



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Baukunst

Dohme, Robert

Berlin, 1885

Die Renaissance

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

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 allmäligen 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 Geseze, 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

schüchtern 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 Polisilo, 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 Urtheil 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 Kleeblattgewölbe 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 Duodezherzsherrn 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 Zentwiz und seiner bereits fünf Jahre früher ver-
schiedenen Gattin besitzen würde, wenn nämlich dies Denkmal unmittelbar nach dem

Ableben des Zentiviu 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 Maßwerkteilung des Fensters, die Statuen unter Baldachinen an den Leibungen, das gotische naturalistische Blattwerk bereits durchseht 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-

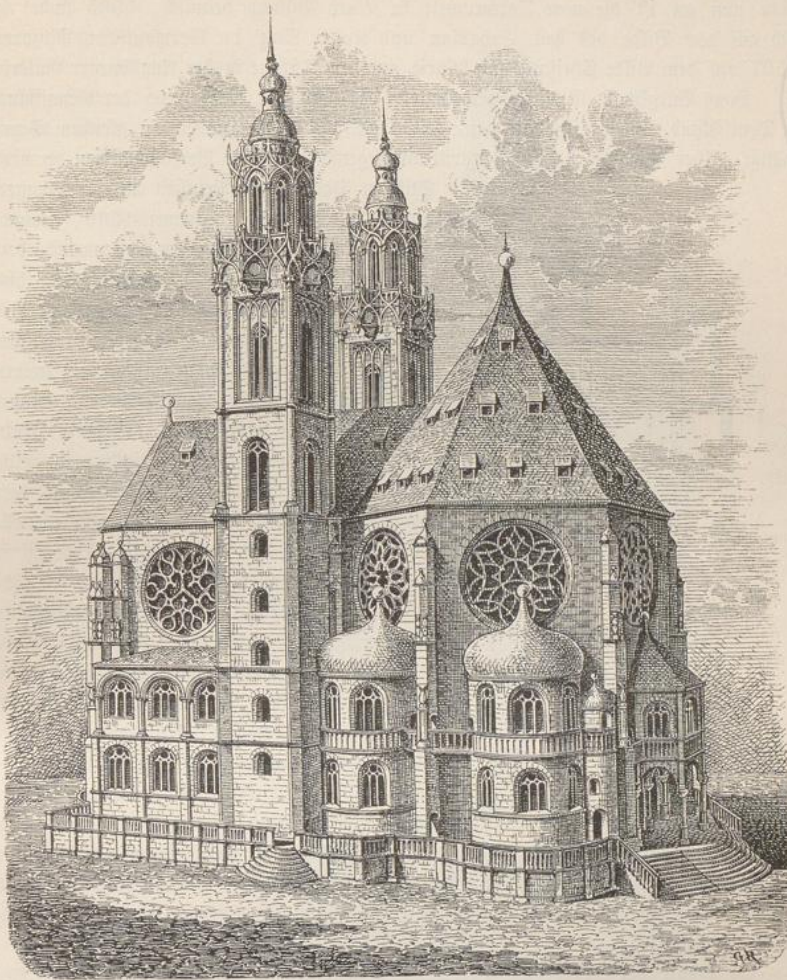


Fig. 242. Modell der Kirche zur „Schönen Maria“ in Regensburg.

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

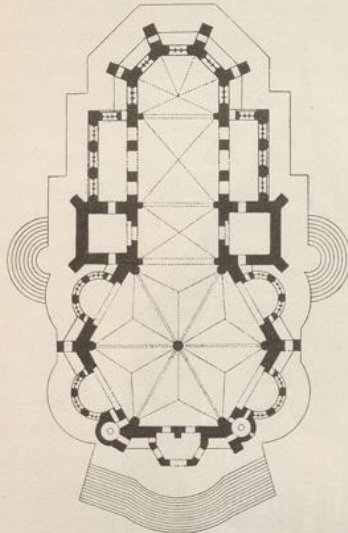


Fig. 243. Grundriß des Kirchenmodells zur „Schönen Maria“ in Regensburg.

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 Hineigung 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

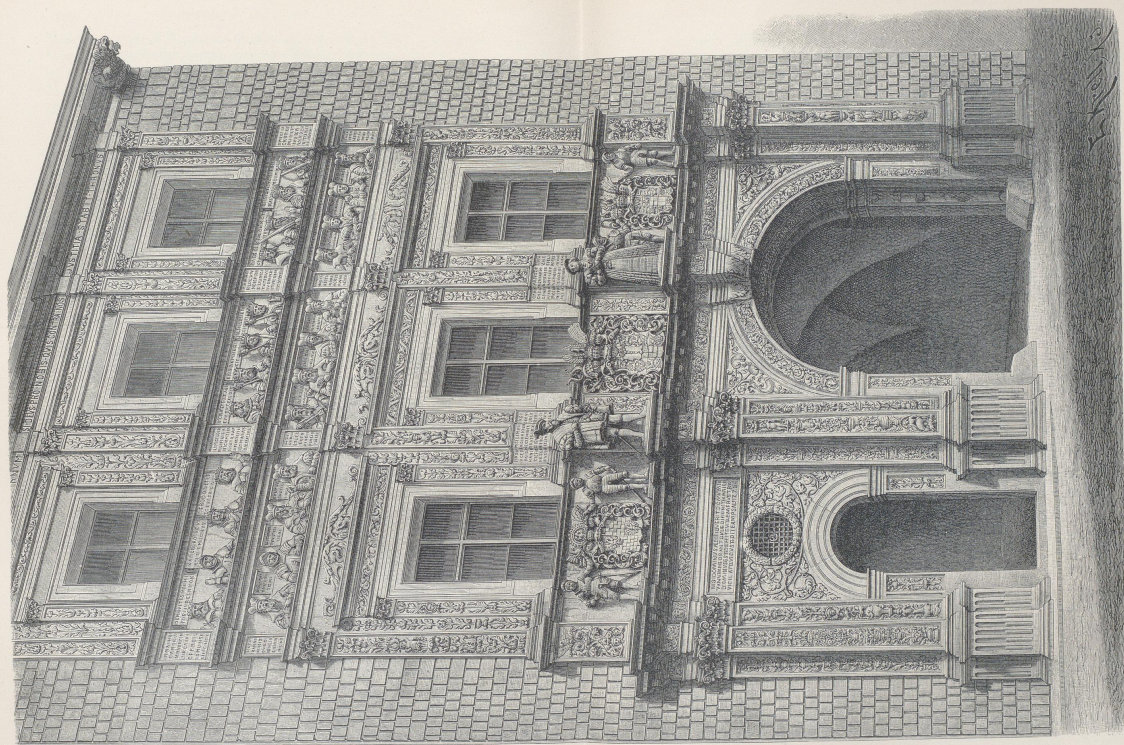


Fig. 244. Marktbrunnen zu Mainz.

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 Gasse des Palatinschloßes 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 lebhaftere 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 Grabschloß 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 Dombauhütte.

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

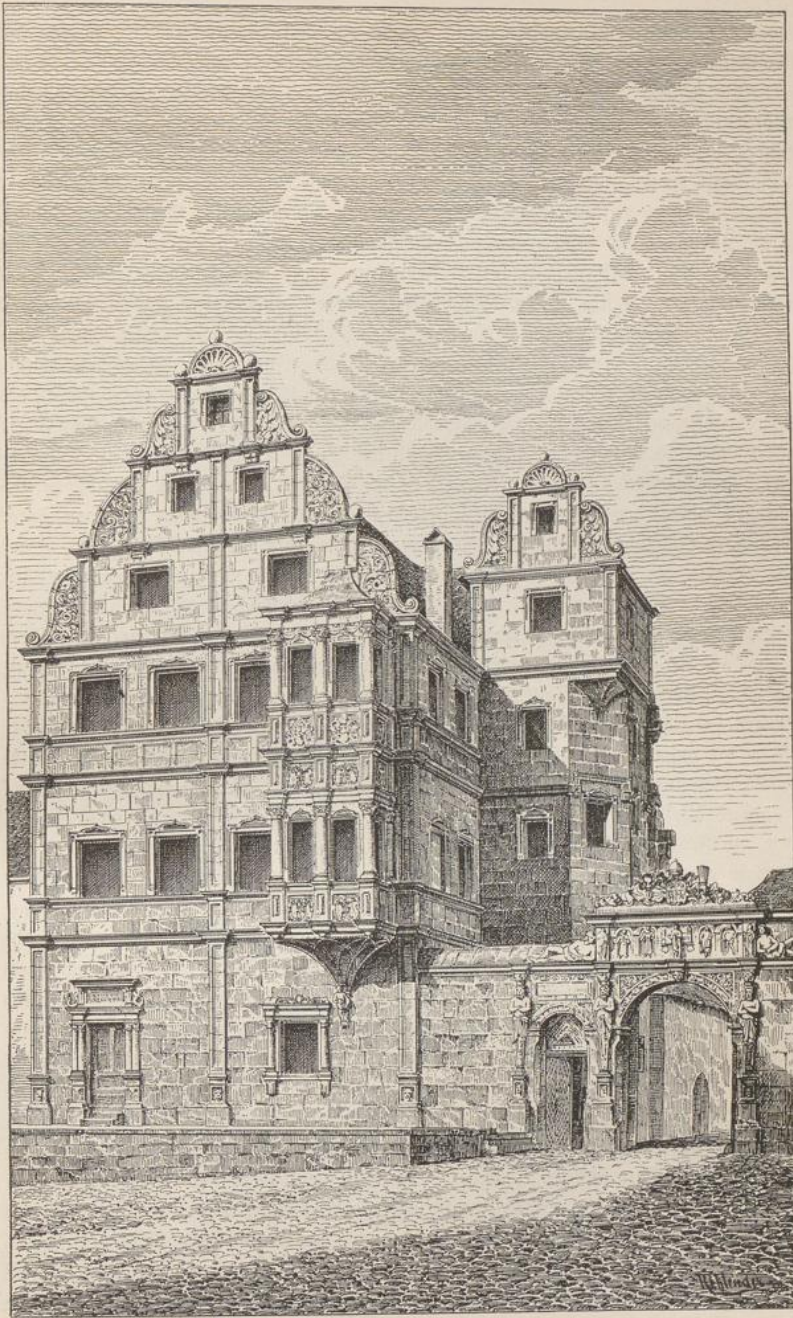


Fig. 246. Die alte Residenz in Bamberg.

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 Steinmetzen war nämlich entbrannt zwischen Jakob, als Vertreter der Annaberger Steinmetzenhütte, und Bastian Binder, dem Vorsteher der Magdeburger Mutterhütte, dem Vollender der dortigen Westfront des Domes. Jakob sprach seine Lehrlinge nach der Gepflogenheit des Meißener Verbandes schon mit vier Jahren frei, während die allgemeine Steinmetzenordnung, zu deren Anwalt sich Binder machte, eine fünfjährige Lehrzeit verlangte. Dazu kam noch, daß jener Bildhauer Franz zu Annaberg gegen alle Zunftregel, ohne selbst Steinmetzmeister zu sein, Steinmetzen bei seiner Arbeit beschäftigte. Das verbot Binder kraft seines Aufsichtsrechtes. — Die Steinmetzen 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, Kockkopf aus Görlich, Schickentanz, 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 Kockkopf und Schickentanz 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 Schickentanz 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 allwärts auftretenden Comastri 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

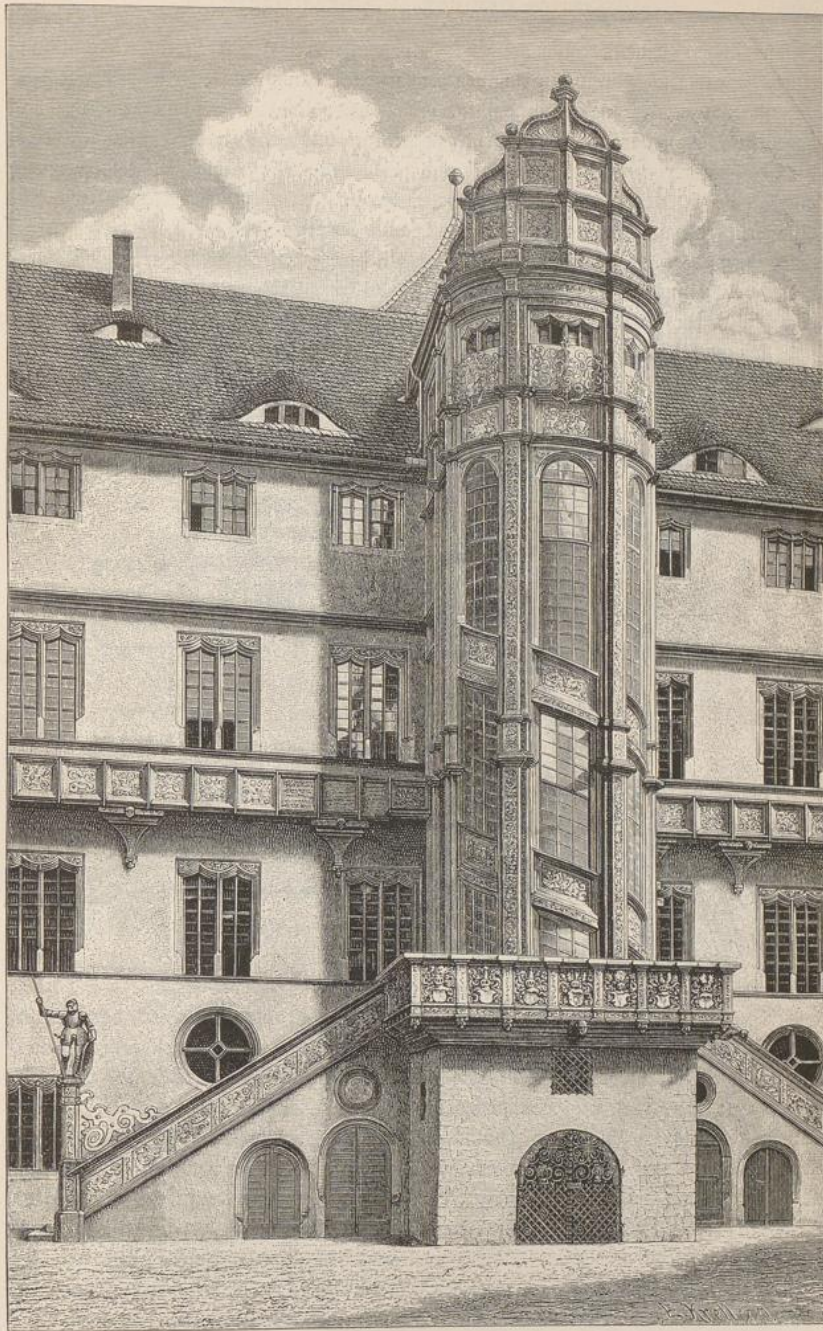


Fig. 247. Schloß Hartenfels in Torgau. Hofsaalbau.

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.

