

L. WERNER
MÜNCHEN
Maxim.-Platz 13

Lot.

R.H.

1902



Aa

37

MOTIVE
DER
DEUTSCHEN ARCHITEKTUR

DES XVI., XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG

HERAUSGEGEBEN VON

ANDRÉ LAMBERT UND EDUARD STAHL

MIT TEXT VON

H. E. VON BERLEPSCH.

ERSTE ABTEILUNG:

FRÜH- UND HOCHRENAISSANCE

1500—1650.

100 Tafeln Gross-Folio,

nebst einer historischen Einleitung und erläuterndem Text.

Bibliothek u. Plankammer
Hochbauamt u. Stadterweiterungsamt
der Stadt Düsseldorf

STUTTGART

VERLAG VON J. ENGELHORN

1890.

Stadtbaupmt I
DÜSSELDORF.



STADTBIBLIOTHEK K W 14670 (2°)

3

LANDES-
UND STADT-
BIBLIOTHEK
DUSSÉLDORF

60 5 1102

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.



Ein Volk, das auf seine Vergangenheit mit Stolz zurückblickt, pflegt auch die Monumente, die es in künstlerischer und litterarischer Beziehung aufzuweisen hat, mit demselben Gefühle, sind doch die Kulturmomente dieser Art das sprechendste Zeugnis für die Höhe der Entwicklung, welche eine Nation durchmachte. In Deutschland ist es noch nicht gar lange her, dass grosse Schulen und auch gross beanlagte Menschen lediglich das als Richtschnur anerkannten, was unter ganz andern Zeitverhältnissen, unter einem ganz andern Klima und der damit verbundenen Lebensweise, vor zweitausend Jahren die Kunst, speziell die Baukunst, auf hellenischem Boden gezeitigt hatte. Alle möglichen Motive aus dieser Stilrichtung fanden ihre Verwendung unter total veränderten Verhältnissen; anstandslos benutzte man für Monumentalbauten von völlig neuem Zwecke, ja sogar für gewöhnliche Zinskasernen Dinge, die an ihrem Ursprungsorte aus penthelischem Marmor für die Stätten der Götter gemeisselt, vermöge der dortigen Lichtverhältnisse anders wirkten, als es bei uns im Norden der Fall ist, wo man von den dreihundertfünfundsiebzehn Tagen des Jahres beinahe zwei Drittel als trüb und sonnenlos bezeichnen kann. Es sind unter solchen Umständen, d. h. unter dem vollständigen Verkennen der Differenzen zwischen Nord und Süd, manche Dinge entstanden, die man geradezu als architektonische Ungeheuerlichkeiten bezeichnen muss. Daneben existierte eine Periode architektonischer Romantik, die wohl mit den aus eigenem Boden entsprossenen Formen liebäugelte, im völligen Missverstehen des Mittelalters, aber ebenso Grosses leistete wie die Neo-Griechen in ihrem Steckenpferdreiten. Es ist gewiss bezeichnend, dass schon in den dreissiger Jahren Ornamentstecher wie Clergé, Riestler, Feuchère, Coulo, de Wailly, Lorrain in dem Buche: *Les Ornaments des quatre écoles* (Paris, bei A. Morel & Cie.) die ornamentalen Erfindungen eines Dürer, Holbein, Aldegrever, Beham, Woeyriot, de Bry etc. etc. zur Grundlage einer ziemlich umfangreichen Arbeit nahmen, sei es nun, dass sie direkt die Originalstiche dabei benutzten oder nach Zeichnungen und ausgeführten Goldschmiedearbeiten ihre Blätter gravierten. Dieser Umstand allein schon beweist, dass die Würdigung der künstlerischen Arbeiten aus vergangenen Jahrhunderten nicht allein ihrem Kuriositätenwert nach bestand, sondern dass man das Formvollendete darin erblickte zu einer Zeit, wo in Deutschland nach dieser Seite hin die bitterste Armut einerseits, das trockenbrötigste und langweiligste Zeug andererseits überall das Regiment innehatten. Man war in Deutschland geradezu blind für die wundervollen Dinge, die, ohne dass man nach ihnen zu suchen brauchte, überall in nächster Nähe lagen. Man brauchte nur danach zu greifen! Aber das Verständnis fehlte, ausser bei einigen Sammlern, vollständig, ja man stand nicht an, alte Monumente von Bedeutung niederzureissen oder sie so umzugestalten, dass sie den vollendeten Stempel der langweiligsten aller Zeiten, der sog. Biedermaierzeit bekamen. Ich brauche nur an das ehemalige Lusthaus in Stuttgart zu erinnern. Viele Ausläufer dieser Richtung haben ihre noch in unsern Tagen ihre zwar ehrlich gemeinte, aber künstlerisch radikal verfehlte Weise zur Geltung gebracht. Man braucht nur manche, noch vor einem oder zwei Jahrzehnten mit dem vollen Schmucke des 16. und 17., manchmal auch früherer Jahrhunderte, versehene Kirchen anzuschauen, aus deren heute leeren Hallen einem die gleiche Langeweile entgegengähnt wie aus allen Dingen, welche die bureaukratische Ästhetik von jeher zu Tage gefördert hat. Was scherte sich der Oberbaurat des einen Kleinstaates darum, dass auf Büchenschussweite über der Grenze drüben Dinge zu finden waren, über welche er in keinem Staatsexamen befragt worden war, die er also deswegen auch nicht zu kennen, folglich auch nicht zu achten brauchte. War es doch selbst in der Kunststadt München möglich, dass im sechsten Decennium unsres Jahrhunderts das Innere

