



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

2. Kapitel. Die Baukunst der Renaissance und des Frühbarocks

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

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, abge-schrägt, 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 Rippen-netz, 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 Geistes-richtung, 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-
14*

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.

Rathaustruppe 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 gotischer 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 Staius 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 Staiusschen 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 Dachkerker; 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 Prälatenhaus 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 Baucharakter 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 Kromschrödersche 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 Binnentreppe 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 erschweren 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, Wandschränke 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 gravitätischer 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 umfangreiche 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.