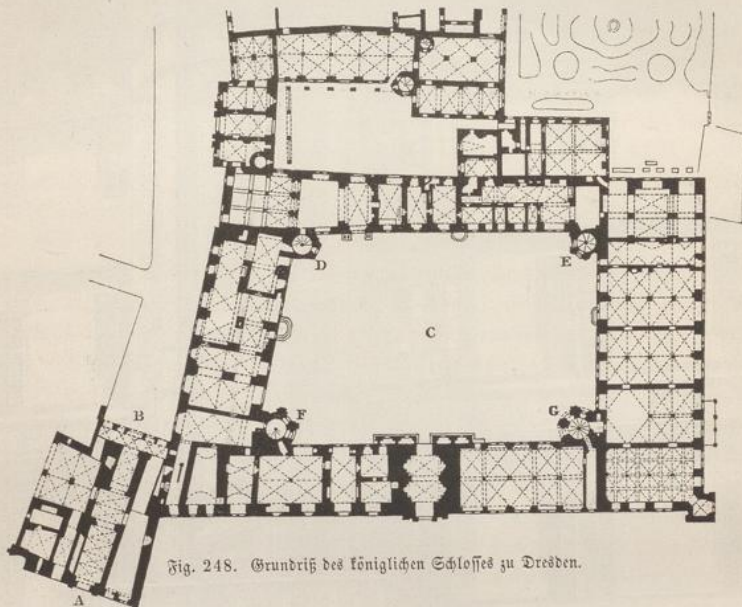


Fig. 248. Grundriß des königlichen Schlosses zu Dresden.

Das Treppenhaus 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 Riesenaal 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 Sansovino'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 Reibestraße 29. Das Streben desselben nach Anmut und Reichtum im Schmuck, nach malerischer Belebung der Flächen gewinnt hier ein architektonisches Knochengeriüst, 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 vorgeschobenste Punkt derselben. —

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

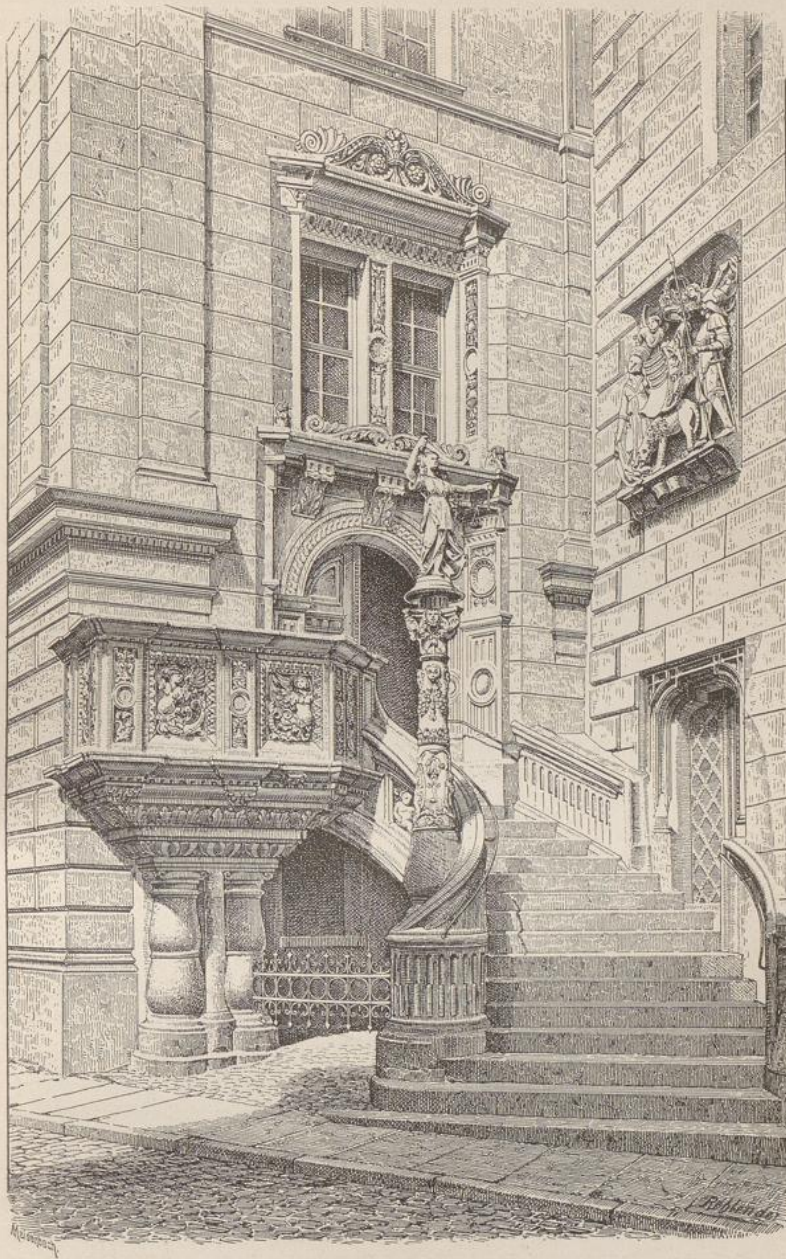


Fig. 250. Portal und Treppe am Rathhaus in Görlitz.

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!

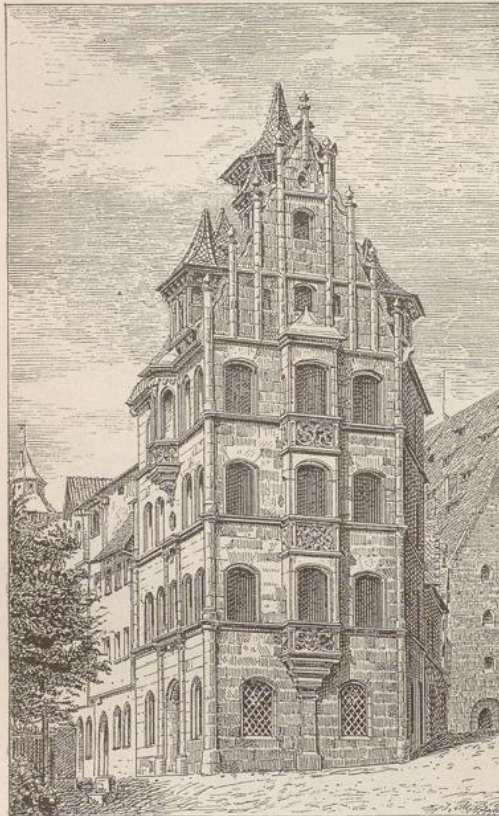


Fig. 251. Petersehaus in Nürnberg.

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), Petersehaus) die klassisch vollendeten, originellen Festungstürme (1555—68) Georg Ungers u. s. 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 Formensprache 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 allmählich

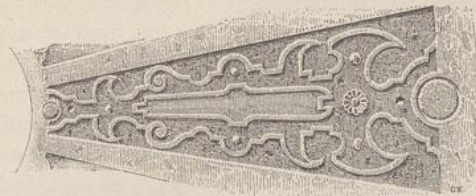


Fig. 254. Baden-Baden, Steinornament vom sog. Dagobertsturm.

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-

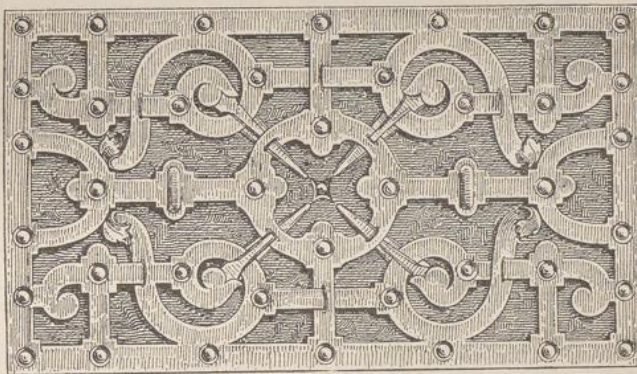


Fig. 255. Vom Marktbrunnen in Rothenburg a. d. T.

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.

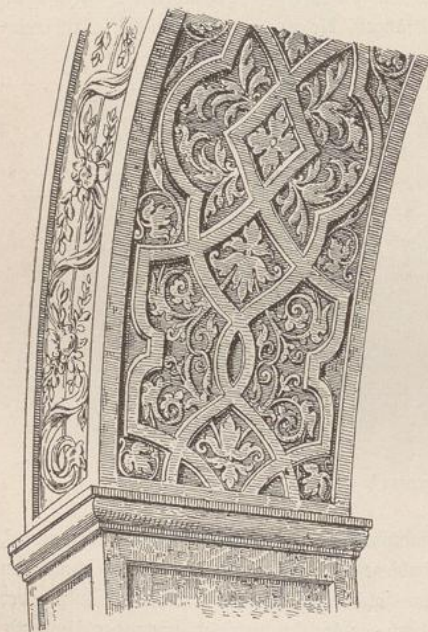


Fig. 257. Ornament vom Hauptportal des Ottoheinrichs-Baus; Heidelberg.

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

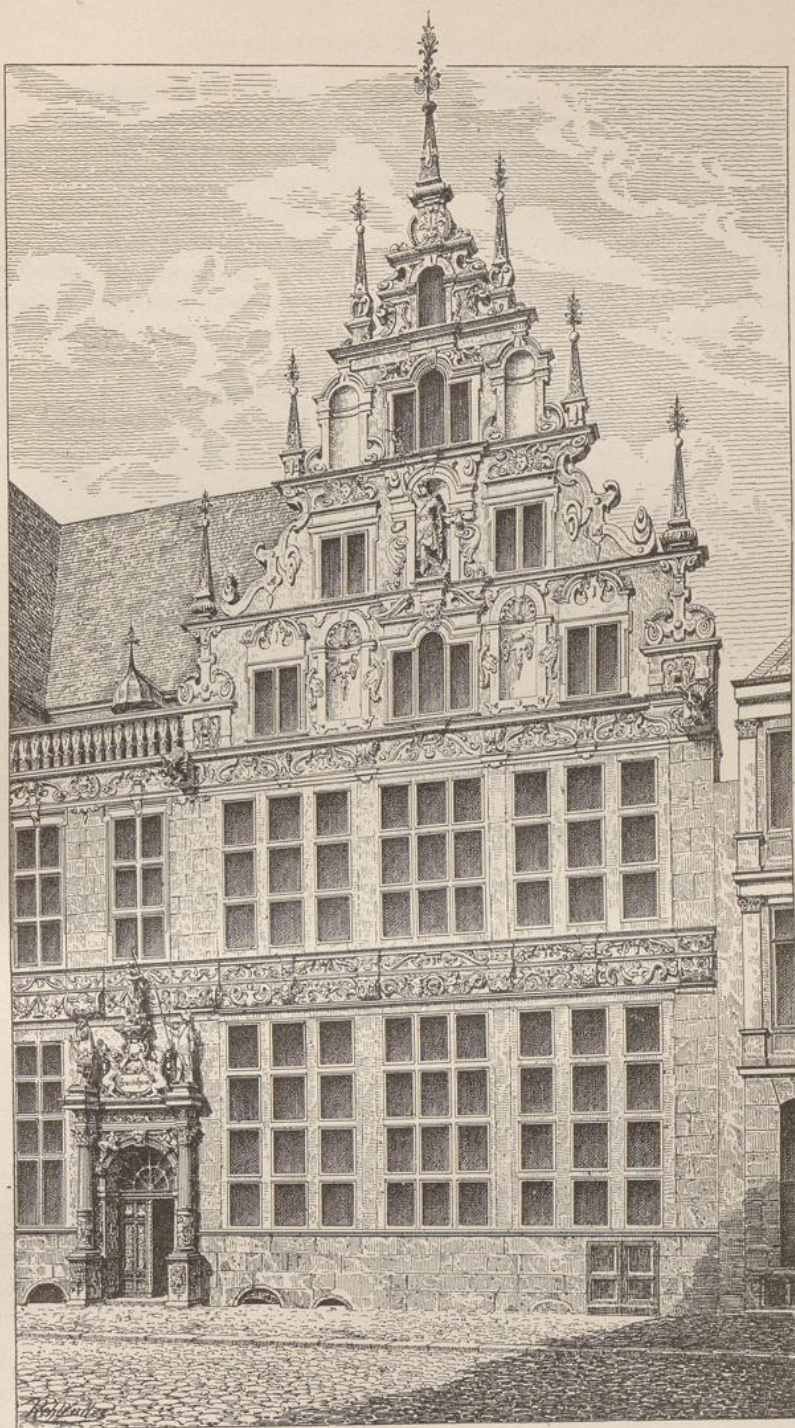


Fig. 258. Kramer-Amtshaus zu Bremen.

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.

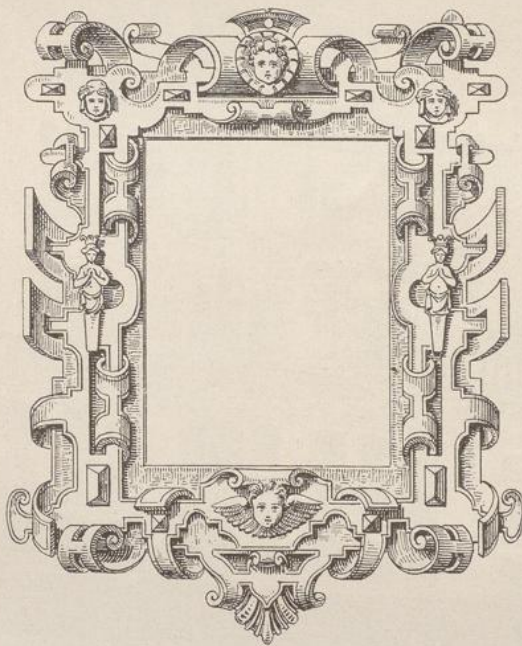


Fig. 259. Epitaphium auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg.

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 Frucht nur, 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

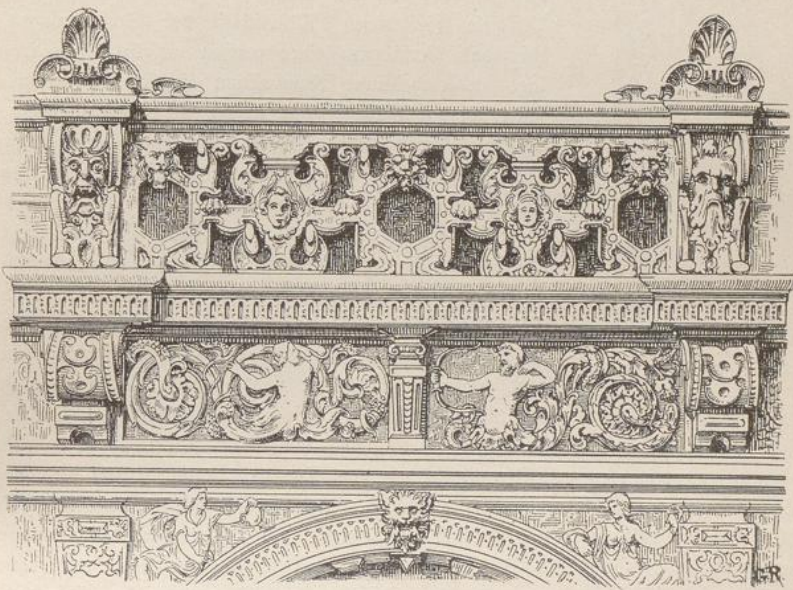


Fig. 260. Von der Vorhalle des Bremer Rathauses.