der Frauenkirche seiner alten Zieraten entkleidet und mit „schönen“ neuen Altären etc. versehen wurde, von jenem Magistratsbeschluss ganz abzusehen, laut welchem zur Hochzeitsfeierlichkeit eines Thronfolgers die Frauentürme *horribile dictu* weiss angestrichen werden sollten. Es soll keinem Toten üble Nachrede gehalten werden, wenn man aber so und so viele ähnliche Vorkommnisse in Betracht zieht, so gewinnt es fast den Anschein, als hätten die vollziehenden Regierungsorgane, denen die Obhut zur Konservierung wertvoller Altertümer eigentlich am Herz hätte festgewachsen sein müssen, in ihrer Lehr- und Lernzeit einen erfolgreichen Kursus an wahren Hochschulen des Ungeschmacks durchgemacht und später stets treulich nach solchen Prinzipien gehandelt. Auch das 17. und 18. Jahrhundert hat arg unter den älteren Monumenten aufgeräumt, indessen traten doch in den meisten Fällen neue bauliche Erscheinungen auf, deren Anlage und charakteristischen Dekorationsweise man selbst dann eine gewisse Achtung nicht zu versagen vermag, wenn man auch in persönlicher Anschauung sich mit den manchmal wilden Auswüchsen des Rokoko nicht befreunden kann. Unserer Zeit erst ist es vorbehalten geblieben, den Monumenten auf eigenem Grund und Boden die Würdigung widerfahren zu lassen, welche ihnen gebührt. Kugler führt in seinem Handbuche der Kunstgeschichte (erschienen 1859) wohl Holbein d. j. ebenso wie Dürer an, begnügt sich jedoch damit, eine in kurzen Worten gehaltene Charakteristik ihrer Malweise und Auffassung zu geben. Dass sie sich durch ornamentale Schöpfungen, welche mit der Gotik und ihren Formen nichts mehr gemein hatten, auszeichneten, berührt er gar nicht. Und doch hängt, von vereinzelt Vorläufern abgesehen, mit diesen beiden Namen eine bedeutsame Wandlung auf dem Gebiete des Ornamentes und seiner Benutzung in der Architektur zusammen. Sie waren es, welche zuerst konsequent die Formen des neuen Stiles, der in Italien bereits seit hundert Jahren die herrlichsten Schöpfungen hervorgerufen hatte, anwendeten. Die Holzschnitte und Kupferstiche, welche nach Zeichnungen der beiden in Form von Illustrationen nach allen Weltgegenden hinauswanderten, haben zweifelsohne zur Verbreitung des neuen Stiles unendlich viel beigetragen. Wohl existieren noch heute in Augsburg zwei Bauwerke, deren Entstehen in das erste Decennium des 16. Jahrhunderts hinaufreicht, die Grabkapelle der Fugger bei St. Anna, sowie eine Hof-Architektur im Hause der gleichen Familie, auf welche beide Erscheinungen im weiteren Verlaufe noch des Speziellen zurückzukommen sein wird, — doch stehen sie beide in ihrer Art einzig da, in der genannten Zeit wenigstens, und es liegen keine Anhaltspunkte vor, dass sie den eigentlichen Anstoss gegeben, den Ausgangspunkt für ein schnelles Umsichgreifen der neuen Weise gebildet hätten. Es wird, wie gesagt, darauf noch des Speziellen zurückzukommen sein.

