



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Baukunst

Dohme, Robert

Berlin, 1885

Neuere Zeit

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96051](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96051)

Die neuere Zeit.

Die neuen Zeit

Die Renaissance.

Unsere Erzählung hat die Periode vom Aufkommen der gotischen Konstruktionen an bis zum Eintreten der antikisierenden Formenwelt als Ganzes zusammengefaßt, um ein übersichtliches Bild des allmählichen Ausreifens und Umbildens des gotischen Organismus zu bieten. Wiederholt aber wies die Darstellung darauf hin, wie inmitten der gotischen Zeit sich bereits neue bauliche Ideale vorbereiten, wie der Rhythmus der Bewegung, um mit Jakob Burckhardt zu reden, bereits während der Herrschaft der gotischen Details wieder in den der Massen umsetzt. Denn, um es kurz zu sagen, bereits im fünfzehnten Jahrhundert bricht, wie allerwärts in der europäischen Kultur, so auch in der deutschen Architektur die neue Zeit herein. Freilich in weniger augenfälliger Weise als in Italien.

Dort entwickelt sich die neue Weltanschauung auf Grund des Nationalcharakters und der nie erstorbenen Tradition der Antike frühzeitig nach der formalen Seite. So breiten Platz nimmt ja das Ausblühen der Künste in der dortigen Bewegung überhaupt ein, daß wir heute in erster Linie an dieses denken, wenn von Renaissance die Rede ist. In Deutschland dagegen tritt das siegreiche Vordringen neuer Ideen überwiegend auf intellektuellem Gebiet zu Tage: der Kampf um geistige Güter drängt hier das Interesse am Formalen in den zweiten Rang. Ist dem für Schönheit und Stilgefühl besonders fein organisierten Italiener des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts die Kunst, selbst da, wo sie nur Dienerin der Kirche sein soll, Genuß um ihrer selbst willen, ja oft völlig Selbstzweck, so sieht das transzendentaler gestimmte Gemüt des Deutschen in ihr mehr ein Mittel zum Zweck: bald ist sie ihm wirkliche Dienerin seiner Andacht, bald gilt sie ihm (als Bilderchronik) an Stelle des geschriebenen Wortes, bald wird sie ihm Rüstzeug im Kampf der Parteien. Dazu kommt, daß in Deutschland die Verbindung mit der Antike fehlte. Nur mühsam findet im fünfzehnten Jahrhundert der Gelehrte zu ihr den Weg; dem Volk ist längst jede fruchtbringende Erinnerung an sie abhanden gekommen. So entbehrt die Bewegung in Deutschland von vornherein jener klassischen Zucht, die sie in Italien hat; mehr ins allgemeine geht hier der Drang; es ringen die Geister auf allen Gebieten nach Befreiung aus den Banden, in die das Mittelalter Denken und Leben gelegt. Erst nachdem dies Streben zu einem gewissen Abschluß gekommen, beginnt das Interesse für die Welt der Erscheinungen, die Freude am Schönen und reich Geschmückten weit und breit durch Land und Volk Wurzel zu schlagen, beginnt jenes Erblühen ohnegleichen namentlich der gewerblichen Künste, wie es die Zeit von 1525 bis 1575 zeigt.

So fern stand in dem Jahrhundert von 1450—1550 der Deutsche der Antike, daß der Humanismus bei uns nie sonderliches Verständnis im Volke gefunden. Wird auch alle Zeit unvergessen bleiben, was Männer wie Reuchlin, Erasmus, Celsus, Wimpfeling und viele andere zur Förderung der geistigen Güter der Nation beigetragen; die gelehrte Arbeit in der Stube des Humanisten hat bei uns doch nur wenig dazu beigetragen, die neue Zeit heraufzuführen. Die Massen des Volkes sind es recht eigentlich, in denen der Geisterfrühling sproßte. Sie sind die Träger jener großen religiösen Bewegung, des Kampfes um die Emanzipation der Geister aus den Banden Roms, der einen Kernpunkt der ganzen Bewegung bildet. Fuß im Anfang, Luther auf der Höhe der Periode sind doch nur die Chorführer, recht eigentlich die Individualisierung des Volksgeistes ihrer beiden Nationen. Die Massen des Volkes sind auch die Träger jener wilden sozialen Ideen, welche in den Bauernkriegen und dem Treiben der Wiedertäufer das Land durchtoben. Und größeren Raum nimmt diese Seite der Bewegung ein, als man zumeist glaubt. Jener Prozeß der „drei gottlosen Mäler“ Georg Pencz, Bartel und Hans Sebald Beham zu Nürnberg im Jahre 1524 ist ein gewichtiges Zeugnis dafür, wie weit in jener Zeit selbst kommunistische Anschauungen in den Städten um sich gegriffen. — Auch die weltumwälzende Erfindung der Buchdruckerkunst kommt in Deutschland sofort den weiten Schichten des Volkes zu gut, während sie in Italien zunächst nur gelehrten Zwecken dient. Eins der frühesten Druckwerke, welche Gutenbergs Pressen verlassen, der Türkenbrief, ist bereits eine auf weiteste Verbreitung im Volke abzielende Gelegenheitschrift.

Was die Druckerpresse ferner mit ihren zahllosen Streitschriften für die Verbreitung der Reformation in weite Kreise gethan, ist bekannt. Und je weiter sie ins Volk bringt, desto nachhaltiger fördert sie den Sieg der neuen Weltanschauung, deren wichtigster Grundstein einer sie ist. Zudem sie das Gedächtnis und Wissen der Menschheit dem Einzelnen zu eigen macht, lehrt sie ihn allmählig anders sehen, beobachten, urteilen, giebt sie ihm die Möglichkeit, die eigene Auffassung an der fremden zu prüfen. Es wächst die Sicherheit seines Denkens, seines Wissens und damit die Lust am weiteren Forschen. Alle Wissenschaften reifen zu neuem Leben und, gestützt auf diese Hilfsmittel, wandelt der menschliche Geist jetzt neue Bahnen: neuen Welten forscht er nach auf unserem Himmelskörper und zugleich dringt sein suchendes Auge in die ungemessenen Himmelsräume und ebenso in die Fülle der ihn zunächst umgebenden Erscheinungen, ihre Gesetze, ihre Zusammenhänge zu ergründen. — Der Bann, der so lange auf der Naturerkenntnis gelegen, ist gebrochen.

Neben diesen Errungenschaften geht die Fülle der neuen Erfindungen einher, der mathematischen Instrumente, der Uhren, der Globen; als Vorläufer der Buchdruckerkunst selbst die Erfindung des Holz- und Kupferstiches, jener beiden ebenfalls auf Wirkung in die Breite abzielenden Kunstgattungen.

Auch in der politischen Gestaltung des Landes führt das fünfzehnte Jahrhundert die Anfänge einer neuen Zeit herauf. Überall ein Gären und Versuchen; es sinken die bisherigen Ordnungen, aber noch nicht sogleich gewinnt das Neue feste Gestalt. Die alte Herrlichkeit des Reiches schwindet unter den letzten Luxemburgern dahin; was später noch den Kaisernamen gefürchtet macht, das ist die Bedeutung des jedesmaligen

Trägers als Territorialherrn. Ein neues Staatsrecht erwächst allmählig auf den Trümmern der alten Lebensverfassung.

An der nordwestlichen Grenzmark des Reiches nun, den Niederlanden, tritt inmitten einer Bevölkerung, in der ähnlich wie zu Florenz, ein reicher Handelsstand Iugus- und Kunstfördernd gewirkt hatte, die neue Zeit zuerst in der Kunst in die Erscheinung: zur gleichen Zeit etwa, in der in Italien Masaccio arbeitet, schaffen die Gebrüder van Eyck. Liebevolles und gewissenhaftes Versenken in die Natur, Freude an der Unterscheidung und Charakteristik des individuellen Lebens in ihr in seinen Besonderheiten, kurz im Gegensatz zur bisherigen idealen Richtung der Kunst, ein völlig neues intimes Verhältnis zur Natur, und, dadurch erzeugt, der Realismus in der Darstellung, das ist das allgemeine Wesen der Renaissance in der Malerei. Aber auch auf diesem Gebiet wieder bei aller Gleichheit der Voraussetzungen ein scharfer nationaler, durch das Verhältnis zur Antike wesentlich bedingter Gegensatz zwischen Italien und Deutschland. Des Italieners Sinn für formale Durchbildung und stilvolle Behandlung erstrebt als höchstes Ziel die Erkenntnis und Betrachtung der menschlichen Gestalt in all ihren Lebensäußerungen. In diesem Ringen tritt das Interesse an der übrigen Natur zurück. Anders der Germane. Bei ihm bestimmt das besonders intime, rührend kindliche Verhältnis, in dem er zu allen Zeiten zur Natur gestanden, auch von vornherein den besonderen Charakter seines künstlerischen Realismus. Die Welt der Erscheinungen sieht er als ein Ganzes, von dem der Mensch nur ein Teil. Dessen Einzelercheinung interessiert ihn weniger, als vielmehr sein Leben mit und in der ihn umgebenden toten Natur. Diese ist ihm eben nicht tot; sondern mit jenem liebevollen Sinn für die Einzelheiten, der das alte Erbteil seines Volkes, erfaßt sein Auge das eigentümliche Leben in den Objekten. Dies künstlerisch zu ergründen, das Verhältnis der Dinge zueinander im Raume, das Spiel von Luft und Licht, den Schimmer, mit dem sie die Dinge umkleiden, den Ton in der Farbe, mit einem Wort all das, was wir das eigentlich Malerische nennen, zu schildern, ist sein Kunstideal. Die Monumentalität der Darstellung, die stilistische und lineare Schönheit der Komposition sind ihm gleichgültiger. In der künstlerischen Ausbildung dieser Besonderheiten aber ist ihm die Vervollkommenung der malerischen Technik durch die Eycks eine unentbehrliche Voraussetzung.

Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ist bekanntlich der Einfluß der niederländischen Malerei bereits weit und breit durch Deutschland gedrungen. In Kolmar in Augsburg, in Nürnberg, in Schwaben, überall regt sich in den Malerschulen der neue Geist. Und die Architektur wäre unberührt von ihm geblieben? Für sie begänne die Wende der Zeiten wirklich erst mit dem Eindringen der neuen, von Italien her eingeführten Formen, d. h. zu einem Termin, an dem die Bewegung der Geister bereits den Höhepunkt überschritten? Das wäre doch nur möglich, wenn die ganze Renaissance in der deutschen Architektur sich auf das bloße Annehmen fremder Formen beschränkte, wenn darüber hinaus nicht auch in die künstlerischen Ziele ein neuer Geist eingezogen wäre! — Es geht aber, wie wir im vorigen Kapitel gesehen, jenem Einzug der italienischen Details ein ganzes Jahrhundert unklaren Suchens voraus, in dem die allmählig sich geltend machende neue Weltanschauung

erschauern und noch im Gewande der alten Zeit auftritt. Erst die Betonung dieser Erscheinung aber schafft das Verständnis der folgenden Zeit: denn sie bildet die Frührenaissance der architektonischen Ideen.

Von einer Umwälzung der Formen konnte schon deshalb im fünfzehnten Jahrhundert nicht die Rede sein, weil man in Deutschland damals nichts anderes kannte, als die überkommenen gotischen Formen. Denn was hatte der Deutsche mit den Denkmälern des Altertums in Italien gemein? Ihm war die künstlerische Begeisterung der Italiener für die untergegangene Formenwelt zunächst weder verständlich noch sympathisch. Viel zu gering waren ja in seinem Lande die Reste der Antike, um allgemeines Interesse erregen zu können. Und selbst wenn er bereits im fünfzehnten Jahrhundert Vitruv studiert hätte, würde dies ohne Anschauung zu keinem praktischen Resultat geführt haben. Wuchs doch selbst in Italien die Kenntnis der Renaissance nur sehr allmählig über den Bezirk der toskanischen Architektur hinaus. Noch in den sechziger Jahren ist sich der Florentiner Filarete in Mailand, bei aller Begeisterung für die Antike, gründlich unklar über die Formenwelt derselben. Weiß er doch von keinem anderen Unterschied zwischen den verschiedenen Säulenordnungen als Differenzen in den Verhältnissen! Viel später, um 1480 erst, setzt die Renaissance in Venedig ein. Und jene Werke des neuen Stiles waren zunächst kleine Bauten und standen, als sie fertig und aller Augen sichtbar waren, doch immer nur vereinzelt unter der Fülle älterer, mehr imponierender Monumente. Auch fehlte der Masse der Deutschen, die als Rompilger, Kriegsmänner oder Kaufleute über die Alpen zogen, durchaus die Schulung des Auges im Sehen von Kunstwerken; sie haben von der neuen Bewegung, die sich um sie herum vollzog, sicher nur wenig bemerkt; nichts von der italienischen Begeisterung für die Antike heimgebracht. Das Schweigen der gesamten Litteratur ist ein gewichtiges Zeugnis dafür! Und selbst dem deutschen Künstler, der etwa nach Italien kam und die Werke der Renaissance sah, fehlte die italienische Vorbildung für das Verständnis. Ihre Prinzipien blieben ihm zunächst noch unverständlich. Deß haben wir in Dürer ein klassisches Zeugnis! Was er sich in Venedig an Renaissance erschaut und daheim in allerlei Entwürfen verwertet hat, das ist nicht nur phantastisch bunt, sondern vor allem tektonisch völlig unverstanden. Es zeigt zugleich in dem Verquicken alter und neuer Formen, daß Dürer wohl das Neue, wie er es eben gesehen, aufnehmen, aber das Alte deshalb nicht abwerfen will. Und gleiches gilt von seiner ganzen Zeit und noch darüber hinaus!

Verwirrend konnte für diese auch nur vieles von dem wirken, was sie sich an italienischen Formen aus illustrierten Büchern, z. B. dem Polizilo, erschaute. Wer vermag zu sagen, ob die wunderliche deutsche Balustersäule nicht auf derartige nichtarchitektonische Vorbilder zurückgeht!

Der Versuch aber des fünfzehnten Jahrhunderts, den Geist der neuen Zeit in die überlieferte Formenwelt zu gießen, mußte fehlschlagen; denn einerseits war die Kraft der gotischen Bildungen erschöpft, und zu siegreich anderseits in glänzendsten Schöpfungen die Renaissance in Italien und ebenso auch schon in Frankreich zum Durchbruch gekommen. Nach jeder Richtung hin eine höher entwickelte Kunst, als

die Gotik in jenem Zustande der Zersetzung, mußte sie bei dem beständigen Wechselverkehr der Völker auch in Deutschland allmählig zur Herrschaft gelangen. Aber es verdient Beachtung, wie langsam und allmählig sich dies vollzieht; wie man auch im sechzehnten Jahrhundert mit Liebe festhält am Alten. Noch lange mischte sich in naiver Weise alte und neue Detailbildung.

Außere Umstände kommen hinzu, um zunächst das Entstehen eines solchen Übergangsstiles zu begünstigen. Der Deutsche lernt die Renaissance nicht in Toscana kennen, sondern in Norditalien, in Mailand und Venedig, jenen Orten, an denen die klassische florentiner Kunst bereits einen stark dekorativen, oft schon spielenden Beigeschmack erhielt; und seinen für phantastisch-üppigen Schmuck besonders empfänglichen Sinn reizt gerade dies barocke Element der norditalienischen Frührenaissance, das Zerlegen der Fassaden in kleine Horizontalabschnitte, die Randelabersäulen, die Halbrunden, mit Akroterien aller Art geschmückten Giebel, die Verkröpfungen und ebenso das realistische Ornament. Freude am Schmuck einerseits, ein für klassisches Maßhalten ungeübter Sinn andererseits, endlich die naturalistische Richtung seiner eigenen Kunst bringen den Deutschen dazu, diese ihn anziehenden Eigentümlichkeiten noch zu steigern. Und nur zu leicht verzerren sie sich in seiner Hand gelegentlich bis zur Karikatur, da ihm die Grundgesetze des neuen Stils vorerst noch unverständlich sind. Nur eine Dekoration, nicht mehr erscheint er ihm! —

Einst war es ein Fortschritt gewesen, daß die Kunstübung aus den Händen der Geistlichkeit in das Laienelement überging und so volkstümliche Basis gewann. In der Hauptzeit des Mittelalters aber war für den Laienkünstler nur in der Kunst Platz. Auch darin lag anfänglich noch ein Vorteil: die großen Domhütten vermochten ihren Gliedern eine ganz andere Ausbildung zu geben, als der Durchschnitt sie sonst erlangt hätte. Dem Ansehen, der schulbildenden Kraft dieser Hütten ist wesentlich das Erblühen der Gotik zu danken. Allmählig aber war das Wesen der dortigen Kunstübung in Schablone und Virtuosität übergegangen, waren die Architekten zu Handwerkmeistern herabgesunken. Jener Drang nach wissenschaftlicher Erkenntnis, jenes Verständnis für Wesen und Geist der antiken Kunst, wie sie in der florentiner Architektenwelt im fünfzehnten Jahrhundert lebten, fehlt, soweit die Resultate zu einem Urteil berechtigen, selbst im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland noch zumeist.

Schon die italienische Renaissance ist sich dieses Gegensatzes zwischen den mittelalterlichen Steinmessen und dem auf anderer wissenschaftlicher Basis stehenden modernen Architekten wohl bewußt. Filarete betont dies in seinem Traktat ausdrücklich. Die deutschen Renaissancearchitekten aber lösen sich nur allmählig aus den Banden des Handwerkertums; so wird es denn fast natürlich, daß nicht sie die Initiative für die Einführung der neuen Formen ergreifen, sondern die Maler, die Vertreter jener Schwesterkunst, welche im Norden überhaupt jetzt die tonangebende ist. Seit den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts regen sich Renaissance motive ziemlich gleichzeitig in den Niederlanden und in Süddeutschland in den Gemälden. Studien in Italien selbst und nach Deutschland gelangende Kupferstiche sind die Vorbilder. Was dargestellt wird, sind zunächst Einzelheiten, phantastisch dekorative Aufbauten, mit deren konstruktiver Echtheit es häufig schlimm bestellt ist.

Viel herrliche Blüten treibt in ihrer weiteren Entwicklung die deutsche Renaissance

hier und dort, deren phantastische Buntheit oft genug durch künstlerischen Sinn geabelt ist; aber die feste Gesetzmäßigkeit eines auf konstruktiven Grundlagen erwachsenden, an der Lösung bestimmter Probleme erstarkten Stiles fehlt ihr für die ganze erste Periode der Entwicklung. Sind auch Vorkommnisse wie jenes Braunschweiger äußerst selten, wo der Bau des Turmes der St. Andreaskirche eingestellt wird, „weil man zur Lehre Luthers übergetreten“, so hat doch unverkennbar die reformatorische Bewegung zunächst im hohen Maße ungünstig auf den Kirchenbau bei Katholiken und Protestanten gewirkt: die Zahl der nennenswerten Arbeiten der Art im ganzen sechzehnten Jahrhundert beträgt kaum ein Duzend, und darunter bleiben die meisten an Raumentwicklung oder künstlerischer Durchbildung noch erheblich hinter den Werken der älteren Zeit zurück. Somit wird der Baukunst gerade dasjenige Feld der Thätigkeit entzogen, auf dem sie bisher ihre größten Schöpfungen zu leisten gewohnt war. Auch Profanbauten, die schon in der Grundrissdisposition die monumentale Baugesinnung der neuen Zeit zur Schau bringen, sind, wie weiter unten im einzelnen zu belegen ist, selten.

Dann fehlt auch in Deutschland der Einfluß jenes künstlerisch begabten Dilettantentums, welches, Wissenschaft und Kunst vereinigend, so wesentliche Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Formgebung zur Klassizität der Hochrenaissance hatte. Zwar regen sich auch bei uns hier und da Ansätze hierzu, aber die Bewegung läuft sich schnell tot. So ist der Nürnberger Arzt und Humanist Walter Rivius eifrig bemüht, das Studium des Vitruv in Deutschland heimisch zu machen. Im Jahre 1548 erscheint seine Übersetzung desselben nach der Ausgabe des Cesariano von 1521: ein Jahr früher hatte er bereits die „Neue Perspektive“ nach italienischen Vorbildern herausgegeben. Aber ein Einfluß seiner Werke auf die Baupraxis ist nicht nachweisbar. Dem Bedürfnis der Techniker scheint eine neben Rivius erblühende reiche Litteratur mehr genügt zu haben, die unter dem Titel von architektonischen Lehrbüchern im Grunde nur Vorbildersammlungen für allerlei Details, wie Säulen, Fenster, Thüren, Giebel, Kamine, Portale, Fries- und Rahmenfüllungen u. s. w. bot. Nichts ist geeigneter als diese Werke, Zeugnis abzulegen von der rein äußerlichen Erfassung der Renaissanceformen. Den Anfang hatte gleichfalls ein Humanist, der fürstlich Simmernsche Sekretär Rodler, mit seinem „schön nützlich Büchlein und Underweisung der Kunst des Messens“ im Jahre 1531 gemacht, in dem er Dürers Schriften, die nur dem höher entwickelten Intellekt verständlich seien, populär machen will; im Grunde aber, nach italienischen Vorbildern, die ganze Lehre der Perspektive auf eine Angabe von Musterbeispielen beschränkt, aus denen der praktische Zeichner die Prinzipien derselben entnehmen und zu gleicher Zeit die neuen Formen, wie sie sich im Kopfe Rodlers gestaltet hatten, studieren konnte*). Und leicht genug mochten in den Augen der Massen die neue Wissenschaft der Perspektive und die neuen Kunstformen sich zu einem gemeinsamen Wesen verbinden: beide kamen aus Italien als Kinder desselben Geistes, und beide fand man fast stets vereint in den italienischen Lehrbüchern, mochten diese die Perspektive behandeln oder die Baukunst lehren.

*) Dies Auflösen einer mathematischen Wissenschaft in eine Reihe von Musterbeispielen ist für die Zeit schon deshalb nahe gelegt, weil ihr die theoretische Begründung des Distanzpunktes noch unbekannt ist.

Aber welcher Unterschied zwischen dem Ernst der italienischen Theoretiker, denen die architektonische Schönheit als „vernunftgemäße Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen“ erscheint, „so daß weder etwas hinzugefügt noch hinweggenommen werden kann, ohne dies zu beeinträchtigen“ und der Schmuck nur „das hinzutretende Licht und die Ergänzung dieser Schönheit“ ist^{*)} zu den deutschen viel weniger auf Eurythmie der Massengliederung, als auf phantastisch-originellen Schmuck abzielenden Erfindungen. Immer wilder und barocker werden diese Lehrbücher im Lauf der Jahre; immer mehr geht in ihnen der Inbegriff des Wesens der Baukunst in äußerlicher phantastischer Dekoration auf. Oft fragt man sich, ob denn diese Formen überhaupt für Architekten oder nur für Schreiner gedacht seien; und in der That haben gelegentlich auch Schreinermeister derartige Vorlagen für den Architekten geschaffen. Ihre Höhe erreicht diese wilde Phantasterei, welche alles übertrifft, was das italienische Barock in seiner schlimmsten Zeit geleistet, in den vielverbreiteten Werken des Straßburger Baumeisters Wendel Dietterlein. Sehr wohl kannte er die italienische Baukunst; er muß sich daher in seinen Arbeiten in bewußtem Gegensatz zu ihr gefühlt haben. — Was im Anfang der Periode aus unzureichender Kenntnis keimte, das war im Laufe der Jahrhunderte zu selbständiger eigenartiger Entwicklung gelangt!

Schon Dürer hat das charakteristische Wort für die architektonische Richtung seiner Zeit gesprochen, wenn er sagt, es sei „der Deutschen Gemüt, daß gewöhnlich alle, die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Façon dazu haben, die zuvor nie gesehen wäre.“ Das ist es! und wenn der deutsche Architekt dann hörte, daß Vitruv, das große klassische Vorbild der Zeit, fünferlei verschiedene Säulenordnungen doch nur für den gleichen Zweck lehre, dann kam er sich wohl gar in seinem Streben nach immer neuen Erfindungen ganz vitruvianisch vor. Sagt doch Dürer selbst: „in den Teilen ist nicht ein Ding gut, sondern viele Dinge sind gut, wer sie weiß zu machen; darum muß man danach suchen: wie denn der hochberühmte Vitruvius und andere danach gesucht haben und gute Dinge gefunden; aber damit ist nicht aufgehoben, daß nicht anderes, das auch gut sei, gefunden werden möge.“ — Und von allen deutschen Künstlern hat sich doch niemand mit solchem Ernst in die wissenschaftliche Ergründung der Kunstgesetze seiner Zeit vertieft wie dieser selbe Dürer!

Das Schlagwort „Vitruv“ war eben damals bereits viel weiter in Deutschland verbreitet, als man nach den gleichzeitigen Bauten vermuten sollte. Setzt doch wieder Dürer bereits voraus, „daß es keinen berühmten Baumeister oder Werkmeister gebe, der Vitruv nicht kenne“. Aber für „vitruvianisch“ wurde in den meisten Fällen alles angesehen, was überhaupt die neuen Formen aufwies.

Wenn so der Theoretiker im Anfang der Bewegung bereits das Recht der freischaffenden Phantasie auf die Erfindung immer neuer Varianten derselben Grundform betont, so ist kein Wunder, daß — eine Folge hiervon — auch die Praxis ein buntes, regelloses Spiel der Formen zeigt. Um so phantastischer und willkürlicher aber ist daselbe, je weniger diese neue Dekoration irgend welchen ihr eignenden

^{*)} Alberti, De re aedificatoria VI, 2.

konstruktiven Hintergrund hatte. In allem Struktiven blieb man vielmehr noch lange in der gotischen Idee stecken: die reichen Kraggewölbe auf Rippen halten sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts, die mittelalterlichen Spindeltreppen an einzelnen Orten gar bis in den Anfang des folgenden; so kommen sie z. B. noch 1603 am Schloß zu Bevern vor. Erst im Jahre 1583 nimmt man den von Leo Battista Alberti zuerst in Mantua aufgebrachten Kirchengrundriß mit dem einen mächtigen, an den Seiten von Kapellen gesäumten Schiff auf. Es sind die Jesuiten, welche ihn in ihrer Kirche St. Michael zu München damals zuerst nach Deutschland bringen.

Vergeblich sucht man im Lande nach organisch sich entwickelnden Neubildungen der konstruktiven Gedanken!

Das gerade ist der große Gegensatz zwischen der Architektur des sechzehnten Jahrhunderts und der der älteren Perioden in Deutschland:

Die mittelalterliche Entwicklung ergibt ein Bild fortschreitenden Ausreifens einem bestimmten Ziele zu, an dessen Verwirklichung die Künstler der verschiedenen Zeiten und Gegenden unbewußt arbeiten. Als dann die Aufgabe der mittelalterlichen Kirchenbaukunst in der Schaffung der fünfschiffigen gotischen Kathedrale in möglichster Vollkommenheit gelöst ist, bietet die weitere Durchbildung der Hallenkirche bis zum Schlusse der Periode noch eine Variante des Problems. Mit der Renaissance aber tritt an Stelle dieser Zielstrebigkeit ein planloses Umhertasten: das, was bis dahin der Führer der architektonischen Entwicklung gewesen und im Heimatlande der neuen Formen nach wie vor blieb, die kirchliche Baukunst, tritt infolge der reformatorischen Bewegung, wie schon oben betont, in Deutschland zurück. Aber auch die Profanarchitektur krankt an den politischen Verhältnissen des Landes. Es fehlt hier ein zentralisierender Fürstenhof, an dem ein mächtiger Wille, große Aufgaben in großen Mitteln durchführend, Vorbilder der Entwicklung schaffte. Die politische und finanzielle Kraft der deutschen Fürsten reibt sich auf in Sonderinteressen; in Sonderinteressen auch die des Kaiserhauses. Es ist, als ob der gewaltige Gedanke der Reformation, den die Nation mit ihrem Herzblut durchgeführt, das große Wollen auf anderen Gebieten erschöpft hätte. Vergeblich sucht man im ganzen sechzehnten Jahrhundert in Deutschland nach jener Monumentalität der politischen Gesinnung, wie sie beispielsweise der Papstthron am Anfang und am Ende dieser Periode in Julius II. und Sixtus V. gesehen. Und wie auf politischem Gebiet fehlt der große Sinn auch auf architektonischem. So sehr geht diese Zeit in der Kunst im kleinen auf, daß selbst das, was einzelne kunstliebende Fürsten von der Produktion ihrer Zeit fordern, klein gedacht ist. Den charakteristischen Typus dafür sieht der Beginn des Jahrhunderts auf dem Kaiserthron. Während in Italien die Monumentalität der Kunstgesinnung selbst bei Duodezherzshern wie den Malatesta von Rimini oder gar den Fürsten von Carpi hervortritt, weiß der deutsche Kaiser den größten Künstler seines Reiches nicht anders zu verwerten als durch Aufträge für Holzschnitte; Illustrationsarbeiten, die er zudem noch unzulänglich zahlt. Auch derjenige Kirchenfürst, in dem wirklich ein Stück italienischen Mäcenatentums steckt, Kardinal Albrecht von Brandenburg, hat sich trotz der Fülle seiner Unternehmungen nur einmal zu großen Gesichtspunkten aufgeschwungen; und auch dies eine Mal fällt die Lösung kleinlich aus; es ist die durchaus monumental intendierte Friedhofsanlage

zu Halle mit ihren ringsumlaufenden Arkaden, eine Schöpfung einzig in ihrer Art in Deutschland — aber ohne jede Großartigkeit in der Ausführung. Wie schwächlich erscheinen diese Bogengänge neben der vornehmen Bildung jeder Loggia an einer toscanischen Villa! — Selbst der in seinem Resultat bedeutendste Auftrag, zu dem ein deutscher Fürst sich in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erhebt, ist Stückwerk. Als Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz den nach ihm genannten Flügel am Heidelberger Schloß aufführen läßt, da plant er keineswegs einen Umbau der alten unregelmäßigen Buranlage im ganzen, wie jeder Italiener oder Franzose in seiner Lage gethan hätte, sondern von Anfang an will er dem bestehenden Konglomerat von Bauteilen nur ein neues Glied hinzufügen; dies freilich so vollkommen wie möglich. — Ganz Deutschland vermag in dieser Zeit nicht ein einziges groß konzipiertes und groß durchgeführtes Werk aufzuweisen, wie es unter vielen anderen aus romanischer Zeit etwa die Buranlage Heinrichs des Löwen zu Braunschweig, aus gotischer das Haupthaus des Deutschen Ordens zu Marienburg und an der Schwelle des siebzehnten Jahrhunderts wieder der Residenzbau zu München ist. — Aber nur an großen Aufgaben reifen die großen Meister!

Infolge der Ungunst der Verhältnisse auf monumentalem Gebiet sucht die künstlerische Phantasie der Nation andere Bahnen. Mächtig breitet sie sich aus im Handwerk, in den Kleinkünsten; dort eine Fülle schön gegliederten und köstlich ornamentierten Gerätes schaffend, das Innere des Hauses bis in alle Einzelheiten hinein mit der Weihe künstlerischen, in liebevoller Sorgfalt durchgeführten Schmuckes ausgestaltend. Und mit der Wohnung schmückt sie den Menschen selbst; die Pracht, die künstlerische Durchbildung der Kleidung und des Geschmeides erreichen jetzt ihren Höhepunkt. In neuer Gestalt nur zeigt sich eben die künstlerische Kraft unseres Volkes: ist ihm jetzt das Monumentale versagt, so weiß es dafür dem Kleinen eine schillernde Fülle von Schönheit und Gestaltenreichtum abzugewinnen.

Die wachsende Bedeutung des Kunsthandwerks aber wirkt wieder zurück auf die architektonische Arbeit — nicht zum Vorteil derselben. Denn der Sinn für reiche Ausbildung des Details überwuchert allmählig die tektonischen Grundgedanken. Dazu die willkürliche Umbildung des klassischen Kanons der Gliederungen. So macht denn schließlich die Hochrenaissance kaum noch einen Unterschied zwischen der Formgebung bei Holztäfelungen im Innern der Häuser und der ornamentalen Ausbildung der Fronten in Hausstein, denn es fehlt dem ganzen Stil der feste, die Ornamentik in bestimmte Bahnen bannende konstruktive Hintergrund. Ist aber derselbe in der That nur eine willkürliche, die bisherigen Formen verdrängende Dekoration, welche mit dem inneren Wesen des jedesmaligen Baues nichts zu thun hat, so wird die Frage nach dem Ort des ersten Auftretens dieser neuen Motive natürlich von mehr nebensächlicher Bedeutung. Auch sind gerade die frühesten Lebensäußerungen des neuen Stils so bescheidener Art, ihre Formbehandlung dabei zumeist eine so unklare, daß schulbildende Kraft diesen ersten Vorläufern nicht beivohnt.

Zunächst handelt es sich nur um eine Reihe dekorativer Arbeiten, deren älteste, soweit unsere heutige Kenntnis reicht, die Elisabethkirche zu Breslau in der Grabplatte des 1488 verstorbenen Peter Zentwisch und seiner bereits fünf Jahre früher ver-
schiedenen Gattin besitzen würde, wenn nämlich dies Denkmal unmittelbar nach dem

Ableben des Zentiviv gemacht worden, wie dies ja allerdings im allgemeinen die Sitte damals war und noch heute ist. Die Neuerung beschränkt sich bei dieser Reliefplatte im wesentlichen auf die Bildung einer noch mit halb gotischem Blattwerk decorierten Pilasterstellung. Vom Jahre 1497 datiert dann das Portal des sogenannten Federlhofes in Wien, von 1499 eine Wappentafel am Eingangsthor der Burg Breunberg im Odenwald, auch diese beide noch sehr bescheidene und arg mißverständene Regungen der Renaissance. Anderes ähnliches mag hier und da noch verborgen sein. Seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts aber erst mehren sich die Beispiele dieses langsam sich klärenden Übergangsstils.

In all jenen frühesten Zeugnissen der beginnenden Renaissance übertrifft noch das archäologische Interesse die künstlerische Bedeutung der Werke; erst im Jahre 1514 entsteht ein Werk, in dem sich dieser Mischstil trotz aller Naivetät der Auffassung zu künstlerischer Freiheit abklärt: der Grabstein des Erzbischofs Udo von Gemmingen im Dom zu Mainz. Verwandter Art, wenn auch nicht so grazios, ist die reiche Decoration von sechs Fenstern im Domkrenzgang zu Regensburg, an denen das gotische Grundprinzip, die Maßwerktheilung des Fensters, die Statuen unter Baldachinen an den Leibungen, das gotische naturalistische Blattwerk bereits durchsetzt sind mit einer Fülle von phantastischen Renaissance-motiven. Und bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein dauern die Beispiele derartiger Mischformen im Decorativen. Aber all das sind doch nur Spielereien mit neuen Motiven; Decorationen, die noch nicht ernste Architektur sind!

An die Lösung einer architektonischen Aufgabe höheren Ranges im neuen Geiste wagt sich zuerst Meister Hans Schweiner aus Weinsberg, als er in den Jahren 1513—29 den Turm der St. Kilianskirche zu Heilbronn errichtet. Schwerlich hat er die Renaissance in ihrer Heimat gesehen; Skizzen, Stiche und Holzschnitte allein werden ihm von derselben eine Anschauung gegeben haben. Dazu greift er — vielleicht im guten Glauben, analog den italienischen Architekten zu verfahren — auf die „alten Bauten“ seiner Heimat, den romanischen Stil, zurück. So entsteht über strengerem Unterbau eine achteckige, sich in vier Absätzen verjüngende Turmspitze in völlig phantastischer Architektur, an deren Formen die Gotik zwar ausgeschlossen ist, aber wirkliche Renaissance-motive doch auch nur eine sehr kleine Rolle spielen. Nur die beiden oberen Geschosse zeigen festere Anlehnung an — norditalienische Holzschnitte. Das Ganze ein Versuch, wie ihn Zeiten der Gärung hervorbringen, interessant als solcher, aber ohne Einfluß für die Stilentwicklung. Denn diese geht schnell über derartige embryonische Schöpfungen hinweg; als der Turm von St. Kilian abgerüstet wird, da ist die Renaissance bereits im Lande ziemlich allgemein verbreitet.

Dafür hatten in erster Linie die Reichsstädte Augsburg und Nürnberg, namentlich die erstere, gesorgt.

Lebhafter noch als in Nürnberg waren in Augsburg die Handelsbeziehungen mit Italien; beruht doch das Aufkommen des Fugger'schen Hauses im fünfzehnten Jahrhundert, um nur dieses eine glänzende Beispiel zu erwähnen, zum guten Teil auf seinem transalpinen Handel. Wenn nun schon der junge Dürer im Jahre 1494, offenbar angeregt von dem, was er daheim von Italien gehört, einen kurzen Besuch wenigstens in Venedig machte, von dem ein Nachklang wohl in jener Renaissancearchitektur auf

dem Blatt der Marter des heil. Johannes in der Apokalypse (1497) lebt, so lag den Augsburger Künstlern die Studienfahrt nach Italien um dieselbe Zeit noch erheblich näher. Manch einer von ihnen mag damals über die Alpen gewandert sein. Ent-

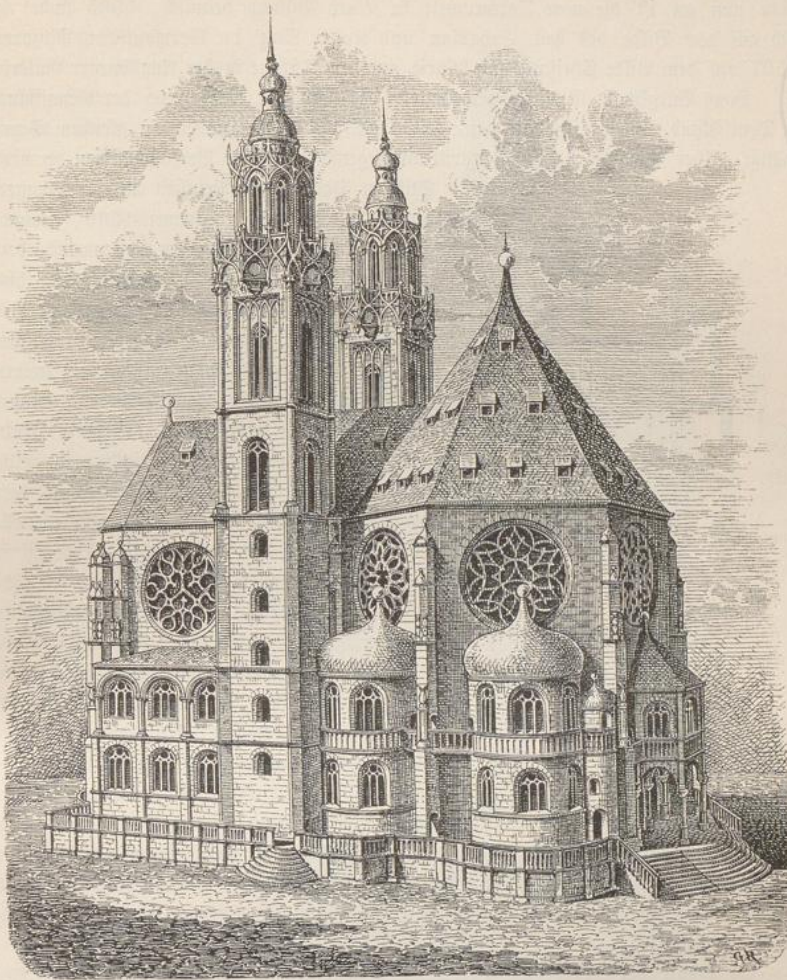


Fig. 242. Modell der Kirche zur „Schönen Maria“ in Regensburg.

scheidend für die Entwicklung aber wurde erst die Reise des jungen Hans Burgkmair in den neunziger Jahren. 1498, fünfundzwanzigjährig, ist Burgkmair wieder in der Heimat; 1501 kommt unter seinen Lehrlingen bereits ein Italiener, der Venezianer Gasparo Straffo, vor. Und nicht vereinzelt ist damals dieses Auftreten eines italienischen Malers in Augsburg; auch anderweit werden solche genannt. Zu

demselben Jahre 1501 nun tritt auch die Renaissance in Burgkmairs Arbeiten auf, und zwar in dem Bilde „die Basilika des heil. Petrus“ aus der Gemäldefolge der Basiliken Roms, an der er mit anderen für den Kreuzgang der Nonnen des St. Katharinenklosters arbeitete (korinthische Pilaster, rundgieblißes Portal in weißem Marmor u. s. w.). Von nun an ist die neue Formenwelt in seinen Bildern heimisch; 1505 findet sie sich auf dem Bilde des heil. Sebastian und Kaiser Max' im Germanischen Museum, 1507 auf dem Bilde Christus und Maria auf dem Throne in der Augsburger Galerie.

Hans Burgkmair ist unter den Malern der wichtigste Wegbereiter der Renaissance in Deutschland. Neben ihm ist dann seit 1508 der ältere Holbein in gleichem Sinne thätig. Aber schon ein Jahr später tritt im Gegensatz zu diesen Versuchsstadien der neue

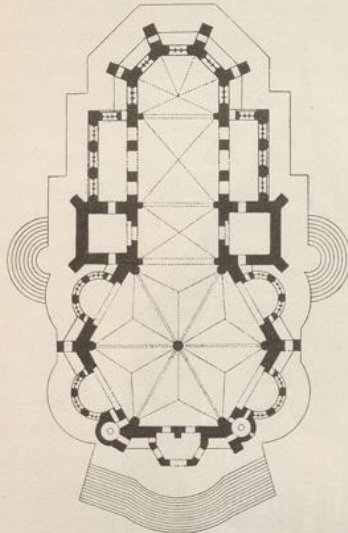


Fig. 243. Grundriß des Kirchenmodells zur „Schönen Maria“ in Regensburg.

Stil in italienischer Reinheit in der Fuggerkapelle zu St. Anna (begonnen 1509), genauer gesagt, in der Bekleidung der Seitenwände derselben auf. So normal venezianisch sind hier Aufbau, Verhältnisse, Profilierungen, daß dies ein Deutscher nur nach längerer praktischer Arbeit in Venedig zu schaffen fähig sein konnte. Die gesamte deutsche Renaissance hat nichts so Formenreines aufzuweisen, die ganze Frühzeit zugleich nichts in der Architektur so völlig Ornamentloses. Unwillkürlich bietet sich hier der Vergleich mit dem damals gerade vollendeten Neubau des Fondaco de' Tedeschi in Venedig, bei dessen Errichtung der Verzicht auf skulptierte Arbeit durch die Staatsbehörden ausbedungen war. Es wäre eine ansprechende Hypothese anzunehmen, daß die Fugger Girolamo Tedeschi, den Meister jenes Kaufhauses, nach Augsburg beriefen. Nur fehlt jeder Beweis. — Eine ungleich schwächere Kraft spricht aus dem ältesten Teile des heutigen Fugger-

palastes, einem 1515 errichteten kleinen Hofe. Mit seinen unteren Arkaden und dem flachen Balustradengeschmückten Dache ist er eine ziemlich strenge Kopie venezianischer Vorbilder. Aber wie roh und unverstanden sind die Details, wie wenig vornehm das Raumgefühl. Wie wenig versteht dieser Mann noch die Vorzüge der Fuggerkapelle zu würdigen.

Es lohnte der Mühe, die Bedeutung Augsburgs für die Verbreitung der Renaissance in Deutschland im einzelnen zu verfolgen; hier müssen ein paar flüchtige Notizen genügen. 1516 malt der Augsburger Meister Michael den Hauptaltar für die Marienkirche zu Danzig, dessen Architektur die Kenntnis der Renaissance zeigt; 1518—1522 fertigt der Bildhauer Adolf Dowher den großen steinernen Aufbau für den Hochaltar der Stadtkirche zu Annaberg im Erzgebirge im neuen Stil; und zwar ist dies Werk offenbar unter Einfluß der Fuggerkapelle entstanden. 1519 macht Hans Gneber aus Augsburg einen Entwurf für die Kirche zur „Schönen Maria“,

welche in Regensburg nach Vertreibung der dortigen Judenschaft an der Stelle der Synagoge errichtet werden sollte. Zwar gelangte Huebers Projekt nicht in der ursprünglichen Form zur Ausführung, aber sein Modell ist noch erhalten, ein wertvolles Denkmal für die Entwicklungsgeschichte.

Unzweifelhaft war Meister Hueber in Mailand gewesen, hatte dort die Hinnneigung der italienischen Renaissance zum Zentralbau kennen gelernt und im besonderen den altchristlichen Rundbau von San Lorenzo studiert. Unter dem Einfluß dieses Werkes komponiert er eine sechsseitige Zentralanlage mit Kuppel und Zeltdach darüber. Jede Seite ist im Oberaden durch ein großes, mit

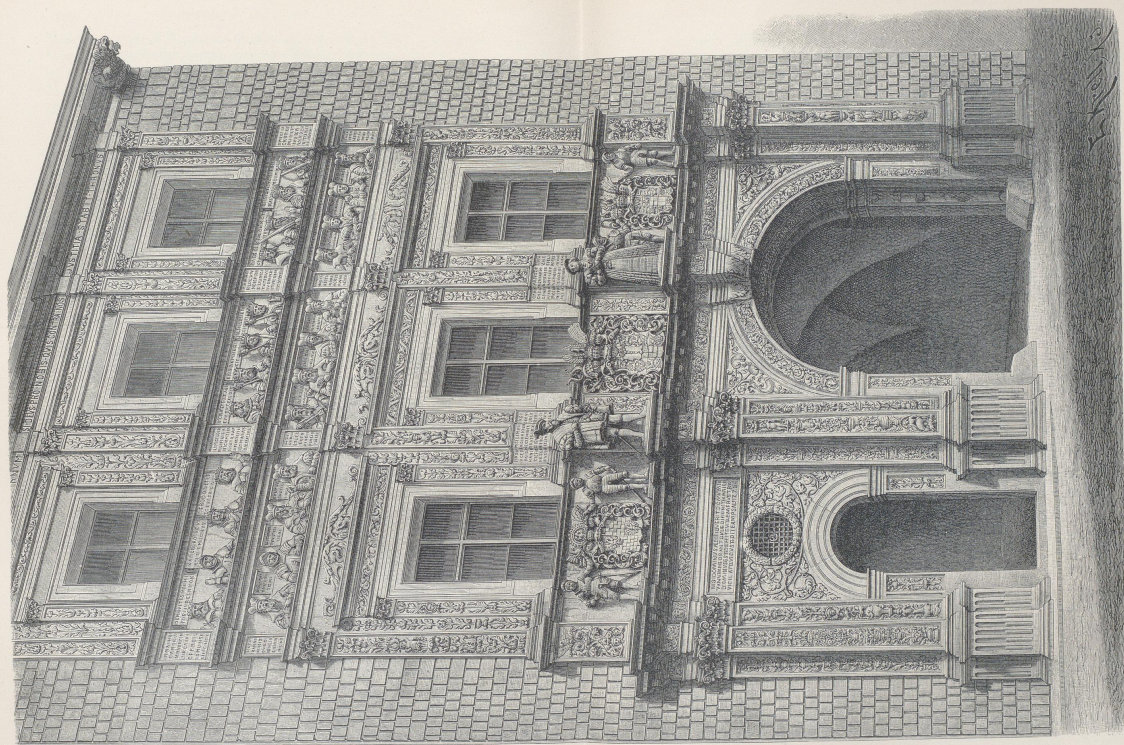


Fig. 244. Marktbrunnen zu Mainz.

Maßwerk geschlossenes Rundfenster durchbrochen und darunter durch je eine große halbrunde zweigeschossige Apside, die eine halbe Zwiebelkuppel deckt, erweitert. Am Haupteingang ist die Apside aus drei Seiten des Achtecks geschlossen und unten in einer von korinthischen Säulen getragenen Vorhalle geöffnet. An diesen Rundbau schließt sich ein Langchor mit zwei, ihn nach süddeutscher Art flankierenden Türmen, die unter allerlei gotischen Reminiszenzen schließlich wieder in Zwiebelkuppeln enden. Das ganze Gebäude ist dann in Erweiterung einer schon am Regensburger Dom vorkommenden Idee von einer durch Balustraden abgeschlossenen Plattform umgeben, zu welcher breite Freitreppen hinaufführen. Freilich bleibt Hueber weit hinter seinem altchristlichen Vorbilde zurück, auch ist seine Wölbung des Zentralraumes noch gotisch gedacht; aber trotzdem bildet der Entwurf in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Architektur etwas völlig Eigenartiges. An der Pforte der neuen Zeit tritt ein Meister auf, welcher mit der kaum keimenden formalen Erkenntnis zugleich neue konstruktive Gedanken anstrebt, — und zwar ähnliche Gedanken, wie die, welche in Italien in weiterer Ausreifung zum Wunderbau von St. Peter führen. Aber seine Zeit verstand ihn nicht. Sie verwirft sein Projekt, greift zum gewohnten Langhausbau zurück, nur einzelne formale Motive, wie Rundbogenfenster und lisenenartige Pilaster von der neuen Zeit aufnehmend.

Nachdem die Periode des Suchens überwunden, klärt sich um 1530 ein Stil ab, der aus der ornamentreichen, norditalienischen Frührenaissance hergeleitet ist. Die Certosa bei Pavia, der Hof des Dogenpalastes in Venedig, der Palazzo del Consiglio in Verona sind etwa die Vorbilder dafür. Und nur wenig Unterschied zeigt die Behandlung, ob italienische Meister den Bau leiten, wie beispielsweise am Schloß zu Brieg (Jacopo Baar [Parr] aus Mailand; 1547—75 in Schlesien nachweisbar) oder deutsche. Überall die gleichen charakteristischen Formen: die Balustersäulen, die Bildnismedaillons, das naturalistische Blattwerk, die Delfphine, Sirenen, die halbrunden Giebel, die Vorliebe für Pilasterarchitektur mit aufsteigenden Laubwerkfüllungen der Pilaster, das Hineinziehen von Kindergruppen und Vögeln in das Blattwerk. Dies selbst bietet mannigfache Varianten; im Süden zeigt es Hineinigung zu jenem bekannten ficusartigem Blatt der Kleinmeister, im Nordwesten ist es an einzelnen besonders hervorragenden Werken der Holzschnitzerei (Kapitelsaal am Dom zu Münster, Ratsstube zu Lüneburg) unter offenbarem Einfluß der Aldegreverschen Formgebung gezeichnet u. s. f. Gemeinsame Züge dieses Stiles sind ferner die Lust, ganze Bauteile mit dieser reichen Dekoration zu überspinnen, sowie die flache Behandlung des Reliefs. Denn in dieser Frühzeit will man nicht nur durch Licht und Schatten in den skulptierten Teilen wirken, sondern die ganze Front wird zugleich polychrom behandelt. Alle skulptierten Glieder waren entweder ganz vergolbet oder in blau, grün, rot unter reichlichem Zusatz von Gold bemalt; die glatten Wandflächen deckten ornamentale oder figürliche Malereien, die bald in voller Nachahmung des farbigen Lebens, bald als Grisailen behandelt wurden. — Die Gewölbefüllungen bleiben dabei noch in der älteren Tradition, den reichen Keggewölben auf schweren Rippen, stecken.

Mit verhältnismäßig geringen lokalen Differenzen herrscht dieser Stil allerwärts



Don der Gefäß des Palatinklosters in Brüg.

im Lande. So findet man ihn am Marktbrunnen zu Mainz, den 1526 Kardinal Albrecht errichten ließ, im frühesten Entwicklungsstadium; er kehrt beispielsweise wieder in der Inneneinrichtung der Trausnitz bei Landshut (1535), zu Ulm im Ehingerhof, zu Köln am Sakramentshäuschen in St. Andreas und an einem Grabmal in St. Koloman, zu Stuttgart und Tübingen an einzelnen Schloßportalen, in Danzig an den Giebeln der St. Elisabethkirche (1549) und einem Haus der Jopenstraße, zu Lübeck in einzelnen Schnitzereien der Marienkirche, zu Boppard in der Karmeliterkirche,



Fig. 245. Portal zum Vorhof des Tübinger Schlosses (Hochrenaissance um 1600).

zu Bamberg an dem so malerischen Bau der alten bischöflichen Residenz, auf der Pfaffenburg bei Kulmbach in den Arkaden, die dort drei Seiten des sogenannten schönen Hofes umgeben (1565) u. s. f.

So zahlreich aber auch die Bauten dieser Richtung vorkommen, eine feste lokale Schule bildet sich doch nur auf einem, freilich einem räumlich großen Gebiet. Ausgehend vom Erzgebirge erobert diese Richtung die sächsisch-albertinischen, zum Teil auch die ernestinischen Länder, gelangt nach der Mark, der Lausitz und Schlesien, mehr als ein Menschenalter die Entwicklung in diesem weiten Distrikt beherrschend. Ihr Ausgangspunkt ist der Bau der Stadtkirche zu Annaberg.

Dies Werk gehört, wie wir im vorigen Kapitel gesehen, zu jener Kirchengruppe aus der Spätzeit des fünfzehnten Jahrhunderts, in der sich bereits ein neuer Geist innerhalb der alten Formen offenbart. Vom Erzgebirge war diese Stilbehandlung nach Böhmen gelangt. Dort hatte nach der furchtbaren Not der Hussitenkämpfe und Georg Podiebrads unruhigem Königtum die Thronbesteigung Wladislavs II. (1471) Wiederkehr ruhiger Zeiten gebracht. Vom Könige eifrig gefördert erblühte wieder lebhafte Bau-
thätigkeit. Galt es doch, zahllose in den vergangenen Kriegen zerstörte Gotteshäuser, Schlösser und Städte neu zu errichten. Und wieder wie zu Karls IV. Zeiten stand dem Könige ein Architekt zur Seite, fähig die großen Aufgaben in der vollen Höhe des künstlerischen Geistes seiner Zeit zu lösen: Benedikt Rieth aus Piesting in Niederösterreich, jener Benez von Laun, wie ihn die böhmische Geschichtsschreibung nach seinem späteren Wohnort allgemein nennt. Er erbaut zunächst zwischen 1480 und 1502 auf dem Grabschin eine neue Residenz. Davon ist noch heute der Wladislavsaal erhalten, eine der schönsten Saalanlagen der Welt mit prachtvollem Gewölbe in gewundenen Reihungen; eine schon im sechzehnten Jahrhundert mit Recht von den Fremden aufgesuchte Sehenswürdigkeit Prags. Benedikt ist ferner der Vollender der St. Barbarakirche zu Kuttenberg, der Erbauer von St. Nikolaus zu Laun und der schönen Stadtkirche zu Brüx; er ist „der K. Majestät in Böhmen oberster Werkmeister des Schlosses zu Prag“, zugleich der Vorstand der Prager Dombütte.

Hatten schon die Kirchen des Erzgebirges die Empore monumental auszubilden versucht, so geht Rieth darin noch weiter: in der Kirche zu Brüx (1517—28) zog er, wie häufig in der Spätgotik, die Strebepfeiler nach innen, legte aber zugleich in deren ganzer Tiefe eine rings um die Kirche laufende Empore an, zu welcher der Zugang abgesehen von den Westtürmen durch eine in der Längsachse im Osten liegende Spindeltreppe vermittelt ist. — Dem Geist der Spätgotik entsprechend ist er vornehmlich Konstrukteur; zugleich glänzt er durch glückliches Raumgefühl. So weit wie er endlich, hat Niemand die Spielereien der gewundenen Reihungen getrieben; seine Gewölbe in Kuttenberg sind dafür der Höhepunkt. Das alles mußte ihm ein hohes Ansehen schaffen innerhalb jener voigtländisch-meißenschen Schule, welche die gleichen Tendenzen verfolgt. Ihr ist er überhaupt seiner ganzen Richtung nach zuzuzählen. Aber, wie er es in Annaberg gesehen, bildete er auch in Brüx die Emporenbrüstungen in Renaissance-motiven. Solche treten überhaupt im Verlauf der Jahre immer häufiger bei ihm auf, — doch, soweit meine Kenntnis reicht, nicht vor 1518, dem Termin seines Besuches in Annaberg. Seine Kenntnis der Renaissance aber reichte offenbar nicht hin, um auch in dieser Richtung seine Schüler auszureifen, vor allen Wendel Rokkopp, der den neuen Stil in ausgebildeter Form in Görlitz und einem Teil von Schlesiens einführt.

Noch mehr als Rieth nun steckt Jakob von Schweinfurt, der Werkmeister der Annaberger Kirche, persönlich in den gotischen Formen. Aber auch an ihn ist die Kunde von der neuen Bewegung herangetreten: sie soll ihm dienstbar werden beim inneren Ausbau seines Werkes. So bestellt er bei Meister Adolf Dowher in Augsburg den bereits S. 294 erwähnten Hauptaltar und läßt durch einen anderen Bildhauer, Franz von Magdeburg, in Annaberg selbst die steinernen Emporenbrüstungen ausführen — ebenfalls im neuen Stil. — Das beides aber wäre wohl ziemlich unbeachtet

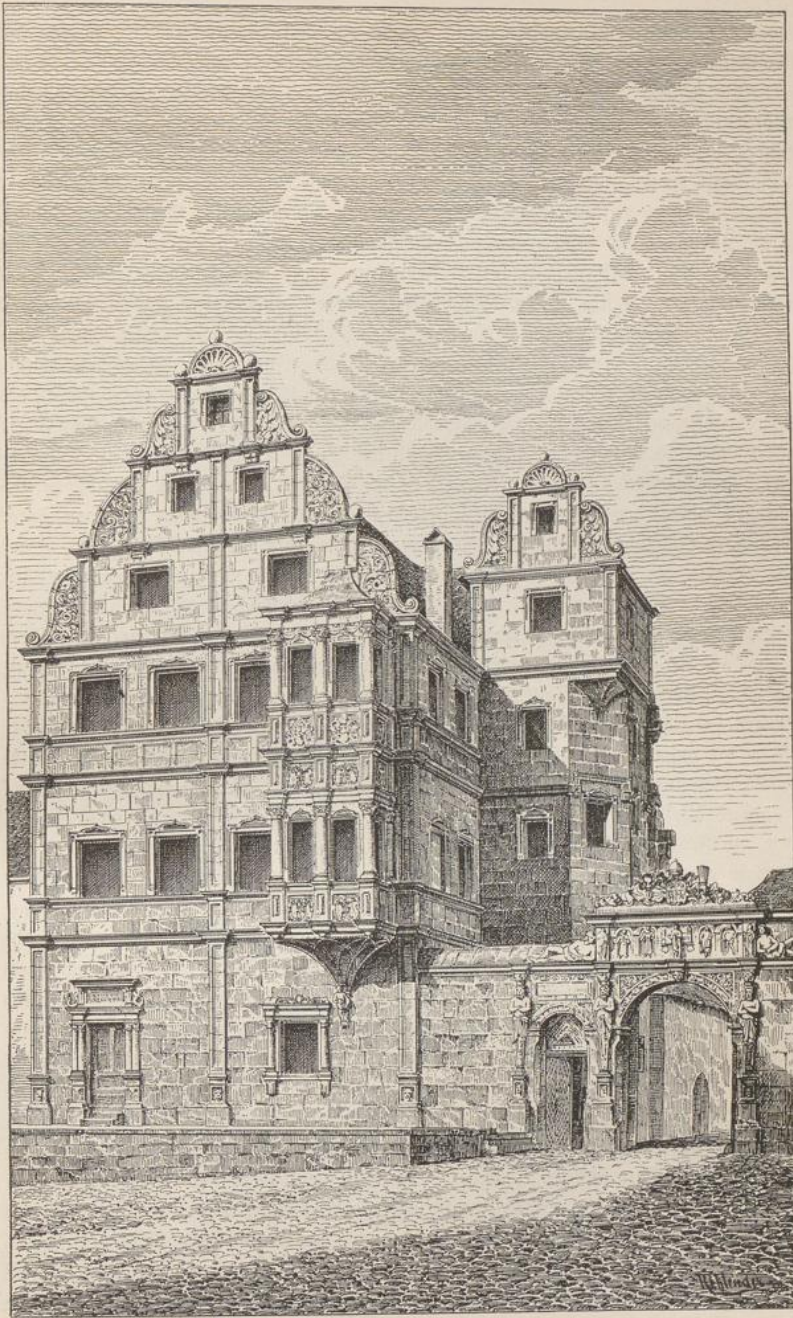


Fig. 246. Die alte Residenz in Bamberg.

vorübergegangen, hätte nicht damals gerade ein anderes Ereignis die Augen der Architektenwelt jener Gegenden auf Annaberg gelenkt.

Ein lebhafter Streit über die Dauer der Lehrzeit für Steinmeger war nämlich entbrannt zwischen Jakob, als Vertreter der Annaberger Steinmegerhütte, und Bastian Binder, dem Vorsteher der Magdeburger Mutterhütte, dem Voller der dortigen Westfront des Domes. Jakob sprach seine Lehrlinge nach der Gepflogenheit des Meißener Verbandes schon mit vier Jahren frei, während die allgemeine Steinmegerordnung, zu deren Anwalt sich Binder machte, eine fünfjährige Lehrzeit verlangte. Dazu kam noch, daß jener Bildhauer Franz zu Annaberg gegen alle Zunftregel, ohne selbst Steinmegermeister zu sein, Steinmeger bei seiner Arbeit beschäftigte. Das verbot Binder kraft seines Aufsichtsrechtes. — Die Steinmeger freilich mochten willig genug dem Manne anhängen, der sie die neuen Formen lehrte. Auch dachte Jakob nicht daran, seinen Bildhauer in diesem Thun zu beschränken. Im Verlauf des Streites kamen als Schiedsrichter mehrfach Meister der Haupthütten jener Gegenden nach Annaberg. So trafen sich 1518 dort, außer anderen, Nieth aus Prag, Kopskopf aus Görlich, Schidantanz, der Baumeister der heil. Kreuzkirche in Dresden. Daß man bei diesen Beratungen neben den besonderen Streitpunkten auch die künstlerischen dabei in Frage kommenden Interessen berührte, ist in hohem Maße wahrscheinlich; denn jener Franz war offenbar für die fremd hinzugekommenen Meister nicht weniger interessant als für Jakob selbst. Wenn nun in Nieths nach dieser Zeit entstandenen Arbeiten die Renaissance motive sichtbar breiteren Boden gewinnen, wenn Kopskopf und Schidantanz in ihrer Heimat die Reigenführer der neuen Bewegung werden, so ist die Hypothese naheliegend, daß sie ihre Kenntnis zum Teil wenigstens von Annaberg und Franz, dem Bildhauer, übernommen. — Und letzterer selbst? Woher stammt seine Kunst? Die sichere Antwort fehlt. Allein der auffällige Umstand, daß man den Hauptaltar der Kirche im fernen Augsburg bestellt, weil man dort ein Renaissancewerk erhalten kann, deutet wohl auf die Spur!

Das älteste größere Renaissancewerk, in dem das in Annaberg gestreute Samenkorn zur Frucht reift, ist der Flügelbau, den Schidantanz für Kurfürst Georg den Bärtigen am Dresdener Schloß (1530—37) ausführte. Trotz der Überschwenglichkeit und unruhigen Fülle der Details ist hier der Stil doch bereits zu voller Ausprägung, wie er S. 296 geschildert, gelangt: eine reiche, sich in mehreren Geschossen aufbauende Pilasterarchitektur und schmuckvolle Giebel auf dem Dache. Heute freilich ist nach einem Brande im vorigen Jahrhundert von der ganzen ehemaligen Pracht nur noch die, auch bereits arg beschädigte, innere und äußere Einfassung des „Georgenthores“ am Ende der Schloßstraße erhalten. — Nicht unwahrscheinlich, daß hier schon einzelne italienische Arbeiter beschäftigt waren, wie sich dies in der gleichen Zeit und später mehrfach im Gebiet der Schule nachweisen läßt. War es doch bei der Bedeutung, welche der italienische Baustil allmählich gewann, nur natürlich, daß die schon während der früheren Jahrhunderte allervärs auftretenden Comasken jetzt besonders geschätzte Arbeiter wurden. Freilich handelt es sich zumeist um untergeordnete Kräfte, deren Kenntnis des Stiles schon von Hause aus keine sichere sein mochte, im Norden aber schnell verwilderte.

Gegenüber der gärenden Dekorationsfülle des Georgenportals zeigen die 1532 bis 1544 errichteten Teile des Schlosses Hartenfels in Torgau bereits größere Reife. Es handelt sich hier im wesentlichen um zwei Flügel der unregelmäßigen

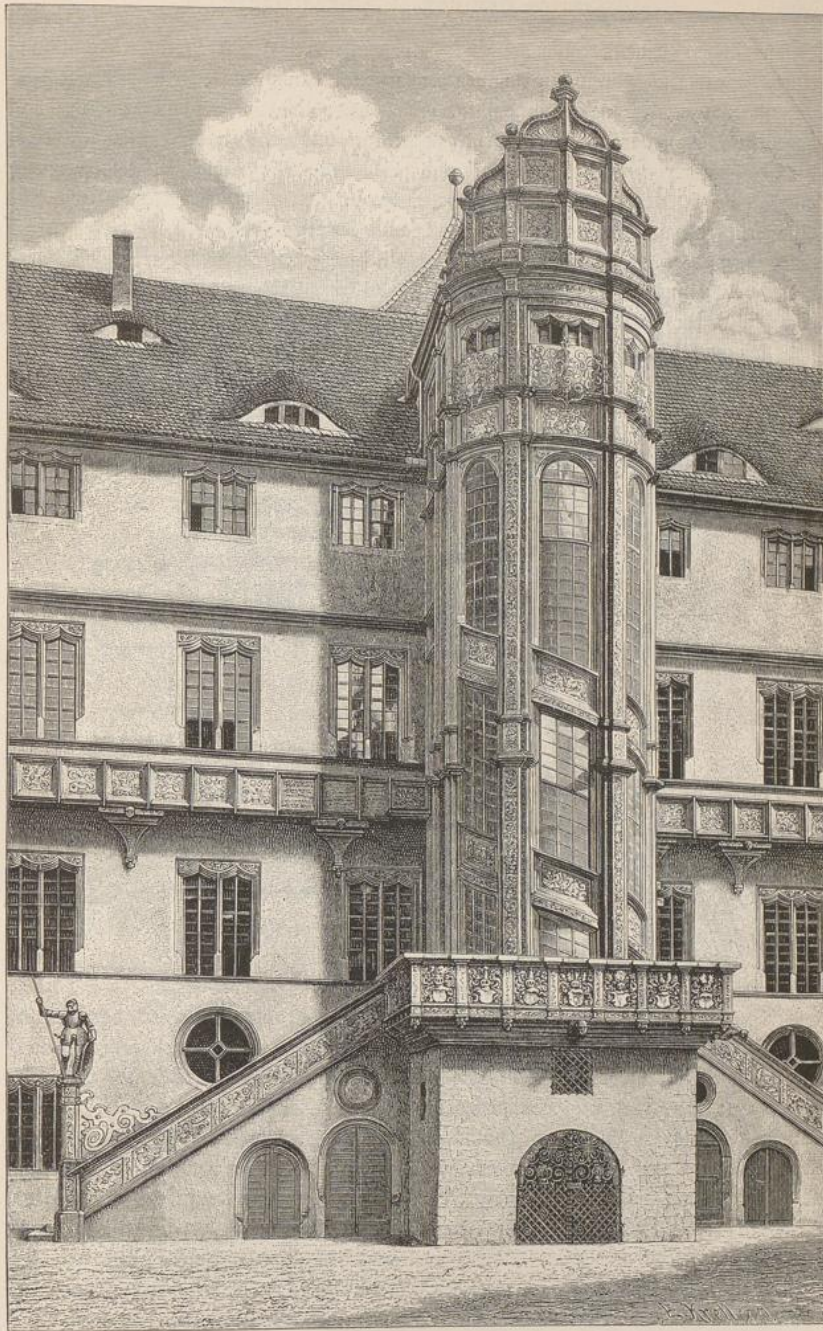


Fig. 247. Schloß Hartenfels in Torgau. Hofsaal des Saalbaues.