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.

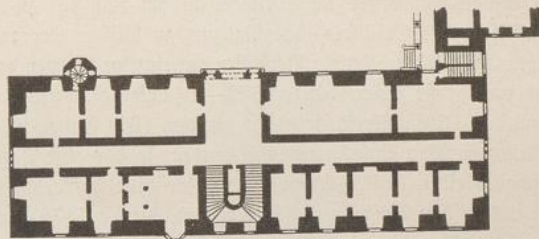


Fig. 262. Grundriß des Erdgeschosses vom Schloß zu Baden.
(Hauptflügel.)

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 Gottesau 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 Meise; 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



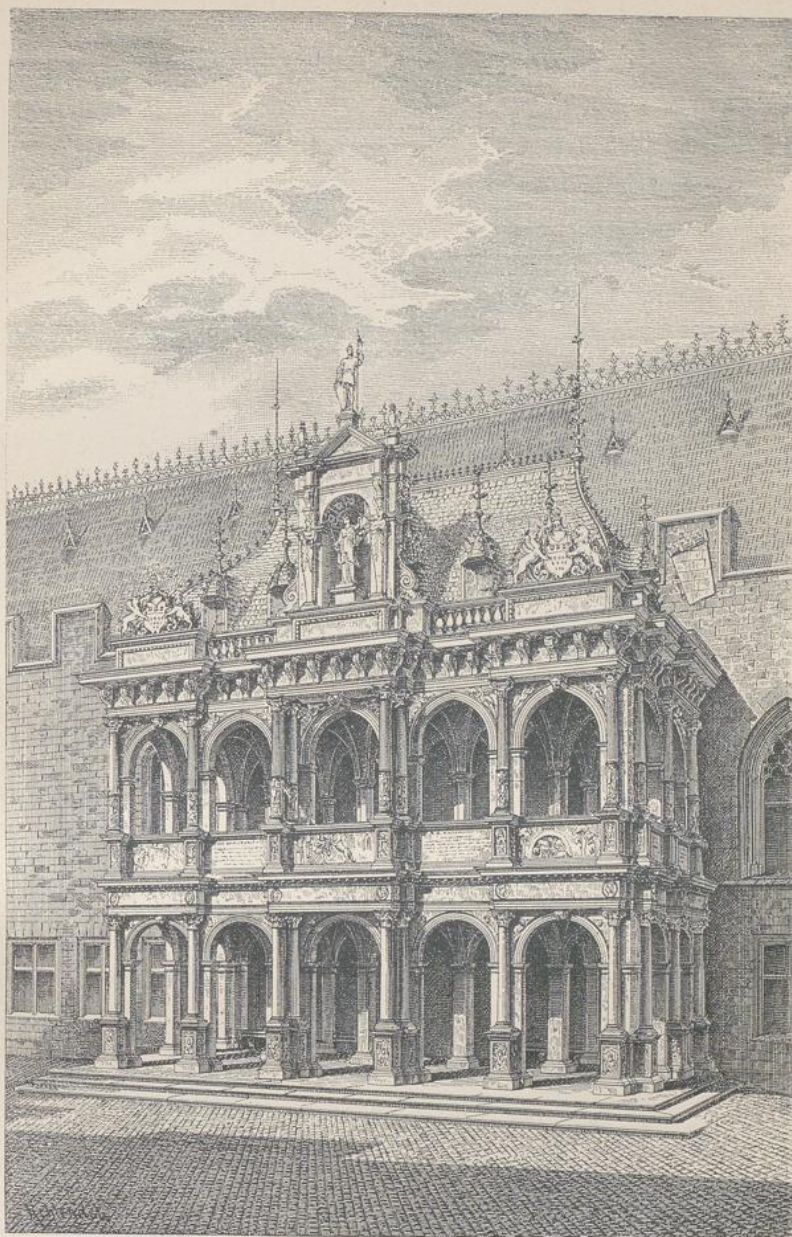
Fig. 263. Rathaus zu Regensburg.

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 Vernicke den Auftrag für einen neuen Entwurf erhielt, der dann auch Beifall fand und sofort in Angriff genommen wurde. Auch Vernicke'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 Rokkops 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 Gnsheim, 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.

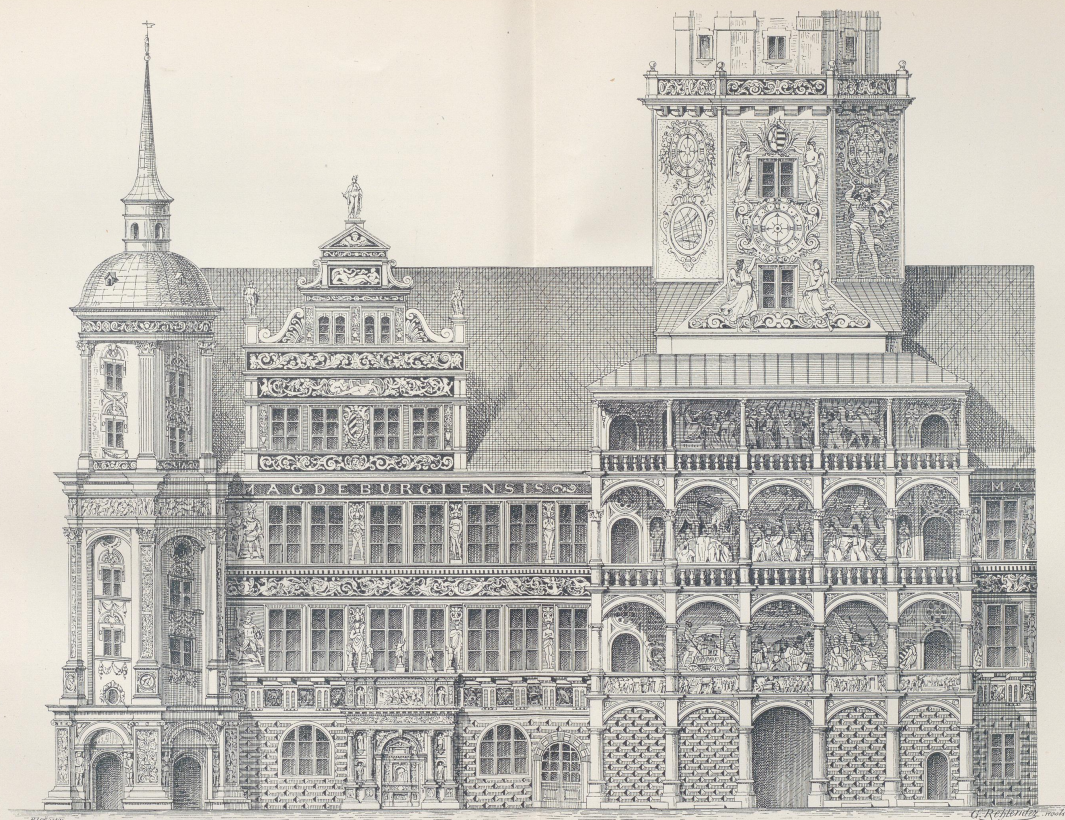
Zunächst die Portale. In der Frühzeit zeigen sie gern Balustersäulen, gelegentlich halbrunde Giebel und jenen wiederholt erwähnten reichen, noch etwas ver-



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 Hofkirche. (Rekonstruktion.)

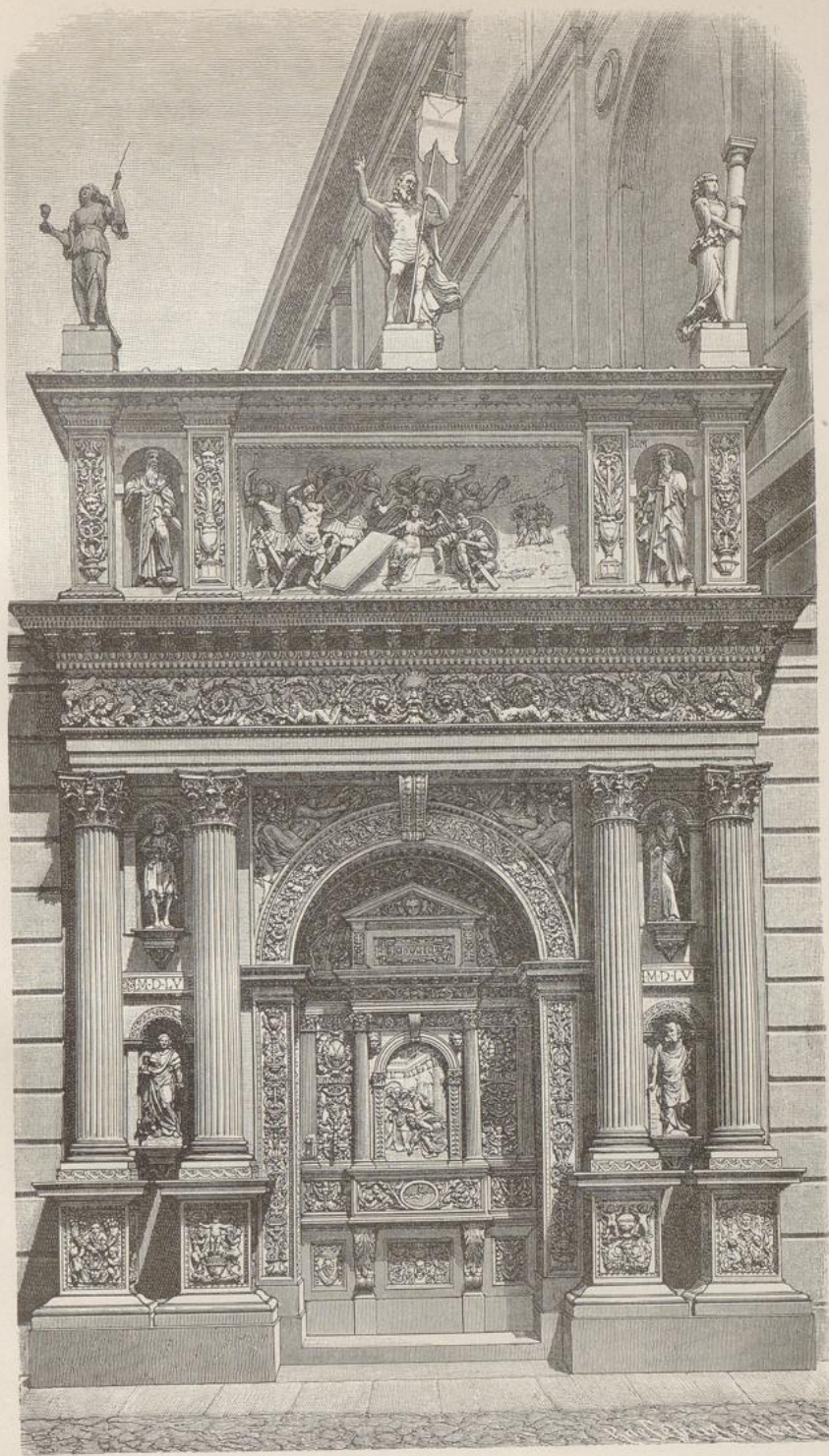


Fig. 265. Portal der ehemaligen Schlosskapelle zu Dresden. (Jetzt am Judenhof aufgestellt.)

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 Giebeldекoration 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.

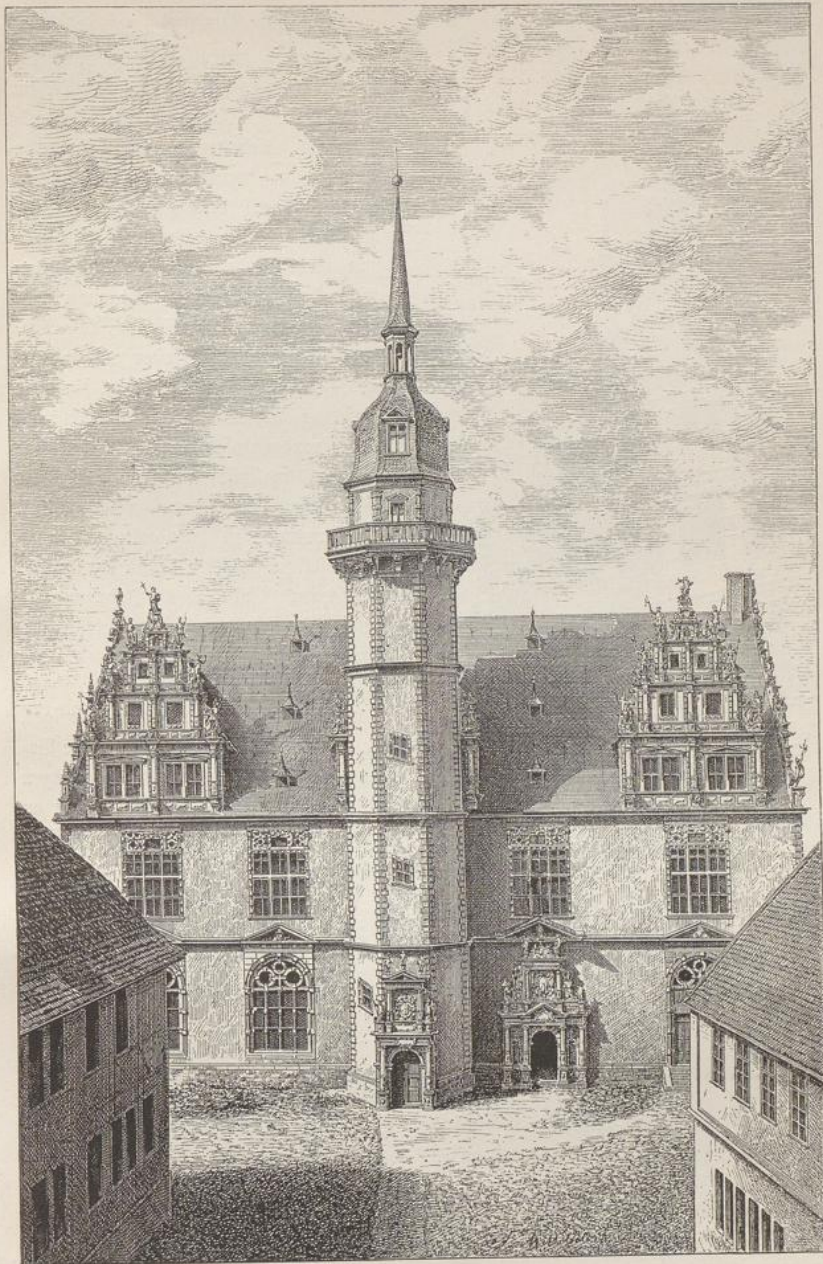


Fig. 266. Universität zu Helmstädt.