Unter den deutschen Monumenten, welche von jeher ihres grossen malerischen und architektonischen Reizes wegen den Gegenstand von Studien aller Art gebildet haben, ist in erster Linie das Heidelberger Schloss zu nennen. Ihm galt die erste Monographie, welche ein eigentliches Werk deutscher Renaissance behandelte, und als solche lang, lang ohne Nachfolge blieb. Zudem — es ist beinahe beschämend es zu sagen, verdankte diese Arbeit ihr Erscheinen nicht deutschem Interesse für die Sache, sondern französischem. Seit Du Cerceau entstanden in Frankreich eine Menge von Publikationen und Aufnahmen über französische Architekturen — in Deutschland rührte und regte sich nichts von ähnlichen Bestrebungen. Mit der politischen Einigung indessen trat auch beinahe gleichzeitig das Interesse für die übriggebliebenen Monumente Deutschlands aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf, und das Verdienst *Wilhelm Lübkes* ist es, zum erstenmal ein, wenn auch anfänglich nicht vollständiges, so doch zusammenfassendes Bild der Renaissance-Schöpfungen in den Landen deutscher Zunge gegeben zu haben. Das Material ist ein zu enormes, als dass sich bei einem »ersten Versuch«, wie der oben genannte Autor sein Werk in der Vorrede zur ersten Auflage selbst bezeichnet, eine erschöpfende Darstellung hätte erreichen lassen. Aber, der Stein kam so ins Rollen und was seit dieser Zeit an Spezialforschungen und zeichnerischen Veröffentlichungen erschienen ist, charakterisiert das weite Gebiet so recht zutreffend; lokale Traditionen, Bedingnisse, die sich an das zu verarbeitende Material knüpften, und hundert andere Dinge haben natürlich auch hier eine Menge von Nuancierungen in den Stilausserungen hervorgerufen und die Bilder, die sich im deutschen Süden, nahe der italienischen Sprachgrenze entwickeln, sind von den Äusserungen der künstlerischen Thätigkeit im Norden ebenso verschieden (abgesehen davon, dass zwischendrin eine Menge von Gruppen mit ganz lokaler Färbung liegen), wie lombardische Architekturen und sonstige künstlerische Leistungen sich nach dieser und jener Seite hin unterscheiden von toscanischen oder römischen Arbeiten, die gleichzeitig und unter dem Einflusse gleicher Bestrebungen auf der Halbinsel des Apennin entstanden. Parallel mit dem Lübkeschen Werke trat ein auf breiter Basis angelegtes Unternehmen ins Leben, das ein Sammelwerk in des Wortes weitester Bedeutung genannt zu werden verdient und in abgeschlossenen Gruppen die Erscheinungen der deutschen Renaissance (das Wort ist streng genommen keine richtige Bezeichnung, da man von

einer »Wiedergeburt« diesseits der Alpen eigentlich ja nicht sprechen kann) in die Öffentlichkeit brachte. Es erschien auf Anregung des um Kunst-Publikationen überhaupt hochverdienten Verlegers *E. A. Seemann* in *Leipzig*, nachdem *A. Ortwein* in *Graz* (damals in *Nürnberg*) den Anfang mit einer Reihe vorzüglicher Aufnahmen aus der Stadt *Albrecht Dürers* und *Peter Vischers* gemacht hatte. