



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

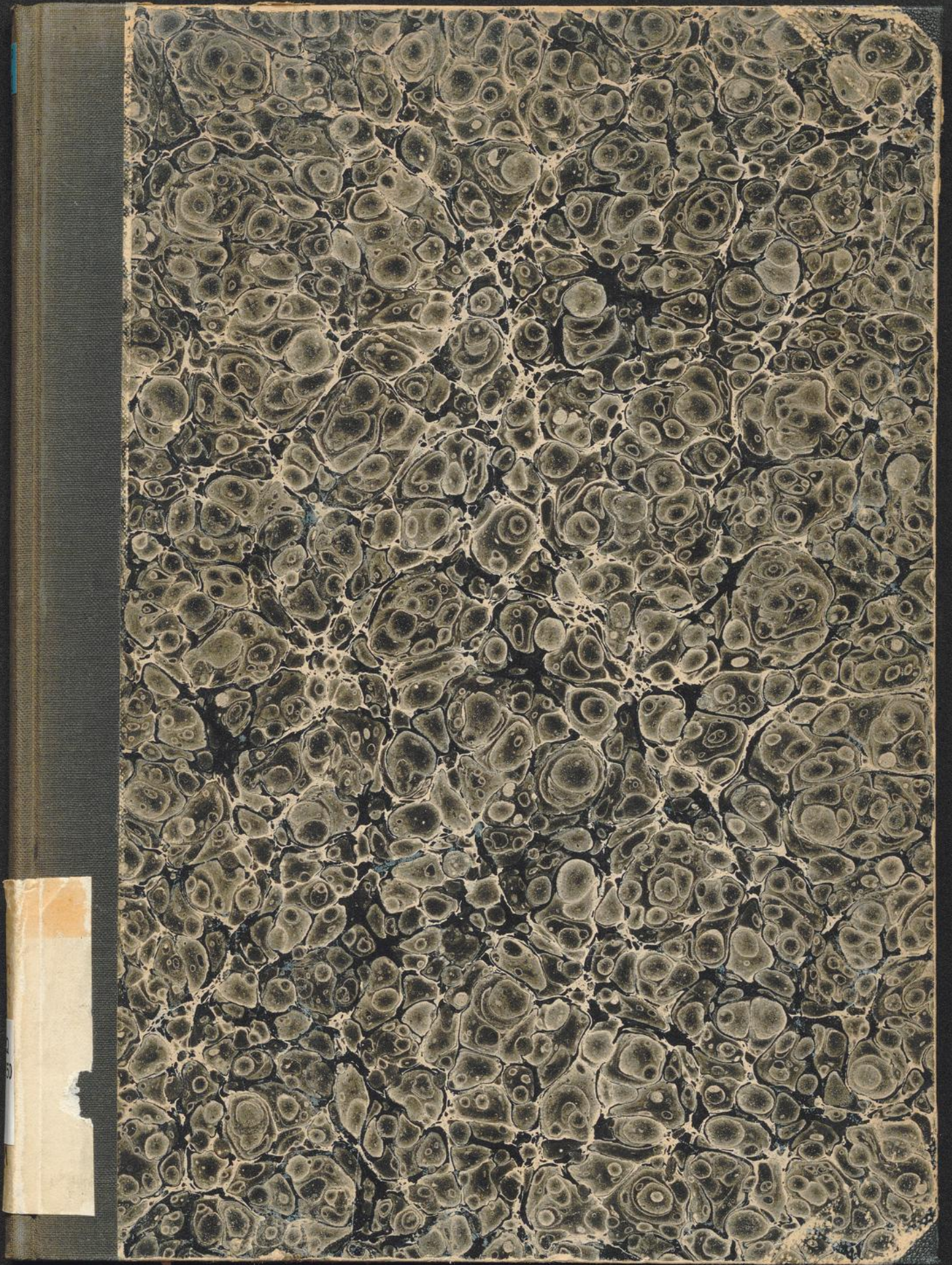
# Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses

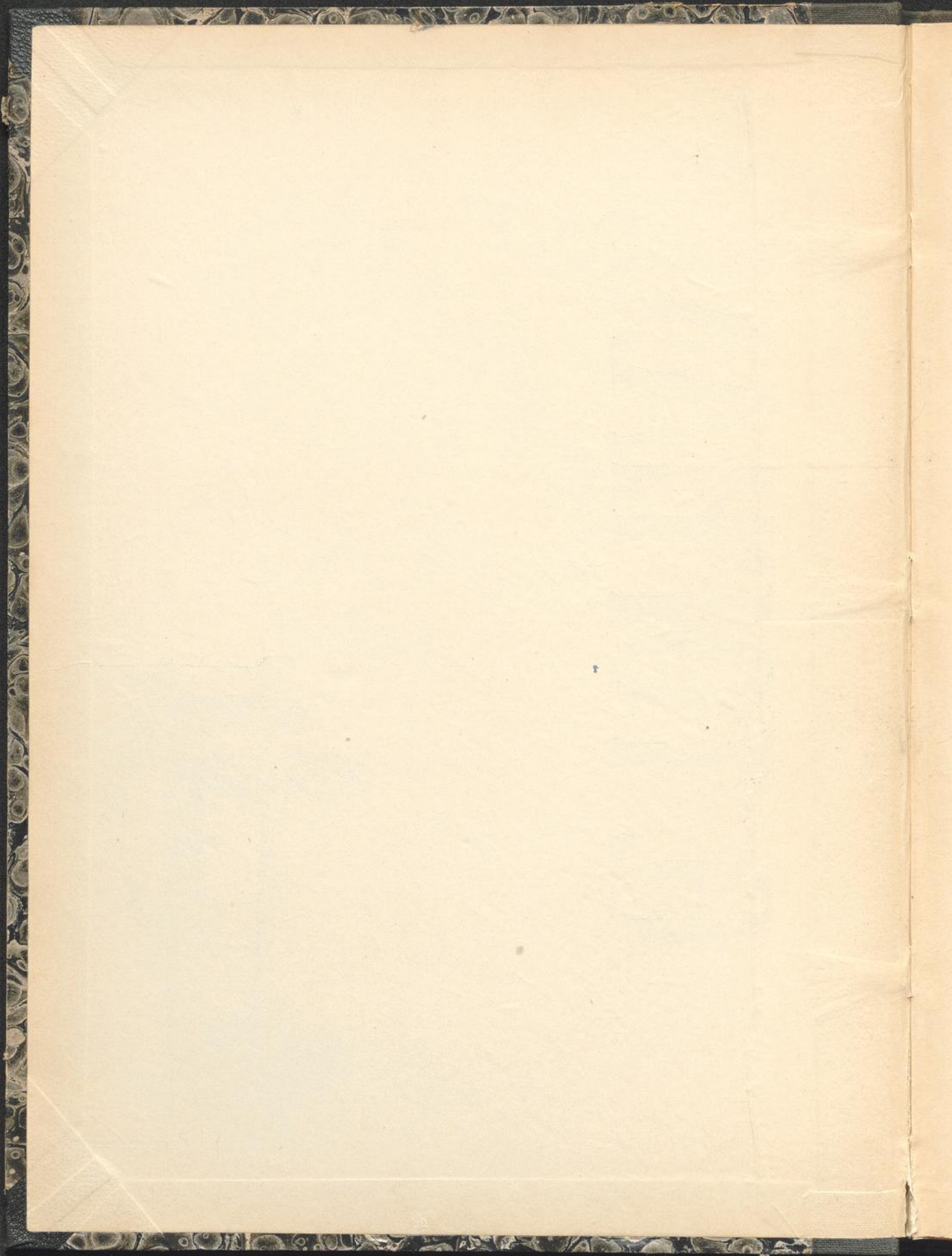
Haupt, Albrecht

Frankfurt a. M., 1902

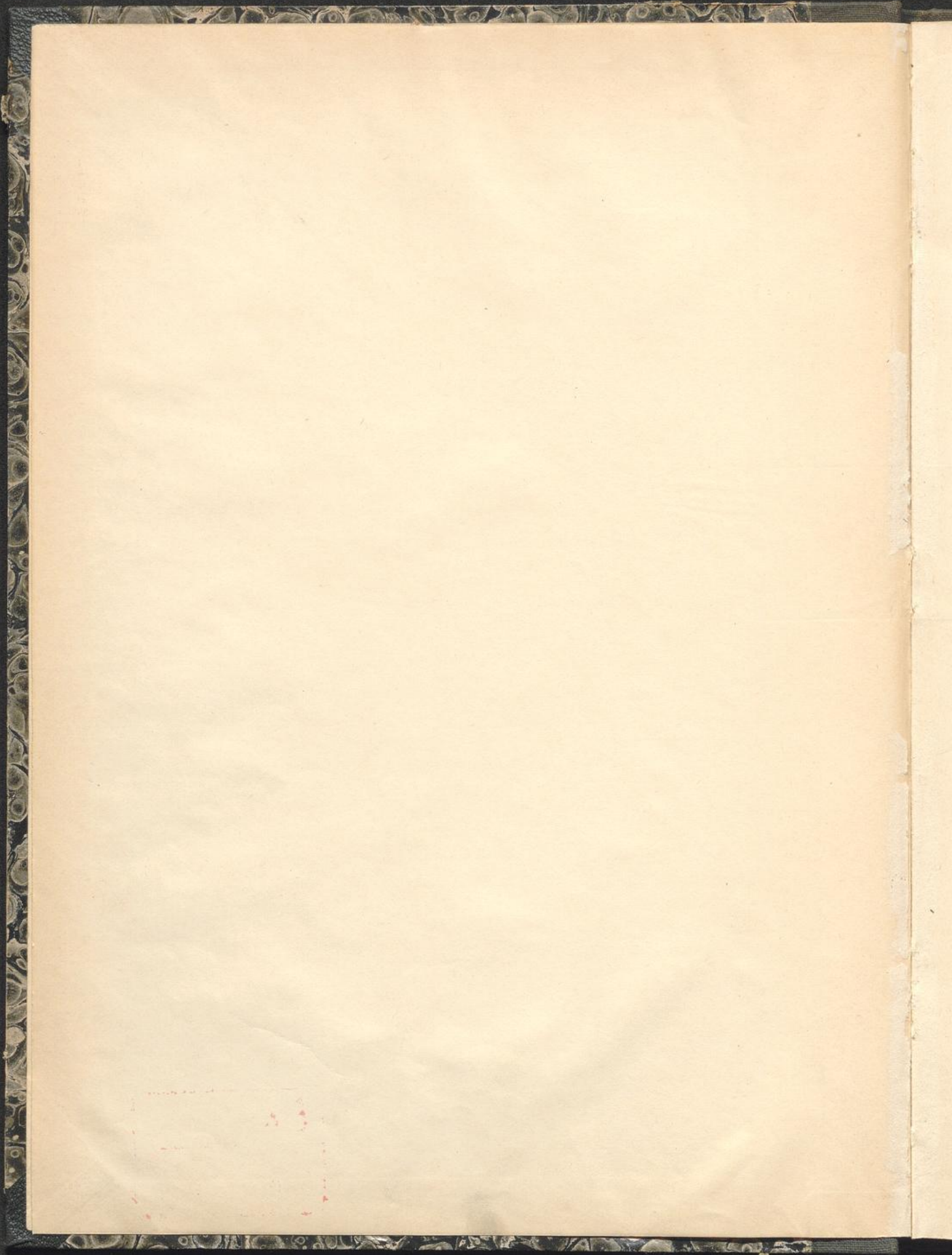
---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96683](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96683)









E. J. 4844  
~~652~~  
2

ZUR BAUGESCHICHTE  
DES  
HEIDELBERGER SCHLOSSES

NEUE FORSCHUNGSERGEBNISSE  
ÜBER DIE  
HEIDELBERGER RENAISSANCEBAUTEN.

VON  
**ALBRECHT HAUPT**  
DR. PHIL., PROFESSOR, ARCHITEKT ZU HANNOVER



FRANKFURT a. M.  
VERLAG VON HEINRICH KELLER.

1902



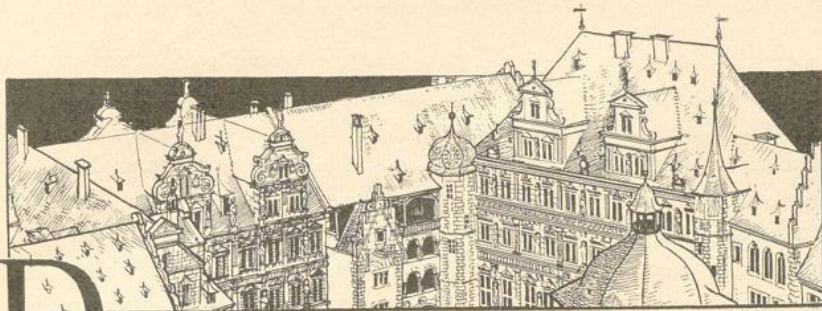
02

9Q

18750



Hofbuchdruckerei Gebrüder Jänecke, Hannover



**D**ie Frage der Erhaltung des Heidelberger Schlosses beschäftigt und bewegt alle Kreise des deutschen Volkes. Kann ja doch kein profanes Bauwerk in unserem Lande sich an Popularität mit dem genannten vergleichen; ausser dem Kölner Dom und Strassburger Münster vielleicht überhaupt keines!

Jene seit Langem aufgeworfene Frage ist gegenwärtig wieder brennend geworden, weil ihre Entwicklung an einem Wendepunkt angekommen scheint. Handelt es sich doch darum, ob man es bei dem bis heute Geschehenen bewenden lassen muss, oder ob es geboten ist, das ganze Schloss in früherem Glanze völlig wieder herzustellen. Und in der That — es wollte vor Kurzem scheinen, als ob man diese Frage einseitig bereits in dem Sinne des vollständigen Wiederaufbaues beantwortet und sämtliche Maassregeln zur Verwirklichung getroffen hätte, leider ohne alles Erforderliche und Wichtige vor der Entscheidung hinreichend getreulich und eingehend erwogen zu haben. Die öffentliche Meinung ist vor unseren Augen jedoch als ein gewaltiger Faktor eingetreten und hat bewirkt, dass die Erledigung der Angelegenheit, da sie noch nicht hinreichend geklärt sei, für den Augenblick aufgeschoben worden ist.

Nun lässt es sich freilich voraussehen, dass man doch dahin kommen wird, die Herstellung einer durchgängigen Bedachung der Ruinen über kurz oder lang zu verwirklichen. Die Ueberzeugung wird am Ende siegen, dass die alte Poesie und malerische Erscheinung des Gebäudes jetzt schon unwiederbringlich verloren ist, sei es durch das Heranrücken der modernen Umgebung näher und näher — wie ja schon seit Menschenaltern das Restaurationsgebäude im Garten als gänzlich fremder und moderner Eindringling die Harmonie durchbrochen hat und durch allmähliches Wachstum immer mehr und mehr schädigt —, sei es durch die Maassregeln zum Schutze des Gebäudes im Innern. Endlose Pflaster-, Asphalt- und Cementflächen entsetzen

heute das Auge an der Stelle des früheren herrlichen Pflanzenwuchses im Hofe und im Innern. Der prachtvolle grosse Lindenbaum vor dem Friedrichsbau ist abgehauen, und Tag für Tag geht Weiteres von dem alten Reize des Ganzen verloren. Die blosse Erhaltung der Ruine in ihrem jetzigen Zustande vermag gegen diese langsame Ueberfluth trauriger Nothdurft keinen Damm zu bilden oder Ersatz dafür zu gewähren; vielmehr, was man für die Zukunft fürchtet, ist schon heute auf das Empfindlichste eingetreten. — Dass die Ruinen selber trotzdem allmählich mehr und mehr zerfallen, ist nicht wegzuleugnen. So wird schliesslich die Anschauung den Sieg davontragen, dass nur ein Unterdachbringen und Herstellen Bürgschaft für dauernde Erhaltung leiste. Und deshalb, glaube ich, wird dieser Weg früher oder später doch beschritten werden. So sehr man sich auch, und mit Recht, gegen den Verlust eines der herrlichsten Bilder in Deutschlands Gauen sträubt, so leidenschaftliche Schmerzensrufe diesen Untergang beklagen — dieser Untergang ist eben bereits Thatsache geworden. Der wundervolle Anblick, den der Schlosshof vor dreissig Jahren bot, ist dahin und kehrt niemals wieder. Vor kürzester Zeit noch hat der Eindruck der kläglichen Nüchternheit des heutigen Bildes, welches durch die Vernichtung des Pflanzenwuchses und die Maassregeln zur Erhaltung jetzt geworden ist, auch mich gänzlich niedergeschmettert.

Unter solchen Umständen ist es von Denjenigen, die an Stelle des zerbrochenen Schlosses, welches heute wie sein eigener Katzenjammer wirkt, wieder ein haltbares und vollständiges in früherer Wohlgestalt zu setzen versuchen, nicht misszuverstehen, wenn sie dieses zukünftige, ein möglichst getreues Spiegelbild des einst gewesenen, auch für alle Zukunft gesichert sehen wollen. Ein Zweck für das Gebäude werde sich schon wieder einstellen, sagen sie, und wenn vielleicht dort oben eine Sommerresidenz des badischen Fürstenhauses aufgeschlagen sei, wenn die zahlreichen sonst noch verfügbaren Räume für eine Bibliotheca Palatina, ein Museum alter pfälzischer Kunst und Kultur, Verwendung gefunden, dann werde sich auch schliesslich ein Wiederaufleben des einstigen Hortus Palatinus, das Verschwinden des Restaurationsbaues aus seiner Mitte, eine Zurückdrängung der heutigen Fremdenindustrie und andererseits der herandrängenden Bauspekulation, hoffentlich auch ein Wiederlebendigwerden und Eingreifen des aufs Neue Geborenen in das Leben des Volkes ergeben.

So mag es schliesslich doch kommen trotz mahnender Worte, trotz bedeutsamsten Einspruchs, und, so lebhaft die Erhaltung des alten, wunderschönen, früheren Bildes zu wünschen wäre, es bedarf nur eines Besuches dort, um einzusehen, dass dieses Bild nicht nur vernichtet ist, sondern auch niemals wieder erscheinen wird, es sei denn, dass die Herrlichkeit des Deutschen Reiches selber einst wieder in Trümmer fiele, dass schwere Noth künftiger Tage das Vaterland in einen Zustand des Rückganges brächte, dass auch aus Heidelberg wieder die kleine verarmte Landstadt würde, die sie einst war, die nichts mehr thun könnte für ihre Denkmäler, die Alles, wie vor hundert Jahren, dem Verfall überlassen müsste. Dann würde freilich — wenn auch nur für kurze Zeit — das alte poetische Heidelberger Schloss, wie es früher gewesen, wohl noch einmal erscheinen, aber nur im letzten Abendroth vor Sonnenuntergang, um dann auf immer in ewige Nacht hinabzutauchen.

Unter solchen Umständen wird man sich eben in das Unvermeidliche finden und annehmen müssen, dass die Nachwelt, welche nur das veränderte Bild kennen wird, dieselbe Freude und Erbauung an ihm haben kann, wie wir einst früher an dem alten, da sie dieses alte nie gesehen hat, somit auch seinen Verlust nicht spürt. Ein gutes Theil Gewöhnung spricht ja hier mit; ist es doch sogar ganz sicher, dass, wenn heute der in dieser Angelegenheit öfters genannten Venus von Milo ihre alten, richtigen Arme angesetzt werden könnten, eine nicht kleine und unwichtige Gemeinde sich finden würde, die es ausspräche, ohne Arme sei ihr die Statue lieber gewesen, und durch die geänderte Erscheinung werde ein Altes und Liebes in ihrem Herzen zerstört.

Muss man nun in der That der Aenderung des Bildes in das Gesicht sehen, hat ja auch schon eine so überwiegende Majorität von Fachleuten grundsätzlich diesen Absichten Beifall gezollt, dass es sicher scheint, dass die badische Regierung keine besondere Veranlassung zu haben braucht, den ihren Absichten widerstrebenden Stimmen Folge zu leisten, wo sie hinreichenden Beifall und Stütze für ihr Vorgehen auf der andern Seite findet — so ist dafür aber zu beanspruchen, dass die Pläne, die man auszuführen beabsichtigt, in jeder Hinsicht vorwurfsfrei seien, dass sie jeder Kritik Stand zu halten vermögen. Es ist zu fordern, dass die Prüfung der Baulichkeiten, der Dokumente und aller irgendwie nur in Frage kommenden Faktoren so gründlich und

vollkommen erfolge, dass keine kunstgeschichtliche oder historische Kritik auch an irgend einem Punkte einen begründeten Einwand gegen die Richtigkeit der zur Ausführung in Aussicht genommenen Pläne mehr zu erheben vermag.

Dessen scheint sich aber leider weder die Regierung, noch der Verfasser der jetzt in der Oeffentlichkeit bekannt gewordenen Pläne, welche die zukünftige Gestalt einiger zunächst in Angriff zu nehmender Bautheile darstellen, bisher völlig sicher zu sein. Vielmehr wird immer wiederholt, diese Pläne stellten ja nur vorläufig und annähernd die beabsichtigte künftige Erscheinung jener Bautheile dar; Aenderungen und Verbesserungen seien nach jeder Richtung vorbehalten. Bei jedem wirklich ernsthaften und begründeten Angriff auf irgend einen Theil der Pläne flüchtet man sich hinter diesen Schirm. Dagegen ist auf das Entschiedenste Einspruch zu erheben. Ehe nicht alle diese Pläne bis in's Einzelste so studirt sind, dass sie das absolut beste Erreichbare verkörpern, ehe nicht jedes Studienergebnis über die Sache, jedes Dokument, jede Stilvergleichung, jedes kunstwissenschaftliche und architekturgeschichtliche Hilfsmittel in ihm verarbeitet und erschöpft, kurz, ehe nicht nach dem Urtheile aller überhaupt Wissenden die künftige Gestaltungsform der einstigen bis auf das Mathematische genähert ist — natürlich nur, insoweit es diese genannten Faktoren überhaupt ermöglichen —, ehe aber dies nicht mit Aufbietung aller heute verfügbaren Mittel erreicht ist, kann und darf an eine Ausführung und Verwirklichung von Plänen überhaupt nicht gedacht werden.

Obwohl dies durchaus zu erreichen möglich scheint, ist es leider, wie weiter dargelegt werden soll, bisher kaum angestrebt.

Der gegenwärtige Abschnitt im Verlaufe der Angelegenheit ist der ausschlaggebende; denn es handelt sich jetzt um die Herstellung des gläsernen Saalbaues und des Otto Heinrichsbaues. Das gesamte Interesse konzentriert sich natürlich auf den letzteren, und ganz mit Recht, denn er ist der eigentliche Mittel- und Schwerpunkt des ganzen Schlosses. Er vereinigt alle seine Schönheit nochmals in sich, sie zu einem hier wie im ganzen Deutschland einzigen Höhepunkte in der Wirkung auf den Beschauer steigernd.

Und wenn man hundertmal und mit Recht auf die relativ höhere Vollkommenheit des Friedrichsbaues, auf seinen folgerichtigeren Aufbau, auf die Genialität seiner Erfindung, seine völlig harmonische Erscheinung,

auf die ausserordentliche Bedeutung seiner Architektur für ganz Südwestdeutschland hinweist, wenn man betont, dass er mit dem Strassburger Rathhaus, dem Schloss zu Gottesau und dem zu Aschaffenburg die reifste, durchgebildeteste und deutscheste Gruppe in der ganzen deutschen Renaissance bildet, in ihr die erste Stelle einnehmend — die höchste Liebe und Bewunderung der Künstler und des deutschen Volkes wird sich immer wieder auf den Otto Heinrichsbau richten. Man weiss es freilich kaum zu sagen, was es eigentlich ist, was diese ewig sich erneuernde Leidenschaft hervorruft, sobald man vor diesem Bauwerke steht — aber es ist ein solches Etwas vorhanden und gewaltig wirksam. Vielleicht trägt hier zum Theil bei das jedesmal auftauchende Räthsel, das dieses Kunstwerk uns immer von Neuem aufgibt: die Frage nach seinem Urheber. Am Friedrichsbau ist nichts mehr zu lösen und zu fragen, das Letzte beantwortet, seit Johannes Schoch sich als seinen Erbauer bekannt hat.

Der Otto Heinrichsbau dagegen zeigt uns ein so vielfach gestaltetes Antlitz, ist ausserdem in seiner äussern Form nicht so vollständig erhalten als der Friedrichsbau, ist sogar schon in seiner letzten Erscheinung vor der Zerstörung umgestaltet gewesen, und jede neue, archivalische Nachricht über ihn und seine Schöpfer, jede neue Entdeckung bringt statt Klarheit immer wieder so sehr neue Verwirrung in die Frage nach der Geschichte seiner Entstehung wie seiner ursprünglichen Form, dass heute darüber die Ansichten fast weiter auseinander gehen, als früher.

In Nachfolgendem möchte ich daher die Ergebnisse einer zwanzigjährigen, gewissenhaften Stilvergleichung unter Berücksichtigung der vorhandenen Dokumente niederlegen, um Einiges zur Erhellung des Dunkels hier beizutragen. Vor Allem aber sollen diese Ergebnisse zum Beweise dienen, dass die heute aufgestellten und der demnächstigen Herstellung zur Grundlage bestimmten Pläne der heute erkennbaren Wahrheit noch nicht entsprechen, dass vielmehr, sollten diese Absichten Wirklichkeit werden müssen, es zu fordern ist, dass solche Pläne auf einer unendlich viel zuverlässigeren und auf ganz anderen Vorstudien beruhenden Grundlage aufgebaut werden müssen.

Einstweilen Versuchsballons steigen zu lassen, ehe man in der Hauptsache völlig sicher ist, um vielleicht, falls nicht hinreichende Aufmerksamkeit geübt und rechtzeitig Einspruch erhoben würde, mit

einer vollendeten Thatsache das deutsche Volk zu überraschen — diese Handlungsweise wäre hier nicht hart genug zu verurtheilen. Denn — mit Ruhe, Studium und Ueberlegung wird gerade hier nichts verloren; durch allzuwenig überlegte Thaten kann dagegen Unerstetzliches auf immer geraubt und vernichtet, können Fehler begangen werden, die niemals wieder gut zu machen sind. Eine entscheidende Aufklärung der noch dunkelen Punkte in absehbarer Zeit kann bei der fortlaufenden Ameisenarbeit unserer Historiker nicht ausbleiben und würde übereiltes Handeln als herostratisches Thun der Nachwelt preisgeben. Darum trage ein Jeder, der es kann, sein Steinchen getreulich herbei, zunächst zum geistigen Wiederaufbau des Werkes; nehme aber auch die ausschlaggebende, folglich die Verantwortung tragende Behörde alle diese Scherflein gerne an, betrachte sie nicht als Hindernisse, die Böswilligkeit ihrem löblichen Wollen in den Weg legen will. Aus all' dem Kleinen, aus jeder richtigen und scharfsinnigen neuen Kombination oder Folgerung, aus jeder neuen Beobachtung oder Verwerthung älterer Feststellungen baut sich zuletzt, wenn auch in Mosaik, ein Bild auf, welches der Wahrheit und den Thatsachen so nahe als möglich kommt. Und ist das erreicht, dann wird die Verwirklichung der darauf begründeten neuen Absicht nicht mehr eine Verfälschung der Geschichte des Baues bedeuten können. Dieser Gesichtspunkt ist der ausschlaggebende; denn das deutsche Volk hat ein heiliges Recht auf den unverkümmerten, vor Allem aber unverfälschten Genuss seiner idealen Besitzthümer. Hier wird die Ueberzeugung allgemein sein: »Lieber in Ruinen zerfallend und langsam vergehend, aber unangetastet, als umgestaltet und nach dem Willen und Gedanken irgend Eines zurechtgemodelt.« Das wäre schlimmer als vollständige Vernichtung; denn es wäre eine kunstgeschichtliche, künstlerische und historische Lüge, für unabsehbare Zeit in Stein verewigt.



Zum Beginn der nachfolgenden Erörterungen senden wir einen Abdruck des vielgenannten und allerwichtigsten Dokumentes voraus, welches uns für die Baugeschichte des ganzen Heidelberger Schlosses erhalten ist, nämlich des Kontraktes, welcher am 7. März 1558 mit dem Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln abgeschlossen wurde über die Herstellung der damals noch nothwendigen Bildhauerarbeiten für den Otto Heinrichsbau.

Auch lassen wir diesem Kontrakte folgen die wenigen Worte, die der Sohn dieses Bildhauers, Abraham Colins, den Arbeiten seines Vaters am Heidelberger Schlosse in einem Promemoria, das er 1623 an die Adresse des Erzherzogs Maximilian gerichtet hat, widmete, die aber als Bestätigung und Ergänzung des obigen Kontraktes von grösster Wichtigkeit sind:

Zu wissen kundt und offenbar sei aller menniglichen, dass uf Montag nach dem Sontage reminiscere den 7<sup>ten</sup> Tag des Monats Martii dieses 58<sup>ten</sup> Jars. Auss Bevelch des Durchleuchtigsten hochgebornen Fürstens und Herrn, Herrn Ott Henrichen Pfaltzgraven bey Rhein, des Heyligen Römischen Reichs Ertztruchses und Churfürst, Hertzog in Niedern und Obern Bayern etc., hat der Ehrvest und wohlachtbar der Churfl. Pfaltz Pfenningmeister Sebastian Sattelmeyer, in Beysein der Ersomen Churf. Pfaltz beide Baumeister Caspar Fischer, Jacob Heyder, sambt Meister Hanns Besser Hofmaler, und mein Velten Schellhorns Bauschreibers, haben verdingt dem erbarn Alexander Colins von der Stadt Mechel Bildhawer, alles gehawen Steinwercks, so zu diesem newen Hotbaw vollent gehörig zu hawen, doch alles in seinem selbs eigenen Costen und Läger, vermög und inhalten daruber aussgestrichener ufgerichter Visirung, und die Visirunge über ein iede doppelte oder zweyfache Thür, auch derselbigen einzigen Thüren, dero Seulen oder Pfeiler,

grossen Leowen, Camminen und anderst. Wie dann solche alle Visirunge mitbringen, und unterschiedlichen hienach volgt.

Erstlichen:

Item soll gemelter Alexander, Bildthawer zum fürderlichsten und zum eheisten die fünff Stück, nemlich die vier Seulen oder Pfeiler im grossen Saal unnd der Stuben, sambt das Wapen ob der Einfarth des Thors hawen und verfertigen lassen, damit man werben kan und die Notturft erfordert.

Item die zwey grösser Bilder in beiden Gestellen, und dann die sechs Bilder ob den Gestellen, jedes von fünff Schuhen gehawen werden solle.

Item Alexander Bildthawer solle auch funff grösser Leowen hawen und fertigen, vermög Anzeig und Visirunge. Item sechs mühesamen Thürgestell, so inwendig in den Baw kommen, alles vermög einer ieder Visirung, so darüber ufgericht.

Item sieben mittelmessige Thürgestell, alles vermög und inhalter darüber gestelter Visirung.

Item das Thürgestell, so Anthonj Bildthawer angefangen hat, soll gemelter Alexander vollendt aussmachen.

Item die zwey Camin, eins in meines Gnedigsten Herrn Cammer, das ander im grossen Saale.

Solches gehawen Steinwerk, sambt aller Bilder gross und klein, sambt verzeichneter Thürgestellen, soll obgemelter Alexander Colins von Mechel Bildthawer, alles in seinem selbst eigenen Costen, sambt Läger und andere Zugehörunge, nichts ausgenommen, hawen, verfertigen und machen. Und obgemelter Meister Alexander Bildthawer hat auch versprochen, bey seinen handtgegebenen Trewen und Glauben, von solchem Werk nit ab oder davon zu stehen, sonder Churfl. Gnaden zu fürdern, es sei denn alles gehawen, vollendet und aussgemacht. Es soll auch Alexander Bildthawer solches alles, wie anzeigt und hieran geschriben, auch darüber ufgerichter Visirung hawen und verfertigen, auch selbst persönlich hawen und hawen lassen. Daran gar und gantz in kein Wege, wie das Namen haben möchte, und an allen Orten alles gehawen Steinwercks kein Mangel erscheine, oder Alexander clagbar erfunden werden, auch in kein Wege nit hindern, noch solches gehindert

werde, fürnehmen, und wie solches geschehe, soll Churfl. Gn. Macht haben, an ihme die Verseumung zu erholen.

Und von solcher seiner Arbeit soll ihme mein G.ster Churfürst und Herr zu Lohn gehen lassen, doch alles in seinem Selbstkosten, und seine Diener auch selbs belohnen, nemlich Eindausend Einhundert unnd vierzig Gulden, den Gulden zu 26 Alb. Landtswehrung gezehlet, und alles wie obstehet, getreulich gehalten werden solle. Dess in Urkunt seindt dieser Kerffzettel zwen gleichlautende von einer Handt geschrieben, Kerffrecht und weiss auseinander geschnitten, alles hab Churfl. Gn. und Bildthawer damit zu besagen, den mein G.ster Churfürst unnd Herr den einen unnd den andern obgemelter Bildthawer. Geben und geschehen, wie oben das Datum anno Lviiij.

Nota. An seinem vorigen Geding sein noch viertzehen Bilder vermög Visirung zu hawen. Soll er dickgemelter Alexander ietz inn seinem Costen hawen und vor iedes Bildt XXviiij fl. Daneben Xiiiij Fenster-Posten vor iedes V fl. zu hawen, Ihme dissmals auch eingeleibt, solches zu befürdern. Alexander Colins.

---

Aus Abraham Colins' Denkschrift:\*)

**D**emnach die rom. kay. mt. Ferdinando anno 1562 1sten jar sich zu Frankfurt damalen befunden von meinem vater ohn zweifel vernommen haben, wie das er ohne lengst zuvor bey dem durchlauchtigisten hochgeborenen Fürsten Ott Heinrich pfalzgrafen bei Reyn churfurst und zu Heidelberg etc. in Diensten gewest und mit 12 gesölln in der arbeit ain stattlichen palast im werk zu pauen, weilm aber ir churf. g. in dem gächling erkrankt und in gott seligist abgleibt, das werk eingestellt, die diener abgefertigt, mein vater in seinen heimat geraist, darüber ir kay. mt. von da mein vater erfordert.

---

\*

---

\*) Nach: von Schönherr, Alexander Colins und seine Werke.

## I. Der Otto Heinrichsbau.

Die Baugeschichte des Otto Heinrichsbaues, die in der Hauptsache sich nur über drei Jahre erstreckt, mit allen Nachwehen aber über sechs bis sieben, beruht, soweit sie bis heute bekannt ist, zunächst auf wenigen schriftlichen Dokumenten und geschichtlichen Thatsachen, sodann auf den Ergebnissen des genauen Studiums des Gebäudes selber. Was das letztere anlangt, so ist der ganz aussergewöhnlich glückliche Umstand zu bemerken, dass einerseits die Substanz der noch bestehenden Reste des Bauwerks seit seiner Erbauung kaum irgendwie geändert ist, dass andererseits über das Gebäude eine Reihe trefflicher Publikationen und Aufnahmen existiren, wie sich besserer kaum ein anderes rühmen kann. Insbesondere ist das von den Architekten des Schlossbaubureaus herausgegebene Werk\*) eine künstlerische und kunsthistorische That ersten Ranges; wie mich dünkt, eine der vorzüglichsten und gewissenhaftesten zeichnerischen Veröffentlichungen, welche je über historische Bauwerke erschienen sein mögen; ich betrachte es sogar als das Grösste in erhaltendem und erkennendem Sinne, was bisher für das Heidelberger Schloss geschehen ist. Solange es existirt, etwa ergänzt durch das vorzügliche photographische Werk von Sauerwein\*\*) und einige andere, erläutert durch die mustergiltigen Veröffentlichungen des Schlossbau-Vereins\*\*\*) — so lange ist das Heidelberger Schloss nicht untergegangen — selbst wenn es in Wirklichkeit nicht mehr bestehen sollte.

Wenn ich mich in Nachfolgendem trotzdem manchmal mit der Ansicht der Verfasser jenes ersten Werkes im Widerspruch befinden werde, so thut dies jener Werthschätzung keinen Eintrag; ist es doch keines-

\*) Das Heidelberger Schloss, von J. Koch und Fr. Seitz. 1891. Darmstadt, Bergsträsser.

\*\*) Das Schloss zu Heidelberg; herausgeg. von H. Sauerwein. 1883. Frankfurt. Keller.

\*\*\*) Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses; herausgegeben vom Heidelberger Schlossverein. Heidelberg 1886—91.

wegs selbstverständlich, dass Der, der die Erscheinung und die Form eines Kunstwerkes in der getreuesten Art völlig zuverlässig, ja dokumentarisch festzustellen und wiederzugeben, auch zu würdigen vermag, gleichzeitig in seiner historischen und kunstgeschichtlichen Erkenntnis wie sonst in den Folgerungen aus seinen Beobachtungen unanfechtbar ist.

Die Baugeschichte des Palastes Otto Heinrichs baut sich auf, wie oben gesagt, auf den geschichtlichen Daten, welche zu ihr in Beziehung stehen, auf den (leider sehr sparsamen) Dokumenten, die von seiner Vorbereitung und seinem Wachsthum bis zur Fertigstellung sprechen, auf der genauesten Prüfung des Bauwerks selbst, sowohl in technischer wie künstlerischer und geschichtlicher Hinsicht, verbunden mit der schärfsten und eindringendsten Vergleichung aller gleichzeitigen und gleichartigen, wie auch nur verwandten Kunstwerke und Arbeiten, die irgend zur Erläuterung dienen können, auf der Heranziehung der Kulturgeschichte jener Zeit, und schliesslich auch auf einer Ergänzung der Lücken, die zwischen den grossen Bausteinen bleiben, durch die nothwendigen Korrelate, die die Natur und der Charakter der handelnden und schaffenden Menschen ergibt, und nicht minder die Handwerksgebräuche und die technischen Vorgänge, ihre Reihenfolge, ihre Zeit und zuletzt auch Kostenerfordernisse. —

Ein unendlich reicher Vorrath von Abbildungen des gesamten Schlosses aus allen Zeiten, da es von jeher die Liebe und Aufmerksamkeit der Liebhaber, Reisenden und Künstler fesselte, kommt zu Statten, obzwar diese sich stets vorwiegend auf das Ganze, ungemein selten auf einen besonderen Theil und leider, so weit bis jetzt bekannt, niemals ausschliesslich auf den uns gerade hier in Anspruch nehmenden so wichtigen Bau beziehen. Aber es lässt sich aus ihnen, wenn auch mühsam, doch manche Einzelheit herausfinden, vor Allem aber Vieles nach der negativen Seite unumstösslich feststellen, wo nach der positiven Seite unausfüllbare Lücken bleiben. In dem Folgenden soll versucht werden, Alles zusammenzutragen, was bis zur Stunde als sicher zu bezeichnen möglich scheint, ohne dass darum die Hoffnung aufgegeben zu werden braucht, dass noch viel Genaueres sich bald oder später zur Ergänzung finden wird. Die Kreise und Linien schliessen sich aber

heute bereits recht eng um den gesuchten Mittelpunkt, sodass vermuthlich nur noch Bestätigungen, kaum mehr Ueberraschungen zu erwarten sind.

Zunächst wissen wir von dem Bauherrn des Otto Heinrichsbaues das Nachfolgende, was für unsern Bau von Wichtigkeit ist.