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

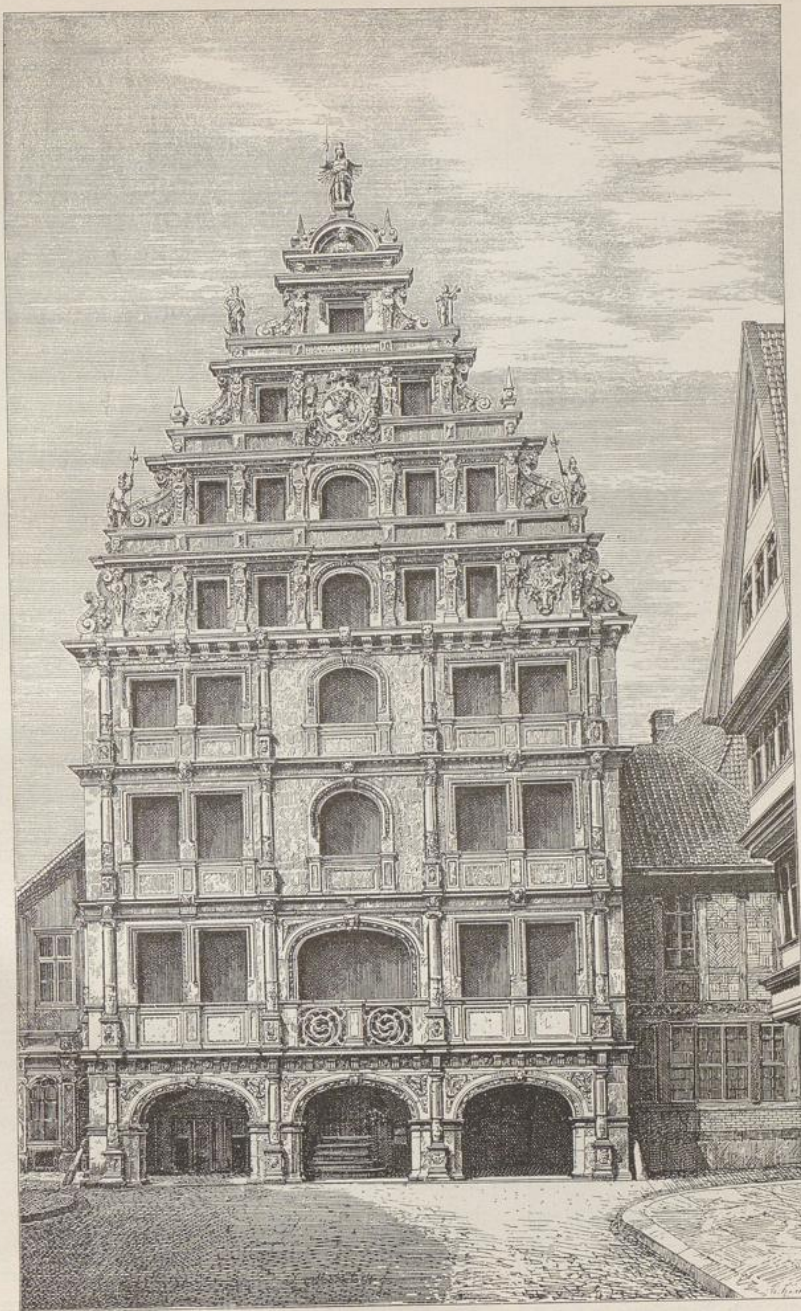


Fig. 268. Gewandhaus zu Braunschweig.

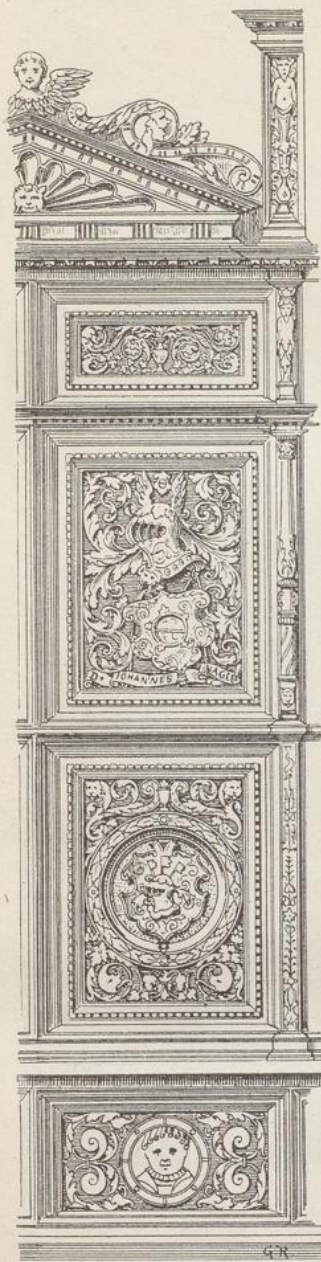
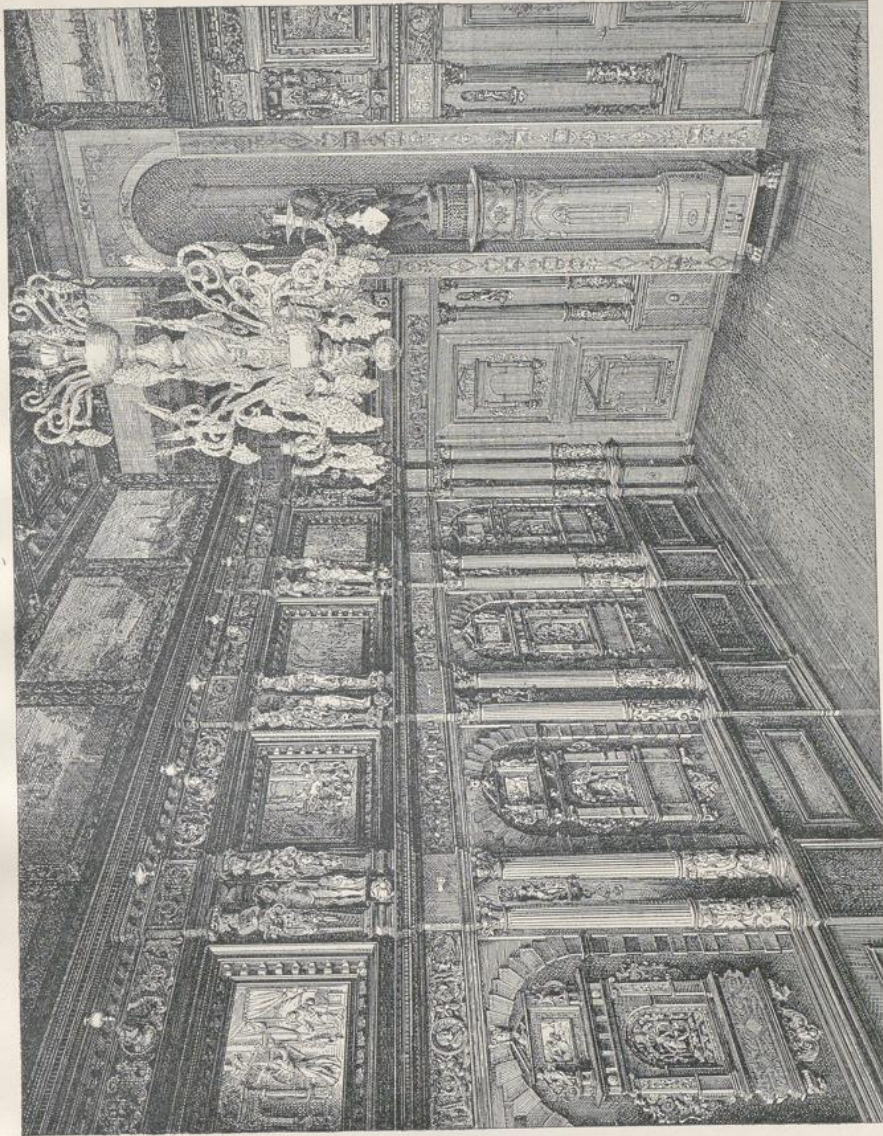
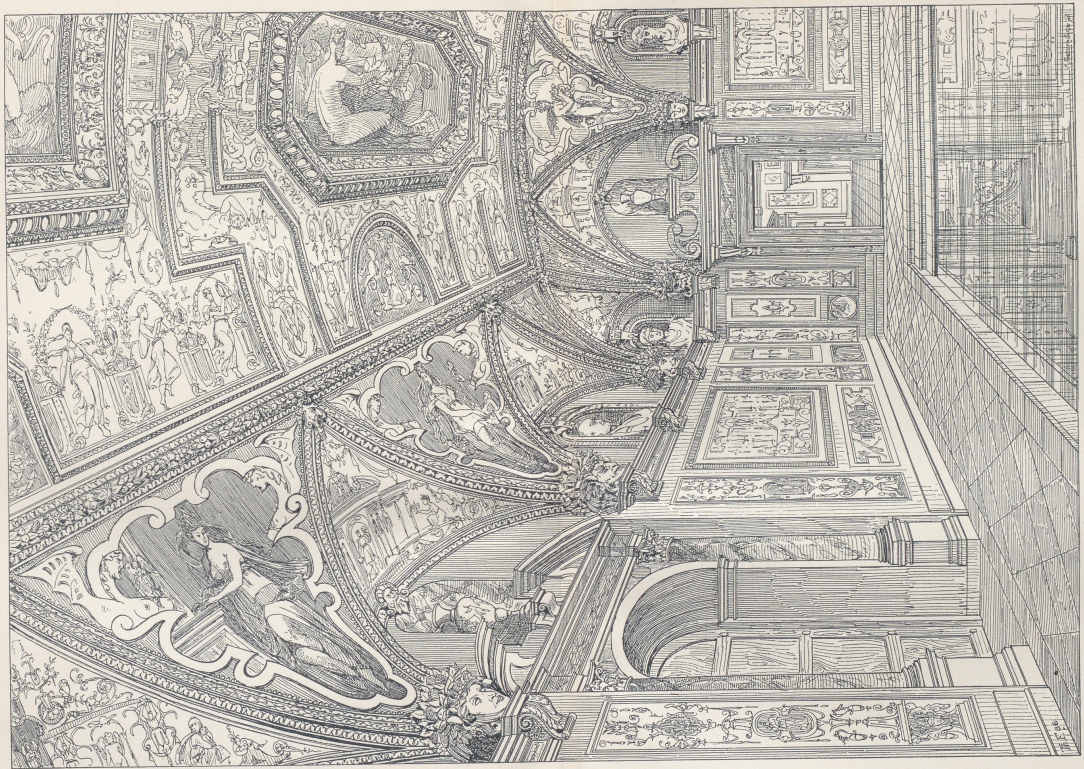


Fig. 269. Wandtäfelung im Kapitelsaal zu Münster.

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 Ammutigste, 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 Schloßern der große Saal die Hauptrolle. Er ist ein Schmuckstück, auf welches man nur in den seltensten Fällen

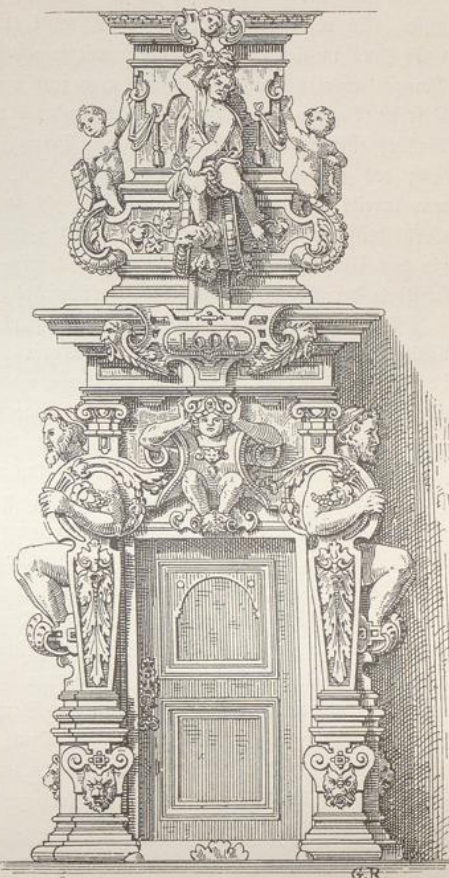


Fig. 270. Thür im Pellerhause zu Nürnberg.

verzichtet und dessen Maße man mit Vorliebe ins Riesenhafte steigert. Meist nimmt er die ganze Ausdehnung des Hauptflügels ein — als offenerer 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 Rathhäusern 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

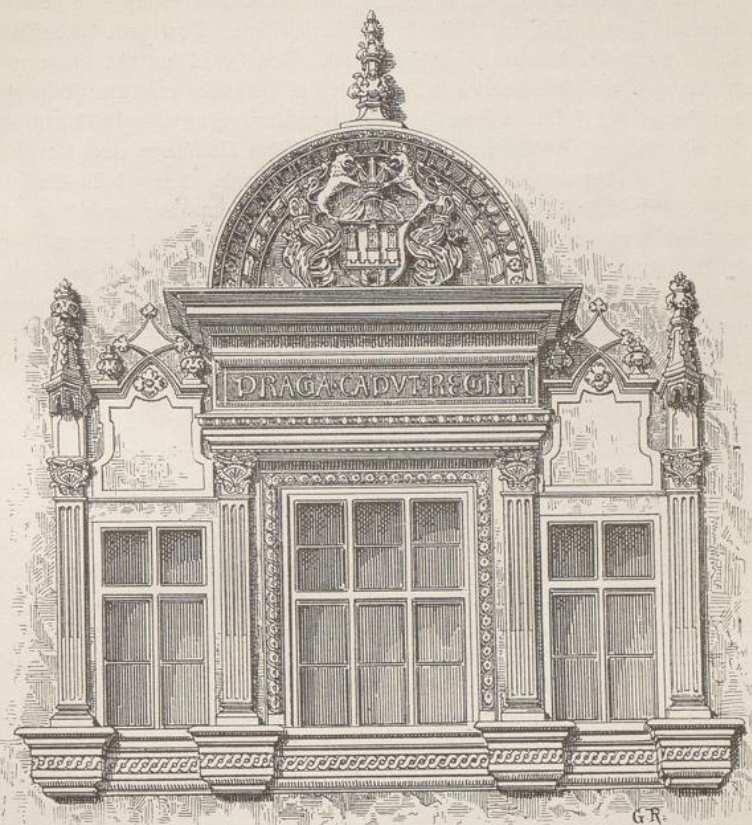


Fig. 271. Fenstergruppe am Altstädter Rathhaus zu Prag.

