Schund. Und seine Kunstkammer überbot nicht nur an Kostbarkeit — der Goldwert wurde bei seinem Tode auf 17 Millionen geschätzt —, sondern auch an Grillenhaftigkeit alle Rivalen. Ein tiefes Geheimnis umgab seine Schätze, neugierige Fremde konnten indessen durch Bestechung der Hofbeamten zuweilen einen Blick in sie tun.

Maximilian von Baiern, der Sieger in der Schlacht am Weißen Berge, ließ sich mit einigen der wertvollsten Stücke belohnen; der große Rest kam 1648 als Beute nach Schweden.

Maximilian von Baiern, wie er seine Mitfürsten als Politiker überragte, stand er auch als Sammler auf einem höheren Niveau. Ausgaben für die Kunstkammer hören unter ihm auf, er war Kunstsammler im engeren und eigentlichen Sinn. Seine persönliche, sehr lebhaft Neigung gehörte der älteren deutschen Kunst. Zäh und zielbewußt, wie in allen seinen Handlungen, abwechselnd mit Geduld und Gewalt, ging er auch hier zu Werke. Den Nürnbergern entriß er Dürers Apostel (bei denen er die anstößigen Bibelsprüche entfernte) und den Paumgärtner Altar, den Frankfurtern die große Himmelfahrt Mariä (die später bei einem Brande in der Residenz zugrunde ging); außerdem besaß er von Dürer noch 12 kleinere (nicht durchweg zweifelsfreie) Stücke, vom älteren Holbein das große Bild des Lebensbrunnens, das nachher nach Lissabon kam.

Wir haben nur die wichtigsten Sammler aufführen wollen, möchten aber nicht schließen, ohne einen Mann zu nennen, dessen hinterlassene Papiere einen höchst lehrreichen Einblick in das ganze Treiben gewähren. Wir meinen den Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer. Er war halb Diplomat, halb Kunsthändler, an allen Fürstenhöfen bekannt, Berichterstatter in Kunstmarkt- und Weltangelegenheiten, Vermittler von Aufträgen an die Augsburger Werkstätten und Aufkäufer von Antiquitäten, ein unermüdlicher Beobachter und Notizensammler, um einige Grade weniger unkritisch als die sonstigen Agenten, und wegen seiner Uneigennützigkeit überall geehrt. Von dreiundzwanzig seiner Reisen sind Tagebücher erhalten und beträchtliche Bruchstücke seiner enormen Korrespondenz, allein an den Herzog von Pommern aus den Jahren 1610 bis 1617 hundertundeinundvierzig Briefe. Unter seiner Aufsicht entstand der berühmte »Pommersche Kunstschränk«, eine übervolle Kunstkammer in Liliputformat. Durch die aus Baiern vordringende Gegenreformation wurde er aus seinen städtischen Ämtern verdrängt (wie Elias Holl) und ist in Armut gestorben 1647, ein Jahr vor dem Westfälischen Frieden.