Gesamtanlage: zunächst ein mächtiger Saalbau mit zwei Eckerkern an der Front und einem gewaltigen Treppenhause inmitten der Hofseite; daran reiht sich ein zweiter Flügel mit viereckigem Erker nach dem Hof zu. Die Fenster sind noch im gotischen Vorhangsbogen, ähnlich wie in der Albrechtsburg zu Meißen und der Moritzburg zu Halle, überdeckt. Der Treppenturm wächst, halbrund geschlossen, über rechtwinkligem Unterbau auf; zu dessen Altan führen zwei Freitreppen heran. Im eigentlichen Turm ist zwischen Pilastern die ganze Breite und Höhe der Wand geöffnet, so daß die schräg ansteigenden Windungen der Spindeltreppe die einzige Gliederung dieser gewaltigen (einst unverglasten) Lichtöffnungen bilden. Über diesem bis zum Dach reichenden Geschoß dann noch ein reicher giebelartiger Abschluß. Der ganze Turm und ebenso sämtliche Erker sind von unten bis oben mit Reliefschmuck im S. 296 geschilderten Stil bedeckt.

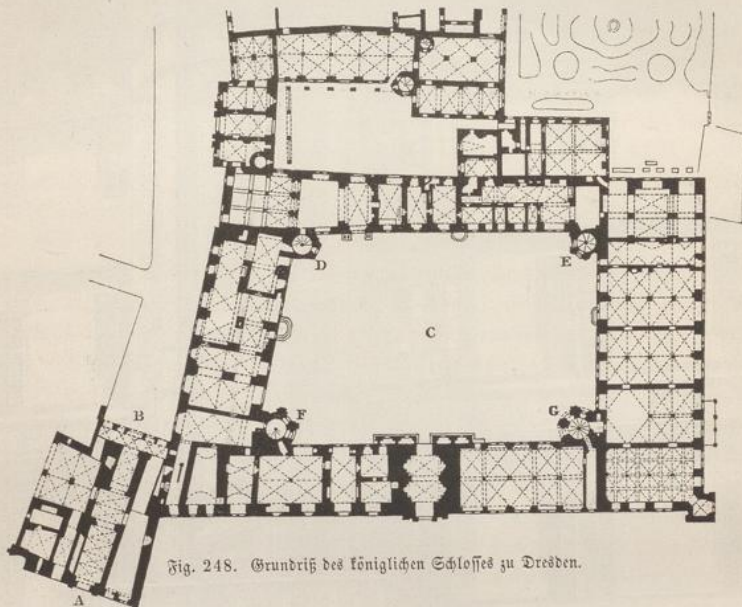


Fig. 248. Grundriß des königlichen Schlosses zu Dresden.

Das Treppenhause zu Torgau ist das prachtvollste derartige Werk der Renaissance in Deutschland! Heut wenig mehr als ein trauriger Rest glänzender Tage, war es einst viel bewundert und viel nachgeahmt. — Woher aber entlehnte der Erbauer, Meister Konrad Krebs, dies eigenartige Prachtmotiv? Wohl war in Frankreich schon im Jahre 1519 zu Blois ein ähnlich reicher Treppenturm errichtet worden, aber die Disposition von Torgau und Blois unterscheidet sich doch so wesentlich, daß eine Wechselbeziehung nicht wahrscheinlich. Auch hatte schon die deutsche Spätgotik die Prachttreppe von Meißen geschaffen; dann war in den Formen der Renaissance, und zwar in derselben sächsischen Schule, im Jahre 1530 am Schlosse zu Dessau ein Treppenturm entstanden, der in einfacher Bildung doch die Hauptmotive der Torgauer Anlage bietet: den rechteckigen Unterbau mit Freitrepppe und den darüber aufsteigenden hier achteckigen Hauptturm. So fand der Torgauer Meister seine besondere

Formgebung wohl aus eigener Kraft innerhalb der Schultradition.

Die Bildung des Saalbaues vom Hartenfels mit seinen Erkern und dem Treppenturm übertrug seit 1538 Kaspar Dheiß an das Schloß zu Berlin. Zwar ist urkundlich über Dheiß' Herkunft nichts festzustellen; aber seine Kunst zeigt, daß er der sächsischen Schule angehört, und nach der Übereinstimmung der Formen von Torgau und Berlin wird er als Schüler des Konrad Krebs anzusprechen sein: hier wie dort dieselbe Detail-, dieselbe Fensterbildung, ja vielfach sehr verwandte Profile. Freilich beweisen dies in Berlin nur noch dürftige Reste, denn Dheiß' Bau ist heute verschwunden, verdrängt durch Schlüters spätere Schöpfung.

Die dritte und letzte große Schöpfung dieser Schule ist der Umbau, den Kurfürst Moritz seit 1547 an seiner Dresdener Residenz durch Kaspar Voigt von Wierandt vornahm: eine dreiflügelige, in rechten Winkeln gebrochene Anlage, welche auf der vierten Seite durch einen schräg dagegen laufenden älteren Flügel begrenzt wird. Im zweiten Geschoß dieses letzteren wurde der damals so beliebte Riesenjaal angelegt, in den Ecken des Hofes Treppentürme, von denen die beiden südlichen (D und E in Fig. 248) die älteren und einfacheren sind, während die am Nordflügel eine interessante Weiterbildung des Torgauer Motivs bieten. Die aus den mittelalterlichen Schloßanlagen noch herübergenommene Freitreppe fällt bei ihnen weg und der Unterbau ist achteckig gebildet; achteckig steigt über ihm auch das eigentliche Treppenhaus auf mit seinen wohlproportionierten Pilastern und dem reichen Hauptgesims darüber. Als Abschluß des Ganzen dann noch ein runder, mit Halbkuppeln geschlossener und einst ebenfalls mit Pilastern decorierter Turmaufsatz. Das Ornament ist hier bereits sehr viel freier in der technischen Behandlung, italienisch klassischer in der Zeichnung als an den beiden Südtürmen. — Inmitten der Nordfront des Hofes zwischen beiden Treppentürmen liegt eine breite, dreigeschoßige Loggia. Im westlichen Teil dieses Flügels führte ein reich geschmücktes, jetzt am Judenhof aufgestelltes Portal zur Schloßkapelle. Während der ganze übrige Bau (bei allerdings der fortgeschrittenen Zeit entsprechend ausgereifteren Formen) sich durchaus noch als ein Glied der sächsischen Schule ausweist, steht dies Portal in unverkennbarem Gegensatz dazu. Es zeigt die volle Klassizität der Schule Sanjovino's und ist in der That die Arbeit eines Schülers desselben, des Giov. Maria Paduano, der um



Fig. 249. Detail vom südöstlichen Treppenturm des großen Schloßhofes in Dresden.

1536 mit seinem Ateliergenossen Paolo della Stella zuerst am Hofe König Ferdinands in Prag erscheint und während Stella in Böhmen dauernde Beschäftigung findet, später weiter nach Sachsen und Dresden zieht. —

In Zusammenhang mit dieser Schule steht auch Wendel Rokkopp, der Stadtbaumeister von Görlitz, aus der Schule Benedikt Rieths. Ungefähr gleichzeitig mit jener Annaberger Beratung, bei der er als Vertreter der schlesischen Hütten auftrat, begann er für Friedrich II. von Liegnitz den Bau des Schlosses Gröbzig bei Haynau, dessen Decken in ihren reichen gewundenen Reihungen den Schüler Benedikts zeigen; das Portal zum großen Saal (1522) weist bereits Renaissanceformen auf. — Sehr viel reifer, auf der vollen Höhe dieses liebenswürdig dekorativen, im einzelnen freilich nicht sonderlich zart ausführenden Provinzialismus erscheint der Meister dann fünfzehn Jahre später in dem reizvoll malerischen Treppenbau am Rathaus zu Görlitz (1537), den die Abbildung kennen lehrt. Auch die vielfach erhaltene Privatarchitektur dieser Periode in Görlitz dürfte in ihren Grundmotiven, der Pilastergliederung der einzelnen Stockwerke und den starken Horizontalen auf Rokkopp zurückgehen. Zum erstenmale tritt diese Eigenart dort im Jahre 1526 hervor; sie erreicht ihren Höhepunkt in dem kleinen Prachtbau Reißestraße 29. Das Streben desselben nach Anmut und Reichtum im Schmuck, nach malerischer Belebung der Flächen gewinnt hier ein architektonisches Knochengengerüst, welches das Einsetzen einer strengeren klassischen Zucht offenbart. Das Gebäude mag der Mitte des Jahrhunderts angehören. —

In Schlesien ist der Einfluß italienischer Künstler stärker als in den anderen Gebieten der Schule. Näheres darüber wissen wir zunächst, wie schon erwähnt, für das um die Mitte des Jahrhunderts begonnene Schloß zu Brieg. Auch in Breslau deutet das 1534 entstandene freistehende Grabmal des kaiserlichen Rates Heinrich Rybiß in der Elisabethkirche auf italienische Hände. Aus seinem, den eigentlichen Sarkophag mit der liegenden Figur des Toten deckenden, säulengetragenen Baldachin spricht völlig italienisches Empfinden. Ähnliches läßt sich auch sonst mehrfach verfolgen; ebenso ist eine Anzahl von Namen italienischer Künstler und Bauhandwerker in den Archiven erhalten.

In den westlichen Grenzgebieten der Schule bietet Halle einen wichtigen Mittelpunkt baulicher Unternehmungen. Kardinal Albrecht von Brandenburg, der auch dies Bistum neben so vielen anderen geistlichen Würden besaß, ist hier der Bauherr, Nikolaus Hofmann sein Architekt. Während dieser das schon erwähnte Hauptwerk, die Friedhofsanlage, 1563—65 durchaus in den neuen Formen ausführte, hatte er sich beim Bau des Langhauses der St. Marien(Markt)kirche (1530—54) noch an die gotische Entwicklung derselben Gegenden vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gehalten. Aber wie Jakob von Schweinfurt greift er für die innere Dekoration zur Renaissance: Renaissanceornamente, im Geist der Schule gezeichnet, füllen die spitzbogigen steinernen Zwickel der Emporen; derselben Richtung gehört die Kanzel, gehören die großen Bilderrahmen an.

Weiter westwärts noch scheint das bereits 1567 wieder zerstörte Schloß Grimmenstein in Gotha zu den Bauten der Schule gehört zu haben, wohl der vorgeschobene Punkt derselben. —

Im dritten Viertel des Jahrhunderts vollzieht sich in diesen Gegenden der Sieg einer neuen, aus den Schriftstellern der italienischen Hochrenaissance abstrahierten

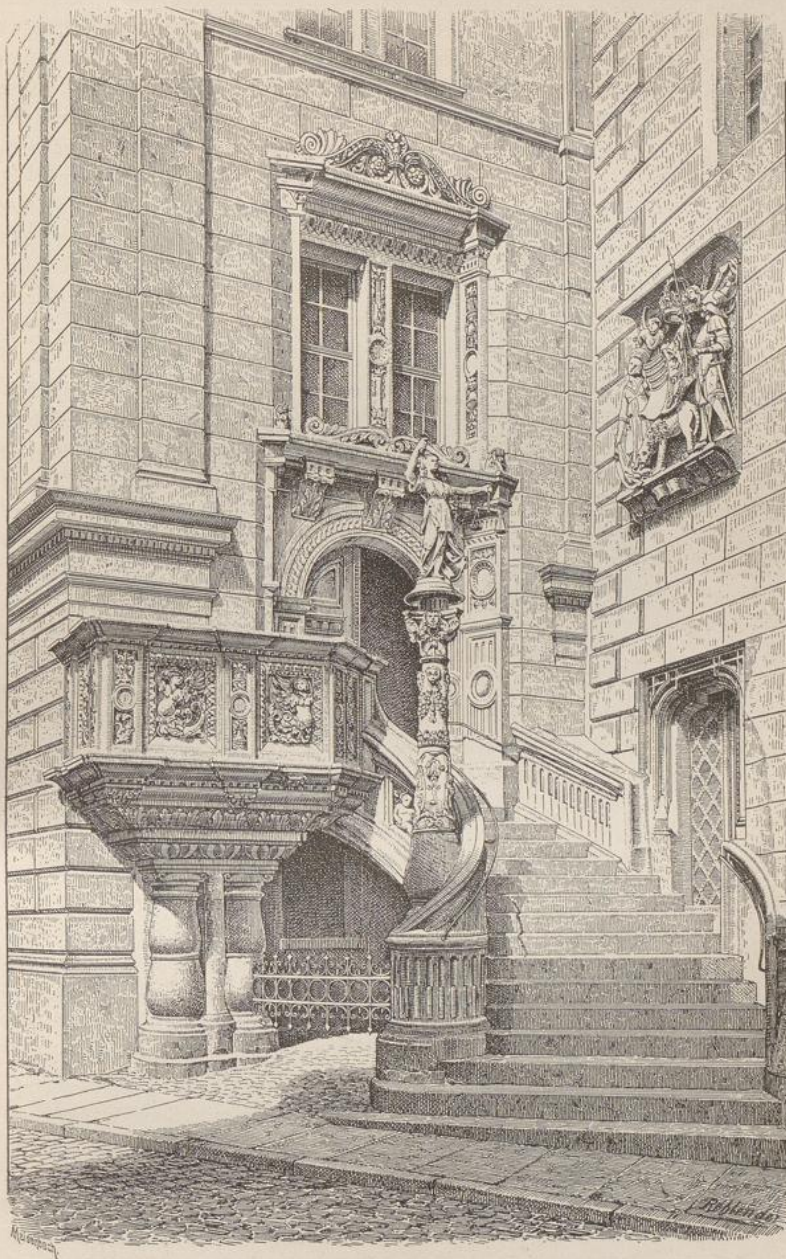


Fig. 250. Portal und Treppe am Rathhaus in Görlitz.

Schönheitsnorm, welche an Stelle der phantasievollen Überfülle der Frühzeit eine nur auf Kraft und Massenwirkung berechnete schmucklose Auffassung der Formen setzt. Das ornamentale Element verschwindet, nur der Giebel bleibt, aber auch dieser in freudloserer Linienführung als ihn einst die Schlösser von Dresden, Torgau, Berlin und die zahlreichen davon abhängigen Werke gezeigt. — Die ersten Regungen dieser Wandlung bieten schon die späteren Werke Kaspar Voigts, vor allen sein jüngst abgebrochenes

Zeughaus. Welch anderer Geist weht bereits aus dessen (wieder aufgestelltem) Portal als aus dem Georgenthor!

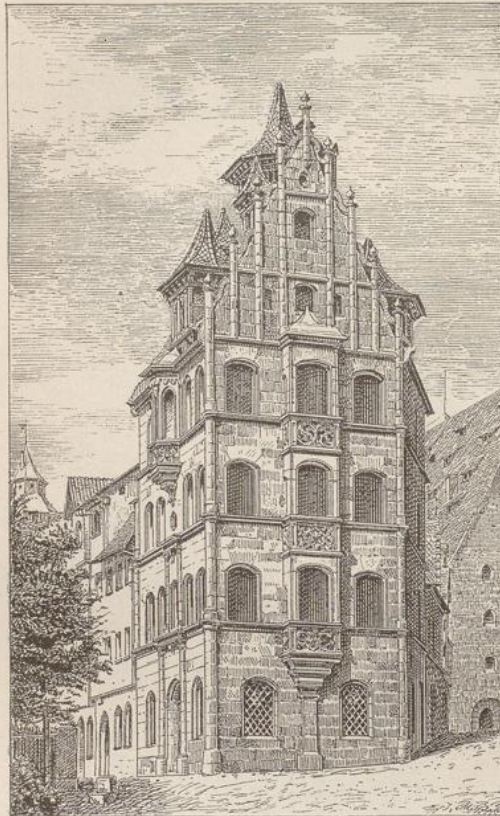


Fig. 251. Petersenhaus in Nürnberg.

Auffassung der neuen Formen, welche hier eine Fülle neuer architektonischer Lösungen ins Leben ruft. Ihre maßvolle, streng tektonische Schönheit, der Verzicht auf reicheren ornamentalen Schmuck, die keusche, noch halb gotische Silhouette, Profil- und Detailbildung setzen diese Nürnberger Bauten: die zierlichen, nirgends so linienschönen Dach-erker, die köstlichen, malerisch komponierten Vorstadtvillen und Stadthäuser (Schopperhof, Tucherhaus (1533), Hirschvogelhaus (1534), Petersenhaus) die klassisch vollendeten, originellen Festungstürme (1555—68) Georg Ungers u. f. f. in wohlthuenden

Der einheitlichen Entwicklung dieses Provinzialismus gegenüber bietet das übrige Deutschland ein Chaos. Fast in jedem größeren Gemeinwesen, in jedem Fürstenthum entwickelt sich der Stil eigenartig und unabhängig von den Nachbarländern. So bieten, um nur einige andeutende Beispiele zu geben, die südlichen Provinzen Österreichs und das Herzogtum Bayern-Landschut vorwiegend italienisierende Architektur; München den, italienische und niederländische Art mischenden Stil des Reiffenstuel und Peter Candid an der Residenz, eine knappe ornamentlose Behandlung an der Maxburg und St. Michael (Fassade); so zeigt Nürnberg jene reizvoll malerische, spezifisch deutsche



Fig. 252. Hof im Pellerhaus zu Nürnberg.

Gegensatz zu allem anderwärts Geschaffenen. Reste der Erbschaft des Mittelalters, namentlich einzelne gotische Details, bleiben hier bis gegen Ende des Jahrhunderts wach, in jener Zeit noch an einem Prachtwerk wie dem Pellerhaus auftretend, dessen Fassade bereits die letzte Entwicklung der Renaissance zeigt, während der Hof voller älterer Motive steckt. Gerade er bildet mit seinen offenen Galerien vielleicht die glücklichste Leistung dieser spezifisch Nürnberger, malerischen Auffassung der Renaissance.



Fig. 253. Laufertorturm in Nürnberg.

Und dann wieder Augsburg mit seiner etwas pedantischen Monumentalität, wie sie der Stil des Elias Holl im allgemeinen, vor allem aber die äußere Bildung seines Hauptwerkes, des Rathhauses, bietet. Im Gegensatz hierzu ferner die originelle, von all den bisher genannten Stätten so verschiedene Renaissanceauffassung in Stuttgart. Hier zeigen sich, ähnlich und doch ganz anders wie zu Nürnberg, durch Meister wie Georg Beer und Heinrich Schickhardt die glücklichen Ansätze nationaler Entwicklung für eine Architektur in ernsterem Sinne, vornehmlich in zwei leider wieder verschwundenen Werken, dem „Lusthaus“ und dem „Neuen Bau“. Und wieder weiter westlich hierzu ein anderer Kontrast: die spielende Dekorationsfreude des Ottoheinrichs-Baues in Heidelberg, in dem italienische Kunst und niederländische Eigenart sich mit der deutschen Formensfülle der Frühzeit zu individuellem Neuen verbindet. Dieser phantasievollen, glänzenden und liebenswürdigen, aber mehr durch Freude am reichen Detail als durch Rhythmus der Massen glänzenden Komposition gegenüber dann abermals ein Gegensatz am unteren Lauf des Rheinstromes: die graziose Klassizität

und wundervolle Eurythmie der Kölner Rathaushalle, u. s. f. —

Der Betrachtung der einzelnen Hauptwerke in diesem bunt schillernden Ganzen aber muß zunächst eine generelle Übersicht über die allen ziemlich gemeinsame Entwicklung der Einzelformen und Konstruktionsgedanken während der eigentlichen Hochrenaissance vorausgehen.

Seit den vierziger Jahren etwa tritt zu dem vegetabilen Ornament der Frührenaissance ein bandartig geführtes Linearornament, welches aus jenen orientalischen Motiven entwickelt ist, die als „Mauresken“ durch Holbein und Floetner in die

deutsche Kunst eingeführt wurden. Als charakteristisches Beispiel dafür mag die umstehend abgebildete Bogenleibung des Hauptportals am Ottoheinrichs-Bau dienen. Bald fällt dann in der Architektur die vegetabile Füllung der Flächen zwischen den Bandwerklinien fort. Diese selbst werden in unendlicher Mannigfaltigkeit variiert und allmählig

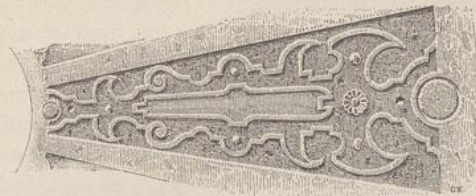


Fig. 254. Baden-Baden, Steinornament vom sog. Dagobertsturm.

wie ein etwa aus dünnem Metall ausgeschnittenes oder ausgeschlagenes Flachmuster behandelt, in dem sogar die Imitationen der Nagelköpfe, mit welchen es auf seinen Hintergrund geheftet gedacht ist, selbst dann häufig nicht fehlen, wenn überhaupt kein Hintergrund vorhanden, sondern das Ornament durchbrochen behandelt ist. (Fig. 255.) Neben und an ihm entwickelt sich aus Anfängen, die noch in die gotische Zeit hinein-

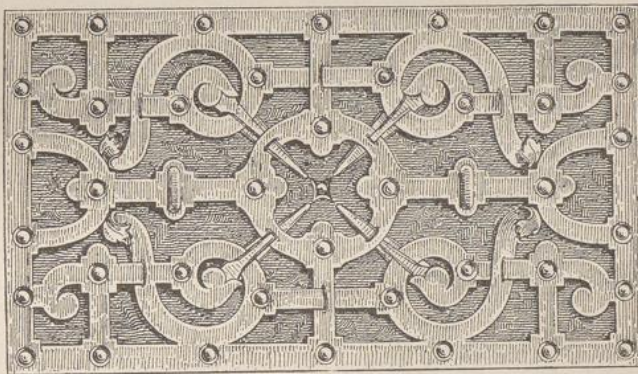


Fig. 255. Vom Marktbrunnen in Rothenburg a. d. T.

reichen, das „Rollwerk“, welches seine Triumphe in der „Kartusche“, dem Rahmenwerk, feiert (Fig. 245 u. 259). In diesem Umbiegen und Aufrollen der ausgeschnittenen Ränder, dem Durcheinanderstecken zweier solcher Motive aber einen Einfluß der Metalltechnik sehen zu wollen, wie vielfach geschieht, verbietet schon der Umstand, daß dies Motiv in der Schmiedekunst überhaupt nur geringe Stätte findet und dort erst später auftritt als in der Architektur und im Ornamentstich. Es ist das Rollwerk eben ohne material-stilistischen Hintergrund einfach ein Ornament, das in Deutschland und den Niederlanden außerordentlich beliebt ist, in Italien und Frank-

reich dagegen nach Zahl und Form eine wesentlich kleinere Rolle spielt. Die ältesten Spuren dieser neuen Motive bieten die gerollten Bandstreifen und sogenannten



Fig. 256.

Kapitell der Säule an der alten Kanzlei zu Stuttgart.

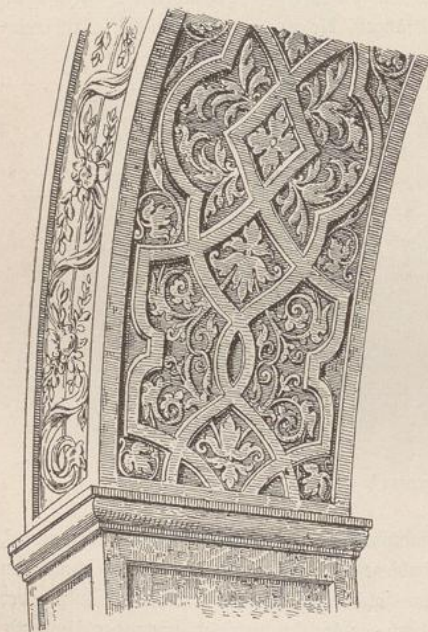


Fig. 257. Ornament vom Hauptportal des Ottoheinrichs-Baus; Heidelberg.

Pergamentrollen der spätgotischen Ornamentik. Umgebogene und aufgerollte Ränder von Wappenschildern sind bereits bei Dürer häufig, und in diesem Vorstadium etwa bleibt das Motiv noch bei den Kleinmeistern. Erst um die Mitte des Jahrhunderts ist in Deutschland Kollwerk und Kartusche zu voller Ausbildung gelangt, und zwar gleichzeitig im Ornamentisch und in der Architektur.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts wird dann das Koll- und Bandwerk durch eine Wendung der Mode in neuer Weise umgebildet. Man scheint der mathematischen Linienführung satt; die aus der Kreislinie geführten Schwingungen werden in die Länge gezogen oder breit gedrückt, die in Winkeln gebrochenen Linien in Kurven geführt, das flache Muster durch Wellung belebt; so entsteht eine Ornamentform, für welche die eigene Zeit, wie gewöhnlich, keinen besonderen Namen kennt, das heut sogenannte „Knorpelwerk“ mit seinen ellipsoiden schlaffen Voluten und ohrenähnlichen Ausbauchungen (Fig. 258 und 260). —

Von der Willkürlichkeit, mit der die Renaissance die Vitruvianischen Säulenordnungen behandelt, war schon oben die Rede. Vielverbreitet ist in der Frühzeit die Balustersäule, namentlich häufig als einzelnes Dekorationsstück, bei Brunnen u. s. f.; in der Spätzeit kommen in

der dekorativen Architektur bei Dietterlein gelegentlich jene tektonischen Ungeheuerlichkeiten vor, die „sitzenden Säulen“, wie sie der spätere Theoretiker des italienischen

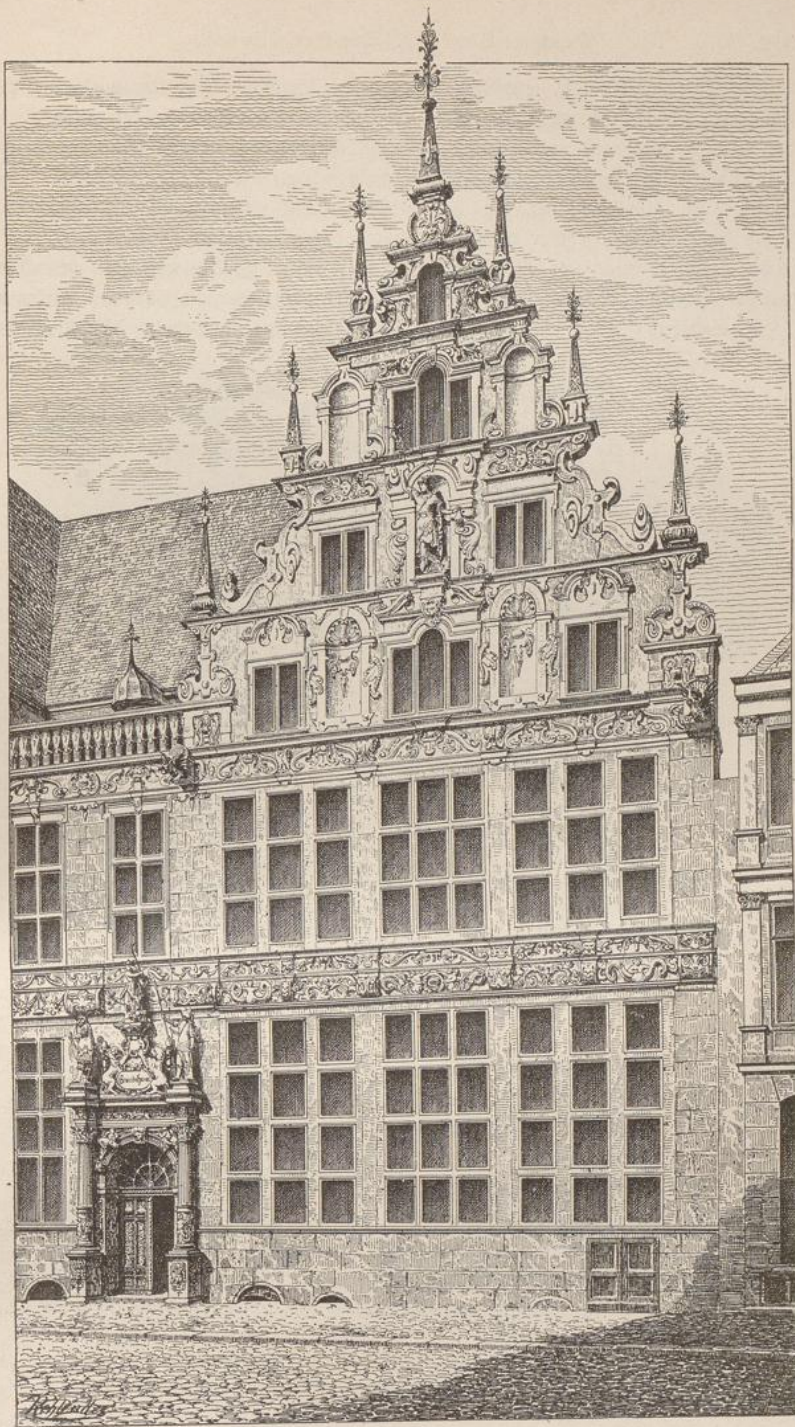


Fig. 258. Kramer-Amtshaus zu Bremen.

Barock, Pozzo, genannt. *) Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine unerschöpfliche Fülle von Varianten, unter denen der erstaunlich reich entwickelte dekorative Sinn der Zeit vielfach neue und glückliche Motive erfindet. — Daneben sind aber auch Säulenbildungen von klassischer Reinheit nicht selten. Freilich so heilig wie dem Italiener ist dem Deutschen die Sache nicht: selbst wenn er die Vitruvianischen Proportionen wahrt, geht er im Detail häufig doch seine eigenen Wege. Und anderseits schreckt er nicht vor Verhältnissen zurück, die in Italien geradezu undenkbar wären. Die von der Rücksicht auf Erwärmbarkeit der Räume diktierten geringen Stockwerkshöhen führen namentlich in den Säulenhöfen zu wahren Mißbildungen.

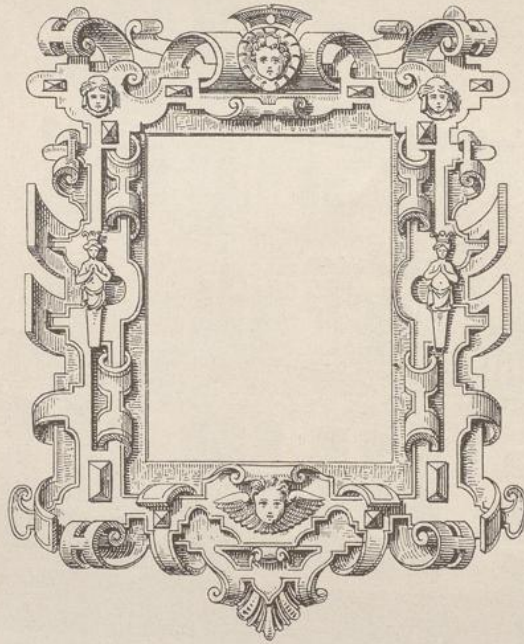


Fig. 259. Epitaphium auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg.

So haben im Hof der Münze zu München die unteren Säulen 3, die des zweiten Geschosses $1\frac{1}{3}$ und die des oberen 5 untere Durchmesser Schafthöhe! Und ebenso willkürlich, wie die Maße es sind, ist hier die Reihenfolge der Ordnungen: jonisch, korinthisch, dorisch. Ähnliches, wenn auch nicht in dieser Verzerrung, bieten die Höfe des alten Schlosses zu Stuttgart, des Schlosses zu Bries, der Pfaffenburg (hier mit Pilastern) u. s. f.

Von Italien überkommt die deutsche Renaissance schon in ihren frühen Lebensäußerungen die Grotteske. Aber während der Italiener nach dem Vorgang der Antike das Figürliche in ihr lediglich als Ornamentik behandelt, strebt der deutsche Künstler danach, diesen phantastischen Zerrbildern von Tier- und Menschengestalten

*) Die älteste Anwendung der „sitzenden“, das heißt im rechten Winkel gebrochenen $\perp$ Säulentrommeln dürfte das spätgotische Portal der Frauenkapelle zu Görlitz bieten.

gemischt mit vegetabilen Zuthaten den Schein physiologischer Existenzmöglichkeit zu wahren. Seine Grotesken werden organische Wesen, welche sich mit individuellen Empfindungen, mit Leid oder Freude ihrer jedesmaligen Aufgabe hingeben.

Gleichzeitig mit der Groteske, vielleicht noch früher als sie, findet die rein naturalistische Fruchtstuckur, wie sie aus den Loggien Raffaels am bekanntesten geworden, ihren Weg nach Deutschland. Schon der alte Holbein liebt sie. In der Architektur freilich dürfte sie vor den vierziger Jahren nicht nachweisbar sein; die auf norditalienischen Vorbildern beruhende Frühperiode liebt sie noch nicht. Wohl aber finden sich in dieser gelegentlich die auf antiken Vorbildern beruhenden Trophäen, Embleme und Schilder ähnlicher Art; so in einem der ältesten Beispiele deutscher Renaissance

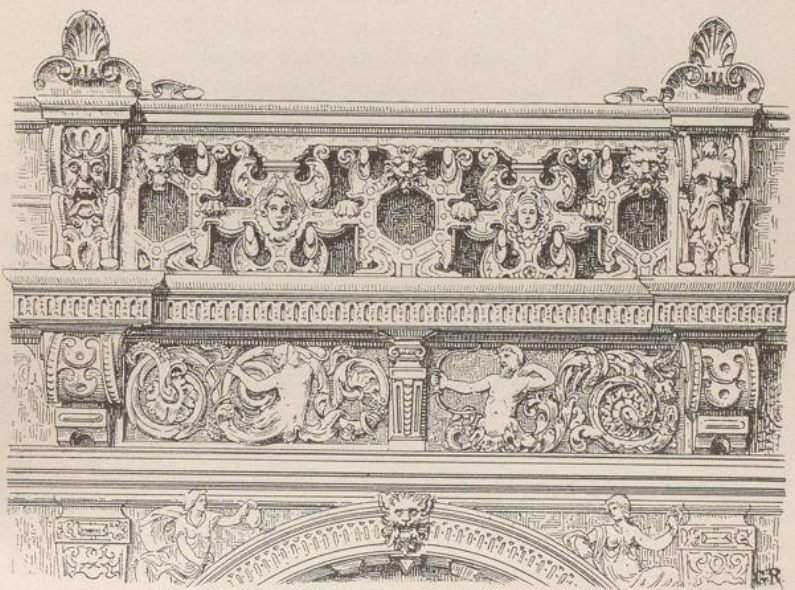


Fig. 260. Von der Vorhalle des Bremer Rathauses.

überhaupt, dem Portal der Salvatorikapelle in Wien um 1515, dessen Säulentrommeln ganz mit derartigem Ornament bedeckt sind. Hier auch findet sich bereits ein leichtes Rollwerk an den Wappen am Tympanon. Ihre Höhe erreicht die Verwendung derartiger unmittelbar aus Italien stammender Motive freilich erst mit der Mitte des Jahrhunderts: Ein glückliches Stück der Art ist das Ornament des unteren Theiles der Bronzesäule im Hof des Stallgebäudes zu Dresden, das zugleich in seiner mehr massigen Komposition und etwas groben Zeichnung den Unterschied zwischen der italienischen und der nordischen Behandlung desselben Motivs in lehrreicher Weise illustriert (Fig. 261). —

Die Entwicklung des Grundrisses der Schloß- und Wohnhausanlage reißt in der Renaissance nur sehr allmählig aus der mittelalterlichen Willkür zu klarer Disposition; auch am Ende der Periode ist noch kein fester Kanon gefunden, wie ihn

etwa die italienischen Stadtpaläste in der Anlage ihres von vier Flügeln umschlossenen Säulenhofes bieten, oder die französischen Schloßanlagen und Hotels im dreiflügeligen (Hufeisen-) Bau mit seiner Trennung des Ehren- und Wirtschaftshofes. In Deutschland hält man zunächst fest an den Prinzipien des mittelalterlichen Burgbaues, dessen Enge höchstens durch Abbruch und Hinauschieben einzelner Flügel zu beseitigen gestrebt wird. An eine ästhetische Umbildung des Gesamtplanes aber dachte man selbst bei größeren Umbauten nicht.



Fig. 261. Von einer Bronzesäule im Stallhof zu Dresden.

Schon genug, wenn die neuen Gebäudeteile, wofern sie überhaupt aus mehreren Flügeln bestanden, im rechten Winkel aufeinander stießen: Torgau, die Trausnitz, die Heldburg, Heidelberg, Brieg, Dels, die Plassenburg, Heiligenberg, Baden, Stuttgart, Güstrow sind u. a. Beispiele für diese Willkürlichkeit der Schloßanlagen. Ja, das Verarbeiten einer großen vielgliederigen Anlage zu einheitlicher Komposition ist in der Renaissance überhaupt nur einmal, in der Münchener Residenz, versucht, eine völlige Lösung aber auch hier nicht erreicht worden. Wohl bringen italienische Architekten den Gedanken des Säulenhofes schon frühzeitig nach Deutschland; die Residenz zu Landshut, Schloß Porzia in Spital, das Ständehaus zu Graz sind beispielsweise charakteristisch dafür. Auch die nationalen deutschen Baumeister haben eine unverkennbare Vorliebe für dies wirkungsvolle Motiv, aber nur aus malerischen und praktischen Ursachen; sie verwenden es unbekümmert um die Grundrißdisposition. So lange man die inneren Korridore nicht kannte, sind diese Loggien eben die einzige Verbindung längs der Zimmerfluchten. Die offenen, auf Konsolen gestellten Laufgänge von Torgau, Berlin, Dels, die vorgefragten gedeckten Korridore im ersten Stock zu Detmold und Schloß Brahe in Westfalen sind konstruktiv nur eine Vorstufe zu dieser reiferen Bildung, die denn auch in Nord und Süd, in Ost und West gleichmäßig wiederkehrt; so, um wieder nur einige illustrierende Beispiele zu nennen, in den Schlössern zu Güstrow, Leikau, Offenbach, Plassenburg, Berlin, zu Stuttgart, Löwenberg, Plagwitz. Zum erstenmal ganz in die Architektur des Innern einbezogen, nicht mehr als vorgestellte Loggia behandelt, ist in Deutschland der Korridor im Schlosse Horst (1559) in Westfalen; zum erstenmal in die Mitte des Gebäudes verlegt, so daß sich jederseits eine Zimmerflucht an ihn lehnt, im Hauptflügel des neuen Schlosses zu Baden, dem Werke des Baumeisters Kaspar Weinhardt aus Benediktbeuern.

Mit dem Wachbleiben mittelalterlicher Traditionen hängt auch die lange Konservierung der Spindeltreppe zusammen. Da wo Italiener selbständig schafften, ersetzen sie dieselbe bereits früh durch die moderne Treppe, beispielsweise in der Residenz zu Landshut schon zwischen den Jahren 1536—43. Die deutschen Architekten dagegen behalten sie, wie wir gesehen, vielfach bei bis in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, also bis in eine Zeit, in welcher der mittelalterliche Burgbau sich bereits allgemeiner zu symmetrischer Schloßanlage abzuklären beginnt. Die prächtige Behandlung



Hof im alten Schloß zu Stuttgart.

dieser Spindeltreppen ist eine der architektonischen Liebhabereien des sechzehnten Jahrhunderts. Von den reichen Wendelsteinen der sächsischen Schule war bereits die Rede; neben ihnen sind Hauptbeispiele: die in ihrer Zeit viel bewunderte und nachgeahmte Treppe im Schloß zu Göppingen (um 1559) und, älter als sie, die herrliche Treppe im Deutschordensschloß zu Mergentheim (1524), dann die im sogenannten Dagobertsturm zu Baden (um 1575) u. s. f.

Erst seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts strebt man bei Neubauten ganzer Schlösser, wenn auch nicht originale, auf der besonderen Art des gesellschaftlichen Lebens basierte Umbildungen der Grundform, so doch wenigstens allgemeine axiale Beziehungen häufiger in den Plänen an. Die Gruppierung von vier Flügeln um einen ungefähr quadratischen Hof wird nunmehr vielfach beliebt; auch dann aber liegen die Treppentürme noch gern in den Ecken, meist zwei in der Diagonale.

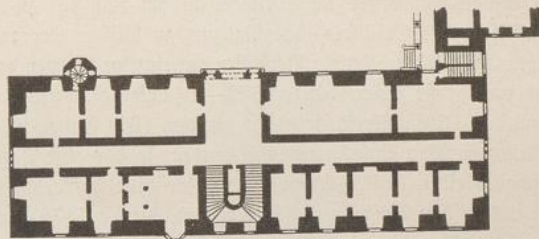


Fig. 262. Grundriß des Erdgeschosses vom Schloß zu Baden.
(Hauptflügel.)

Hauptbeispiele dafür sind das Schloß Bevern, die Wilhelmsburg zu Schmalkalden (1584—1610) und die große Schloßanlage von Aschaffenburg, ein Bau des Straßburger Meisters Georg Niedinger aus den Jahren 1605—13. Gern umgibt solche Bauten ein nasser Graben, denn noch ist die Sicherung des Herrenhauses vor zufälligen Überfällen und räuberischem Gesindel ein wichtiges Moment. — Da wo das Wohnhaus ein einziger Baukörper ist, wird dasselbe bisweilen von rechtwinkliger Mauer mit Ecktürmen und mittlerem Thorhause umschlossen; jenseit der Mauer liegt dann der Graben. Derart war unter anderen die Anlage der alten Moritzburg bei Dresden (1546). Einen fast normalen Grundriß dieser Gattung bietet in späteren Umbauten noch heute das sonst bedeutungslose Schloßchen Leßlingen bei Gardelegen. Hier ist jedem der dicken, je eine Wohnung enthaltenden Ecktürme ein kleinerer Treppenturm beigegeben. Inmitten der Front des Herrenhauses erhebt sich, wie auch sonst vielfach beliebt, ein hochaufliegender polygoner Treppenturm. — Es ist im Grunde kein weiter Schritt, wenn bisweilen der Hof wegfällt und die Türme direkt an das Haupthaus gezogen werden, wie dies beispielsweise Schloß Gottesan bei Karlsruhe zeigt. Häufiger noch als diese Rundtürme sind statt ihrer runde Eckterre, welche erst im ersten Stockwerk auf Konsolen ausgekragt werden: das Schloß zu Berlin und das zu Torgau, das Fürstenhaus zu Leipzig, das Rathaus zu Altenburg sind unter vielen anderen Beispiele hierfür; wie denn diese Anlage in der sächsischen Schule besonders beliebt war.

Daß neben den Schloßbauten die Municipalpaläste eine wichtige Rolle in der Baugeschichte des sechzehnten Jahrhunderts spielen, findet in der allgemeinen Kulturrichtung der Zeit seine Begründung. In all seinen Erscheinungsformen sucht sich ja das soziale Leben des sechzehnten Jahrhunderts mit reichem Schmucke zu umgeben.

Freilich gab es beim Bau dieser Rathäuser Probleme in Bezug auf die Grundrißbildung nicht zu lösen. Dafür war die Verwaltungsmethode noch zu einfach. Im wesentlichen sollte das Rathaus nur den großen Versammlungs- und Festsaal der Stadt und daneben wenige meist untergeordnet behandelte Verwaltungsräume enthalten. Daher denn auch in der Sprache der Zeit „Ratsstube“ noch vielfach gleichbedeutend mit „Rathaus“ gebraucht wird. Immerhin lassen sich im Aufbau gewisse, häufig wiederkehrende Eigentümlichkeiten unterscheiden. So ist das Bedürfnis nach einer offenen Halle im Erdgeschoß ziemlich allgemein. Es kann das am einfachsten durch Einrücken dieses Geschoßes nach Art der italienischen Laubengänge geschehen, wie es beispielsweise der lange Flügelbau am Rathaus zu Lübeck bietet und (an der Giebelseite des Gebäudes) das Rathaus zu Neisse; oder man beschränkt diese, Schutz gegen das Wetter gebenden Vorhallen auf einzelne Partien des Baues, so zu Paderborn auf zwei große Erker, welche 1612—16 unter gleichzeitigem Ausbau der ganzen Westfront dem älteren Werke vorgelegt wurden. Ein drittes ist es, wenn diese Lauben dem bestehenden Bau einfach angefügt wurden, so daß ihre Decke in der Höhe des Hauptgeschoßes einen breiten Altan bildet. Beispiele dafür bietet in Rusticaformen, welche der italienischen Renaissance genähert sind, die seit 1572 durch Wolf von Nürnberg und Hans von Annaberg ausgebaute Langfront des Rathauses zu Rothenburg a. d. Tauber, in deutscher Detailbildung die Langfront des Rathauses zu Bremen vom Jahre 1612. In Rothenburg tritt zu der durchaus italienisierenden Arkatur dann inmitten der Front das echt deutsche Motiv des polygonen, über die Dachhöhe hinausgehenden Treppenturmes. Sehr glücklich ist letzterer als Hauptdekormoment im Rathaus zu Altenburg verwertet. Auf rechteckigem Unterbau steigt er hoch über das Dach empor, die ganze Anlage beherrschend, flankiert von zwei runden Erkerfen: eine wirkungsvolle, der späteren sächsischen Schule angehörende Komposition. Der weimarische Hofbaumeister Nikolaus Grohmann errichtete den Bau in den Jahren 1562—64.

In einzelnen Fällen ist die Halle in auffallender Weise monumental entwickelt worden. So vor allem in Posen, wo die Loggia das Motiv für die ganze Fassadenbildung abgab. Schon der vornehme Sinn, in dem hier die Aufgabe gelöst, sowie die sichere Kenntnis der italienischen Formen würden auf einen italienischen Architekten deuten, auch wenn sein Name nicht überliefert wäre. Es ist Giovanni Battista di Quadro, der wie so viele seiner Landsleute in diesen Ostgegenden festen Fuß gefaßt hatte und Stadtbaumeister von Posen geworden war. Nach einem Brande von 1536 baute er dem bestehenden Rathaus die heutige Hauptfront vor: drei Arkadenreihen übereinander, die oberste in doppelt so schmalen Bögen als die beiden unteren und über diese etwas zurückspringend noch eine hohe, das Dach verdeckende, mit zwei Ecktürmchen dekorierte Blendmauer. Über diesem Bau ein mächtiger, hochaufragender Zentralturm, dessen heutige Gestalt freilich erst einem Umbau um 1700 angehört. — Wie aber all jene versprengten Schöpfungen italienischer Meister, blieb auch dies eigenartige und imponierende Werk ohne Einfluß auf die lokale Entwicklung. Und doch hatte Quadro seine Architektur in ein Gewand gekleidet, die sie dem nordischen Geschmack im allgemeinen und insbesondere dem prachtliebenden polnischen Kunstgefühl besonders sympathisch machen mußte: auf den Blendbögen der Eckpfeiler der Arkaden und ebenso auf der das Dach verbergenden Oberwand waren die Gestalten der



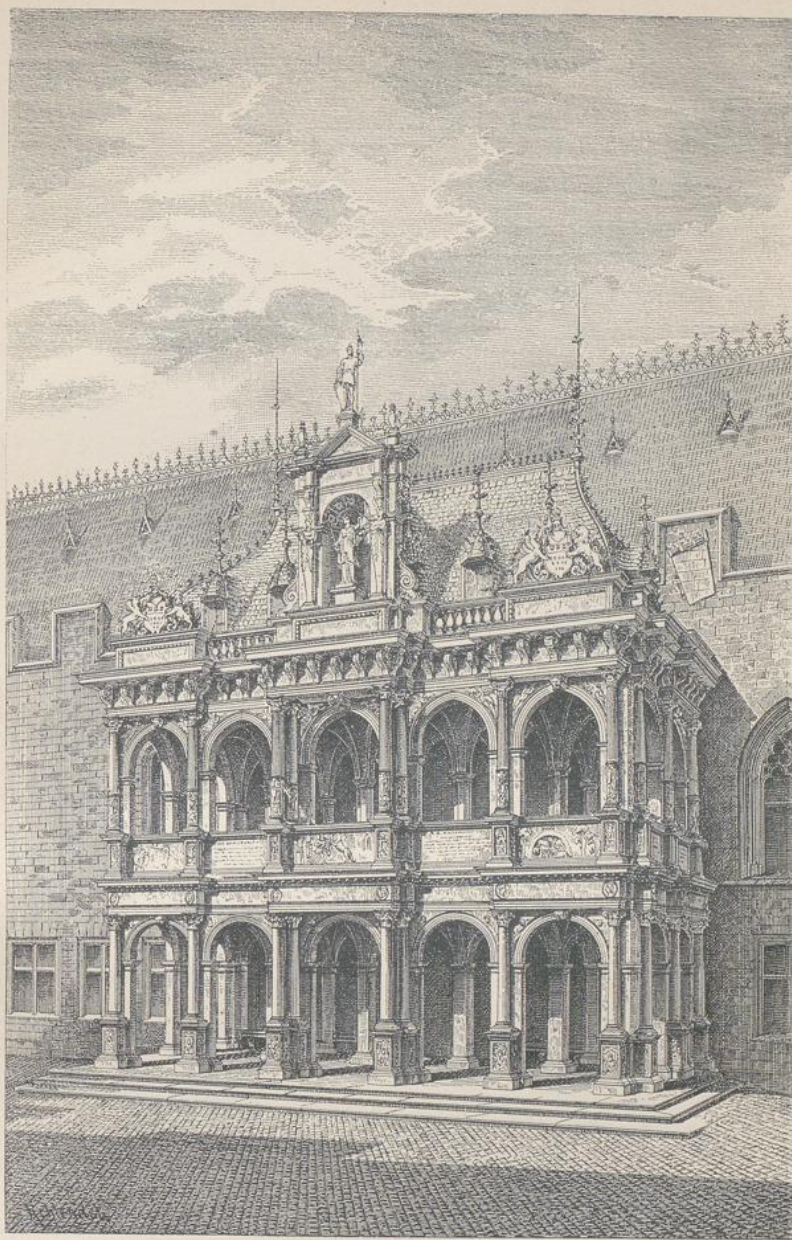
Fig. 263. Rathaus zu Posen.

polnischen Könige in prächtigen Kostümen dargestellt und ebenso waren die Horizontalfriesse durch dekorative Malereien gefüllt. Das Ganze bot so die Vereinigung nordischer Farben- und Dekorationsfreude mit italienischer Monumentalität.

Das unübertroffene Prachstück aller Hallenbauten an deutschen Rathhäusern aber ist jener Anbau, welcher 1569—73 dem Kölner Stadthause zugefügt wurde. Schon einige Jahre früher plante man in Köln eine derartige Anlage, denn 1562 hatten, offenbar infolge einer Aufforderung, zwei niederländer Architekten, Lambert Sutermaun (latinisiert Suavius) aus Lüttich und Hindrik van Hasselt sowie ein dritter unbekannter Künstler Entwürfe eingereicht, die noch erhalten sind. Sie müssen nicht genügt haben, da im Frühjahr 1569 der Kölner Meister Wilhelm Bernicke den Auftrag für einen neuen Entwurf erhielt, der dann auch Beifall fand und sofort in Angriff genommen wurde. Auch Bernicke's Kunstempfinden weist auf die belgische Schule: hier wie dort dieselbe reiche und doch so zierliche Dekoration, dieselbe Eleganz der Verhältnisse, dasselbe Streben nach klassischer Reinheit bei etwas spielender Vortragsweise. Aus Belgien stammt auch zum Teil das Material des Baues, vor allem der schwarze marmorartige Kalkstein der Säulentrommeln, Friesse und Sockel. Das Ganze, wie die Abbildung zeigt, nur ein kleines Werk, eine zweigeschoßige, im Walmdach gedeckte, offene Halle, drei Arkaden breit, eine tief, mit Giebeln über den Interkolumnien. Aber soweit es innerhalb der beschränkten Grenzen dieses Programmes möglich ist, hat die deutsche Produktion der Renaissancezeit hier ihren Höhepunkt erreicht: an Reinheit des künstlerischen Empfindens, an Adel der Verhältnisse, Schönheit der Details steht dies Werk weit über der Fassade des Ottoheinrichs-Baues zu Heidelberg. Dabei ist trotz allen Anschlusses an die klassischen Vorbilder die Formbehandlung individuell, ja in der oberen Arkadenreihe ist (wohl in gewollter Absicht hier in der Stadt des größten gotischen Werkes) auf den Spitzbogen, wenn schon einen sehr gedrückten Spitzbogen, zurückgegriffen. —

Wo man die Anlage einer besonderen Halle nicht beliebte, die den Bürgern trodene Unterkunft für Verhandlungen, und zugleich durch ihren Altan Gelegenheit zur Mittheilung amtlicher Verkündigungen an größere Volksmassen gewährte, da griff man wenigstens zu letzterem Zweck hier und da zur Anlage besonderer Balkone vor dem Hauptgeschoß, wie beispielsweise in der Frühzeit an dem ziemlich einfachen Rathhaus zu Heilbronn. Ein malerisches Motiv solcher Verkündigungsanzel bietet auch Wendel Rokkopfs schon erwähnter Anbau am Rathhaus zu Görlitz (Fig. 250). Über dem ersten Geschoß des Treppenturmes zeigen die Rathhäuser zu Altenburg und Schweinfurt derartige Balkone; zu Emden ist ein solcher über dem mächtigen Mittelportal angebracht u. s. f. — Auf dem gleichen Bedürfnis zur Schaffung einer Art Kanzel für amtliche Verkündigungen beruht auch die originelle Loggia an der „Bürgerwache“ zu Kolmar und der „Senzbogen“, ein säulengetragener Balkon am Stadtweinhaus zu Münster (Fig. 264).

Für die übrige Fassadengliederung der Rathhäuser lösen sich unschwer einzelne Gruppen aus der Gesamtheit. Zunächst die mehr aus malerischen Gesichtspunkten komponierten Werke der Frühzeit im Süden, wie das 1525 begonnene Rathhaus zu Gnsisheim, in einer Ecke des Marktplatzes gelegen, zweiflügelig mit achteckigem Treppenturm im Winkel; dann das ausschließlich auf Bemalung berechnete Rathhaus von Mühlhausen i. G. vom Jahre 1552 mit seiner zweiläufigen Freitreppe; in Schwaben das



Vorhalle am Rathaus zu Köln.

Rathaus zu Heilbronn u. s. f. Einen architektonischen Gegensatz hierzu bilden die mächtigen, auf holländischem Einfluß beruhenden Bauten des Nordens, die Rathäuser von Emden und Bremen, denen sich in bescheideneren Formen das altstädtische zu Danzig anschließt. Dann als dritte Gruppe die beiden, auf italienischer Nachfolge erwachsenen Stadthäuser von Nürnberg und Augsburg, beides Schöpfungen von Bürgern der Stadt, dort des Patriziers Eucharis Holzschuher, hier des Stadtbaumeisters Elias Holl. Während all diese Werke die Längsfront entwickeln, hält Westfalen auch in dieser Periode noch in seinen Stadthäusern am altdeutschen Giebelbau fest: das Hauptbeispiel dafür bietet das Rathaus zu Paderborn mit seinem kolossalen sechsgeschossigen, durch zwei mächtige Erker vorlagen verzierten Frontbau; daneben ist etwa noch der Frontbau des Rathauses zu Lemgo (1589) zu nennen mit einem Erker, zu dessen unterer Laube eine Freitreppe herauführt.

Im Innern ist natürlich der große Saal das dekorative Prachtstück des Rathauses. Schon die Gotik liebte es ihn reich auszubilden: das Rathaus zu Lüneburg bietet dafür eins der wenigen in der alten Gliederung erhaltenen Beispiele. Abweichend von den Saalanlagen der Schlösser aber halten diese Bürgerversammlungsräume fest an größeren Höhen und damit besseren Raumproportionen. In allen Größen und allen Abstufungen der Dekoration sind sie aus der Renaissancezeit noch heute erhalten: an ihrer Spitze im Norden die prachtvollen Säle in Bremen und Danzig (rechtstädtisches Rathaus), im Süden der „goldene Saal“ zu Augsburg (seit 1615) und die vier zu ihm gehörenden Nebenräume. Hier eine an italienischen Vorbildern entwickelte, in Deutschland völlig allein stehende Vornehmheit der Baugesinnung, bei der allerdings der Architekt in Übertreibung italienischer Sitte nur die Totalwirkung des Raumes berücksichtigt. Dem bewundernswerten architektonischen Sinn des Meisters Elias Holl hat eben der Maler, welchem hier an Stelle des Schreiners der Wand schmuck oblag, es nicht gleich thun können: sein Innenschmuck zeigt denselben Manierismus wie die Augsburger Fassaden derselben Zeit! — Dort im Norden dagegen in dem prachtvollen „roten Saal“ zu Danzig der alte deutsch-niederländische Sinn für reiche und liebevolle Detaillierung, eine hier und da chargierte, oft barocke, überaus glänzende Pracht, die bei allem Reichtum des Totaleindrucks doch ihren Haupteffekt im sorgfältigen Schmuck der Einzelheiten sucht; und in Bremen der gleiche Geist bei gesteigerter Üppigkeit der Schnitzereien.

Der im Obigen oft betonte dekorative Charakter der deutschen Renaissance bringt es mit sich, daß jetzt auch mehr auf dekorativem als auf konstruktivem Gebiet sich bestimmte Typen ausbilden. Allgemein im Lande ist die Vorliebe für besonders reichen, mit der übrigen Architektur in keinem Zusammenhang stehenden Schmuck einzelner Bauteile, vor allem der Portale, Erker, Giebel. Es ist ein unendlich mannigfaltiges Bild, ein kaleidoskopartiger Reichtum der Formen, der uns hier entgegentritt, in dessen buntem Allerlei sich bis heut wenigstens nur erst sehr im allgemeinen bestimmte Gruppen- und Entwicklungsmomente herausheben lassen.

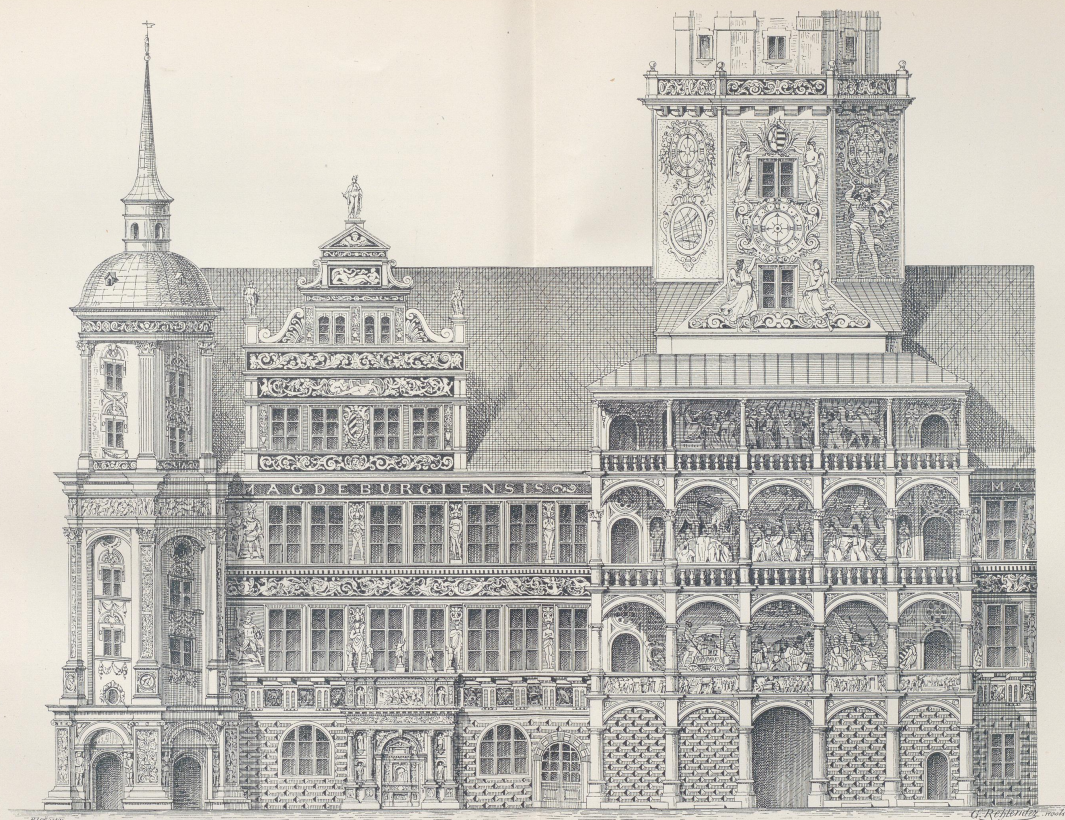
Zunächst die Portale. In der Frühzeit zeigen sie gern Balustersäulen, gelegentlich halbrunde Giebel und jenen wiederholt erwähnten reichen, noch etwas ver-



Fig. 264.
Vom „Sentenzbogen“ am Stadtwine-
haus zu Münster, Westfalen.

worrenen plastischen Schmuck. Das kleine Portal der Salvatorkirche zu Wien, das Georgenthor in Dresden, das Thor zum inneren Hof im Schloß zu Tübingen, die Nebenthüren am Schloß zu Wismar, das Schloßportal zu Haynau (um 1550) in Schlesien, sind trotz ihrer Verschiedenheiten im einzelnen u. v. a. Beispiele dafür. Schon früh kommen hierneben niederländische Einflüsse auf, zuerst 1533 am Schloßportal zu Liegnitz, welches mit seiner wichtigen und doch im Detail weichen Bildung speziell auf belgische Vorbilder weist. Niederländischen Geist verrät auch in

seinen Karyatiden und deren hochaufgebaute Bekrönung das Portal des Ottoheinrichs-Baues in Heidelberg; es verrät ihn das große Einlaßthor des Schlosses zu Dels mit seinen in niederländischer Art facettierten Quadern und dem gewaltigen von Löwen gehaltenen Wappenaufbau. Denn all diese hohen, über den Eingängen sich erhebenden Aufbauten, die entweder durch ein in reicher Kartusche steckendes Wappen oft mit den Wappenhaltern zur Seite, oder gar in mezzaninartiger Stodwerfgliederung gebildet sind, gehen direkt oder indirekt auf niederländische Sitte zurück. Indirekt ist dies z. B. wohl nur der Fall bei den beiden schönen, im Detail spezifisch-deutschen Portalen der Universität von Helmstädt. — Zu dieser mehr dekorativen Behandlung steht die italienisierende mit ihrem klaren architektonischen Aufbau im Gegensatz. Das bei großem Reichtum klassisch vollendetste, was derart geschaffen, ist das schon erwähnte, jetzt am Judenhof aufgestellte ehemalige Portal der Schloßkapelle in Dresden (Fig. 265). Es ist aber nutzlos, die Beispiele, ohne sie zugleich abzubilden, zu häufen. Zumeist handelt es sich um eine rundbogige Thüröffnung, die von zwei Säulen oder Säulenpaaren auf Sockeln eingefast und durch flaches Gebälk oder einen Giebel geschlossen wird. An dies architektonische Gerüst treten dann häufig die deutschen Ornamentmotive in üppigem Spiel. Auch für diese Eigenart



Königliches Schloß in Dresden; Hofseite der Hofaffade. (Rekonstruktion.)

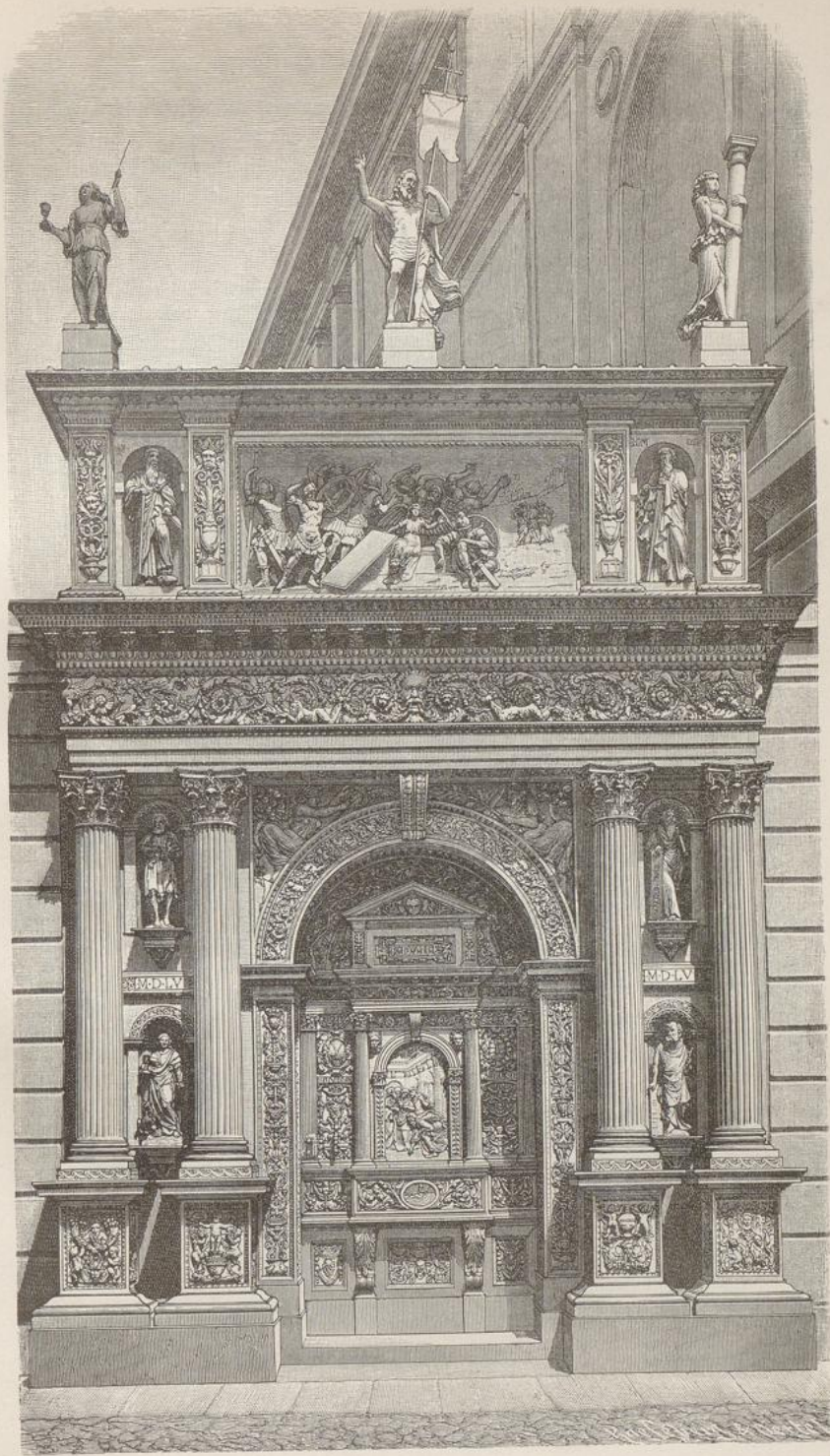


Fig. 265. Portal der ehemaligen Schlosskapelle zu Dresden. (Jetzt am Judenhof aufgestellt.)

sei aus der Fülle des Vorhandenen nur einiges besonders Charakteristische erwähnt: je ein Portal im Hof des Schlosses Horst in Westfalen und des Schlosses von Aschaffenburg, sowie dasjenige des ehemaligen Rathauses (heut Börse) zu Straßburg.

Der Erker war schon im Mittelalter im deutschen Hause ein beliebtes Motiv. Die zahlreichen „Chörlein“ Nürnbergs, vor allen der „schöne Erker“ bei St. Sebald, sind nur besonders bekannte Beispiele davon. Seine Beliebtheit aber steigt in der Renaissancezeit; im Holz- und Steinbau ist er gleich häufig: anfänglich noch nach gotischer Tradition klein, meist nur einem Fenster vorgekragt; bald aber wird er breiter, von unten an aufsteigend, das Schaustück der ganzen Front. Selbst da, wo der Schmuck der Fassade sonst der Malerei überlassen, ist der Erker gern durch Skulpturen ausgezeichnet; so, wie schon erwähnt, allerwärts in der sächsischen Schule der Frühzeit. Aus der Hochrenaissance bietet dann namentlich die Architektur Niedersachsens mannigfaltige Beispiele von Erkern, denn im großen Ganzen ist diese Form im Norden noch beliebter als im Süden, wo sie gerade an einer Anzahl von Hauptbauten (z. B. Heidelberg, Münchener Residenz, Schloß von Aschaffenburg) fehlt.