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

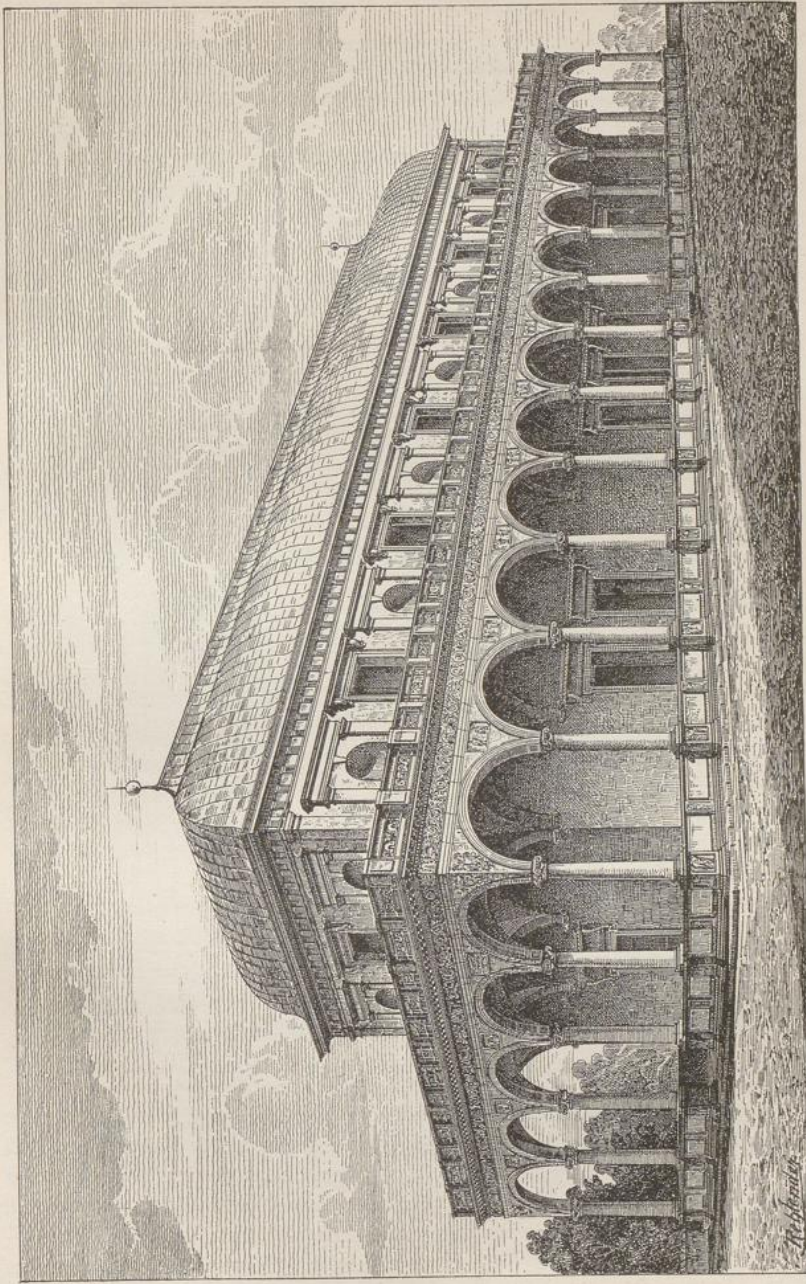


Fig. 272. Belvedere im Schloßgarten zu Prag.

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-

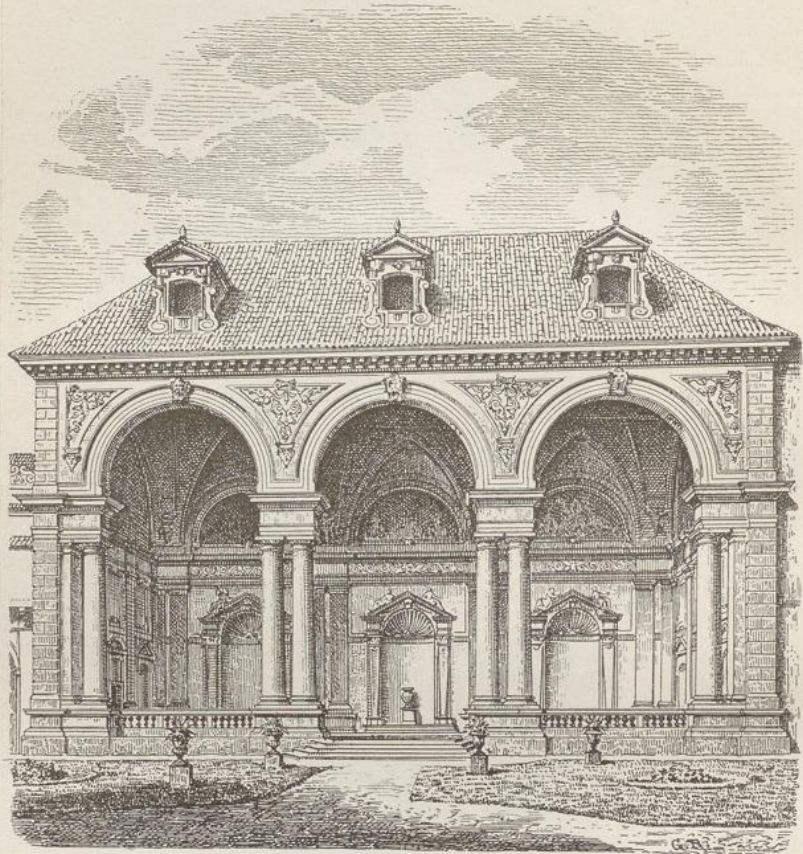


Fig. 273. Gartenhalle im Waldsteinschen Palaste in Prag.

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-

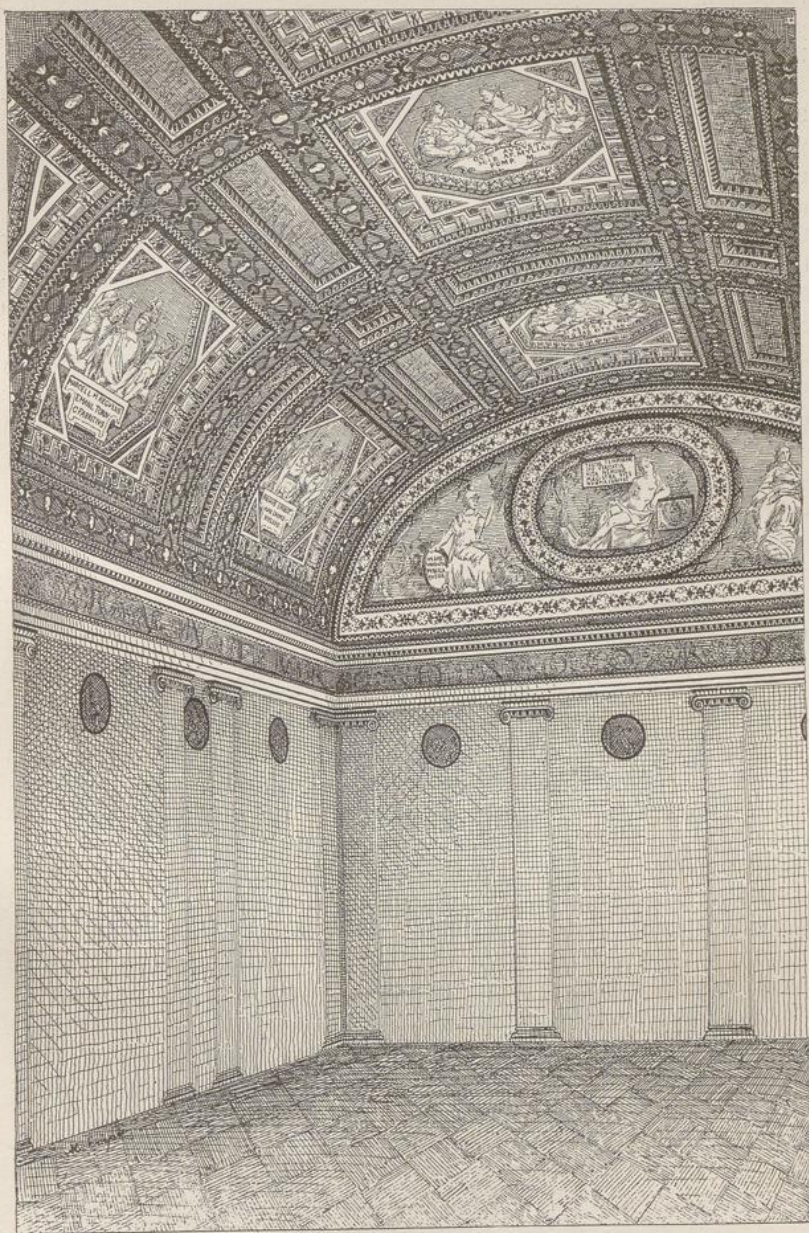


Fig. 274. Aus der Residenz in Landshut.

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 einundeinhalbes 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 Figürlichen 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).

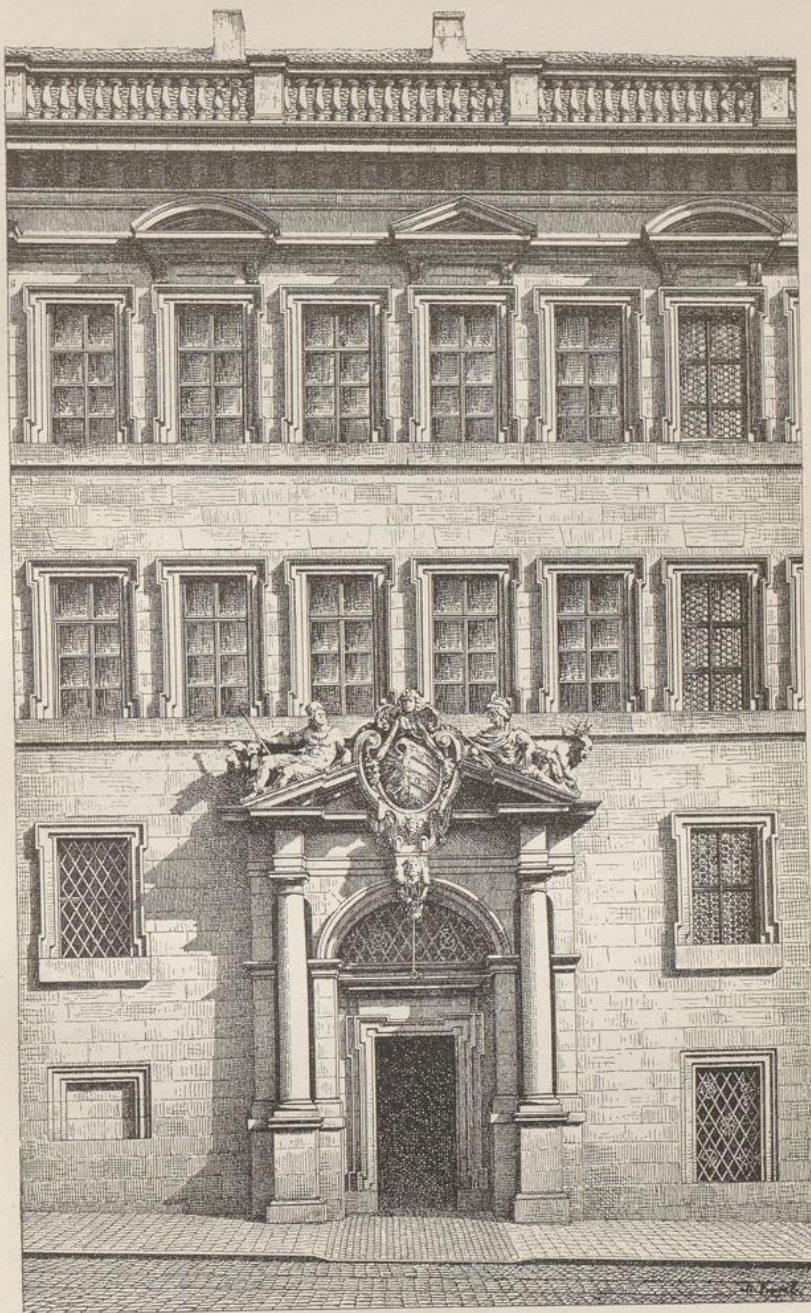


Fig. 275. Von der Fassade des Rathhauses zu Nürnberg.

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 gemäßigt, 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 Kriegingenieur; 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-

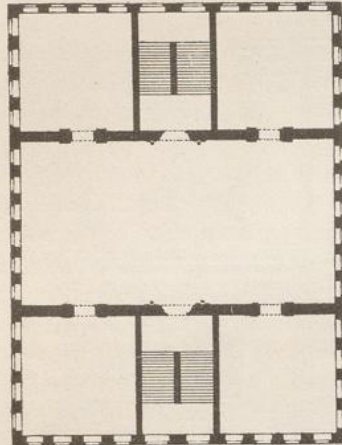


Fig. 277.
Grundriß des Rathauses zu Augsburg.

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 Geltenzunftthaus (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 erbläßt, 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 Warburg (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 Inkrustrationen 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!

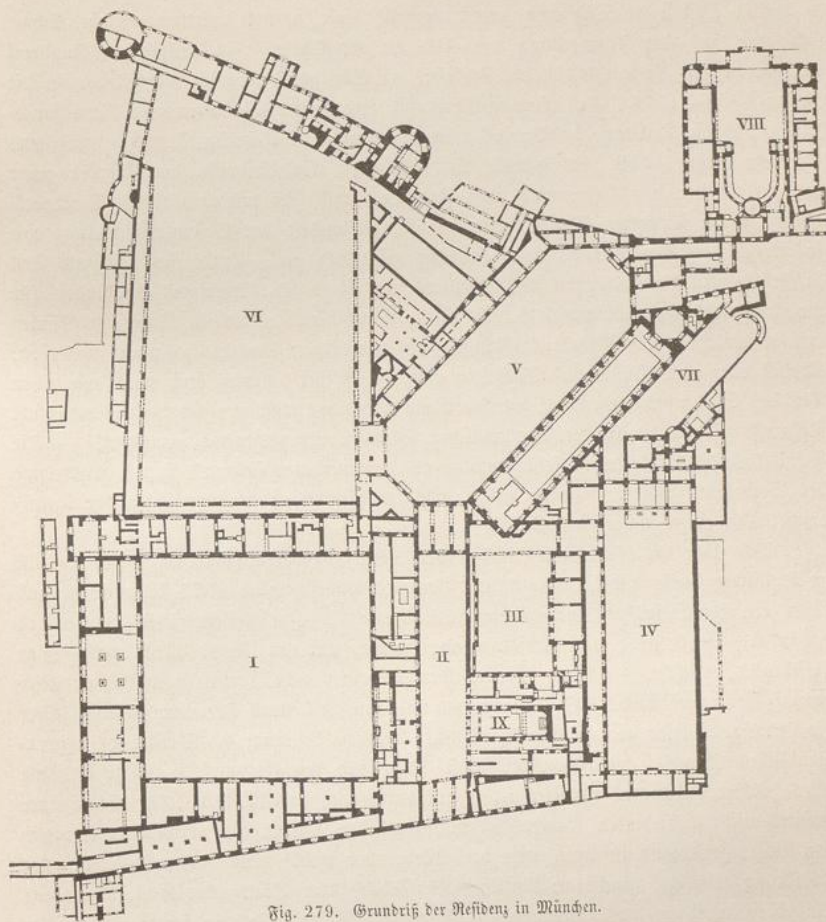


Fig. 279. Grundriß der Residenz in München.