Otto Heinrich, Pfalzgraf bei Rhein, ist geboren 1502; frühzeitig voll des wärmsten Interesses für die bildende Kunst, machte er 1519—20, da er zum künftigen Vizekönig von Neapel bestimmt war, von dem Hofe Kaiser Karls V. in Spanien aus eine Reise durch ganz Italien bis nach Neapel und Sizilien und kehrte dann nach Spanien zurück. Im folgenden Jahre unternahm er seine berühmte Fahrt ins heilige Land von Venedig aus, nachdem er Oberitalien durchreist hatte. — Seit 1537 erbaute er sich als Herzog zu Pfalz-Neuburg ein stattliches Schloss in ausgeprägter, wenn auch noch unbeholfener Renaissance ausgesprochen südlichen Charakters. Nach dem Tode Friedrichs II. 1556 gelangte er in den Besitz der pfälzischen Kurfürstenwürde und begann in seiner neuen Residenz Heidelberg sofort den Neubau jenes Schlossflügels, der seinen Namen trägt. Er starb am 12. Februar 1559, ohne die Vollendung seines Bauwerks erlebt zu haben.

Seinem Charakter nach war er ein echter Renaissancefürst, ein leidenschaftlicher Anhänger des Humanismus, ein ausserordentlicher Freund der bildenden Künste, vor Allem der Baukunst, und ein Förderer der erwachenden Renaissance. Dies berichtet ausser seinen schöpferischen Thaten, ausser seiner Kunstkammer auch schlagend der noch erhaltene Katalog seiner Bibliothek, die er schon aus Neuburg nach Heidelberg überführte. \*) Dieses Bücherverzeichnis ergiebt, dass er sich ausser Anderem nach Möglichkeit Alles verschaffte, was auf die neue Bewegung in der Architektur Bezug hatte, — freilich ohne hierin völlig sicher zu sein, wie er denn manches Hauptwerk nur bruchstückweise\*\*) oder gar nicht besass, andere leider unzureichende — ein Beweis seines ausserordentlichen Eifers und guten Willens — in zwei oder drei Exemplaren.

\*) S. Mark Rosenberg, Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Heidelberg 1882. S. 115—117.

\*\*) Z. B. Serlio, von dem nur das libro straordinario vorhanden war, dagegen gerade nicht das epochemachende Buch IV.

Führen wir die wichtigsten dieser Werke in Nachfolgendem an: Der Vitruv des Cesariani, Como 1521; zwei italienische Vitruv-ausgaben von 1537 (wohl spätere der Durantino); Serlio's Sonder-Buch; Lienhart Stromair's Kunstbüchlein; — Imperatorum Romanorum libellus 1525 (Huttichius) und dessen Uebersetzung 1526; J. J. Fugger, römische Kaiser von 1553; drei Bücher vom »Kunstwerck«, davon eines über Goldschmiedearbeit; Neudörffer's Kunstbuch; ein Gespräch zwischen einem erfahrenen Baumeister und einem jungen Hauptmann über Befestigungen; ein Auszug und Ueberschlag, einen Bau anzustellen; und schliesslich etliche Bäu und Gaden auf Papier abgerissen. — Bei der damaligen Seltenheit solcher Literatur sehr viel!

Die vielseitigen Interessen des Bauherrn für die Künste kommen hier deutlich zum Ausdruck; aber auch das gänzlich Unzureichende der Bibliothek für den Fall von Unsicherheiten der Baumeister. Es ist kein einziges Buch dabei, aus dem man sich in solchen Nothfällen wirklich Rath's erholen konnte, z. B. über die Säulenordnungen, wenigstens was gute Abbildungen anlangt. Auch das beste dieser Werke, der Comasker Vitruv, enthält wenige und schwer verständliche Illustrationen über diesen Gegenstand; das erste wirklich brauchbare und systematische Buch hierüber, das von Vignola, war noch nicht erschienen.

Dies ist von Wichtigkeit und fällt bei späteren Erwägungen öfter ins Gewicht.

Das Buch über die imperatores Romanos ist uns mit seinen zwei Kollegen ein Beweis für das besondere Interesse, welches Otto Heinrich an dieser Materie nahm, und hat als Quelle für die vier römischen Kaiserbilder im Erdgeschoss des Baues, in den vier unteren Fenstergiebeln links, gedient; es beweist, dass diese Steinbildnisse von dem Bauherrn vorgeschrieben sind und zu den von Anfang an vorgesehenen, demnach ältesten Bautheilen gehören.\*)

---

Von grundlegenden Thatsachen gehen weiterhin aus dem Kontrakt vom 7. März 1558 mit Colins,\*\*) dem Dreh- und Angelpunkte der gesammten Baugeschichte des Otto Heinrichsbaues, nachfolgende hervor: Die Baumeister des Kurfürsten (also die technischen Leiter

\*) Auch besass Otto Heinrich eine von ihm hochgeschätzte Sammlung von Münzen römischer Kaiser.

\*\*\*) Abgedruckt oben S. 7—9.

des Baues) hiessen Jakob Heyder\*) (Leyder?) und Caspar Fischer. Der Bildhauer, dem die Herstellung der zur Vollendung des Otto Heinrichsbaues nöthigen Bildhauerarbeit übertragen wurde, war Alexander Colins von Mecheln. Der Bau war am 7. März 1558 schon erheblich gefördert, kann aber im Aufbau noch nicht über das Versetzen eines Theils des Erdgeschosses hinaus gediehen gewesen sein, da das Wappen über dem Portal, welches im Quaderverband versetzt ist, erst damals bestellt wurde. Die übrigen Bildhauerarbeiten für die Fassade scheinen bis auf die freistehenden Statuen, 14 Fensterpfosten und fünf Löwen über dem Hauptgesims fertiggestellt gewesen zu sein, wohl auch in entsprechendem Masse die Quader- und Profilarbeiten der Front. Der berühmte Kontrakt bezieht sich im Uebrigen nur auf das Innere und enthält den Auftrag für die Thürgestelle, die noch fehlenden Thüraufsätze, die Säulen für die Gewölbe und zwei Kamine, ausserdem für die Fertigstellung des Thürgestelles, das Anthonj angefangen.

Hieraus erhellt, dass Anthonj der Vorgänger von Colins und in gleicher Weise wie dieser als Bildhauer am Bau beschäftigt gewesen ist. Ueber ihn ist sonst nichts bekannt. Nur die Schreibweise seines Namens ist niederländisch, wenn auch die Form Anthonis dort die häufigere ist. Künstler, welche hier in Frage kommen könnten, waren in den Niederlanden aber trotz eifriger Archivforschung von mir nicht aufzufinden; Anthonis van de Wyngaerde, 1510 Meister der Lukasgilde zu Antwerpen, oder gar Anthonis van Witrich, 1494 Bildsnedere in Brüssel, sind sicher zu alt; der Einzige, der in unserm Falle vielleicht unsere Aufmerksamkeit verdient, wäre Anthonis von Mecheln, der 1516 als junger Scildere (Maler) in Antwerpen auftaucht. Doch sei dies nur angedeutet als eine Spur, die möglicherweise verfolgt werden könnte.

Von Alexander Colins\*\*) wissen wir, dass er 1526, 1527 oder 1529 in Mecheln geboren wurde; dass er mit zwölf Gesellen wohl 1557 in Heidelberg mit Arbeiten für den Otto Heinrichsbau betraut, nach dem Tode des Kurfürsten 1559 nach Mecheln zurückkehrte, wo er bis 1562 blieb. In diesem Jahre wurde er im Auftrage des Kaisers Ferdinand I.

\*) Die beliebte Schreibweise Leyder wird durch Sachverständige als irrthümlich bezeichnet, trotz gegentheiliger Behauptungen. Es ist übrigens ziemlich gleichgültig, denn, dass Jakob Heyder und Jakob Leyder eine Person sind, heisst er nun Heyder oder Leyder, darf man als sicher annehmen.

\*\*) Neefs, hist. de la peinture et de la sculpture à Malines. II. 74—98. — Von Schönherr, Alex. Colins und seine Werke. (Mith. zur Gesch. d. Heidelb. Schlosses II.)

nach Innsbruck berufen, wo er nach den Zeichnungen der Gebrüder Abel das von diesen begonnene Grabmal des Kaisers Maximilian I. in Marmor und Bronze fertigstellte. Der gesamte Entwurf des Grabmals gehörte den Brüdern Bernhard und Arnold Abel aus Köln an, die Zeichnung zu den Reliefs, die Colins ausführte, stammte von dem dritten Bruder, dem Maler Florian Abel zu Prag. Die Reliefs am Kaiserdenkmal waren März 1566 fertig, das Ganze erst 1583.

Der Künstler schuf, im Dienst des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich bleibend, noch eine Reihe bedeutender Arbeiten für diesen; die wichtigste war das Grabmal für den Kaiser Ferdinand I., seine Gemahlin und den Kaiser Maximilian II. im St. Veitsdom zu Prag, ein ziemlich ungefügiger würfelförmiger Tumulus; ausserdem fertigte er die Grabmäler für Erzherzog Ferdinand und seine Gemahlin Philippine Welser, mehrere Brunnen für diesen Fürsten, eine Reihe von Grabdenkmälern für verschiedene Familien, sowie zuletzt dasjenige für sich selbst und seine Gattin. Er starb 1612 in guten Vermögensverhältnissen zu Innsbruck.

Auch nimmt man an, dass das Denkmal, welches Otto Heinrich bis 1558 sich in der Heiliggeistkirche aus weissem und schwarzem Marmor und Alabaster errichten liess, von Alex. Colins herrührte. Dieses Denkmal ist dadurch besonders bekannt, dass in Folge des Einspruchs der calvinistischen Geistlichkeit eine Reihe weiblicher Anstoss erregender Figuren entfernt wurden. Jedenfalls niederländischer Herkunft, soweit seine Reste und Beschreibung erkennen lassen, genoss es bei den Zeitgenossen vor seiner Zerstörung den höchsten Ruhm. War es wirklich von Colins, so ist die Vermuthung naheliegend, dass dieser nur des Denkmals wegen, wie später nach Innsbruck, durch Otto Heinrich hierher berufen, dann aber nach des Anthonj Abgang oder Tod auch mit den Arbeiten für den Otto Heinrichsbau betraut worden sei.

Seiner künstlerischen Art nach gehörte Alex. Colins zu den Vertretern jener entwickelten Renaissance, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Flandern blühte, und die wir gern mit dem Namen Florisstil bezeichnen, nach dem Namen des bekanntesten Vertreters dieser Richtung, Cornelius Floris de Vriendt zu Antwerpen, mit dem Alex. Colins etwa gleichalterig war. Der geistige Vater dieses Stils war freilich Peter Coeck von Alost, Maler und Bildhauer, der schon in

seinen wunderschönen Einzugdekorationen für Philipp II. in Antwerpen von 1544, herausgegeben 1549, diesen Dekorationsstil auf das Höchste entwickelt hatte. Charakteristisch für diese Richtung ist die starke Verwendung vorzüglich gehandhabter Renaissance-Architektur, bei der besonders Hermen als Stützen eine Rolle spielen, sowie eines eigentümlichen Ornamentes, welches aus den üblichen Renaissance-Akanthusranken, gemischt mit spitzen Weiden- oder Lorbeerblättern und einem reich entwickelten, ganz eigenartigen Kartuschewesen besteht, unter vielfältigster Anbringung von phantastischen, meist gekrönten Masken aller Art wie jeden Geschlechts und stark betonten Fruchtschnüren, die sich durch starkes Auftreten einer merkwürdigen, gurkenförmigen Birnenfrucht auszeichnen. Dazu meisterliche Beherrschung eines malerisch wirkenden Reliefstiles. — Alle dies hatte sich auch Colins zu eigen gemacht, nur nicht eine hinreichende Beherrschung der eigentlichen Renaissance-Architektur und ihrer Systeme. Seine Denkmäler und sonstigen Werke\*) beweisen bis zu seinen letzten Arbeiten eine auffallende Unbehilflichkeit und Unsicherheit auf diesem Gebiete, aber auch die vorsichtigste Zurückhaltung in architektonischen Dingen. Hierin steht er unter seinen sämtlichen belgischen Kollegen jener Zeit vereinzelt da. Alle seine Werke ergeben ausserdem einen empfindlichen Mangel an eigener Erfindung, ein Anlehnen an vorhandene Vorbilder, dagegen hervorragende Geschicklichkeit in der Ausführung solcher gegebener Muster und einen eminenten Fleiss. Sogar sein eigenes Grabdenkmal mit dem Relief des verwesenden Leichnams in der Predella ist eine starke Anlehnung an ein Epitaph in St. Gertrud zu Nivelles. Kurz — er blieb unselbstständig bis an sein Ende.

Es fällt für seine künstlerische Beurtheilung ins Gewicht, dass Colins mit seiner Vaterstadt Mecheln bis in sein Alter in Verbindung stand und oftmals dorthin zurückkehrte, selbst Häuser dort besass und erwarb; 1599 führte er bei seiner letzten Anwesenheit noch ein letztes Werk für diese Stadt aus, die Figur eines Riesen in ganzer Gestalt aus Pappe, welche bei Umzügen herumgetragen wurde und heute noch dort aufbewahrt wird.\*\*)

Daher der niederländische Charakter seiner Werke bis zuletzt.

Dies ist, was von seiner Persönlichkeit uns hier wichtig ist.

\*) Vergl. v. Schönherr a. a. O. Taf. XI, XII, XVII.

\*\*\*) Neefs, a. a. O. II. S. 84.

Die beiden Werkmeister, Jakob Heyder und Caspar Fischer erfordern noch einige Worte.

Der Erstere ist, wie bemerkt, ganz ohne Zweifel derselbe Jakob Haidern, der früher als Werkmeister Friedrichs II. für dessen (gläsernen) Saalbau genannt wird, also wohl schon seit 1545 für diesen Fürsten thätig war. Wir haben uns demnach unter ihm einen älteren erfahrenen Mann, den eigentlichen Maurermeister vorzustellen, welcher noch in völlig mittelalterlicher Art ausgebildet war, daher zugleich eine richtige Steinmetzausbildung besass. Denn der gläserne Saalbau ist mit Ausnahme einiger nur angefügter Renaissance-Bildhauerarbeiten von bisher unbekannter Hand absolut gothisch und wimmelt von Steinmetzzeichen, die einen ganz bestimmten Charakter zeigen und meist mit einem Kreuzchen bekrönt sind, dem Zeichen der Heidelberger Hütte. — Es ist, da auch die Bauten Ludwigs V. ganz in derselben Art gebildet und mit ähnlichen Steinmetzabzeichen bezeichnet sind, selbst durchaus möglich, dass dieser Jakob Haidern oder Heyder schon zwei Kurfürsten vorher gedient hatte, also bereits ein alter Beamter war und eine Art Vertrauensposten einnahm. Dem widerspricht ja auch seine Stellung im Kontrakt mit Colins durchaus nicht.

Der zweite Werkmeister war Caspar Fischer. Da dieser Mann sechs Jahre später in weit verantwortungsvollere Stellung als Baumeister der Plassenburg (1563) erscheint\*) (die dortige Schreibweise Kaspar Vischer ist ja gleichgiltig), so ist er hier wohl noch als jüngere Hilfskraft zu betrachten. Seine besondere Richtung und Fähigkeit geht aus der Art der Architektur in der Plassenburg deutlich hervor. Die dortige Formenbildung findet ihren Schwerpunkt in einer rein ornamentalen Frührenaissance, die kaum Nennenswerthes weiss von dem architektonischen Organismus und den Einzelheiten der antiken Säulenordnungen, deren Gesimse fast ausschliesslich aus groben Karnissen mit dicken Platten bestehen, die aber alle Flächen mit den reichsten Füllungen von derben und phantastischen deutschen Ornamenten bedeckt. Die architektonischen Gedanken sind höchst einfach, die Gliederungen fast gleich Null; die Komposition der Portale von bemerkenswerther Unbehilflichkeit. Die Kraft liegt allein in dem Gegensatz der grossen einfachen Flächen und des überquellenden, alle Flächen überziehenden

---

\*) Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Theod. Alt in Mannheim.

Ornamentalschmucks. Dieser letztere zeugt von Erfindungskraft, zeigt dagegen schwerfällige und ungeschickte, freilich oft wirksame Gruppierung bei fast plumpen Einzelformen.

Demnach haben wir unsern Caspar Fischer hauptsächlich als Steinmetzen und Bildhauer zu betrachten, der wohl mit Phantasie und Talent ausgerüstet war, aber ebenfalls damals die neue Formenwelt keineswegs beherrschte. Die wenigen von deutscher Hand am Otto Heinrichsbau ausgeführten recht unsicheren Bildhauerarbeiten in Renaissance-Ornament dürften daher ihm zuzuschreiben sein, nämlich: die Kapitälchen der kleinen die Fenster einrahmenden Säulen und Pilaster, die grossen Konsolen der zwei obersten Stockwerke; ob auch der Kamin in der Kammer des Kurfürsten, welcher das Beste dieser Arbeiten darstellt und in seiner architektonischen Gliederung eigentlich über Caspar Fischers sonst bewiesenen Kenntnisse hinausgeht, scheint mir schon recht zweifelhaft.

Dass Fischer gar der ausgezeichnete Bildhauer der Renaissancearbeiten unter Friedrich II. gewesen sei, ist völlig unmöglich. Denn der Erfinder des Renaissancekamins im Ruprechtsbau ist allen drei im Kontrakt am 7. März 1558 genannten Meistern, die am Otto Heinrichsbau thätig waren, als Architekt und Ornamentiker um ein Ungeheures überlegen, und auch die wenigen Renaissancetheile des gläsernen Saalbaues sind nur erklärlich, wenn man sie auf seine Hand oder seine Einwirkung zurückführt, von Fischer aber gänzlich absieht. Wäre Jener 1557/58 noch zur Verfügung gewesen, so hätte der Pfalzgraf weder Anthonj noch Colins nöthig gehabt. Dass das Monogramm  $\Phi$  am Kamin und gläsernem Saalbau nicht Caspar Fischer, sondern Friedrich Churfürst gelesen werden muss, ist längst nachgewiesen und auch bei Koch und Seitz so gedeutet.

Dagegen befinden sich am gläsernen Saalbau im Renaissancegiebel oben ein Fenster und im Erdgeschoss unter der Arkade wie innen je ein Portal, welche eine Formenbehandlung zeigen, die Caspar Fischer durchaus ähnlich sieht. Dürfte man annehmen, dass Dieser dem alten Gothiker Heyder schon an dem genannten Bau zur Seite gestanden habe, dann wären diese Arbeiten sicher als sein Werk zu betrachten; denn ihre Art und Stufe entspricht hinreichend der des Meisters der Plassenburg, der als Jüngling\*) dann in diesen Arbeiten

\*) Er starb 1580.

in Heidelberg seine ersten Schritte auf dem schwierigen Gebiete des neuen Stiles gemacht hätte.

Die Anwesenheit des Hofmalers Hans Besser bei der Kontrakt-errichtung 1558 ist für uns nicht von Belang, da wir nichts weiter von ihm wissen, und erklärt sich aus der Wichtigkeit des Aktes; die des Seckelmeisters also des Finanzmannes, wie die des Bauschreibers versteht sich von selbst.

Ausserdem kommt in zweiter Linie jene kurze Nachricht des Sohnes des Alexander Colins, Abraham, in Frage, die oben ebenfalls abgedruckt ist und uns über die Zahl der Gesellen seines Vaters wie das Aufhören seiner Thätigkeit nach dem Tode des fürstlichen Bauherrn Aufschluss giebt.

Dies sind die historischen, kunsthistorischen oder durch Dokumente nachgewiesenen Grundlagen der älteren Baugeschichte des Otto Heinrichsbaues.

Weiterhin stehen uns noch eine reiche Zahl von Abbildungen zur Verfügung, die für unseren Bau allerlei freilich nur geringe Aufschlüsse geben. Was hiervon bekannt ist, hat K. Zangemeister zusammengestellt.\*) Es sind darunter von Wichtigkeit für den Otto Heinrichsbau: das Gemälde von Focquier 1620 nebst den Stichen darnach von Merian und W. Hollar, die Meriansche Nordansicht, sowie das Blatt 5 im Thesaurus picturarum I in Darmstadt, Hofbibliothek.\*\*\*) Dieses letzte ist das bedeutsamste, da es das einzige ist, welches uns von den verschwundenen Giebeln die architektonischen Grundlinien wenigstens einigermaßen erkennen lässt. Dass es kein Phantasiebild ist, sondern auf einer Naturaufnahme vom Thurme der Heiliggeistkirche aus beruht, ergibt sich aus der Vergleichung mit anderen Blättern, insbesondere aus dem Stuttgarter Blatte 137. 2.\*\*\*)

Die genannten Abbildungen bestätigen ohne Ausnahme, dass der Otto Heinrichsbau nach seiner Vollendung gegen 1560 oder später mit zwei

\*) Mitth. zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, I.

\*\*) Daselbst, Taf. III.

\*\*\*) Daselbst, Taf. XXI.

querlaufenden Satteldächern bedeckt war, anstatt mit einem Langdache, wie man erwarten sollte, dass er demzufolge nach der Hof- wie der Gartenseite je zwei Giebel hatte. Die beiden Giebel nach dem Hofe zu müssen, wie sowohl die Abbildungen bestätigen, als sich folgerichtig aus der Architektur ergibt,\*) in ihrem Fusse mit einander verwachsen, also in der Mitte höher als an den beiden Enden gewesen sein, sodass die ungeheure Dachkehle nach der Gartenseite einigermaßen den nothwendigen Fall besass. Zwei Treppenthürmchen, deren oberstes Geschoss über dem Hauptgesims des Baues begann, fassten sie ein. Dies war nothwendig, da sonst das Dachgeschoss unzugänglich gewesen wäre.

Für die spätere Erscheinung stehen uns mehrfach Bilder zur Verfügung.

Vor Allem die ausgezeichnete Darstellung des Otto Heinrichsbaues auf den absolut getreuen und detaillirten beiden Kupferstichen des Joh. Ulr. Kraus von 1683, die für unsere Zwecke ausreichen.

An dieser Stelle ist die jüngere archivalische Nachricht einzufügen, dass 1649 der halbe Giebel nach dem Hofe zu (also wohl einer der beiden Giebel an dieser Seite) eingefallen war und wiederhergestellt werden sollte. Dies erfolgte jedoch nicht, sondern man änderte 1669 das gesamte Dach, indem man ein längslaufendes Walmdach darüber anbrachte, die Giebel nach dem Garten zu ganz beseitigte und die nach dem Hof zu durch zwei kleinere Dachgiebel ersetzte, die sogenannten zwei Zwerchhäuser. (S. Abb. 1.)\*\*) Damals wurde das Innere völlig ausgestattet und hergerichtet, insbesondere der gewölbte Kaisersaal im Erdgeschoss links durch ein prächtiges neues und grosses Steinportal mit dem gläsernen Saalbau verbunden und reich ausgemalt, desgleichen der darüber befindliche grosse Saal. Es ist nicht unmöglich, dass damals zum ersten Male der ganze Bau einheitlich und harmonisch, innen und aussen würdig vollendet erschien, da er nach dem Tode Otto Heinrichs im Innern vielleicht überhaupt nicht ordentlich fertig geworden war. — In diesem Zustand blieb er, 1689 neu bedacht, bis 1764, wo er völlig ausbrannte, und auch die Dachgiebel grössten-

\*) Zuerst festgestellt durch Fr. Seitz. Das Heidelberger Schloss von Koch und Seitz, S. 73.

\*\*) Diese Zwerchhäuser können nicht älter sein; schon die gequetschten Schneckenlinien ihrer Giebel weisen unfehlbar auf die Mitte des 17. Jahrhunderts. Damit fällt Cossmann's interessante Hypothese unweigerlich. — Vergl. auch die Kopfleiste S. 3.

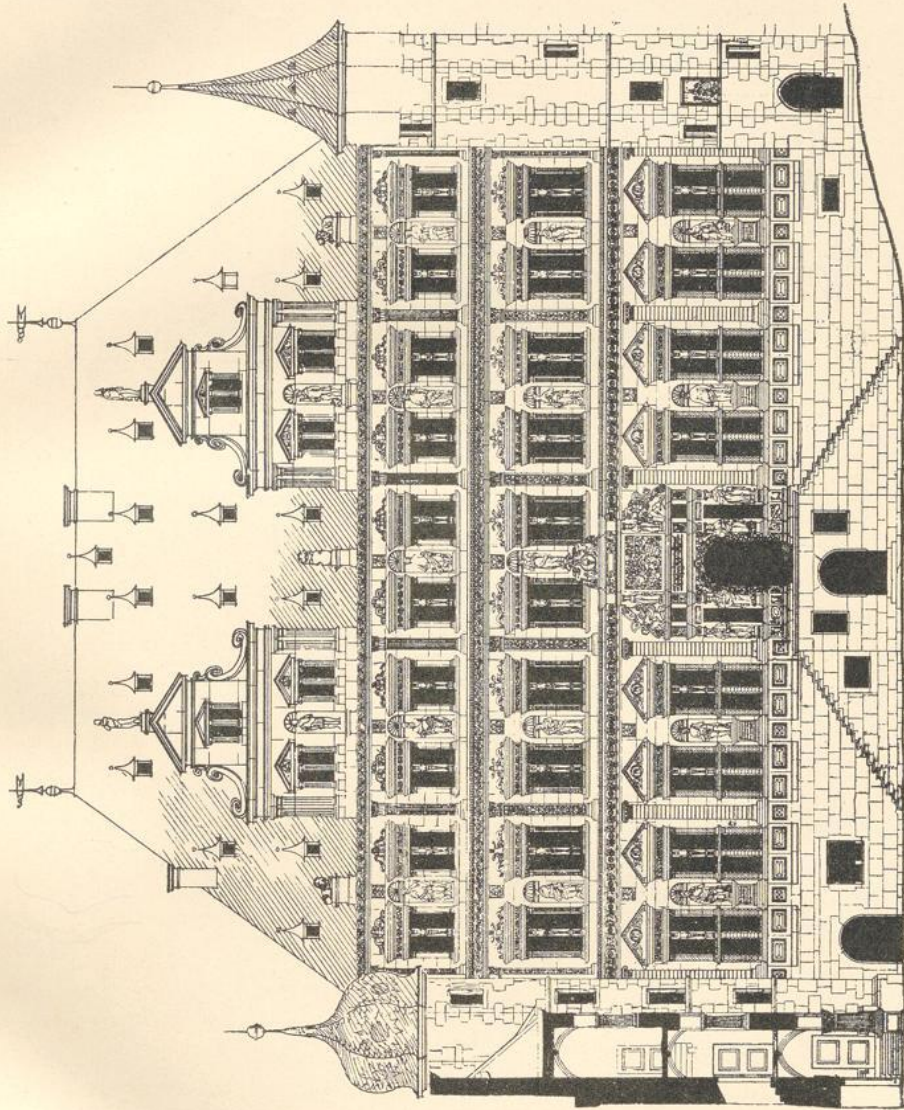


Abb. 1. Der Otto Heinrichsbau seit 1669.





theils herabstürzten. Damals wurde er so, wie er heute erscheint.\*) Die Gewölbe des Untergeschosses sind noch vorhanden, auch die Zwischenwände des Erdgeschosses und das Gewölbe der Eingangshalle. Alles Uebrige ausser den Umfassungswänden ist eingestürzt. — Dieser Zustand ist ja allgemein bekannt.

Wir gehen nun zu der Untersuchung des Baues selber über und dessen, was er heute noch bietet. Das, was uns die Steine sagen, ergänzt die oben gegebenen Nachrichten fast völlig, jedenfalls aber hinreichend, um die Baugeschichte wie die erste Gestalt des Baues ziemlich vollständig feststellen zu können.

Hierbei bietet es uns die beste und sicherste Grundlage für weitere Folgerungen, wenn wir an der Hand des Kontraktes mit Colins vom 7. März 1558 alle Theile des Baues, die dort als Colins zugehörig aufgezählt sind, definitiv feststellen.

Im Kontrakt sind genannt als von Colins anzufertigen:

Zuerst für das Innere:

1) die vier Säulen oder Pfeiler im grossen Saal und der Stuben. Davon sind noch zwei fast vollständig vorhanden.

2) Sechs mühsame Thürgestelle und sieben mittelmässige und das, welches Anthonj angefangen.

Wenn wir »mühsam« erklären als: mit Figuren eingefasst, und annehmen, wie später bewiesen werden soll, dass auch das Anthonjsche ein solches war, so sind sie in der That alle sieben vorhanden.

Anderseits, das aus dem Otto Heinrichsbau stammende und in den Friedrichsbau versetzte eingeschlossen, sind sieben nur mit Pilastern oder Säulen eingefasste da; dies sind die sieben »mittelmässigen« Thürgestelle.

3) Die sechs Bilder, »ob den Gestellen«, also Bilder oberhalb der genannten Gestelle.\*\*)

\*) Es ist ein wunderlicher Irrthum, wenn man den heutigen Zustand des Otto Heinrichsbaues stets als das fluchwürdige Werk der Franzosen von 1689/93 ansieht. Vielmehr war der Bau bis 1764 wieder unter Dach und wurde erst damals durch einen Blitzstrahl eingäschert. Deshalb ist es keineswegs berechtigt, wenn man den Ruinenzustand deshalb zu erhalten wünscht, damit er dauernd an die Unthat der Franzosen erinnere. Diesen war die Zerstörung der Befestigungen die Hauptsache.

\*\*) Man hat sich über den Ausdruck »Bilder« so sehr den Kopf zerbrochen. Bilder ist der gemeinsame Ausdruck für alle bildhauerischen Arbeiten, weniger für gemalte (»Gemähl«). Wenn man ein Reliefbild oberhalb einer Thür bezeichnen wollte, so blieb gar kein anderer Ausdruck. Surporte, Reliefbild, Thüraufsatz etc. ist Alles damals unbekannt, »Bild ob dem Thürgestell« ist völlig bezeichnend.

Von solchen sind zehn vorhanden; davon sind sechs flandrischen Stils (kenntlich an den gekrönten Masken und flandrischen Fruchtschnüren), demnach sind diese die Colins angehörigen.

4) Die zwei grösseren Bilder »in den Gestellen«.

In zweien der vier Bilder »ob den Gestellen«, die Colins' Art nicht zeigen, also älter sind, sind tiefe rechteckige Füllungen ausgespart, die sichtlich für Reliefbilder bestimmt waren. Es ist selbstverständlich, dass diese in feinerem Material, z. B. Marmor, und in reichstem zierlichstem Stil ausgeführt werden sollten. Man vergleiche damit die 24 Reliefbilder am Denkmal Kaiser Maximilians I. in Innsbruck und urtheile, ob Colins nicht dafür der rechte Mann war.

Deshalb mussten diese fehlenden Stücke in den Kontrakt mit Colins aufgenommen werden.

Warum die zwei »grösseren Bilder« in den Gestellen?

Weil noch ein drittes kleineres vorgesehen ist. Dieses sollte in dem dritten in demselben Audienzzimmer befindlichen Thüraufsatz Platz finden und war von runder Form. Dieses dritte Thürgestell mit Aufsatz stammt von Colins. Da das kleinere Bild »in dem Gestell« bei Colins nicht bestellt und in Auftrag gegeben ist, wie die zwei grösseren, muss angenommen werden, dass es bereits vorhanden war. Pfalzgraf Otto Heinrich mag sich ein rundes Relief aus Italien mitgebracht oder dort bestellt haben, welches hier Platz finden sollte. Man denkt da unwillkürlich an die so viel verbreiteten runden Della Robbia-Reliefs, welche alles Mögliche darstellten; ich kenne z. B. eine Reihe von Porträts römischer Kaiser und Kaiserinnen, farbig glasirt, italienischer Herkunft, welche Affonso d' Albuquerque für seine prächtige Villa in Bacalhoa bei Lissabon, die er seit 1554 dort erbaute (ich bitte das Datum zu beachten), aus Italien bezogen hatte. Sie sitzen heute noch dort in den Wänden. \*)

Es ist ganz besonders zu betonen, dass Otto Heinrich diese drei Thüraufsätze mit Schmuckeinsätzen für sein Wohn- und Repräsentationszimmer bestimmte.

Es ist nun gleichermassen wichtig, dass die beiden fertigen Thüraufsätze in diesem Raum, zu denen Colins den dritten fehlenden zu liefern hatte, nicht Colins' Hand angehören, sondern stark italienisch

---

\*) Abgeb. bei Rasteiro, quinta e palacio de Bacalhoa, Lissabon 1895.

anklingen. Ich mache zum Beweis auf die rechteckigen Umrahmungen der fehlenden Einsätze aufmerksam, die mit architektonischen strengen Zierrathen gegliedert sind. Bei einem findet sich auf der unteren Bank ein verschlungener Mäander, wie ihn Norditalien zu jener Zeit besonders liebt (so am Palazzo Bevilacqua zu Verona, wo er in genau gleicher Anwendung an den Fensterbänken auftritt). Colins hat diesen Mäander in der Laibung seiner dritten Thür kopirt; das Motiv ist ihm sonst fremd und tritt nur hier auf — auch ein Beweis, dass der Thüraufsatz mit dem vorbildlichen Mäander älter ist, als das Gestell des Colins, folglich wohl sicher dem Anthonj angehört.

Aeusserst charakteristisch ist es nun, dass alle vier als italienisch resp. Anthonjsch zu bezeichnenden Thür-Aufsätze in diesem Audienz-zimmer oder wenigstens in seinen Wänden sitzen. Der noch fehlende, durch Colins hergestellte schiebt sich dazwischen. Der dritte und schönste, auch am meisten charakteristische steht im anstossenden Schlafzimmer des Kurfürsten, als Rückseite eines Anthonjschen im Audienzzimmer, und der vierte an der Wand des Audienzzimmers nach der Stube, als Rückseite des von Colins zugefügten. Dies lässt sich gar nicht anders deuten, als dass der Kurfürst für die Arbeiten des Anthonj, seines ersten Bildhauers, besondere Liebe hegte und sie darum alle in seinem Wohn- und Schlafzimmer vereinigte; nur das eine fehlende für sein rundes Relief musste dazwischen geschoben werden.

Hier ist noch ein Wort darüber zu sagen, weshalb ich die vier Aufsätze, die nicht von Colins sind, als italienischer Art bezeichne. Zunächst sind überhaupt solche Thür- und Kaminaufsätze in Nord-Italien zu Hause; ich erinnere mich sehr verwandter zu Verona, auch verweise ich auf die vielen und reichen Kartusche-Thüraufsätze, die sich in Genua vorfinden, wie im Pal. de' Imperiali, in den Palästen des Galeazzo Alessi überall; der grosse Kamin des Scamozzi im Dogenpalast zu Venedig mit seiner schweren Kartusche, der daran anklingt, ist bekannt; es existiren eine Reihe von Entwürfen des Cremonini in Handzeichnungen für solche Zwecke (Uffizien in Florenz). — Dagegen fehlt etwas Aehnliches in den Niederlanden absolut; nur in Frankreich in den bekannten Kaminmänteln seit J. A. Du Cerceau erscheint Verwandtes; und dieser Künstler hat die Idee wieder aus Italien mitgebracht. Auch auf die Arbeiten des Italieners Rosso in Fontainebleau, die die Kartusche viel früher zeigen, als selbst der Niederländer Peter Coeck sie anwendet,

sei verwiesen. Schliesslich gebe ich hier (s. Abb. 2) eine italienische Kartusche des Battini (Kupferstich von 1553), die die Vertrautheit der damaligen Italiener mit dieser Art von Zierwerk deutlich erweist. Es seien noch von italienischen Künstlern Bonasone, Fantuzzi, Schiavone, Pittoni, Enea Vico aus der Reihe derer namhaft gemacht, die diese Dekorationsform früh und gern kultivirten.

Wenn so belegt ist, dass man in Italien sich solcher Verzierungen viel bediente und sie auch als Thüraufsätze gern anwendete, wogegen

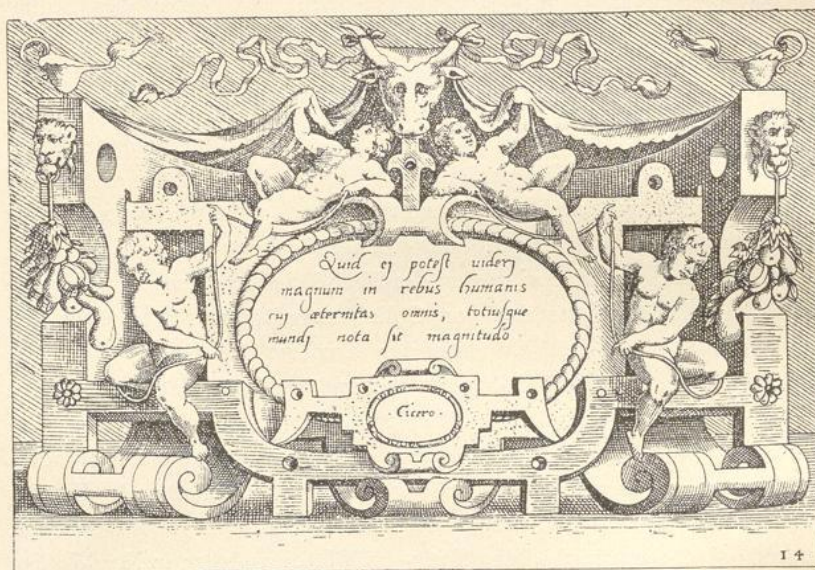


Abb. 2. Kartusche von Battini. 1553.

bisher aus den Niederlanden absolut nichts Aehnliches bekannt ist, ausser bei jenen Einzugdekorationen des P. Coeck für Philipp II., und wenn man dazu erwägt, dass auch P. Coeck seine Studien in Italien gemacht hatte und seinen Beruf darin fand, italienische Formen im Norden einzuführen (er war der erste Uebersetzer des Serlio), so darf man getrost annehmen, dass Anthonj, aus Italien kommend, diese Art Thüraufsätze vorschlug und die vier ersten fertigstellte, und dass nach seinem Weggange Colins den Auftrag erhielt, die noch nöthigen nach den vorliegenden Mustern auszuführen; daher die grosse Uebereinstimmung in der äussern Form. Dennoch lassen sich die

niederländischen durch die bezeichnenden Details (Masken, Fruchtschnüre) leicht herauslesen.

Es soll damit nicht geaugnet werden, dass die Antwerpener mit ihren ersten vlämischen Kartusche-Kompositionen damals auch rasch auf dem Plan erschienen, insbesondere Corn. Floris; seine ersten zwei Hefte Compartimenta von 1557 sind bereits in des Colins Händen gewesen.\*) Die übrigen ähnlichen Publikationen desselben Meisters, des Corn. Bos, H. Vredeman de Vries kamen aber alle später.

Bei der notorischen und oben erläuterten Unselbständigkeit des Colins ist darnach anzunehmen, dass er die Komposition seiner Aufsätze begründet habe auf den Vorbildern des Anthonj, vielleicht den Kupferstichen des Battini, sicher auf denen des Corn. Floris und etwa noch auf dem Einzugswerk des P. Coeck von 1549 in Holzschnitt.