Kein Bauglied aber ist so sehr das Wahrzeichen der Renaissance in Deutschland geworden als der Giebel. Auch hier freilich übernimmt der neue Stil nur die Gedankenwelt des alten. Denn neben der monumentalen Ausbildung der eigentlichen Giebelfront hatte die Spätgotik bereits begonnen, auch auf die Langseiten des Gebäudes zur Belebung der Dachflächen Giebel zu setzen, wie dies beispielsweise die Albrechtsburg bei Meissen (Taf. S. 278) zeigt. Die Frührenaissance übernimmt dies nicht nur, sondern weist bereits den Giebeln wesentlichen Platz in der Gesamterscheinung des Bauwerks an. Zunächst freilich gestaltet sie die Aufbauten immer noch nach tektonischen Gesetzen, besetzt sie gern mit Pilastern, schließt sie in dreieckigem oder halbrundem Giebel und schweift die Schrägen der einzelnen Abteilungen (wenn die Schweifung überhaupt schon gewählt wird!) in einfachen großen Linien. Die Schlösser der sächsischen Schule, ferner die zu Bernburg, zu Detmold, zu Stadthagen sind unter vielen anderen Beispiele dafür. Seit dann mit den vierziger Jahren der neue Stil die Herrschaft fest erlangt hat, wird der Giebel der Tummelplatz für architektonische Spielereien. Keine Regel, kein Gesetz bannt die Laune in feste Schranken. Hunderttausende solcher Giebel sind einst errichtet worden, zu Tausenden sind sie noch im Lande erhalten, reihenweise stehen sie in den alten Städten in allen Entwicklungsformen vom sechzehnten Jahrhundert an bis zum Beginn des achtzehnten: aber nur wenige sich völlig gleichende wird man in der großen Zahl finden. — Die Zeit reichster Blüte der Giebeldcoration ist die der Hochrenaissance, von 1550 bis 1600 etwa, als man unter Heranziehung des ganzen Reichtums der klassischen Säulenordnungen die Wand mit einer Übereinanderhäufung von Stuckwerken gliederte, in denen das Detail durchaus mit der Behandlung der Holztäfelung des Innern übereinstimmt. Besonders charakteristische Gebilde derart bietet das Universitätsgebäude zu Helmstädt (Fig. 266), ein auch sonst hervorragend gutes Werk des braunschweigischen Baudirektors Paul Francke († 1615) aus der Zeit um 1600. Ähnlich sind im Grundprinzip die Giebel von Francke's Marienkirche zu Wolfenbüttel gegliedert. Nach des Meisters Tode aber erst ausgeführt (seit 1619), zeigen sie im Detail schon das Francke selbst noch unbekannte Knorpelwerk.

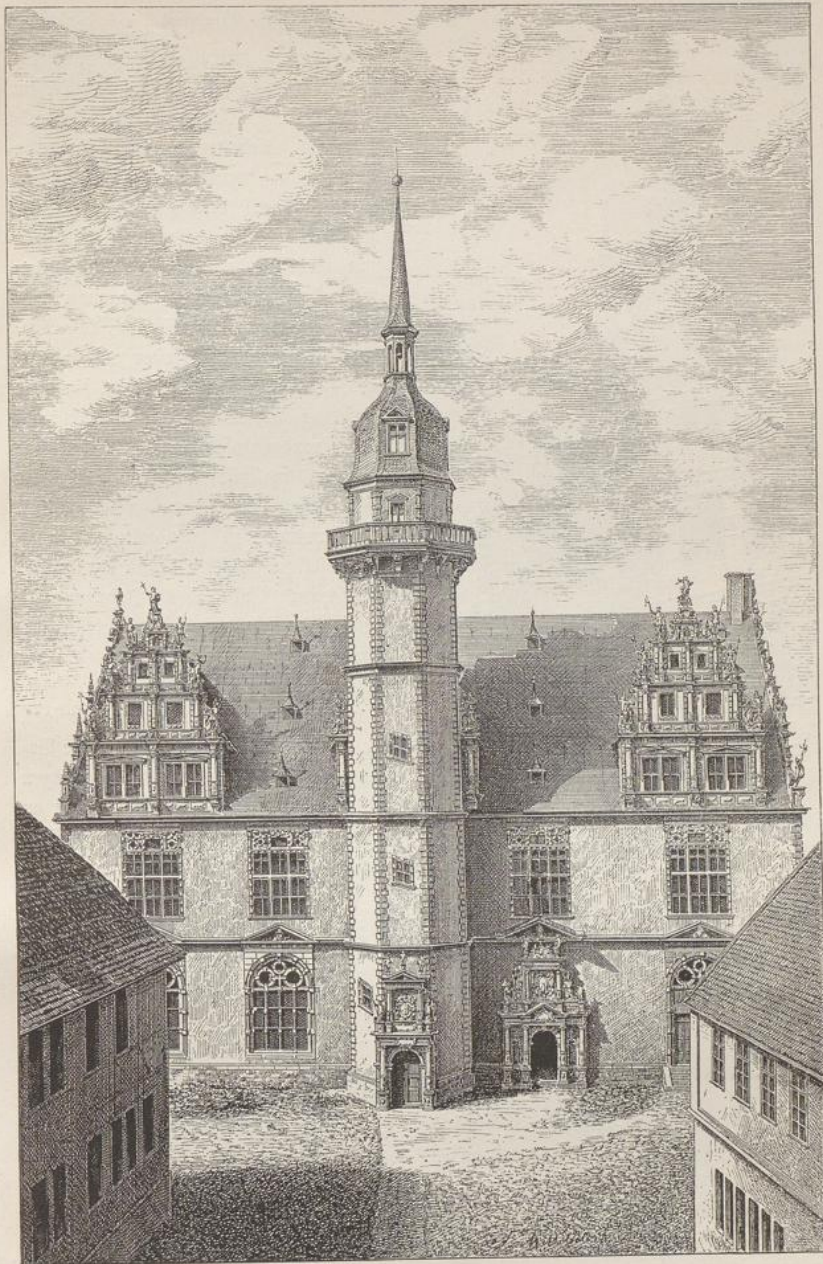


Fig. 266. Universität zu Helmstädt.



Fig. 267. Stadtwinehaus zu Münster.

Sind die Giebel den Längsfronten angefügt, so bieten sie ihren Reichtum häufig unvermittelt über schmucklosem Unterbau; ist dagegen die Schmalseite als Giebelwand ausgebildet, so strebt man wenigstens bei reicheren Werken danach, diese ganze Fassade einheitlich zu halten. Westfalen liebt eine von unten an sich aufbauende Pilasterarchitektur, und zwar hält man hier unter niederländischem Einfluß an größeren Stockwerkshöhen fester als anderswo. — Ein klassisches Beispiel für diese sonst fast allwärts herrschende Lust am Übereinanderhäufen vieler Stockwerke bietet das malerisch ja ungemein reizvolle Gewandhaus zu Braunschweig (1590). Beachtenswert ist hier auch das lange Wachbleiben gotischer Reminiszenzen.

Gegen Ende des Jahrhunderts schwingen sich die Voluten lebhafter, ihre Bewegung wird willkürlicher, der Schmuck der Pyramiden, dieser Nachkommen der gotischen Fialen, häufiger, die ganze Silhouette bewegter, die Voluten laufen oft in freien Endigungen aus, wie beispielsweise in Hameln an dem Hause Osterstraße Nr. 9, am Rathaus zu Paderborn, dem Stadtwinehaus zu Münster und sonst vielfach.

Fehlt monumentaler Charakter schon der eigentlichen Architektur dieser Periode, so noch viel mehr der Innendekoration. In ihr findet die das Einzelne mit liebevollem Sinn schmückende, aber im einzelnen sich beschränkende Eigenart der deutschen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts ihren prägnanten Ausdruck. Behaglich, lauschig suchen vor allem die deutschen Architekten die Räume zu gestalten. So wird denn die Mauerfläche der Zimmer, wo es die Mittel

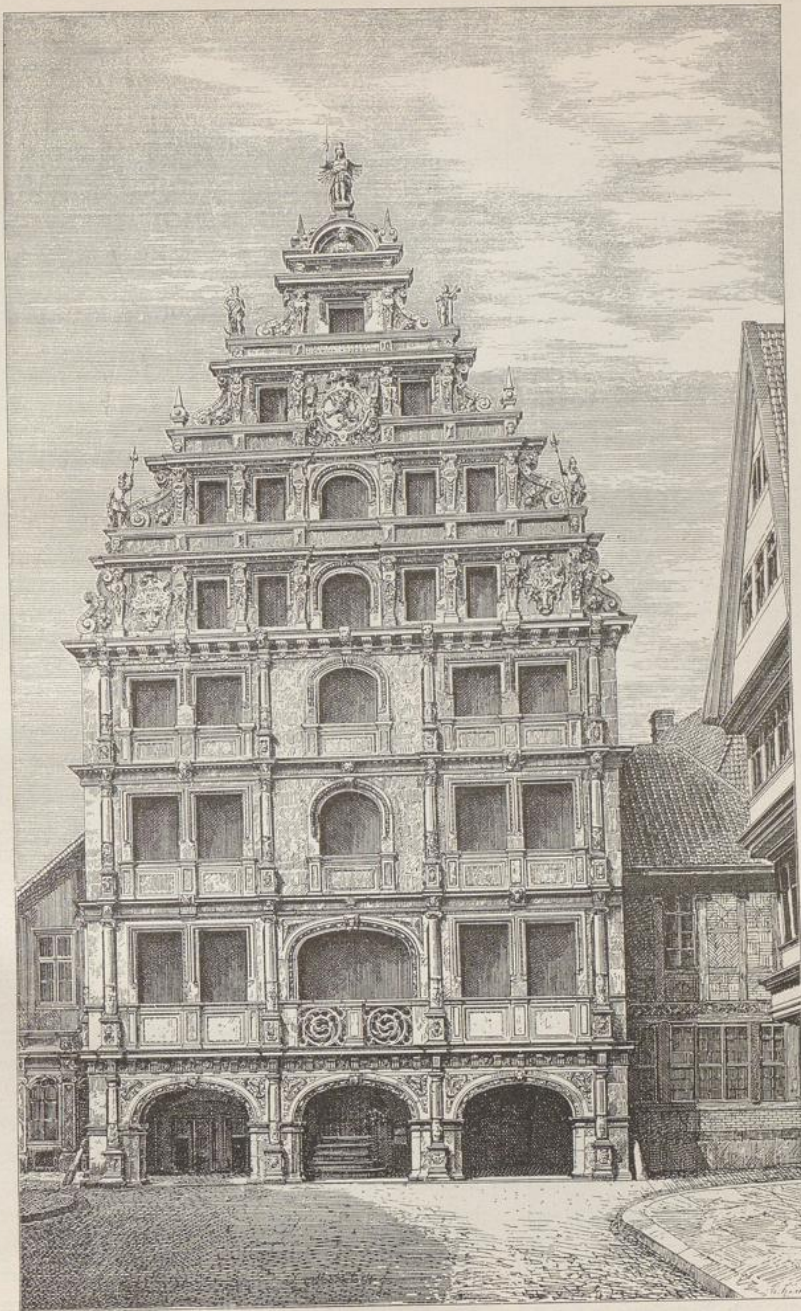
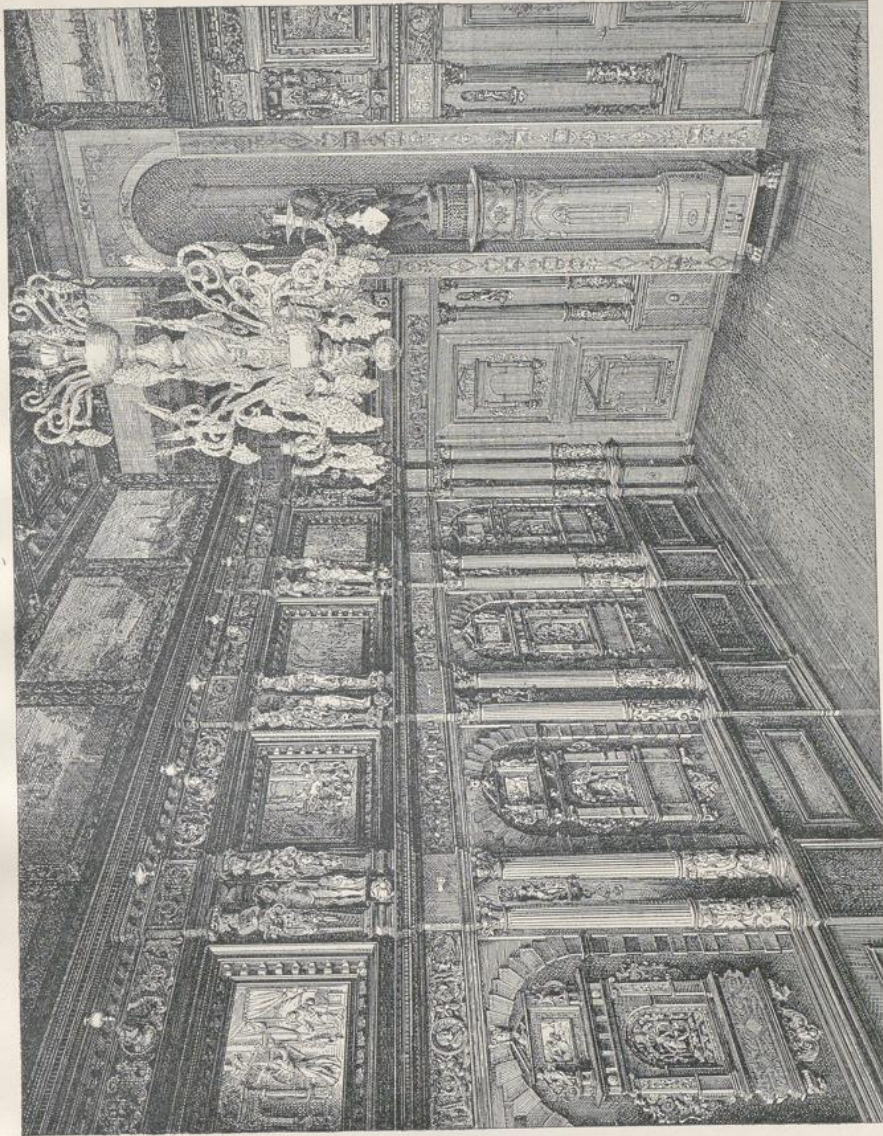


Fig. 268. Gewandhaus zu Braunschweig.

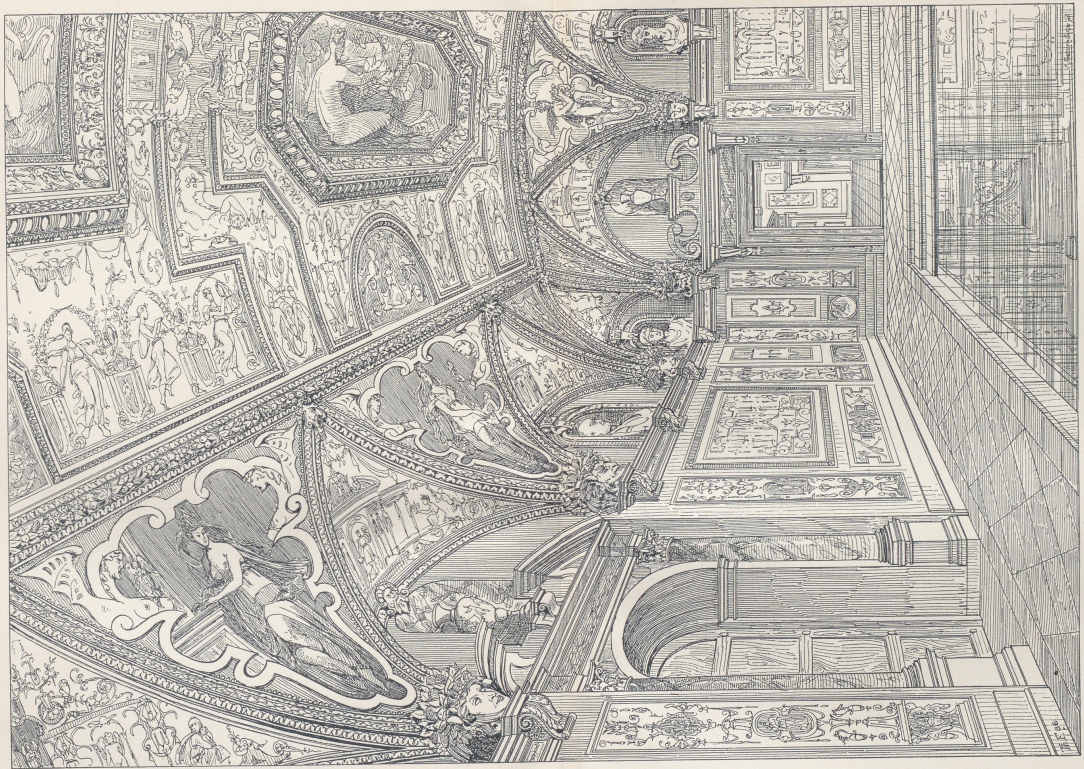


Fig. 269. Wandtäfelung im Kapitelsaal zu Münster.

erlauben, gern durch Holzbekleidung gedeckt: reiche Täfelung an den Wänden, die nur einen verhältnismäßig schmalen Streifen in der Höhe frei läßt, Täfelung auch an den Decken. Im Detail dieses Holzbelags offenbart sich der Sinn der Zeit für Reichtum und Sorgfalt im kleinen oft in herrlichen Blüten. Welche Schätze derart einst in den Patrizierhäusern unserer größeren Städte verborgen waren, das lehren heut noch eine stattliche Zahl von Beispielen. Zu den vorzüglichsten darunter gehören in Nürnberg die teils einfach behaglichen teils höchst prächtigen Zimmer des Pellerhauses oder im Norden in Lübeck das überaus schmuckvolle Zimmer im Fredenhagenschen Hause und die köstliche Kriegsstube im Rathaus. Ein selten vorbildliches Werk aus der Mitte des Jahrhunderts besitzt das Rathaus zu Görlitz in einer mäßig reichen, aber außerordentlich geschmackvoll gezeichneten Zimmerdecke, die in Täfelung, Intarsia und Schnitzerei ausgeführt ist. Westfalen hat schon die Frühzeit das Vollendetste hervorgebracht, was an derartigen Täfelungen und Schnitzereien in Deutschland entstanden ist: die Wandbekleidungen des Kapitelsaales am Dom zu Münster. Johann Kupper arbeitete sie in den Jahren 1544–52. Aus seiner, mit Aldegrevier die Blattbildung teilenden Schule ist offenbar Albrecht von Soest hervorgegangen, der 1566–78 in einem Zimmer des Rathauses zu Lüneburg einen unglaublichen Reichtum skulptierter Holzarbeit geschaffen. An verwirrender Überfülle wird dieser nur noch von der Wendeltreppe und einzelnen Dekorationsteilen im Rathaus zu Bremen übertroffen. Nicht an Reichtum, aber an künstlerischen Qualitäten ist letzterem Werk die kostbare Holzdecke im Schlosse zu Jever überlegen, welche ein Meister G. S., vermutlich ein Niederländer, im Jahre 1536 ausgeführt hat. Wie leicht aber ließe sich die Zahl der Beispiele mehren! wie reich ist allein das, was die eine Stadt Danzig an derartigem Holztäfelwerk besitzt! — Faßt man die gesamte stilistische Entwicklung dieser Holzdekoration des Innern zusammen, so ergibt sich auch hier das gewöhnliche Fortschreiten von zierlich feinen Bildungen zu gröberer Formgebung. Diese findet



Frederichsches Zimmer in Kibitz. (Heutiger Zustand.)



Kuppel im Fugger-Palais zu Augsburg.

in den schweren Danziger Profilen vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts einen letzten, prägnantesten aber deshalb keineswegs unkünstlerischen Ausdruck. — Das Konstruktionsprinzip ist anfänglich noch mehr das gotische, bald aber drängen sich die klassischen Säulenordnungen und damit der ganze Dekorationsapparat der eigentlichen Architektur in die Schreinerarbeit. Gegen Ende des Jahrhunderts endlich leiden auch die Innendekorationen häufig unter barocker Überschwänglichkeit, jener weitverbreiteten Krankheit der damaligen künstlerischen Phantasie im allgemeinen. Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet Fig. 270: die bis zur Decke gehende Thüreinfassung eines der Zimmer im Pellerhause, vom Jahre 1606. Mit ihr wetteiferte an barockem Schwulst, um nur dies Beispiel noch anzuführen, bei größeren Maßen die Thürdekoration im Saal des Schlosses zu Bückeburg. Beides Seitenstücke aus der Praxis zu den phantastisch wilden Gebilden in Wendel Dietterleins im Jahre 1591 erschienenem Kupferwerk „Architectura oder Auftheilung der fünf Säulen“!

Dieser deutschen Art der Innendekoration steht die italienisierende gegenüber, welche die Decken in Stuck bildet mit Buziehung von Farbe und Vergoldung (Residenz in Landsbut aus der Frühzeit) oder aber ohne farbige Buthaten (Residenzen in München und Salzburg, aus der Zeit um 1600). Das Unnützigste, was in dieser italienischen Behandlungsweise in Deutschland geschaffen, sind die beiden herrlichen, ebenso reichen als grazios und fein ausgeführten

„Badstuben“ im Jaggerpalast zu Augsburg (1571—81), zwei köstliche kleine Juwelen, die des sorgfältigen Studiums unserer Architekten kaum minder wert sind als die gefeiertsten derartigen Werke jenseit der Alpen. — Daneben kommt gelegentlich als dritte Dekorationsmethode die rein malerische Behandlung von Wand und Decke ohne plastische Buthat vor (Schloß Trausnitz bei Landsbut 1576—80, Schloßchen Hellbrunn bei Salzburg 1615).

In der Bedeutung der Räume spielt in den Schlössern der große Saal die Hauptrolle. Er ist ein Schmuckstück, auf welches man nur in den seltensten Fällen

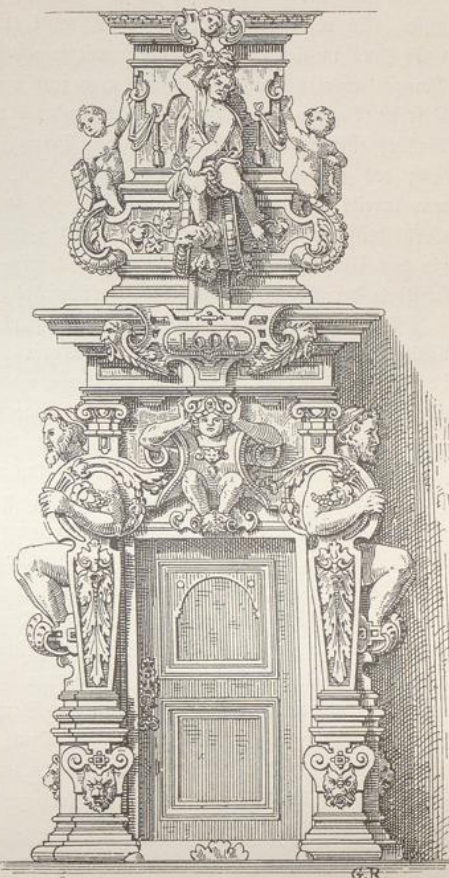


Fig. 270. Thür im Pellerhause zu Nürnberg.

verzichtet und dessen Maße man mit Vorliebe ins Riesenhafte steigert. Meist nimmt er die ganze Ausdehnung des Hauptflügels ein — als offener Nachkomme der mittelalterlichen Halle. Nur will man ihn jetzt erwärmbare, behaglich haben. Das aber ist bei den unvollkommenen Heizvorrichtungen allein durch Beschränkung in der Höhe zu erreichen. Man scheut sich denn auch nicht, diesen Riesensälen oft wenig mehr als gewöhnliche Stockwerkshöhe zu geben, unbekümmert um die Disharmonie der Verhältnisse. Ein besonders charakteristisches, wohl erhaltenes Beispiel dafür ist der prachtvolle Saal im Schlosse Heiligenberg mit seiner berühmten Holzdecke. (Unter demselben Mangel anreichender Höhe leiden auch jene eben erwähnten Räume im Fuggerpalast.) Erst im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts trat darin eine Änderung ein. Es ist darüber eine bestimmte Notiz erhalten: Beim Bau der Münchener Residenz wurde Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wie gewöhnlich ein solcher Saal vorgesehen; er war bereits weit vorgeschritten im Bau, als man den Plan plötzlich umwirft und, die Verhältnisse ändernd, den Saal 15 Schuh höher macht. Eine lehrreiche Nachricht für das Umsichgreifen des italienischen Raumgefühls im innern Ausbau, das ja auch sonst an der Münchener Residenz hervortritt!

Der erste große Palastraal in rein italienischen Verhältnissen dürfte der im Wallensteinischen Palais zu Prag von Marini (1629) sein. Die altdeutsche „Palas“ ist hier verschwunden, statt seiner vielmehr ein durch zwei Stockwerke gehender italienischer „Salone“ mit Pilasterarchitektur angeordnet, wie er seit 1650 ein unerlässliches Requisit für jeden größeren Schloßbau wird.

Das dekorative Schaustück des innern Details ist in Schlössern und Rathäusern neben der Tafelung der Kamin, während in der bürgerlichen Wohnung der Ofen bevorzugter Wärmeträger ist. Schon in der Frühzeit kommen reich verzierte Kamine vor; so, um wieder nur einige charakteristische Beispiele zu nennen, derjenige im Heidelberger Schloß, welcher des Architekten Kaspar Fischer Monogramm trägt, und mehrere schöne, italienisierende Stücke in der Residenz zu Landshut; aus der Blüte des Stils dann die Kamine im Saal zu Heiligenberg, im Schloß zu Horst, deren einer den Moses des Michelangelo als oberen Abschluß reproduziert, und der bekannte Kamin im Rathhaus zu Danzig, den Wilhelm Bart arbeitete und Bredeman de Bries aus Leuwarden malte und vergoldete (1593). Denn wofern sie nicht in edlem Gestein hergestellt waren, was im sechzehnten Jahrhundert selten ist, tritt auch noch in der Hochrenaissance bei diesen Kaminen der farbige Schmuck zur Reliefbehandlung.

Haben wir bisher die Eigenart der deutschen Renaissance in der Entwicklung der verschiedenen Baugeanken und Bauformen verfolgt, so erübrigt, aus der Fülle der Erscheinungen die besonders hervorragenden Werke und Gruppen zu betrachten.

Zunächst machen sich bei allgemeinem Überblick zwei große Strömungen bemerkbar: im Süden eine auf italienischen Einflüssen beruhende, im Norden eine von niederländischen Anregungen ausgehende. Und über die bloße Beeinflussung hinaus haben hier Italiener, dort Niederländer vielfach ihre heimische Baukunst einfach, so gut es eben ging, nach Deutschland übertragen.

Schon im Beginn des Jahrhunderts war im Osten, in Schlesien und in Polen und ebenso im Österreichischen der Einfluß eingewanderter Italiener maßgebend geworden. Seit den dreißiger Jahren mehrte sich dieser Zuzug in den katholischen Ländern allerwärts. Zu den Bauten, die diesen italienischen Architekten übertragen werden, ziehen dieselben dann häufig Landsleute als Techniker heran, die, in den

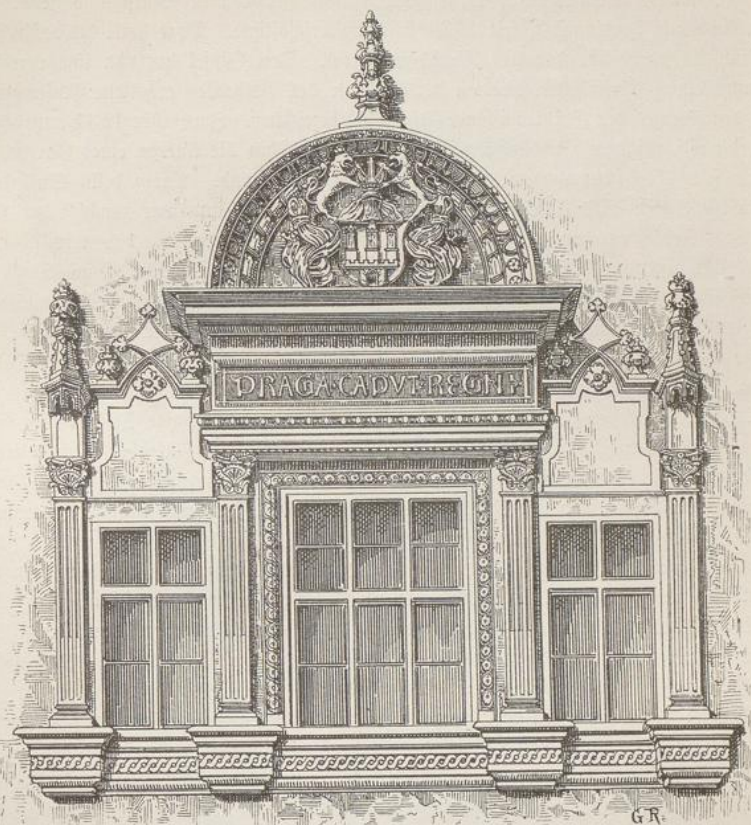


Fig. 271. Fenstergruppe am Altstädter Rathhaus zu Prag.

entschiedenen Stellen thätig, auch der Arbeit ihrer deutschen Gehilfen einen halbwegs italienischen Charakter aufzuprägen verstehen. Scharf unterscheiden sich derartige Schöpfungen von der nationalen Entwicklung; es ist eben italienische Kunst auf deutschem Boden. Aber ihr fehlt die Sonne Italiens. Auch das Beste, was wir derart besitzen, bleibt zurück an Reinheit der Verhältnisse, oder Sorgfalt und Feinheit der Detaillierung, häufig an beidem, hinter dem, was Italien selbst besitzt. Das liegt nicht etwa daran, daß nur geringere Talente im Norden gearbeitet, sondern mehr an dem Umstand, daß den Italienern in Deutschland die fortgesetzte Schulung des

Auges fehlte, welche die Heimat ihnen bot. Und ebenso fehlte den deutschen Bauherren jenes feine Kunstempfinden, welches in Italien dem Architekten zugleich Berater und Sporn wurde; es fehlte ferner der in der nie erstorbenen Tradition der Antike geschulte Handwerkerstand und endlich auch das prachtvolle, feinste Bearbeitung zulassende Baumaterial Italiens: der istrische Kalkstein, der florentiner Macigno und gar der Marmor.

Zu den ältesten dieser italienischen Künstlergruppen in Deutschland gehört die, welche König Ferdinand I. seit 1534 in Prag beschäftigte. Dort hatte bis dahin jener Mischstil geherrscht, der auf Rieth zurückgeht. Den Gipfel der von ihm erreichten Entwicklung dürfte etwa eine an der Südseite des Rathauses erhaltene Fenstergruppe in den Formen der Frührenaissance (Fig. 271) bezeichnen. Im Jahre 1534 nun begann Ferdinand auf dem rückwärtigen Plateau des Grabschins die Anlage eines Gartens, in dem seit 1536 ein Lusthaus, das „*Belvedere*“, entstand. Paolo della Stella, ein Schüler Sansovino's (s. Seite 303), machte den Entwurf und war zunächst der Bauleiter. Neben und unter ihm arbeiteten Giov. Maria Paduano, den wir schon in Dresden gefunden haben, Giovanni de Spatio, sowie der Deutsche, Hans Trost. — Wie schon die Anlage eines solchen Lustgartens ein echtes Produkt des Renaissancegeistes ist, so auch der Gedanke, in demselben einen Prachtbau auszuführen, der ohne praktisches Bedürfnis lediglich zur Steigerung der Freude am schönen Dasein, dem ästhetischen Genuß des wundervollen Blickes auf den Thalkessel der Moldau und die herrliche sich an beiden Ufern derselben ausbreitende vieltürmige Stadt dienen sollte.

Echt italienisch ist die einfach monumentale Lösung der Aufgabe; echt italienisch sind auch die Verhältnisse. Ein langgestrecktes Rechteck in zwei Geschossen, dessen innerer Ausbau heut untergegangen: außen ringsumlaufend eine lustige Säulenhalle, deren flache Decke im Obergeschoß einen Altan bildet. Aber nur die untere Hälfte führte Stella aus. Zeigen sich hier schon trotz aller Eleganz der Erscheinung einzelne Barbarismen im Detail, so wächst die Zahl derselben im Obergeschoß, dem Werk eines Nachfolgers. Stella's Verdienst ist dagegen die bis dahin in Deutschland ohnegleichen dastehende vornehme Gesamterscheinung: die Eurythmie, die klassische Ruhe, die großartige Einfachheit des Gedankens bei lebendiger Gliederung der Silhouette durch den glücklichen Gegensatz der belebenden Säulenhalle zu dem zurückspringenden einheitlichen Mauerkörper des Obergeschoßes. Dem Meister schwebten bei der Lösung seiner in ihrer Art neuen Aufgabe offenbar Werke wie Palladio's Basilika in Vicenza oder der Paduaner Palazzo della Ragione vor. Eine Konzession an den deutschen Geschmack sind allein die reichen ornamentalen und figürlichen Details.

Von der Dekoration des Innern ist nichts erhalten. Doch läßt sich wenigstens ein Bild des ehemaligen Deckenschmuckes durch den Vergleich mit den zierlichen Stuckreliefs des ungefähr gleichzeitigen Schlosses Stern entnehmen. Auch ihn arbeiteten Stella und Spatio, während der wunderliche, einen sechseckigen Stern bildende Grundriß auf eine Laune König Ferdinands selbst zurückgehen soll.

So augenfällig der herrliche Bau des Belvedere sich von allem bisher in diesen Gegenden Geschaffenen unterschied, von Einfluß auf die lokale Entwicklung der böhmischen Renaissance ist er nicht gewesen; und ebensowenig war dies die Thätigkeit der Nachfolger Stella's, unter denen sich sogar der klangvolle Name Scamozzi's befindet. Dieser ist für die Kaiser Rudolf II. und Matthias am Bau der Residenz beschäftigt. Von ihm

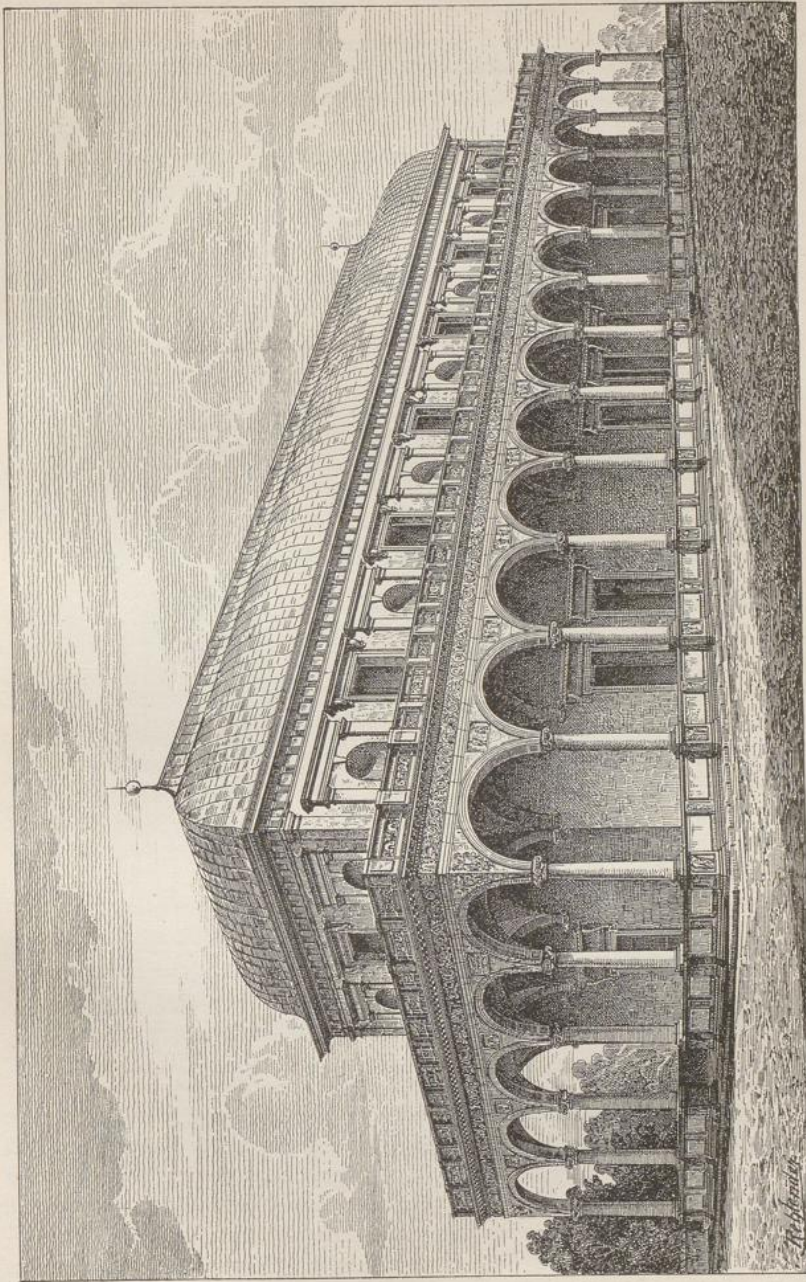


Fig. 272. Belvedere im Schloßgarten zu Prag.

rührt der Kern des mächtigen Treppenhauses derselben her, die erste jener reichen Zahl großartiger Schöpfungen derart, welche das 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland zeitigten. Für Wallenstein arbeitet der schon erwähnte Mailänder Giovanni Marini, der im Garten des Palastes Waldstein eine prachtvolle Gartenloggia erbaut, so großartig in der Komposition, so gewaltig im Maßstab ist, wie nichts anderes derart existiert auf deutschem Boden. Mit drei großen Bogenstellungen öffnet sie sich in der ganzen Aus-

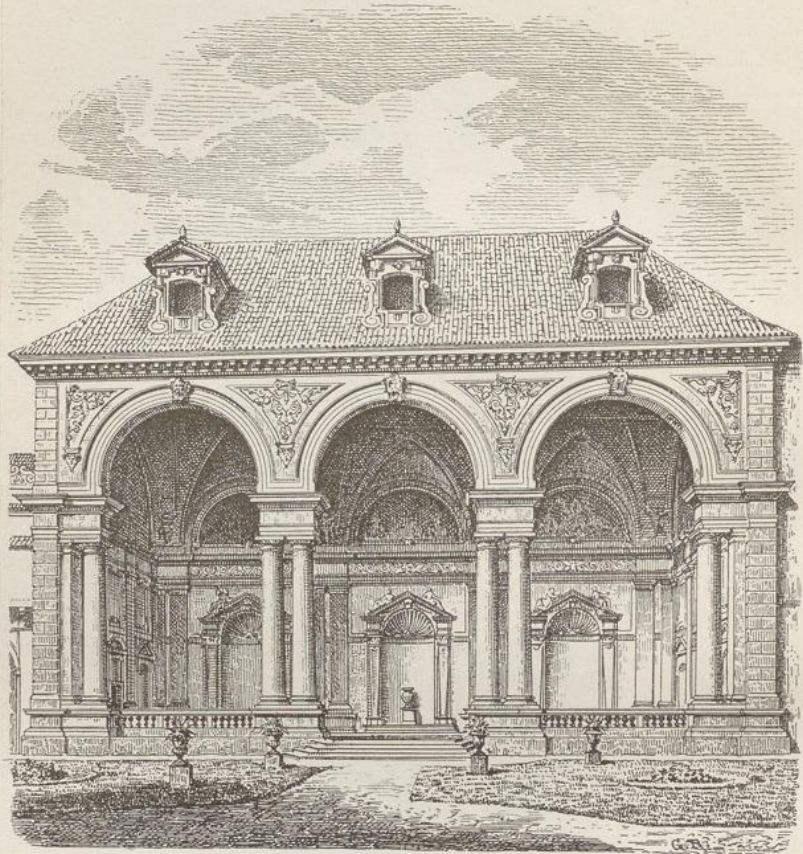


Fig. 273. Gartenhalle im Waldsteinschen Palaste in Prag.

dehnung ihrer Längsrichtung gegen den Garten; statt der einfachen Säulen hier schon die für die Spätzeit charakteristische Verdoppelung der Stützen; an der Rückwand drei reich dekorierte Nischen; auch sonst vielfach plastische Zuthaten und Malereien. Aber auch dieses unvergleichliche Werk steht einsam innerhalb unserer Baugeschichte. Schon die Kriegszeit, in der es entstand (1629), war nicht angethan, architektonische Entwicklung zu fördern. —

Eine zweite italienische Enklave ist Landshut. Dort hatten zwei deutsche Meister, Niklas Überreiter und Bernhard Zwigel, ein Schüler Burkhard Engel-

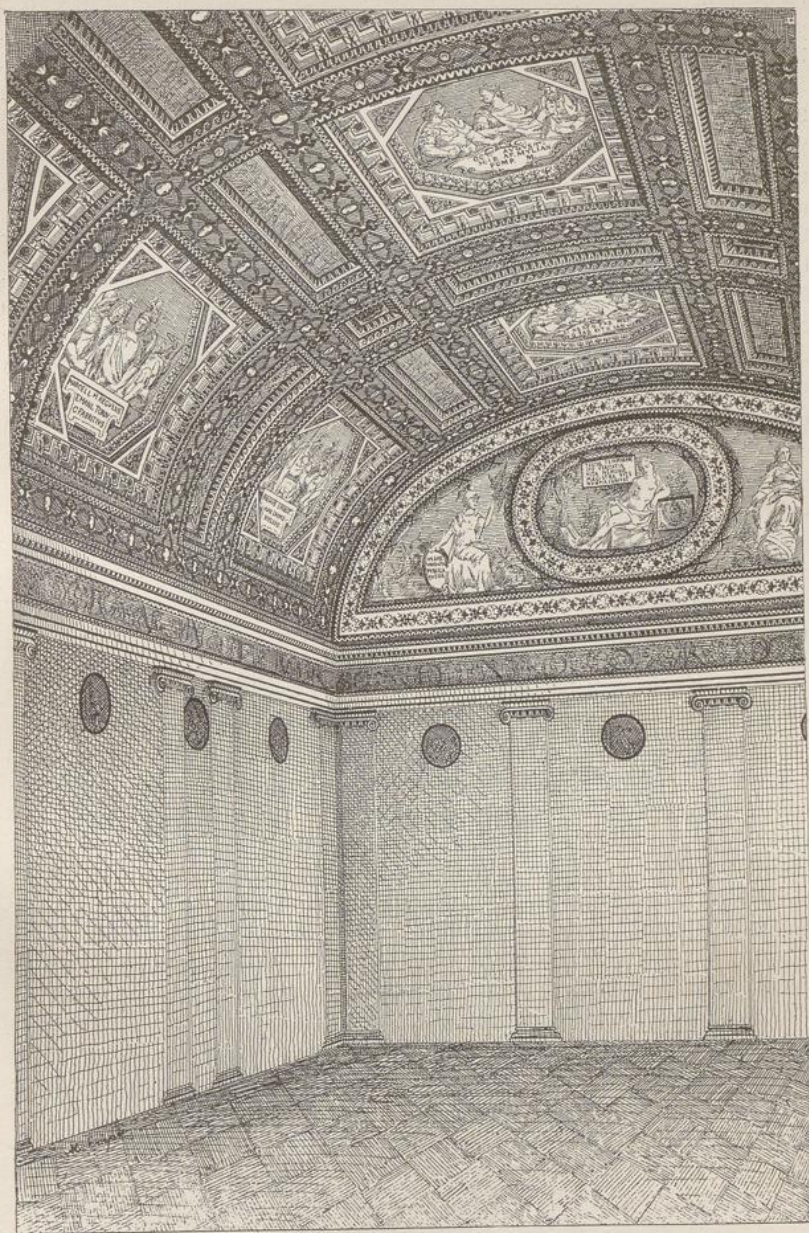


Fig. 274. Aus der Residenz in Landshut.

bergers aus Augsburg, für die Herzöge von Bayern-Landschut den Bau einer neuen Residenz in der Stadt begonnen. Als aber das Vorderhaus (dessen Fassade heute geändert ist) in unklar tastendem Übergangsstil errichtet war, trat eine Änderung in der Leitung und dem ursprünglichen Plan ein. Antonelli und Sigismund Walch, beide Italiener*), ersetzen die alten Meister; sie führen eine ganze Kolonie von Arbeitern mit sich aus Mantua herauf. Der 1536—43 durch sie errichtete Bau steht denn auch ersichtlich unter dem Einflusse der dortigen Schule. Ein Arkadenhof, mit schlanken Säulen dorischer Ordnung, zum Teil in rotem Marmor: an der dem alten Vestibül gegenüberliegenden Seite vertieft sich die Arkade zu großräumiger Halle. Darüber noch einundneinhalbes Geschloß mit unkannelierten korinthischen Pilastern auf den Fensterpfeilern: eine Architektur in den ruhigen Formen der reifen Hochrenaissance. Wie dies Äußere etwas in jenen Jahren in Deutschland völlig Neues ist, so auch das Innere. Zum erstenmale treten hier die hohen italienischen Zimmer auf, und in ihnen die Spiegel- und Stuckkappengewölbe. Zum erstenmale gliedert diese Bildung ein feines Stuckornament nach Art des in Italien gebräuchlichen. Aber bei aller Feinheit der Gliederung ist die Bildung des Details doch trockener und weniger edel als in den herrlichen Vorbildern des Südens. Wohl begreiflich, daß in dieser Vortragsweise die italienische Richtung keinen rechten Boden in Deutschland faßte: verstand man doch gerade ihre Vorzüge, die vornehmen Verhältnisse und jenes streng tektonische Empfinden, welches den Schmuck dem gesamten Architekturbilde unterordnet, nicht! Denn das deutsche Kunstgefühl verlangte eben ein stärkeres Überwuchern dieses Schmuckes; dem malerisch Dekorativen, nicht dem Architekturtonischen im engeren Sinne wandte es sein Interesse zu. Das Werk bot offenbar der deutschen Phantasie nicht genug Anregung und blieb so ohne weiteren Einfluß.

Denn nur insofern kann etwa von einer Einwirkung der Landschuter italienischen Schule gesprochen werden, als die seit 1576 vorgenommenen Umbauten am Schloß Trausnitz über der Stadt ebenfalls im Anschluß an italienische Formbehandlung geschehen: die offenen Arkaden, welche sich in zwei Geschossen über geschlossenem Unterbau um einen Teil des Hofes hinziehen, und die Dekoration der Räume des Hauptgeschosses. Letztere ist zum Teil eine rein malerische. Weder Schreiner noch Stuckateur sind in den meisten dieser Räume beschäftigt gewesen, der gesamte Schmuck ist der Malerei überlassen, im wesentlichen einer auf Grund der antiken Grotesken entwickelten, aber zum Ornamentalen auch allerlei Figürliches heranziehenden Malerei. — Urheber dieser heute auf das schwerste beschädigten Arbeiten waren aber keine Italiener, sondern der Holländer Friedrich Sustris und ein zweiter Maler, Alexander Siebenbürger. —

Allgemeiner verbreitet ist die italienische Richtung im Österreichischen; doch auch dort nicht durch eigene schulbildende Kraft, sondern durch immer neuen Zuzug aus dem Mutterlande; und auch dort tritt die echt deutsche Auffassung der Renaissance neben die italienisierende, so, um nur ein Beispiel zu nennen, in den reichgeschmückten Arkaden des Hofes der Schallaburg bei Melk. — Schon 1515 wahrscheinlich bringt ein unbekannter Meister die venezianische Frührenaissance in dem Portal der Salvator-

*) Die Bezeichnung „Walch“ ist offenbar nicht als Patronym, sondern als Bezeichnung der Herkunft zu verstehen, wie bei Jakob Walch (Jacopo de' Barbari).

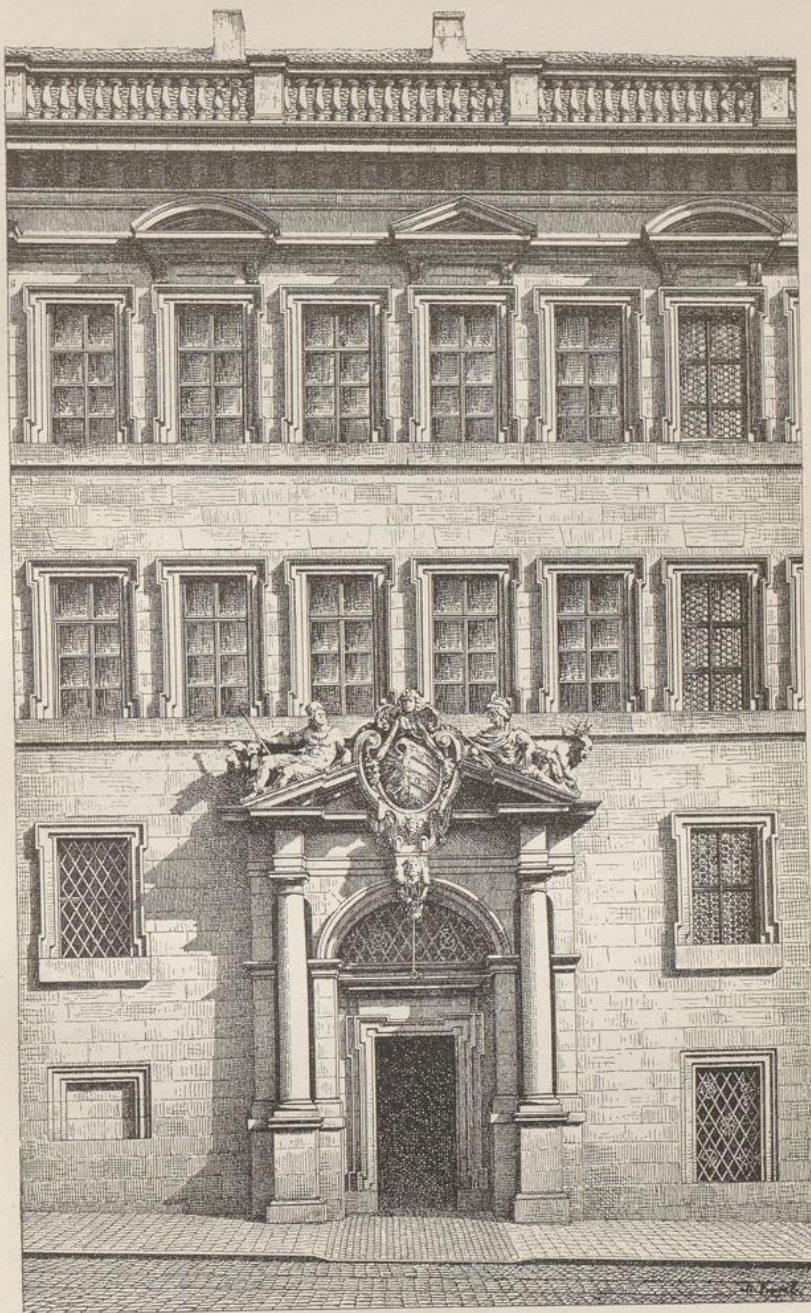


Fig. 275. Von der Fassade des Rathhauses zu Nürnberg.

kapelle nach Wien: eine scheinrechte Thür, eingefasst von zwei Pilastern, mit freistehenden Kompositssäulen vor dieser; darüber ein reiches Gebälk mit halbrundem Giebel; in diesem die Halbgestalten des Salvators und der Maria; ihm zu den Seiten als Eck-Kroterien zwei Schildhalter. Das Ganze über und über mit Reliefs bedeckt. Ein Werk, italienisch in Gedanken und Erscheinung, aber die Details willkürlicher, barbarischer möchte man sagen, als der italienische Boden sie zeitigt.

Ebenfalls der Frühzeit des Stiles gehört das Schloß in Spital an der Drau an. Wieder eine italienische Palastanlage mit Arkadenhof, im großen Ganzen im Charakter der venezianischen Frührenaissance. Ist auch die phantastische Überfülle der Dekoration des Salvatorportales hier gemäßig, so fehlt doch, dem deutschen Gefühle entsprechend, nicht mannigfaches reiches Ornament: so über dem Hauptportal an der Fassade, im Hof an den Bogenzwickeln, Pilasterleibungen, Brüstungen u. s. w.; und auch hier wieder sind die Einzelheiten gelegentlich provinziell verwildert.

In reiferer Entwicklung tritt dann einige Jahrzehnte später die italienische Renaissance im Stände-(Land-)haus zu Graz hervor, dessen gekuppelte, von geradem Gebälk gekrönte Bogenfenster an die ähnlichen venezianischen Vorbilder gemahnen, während die mächtigen dreigeschoßigen Pfeilerarkaden des Hofes in ihren Anklängen an die Architektur des römischen Kolosseums den Einfluß der vitruvianischen Akademie oder doch der auf dieser fußenden Meister verraten. —

In der reiferen Zeit hatte der direkte Bezug der Italiener nicht mehr die Bedeutung wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Wohl finden italienische Künstler noch vielfach an den deutschen Höfen Beschäftigung; der vornehmste darunter, jener Graf Lynar aus Toscana, ein Schüler Vasari's, der aus französischen Diensten übertrat in die von Pfalz-Zweibrücken, dann in die von Kurpfalz, Kurachsen, Anhalt, Kurbrandenburg; ein Mann, der eine soziale Stellung eingenommen wie kein anderer deutscher Architekt. Aber er dankt sein Ansehen — wie die Mehrzahl der italienischen Architekten in jener Periode — vornehmlich seinen Fähigkeiten als Kriegeringenieur; seine Bedeutung für die „bürgerliche Baukunst“ tritt daneben zurück. In ihr haben überhaupt die in Deutschland Arbeit suchenden Italiener am Ende des Jahrhunderts die Führerschaft nicht mehr; auch innerhalb der italienisierenden Schule sind jetzt Deutsche die Hauptkräfte, die mit praktischer Kenntnis eingehendes Studium der italienischen Theoretiker und zum Teil wenigstens autoptische Studien in Italien selbst verbinden. Ein Mann derart ist der schon erwähnte Nürnberger Eucharisius Karl Holzschuher, der 1613—19 den Hauptflügel des Rathauses zu Nürnberg erbaut — in vergrößerten Details und deutschen Verhältnissen ein Werk des strengen italienischen Barocks; im zweiten und dritten Geschoß des Hofes mit mächtigen rundbogigen Loggien nach Art der Kolosseumsarchitektur. Holzschuher geistig verwandt ist der Augsburger Elias Holl (1573—1636), von dem bereits mehrfach die Rede gewesen, der Abkömmling einer alten Architektenfamilie. Er hatte bereits vom Vater Hans, dem Baumeister der Familie Fugger, die „wälsche Manier“ erlernt und ging im Jahre 1600 nach Venedig, wo er hauptsächlich Palladio, das große Vorbild jener Zeiten, studierte. Nach der Heimkehr fand er eine Anstellung als Stadtbaumeister von Augsburg.

Kein Meister ist bezeichnender als Holl für die eigentümliche Art, in der man damals italienischen Klassizismus in Deutschland verstand. Nach all der Überfülle



Fig. 276. Zeughaus in Augsburg.

und Phantasterei der deutschen Hochrenaissance, nach jener Freude am kleinsten, sorgfältig durchgearbeiteten Detail setzt eine Ernüchterung der Formen, möglichstes Verzicht auf alles Ornament, selbst spärliche Anwendung der Säulenordnungen. Und dazu immer noch wenig Empfinden für die Feinheit der klassischen Detailbildung, für die Eurythmie der italienischen Verhältnisse: das Beckenhaus, das Metzgerhaus, selbst das Rathaus, wie es ausgeführt worden, sind charakteristische Beispiele dafür. Gerade das Rathaus aber beweist, daß nicht so sehr der einzelne Architekt, als vielmehr der all-

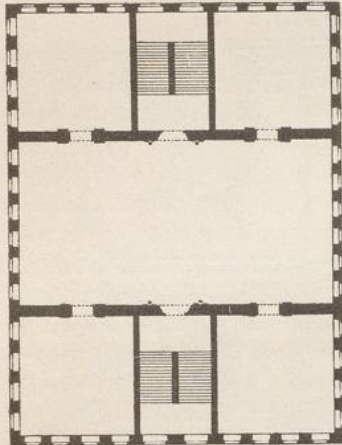


Fig. 277.
Grundriß des Rathauses zu Augsburg.

gemeine Geschmack damals diese Wege wandelte. Hatte doch Holl für sein Rathaus drei verschiedene Modelle geliefert, von denen zwei in den reichen Formen der venezianischen Hochrenaissance gedacht sind. Doch sie gerade wurden zu gunsten des heutigen prosaischen, aber durch die Masse wirkenden Werkes verworfen. Freilich trotz aller Nüchternheit hat Holls Schöpfung einen Zug, der inmitten dieses Niederganges feineren Formgefühls doch des Meisters hervorragende Bedeutung kennzeichnet: es ist durchaus monumental im Aufbau gedacht, monumental auch in der einfachen Größe der Grundrißbildung. Und gleiche monumentale Kraft besitzt auch sein Zeughaus. In ihm tritt zum ersten male in Deutschland das malerische Fortissimo des italienischen Barocks rückhaltlos hervor. Aber zugleich ist der Bau

großartiger in der Auffassung der Massen als alles, was sonst von deutschen Meistern in jener Zeit geschaffen.

Einer anderen Richtung gehört der vornehmlich als Kriegingenieur und Chronist bekannte Straßburger Stadtbaumeister Daniel Specklin an, wie sein einziges erhaltenes Werk, die Front des alten Rathauses (der heutigen Börse) in Straßburg, beweist, welche 1582 begonnen wurde. Hier mischt sich nationales Kunstempfinden (in der Bildung des Ornamentes vieler Details und des hohen Daches u. s. w.) mit italienischen (in der Massengliederung, der Betonung der Horizontalgesimse, vieler Profile) und vielleicht auch niederländischen Reminiszenzen (in der Auflösung fast der ganzen Wandflächen durch Fenster). Die Gesamt-Komposition klingt an Fassadenentwürfe in Scamozzi's Lehrbuch an. Aber Specklin verwendet seine Vorbilder durchaus selbständig und führt den glücklichen Gedanken neu ein, die Pilaster nach Art der gotischen alten und jungen Dienste in kräftigen und leichteren Formen wechseln zu lassen, so der langen Front reichere Gegensätze schaffend.

Ein ähnliches Studium der italienischen Lehrbücher bei strengerer Vortragsweise zeigen in Basel das Geltenzunfthaus (angeblich 1578) sowie der Spieghof (um 1601). Von klassischer Schulung zeugt auch die schöne Front des heute verfallenen Schloßchens Friedewald im Nassauischen, (1580—1582), möge dem Meister seine besondere Formgebung aus Italien oder indirekt aus den Niederlanden gekommen sein.

Wichtiger Zentralkpunkt aber der italienisirenden Richtung wird im Süden neben Augsburg und früher noch als dies, München, als dort Kurfürst Maximilian



Fig. 278. Altes Rathaus (heutige Börse) in Straßburg.

seit den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts seinen großen Residenzbau auf der alten Burgstätte der Bayernherzöge beginnt, mit diesem Unternehmen die Thätigkeit seines Vorgängers Herzogs Wilhelm V. in glänzender Weise fortführend. —

Vielleicht wird es nie gelingen, mit Bestimmtheit den Meister des Werkes zu ermitteln. Jedenfalls hat derselbe mit Erfolg die italienischen Vorbilder studiert. Er zuerst in Deutschland hat unter schwierigen Verhältnissen die verschiedenen Bauteile in aziale Beziehungen zueinander zu bringen verstanden. Daß dergleichen kein Dilettant vermochte, daß nicht Maximilian selbst, wie die Sage will, der Urheber des Entwurfes gewesen, liegt auf der Hand. Aber waren es die beiden zumeist dafür in Anspruch genommenen eigentlichen Fachtechniker: Hans Reiffenstuel, der kurfürstliche Hofbaumeister, und der ihm seit 1608 zur Seite stehende Heinrich Schön? Wir wissen zu wenig über deren sonstige Arbeiten, um ein Urteil zu haben. Doch scheint es, daß, wie am Ottoheinrichs-Bau zu Heidelberg, auch hier neben den eigentlichen Baumeistern ein Bildhauer der bestimmende Meister des Werkes gewesen. Es war der Maler und Bildhauer Peter Candid (de Witte), der, im Jahre 1548 zu Brügge geboren, früh nach Italien kam und sich in der Gefolgschaft der Michelangelo-Schule zu Florenz bildete. Von dort her berief ihn Herzog Wilhelm V. 1586 nach München. Vielerlei an Skulpturen und Malereien ist nachweisbar sein Werk am Residenzbau; aber auch an Arbeiten, die urkundlich von andren ausgeführt wurden, erkennt man seinen Einfluß. — Die Fassadengliederung war zumeist auf Malerei berechnet. Heut ist diese längst erblaßt, zum Teil völlig verschwunden; aber ältere Abbildungen gewähren Einblick in ihre einstige Gestaltung. Nach solchen sind neuerdings die Fronten des Kaiserhofes (I) wieder hergestellt. Der Charakter dieser Malereien ist im Gegensatz zur Augsburger Behandlung ein streng architektonischer. Über rustiziertem Unterbau wachsen korinthische Pilaster auf; zwischen ihnen sind die Fenster der Hauptgeschosse mit denen der darüber liegenden Mezzanine zu einer Gruppe zusammengefaßt. Das Ganze atmet den Geist eines maßvoll vornehmen Barocks. — Schon die ältere Zeit hatte in München die polychrome Behandlung der Fronten gekannt, aber nur in der Form von Füll- und Rahmenwerk, dessen Gliederungen durch vertiefte Linien in den Putz gegraben wurden. Das klassische Beispiel dafür neben zahlreichen Bauten namentlich auf dem Lande, bietet die Marburg (seit 1578), deren Fassade wieder in enger Verwandtschaft zu jener der St. Michaelskirche steht. Letztere hat offenbar auch die einzige in Relief behandelte Front in der Residenz, die des Grottenhofes (III), beeinflusst: hier wie dort dieselben Figurennischen, Giebel u. s. f. Nur ist letztere doch bereits reifer. (S. Fig. 280; bei dieser Abbildung ist allerdings zu berücksichtigen, daß das Erdgeschoß im 18. Jahrhundert Veränderungen erfahren.)

Seinen Hauptreiz freilich entfaltet der Bau erst im Innern. Am Äußern ließ das Baumaterial, grober Ziegel und Putz, feinere Detailbildung überhaupt nicht zu; wo solche erfordert wurde, wie an den Portalen und der großen Mariennische der Hauptfront, griff man zum roten Alpenmarmor und der Bronze. Im Innern aber lebt die Schmuckfreudigkeit der deutschen Renaissance zunächst nach in dem phantasievoll erfundenen, lebendig und fein gezeichneten Stuckornament, welches vielfach die Decken der Korridore und Treppen deckt. Auch von dem außerordentlichen Reichtum der Dekoration der Haupträume sind mannigfache Proben erhalten. Sie bewegte sich im Ganzen in den Formen der italienischen Hochrenaissance; geschnittene Holzdecken mit Gemälden und teilweiser Vergoldung kommen vielfach vor; daneben die rein

malerische Behandlung durch Grotteskenwerk, im sogenannten Antiquarium, und Infusionen durch polierten Stein und Stucco lustro in anderen Räumen. An Reichtum und Pracht übertraf diese Residenz alles derart damals in Deutschland Geleistete. Gab doch auch Kurfürst Max in den Jahren 1597—1619 für seinen Bau die in jener Zeit geradezu fabelhafte Summe von 1 200 000 fl. aus!

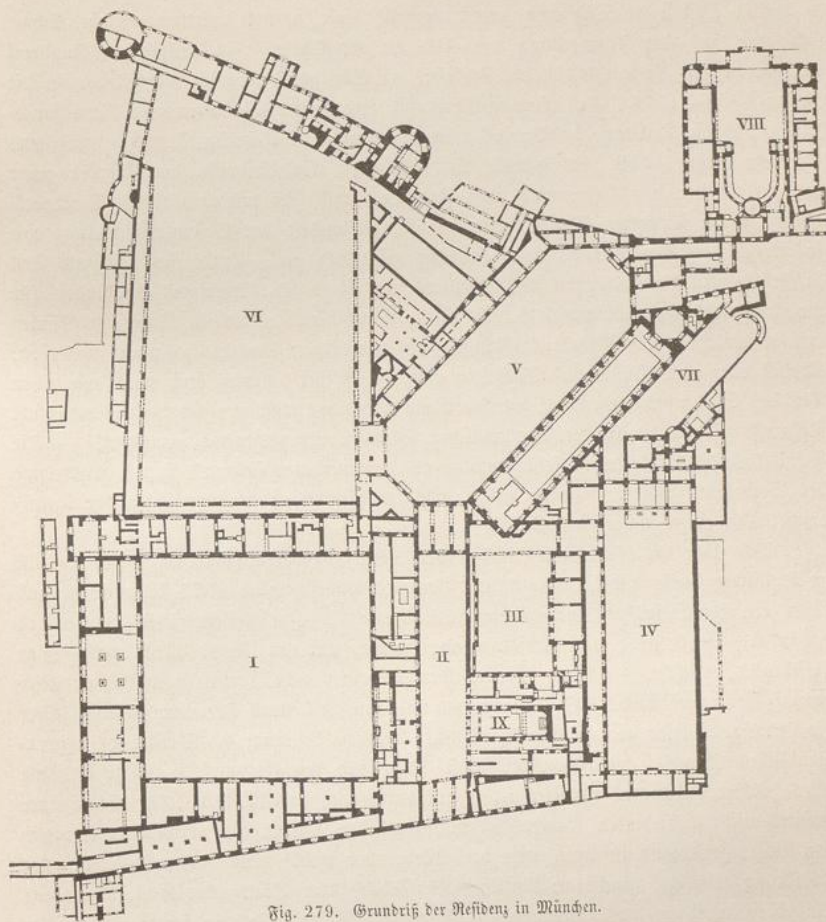


Fig. 279. Grundriß der Residenz in München.

In ausgesprochenem Gegensatz zur Architektur Münchens steht die der zweiten süddeutschen Residenz, Stuttgarts. Schon bald nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts beginnt hier eine Reihe von großen Unternehmungen, die erst mit dem dreißigjährigen Kriege ihr Ende findet. Vor der Residenz der Bayernherzöge hatte man in Stuttgart ein treffliches Haussteinmaterial voraus; dafür aber fehlten dem protestantischen Hof die intimen Beziehungen zu Italien, wie sie in München

herrschten. Im Gegensatz zur Münchener Architektur trägt denn auch die Stuttgarter einen durchaus nationalen Charakter. Aber die Stuttgarter Meister stehen um vieles höher als die landläufigen deutschen Praktiker jener Zeit. Nirgends wieder hat die heimische Schule so monumentalen Charakter angenommen als hier, nirgends anderswo ordnet sie ihre Dekorations- und Detailsfreude so sehr dem tektonischen Gerüst unter.