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

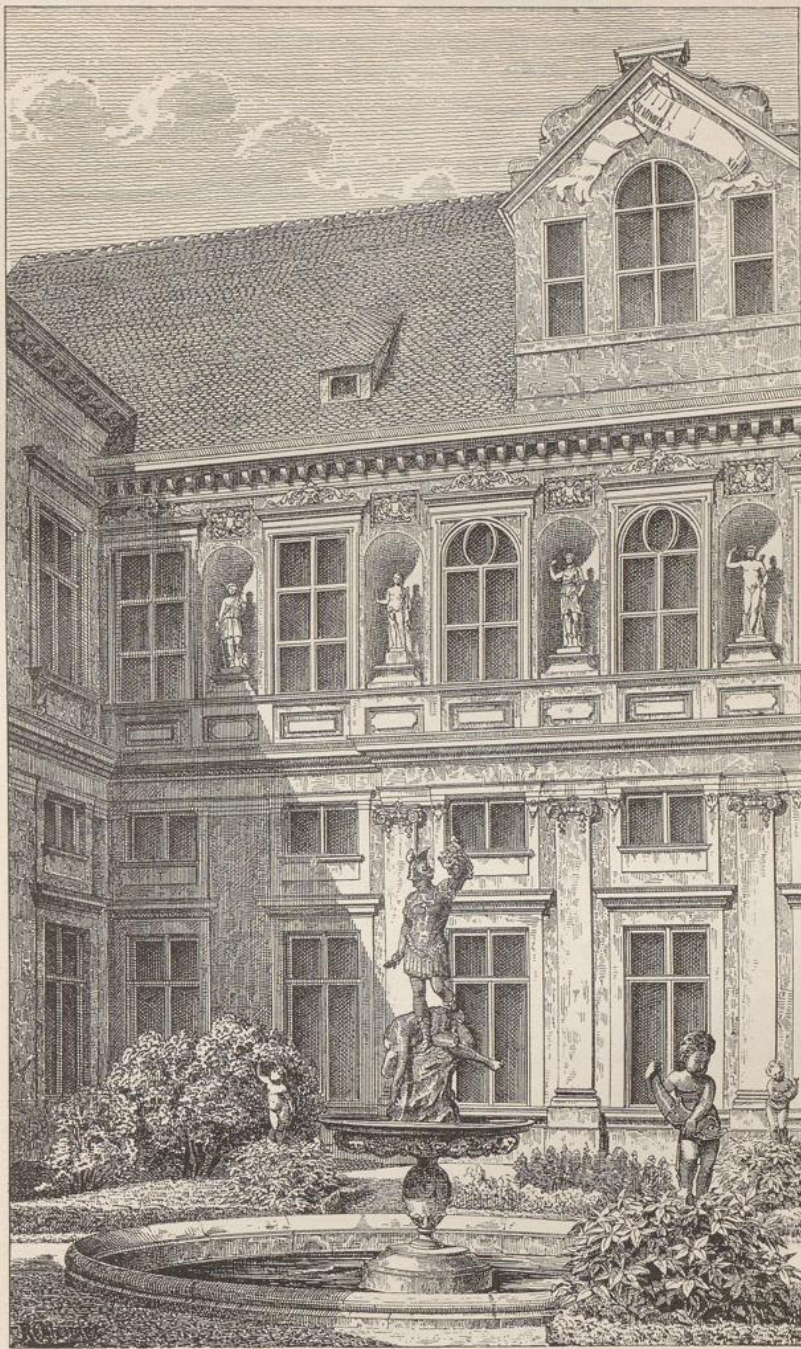


Fig. 280. Grottenhof der Residenz in München.

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 Neßebachs! Oben ein gewaltiger, glücklich decorierter Saal, den eine mächtige, hölzerne Flachtonne deckte. In der Mitte jeder Lang-

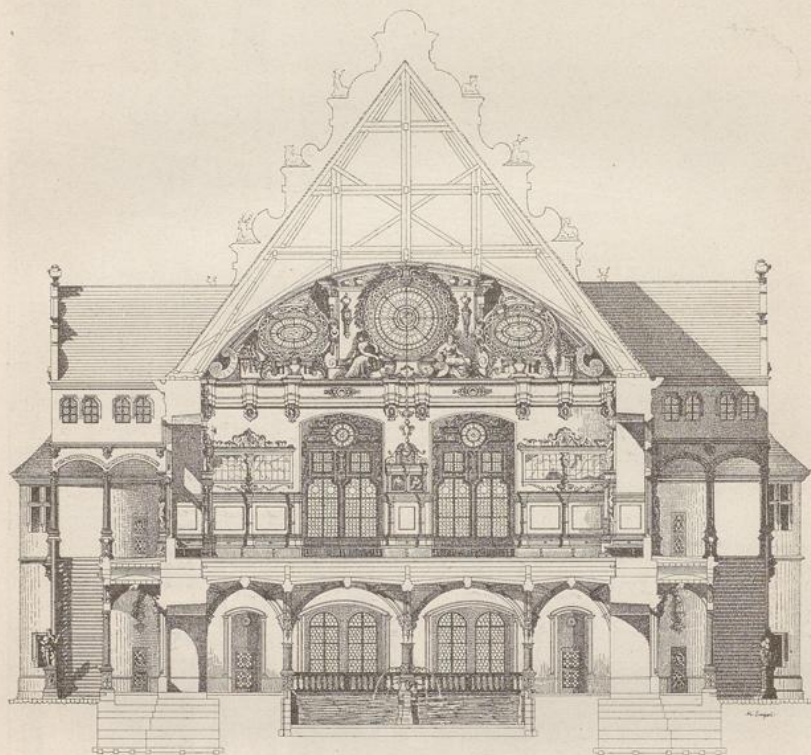


Fig. 281. Querschnitt des ehemaligen Lusthauses zu Stuttgart.

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 verdecken, wie dies beispielshalber später selbst noch Holl bei seinem Rathhaussaal zu Augsburg that. Aber auch die großen

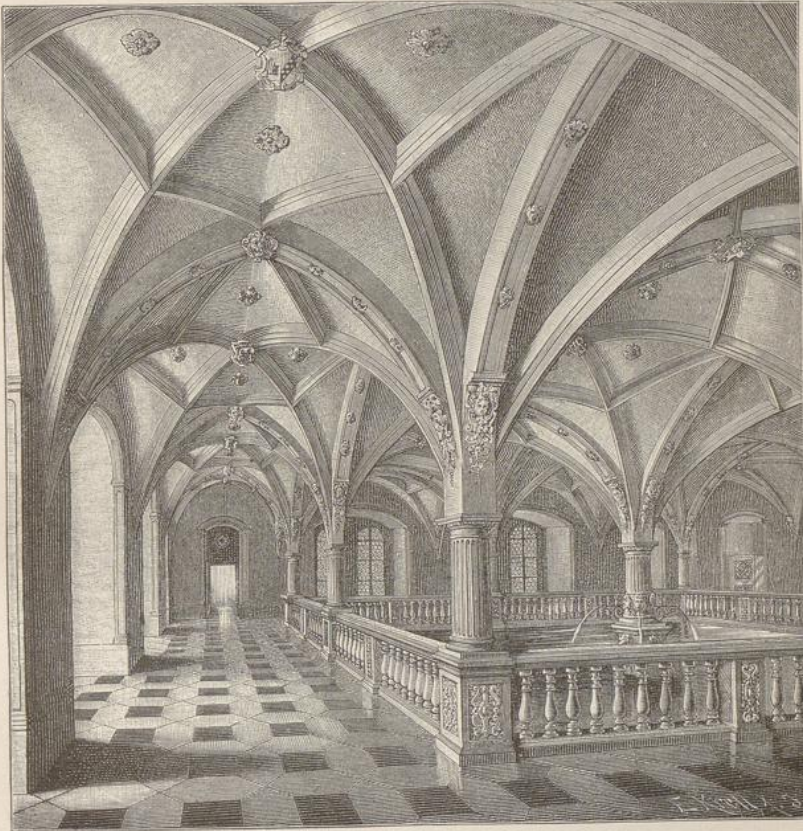


Fig. 282. Untere Halle im ehemaligen Lusthause zu Stuttgart.

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-

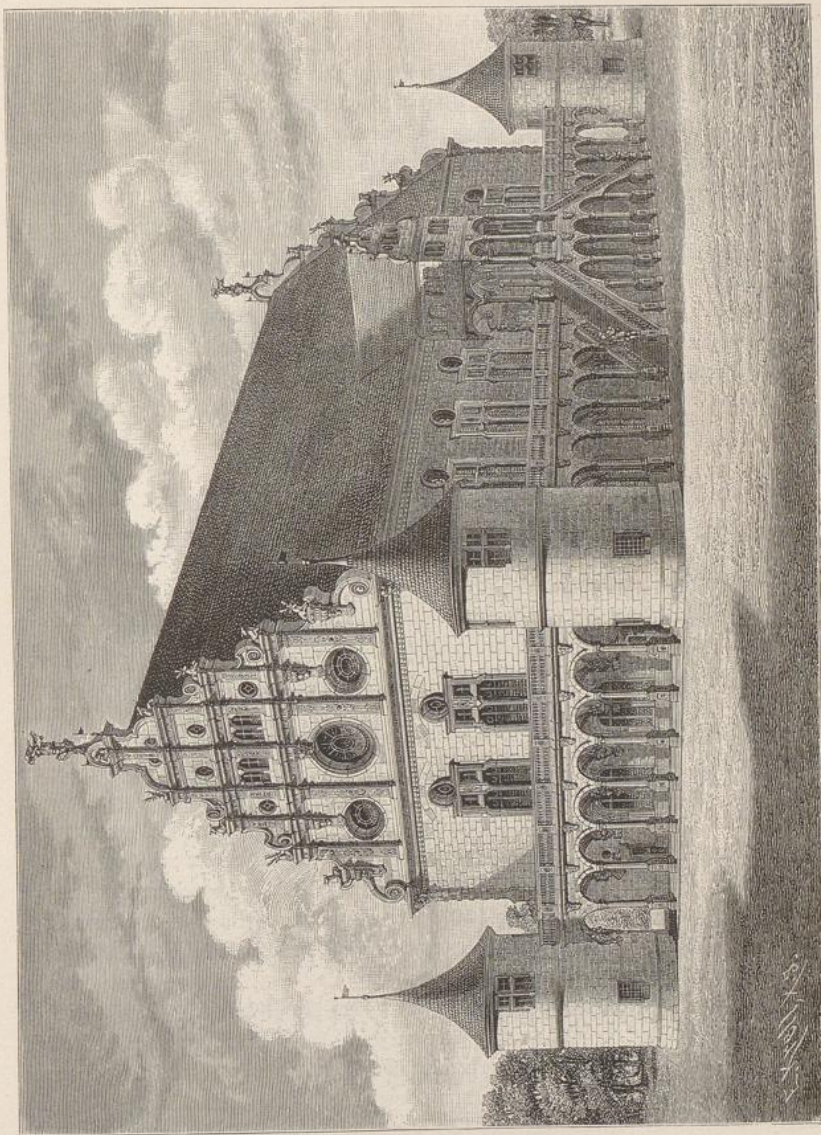


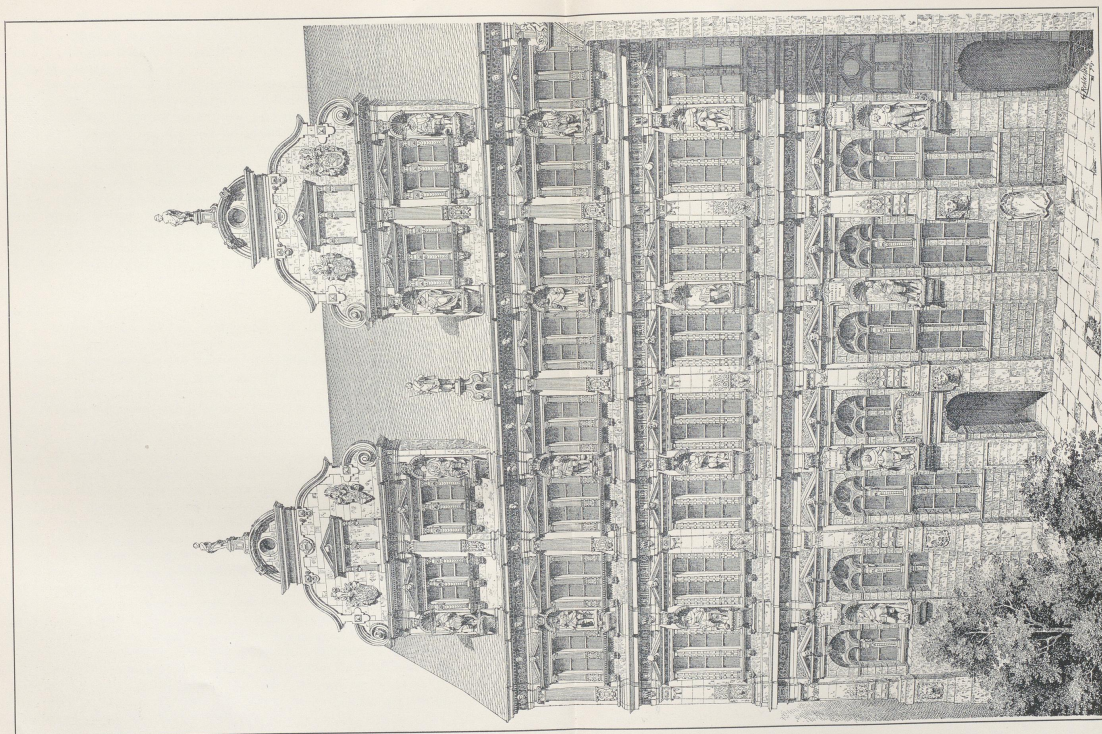
Fig. 284. Ghemaliges Lusthaus zu Zintgart.

bauten, Einrichtung von Torstrichen, 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 Gebäudeteile 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.



