



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses

Haupt, Albrecht

Frankfurt a. M., 1902

III. Der gläserne Saalbau und der Kamin im Ruprechtsbau.

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

III. Der gläserne Saalbau und der Kamin im Ruprechtsbau.

Ein einzelner Bautheil im Renaissancestil harret 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.

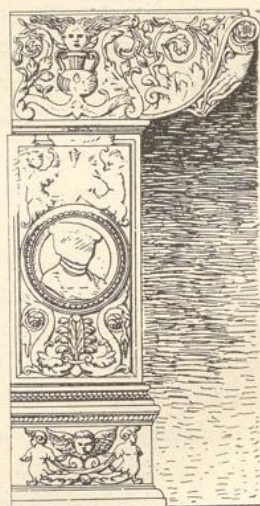


Abb. 25.
Vom Kamin im Ruprechtsbau.
Innenseite.

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.

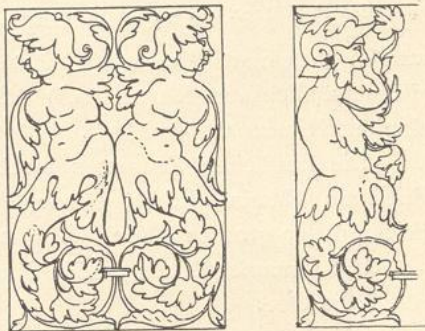
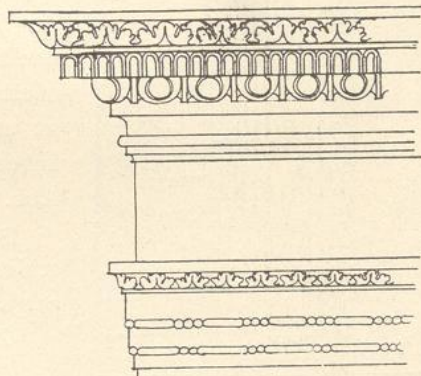


Abb. 26.
Von der Thür im Nürnberger Rathause.

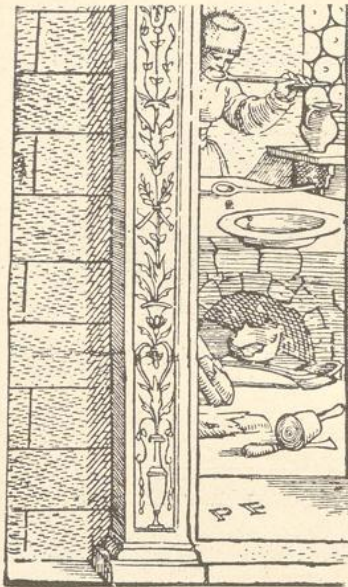


Abb. 28. Aus einem Holzschnitte des P. Flötner. R. 55.

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.