Am Schloß zu Tübingen zuerst beginnt diese speziell württembergische Schule sich leise aus der Formgebung der Frühzeit abzuklären. Zu präzisierem Ausdruck gelangt sie am Umbau des alten Schlosses zu Stuttgart, der im wesentlichen in die Jahre 1553—1570 fällt. Herzog Christoph, einer jener lebensfreudigen Renaissancefürsten, selbst Dilettant im Baufach, ist der Bauherr; Albrecht Treitsch, wenigstens seit dem Jahre 1556, der leitende Architekt. Er also ist wohl der Urheber jener auf drei Seiten den Hof umgebenden Arkaden: auch hier wieder niedrige Stockwerkshöhen, kurze stämmige Säulen, eine gewisse Plumpheit der Gesamterscheinung, wie so vielfach in Deutschland; aber daneben zeigt sich ein, gerade bei den zum Teil ja besangenen Anschauungen des Meisters um so beachtenswerteres Empfinden für die architektonischen Grundgesetze. Es ist in Deutschland allgemein Sitte, die Säulen erst in der Höhe der Arkadenbrüstungen auf viereckigen Sockeln beginnen zu lassen; Treitsch aber zieht Säule und Sockel in eins und bildet letzteren auch rund wie einen Teil des Säulenstammes, beide nur durch ein allerdings wuchtiges Gurtgesims trennend. Dadurch werden die Härten der deutschen Proportionen wesentlich gemildert! — Die Architektur des Äußeren ist sehr einfach; auf ornamentalen Schmuck ist mit Ausnahme der Portale verzichtet, dagegen geben mächtige Rundtürme an den Ecken der Totalerscheinung einen malerischen Reiz.

Was hier im Schloßbau sich in den ersten Entwicklungsstadien zeigt, das ist zu klassischer Reife durchgedrungen im Bau des wahrscheinlich 1575 begonnenen und schon ein Jahr früher vorbereiteten „Lusthauses“. Im Jahre 1593 wurde es vollendet, 1846 aber als baufällig abgebrochen und an seiner Stelle das jetzige Hoftheater errichtet. — Beim Beginn der Arbeiten war Treitsch noch thätig; bald darauf jedoch, jedenfalls 1579, ist er tot, und nun spätestens übernimmt Georg Beer die Leitung. Dieser also ist für die Ausführung bestimmt der Meister des unvergleichlichen Werkes, wahrscheinlich selbst schon für den Entwurf. — Der Gedanke eines solchen Lusthauses inmitten eines größeren, nach dem Geschmack der Renaissance architektonisch gegliederten Gartens ist im sechzehnten Jahrhundert, nach dem Vorgang von Kaiser Ferdinand in Prag, viel verbreitet; aber nichts, was derart in Stein oder Abbildung erhalten, gleicht an künstlerischer Schöne dem Stuttgarter Bau, allein das Belvedere zu Prag ausgenommen. Und dieses letztere bildet in seiner italienischen Formgebung gerade wieder einen interessanten Gegensatz zu dem deutschen Charakter des Stuttgarter Werkes. Freilich die Grundmotive stimmen beide Male so überein, daß man beim jüngeren Meister die Kenntnis des älteren Baues voraussetzen geneigt ist. Hier wie dort ein rechteckiger Körper mit Arkaden umgeben, die im ersten Stock vor dem großen Hauptsaal einen rings umlaufenden Altan bilden. Aber hier sind nach altdeutscher Tradition vor beide Langfronten doppelstöckige Freitreppen gelegt, um die Verbindung zum Obergeschoß herzustellen. Speziell Stuttgarter, am alten

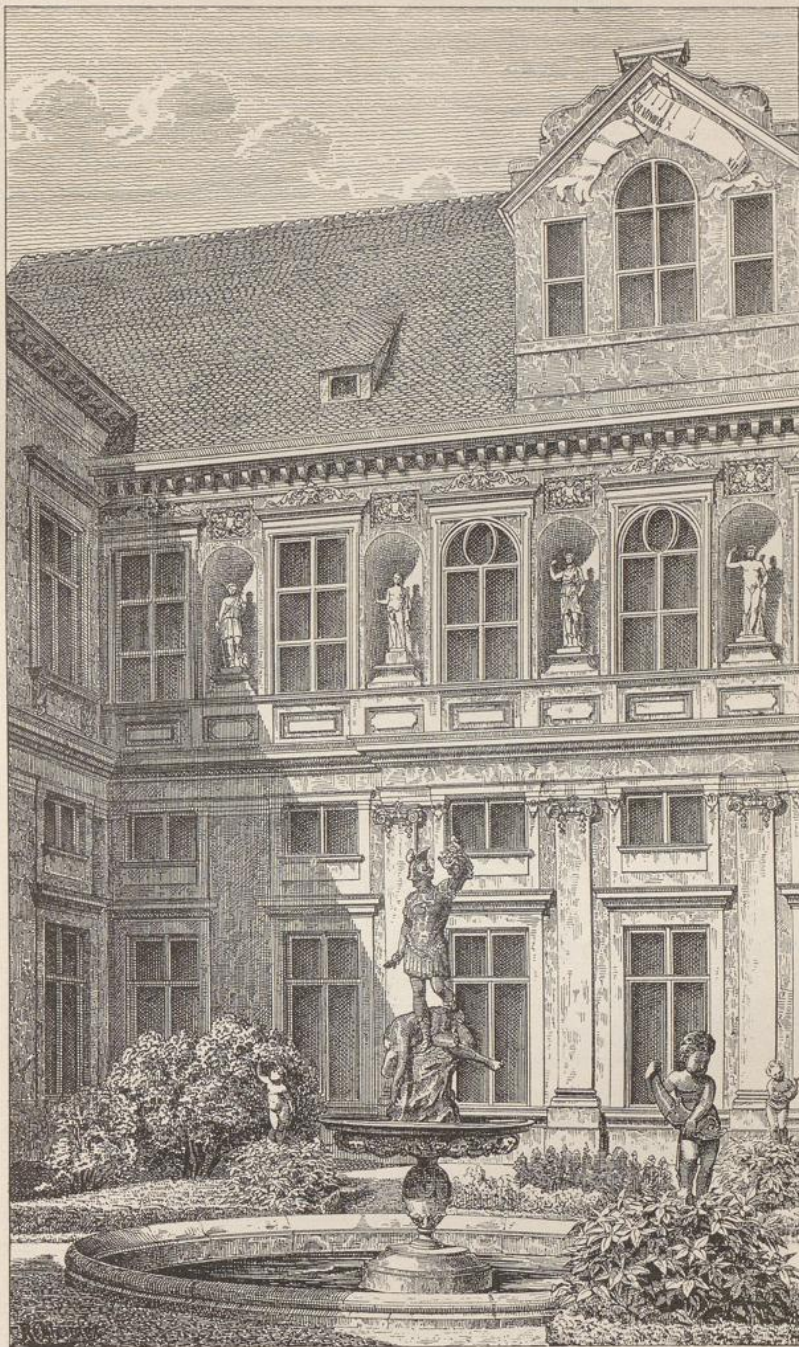


Fig. 280. Grottenhof der Residenz in München.

Schloß entwickeltes Kunstempfinden sind die vier Rundtürme in den Ecken der Arkaden. Im Untergeschoß des Hauptbaues eine niedrige Halle, deren Kuppelgewölbe auf Rippen durch vier Reihen gedrungener toscanischer Säulen getragen wurden: drei Piscinen mit springenden Wässern erhöhten noch die natürliche Kühleit dieses mächtigen Gewölbes: ein willkommener Zufluchtsort bei heißen Sommertagen im glühenden Thalkessel des Neesenbachs! Oben ein gewaltiger, glücklich decorierter Saal, den eine mächtige, hölzerne Flachtonne deckte. In der Mitte jeder Lang-

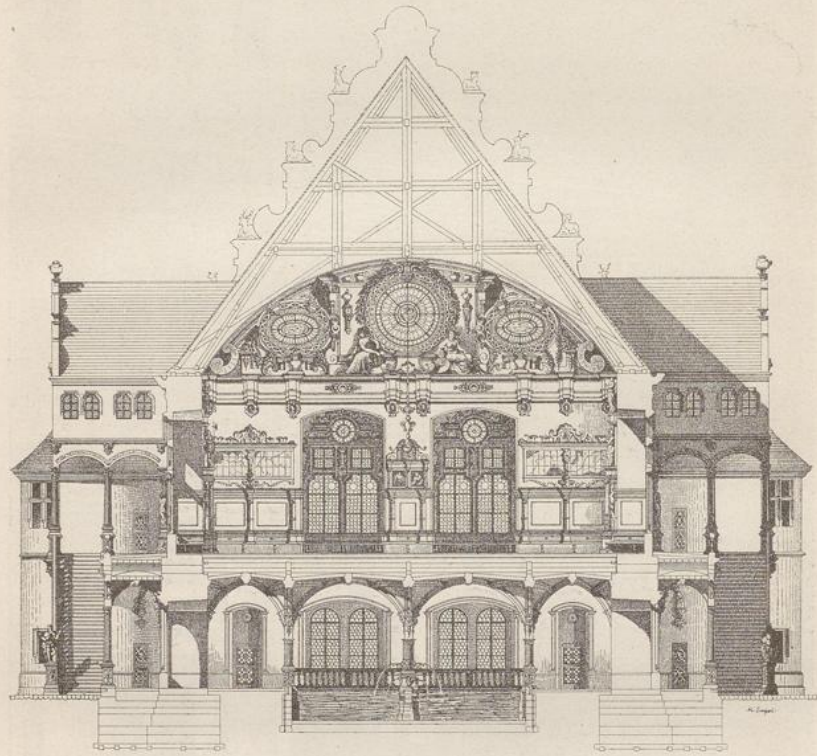


Fig. 281. Querschnitt des ehemaligen Lusthauses zu Stuttgart.

seite ein giebelgekröntes Risalit, welches in der Höhe des Saales je einen gedeckten Podest für die Freitreppe, und darüber eine gegen den Saal zu geöffnete Loge für die Musik bot.

Heut, nach dem Untergange des Werkes, kennen wir dasselbe nur aus einigen erhaltenen Details und den sorgfamen Aufnahmen des Architekten Weißbarth. Sie genügen, um zu zeigen, welch historisch wichtiges, ebenso originelles als schönheitsreiches Werk hier verloren ist. Der ruhigen Größe der Gesamtkomposition steht eine Ausführung ebenbürtig zur Seite, die bei allem Reichtum doch das der deutschen

Renaissance so leicht anhaftende Kleinliche abgestreift hat. Auch hier sind die Giebel die Hauptschmuckstücke der Fassade; aber wie klar und in großen Linien sind sie gegliedert! Zu reif ist ferner das architektonische Empfinden des Meisters, um nach binnenländischer Gepflogenheit die Höhe seines Hauptsalles an der Fassade hinter zwei Geschossen gewöhnlicher Fenster zu verstellen, wie dies beispielshalber später selbst noch Holl bei seinem Rathhaussaal zu Augsburg that. Aber auch die großen

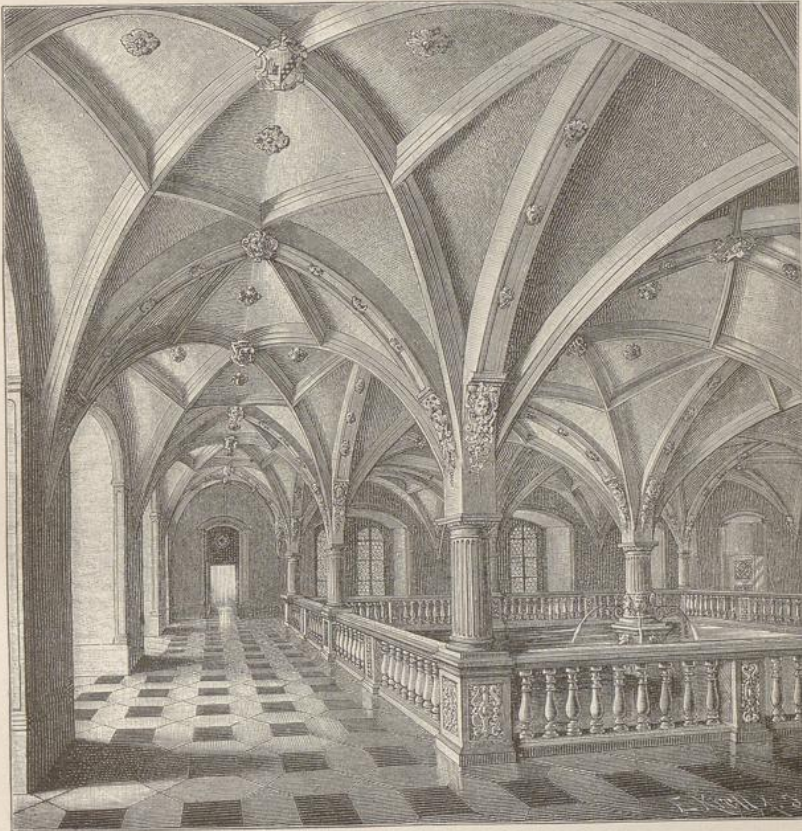


Fig. 282. Untere Halle im ehemaligen Lusthause zu Stuttgart.

holländischen Lichtöffnungen kennt oder liebt Beer nicht. So kommt er zu der originellen Fenster-Gruppierung, welche die Abbildungen zeigen; wie am Außern die gemeinsame Umrahmung, so wahren im Innern große Nischen dabei die Totaleinheit jeder dieser Gruppen. Die Profilierung der äußeren Fensterwandungen bietet noch in dieser Spätzeit ein interessantes Gemisch von Gotik und Renaissance: die Sima neben den Rundstäben und tiefen Hohlkehlen des Mittelalters! Innerhalb dieses einfach großen Aufbaues ist der Lust der Zeit an reichem Detail durch eine Fülle

von elegant gearbeitetem und phantasiereich erfundenem Schmuck Rechnung getragen. Von der reichen Bildung der Hauptgesims-Ecken zeugt Fig. 283. Über den Konsolen der Gewölbeansätze des Säulenganges stiegen die Halbbilder von vierundsechzig Ahnen des Württembergischen Hauses auf; jeder der Ansätze der vier Freitreppen war von den Statuen zweier römischer Kaiser flankiert.

Ähnliche Profilbildungen wie hier finden sich an einem zweiten Bau Beers, dem Schlosse zu Hirsau. Zwar liegt daselbe seit Melacs Brandzug im Jahre 1692 ebenso wie das dortige Kloster des heil. Aurelius in Trümmern. Aber die malerischen Ruinen noch, welche jene im Liede gefeierte, mächtige Ulme überschattet, lassen hier dieselbe spezifische Eigenart der Stilerfassung, die monumentale Ruhe der Konzeption, die klar gegliederten Giebel, die kräftigen Horizontalgurtungen, gruppierten Fenster

und die Vorliebe für runde Lichtöffnungen bei einfacher Ausführung erkennen.



Fig. 283. Ecke des Hauptgesimses am ehemaligen Lusthaus zu Stuttgart.

In den Werken Beers erreicht die nationale Richtung der schwäbischen Renaissance ihren Höhepunkt. Wohl wirkt der Geist des Meisters noch nach in seinem Schüler Heinrich Schickhardt, dem Architekten Herzog Friedrichs I.; aber in diesem kreuzt sich die Anschauung der Schule doch schon mit italienischen Einflüssen. Zweimal ist Schickhardt selbst über die Alpen gezogen und hat in Zeichnungen und Notizen sich einen reichen Schatz an Material heimgebracht. Dieser wirkt unwillkürlich auf ihn, so wenig er auch unmittelbare Anlehnung an italienische Vorbilder verrät, so wesentlich seine Vorliebe für Palladio theoretisch bleibt. Jener Geist der Ernüchterung, welcher auf Grund genauerer Studien der Theoretiker der italienischen Hochrenaissance

am Ende des Jahrhunderts um sich greift, ist auch an Schickhardt nicht spurlos vorübergegangen. Zwar ist ein Schloßbau in Stuttgart, den er im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts begann, nie über die Fundamente hinaus gediehen, und auch ein zweites großes Werk, der sogenannte „Neue Bau“ daselbst (1600—1609), wurde infolge eines Brandes von 1757 zwanzig Jahre später abgetragen. Noch in diesem relativ späten, viergeschoßigen Werk zeigt sich, soweit Abbildungen ein Urteil zulassen, die Nachwirkung der Schule, aber der malerische Reiz der früheren Werke ist doch schon größerem Streben nach Klassizität gewichen. Die Giebel sind verschwunden, das französische Pavillonssystem tritt zum erstenmale in Deutschland auf: vier kräftige Eckrisalite, Mittelvorlagen an den Langseiten, Balkons vor allen Fenstern. Ein neuer Geist! — Seine beste Kraft aber gab Schickhardt doch in der Fülle der kleinen Amtsgeschäfte aus. Herzog Friedrich war ein rühriger Bauherr; überall im Lande trat er hilfreich ein und verlieh seinen Architekten gern noch an verwandte Fürsten. So kommt es, daß Schickhardt nach seinen eigenen Aufzeichnungen neben zahlreichen Wohnhäusern, Ingenieurarbeiten, Reparaturen von Festungswerken, Brücken- und Wege-

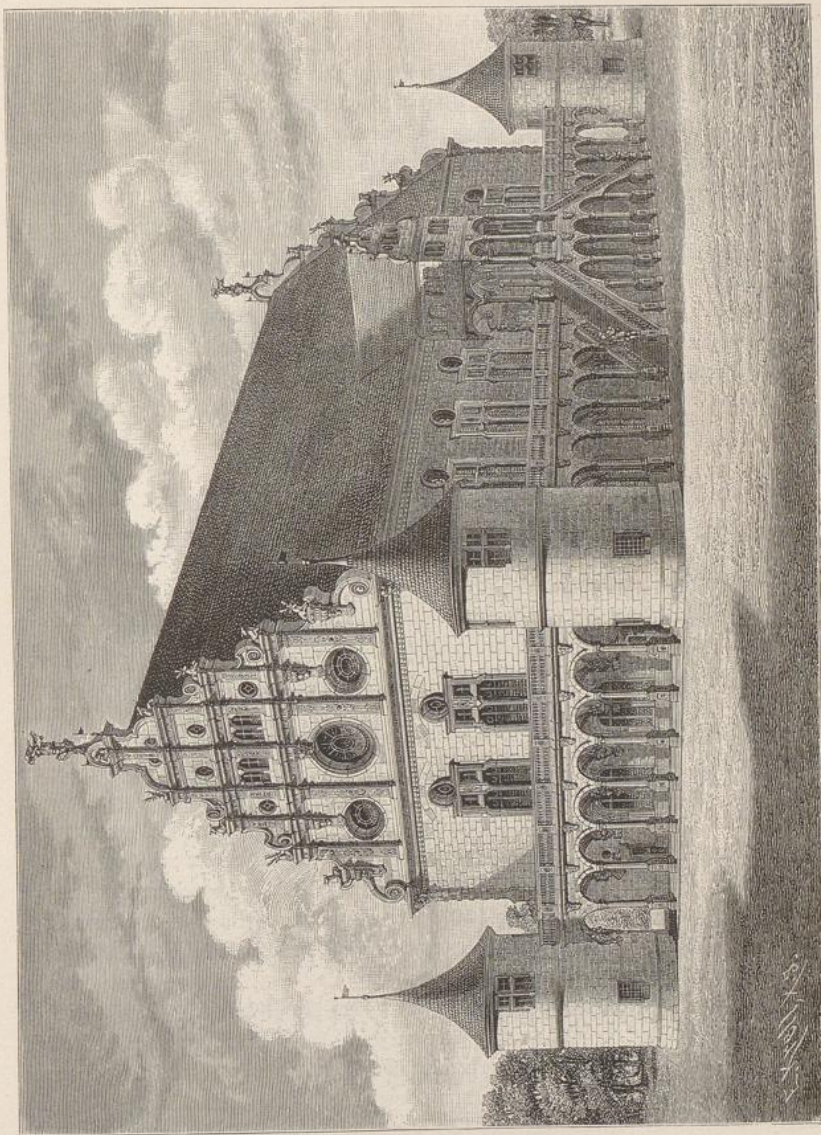


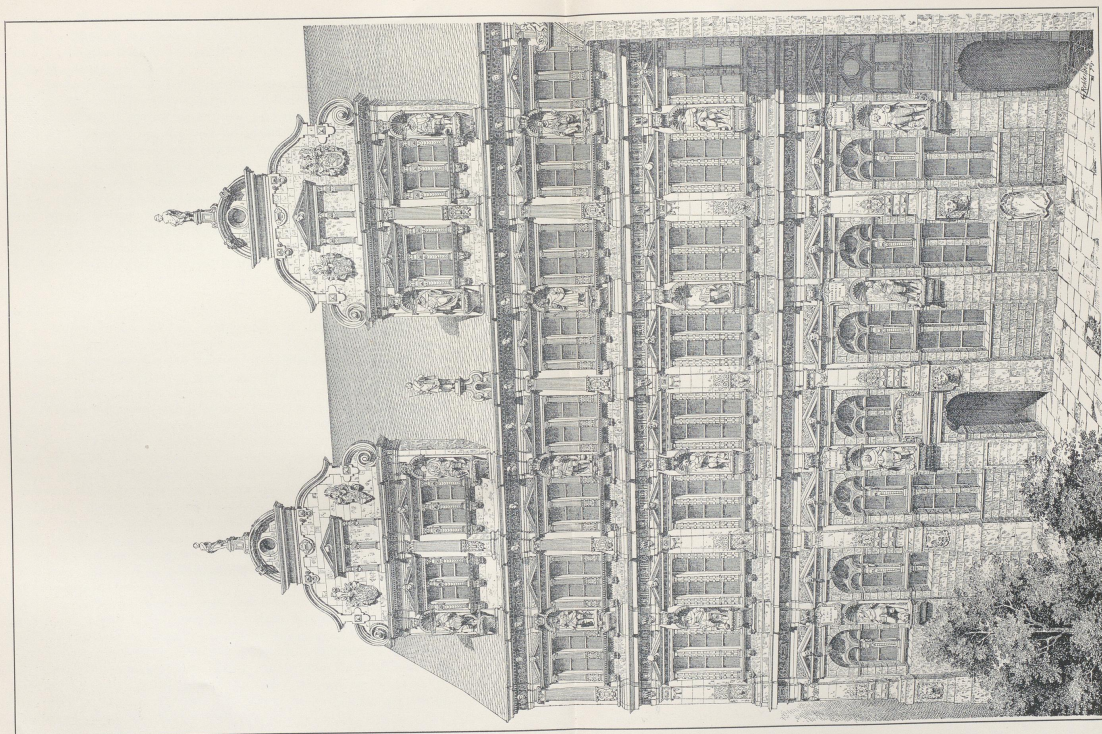
Fig. 284. Ehemaliges Lusthaus zu Zintgart.

bauten, Einrichtung von Torstichen, Bauten für Private, elf Schlösser und sechzehn Kirchen errichtete und neunundzwanzig Kirchtürme teils neu aufführte, teils umbaute. Bei so gesteigerter Thätigkeit ist natürlich an künstlerische Leistungen für die meisten dieser Bauten nicht zu denken.

Schickhardt wurde auch das seltene Glück zu teil, den Entwurf für eine ganze Stadt (1599) zu machen, welche Herzog Friedrich für die aus Österreich vertriebenen Protestanten erbaute und als gutes Omen „Freudenstadt“ nannte. Es liegen zwei Pläne für Freudenstadt vor, von denen der zur Ausführung gelangte der künstlerisch minderwerte ist; ein Produkt jenes nüchternen Rationalismus, der seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts vielfach in Gegensatz zur bisherigen Überschwänglichkeit tritt. Inmitten ein übermäßig großer Platz, um den sich die kleinen Häuser ziehen; in seinen vier Ecken sind die Hauptgebäude, Kirche, Rathaus, Kaufhaus, Krankenhaus, jedes als zweiflügeliger Eckbau angebracht. Sämtliche Häuser am Marktplatz haben Laubengänge. Die Hauptstraßen laufen parallel den Platzseiten! — Wie es einer armen Bergstadt entspricht, ist die ganze Schöpfung einfach gehalten; der reichste Bau des Ganzen ist die Kirche, auf die wir später zurückkommen.

Ebenbürtig reihen sich die Schloßbauten des dritten großen süddeutschen Dynastengeschlechtes denen von Bayern und Württemberg an. In der herrlich gelegenen Residenz der pfälzischen Kurfürsten zu Heidelberg war erst mit Friedrich II. (1544—56) die Renaissance in jenem gegen den Hof mit dreifacher Loggia geschmückten Flügel eingezogen, der heut die Verbindung zwischen dem Ottheinrichs- und Friedrichs-Bau bildet. Mit Friedrichs Tode, 1556, gelangt der Pfalzgraf Ottheinrich von Simmern zur Kurwürde. Einer jener kunst- und baufreudigen Fürsten, wie die Renaissance deren auch in Deutschland mehrere gesehen, hatte Otto Heinrich schon als Pfalzgraf seit den dreißiger Jahren das große Schloß Neuburg an der Donau gebaut, hatte dort Kunstwerke aller Art gesammelt und den Stamm jener wertvollen Bibliothek gelegt, welche er bald nach seiner Erhöhung nach Heidelberg überfiedelte. Denn als der Tod Friedrichs II. den karg dotierten Pfalzgrafen zum Gebieter eines der reichsten Länder Deutschlands machte, da wuchs mit den Mitteln seine Lust an baulichem Schaffen. Noch im Jahre seines Regierungsantritts beginnt er den nach ihm genannten Flügel; 1563, vier Jahre nach Ottheinrichs frühem Tode ist dieser vollendet: eine im wesentlichen rechtwinkelige Anlage, zwischen alte Gebäude teile eingezwängt.

Eine zweiflügelige Freitreppe führt zum hohen Erdgeschoß hinan. In diesem gelangt man zunächst in das (wenig später verbaute) Vorzimmer; links von demselben der große „Kaisersaal“, rechts die kurfürstliche Wohnung mit der „Stube“, einem kleinen Festsaal unmittelbar hinter dem Vorzimmer. Während die Höhe dieses Hauptgeschosses eine beträchtliche ist, sind die beiden oberen Stockwerke wieder nach deutscher Gepflogenheit gedrückt; jedes ist nur halb so hoch als das Erdgeschoß. Im ersten Stock lag der große Speisesaal. Die Zugänge zu ihm übernahm der vom Bau Friedrichs II. herrührende achteckige Treppenturm.



Brüderger Hof

Noch ist die Frage nach dem Urheber dieses zu allen Zeiten hochgeachteten Werkes nicht endgültig entschieden. Nicht daß es überhaupt an Meisternamen beim Bau fehlte. Es kommen vielmehr für die Urheberschaft nicht weniger als vier Künstler in Betracht: die beiden Baumeister Jakob Heyder und Kaspar Fischer, der Bildhauer Anthoni, welcher alle plastischen Arbeiten leitete, und nach dessen Tode Alexander Collins aus Mecheln, der im Frühjahr 1558 als der Nachfolger Anthoni's auftritt. Bei Collins Eintreten aber war der Bau bereits soweit vorgeschritten, daß jener auf die architektonische Gliederung desselben keinen wesentlichen Einfluß mehr gehabt

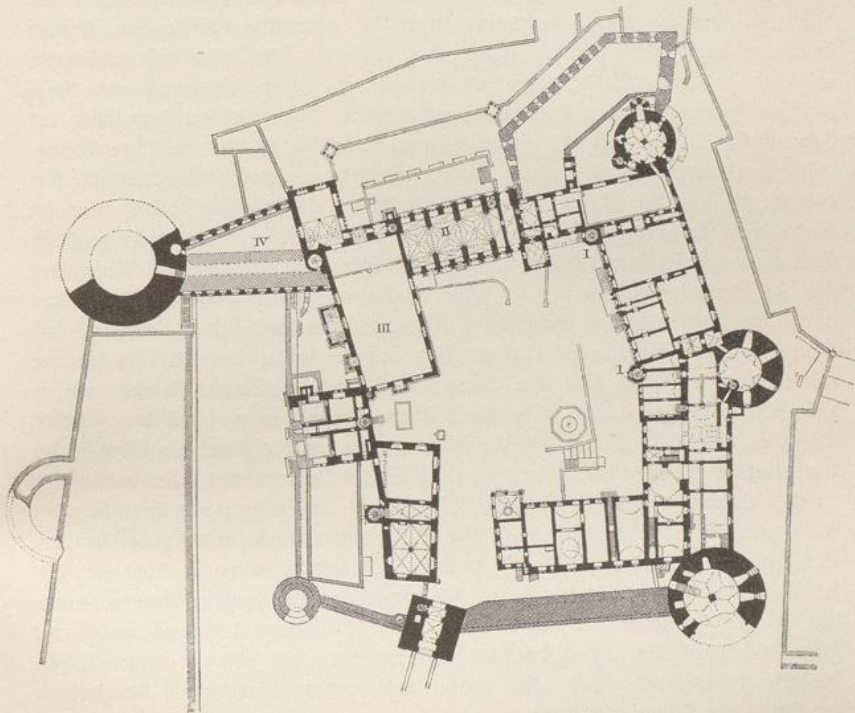


Fig. 285. Grundriß des Heidelberger Schlosses.
I, I Ottoheirichs-Bau, II Friedrichs-Bau, III Frauenzimmer-Bau, IV Englischer Bau.

haben kann. Jakob Heyder war bereits der Architekt Friedrichs II.; von ihm rührt der eben erwähnte älteste Renaissanceflügel her, der künstlerisch in so scharfem Gegensatz zum Ottoheirichs-Bau steht, daß man beide Werke unmöglich demselben Baumeister zuschreiben kann. Über Fischers Stil sind wir genau unterrichtet, da sein Monogramm **F** sich an einer Anzahl von ornamentalen Skulpturen der Innendekoration findet. Diese Stücke stehen in leicht erkennbarem Gegensatz zur Formengrammatik und Behandlung der übrigen Teile; sie zeigen durchaus die Auffassung der deutschen Frührenaissance, und zwar in Bezug auf das Vegetabile in enger Verwandtschaft zum Tübinger Portal: hier wie dort dasselbe ficusartige Blatt,

welches die Kleinmeister lieben, das aber am Heidelberger Schloß nur an den Fiskalerischen Arbeiten vorkommt (Fig. 286). Dieser kann also ebenfalls nicht der konzipierende Meister des Ganzen gewesen sein.

So bleibt als solcher allein Meister Anthoni übrig. Wer war er? Noch schweigen darüber die Archive. Aber es reden die Steine; wenn nicht von seiner Heimat, so mindestens von seiner künstlerischen Schule! Man muß nur das Individuelle dieser Fassade, ihren Gegensatz zur sonstigen Architektur Süddeutschlands recht erfassen: die durch steinerne Pfosten geteilten Fenster mit ihrem Gebälk; die kolossal hohen Lichtöffnungen im Erdgeschoß, die neben der Vertikalteilung noch eine horizontale durch eine steinerne Sprosse benötigen; ferner die eigenartig zwischen den Fenstern in Nischen angebrachten Statuen, welche bis dahin in Deutschland nicht vorkommen und auch in Italien relativ selten sind; endlich die elegante Zeichnung und klassizistischen Formen einzelner Ornamente und Profile. Jene Fensterbildung nun des Erdgeschosses ist spezifisch niederländisch; wir werden sie an den nordischen Bauten, welche von dorthier beeinflusst sind, wiederkehren sehen; niederländisch (vlämisch) sind auch die klassizistischen Motive in der Detailbildung; niederländisch ist vor allem die Verwendung der Statuen als Fassadenschmuck in der Weise, wie es hier geschieht. Dort hatte sie sich herausgebildet an den prächtigen Rathausbauten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, an deren Fensterpfeilern oft ganze Statuengruppen auftreten. Brüssel, Löwen, Middelburg, Veere aus dem fünfzehnten, Dudenarde und Gent aus dem sechzehnten Jahrhundert sind Beispiele dafür; charakteristisch darunter namentlich der einfache Bau von Veere (1474), wo die Statuen bereits, wie zu Heidelberg in Nischen vertieft in der Wand liegen, freilich dort noch mit dem gotischen Baldachin über sich. In den Niederlanden wurden in der Regel die Bildnisse der Landesherren so aufgestellt; hier hat (nach Starcks Interpretation) der humanistisch angewehte Renaissancemeister ein ganzes Gedicht auf die Stellung und Bedeutung der Fürstenmacht in Stein gemeißelt. — Selbst die Freitreppe würde in den niederländischen Stadthäusern ein vielfach wiederkehrendes Vorbild finden, wenn sie nicht auf alt-deutscher Gepflogenheit, wie wir sie an den romanischen Kaiserpalästen kennen gelernt, beruhen sollte. Endlich hat auch die eigenartige Ausbildung des Prachtportals mit seinen vier Karyatiden etwas durchaus Unitalienisches, viel eher an niederländische Beispiele Anklingendes. Das alles vereint sind deutliche Hinweise auf die Herkunft des Stiles am Ottoheinrich-Bau!

Den einstigen Abschluß des Gebäudes bildeten zwei Giebel und zwischen ihnen ruhende und hockende Löwengestalten. Die Giebel selbst waren einfacher, man könnte sagen, nebensächlicher behandelt als sonst in Deutschland üblich, ihre Zusammengehörigkeit mit dem Bau wurde durch das scharf ausgeprägte Hauptgesims noch besonders beeinträchtigt; beides wieder Eigentümlichkeiten, welche in den belgischen Stadthäusern Analogien finden. —

Freilich der niederländische Geist vermählt sich in Heidelberg mit jener Dekorationslust und -willkürlichkeit, welche die deutsche Frührenaissance charakterisieren. Dies Drängen und Häufen der Formen, diese gärende Unsicherheit, welche phantastisch Willkürliches und klassizistisch angehauchte Motive untereinander mischt, findet aber nur an der Front statt. In den Gliederungen des Inneren, soweit sie

erhalten, herrscht Anmut und Klarheit: so formenrein ornamentierte Säulen wie im Kaisersaal, so wundervolle Thürumrahmungen, wie die des Meisters Anthoni, finden sich nicht häufig wieder in deutschen Landen! Erst an diesen Arbeiten lernt man die dekorative Kunst des Meisters von ihrer günstigsten Seite kennen: es sind klassische Werke. —

Nach Vollendung des Othoheinrichs-Baus ruhten größere Arbeiten am Schloß mehr als ein Menschenalter. Erst 1601 nimmt sie Friedrich IV. mit der Errichtung des nach ihm genannten Flügels längs des Neckars wieder auf, der 1607 vollendet ist. Johannes Schöch ist der Baumeister des Werkes, Sebastian Götz ein Bildhauer aus Chur, der vordem in München thätig gewesen, der Urheber des Statuenschnudes. Welch anderer Geist hier als im Othoheinrichs-Bau! Es ist die Zeit der letzten Reife unserer Renaissance! Die Gedankenfülle der Frühzeit hat sich geklärt, die Formen sind einfacher, derber geworden, ein schweres Relief der Glieder ersetzt die alte Zierlichkeit. Der Einfluß der Antike auf das Ornament ist verschwunden; die Kartusche, das wie aus Eisenblech oder Leder geschnittene, geometrische Ornament mit den Buckeln, fazettierten Quadern und Fruchtbündeln ist an seine Stelle getreten; ein scharf ausgeprägter Vertikalismus hat den Horizontalismus der Frühzeit verdrängt. Aber so mächtig bleibt auf dieser Baustelle der Einfluß des älteren Werkes, daß man im neuen Flügel die im älteren gegebenen Motive in das Formgefühl der eigenen Zeit übertrug. Wieder die mächtigen horizontal geteilten Fenster des Erdgeschosses, die zweiteiligen im übrigen Bau, die Pilasterarchitektur und deren Unterbrechung durch in Nischen gestellte Statuen. Wenn daneben einerseits das Relief gröber, die architektonische Gliederung aufdringlicher, die Formen schwerer, „steinerner“ geworden, so hat sich andererseits das Gefühl für Verhältnisse geklärt, ein reineres architektonisches Empfinden entwickelt. Diese größere architektonische Reife tritt besonders an der Neckarfront hervor, wo der Statuenreichtum fehlt, die Pilastergliederung allein besteht.

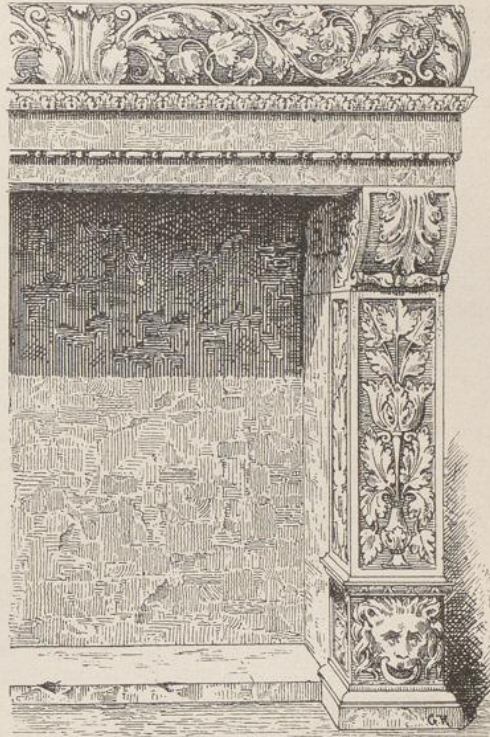


Fig. 286. Kamin-Detail im Schloß zu Heidelberg (A. Fischer).

Der Künstler des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts wollte offenbar mit dem älteren Meister rivalisieren; und was er geschaffen, das kann sich in der That in seiner Eigenart der Arbeit jenes Vorgängers würdig zur Seite stellen. Beide Leistungen gehören zum Herrlichsten, was die jedesmalige Periode hervorgebracht: wie der Pfälzer Hof an Glanz seinesgleichen im Lande suchte, so die Bauten seiner vornehmsten Residenz. Wer will berechnen, wie viel unsere heimische Kunstentwicklung verloren, als die Zerstörungswut der französischen Raubjahren in freilem Übermut den herrlichen Fürstentum verwüstete. Denn anders wirkt auf die Nachwelt das wohl-erhaltene Monument vergangener Jahrhunderte, anders die malerische Ruine desselben. Und was ist überhaupt übrig geblieben von dem reichen Ganzen, von jenen herrlichen, einzig in Europa dastehenden Gartenanlagen des Salomon de Caus, ihren Terrassen, Brunnen, Grotten und Labyrinth, von jenem englischen Bau des unglücklichen fünften Friedrich, des „Winterkönigs“, von dessen Pracht besser als die spärlichen Trümmer, alte Stiche ein immerhin dürftig Zeugnis geben.

In ihm hatte die palladieske Richtung ihren Einzug in Heidelberg gehalten: vorbei ist es mit der prächtig dekorativen Behandlung, die kolossale Ordnung verdrängt die alte Gliederung in Stockwerkshöhen; in vornehm klassischer Einfachheit sucht jetzt der Architekt seine Aufgabe zu lösen, mit Aufgabe alles Ornamentes. Aber als Rest der alten Zeit behält er unter dem unverkennbaren Einfluß dieser besonderen Baustelle die seiner Zeit nicht mehr kongenialen Giebel bei. Selbst als man 1669 die Fronten des Frauenzimmer-Baues (III Fig. 285) neu bemalt, geschieht dies noch unter Übernahme von Motiven des Ottoheinrichs-Baues. — Nirgends innerhalb unserer ganzen Baugeschichte hat ein einzelnes, räumlich nicht einmal hervorragend großes Werk so sehr auf das Schaffen der Nachwelt an derselben Baustelle gewirkt, als der Ottoheinrichs-Bau auf die späteren Arbeiten am Heidelberger Schlosse!

Während der niederländische Einfluß in diesem Werke in so eigenartiger Erscheinung zu Tage tritt, daß man ihn in der Litteratur bisher verkannt hat, unterfallen die nordwestlichen Gebiete Deutschlands und die ganze Seelüste ihm in mehr ausgesprochener Weise.

Die Frühzeit weist zunächst am Rhein eine Anzahl von dekorativen Arbeiten auf, die völlig niederländischen Charakter zeigen. Derart ist beispielsweise der kleine Bronzealtar in der heil. Dreikönigskapelle des Kölner Domes vom Jahre 1516, der höchst wahrscheinlich in Belgien gegossen worden, und der schöne Lettner in St. Maria im Kapitol, welcher nachweisbar 1525 in Mecheln gearbeitet wurde. Ähnlichen Kunstcharakter trägt auch der Altar in der Krypta von St. Gereon (um 1530) bei schon reservierteren Formen, tragen in der Abteikirche zu Braunweiler ein Altar vom Jahre 1552 und ein anderer vom Jahre 1562. Weitans das glänzendste Prachtstück dieser belgischen dekorativen Schule aber bietet der Dom zu Hildesheim in seinem 1546 vom Domherrn Arnold Freitag gestifteten Lettner. Freilich bietet er dieselbe Freude am Schmuck, dasselbe Studium der norditalienischen Renaissance, dieselben Balusterfäulen, halbrunden Giebel, Reliefmedaillons und vegetabilen Orna-

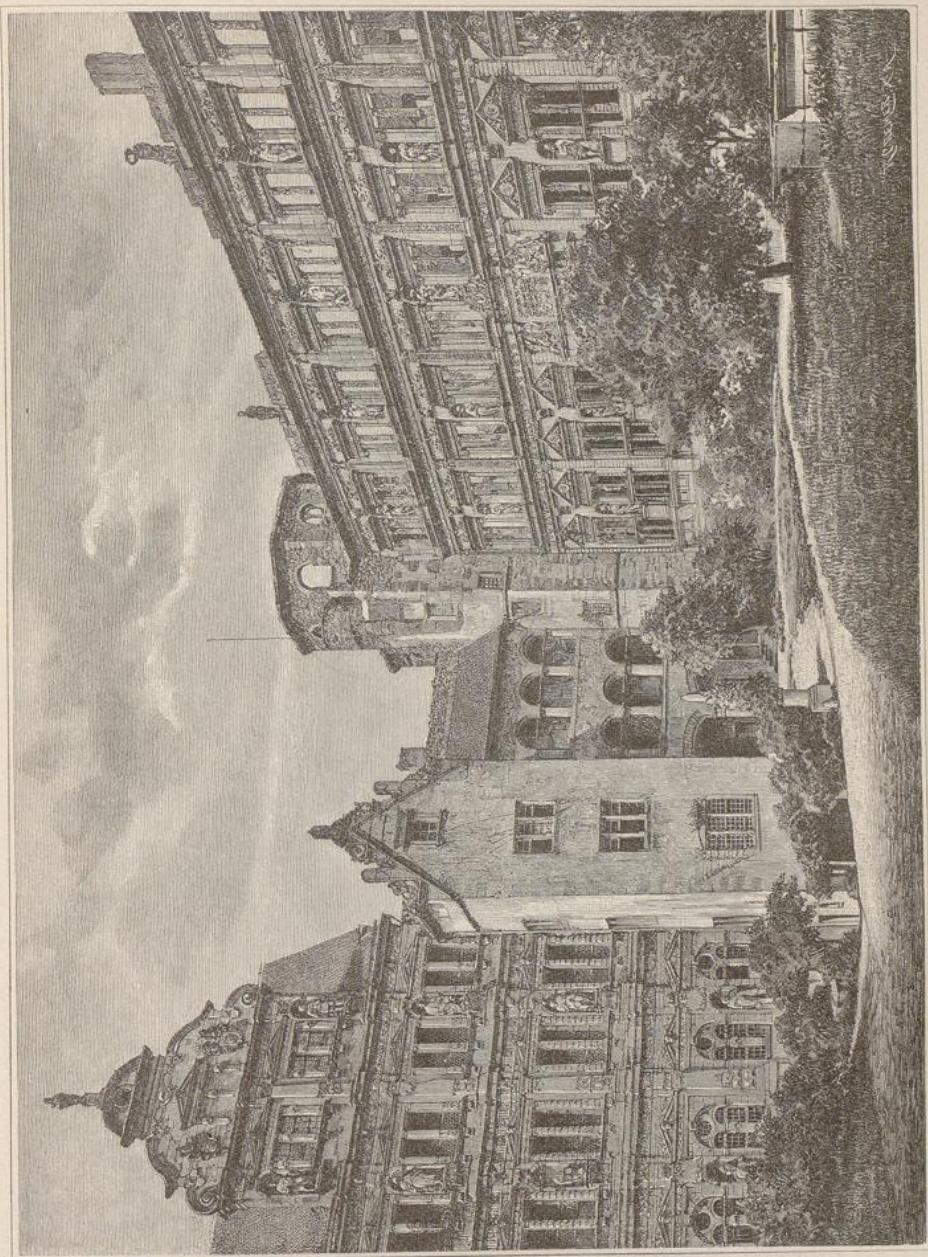


Fig. 287. Schloss zu Heidelberg.

mente wie in der deutschen Frührenaissance im allgemeinen, aber die Bildung im einzelnen ist doch eine andere; anders auch das rhythmische Empfinden für Verhältnisse. — Aus der Mitte des Jahrhunderts besitzen dann die Länder in der Nähe der Meeresküste zwei Arbeiten, die im Gegensatz zu diesen, den spezifischen Charakter der belgischen Frührenaissance tragenden Werken Produkte der niederländischen Hochrenaissancekunst sind, beides freistehende, monumentale Grabmäler vorwiegend architektonischen Charakters. Zunächst das im Jahre 1548 errichtete



Fig. 288. Vom Lettner im Dom zu Hildesheim.

Grabmal des Grafen Enno II. von Ostfriesland in der Großen Kirche zu Emden, ein Kapellenbau mit reichem plastischen Schmuck; und dann das merkwürdige Monument des letzten Friesenhäuptlings dieser Gegenden, des 1511 verstorbenen Edo Wiemken in der Kirche zu Jever, von seiner Tochter Maria in den Jahren 1561—64 errichtet. Inmitten ein echt niederländischer Sarkophagaußbau: auf hohem marmornen Katafalk, den sechs Karyatiden (Tugenden) umstehen, der Tote in voller Rüstung ausgestreckt, ihm zu Häupten je eine schildhaltende weibliche Gestalt. Zwischen den Karyatiden an dem eingezogenen Sockel des Katafalks sechs weinende Genien; auch sonst reicher plastischer Schmuck. Und um diesen, seinesgleichen suchenden

prächtigen Sarkophag schließt sich kapellenartig ein lustiger, phantastisch reicher, von allen Seiten den Blick auf das Grabmal freigebender Aufbau in Eichenholz. In zwei Geschossen steigt er auf, in fünf Absätzen übereinander mit Figuren aller Art geschmückt, zu denen Altes und Neues Testament, Allegorie und griechisch-römische Mythologie die Stoffe geboten haben. —

In der eigentlichen Architektur ist der Einfluß der Niederlande in diesen nordwestlichen Gebieten schon eine Erbschaft des Mittelalters; denn allgemein verbreitet ist ja am Niederrhein schon damals die niederländische Art zu bauen: die Backsteinausführung mit Haustein an den profilierten Gliedern, namentlich an den Thür- und Fenstereinfassungen, und ebenso das geringe Relief der Ausladungen. Dazu tritt in der jetzigen Periode als weitere niederländische Einwirkung die starke Betonung der Horizontalen, die mächtig entwickelten, oft in Reihen aneinander geschlossenen Fenster, deren Teilung durch steinerne Kreuze bewirkt wird. Ein beliebter Schmuck sind bei reicheren Giebeln die Obelisken, bei einfacheren bloße Kugeln als Eck- und Mittelakroterien. Werke dieser Gattung finden sich vielfach im Lande verstreut, am Niederrhein, in Friesland, den Seeküsten; es sind einfache, ernste, wenig dekorative Bauten. In der weiteren Entwicklung des Stiles nehmen sie gern ein gewisses klassizistisches Wesen an, wie dies beispielsweise der sogenannte „Spanische Bau“ (um 1600) am Rathhaus zu Köln zeigt.

Eine andere Gruppe von Bauten bietet im Gegensatz zu dieser knapperen Richtung mehr schmuckvolle Behandlung bei Putz- oder Hausteinausführung; dahin gehören viele Schloßbauten Westfalens und der Wesergegenden. Die Mauern werden gern vertikal durch ziemlich eng gestellte Risen oder Pilaster gegliedert, zwischen denen dann die Fenster in rhythmischen Intervallen sitzen, so beispielsweise in den Schloßhöfen zu Detmold, Bracke und reicher, mit Halbsäulen statt der Pilaster, zu Hämelschenburg, endlich in außerordentlicher Pracht zu Horst bei Alten-Essen. Ist doch überhaupt die Pilaster- oder Halbsäulengliederung der einzelnen Geschosse in den Nordwestgebieten ein allgemein, auch in der Privatarchitektur der Städte, beliebtes Motiv; aber es fehlt hier selbst in der Frühzeit jener reiche vegetabile Schmuck, mit dem die sächsischen Schule die Pilaster belebte. — Neben dieser Vertikalgliederung ist die durch scharf ausgesprochene Horizontalen noch häufiger. Bald ziehen sich einzelne Bandstreifen aus Haustein oder Putz quer über die Flächen; bald erhält der Stein nach Art der alten Kerbschnitzereien ein vertieftes, aus kleinen geometrischen Mustern zusammengesetztes Ornament. Charakteristisch nach dieser Richtung hin ist insbesondere die Architektur der Stadt Hameln, so das Demptersche Haus daselbst vom Jahre 1607, dessen Unterbau dieser Richtung angehört, während der Giebel nach alt-sächsischer Gewohnheit den Holzbau zeigt, ferner in durchweg monumentaler Ausführung das sogenannte Mattenfänger- (1602) und das mächtige Hochzeitshaus, endlich die nahe bei Hameln gelegene Hämelschenburg, wahrscheinlich alle vier Werke desselben Meisters, sicher derselben Schule.

Das Fehlen des vegetabilen Ornaments in den Werken dieser Gegenden erklärt sich leicht. Spät erst gelangt hier die Renaissance zu Bedeutung. Was an Werken derselben der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört, ist sehr vereinzelt und ziemlich unbedeutend, mit Ausnahme einzelner, offenbar durch fremde Meister

gefertigter dekorativer Arbeiten. So setzt hier fast von Anfang an die Hochrenaissance ein. In den reicheren Bauten herrscht deshalb ausschließlich das Band- und Rollwerk; dies aber gelegentlich in einer alles bezwingenden Konsequenz. Das Hauptbeispiel dafür bieten die Gossassaden von Schloß Horst; nicht nur die Frieze, Pilaster, Halbsäulen, Sockel sind dort damit überzogen, sondern selbst in die figürlichen Motive mischt es sich ein, sie ins Groteske verzerrend. Die Details der Säulenordnungen aber zeigen daneben eine Klassizität in der Zeichnung, eine Schlantheit in den Verhältnissen, aus denen unverkennbar niederländischer Geist spricht.

Schloß Horst ist ursprünglich eine quadratische Anlage mit vier vorspringenden Eckpavillons, von nassem Graben umgeben und mittels einer Zugbrücke durch einen

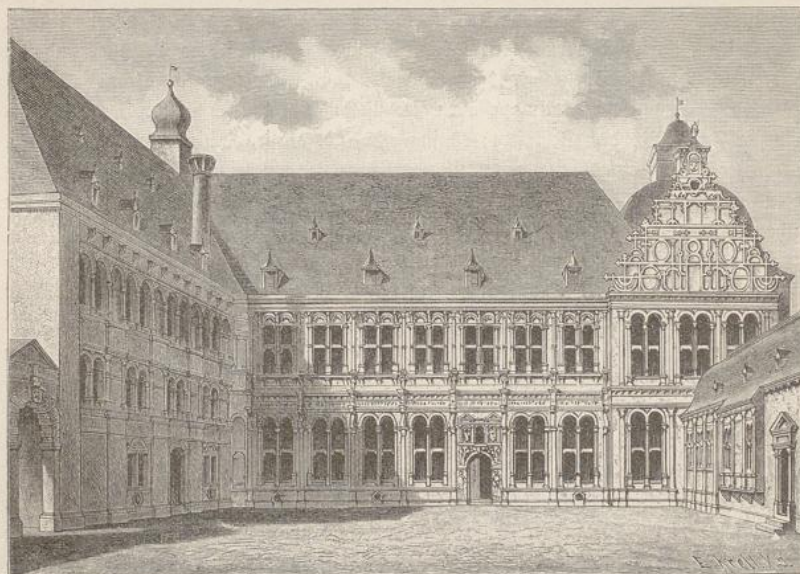


Fig. 289. Hof des Schloßes Horst bei Alten-Essen.
(Nach einer alten Zeichnung.)

der Ecktürme zugänglich. Infolge mangelnder Pflege war um die Mitte unseres Jahrhunderts ein Teil der Gebäude so baufällig geworden, daß er auf polizeiliche Forderung abgetragen werden mußte. Heut ist nur noch ein Drittel des Ganzen erhalten, auch dies ein halber Trümmerhaufe, in dessen Hallen ein Bauer einquartiert ist. In einem reich skulptierten Kamine, dessen oberer Abschluß, eine kleine Kopie des Michelangelo'schen Moses, davon erzählt, daß der Meister Italien besucht, bereitet er seine Mahlzeiten. — Am Außern einfache Formen: die großen holländischen Fenster mit Giebeldreiecken darüber, die Fluchten sonst nur durch Horizontalstreifen gegliedert. In dem allein erhaltenen östlichen Flügel des Hofes herrscht dafür ein verschwenderischer Reichtum. Von seiner Disposition im ganzen giebt die Abbildung Zeugnis, aber nicht von der Grazie der Zeichnung im einzelnen,

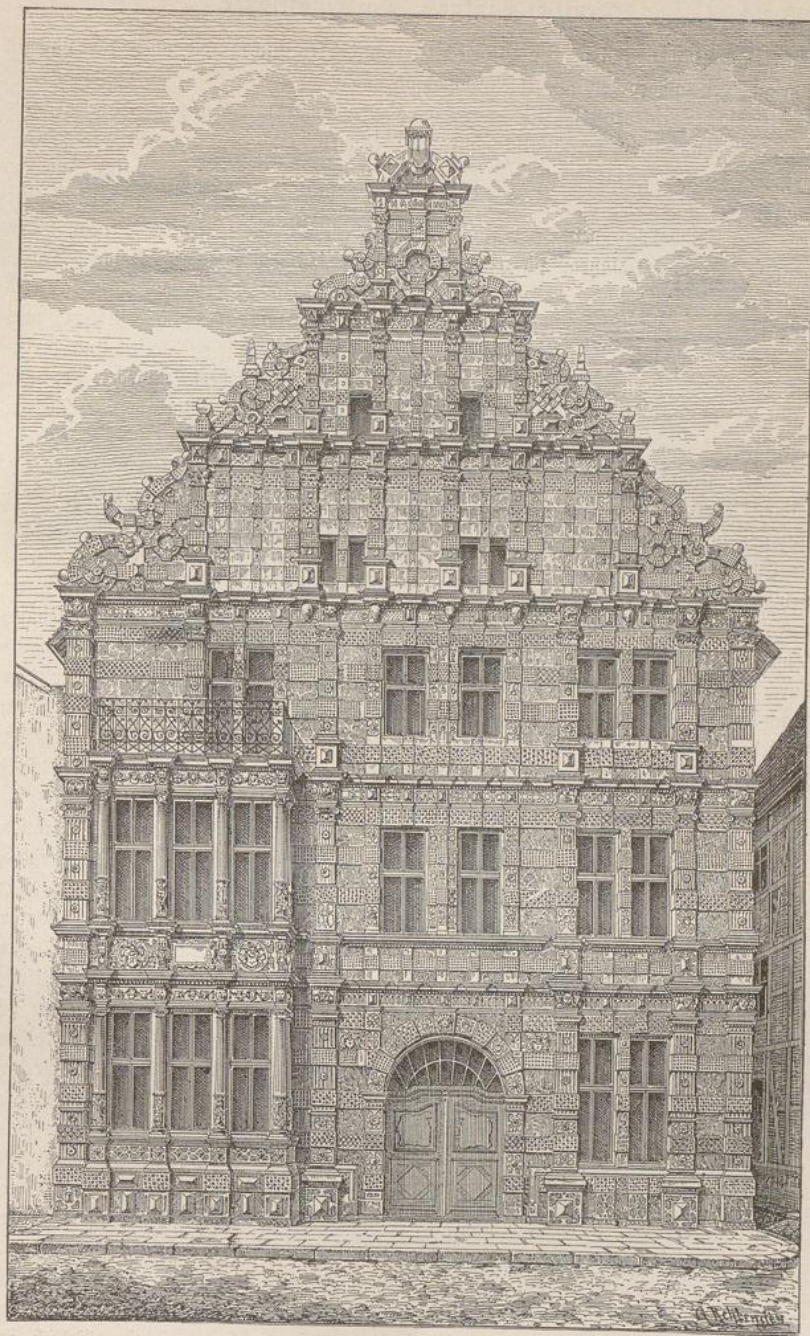


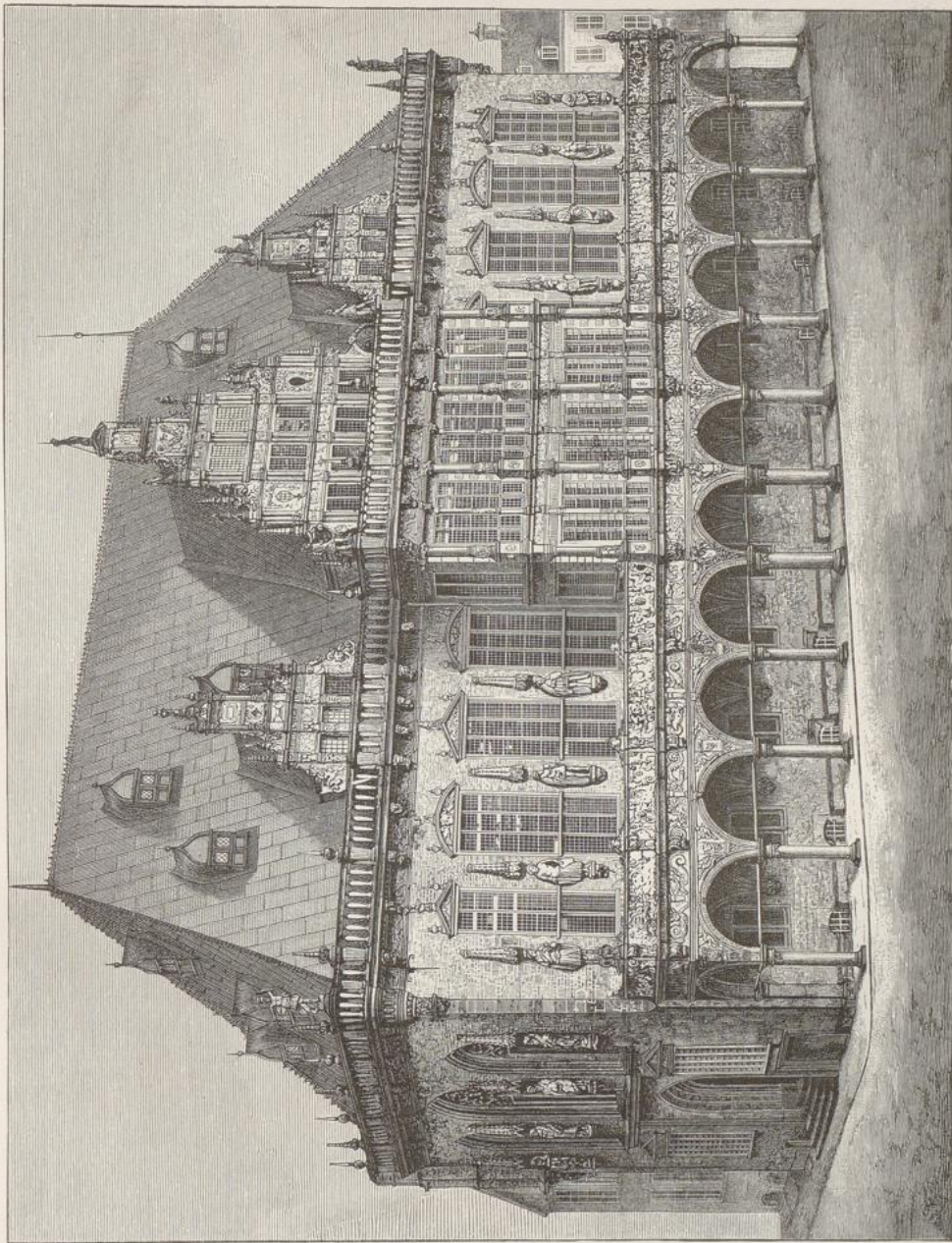
Fig. 290. Das sog. Rattenfängerhaus in Hameln.

von dem köstlichen Humor der Grotesken, von der klassischen Schönheit der Linienführung, der außerordentlich feinen Durchführung.

Einfacher in den Details aber imposanter in den Massen ist daneben das schon erwähnte Schloß Hämelschenburg bei Hameln aus der Spätzeit des Stiles zwischen 1588—1612 errichtet. Auch hier wieder ist der Hof der im Hufeisen gebildeten Anlage der reichere Teil, und in ihm namentlich schmuckvoll ausgebildet die „Pilgerlaube“, in der Pilger und Arme neben der Küche gespeist wurden. Der dritte bedeutende Schloßbau dieser Gegenden ist der zu Bevern, einem kleinen Marktflecken bei Holzminden. Statius von Münchhausen errichtete hier von 1603—1612 einen Neubau, eine regelmäßige quadratische Anlage, etwa 55 Meter im Geviert, zwei Stockwerke hoch mit Giebeln, außen ganz in Stein mit zumeist zu zweien und dreien gekuppelten Fenstern; im Hof das Obergeschloß aus Fachwerk. Wieder ist, wie allgemein üblich, die Hofanlage die reichere, namentlich zeigen Portale und Thüren zierlichen Schmuck in den Umrahmungen. —

Wesentlich von diesen Schloßbauten unterschieden ist die Architektur der Hafenstädte. In ihr macht sich der holländische Einfluß am unbedingtesten geltend. Nur einzelne besonders wichtige Werke aber seien hier genannt. Zunächst das Rathaus zu Emden, ein Gebäude, das ohne sonderlichen Reichtum des Schmuckes durch seine ruhige Monumentalität Bedeutung gewinnt. Echt holländisch ist der ganze Charakter der Stadt, echt holländisch das Gebäude mit seinen siebenzehn gewaltigen, nur durch schmale Pfeiler getrennten Fenstern des Hauptgeschosses; im Untergeschloß ist dagegen durch Einschiebung eines Mezzanin diese Höhe zweigeteilt. Als Abschluß unter dem Dach eine malerische Holzloggia rings umlaufend; nur über dem Hauptportal ein Giebel und hinter diesem auf dem Dach auf quadratem Unterbau ein achteckiger abgetreppter Turm. Inmitten des Ganzen ein weitgespanntes, durch starkes Misalit betontes Portal, durch welches die Hauptstraße der Stadt führt.

Der ruhigen Einfachheit dieser Anlage steht der gesuchte Reichtum der Dekoration des Rathauses zu Bremen gegenüber. Hier hat offenbar die Bürgerschaft der reichen Hansestadt die Gelegenheit ergriffen, in einem besonders prächtigen Werke der Nachwelt Zeugnis abzulegen von ihrer finanziellen Macht und künstlerischen Kraft. Einst waren in den Hansestädten aus dem stolzen Kraftgefühl der Bürger heraus jene gewaltigen Kirchenbauten der Gotik entstanden. Nach dieser Richtung hin stellte der protestantische, vorwiegend auf die Predigt gerichtete Gottesdienst keine neuen Anforderungen; so traten die dem gemeinsamen Interesse der Bürgerschaft dienenden Werke, vor allem die Rathäuser, an deren Stelle. Man besaß nun vom Ende des Mittelalters her in Bremen ein Rathaus, dessen Fronten nach niederländischen Vorbildern mit den Statuen deutscher Kaiser auf den schmalen Fensterpfeilern geschmückt waren. Dies Werk baute seit 1612 der sonst noch unbekannte Meister Lüder von Bentheim aus. Eine elfbogige Halle wurde an der Front dem Erdgeschloß vorgelegt; über ihren drei mittleren Bogenstellungen erhebt sich ein in mächtigem Giebel schließender Erker, während die Decke der beiden Seitenflügel der Halle im Hauptgeschloß breite Altane bildet. Neben dem Hauptgiebel am Dach zwei kleinere; vor allen dreien läuft das auf kräftige Konsolen gestellte Hauptgesims mit wirkungsvoller Balustrade frei um. Das Ganze ein Werk, gleich vornehm in der Gesamtercheinung wie glücklich im



Rathaus zu Bremen.

Gegensatz der Massen, wohlgegliedert in den Verhältnissen. Alle Flächen, soweit es sich nicht um die einfachen Mauern des alten Baues handelt, sind skulptiert: die Bogenzwickel mit allegorischen Gestalten, die Frieze unter der Altanbrüstung und am Hauptgesims sowie am Gurtgesims des Erkers mit allerlei groteskem lebendig

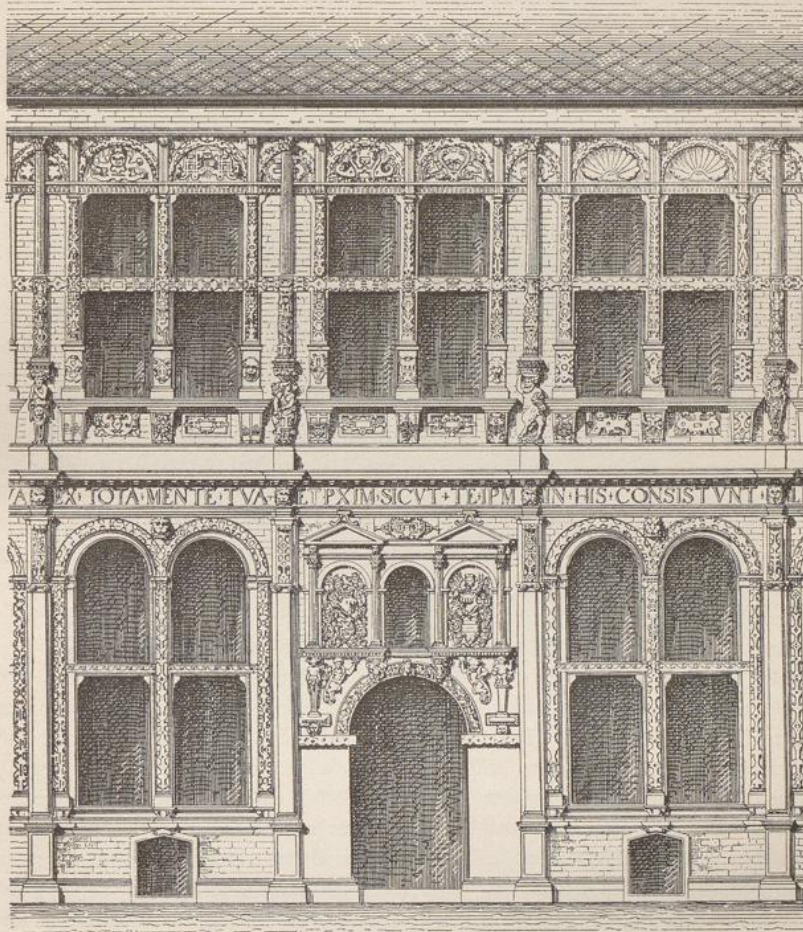


Fig. 291. Schloß Horst bei Alten-Essen; vom Dstflügel des Hofes.

bewegten Meeresgetüm; dies alles in sorgfältiger, detaillierender Durchführung. Macht sich so schon am Äußeren des Baues ein Streben nach gesteigerter Pracht geltend, so wächst dies noch im Innern desselben, ja steigt in der ganz in ornamentalen und figürlichen Schmuck aufgelösten Wendeltreppe zum oberen Sitzungszimmer ins Überladene. — Aber nicht so sehr dieser Reichtum ist das in der Entwicklungsgeschichte

wichtige Moment am Rathhaus zu Bremen; ihn zeigt auch aus früherer und späterer Zeit manch anderer Bau: es ist vielmehr die eigentümliche Bildung des Details. In diesem regt sich bereits in leisen Anfängen eine neue Wende des baulichen Geschmacks. Schon bildet sich das bisher herrschende Band- und Rollwerk leise zu jenem Knorpel- und Ohrenwerk um, welches im zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts in Mode kommt und bis in die siebziger Jahre desselben herrscht (vergl. Fig. 270). Man ist eben der streng mathematischen Formen satt; irrationale, nur im Freihandzeichnen entworfenen Kurven treten an deren Stelle. Zur völligen Reife ist dieser neue Geschmack in der Detailbildung etwa ein Jahrzehnt später schon im Krameramtschause (Fig. 258) gelangt.