Brühl'sches Schloss

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

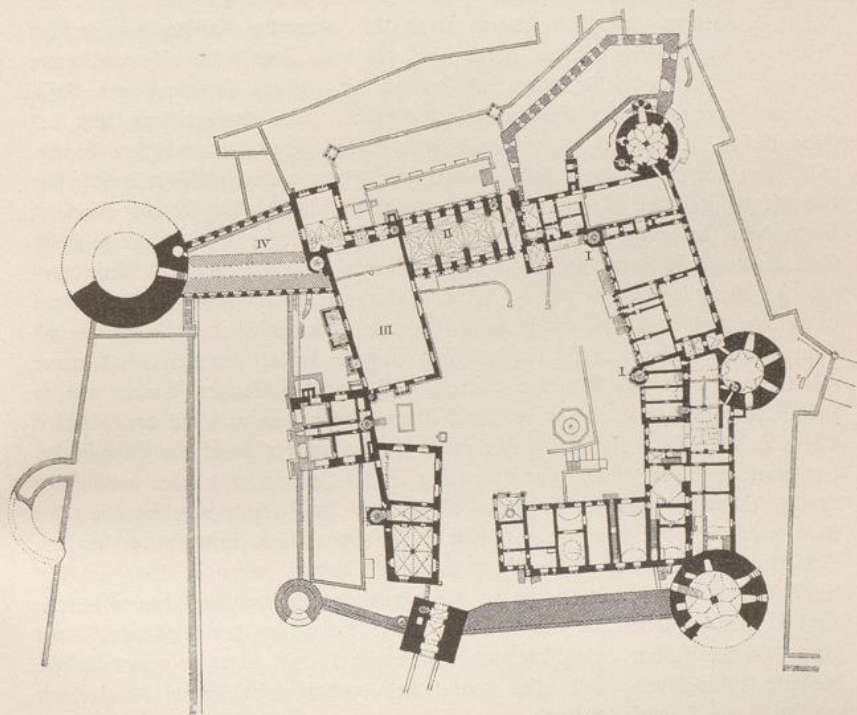


Fig. 285. Grundriß des Heidelberger Schlosses.

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, fazzettierten 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.

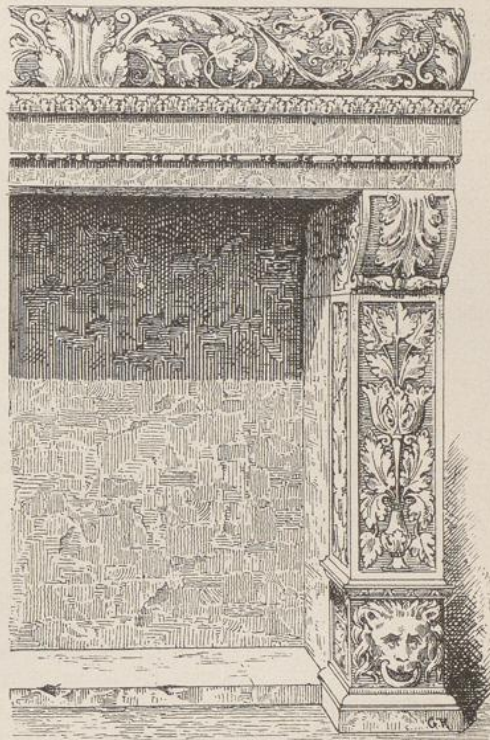


Fig. 286. Kamin-Detail im Schloß zu Heidelberg (A. Fischer).

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 Ornamente.

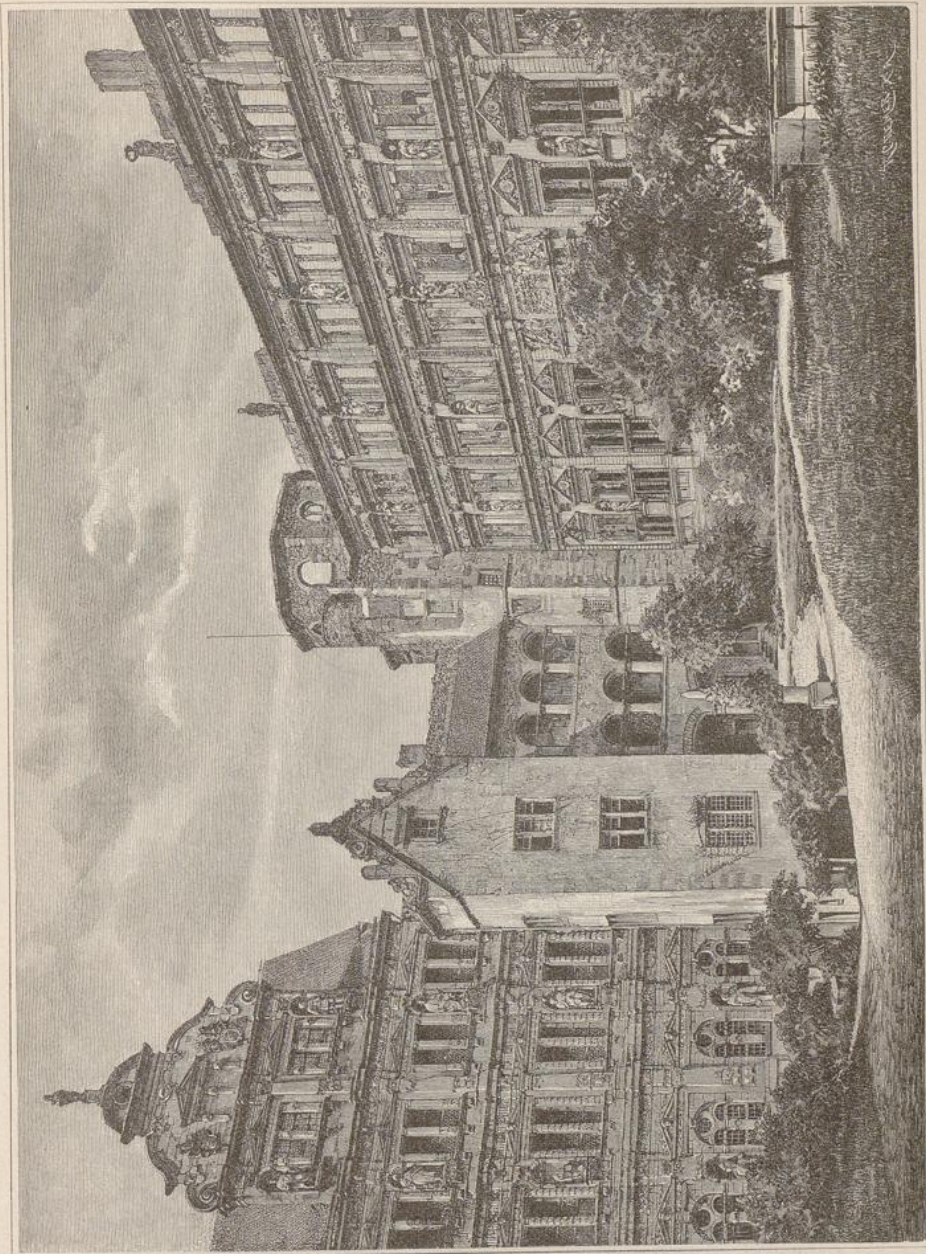


Fig. 287. Schloss zu Heidelberg.

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 Rathaus 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

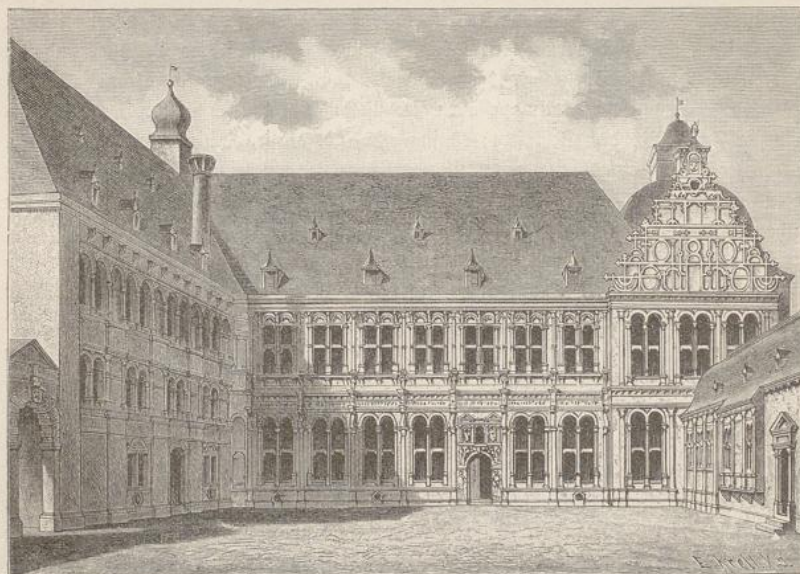


Fig. 289. Hof des Schlosses Horst bei Alten-Essen.
(Nach einer alten Zeichnung.)

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,

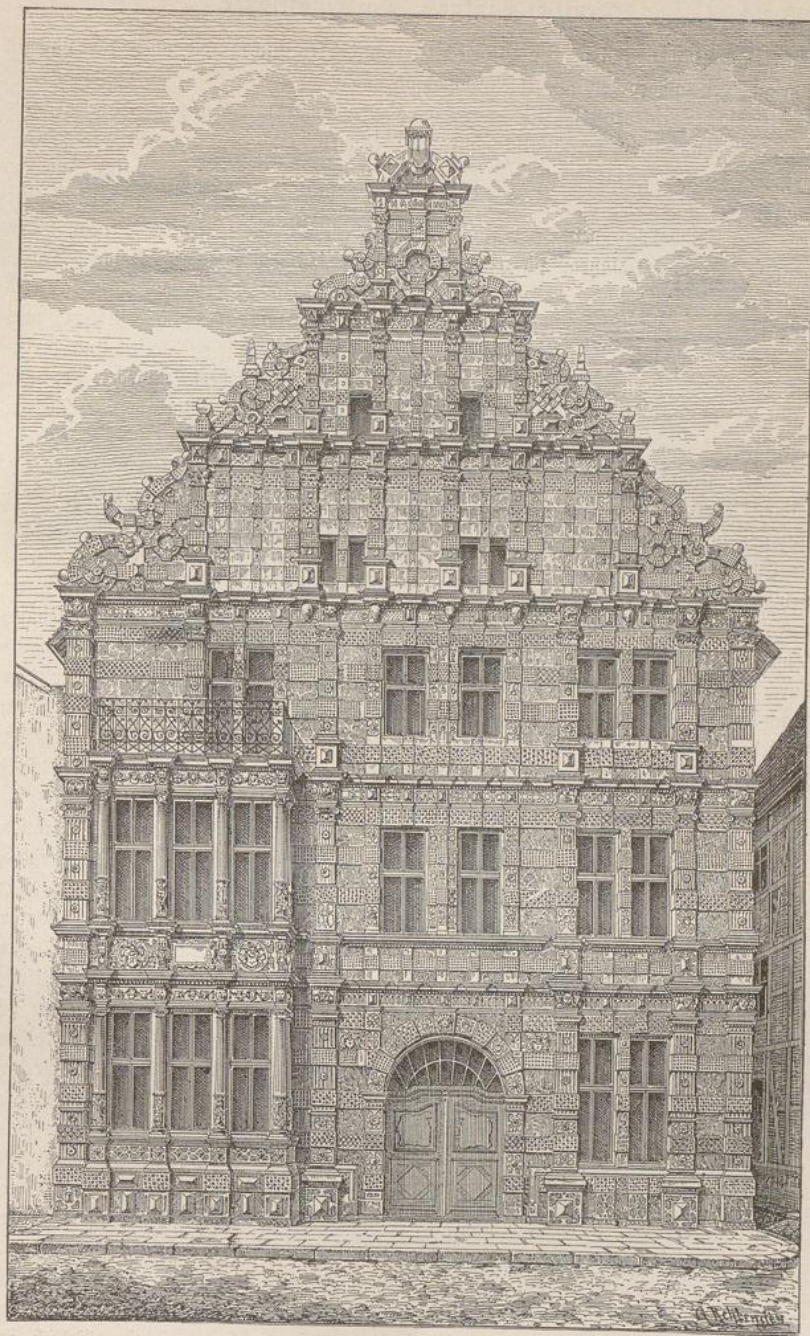


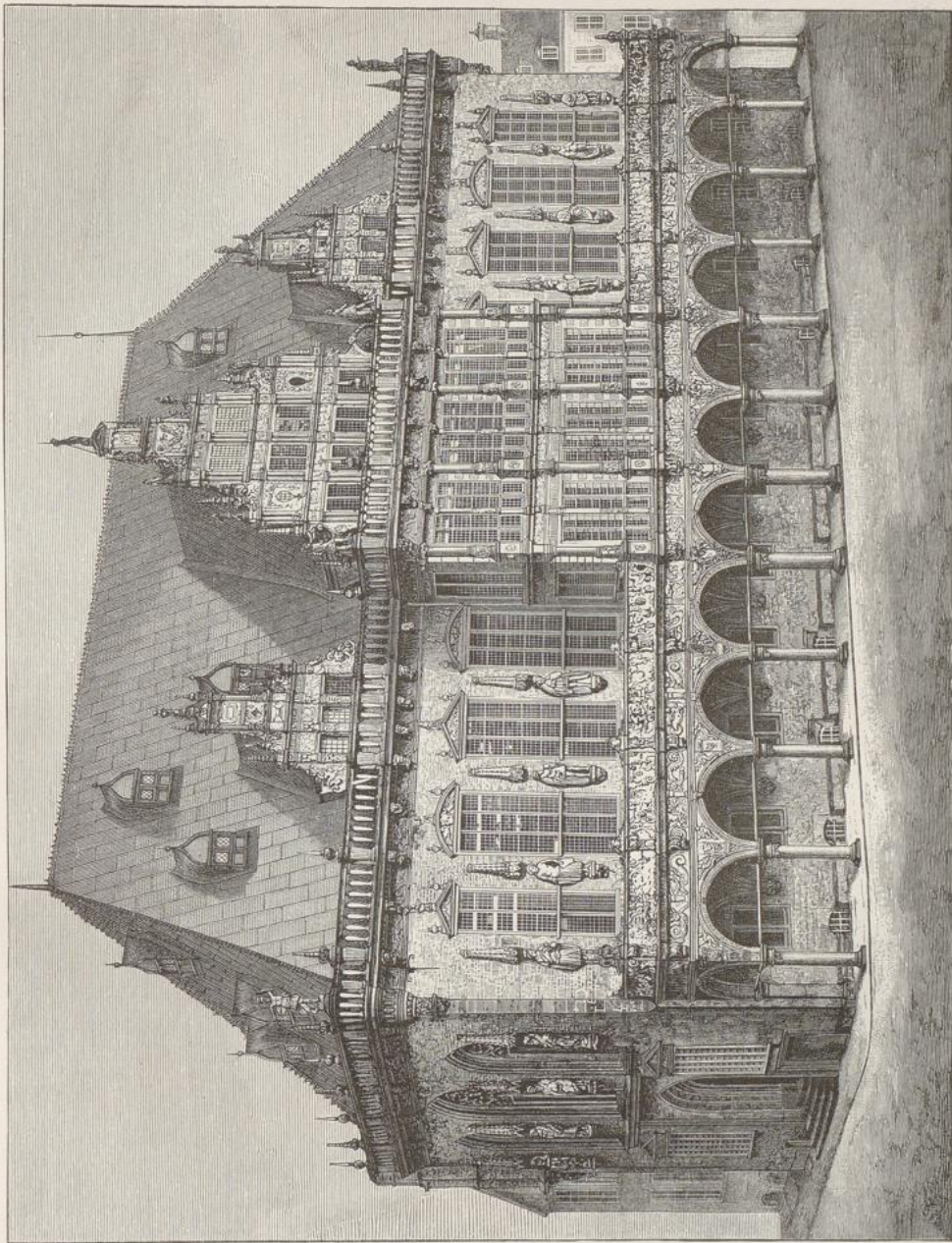
Fig. 290. Das sog. Rattenfängerhaus in Hameln.