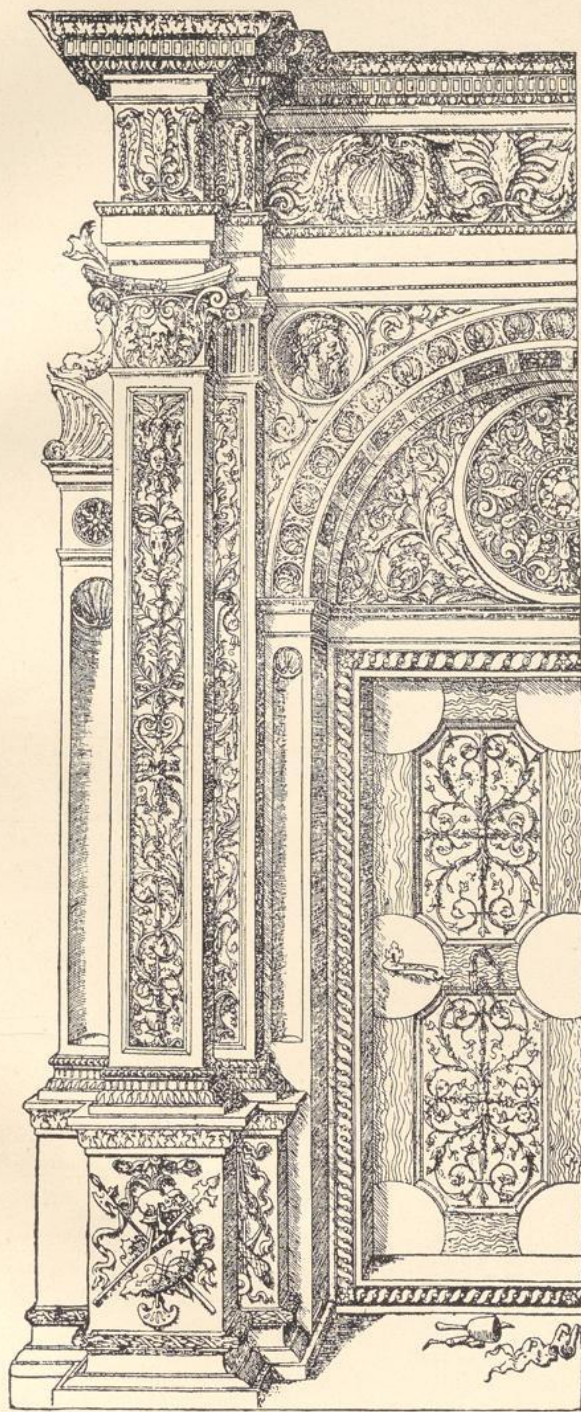


Abb. 27. Grosse Thür, Holzschnitt des P. Flötner. R. 53.

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 Einzelste, überall treten uns Flötners 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-

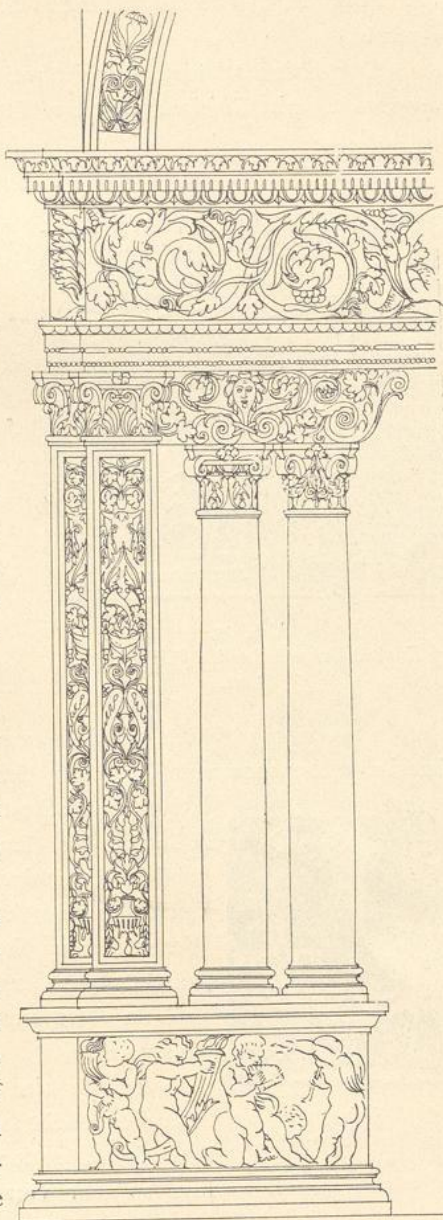


Abb. 30.
Kamin im Hirschvogelsaal zu Nürnberg.