Im Mecklenburgischen bleibt zunächst der mittelalterliche Backsteinbau in Übung. Hier hatte schon die Spätgotik eine eigentümliche Vorliebe für Reliefschmuck in Terracottaplatten gezeigt; jetzt steigert sich dies, dem Geist der Frührenaissance entsprechend: während die Mauerflächen gepußt (und wohl auch bemalt) wurden, bedecken sich alle profilierten Glieder mit ornamentierten Friesen und Pilastern, mit Medaillonreihen, figürlichen Motiven u. s. f. Solche Auffassung kam vornehmlich an drei herzoglichen Schlössern des Landes zum Ausdruck. Von diesen ist das zu Schwerin heute völlig umgebaut; nur Reste des ehemaligen Terracottaschmuckes haben sich hier erhalten. Baumeister der in Frage kommenden Teile war Johann Baptista Parr (Pahr)*); die Hauptbauzeit fällt bald nach Mitte des Jahrhunderts. Vom zweiten Bau, dem Schloß zu Gadebusch, seit 1570, ist wenigstens ein Flügel erhalten. Hier wird Christoph Haubitz, der, wie es scheint, früher unter Parr als Maurermeister thätig war, als Erbauer genannt. Er war höchst wahrscheinlich ein Landestkind, Parr aber, der sich in seinen Schriften, statt des allgemein im Mecklenburgischen gebräuchlichen Plattdeutschen, des Hochdeutschen bedient, offenbar nicht. Niederländer Meistern endlich begegnet man am Bau des Fürstenhofes zu Wismar: Gabriel van Aken, und nachdem dieser noch im November desselben Jahres infolge von Differenzen abgegangen war, Valentin van Wyra. Das Werk begann spätestens 1552, ist also wohl das älteste dieser drei Schloßbauten, doch haben Restaurationen ihm fast ein neues Gewand angezogen, wenn schon die Form des alten Werkes auch im neuen streng gewahrt wurde. Der Stil zeigt ein Gemisch von niederländischer und italienischer Eigenart, von deutschen Frührenaisancemotiven und individuellen Besonderheiten. Wüßten wir mehr von dem entwerfenden Architekten, so würden wir wahrscheinlich erfahren, daß es ein Mann gewesen, der viel im Leben herumgekommen und allerlei Eindrücke in sich aufgenommen. Niederländisch ist die Bornehmheit der Maße, sind die breiten großen

*) Der Name Parr (Pahr) erinnert an jenen S. 296 erwähnten Architekten des Schlosses zu Briege, den Mailänder „Jakob Baar, den Wahlen“, wie er gemeinhin genannt wird, für den aber auch die Schreibungen Bahr, Pahr, Parr, Porr, sowie Pasor, Bavor u. s. w. vorkommen. Beide waren wohl Verwandte. Des Jacopo Tochter Lucrezia heiratete Bernardo Minron aus Lugano, der nebst seinen Verwandten Pietro und Francesco gleichfalls in Norddeutschland (Dessau, Berlin) als Architekt thätig war.

Fenster. Freilich deren Zeichnung bietet bereits individuelle Eigenart: drei im Halbrund geschlossene, von Pilastern getrennte Lichtöffnungen, die durch eine gemeinsame horizontale Abschlußplatte zusammengefaßt werden. An der Hauptfront tritt darüber noch ein Giebelndreieck, welches auf zwei, jedes Fenster einrahmenden Karyatiden ruht. Zwischen den einzelnen Stockwerken horizontale Frieße; an der Hoffront zwischen den Fenstern je ein dünner reliefierter Pilaster inmitten des Fensterpfeilers. Die Einfassung des Hauptportals an der Innen- und Außenfront reich, aber im Figürlichen

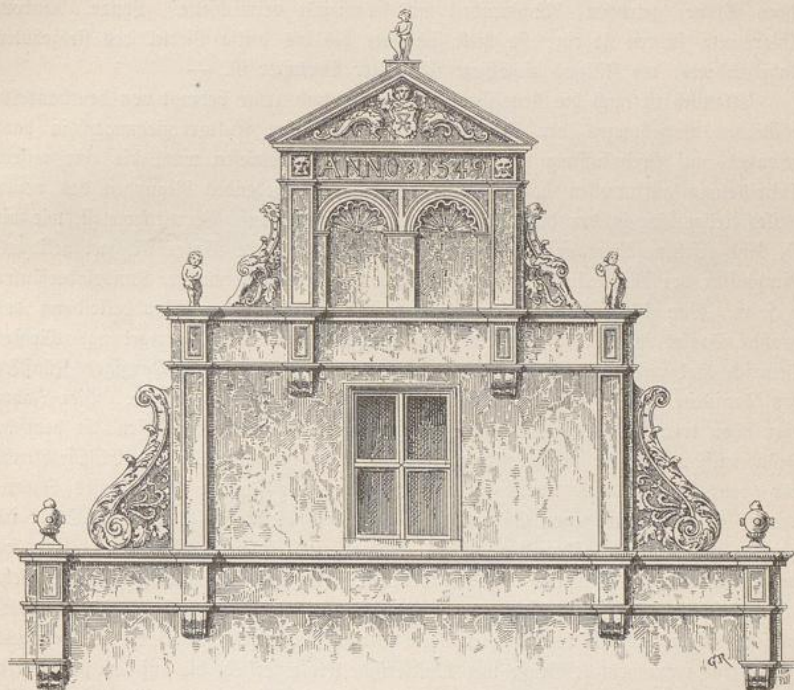


Fig. 292. Giebel der Elisabethkirche zu Danzig.

barock und schwächer als in den übrigen verzierten Teilen des Baues. Im Hof zwei an italienische Bildung erinnernde kleine Thüren mit Rundbogengiebel. — Völlig abweichende und schwer zu erklärende Bildung bietet diesen Backsteinbauten gegenüber das in Putzflächen hergestellte Schloß zu Güstrow, welches ein Bruder jenes Johann Baptista Parr, Franciscus 1558—1565 errichtete. —

Der Eklektizismus, den diese mecklenburgischen Bauten schon seit der Frühzeit der Renaissance zeigen, ist seit dem Ausgange des Jahrhunderts, namentlich seit dem Schwinden der Bedeutung der sächsischen Schule, im ganzen Nordosten verbreitet. Beim Bau von Wismar beruft Herzog Johann Albrecht I. noch als obersten Begutachter den Baumeister des Kurfürsten von Sachsen, jenen Kaspar Voigt, der sich

durch den Dresdener Schloßbau unter Moriz berühmt gemacht hatte. Später aber erhalten die Italiener den Vorzug. Abgesehen von den Parrs wird 1557 Francesco a Borno aus Brescia herangezogen, der mit italienischen Arbeitern, darunter einem Ziegler kommt, während doch die Terracotten zu Bismar noch von einem Westdeutschen, Statius von Düren, hergestellt waren. Aus Berlin beruft man später den dort angestellten Venezianer Francesco Chiaramela. Denn auch in Berlin war nach der glänzenden Entwicklung der heimischen Architektur unter Theiß die trockene italienische Richtung aufgekommen, welche von Ingenieuren, nicht Künstlern im eigentlichen Sinne, getragen, Nüchternheit mit Klassizität verwechselte. Lynar, Miron, Chiaramela führen sie ein; sie hielt sich dort bis ins dritte Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, wo Filippo di Ghieze ihr letzter Vertreter ist. —

Effektiv ist auch die Renaissance in Danzig und zwar bedingt von den handelspolitischen Beziehungen der Republik, welche für ihre Kulturbeziehungen ja ganz besonders auf Beeinflussung aus den Ländern her angewiesen war, die eine reifere Entwicklung aufzuweisen haben. Die ersten vorübergehenden Regungen des neuen Stiles treten hier in den dekorativen Künsten schon früh auf. Vermittlerin ist, wie wir S. 294 gesehen, Augsburg. Der i. J. 1516 vom dortigen Maler Michael gelieferte Hauptaltar der Marienkirche zeigt bereits allerlei Renaissance motive, Randalabersäulen u. s. w. Von 1531 datiert dann das prächtige Gestühl der Wandbekleidung des großen Saales im Artushof in einer an Belgien gemahnenden Formgebung. Meister Heinrich Holzappel aus Köln fertigte es. 1553 zeichnete ein Danziger Künstler den Taufftein in St. Marien, der freilich in Utrecht gegossen wurde. Vier Jahre eher schon trat, soweit heut erhaltene Inschriften dies kontrollieren lassen, die deutsche Frührenaissance zuerst in der Architektur auf, an den Giebeln der Elisabethkirche und ganz ähnlich aus etwas späterer Zeit an der Fassade des Hauses Jopenstraße 46. Aber bis gegen Ende des Jahrhunderts bleibt den Bauten der Stadt im ganzen ein dürftiger Charakter. Was Bürger und Kommune herstellen, sind im wesentlichen mehr Bedürfnis- als Luxusbauten. In den einfachsten Formen entsteht 1574—1576 das Hohe Thor, dem erst 1586—1588 der heutige reiche architektonische Schmuck durch Wilhelm van dem Bloede hinzugefügt wurde*), welcher dem Werke jene monumentale Größe und künstlerische Kraft verlieh, die auf dem besonderen Gebiet des Festungsbaues bisher wohl Italien und die Niederlande, nicht aber Deutschland gesehen. Mit seinen drei Pforten, der dorischen Pilasterordnung, der strengen Rusticagliederung des Ganzen, mit dem Rhythmus des Gesamtaufbaues weist dies Thor ja unverkennbar zurück auf Sanmicheli's Thorbauten zu Verona, jene ersten monumentalen Zeugen einer neuen Periode in der Entwicklungsgeschichte der Festungsbaukunst; daneben aber findet die nordische Freude am ornamentalen Schmuck doch noch Platz in den großartig gedachten und prachtvoll durchgeführten Wappen am Attikageschoß über den Eingängen.

Der Ausbau dieses Thores ist das erste Zeichen des allgemeinen Aufschwunges der Danziger Baukunst. Die politischen Verhältnisse begünstigten ihn. Denn da der lang währende Befreiungskrieg der Niederlande vom spanischen Joch den Handel dieser

*) Die Angaben über Danzig nach neuerlichen Untersuchungen von A. Bertling.

bisherigen Vermittler zwischen dem Norden und Süden Europa's lähmte, mußte man in Danzig darauf bedacht sein, nunmehr selbst direkte Beziehungen zu Portugal, Spanien, Italien zu knüpfen. Vor allem mit Italien entwickelte sich seit den achtziger Jahren ein glänzendes Geschäft: dadurch wurden zugleich die Danziger Patrizier mit den Kunstwerken jenes Landes in engere Beziehung gebracht. Anderseits wanderten in den unglücklichen Kriegsjahren zahlreiche niederländer Künstlerfamilien und Handwerker in die handelsbefreundeten Ostseestädte aus, die nun von deren reiferer Kunstentwicklung Gewinn zogen. So ist auch ein Niederländer, Anthony van Obbergen



Fig. 293. Hohes Thor zu Danzig.

aus Mecheln, 1594—1612 Stadtbaumeister. In den Jahren 1602—1605 erbaut er das städtische Zeughaus ganz nach niederländer Art in Rohbau mit Haussteineinfassungen. Mittelalterlich sind hier noch die zwei achteckigen vor die Hauptfront gelegten Treppentürmchen, offenbar ein beabsichtigt archaisches Motiv, um der Architektur einen mehr fortifikatorischen Charakter zu geben. Echt niederländisch ist die reiche und schon völlig barocke Gliederung der Giebel; niederländische Eigentümlichkeit auch die Anbringung der großen Figurennische inmitten der Front. Von der Eigenart der Gesamterscheinung dieses Gebäudes giebt die Abbildung ein genügendes Bild. Freilich die Pracht seiner einstigen Erscheinung ahnt man nur noch in wenigen Spuren: die damals auf der Höhe ihrer Entwicklung stehende reiche

Handelsrepublik liebte die Verzierungen ihrer hervorragenden Gebäude zu vergolden: das Hohe Thor, das Zeughaus, der gleich zu erwähnende Rathhausturm schimmerten einst im lichten Glanze dieses festlichen Schmuckes!

Vermutlich ist Anthony als Stadtbaumeister auch der Leiter jenes Umbaues des Rathhauses, welcher, im letzten Dezennium des Jahrhunderts beginnend, das nach einem Brande 1559—1561 nur notdürftig hergestellte Gebäude im Innern ausschmückte und am Äußeren mit dem schlanken, lustigen Turm versah, der in seinem vielgliederigen Aufbau an graziöser und eleganter Leichtigkeit alles, was bis dahin in Deutschland geschaffen worden, übertrifft. Der Kuppelgedanke ist hier ganz in das Spiel der aufstrebenden Linien aufgelöst; seine Kurven dienen allein noch dazu, den Kontur malerisch zu beleben. — Auch dies offenbar eine Übertragung niederländischer Motive! Das Rathaus selbst zeigt mit seinen hohen Spitzbogennischen und Ecktürmchen völlig den Charakter der späteren Ordensbaukunst; erst der Umbau aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts brach offenbar die großen, holländisch anmutenden Fenster in die unteren Stockwerke. Im Inneren ist der „rote Saal“, mit seiner Holztäfelung, der prächtigen, durch unvergleichlich reiche Hängezapfen dekorierten Decke und dem schönen Kamin, den Wilhelm Bart aus Gent gefertigt, das Hauptstück des Baues. In diesem Raume, scheint es, gewann jene wichtige reiche Behandlung des Holzwerkes, welche wir heute im besonderen als die „Danziger“ bezeichnen, zuerst feste Gestalt.

Neben diesen Werken zeugen andere Bauten Danzigs von italienisierenden Geschmacksneigungen. Als sich der Hauptrepräsentant des Mittelmeerhandels in der Stadt, der große Rheeder Johann Speimann, sein Haus am Langmarkt erbaut, da ruft er 1609 aus Rostock den Bild- und Steinhauer Hans Voigt, der ihm ein Werk hinstellt, in jenem barock phantastischen Geiste, mit welchem die norddeutschen Architekten so oft die italienische Hochrenaissance karikieren. Allerdings macht die Fülle des über die schmale Front ausgeschütteten plastischen Schmuckes das (heut Steffensche) Haus zum reichst dekorierten Bau Danzigs.

In klassischer Reinheit abgeklärt zeigt sich dagegen der Stil der italienischen Hochrenaissance an Abraham van dem Blocke's Langgasser Thor. Freilich auch hier findet kein direkter Import statt, sondern die Erscheinung des Ganzen sowohl als im einzelnen die quergeteilten Fenster des Oberstockes und manches in den Details weisen auf die Niederlande; stammt doch auch die Künstlerfamilie van dem Blocke wahrscheinlich aus Mecheln. — Von derselben antikisierenden Formgebung zeugt unter den Privatgebäuden das Haus Langgasse 45.

Unsere bisherige Betrachtung hat sich allein mit der Profanarchitektur der Renaissance beschäftigt. Daß neben ihr der Kirchenbau geringe Bedeutung hat, und welches die Ursachen dieser Erscheinung sind, betonte schon die Einleitung. Eine relativ kleine Anzahl von Kirchen ist überhaupt nur in dieser Periode gebaut worden, und wieder nur ein Teil von ihr kann auf künstlerische Bedeutung Anspruch machen.



Fig. 294. Zeughaus zu Danzig; Hinterfront.

Die Sitte der protestantischen Länder, in den fürstlichen Residenzen größere Schloßkapellen anzulegen, führt zwar zu einer Reihe dekorativ reicher Anlagen; bei ihnen allen ist die Empore unerläßliche Bedingung, denn auf ihr befindet sich der Herrenstuhl. Es ist das offenbar die letzte verkümmerte Erinnerung an die Einrichtung der mittelalterlichen Doppelpapellen. In monumentaler Hinsicht aber bieten diese meist rechtwinkligen Bauten wenig Bemerkenswertes. Solche Kapellen besitzt das alte Schloß zu Stuttgart (noch in ziemlich gotischen Formen), dann (zum Teil heute zerstört) die Schlösser zu Dresden, Torgau, Berlin, Heiligenberg, Heidelberg (Friedrichsbau), die Wilhelmsburg zu Schmalkalden u. v. a. Die ursprüngliche Pracht der Schnitzereien und farbigen Bemalung hat sich beispielsweise in der Schloßkapelle zu Celle (etwa 1565 bis 1570) intakt erhalten. Aber bei all diesen Werken handelt es sich im letzten Grunde doch nur um minder bedeutende Schöpfungen; ernstere architektonische Probleme werden in ihnen nicht angegriffen. Schon die Gliederung der Fassaden nimmt kaum Rücksicht auf die besondere Bestimmung des Raumes.

Unter den größeren Kirchenbauten stehen die Hof (Franziskaner)kirche zu Innsbruck und St. Michael zu München unter italienischem Einfluß. Erstere bildet eine dreischiffige Hallenanlage, in der die Pfeiler durch schlanke Säulen ersetzt, die Verhältnisse leichter und lustiger sind als im alten Stil (1553—1563); St. Michael dagegen ist der erste Grundriß auf deutschem Boden, der statt der mittelalterlichen mehrschiffigen Anlage mit der scharfen Gliederung von Langhaus, Querarm und Chor den mächtigen einheitlichen Binnenraum bietet. Nach Alberti's Vorgang hatte diese Bildung in Italien wachsende Verbreitung gefunden; sie gewann universelle Bedeutung, seit das Tridentiner Konzil der Predigt größeren Raum im Gottesdienst einräumte, als sie ihn bisher gehabt, und der letztere selbst in größerer Festesprache auftrat. Wir haben darauf später in der Einleitung zum Barock noch zurückzukommen. In der Renaissanceperiode bleibt St. Michael das einzige Beispiel dieser Richtung. Hauptmeister an dem zwischen 1582—1597 entstehenden Bau war ein Augsburger, Wendel Dietrich; Bauherr der Jesuitenorden, dem hier durch Herzog Wilhelm V. von Bayern das Terrain zu einem weiträumigen Kollegium in unmittelbarer Nähe seines eigenen Schlosses, der heutigen Maxburg, überlassen wurde. Den ganzen r. 87 Meter langen und 21 Meter breiten Innenraum deckt ein mächtiges Tonnengewölbe; zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern sind halbrund geschlossene Kapellen angebracht; das Querschiff ist nicht tiefer, nur breiter als diese Kapellen: das Ganze ein schön gegliederter, durch die maßvolle Dekoration noch größer, als er ist, erscheinender Raum. Über den Kapellen loggienartige Emporen. — Den glücklichen Linien des Aufbaues entspricht die eigenartige, schlichte Detailgliederung: feine Füllungen und ebenfolches Rahmenwerk an allen Decken, Pilaster an den Wänden, Rosetten und hier und da zarte Fruchtstämme sind in Verbindung mit reichem figürlichen Schmuck deren Hauptmotive. Und harmonisch paßt sich dem Ganzen der gleichzeitige Aufbau des Altars an. — Analoge Feldergliederung und die gleiche Horizontalteilung wie das Innere zeigt die Fassade, aber die Vielgliedrigkeit dieser Front verhindert einheitliche Gesamtwirkung, und das Detail ist infolge des groben Materials roher. Dazu dann der unglückliche Versuch, die deutsche Giebelbehandlung mit diesem Stil zu verbinden.

Gleichzeitig mit St. Michael entsteht seit 1582 in Würzburg die Universitäts-



Inneres der Universitätskirche zu Würzburg.

(Neubau)kirche, welche 1591 bis auf den Turm fertig wurde. Das Programm ist hier ein anderes: eine möglichst große Zahl von Zuhörern sollte beim Predigtgottesdienst gut sehen und hören können. Der Architekt fällt somit auf eine Lösung, zu der in der Barockzeit seine protestantischen Kollegen wiederholt zurückgreifen: er häuft die Emporen übereinander. In drei, sich in den Höhen verjüngenden Stockwerken läßt er an den Längswänden des rechtwinkligen Innenraumes Rundbogenarkaden umlaufen. Aus ihrer Architektur spricht der strenge Klassizismus der italienischen Hochrenaissance. Mehr aus sich selbst schöpfte der Meister dagegen in der Frontbildung, welche die mittelalterliche Anlage des Turmes vor der Westfassade beibehält. Als kräftige Barockarchitektur mit starken Eckverkröpfungen baut sich dieser Turm in zwei Geschossen über hohem Unterbau auf, ohne Rücksicht auf die Horizontalteilung der übrigen Fronten. In der Höhe folgt dann noch ein

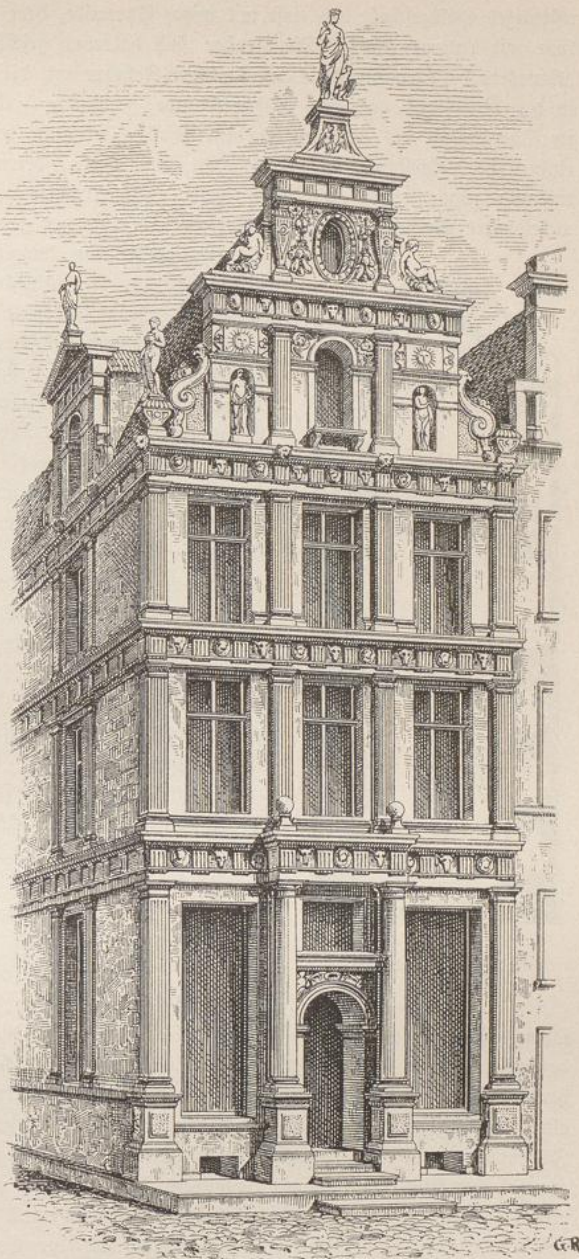


Fig. 295. Fassade des Hauses Langgasse Nr. 45 in Danzig.

archtectiges Halbgeschoß, das einst mit spitzer Pyramide, heut ansprechender in Kuppel-
linie mit Laterne endet. Die Fenster sind halbrund geschlossen und behalten, wie
allerwärts bei Kirchenfenstern im sechzehnten Jahrhundert, die alte Maßwerkteilung bei,
in der hier sogar noch echt gotische Motive, z. B. die Fischblase, nachklingen. Erst
im Obergeschoß des Turmes ist diese Pfostengliederung beseitigt, das Fenster als
einheitliche Lichtöffnung behandelt. Die Langfassade, deren Detail schärfere Accen-
tuierung zeigt, wurde erst 1698 fertig. Als Architekt der Kirche wird ein sonst
unbekannter Meister A. Kal, als Bauleiter W. Beringer genannt.

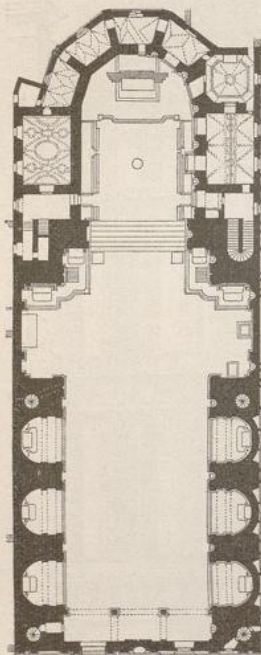
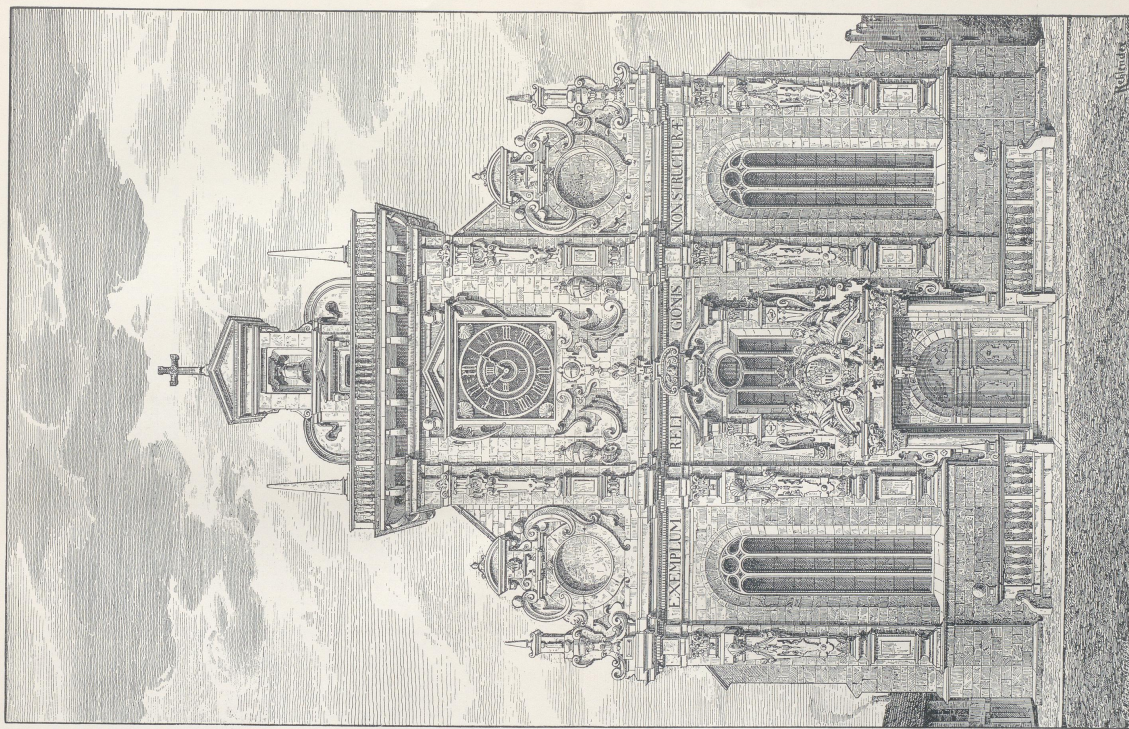


Fig. 296.
Grundriß von St. Michael in
München.

Was weiter von katholischen Kirchen im Lande
entsteht, ist für die Entwicklungsgeschichte kaum von
Bedeutung. Sogar die dritte große Kirche der Jesuiten
neben München und Würzburg, die zu Köln, repro-
duziert trotz ihrer späten Erbauungszeit (1621—1629)
im wesentlichen noch das mittelalterliche System. [Es
ist das bei einem Orden, der so entscheidende Stellung
sowohl in der Kirchen- als in der Architekturgeschichte
einnimmt, gewiß erstaunlich und nur erklärlich durch den
gewaltigen Eindruck, den in Köln der Riesenbau des
Domes auch im siebzehnten Jahrhundert noch auf die
Gemüter machte. So wurde auch die Kirche des neu
in Köln auftretenden Ordens als dreischiffige Anlage
mit Emporen an den Langseiten, in gotischen Kon-
struktionsprinzipien und Wölbungen, allerdings bei
Renaissancedetails, gebildet; der Chor ist polygon, die
Fenster sind spitzbogig geschlossen mit spätgotischer
Maßwerkgliederung. —

Ungünstiger noch als für die katholischen Länder
lag die Entwicklungsmöglichkeit der Kirchenbaukunst in
den protestantischen. An die italienische Entwicklung
anzuschließen, die „papistische“ Kunst aufzunehmen,
verbot in jenem Jahrhundert des Kampfes die reli-
giöse Überzeugung; knüpft doch gerade der äußere
Anstoß zum Ausbruch der Reformation an den Bau
von St. Peter in Rom an, für den Teghel sammelte.

Ohne eigene Vorbilder auf ihrem Gebiet kommt so die protestantische Kirchen-
baukunst in den wenigen wichtigen Schöpfungen, welche die Renaissance über-
haupt aufzuweisen hat, für den Innenbau nicht über die Errungenschaften des Mittel-
alters hinaus, nur daß jetzt antikisierendes Detail die gotischen Bildungen ersetzt.
Ja, man versucht nicht einmal die monumentale Ausbildung der Empore, dieses der
evangelischen Kirche so wichtigen Baugliedes, die doch schon in der Spätzeit des Mittel-
alters angestrebt und jetzt im katholischen Würzburg in einem glänzenden Beispiel durch-
geführt wurde. Wohl beschäftigt die Frage nach der Gewinnung eines normalen
Grundrisses für den evangelischen Ritus schon seit dem Ende des sechzehnten Jahr-
hunderts die Architektenwelt, aber die Lösungen, welche man vorerst bietet, haben keine



Gefäße der Kirche in Zwickau

tieferer Bedeutung. So bildet Schichhardt 1599 seine Freudenstädter Kirche aus den zwei Seiten des rechten Winkels und in Hanau versucht man sogar zwei polygone Anlagen, eine größere und eine kleinere, so aneinander zu schieben, daß Glockenturm und ein Teil der Außenmauer beiden gemeinsam sind: ein architektonisches Ungeheuer! — Das Äußere aber der protestantischen Kirchen gerät durch das Suchen der Architekten nach originellen Lösungen in Abhängigkeit von der Privatarchitektur: hier und dort dasselbe Auflösen der großen architektonischen Linien in eine Fülle willkürlicher Segmente, dieselbe Freude am gehäuften Detail, am lustigen Spiel einer oft phantastischen Dekoration. — Das älteste dieser Werke ist die Schloßkapelle zu Liebenstein (1590) bei Heilbronn. Im Innern Kreuzgewölbe auf Rippen (aber statt der Pfeiler korinthische Säulen!), spitzbogige Fenster mit spätgotischem Maßwerk und gotischen Wandungen, ein polygon geschlossener Chor. An der Front zwei reiche Renaissanceportale in dem sonst schmucklosen, durch ein breites, geföhlos gebildetes Gurtgesims abgeschlossenen Unterbau. Darüber dann ein wild dekoriertes Giebel, mit Halbsäulen, Hermen, weitvorgebauchten Sockeln, Eckvoluten, Pyramiden u. s. w.; ein lustiges Allerlei von Formen, so fern als möglich jedem kirchlichen Charakter!

In die gleiche Richtung gehört bei anderer Detailbildung die 1613 vollendete Kirche zu Büdelsburg: eine dreischiffige Halle mit spitzbogigen Kreuzgewölben auf spätgotisch profilierten Rippen. Die Pfeiler sind wieder ersetzt durch klassisch gebildete, unkanellierte korinthische Säulen, die ein Gebälkstück über sich tragen. Die Fenster rundbogig mit einfachen Maßwerkformen. Und wieder steht dem italienisch angehauchten Innern eine Front gegenüber, in der die deutsche Dekorationslust wahre Orgien feiert. Phantastischer, unarchitektonischer hat nie die Barockzeit gedacht als der Meister dieses, im Innern so ruhigen Baues. Seiner Front fehlt jedes Verhältnis zu den klassischen Formen: man vergleiche das knappe Gurtgesims, welches von der geräuschvollen Dekoration des oberen und unteren Teiles fast erdrückt wird, die kleinen zierlichen korinthischen Kapitelle über den völlig in Schreinerarbeit aufgelösten Pilastern, das große Ornament unter der Uhr, welches sich fast in denselben Formen an anderer Stelle in völlig verändertem Maßstab wiederholt, die mächtigen Kartuschen und die schwächlichen, doch gerade die konstruktive Idee verkörpernden Pilaster daneben; dann das Hauptgesims, dessen Form so gar nicht zum Ganzen paßt! — Es war der Irrtum des talentvollen Meisters, daß er glaubte, seine von Wendel Dieterlein beeinflusste Formgebung hier durch Steigerung des Maßstabes monumental machen zu können.

Bedeutender ist die Marienkirche zu Wolfenbüttel, welche seit 1604 vorbereitet, im Jahre 1608 begonnen und 1623 vollendet wurde, ein Werk des schon oben

D o h m e, Baumeist.

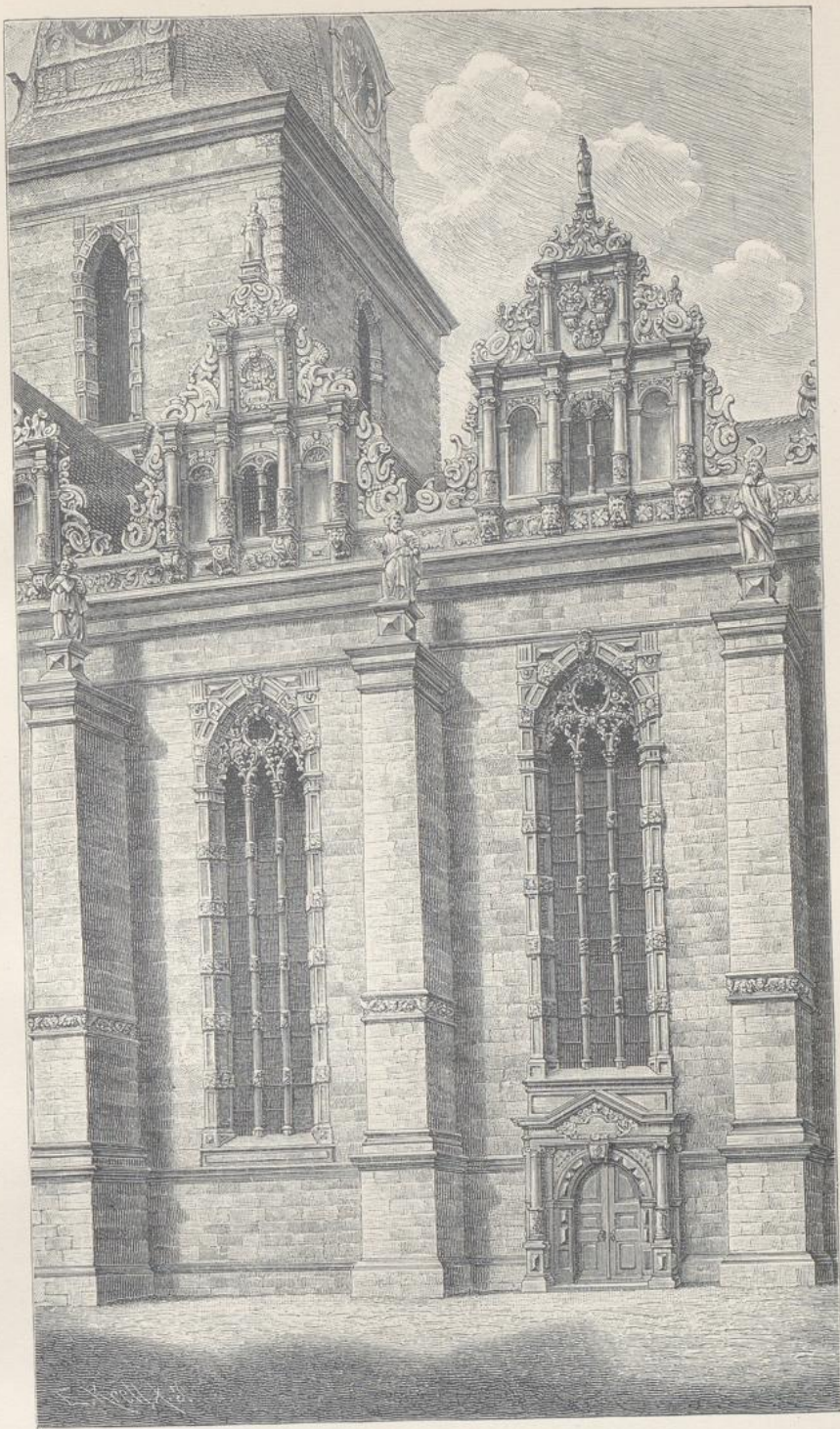


Fig. 297. Pfeilerkapitell aus der Marienkirche zu Wolfenbüttel.

erwähnten Architekten Paul Franke. Auch Er schafft ohne Lehrmeister; wenn er italienische Kirchen gekannt, so hat er sich doch bewußt ablehnend verhalten. Wieder ist die Anlage im Prinzip gotisch: eine dreischiffige Halle, polygoner Chor, Maßwerfenster, Strebepfeiler, selbständige Giebel über jeder Seitenschiffstravee, wie dies in Braunschweig gotische Tradition, ein Turm an der Westfront. Diesen Grundgedanken trägt Franke in jenem Detail vor, welches wir bereits an der Universität zu Helmstädt (s. Seite 322), als seine besondere Auffassung der Renaissance kennen gelernt. Die Pfeiler sind achteckig, sehr schlank, mit hohen Sockeln, reichen Basen, breitem Gurtgesims und originellen, aus dem Achteck ins Viereck übergehenden Kapitellen. Das Äußere ist wieder bunt genug dekoriert, aber es liegt diesem malerischen Motivenreichtum hier doch ein klares architektonisches Gefühl zu Grunde; das zeigen die durchgehenden Horizontalen, die kräftige Betonung der Ortsteine an den Ecken, die mächtigen, die ganze Höhe vom Sockel zum Hauptgesims einnehmenden Spitzbogenfenster, deren Detail und Maßwerk allerdings wieder völlig ins Phantastische abschweift.

Überblickt man die Entwicklung der deutschen Renaissance in ihrer Totalität, wie sie von der jugendlichen Übersülle der Frühzeit mit ihrer Freude am vegetabilen Ornament zur Hochrenaissance übergeht, die, zwar wohlbekannt mit den antiken Ordnungen, doch ihr eigenes willkürliches Dekorationspiel naiv mit diesen mischt und endlich teils ins Barock, teils ins Nüchterne abschweift, so drängt sich das Bewußtsein auf, daß die Formenwelt dieser Periode sich erschöpft hatte, ehe der dreißigjährige Krieg der künstlerischen Arbeit der Nation überhaupt ein Ende bereitet. Jenes widrige Knorpelwerk ist der letzte ornamentale Erzeugnis der Renaissance.

Daß man bereits seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts des eigentlichen Wesens der deutschen Renaissance, der dekorativ-malerischen Auffassung müde zu werden anfang, das zeigt zunächst ja schon die damals um sich greifende nüchterne Auffassung. Zu einem neuen Aufschwung auf Grund des wiederkehrenden tektonischen Empfindens war freilich vorerst keine Zeit. Zwar die Anfänge dazu auf Basis eines gründlichen Studiums des italienischen Barocks setzen hier und da ein: in der Profanarchitektur z. B. in der Münchener Residenz, den Bauten Holls und Schichhardts, in der kirchlichen Baukunst in St. Michael zu München u. s. f. Doch der furchtbare, 1618 ausbrechende Krieg macht diesen Bestrebungen ein Ende. Freilich nicht gleich von Anfang an entfaltet er all seine Schrecknisse; in seiner ersten Periode wird wenigstens in einzelnen von der Not vorerst verschonten Ländern noch fortgebaut. Aber seit der zweiten Hälfte des Krieges schläft die künstlerische Arbeit immer mehr ein; gegen Ende desselben ist sie allerorten tot — erstickt in Blut, Brand, Verwüstung.



Marienkirche in Wolfenbüttel.

Barock, Rokoko, Klassizismus.

Vom Rathaus in Münster verkündeten die Trompeten, daß wieder Friede geworden in deutschen Landen. Ungefährdet sollten wieder die Saaten reifen auf den Fluren, sollten die Herden weiden durch Wald und Wiesen. Wieder sollte redliche Arbeit den Bauer und Städter nähren, neues Leben erblühen aus der allgemeinen Verwüstung — und neue Gesittung.

Wo aber fanden sich in dem verödeten Lande die Kräfte, die Künste des Friedens zu üben?

In Berlin war das Schloß des Kurfürsten so haufällig, „daß man es nicht länger mit ansehen könne. Man müsse sich vor den Fremden schämen“; — die Einheimischen waren ja an alles Elend gewöhnt. Aber es fand sich in der ganzen Stadt kein Werkmeister, geschickt genug die einfache Arbeit zu leisten, so daß endlich nach jahrelangem Warten 1651 ein solcher von Holland verschrieben werden mußte: Johann Gregor Memhard. Das ist zwar nur ein Beispiel; aber es kann für typisch gelten fast durch das ganze Land. Gab es doch kaum eine Stadt, in der nicht weite Trümmerstätten zu finden, deren Mauerzug nicht zu groß geworden für die Zahl der überlebenden Bewohner. Und diese selbst! Ein hartes, an alle Schrecknisse des Krieges gewöhntes Geschlecht, dem nur langsam wieder die Eingewöhnung kam in die ruhige, stätig schaffende Arbeit des Friedens; dem die Übung in den Künsten desselben völlig verloren gegangen. Abgebrochen war die Verbindung mit jener glänzenden Kunstblüte des sechzehnten Jahrhunderts, so gut wie verloren die Tradition an den älteren Baustil. Und das um so entschiedener, als die Formenwelt der deutschen Renaissance schon vor dem Kriege, wie wir gesehen, sich ausgelebt hatte. So ist es eine vereinzelte Ausnahme, wenn das erzbischöfliche Schloß zu Mainz in den Jahren 1675—1678 in verwandten Formen vollendet wird, wie die waren, in denen es im Jahre 1627 begonnen worden. Im ganzen hatte man im Lande das Gefühl, daß an die Vergangenheit nicht mehr anzuknüpfen, daß vielmehr zu lernen sei von jenen Völkern, die, glücklicher als das deutsche, nur den Überschuf ihrer Bevölkerung auf den Kampfplatz gesendet, während sie daheim in steter Entwicklung weiter reisten.

Ihr Einfluß wird entscheidend. Die deutsche Baukunst gerät so zunächst in größere Abhängigkeit als zuvor von den fortgeschritteneren Nachbarländern Italien, Frankreich, Niederlande. Aber es ist eine gute Schule, die sie so durchmacht, und schneller, als man nach all den Schrecknissen erwarten sollte, wächst ihr neue Kraft.

Freilich, so mannigfache Aufgaben auch das neu erstarkende Leben in Staat und Kirche der Architektur zu bieten hatte, zunächst mußte die allgemeine Produktionsfähigkeit sich erholen und mit ihr der Wohlstand, diese Voraussetzung aller Kunst. —

In Italien, wo vor zweihundert Jahren schon der Geist der Renaissance seine prägnanteste Entwicklung gefunden, hatten sich mittlerweile eine neue Gesellschaftsordnung, neue Ideale und Ziele der Kultur und des sozialen Lebens herausgebildet, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich in eigenartiger Weise weiter geführt wurden. Die Wirkung davon auf die Baukunst blieb nicht aus: Neue Programme waren für kirchliche und profane Architektur entstanden.

Nur wenige Worte zur Erklärung dieser Erscheinung:

Der Kampf um kirchliche Machtfragen hatte auch religiöse und kirchliche Anschauungen wieder in den Vordergrund des Empfindens gerückt. Aber die Religiosität selbst war eine andere geworden; das Verhältnis des Individuums zur Gottheit hatte sich vertieft; die Intimität des seelischen Empfindens war gewachsen. Das gesteigerte religiöse Empfinden der Zeit nun steigert auch die Lust am baulichen Schaffen auf kirchlichem Gebiete. Allerorten erwachsen im 17. und 18. Jahrhundert neue Gotteshäuser, lichte großräumige Anlagen, die in rauschender Pracht die Majestät des Göttlichen sinnfällig zu machen lieben. Die Kirche ist jetzt der glänzende Festsaal geworden, in dem die Menschheit ihre höchsten Feste, die Vermählung der Seele mit Gott, feiert.

Neben den Bauten der katholischen Kirche treten die der evangelischen zurück. Es ist das einerseits in der Eigenart des evangelischen Gottesdienstes begründet, dessen Bauprogramm in erster Linie auf Schaffung eines Predigtraumes abzielt. Bei diesem Ziele aber wird man große Abmessungen eher vermeiden als suchen. Dazu kam der einfache Charakter des lutherischen Ritus, die Zurückweisung alles Schmuckes im reformierten und endlich die meist schlechte Finanzlage der Kirchen beider Bekenntnisse. —

Wie die kirchliche, so ist auch die weltliche Autorität erstarkt. Zu sehr hatten die Fürsten im Zeitalter der Renaissance die Schäden kennen gelernt, welche die entfesselte Subjektivität — dieses Ideal der Humanisten — heraufgeführt, als daß man nicht, sobald die Macht dazu geboten war, sie wieder in Schranken zu schließen bestrebt gewesen wäre. Diese Macht aber erwuchs den Regierenden als das Resultat der Religionskriege, welche, die Kraft des Bürgerstandes wie die des kleinen Adels vernichtend, Land und Volk als Eigentum den großen Fürstenhäusern übergab. Und jene Gesellschaftsklassen selbst waren in den schrecklichen Zeiten der sozialen und religiösen Wirren zu sehr in ihren Grundvesten erschüttert worden, um nicht ihren Beherrschern auf halbem Wege entgegenzukommen. So zeigt sich in natürlicher Reaktion jetzt eine Versklachung und Veräußerlichung des Interesses, ein unbedingtes Anerkennen der Autorität, die willenlose Unterwerfung unter dieselbe. Daß wir es dabei wirklich mit einer spontan sich vollziehenden neuen Weltanschauung, nicht mit etwas gewaltsam Aufgezwungenem zu thun haben, zeigt der Umstand, daß nicht sowohl das Gesetz als die Sitte die Umwälzung herbeiführte. Nur die Sitte schart jetzt den Adel um die Throne, macht den Wert des Individuums vom Amt und den nun Mode werdenden Titulaturen abhängig, schränkt seine freie Bewegung durch die Etikette ein und bildet so die Standesunterschiede zu einer Schärfe aus, die erst die französische Revolution wieder beseitigt hat; und mit dem Standesunterschied die Standesehre innerhalb

aller Berufsclassen. Die Würde aber, welche nicht persönliche Eigenschaften, sondern nur Titel und Amt auf den Träger häufen, soll eben deshalb um so mehr zur Schau getragen werden und kann es, selbst rein äußerlich, am besten in Außerlichkeiten. Dies beeinflusst allmählig das gesamte gesellschaftliche Gebaren in Kleidung, Bewegung, Verkehrsformen, Sprache. Das gesteigerte Gefühl für persönliche Würde aber findet seine Ergänzung in dem Bestreben des Einzelnen, sein Ansehen bei Mit- und Nachwelt durch bedeutende Schöpfungen zu einem dauernden zu machen. Wie dies einerseits die dickleibigen Folianten einer oft staunenswerten Gelehrsamkeit schafft, so andererseits auch jene außerordentliche Baulust und Bauenergie, die in dieser Periode die Welt erfüllt. Die Ruhmsucht der Zeit findet in dieser Monumentalität der Baugesinnung ihre idealste Erscheinungsform! Vorbei ist die Subjektivität der Renaissance, die in Deutschland auch von der Architektur zunächst subjektive Behaglichkeit forderte. Jetzt soll der Bau in erster Linie der Repräsentation gewidmet sein, soll durch vornehme Größe die Bedeutung des Bauherrn symbolisieren. Wie dieser selbst durch Allongeperücke und das reichgestickte Staatskleid Ludwigs XIV. seine eigene Erscheinung imposanter zu machen sucht, so wachsen die Maße der Paläste. Freilich darf ihre monumentale Erscheinung im Äußern, ihr Glanz im Innern nicht darüber täuschen, daß erst die vervollkommenen Heiz- und Erleuchtungsmittel unserer Zeit diese Prachträume im modernen Sinne „wohnlich“ gemacht haben. —

Diese veränderten sozialen Bedingungen hatten natürlich auch die künstlerischen Anschauungen der Architekten mit fortgerissen, indem sie zunächst ihr Verhältnis zur Antike verschoben. Italien ist darin das führende Land. Mit welcher Begeisterung hatten gerade dort in der Renaissance die Künstler das Detail des Altertums studiert, gezeichnet, gemessen! Nicht sowohl die Großartigkeit der Gesamterscheinung hatte sie daran interessiert, als neben technischen Fragen die Schönheit der Linien und Verhältnisse, die Anmut und Reinheit der Einzelheiten. Und in den mannigfachen Wandelungen, welche der architektonische Geschmack in der Zeit von 1420—1580 durchgemacht, blieb im großen Ganzen diese Verehrung vor dem Formalen und den Verhältnissen der antiken Baukunst sich gleich. Hatte man sich somit bisher der Bauformen des Altertums als der Sprache bedient, die eigenen Bauge Gedanken auszudrücken und dabei auf möglichst korrekte Ausdrucksweise ein stets steigendes Interesse gelegt, so trat in Italien schon seit 1575 etwa die Bewunderung vor der Einzelform der Antike allmählig zurück: nicht in Reinheit und Schönheit von Form und Verhältnissen wollen die Architekten jetzt noch mit den alten Meistern wetteifern, sondern sie wollen sie an Großartigkeit und kühnen Unternehmungen übertreffen. Die reizvolle Durchbildung der Einzelform interessiert nicht mehr; auf eine glänzende Gesamtwirkung geht allein das Ziel.

Der Aufbau innerhalb der antiken Baugliederung kennt aber nur zwei prinzipielle Möglichkeiten architektonischer Prachtentfaltung. Zunächst durch reiche Ornamentierung der einzelnen Glieder: diesen Weg war das römische Kaiserthum und die Frührenaissance gegangen; jetzt wieder schlug ihn mit vornehmlicher Betonung der Innendekoration die französische Architektur ein. Oder das Ornament wird verworfen und statt seiner malerischer Reiz der gesamten Bauanlage erstrebt. Das war der Gang der italienischen Entwicklung gewesen. Dies Eindringen malerischer Tendenzen in die Baukunst

wirkt aber zerlegend auf das tektonische Kompositionsgefühl. Willkürliche Häufung der Formen und Verstärkung der Reliefs sollen zunächst das Licht- und Schattenspiel malerischer, lebendiger gestalten und damit die malerische Erscheinung des Baues erhöhen. Bald aber genügt das nicht mehr. Nun versucht man auch die geraden Linien des Aufbaues und Grundrisses durch Schwingung zu beleben und so den Konstruktionsformen selbst malerisches Licht- und Schattenspiel zu geben. So entstehen allgemach die geschweiften und gebrochenen Giebel, die Grundpläne mit mannigfach bewegten Linien, die gewundenen Säulen und ähnliche Auswüchse; es entsteht die Vergrößerung der Details, die Verrohung alles feineren architektonischen Empfindens. Je glänzender sich daneben die technische Sicherheit der Meister entwickelt, desto mehr entfernt sich ihr dekorativer Apparat von allem Zusammenhang mit der Konstruktion; er will lediglich noch schmücken; oft ist die Absicht, die Konstruktion zu verstecken oder über ihre Forderungen geradezu irre zu führen, deutlich ausgesprochen.

Über die „Musik der Verhältnisse“ hinaus auch womöglich im reichen Schmuck des Bauwerkes seine Kraft zu bewahren, wird aber das Streben jedes begabten Architekten sein. Verwarf man jetzt das Ornament, weil es nur in der Einzelbetrachtung zu voller Wirkung kommt, so bot sich als naheliegender Ersatz dafür die figürliche Plastik. Ihr räumt man nunmehr gern entschiedene Mitwirkung am Baue ein; ihr Relief erhöht das Licht- und Schattenspiel, ihre irrationalen Kurven beleben die Fläche und wirken so mit zum Eindruck geräuschvollen Reichtums. In Bezug auf diese Funktion will denn auch die Plastik an den Bauten dieser Zeit vornehmlich betrachtet werden; die Schönheit des einzelnen Werkes an sich ist dem damaligen Architekten bei ihr ebenso nebensächlich wie etwa die Reinheit der architektonischen Profile.

Der gleiche, auf malerische Wirkungen ausgehende Sinn ist es auch, der gelegentlich den letzten möglichen Trumpf ausspielt, den einer völligen Polychromie des Bauwerkes im Innern. Auch Mittelalter und Renaissance hatten dieselbe ja geübt; aber nur als Malerei. Das wäre dem jetzigen Künstler zu nüchtern gewesen; indem er zur Inkrustation durch farbigen Marmor oder Stucco griff, erreichte er, ohne das Auge im Einzelnen zu fesseln, wie Wandgemälde thun würden, einen lebendig abwechslungsreichen Reiz der weiten Flächen, welche die Politur außerdem mit einer Reihe hoch willkommener, weil malerischer Glanz- und Reflexlichter versah.

In der letzten äußersten Entwicklung dieser Richtung verlieren die Einzelformen überhaupt alle Geltung, der ganze Bau — es handelt sich in solchen Fällen natürlich nur um Innenbauten — soll nur noch eine malerische Raumwirkung bilden. In solchen Werken erkennt der Laie nicht mehr die konstruktiven Bedingungen: Wand und Decke gehen ineinander über; in den mannigfachsten Kurven ergeht sich Grundriß und Aufbau, indem die Teile sich kullissenartig ineinander schieben. Durch eine raffinierte Verteilung von sichtbaren und unsichtbaren Fenstern wird ein magisches Spiel von Licht und Schatten über das Ganze gebreitet. Der malerische „Ton“ ist das Ideal der Baukunst geworden. Der unerreichte Meister dieses Stiles ist in Italien der Theatinermönch Guarino Guarini († 1683) in Turin. Aber nicht so sehr er als der rohere römische Architekt Francesco Borromini wurde der Lehrmeister Deutschlands auf diesem Abwege. —

Neben dieser Entwicklung war zugleich aus Anfängen, die bis zu Alberti zurückreichen, eine mehr antiquarische Ausbildung der Renaissance erblüht, welche, die Gesetzmäßigkeit der antiken Baulehre und die Lehrhaftigkeit dieses Apparates betonend, ihrer Schule eine akademisch-klassizistische Richtung gab. Der Hauptmeister derselben ist Palladio. Auch er verzichtet auf den ornamentalen Apparat der Frührenaissance, aber Geist und Formen der Antike sind ihm so sehr persönlicher Besitz geworden, daß er für die Aufgaben seiner Zeit einen wahrhaft klassischen und doch von jeder slavischen Nachahmung freien Ausdruck findet. Insofern ist er in der That der größte Renaissancemeister von allen, als den ihn bekanntlich die folgenden Jahrhunderte verehren, deren dauernd gültiger Gesetzgeber er in seinen Lehrbüchern geworden — ganz besonders in den protestantischen Ländern. Denn der nüchtern lehrhafte Zug seiner Kunst, die Verständigkeit, welche im Gegensatz zu dem phantastisch-malerischen Treiben jener anderen Barockrichtung aus ihr sprach, schlug im Empfinden der Nordländer verwandte Saiten an. Sein Einfluß ganz besonders ist es, der, wenigstens sporadisch, zu allen Perioden der Barockzeit eine klassische, wenn auch trocken vorgetragene Formgebung wach hält.

Es kreuzen sich demnach drei Hauptrichtungen in der deutschen Architektur dieser Periode:

Die katholischen Länder schließen sich noch enger, als dies bereits in der Renaissancezeit der Fall gewesen, an die italienische Entwicklung an; und zwar sind es 1) die Formen des römischen Barocks, welche in ihnen zu bestimmender Bedeutung gelangen. Die katholische Kirche ist auch diejenige Macht, deren Mittel nach dem Kriege zuerst wieder für größere bauliche Unternehmungen erstarken. Da dem religiösen Empfinden dieser neuen Zeit die bei aller Großartigkeit der äußeren Erscheinung im Innern doch verhältnismäßig engen und meist dunkeln mittelalterlichen Gotteshäuser nicht mehr zusagen, so wächst mit dem gesteigerten Glaubenseifer das Bedürfnis, die wiedergewonnene Stellung nun auch in der Schaffung prachtvoller, im Sinn der neuen Kunstanschauung reich geschmückter Gotteshäuser äußerlich zu dokumentieren. So beginnt schon bald nach dem Kriege die kirchliche Bauhätigkeit sich in einzelnen hervorragenden Unternehmungen zu äußern. Den Anfang dieser Bewegung bezeichnet der Bau der Stiftskirche St. Lorenz zu Rempten (1652—1670); sie ist die erste große architektonische Leistung nach wiederhergestelltem Frieden in Deutschland. In den achtziger Jahren aber ist bereits eine seit der Übergangszeit unerhörte Baulust im ganzen weiten Gebiet rege, die in dieser Intensivität bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts andauert. Getragen von hoher Monumentalität der Baugesinnung, wetteifern geistliche und weltliche Fürsten mit den vornehmen Mönchsorden in der Schaffung gewaltiger kirchlicher Anlagen. Allerorten in den katholischen Teilen Deutschlands entstehen Um- und Neubauten der alten Klosterkirchen und Klosteranlagen, die wichtigsten darunter in den österreichischen und bayerischen Ländern. Nur einige Hauptbeispiele aus der noch immer nicht übersehenen Fülle derartiger Werke seien genannt: Admont in Niederösterreich, Banz in Franken, Braunau in Böhmen, Ebrach im Bambergischen, Ettal bei Partenkirchen, St. Florian bei Linz, Fürstenseld bei München, St. Gallen in der Schweiz, Göttweig bei Krems, Grüssau

in Schlessien, Rempten in Bayern, Klosterneuburg bei Wien, Kremsmünster und Lambach im Salzkammergut, Leubus in Schlessien, Mariazell in Steiermark, Melk in Niederösterreich, Neuzelle an der Oder, Osseg in Böhmen, Ottobauern in Bayern, Einsiedeln in der Schweiz, Waldfassen bei Eger, Weingarten bei Ravensburg, Weltenburg an der Donau, Wilhering bei Linz. All diese Klosterbauten sind in großem Stile gedacht, mächtige Palaстанlagen, mit großen Höfen und Gärten; in der Hauptachse die Kirche. Oft ist die landschaftliche Lage zu architektonischen Prachtmotiven ausgenutzt, wie beispielsweise Melk in der sich gegen die Donau öffnenden Halle zeigt, oder Göttweig in seiner Prachttreppe, Weingarten (hier nur projektiert) und Einsiedeln in der Terrassierung des Hauptzuganges, Osseg in den etagenförmigen Gärten u. s. f.

An diese Klosterbauten reiht sich dann die Fülle großer Kathedral-, Pfarr- und Stiftskirchen in den Städten, vornehmlich in den bischöflichen Residenzen, darunter (um wieder nur eine Anzahl von Hauptbeispielen aus der Fülle zu nennen): Augsburg (Heil. Kreuzkirche); Bamberg (St. Martin); Brigen (Dom um 1750); Fulda (Stiftskirche St. Salvator 1700—1712 durch Johann Dingenhofer); Gildesheim (Ausbau des Domes 1730); Innsbruck (St. Johann Nepomuk, St. Jakob 1717, Praemonstratenser Kirche zu Wilten vor der Stadt); Mainz (St. Peter 1756, St. Ignaz 1774); Passau (Umbau des Domes St. Stephan seit 1664 durch Carlo Lurago, Jesuitenkirche St. Michael, 1677); Prag (St. Thomas, St. Klemens, St. Salvator, St. Johannes Nepomuk in Scalca, St. Ignaz, St. Nikolaus [Russische Kirche], St. Nikolaus auf der Kleinfeste, Kreuzherren, Ursulinerinnen); Salzburg (Dom 1614—28, Kollegiatkirche 1696—1707, Dreifaltigkeitskirche); Wien (St. Peter 1722, St. Karl Borromäus, Mariatreu [Piaristenkirche], Mariahilfer Kirche 1713—30, Kirche am Hof 1662 von Carlo Carnevale umgebaut); Würzburg (Hauger Stiftskirche seit 1671, Neumünsterkirche), denen sich München (Theatinerkirche St. Cajetan, St. Johann Nepomuk, Dreifaltigkeitskirche 1711—18, Damenstiftskirche 1732—35) und Dresden (katholische Hofkirche) als weltliche Residenzen anreihen.

Die Vorliebe der kirchlichen Baukunst für das römische Barock wirkt in den katholischen Ländern bis zu einem gewissen Grade selbst auf die Palaſtarchitektur: Unter diesem Einfluß entsteht beispielsweise in Prag der gewaltige Palaſt Czernin auf dem Hradſchin, der großartigſte ſtädtiſche Adelsſitz, den Deutschland beſitzt, die Palaſte der Familie Liechtenſtein in Wien (in der Stadt [1694] und in der Roſſau). Auf italieniſche Vorbilder gehen überhaupt die mächtigen Höhererhebungen der Wiener, Münchener, Bamberger Adels- und Patrizierhäuſer zurück. Und ähnliche Formen kommen gelegentlich auch in proteſtantiſchen Ländern vor. So ſind nicht nur die Außenfronten von Schlüters Schloßbau in Berlin unter der unverkennbaren Einwirkung italieniſcher Palaſtbauten entſtanden, ſondern ſelbſt da, wo der altdeutſche Giebelbau in der Privatarchitektur der Städte beibehalten wird, zeigt ſich doch auch nicht ſelten der Einfluß der monumentalen römischen Baugesinnung in der Großartigkeit der Faſſadenbildung. Charakteriſtiſche Beiſpiele dafür bietet Leipzig vornehmlich in einer Anzahl von Häuſern der Katharinenſtraße.

Im allgemeinen freilich unterfallen 2) die proteſtantiſchen Länder dem Einfluß der Niederlande. Seit alter Zeit waren dieſe, wie wir geſehen, von entſcheidender Bedeutung für die Entwicklung der norddeutſchen Architektur geweſen. Von dort

her war der Ziegelbau in den Marken und im alten Gebiet der Ostfalen heimisch geworden, von dort her hatten die Küstentädte zum guten Teil ihre Eigenart der Renaissance empfangen. Nun wird seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die dortige Kultur im allgemeinen für weite Gebiete des schwer heimgesuchten Landes Führerin zu neuer Blüte. Und zwar haben diese Bedeutung jetzt nicht mehr, wie im sechzehnten Jahrhundert, die Niederlande im allgemeinen, sondern nur der nördliche Teil derselben, die protestantisch gewordenen Provinzen. Über die alte Stammesgenossenschaft hinaus verband sie jetzt mit dem Norden Deutschlands die Gleichheit des religiösen Bekenntnisses und vielfach auch der politischen Interessen. Nach den Generalstaaten wandte sich deshalb naturgemäß das nördliche Deutschland, von dort seine Lehrmeister zu beziehen, dort seine Vorbilder zu suchen für die wieder zunehmende Arbeit des Friedens. Hier fühlte man sich auf befreundetem Boden, hier fehlte der Argwohn, mit dem man alle Beziehungen zu den katholischen Ländern betrachtete. Kurfürst Friedrich Wilhelm ist seiner Erziehung nach fast Holländer, und enge Familienbande knüpfen ihn zudem an dies Land. So werden insbesondere die Marken eine Zentralstelle für die holländische Kulturarbeit in Norddeutschland, Berlin das Zentrum einer ganz eminent auf holländische Einflüsse erwachsenden Bau-
thätigkeit.

Denn seit dem Zerfall der Niederlande in zwei gesonderte Staatsverbände geht die bis dahin für das ganze Gebiet ziemlich übereinstimmende Baukunst in den beiden Landesteilen verschiedene Wege. Im katholisch-spanischen Teil herrscht das malerisch-römische Barock in jener eigenartigen Behandlung, welche durch die Werke Rubens' bekannt ist; in Holland die Schule Palladio's. Vinkeboons bahnt ihr den Weg, van Campen führt sie durch sein epochemachendes Stadthaus von Amsterdam, das heutige Palais, zur Reife der Entwicklung. Die an diesen Bau anknüpfende Richtung wird entscheidend für die norddeutsche Entwicklung.

Die höchste Leistung dieses holländisch-palladiesken Stiles in Deutschland ist das Zeughaus zu Berlin, welches der aus Holland gebürtige Joh. Arnold Nering 1694 begann.*) Freilich erst das spätere Eingreifen Schlüters und de Bodts, die beide andere künstlerische Ziele verfolgten, verlieh dem Bau durch glückliche plastische Zuthaten einen der Schule sonst fremden, malerischen Reiz. Für diese ist vielmehr der Verzicht auf dekorative, namentlich malerische Zuthaten, die Knappheit der Ausladungen in Grundriß und Durchschnitt, eine nüchterne Ornamentik mit wenig Abwechslung,

*) Neuerdings hat C. Gurlitt auf die Autorität des Architekten Broebes hin den Bau für eine Arbeit François Blondels († 1685) in Paris in Anspruch genommen, deren Ausführer Nering nur gewesen. Allein schon im Hinblick auf die politischen Verhältnisse Brandenburgs zu Frankreich ist eine solche künstlerische Verbindung nicht wahrscheinlich. Dazu kommt das Schweigen aller Biographen Blondels über derartige Beziehungen zum Brandenburger Hof und (wie sorgfältige Nachforschungen dargethan haben) das Fehlen jedes Hinweises auf solche im Berliner Geh. Staatsarchiv. So scheint mir die flüchtige Notiz auf dem Stiche des Broebes nicht beweiskräftig. — Die Details und Profile des Baues, die hier und da von der sonstigen Nering'schen Gepflogenheit abweichen, zur Klärung der Frage heranzuziehen, wie Gurlitt vorschlägt, ist in diesem Falle nicht möglich, da erstens außer Nering noch Grünberg, Schlüter, de Bodt am Bau thätig waren und zweitens Blondel, selbst wenn er den Entwurf geliefert hätte, doch offenbar nicht auch die Schablonen für die Profile mit nach Berlin gesandt haben würde.

im Inneren die häufige Anwendung von Pilasterarchitektur und Fruchtstümpfen charakteristisch. *) —

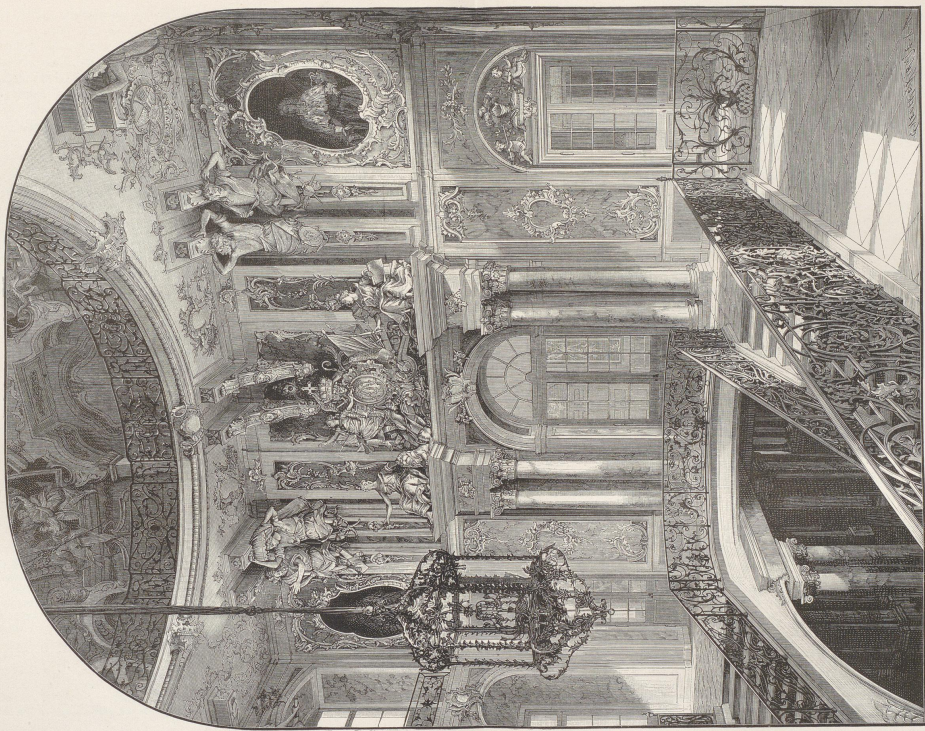
Bisweilen freilich wird der palladieske Stil auch direkt aus Italien nach Deutschland gebracht. Dann aber ist er fast noch trockener als die holländische Umprägung desselben. Die ihn ausübenden Italiener sind auch zumeist keine Künstler, sondern Kriegingenieure, welche die „bürgerliche“ Baukunst nur nebenher üben; so beispielsweise einer der angesehensten unter ihnen, Filippo di Chieze (Chiesa), der als kurbrandenburgischer Generalquartiermeister unter anderem den Hauptteil des Stadtschlusses in Potsdam (seit 1660; von Knobelsdorf seit 1744 umgebaut) errichtete.

3) Der französische Einfluß macht sich erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts allgemeiner geltend, d. h. seit dem Zeitpunkt, wo auch die politische Stellung Frankreichs die dominierende in Europa geworden ist. Zunächst durchsetzen die national-französischen Motive die beiden älteren, eben skizzierten architektonischen Richtungen, bis im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts mit der französischen Kultur im allgemeinen auch die spezifisch französische Architektur in Deutschland mehr und mehr zur Herrschaft kommt. Diese Einflüsse der Pariser Schule machen sich zuerst und am nachhaltigsten in der Profanarchitektur geltend; finden aber auch in der Kirchenbaukunst Eingang. Sie erstrecken sich ferner nicht nur auf das kunstschaffende, d. h. das formale Gebiet, sondern auch auf das ästhetische, also das kunsttheoretische Feld.

Auf Grund der italienischen Theorien hatte man auch in Deutschland mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts auf die majestätische Erscheinung des Bauwerkes steigenden Wert gelegt und insofern stattdessen Höhererhebungen für unerlässlich zu monumentaler Wirkung angesehen. Unerlässlich war auch in Schlössern jetzt der mächtige, dem Quadrat angenäherte große Hauptsaal; für besonders vornehm galten großräumige, oft die ganze Höhe des Gebäudes einnehmende Stiegenhäuser mit zweiflügeligen Treppen. Das Erdgeschoß war in der älteren Zeit nach italienischen Vorbildern für untergeordnete Zwecke bestimmt, die Hauptwohnung befand sich im ersten, gelegentlich sogar erst im zweiten Stock (Schloß zu Berlin). Das ändert sich unter französischem Einfluß. Die Pariser Etikette erklärt die Nötigung, große Herren viele Stufen steigen zu lassen, für unschicklich; unschicklich aber auch, daß irgend jemand über dem Fürsten wohne. Dies führte notgedrungen zu einer Beschränkung der Stockwerke. (Vergleiche die vielen einstöckigen Schlösser der Rokoko-Zeit, z. B. Sanssouci,

*) Der Theoretiker dieses Stiles ist der in Breslau geborene Professor an der Hochschule zu Leyden Nicolaus Goldmann (1623—1665), welcher, auf den Lehren Palladio's fußend, diese in seinen einflussreichen Werken im einzelnen weiterführte. Von ihm abhängig ist der schreibselige Mathematiker und Architekt (eine Zeitlang Professor an der Universität zu Frankfurt an der Oder) Leonhard Christoph Sturm aus Altdorf bei Nürnberg (1669—1719), der Übersetzer und Bearbeiter Goldmanns, der durch sein Auftreten gegen Schlüter bei Gelegenheit der Münzturmkatastrophe bekannter geworden als durch sein architektonisches Hauptwerk, das wieder vom Erdboden verschwundene Lustschloß Salzdahlum bei Braunschweig. —

Unter Wilhelm von Oranien empfängt die holländische Architektur einen starken Einfluß der Pariser Schule, durch die Bedeutung, welche Wilhelms Hofarchitekt Daniel Marot, ein französischer Refugé, durch seine Werke und mehr noch durch seine graphischen Publikationen gewinnt. Dieser Stil reflektiert in Berlin in den Arbeiten Cosanders von Goethe, vornehmlich dem Schloßchen Monbijou und einzelnen Teilen von Charlottenburg (seit 1705).



Das Treppenhaus im Schloß in Stettin.

Amalienburg, Wilhelmsthal bei Kassel, Benrath u. f. f.). War eine Beschränkung der Höhe zum Teil bereits alte Tradition innerhalb der Pariser Entwicklung, so erhielt sie in den Augen der ganzen Welt doch ihre Sanktion erst durch Mansarts Schloßbau zu Versailles, dies viel bewunderte und vielfach nachgeahmte Vorbild eines Fürstenthums in den Augen der damaligen Welt. Hier ist die Majestät des Bauwerkes im Gegensatz zur italienischen Tendenz mit vollem Bewußtsein durch die kolossale Längenausdehnung der Front erstrebt, und damit eine Umwälzung in der Palastbaukunst angebahnt. Von jetzt an gilt ein Schloß um so vornehmer, je weiter sich seine Flügel dehnen. Absichtlich zerrt man sie deshalb jetzt durch weitgestreckte Galleriebauten u. a. in die Länge, so gelegentlich Ausdehnungen erzielend, welche alles bisher Geschaffene hinter sich lassen. Beispiele bieten: Schleißheim (r. 335 Meter), Bonn (r. 375 Meter lang), Charlottenburg (r. 500 Meter), Nymphenburg (nahezu 600 Meter), Mannheim, Schönbrunn u. f. f.

Aus Frankreich kommt auch die „Galerie“, jene lange schmale Saalanlage ursprünglich für Aufstellung von Kunstwerken, die um das Jahr 1700 in Deutschland Mode wird; an sie reiht sich unmittelbar anstoßend ein quadrates Kabinet. Bekanntlich opferte Friedrich I. in Berlin, um eine solche französische Galerie zu gewinnen, beim Berliner Schloßbau die Symmetrie der Schlüterschen Gesamtkomposition. Daneben aber behält man in Deutschland die große, durch zwei Geschosse gehende Saalanlage „à l'italienne“ durch das ganze achtzehnte Jahrhundert bei, und ebenso blieb die Vorliebe für großräumige monumentale Treppenhäuser, welche der französischen Architektur der Zeit ziemlich fremd sind. Als besonders hervorragende Beispiele dieser spezifisch deutschen, mächtigen, reich geschmückten Treppenhäuser seien u. v. a. genannt die in den Schlössern von Würzburg (ursprünglich in der doppelten heutigen Größe projektiert, Berlin, Ellingen, Pommersfelden, Brühl, Bruchsal und das älteste von allen, das (später umgebaute) in der Burg zu Prag, ein Werk Scamozzi's.) — Von Frankreich her kam auch die jetzt zu fester Gestaltung sich entwickelnde Anordnung der einzelnen Räume in den Schlössern und mit dieser, bisher unbekannte Routine und Eleganz in der Bildung der Grundrisse. Hierin zu glänzen, ist die besondere Eitelkeit der Rokoko-Architekten. Zahlreiche Sammlungen von Stichen sind noch erhalten, welche Zeugnis ablegen von der Freude der Künstler an der Lösung derartiger rein idealer Aufgaben — und von dem Interesse des Publikums an solchen Leistungen.

Freilich fehlt all diesen Grundrissen — den idealen wie den zu praktischer Ausführung gelangten — der spezielle Zuschnitt auf die Anforderungen des besonderen Bauplatzes und Bauherren, in denen unsere Zeit eine so wesentliche Seite dieser Aufgabe sieht.

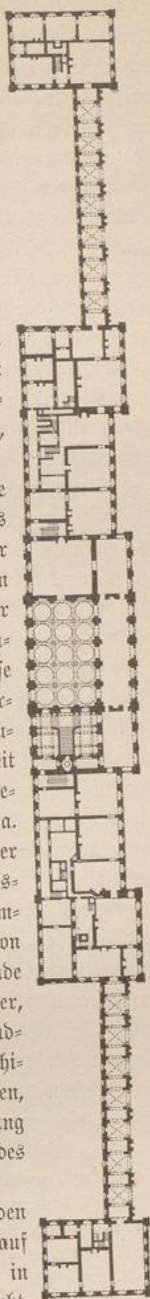


Fig. 298. Grundriß des Schlosses Schleißheim.

Während das Streben des heutigen Architekten dahin geht, in jedem einzelnen Fall die störenden Besonderheiten des Platzes oder des Programmes zu individuellen Schönheiten auszunutzen, suchte das vorige Jahrhundert vielmehr jeden Grundriß innerhalb der nun einmal gegebenen Grenzen zu einer allgemein gültigen Ideallösung der besonderen Aufgabe zu verklären. Und das ist gegen die vorhergehende Periode gehalten immerhin ein außerordentlicher Fortschritt!

In der Renaissance ist die Komposition des Aufbaues und ebenso die Disposition der Grundrisse in der Profanarchitektur noch eine willkürliche, soweit sie nicht schon als feste Formel aus dem Mittelalter übernommen worden, wie etwa die Anlage der Diele u. s. w. Höchstens daß gewisse allgemeine Motive, der Arkadenhof, der in die Mitte der Front verlegte Treppenturm u. a., häufiger wiederkehren. Wie darüber hinaus die Räume im einzelnen zu disponieren waren, wie der zu Gebot stehende Bauplatz ausgenutzt werden sollte, das blieb subjektives Empfinden des Architekten, um nicht zu sagen Zufall. Noch hatte das Leben keine bestimmt ausgeprägten sozialen Anforderungen gestellt. Selbst die Anlage einer größeren und lustigeren „Sommerstube“ im Gegensatz zu den kleinen, durch die mächtigen Öfen leicht erwärmbaren Winterquartieren kommt nur gelegentlich vor.

Erst seit der Barockzeit prägen sich auch in Deutschland bestimmte Formeln für das gesellschaftliche Leben aus, das nunmehr der Baukunst neue Forderungen stellt. Damit vertieft sich deren Aufgabe in einer seit der Römerzeit nicht dagewesenen Weise. Und wie die Formeln für die Lage der einzelnen Räume zueinander im Grundriß, entstehen (immer nach dem Vorgang des Auslandes!) nunmehr auch solche für den Aufbau. Statt der naiven Willkür der Renaissance werden unter dem wachsenden Einfluß der Theoretiker jetzt für alle Verhältnisse des Baues bestimmte Zahlengesetze aufgestellt: unabänderliche, in sorgfältiger Prüfung von den großen Lehrmeistern, den Palladio, Serlio, Scamozzi, und deren französischen Bearbeitern, Blondel, Daviler, später Cordemoy, Brisseux, fixierte Proportionen regulieren Höhe und Breite der Räume im ganzen, der Stockwerke, Türen, Fenster, Gesimse und ebenso die Bildung der Ornamente und Details im einzelnen Stück und dies wieder in seinem Verhältnis zur Allgemeinheit. Jetzt wird der Hochbau über die Kunst hinaus eine Wissenschaft, deren Regeln zu kennen erste Anforderung an wohl vorgebildete Architekten ist. An Orten, wo der akademische Einfluß besonders stark, überwacht man sich deshalb jetzt gegenseitig eifersüchtig in Bezug auf etwaige Fehler. Nirgends tritt das Gebaren dieser Theoretiker in Deutschland schärfer hervor, als in dem Auftreten Sturms gegen Schläter bei Gelegenheit der Münzturm-Katastrophe: dem Frankfurter Professor ist der große Künstler „nur ein Bildhauer“, der von der „Wissenschaft der Baukunst“ so viel versteht wie ein „Stallknecht“.*)

Für die Grundrißbildung fürstlicher Paläste fordern französische Theoretiker im

*) Oder war Cosander von Goethe der Urheber jenes Artikels im *Theatrum europaeum*? Der Tenor des Ganzen scheint mir mehr auf Sturm zu deuten. — In Frankreich und Italien ist das litterarische Gezänk unter den Architekten seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts an der Tagesordnung; es setzt ein in dem Augenblick, wo die akademische Richtung und damit der Doktrinarismus Fuß fassen. Ich erinnere an die Namen Perrault, Blondel, Cordemoy, Laugier; Temanza, Lodoli, Algarotti, Milizia

Anschluß an das Haupttreppenhaus zunächst zwei große Vorsaale, von denen der zweite zugleich (wenigstens in Deutschland) der große Festsaal ist. In ideal klarer Weise an der Längsaxe aufgereiht, bieten dies bei uns die Schlösser Schleißheim und Brühl; im rechten Winkel gebrochen das Neue Palais bei Potsdam, die Schlösser zu Würzburg, Ludwigslust; den ersten Vorsaal zu schmalen Korridor verlämmert Potsdams Stadtschloß; oder mit dem Treppenhaus zusammengezogen Bruchsal und Pommersfelden u. s. f. Fast immer aber schließt sich das Hauptfliegenhaus an den großen Hauptsaal. — An diesen Saal reihen sich nach beiden Seiten hin die Wohnräume; und zwar haben diese Quartiere häufig doppelte Zimmerschluchten, von denen gern die Sonnenseite im Winter, die Schattenseite im Sommer bewohnt wird. — Im reichsten Zimmer ist das „lit de parade“ aufgestellt. Schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zwar kam der altfranzösische Brauch, daß vornehme Herren auf diesem Zeremonienbett liegend, Audienzen gaben, ins Schwanken; aber als Erinnerung an die einstige Sitte erhielt sich das lit de parade bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auch in deutschen Fürstenschlössern. Ein Beispiel dafür aus dieser Zeit bietet noch heute die Wohnung Karls VII. in der Münchener Residenz.

Aus Frankreich kommen auch die, seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts beliebten „Dégagements“, jene kleinen Korridore, Schlupfgänge und -treppen, Entresols, Wandcabinets u. s. f., welche den Verkehr der Dienerschaft in den Wohnungen zu erleichtern, sowie die Behaglichkeit des intimen Lebens zu erhöhen bestimmt sind. Aus Frankreich stammt die Kunst, den Kontur des Grundrisses bei freistehenden Bauten, namentlich bei Vorstadtvillen und Landschlössern, in mannigfacher, oft geistvoller und glücklicher Weise zu beleben.

Von Frankreich endlich lernen die deutschen Großen die Einbeziehung des Gartens in die architektonische Gesamtanlage. Wohl hatte die Renaissancezeit bereits ähnliche Ziele verfolgt, auch hatte das Beispiel von Italien und den Niederlanden*) in dieser Zeit vielfach anregend auf Deutschland gewirkt: Werden doch beispielsweise, wenn von der Gartenbaukunst der Renaissance überhaupt die Rede, die prachtvollen Anlagen Salomon de Caus' am Heidelberger Schloß aus dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts stets unter den bedeutendsten ihrer Art genannt werden. Auch die Gärten der Augsburger Patrizier, vor allen die der Fugger, waren einst weltberühmt. Reste solcher Renaissanceanlagen haben sich an einzelnen Orten noch heute erhalten. Zu einem integrierenden Teil der architektonischen Gesamtkomposition aber wird der Garten doch erst in Frankreich, in der Ausbildung, welche er daselbst mit dem dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts durch Lenôtre empfängt. Dieser ist mit seinen Neuerungen unverkennbar nur der fach-

*) In den Niederlanden erlangte die Gartenkunst seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts allmählig individuelle Ausprägung, von der zahlreiche Stiche und Gemälde ein Bild geben: meist rechteckige, völlig ebene Anlagen, inmitten (bisweilen in kleinem Weiher) ein Gartenhäuschen oder sonstiges Zierstück, rechtwinklige Beete, umschlossen von regelmäßig beschnittenen Laubgängen, die Beete dicht voller Blumen (Tulpen, Nelken etc.). Allgemach kommen dann Statuen aller Art, gern in vergoldetem Blei, hinzu. Aug- und Ziergarten sind streng getrennt, das Ganze noch kleinlich, noch ohne Streben auf Zusammenstimmung zu einheitlichem architektonisch-landschaftlichen Totalbilde, wie bei Lenôtre. — Reminiszenzen an die niederländische Art der Beetbehandlung zeigen vielfach noch niederdeutsche Bauergärten.

männliche Ausführer Manart'scher Gedanken. Die Aufgabe dieses französischen Gartens ist, die Vermittelung zu bilden zwischen den starren Massen des Bauwerkes und der freien, durch keine Kunst in Schranken geschlossenen Landschaft. Für die Art und Weise, in der dies am besten geschieht, hat Lenôtre's Vorgang ganz bestimmte Regeln aufgestellt, die in ihren Hauptzügen etwa folgendes, natürlich je nach Ort und Umständen mannigfach variiertes Bild geben: Vor dem Gebäude selbst zieht sich eine Terrasse mit reich gebildeter, womöglich statuengeschmückter Brustwehr hin. Auf der Terrasse haben lange Reihen gleichmäßig geschnittener Orangenbäume ihren Platz. Von ihr führen gefällig geschwungene Freitreppen herab zum „Parterre“: Dies ist besetzt mit den Boulingreens, kurz geschorenen Rasenflächen mit Bugornamenten, darunter vornehmlich Kugeln und Pyramiden. Auch ist hier der Platz für Teppichbeete. Den Abschluß des Parterres bildet bald eine gerade, bald eine Halbkreislinie; springende Wässer und Statuen beleben diesen Abschluß wie die Futtermauer der Terrasse; die Seiten des Parterre säumen Kulissenartig Laubengänge oder symmetrisch gepflanzte Baumreihen. Auf diesen ersten Teil folgen in der Längsrichtung höhere, beschnittene Strauchkulissen, Laubengänge, Labyrinth u. a., hinter ihnen dann noch ein besonderer Ziergarten oft mit großen Wasserbecken, Statuen u. s. w. Auf alle Fälle bleibt in der Mittelachse des Ganzen eine breite Avenue frei, die bei leicht gesenktem Terrain (welches mit Vorliebe gewählt wird) gern zur Anlage großer Kaskaden und Wasserbecken benutzt wird. Ein „Chateau d'eau“, eine Orangerie, Fasanerie, Gloriette oder ein ähnlicher dekorativer Bau, nicht zu hoch, um die Aussicht nicht einzuschränken, schließt zunächst den eigentlichen Garten ab; aber darüber hinaus wird die Betonung der Längsachse des Gartens gern noch soweit als möglich durch die Landschaft fortgesetzt: als Lichtung durch den Wald, als Baumallee durch die Felder. Denn da, wo dies überhaupt thunlich, besteht keine feste Grenze zwischen Park und freier Natur. Leise und unmerklich verläuft sich derselbe in den Wald; nur ein Graben trennt ihn zumeist von den Feldern.

Statuen und springende Wässer in Fülle, zierliche Lattenarchitekturen (Treillages) beleben alle Teile dieser herrlich geschmückten Anlagen; Terrassenmauern mit allerlei Grottenwerk und Skulpturenschmuck schaffen bei abfallendem Terrain die horizontalen Abschnitte. Heut freilich kann man die volle Schönheit dieser Prachtschöpfungen ungetrübt nur noch aus den zahlreich erhaltenen Kupferwerken genießen. Denn wenn auch vielfach Reste erhalten sind, der Totaleindruck aller größeren derartigen Gärten hat durch die Eingriffe des seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von England kommenden Naturalismus in der Gartenkunst gelitten. Nur einige Hauptbeispiele möglichst umfassender Erhaltung seien erwähnt: zunächst die Anlage von Schönbrunn, wo Schloß und Park tief liegen, während der Wald gegen den Berg ansteigt. Auf der Höhe findet die Mittelachse durch eine lustige Gartenarchitektur, die Gloriette, ihren Abschluß. Ganz den Regeln folgte dagegen der Garten des Belvedere, der einstigen Vorstadtvilla des Prinzen Eugen von Savoyen; ihm reihten sich einst wetteifernd an Schönheit und Reichtum der Ausstattung die Gärten der Paläste Schwarzenberg, Liechtenstein, Schönborn, Favorite u. s. f. an. Weiter seien genannt die Reste der Gärten vom Schloß zu Würzburg und Beitzhöchheim, dann von Schwezingen, Brühl, Wernck, Nymphenburg, Schleißheim, Mirabell in Salzburg, Sanssouci, der wasserreiche Terrassen-Garten des böhmischen Klosters



Fig. 299. Wanddecoration aus der Residenz in Sempfen.

Dffegg u. s. f. — Die großartigste Schöpfung der Parkarchitektur aber, die mächtigen Kaskaden hinter Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel (1701—14) haben nichts mit der Lenötreschen Schule zu thun. Ihr Meister, Giov. Francesco Guerneri, ging seine eignen Wege. Auf der Höhe des Berges errichtet er ein phantastisch lustiges Wasser-schloß, dessen beide untere Stockwerke als natürliches Felsenwerk behandelt sind, welches eine offene Arkadenstellung trägt. Sie wird auf schlanker, hoch aufsteigender Pyramide von einer Kolossalreproduktion des farnesischen Herkules überragt. Von diesem „Detogon“ stürzt in der heutigen reduzierten Ausführung in einer Länge von nahezu 300 Metern und 12,5 Meter Breite ein dreifacher Wasserfall nieder, in seinem Fall mehrfach durch Sammelbassin unterbrochen und schließlich an der „Neptungrotte“ endend. Natürlich fehlen die beliebten Spielereien der Zeit, namentlich die Berieselungswässer nicht. —

Im Ornament und in der Dekoration unterfällt im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts ganz Deutschland der unbedingten Herrschaft des französischen Geistes, selbst da, wo in der Gesamterscheinung des Baues die italienischen Motive wach bleiben.

Für die Dekoration des Innern hatte sich durch Mansart und seine Schule zunächst aus dem Band-, Koll- und Maureskenwerk der Renaissance ein neues Gebilde entwickelt, in dem das verschlungene Bandmuster und gewisse Blattfelle, die „Culots“, die Hauptrolle spielen. In Verzerrung der eleganten französischen Bildungen liebt es die süddeutsche Architektur gelegentlich, dies Bandwerk in dünnen langen Linien über weite Flächen zu zerren. — Doch hat gerade dieser Stil, der ungefähr dem entspricht, den die Franzosen als „spätes Louis XIV.“ bezeichnen, auch eine Reihe höchst reizvoller Innendekorationen hervorgebracht (Schleißheim, Pommeresfelden, Palast Preysing zu München, erbaut 1740 von Effner, das Belvedere und die Bauten des älteren Fischer v. Erlach in Wien, das Turn- und Taxis'sche Palais in Frankfurt a. M.; in der kirchlichen Architektur die gefälligen Ornamente der Klosterkirche zu Weingarten im Süden und der zu Grüssau im Osten u. s. w.). Wie diese lebenswüirdig-leichte Ornamentik in katholischen Ländern sich gelegentlich mit der schweren Pracht des römischen Barocks vermählt, davon möge Figur 299, die Dekoration eines Saales in der ehemaligen Residenz der Fürstäbte von Rempten ein charakteristisches Beispiel bieten.

Die universelle Herrschaft aber erlangt der französische Einfluß erst, als das „Louis XV.“ seinen Triumphzug antritt. Fast noch günstigeren Boden als in Frankreich selbst finden die eigenartigen Elemente dieser Dekorationsweise in Deutschland. Freilich unterscheidet sich das deutsche „Rokoko“ nicht unerheblich vom „Louis XV.“. Jenem fehlt die zierliche Grazie der Zeichnung, die köstliche Feinheit der Durchführung, welche die ganze Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich und so auch das dortige Rokoko aufweist. Dafür werden die Eigentümlichkeiten des Stiles hier stärker betont als dort. Der Schwung der Linien ist im deutschen Ornament, im deutschen Möbel lebendiger als im französischen; energischer macht sich das Unsymmetrische in der Komposition geltend, rücksichtsloser der Naturalismus in der Dekoration. Erst in Deutschland wird das Felsen- und Muschelwerk, das „Genre rocaille“ so vor-

herrschend, daß hier dem ganzen Stile auf bisher noch unerklärte Weise der Name „Rokoko“ gegeben worden. Und dies Felsen- und Muschelwerk wieder verflüchtigt durch seine weichen, unbestimmten Formen die präzise Ornamentik in einer in Frankreich unbekannten Weise. Dort bleibt zu allen Zeiten die Schönheit des Details das Streben der Architekten und der neben ihnen jetzt aufkommenden Dekorateurs; hier ist der gefällige Fluß der Linien, die anmutige Bewegung als solche das vornehmste Ziel des Künstlers. Phantastischer, motivreicher ist das deutsche Rokoko, formell korrekter, präziser und anmutiger in der Zeichnung das Louis XV.

Wieder wird Augsburg eine Zentralstelle der Bewegung, und zwar diesmal durch die von hier, aus dem Verlage der Engelbrecht, Hertel, Wolff seit den dreißiger Jahren hervorgehende ungezählte Menge von Ornamentstichen. Derart überschwemmen die hier erscheinenden Werke der Fr. K. Habermann, Nilson und Konsorten den Markt, daß die seit 1770 rührigen Eiferer gegen das Rokoko die damals noch namenlose Richtung gelegentlich kurzweg als „Augsburger Geschmack“ bezeichnen. Die technische Minderwertigkeit der meisten dieser Stiche ist allein schuld, daß man

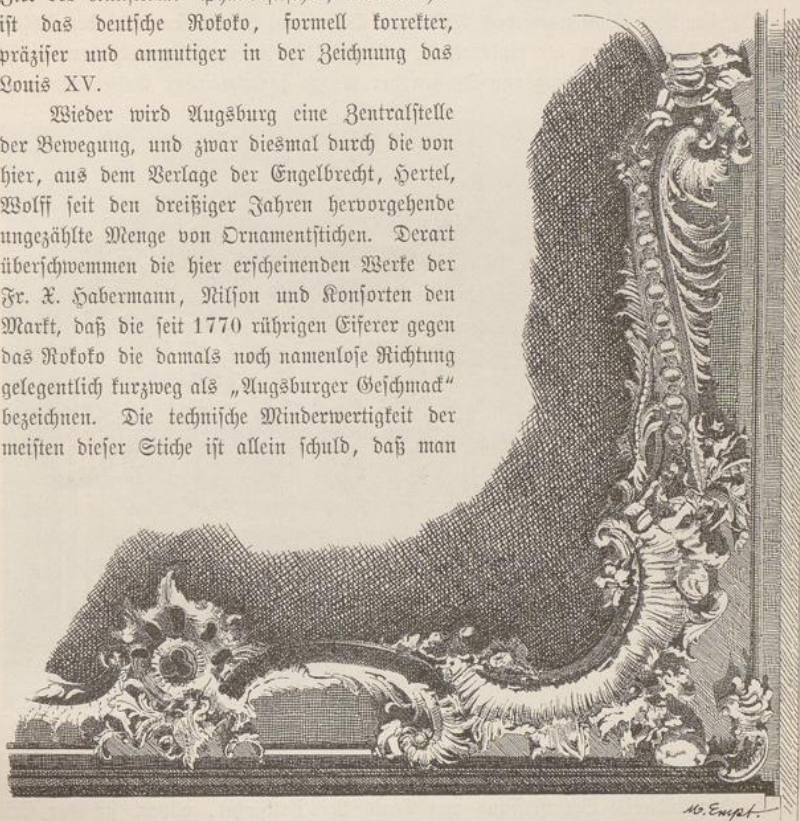


Fig. 300. Thürdekoration im Thronsaal des Schlosses zu Würzburg.

ihre Bedeutung für die Entwicklung der dekorativen Kleinkunst in Deutschland zumeist unterschätzt. In jeder Werkstatt waren sie einst vorhanden; manchen Segen haben sie nicht nur der Entwicklung einzelner Techniken und Handwerke (Porzellan, Schreinerarbeit, Dekorationsmalerei) gebracht, sondern haben ihren Ideenreichtum hinein getragen bis in ferne kleine Orte, dort die Erfindungskraft bescheidener Lokalkünstler zu jenen mannigfachen reizenden Motiven anregend, denen man noch jetzt hier und da begegnet, — trotzdem der Klassizismus unseres Jahrhunderts mit diesen Zeugen der von ihm verachteten Periode in rücksichtsloser Weise ausgeräumt hat. Nicht ungeeignet könnte

man den besonderen Augsburger Geschmack als eine Ornamentik, einen Stil ohne bestimmte Formen bezeichnen, denn alles ist hier in Bewegung und Schwingung aufgelöst. Wie herrliche, wahrhaft groß wirkende Schöpfungen sich aber auch innerhalb dieser absoluten Abkehr von aller klassischen Tradition erzielen lassen, dafür seien unter vielen nur zwei Beispiele angeführt: das Chorgestühl im Dom zu Mainz und der absonderliche allem früher Geleisteten Hohn sprechende Gnadenaltar unter der Vierung der Kirche von Vierzehnheiligen.

In baulicher Hinsicht werden München, Würzburg, Berlin, der Hof der Kölner Kurfürsten Hauptzentren der Rokokokunst, während dieselbe im Österreichischen infolge der stets regen Beeinflussung von Italien her nie zu so energischer Ausprägung, zu

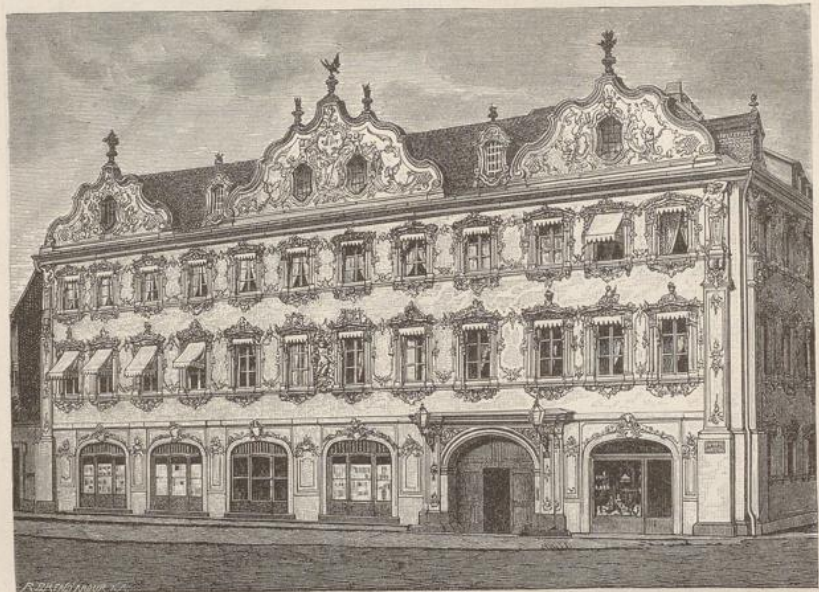


Fig. 301. Haus zum Falken in Würzburg.

so glänzenden Hauptleistungen kommt, als in den genannten Orten. — Je nachdem direkte oder indirekte Beeinflussung von Paris her stattfindet, nähert sich der Stil an den einzelnen Orten der französischen Richtung, ohne sie doch irgendwo getreu zu reproduzieren. Stark von französischem Geist durchtränkt ist im Innern das prachtvolle Schloß der Kurfürsten von Köln zu Brühl a. Rh. (Augustusburg). Der Entwurf stammt von dem Pariser Architekten Robert de Cotte; an der Ausführung waren noch lange nach Cotte's Tode französische und deutsche Architekten gleichzeitig beschäftigt. Hier ist der Naturalismus des Rokoko wenigstens in einzelnen Räumen auf jenes bescheidene Maß zierlicher Blumengebilde beschränkt, welches auch in Frankreich üblich; die Linienführung, die Detailbildung, obgleich vielfach krauser als dort, besitzt so entzückenden Reiz und vergißt bei allem Reichtum der Phantasie nie ein so weises Maßhalten, daß die innere Dekoration von Brühl das klassische

Vorbild des Stiles in all seinen Entwicklungsstadien bildet. Denn von den Formen der Régence und dem zierlich diskreten Realismus des Frührokoko an bis zu dessen

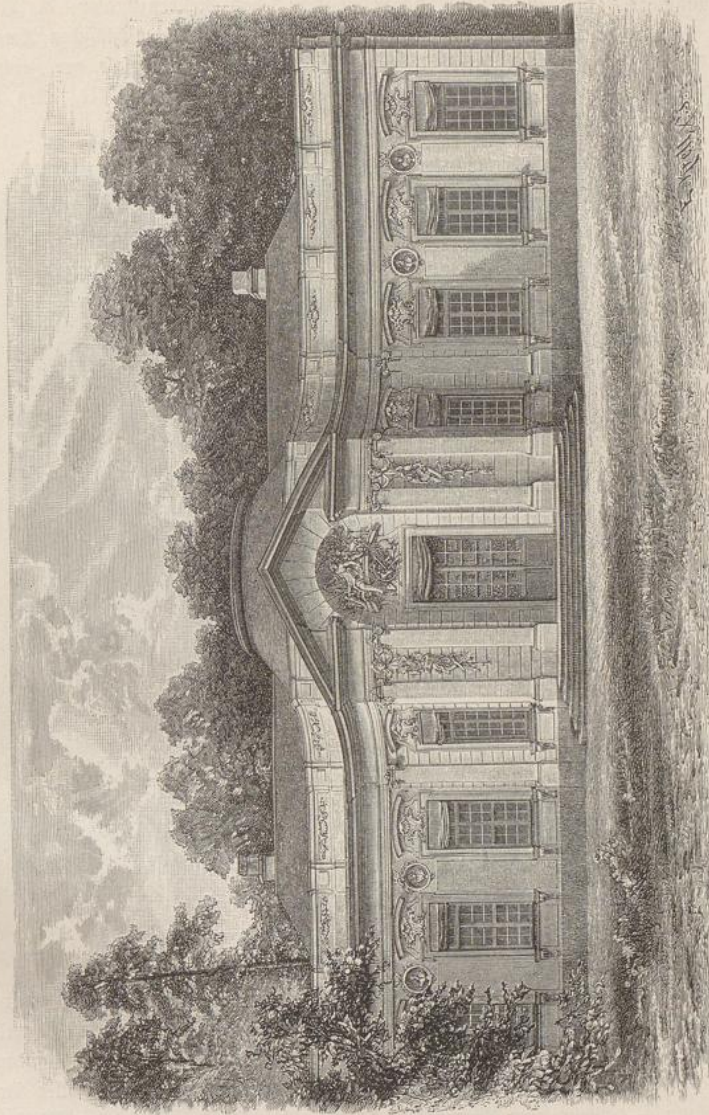


Fig. 302. Amalienburg im Potsdamer Park.

letzten Ausläufern bieten hier die Zimmerfluchten herrliche Beispiele. — Auch in München sind Franzosen die tonangebenden Meister: François Cuvillier, der im Jahre 1725 auf Empfehlung Roberts de Cotte an den Bayerischen Hof berufen wurde

und hier zur Stellung eines ersten Architekten des Kurfürsten gelangte († 1768), sowie sein gleichnamiger Sohn und Nachfolger (1734—1805), endlich drittens der Schüler des älteren Cuvillie, Charles Albert de Lespilliez († 1754). Die Einrichtung der Wohnung Karls VII. in der Münchener Residenz, das Residenztheater, die Bauten dieser Periode in Nymphenburg, namentlich das dortige Gartenschlößchen Amalienburg sind Cuvillie's Hauptwerke. Unter ihnen überragt an Sorgfalt der Zeichnung und Feinheit der künstlerischen Behandlung die Wohnung Karls VII. alles über-

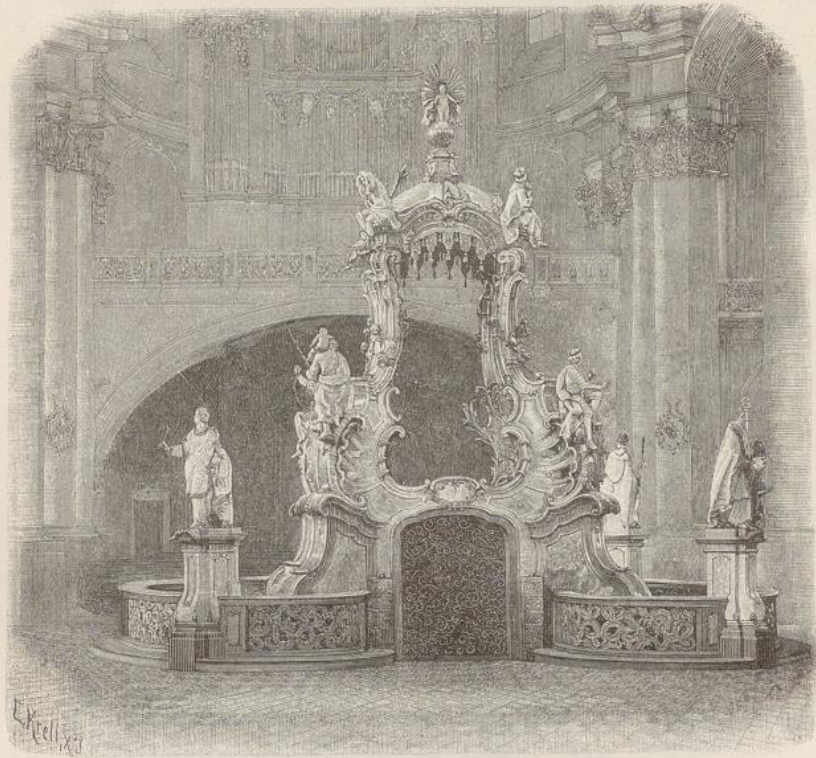


Fig. 303. Gnadenaltar in der Kirche von Viergehnheiligen.

haupt in dieser Zeit in Deutschland Geleistete. In diesen Prachtzimmern muß die dekorative Kunst des Rokoko studiert werden, wenn man verstehen will, welcher Zierlichkeit und vornehmen Würde zugleich, welcher Linien Schönheit und formalen Grazie dieselbe fähig, wie ruhig harmonisch ihre Gesamterscheinung bei aller Pracht wirken kann. — Mehr zum Naturalismus als in der Residenz neigt der Meister in der Amalienburg.

Unruhiger in den Bewegungen, zackiger in den Konturen, weniger übersichtlich in der Massengliederung ist die Behandlung des Rokoko im Würzburger Schloß. Der

Reichtum seiner Dekoration einerseits, unzureichende Kenntnis der gesamten Produktion in Deutschland andererseits haben häufig zu einem Überschätzen dieser Seite der Würzburger Residenz geführt. Ihr Architekt, Johann Balthasar Neumann aber ist nicht so bedeutend als Dekorateur denn als Architekt; als solcher freilich einer der größten und fruchtbarsten Künstler des achtzehnten Jahrhunderts. Sein im Jahre 1720 entstandener Entwurf zum Residenzschloß in Würzburg ist eine so ausgezeichnete Leistung, daß die beiden Pariser Künstler Robert de Cotte und Germain Boffrand, denen der bischöfliche Bauherr, Graf Phil. Franz v. Schönborn, die Pläne seines Architekten zur Begutachtung vorlegte, sich später die Autorschaft des Ganzen beilegte. — Maßvoller in den Linien des Dekors und dadurch vielfach annuetender ist die Dekoration eines zweiten Schloßbaues von Neumann, des für den Bischof von Speier errichteten Fürstenthums zu Bruchsal. Das Äußere dieser Anlage steht dagegen, auch abgesehen von dem geringeren Aufwand an Mitteln, erheblich gegen Würzburg zurück. —

Weniger überschwenglich in den Motiven, maßvoller in der Zeichnung ist die Berliner Behandlung des Stiles, die G. W. von Knobelsdorff einführte, dessen Hauptstützen die Dekorateur Johann Michael und Johann Christian Hoppenhaupt, sowie der Bildhauer Wilhelm Nahl sind. Erstere haben zugleich eine große Zahl von Entwürfen für Möbel und Zimmerdekorationen in Kupfer gestochen. Motive von Reihern, Tropfsteingebilden, Palmbäumen, lange Schiffsblätter sind häufig wiederkehrende Elemente ihres Stiles; und in steigender Weise drängte sich dies naturalistische Element bei derberer Behandlung in der Spätzeit des Potsdamer Rokoko hervor.

Neben diesen Zentren der Bewegung tritt Dresden, das auf kirchlichem Gebiete in derselben Zeit zwei wichtige Werke entstehen sieht, in Bezug auf eigentliche Rokokokunst zurück. Freilich entsteht dort das Brühl'sche Palais, der großartigste Palastkomplex, den selbst in dem so baulustigen achtzehnten Jahrhundert je ein Privatmann inmitten einer Stadt errichtete; aber das Außerordentliche der Anlage liegt hier in der Fülle und dem Aufwand der durch den Garten (die heutige Brühl'sche Terrasse) verteilten Dependenzen, nicht in besonders großartiger Raumgestaltung oder reichem Schmuck des eigentlichen Palastes — soweit heut darüber ein Urteil noch möglich. Ja das Treppenhaus ist sogar auffallend eng und steil. In Wien ist eigentliche Rokokokunst nur in geringem Maße vorhanden. Die Dekorationen von Schönbrunn und in der Hofburg gehören bereits der letzten Periode dieses Stiles an und stehen hinter dem anderwärts Geleisteten zurück. —

Im Gegensatz zu den Tendenzen der Dekoration des Innern sind die französischen Architekten in allem, was das streng Architektonische anbetrifft, namentlich in der Fassadenbildung, eifrige Klassizisten. Der Ausgangspunkt dieser klassizistischen, die ganze Pariser Baukunst des achtzehnten Jahrhunderts beherrschenden Bewegung ist die Begründung der Akademie im Jahre 1671. Durch sie wurde das Studium Palladio's in Frankreich heimisch. Perrault und Blondel, die beiden Häupter der jungen Anstalt, sind darin die Führer, beide auch mit großem Erfolg als Theoretiker thätig. Ihre Einwirkung vornehmlich begründet jene Vorliebe für ruhige Abgeklärtheit, der Stolz der französischen Architektur des achtzehnten Jahrhunderts. So entstehen Formen,



Fig. 304. Dekoration aus dem Konzertzimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam.

welche diese Zeit selbst als völlig in antikem Geiste entwickelt ansieht; denn es ist die allgemeine Überzeugung der französischen Künstler jener Periode, daß keine vorhergehende Periode dem Altertum näher stand, ihm so hingebendes Verständnis entgegenbrachte, als das Zeitalter Ludwigs XV. Und in der That hat das Studium der Alten, wie es die italienischen Theoretiker zuerst betrieben und von ihnen die französischen übernommen hatten, der französischen Architektur im „Louis XV.“ eine ungleich größere Korrektheit im Ausdruck gegeben, als beispielsweise dem Stile Mansarts eigen war. Und darauf allein ging das Streben; in der Gesamtkomposition fühlte sich die Zeit in dem guten Bewußtsein, daß es sich für sie zumeist um Aufgaben handle, welche der Antike fremd gewesen, unabhängig.

Deutlicher noch als in Frankreich lassen einzelne Bauten in Deutschland diese klassizistische Tendenz der eigentlichen Architektur des Rokoko erkennen, während daneben doch wieder, oft in derselben Stadt, der immer noch wache Einfluß des römischen Barocks dessen wild phantastische Gliederungen die Verbindung mit dem Rokoko-Ornament eingehen läßt. Bei keinem Meister tritt diese klassizistische Tendenz deutlicher hervor, als bei dem Berliner Knobelsdorff. Er ist eben darin nur ein echtes Kind der Pariser Schule, deren Geist in Bezug auf Komposition der Ge-



Schloß Sanssouci bei Potsdam; Theil der Westflügel.

bäude und Dekor er auch mehr als irgend ein anderer deutscher Meister erfasst hat. Nach beiden Richtungen hin ist die Nordfront des Schlosses Sanssouci mit seiner Kolonnade charakteristisch (vergleiche die Tafel).

Der spätere Klassizismus ist also in der eigentlichen Architektur nur eine Weiterentwicklung der schon im Rokoko auf diesem Gebiet herrschenden Anschauungen! Der Gegensatz zwischen beiden Stilarten besteht anfänglich nur für die Innendekoration.

Länger als in Frankreich das Louis XV. hält sich in Deutschland das Rokoko. Jenes stirbt bereits bald nach der Mitte des Jahrhunderts ab; dieses bleibt bis um das Jahr 1770 in Mode. Im Gegensatz zu den Kurven, der Unsymmetrie und dem Naturalismus in der Innendekoration des Rokoko betont die neue Mode die gerade Linie, die rechtwinkligen Brechungen, die Symmetrie. Vom Naturalismus bleibt nur ein fein gezeichnetes Laub- und Blumenwerk; und zu diesem tritt neu hinzu eine Reihe allegorischer Motive: die schnäbelnden Tauben, die Fackeln, Medaillons, Dreifüße, abgebrochenen Säulen, Urnen u. s. f., kurz der ganze Formenapparat der aufkommenden neuen Weltanschauung mit ihrer Hervorhebung des Gemütslebens, der Sentimentalität, Empfindsamkeit und Pseudonatürlichkeit aller Empfindungen. Wohl gewinnt dieser neue Geist erst in Frankreich die künstlerische Ausprägung, in der er seinen Rundgang durch die zivilisierte Welt antritt: seine eigentliche Geburtsstätte aber ist nicht Frankreich, sondern England. — Diese vermeinte „Einfuhr in die Natur“ aber bildet nur eine Seite des Wesens der neuen Richtung: darüber hinaus wird deren formale Erscheinung ganz wesentlich durch die Bedeutung bedingt, welche die archäologischen Studien damals erlangt haben.

Schon seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich allmählig in der italienischen Architektur im Gegensatz zu den Exzessen des kirchlichen Barock eine puristisch-klassizistische Reaktion, welche ihren schärfsten Ausdruck in Venedig fand, zuerst in Barten Scalfurotto's (S. Simone piccolo, beg. 1718) und Corbellini's (S. Geremia, beg. 1755), dann durch die Theoretiker Temanza und Lodoli. „Rückkehr zur Natur und zur Antike“ ist die Losung. Dies Verlangen aber wieder wirkt fördernd auf die archäologischen Studien, welche ebenfalls schon im Anfang des Jahrhunderts durch die zufällige Entdeckung von Herculaneum lebhaften Anreiz erfahren hatten. Seit 1756 erschien dann Piranesi's großes Sammelwerk antiker Denkmäler, welches so wichtige Bedeutung für die bauliche Entwicklung gewann. — 1752 bereits zeigen sich die ersten Regungen dieser Rückkehr zur Klassizität und zur „natürlichen Einfachheit“ in der französischen Kunst, vorerst in der Ornamentik; aber schon 1758 entsteht in Paris das große Monumentalwerk, welches die Stilwende besiegelt, die Kirche St. Geneviève, das spätere Pantheon, von Soufflot. Und auch hier begleitet die Theorie die Praxis: 1755 erschien Vaugiers Lehrbuch.

So verschieden nun auch die kulturellen Voraussetzungen sind, auf denen das Louis XVI. im Gegensatz zum Louis XV. erwächst, die künstlerische Erscheinung desselben in seiner ersten Periode wenigstens bildet in Deutschland doch noch ein Glied jener großen Epoche der Baukunst, welche mit der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beginnt: noch sind neben den klassizistischen Zielen majestätische Erscheinung, Pracht, Freiräumigkeit einerseits, kokette Grazie und ein gewisser theatralischer Sinn anderseits die Ideale der Architekten. Man blicke auf die Hauptwerke dieser Zeit,

beispielshalber Ignards Abteikirche von St. Blasien, Gontards Türme auf dem Gendarmenmarkt zu Berlin und seine Kommuns am Neuen Palais bei Potsdam!

Allmählig aber ändern sich die ästhetischen Ziele. Die „Natürlichkeit“ und die gesuchte Einfachheit des Empfindungslebens fordern ihren künstlerischen Ausdruck. Das Rokettieren mit der Naturwahrheit aber muß sich natürlich feindlich zu einem künstlerischen Ideal stellen, dessen Hauptziel einerseits raffinierte Grazie und anderseits majestätische Pracht waren. Jetzt kommt das Kleine, Enge, Einfache, kommt das Bürgerliche in Mode. Auch widerspricht die pomphafte Größe der alten Baukunst den republikanischen Ideen: wie der Mensch zur natürlichen Einfachheit der Urzeit, so soll die Baukunst zu den Urformen zurückkehren, zu jenen einfachen Gebilden, die man dem frühen Altertum, mit dem ja die Gesellschaft der Republik auf so vielen Gebieten sich eins glaubt, voraussetzte. Mit den Massen der Gebäude werden das Ornament und die Profile reduziert. Schwere dorische und protodorische Säulen treten auf, mächtige halbrunde Nischen, Türen mit starker Böschung der Seiten; geringe Höhen, wuchtige Verhältnisse. Republikanische Ideen und archäologische Neigungen berühren sich eben auch auf dem Gebiet der Baukunst sympathisch: aber hier wirkt diese Verbindung besonders verhängnisvoll. Es entsteht ein Purismus, der entscheidend mit der Tradition der Vergangenheit, den Ergebnissen der ganzen bisherigen Kulturentwicklung, bricht, der anknüpfend an die ältesten Zeiten die angeblich irre gegangene Baukunst auf Grund seiner Studien der Antike reformieren will. — In Deutschland fällt diese Bewegung zusammen mit den Anfängen der romantisch-historischen Schule, unter deren Einwirkung wir noch heute stehen.

1. Der Kirchenbau.

Die Neuerung des italienischen Barocks auf dem Gebiet des Kirchenbaues ist bekanntlich die Verbindung von Langhaus- und Kuppelbau. Vignola, also noch ein Meister der Hochrenaissance, ist es, der diese Plan disposition im römischen Geist zuerst aufbringt; und schon 1577 überträgt sie Palladio, der große Lehrmeister der Folgezeit, auf den Redentore in Venedig. Als dann gar seit 1605 bei der Hauptkirche der ganzen Christenheit, bei St. Peter in Rom, die Michelangelo'sche Zentralanlage durch Maderna um ein Langhaus bereichert wurde, da war der Sieg der neuen Planbildung entschieden. Sie war eben der adäquate bauliche Ausdruck für den Ritus der katholischen Kirche, wie er sich seit dem Tridentiner Konzil ausgebildet hatte; zudem ästhetisch in Bezug auf Raumwirkung außerordentlich glücklich. Schnell kommt sie daher allerwärts in den katholischen Landesteilen in Aufnahme und wird im Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts die verbreitetste Form für die großen Kathedral- und Klosterkirchen. Schon unmittelbar vor dem Kriege findet sie den Weg über die Alpen: im Dom zu Salzburg. Dieser ist direkter italienischer Import. Denn als im Dezember des Jahres 1599 der alte Salzburger Dom abbrannte und bald darauf Scamozzi auf der Durchreise nach Prag zu Kaiser Rudolf II. die Stadt berührte, ergriff Erzbischof Wolf Dietrich die Gelegenheit, mit dem berühmten Architekten über den Wiederaufbau seiner Kathedrale zu verhandeln. 1604 kam Scamozzi noch einmal

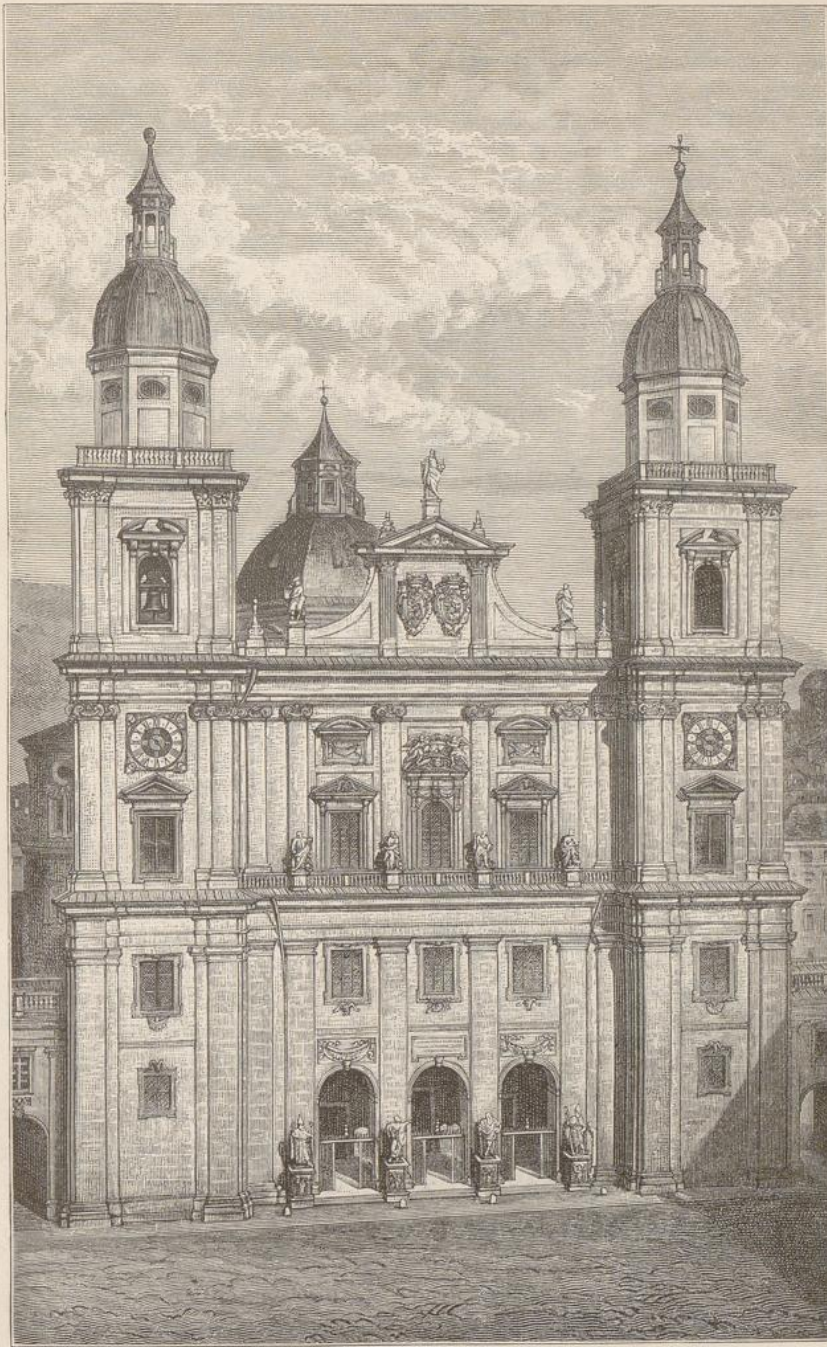


Fig. 305. Dom zu Salzburg.

nach Salzburg und ging nunmehr an die Bearbeitung eines Planes, der im Spätsommer 1606 fertig war. Aber erst fünf Jahre später fand die feierliche Grundsteinlegung statt. 1612 wird Wolf Dietrich des Thrones entsetzt; sein Nachfolger verwirft den bisherigen Plan und beruft den Komaken Santino Solari (1576 — 1646), der 1614 einen neuen Entwurf fertigt und in diesem bis zum Jahre 1634 das Werk bis auf den Ausbau der beiden Türme fertig stellt. Dann machten die Kriegsnöte den

Weiterbau unmöglich; erst 1675 wird das Ganze abgeschlossen.

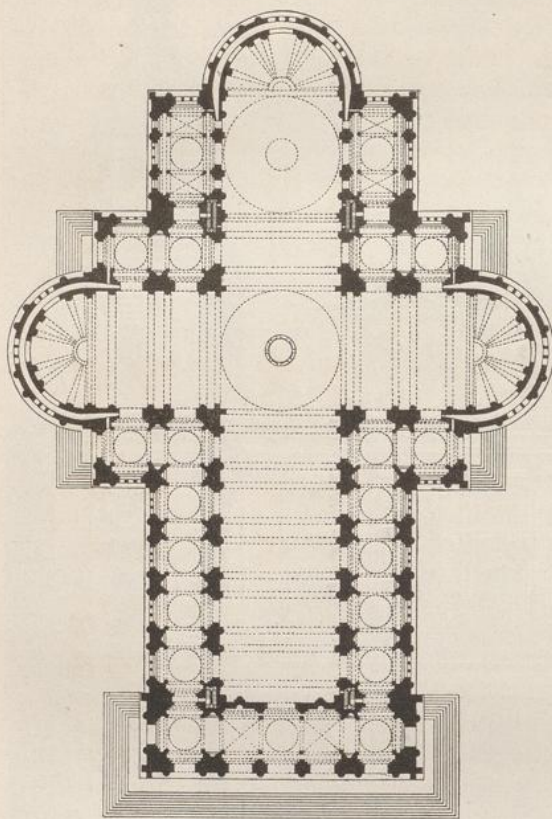


Fig. 306. Dom zu Salzburg; Scamozzi's Entwurf.

Die bildliche Nebeneinanderstellung der Grundrisse in gleichem Maßstabe (Fig. 305, 306) erläutert die künstlerische Absicht beider Architekten auch ohne näheres Eingehen. Scamozzi knüpft unverkennbar an die Langbauprojekte für St. Peter aus dem ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts an und sucht dieselben an Freiräumigkeit und Kühnheit zu übertreffen. Besonders beachtenswert sind seine grazilen Vierungspfeiler. Bei Solari sind die Seitenschiffe bereits dem Barockgeschmack entsprechend in einzelne Kapellen aufgelöst, die nur noch durch schmale Durchgänge miteinander in Verbindung stehen; die Pfeiler sind kräftiger; das gesamte Langhaus wirkt als ein großer Raum. Reicher

ornamentaler Schmuck von der Zeichnung des venezianischen Frühbarocks belebt im Aufbau Solari's Werk, dessen Hauptvorteil in den wundervoll eurythmischen Verhältnissen, in der harmonischen Ruhe der Gesamterscheinung trotz alles Reichtums im einzelnen liegt. Die Beleuchtung ist die gemäßigtere der Renaissance; denn noch steht diese Kirche hierin in interessantem Gegensatz zu den späteren Bauten, beispielsweise zu der gerade ein Jahrhundert jüngeren Klosterkirche zu Weingarten bei Ravensburg mit ihrer Lichtfülle. — Die Fassade zeigt unten eine dem Bau vorgelegte, mit einem Altar gedeckte Vorhalle; darüber steigt ein zweites in der bekannten italienischen

Giebelbildung schließendes Geschoß auf. Zwei Türme mit welscher Haube flankieren diese Front.

Im Salzburger Dome war das Grundmotiv der Barockkirche für Deutschland gegeben; die größere Zahl aller späteren Bauten folgt den hier gebotenen Prinzipien, die sich folgendermaßen zusammen fassen lassen: 1) Verbindung von Langhaus mit Zentralbau, 2) Auflösung der Nebenschiffe in einzelne Kapellen, 3) Tambourkuppel über der Vierung, 4) zweitürmige Front und zumeist 5) Loggienartige Emporen über den Seitenschiffsjochen. —

Vorerst freilich ruht größere Bauhätigkeit bis nach dem Kriege; aber bereits 1652—1670 entsteht in dieser Weise die Stiftskirche St. Lorenz zu Rempten, in trockenen italienischen Barockformen außen und reichem ornamentalen Schmuck innen. Es folgen seit 1662 der Bau von St. Kajetan in München durch Agostino Barella aus Bologna, seit 1664 der des Domes St. Stephan in Passau durch Carlo Lurago und seit 1671 der Neubau der Hauger-Stiftskirche zu Würzburg von Antonio Petrini. Seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts häuft sich dann die Zahl der Werke.

Aus dem achtzehnten Jahrhundert seien unter der Fülle des in diesem Schema Vorhandenen nur hervorgehoben die Stiftskirche zu Fulda, ausgezeichnet durch die selten vorkommende Anreihung eines Psallier-(Mönch) Chores hinter den Hauptchor, in der Weise, daß man zwischen den Säulen der Altarwand hindurchblickt in den hellen hinteren Raum; auch sonst in Grundriß und Aufbau ein besonders hervorragendes Werk, die Schöpfung des Bamberger Meisters Johann Dingenhofer aus den Jahren 1704—12. Ferner die Pfarrkirche St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, die Jesuitenkirche zu Mannheim, die Klosterkirchen von Weingarten, 1715—24 durch den Württembergischen Landbaudirektor Josef Frisoni errichtet, von Melf (erbaut vom Maurermeister Jakob Brandauer aus St. Pölten, von Ottobeuren mit der Kuppel in der Mitte, im wesentlichen 1737—60 errichtet, wahrscheinlich nach Plänen des schon 1725 verstorbenen Klosterarchitekten P. Christoph Vogt, die freilich 1740 der Münchener Baudirektor Effner revidierte. Ob diesem oder aber einem noch unbekannten ausführenden Techniker die prachtvolle Hofdekoration der Kirche zuzuschreiben, bleibt allerdings vorerst unbekannt.

Neben dieser für unsere Periode charakteristischen Grundform bleiben natürlich die alten Schemata, die einschiffigen und dreischiffigen Langhausanlagen ohne Querarm, in Übung. Gern deckt auch bei ihnen eine Tambourkuppel die Vierung, beziehentlich den Raum vor dem Altarhaus. Endlich finden sich auch in der Grundrißbildung der

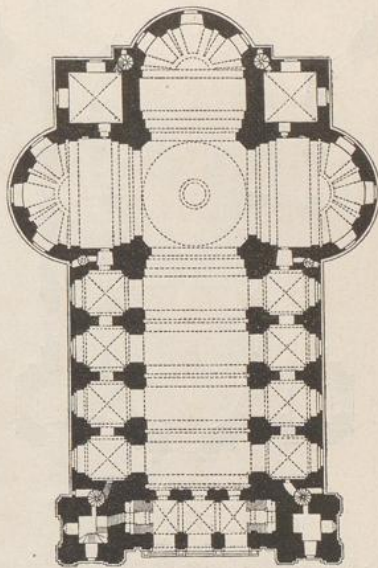


Fig. 307. Dom zu Salzburg; Solari's Ausführung.

Langkirchen Beispiele jener phantastischen Ausartung des malerischen Prinzips, wie sie die Borromini und Guarini in Italien, namentlich in den Zentralanlagen, aufgebracht. So beispielsweise J. B. Neumanns Wallfahrtskirche Vierzehnhiligen bei Nichtenfels

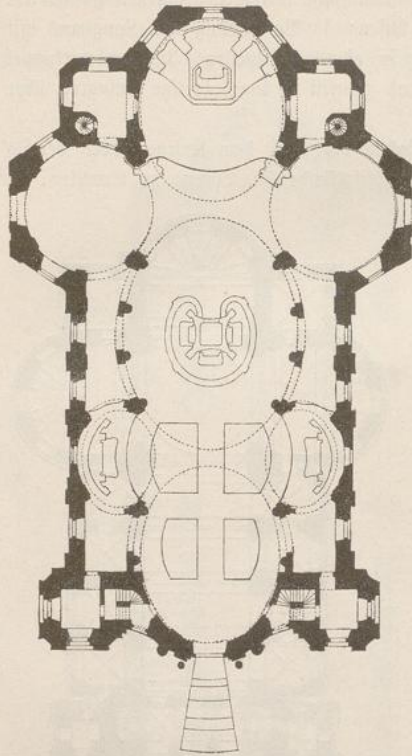


Fig. 308. Grundriß der Wallfahrtskirche Vierzehnhiligen.

Streben nach malerischen Effekten zu suchen, sondern ebenso sehr in dem, die absolute Herrschaft des Künstlers über das Material zu zeigen. Wir haben hier

*) Die Architektenfamilie Dingenhofer zerfällt in zwei Stämme, den Bamberger, zu dem das Brüderpaar Johann und Johann Leonhard gehört, und den Prager, aus dem der größte Träger des Namens, Kilian Ignaz (1690—1752), hervorging. Auch dessen Vater war Architekt und unterrichtete den Sohn, der, zweiundzwanzigjährig, Italien, Frankreich, England besuchte. In die Vaterstadt zurückgekehrt, erbaute er sich ein Wohnhaus im Stil Ludwigs XIII. mit Rohbaufächen und Haussteinen an den reich und stark barock profilierten Gliedern. Diese in dieser Zeit einzig dastehende kritische Behandlung der Architektur wiederholt sich bei Dingenhofer in späterer Zeit noch einmal im großen: die alte Benediktinerkirche Altdrau baut er (mit Santini) gotisch um, — so gut natürlich eben jene Zeit die Gotik verstand. Kilian Dingenhofer ist also der erste große Vorläufer der romantisch-historischen Schule unseres Jahrhunderts. In seinen übrigen Kirchenbauten erweist er sich als ein getreuer, hoch talentierter Gefolgsmann der Borromini'schen Richtung; derart sind in Prag selbst die beiden Kirchen St. Nikolaus, ferner St. Thomas, St. Johann in Scalea, die der Ursulinerinnen. Auf dem Lande ist die Abteikirche zu Braunau am Enlengebirge sein wichtigstes Werk.

(1743—52) und die noch phantastischer gebildete Abteikirche Einsiedeln in der Schweiz (1721—35), deren Bauleiter die Laienbrüder Kaspar Moosbrugger, † 1723, und Thomas Meyer waren. Kilian Dingenhofers*) Prager Bauten: St. Nikolaus in der Altstadt und St. Thomas, sowie die in bizarrer Schwingung der Linien unerreicht dastehende Abteikirche von Banz bei Vierzehnhiligen von Johann Dingenhofer (1719 geweiht). Diesen größeren Werken reihen sich dann würdig die beiden kleineren an, St. Johann Nepomuk in der Sendlingerstraße zu München, ein Werk der Gebrüder Nam (1733 bis 1746) und die Schloßkapelle von Würzburg, ein künstlerischer Erzeugnis des großen Meisters Joh. Bapt. Neumann. Wie die Linien des Grundrisses, so sind natürlich auch die des Aufrisses bei diesen Bauten möglichst in Bewegung gesetzt: alles schwingt, baucht, biegt sich, und zwar thumlichst in zwei Richtungen zu gleicher Zeit, so daß fortwährend Kurven höherer Ordnungen entstehen. — Der Grundgedanke dieser phantastisch-bewegten Bauten ist vielleicht nicht nur in dem künstlerischen

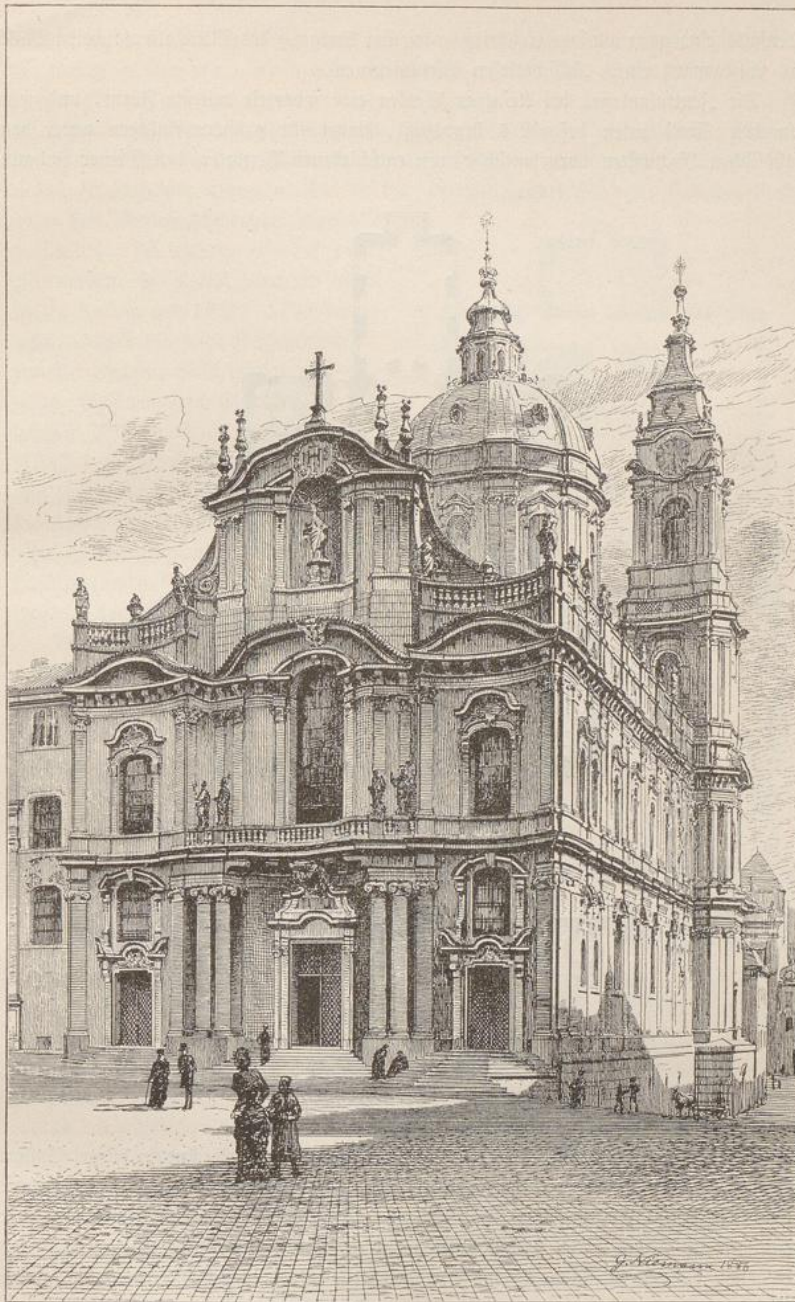


Fig. 309. St. Nikolaus in Prag.

jedenfalls eine ganz analoge Erscheinung wie am Ausgang des Mittelalters: beide Male das Aufkommen eines rücksichtslosen Virtuositums.