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 Gegend 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 Obergeschoß 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 Hafensstädte. 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 Untergeschoß 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 Mischalt 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 Erdgeschoß vorgelegt; über ihren drei mittleren Bogenstellungen erhebt sich ein in mächtigem Giebel schließender Erker, während die Decke der beiden Seitenflügel der Halle im Hauptgeschoß 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

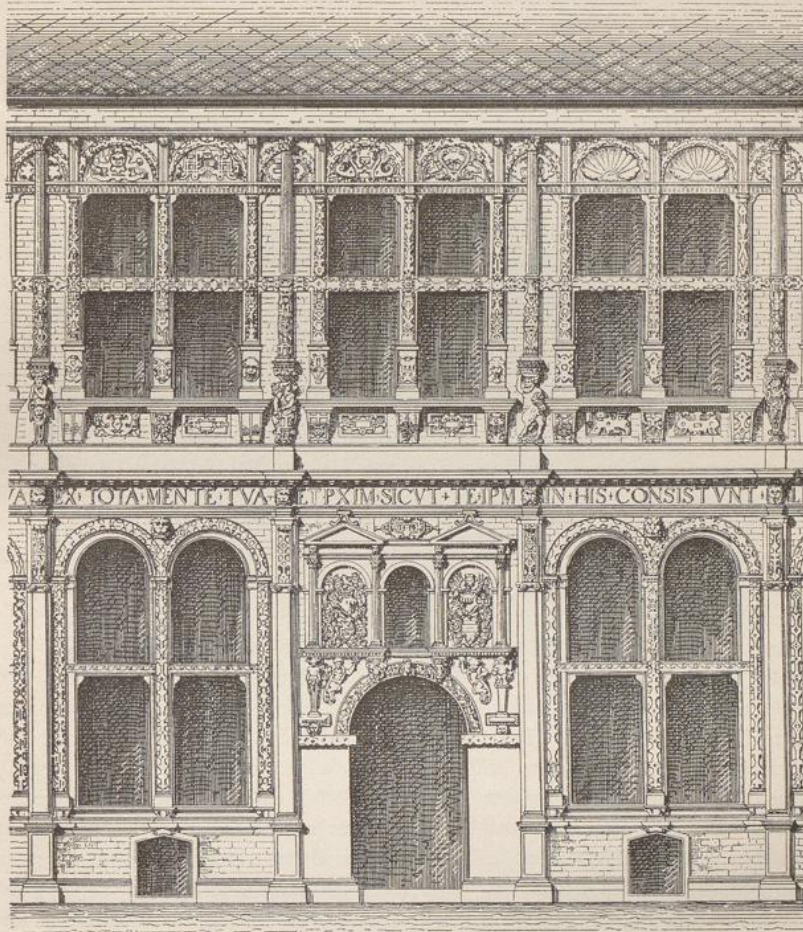


Fig. 291. Schloß Horst bei Alten-Essen; vom Ostflügel des Hofes.

bewegten Meeresgetöse; 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 Relieffchmuck 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 Frührenaiſſancemotiven 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 Fensterpfelers. Die Einfassung des Hauptportals an der Innen- und Außenfront reich, aber im Figürlichen

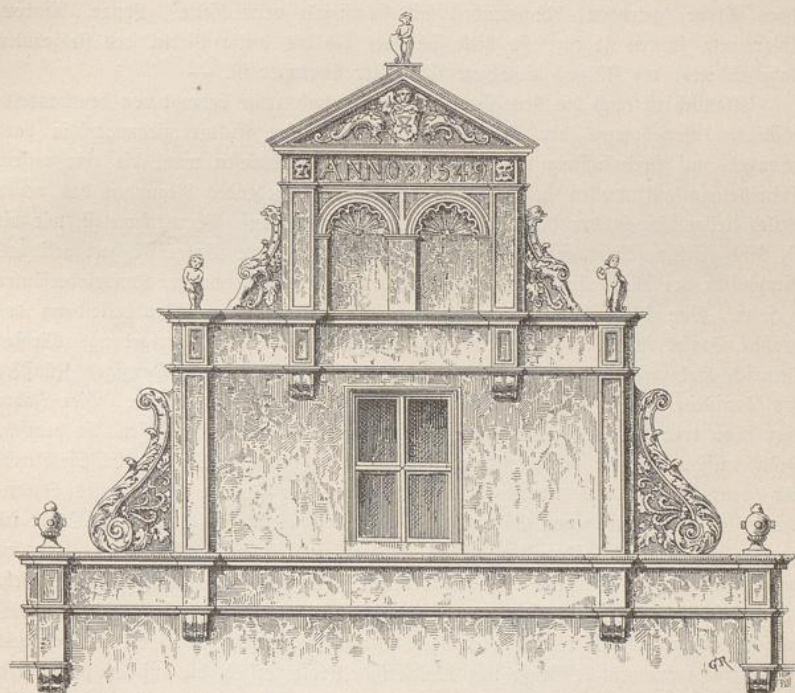


Fig. 292. Giebel der Elisabethkirche zu Danzig.

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 Chieze 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 Holztafelung, 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 Geschmackseigungen. 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 Festespracht 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 ebensolches 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

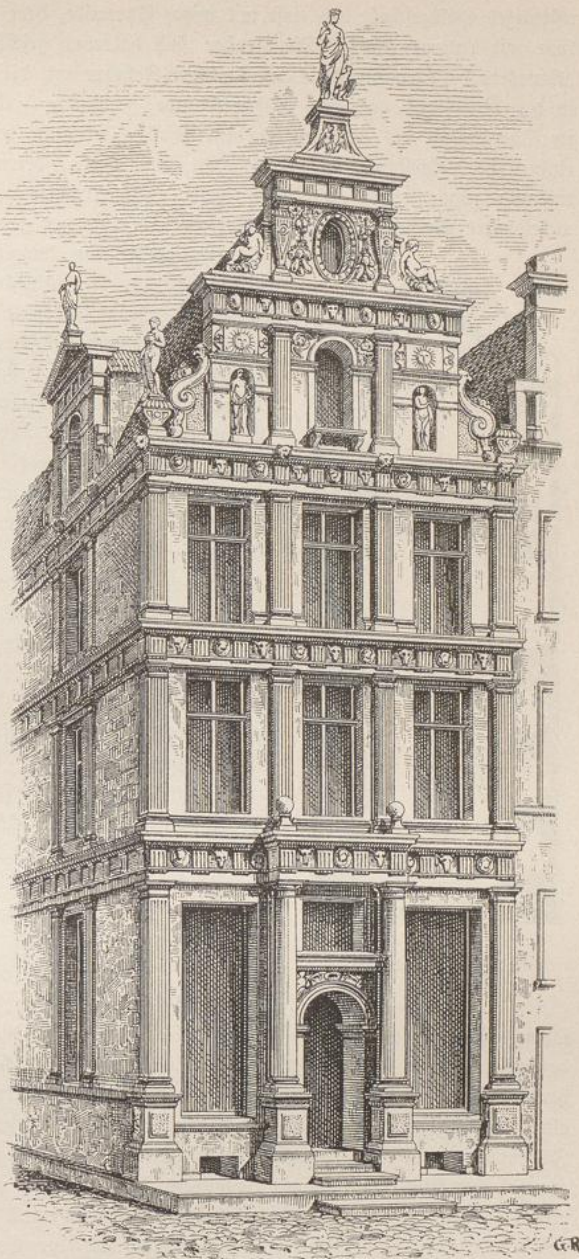


Fig. 295. Fassade des Hauses Langgasse Nr. 45 in Danzig.

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.

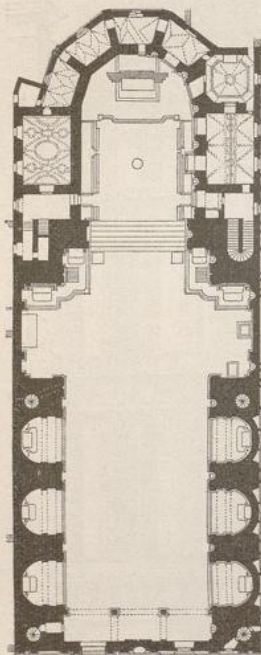
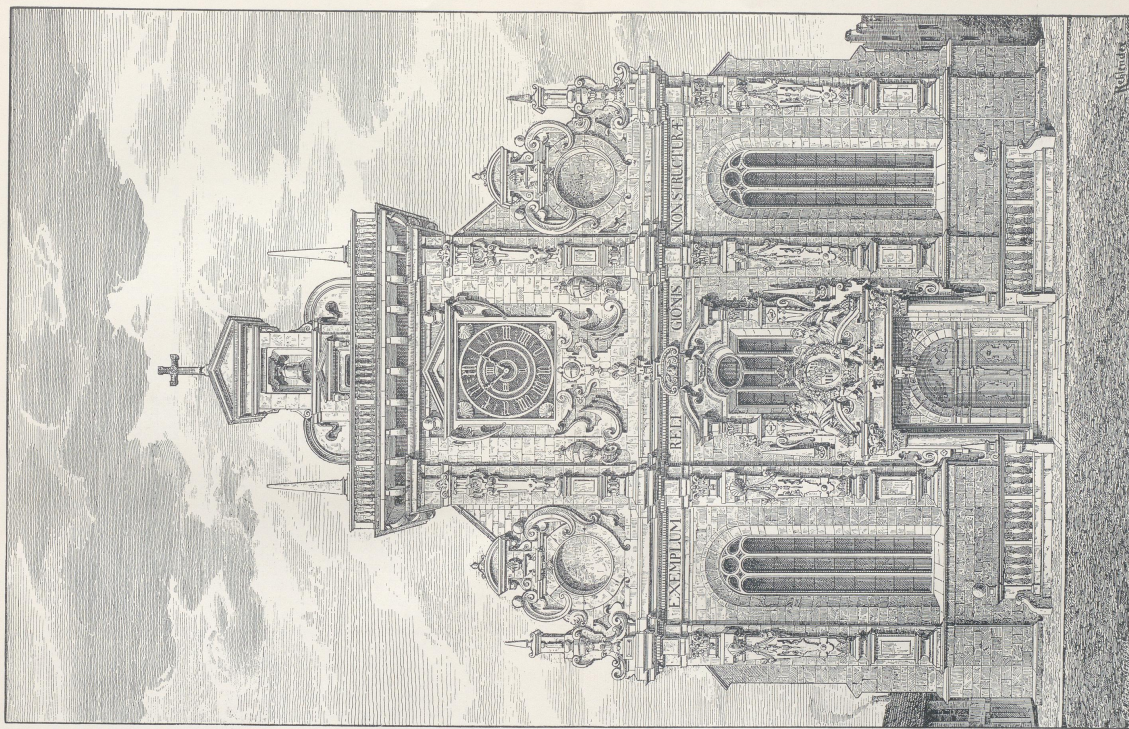


Fig. 296.
Grundriß von St. Michael in
München.

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 Schickhardt 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.

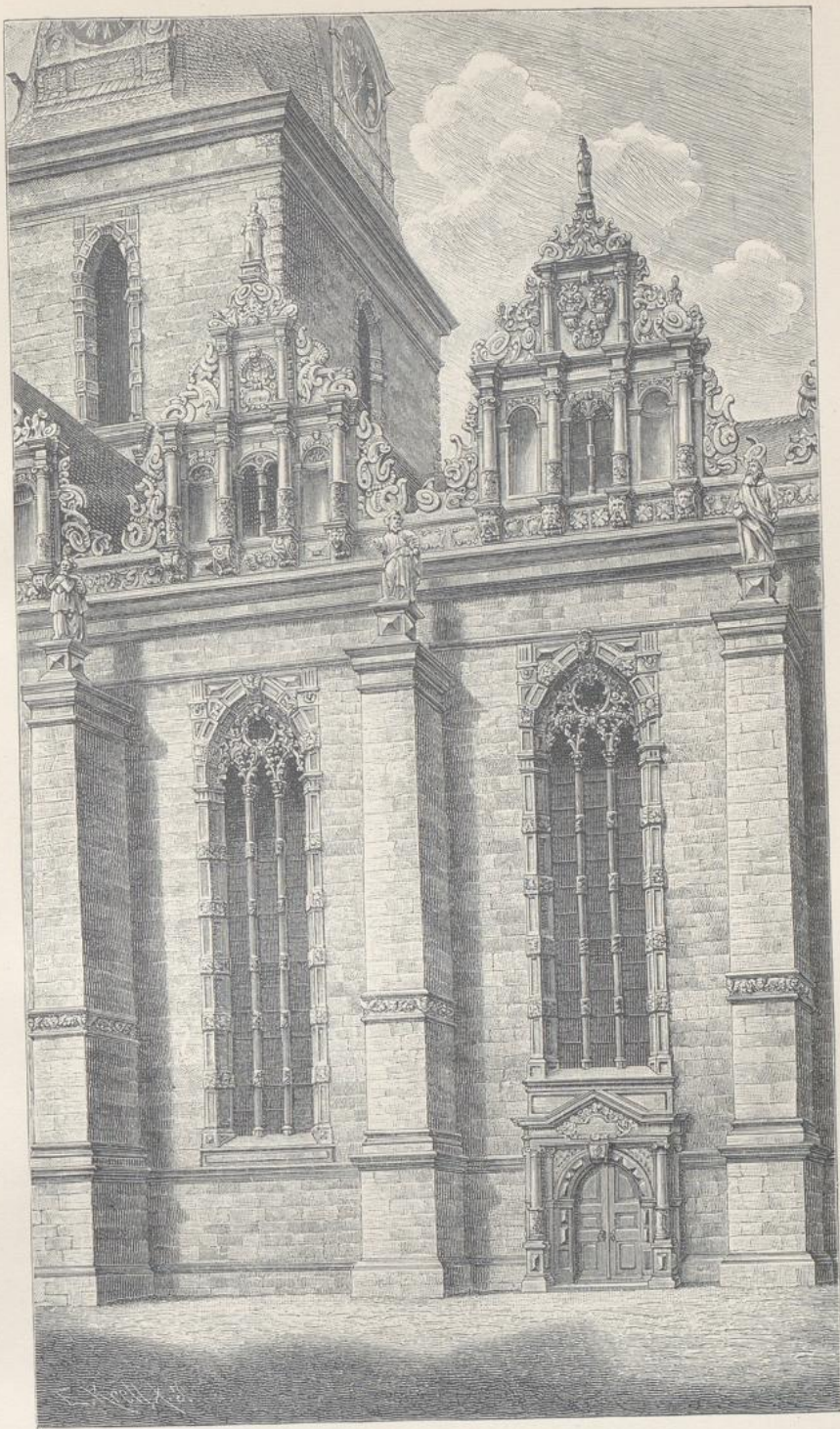


Fig. 297. Pfeilerkapitell aus der Marienkirche zu Wolfenbüttel.

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.

