



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

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

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Die Bauten von 1580 bis 1630

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

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

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

DIE BAUTEN VON 1580 BIS 1630.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIE INNENDEKORATION.

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

Die Fortschritte in der inneren Einteilung des Bürgerhauses gegen-