Die Zentralanlage, bei kleineren Werken eine jederzeit beliebte Form, und jetzt von den Protestanten besonders bevorzugt, findet für größere Anlagen unter den katholischen Architekten vornehmlich einen entschiedenen Vertreter, den Wiener Johann

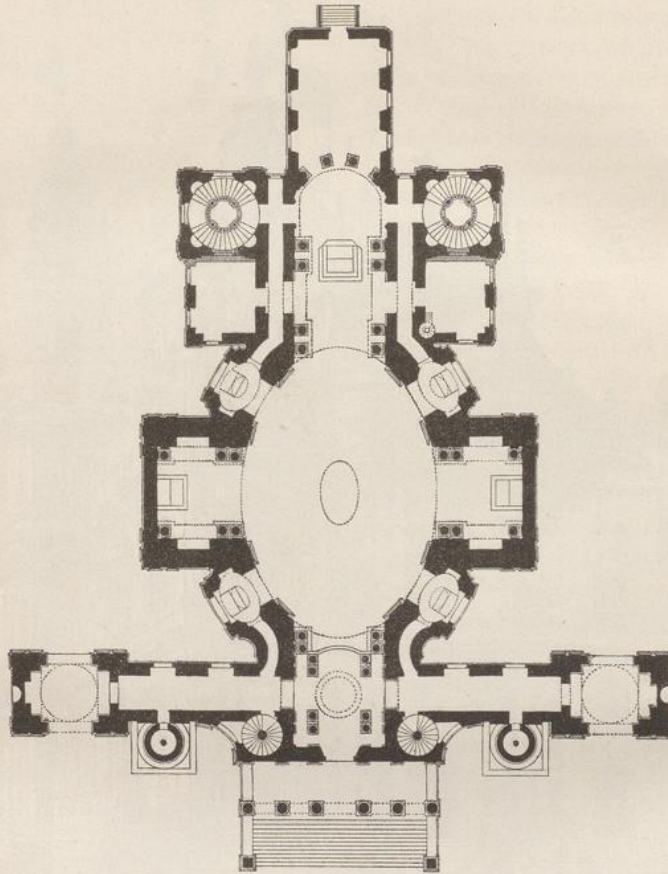


Fig. 310. Grundriß der Karlskirche in Wien.

Bernhard Fischer von Erlach. Seine drei kirchlichen Hauptwerke sind in diesem System gedacht: zunächst der bedeutendste Zentralbau der Zeit in Deutschland überhaupt, die Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien, welche Karl VI. nach Abwendung der Pestgefahr im Jahre 1713 gelobt hatte. Nach Fischers Plänen wurde sie 1716 bis 1737 von Martinelli ausgeführt. Der originelle Reiz dieses Baues liegt in der Fassade, auf die wir unten zurückkommen. Der Grundriß (Fig. 310) ist weniger bedeutend. Das treffliche Motiv der großen mittleren Ovalekuppel mit vier größeren

Nebenräumen in den Axen und vier kleineren in den Diagonalen kommt schon früher in Italien häufig vor. Dort lernt es Fischer kennen, dem es so sympathisch wird, daß er es mit geringen Veränderungen bei seinem zweiten Wiener Bau, der Kirche St. Peter am Graben (1722), wiederholt. Auch andere Meister wenden diese geschmeidige Form wiederholt an. So findet sie sich beispielsweise zu München in St. Maria am Lehel, in Salzburg etwas variiert in der Dreifaltigkeitskirche, deren Fassade ebenfalls unter dem Einfluß Fischer'scher Motive gebildet ist. In letzterer Stadt ist die Zentralform so beliebt, daß in der kurzen Periode von 1686—1707 dort nicht weniger als sechs Zentralbauten errichtet werden, wohl infolge persönlicher Geschmacksrichtung des Erzbischofs Johann Ernst Grafen Thun (1687—1709): St. Erhard im Nonnthal (1686—89), St. Kajetan (1687 bis 1697), Kollegiatkirche (1696 bis 1707), Dreifaltigkeit (1699—1700), Ursulinerinnen (1699—1704), St. Johann im Spital (1699—1705).

Das größte und baugeschichtlich bedeutendste Werk dieser Salzburger Gruppe ist die Kollegiatkirche, wieder ein Bau Fishers von Erlach, und zwar diesmal eine Anlage im griechischen Kreuz, dessen vier tote Ecken durch kleine Kuppelräume gefüllt werden; also die bekannte Planbildung der italienischen Renaissance (Madonna di Carignano), ins Barock übertragen.

Aber auch an den Zentralbau treten die geschwungenen Linien heran. Der runde oder ovale Kuppelraum wird beispielsweise in ein Achteck mit konkaven oder konvexen Seiten verwandelt; auch die Kapellen aus Kurven aller Art gebildet. Solche Werke sind wegen der technischen Künsteleien, welche der Aufbau bietet, oft nicht ohne einen gewissen Reiz, im engeren Sinne aber so wenig bedeutungsvoll wie die ihnen analogen Langhausbauten derselben Borromini'schen Richtung. Beispiele dafür bieten unter den Zentralbauten die Piaristen-Kirche Mariatreu in Wien, St. Nikolaus (russische Kirche) in der Altstadt und St. Johann in Scalca, beides Bauten Kilian Dingenhofers in seiner Vaterstadt Prag.

Zur Phantastik solcher Werke bietet die (protestantische) Dresdner Frauenkirche einen scharfen Gegensatz. Nicht mehr um technische Virtuositätsstreiche, architektonische

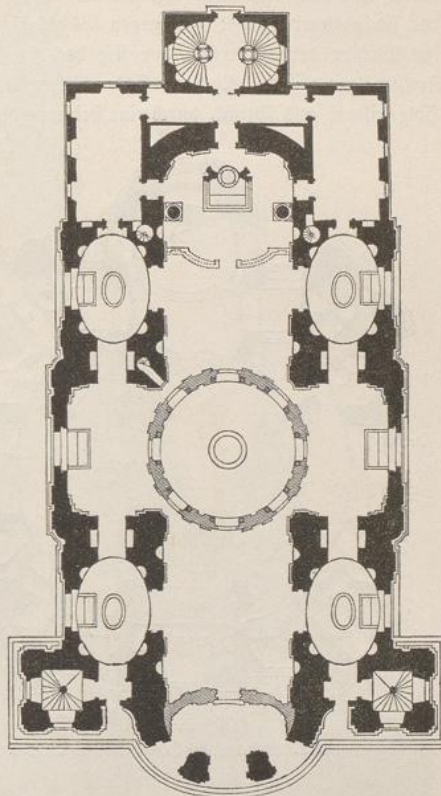


Fig. 311. Grundriß der Kollegiatkirche in Salzburg.

Spielereien handelt es sich für ihren Meister, sondern um die künstlerische Lösung eines großen architektonischen Problems. Er will eine Kuppelkirche errichten, die dem Bedürfnis einer großen protestantischen Gemeinde genügen und zugleich durchaus massiv (ohne Anwendung von Holz selbst im Dachstuhl) konstruiert sein soll. Georg Bähr, seines Zeichens ein Handwerker, Ratszimmermeister von Dresden, ist der Erbauer. 1722 fertigt er den ersten Entwurf; aber erst der dritte wird 1726 angenommen und darauf der Bau begonnen. Harte Kämpfe begleiten sein Emporwachsen. Die Mehrzahl der Fachmänner spricht sich gegen Bährs kühne Konstruktionen aus, auch Chiaveri, der Meister der Hofkirche, der sich doch in seinem Turmbau wahrlich als virtuoser Konstrukteur zeigte. Noch im letzten Augenblick will man wenigstens die Laterne aus Holz bilden, aus Furcht, durch eine steinerne die tragenden Pfeiler zu überlasten. 1740

war das Werk vollendet, aber der Meister erlebte diesen Triumph nicht mehr; zwei Jahre früher schon war er infolge eines unglücklichen Sturzes vom Gerüst gestorben.

Der leitende Gedanke Bährs ist folgender: acht schlank radial gestellte Pfeiler tragen die innere Kuppel, welche mit großem mittleren Ring sich gegen die hoch emporsteigende äußere Schutzkuppel öffnet. Auch diese ist, wenn man will, eine doppelte, denn in ihr steigt in schräg ansteigender Ebene der Zugang zur Laterne auf. Sie ruht auf den Außenmauern; die vier Treppentürme in den Ecken bilden ihr Hauptwiderlager. Mächtige Bogenöff-

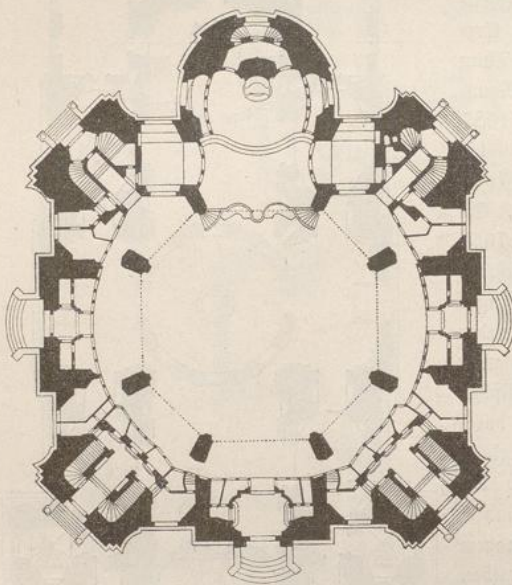


Fig. 312. Grundriß der Frauenkirche in Dresden.

nungen durchbrechen im Innern die untere Kuppellinie, auch in dieser Höhe noch Platz für Emporen schaffend. Denn so sehr ist der Raum in Anspruch genommen, daß diese Emporen und Loggien in sieben Stockwerken sich übereinander aufbauen, — die räumliche Wirkung des Innern geradezu vernichtend. Der ganze Aufbau ist durchaus in Sandsteinquadern durchgeführt, selbst für die Dachdeckung kein anderes Material verwendet. Die künstlerische Ausbildung des Äußeren dieser oberen Teile des Baues läßt sich nicht unpassend als die Übertragung von Motiven des Zwingerbaues ins Kolossale unter Abstreifung des ornamentalen Überschwanges bezeichnen. — Aber nicht im Aufbau, so malerisch er sich in der Silhouette der Stadt macht, liegt die besondere Bedeutung des Baues, sondern im Konstruktiven. Was Bähr darin geleistet, das bestand i. J. 1760 seine praktische Probe: die Bomben der preussischen Geschütze, welche

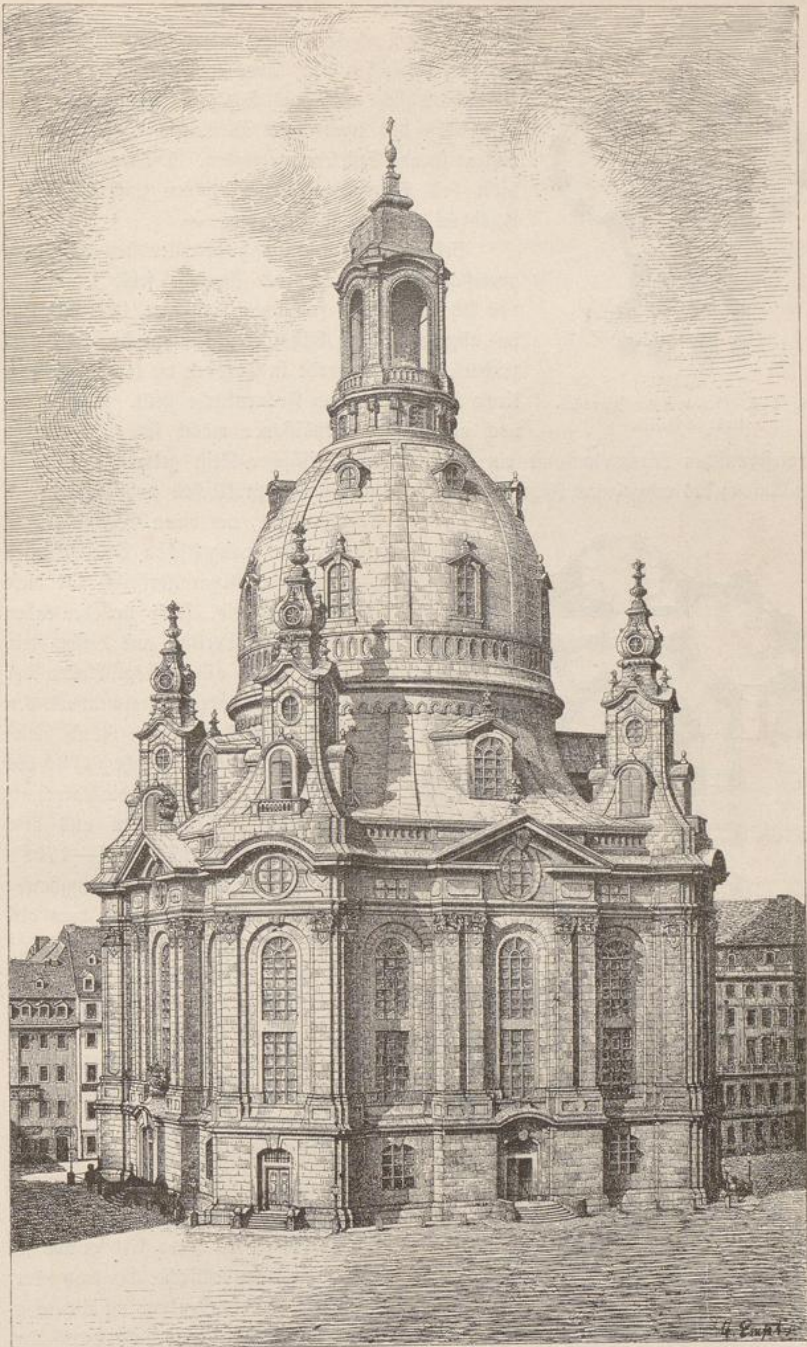


Fig. 313. Frauenkirche in Dresden.

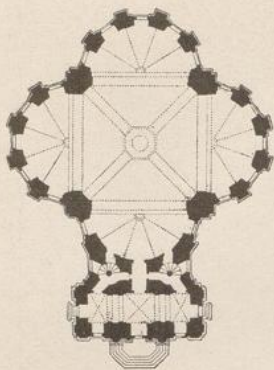
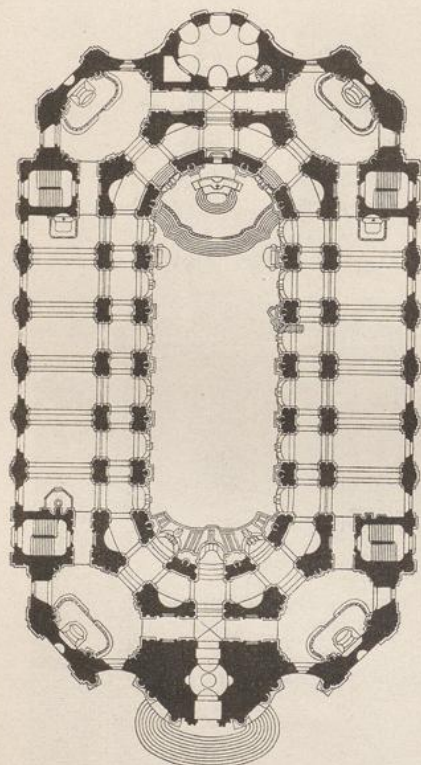


Fig. 314. Grundriß der Parochialkirche in Berlin.

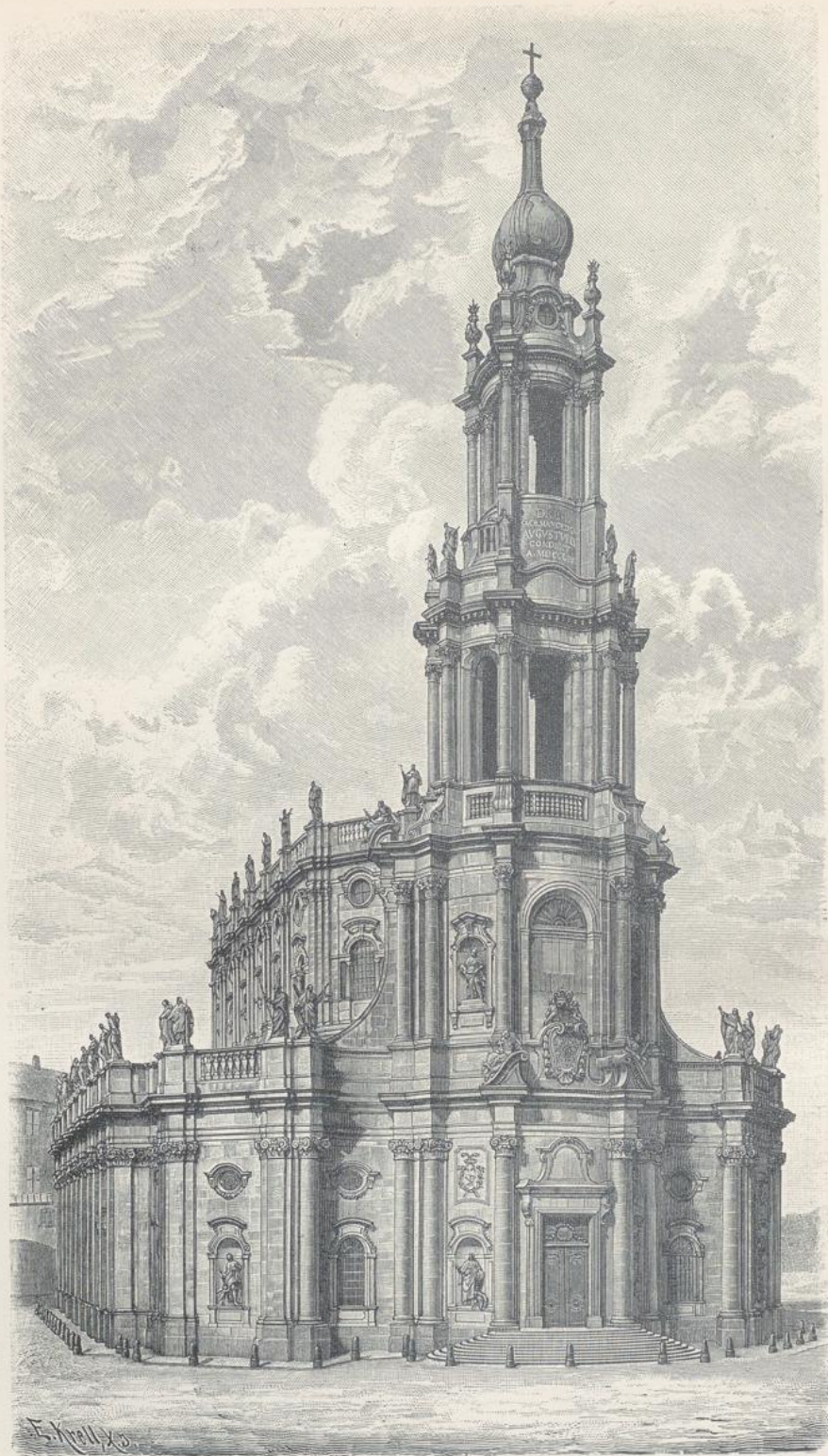
Fig. 315.
Grundriß der Hofkirche in Dresden.

sich auf das Dach der Kirche verirrte, prallten wirkungslos von demselben ab! Aber er traf mit seiner künstlerischen Absicht nicht das Bedürfnis seiner Zeit. Ihr war selbst das konstruktive Element bis zu einem gewissen Grade Spielerei geworden. Die wuchtige Solidität des Bährschen Werkes erschien nach Chiaveri's Ausdruck nicht „galant“ genug. —

Selbst dieser künstlerisch bedeutendsten unter den protestantischen Kirchen der Periode fehlt jener Zug von Phantastik und fröhlichem Reichtum, der nicht nur im allgemeinen die katholischen Kirchen der Zeit auszeichnet, sondern gerade in Dresden die katholische Hofkirche in Gegensatz zur Frauenkirche stellt. Denn mehr noch als in der Renaissance macht sich jetzt in der protestantischen Kirchenbaukunst ein nüchtern-utilitaristischer Geist geltend. Er führt im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts zu mannigfachen praktischen und theoretischen

Experimenten, um einen Normalgrundriß für die evangelischen Predigtkirchen zu gewinnen. Charakteristisch für diese Versuche sind die, sonst unbedeutenden Zentralkirchen Berlins aus dieser Zeit. Hier wird mit allen Möglichkeiten der einfachen Zentralform experimentiert: den Grundriß aus dem reinen Rund bietet z. B. die Dreifaltigkeitskirche (1735 bis 1737), den aus dem Viereck die Parochialkirche (1695 — 1715), den aus dem Fünfeck die „Neue“ Kirche (1701 — 1708).

Neben den Gruppen der Langhaus- und der Zentralbauten könnte man als dritte Klasse von Kirchenanlagen eine Anzahl unter sich freilich völlig verschiedener Grundrisse zusammenfassen, in denen Langhaus- und Zentralbau in anderer Art, als wir dies bisher kennen gelernt, verquickt werden. Das interessanteste Werk darunter ist Chiaveri's eben erwähnte Hofkirche in Dresden (1738 — 54), ein Langhausbau mit vielen Eigentümlichkeiten der Zentralanlage; eine Schöpfung in ihrer Art gerade so einzig wie die Frauenkirche, aber trotz aller Virtuosität der Konstruktion in einzelnen Teilen doch im Gegensatz zum Bährschen



Hofkirche in Dresden.

Bau durchaus der dekorativ-malerischen Richtung angehörig. Ein auf beiden Schmalseiten halbrund geschlossener Mittelraum, mit reicher Pfeilerbildung unter Verwendung des alten Michelangelo'schen Motives der in Kästen gestellten Säulen; ringsumlaufend ein schmales Seitenschiff mit Empore, und hinter ihm in den Diagonalen ovale (sechseckige) Kapellen, in den Langseiten je ein die doppelte Breite des ersten messendes zweites Seitenschiff, in der Längsaxe am Chor wieder eine ovale Kapelle, über dem Haupteingang der Turm. Klare Disposition, Schönheit der Verhältnisse, prächtige Wirkung der Gesamterscheinung, die völlig auf malerische Wirkung berechnet ist, sind die großen Vorzüge des Werkes, welches freilich (einschließlich der Skulpturen) nur in der Totalwirkung als dekoratives Effekttück, nicht im Detail beurteilt werden will. Unter den zahlreichen Werken derart aber nimmt Chiaveri's Schöpfung einen der allerersten Plätze ein! Nach dieser Richtung ist das im Detail ja vielfach rohe Werk auch heute in hohem Maße lehrreich. In so festlicher — freilich völlig weltlicher Pracht baut sich keine andere Kirche auf; so lustig und malerisch steigt kein anderer Kirchturm der Zeit in Deutschland empor. — An Hof- und Frauenkirche studierte J. G. Schmidt, der Meister der 1764 begonnenen einfacheren, aber ganz unter ihrem Einfluß stehenden Kreuzkirche.

In dieselbe Gruppe von Grundrissen, welche Zentralbaumotive für Langhausanlagen verwerten, gehören dann eine Anzahl einschiffiger minder bedeutender Bauten gleichfalls aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in denen sich der Hauptraum, ohne Kuppel zu tragen, schlauchartig erweitert (St. Agidien in Nürnberg, Augustinerkirche und St. Ignaz in Mainz u. s. f.). Ähnlicher Art ist auch der große Schlußbau der ganzen Periode, die schon völlig auf antiquarischen Studien erwachsene Abteikirche von St. Blasien im Schwarzwald, welche der kurfürstlich Trier'sche Hofarchitekt Ignard inmitten einer mächtigen Klosteranlage 1768 — 1780 errichtete: ein Kuppelbau von r. 50 Meter äußerem Durchmesser, unter dem Einfluß des Pantheon errichtet, aber durch 20 freistehende Säulen bereichert (Kuppelweite r. 36,5 Meter). An diesen Hauptraum reiht sich ein tiefer rechteckiger Chor mit glatten Wänden unten, während sich in der Höhe zwischen 26 jonischen Säulen eine ring umlaufende Empore öffnet. Das Ganze ein naiver Versuch, die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts durch die Motive der Antike zu regenerieren: ein charakteristisches Zeichen der Zeit!

In der Bildung der Systeme des Innern ist ein Ausreifen bestimmter Baugedanken in unsrer Periode nur in bedingter Weise wahrnehmbar. Auch in diesem Falle ist ja die italienische Entwicklung älter als die deutsche; das dort Geschaffene kennt man und variiert es in willkürlicher Weise. Es ist eben eine Zeit, welche die ganze Entwicklung für ihre besondere künstlerische Ausdrucksweise bereits durchlaufen hat; die alles kann, alles wagt, keine bestimmten konstruktiven Aufgaben mehr vor sich sieht und deshalb im Virtuositentum ihr Glück findet. Natürlich sind die verschiedenen Werke im Wert sehr voneinander unterschieden; aber unsere kompendiöse Darlegung des Entwicklungsganges darf von dieser lediglich ästhetischen Seite absehen. Nur darauf sei hingewiesen, daß die künstlerische Idee der Zeit im kirchlichen Innenbau erst durch den Hinzutritt der Farbe ihre volle Verkörperung erlangt. Freilich

sind solche ganz polychrom behandelte Werke nicht gar häufig; der polierte Marmor oder Stucco lustro, die starke Vergoldung erforderten eben große Summen, so daß man sich in den meisten Fällen mit einfacher Färbung oder gar bloßem Weißen begnügte; selten behält der Hausstein seine natürliche Farbe. Die herrschende Farbestimmung der ganz polychromen Bauten ist Gelb in der Art des Giallo antico, ein passender rotbrauner oder rotgrauer Marmor und reichliches Gold im Ornamentalen. Wo diese Farben kräftig gewählt sind, ist die Gesamtwirkung eine vornehm-prächtige, oft von überwältigender Majestät. Derartige Bauten bilden lehrreiche Beispiele von der zusammenstimmenden Kraft, welche kräftige Färbung namentlich unter Zusatz von Gold besitzt! Zum besten dieser Gattung gehört der neuerdings restaurierte Innenraum von St. Peter in Wien; genannt seien ferner unter vielen andern die Schönborn'sche Kapelle am Dom zu Würzburg und die dortige Schloßkapelle, St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag, die Klosterkirche von Melk, letztere beide in der Architektur sehr

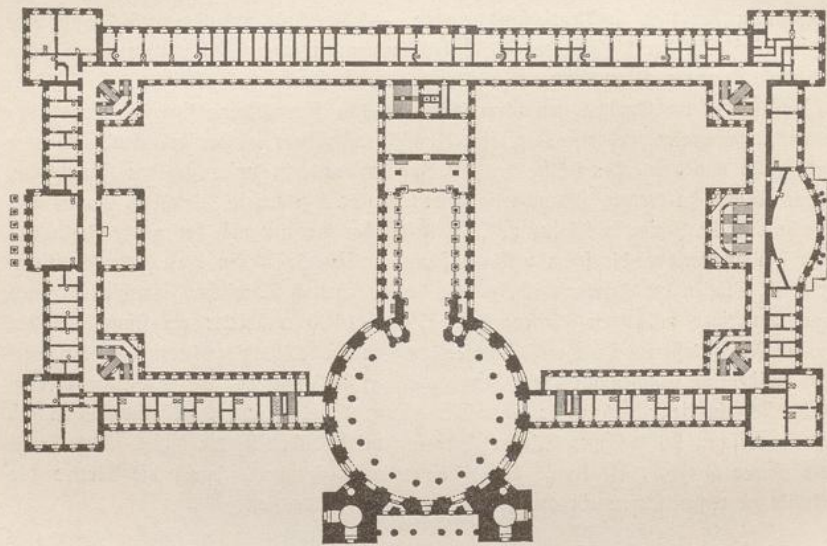


Fig. 316. Grundriß der Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald.

unruhig; endlich der tollste Exzeß einer Dekorateurlaune, den Deutschland aufzuweisen hat, St. Johann Nepomuk in München, ein Werk, welches das Künstlerbrüderpaar Egidius und Cosmas Damian Asam um 1733—46 auf eigne Kosten errichtete. Hier ist in treuer Gefolgschaft italienischer Vorbilder die ganze Architektur auf Bewegung und Ton gestimmt, das Licht fällt durch unsichtbare Fenster und wird von der reichen Vergoldung, in die Spiegelbruchteile eingelassen sind, in mannigfachster Weise reflektiert.

Deutlicher als im System des Aufbaues und selbst in den Profilen tritt die stilistische Entwicklung im Ornamentalen hervor. Während in den älteren Bauten dieser Periode die Ornamentik der venezianischen Spätrenaissance nachgebildet ist (Dom

zu Salzburg, St. Kajetan zu München), wird allmählig das Kartuschen- und Rahmenwerk einfacher, dicke Fruchtschnüre und Figürliches treten dafür als neue Motive hinzu; der dekorative Schmuck wird aufdringlicher, das Relief der Profile und Gesimse kräftiger, die Gesamtwirkung gröber (Stiftskirche zu Witten; sog. alte Kirche in Ein-

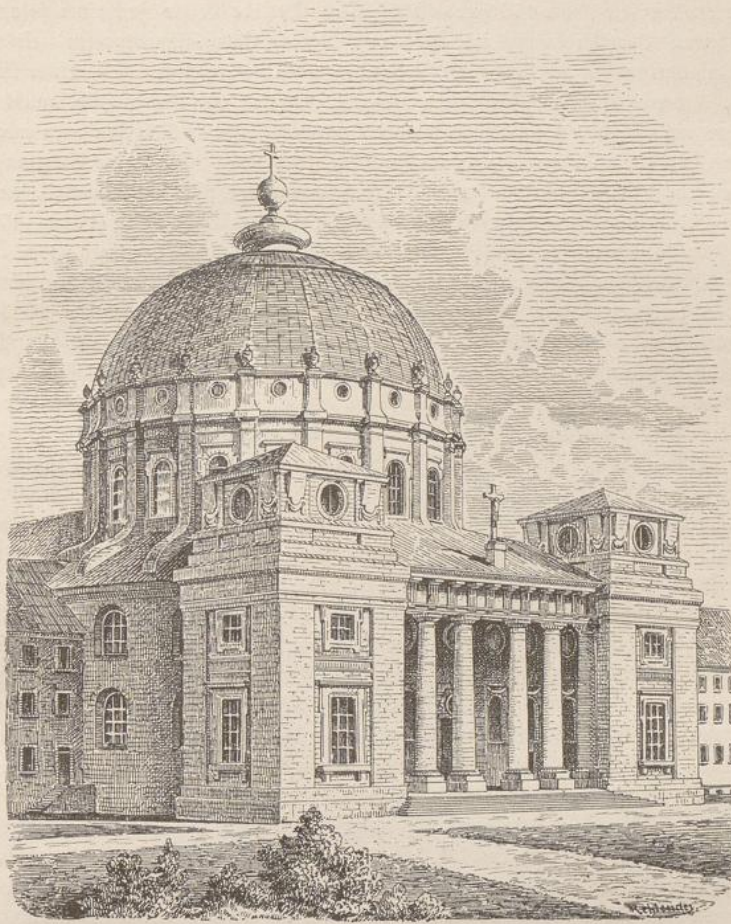


Fig. 317. St. Blasien.

siedeln; Dom St. Stephan zu Passau). Letztere Kirche ein Prachtbau, in dem die Grundrißbildung der drei freiräumigen Schiffe im Langhause und die trefflichen Verhältnisse noch ganz den Geist der älteren Zeit atmen. Reicher als irgendwo ist hier der Schmuck der Oberteile, dessen Hauptmotiv schwere Kartuschen, dicke Guirlanden und Fruchtschnüre bilden, durchsetzt mit so zahlreichen figürlichen Zuthaten, daß auf jede Travee des Hauptschiffes zwölf überlebensgroße Figuren kommen. — An die

Stelle dieser auf italienischer Basis erwachsenden Behandlung tritt bald nach 1700 das französische Handwerk und die ihm verwandten Formen, die man am präzisesten etwa als eine Übersetzung des Stiles Verains ins Deutsche bezeichnen könnte. Aber vorerst verträgt sich diese maßvollere Behandlung des Ornamentalen noch mit den massigen Ausladungen des Barocks im Aufbau; ja diese erreichen jetzt erst ihre Höhe. Diese etwa in die Jahre 1700 und 1735 fallende Periode ist die Zeit einer besonders gesteigerten Bauhätigkeit: keine der verschiedenen Entwicklungsperioden seit dem 13. Jahrhundert hat so viele mächtige Kirchenbauten aufzuweisen. Die Klosterkirchen Melf, Göttweig, Grüssau, Fürstenfeld, Banz, Weingarten, die Bauten Hildebrands und Fischers von Erlach, der elegante Dekor der Damenstiftskirche in München seien nur als beliebig aus der Fülle herausgegriffene Beispiele genannt. — Ein frühes Einsetzen unterschieden französischen Geistes in der Bildung des Ornamentes, nicht nur im Detail, sondern in der Behandlung der ganzen Flächen, bietet St. Ägidien zu Nürnberg (1711—1718). Hier fällt das Kartuschen- und Rahmenwerk bereits ganz fort, die ganzen Flächen sind ohne architektonische Gliederungen durch leichtes naturalistisches Ornament überspannen. In den dreißiger Jahren durchsetzt dann allmählig die Rokokomuschel das Handwerk (Jesuitenkirche zu Mannheim), bis schließlich das volle Rokoko Platz greift (St. Peter in Mainz, St. Gallen, Einsiedeln,ierzehnheiligen, die Kirche zu Gößweinstein, letztere beide von J. B. Neumann, und viele andere, vornehmlich bayerische Bauten, darunter besonders hervorragend an Raumschönheit, architektonischem Ebenmaß der Linien und Geschmack im Dekorativen, die Abteikirche zu Ottobeuren bei Memmingen. In vielen dieser eigentlichen Rokokokirchen tritt auch bereits in der Fassadenbildung und den Profilen im allgemeinen ein größeres Maßhalten auf. Der Einfluß der klassischen Studien beginnt, vorerst leise, sich geltend zu machen (typisch dafür die Jesuitenkirche zu Mannheim, deren Profile im Fortschreiten des Baues reiner und gemäßigter werden, und deren Vorhalle bereits mit klassischem Giebelndreieck gedeckt ist); oder aber der Architekt lenkt in die elegantere französische Richtung ein, die sich unverkennbar von der deutsch-italienischen Formgebung unterscheidet. Charakteristisch dafür sind besonders eine Anzahl kleinerer Werke, unter anderen die Schönbornische Kapelle am Dom zu Würzburg von Neumann, die Johanniskapelle in Wien (1744) und das Äußere der zierlichen kleinen Dorfkirche zu Windlach bei Bayreuth, welche schon hinüber leitet zum Klassizismus.

Als entschiedenes Beispiel dieses Übergangs vom Rokoko zum Klassizismus mag St. Ignaz in Mainz genannt sein. In dieser Zeit beginnt der Kirchenbau seltener zu werden; das Bedürfnis ist reichlich gedeckt; auch sind die geistigen Strömungen der Zeit der praktischen Bethätigung der Religiosität, wie sie sich im Kirchenbau offenbart, nicht günstig. In St. Stephan zu Würzburg und der Kapuzinerkirche zu Mainz zeigt der innere Dekor, in der Klosterkirche zu Kaisheim die Ausstattung mit Altären u. a., im Münster zu Konstanz die Chordekoration (Zygnard) den neuen Stil; eine so konsequente und großartige Anwendung desselben aber, wie sie sich in der leider ausgebrannten und nur notdürftig restaurierten Abteikirche von St. Blasien offenbart, ist mir nicht weiter bekannt geworden. Hier atmet alles archäologische Studien: Auf Ornament ist im wesentlichen verzichtet, die Architekturformen allein sollen durch ihre klassische Reinheit wirken: aber es ist jene etwas pedantische Schein-Klassizität, welche dem Stile bei den hellenischen Klassizisten unseres Jahrhunderts den Spottnamen des

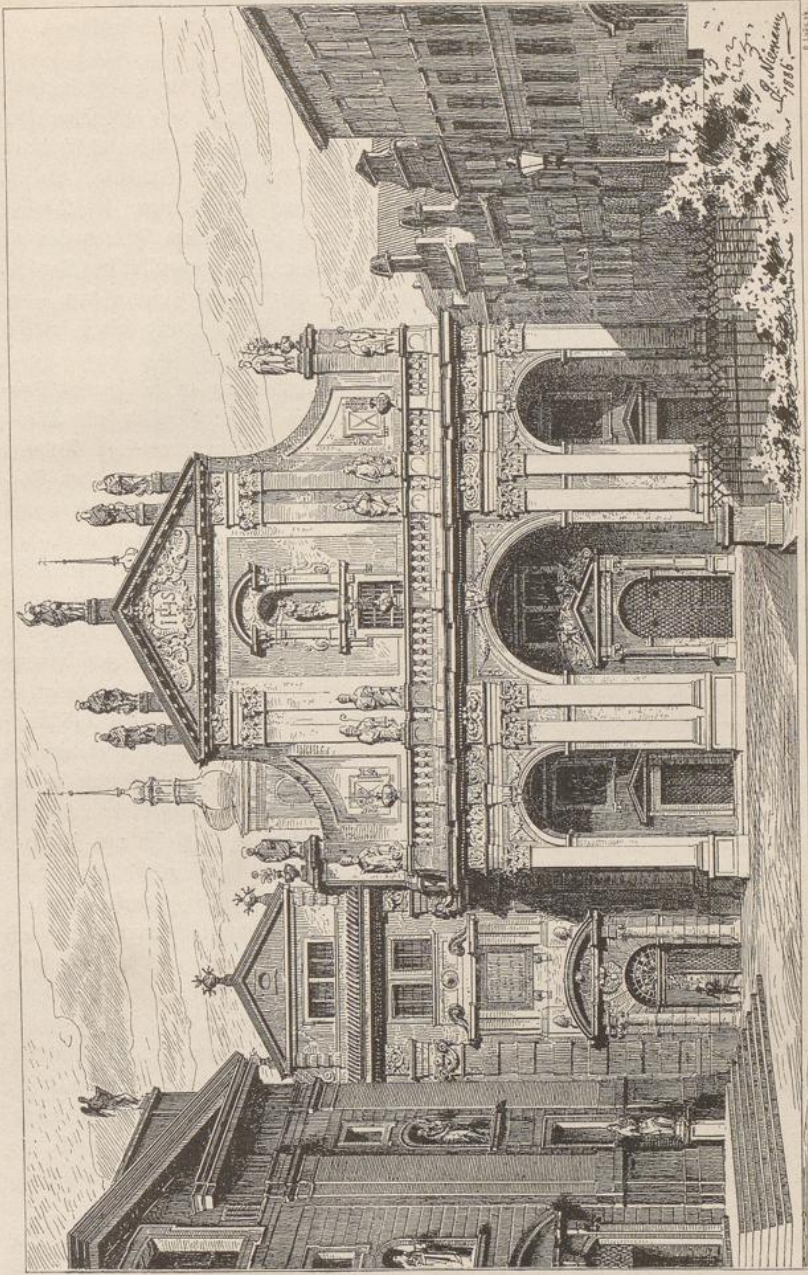


Fig. 318. Salvatorkirche in Prag.

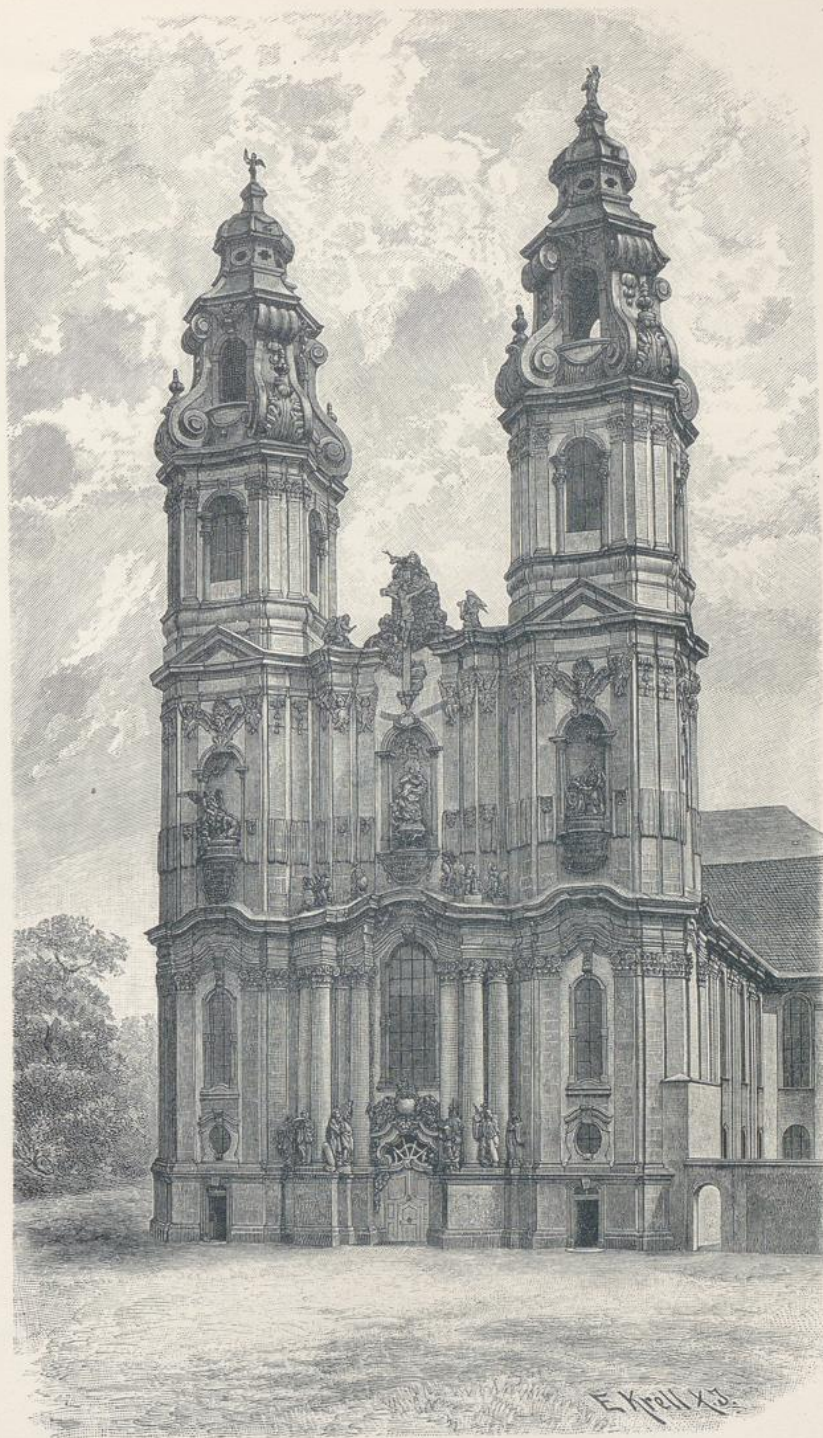
„Zopfes“ eingetragen. Die Kuppel war gedrückt, (zum erstenmale) kassettiert und mit flachem, Gemälde-geschmückten Spiegel geschlossen; gedrückt auch die Schutzkuppel.

Während Italien im allgemeinen in dieser Periode die turmlose Fassade liebt, bevorzugt Deutschland, unverkennbar unter der Nachwirkung des mittelalterlichen Kathedralbaues, die zweitürmige Front. In älterer Zeit namentlich behält deren Bildung eine gewisse Hinneigung zur italienischen Behandlung (Salzburg, Passau, Rempten); bald aber tritt im größeren Detail, der wachsenden Schwere der Profile, der bewegten Silhouette der Turmhauben und häufig auch in dem höheren Hinauf-schieben des Mittelteiles, mehr deutsches Element hervor. Man vermeidet das Trockne, wird aber plump. Wie weit die Vergrößerung der Formen sich steigern kann, das zeigt das Obergeschoß der Türme von St. Kajetan in München mit seinen kolossal schweren Voluten (1696 von Enrico Zuccali erbaut. *)

Eine Vergrößerung des Effektes strebt auch die Umdeutung an, welche das Salzburger Fassadenmotiv durch L. v. Hildebrand zu Göttingen findet: hier sind beide Türme und die tiefe Vorhalle zwischen ihnen der eigentlichen Front ganz vorgelegt. Dadurch entstehen natürlich mächtige Schattenwirkungen. Zumeist freilich zieht man den Vorraum hinter die Frontmauer zurück und bildet gern die Eintrittshalle oval, indem man dieser Bildung entsprechend auch die Fassadenmauer zwischen den Türmen schweift. Die Bewegung der Linie überträgt man dann auch auf die Türme selbst und geht gelegentlich so weit, aus dem Horizontalschnitt nahezu alle geraden Linien zu verbannen (vergl. Taf. Grüssen). — Einen besonders beliebten Tummelplatz für die bizarre Laune der Architekten bieten die Turmhauben, welche jetzt gern in der sogenannten Zwiebelform gebildet werden. Deren Silhouette wird aufs mannigfachste variiert: bald prangt sie in wilhem Reichtum (Melf), bald zeichnet sie sich durch plumpe Geschmacklosigkeit (Maria-tafel!) aus. Freilich sind auch Bildungen häufig, deren malerischer Reiz nicht zu verkennen. So beliebt aber war diese spezifisch deutsche, in ihren Anfängen in der Geburtsstunde der Renaissance wurzelnde Form, daß sie geradezu der Normalabschluß der Kirchtürme im ganzen Süden, ostwärts bis tief hinein nach Polen und Ungarn, nordwärts bis in die preußischen Enklaven des Katholizismus im Ermländischen wurde. Erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bricht allmählich ihre Herrschaft.

Unter den turmlosen Fassaden ist die von St. Martin zu Bamberg, angeblich nach Zeichnungen Andrea Pozzo's errichtet, eine der ältesten und recht wirkungsvoll: freilich ist auch sie nur eine großartige Dekoration ohne organischen Zusammenhang mit dem Inneren. Im ganzen schließt die Bildung der turmlosen Front sich der in Italien und Frankreich beschrittenen Entwicklung an (St. Salvator, St. Klemens, St. Ignaz zu Prag, die Neumünster-Kirche zu Würzburg, St. Ignaz in Mainz u. s. f.); und auch hier treibt das Streben nach malerischem Reiz gelegentlich wunderliche Blüten, wie beispielsweise die im Grundriß aus drei konvexen Kurven gebildete

*) Zu diesen wüsten Gebilden bietet das sechzig Jahre später durch Fr. Cuivillé ausgeführte Mittelstück derselben Front einen sehrreichen Kontrast. Diese fein profilierte, elegante, wenn auch immerhin konventionelle Schöpfung zeigt, welche erheblichen Fortschritte das ästhetische Empfinden im Laufe dieser Zeit gemacht!



Fassade der Cisterzienser-Kirche in Grünau.

Front der Neumünster-Kirche in Würzburg (1716) und die wilde Fassade der Klosterkirche zu Oßegg (1722).

Bisweilen strebt man der Front dadurch größere Wirkung zu geben, daß die Türme nicht wie gewöhnlich in die Axe der Nebenschiffe gesetzt, sondern an der Außen-



Fig. 319. Karlskirche in Wien.

seite derselben angebracht werden (St. Kajetan in München, St. Stephan in Passau). Im Dom zu Fulda geht Johann Dingenhofer noch weiter, indem er an seine so gestellten Türme nun noch je eine Kuppelkapelle anlehnt und in einigem Abstand von dieser in der Fluchtlinie der Front daneben beiderseits einen freistehenden Obelisken anbringt. Eine völlige Scheindekoration schafft Fischer von Erlach in der wirkungsvollen Fassade von St. Karl in Wien. (Vergl. den Grundriß Fig. 310.) Aber darüber hinaus ist

diese Front doch eine wichtige, in ihrer Zeit einzig dastehende Leistung. In Italien gebildet, hatte Fischer neben dem Studium Borromini's in seiner Lehrzeit zugleich den Einfluß der eben erwachenden klassischen Reaktion erfahren. Beide Richtungen verbinden sich in St. Karl. So entsteht ein kunstgeschichtliches Novum, der erste

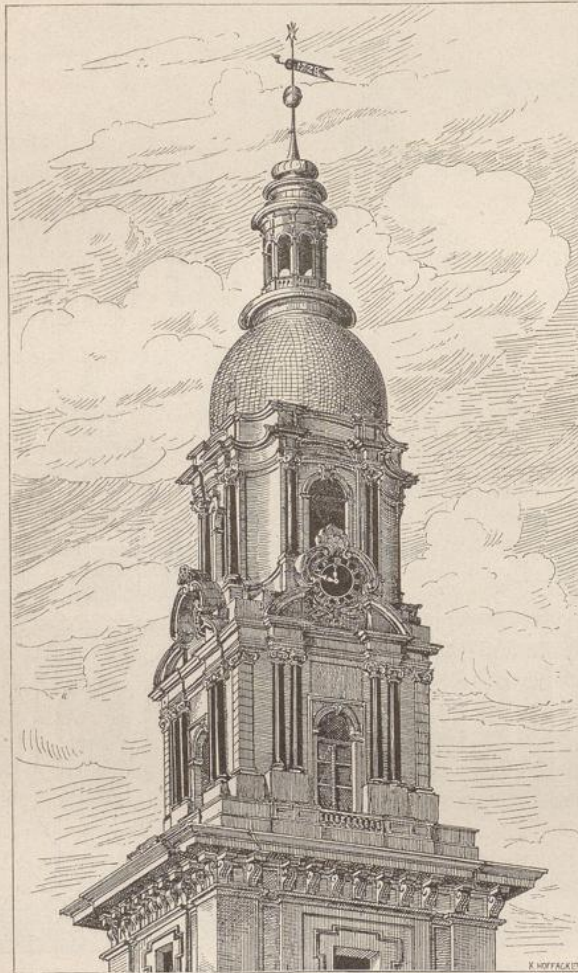


Fig. 320. Turm der Heiligengeistkirche zu Potsdam.

große, nicht mehr aus unmittelbarem künstlerischen Empfinden, sondern aus der Verquickung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ideen geschaffene Bau. Der Geist des römischen Barocks spricht aus der oval gebildeten Kuppel, dem Aufbau des Innern, dem trügerischen Scheinbau der Front, das Archäologentum aus der wunderlichen Verwertung der Motive der Trajanssäule zu Glockentürmen und aus der giebelschmückten Säulenhalle inmitten.

Gintürmige Kirchen sind innerhalb der barock-malerischen Richtung selten. Das wichtigste Beispiel bietet Chiaveri's Hofkirche in Dresden; daneben besitzt Wien ein interessantes Spezimen in seinem Turm der Kirche zum heil. Kreuz (Stiftskaserne) in Marienhilf (1749, von Henrici).

Diese stark durchbro-

chenen, schließlich in schlanker Kuppellinie oder Pyramide auslaufenden Türme sind im allgemeinen der italienischen Schule nicht sympathisch. Ihre Heimat ist Holland, das Land der Glockenspiele, denen ihre lustigen Stockwerke geeignete Unterkunft boten. Von dort kamen sie dem protestantischen Norden, in dem sie in Berlin (Barochial-, Sophienkirche, Schlüters Projekt für den Münzturm, Goethe's Entwurf für den Turm über

dem großen Triumphthor des Schlosses) und Potsdam (Garnison-, Hl. Geistkirche) in charakteristischen Beispielen vertreten sind. Eine der spätesten großen Schöpfungen derart, wo nicht die späteste, ist der Turm der heil. Kreuzkirche in Dresden. Ein Schüler Bährs, J. G. Schmidt, entwarf die Kirche und begann sie 1764; auf die weitere Gestaltung derselben aber, namentlich auf den erst gegen Ende des Jahrhunderts vollendeten Turm gewann die klassizistische Richtung starken Einfluß. So ist ein ziemlich unklarer Kompromiß entstanden, der an Bedeutung erheblich zurücksteht gegen die beiden Dekorationsbauten, welche Gontard 1780 für die älteren Kirchen auf dem Gendarmenmarkt in Berlin entwarf: hohe, schlanke Kuppelbauten der italienischen Richtung über quadratem, auf drei Seiten mit vorspringenden Giebeln geschmückten Unterbau. Es ist nur Scheinarchitektur, aber sie ist in der perspektivischen Wirkung für den Platz außerordentlich fein berechnet; die Ausführung trägt nichts mehr vom Geist des Rokoko an sich, gehört schon ganz dem Klassizismus an. Aber gerade in Berlin zeigt sich durch den Vergleich mit den älteren Knobelsdorffschen Arbeiten die Einseitigkeit dieses neuen Klassizismus recht deutlich. Man vergleiche die Details beider Meister! Die unkannelierten, übermäßig geschwellten Säulen Gontards und seine Profile (bei diesen Türmen) zeigen nur die Vorkehr eines anderen Charakterzuges der Antike, als die Knobelsdorffschen elegant gebildeten, kannelierten Säulen und zierlichen Gesimse ihnen boten. Welcher der beiden Meister den Geist der Antike im ganzen mehr erfaßt hatte, ist schwer zu entscheiden. Unsere Zeit glaubt, daß das volle Verständnis des Altertums sich erst dem neunzehnten Jahrhundert erschloß. Wird die Zukunft dies anerkennen?

2. Der Profanbau.

Als der Schloßbau der Renaissance mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts endlich zu typischen Grundformen sich zu entwickeln begann (Schloß zu Wschaffenburg, Wilhelmsburg bei Schmalkalden, Schloß zu Bevern u. s. w.), lähmte vorerst der dreißigjährige Krieg weitere Entwicklung. Die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neu beginnende bauliche Thätigkeit aber wendet sich sofort mit Erfolg den fremden Errungenschaften zu. Mit wachsender Sicherheit lernt sie im Laufe der Jahrzehnte alle fremden Grundrissotypen beherrschen. So entfaltet sich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts der italienische Arkadenhof noch einmal in einem Prachtwerk, wie die Renaissance in Deutschland nichts Annäherndes hervorgebracht, in Schlüters erstem Entwurf zum Berliner Schloß (1696). Gleichzeitig tritt die französische Hufeisenform sowohl rein als in Verbindung mit der Parisailler langgestreckten Front auf. Genauen Anschluß an die Plan disposition der französischen Adels-hotels mit ihrer niederen Straßenfront, in der sich das Portal öffnet, den zwei Seitenflügeln, und als Abschluß des Hofes das Hauptgebäude, dessen Rückfront gegen den Garten geht (eine Disposition, die bekanntlich noch heut in Paris beliebt ist), bietet beispielsweise das Turn- und Taxis'sche Palais in Frankfurt in den Formen der Régence (erbaut um 1730 von dem Venezianer dell' Opera nach Plänen, die Robert de Cotte zur Revision vorlagen), sowie annähernd wenigstens in Straßburg das Erzbischöfliche Palais (1741), in Potsdam das Stadtschloß, in Berlin das alte Palais Bernzobre, heut Prinz Albrecht u. s. w.

Fast regelmäßig studierte der damalige deutsche Architekt im Auslande, dessen Suprematie allgemein anerkannt war. Auserseits gab der im achtzehnten Jahrhundert besonders starke Zuzug fremder, namentlich französischer Künstler den heimkehrenden Kräften beständig Gelegenheit zum Wettkampf; und mit Glück kämpfte die deutsche Künstlererschaft in dieser Konkurrenz. Bewundernswert vor allem die Monumentalität der Baugesinnung in einer Zeit, die doch zugleich als Blütezeit des Philisteriums gilt! Welcher Geist hoher Idealität spricht aus dem Bestreben der ganzen Periode, die einzelne Aufgabe jedesmal über die Besonderheiten derselben hinaus zu möglichst normaler Gestaltung durchzuarbeiten (vergl. S. 381). Daß es dabei freilich nicht immer ohne Konflikt zwischen Wollen und Mitteln abging, liegt auf der Hand. So ist beispielsweise das mächtige, durch die ganze Höhe des Gebäudes gehende, zweiarmlige Treppenhause zu Schloß Pommersfelden mit seinen reichen Dekorationsapparat bei näherem Zusehen zumeist nur aus Holz und Gips errichtet. Auch das prächtigste und phantasievollste aller erhaltenen Theater des achtzehnten Jahrhunderts, das Opernhaus zu Bayreuth (1747 von Carlo Galli da Bibiena erbaut) zeigt im Zuschauerraum wesentlich das Material der Bühnendekoration: Holz und Leinwand. Aber welche imponierende Großartigkeit spricht trotzdem noch heut aus diesem dem Gedanken nach einzig glücklichen Festsaal: erst in ihm gewinnt die heutige Menschheit eine Vorstellung von den eigenartigen Theaterfesten des vorigen Jahrhunderts, mit der Pracht ihrer Toiletten im Zuschauerraum und den phantastisch antikisierenden Kostümen auf der Bühne. — Selbst Schlüters Rittersaal im Berliner Schlosse ist nie ganz fertig geworden; aber was Schlüter als ephemeren Notbehelf für den Augenblick erfand, das besteht noch heut siegreich neben den Restaurationen aus der Mitte unseres Jahrhunderts.

Außerordentlich stark ist die Baulust während der ganzen Periode; am stärksten freilich, wie im Kirchenbau, im ersten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts. Mit den großen Höfen wetteifern die kleinen, mit den weltlichen die geistlichen. Wenn je, so kann man in dieser Periode von einer Manie des Bauens sprechen, welche die Großen ergriffen; und manch deutscher Dynast küßte seine Unternehmungslust mit schweren finanziellen Nöten. Ohnegleichen in jeder anderen Periode ist auch die Bedeutung, welche jetzt selbst einzelne Adelsgeschlechter für das künstlerische Leben unseres Landes gewinnen. Allen voran die Schönborn! Was sie an beweglichem Kunstbesitz, namentlich Gemälden, zusammengebracht, gehört in ein anderes Kapitel der Kunstgeschichte. Was sie an Bauten ausgeführt, ist bisher überhaupt noch nicht gezählt. Nur einige Schlösser seien angeführt: Lothar Franz von Schönborn, der Bischof von Bamberg, läßt 1698—1704 das neue Residenzschloß und 1711—22 das drei Stunden von Bamberg gelegene, oben erwähnte Schloß Pommersfelden durch die Gebrüder Johann und Johann Leonhard Dinzehofer erbauen. Als Kurfürst von Mainz führt er die heut wieder verschwundene, originelle Anlage der Favorite am Rheinufer bei der Stadt auf. Für Philipp Franz v. Schönborn, den Bischof von Würzburg, errichtet seit 1720 der große dortige Architekt Joh. Balthasar Neumann (1687—1753) das prachtvolle Würzburger Residenzschloß, die größte Schöpfung des eigentlichen Rokoko, einen der gewaltigsten Fürstenthümer Deutschlands überhaupt. Und für Damian Hugo von Schönborn, den Bischof von Speier, erbaut derselbe Meister das Schloß zu Bruchsal. Neben diesem allen aber geht die Bauhätigkeit

keit der österreichischen Linie dieses Hauses in Wien und auf dem Lande. In zweiter Reihe kommen dann die Liechtenstein, Eugen v. Savoyen u. a.

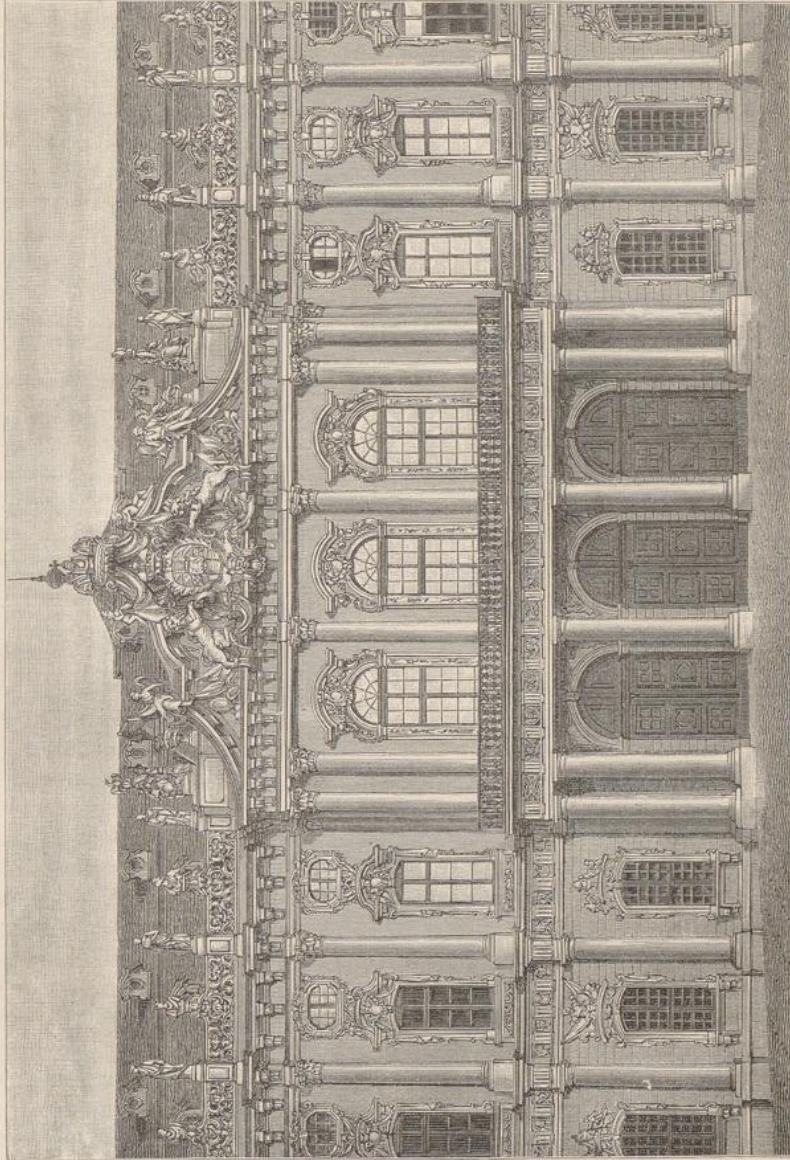


Fig. 321. Residenz in Würzburg.

Gleichmäßig in Stadt und Land zeigt sich die allgemeine Baulust. Allwärts entstehen neue Residenzen in den Zentralorten, Fürsten- und Adelsitze auf dem

Landes. So am Niederrhein eine Reihe von Schöpfungen der Kölner Kurfürsten, darunter die originelle Anlage des Schloßchens Poppelsdorf (Clemensruhe, erbaut seit 1715) bei Bonn, die Prachtsschöpfung Brühl (Augustusburg, erbaut seit 1725), das langgestreckte Residenzschloß in Bonn. Unweit Düsseldorf läßt der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz 1756—60 durch Nikolaus de Pigage das zierliche Schloßchen Benrath errichten; ein für die Entwicklungsgeschichte besonders wichtiger Bau, weil sich in ihm die ersten Regungen der Wandlung des Geschmacks in Deutschland zeigen: die innere Ausstattung ist ein ungemein grazioses Zwischenglied zwischen Rokoko und Klassizismus. — Für die Trierischen Kurfürsten erbaut Jernard in den Jahren 1778—86 das weiträumige Schloß zu Koblenz. Schon das späte Datum zeigt, daß es sich um ein Werk der letzten Wendung des Stils handelt: innen und außen herrscht pedantischer, ornamentloser Klassizismus. In Mainz führt man seit 1678 den älteren Schloßbau

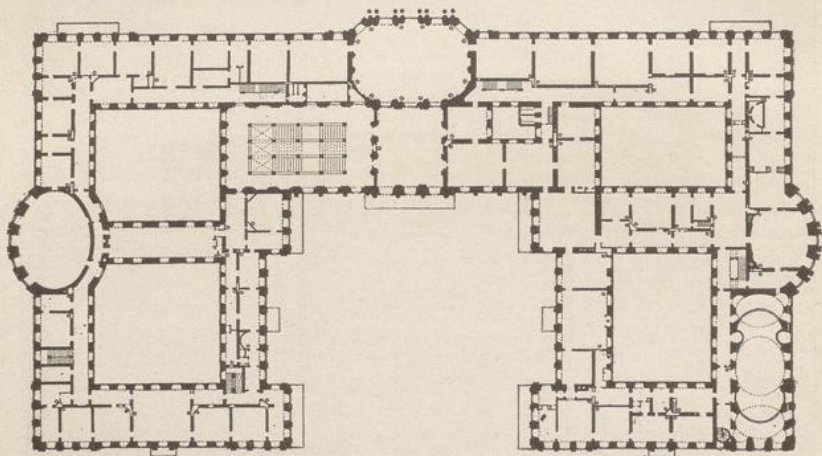


Fig. 322. Grundriß der Residenz in Würzburg.

zu Ende. Der Anfang des neuen Jahrhunderts sieht dann in nächster Nähe dieses Gebäudes das Deutsch-Ordenshaus (heutiges Großherzogliches Palais) entstehen, dem 1736 das Zeughaus folgte, beide in französischen Motiven. In Mannheim legt Karl Philipp von der Pfalz 1720 den Grundstein zu einem neuen Residenzschlosse, als Ersatz für das zerstörte Heidelberg: ein Bau von kolossaler Ausdehnung, die der Wett-eiser mit Versailles diktierte. Ingenieurhauptmann Froimon entwarf den Plan, und lange wurde an dem mächtigen Werke fortgebaut; noch Pigage ist dabei beschäftigt und Carlo Galli Bibiena errichtete darin ein Theater, wohl ein Seitenstück zum Bayreuther; leider wurde es 1795 durch Brand zerstört. In Rastatt hatte schon gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts Markgraf Ludwig Wilhelm durch Matthias von Rossi den Bau des dortigen Schlosses begonnen. Nahe bei Rastatt errichtet sich die Witve des Türkenbesiegers, Markgraf Ludwig, 1725 das Schloßchen Favorite. 1754—76 entstand im wesentlichen das 1715 mit samt der ganzen Stadtanlage bereits begonnene Schloß zu Karlsruhe. Herzog Karl von Württemberg erbaut 1764—85 die Hauptteile von

Schloß Ludwigsburg, nicht so hervorragend in Aufbau und Dekor als durch ausgedehnte originelle Plananlage. Auch das Schloßchen Solitude (nach Plänen von La Guepière) zeigt ziemlich flüchtige Behandlung der Einzelheiten. Glücklicher ist die Formgebung des 1746 begonnenen, langsam vollendeten Residenzschlosses in Stuttgart, dessen breite Anlage bei geringer Höhe noch völlig im Rokokogeist gedacht ist, während das Detail in allen diesen Württembergischen Schlössern doch zum Teil schon den Einfluß des Louis XVI. verrät. In München hatte der Erweiterungsbau der alten unter Wilhelm V.