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 Fischschwanz 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



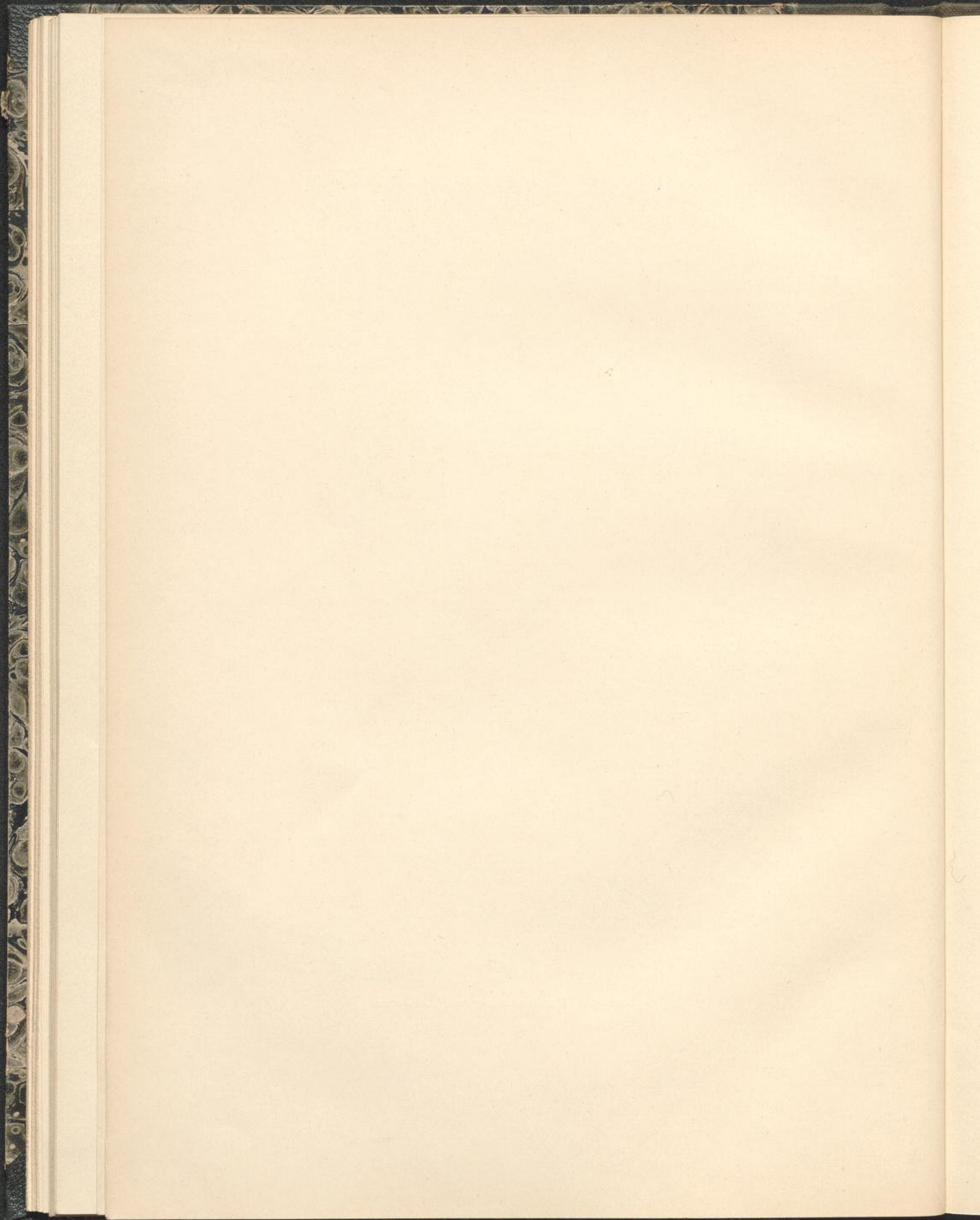
Abb. 35. Tafel am Ruprechtsbau.

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.

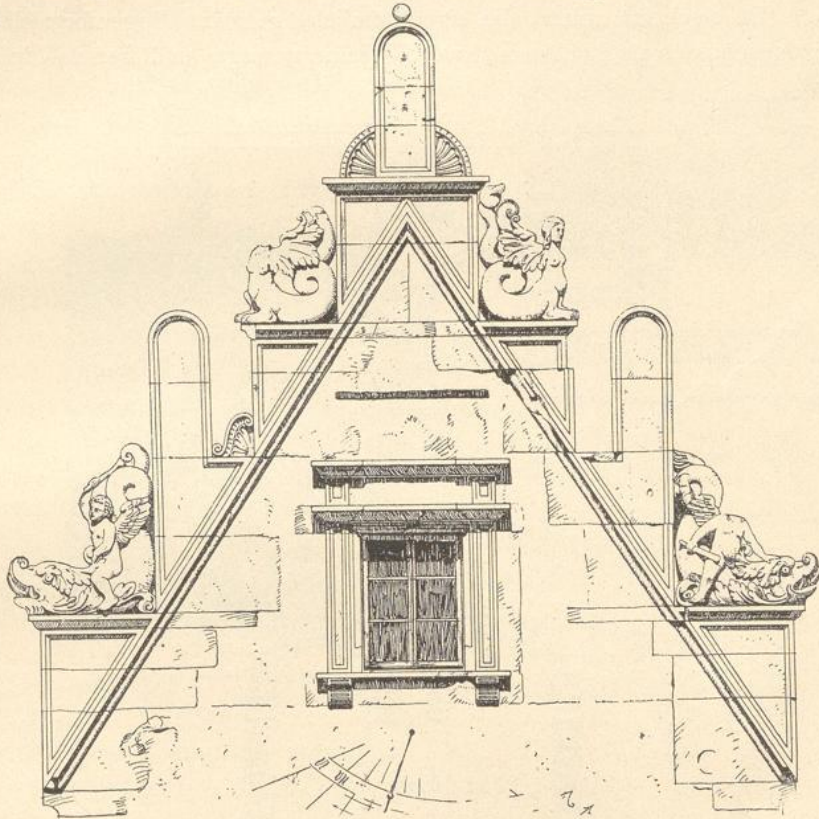


Abb. 38. Giebel am gläsernen Saalbau.

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;

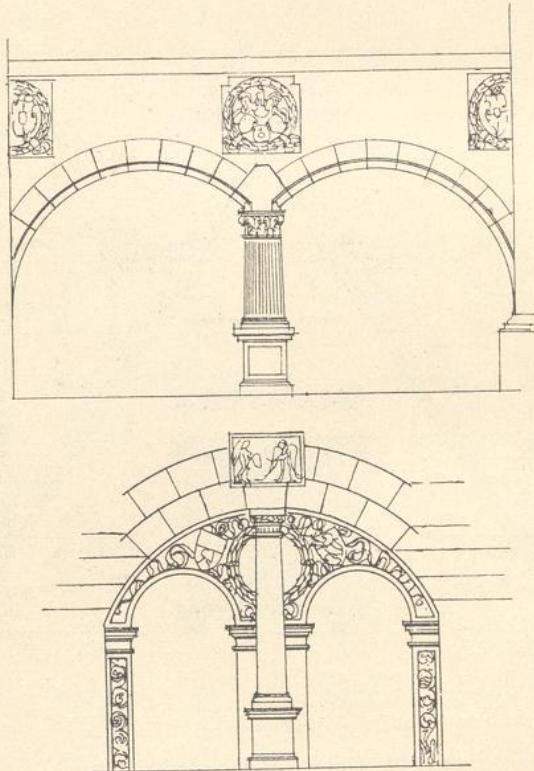


Abb. 39.

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.

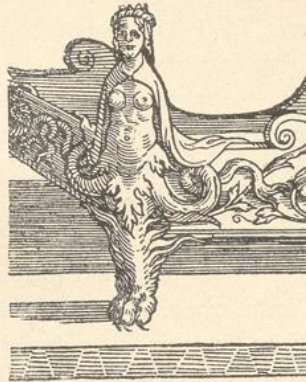


Abb. 41. Aus einem Holzschnitt des P. Flötner. R. 60.



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.