Weitaus der bedeutendste, von wahrhaft vornehmer Haltung und prächtigster Durchführung bleibt aber jener ältere Thüraufsatz, den der Kurfürst in seiner Kammer anbringen liess; im Figürlichen ein Klang aus der hohen italienischen Zeit, die Kartuschebehandlung, besonders deutlich bei den in Relief auf den ausgeschnittenen Flächen erscheinenden Tritonen, rein südlich und gross. (S. Abb. 3.)

Ausser diesen vier Thüraufsätzen sind, wie bemerkt, noch jene sechs vorhanden, welche sich durch ihr Beiwerk als vlämisch kennzeichnen, also die sechs, die Colins in seinem Kontrakt zu hauen übernahm. Dort sind sie mit dem Ausdruck »jedes von 5 Schuhen« bezeichnet. Zusammengehalten mit dem Umstand, dass bei diesen Aufsätzen von einer Visirung (Zeichnung) nicht gesprochen wird, ist anzunehmen, dass man sie als freie Komposition dem künstlerischen Ermessen des Colins überliess, aber dafür wenigstens eine ungefähre Massangabe machte. Sichtlich soll dieses Mass nur bedeuten: Da die Thüröffnungen durchschnittlich  $3\frac{1}{2}'-4'$  breit sind, mit Pilastern oder Einfassung aber meist 5 Fuss oder etwas mehr, so sollen die Aufsätze über die ganze Breite dieser Einfassungen sich erstrecken, nicht etwa nur über die Thüröffnung.

Ausser diesen genannten sechs Aufsätzen ist nun aber noch ein siebenter, im Kontrakt nicht genannter, vorhanden, der, ausgezeichnet erhalten, seine vlämische Herkunft noch mehr als jene aufdrängt. Er

\*) Einzelne Details daraus sind in Heidelberg getreu kopirt.

bekrönt die Thür, die später in den Friedrichsbau versetzt ist. Dieser Bau ist jünger; die Thür muss daher aus dem Otto Heinrichsbau stammen, denn sonst hat im Schlosse damals nirgends ein Vlame gearbeitet.

Warum fehlt dieser Aufsatz im Kontrakt? — Weil er völlig anderer Art ist; er gehört eben nicht zu jenen sechsen, die nach dem Muster des Anthonjschen gefertigt sind. Er charakterisirt sich durch seine

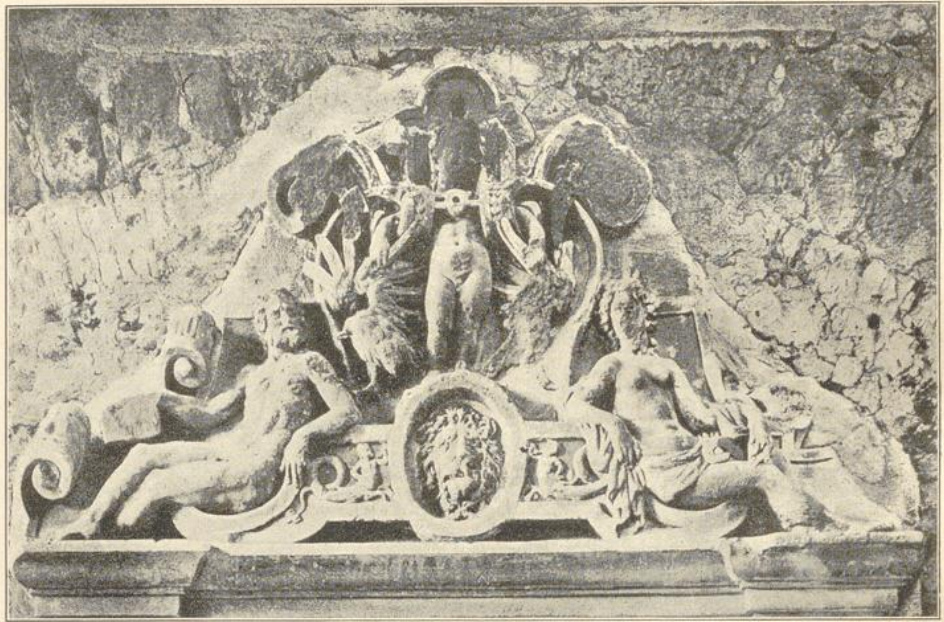


Abb. 3. Thürschwelle in Otto Heinrichs Kammer.

halbrunde oder Lünettenform und ist eine rein vlämische Komposition. Wie erklärt sich sein vereinzelt Auftreten und seine abweichende Form?

Der grosse Saal ist auffällig vernachlässigt in Bezug auf Ausstattung mit Thüren.\*) Nach der Seite des Otto Heinrichsbaues fehlt jeder Zierrath; nur auf der dem Eingang gegenüberliegenden in der Mitte befindet sich heute, wie früher bemerkt, ein prächtiges Portal in späten Formen, welches von Carl Ludwig um das Jahr 1655 eingefügt

\*) Man hatte wohl zuerst Anderes mit ihm vor. Seine Eingangsthür sollte sicher gleich links in der Eingangshalle Platz finden und so eine grosse Axe mit den Hauptthüren nach rechts bilden. Der Bogen ist noch vorhanden, aber vermauert.

ist und, viel breiter als alle anderen Thüren, eine stattliche Verbindung mit dem gläsernen Saalbau herstellt. An dieser Stelle hat aber stets eine Thür sein müssen; sie war nur kleiner und bescheidener. Es ist unzweifelhaft die im Friedrichsbau; ihr Gestell ist nicht mit Figuren eingefasst, also »mittelmässig«. Ihre Laibung, die ungewöhnlich tief sein musste, ist im Friedrichsbau ebenfalls noch vorhanden; über dem Gestell befindet sich nun der genannte halbrunde Aufsatz. Der obere Abschluss des heutigen barocken Portals ist aber ebenfalls halbrund und entspricht genau dem Gewölbe-Schildbogen.

Dies führt uns auf die unbedingt zutreffende Lösung: Das einzige »mittelmässige« Thürgestell, das man dem grossen Saal gegönnt hatte, erschien ohne Aufsatz doch nachher zu einfach, man liess daher nachträglich auch über dieses ein Bild, einen Aufsatz, hauen; dieses musste sich natürlich, genau wie das heute dort vorhandene, der Gewölbform anschliessen, sieht deshalb ganz anders aus als die anderen und ist rein vlämisch, weil neu komponirt. Das war das Einzige, was man noch zuletzt für den grossen Saal that, der sichtlich zurückblieb. Sein geplanter und bestellter Prachtkamin ist gar nicht ausgeführt.

Dass der halbrunde Thüraufsatz wirklich gerade in den grossen Saal gehört, bestätigt sich dadurch, dass ausser ihm nur der kleine Saal Gewölbe mit halbrunden Schildbogen hat, dieser aber mit Thüren und anderen Aufsätzen reich versehen ist. Da einer dieser Aufsätze (von Anthonj) schon vorhanden war, mussten die drei nachzuliefernden sich im Umriss ihm anschliessen.

Nun noch die Frage: Welches Gestell ist das von Anthonj angefangene und von Colins fertiggestellte?

Sieben Thürgestelle mit figürlichem Schmuck, also »mühsame«, und sieben ohne solchen, also »mittelmässige«, sind vorhanden; von Ersteren hatte aber Colins nur sechs, von Letzteren sieben zu liefern. Es muss danach das fragliche Gestell ein »mühsames« gewesen sein.

Wo steht es?

Wie die anderen Anthonjschen Arbeiten in des Kurfürsten Wohn- und Audienzzimmer. Das in der Kammer hat nur Pilaster.

Dort haben wir drei mit figürlicher Einfassung; jenes vlämische, mit Hermen, wie alle anderen des Colins, und zwei mit ganz fremdartigem, entschieden stark an Italien anklingendem Figureschmuck; es sind je zwei fast freistehende Hochrelieffiguren, vor Nischen auf

mit Akanthus reich gezierten halbrunden Postamenten stehend, welche ganz und völlig nach dem Muster italienischer Geländerbalusters (vergl. sixtinische Kapelle) geformt sind. Die Figuren sind sehr zerstört, verrathen aber noch grosse Schönheit; die vorzüglicheren sind die der Eingangsthür, welche in edlem Faltenwurf fallende Gewänder zeigen; die gegenüberstehenden nackten scheinen etwas geringer.

Die Gesimse der Gestelle sind roh und ungeschickt, die Frieze völlig vlämischer Art.

Die Schlussfolgerung ist unvermeidlich: das erstere dieser Gestelle ist das von Anthonj begonnene. Ihm fehlte nur das Gebälk mit Fries. Colins lieferte das Fehlende und das Gegenstück dazu.

Dass diese zwei Thürgestelle mit den übrigen nichts gemein haben, hat Jeder schon gesehen. Mit dazu passendem feinem Gebälk nach Art der jonischen an der Fassade und einem Fries, etwa wie die Fenster des Erdgeschosses draussen ihn besitzen, die beiden Vertiefungen mit einer guten Marmorskulptur ausgefüllt, würden diese Portale von den anderen durch eine Welt geschieden sein.

Dass eines dieser Portale in der That das gesuchte des Anthonj ist, bestätigt sich ferner dadurch, dass die, wie bei allen, auch hier vorhandenen reichen vlämischen Laibungen im Steinschnitt mit den fraglichen Gestellen nicht zusammenhängen, während die übrigen alle aus einem Stück mit der flandrischen Ornamentik ihrer Laibungen gearbeitet sind.

---

In einer anderen Thürlaibung steht links O. H. P. C. und rechts ... 3, mitten in vlämischem Ornament: Otto Heinrich Pfalzgraf Kurfürst — 1563 (denn 1553 war er noch nicht Kurfürst, 1559 starb er aber schon). Wir dürfen dies einzige Datum im Innern vielleicht als das der baulichen Fertigstellung ansehen, also übersetzen: das von Otto Heinrich P. C. begonnene Haus ist 1563 vollendet; oder wenigstens: es sind damals die Thürgestelle an ihrem Plätze aufgestellt.

Man könnte jedoch noch ein Anderes herauslesen: Colins musste, wie sein Sohn bestätigt, nach dem Tode des Pfalzgrafen seine Arbeit abbrechen, ohne ganz fertig zu sein. Er hatte 12 Gesellen, die ihm halfen, darunter zweifellos sehr geschickte Leute. War es nicht nahelegend oder nothwendig, etwa einen von ihnen zum Nachhelfen und Fertigstellen unfertiger, aber unentbehrlicher Arbeiten dazubehalten?

Heutzutage thäte man das gewiss. Otto Heinrichs Kamin in der Kammer ist ja auch nach Colins Weggang von einem Anderen, vielleicht doch von Caspar Fischer, gearbeitet, ein Beweis, dass man noch mit Steinbildhauerarbeiten fortfuhr; ebenso die Umrahmung der Nebenthür.

Folgert man nun aus dem Datum 1563, dass die vlämischen Thürlaibungen vielleicht überhaupt erst damals ganz fertig wurden, so könnte ein solcher zurückgelassener vlämischer Geselle sehr wohl inzwischen für den grossen Saal jenen im Kontrakt nicht genannten vlämischen Thüraufsatz, der in der Form etwas weniger frei ist, gehauen haben; ebenso etwa einige von den Gewölbekonsolen in den Sälen, die sonst meist von deutscher Hand sind. Dann würde ich die genannte Inschrift lesen: 1563 that hier der letzte vlämische Bildhauer den letzten Meissel-schlag zu Ehren seines todten Bauherrn Otto Heinrich.

Ich neige mich zu dieser Ansicht; denn in der Hauptstrasse von Heidelberg\*) steht ein schönes Renaissanceportal mit vier freistehenden Säulen und einem grossen leeren Spitzgiebel darüber, seinem ganzen Habitus nach gegen 1560—70 entstanden, das ganz entschieden niederländischer Hand zuzuschreiben ist. Wie lässt sich um jene Zeit in Heidelberg die Anwesenheit eines geschickten niederländischen Bildhauers, der nebenbei sichtbar doch kein eigentlicher Meister war, einfacher erklären, als dass er aus der Bildhauerwerkstatt des Colins hiergeblieben sei und sich sesshaft gemacht habe? Es wäre, genau wie heute, merkwürdig, wenn alle zwölf wieder von dannen gezogen wären.

Aus dem Kontrakt mit Colins geht weiter hervor, dass er auch mit Arbeiten für das Aeussere betraut war, soweit sie zur Vollendung des Baues nöthig waren. Diese letzten Arbeiten werden namhaft gemacht als: Das Wappen über dem Portal und die fünf grossen Löwen, die ohne Zweifel den fünf Abtheilungen der Fassade entsprechen und nach allgemeiner Annahme oberhalb des Hauptgesimses Platz finden sollten. Bei Joh. Ulr. Kraus finden wir wirklich drei Löwen an derselben Stelle.

Wenn mit diesen fünf Löwen die Fassade »vollent« war, wenn sie in den Axen der fünf Felder der Fassade standen, so ergeben sie unweigerlich, dass diese mit einem horizontalen Hauptgesimse abschliessen sollte. Dies für später.

Ausserdem aber wird in einem Postscriptum (Nota) bemerkt, dass Colins »an seinem vorigen Geding noch zu hauen habe«: 14 Bilder und

\*) Vor dem Gebäude der »Harmonie«.

14 Fensterpfosten. Auch wird dazu gesagt, dass er diese »jetzt in seinem Costen« hauen solle und für erstere je 28, für die letzteren je 5 fl. zu empfangen habe; es wird ihm eingeleibt, solches zu befördern.

Trotz aller Einwendungen lässt sich aus dieser Nachschrift, die mit dem Kontrakt vom 7. März absolut nichts zu thun hat, da dessen Inhalt zu Beginn kursorisch angegeben wird, ohne dass diese im Nachtrag genannten allerwichtigsten Arbeiten erwähnt werden, nur herauslesen, dass von seinen früheren Vertragspflichten diese zweierlei Dinge, die ihm als besonders wichtig »eingeleibt« worden, »noch zu hauen«, d. h. noch unerledigt sind.

Es wird dabei ausserdem bemerkt, dass diese Dinge »jetzt in seinem Costen« zu hauen seien, d. h. wie weiter oben genauer gesagt wird »in seinem Costen und Läger«, und er für jedes Bild 28 fl., jeden Pfosten 5 fl. haben solle. Dies bestätigt, dass über diese Arbeiten früher eine andere Vereinbarung getroffen war; nämlich dass sie nicht »in seinem Costen« zu bestimmten Preisen zu hauen waren, d. h. überhaupt nicht in Akkord, sondern »im Costen« des Pfalzgrafen; kurz im Tagelohn.\*) Also ist unser Kontrakt der erste, in dem nicht Tagelohnpreise, sondern feste Akkordpreise festgelegt sind, vielleicht der erste schriftliche. Daher die Umständlichkeit des in ihm aufgegebenen Apparates.

Ein früheres Geding, welches hier auch genannt ist, das »vorige«, vielleicht nur mündlich abgeschlossene, enthielt demnach nothwendig die Anstellung des Colins unter Angabe seiner und seiner Gesellen täglichen Kompetenzen, vermuthlich auch in Wohnung und Naturalien bestehend; denn in unserem Geding wird betont, dass Colins alles jetzt »in eigenem Läger« (Einlager, d. h. Wohnung und wohl auch Werkstätte oder Steinmetzhütte) zu hauen habe. Diese Umwandlung wird vorgenommen unter ausdrücklichem Hinweis auf die nothwendige Beschleunigung, die im ganzen Geding eine grosse Rolle spielt. Man hatte sichtlich bemerkt, wie heutzutage auch oft genug, dass Tagelohnarbeiten nicht im Interesse des Bauherrn und der raschen Förderung der Arbeit liegen.

Ist dieser unser Kontrakt also der einzige, der über die Akkordpreise des Colins Aufschluss geben konnte, so erklärt es sich völlig,

\*) Hierauf hat mich Herr Professor B. Cossmann in Karlsruhe freundlichst aufmerksam gemacht.

weshalb er 1603 bei dem Vertragsabschluss mit Sebast. Götz über Bildhauerarbeiten am Friedrichsbau hervorgesucht wurde.

Aus den Verhandlungen mit Götz aber scheint hervorzugehen, dass diese 14 Bilder für je 28 fl. die Statuen der Fassade sind; denn man bezieht sich verschiedentlich darauf, und Götz betont, dass er solche nackte Figuren, wie am Otto Heinrichsbau, gern für je 30 fl., also nur 2 fl. theurer, hauen wolle; das Kostüm seiner Statuen mache ihm aber zu viel zu schaffen.

Dies erwiese dann, dass Colins auch der Verfertiger der 14 Statuen der Fassade ist. Die zwei über dem Hauptgesimse, die die Zahl 16 vollmachen, sind demnach später nachbestellt an Stelle von zwei Löwen; fehlen also im Kontrakte; auf den Stichen des Joh. Ulr. Kraus sehen wir wirklich zwei Statuen und drei Löwen. — Diese 15. und 16. Statue stammen ebenfalls aus Colins' Werkstatt, was ihr gleicher Stil beweist. Nach früheren Darlegungen lasse ich die Frage offen, ob sie nicht nach seinem Weggange durch einen seiner Gesellen, oder wie man jetzt sagt, seiner Schüler, gefertigt sind. Das ist um so wahrscheinlicher, als der spätere Giebelaufbau auf den beiden Figurennischen über dem Hauptgesims basirt. Es ist ja ebenso gut möglich, da Colins sonst allerlei aus seinem letzten Kontrakt nicht geliefert hat, dass er auch die fünf Löwen nicht oder nicht vollständig erledigte. — Sie waren bei dem in der Folge sich ergebenden Aufbau von Giebeln nicht alle fünf mehr erforderlich.

Die 14 Figuren des Fassadenrumpfes sind also, wie bemerkt, von Colins gefertigt, ebenso 14 Fensterpfosten. Da jedoch 28 Fensterpfosten ganz gleichen Stils und gleicher vlämischer Hand vorhanden sind, so waren die ersten 14 zuverlässig schon nach den Bedingungen des »vorigen Gedings«, d. h. in Tagelohn ausgeführt und erledigt.

Es ist hiernach sicher, dass in dem früheren auf Tagelohn basirten »Geding« dem Colins überhaupt schon eine Anzahl von Bildhauerarbeiten für die Fassade, darunter die 28 Fensterpfosten und 14 Statuen, übertragen waren; am 7. März 1558 waren von ersteren nur 14 noch nicht fertig, desgleichen die 14 Statuen. Letzteres ist völlig natürlich, denn sie wie die fünf Löwen im zweiten Kontrakt waren das letzte für die Front Erforderliche.

In jenem früheren Verding müssen logischer Weise sämtliche Arbeiten enthalten gewesen sein, die von Colins an der Fassade überhaupt

angefertigt sind, ausgenommen die Löwen und das Wappen. Es ist leicht, sie herauszufinden; es sind, abgesehen vom Portal und den Statuen folgende, die sich als vlämisch charakterisieren:

Im Erdgeschoss die vier Konsolen unter dem Architrav des Gebälks; im obersten Stockwerk die Säulenkapitäle (identisch mit denen des Colinsschen Thürgestelles im Innern, Vorzimmer nach Audienzzimmer) und

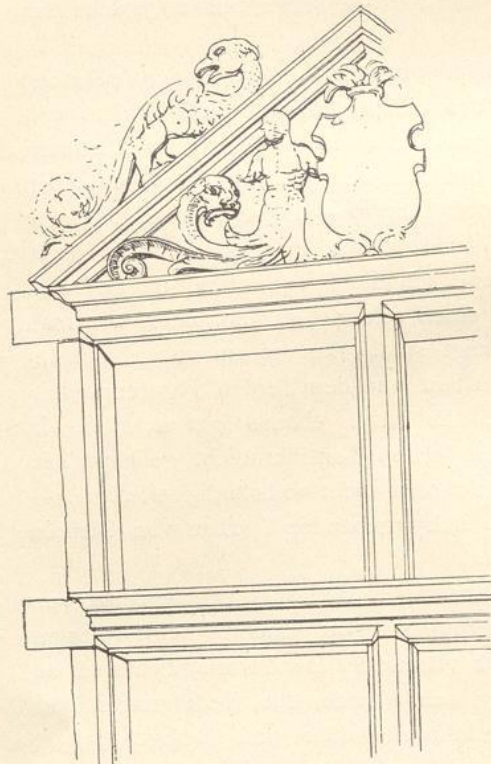


Abb. 4. Fenster aus Mecheln.

die Aufsätze der Fenster, welche zur Hälfte durch vlämische Kartuschen, ganz gleichartig denen am Portal zu Seiten und oberhalb des Wappens, zur andern Hälfte durch figürliche Aufsätze, in Ornamente auslaufend, denen im ersten Stockwerke ähnlich, gebildet werden. — Wie echt vlämisch auch diese letzteren Aufsätze sind, mag eine Skizze belegen aus des Colins Vaterstadt Mecheln, von einem Hause Ecke der Liebfrauenstrasse, etwa 1540—50 erbaut (s. Abb. 4); ich denke, es ist möglich, dass unser Alexander als Jüngerer selbst dabei mitgeholfen hat. Der Heidelberger Halbmann ist sichtlich eine Reminiscenz daran. Der Kopf im Ornament kehrt auf einem Stich des V. de Vries von 1557 genau wieder. (S. Abb. 5.)

Ausserdem gehören Colins die 28 Fensterpfosten. Und wenn selbst nicht im Verding von 1558 die Hälfte von ihnen als noch von Colins zu hauen genannt wären, ihren Antwerpener Ursprung könnten sie doch nicht verleugnen. Man vergleiche die 100 Karyatiden des Hans Vredeman de Vries, ziehe zum Vergleich die des J. Androuet de Cerceau herbei, die einzigen noch vergleichbaren, und bemerke deren tiefgreifenden Unterschied.

Was das Portal anlangt, so gehört unserm Colins urkundlich aus dem Akkord von 1558 das Wappen. Aber auch das meiste noch Uebrige. Weshalb das Wappen sich verspätete und erst 1558 bestellt wird, wird dem, der heraldische Arbeiten ausführen lassen muss, klar sein. Bis ein ansehnliches Wappen heraldisch festgestellt, modellirt und superrevidirt, geändert und schliesslich genehmigt wird, das fordert lange, lange Zeit, auch heute noch. Zünftige Heraldiker waren damals noch mehr wie heute die hierbei Thätigen. Es ist übrigens auch eine besonders prächtige und mustergiltige Leistung.

Die Umgebung des Wappens, die zwei weiblichen Karyatiden und die drei Kartuscheschilder, das obere mit dem Porträt des Bauherrn, und die zwei seitlichen Dreiecke mit den Löwenkämpfen sind völlig gleicher Hand wie das Wappen und echt flandrisch, ohne ganz besonders geschickt zu sein. Es fehlte hierfür wohl ein wenig an Vorbildern.

Der Fries ganz oben mit den zwei Chimären kehrt im Innern fünfmal an den Gestellen der Thüren wieder, viel öfter in Flandern.

Die kleinen Frieskartuschen über den Seitenfenstern sind ebenso echt vlämisch, lassen sich ganz gleichartig an dem Colinsschen Grabmal des Kaisers Ferdinand I. in Prag nachweisen.

Der Thorbogen mit Fratze ist wieder ganz des gleichen Stils. Das eigenthümliche Bandgewinde um die Fruchtschnur ist überall in Flandern, besonders in Brügge vielfältig zu finden, kehrt aber auch in sehr deutlicher Weise an einem Epitaph zu Löwen in St. Peter wieder an dem ich unsern Colins nicht für unschuldig halte; ich meine er hat es vielleicht nach seiner Heimkehr zwischen 1559 bis 1562 selber gefertigt.\*) Ich setze es hierher, um zu zeigen, welche Verwandtschaft im Aufbau das Epitaph überhaupt bis zur Spitze hinauf mit dem Ober-

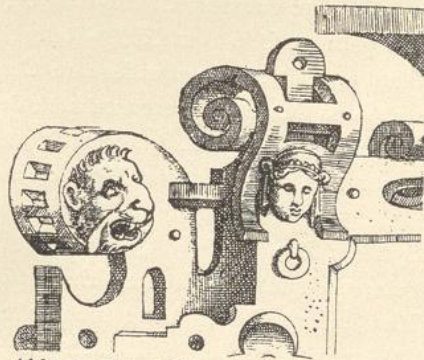


Abb. 5. Kartusche nach Vred. de Vries.

\*) Die Architektur ist freilich hier besser, als irgendwo sonst bei Colins, ihm war aber zu Hause jede erwünschte Hilfe zur Hand.

theil unseres Otto Heinrichsportals besitzt. Ja selbst mit einer Caritas ist es bekrönt. (Siehe Abb. 6.)

Die Laibung des Portalbogens ist ein Unikum in der gesamten verzierenden Skulptur jener Zeit. Sie ist mit reinen Mauresken gefüllt, die durch breite Bandornamente in Felder getheilt werden. Ein ganz Unerhörtes in Stein, höchstens geistig verwandt mit gewissen französischen Flachornamenten im Stil Henri II. Wer fertigte sie und wie kamen sie hierher?

Es fertigte sie Colins; denn das ihm kontraktlich angehörige Mittelwappen zeigt oben »damaszirten« Grund in absolut bis ins Letzte gleichen Mauresken; die Handschrift ist völlig dieselbe.

Woher entnahm Colins diese eigenthümliche, damals nur in Einbandstempeln und in der Niello- oder Emailarbeit der Goldschmiede und Plattner auftretende wunderbare Ornamentart, die uns im Allgemeinen sonst aus den Schwarzornamenten des Flötner und V. Solis oder einiger Franzosen, wie des B. Salomon bekannt ist, in einer so prägnanten Form? Besonders, wo wir seine Art, sich stets anzulehnen, bereits kennen.

1554 erschienen in Antwerpen die *protractiones* des Baltasar Sylvius; die einzige Quelle, die ihm hier gedient haben kann. Ich gebe ein ganz verwandtes Muster des Sylvius als Beispiel. (S. Abb. 7.) Man sieht, Colins hatte sich offenbar mit einer kleinen Bibliothek dekorativer Bücher und Stiche, die allerdings ziemlich ausschliesslich dem Antwerpener Kreise um P. Coeck und C. Floris angehören, wohl versehen. Nur an Architekturwerken litt er Mangel, weil eben die hierfür ausschlaggebenden und so wichtigen Arbeiten des Vredeman de Vries erst in den sechziger Jahren herauskamen.

Die unteren Theile des Portals bis zum Kämpfer sind ganz anderer Art, völlig von Füllungen eingenommen, welche kriegerische Trophäen enthalten. Auch diese waren in jener Zeit in Antwerpen Mode; und die ersten *armamenta*, hängende kriegerische Embleme und Trophäen, des Vredeman de Vries erschienen gerade um jene Zeit im Handel. Es ist demnach durchaus möglich, dass auch die gesamten Trophäenfüllungen des Portals von Colins und seinen Vlamen herkommen; im Innern in den Thürlaibungen wiederholen sich solche in Menge. Jedoch ist hier ein Vorbehalt zu machen: vlämische Trophäen, so viele ihrer sind, haben merkwürdiger Weise ausnahmslos ein doppeltes Mittelband, an dem sie hängen; es ist dies eine beinahe drollige

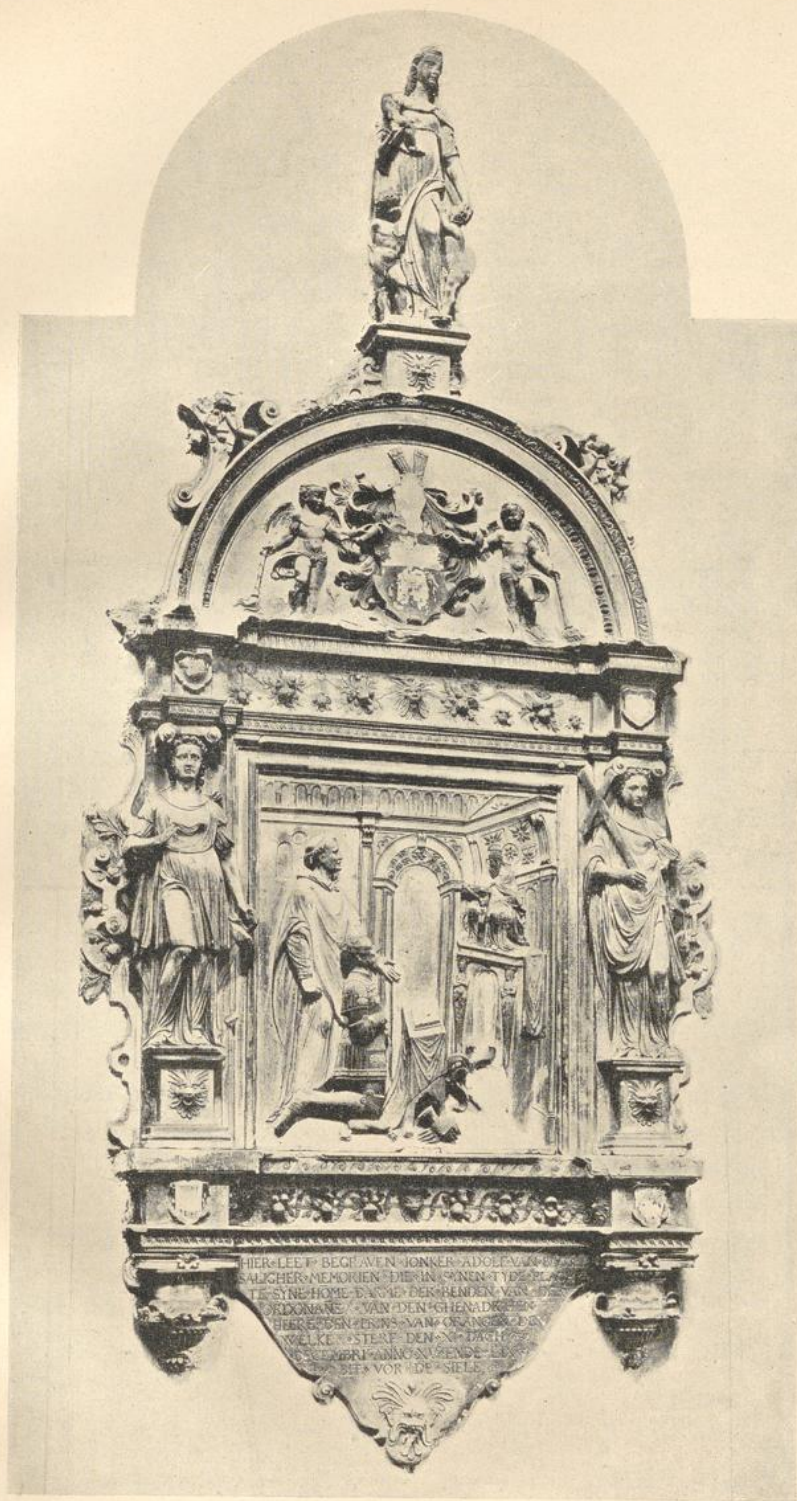


Abb. 6. Epitaph in St. Peter zu Löwen.



Eigenthümlichkeit. Die Trophäen der zwei Portal-Hauptpfeiler scheinen mir an sich ernster und trockener und hängen an einem einzigen breiteren Bande; sie scheinen mir auch eher den schönen älteren Vorbildern des Enea Vico nachgebildet, die René Boyvin nachstach und weiter verbreitete. — Ich möchte daher glauben, dass die Vorderseiten der zwei Hauptpfeiler, sowie zwei Figurenpostamente mit Waffen nicht von Colins herstammen, sondern nach jenem italienischen Vorbild, nicht nach flandrischem, gearbeitet, demnach älter sind; die jüngeren hätten sich dann an ihre Art angelehnt.

Unleugbar ist, dass eine der vier männlichen Karyatiden von ganz anderer Hand und Art ist, als die drei übrigen, die den vlämischen Charakter und die Verwandtschaft mit den Colinsschen Figuren in Haar-

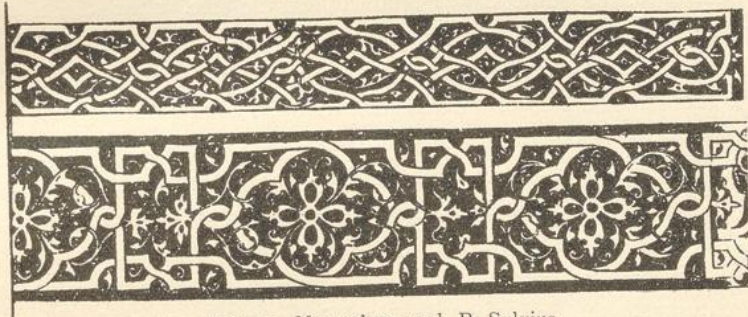


Abb. 7. Mauresken nach B. Sylvius.

behandlung, Faltenwurf, einer gewissen gezierten Eleganz der Finger- und Haarhaltung nicht verleugnen können. — Jene vierte Figur, die letzte links, trägt dagegen ein erheblich kleineres jonisches Kapitäl, zeigt auch eine ganz andere monumentalere Behandlung des Haares, dessen Gruppen nur eben angedeutet, dessen einzelne Stränge nur durch Rinnen markirt sind, gegenüber der prächtigen Lockenfülle aller übrigen Figuren bis zum Gesims; der Faltenwurf ist ernster, die Hände sind derber und stärker, ohne Affektation, und zuletzt ist die ganze Figur nicht unerheblich länger als die drei anderen. Dies Letztere als Beweis gegen die Annahme, sie könne später überarbeitet sein, etwa wegen Verletzungen. Durch Nacharbeiten wird keine Statue grösser.

Auch ist sie die einzige, in deren Augen die Iris und Pupille ausgedrückt ist; die drei anderen haben glatte Augäpfel. Schliesslich sei noch auf die eigenartige etwas primitive Basis hingewiesen, auf der sie

steht, während die zwei Mittelfiguren reicher gegliederte Sockel haben. Das Pendant der ersten hat natürlich das gleiche Postament. Dies bestimmt uns zu der Annahme, dass wir an jener einzelnen Statue ebenfalls eine ältere Arbeit vor uns haben, welche, wie es scheint, zugleich mit den zwei Portalpfeilern bereits vorhanden, durch Colins zu dem heute vorhandenen prächtigen Triumphbogen-Portal ergänzt wurde.

Sei auch von diesen Annahmen nicht Alles unbedingt zutreffend, es ist wenigstens als sicher zu betonen, dass vlämischer Herkunft an der heute bestehenden Fassade sind: alle Fensterpfeiler, die Konsolen des Erdgeschosses, die Aufsätze und Kapitäle des obersten Stockwerkes, sowie der grösste Theil des Portals und die freistehenden Statuen in den Nischen. Da dokumentarisch feststeht, dass Colins hiervon 14 Statuen, die Fensterpfeiler und das Portalwappen lieferte, aber diese nicht allein, so ist die Folgerung nicht abzuweisen: alle die genannten Theile gehören dem Colins und seinen Gesellen an.

Haben wir sonach die Colinssche Gruppe ausgesondert, so bleibt noch eine beträchtliche Reihe von Bildhauer- und Steinmetzarbeiten an der Fassade übrig, die sich sofort in zwei streng unterschiedene Gruppen sondern. Für den Architekten tritt diese Sonderung in den architektonischen Theilen besonders deutlich hervor. Fangen wir bei diesen an.

Es giebt kaum einen grösseren Gegensatz, als zwischen den zwei Architektursystemen, die sich in der Fassade kreuzen: der grossen Pilaster- und Gebälktheilung, die die Fläche gliedert, und der Fensterarchitektur.

Die Gliederung der Gebälke oberhalb der Gesosse, ausgeschlossen das Gesims der obersten, ist eine wirklich musterhafte, voller Feinheiten, zart und fast ängstlich elegant, dabei einige Trockenheiten aufweisend, die auf eine langjährige Uebung und eine Tradition — kurz auf einen älteren Künstler hindeuten. Dies ist völlig und im Ernste so zu verstehen. Es mag Leute geben, die aus solchen Aeusserungen auf eine allzu lebhaftige Phantasie schliessen. Dennoch muss mir zugegeben werden, dass die Kennzeichen einer Aenderung des Charakters der Formenbehandlung im Laufe der Entwicklung eines Künstlers häufig zu beobachten sind. Einige werden im Alter freilich stärker, ja gewaltthätig, andere stehen still und trocknen etwas zurück. Auf einen Künstler letzterer Art deuten die drei Ordnungen am Otto Heinrichsbau.

Die Fensterumrahmungen erscheinen im Gegensatz dazu geradezu bäurisch; ausgenommen ihre in den drei Stockwerken in Stil und Art völlig übereinstimmenden Friese, von denen freilich die obersten gröber und flüchtiger sind; vielleicht mit Rücksicht auf ihre höhere Stellung, vielleicht, weil sie nach dem Muster der unteren nachgearbeitet sind.

Wenn Architrave und Gesimse der drei Gebälke einen nicht geringen Reichtum an Gliedern, eine grosse Zartheit und Eleganz der Profilierung, grossen Wechsel und feine Abstufung zeigen, so beschränken sich die Gesimse der Fenster aller drei Geschosse auf die Wiederholung einer einzigen rohen und schülermässigen Schablone von Architrav und Gesims. Ausgeprägte selbstzufriedene Anfängerschaft im Gegensatz zu langer Erfahrung und vorsichtigster Abwägung sprechen aus ihnen. (S. Abb. 8.)

Als Arbeiten des älteren Meisters kennzeichnen sich, wie bemerkt, sofort: die Friese der Fensterverdachungen, die drei Gebälke ohne das Abschlussgesims des obersten, sodann die acht Giebel über den Fenstern im Erdgeschoss, die jonischen und korinthischen Pilasterkapitälé und die Anordnung der Ornament-Pilaster im ersten Obergeschoss; dazu, wie oben ausgeführt, die eine männliche Karyatide am Portal, vielleicht die mittleren Portalpfosten unter dem Bogen und 1—2 Trophäenpostamente der Karyatiden.

Sodann aber die glänzendste Leistung des Künstlers, die zehn Tritonenaufsätze im ersten Oberstock über den Fenstern, wahrhaft klassische Werke herrlichster Bildhauerei. Insbesondere sind der zweite männliche Triton mit seinem prachtvollen Körper und wunderschönen Jupiterkopf, seinen elastischen Fischschwänzen und die zweite Meerfrau von links

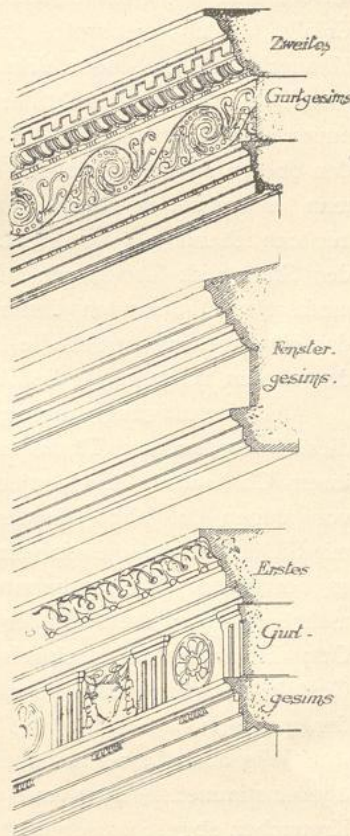



Abb. 8.  
Gesimse vom Otto Heinrichsbau.

her von hinreissender Schönheit und königlicher Erscheinung. Die letzten nach rechts hin sind erheblich schwächer, auch der erste Triton, dessen Anatomie hart und dessen Fischeschwanz schlaffer erscheint; wohl Gesellenarbeit.