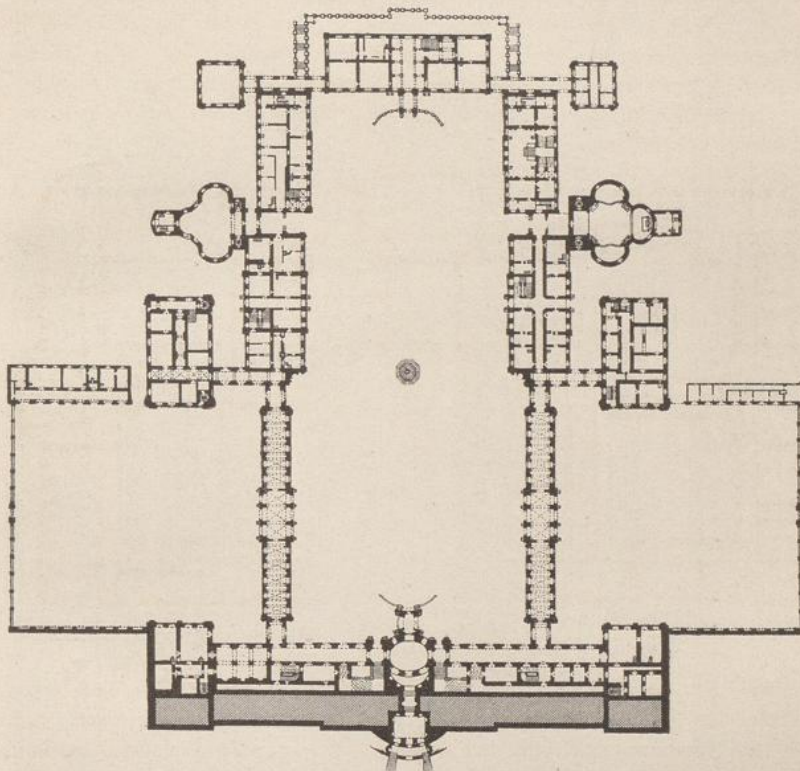


Fig. 323. Grundriß des Schlosses Ludwigsburg.

gemachten Anlage von Schleißheim eine Reihe von Schloßbauten des Hofes eingeleitet, die ihren Höhepunkt in den Prachtöpfungen Cuvillie's (Amalienburg, Teile der Residenz, Residenztheater) findet. Neben diesen Werken tritt die Bedeutung der weitgestreckten, aber öden Anlage von Nymphenburg (1663 begonnen von Borella, in der Rokokozeit vollendet), zurück. In Erlangen und Ansbach, in Zerbst und Dessau, in Münster, Osnabrück, Ludwigslust entstehen neue Schlösser, oder die vorhandenen werden renoviert; bei Kassel errichtet man das reizend in seiner Waldeinsamkeit gelegene Wilhelmsthal (1760); in Bayreuth ist Markgraf Friedrich, der lebenslustige Schwager des großen Preußenkönigs, ein eifriger Bauherr. Zwar sein Wollen ist beschränkt durch

die Knappheit der Mittel, sehr zum Verdruß der ehrgeizigen Markgräfin Sophie Wilhelmine, welche mit den Bauten des Bruders zu rivalisieren strebt. Dennoch wird das alte Residenzschloß in der Stadt nach einem Brande 1758 ausgebaut; 1753 war bereits das neue Schloß fertig geworden. Auf dem Lande wird das

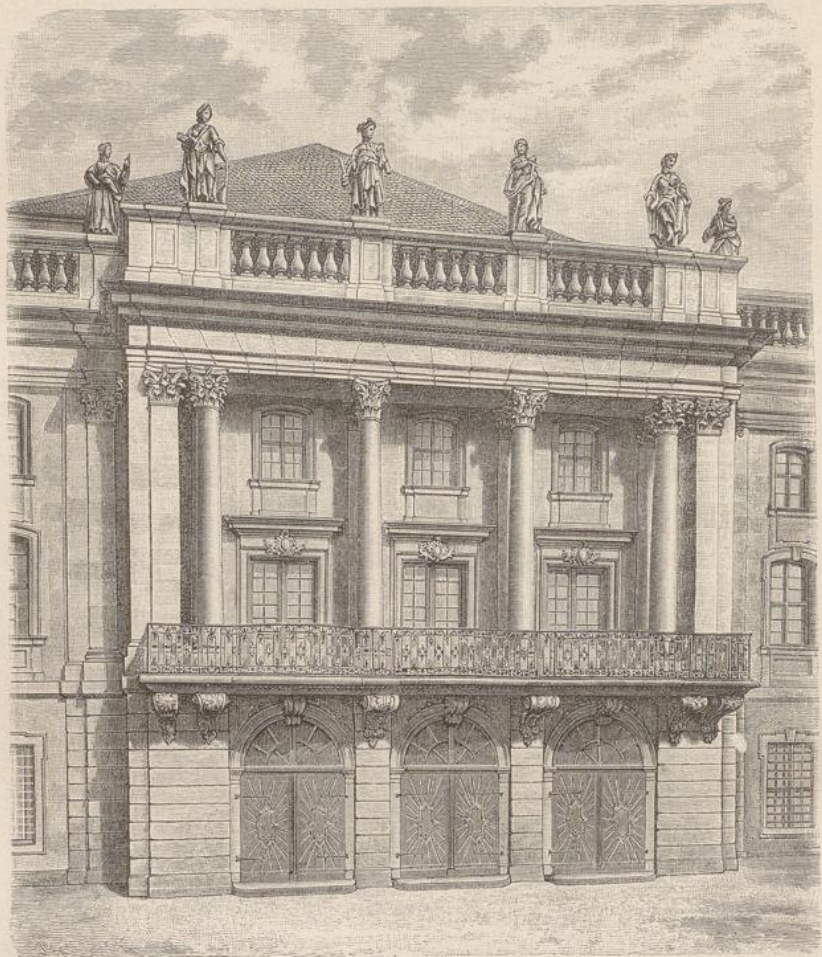


Fig. 324. Opernhaus in Bayreuth.

1715 errichtete Lustschloß Ermitage erweitert und ausgebaut, die „Fantaisie“ (1758) neu aufgeführt. Die wichtigste Schöpfung Friedrichs aber ist das oben erwähnte Opernhaus. — Leicht ließe sich die Zahl der hier aufgeführten Bauten verdoppeln und der Vorrat des Vorhandenen wäre bei weitem nicht erschöpft. Aber all diese Werke sind nur Proben einzelner Entwicklungsmomente; jedes für sich ist interessant

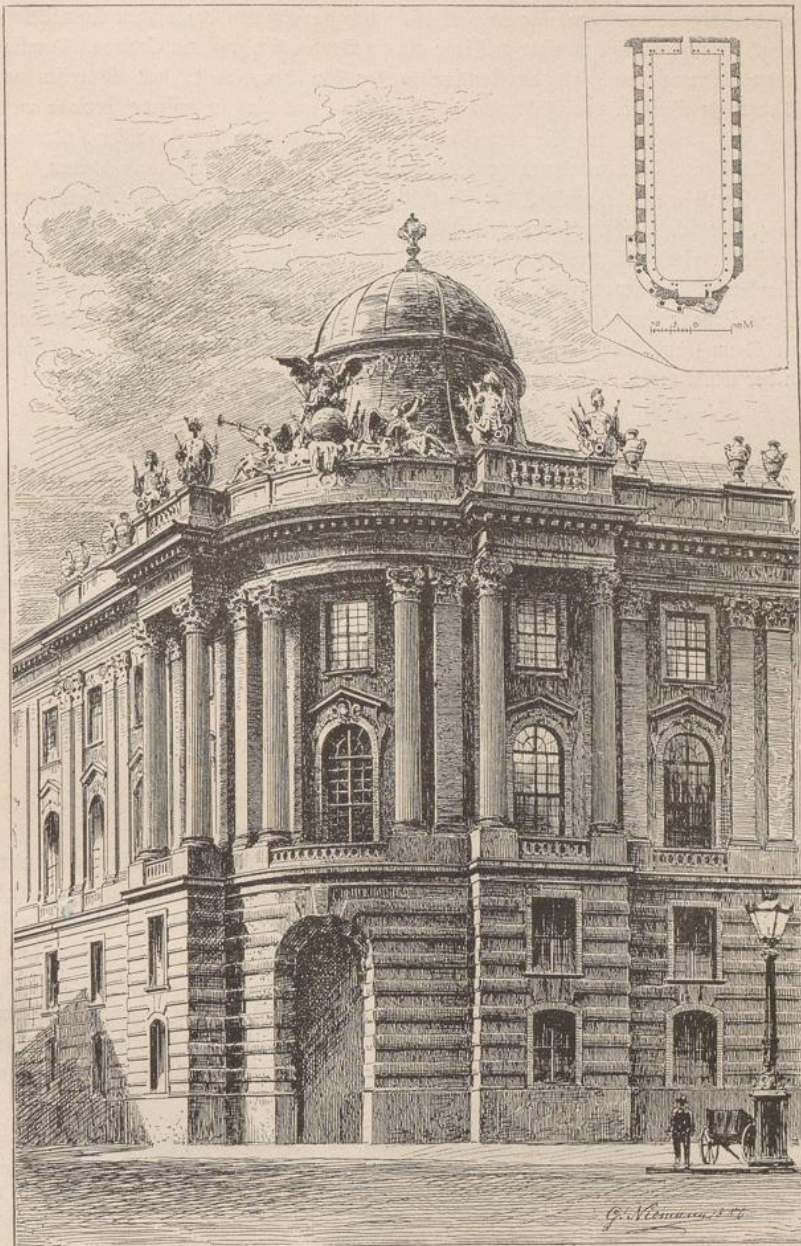


Fig. 325. Fassade der Hofburg (Winterreitschule) in Wien.

bei der Einzelbetrachtung; für eine Übersicht der gesamten organischen Entwicklung jedoch kommen sie alle weniger in Frage als die Bauten der größeren Centren. Denn an jenen kleinen Orten fehlt die Kontinuität der baulichen Arbeit, das Ausreifen von Meister zu Meister, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, wie dies in unserer Periode mehr noch als München (wo die Renaissance zu gut vorgesorgt hatte), Wien, Dresden, Berlin bieten, Orte, an denen große Unternehmungen unausgesetzt wach bleiben.*)

In Wien steht zunächst der Bauhätigkeit des Hofes eine solche des Adels gegenüber, der sich in ihrer Gesamtheit nichts an die Seite stellen läßt, was die Privatarchitektur sonst in deutschen Städten geschaffen. Das beweisen die Paläste der Starhemberg, Schwarzenberg, Auersperg, Bathyany, Stramann, Trautson (sämtlich Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach oder seines Sohnes Joseph Emanuel), der Daun (heut Kinsky) (1710), von Lukas von Hildebrand, der Liechtenstein (Palast in der Stadt von L. v. Hildebrand 1694; Palast in der Rossau von Martinelli 1701—

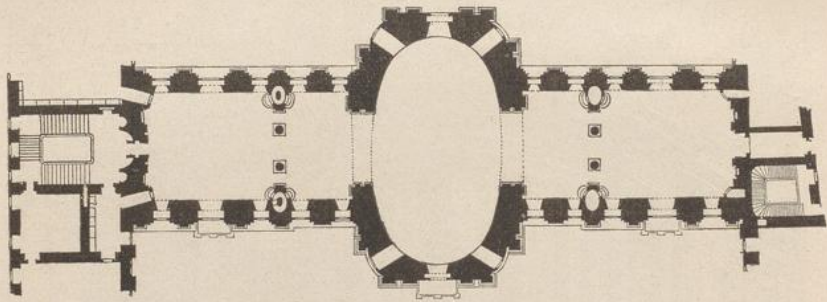


Fig. 326. Grundriß der Hofbibliothek in der Burg zu Wien.

1712), dazu die Paläste Eugens von Savoyen (in der Himmelpfortgasse [Fischer] und das Belvedere [Hildebrand]), die der Schönborn, Harrach u. s. f.

Drei Männer sind es vornehmlich, deren Kunst am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die bauliche Physiognomie Wiens bestimmt: Dominik Martinelli aus Innsbruck (1650—1718), der zuerst in Rom als Architekt tätig war und erst auf dem Umwege über den Mannheimer Hof in späteren Jahren nach Wien kam; Lukas Hildebrand, geboren 1656 in Genua, später in Wien geädelt (gestorben 1730) und Johann Bernhard Fischer von Erlach, geboren 1650 in Prag, zum Architekten ausgebildet in Rom, gestorben 1724 in Wien. Dieser ist nicht nur der begabteste Künstler der drei, sondern zugleich der bevorzugte Architekt des Hofes und damit zu

*) Reicher freilich noch als selbst diese Hauptstädte an erhaltenen Bauten ist Prag, die eigentliche Kapitale der Barockarchitektur in Deutschland. Hier leitete bereits mitten im dreißigjährigen Kriege Wallensteins Palastbau die Barockzeit ein; Kilian Dingenhofers meiste Thätigkeit ist seiner Vaterstadt geweiht; hier schuf J. B. Fischer v. Erlach seinen durch vornehme Größe und edle Verhältnisse ausgezeichneten Palast Clam-Gallas; hier entstand der schon erwähnte Niefenbau der Czernin, von der Fülle der übrigen Paläste und den kirchlichen Bauten der hunderttürmigen Stadt nicht zu reden. Aber von einer bestimmten Entwicklung der Prager Architektur, von einer Prager Schule kann doch nur in sehr bedingter Weise die Rede sein.

den größten Aufgaben berufen. Schon 1716 hatte er für seinen Schüler in der Architektur, den damaligen Kronprinzen Joseph (I.) den Plan zum Lustschloß Schönbrunn entworfen, so großartig in der Entwicklung der Gebäudeanlage und des reich

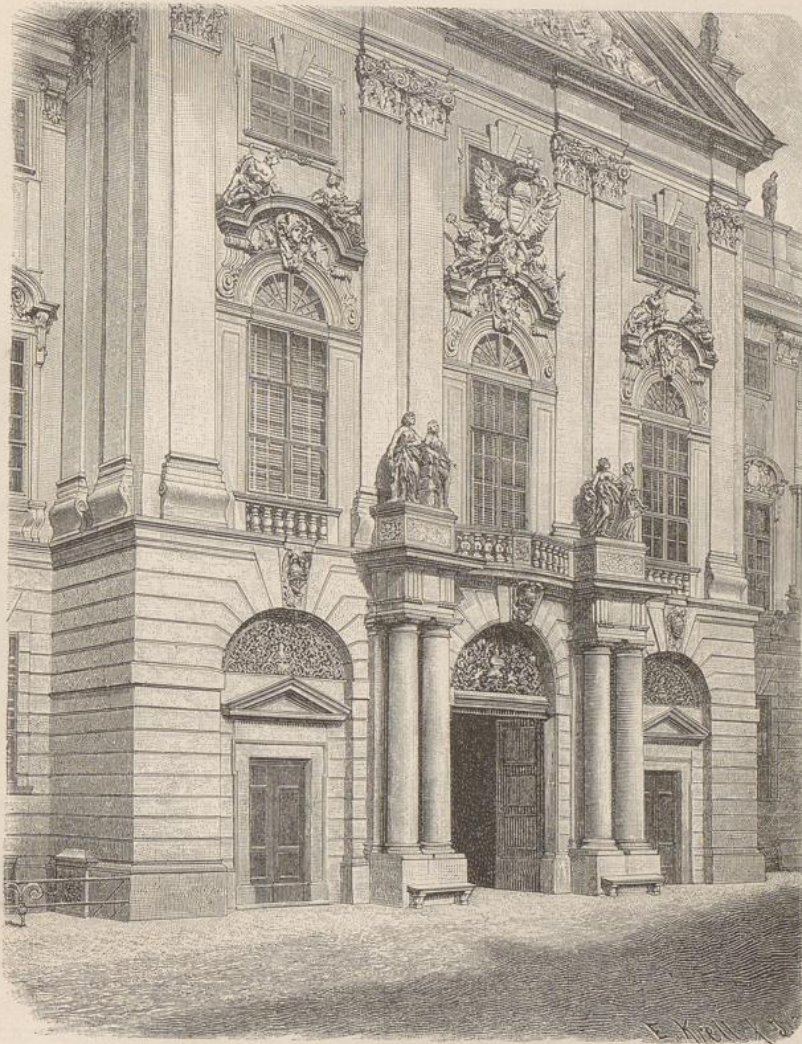


Fig. 327. Ehemaliges Palais Trautson zu Wien.

gestalteten architektonischen Gartenbildes, daß die spätere, sich bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts hinziehende Ausführung nur ein Torso des von Fischer ursprünglich Geplanten geworden ist. Torso blieb auch sein Entwurf zum Neubau der Hofburg.

Was er hier für die Fassade in der Hauptsache gewollt, das erkennt man heute, wo die Originalpläne verschollen scheinen, besser als in Wien, in der reduzierten Reproduktion, welche die Front der königlichen Bibliothek in Berlin bietet. Nur ein Bruchteil der Fischerschen Burg gelangte zur Ausführung: die Winterreitschule (1716), ein Teil der Hoffront (die Reichskanzlei), sowie die Hofbibliothek. Das große mittlere Vestibül der ganzen Anlage blieb als Ruine liegen; alles übrige wurde gar nicht in Angriff

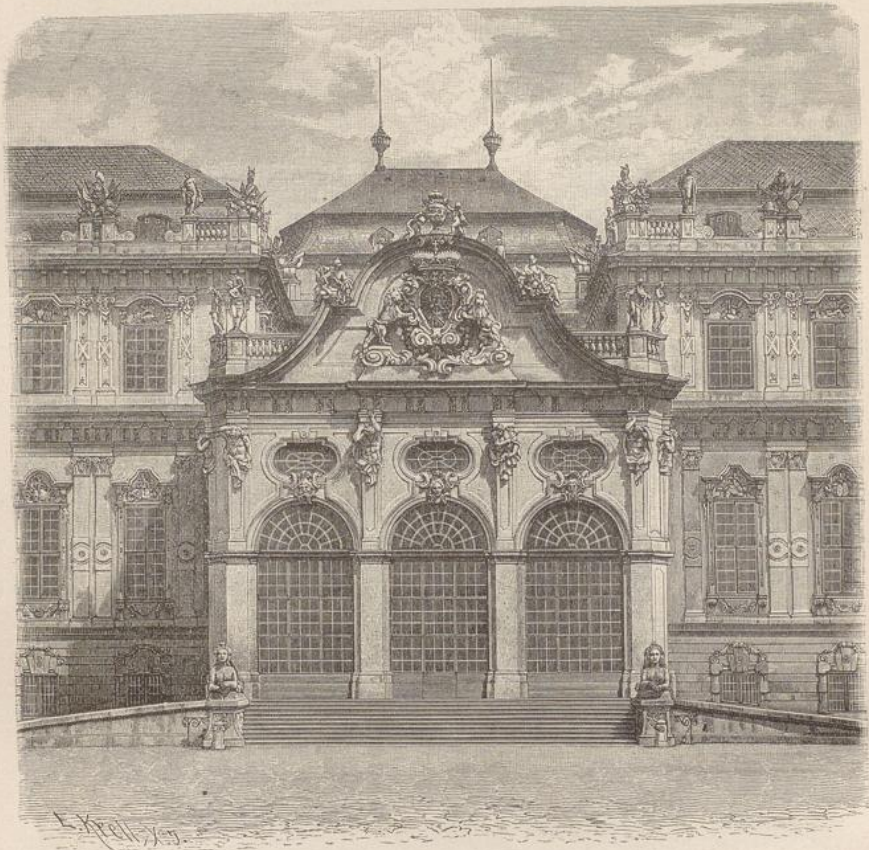


Fig. 328. Mittelpartie des Belvedere in Wien (Hoffassade).

genommen. — Fischer strebt in seinem Frontentwurf zur Hofburg, wie ihn die Winterreitschule zeigt, weniger nach Monumentalität in italienischem Sinne, wie etwa Schlüter im Berliner Schloß, als vielmehr nach einer Verschmelzung italienischen und französischen Geistes. Seine Leistung ist ebenso originell in der Erfindung, als vornehm in der Wirkung; sie stellt sich den Werken der großen nordischen Architekten Schlüter und Pöppelmann ebenbürtig zur Seite (vergl. Fig. 325). Hinter der künstlerischen Kraft dieser Komposition bleibt die Reichskanzlei und die Front der Bibliothek zurück.

Die Bedeutung der letzteren beruht vielmehr vornehmlich in der herrlichen Saalanlage des Innern: ein mittlerer Rappelsaal mit zwei Flügeln, das Ganze ein Raum, in dem die Aufstellung der Bücher in die architektonische Dekoration mit einbezogen ist. (Dies Prachtmotiv wurde dann einige Jahrzehnte später im Bibliotheksaal des Klosters Admont in den Formen des Rokoko wiederholt.) — Unter den Wiener Privatarchitekturen Fisches kommt der Palast Trautson (heute Generalkommando) an Bedeutung der Hofburg am nächsten.

Hildebrands Hauptwerk ist das Belvedere (1693 — 1724), jener Sommerpalast Eugens von Savoyen, der in seiner glücklichen Lage auf dem Hügel der Vorstadt Wieden den Blick über ganz Wien bis hin zur Donau beherrscht. Sanft senkt sich der reich geschmückte Garten (den der bayrische Garteninspektor Girard entworfen), um im sogenannten unteren Belvedere die abschließende Kulisse zu finden. Der Charakter der Vorstadtvilla spricht hier aus dem reichen Dekor, der belebteren Silhouette und geringeren

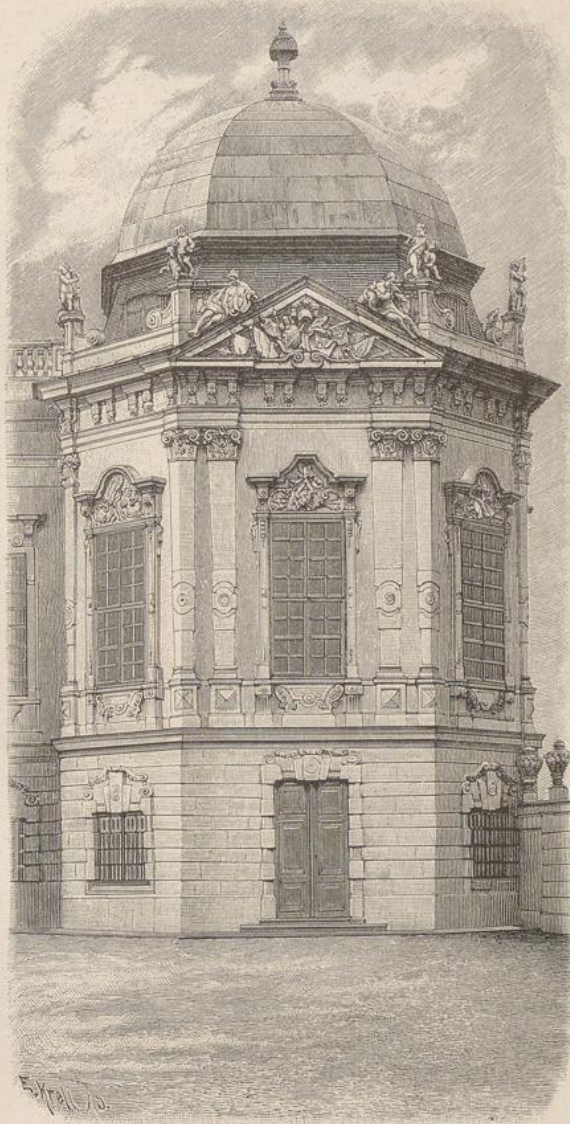


Fig. 329. Gaspavillon vom Belvedere in Wien.

Höhererhebung des Äußeren im Gegensatz zu den ernsteren und nach italienischer Art meist hoch hinaufgeführten Wiener Stadtpalästen. Die Behandlung des Dena-

mentalen zeigt unbedingt noch als bei Fischer den Einfluß Berninis. Im Vestibul ersetzen Karyatiden, die auf ganz niedrige Sockel gestellt sind, die Pfeiler als Gewölbeträger. Ich vermag nicht zu sagen, ob dies Motiv hier zum erstenmale auftritt, ob Hildebrand oder etwa Fischer (Palais in der Himmelsportgasse) es erfunden. Es wird eine spezifische Eigentümlichkeit der Wiener Architektur; sie wendet es in dieser Periode mit Vorliebe an und greift bis in unsere Zeit hinein gelegentlich darauf zurück.

Nach dem Tode der großen Meister fällt das künstlerische Niveau der Stadt. Offenbar unter Fischerschem und zugleich direktem französischen Einfluß ist die gefällige Front der alten Universität (jetzt Akademie der Wissenschaften) um die Mitte des Jahrhunderts nach Zeichnungen von Münzer entstanden. Aber erst der Klassizismus sieht in der Gloriette, jener Dekorationsarchitektur auf der Höhe des Parks von

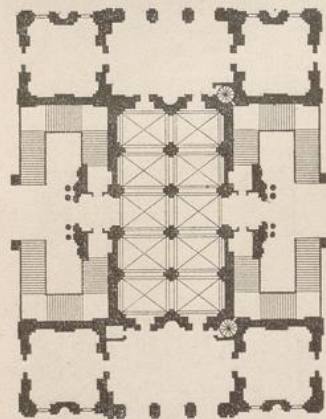


Fig. 330. Grundriß des Palais im Großen Garten zu Dresden (Erdbeschloß).

Schönbrunn (1775) und dem Palais Pallavicini (früher Fries erb. 1784) wieder Werke von Bedeutung für die Entwicklungs-geschichte. Beides sind Arbeiten des Professors an der Akademie J. F. Hohenberg v. Hohenberg (1732—1790). Namentlich der letztere Bau zeigt den neuen Stil bereits in Formen, die den künstlerischen Bahnen vom Anfang unseres Jahrhunderts verwandt sind, frei von jener leeren Größe, welche beispielsweise das Schloß zu Koblenz und die Bauten des Dresdener Klassizisten Krubschius besaßen.

Auch in Dresden liegt, wie in Wien, der Schwerpunkt der Profanarchitektur dieser Periode in der letzten Zeit des siebzehnten und den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts, d. h. also im Zeitalter Augusts des Starken (1694—1733).

Das Vorbild dieser glänzenden, Dresden noch heute seinen besonderen Charakter verleihenden Bauhätigkeit bildet die Errichtung des Palais im Großen Garten, 1679—80, welche also noch unter die Regierung des Vorgängers König Augusts, des Kurfürsten Johann Georg III., fällt. Dieser Palais, wahrscheinlich das Werk des Oberlandbaumeisters Karger, der sicher den dazu gehörenden Garten geschaffen, ist nicht vornehmlich als fürstliche Wohnung gedacht, sondern schließt sich dem Gedanken nach mehr den alten „Lusthäusern“ der Renaissance an. Nur ist hier die Anlage im Sinne der Barockzeit großartiger konzipiert. Der obenstehende Grundriß (Fig. 330) erläutert die Raumdisposition. Die Fassadenbildung mischt die Formen der italienischen Villen aus der Spätrenaissance*) mit französischen, etwa vom Seinesflügel der Tuilerien abgeleiteten Motiven (Aufbau des Mittelrisalites).

*) Ich bemerke ausdrücklich, daß ich die Bezeichnung „Spätrenaissance“ nicht auf Barock, Rokoko und Klassizismus anwende, wie gelegentlich geschieht. Die kunstgeschichtliche Terminologie kann meines Erachtens diesen Ausdruck für die Bezeichnung der späteren Perioden der eigentlichen Renaissance nicht entbehren.

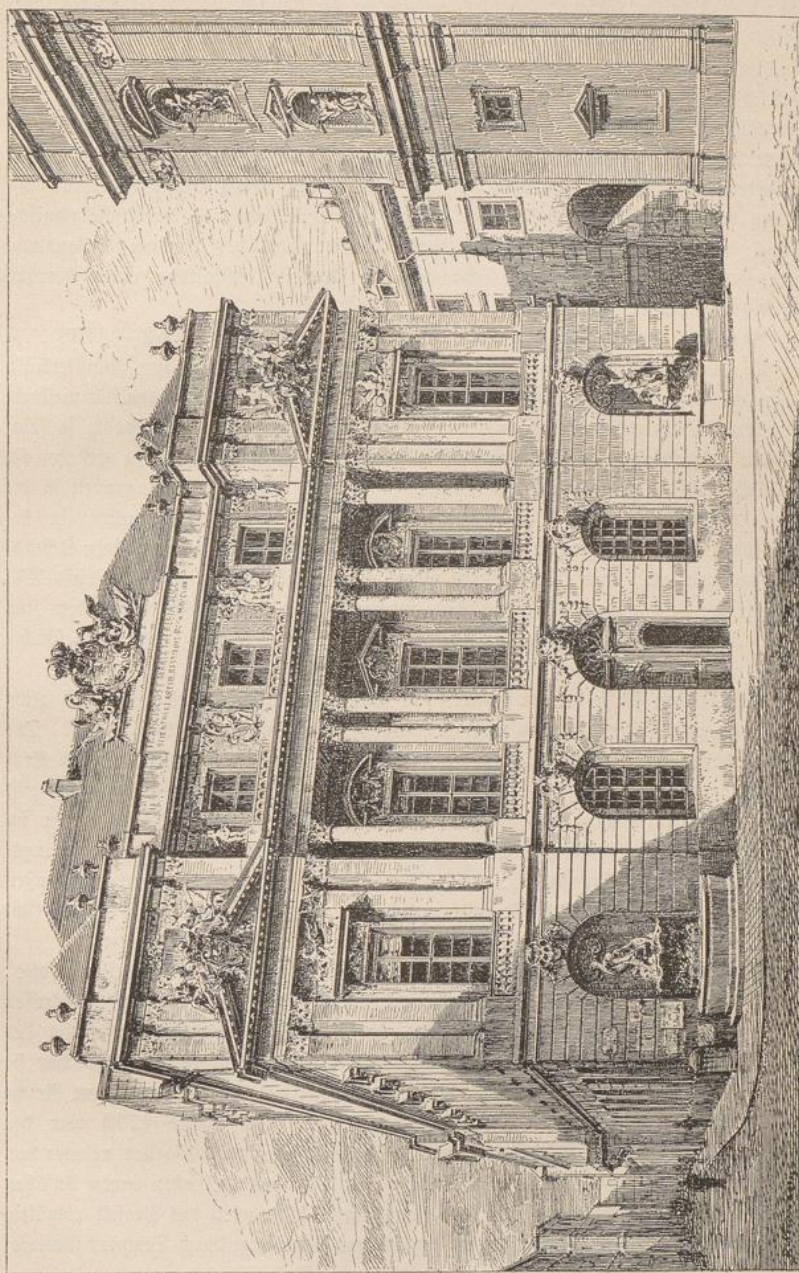


Fig. 331. Fassade der ehemaligen Universität (Akademie der Wissenschaften) in Wien.

Sie ist reich in der Gesamtdecoration, gefällig in der Anordnung des Schmuckes, aber trocken in den Profilen und grob in den Details. Die mit Vorliebe angewandten Fruchtschnüre, wie die Zeichnung des inneren Dekors, erinnern vielfach an die holländische Behandlung. —

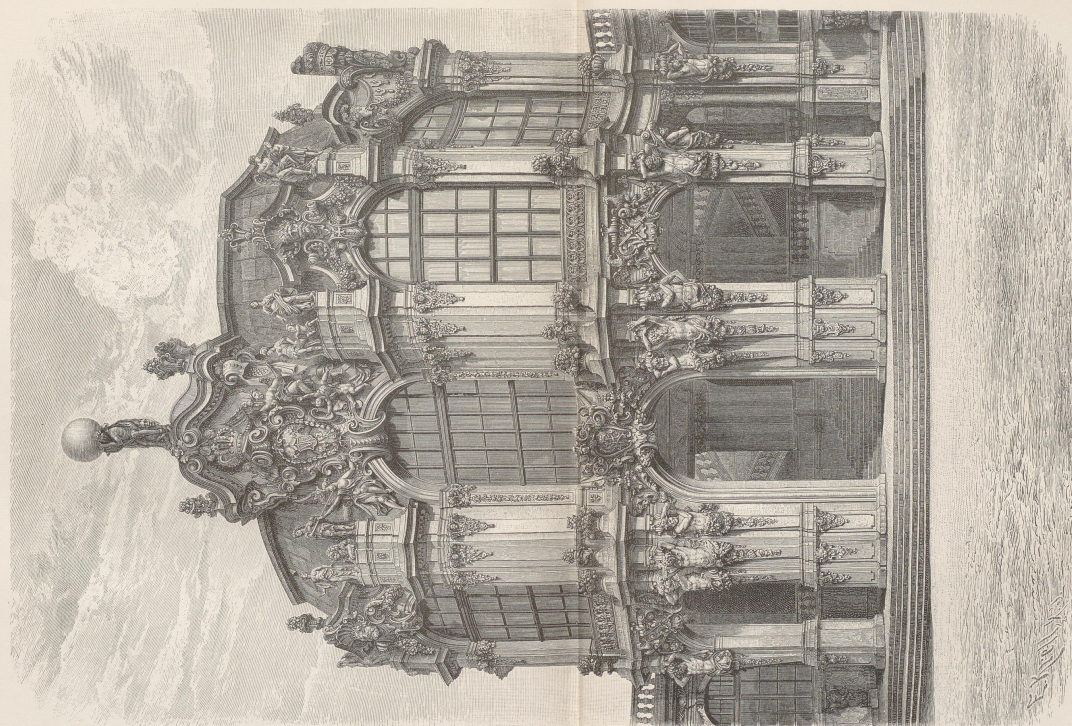
Die hier versuchte Stilbehandlung faßt keinen festen Boden; mit dem Regierungsantritt Augusts des Starken verschwinden vielmehr die im Palais des Großen Garten hervortretenden Kunstanschauungen wieder. Statt der streng architektonischen Auffassung dort, wie sie ja die holländische Schule liebt, tritt jetzt das malerische römische Barock in eigenartiger Form in den Vordergrund; statt der trocknen Behandlung des vegetabilen und figürlichen Schmuckes die üppigste Entfaltung eines überaus lebendigen Naturalismus.

Matthias Daniel Pöppelmann, ein geborener Dresdner (1662 — 1736), ist es, der zuerst mit diesen im Norden neuen Formen hervortritt, eine Künstlerkraft, die zu den besten ihrer Zeit gehört und an scharf ausgeprägter Individualität vielleicht alle übertrifft. Pöppelmann ist eben ganz Sohn seiner Zeit und seiner Stadt; so sehr, daß sein architektonisches Wollen nur aus der Kulturgeschichte des Hofes zu verstehen ist. Das Lebensprogramm Augusts des Starken kann man vielleicht am knappsten in die Worte zusammen drängen: eine ununterbrochene fürstliche Repräsentation in bezaubernder Pracht vorgetragen bei völliger Unbedenklichkeit der Mittel. Seinen Lebensüberzeugungen wie seinem künstlerischen Ideal ist die zierliche Grazie des Louis XV. noch fremd; sein ganzes Auftreten hat durchaus jenen majestätisch prunkenden Zug des römischen Barock, — wenn es überhaupt erlaubt ist, Kultur- und Baugeschichte in dieser Weise in Parallele zu setzen.

Das ist der Fürst, der im Jahre 1701 durch den Brand eines Teiles des alten Schlosses seiner Väter auch den äußeren Anstoß zum Neubau desselben erhält. Der Auftrag dazu ergeht zunächst im Jahre 1703 an den Architekten Diez. Dessen Entwurf aber genügt dem Könige wohl nicht, da wenige Jahre später Pöppelmann mit einer neuen Bearbeitung des Projektes beschäftigt ist. Deren sind im ganzen im Laufe der Jahrzehnte sieben entstanden: die letzten vier bereits während der Regierungszeit König Friedrich Augusts III. (nach Steche); alles gewaltige Anlagen mit großen Ehrenhöfen, auf dem weiten Terrain, welches heute zwischen dem alten Schloß (mit teilweiser Einbeziehung desselben), Zwinger, Hotel Bellevue und Brücke liegt.

Die Ausführung selbst begann 1711 mit der Anlage eines großen Prachthofes: es war die Aufgabe gestellt, einen weiten Festsaal unter freiem Himmel zu schaffen für die Maskeraden und Festaufzüge des Hofes. Wenn nun die Entfaltung des höchsten Luxus schon im allgemeinen dem Charakter des Königs entsprach, so war sie ganz besonders angezeigt bei dieser, die Dekorationen des Theaters aus dem Reiche der Illusion in die Wirklichkeit übersetzenden Arbeit. Im Jahre 1722 war der „Zwinger“, soweit er heute steht, vollendet; andere dringendere Aufgaben nehmen von nun an die Mittel des Königs in Anspruch; aber erst nach vielfachen neuen Ansätzen zur Wiederaufnahme des Baues, die letzten im Jahre 1759, wird das Projekt entgültig zurückgelegt. — Seit 1847 hat dann Pöppelmanns Schöpfung durch Sempers Galeriegebäude einen Abschluß gefunden.

In prägnanter Weise wird Pöppelmanns Leistung ihrem besonderen Bau-



Der Festung in Dresden.

programm gerecht: es ist die phantastische Pracht der Bühnenarchitektur, gemäßigt durch eine einfache, klare und für den gegebenen Zweck überaus glückliche Grundrißdisposition. In den Portalgebäuden entfaltet sich vielleicht das höchste Maß dekorativen Reichtums, welches die abendländische Kunst überhaupt entwickelt hat; aber dieser Reichtum ist beherrscht durch seines Empfinden für Massengliederung; die unvergleichliche Phantastik der Dekoration ist es durch das hohe Schönheitsgefühl des Künstlers. Ich möchte absichtlich nicht von „Champagnerrausch“ und in ähnlichen poetischen Ausdrücken reden, welche so gern diesem Bauwerk gegenüber gebraucht werden, aber doch nur den Zug genialer Phantastik betonen, der ja unverkennbar im Zwingerbau lebt; denn man soll nicht vergessen, daß doch erst die am Reißbrett sorgfältig abwägende Künstlerkraft jenen Schein von Phantastik erzeugt hat; daß hinter dem bunten Wirbel der Formen ein weiser, jedes dekorative Stück an seinen rechten Platz bringender Künstler steht, der die gerufenen Geister bis zu dem kleinsten Kobold herab mit seinem Willen beherrscht und leitet. Und wie unbedingt schön sind zugleich viele Details für den, der die Schönheit nicht nur in einem bestimmten Baustil sieht!

Wo aber nahm Böttgermann seine besondere Formgebung her, von der die Abbildung eine ungefähre Andeutung geben mag? Welches sind ihre Voraussetzungen in der allgemeinen Entwicklung? — Sein Vorbild ist in erster Linie, wie schon betont, das malerische römische Barock! Von diesem kommt das Auf- und Abwogen der Glieder, das Krümmen, Biegen, Schwingen, die Phantastik des Aufbaues, die Vorliebe für die bewegte Silhouette. Aber der Meister kennt zugleich die französische Entwicklung: das Louis XIV. und die Régence. Daraus weist die Verwendung der „Culots“, der eigenartigen jonischen Säulen; selbst die ganze Gliederung der langen Galerien ist nach französischen Vorbildern komponiert. Das Louis XV. jedoch, das Rokoko, hat, wie schon die Chronologie ergibt, mit dem Zwingerbau nichts zu thun! Die Häufung des Dekors endlich, die eigenartige Behandlung desselben, die köstlichen blumengefüllten Vasen, die Wappentiere, die originelle Bildung der Gesimse: das alles ist spezifisch Böttgermannscher Geist. Und der Individualität des Künstlers wird man auch die eigenartig barocken Dachkuppeln der Portale mehr zuzuschreiben haben, als etwaigen indischen Einflüssen; wenn schon es bekannt, daß August sich gelegentlich mit indischen Architekturen beschäftigte.

Der rücksichtslose Individualismus dieses Werkes, dessen Eigenart gegenüber die Kraft der übrigen Dresdner Meister versagte, rief in naturgemäßer Reaktion die Opposition dagegen wach. Schon der zeitlich nächste Schloßbau, das heutige „Japanische Palais“, zeugt davon. Ursprünglich errichtete hier Böttgermann für den Grafen Flemming ein Schloß in bescheidenen Formen. Später kaufte es der König, für den es 1729—1741 durch den Erbauer und Longuelune zur heutigen Gestalt umgeändert wurde. Auf Böttgermann geht bei diesem Umbau vielleicht die Dekoration der Gartenfront und des Hofes mit seinen grotesken Japaner-Hermen zurück, auf Longuelune, einen französischen, später in sächsische Dienste übergetretenen Architekten, die Straßenfassaden mit ihrem ganz pariserischen Haupttrifakt. Jedenfalls ist hier die Gesamtanlage mit den vier Eck- und den entsprechenden Mittelpavillonen, den gebrochenen Dächern, den im Stichbogen geschlossenen Fenstern schon völlig in französischem Geiste gedacht. Zu ihr paßt die malerisch barocke Dekoration in Hof und

Garten nicht mehr recht: vornehmer als sie wirkt die Straßenfront mit ihrem energischen, klassische Reigungen verratenden Vorbau (vergl. Fig. 332). Sie ist der erste monumentale Ausdruck der neuen, mittlerweile zur Herrschaft gelangten Geschmacksrichtung!

Interessante Aufklärung über diese sich vollziehende Abkehr von der Pöppelmannschen Richtung in Dresden giebt ein neues, nach dem Regierungsantritt Augusts III.

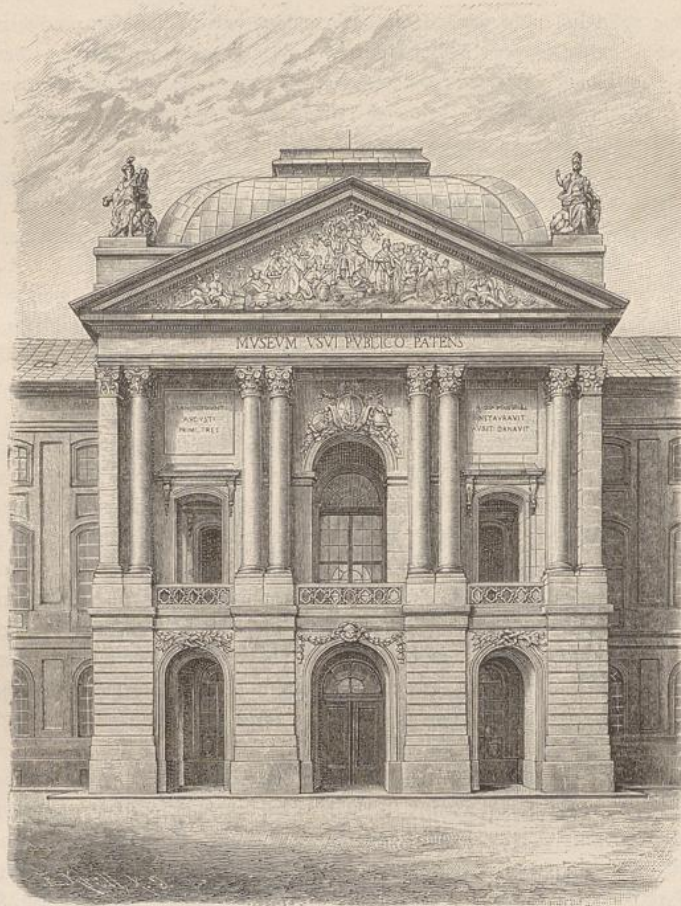


Fig. 332. Mittelteil der Front des Japanischen Palais in Dresden.

(1733) „wegen der unter den Architekten eingerissenen Mißwirtschaft und Willfür“ erschienenenes Baureglement. Es heißt dort: „Wir wollen, daß künftighin bei allen neu aufzuführenden Palais und anderen Bauten . . . darauf gesehen werde, daß an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas Nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zierraten nicht Überflüssiges . . . sich eingerichtet finde, daß . . . die Architektur durch die gegebenen Zieraten nicht verdunkelt noch unterdrückt werde . . . Und da wir glauben,

daß auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solche bis dahin hier und da angebracht worden, wegleiben können, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren man zu benanntem Zwecke benötigt ist, stets den allergehistestesten Leuten verbunden werden" (Schumann). Solche Anschauungen bedeuten den Sieg des Pariser Klassizismus der Außenarchitektur über das römische Barock. Pöppelmanns Kunst erhält durch den neuen König ihre offizielle Beurteilung! — Der Meister überlebte diese Wendung des Geschmacks nicht lange; drei Jahre später war er tot (1736). Nur einmal noch tritt das römische Barock unter August III. in entschiedener Weise hervor, und zwar auf dem Gebiet, auf dem es vornehmlich zu Haus, im Kirchenbau: die so glückliche malerische Dekorations-Architektur der Hofkirche Chiaveri's widerspricht in jedem Punkte der Tendenz jener neuen Banordnung!

Diese leitet die französische Richtung ein, zu deren Gefolgschaft das Rokoko der Innendekoration gehört. Der wichtigste Vertreter dieses Stiles ist in Dresden Knöffel (1686—1752), der u. a. für den Grafen Brühl in der Stadt dessen Palais (1737) und auf dem Lande die Schlösser Nischwitz und Pförthen erbaute, für den König die von Pöppelmann für den Grafen Waderbarth begonnene Anlage von Großsedlitz weiter führte und ebenso auch das vom Baudirektor von Raumann begonnene Hubertusburg. Aber nur wenige hervorragende Werke des Rokoko sind heut noch in Dresden und selbst auf dem Lande erhalten, das meiste ist schon in den Nöten des siebenjährigen Krieges zu Grunde gegangen.

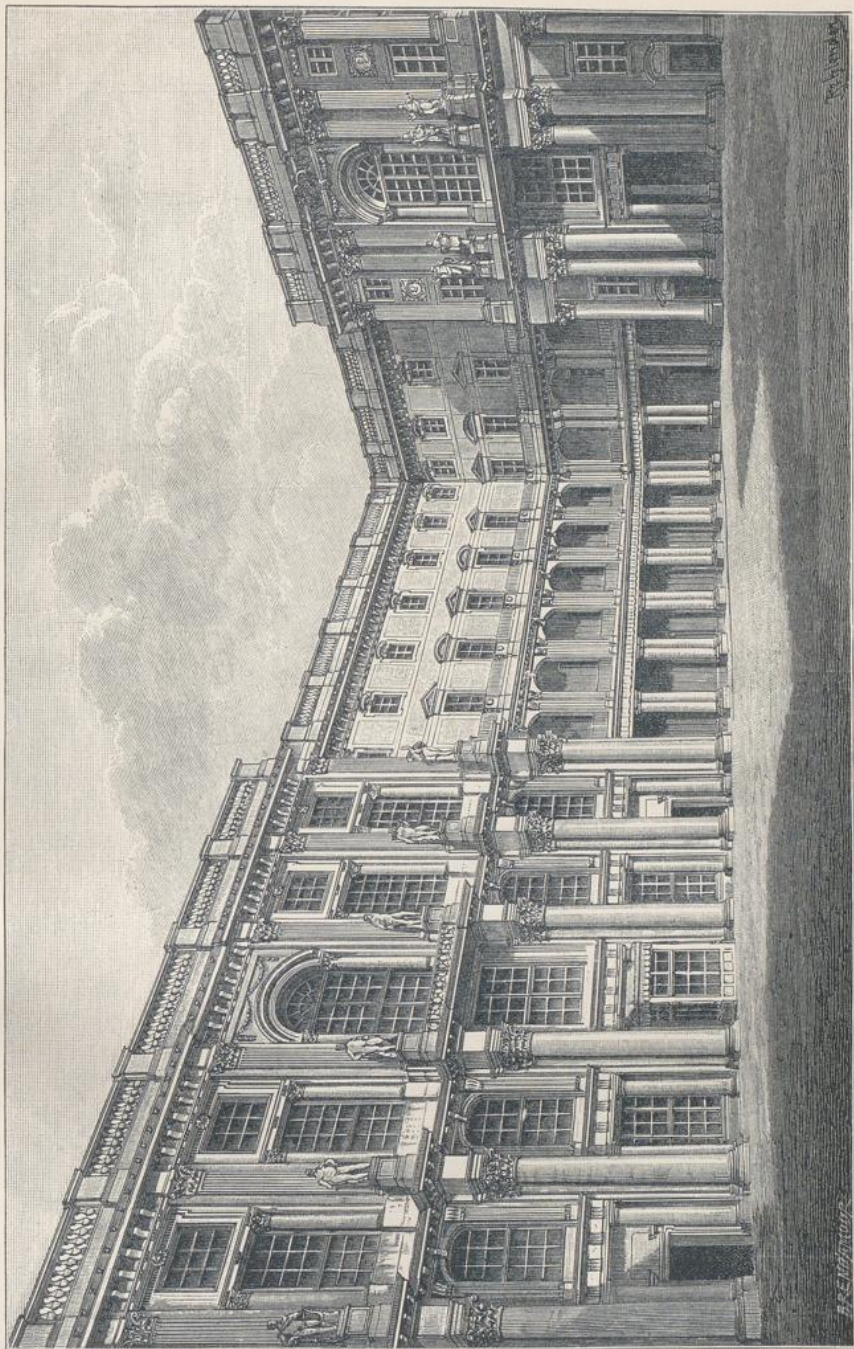
Auf diese jüngere, in den maßvollen französischen Architekturformen gebildete Generation wirkt die geräuschvolle Pracht der Pöppelmannschen Kunst geradezu abschreckend. So bildet sich in Dresden früher als anderswo in Deutschland eine kampflustige Opposition des Klassizismus gegen die phantastisch-malerische Richtung heraus. Ihr Hauptträger ist Friedrich August Krubjaciüs (1718—1789), der bereits im Jahre 1745 als Vorkämpfer jenes französischen klassizistischen Purismus, wie ihn die Cordemoy und Blondel als Schriftsteller repräsentieren, literarisch auftrat. Ein späterer Aufenthalt in Paris bestärkt ihn noch in dieser Richtung. Waren ihm 1745 noch die Hauptvertreter des französischen Rokoko in Deutschland, G. W. von Knobelsdorff und der in Berlin beschäftigte Bildhauer und Dekorateur Wilhelm Nahl Vorbilder, so liefert er 1767 bereits zur Kunstausstellung in Dresden einen Palastentwurf ohne jedes schmückende Beiwerk: es sollte damit der Beweis geliefert werden, „daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und Ebenmaßes ausgeübt wird, auch ohne die Beihilfe der Bildhauerei und Malerei schön und einnehmend sein kann.“

Aber das künstlerische Können hielt mit der Energie seiner künstlerischen Überzeugungen nicht Schritt. So leitet er nach dem älteren Vorgang von Italien und Frankreich nun auch in Deutschland die Reihe jener theoretisch gebildeten Architekten ein, die ohne eigene große Schaffenskraft durch Schrift und Lehre bedeutungsschwer für die Entwicklungsgeschichte werden. Sein Hauptwerk, das „Landhaus“ (1774—75), ist kaum weniger barock als die Werke seiner unmittelbaren Vorgänger, die klassische Reinheit zeigt sich vorerst als bloße Nüchternheit und Knappheit der Details, die klassische Ruhe als öde Größe der Abmessungen. —

In demselben Jahre 1696, wo Fischer in Wien den Plan für Schönbrunn entwirft, zeichnet Andreas Schlüter in Berlin den für das spätere Königschloß. Er war im Jahre 1694, wohl im Hinblick auf die ziemlich gleichzeitig begründete Akademie der Künste, von Warschau berufen worden; aber damals hatte er sich noch nicht als Baukünstler versucht; nur von seiner Thätigkeit als Bildhauer ist in seinem Berufungspatent die Rede. Seine erste architektonische (noch ziemlich unbedeutende) Leistung ist das Schloßchen Liegen(Charlotten)burg bei Berlin, welches er im Jahre 1695 für die Kurfürstin Sophie Charlotte errichtete, der Mittelbau des heutigen durch Cosander von Goethe sehr vergrößerten Baues, ohne den Turm. Eine Reise nach Italien, die er zum Ankauf von Gipsabgüssen für die Akademie machte, erst reifte sein Talent. Dort interessierten ihn die Bauten der Michelangelo'schen Schule offenbar am meisten. Unter deren unmittelbarem Einfluß entsteht sein Projekt für das Berliner Schloß. Allmählig aber gewinnt wieder die in dieser Stadt fast zum Heimatsrecht gelangte holländische Richtung Herrschaft über ihn. Das Projekt zu seinem „Münzturm“, jenem im Anschluß an den Schloßbau 1701 gezeichneten Glockenturm, dessen Sinnen bekanntlich Schlüters Entfernung von der Bauleitung zur Folge hatte, geht bereits wieder auf holländische Vorbilder zurück. Ebenso zeigen die kleinen Privatbauten, die Vorstadtvilla für den Herrn von Kamecke (1712) (heute in die Loge Royal York*) eingebaut), und das ihm zugeschriebene Haus in der Wallstraße, wie der bürgerlich kleine Geist analoger holländischer Bauten Schlüter wieder beherrschte. Durchaus holländisch ist auch die Kanzel in der Marienkirche im Wurf des Ganzen gedacht, während das Detail vielfach Schlüters Individualität aufweist. Konsequenter als der Meister selbst halten die Schüler an den Formen des Schloßbaues fest! Martin Böhme, der als Nachfolger Cosanders 1713—1716 das große Werk wieder in den Formen des ersten Meisters vollendet, und Paul Decker (1677—1713), der bayreuther Hofarchitekt, der, zu keiner größeren Bauausführung berufen, sein künstlerisches Können in einem großen Kupferstichwerke, dem „Fürstlichen Baumeister“, niederlegte. In ihm hat er der Schlüterschen Richtung ein Denkmal errichtet, das zwar phantastisch wild ausartet, aber trotzdem den Stempel der hohen Genialität des Meisters, seines zwingenden Einflusses auf die Schüler trägt: was Decker vorbringt, sind bis in die Details hinein Schlütersche Schulanschauungen, denen oft genug Skizzen des Meisters zu Grunde liegen mögen.

Schlüters erstes Projekt zum Schloßbau bot einen nahezu quadraten Hof, um den, durch vier Mittelrisalite unterbrochen, eine doppelte Arkadenreihe lief. In jedem der Risalite eine Doppeltreppe und dahinter je ein großer Saal. So wurde der 1697 begonnene Bau bis 1701 fortgeführt, als der König die Vergrößerung desselben forderte: die Mode werdende Vorliebe für langgedehnte Zimmerfluchten sollte auch hier mehr zum Ausdruck kommen. Schlüter half sich, indem er den vierten, noch nicht in Angriff genommenen Flügel strich, und statt seiner eine ganz durchbrochene Doppelloggia, etwa nach Art der im Palazzo Borghese in Rom den Abschluß des Hofes bildenden, anordnete und die Längsachsen durch Einführung eines Vorhofes verlängerte. Nachdem aber 1706 Cosander die Bauleitung übernommen, erfolgte eine nochmalige Verlängerung des Schlosses durch Anordnung einer jener französischen Galerien am Ende des bis-

*) Einzelne Details der Front nach der Dorotheenstraße stammen erst von einem Umbau aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.



Königliches Schloß in Berlin; Ansicht des zweiten Hofes.

herigen Traktes der Festräume. — Die Hauptfronten öffneten sich nach Schlüters Absicht mit zwei großen, in der kolossalen (sog. römischen) Ordnung gehaltenen Portalrisaliten gegen die damalige Stadt (Schloßplatz), mit zwei korrespondierenden, aber leichter und phantastischer gehaltenen Vorlagen gegen die Gartenfront. Als Cosander später den Haupteingang, ungeschickt genug, an die Schmalseite verlegte, auf die überhaupt keine Straße mündet, wählte er als Portalbau eine Kopie des Konstantinsbogens in Rom; aber er verstand fein, an sich großartiges Motiv nicht harmonisch dem Bau einzufügen.

Schlüters allgekanntes Werk bietet die Blüte der Barockarchitektur Deutschlands! Nirgends wieder sind die verschiedenen Stilrichtungen der Zeit zu so harmonischer Verbindung verschmolzen, zu einem Werke von so vornehmer Größe und solchem Ebenmaß der Teile. Vielerlei im Norden bisher Fremdartiges trifft hier zusammen: an den Palazzo ducale in Modena, an Palazzo Madama und Aste in Rom wird man erinnert; aber auch Anklänge an den Perraultschen Louvrebau scheinen aus den Portalen des inneren Hofes zu sprechen und Einflüsse der Innenarchitektur Danzigs, der Stadt, in welcher der Meister seine Lehrzeit durchgemacht, aus einzelnen Teilen der inneren Ausstattung. All diese Vorbilder aber sind doch nur die Bodenmischung, aus der die individuelle, in diesem seinem Hauptwerke völlig harmonische Kraft des großen Künstlers erwächst.*)

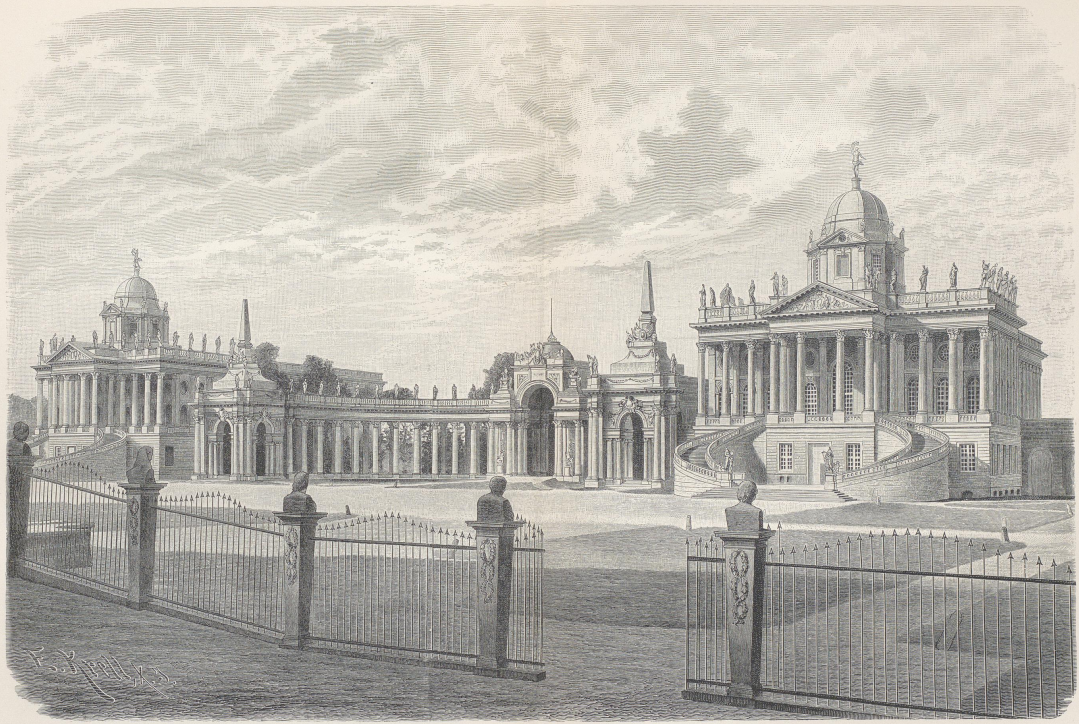
Der schnelle Untergang der Schlüterschen Schule in Berlin ist durch die politischen Verhältnisse herbeigeführt, denn mit Friedrich Wilhelm I. gelangt die holländische Richtung wieder zur Herrschaft. Der König, welcher Schlütersche Holzschnitzereien weiß lackieren ließ, weil dies „reinlicher“ sei, hatte für das Wesen des prunkvollen Barocks kein Verständnis. Seine Eigenart zeigt sich vorteilhafter auf dem Gebiete des protestantischen Kirchenbaues. — Mit Friedrich dem Großen zieht dann das Rokoko in Berlin und Potsdam ein. G. W. v. Knobelsdorff (1697—1753), ein Mann von selten feinem Geschmack, ursprünglich Artillerieoffizier, der sich der Malerei und Architektur zugewandt, und auf Friedrichs Veranlassung Paris besucht hatte, ist der Hauptträger der neuen Richtung. Mit Geschick ist sie schon unter dem Kronprinzen vorbereitet worden; überall sind, sobald Friedrich zur Regierung gelangt, die tüchtigen Kräfte an der rechten Stelle. Der Ausbau des Stadtschlosses zu Potsdam, die Errichtung des „Neuen Flügels“ in Charlottenburg, des Opernhauses in Berlin, des Schlosses Sanssouci sind

*) Die obige Darstellung der Thätigkeit Schlüters ergänzt sich mit der meines Freundes Direktor Dr. Vode in dessen „Geschichte der deutschen Plastik“. Er zuerst ist zu der von mir geteilten Überzeugung gelangt, daß Schlüter vor seiner Berufung nach Berlin nur als Bildhauer gearbeitet habe. — Die Ermittlung des zweiten Schloßbauprojektes ergab sich durch Maueransätze, welche erst bei der jüngsten Restauration des inneren Hofes beseitigt wurden.

Für die italienische Reise Schlüters sind bisher urkundliche Beweise nicht beizubringen gewesen. Dies allein darf als Rechtfertigung für die Mitteilung der Notiz gelten, daß ich im Jahre 1868 bei Gelegenheit meiner frühesten Studien in den Berliner Archiven eine Nachricht gefunden, die ich in folgender Weise excerpierte: „an Schlüter zum Ankauf von Gipsabgüssen in Italien 3(4)00 Thaler“ — ohne doch die Quelle zu verzeichnen. — Dem Scharfblick von Cornelius Gurlitt ist es zu danken, daß wir heut nicht mehr das Projekt für den „Königsplatz“ in Berlin, wie es Broebes gestochen, Schlüter zuschreiben. Auch hat Gurlitt zuerst in Deutschland den Doppelnamen Cosanders von Goethe richtig erklärt. Er selbst freilich nennt sich in den Akten nur: von Cosander.

die Hauptwerke Knobelsdorffs. Auf die Bedeutung, welche dieselben in der Geschichte der Stilentwicklung haben, wurde schon Seite 390 u. 392 hingewiesen. Nach Knobelsdorffs frühem Tode treten dann schwächere Kräfte an die leitende Stelle. Als gemeinsame Arbeit solcher Männer entsteht das Neue Palais im westlichen Teil des Parks von Sanssouci, zu dem bereits 1754 der Hamburger Joh. G. Biring die Pläne entwarf, das aber erst 1769 mit Einfluß der „Communs“ fertig wurde. Im Innern bietet es noch immer ein glänzendes Zeugnis vom hohen Kunstvermögen der Dekorateurs dieser Periode: an Phantasiefülle, Schönheit der einzelnen Motive und Reichtum des Schmuckes sogar allem Früheren überlegen, aber ihm nicht mehr gleich an Sorgfalt und Liebe der Durchführung. Am Äußeren ein Konglomerat aus englischen und holländischen Vorbildern mit leisem Hineinspielen klassizistischer Motive: unverkennbar großartig in der Gesamterscheinung; aber man vermißt die klar und zweckdienlich schaffende Kraft großer Meister. Fehlt doch dem Werke das sonst so ungern entbehrete große Schmuckmotiv eines Haupttreppenhauses und sogar ein Hauptportal!

Mit der letzten Wendung des Stiles, dem Eintreten des Klassizismus, erscheint dann in Berlin wieder ein originell schaffender Künstler. Karl v. Gontard aus Mannheim (1738—1802) ist es, der zuerst in den eben erwähnten „Communs“ des Neuen Palais den Klassizismus in der Mark heimisch macht. Ein Franzose Jean Legeay, 1754—63 in Berlin tätig, hatte den ersten Entwurf für diese monumental gedachten Wirtschaftsgebäude des Haupt Schlosses gemacht. Gontard lieferte einen anderen, der zur Ausführung gelangte. Er giebt zwei große Gebäudkörper mit Freitreppen und Kuppeln, verbunden durch eine von mittlerem Triumphthor durchbrochene Arkade: ein ebenso monumental gedachtes als zierlich elegantes Werk von etwas theatralischer Pracht, aber noch frei von jener dem Stil in seiner weiteren Entwicklung so häufig eigenen Plumpheit. Der Künstler verleugnet eben hier die Schule nicht, welche er in Paris unter dem jüngeren François Blondel durchgemacht, zu deren Lehren dann die Eindrücke einer großen Studienreise durch Italien, Sizilien und Griechenland kamen. Einseitiger bereits wird Gontards Klassizismus in den beiden schon erwähnten Schmucktürmen, welche seit 1780 den kleinen Kirchenbauten Friedrich Wilhelms I. auf dem Gendarmenmarkt in Berlin vorgelegt wurden. Nach Friedrichs des Großen Tode entwarf der Meister für dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm II. dann noch das „Marmorpalais“ im Neuen Garten bei Potsdam (1786—96), aber schon im Jahre 1788 wurde er in der Bauleitung durch Joh. Gotthard Langhans ersetzt. Das Marmorpalais ist ein interessantes Werk an der Wende zweier Zeitalter. Noch spricht aus ihm der zierliche französische Klassizismus Gontards, wie ihn die „Communs“ und ebenso in Berlin dessen graziose Kolonnaden an der Königsbrücke (1777) zeigen; daneben aber regt sich an denselben Bau, wenn auch noch nicht ästhetisch abgeklärt, jenes ernstere Ringen nach Verständnis der Antike, das an der Schwelle unsres Jahrhunderts vornehmlich in Berlin seine Stätte findet. Lehrreich für das erste Aufkommen der antiquarischen Studien in dieser Stadt ist auch die bereits dreizehn Jahre früher (1773) unter unverkennbarem Einfluß des Pantheons in Rom nach Plänen des schon erwähnten Franzosen Legeay vollendete St. Hedwigskirche mit ihrer als Pseudoprostylos gebildeten Front und dem vollen Halbbrund der Kuppel. —



Die Communs am Neuen Palais bei Potsdam.

Reifer als im Marmorpalais tritt der Einfluß der Antike, und zwar der griechischen Antike, in Langhans' gleichzeitigem Brandenburger Thor in Berlin (begonnen 1793) hervor. Dem Gedanken nach eine freie Reproduktion der athenischen Propyläen, zeigt dies Werk in den Details zwar vielfach noch die Formgebung des Popsklassizismus; aber aus dem Wurf des Ganzen spricht doch bereits ein wesentlich anderes Verständnis für das antike Baugesühl, als dies bis dahin in Deutschland zu Tage getreten: Das „Brandenburger Thor“ ist ein entschiedenes, wenn auch noch unklares Zeugnis jener neuen, in der Berliner Architektenwelt zuerst Fuß fassenden Bewegung.

Durch eine Anzahl litterarischer Publikationen war der Welt bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntnis der griechischen Monumente wieder erschlossen worden. Damit aber hatte sich allgemach den Denkenden unter den Künstlern das Bewußtsein von der Unzulänglichkeit des bisherigen immer mehr in Schematismus und „Kunstgesetzen“ erstarrenden Klassizismus aufgebrängt. Denn aus den Sammelwerken der Leroy, der Stuart und Revett wehte es diesem Doktrinarismus gegenüber wie erquickende Frühlingsluft entgegen: hier war zum erstenmale rein hellenische Kunst, hellenische Kunst aus der herrlichsten Periode ihrer Entwicklung — und siehe da, sie war so ganz anders als die Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts das Wesen der Antike rekonstruierten. In diese neu erschlossene Welt sich vertiefen, in ernstem Ringen, in entsagungsreichem Studium sich ihren Geist zu eigen machen, unabhängig vom Zwang der Regeln; das ist das Ziel, welches sich nun um das Ende des Jahrhunderts einer Reihe hoher Geister als einzige Retterin aus der Not offenbart. So stellen vor allem Christian Wenck und Friedrich Gilly ihrer Zeit die Aufgaben. Im Sturm der Revolution waren die alten künstlerischen Ideale verloren worden; freilich hatte man bereits im achtzehnten Jahrhundert, wie wir gesehen, die Anfrage bei der Antike gestellt; aber es war das in ähnlich äußerlicher Weise geschehen, wie die Revolution es für die Regeneration des politischen Lebens gethan; der Erfolg war beidemal der gleiche: ein Mißlingen.

Nun trat mit der wiedergewonnenen Kenntnis der hellenischen Kunst ein neues befruchtendes Element in die Entwicklungsgeschichte der Baukunst.

Damit beginnt eine neue Periode derselben!