Colins hat an seinen figürlichen Aufsätzen im zweiten Oberstock die schönen Köpfe des ersten Stockwerks nachbilden wollen; nicht ohne Erfolg. Doch die stolze Pracht des zweiten Frauen- und zweiten Männerkopfes blieb unerreicht. Abgüsse müssten Begeisterung erregen.

Dem gegenüber steht der bescheidene Rest der ornamentalen Bildhauerarbeiten: die Kapitäle an den Fenstern und die zehn Konsolen unter den oberen zwei Architraven; recht gewöhnliche Arbeit, eben so gut, wie man es damals in Deutschland konnte; in noch stärkerem Verhältnis zurückbleibend, als die Architekturtheile der Fenster gegenüber denen der Stockwerk-Theilungen. Diese Gruppe ist völlig einheitlich und umfasst die genannten Ornamente, die Architektur an den Fenstern, das Hauptgesims, sowie alle hierhin gehörigen Profile und die Schäfte der oberen Halbsäulen, die ohne jede Verjüngung sind.

Als Bestätigung unserer Gruppierung finden wir nun, dass alle diese letztgenannten Theile mit Steinmetzzeichen versehen sind, die in ihrem Charakter völlig denjenigen am gläsernen Saalbau entsprechen, von denen bei Jakob Heyder die Rede war. Sie entfallen demnach mit Sicherheit auf die einheimischen Meister, wie auch Koch und Seitz es bestätigen. Ein bestimmtes Steinmetzzeichen lässt sich sogar an mehreren Bauwerken aus der Zeit Friedrichs II. und zuletzt noch am Otto Heinrichsbau nachweisen; es ist von besonders eigenartiger Gestalt: ; wir dürfen hier vielleicht an den Meister Heyder selber denken.

Wie oben bemerkt, haben diese deutschen Steinmetzzeichen ganz übereinstimmende Art; mit wenigen Ausnahmen oben mit einem Kreuzchen abgeschlossen deuten sie auf die dort bereits lange bestehende Steinmetzhütte mit ganz wenigen Gesellen von auswärts.

Die so bezeichneten Arbeiten sind demnach unter Leitung der zwei Meister Jakob Heyder und Caspar Fischer hergestellt und umfassen zugleich alle reinen Steinmetzarbeiten, wie naturgemäss auch den Werkplan überhaupt und die glatten profilirten Theile und Gesimse. Dies geht so weit, dass auch innerhalb der Arbeiten des Colins, selbst an den inneren Thüren, am Portal, ja am Sockel der Fensterpfosten

in Hermenform, alle Profile die deutschen Zeichen aufweisen; ein Beweis, wie streng die Arbeitstheilung durchgeführt war. Die Profile der zwei Säulen im Saal sind gleicherweise deutsch bezeichnet.

Ausser den paar hierher gehörigen Bildhauerarbeiten an der Fassade sind auch die meisten der Gewölbekonsolen im grossen und kleinen Saale hierher zu rechnen, wie jene von untergeordnetem Werthe und von geringer Geschicklichkeit zeugend.

Natürlich und selbstverständlich gehören den einheimischen Meistern zugleich alle Arbeiten am Untergeschoss und der Freitreppe, noch ganz im mittelalterlichen Fahrwasser.

Es ist hieraus zu folgern:

Von Anfang an war den einheimischen Meistern (sicher den zwei namhaft gemachten) der technische Theil des Ganzen, das Mauern, die Herstellung der Werkpläne, sodann der Werksteine und Steinmetzarbeiten und der glatten Profile und Gesimse anvertraut. Sie haben ausserdem einige verzierte Theile ganz untergeordneter Art, die vergessen oder zurückgestellt waren oder sich nachträglich als nöthig erwiesen, nach bestem Können angefertigt.

Wenn wir nun die Fassade genauer auf ihren Werksteinverband und auf die Versetzarbeit prüfen, so ergeben sich auch hier besondere Eigenthümlichkeiten, die unser Nachdenken hervorrufen.

Zuerst: die Axen der unteren Pilaster sind gegen die der oberen nach auswärts verschoben. Dies beginnt schon mit den halben Endpilastern, die bis in die äusserste Ecke dicht an die Treppenthürme gedrängt sind, während die oberen ein nicht unbeträchtliches Passstück aufweisen, welches bestimmt war, die Ungleichheiten der Treppenhäuser auszugleichen. Man hatte hier also noch etwas Platz zur Verfügung. Der Grund dieser Aenderung liegt ohne Weiteres zu Tage: man wünschte das Portal nach Fertigstellung des unteren Gebälks noch zu verbreitern und schob deshalb die beiden nächsten Pilaster zur Seite, soweit dies eben ging, ohne dass die Axenverschiebung allzu sichtbar wurde; die letzten halben Pilaster drängte man ganz in die Ecke. Es muss, da alle Hausteine im Mittelfelde auf diese geänderten Maasse gearbeitet sind, diese nachträgliche Verschiebung vor der Fertigstellung der Steinmetzarbeiten für das Erdgeschoss bewerkstelligt, also auch der Werkplan danach umgestaltet worden sein. Gleiches gilt für den ersten Oberstock, wo die mittlere Nische dem vergrösserten Portal zu Liebe höher gerückt ist.

Diese Aenderung des Werkplans ist aber, wie bemerkt, vorgenommen, nachdem schon die durchlaufenden Gebälke der Geschosse fertig lagen; denn diese sind noch auf die frühere geringere Länge gearbeitet. Dies ist ohne Weiteres ersichtlich am jonischen Gebälk (I. Obergeschoss).

Man hielt es indessen nicht für nöthig, auch die Werkpläne der oberen Stockwerke auf die grössere Länge einzurichten, sondern blieb bei der einmal angenommenen geringeren Länge. Hierfür bedarf es keinen Beweises, denn die Thatsache ist da. — Dass aber diese geringere Länge von Anfang an, und auch noch während der Herstellung der ersten Steinhauerarbeiten, dem Erdgeschoss ebenfalls zugedacht war, beweist das Triglyphengesims. Seine Axen stimmen haarscharf mit denen der oberen Pilasterordnungen.

Diese letzte Thatsache, so bescheiden sie scheint, ist das allerwichtigste, weil absolut nicht zu missdeutende Argument, der schlagendste Beweis dafür, dass zuerst nach einem anderen Bauplane gearbeitet wurde als zuletzt. Denn sie beweist, dass anfänglich alle Pilaster genau übereinander stehen sollten, und die Gebälke daraufhin auf den Millimeter genau fertiggestellt wurden. Somit rührt die Anordnung der drei Pilasterordnungen und der grösste Theil ihrer Ausführung in Stein von diesem ersten und älteren Plane her; die dazwischen gesetzte heutige Fenster- und Portalarchitektur aber ist erst nachher geplant und ausgeführt, natürlich unter Verwerfung der früheren. Der Verfasser jenes ersten Planes war ein genauer, fast pedantischer Vertreter der Regelrichtigkeit der Säulenordnungen, von streng italienischer Auffassung, während die Erfinder der Zwischenarchitektur, vielleicht mehr aus Unkenntnis, selbst Unbehilflichkeit, als in bewusster Absicht, die Handhabung jener Regelrichtigkeit in ganz unbegreiflicher Art bis zur Unordnung vernachlässigten.

Damit stimmt es völlig überein, dass unter dem dorischen Triglyphengesims die jonischen Pilasterkapitälé der oberen Ordnung versetzt sind, sowie dass dies Triglyphengesims ganz durcheinander geworfen ist. Die Triglyphen passen nicht auf ihre Tropfenreihen, an einer Stelle sehen wir sogar zwei Metopen nebeneinander (vergl. Abb. 9, rechts); zu beiden Seiten des eingeschobenen Gesimskropfes ist der Fries ganz willkürlich und nicht symmetrisch abgeschnitten. Dieser Kropf erweist sich so ebenfalls als nachträgliche Einschiebung in den ersten Plan,

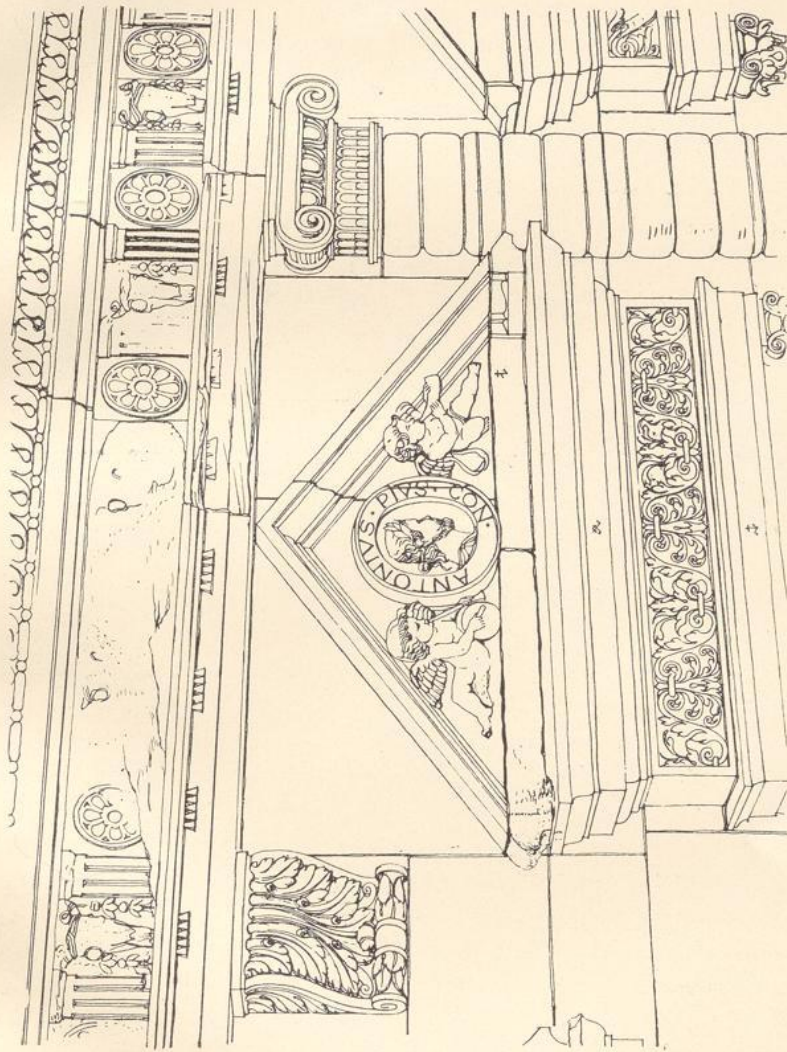


Abb. 9. Fensterverdachung im Erdgeschoss des Otto Heinrichsbau.



ergiebt also auch die spätere Erhöhung des Portals. Das Gebälk des Erdgeschosses war offenbar durchlaufend gedacht.

Das Gebälk ist dabei auf das Sorgfältigste gearbeitet, und bei einiger Liebe könnte man noch heute feststellen, wie die Triglyphen über ihre Tropfen gehören. Dies beweist einerseits, dass der Verfertiger dieses Gebälkes beim Versetzen nicht mehr ortsanwesend war, denn er hätte eine solche nachlässige Behandlung seiner Arbeit nicht geduldet, noch bei seiner ersichtlichen Genauigkeit in den Säulenordnungen gar das in der Architekturgeschichte unerhörte Anbringen der jonischen Pilaster unter dem dorischen Gebälk gestattet; andererseits, dass die Verfasser des neuen Planes den alten Plan mit seinen antiken Pilasterordnungen gar nicht verstanden.

Den Beleg dafür, dass aber nicht nur die Gebälke, sondern noch weitere Bildhauer-Arbeiten nach dem ersten Plane bereits fertig lagen, bilden die Fenstergiebel des Erdgeschosses. Sie sind angestückt; es ist unter sämtlichen ein dünnes Flickstück von ganzer Länge, meist in zwei Theilen, welches fast überall wieder mit deutschem Steinmetzzeichen, durch welches sich die deutschen Meister zu dieser Aenderung bekennen, bezeichnet ist, oberhalb der Verdachungsgesimse eingefügt. Dies Vermittlungsstück ist dabei ein neuer Beweis der Unsicherheit der deutschen Meister in den Renaissanceformen; denn das innere Profil der Giebel ist in einer stumpfwinkeligen, ungeschickt gemachten Wiederkehr nach unten geknickt; der Stein nach aussen in einer gothischen Hohlkehle, die über das Verdachungsgesims hinausragt, abgeschlossen. (S. Abb. 9.)

Diese eingeschobenen Flickstücke beweisen Nachfolgendes: Zuerst, dass auch die acht Spitzgiebel sämtlich schon fertig waren, als ihre jetzige Stellung beschlossen wurde, sodann, dass sie für diese zu niedrig waren, also nicht passten, und dass ihnen ursprünglich ein anderer Platz bestimmt war. Dieser kann nur der über den Fenstern im ersten Obergeschoss gewesen sein; denn für das zweite sind die Giebel wieder zu schwer gegenüber den Tritonenaufsätzen. Auch wurden dort die Fenster dann zu niedrig.

Ausserdem erläutern sie auf's Neue, wie wenig die, welche sie für ihren jetzigen Platz anstückten, von einer regelrichtigen Renaissance-Architektur, hier von einer Bildung eines Spitzgiebels, eine Ahnung hatten. Diese Männer waren dessen völlig unkundig, in welcher



Die Köpfe stellen dar: Numa Pompilius (Pamphilius!), M. Brutus, Marius, Antonius und die Kaiser Tiberius, Nero, Vitellius (Witellies!) und Antoninus Pius.

Was diese acht Köpfe an der Fassade für eine Bedeutung haben sollen, und weshalb gerade sie ausgewählt sind, hat bisher noch Niemand enträthseln können. Es scheint mir dies mit darauf zu beruhen, dass die Reihe nicht vollständig ist; wenn sie in den ersten Oberstock gehören, so fehlen eben zwei. Auch ist es merkwürdig, dass sechs von ihnen nach rechts schauen und zwei nach links; diese zwei sind aber heute Nummer drei und vier. Nach jedem künstlerischen Gefühl gehören diese zwei nothwendig an das Ende, damit sie sich nicht von der Mitte abwenden. Es sind dies gerade Tiberius und Nero, die sicher als Kontraste zu den anderen Köpfen guter Regenten, z. B. des Numa und Antoninus Pius gedacht sind. Jedenfalls ist hier allerlei in Unordnung; ein Zeichen dafür, dass der Bauherr selber sich nicht mehr recht um ihre letzte Aufstellung kümmerte, nachdem ihr Zusammenhang überhaupt durch den Ausfall von zweien sich gelöst hatte. Der Pfalzgraf war lange leidend und richtete sich in Baden, wo er schon früher Genesung suchte, gleich bei den heissen Quellen ein eigenes Badehaus ein, in dem er in dem letzten Jahre sogar zweimal längere Zeit Aufenthalt nahm. — Alles dies deutet darauf hin, dass diese antiken Porträts in der ersten Bauzeit von grosser Wichtigkeit erschienen, bei ihrer definitiven Aufstellung aber keiner der Meister mehr um ihre richtige Reihenfolge und ihren Zusammenhang wusste.

Diese ältesten Bautheile sind demnach zeitlich und im Gedanken von den späteren völlig geschieden, aber, als jene Aenderung des ersten Bauplanes vorgenommen wurde, sind alle unverändert in den erweiterten Bau herübergenommen.

Es ist nun selbstverständlich, dass dasjenige Dazugehörige, woran eine Aenderung nicht beschlossen war, welches aber etwa noch fehlte, in den neuen Plan ebenfalls aufgenommen wurde und nachher angefertigt ist. Solche Theile tragen naturgemäss noch den Charakter der ersten Bauzeit und sind in der Erscheinung relativ fehlerlos, wenn auch ihre Ausführung oft roh und ungeschickt erscheint.

Das gilt von den zu den jonischen und korinthischen Kapitälern gehörigen Pilasterschäften. Ihre Breite und Dicke war durch die Kapitälere festgelegt; zwei Muster der Ornamentfüllungen lagen jedenfalls vor,

denn diese Füllungen haben in der Erfindung nichts, was den späteren Arbeiten entspricht; sie sind nur sehr gedrängt im Ornament, schwunglos und grob ausgeführt. Da man später die jonischen Kapitäle ins Erdgeschoss versetzte unter das dorische Gebälk,\*) so fehlten die Kapitäle für das oberste Stockwerk. Man verwandte demnach die zwei verzierten Pilasterschäfte zu den korinthischen Kapitälern im ersten Stocke.

Die Pilasterordnungen sind, soweit sie durch die Breite des jonischen und korinthischen Kapitäls festzustellen sind, ganz regelmässig gebildet; stets  $\frac{1}{8}$  ihrer Länge als Durchmesser. Die jonischen Kapitäle sind genau in demselben Verhältnis breiter als die korinthischen, wie das erste Obergeschoss höher ist als das zweite. Das dorische Gebälk ist etwa  $\frac{1}{9}$  höher als das jonische. Die darunter passende dorische Pilasterordnung würde daher, obzwar ein wenig lang, doch immerhin ebenfalls bis  $\frac{1}{8}$  ihrer Länge in der Breite haben dürfen und stände dann in ganz harmonischem Verhältnisse, während jetzt die untere Ordnung unmässig lang und schwächlich erscheint. Mein rekonstruierter Entwurf zeigt hier wohl allzu ängstlich noch die jetzigen Pilasterverhältnisse.

Kurz, prüft man die Architekturtheile, die der ersten Periode angehören, genau, so tritt ihre strenge und gewissenhafte Durchbildung nach den Regeln der fünf Ordnungen bei einem grossen Reichthum an Gliederungen deutlichst hervor. Hierzu stehen die unbeholfenen jeder Durchbildung und Regelrichtigkeit entbehrenden Details der Fensterarchitekturen und sonstigen späteren Einfügungen im stärksten Gegensatz. Man beachte nur die Basen der Pilaster und Halbsäulen, die, ausnahmslos gross und klein nach einem Muster gebildet, eine von ferne an eine attische erinnernde fehlerhafte, hässliche und unmässig weit ausladende Form von grösster Ungeschicklichkeit aufweisen.

Von den dorischen Kapitälern für das Erdgeschoss fehlt jede Spur. Sie fielen als glatte Profilierungen in das Arbeitsgebiet der Einheimischen, und diese waren offenbar mit ihrer Arbeit rückständig. — Dass die heute jonischen Pilasterschäfte im Erdgeschoss in Rustika ausgeführt sind, bestätigt vollkommen, dass sie wirklich, wie bei dem dorischen

---

\*) Wie wenig sie auf die heutigen Erdgeschoss-Rustikapilaster passen, sieht man deutlich auf Abb. 9, die auch hierin sonnenklar erweist, dass der äusserst geschickte Verfertiger der jonischen Kapitäle niemals diese dilettantischen und anfängerhaften Pilaster gemacht haben kann.

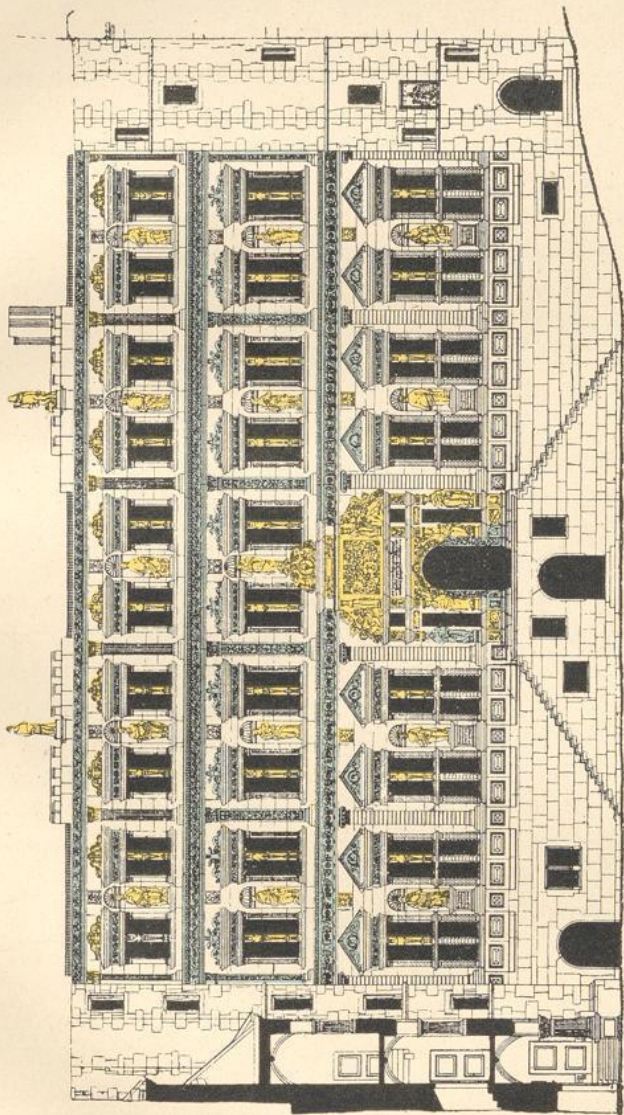
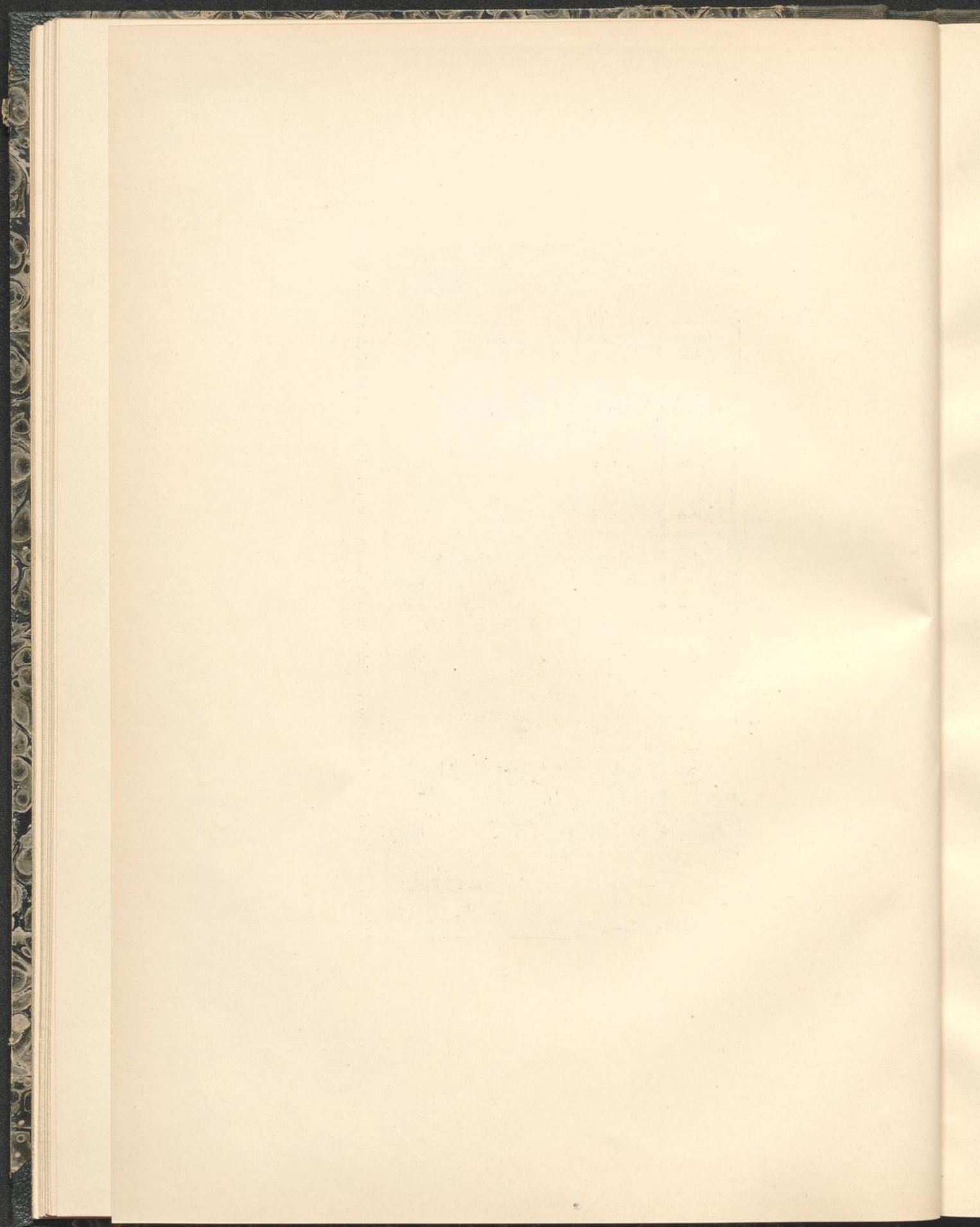


Abb. 11. Heutiger Zustand des Otto Heinrichsbauces mit Angabe der italienischen und vlämischen Theile durch Blau und Gelb.



Gebälk selbstverständlich, als dorische Pilaster beabsichtigt waren, die man ja gerne, wie die toskanischen, mit Rustika bekleidete, was bei jonischen in jener Zeit wohl nie vorkommt.

Zu den schon fertigen Arbeiten dieser ersten Periode müssen auch die Fensterfriese gehört haben, wenigstens die der zwei unteren Stockwerke; die des obersten Geschosses sind erheblich roher und sehen wie eine ziemlich wenig geschickte Nachahmung der unteren aus. Alle diese Friese sind aber aus einem Stück Stein gefertigt,\*) ohne Steinmetzzeichen und ohne mit den Gesimsen oder Architraven irgendwie zusammenzuhängen. Insbesondere sind die des Erdgeschosses fein und stark italienisch (Bologna). Ihre unmässige Dicke ist, wie oben bemerkt, sicher nicht ursprünglich, das ergiebt der geringe Vorsprung der Spitzgiebel; sie war aber leicht zu erzielen durch späteres Zurückarbeiten des Grundes, um so ihren Vorsprung dem der plumpen neuen Fenstergesimse gleich zu erhalten. (Vergl. Abb. 16.)

Auf beigefügter Zeichnung (Abb. 11) der heutigen Fassade ist der Versuch gemacht, die Arbeiten zu unterscheiden: die ältesten (italienischen Charakters) sind durch Blau, die jüngeren vlämischen durch Gelb kenntlich gemacht, die der einheimischen Meister sind weiss gelassen.

Fassen wir nun alle die Theile, welche, dem ersten Arbeitsplan angehörig, meist fertig vorlagen (in der Zeichnung blau angegeben), nochmals zusammen, ergänzen wir dazu die unentbehrlichen glatten Profile, nämlich ganz einfache Fenstergewände und horizontale Fensterverdachungen, die dorischen Kapitäle des Erdgeschosses und alle Pilasterfüsse, nehmen wir an, dass das Portal nur zwei Karyatiden an den Seiten haben sollte (denn vier hatten ja ursprünglich nicht Platz, und um sie anbringen zu können, drängte man die flankirenden Pilaster im Erdgeschoss auseinander), geben wir diesem Portal den nothwendigen Bogen und glattes Gebälk mit Kropf über jeder Karyatide, so ergiebt dies merkwürdiger Weise, zusammengesetzt unter Beibehaltung der Stockwerkhöhen, eine ganz vollständige und wohlabgewogene Fassade — aber zu unserm Erstaunen in ausgeprägter italienischer Frührenaissance (Abb. 12).

Diese Fassade hat trotz ihrer grossen und einfachen Eintheilung einige besondere Eigenthümlichkeiten, die ihr einen ganz bestimmten,

---

\*) Ein Beweis für die Möglichkeit der nachträglichen Zufügung der Mittelposten.

theilweise ungewohnten Typus verleihen. Zunächst die Eintheilung der Stockwerke durch Ornamentpilaster in je fünf sehr breite Felder. Eine Eigenthümlichkeit, die nur in Norditalien zu Hause ist. Wir finden sie in Brescia, Pavia, Parma, Bologna, Ferrara. Insbesondere sind Pilaster im Erdgeschoss eine echt norditalienische Anordnung. — Ganz eigenthümlich aber ist das Auftreten je zweier Fenster in jedem

Felde zwischen den Pilastern und der mächtige Pfeiler zwischen diesen Fenstern. Dies Motiv ist ein höchst selten vorkommendes.

Ausserdem ist die eigenthümliche Fenster-Zierbekrönung (hier mit Tritonen) im ersten Oberstockwerk zu bemerken, eine echt norditalienische Eigenthümlichkeit, die in den verschiedensten Varianten vom rein Ornamentalen bis zum reich Figürlichen in Norditalien zu Hause ist; aus Bologna, Pavia und Brescia uns wohl vertraut.

Prüfen wir zu allerletzt die Detaillirung genau, so erweist sie sich als durchaus backsteinmässig resp. nach dem Muster norditalienischer Terrakotten-Architekturen gebildet. Dies tritt am entschiedensten hervor in der Steilheit der zwei unteren Gesimse und ihrer geringen Ausladung; in einer gewissen eckigen Trockenheit der Bildung aller Einzelheiten (z. B. der Triglyphen und der Metopenschilde), auch in dem völligen Mangel an Unter- und Hinter-schneidungen und der oberen Horizontalfläche der Gesimse gegenüber den oberen Schrägen der Fensterverdachungen. Die Friese von Palmettenreihen sind in ihrer flachen Behandlung absolut

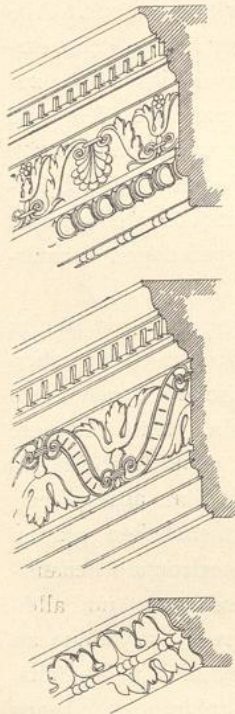


Abb. 13.  
Gesimse aus Ferrara.

identisch mit bolognesischen Thonverzierungen der Frühzeit. Alles Ornament ist ganz in gleicher Weise, wie dort gebräuchlich, einfach rechtwinklig auf Grund gesetzt; so besonders deutlich am obersten und mittelsten Gebälkfries. Man möchte fast meinen, der Meister der dekorativen Architekturtheile müsste Muster aus gebranntem Thon mitgebracht haben. Besonders an ferraresische Art lehnt sich dies Alles auf das Getreueste an; ich setze zum Beleg drei dortige Thonprofile hierher, die mir gerade zur Hand sind (Abb. 13). Dass der jonische Fries mit



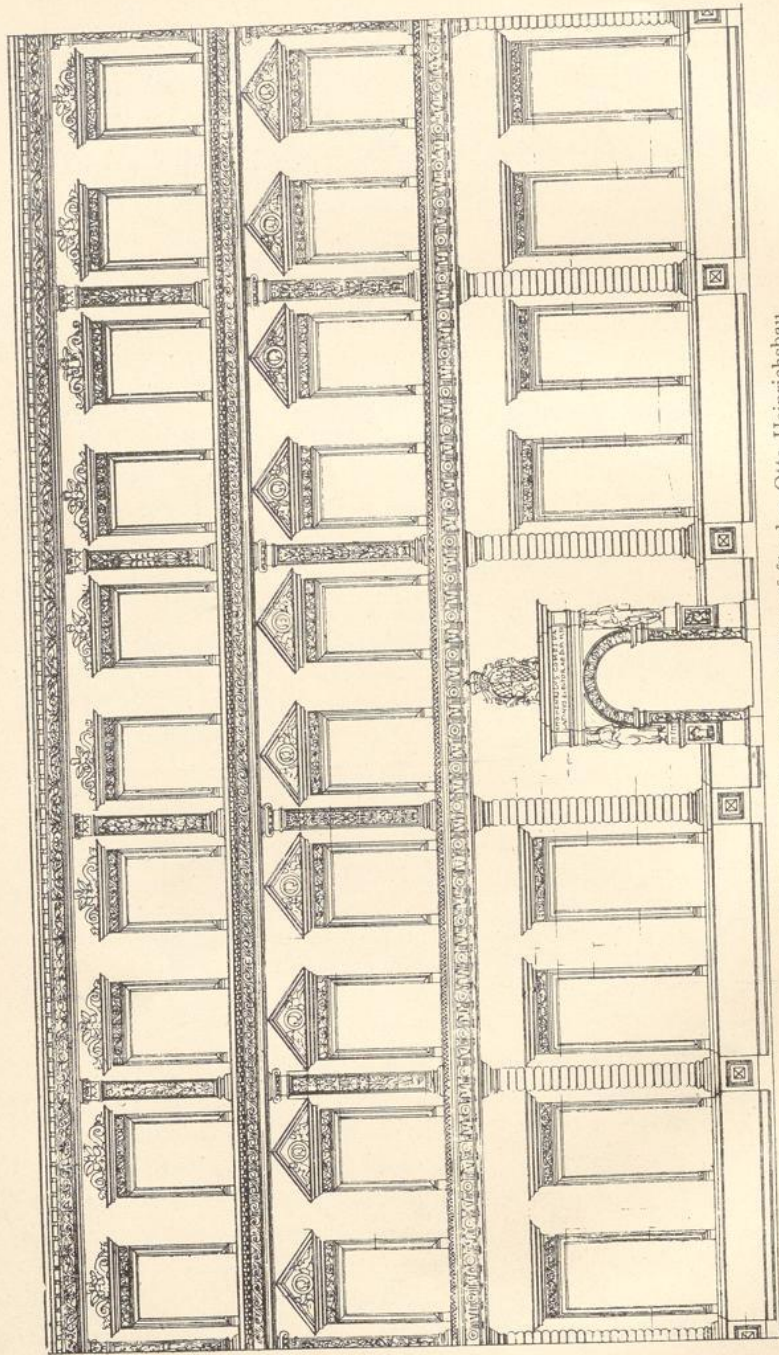


Abb. 12. Wiederhergestellter ältester Entwurf für den Otto Heinrichsbau.

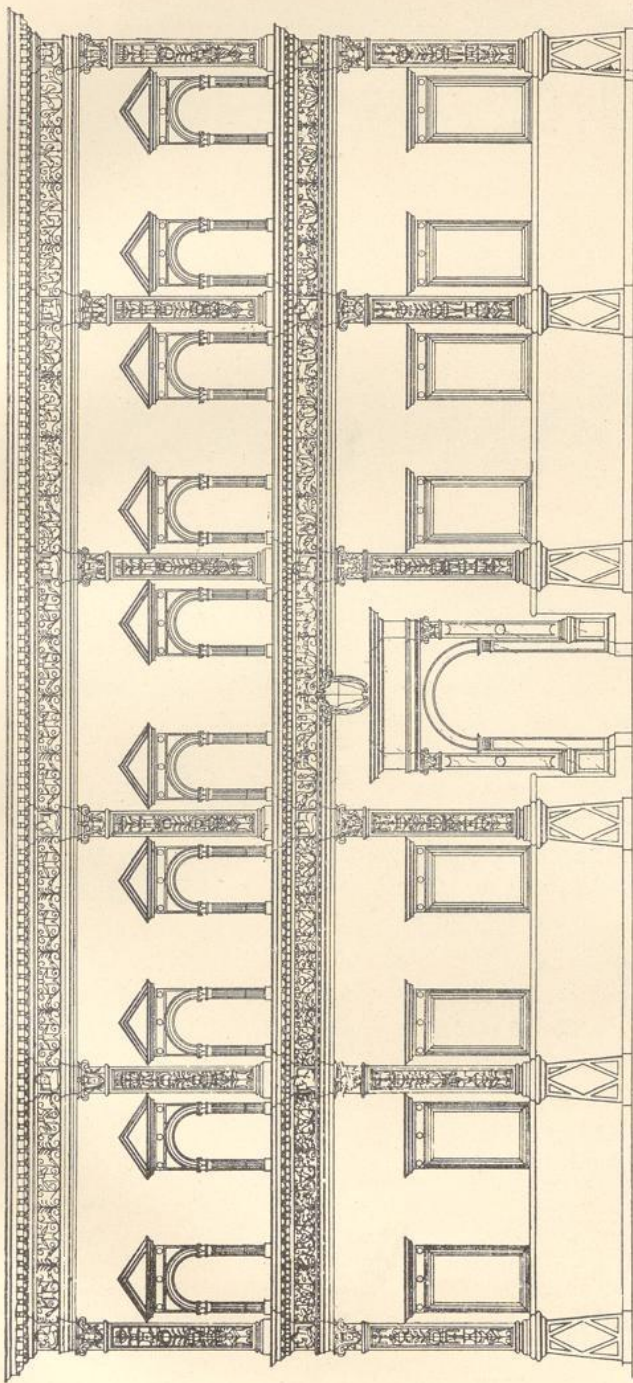
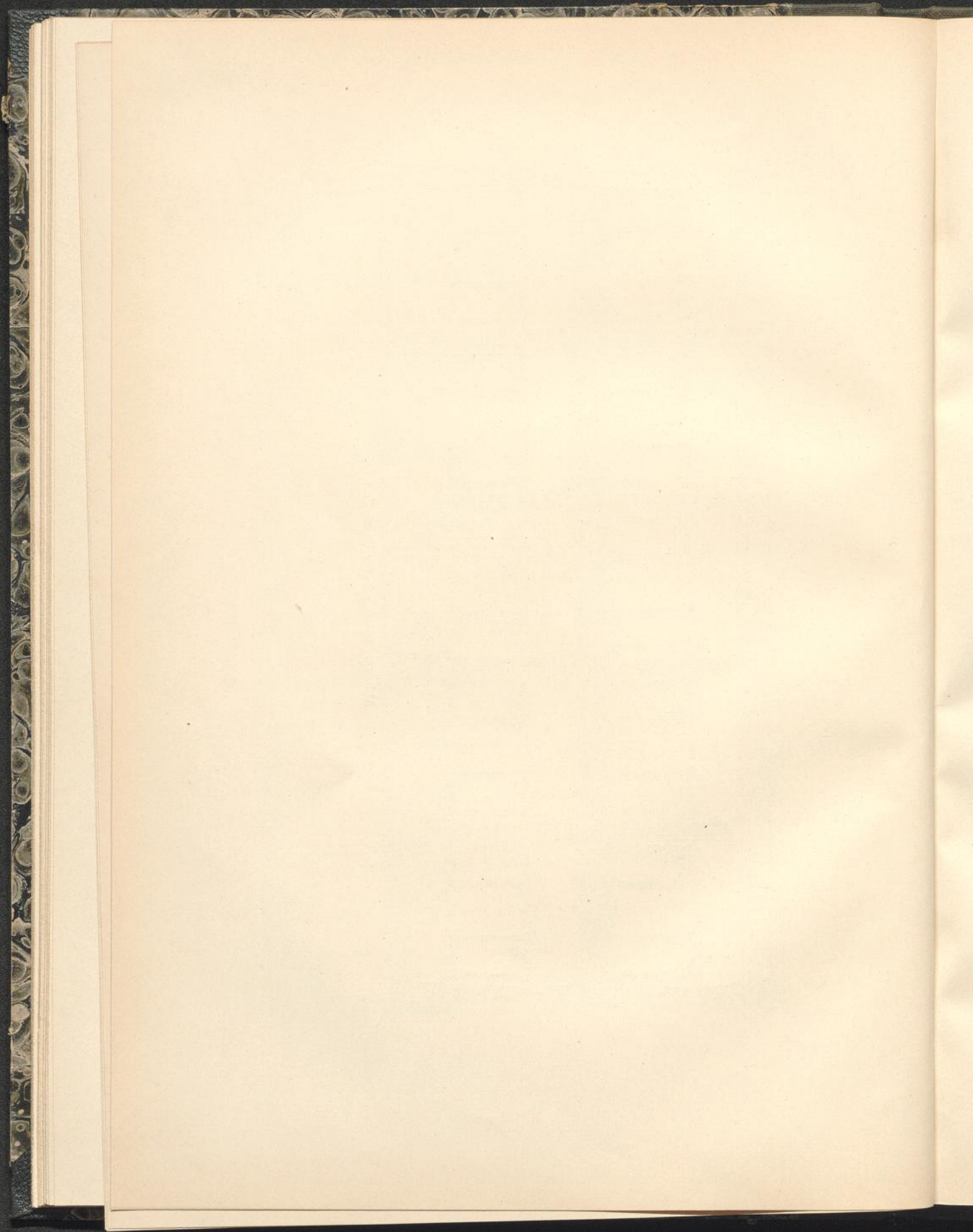


Abb. 15. Palazzo Roverella zu Ferrara.



dem laufenden Hund genau aus Serlio entlehnt ist, soll nur nebenbei bemerkt werden. (Abb. 14.)

Auch mache ich darauf aufmerksam, dass Blattreihen auf der Sima von Gesimsen (dorisches Gebälk, Abb. 8) im Aeusseren von Gebäuden in Deutschland und Flandern niemals, ausser an den Terrakotta-Architekturen in Wismar und Gadebusch, die auf norditalienischer Grundlage fussen, vorkommen, in Italien ebenfalls nur im Terrakottenstil des Nordens, im Innern an Skulpturwerken dagegen überall in Mengen.

Dies dürfte genügen, um unsere Blicke nach der Herkunft der Fassade zwingend nach der Gegend von Pavia — Bologna — Ferrara zu lenken. Und in der That bietet uns in der letzteren Stadt der Palazzo Roverella das gesuchte Vorbild in vollständigster Weise.



Abb. 14. Holzschnitt aus Serlio.

(S. Abb. 15.) Mit dem einzigen Unterschied, dass wir hier in Heidelberg drei Stockwerke haben, in Ferrara zwei, und dass in Heidelberg statt der zwei gleichen Ornament-Pilasterordnungen übereinander drei verschiedene angeordnet sind, die natürlich nach der fortgeschritteneren Mode oder Stilentwicklung nun die drei Ordnungen dorisch — jonisch — korinthisch aufweisen, sind die zwei Fronten so gut als identisch. Das Bogenfenster im ersten Stock ist in Heidelberg rechteckig gemacht, denn die geringere Höhe der nordischen Stockwerke zwang hierzu.

Die Aehnlichkeit in den Grundzügen der zwei Fronten ist so überraschend, dass wir keinen Augenblick zweifeln dürfen, hier wirklich das Original unseres Heidelberger Palastes vor uns zu haben. Vor Allem ist jenes Vorhandensein je zweier Fenster in einem Felde zwischen ornamentirten Pilastern bei diesen beiden Palästen völlig überzeugend: bei dem italienischen ist der Zwischenpfeiler geradezu übermässig breit, fast eine Unschönheit, in Heidelberg wenigstens so weit gemässigt, dass die Fensteraxen alle gleich werden.

Die ornamentalen Details sind freilich sehr verschieden; die italienischen weit freier und stärker und auch frischer, theilweise im Massstab etwas gross, in Heidelberg sehr gemässigt, zart, öfters fast zu klein; die Pilasterordnung im Erdgeschoss sogar erheblich zu lang, die in Ferrara sehr breit.

Ein in den Augen der Schematiker nicht unbeträchtlicher Fehler ist aber — ein Beweis mehr, dass die Architektur des Pal. Roverella vorbildlich war — beiden Palästen wieder gemeinsam: das falsche Aufschneiden der ansteigenden Fenster-Giebelgesimse im ersten Stock auf das horizontale Verdachungsgesims. Ein Fehler, der in Italien in der Frühzeit nicht selten ist, dessen Vorkommen aber an einem italienischen Entwerfer für den Otto Heinrichsbau vom Jahre 1556 in Erstaunen setzen müsste. Das Vorbild erklärt dies Alles. (S. Abb. 16.) Es erregt freilich der Umstand noch einiges Bedenken, dass der Palast Roverella 1508, der zu Heidelberg erst 1556—59 erbaut ist.

Wie erklärt sich aber dieser grosse zeitliche Abstand?

Einfach mit den Lebensdaten Otto Heinrichs. Er machte 1519—20 seine erste grosse Reise durch Italien, 1521 die ins heilige Land über Ober-Italien.\*) — Für reisende Fürsten und Fürstensöhne war, falls sie nicht inkognito waren, der Besuch der am Wege liegenden Fürstenhöfe obligatorisch, schon der Reiseerleichterungen wegen. 1519 war der Palast Roverella aber noch neu (vielleicht kaum vollendet, denn man baute damals in Italien langsam; manche berühmte Paläste Ferraras sind überhaupt unfertig geblieben) und stand ohne Zweifel noch im Mittelpunkt des Interesses. Im Hause Este wuchs gerade damals ein neues höchst kunstsinniges Geschlecht heran, die Söhne der Lucrezia Borgia, Ercole, der spätere reichbegabte und am leidenschaftlichsten bauende Herzog, wie sein Bruder Ippolito, der als Kardinal der berühmte Schöpfer der Villa d'Este in Tivoli und anderer grossartiger Werke war. Diese gleichalterigen Prinzen wirkten vielleicht auf den jungen besuchenden Vetter mit ihrer Kunstschwärmerei am stärksten ein.

Der Herzog Otto Heinrich kehrte zurück nach Hause mit dem südlichen Ideal im Kopf und Herzen. Seine Bauten in Neuburg an der Donau beweisen in ihrem ganzen sich durch zwei Jahrzehnte erstrecken-

---

\*) Auch ist es wahrscheinlich, dass er 1517/18 in Padua oder Bologna studirte; sein jüngerer Bruder Philipp besuchte 1519/21 die Universität zu Padua.

den Fortgang, dass er nach Verwirklichung seines Bauideals unablässig rang. Politische Stürme trieben ihn in die Fremde; als er bald nach seiner Rückkehr Pfalzgraf und Kurfürst wurde, war es sein Erstes, in seiner neuen Residenz das in ihm Lebende endlich in vollster Schönheit zu verwirklichen. Dess Zeugnis sollte sein Otto Heinrichsbau werden.

Ist das nicht hinreichend verständlich aus der Erwägung, dass Otto Heinrich schon als 17jähriger Prinz durch des Kaisers Majestät zum künftigen Vizekönig von Neapel bestimmt wurde und sich zunächst auf diesen Beruf vorbereitete? Verwirklichte sich dieser Gedanke später

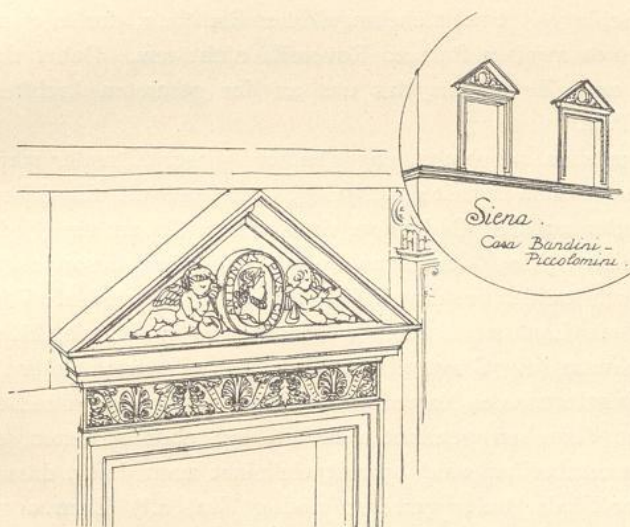


Abb. 16. Fenster im 1. Obergeschoss nach ursprünglichem Entwurfe.

auch nicht, so mag sich Ottheinrich doch sein Leben lang halb als italienischen Fürsten gefühlt haben. Jugendträume bestimmen oft das ganze Leben.

Ist solche Voraussetzung richtig, die übrigens von keiner Seite bestritten wird, so war der einzige Weg zur Verwirklichung seiner Wünsche nach der Reihe keineswegs geglückter, weil an der Unzulänglichkeit der heimischen Meister gescheiterter Versuche zu Neuburg, der über Italien selbst. Handelte es sich um den Pal. Roverella als Vorbild, so musste Otto Heinrich sich mit Ferrara in Verbindung setzen und von dort entweder den Plan des bewunderten Palastes beziehen, oder gleich einen neuen nach dessen Muster gefertigten, aber für die

Heidelberger Verhältnisse, für den dort verfügbaren Platz und die unumgänglichen drei Stockwerke umgestalteten. — Schrieb der Kurfürst damals an den fürstlichen Vetter Este zu Ferrara — der als Ercole II. längst zur Regierung gelangt war, erinnerte er ihn vielleicht an früher in dem Hause Este verlebte Tage und gemeinsame Kunstschwärmerei, — so war das Uebrige gegeben.

Neben einem Bauplan das Nothwendigste war die Anwesenheit eines Bildhauers, der die architektonischen Detailzeichnungen anzufertigen, den bildhauerischen Schmuck selbst zu hauen vermochte. Ein Mann neuesten Schlages, etwa michelangelesker Richtung, durfte es zur Herstellung eines zweiten Palazzo Roverella nicht sein. Daher das etwas Aeltliche, noch Befangene, das uns an der gesamten Architektur des Baues auffällt.

Wir müssen annehmen, dass Anthonj dieser Künstler war. Wess Landes er gewesen, ist fast gleichgiltig; doch lenkt uns die Schreibweise immer wieder auf den Gedanken, dass er von Geburt ein Niederländer war. Wanderten doch damals zahllose Kunstjünger, besonders aus Antwerpen, nach Italien, um dort völlig italienisirt zu werden. Von Architekten sei an Lambert Lombard, von Malern an Coxie, Heemskerck, von Bildhauern an Giovanni da Bologna erinnert; dieser Letztere wandelte ja selbst seinen Namen ins Italienische. Jenes gewisse Befangene in der Art der oben genannten architektonischen Arbeiten, die dem Anthonj zuzuschreiben sind, spricht vielleicht auch dafür, dass er doch ein solcher Niederländer gewesen und geblieben.\*) Dem ungeheuren Schwunge der damaligen italienischen Kunstentwicklung, wie sie sich z. B. gerade in jenem Giovanni verkörpert, war er ohne Zweifel nicht gefolgt. Es liegt aber dabei doch eine edle Anmuth und Feinheit, nicht ohne Grösse, in ihm, die den Gedanken an die ältere Art eines A. Sansovino und seiner Zeitgenossen, oder wenigstens die des Jac. Sansovino wachruft.

Da wir wissen, dass Colins für seine Arbeiten nicht weniger als 12 Gesellen beschäftigte, so müssen wir annehmen, dass sein Vorgänger, der kaum Geringeres wohl in gleich kurzer Zeit am Bau schuf, ihrer fast ebenso vieler bedurfte. Einfachste Ueberlegung aber lehrt, dass er für seine Bildhauerarbeit nicht nordische Gesellen brauchen konnte.

\*) Auch die Schreibweise Witellies um das eine der Kaiserbildnisse, welche wir ja auf ihn zurückführen, spricht für einen Germanen.

Daher ist wohl anzunehmen, dass er die allermeisten aus Italien mitbrachte, vielleicht auch einen oder den anderen von unterwegs, etwa aus südlicheren deutschen Gauen. — Dies bestätigt sich bei genauer Untersuchung seiner Arbeiten: sie tragen fast ausnahmslos keine Steinmetzzeichen, die hier zu Lande unumgänglich waren; nur an ganz wenigen Theilen kommen solche vor, etwa drei bis vier, fremdartigen Charakters, ganz klein, dicht verschlungen.

Von diesen fremden Gesellen mag einer oder der andere auch nach des Meisters Weggange noch geblieben sein; gleiche Zeichen finden sich noch ein paar ganz unten am Erdgeschoss; sonst nirgends mehr.

Damit ist des Anthonj Thätigkeit erschöpft, wenn man noch seines einen Thürgestelles innen, dessen der Kontrakt Erwähnung thut, und der vier Bilder ob den Gestellen daselbst gedacht hat. Ueber diese ist schon früher gehandelt.

Am 17. März 1558 war er nicht mehr in Heidelberg anwesend. Es ist möglich, dass er starb; bejahrt scheint er, wie erwähnt, gewesen zu sein. Jedoch liegt die Möglichkeit eines Konfliktes mit den zwei einheimischen Meistern schon in dem Verhältnis des protegirten Ausländers gegenüber den Angesehenen. Eine Bestätigung findet diese Annahme in der unzweifelhaften Thatsache, dass der Ausländer mit seinen gesamten Arbeiten so gut als fertig war, als er schied, während alle glatten Arbeiten, welche zur Ergänzung nothwendig und nach seinen Angaben von den Einheimischen zu hauen waren, völlig mangelten. Es ist kein einziges Profil von italienischer Feinheit, zu den Gurtgebälken passend, vorhanden, welches mit einem deutschen Steinmetzzeichen kenntlich gemacht wäre. Die dorischen Kapitäle, die für das Erdgeschoss nöthig waren, fehlen. Kurz, man mag hieraus wohl auch schliessen dürfen, dass die Einheimischen dem Fremden passiven Widerstand leisteten und sich damit begnügten, das Untergeschoss, um welches sich der Eindringling nicht kümmerte, im alten Stil, theilweise sogar recht und schlecht in Bruchstein, bis auf Erdgeschosshöhe fertigzustellen.

Da der Kontrakt des Colins vom März 1558 ausdrücklich der aus seinem vorigen (Tagelohn-)Geding noch unerledigten Arbeiten gedenkt, und da Colins' Arbeiten, die damals schon fertig lagen, an die also nicht erinnert zu werden brauchte, recht beträchtliche waren, so muss Colins schon erheblich früher an Anthonjs Stelle getreten sein, spätestens

im Herbst, wohl schon im Sommer 1557. Spätere Erwägungen führen dahin, zu glauben, dass er selbst noch zeitiger auf dem Plan erschienen sein kann.

Wie erklärt sich seine Anwesenheit in Heidelberg? War er wohl als Ersatz für Anthonj berufen?

Dies ist mir nicht wahrscheinlich. Vielmehr ist der Zusammenhang vielleicht folgender:

Das Erste, was Otto-Heinrich von künstlerischen Dingen ins Auge fasste, als er Kurfürst wurde, war neben der Erbauung seines Palastes und der Herstellung eines prächtigen Grabmals für seinen Bruder Philipp die Schaffung eines solchen für sich selbst. Das rasch erstandene Werk war weit berühmt; es war in der Heiliggeistkirche am Chorhaupt aufgestellt, aus Alabaster, weissem und schwarzem Marmor gefertigt und bestand in der Hauptsache aus einem sehr schönen Sarkophag von vielen Figuren umgeben. Unter diesen eine Zahl von nackten oder wenig bekleideten, welche den Zorn der calvinistischen Geistlichkeit, und besonders des Pastors Flinner, dermassen erregten, dass der Kurfürst diese Figuren in Folge des geistlichen Protestes entfernen liess. Es wird behauptet, dass das Denkmal von Colins stammte. Dies wird wohl nur Vermuthung sein; einen Beweis dafür hat man bisher nicht gefunden.

Dagegen zeigt die obzwar sehr undeutliche Beschreibung doch mit Sicherheit, dass das Denkmal wenigstens einer flandrischen Werkstatt, etwa der des C. Floris zu Antwerpen, entstammte. Ein Denkmal, welches obiger Beschreibung vollständig entspricht, ist das des nächsten Gebietsnachbars und wohl auch Freundes Otto Heinrichs, des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen von Hessen, in der Martinskirche zu Cassel. Auch dieses ist in der Hauptsache von einem Vlamen, nur zehn Jahre später, angefertigt; ein Prachtstück des Florisstiles. Ziemlich gleichzeitig mit dem Heidelberger Kurfürsten-Denkmal wurde dem Kurfürsten Moritz von Sachsen ein Prachtgrabmal zu Freiberg gesetzt, welches ebenfalls ein vlämischer Bildhauer in Antwerpen anfertigte. 1549—52 entstand das in Antwerpen unter (nomineller) Leitung des Jacob Binck gemeisselte herrliche Epitaph der Markgräfin Dorothea für den Dom zu Königsberg; 1555 das des Königs Friedrich V. von Dänemark für den Dom zu Schleswig, gleichfalls aus Antwerpen bezogen; 1561 das Gegenstück dazu für Edo Wiemken in Jever; 1569 das des

Markgrafen Albrecht in Königsberg, wieder aus Antwerpen stammend. \*) Man trieb geradezu einen schwunghaften Export von solchen übrigens meisterhaften Werken von Flandern aus.

So haben wir uns unter dem verschwundenen Denkmal in der Heiliggeistkirche unbedingt ein solches Antwerpener Denkmal vorzustellen, aber von besonderem Reichthum des Aufbaus; eine zutreffende Idee davon wird das jüngere Casseler geben, dem das Heidelberger vielleicht als Vorbild diene. 1558 war der Konflikt mit Flinner erledigt. Es ist darnach wohl anzunehmen, dass Otto Heinrich 1556 das Denkmal in Antwerpen bestellte, dass es bei der Gewandtheit der Verfertiger schon 1557 aufgestellt wurde; der Konflikt ergab sich in der Folge. Zur Aufstellung, noch mehr aber zur Abnahme der anstössigen Figuren und Herstellung des Ersatzes dafür musste nothwendig ein Bildhauer aus Flandern anwesend sein. Colins, der flandrische Marmorarbeiter par excellence, wird 1558 in Heidelberg gefunden. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass er mit dem Denkmal gekommen war.

Er wird 1562 wieder aus Mecheln gar nach Innsbruck geholt, um dort am Marmorgrabe Max I. zu arbeiten. Wie die Tradition sagt, war das Denkmal in der Heiliggeistkirche weitberühmt, viel mehr als der Otto Heinrichsbau. Es ist demnach in hohem Maasse wahrscheinlich, dass die Berufung nach Innsbruck an ihn als Mitarbeiter an diesem Denkmal ergangen sei. Sein eigentlicher Schöpfer dürfte er dagegen kaum gewesen sein, denn alle seine Werke beweisen, dass ihm die dafür erforderliche künstlerische Selbständigkeit völlig abging.

So wird Anthonj wohl spätestens 1557 gegangen oder gestorben, Colins aber gleich damals als nächster Bildhauer, den man zur Hand hatte, herangeholt sein.

Man hat sich daher die Situation ungefähr so vorzustellen:

Auf der Baustelle resp. in der Steinmetzhütte lagerten die oben als die älteren Arbeiten nachgewiesenen Werkstücke fertig; vom Otto Heinrichsbau war nur das Untergeschoss bis zur Bodenfläche des Erdgeschosses vorhanden. Ein Bauplan für die Fassade sowie die Grundrisse lagen vor, auch Werkpläne.

Die erste Arbeit war nun aber, wie stets, wenn neue Kräfte eingreifen, eine Aenderung des älteren Planes. Es handelte sich, wie

\*) Die Zahl liesse sich vervielfachen (Emden, Lauenburg, Itzehoe, Lütjenburg, Pforzheim u. s. w.).

man sieht, um eine ganz erhebliche Bereicherung des ursprünglich Beabsichtigten. Von wem der Anstoss hierzu ausging, ist unerheblich. Vielleicht von Colins, der seinen Fähigkeiten ein weites Feld eröffnet sah. Wie seine Arbeiten zu Innsbruck und die Berichte über die Zeit seiner Ausführungen erweisen, war er einer von Denen, die »die Arbeit fressen«, die nicht genug zu thun bekommen können. Seine letzte uns bekannte ausserordentliche Arbeitsleistung in Heidelberg, in elf Monaten 13 Thürgestelle, 14 freistehende Statuen, 14 Fensterpfosten, 6 Thürbekrönungen, 2 Gewölbepfeiler u. s. w., sind dafür ebenfalls ein Zeugnis.

Seiner Arbeitslust bot sich hier eine herrliche Gelegenheit. Die grossen glatten Flächen des Baues waren wie geschaffen zur Bereicherung. So mag er wohl, im Verein mit den beiden Meistern, deren Weizen jetzt ja auch blühte, den Pfalzgrafen dazu bewogen haben, dass unter Benutzung der vorhandenen Arbeiten ein weit reicheres Gebäude geschaffen werde, als Jener bisher beabsichtigt hatte.

Was da erwuchs, steht heute noch (vergl. Abb. 10) vor Augen. Die deutschen Meister waren beide in neuer Architektur gänzlich unerfahren; so mag die Hauptsache auf Colins entfallen, der nun ziemlich dreist alles Mögliche vorschlug. — Jedenfalls ist die neue Gestalt aus den vereinten Bemühungen der Drei entstanden. Für den Bildhauer fiel dabei der Löwenantheil ab, fast mehr als früher dem Anthonj überhaupt in Auftrag gegeben gewesen war. Dabei galt es, die eigene Unkenntnis der architektonischen Formen möglichst zu verdecken.

Also zunächst: allgemeine Bereicherung. Die dorischen Pilasterkapitälé fehlten noch; die jonischen kamen einfach an ihre Stelle, da Keiner genau wusste, wie jene zu bilden gewesen wären. — Die korinthischen kamen eine Etage herunter. Für die oberste wurden korinthische Halbsäulen beschlossen. Das dazu gehörige Kapital war Colins oder einem seiner Gesellen geläufig (denn es wiederholt sich an einem der »mittelmässigen« Gestelle im Innern). Die Schwellung der Säule und ihre Verjüngung machte keine Sorge — man bildete die Schäfte einfach zylindrisch —; dass für halbrunde Säulen unter dem Architrav zu wenig Platz war, erledigte man damit, dass man ihren Grundriss nur als Kreissegment annahm. — Die Pilaster im ersten Oberstock blieben nach dem vorhandenen Plan am alten Platze stehen, auch genau in ihren früheren Axen.

Die Fenster schienen viel zu einfach. Auch entsprechen vor allem die hohen Saalfenster des Erdgeschosses nicht nordischer Gepflogenheit. Eine Erinnerung des Colins an daheim, an Mecheln, an das Palais der Margarethe von Oesterreich, das der Architekt Keldermans, seine alte gothische Schule verlassend, eben erst in antikischer Art erbaut hatte, half da aus. Wohl auch an jenes Fenster, an dem der Colin als junger Geselle mitgearbeitet haben kann, an der Ecke der Liebfrauenstrasse; oben (Abb. 4) dargestellt.

Also: Fensterkreuz und Spitzgiebel über das Fenster! Doch waren diese Kreuzstockfenster, so nach Wunsch mit antiker Ausstattung, doch noch nicht reich genug; sie mussten nothwendig mit Säulchen oder Pilastern eingefasst, mit Gebälk bekrönt werden. Daraus erwuchs das Erdgeschossfenster, wie es ist: Kreuzstock mit mittlerem Gesims, mit Gebälk, darüber, wie gefunden, die vorhandenen Spitzgiebel mit den Kaisermedaillons. Der obere Pfosten bot von selber den Platz für die Anbringung der fast handwerksmässig geübten, in Flandern an zahllosen Stellen angewendeten Hermen.

War so das Erdgeschossfenster klar, so gab sich das Übrige von selbst. Nach deutscher Art erhielten die breiten italienischen Fenster ohne Ausnahme einen Mittelpfosten mit Herme von Colin. Die Fensteraufsätze aus der zweiten Etage wurden, wie die Pilasterkapitälé, ins erste Obergeschoss versetzt, die fehlenden für das Geschoss darüber neu bestellt, natürlich jetzt in gut vlämischen Formen.

Da der ursprünglich dem ersten Stock bestimmte Giebelaufsatz der Fenster erheblich höher war als der Sirenaufsatz, so rückten die Fenster, deren einmal festgelegte Grösse man nicht änderte, etwas nach oben. Daher war jene obere Fensterbank-Anordnung nöthig, die durch ihre Existenz, wie ihre wenig passende Form unerfreulich wirkt. Auch sie beweist die nachträgliche Aenderung.

Zur Verfügung waren noch die gewaltig breiten kahlen Pfeiler zwischen den Fenstern. Welch herrlicher Platz für eine Statuenreihe in Nischen, wie jedes niederländische Rathhaus sie zeigt! — Zuletzt das Portal.

Der Kurfürst hatte aus Italien sicher den Gedanken an einen Triumphbogen mitgebracht, das Portal zu Neuburg erinnert daran; die dreitheilige Form war leicht zu erreichen durch Verdoppelung der Karyatiden. Aber — es fehlte ein klein wenig an Platz; etwa 22 cm nur, dann ging es. — Die Pilaster mussten einfach um so viel nachgeben;

die äussersten hatten ja noch Spielraum, da man für die Unregelmässigkeit der Treppenthürme etwas zum Ausgleich übrig gelassen hatte. — Die ursprünglich auf das Haar ausgerechnete Schärfe der Axen war den Epigonen völlig unwesentlich. Sie meinten, man würde das wenig merken. Sie hatten freilich fast recht. Erst Messungen haben auf die grobe Differenz aufmerksam gemacht.

Das abschliessende Hauptgesims war den Nordländern im Grunde nicht recht angenehm. Aber dem Pfalzgrafen durfte man damit, dass hier zu ändern wäre, nicht kommen. Deshalb erfand man wenigstens eine Milderung der starken Horizontale; man schlug vor, auf jede Axe oberhalb einen flotten heraldischen Löwen zu setzen, wahrscheinlich auch, die Fassade mit der in Flandern so gebräuchlichen Dockengallerie zu bekrönen.

So war diese neue Visirung »uffgericht«. Bei den Architekturdetails konnte Colins wenigstens etwas aushelfen. Von Säulenordnungen hatte er genug gehört, wusste ungefähr, wie eine attische Basis aussehen sollte, auch kannte er die Zugehörigkeit eines Architravs, Frieses und Gesimses zu einem Gebälk. Viel mehr lernte er freilich sein Lebtag nicht; aber er gab her, was er wusste und konnte. Das beschränkte sich auf die allerprimitivsten und schülerhaftesten Grundzüge. Von Fluchten, Verhältnissen nicht die Ahnung.

Dass die Anderen noch viel weniger davon verstanden, auch der sonst wackere Caspar Fischer, ist schon früher dargelegt. Dieser zeigte selbst zehn Jahre später auf der Plassenburg von den Elementen einer Säulenordnung noch immer keine Spur. Das Wenige, was in Heidelberg vorhanden ist, muss also wohl von Colins stammen; und da es auch mit dem Gebälk an seinen inneren Gestellen nicht anders und besser beschaffen ist, als mit dem des grossen Portals oder der Fenster aussen, bestätigt sich, dass er es gewesen sein muss, der die unentbehrlichen Angaben hierfür machte. Es nimmt uns Wunder, dass man von den fertig liegenden italienischen Arbeiten nichts lernte. Die schlechte Behandlung, die man diesen zu Theil werden liess, ergiebt aber, dass man von ihnen überhaupt wenig Notiz nahm; man wollte sie ja verbessern und übertrumpfen.

So erzählt uns die aufmerksame Betrachtung der Fassade eine merkwürdige Geschichte vom Wollen und Wünschen, von idealen und von materiellen Interessen, vom Können und Versuchen. Und so hat

der Bau sozusagen zwei Kleider übereinander an, die durcheinander schimmern, und deren Zusammenwirken jene merkwürdige und räthselhafte Gesamterscheinung ergiebt, die seit einem Jahrhundert stets erneuerte Fragen an den Beschauer richtete, die man nicht lösen konnte. Sie ist ein aufgeschlagenes Buch, dessen Schriftzeichen durcheinander laufen, so dass man nicht erkennt, was der Haupttext ist, und was das darüber Geschriebene. Sie ist ein Palimpsest.

Wenn wir so die Aenderung und Bereicherung des ersten Bauplanes dem Alexander Colins zuschreiben müssen, so ergiebt sich auch, weshalb das ganze Gebäude trotz seiner allerlei Schwächen doch jenen ausserordentlichen malerischen und plastischen Reiz ausübt. Die mächtigen und strengen Grundlinien bestimmen die feierlich-stolze Wirkung des Ganzen; die weitere prächtige Ausstattung durch den Bildhauer giebt dem Palaste jenes heiter Festliche und vereint ihre Wirkung mit der südlichen Grundstimmung zu jenem in Deutschland einzigen Architekturbilde, welches zuletzt doch als die Verwirklichung des von dem Bauherrn Gefühlten und Erstrebten, soweit es die verfügbaren Kräfte zulassen, zu betrachten ist. —

Mit den bisher besprochenen Arbeiten ist die gemeinsame Planung der drei Meister nach des Anthonj Abgang oder Tod geschlossen.

Trotz aller Gegenbehauptungen lässt es sich nicht abweisen, dass diese Pläne und bis dahin vorgenommenen Arbeiten mit dem horizontalen Hauptgesims endigten.\*) Der spätere Giebelaufbau liess sich ja auch nur auf die gewaltsamste Weise bewerkstelligen, weil die Axen des unteren Theils dem absolut widerstrebten. Das bestätigen noch die neuesten Versicherungen von Seitz, dass eine Giebellösung völlig

\*) Es ist von höchstem Interesse, dass während der Drucklegung dieser Schrift eine architekturgeschichtliche Untersuchung des Professors B. Cossmann: »Die Bedachung am Heidelberger Otto Heinrichsbau vor 1689« erschien, die nicht nur zu genau den gleichen Ergebnissen gelangt, sondern auch S. 9 den technischen Nachweis hierfür in dem Umstände erbringt, dass der dunkelrothe Stein des Otto Heinrichsbaues mit der nach allen Seiten sauber bearbeiteten horizontalen Schicht oberhalb des Hauptgesimses aufhört, dass von da an ein hellerer, anderer Stein beginnt, sowie dass die Figurenpostamente oberhalb des Hauptgesimses nachträglich als Platten vermittelst Klammern dieser Schicht vorgesetzt sind und ebenfalls aus anderm Gestein bestehen.

Eine schlagendere Bestätigung unserer Beweisführung, dass auch in der Ausführung noch das zuerst geplante Gebäude mit dem Hauptgesimse aufhörte, ist nicht möglich. Zugleich wird hierdurch meine frühere Vermuthung bestätigt, dass die zwei Statuen oberhalb des Hauptgesimses nicht mehr von Colins stammen. (Vergl. S. 31.)

unmöglich sei, wenn man nicht zwei Giebel annehme, die unten im Fuss miteinander verwachsen seien. Das sei der einzige Ausweg. Dass es also ein letzter, ein gesuchter Nothausweg ist, der hier gegangen wurde, leugnet auch Seitz nicht.

Sollte man nun wirklich eine Fassade mit einem Mittelportal von vornherein daraufhin komponirt haben, dass die Mittelaxe, die Axe des Prachtportals oben auf eine Dachkehle stösst? — Die Anhänger der ursprünglichen Einheit des heutigen Ganzen mit dem Doppelgiebel darüber müssen sich gefallen lassen, dass ein Architekt die stärksten Zweifel gegen die Behauptung erhebt: der Künstler der ganzen Fassade, die wenigstens theilweise ganz bedeutende künstlerische Fähigkeit zeigt, plante von Anfang an ein Gebäude mit ungeheurem Mittelportal in Triumphbogengestalt, grosser Axenweite, antiken Gebälken ohne Mittelaxe oberhalb des Portals, mit durchgehendem Mittelpfeiler und darüber der gesuchtesten Giebellösung, dem Zwillingsgiebel mit Dachkehle dazwischen. — Alle deutschen Kompositionen jener und der späteren Zeit, auch mit ausgeprägtem Horizontalismus, haben, wo sie Giebel zeigen, den Hauptgiebel unfehlbar mitten über der Hauptaxe, vor Allem über dem Portal. Man nehme z. B. Aschaffenburg.

Nein, — die merkwürdige Fassadeneintheilung von unten auf mit zehn Axen, nicht elf oder neun, liefert schon den Beweis, dass man an eine mittlere Giebelbildung zuerst gar nicht dachte; dass man sogar die schon vorhandene Mittelaxe des Portals oben wieder verliess, ist noch sprechender für diese Absicht. Wenn man mehrere Giebel wollte, so giebt hierfür der spätere Zustand des Otto Heinrichsbaues und der des Friedrichsbaues die einzige Lösung.

Und, wenn wir nur unsere natürliche Vernunft befragen, welchen Sinn hätte es denn, auch selbst im echtsten Mittelalter gehabt, wo man Giebel mehr liebte als je, dass man die Langfront eines einen Hof einfassenden Gebäudes um jeden Preis in zwei Quergiebel theilen wollte?

Trotz alledem haben diese Quergiebel thatsächlich existirt, das lässt sich nicht leugnen, und auch wirklich in jener extravaganten Form der siamesischen unteren Verwachsung; also jeder in einhüftiger hinkender Gestalt. — Was hat ihre Erbauung veranlasst?

Wir wissen, dass am 12. Februar 1559 der Kurfürst Otto Heinrich das Zeitliche segnete, ohne seinen Palast zu Heidelberg vollendet zu

sehen. Wie weit man mit ihm gekommen war, ist nicht festgestellt. Wir wissen nur, dass Colins noch nicht mit allen Arbeiten, die er am 7. März 1558 übernommen hatte, fertig war. Die zwei Kamine fehlten noch, auch ist anzunehmen, dass von den fünf grossen Löwen oberhalb des Hauptgesimses erst zwei vorhanden waren; dafür die Anhaltspunkte später (S. 64). Seine 14 Statuen aber sind sämtlich heute noch da. Daraus ist einerseits zu schliessen, dass man höchstens bis zum Hauptgesims gekommen sein konnte, andererseits doch auf die Fertigstellung der Fassade alle Kraft gewandt hatte, unter Zurückstellung des Innern. Ich erinnere an das Datum in einer dem Colins obliegenden Thürlaubung von 1563.)\*

Der Tod des Bauherrn brach plötzlich und unerwartet über den Bau herein. Wie Abraham Colins schreibt: sein Vater war mit zwölf Gesellen im Werk, einen stattlichen Palast zu bauen; — wegen des »gächling« erfolgten Ablebens des Kurfürsten wurde das Werk eingestellt, die Diener abgefertigt, und reiste sein Vater in seine Heimat. Deutlicher kann man nicht sein. Das Werk — die Stein- und Bildhauerei — wurde eingestellt, soweit Colins daran betheilt war.

Es ist bekannt, dass Otto Heinrich zu Lebzeiten nach echter Renaissancefürstenart mit vollen Händen ausgab. Starke Schuldenlast häufte sich, schon von seines Vorgängers Friedrichs II. Zeiten her; sein Nachfolger, Friedrich III., der Fromme, war von ängstlicher Sparsamkeit. Unter ihm wurde freilich der Otto Heinrichsbau vollendet, d. h. nothdürftig und langsam ausgebaut; erst 1563 standen die Thürgestelle im Erdgeschoss fertig. 1562, da hoher Besuch untergebracht werden soll, ist der Bau noch unbewohnbar. Ja, als König Heinrich III. von Frankreich 1573 gen Polen zog, war als Repräsentationsraum immer noch der Spiegelsaal, im Bau Friedrichs II., allein verfügbar; der schönste und neueste Raum im Schlosse, der Kaisersaal im Otto Heinrichsbau, scheint noch nicht präsentabel gewesen zu sein. Dies Alles beweist, dass am Otto Heinrichsbau nach dem Tode des Bauherrn nur noch das Nothdürftigste geschah, und dies mit ungemeiner Langsamkeit.

---

\*) Schon das Hauptgesims selber erscheint kaum mehr zu Zeiten und unter Beirath des Colins gemacht. Bei aller seiner Unkenntnis halte ich ihn doch zu einer derartigen ungeschickten Arbeit, ganz ohne Hängeplatte, ohne jeden krönenden Charakter, gegenüber den Colinsschen Thürgesimsen nicht für fähig.

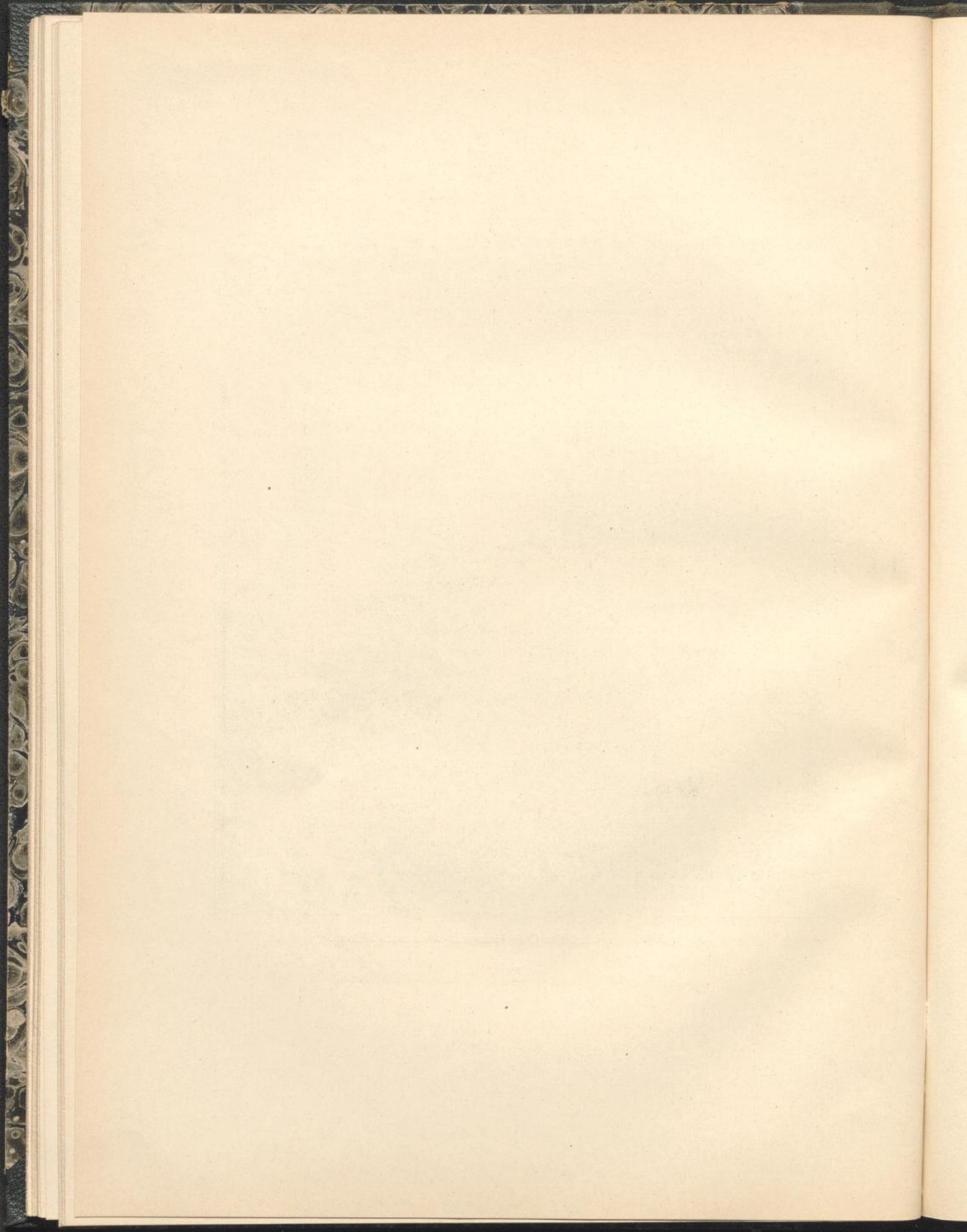
War man bis zum Dachgesims gelangt, so trat die Frage der Bedachung als nächste zu lösende hervor. Der Bau ist ca. 33 m lang und hat die kolossale Breite von 22 m. Ein reguläres Dach darüber von damals gebräuchlicher Neigung war ein mächtiges Kirchendach. In der linken Hälfte befanden sich obendrein zwei von vorn nach hinten durchgehende Säle übereinander. Was ein solches Dach als gewöhnliches Satteldach an Konstruktion erfordert, schon an ungeheuren Dachbalkenhölzern, ermisst jeder Fachmann; die Konstruktion war dabei infolge der mangelnden Unterstützung durch Wände sehr schwierig. Man griff zu dem Ausweg zweier Querdächer, die sich auf die Quermauern bequem stützen liessen, was die Sache erheblich vereinfachte und billiger machte, die Konstruktionsschwierigkeit beseitigte. Natürlich erforderte diese Anordnung auch je zwei Giebel nach vorn und hinten.

Die Vordergiebel-Ausbildung machte aber, wie oben schon bemerkt, unendliche Mühe; die Architektur widersetzte sich ihr hartnäckig. Die zwei einheimischen Meister, denen die Sache zu erledigen blieb, müssen saure Tage gehabt haben, bis sie schliesslich zu der oben schon beschriebenen Form der Durchschneidung der zwei Giebel am untern Ende gelangten, der, wie man auch neuerdings betont, einzigen überhaupt möglichen. Sie ergab aber, was günstig war, wenigstens einen Fall der grossen Kehle um etwa 3 m auf 22 m nach der Rückseite hin, dagegen zwei innere windschiefe Dachflächen. Diese Lösung ist thatsächlich verwirklicht worden, wann, wissen wir freilich nicht genau. Es ist anzunehmen, dass sie im Anfang der sechziger Jahre langsam entstand. Um 1567 taucht Caspar Fischer in der Plassenburg auf. Damals wird also wohl die gesamte Steinhauer- und Maurerarbeit mit den Giebeln in Heidelberg erledigt gewesen sein.

Ueber den allgemeinen Umriss der Vordergiebel ist man durch Merian ungefähr unterrichtet (Abb. 17); seine Einzelformen sind dagegen bisher unbekannt. Jedoch lässt sich bei gewissenhafter Nachforschung noch etwas Näheres darüber feststellen. Zunächst hören wir, dass die Hälfte von ihnen 1649 eingefallen war. Durchaus erklärlich; denn die widersinnige Nothkonstruktion mit den zwei Querdächern war ein schwerer technischer Fehler. Der damalige Kostenanschlag über die Erfordernisse der einfachsten Reparatur spricht von verfaultem Balkenwerk, zerrütteter Dachdeckung, zerstörten Decken u. s. w. in grösstem Umfange.



Abb. 17. Vordergiebel des Otto Heinrichbaues nach Merian.



Die Zwillingsgiebel litten natürlich unter der verfehlten Dachkonstruktion mit. Dennoch, falls sie ähnlich solid und sorgfältig in Haustein konstruiert gewesen wären, wie die jetzt seit 140 Jahren ohne Schutz stehende übrige Front, war ein Herabstürzen der einen Hälfte gar keine Möglichkeit. Es müssen eben leichte Giebel, vorwiegend in Bruchstein ausgeführt, gewesen sein.

Dies entspricht durchaus den Umständen der Herstellung: der Bauherr war todt, Colins und die fremden Arbeiter entlassen, das Geld mangelte, und der sparsame neue Kurfürst hatte kein Interesse für den Bau. Otto Heinrich war ja nicht einmal ein ganz naher Verwandter von ihm gewesen.

Es folgt mit Nothwendigkeit daraus, dass der einstige Giebelaufbau für uns kaum grosses Interesse haben kann, da er, ursprünglich nicht beabsichtigt, zu dem künstlerischen Wesen des Baues in gar keiner Beziehung stand und überhaupt flüchtig und billig ausgeführt war. Der richtige und uns interessirende Otto Heinrichsbau ist mit dem Hauptgesimse abgeschlossen. Was sich oberhalb dessen später erhob, trägt den Stempel einer Aushilfe, obendrein von ungeschickten Händen ausgeführt. Es war denn so recht und schlecht gestaltet, wie es jene Meister eben noch vermochten.

Dennoch, und besonders gegenüber dem neuerlich gemachten Versuche, über der unteren Fassade einen Doppelgiebel zu konstruiren, wie er, um zu jener zu passen, eigentlich hätte sein müssen, wenn er gleich von Anfang an mit projektirt gewesen wäre, und gegenüber gar dem Versuche, solchen Giebel jetzt auszuführen, müssen wir auch auf die einstige wirkliche Form dieser Giebel näher eingehen. Im Grossen und Ganzen lässt sie sich heute immerhin hinreichend feststellen, um wissen zu können, dass sie so nicht war, wie man sie zuletzt rekonstruiert hat. Die bisher verwerthete beste Ansicht ist die bei Merian (in Abb. 17 vergrössert beigegeben). Hier sieht man die allgemeinen Umrisse nicht übel; man sieht, dass die beiden Treppenthürme ein jetzt fehlendes Obergeschoss oberhalb des Hauptgesimses hatten, auch scheint der nördliche kuppelartig gedeckt gewesen zu sein. Die Giebel laufen mit ihren untersten Dreiecken wider diese Thürme. Das gemeinsame Geschoss der Giebel bildet in der Mitte thatsächlich noch ein vollständiges Stockwerk; natürlich ist das Blendwerk, da seine Decke mit der grossen Kehle darüber stark nach hinten zu abfallen musste. Die paar vertikalen

Eintheilungen der Giebel sind auf dieser Darstellung nur skizzirt, sogar ungleich, also unzuverlässig, höchstens ein Beweis, dass irgend welche vorhanden waren. Die Giebellinien sind weich und rundlich, die obersten Aufsätze besonders. Auf ihnen sind zwei Steinbildwerke erkennbar, die keine menschlichen Figuren zu sein scheinen; wohl zwei der grossen Wappen-Löwen.

Der oberste Umriss mit dem Steinbild ist uns aus der Nähe wohl bekannt. Unten in der Stadt kehrt er am »Ritter« getreulich wieder. (Abb. 18.) Ein Fingerzeig dafür, dass der Aufsatz dieses Bürgerhauses

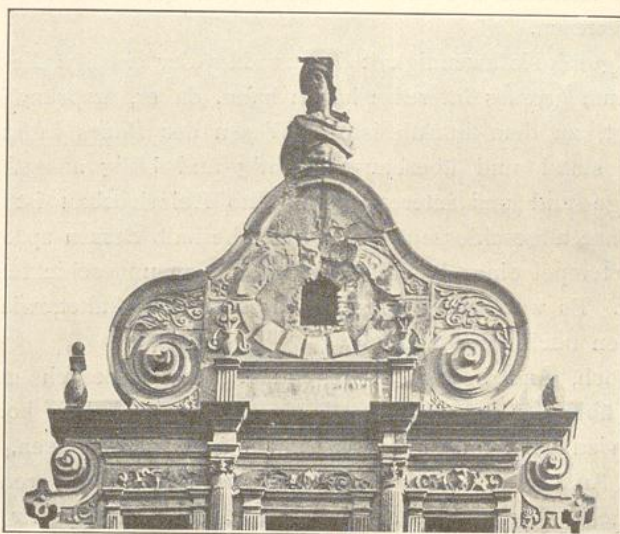


Abb. 18. Giebelspitze am »Ritter« zu Heidelberg.

vermuthlich eine Nachbildung derer auf den Schlossgiebeln war. Also ein ungefährer Anhaltspunkt für die Behandlung der grossen Giebelschnecken. In der That sind ihre Winkel am »Ritter« mit kleinem Blattwerk und Ornamentchen ganz frühen Charakters ausgefüllt, die im hellen Gegensatz zu den übrigen Details des Giebels von 1592 stehen.

Es existirt aber noch eine Abbildung, die bisher völlig missachtet war, obwohl längst veröffentlicht. (Abb. 19.) Im Thesaurus picturarum zu Darmstadt in der Hofbibliothek im 1. Pfälzer Bande ist auf Blatt 5 das »Churfürstliche Pfälzische Residents-Schloss zu Heidelberg« in Wasserfarben dargestellt, die Ansicht von Nordwesten zeigend; der

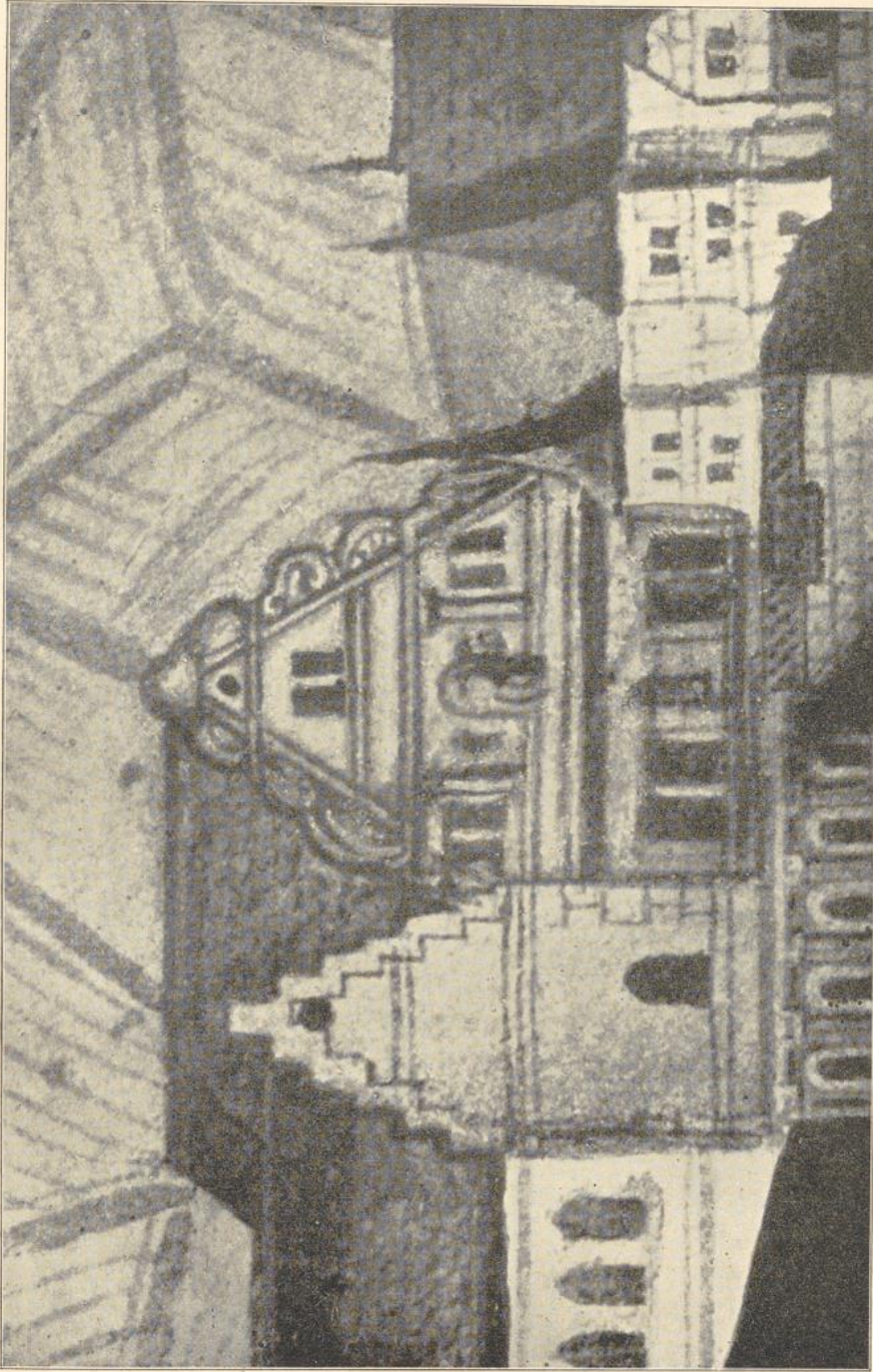


Abb. 19. Ansicht des Otto Heinrichsbaues aus dem thesaurus picturarum zu Darmstadt.



Friedrichsbau ist noch im Bau begriffen, erst in den zwei unteren Stockwerken fertiggestellt; also ist das Bild im Jahre 1603 aufgenommen. Mitten herüber ragt neben dem Giebel des gläsernen Saalbaus der südliche des Otto Heinrichsbaus deutlich hervor. Den zweiten Giebel konnte man nur in einer ganz schmalen Linie erblicken; darum hat ihn der Maler, der sichtlich nach einer ihm gesandten Zeichnung ziemlich

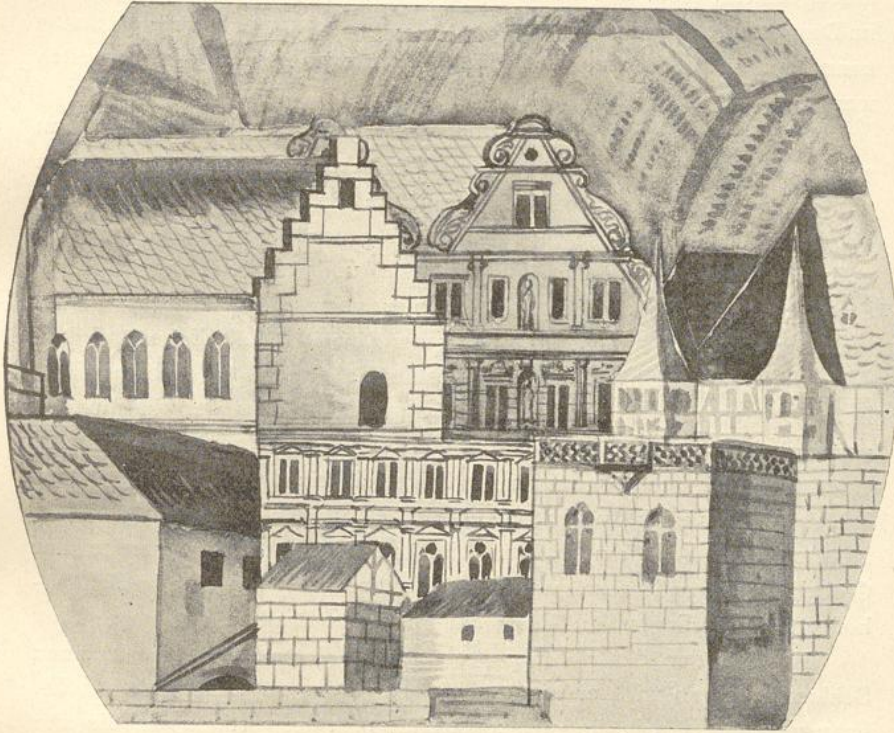


Abb. 20. Versuch einer Richtigstellung von Abbildung 19.

grob arbeitete, einfach wieder wegradirt, wie noch deutlich zu erkennen ist. Wegen dieses Mangels hat man die Zeichnung als unzuverlässig bezeichnet. Dass sie aber authentisch ist, wirklich auf einer Naturaufnahme beruht, ergibt die Heranziehung anderer Aufnahmen aus jener Zeit, vor allem einer älteren Federzeichnung zu Stuttgart,\*) die das Schloss etwa von demselben Punkte aus zeigt. Die Vergleichung

\*) Mitth. z. Gesch. d. Heidelb. Schlosses, I, Taf. XXI.

erweist, dass das genannte Blatt nirgends eine Phantasie, sondern dass Alles, was sich darauf vorfindet, nachweisbar und vorhanden gewesen ist; hie und da ist etwas verzerrt gezeichnet, so die sichtbare Architektur des Otto Heinrichsbaues in die Breite gezogen, aber immerhin wohl erkenntlich. Stellt man diesen Theil der Zeichnung richtig, so wie er hätte wirklich erscheinen müssen (der Versuch ist hier gemacht, Abb. 20), so hat man ein Bild, welches sich von dem im Darmstädter thesaurus gemalten nur ganz wenig unterscheidet; man kann sehr gut erkennen, wie beim Kopiren das erste aus dem zweiten werden konnte.

Der hier erkennbare Giebel des Otto Heinrichsbaues bestätigt nun genau unsere früheren Folgerungen. Zunächst zeigt er grosse Flächen mit wenig Architektur, offenbar verputzte Bruchsteinflächen; sodann ein Gesims, welches in schräger Linie das ganze Giebeldreieck umzieht, und nach aussen weiche langgelagerte und ziemlich ungeschickte Schnörkel. Der obere Aufsatz ist, hier vorzüglich deutlich, wieder identisch mit dem am »Ritter«. Ein guter Beweis für die Zuverlässigkeit der Abbildung. Die ganze Komposition aber ein durchschlagender Beleg für meine obenstehenden Behauptungen, dass der thatsächlich vorhanden gewesene Doppel-Giebel dem neuerdings geplanten nicht in einer Linie ähnlich gesehen, auch keinerlei reiche Architektur gezeigt hat, sowie dass er das völlig freie und unbeeinflusste Werk der deutschen Meister war. Was am meisten hierfür zeugt, ist das genannte der Giebellinie folgende schräge Gesims, offenbar direkt von dem im Schlosshofe gegenüberliegenden Giebel am gläsernen Saalbau entnommen.

Ist nun der des »Ritters« eine Reminiszenz an die früheren Schlossgiebel, so wird er hie und da zu Rathe zu ziehen sein. Ich habe versucht, ihn in einer Rekonstruktion zu verwerthen, die die alte Erscheinung wohl ziemlich treffen wird (Abb. 21); vielleicht, ja wahrscheinlich sind nur die einfassenden Schnecken noch schlaffer und weniger ausgebildet gewesen. Dass der Giebel sehr schön war, will ich nicht behaupten; der Kenner und Freund des Echten wird ihn dennoch ohne Weiteres dem überladenen Werke von Seitz-Schäfer vorziehen. Seine flache Neigung ergibt sich aus der in vorzüglicher Darstellung uns erhaltenen Rückansicht.\*) Da die Vordergiebel wegen

\*) Abbildung 22.

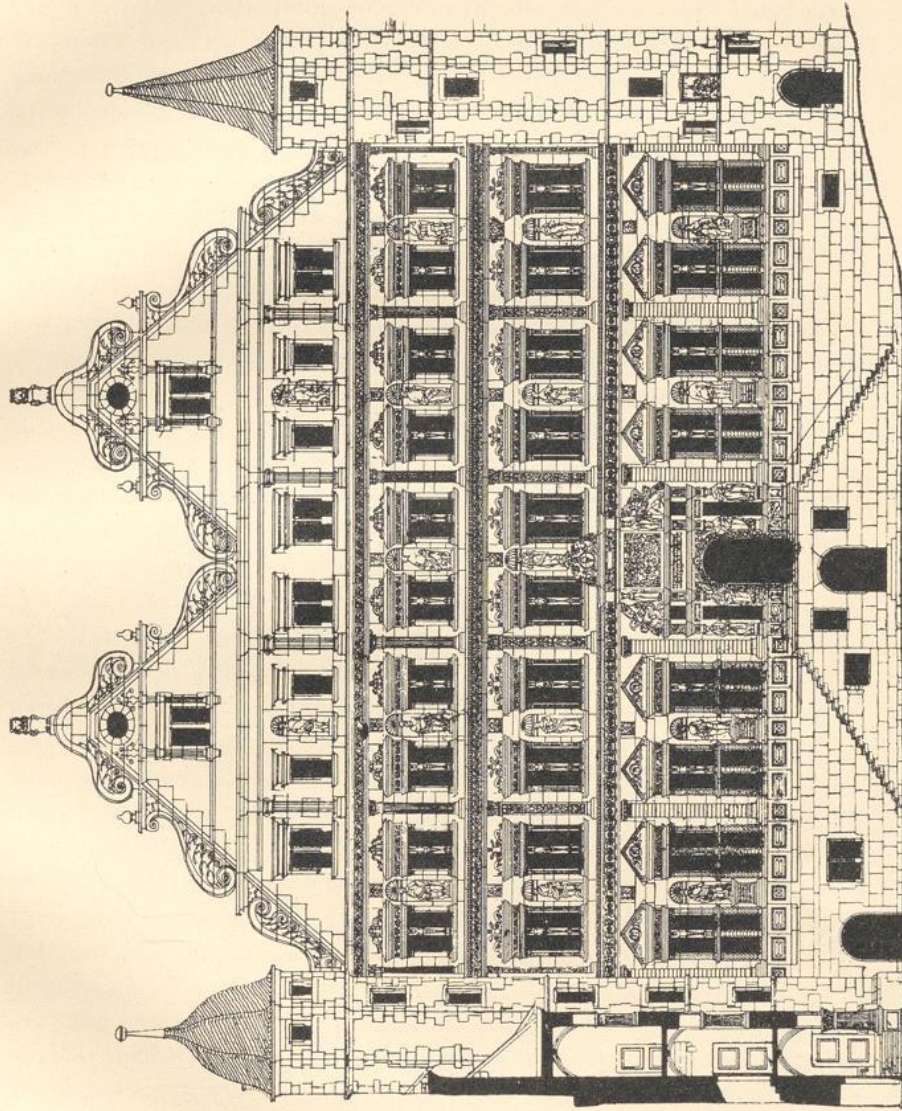


Abb. 21. Der Otto Heinrichsbau mit seinen ersten Giebeln.



ihres Durcheinanderwachsens breiter, als die gleich hohen Rückgiebel waren, musste ihr Neigungswinkel flacher werden.

Die Fenster- und Flächenarchitektur des Giebels muss nach dem Bilde des thesaurus pict. sehr einfach gewesen sein. Wenn auch von Einigen behauptet wird, die Stadt Heidelberg berge noch eine Menge Trümmer von den alten Giebeln zerstreut, eingebaut und vernutzt, so kennzeichnet sich diese Behauptung doch sofort als unhaltbar. Denn das Heidelberger Schloss ist erst nach seinem allerletzten Brande am Ende des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts als Steinbruch zu benutzen versucht worden; erst seit dieser Zeit könnten Skulpturtheile in die Stadt gekommen sein. Die fraglichen Giebel sind aber schon mehr als 100 Jahre früher herabgestürzt oder abgebrochen gewesen; zu einer Zeit also, wo noch die ganze kurfürstliche Pracht der Hofhaltung oben bestand. Damals hätte man sicher den Heidelbergern nicht gestattet, sich Bautheile von oben in die Stadt zu holen. Was überschüssig war, wurde gewiss stets im Schlosse verbraucht; jedenfalls lag es um 1800 nicht mehr herum. Von Allem aber, was da oben zu finden ist und hier passen könnte, haben Koch und Seitz uns nur die Reste einiger jonischer Säulen (wohl Halbsäulen) namhaft gemacht, die wir denn auch gewissenhaft in die Rekonstruktion eingefügt haben.

Irgend ein anderes Bruchstück aber, welches auch nur annähernd hierher gehört haben dürfte, ist bisher nicht oben noch in der Stadt aufgefunden oder nachgewiesen. Die allerlei Reste, die unten an Häusern noch auftauchen, werden wohl alle aus Alt-Heidelberg selber stammen. Ist nicht der »Ritter«, das Portal der »Harmonie« und Anderes Beweis dafür, dass auch unten Gebäude von reicher Renaissance-Architektur genug gestanden haben? Die Reste von Ruinen in der Stadt, deren es nach dem grossen Brande 1693 mehr als zu viele gab, lagen für Neubauten sicher bequemer zur Hand, als die oben auf dem Berge, die übrigens an Ort und Stelle ebenso brauchbar waren, als für ganz Unberechtigte in der Stadt.

Die rückwärtigen Giebelaufbauten, für die uns der restaurirende Gothiker heimlich, seiner Liebe folgend, ein paar hohe gothische Treppengiebel des 14./15. Jahrhunderts unterschieben will, zeigten ebenfalls recht derbe Renaissanceumrisse (Abb. 22) mit kleinen geschnörkelten Absätzen, auch hier wieder oberhalb eines der Giebellinie folgenden Gesimses. Noch ein Beweis für die Zuverlässigkeit jener Abbildung der Vorderseite.

Diese Untersuchungen erweisen, dass es schliesslich doch möglich ist, aus sorgsamer Verwerthung alles dessen, was wir schon wissen, uns auch das bisher noch Räthselhafte wenigstens einigermaßen zu entwirren.

Sie mögen aber auch eine Erklärung dafür bieten, weshalb man allgemein so stark für die heutige Erscheinung des Otto Heinrichsbau es erwärmt, weshalb man darin eine Einheit, eine Vollkommenheit empfindet, die sich gegen die oberen Giebel wehrt.

Man fühlt instinktiv, dass das, was man heute sieht, eine fertige in sich abgeschlossene Komposition ist, die keiner Ergänzung mehr bedurfte.

Von jeher hat man auch den italienischen Zug darin gespürt und gewittert; Laien wie Kunstkenner und Architekten haben ihn immer wieder hervorgehoben. Erfahrene haben seit fünfzig Jahren auf Oberitalien und die dortige Backstein- und Terrakotten-Renaissance hingewiesen; für diese Erkenntnis bedurfte es meines Nachweises nicht, sondern nur zu dem Zwecke, um endlich dieser Auffassung greifbare Unterlagen zu geben. Trotzdem war es neuester Zeit beschieden zu erleben, dass Künstler und Kunstkenner von Bedeutung es zu behaupten für richtig hielten, Alles an der Fassade sei gut deutsch; von Ausländischem, insbesondere Italienischem, sei darin nicht die Spur!

Nach unseren Untersuchungen müssen wir dagegen sagen: die nach völlig italienischem Vorbild komponirte Fassade ist von einem italienischen Bildhauer ausgeführt, von einem vlämischen umgeformt und bereichert; von Deutschem ist an ihr kaum eine Spur; nur die herrliche Lage und Umgebung, das wunderschöne Material, die Bestimmung, die mithelfenden Handwerker, vor Allem aber die echt deutsche Gestalt seines Bauherrn und Schöpfers mit seiner ebenso deutschen Sehnsucht nach dem sonnigen Süden, dem goetheschen Heimweh nach Italien, welches wohl erst mit dem letzten Deutschen sterben wird. Dieser Sehnsucht echtstes sichtbares Erinnerungsmal bleibt der Otto Heinrichsbau für immer; eine Blume, herübergeweht aus dem Garten der Este, wo der Dichter des befreiten Jerusalems wandelte:

Goethes Tasso in Stein.



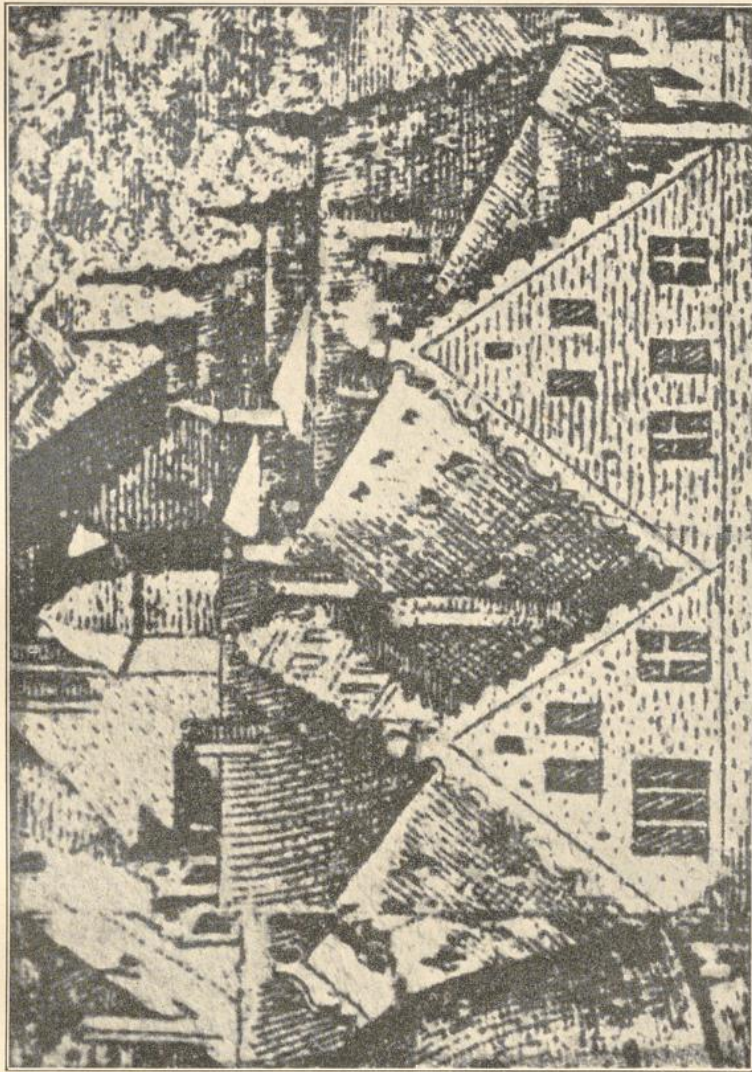


Abb. 22. Rückwärtige Giebel des Otto Heinrichsbaues nach Merian.



## II. Der englische Bau.

Es ist ein mit unwandelbarer Sicherheit fortschreitender Prozess, den wir vor unseren Augen sich abwickeln sehen. Vor anderthalb Jahrzehnten wusste man von der Baugeschichte des Heidelberger Schlosses ausser den Namen der Bauherren, nach denen sich die von ihnen erbauten Flügel benannten, nichts, garnichts, als den einzigen Namen des Bildhauers der Figuren des Friedrichsbaues, Sebastian Götz, der durch einen zufälligen Durchstöberer des Bauarchives schon früher wieder an das Tageslicht gezogen worden war.

Seitdem man nun das Archiv sorgfältiger gesondert, mehr und mehr auf die bei den jüngeren Bautheilen Thätigen geprüft hat, ist Einer nach dem Andern aus dem tiefen Schatten der Vergangenheit herausgetreten, der als Künstler bei der Erbauung des Schlosses mitgewirkt hat. Johannes Schoch hat sich geoffenbart als der Architekt des Friedrichsbaues und auch gleichzeitig als der Künstler ganz hervorragender Bauwerke zu Strassburg und Gottesau, kurz mit einem Male als der Besten einer aus der Kunstwelt der deutschen Vergangenheit, ein Baumeister ersten Ranges, gleich gross im Erfinden, grösser im Formalen, als seine lange berühmten ausgezeichneten Zeitgenossen Elias Holl, Heinrich Schickhardt und Paul Francke. Ein vierblättriges Kleeblatt, des höchsten Ruhmes werth! Und alle ihre Werke von echt nationalem Gepräge bei stärkster persönlicher Eigenart.

Wir haben weiter oben gesehen, wie auch die Künstler des Otto Heinrichsbaues sich bei näherer Untersuchung aus dem seitherigen Dunkel loslösen und hervortreten, und zweifeln nicht, dass in Bälde die noch unsicheren Gestalten scharfe Umrisse und deutliche Persönlichkeit gewinnen, nachdem man sie einmal als unterschiedene Individuen erkannt hat.

Es kann nun auch kaum mehr lange dauern, bis man den Erfinder des englischen Baues festgestellt haben wird, der mir trotz gewisser palladianischer Allüren, die ja auch die englischen Bauten der unmittelbar folgenden Zeit aufweisen, durchaus echt deutsch erscheint; in jener breiteren und mächtigeren Auffassung, wie sie die Zeit vor dem dreissigjährigen Kriege bei uns gezeitigt hatte. Ich gestatte mir hier auf eine

Notiz über den Nürnberger Architekten Peter Karl, den Erbauer der dortigen Fleischbrücke hinzuweisen, der 1617 als Baumeister des Kurfürsten zu Heidelberg starb. Diese Notiz fand ich in Marperger, Historie und Leben der berühmtesten europäischen Baumeister, Hamburg 1711:

»In Heydelberg baute ferner dieser Meister den grossen Schloss-Saal, von welchem man alle Augenblick zu vor eines Einfalls besorgen musste, weil die in der mitten stehende Seule die Oberdecke nicht länger zu halten tüchtig war, daher Anno 1616 Peter Carol auf des Churfürsten Befehl nach Heydelberg kommen musste, der nicht allein, dass Dach und gantze obere Stockwerk dergestalt stützte, dass er den Saal auff's neue legen und bauen kunte, sondern auch denselben dergestalt zurichtete, dass die mittelste Seule gantz weg kam, und dass Gebäud doch anderwärts seine stärckere und bessere Haltung bekam, nemlich aus einem freyen und funfzig Fuss hohen Gewölb so er überzogen und welches die andere Pfälzische Baumeister Salomon de Caus und Johannes Schoch vor eine Unmöglichkeit gehalten hatten,« u. s. w.

Aus dieser Notiz, die in ihrem Inhalt mit einer Nachricht von Sandrart in der »Deutschen Akademie« übereinstimmt, scheint hervorzugehen, dass Johannes Schoch bis gegen 1616 unter Friedrich V. in Heidelberg als Hofbaumeister thätig war, vielleicht noch gleichzeitig mit Salomon de Caus, der etwa 1614 nach Heidelberg kam. Da aber der englische Bau bereits 1612 zu bauen begonnen wurde, so ist es darnach sehr wahrscheinlich, dass dieser ebenfalls von Johann Schoch herührt und wohl sein letztes, ernstestes, wohl auch reifstes Werk war. Was mich in dieser Meinung bestärkt, ist der noch erhaltene Schmuck einer Fensternische im Inneren, in Stuck ausgeführt. Dieses Bruchstück gehört derselben Hand an, wie der schöne Plafond im ersten Stock eines Patrizierhauses am Stephansplan in Strassburg. Johannes Schoch stammte aber aus dieser Stadt.

Wer die alte prächtige Ansicht des Schlosses von J. U. Kraus von der Nordseite betrachtet, wird jedenfalls nicht lange darüber im Zweifel sein, dass wir im englischen Bau einen direkten Nachkommen des Friedrichsbaues vor uns haben, künstlerisch in gleicher Art aus diesem, wie dieser aus dem Otto Heinrichsbau unter freier Verwerthung der dort gegebenen grossen Grundlinien und Ideen herausgearbeitet.

Ausserdem hat die Architektur des Baues im Einzelnen nichts, was dem widerspräche, dass wir hier noch ein Werk Schochs vor uns

sehen. Vielmehr ist sie nach der Stadtseite wirklich so gestaltet, wie der Meister des Friedrichsbaues wohl eine prunkhafte Fassade, die, dem geänderten Geschmacke folgend, nur noch eine mächtige Ordnung zeigen sollte, von selbst gestaltet haben müsste, naturgemäss unter Berücksichtigung des vorauszusetzenden künstlerischen Fortschrittes in der Behandlung der Pilasterordnung und des Details, welches in durchaus bedeutender Auffassung zu dem Zwecke gebildet ist, weit in die Ferne, über den Fluss hinüber unter Weglassung jeder schmückenden Einzelheit zu wirken.

Die durchgängige Verkröpfung des Gebälks über den Pilastern, seine jedesmalige Unterbrechung durch das Fenster sind Dinge, die am Friedrichsbau überall vorkommen; die Gliederung der Flächen mit Pilastern überhaupt ist Schoch in allen seinen Bauten eigen. Die Pilasterordnung, wie alles Architektonische, ist meisterhaft behandelt. Das Erscheinen gewölbter Fensterfriese über allen Fenstern der Rückseite, die ja nur die simpelste Fensterarchitektur zeigt, harmonirt völlig mit der starken Bevorzugung gewölbter Fensterfriese am Friedrichsbau; vieles Detail ist, gerade im unscheinbaren Kleinen, ganz übereinstimmend hier und dort; schliesslich gab das hohe Dach mit den beiden Zwerchhäusern der Gruppe der zwei Bauten nach der Neckarseite etwas höchst Verwandtes.

Kurz, es ist durchaus wohl denkbar, dass wir hier das letzte Werk des alten Meisters Schoch vor uns sehen, dem Zeitgeschmack und dem nach Einfachheit und Mächtigkeit strebenden höheren Alter gemäss in grösseren und schmuckloseren Formen aufgebaut.

Der von Peter Karl fertiggestellte Saal, den Johannes Schoch zu wölben sich nicht getraut haben soll, ist bekanntlich der grosse Raum oben im dicken Thurm direkt neben dem englischen Bau gelegen, mit diesem zusammenhängend und gleich nach ihm aufgebaut. So scheint P. Karl als Nachfolger von Schoch, der um 1616 gestorben sein mag, berufen zu sein. Sal. de Caus war seinerseits nur als Garten-Ingenieur angestellt, obwohl er sich auch Architekt nennt; er kam aber auch erst zwei Jahre nach dem Beginn des englischen Baues, kann also keinen Einfluss mehr auf dessen Architektur gehabt haben, ebenso wenig der englische Architekt, der damals mit der Kurfürstin Elisabeth über das Wasser hierhergekommen sein soll.

### III. Der gläserne Saalbau und der Kamin im Ruprechtsbau.

**E**in einzelner Bautheil im Renaissancestil harrt bis zur Stunde noch der näheren Untersuchung und Feststellung seiner Künstler; man genießt seine Schönheit, seine geradezu meisterhafte Komposition, seinen unvergleichlichen malerischen Reiz und seine wundervolle Lage zwischen den beiden glänzendsten Bauten des Schlosses, dem Otto Heinrichs- und dem Friedrichsbau, ohne lange zu fragen, woher er komme, wess Geistes Kind er sei. Man freut sich seiner Schönheit, die nur durch seine lebendige Natürlichkeit und Frische übertroffen wird, wie man den Reiz eines herrlichen Baumes genießt, ohne dass man einen persönlichen Künstler zu erkennen sucht, der ihn erdacht hätte; man freut sich an ihm wie an einem Werke der Mutter Natur.

Ich spreche von dem im grossen Binnenhof sichtbaren Theile des gläsernen Saalbaues, des »Neuen Baues« Friedrichs II.

Selten ist ein Gebäude in der Form und Anordnung so glücklich zwischen zwei anderen aufgebaut, den Werth dieser anderen erhöhend und steigernd, als schönste Trennung zwischen ihnen, die direkt nebeneinander sich schädigen würden, gleichzeitig die vollkommenste Verbindung und Ueberleitung von einem zum anderen herstellend. Dabei ist die Massenvertheilung die erfreulichste: der im Körper fast zu einfache Vorbau, gekrönt durch einen reichphantastischen Giebelumriss, dessen Bildhauerei sich in den prächtigsten Kontrast zu der Bescheidenheit seines Unterbaues setzt, wird durch die tiefschattige Bogenhalle auf derben prächtigen Säulen in drei Geschossen übereinander gehoben und zu einem plastisch höchst wirksamen Vorsprung gesteigert.

Fürwahr: wer diese Gruppe so gestaltete, deren einzelne Elemente fast überall die allerbescheidensten sind, war Einer; c'était quelqu'un, wie der Franzose so bezeichnend von Männern von Individualität sagt.

Und würdigt man das künstlerische Verdienst dieses Bauwerkes, welches die Jahreszahl 1549 trägt, völlig, nimmt man die glänzendste

dekorative Leistung der Renaissance auf dem Schlosse hinzu, den herrlichen Kamin von 1546 im Ruprechtsbau, dazu die wunderschöne Inschrifttafel von 1545, die Friedrich II. nach seinem Regierungsantritt seinem Vorgänger Ludwig am Aeusseren des genannten Baues gewidmet — gewisslich, es fehlte diesem Fürsten keineswegs an so bedeutenden Künstlern der jungen Renaissance, dass die Werke seiner Zeit auf dem Heidelberger Schlosse den Vergleich mit denen aus der Zeit seiner bauenden Nachfolger irgendwie zu scheuen brauchen.

Die Frage vielmehr liegt ganz nahe und drängt sich auf: Wenn unter Friedrich II. 1545—56 die Renaissance-Architektur zu einer so hohen Entwicklung gelangt war und über so bedeutende Kräfte von echt nationaler Art verfügte — wie kommt es, dass, wie es in der ersten Abhandlung dargelegt, Otto Heinrich zur Verwirklichung der ihn treibenden Bau-Ideen und Wünsche mühsam aus dem Auslande, aus Italien und Flandern die entwerfenden und ausführenden Künstler heransuchen musste, und dass dieselben Einheimischen, deren er sich ebensogut wie sein Vorgänger bediente, so ganz versagten?

Vor Allem ist der berühmte Kamin, der leider durch Verwitterung und die Wuth der Feuersbrünste, die auch den Ruprechtsbau nicht verschonten, theilweise fast bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt ist, selbst in seinem Torso noch ein ganz hervorragendes Werk, von in der architektonischen Behandlung fast einziger Flüssigkeit und Sicherheit, im Ornament ganz vollkommen und ersten Ranges — höchstens in der Meisselführung hie und da etwas trocken — ums Jahr 1546 in Deutschland im allgemeinen fast unerhört, und dabei doch völlig und kernig deutsch. — Gleiches gilt von der schon 1545 datirten Inschrifttafel aussen, die sichtbar — auch nach allgemeinsten Annahme — derselben Hand angehört. Wer schuf diese zwei Werke und wer jene architektonisch werthvollen Theile des gläsernen Saalbaus? Und warum nicht mehr als diese im Umfang bescheidenen Arbeiten? Wo war der Künstler später? Und wer war dieser Architekt-Bildhauer überhaupt, dem wir in deutschen Gauen damals absolut keinen von deutscher Herkunft entgegensetzen können? Ein so reifer, fähiger und geschickter Künstler kann nicht plötzlich in diesen paar Werken auftauchen und wieder spurlos verschwinden?

Das Räthsel löst sich bald, wenn wir die genannte Tafel und den Kamin auf ihre künstlerische Eigenthümlichkeit, auf die Handschrift

genau prüfen und zugleich Umschau halten, wer damals in deutschen Ländern überhaupt solcher architektonischer Mittel mächtig war.

Bei solcher Untersuchung tritt es ganz unwidersprechlich hervor:

Der Kamin ist ein Werk des zu Nürnberg lebenden Bildhauers oder vielmehr Bildschnitzers Peter Flötner. — Schon verschiedentlich hat man etwas Aehnliches geahnt und gespürt; zuletzt noch hat Konrad Lange\*) diesen Gedanken gehabt, ihn aber nach einer flüchtigen Untersuchung unter dem Eindruck älterer und etwas andersartiger Arbeiten desselben Künstlers wieder fallen lassen. Ein ausreichender Beweis, dass man durchaus auf normalem Wege auf diesen Gedanken kommen kann. Er betont aber doch dabei, dass allerdings »gewisse Flötnerische Ornamentmotive« an dem Kamin vorkämen.

Prüfen wir ihn indessen ganz eingehend, so zeigt sich, wie gesagt, unwiderleglich, dass Flötner wirklich sein Erfinder, ja auch wohl Ausführer gewesen sein muss. Wenn in letzterer Hinsicht am Kamin eine gewisse Trockenheit im Ornament gefunden wird, eine hie und da bemerkbare Handwerksmässigkeit, so sehe man die Urtheile über allerlei andere bildhauerische Werke Flötners, vor allem über die Arbeiten im Hirschvogelsaal in Nürnberg und an der Thür im Rathhause nach; man hört dasselbe Urtheil sich

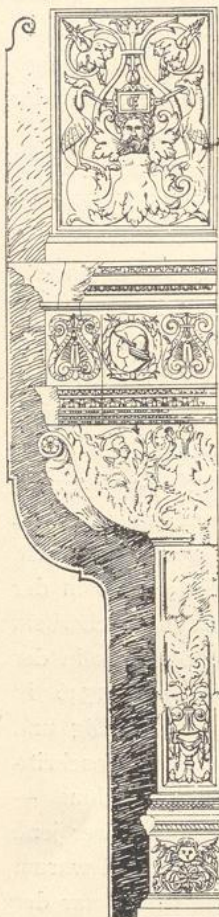


Abb. 24.  
Kamin im Ruprechtsbau.  
Seitenansicht.

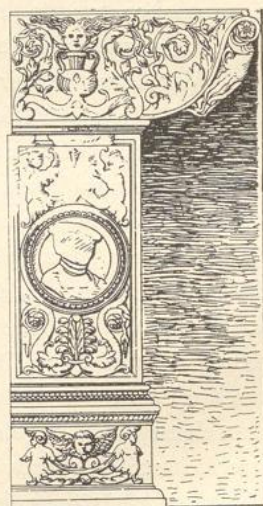


Abb. 25.  
Vom Kamin im Ruprechtsbau.  
Innenseite.

dort wiederholen und in der Aeusserung aussprechen, man habe es wohl da und dort mit der Hand von Gesellen oder sonst minderwerthiger Ausführender zu thun. Das erklärt sich überall recht einfach:

\*) Peter Flötner, von Konrad Lange. 1897. S. 84.

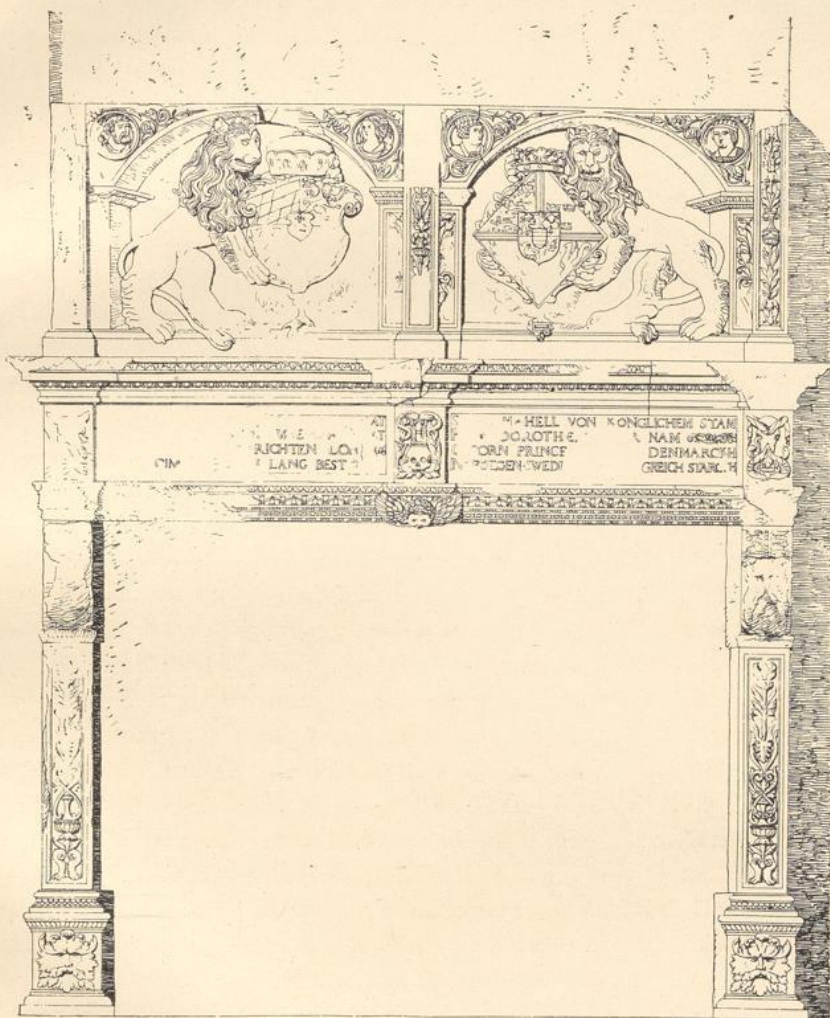


Abb. 23. Kamin im Ruprechtsbau. Vorderansicht.



Flötner war eben doch vor allem zu sehr Kleinkünstler, Schnitzer in Buchsbaum und auch Holzschneider, Künstler in Speckstein, Kirschkernen u. dergl. m., als dass ihn die Ausführung von Zierrath in plumpem Sandstein oder auch gelegentlich in schwerfälligem Eichenholz nicht öfters gelangweilt haben sollte. Freilich, Gesellen wird er wohl auch gehabt haben; aber als ganz armer Teufel, der er bis an sein Ende blieb, besass er deren kaum viele oder besonders fähige.

Also, um auf das Einzelne zu kommen, der Kamin (Abb. 23, 24 und 25) zeigt Flötners eigenthümliche Art von oben bis unten; die Komposition und das Detail — Alles ist seine Handschrift. Insbesondere ist der ihm nachgewiesenermassen angehörige Kamin im Hirschvogelhause zu Nürnberg hier beweiskräftig.

Ich mache auf Folgendes aufmerksam:

1) Die Gesimse sind absolut flötnerisch. Das Hauptgesims kehrt auf den Holzschnitten des Meisters wie an der Rathhausthür wieder. (Abb. 26.)

Das Pilasterfuss- und Sockelgesims ist identisch mit dem auf dem Holzschnitt der grossen Thür, Reimers 53 (Abb. 27).

Das unterste Fussgesims (Viertelstab) kehrt wieder auf Holzschnitt R. 55 (Abb. 28).

2) Die architektonischen Motive desgleichen:

Die Stichbögen des Aufsatzes sind ohne Archivolte. Ebenso an der kleinen Thür, Holzschnitt R. 54 (Abb. 29).

Die Zwickel sind mit lorbeergekrönten Fürstenköpfen und Ornament gefüllt.

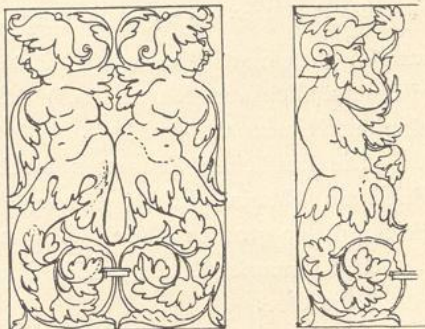
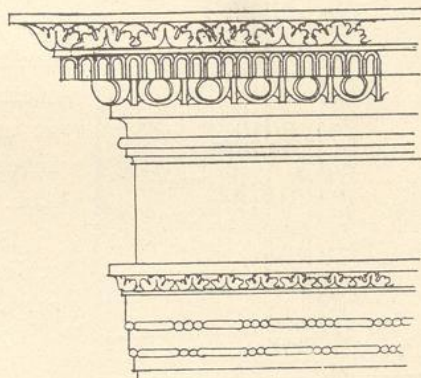


Abb. 26.  
Von der Thür im Nürnberger Rathause.

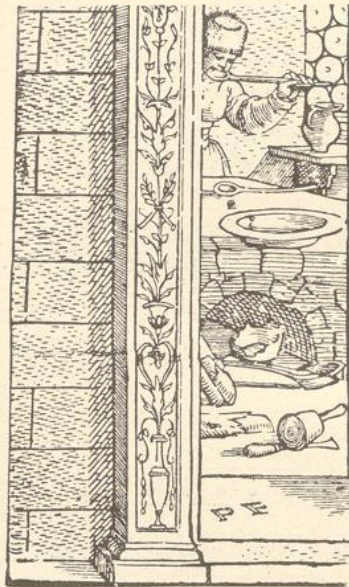


Abb. 28. Aus einem Holzschnitte des P. Flötner. R. 55.

artigen Mittelblatt (Abb. 25), gehört zu seinen allerpersönlichsten Requisiten.\*) Siehe das Kapital Reimers 62 (Abb. 31).

Die fraglichen Palmetten erscheinen im Fries am Kamin seitlich, genau ebenso im Fries an der grossen Thür. (Abb. 27.)

Die Ornamentik an beiden Kaminen ist völlig dieselbe.

Die Füße als unterer Ornamentanfang (Abb. 23) sind Flötner geläufig. So am Becher R. 75 (Abb. 32.)

Sie kommen auch am Hirschvogelkamin vor, sowie auf Holzschnitt R. 80 (Abb. 33.)

Die Vasen am unteren Ende der seitlichen Füllung (Abb. 24), sind mit aus der Mündung herabhängenden Zweigen oder

Das Gleiche auf dem Holzschnitt der grossen Thür (Abb. 27).

Oberhalb der unteren Stützen liegt ein konsolartig endigender Kämpfer (Abb. 25), das wichtigste Beweisstück.

Kehrt völlig identisch, selbst mit der Mittelaxe und dem diese krönenden Kopf am Kamin in Hirschvogelsaal oberhalb der Säulen wieder (Abb. 30); ist auch bereits am Mainzer Brunnen angedeutet; (vergl. auch Holzschnitt R. 54, Abb. 29).

3) Das ornamentale Detail ist ausschliesslich flötnerisch, wo es Eigenart zeigt.

Zuerst im Grossen:

Die Endigung des Pfeilerornaments links innen zwischen zwei Delphinen, Palmette mit eigenthümlichem kraut-



Abb. 29. Aus einem Holzschnitte des P. Flötner. R. 54.

\*) Das Vorbild hierzu dürfte Flötner in Brescia gefunden haben, wo er auch die Füße als Ornamentanfang gesehen haben wird.

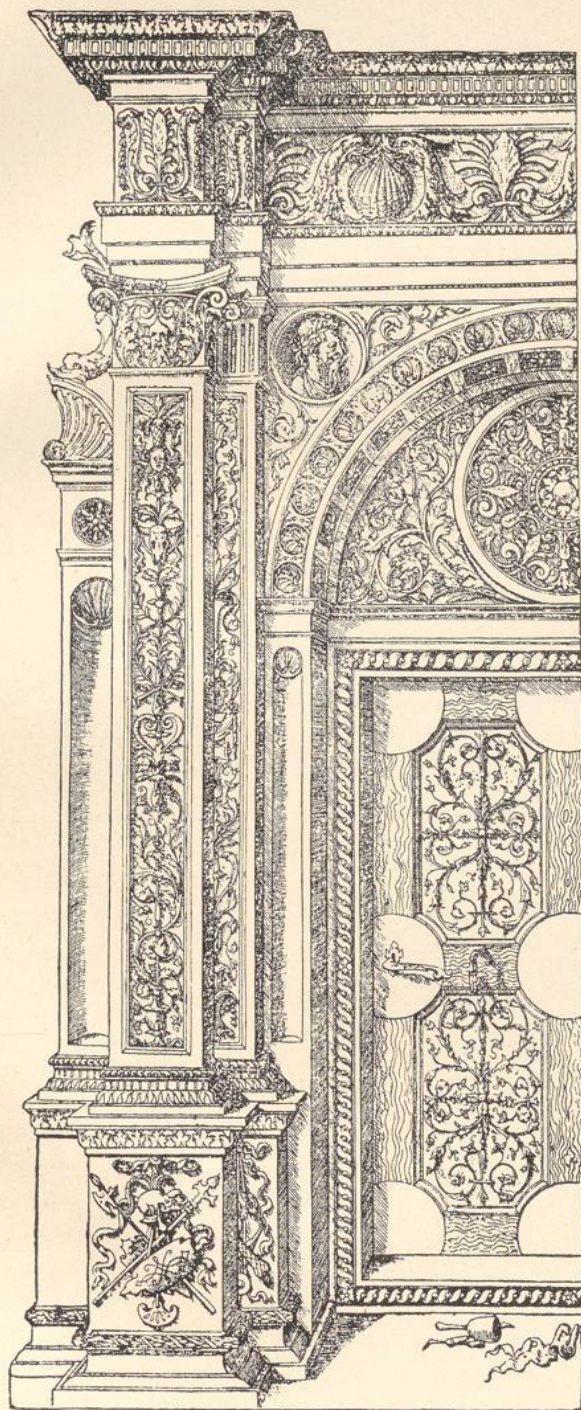


Abb. 27. Grosse Thür, Holzschnitt des P. Flötner. R. 53.



Lappen versehen. Kehrt am Hirschvogelkamin wieder; ist auf Holzschnitt R. 55 (Abb. 28) ebenfalls vorhanden.

4) Andere ganz eigenthümliche plastische Ideen sind absolut flötnerisch. So der stark verkürzte Engelskopf als Endigung des mittleren Kropfes im Gesims. Erscheint im umgekehrten Sinne am Becher, Holzschnitt R. 75 (Abb. 32).

U. s. w.

Verfolgt man den Kamin in's Einzelne, überall treten uns Flötner's Motive, deren er sich nicht nur in seinen Holzschnitten, sondern auch in seinen ausgeführten plastischen Arbeiten bedient, entgegen.

Noch Einiges zuletzt:

Auf dem mittleren Gesimskropf ist ein Todtenschädel dargestellt, darauf eine sechsseitige eigenthümlich gestaltete Sanduhr, von Schlangen umwunden.

Flötner hat einen prächtigen Holzschnitt geschaffen, auf welchem ein Liebespaar, dem der Teufel von der Seite ungesehen naht, im Schatten eines Baumes auf einer Rasenbank kost. Auf der anderen Seite lauscht grinsend der Tod, von Schlangen umzüngelt, in erhobener Hand eine sechsseitige eigenthümliche Sanduhr von völlig übereinstimmen-

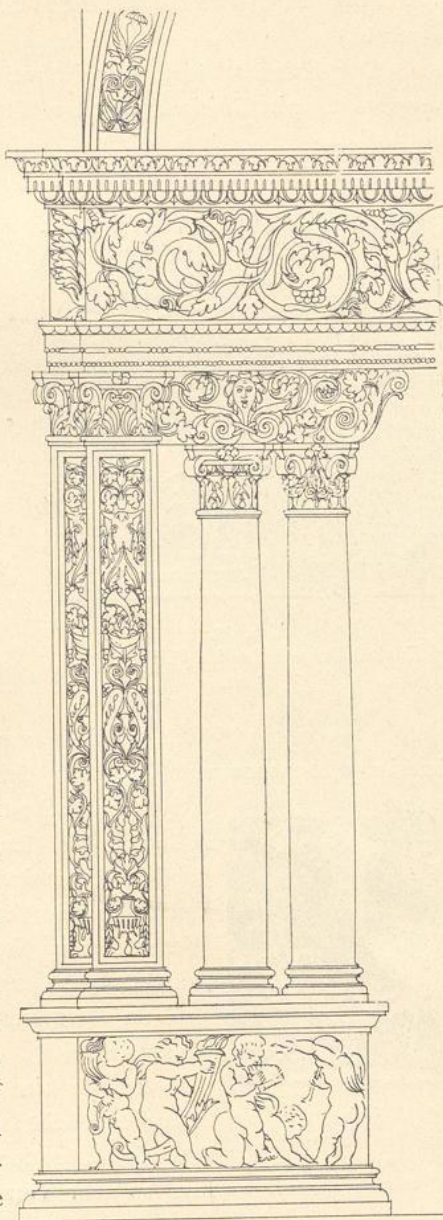


Abb. 30.  
Kamin im Hirschvogelsaal zu Nürnberg.

der Form in die Höhe haltend. (S. Reimers 7.\*) Vergl. auch R. 57, Aufsatz.)

Der Pferdeschädel, den Flötner im Ornament und sonst so gern anwendet, mit Guirlanden oder Tüchern aus den Augen, darf am



Abb. 31.  
Kapital-Holzchnitt des P. Flötner.  
R. 62.

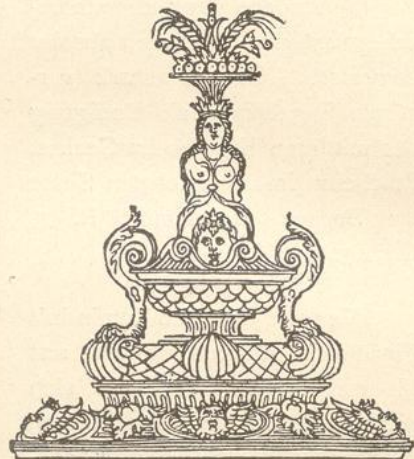


Abb. 32.  
Aus einem Holzchnitt von P. Flötner.  
R. 75.

Kamin so wenig fehlen, als die merkwürdigen hahnenartigen Vögel im Grotteskenornament oben an der rechten Seite, die auf seinem letzten Holzchnitt, der Grotteske von 1546 (R. 79, Abb. 34) an ähnlicher Stelle mehr kranichartig gebildet erscheinen, noch als der Mann mit dem Fischeschwanz oder die ornamental behelmteten Wesen, die im Sockel auftreten; auch an der Rathhausthür (Abb. 26) vorhanden.



Abb. 33.  
Aus der Grotteske des  
P. Flötner von 1533.  
R. 80.

So lässt sich leicht Weiteres bis in's Letzte nachweisen.

Könnte ein Bildhauer wirklich die thörichte Schrulle gehabt haben, einen freilich ganz hervorragenden Künstler, der aber seiner Zeit in Deutschland so sehr voraus war, dass ihn die Wenigsten verstanden, der am Hungertuche nagte bis an sein

\*) Abgebildet bei Lange, a. a. O. S. 21.

Ende, trotz eines bewundernswerthen Fleisses, — kurz Einen, der bei glänzendsten Gaben sich selber kaum helfen konnte, so nachzuahmen, dass er nicht nur lauter Motive aus den veröffentlichten Holzschnitten jenes Mannes zusammentrug, sondern gar ihm bis in das Innerste der von ihm dekorirten Räume nachging, nur um ihn zu kopiren?

Ausserdem — kennen wir denn überhaupt um jene Zeit einen Mann in Deutschland, der das vermocht hätte? Holbein, der Einzige, der Flötner theilweise als Architekturerfinder im Geiste der Renaissance ebenbürtig war, befand sich in England.

Betreffs der Inschrifttafel (Abb. 35) will ich eine gleich umständliche Beweisführung unterlassen; sie ist nicht mehr nöthig, da auch der erste Blick schon lehrt, dass sie von gleicher Hand ist, wie der Kamin. Aber eine Flötnersche Handzeichnung zu einem ähnlichen Gegenstande, einem Epitaphium (Abb. 36),\*) soll uns zeigen, dass jene Tafel von Flötner sein muss, auch ohne unsern Kamin. Die flüchtigste Vergleichung der einfassenden Kandelaber beweist das. Wenn nun Tafel und Kamin einen Meister haben, so ergiebt dies rückwärts, dass auch der Kamin von Flötner stammen muss, wenn dies für die Tafel gilt.



Abb. 34. Aus der Grotteske des P. Flötner von 1546. R. 79.

Können denn die pfälzischen Kurfürsten Flötner gekannt haben? fragen wir. Allerdings. Es ist sogar sicher; hat er doch ihre Medaillen seit 1526 sämtlich modellirt, deren man damals so viele an den Höfen gebrauchte. Seit Ludwig V. haben die Kurfürsten, sogar bis zu Otto Heinrich, der ja noch lange Herzog zu Neuburg war, sich bei unserm Flötner für diesen Zweck porträtiren lassen samt Frauen, Freunden und Verwandten; und auch mancherlei andere kleine Reliefs und Plaketten

\*) Aus Lange, Peter Flötner, mit freundlicher Erlaubnis entlehnt.

schuf er für das pfälzisch-wittelsbachische Fürstenhaus. Zu den Medaillen gehört vor Allem die für Friedrich II., den gerade hier in Frage stehenden Fürsten.\*)

So ist schon deshalb als unzweifelhaft anzunehmen, dass Flötner in Heidelberg oft anwesend war; jedenfalls kannten ihn alle

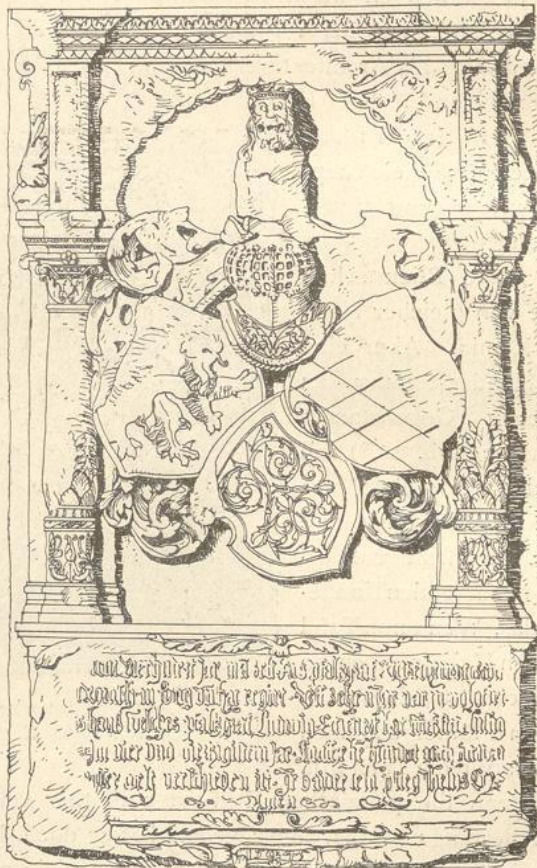


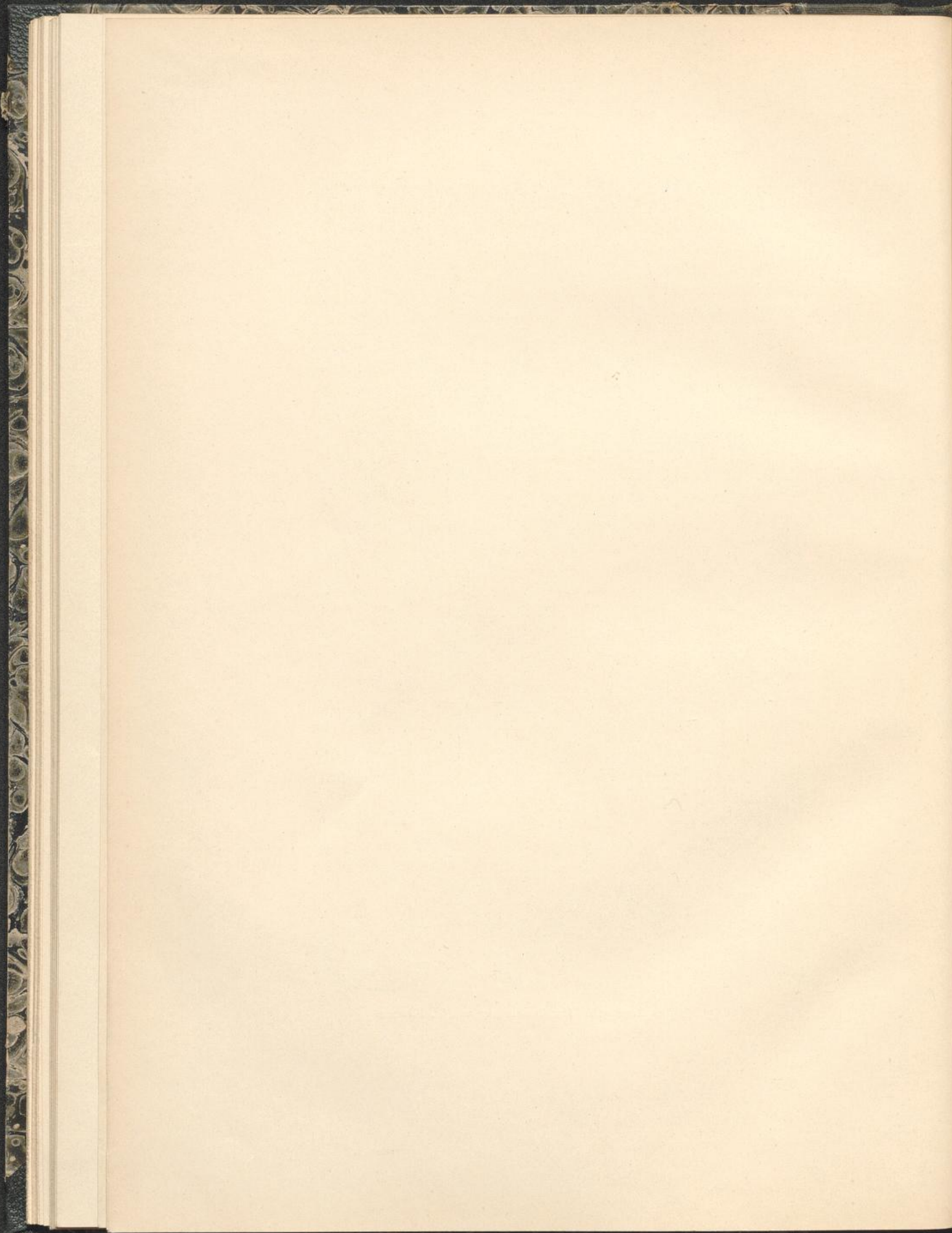
Abb. 35. Tafel am Ruprechtsbau.

Pfalzgrafen seit Ludwig bis zu Otto Heinrich persönlich. 1534 hatte er für die Hirschvogel in Nürnberg den herrlichen Gartensaal und den berühmten Kamin geschaffen; was Wunder, wenn der vielgereiste

\*) S. K. Lange, Peter Flötner. S. 107—114.



Abb. 36. Epitaphentwurf. Handzeichnung von P. Flötner.



Friedrich II. dem in Deutschland einzigen Manne, der das gelobte Kunstland Italien gründlich gesehen, der nach mancherlei Irrfahrt, wohl aus dem Südwesten Deutschlands stammend, in Augsburg vorgebildet, sich in Nürnberg als Bannerträger der neuen Kunst niedergelassen, — Gunst und Auftrag zugewendet.

Am 23. Oktober 1546 nahm Gevatter Tod, den der grosse Künstler so oft mit seinem Stundenglas vor seinem künstlerischen Auge hatte heraufsteigen lassen, ihn selber mit von dannen. Sein letztes Werk in schmückender Bildhauerei war unser Kamin; aber noch eine mächtige andere Spur seiner Kunst hinterliess er an der Stätte seiner Wirksamkeit in Heidelberg.

Untersuchen wir nämlich das Schloss ganz genau nach vielleicht noch vorhandenen weiteren Werken von der Hand Flötners, so finden wir im Innern des gläsernen Saalbaues, am hintersten Giebel, in dem hoch oben hangenden völlig gothischen Erker vereinsamt sechs reizende Gewölbkonsolen mit Masken und flötnerschen Palmetten, ganz derselben Art und Hand, wie die Tafel vor dem Ruprechtsbau und der Kamin. (Abb. 37.)\*

Die charakteristische Palmette ist wieder unverkennbar; haben wir Flötner oben als im Schlosse arbeitend festgestellt, so müssen diese Konsolen in seinem persönlichen Stil nothwendig auch von seiner Hand herrühren.\*\*) Denn dass ein Anderer hierhergekommen sein sollte, allein um sechs Konsolen à la Flötner hier herzustellen — wo dieser selber da war —, um sofort wieder zu verschwinden, ist ja unmöglich. — Flötner hat demnach 1545 oder 1546 auch für den gläsernen Saalbau gearbeitet; natürlich im Auftrag seines fürstlichen Bauherrn.

Betrachten wir den ganzen genannten Bau näher. Zu unserem Erstaunen stellt er, der unserem Auge als ein richtiger Renaissancebau erscheint, sich im Kern als ein absolut gothischer vom alten Schlage dar, dem nur aussen die Renaissancehalle und die Giebelaufsätze hinzugefügt sind, wie innen jene sechs Konsolen dem gothischen Erker. Ja — nehmen wir die sieben Säulen sowie die Sirenen und



Abb. 37. Konsole  
im gläsernen  
Saalbau.

\*) Nach Koch und Seitz.

\*\*) Gleicher Hand gehört natürlich auch der runde Gewölbe-Schlussstein mit Renaissanceblättern und Profilen an, der die Kreuzung der Rippen schmückt.

Delphine auf dem Giebel nebst ein paar Kleinigkeiten weg — so bleibt ausser zwei stümperhaften Portal-Einrahmungen und der ganz unbedeutenden Fenstereinfassung im Giebel von der ganzen Renaissance nichts übrig.

Die untere und die sechs oberen Säulen mit ihren vier Halbsäulen erweisen sich aber ihrerseits als völlig ausgebildet und vollkommen fehlerfrei in den Formen, viel sicherer und gewandter, viel eleganter durchgeführt, als z. B. die Fenstersäulen am Otto Heinrichsbau; dagegen sind die auf ihnen ruhenden Bögen in Profilierung und Anschnitt noch völlig gothisch. Kurz, wer die Säulen bildete, hat mit der technischen Herstellung der Bögen darüber, wie des gothischen Rippengewölbes nicht die Spur zu thun.

Gleiches am Giebel (Abb. 38).

Die zwei Delphine mit den darauf reitenden Putten, die Meerfrauen mit ihren prächtigen Akanthusflügeln, auch die kleine Renaissancemuschel sitzen, genau besehen, zwischen den aufstrebenden rund abschliessenden Pfeilern als völlig fremde Elemente. Die ganze Architektur, die die Renaissancewesen trägt und eine Art Renaissanceumriss zeigt, ist durchaus gothisch ausgeführt und profilirt; die Skulpturen sind einfach dazwischen eingeschoben.

Ausserdem ahmt das Fenster wie das Portal unten mühsam eine allgemeine Renaissanceform nach. Es sieht ganz so aus, als ob hier die Zeichnung eines Kundigen Seitens eines Neulings in Wirklichkeit übersetzt sei. (Vergl. die Bemerkungen auf S. 18.)

Kurz — wir sehen hier ein Stück des Werkes eines Renaissance-meisters vor uns, wozu dieser den Entwurf gemacht und auch die Verwirklichung begonnen hatte. Unter seinen Augen sind die Säulen wie die Giebelfiguren angefertigt; weiter nichts. Heimische Meister haben später nach seinem Plane, so gut sie es vermochten, das Ganze aufgebaut, haben den Giebelumriss und das Fenster, so wie sie es eben konnten, auf ihre Weise hergestellt und die zwei Portale nach den flüchtigen Angaben des Entwurfes gestaltet. Dass dieser Renaissance-Künstler ein wirklicher und eindringender Beherrscher des neuen Stiles war, dafür spricht allein schon das korinthische Kapital unten eine lange Beweisführung.

Wer mag nun der Meister sein? Wessen Art ist dieser Bau? — Wenn wir völlig unbeeinflusst ihn auf uns wirken lassen, so tritt als

hervorstechendstes Motiv die ganz freie und geniale Endigung des Giebels nach oben mit fischschwänzigen Sirenen, delphinreitenden Putten und oberem Muschelabschluss, die gänzliche Auflösung in Steinornament hervor; eine wahrhaft köstliche Erfindung.

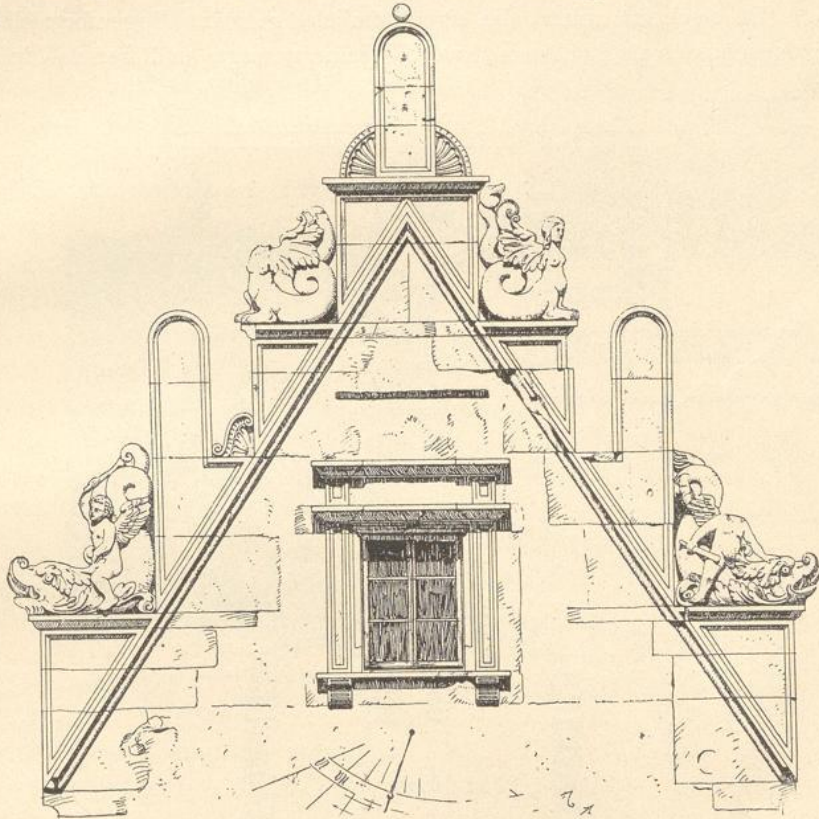


Abb. 38. Giebel am gläsernen Saalbau.

So weit unser Blick reicht — der nächste geistige und künstlerische Verwandte dieser allerdings einfacheren Schöpfung ist der Mainzer Marktbrunnen. Er ist durchaus Geist vom gleichen Geist, Gefühl vom gleichen Gefühl; der obere Umriss auf das Reichste gelöst in Putten, Sirenen, Delphine und Ornament, das Ganze mit Muschelaufsatz bekrönt.

Vielleicht fällt uns noch ein ganz kleines Detail am Giebel auf, die etwas verdrehte Muschel zwischen zwei stehenden Tafeln. Vergeblich

sucht man nach einem ähnlichen Gedanken irgendwo, bis etwa ein Blick auf die oben abgebildete flötnersche grosse Thür fällt. (Abb. 27.) Da sitzt ein ganz ähnliches ziemlich verzwicktes Motiv links unter dem Delphin.

Es erscheint zuletzt die eigenthümliche gesuchte Bogenform des Erdgeschosses als höchst merkwürdig; eine gewagte und fremde Idee;

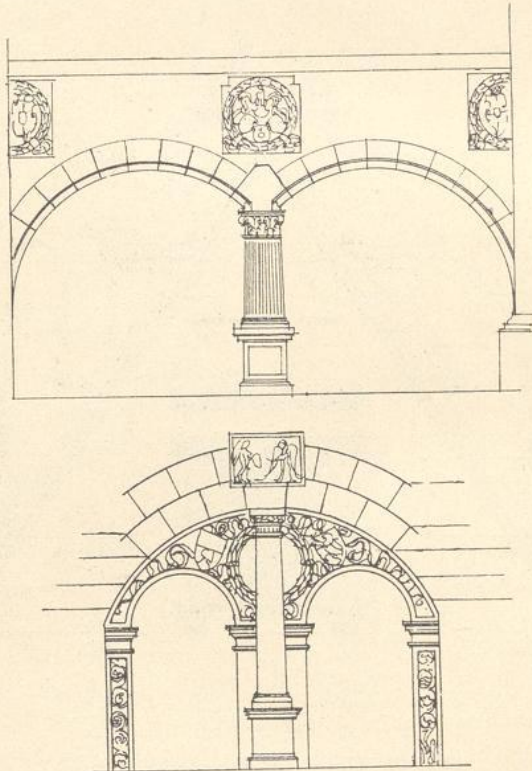


Abb. 39.

Bogen am gläsernen Saalbau und Thüre am Tucherhaus zu Nürnberg.

scheinbar ein in der Kunst jener Zeit allein dastehendes Experiment. — Vielleicht doch nicht. Ich füge der Abbildung (39) das Portal im Tucherhause zu Nürnberg\*) hinzu, wo eine kurze kraftvolle Säule mitten unter einem Bogen steht. Eine Ideenverwandschaft zwischen

\*) Ortwein, Deutsche Renaissance. Abth. Nürnberg.

diesen so merkwürdigen zwei Bögen mit Mittelsäule darunter, wie den Kreisen und Halbkreisen dabei, ist kaum ganz abzuweisen. Vielleicht war der Heidelberger Entwurf, den die überbleibenden heimischen Meister zu verwirklichen hatten, noch charakteristischer gestaltet, noch mehr jenem Portal in Nürnberg ähnlich, — und die Heidelberger Werkmeister wussten ihn nur nicht anders auszugestalten.

Delphinreitende Putten, Sirenen mit Fischschwänzen sind nun aber bei Peter



Abb. 40. Sesselfuss.  
Handzeichnung von Peter Flötner.

Flötner viel gebrauchte und überall vorkommende Motive. (S. Abb. 40, 41 und 42.)\*)

Der Mainzer Brunnen, der Holzschnitt, die Zeichnungen, das Tuchersche Portal, Alles stammt von Peter Flötner. Die eigene Hand dieses Meisters ist sogar im Innern des Saalbaues an jenen Konsolen wirklich noch erkennbar. So wird nachfolgender Gedankengang nebst Schlussfolgerung wohl unausbleiblich sein:

\*) Vergl. hierzu bei K. Lange, Peter Flötner, den Holzschnitt Reimers 9 auf S. 22.  
\*\*) Nach Lange, P. Flötner.

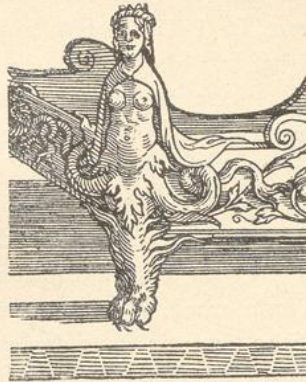


Abb. 41. Aus einem Holzschnitt des P. Flötner. R. 60.



Abb. 42. Aus einer Handzeichnung von P. Flötner.\*\*)

Da um jene Zeit dort zu Lande im Allgemeinen noch mittelalterlich gebildete Architekten und Steinmetzen thätig waren, da die Front dieses Baues aber den Entwurf und theilweise die Mitwirkung eines ungewöhnlich weit vorgeschrittenen Renaissance-Architekten und Bildhauers voraussetzt, da Peter Flötner auf diesem Gebiete allen Anderen damals weit voran war, da das Einzelne wie die Gesamtkomposition durchaus seiner Art entspricht, da er thatsächlich nicht nur im Schlosse, sondern auch an mehreren Einzelheiten gerade dieses Baues wirklich selbst gearbeitet hat, und da mit Flötners Tode diese ganze Renaissanceherrlichkeit verschwindet, so muss er der Erfinder dieser ganzen Architekturpartie gewesen sein, die für jene Zeit und jenen Ort so völlig einsam dasteht.

Es ist dann anzunehmen, dass er, während er die Tafel und den Kamin arbeitete, gleichzeitig unter seinen Augen die Arbeiten für den Giebel und die Halle des gläsernen Saalbaues beginnen liess und damit bis zur Fertigstellung der Giebelfiguren und der sieben Säulen für die Halle gelangte, wobei er selbst noch persönlich die sechs Konsolen für das Erkergewölbe meisselte. Ganz wie in Nürnberg: die inneren Arbeiten von der Hand des Meisters, die äusseren von der der Gehilfen.

Krankheit und Tod rissen ihm den Meissel aus der Hand. Nach seinen Plänen und unter Benutzung des Fertigen führten Einheimische — wahrscheinlich Jakob Heyder, vielleicht schon unter Beihülfe des Caspar Fischer, dessen spätere Portale an die hiesigen erinnern — den Bau getreulich aus, so gut sie es verstanden. Der gut deutsche Geist, der in Flötners Arbeiten trotz südlicher Formen lebt, hat es vermocht, dass der Widerstreit des Alten und Neuen nur zu einer Erhöhung des pikanten Reizes geführt hat; die innere Harmonie und das Malerische des Bauwerks tritt um so wirksamer hervor.

Damit stimmt das Datum auf dem Wappen in der Mitte 1549 recht gut, als das Datum der Vollendung des Baues. Wenn am 23. Oktober 1546 Flötner starb, jene wenigen fertigen Theile zurücklassend, und man im Frühjahr 1547 weiter zu steinmetzen und zu bauen fortfuhr, so mag nach zweijähriger Bauzeit für das Aeussere der ganze Bau 1549 fertig geworden sein.

Die drei Wappen am Bau von 1549 fallen hierbei als glänzende Werke des Meissels auf; echte Renaissancewerke, selbst fast eines Flötner würdig, doch nach seinem Tode angebracht. Es muss also doch noch ein anderer höchst fähiger Künstler hier gewirkt haben?

Sie sind ganz rund, mit Lorbeerkranz umgeben, von einer uns wohl vertrauten Form. Woher? — Zahllose Todtenschilder jener Zeit haben genau dieselbe Grundform, aber auch dieselbe hohe Vollendung in den Formen. Künstler, ja Werkstätten, die sich vorwiegend oder lediglich der Heraldik widmeten, gab es damals zahlreiche, und diese waren auf ihrem Gebiete allen andern Ornamentbildhauern weit voraus. Schon von 1535 und früher sind vollkommen ausgebildete, vorzüglichst modellirte Wappenschilder in Renaissanceformen vorhanden, die den Heidelberger völlig ebenbürtig sind;\*) ja schon Dürer hat in den Helmdecken vieler seiner Wappen bereits das prächtigste Renaissancelaub entwickelt.

Also braucht uns diese Renaissanceleistung auf heraldischem Gebiete von anderer Hand nicht in obigen Schlüssen zu beeinflussen.

Der prächtige Helm des Mittelwappens und die Schilde daselbst sind ja von Flötner's Wappentafel am Ruprechtsbau getreulich entnommen; die beiden halben Wappen dagegen, die nicht auf flötner'schem Vorbild beruhen, von grundverschiedener Art und Zeichnung, demnach auf einen ganz fremden Wappenmacher deutend.

Mit der Zuweisung der künstlerischen Erfindung dieses Bauwerkes und jenes Kamins an Peter Flötner treten diese Werke, die man bisher nur wie eine mehr zufällige Schönheit im Heidelberger Schlosse genoss und schätzte, in die Reihe der historisch festgelegten und wichtigen unserer Renaissance ein; ja sie werden zu Marksteinen in ihrer Entwicklung als Ausfluss des mächtigen Talentes eines unserer Grössten, den wir mehr und mehr als den eigentlichen Bahnbrecher der jungen Renaissance in unserem Vaterlande erkennen lernen, dessen Bedeutung mit jeder neu erkannten Schöpfung seines herrlichen Geistes ins früher nie Geahnte hinaufwächst. Es ist ein Stolz für uns, dass gerade sein Name in künftigen Tagen mit dem Bauwerke, welches den Reigen der höchsten künstlerischen Leistungen an diesem berühmtesten Profanwerke unserer Renaissance eröffnet, dauernd verbunden sein wird.

\*) Vergl. Gerlach, Todtenschilder und Grabsteine. Wien.



#### IV. Rückschlüsse und Hypothesen.

Die Betrachtungen über den gläsernen Saalbau mit ihren Ergebnissen, vereinigt mit denen unserer früheren Studien über den Otto Heinrichsbau, führen auf einige weitere Schlussfolgerungen, welche Vermuthungen von der grössten Tragweite im Gefolge haben.

Es ist auffallend, mit welcher Vorsicht sich alle Historiker des Heidelberger Schlosses um die höchst merkwürdige Anlage des gläsernen Saalbaues in Bezug auf seine Südfront herumdrücken. Dieser Bau empfängt sein gesamtes Licht nicht erst seit dem letzten Umbau, sondern ganz ursprünglich, von der Nord- und Ostseite. Die Südseite wird durch den Treppenthurm, der gleichzeitig auch für den Otto Heinrichsbau zur Zugänglichmachung der oberen Stockwerke dient, in zwei ziemlich gleiche Theile zerschnitten, von denen der westliche mit seinem malerischen Giebel und seiner dreigeschossigen Halle als eine prächtige Schauseite ausgebildet ist, der östliche dagegen völlig untergeordnet nur einen Korridor aufwies, der oben einige Öffnungen nach Süden gehabt zu haben scheint, unten eine offene Halle von zwei grossen Bögen bildete. Dieser östliche Theil ist nur in verputztem Bruchsteingemäuer hergestellt und so unansehnlich wie möglich, sichtlich nicht darauf eingerichtet, auf die Dauer mit dem wunderbar malerischen westlichen Theile zusammen gesehen zu werden. Also entweder: er war verdeckt von Anfang an, d. h. der Ludwigsbau erstreckte sich bis zum gläsernen Saalbau, was nicht recht wahrscheinlich ist und bestritten wird, — oder hier war ein Provisorium, und der gläserne Saalbau war bestimmt, später nur zur Hälfte sichtbar die Ecke auszufüllen, genau wie er es jetzt thut; als vorspringende Flankirung zu dienen für den Otto Heinrichsbau. Das Letztere ist das mehr und mehr wahrscheinlich werdende.

Kurz — es scheint, ja es kann nicht anders sein, als dass der Otto Heinrichsbau bereits eine Planung seines Vorgängers Friedrichs II. gewesen ist; der gläserne Saalbau Friedrichs ist ohne diese Gedanken mit seiner vorderen Prachthälfte und seiner rückwärtigen Nothdurft absolut nicht begreiflich. Dass die Fenster jenes Korridors in der

hinteren Hälfte sich in den gläsernen Saalbau hinein richten\*), also nach innen, nicht nach aussen, sei als Bestätigung angeführt; auch dass der Treppenthurm nach Osten zu gleich ursprünglich auf Eingebautsein berechnet ist, dass Gesimse an ihm sich nur nach Süden und Westen vorfinden, dass er nach vorn achteckig ist, nach der Rückseite sich aber rechtwinklig an die nach Süden ziehende Mauer anschliesst, welche die Vorderfront des Otto Heinrichsbaues bildet.\*\*)

Eine höchst wichtige Thatsache, die bisher keine Erklärung fand, ergänzt diese Beobachtungen: das Untergeschoss des Otto Heinrichsbaues trägt an seinen an diesen Treppenthurm anstossenden Quaderflächen überall Steinmetzzeichen, die der Zeit Ludwig V., höchstens der ersten Zeit Friedrichs II. angehören, dürfte also mit den ältesten Theilen des gläsernen Saalbaues schon 1545/46 entstanden sein.\*\*\*)

Fragen wir weiter: ist historisch irgend ein Anhaltspunkt dafür gegeben, dass Otto Heinrich den nach ihm genannten Bau auch wirklich von Anfang an erdacht und begonnen habe? — Es findet sich nirgends auch nur ein Schimmer davon. Vielmehr trägt der Bau seinen berühmten Namen allein und ausschliesslich wegen der Inschrift über dem Portal.

Leodius sagt aber von Otto Heinrich's Vorgänger: »In aedificationibus . . . . pene modum semper excessit, ut se pene in extremam paupertatem redigeret«. Er trieb (ausser Anderem) das Bauen im Uebermass bis zur gänzlichen Erschöpfung seiner Mittel.

Was wir bisher angenommen haben als hier von Friedrich II. erbaut, ist aber keineswegs übermässig, steht sogar gegen Otto Heinrichs Unternehmen zurück: einige Befestigungen, der obere Theil des achteckigen Thurmes und der gläserne Saalbau.

Von Otto Heinrich lesen wir dagegen keineswegs etwas dieser Art, vor Allem nichts von Masslosigkeit.

Kurz: zusammengehalten mit der eigenthümlichen Anlage des gläsernen Saalbaues und damit, dass Friedrich II. in ganz gleicher Weise, wie sein Neffe und Nachfolger Otto Heinrich nicht nur baulustig im höchsten Grade, sondern auch weitgereist und gewandert war, dass er Spanien und Italien auf das Genaueste kannte und zwar bereits

\*) Siehe Koch & Seitz. Taf. 18.

\*\*) Siehe daselbst, S. 62. Vergl. auch: Seitz, zur Baugeschichte etc. in Mitth. des Heidelb. Schlossvereins I, S. 244.

\*\*\*) Nach Koch und Seitz, S. 70, wo eine sehr gesuchte Erklärung dafür gegeben ist.

lange Jahrzehnte, dass er am Hofe Kaiser Karls V. in Granada und in Toledo sich öfters aufgehalten (der Kaiser baute seit 1526, ehe Friedrich Kurfürst wurde, an jenem herrlichen Renaissancepalast auf der Alhambra, dem neuen Flügel am Maurenschlosse), führen die Umstände nothwendig auf den Schluss hin, dass bereits Friedrich II. den nach Otto Heinrich genannten Palast gewollt, geplant und begonnen habe. Mangelte es doch schon diesem prachtliebenden Fürsten an einer repräsentativen Wohnung, und hatte er sich sofort als Kurfürst den engen und düsteren Ruprechtsbau für diesen Zweck einigermaßen ausgestattet.

In unserer ersten baugeschichtlichen Abhandlung haben wir als unbedingt sichere Grundlagen nachfolgende Thatsachen feststellen können, aus denen wir die nothwendigen Schlüsse gezogen haben, die sich aufdrängen, wenn man Otto Heinrich als den einzigen Bauherrn des nach ihm genannten Flügels voraussetzt:

Erstlich, dass in der Baugeschichte des Otto Heinrichsbaues zwei streng getrennte Perioden zu unterscheiden sind, nämlich eine frühere, während welcher nach einem ersten Entwurf ein Theil der äusseren und einige der inneren Bildhauerarbeiten hergestellt wurden, und zwar durch einen italienisch gebildeten Bildhauer (Anthonj), — und eine zweite, in der nach geändertem Plane, der sicher von Colins herrührt, durch diesen und seine Gesellen der Rest der erforderlichen künstlerisch nothwendigen Arbeiten geschaffen wurde.

Zweitens, dass jener erste Plan im Charakter der bolognesisch-ferraresischen Frührenaissance gehalten und dem Palazzo Roverella zu Ferrara nachgebildet war.

Drittens, dass der Bildhauer der ersten Periode zur Zeit, wo man den zweiten Plan aufstellte, nicht mehr in Heidelberg anwesend war. Gleiches gilt für den Verfasser des ersten Planes.

Nun ist es keineswegs sicher, dass die zweite Bauperiode sich zeitlich direkt an die erste anschloss. Dies ist nur dann anzunehmen, wenn wir als absolut unumstösslich voraussetzen, dass der ganze Bau erst von Otto Heinrich geplant sei.\*)

Wäre es dagegen richtig — wie es nach oben gegebenen Anhaltspunkten immer wahrscheinlicher wird —, dass schon Friedrich II. dieses

\*) Es ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass es den Kunsthistorikern und Bewunderern Otto Heiurichs schon von jeher als höchst merkwürdig erschien, dass er den nach ihm genannten Bau in so unglaublich kurzer Zeit geschaffen habe. (Vergl. Stark bei

Wohnpalastes bedurfte und ihn begann (seinen gläsernen Saalbau hatte er ja zunächst für Bibliothek und Sammlungen bestimmt), dann wäre mit Sicherheit anzunehmen, dass ein längerer Zeitraum zwischen diesen beiden Perioden lag. Man müsste folgern, dass Otto Heinrich erst etwa im zweiten Jahre seiner Regierung seines Oheims Plan wieder aufgenommen hätte, der spätestens durch dessen Tod in völligen Stillstand gerathen gewesen wäre, vielleicht schon früher, nachdem er sich durch Baulust »in extremam paupertatem redegisset«. Dann erklärt sich die Angelegenheit mit Anthonj völlig zwanglos. Dieser, ein aus dem Süden berufener Bildhauer, hätte jene Arbeiten schon vor Jahren fertiggestellt, andere angefangen und wäre durch unbesiegbare Ebbe in den Mitteln schliesslich gezwungen gewesen, seine Thätigkeit vor Vollendung seines Werkes aufzugeben und von dannen zu ziehen. Dann hätte der gläserne Saalbau 7—8 Jahre lang an der Stelle, wo der Palastbau sich anschliessen sollte, jene nothdürftige Front gezeigt, die sich durch die doppelten Ecksteinreihen an der Ostseite als ein nachträgliches flüchtiges Provisorium erweist, und für den Neubau hätten inzwischen jene fertiggestellten Bildhauerarbeiten auf den Gewölben des Untergeschosses des künftigen Neubaus gelagert, einer späteren Auferstehung harrend.

Trifft dies wirklich zu, so ist es um so einleuchtender, dass der neue Kurfürst mit Hülfe des vlämischen Bildhauers den alten wieder aufgenommenen Plan seines Vorgängers nach dem geänderten Geschmacke der Zeit umzuformen suchte. Auch ist es dann erst klar, weshalb der neue Meister den früheren so ganz und gar nicht mehr verstand, wenn dessen Thätigkeit Jahre zurück lag.

Dann wird es uns auch erst deutlich, weshalb an dem gothischen gläsernen Saalbau jene Ecke durch Flötner schon im neuen Stil gestaltet wurde; denn erst so konnte sie den neuen Renaissancepalast würdig und passend flankiren.

Prüfen wir aber jenen ältesten Plan des Otto Heinrichsbaues, den wir in Abb. 12 festgestellt haben, auf seine Einzelheiten, so finden wir — abgesehen von den Grundlagen, die vom Palazzo Roverella entnommen sind — eine Reihe uns wohl bekannter Züge. Da sind die

M. Rosenberg, Quellen zur Gesch. d. Heidelb. Schlosses. S. 28.) Auch nach meinen Darlegungen erscheint das eine Jahr, welches für jene erste Bauperiode übrig bleibt, für das in ihr Geleistete einschliesslich der Vorbereitungen unbedingt nicht ausreichend.

Kaisermedaillons mit Lorbeerkränzen, die schon am Kamin von 1546 auftreten, da sind die Sirenen mit Ornamentflügeln und Fischschwänzen, die auch am Giebel des gläsernen Saalbaus vorhanden sind, da sind Friese von Palmetten, die wir aus Bologna kennen, die uns aber auch sonst nicht unbekannt sind, kurz — der Mann, der diesen ältesten Entwurf zum Otto Heinrichsbau geschaffen, könnte Peter Flötner heissen. Seine Anwesenheit und seine künstlerische Thätigkeit hier im Schlosse haben wir früher schon festgestellt; wir sahen, dass er für Friedrich II. bis zu seinem Tode beschäftigt gewesen ist.

Aber der Palazzo Roverella in Ferrara?

Von Peter Flötner giebt es ein prächtiges Holzschnittkapital (Reimers 65, veröffentlicht bei Lange, Peter Flötner, S. 46), dessen Original sich an der Fassade des Palazzo Roverella befindet. Peter Flötner hat dieses offenbar an Ort und Stelle gezeichnet und es mit einigen unbedeutenden Aenderungen und Zufügungen später in Holz geschnitten und herausgegeben. Der Palast hat nur zweierlei Kapitäl: das bezeichnete mit einer mittleren Halbfigur, welche die zwei die Ecke tragenden Ranken in Händen hält, und ein zweites mit einer männlichen Maske in der Mitte, aus der sich die zwei Ranken zur Ecke entwickeln. Auch dies Motiv kehrt bei Flötner öfters wieder. (Vergl. Abb. 27 und Lange S. 45, R. 63 b.) Auch das als Bogenkämpfer des Portals am Palazzo Roverella verwandte kanellirte Kapitäl wiederholt sich an der grossen Thür des Flötner (Abb. 27) und an der Nürnberger Rathhausthür am hinteren Pilaster.

Kurz, Flötner hat den genannten Palast gekannt und Details seiner Fassade gezeichnet. Dass er wirklich in Italien gewesen sein muss, haben schon Lichtwark und Lange als gar nicht abzuweisen festgestellt. Und wer einmal in Bologna den Platz bei den zwei schiefen Thürmen gesehen, kann in dem Flötnerschen Holzschnitt Bathseba (Lange S. 43, Reimers 6) gar nichts Anderes, denn eine Erinnerung an diese Lokalität erblicken; der Thurm ist eine direkte Anlehnung an den der Asinelli; das Gebäude dabei aber sogar offenbar vom Kastell der Este in Ferrara inspirirt. So ergeben Flötners Holzschnitte unwiderleglich, dass er in Bologna und Ferrara gewesen, ja dass er am Palazzo Roverella Studien gemacht hat.

Auch Brescia hat er gekannt. Die Zeit dieser Studien fällt wahrscheinlich ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

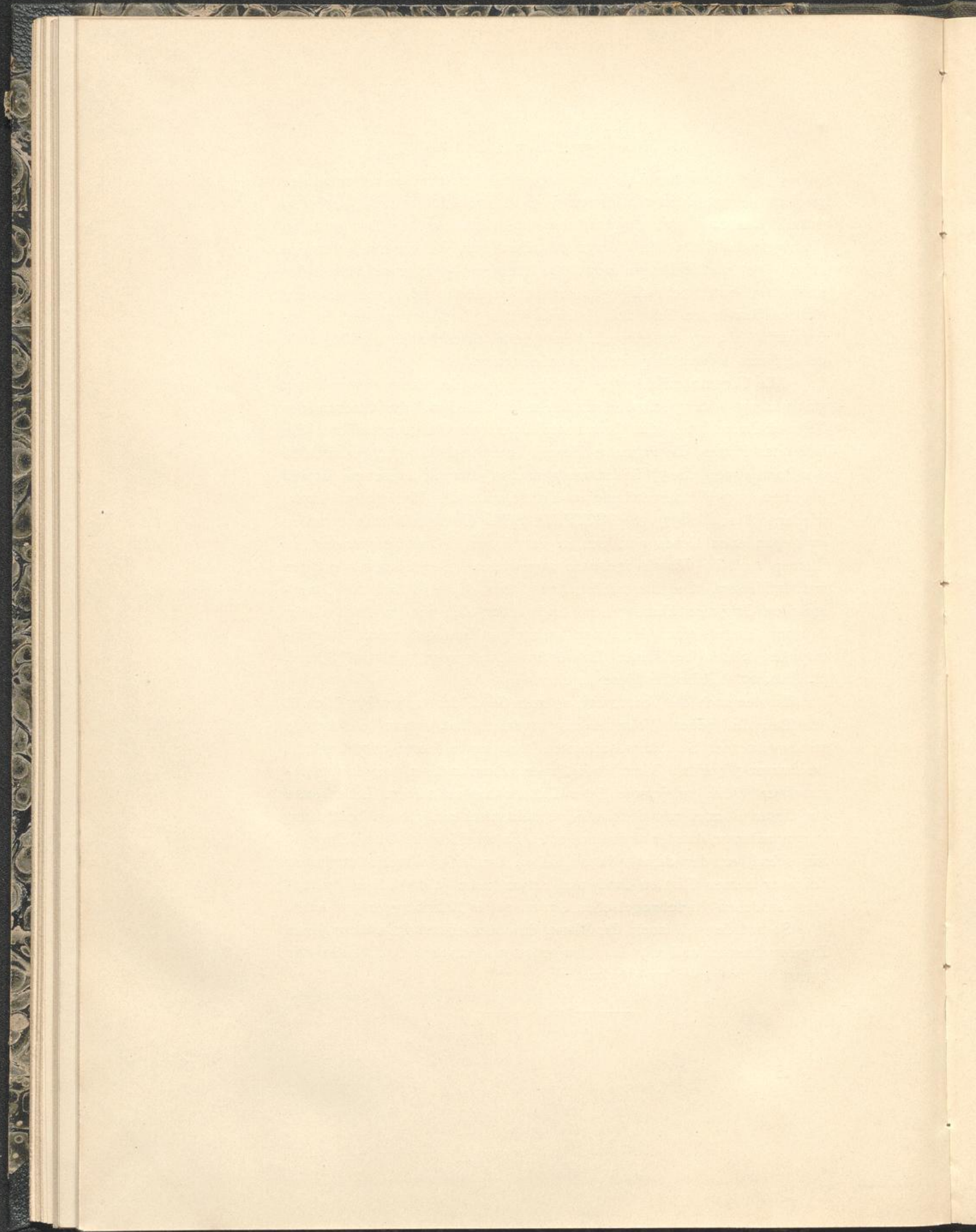
Hat Flötner demnach den fraglichen Palast nicht nur gesehen, sondern sogar gezeichnet, erweisen seine architektonischen Werke so gründliches Studium bolognesischer und ferraresischer Baukunst, so eindringendes Verständnis der norditalienischen Renaissance, dass sie ebenso gut von Italienern herrühren könnten, — so spricht nicht der geringste Grund mehr dagegen, dass er im letzten Jahre seines Lebens für den Kurfürsten Friedrich II. auch jenen oben dargestellten Palastentwurf (Abb. 12) in ferraresischem Charakter und nach dem Vorbilde des Palazzo Roverella geschaffen haben kann.

Alle Eigenthümlichkeiten der Einzelheiten des Entwurfes sind ihm wohlvertraut oder selbst charakteristisch für ihn: die Sirenen der Fensterbekrönungen, die Ornamentpilaster, die Kaisermedaillons, die haltenden Putten, die Palmettenfriese. Jene älteste männliche Karyatide des Portals (vergl. S. 35) finden wir genau so, nur mit dorischem Kapitäl in einem von Flötner erfundenen Holzschnitte des Riviusschen Vitruv wieder. (Ausgabe 1575, pag. XXXVIII). Selbst die eigenthümlichen unten zu gebundenen Hosen sind beiden gemeinsam. Ornamentpilaster hat Flötner auch im Hirschvogelsaale angewandt. Der Säulenordnungen war er Meister. Die Illustrationen zu Vitruv, die weit über die Cesarianischen Originale hinausgehen, sind dessen Zeugnis, zugleich dafür, dass man ihn als einen der neuen Architekturkundigen ansah. Waffentrophäen kamen bei seinen Entwürfen oftmals vor; auch als Sockel. (S. Abb. 27.) Palmettenfriese daselbst.

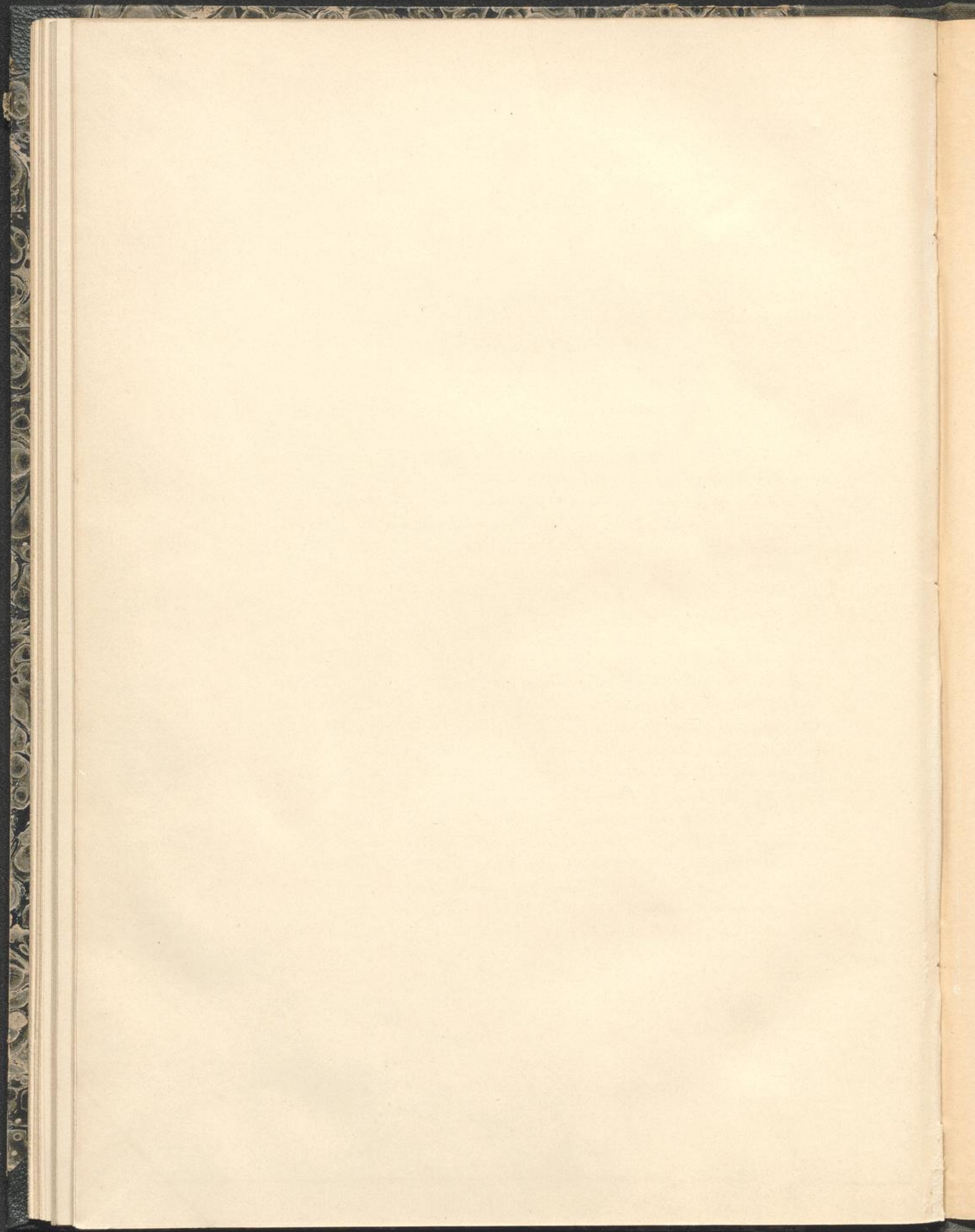
Ist demnach die Voraussetzung zutreffend, dass schon Friedrich II. den Bau des neuen Wohnpalastes begonnen hat, worauf die Anlage seines gläsernen Saalbaues schliessen lässt, sowie dessen ursprüngliche Bestimmung nur zu Sammlungsräumen, dann müssen wir fast nothwendiger Weise, gleichwie Peter Flötner bis zu seinem Lebensende für diesen Fürsten mit dekorativ-architektonischen Arbeiten beschäftigt war, annehmen, dass er auch den ersten Entwurf für den Otto Heinrichsbau schuf, er, der damals in deutschen Landen als architektonischer Zeichner keinen Rivalen fand und schon zehn Jahre früher den unvergleichlichen Hirschvogelschen Gartensaal in Nürnberg erbaut hatte.

So würde sich auch der Name des herrlichsten Palastbaus jener Tage in Deutschland mit dem des grössten deutschen Architekten der Frühzeit untrennbar verknüpfen.

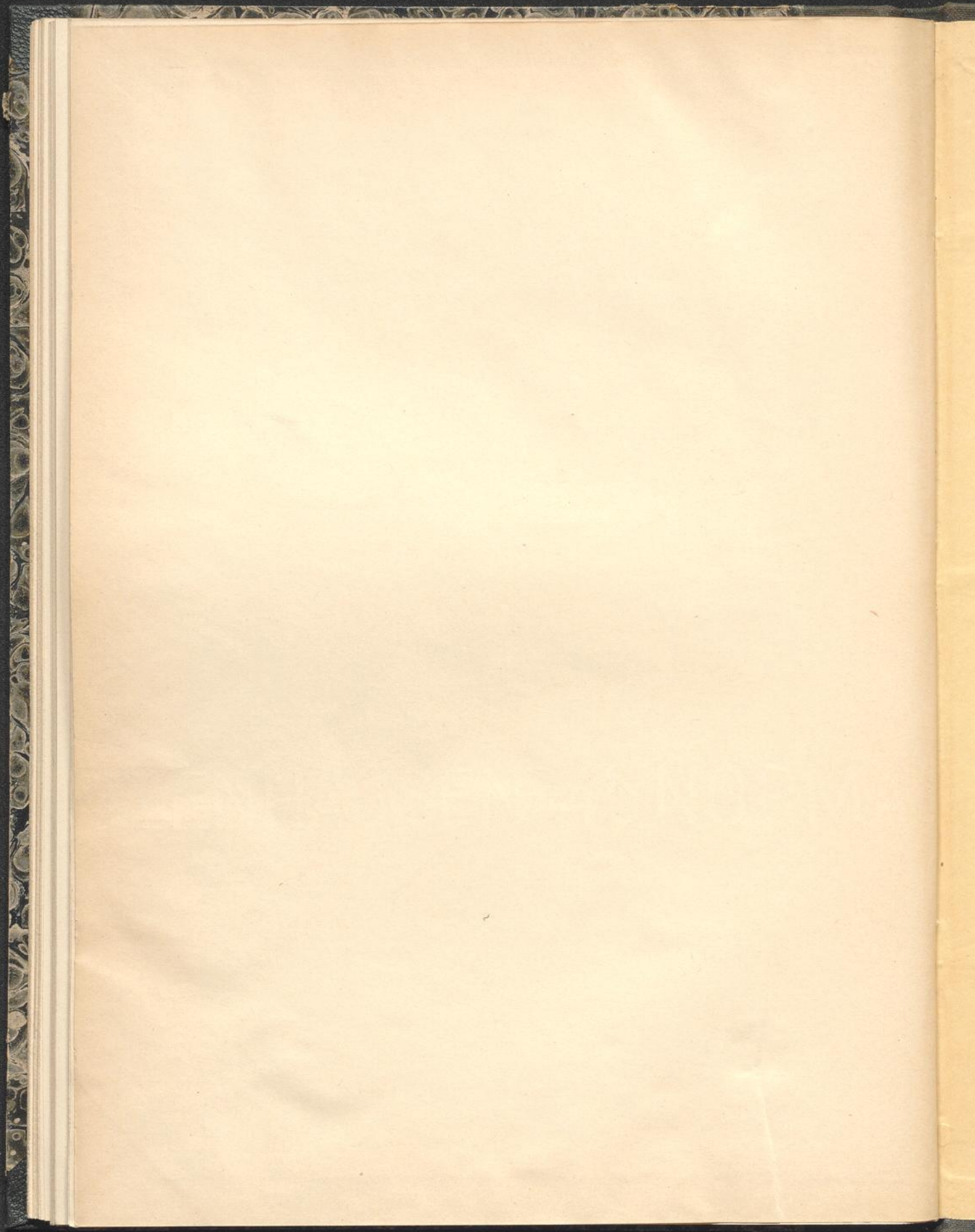




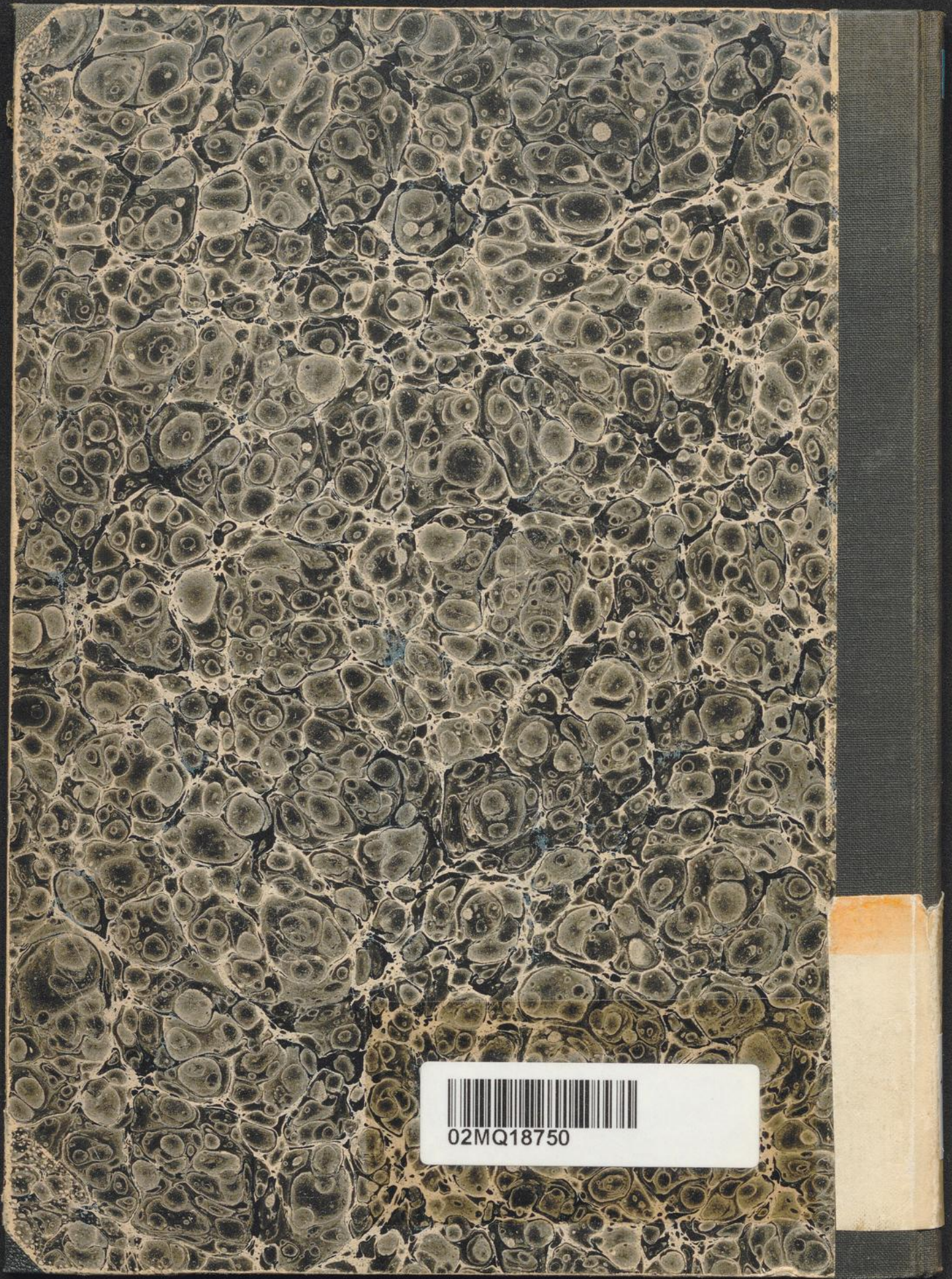












02MQ18750

P  
02

1575

MQ  
18750

V/A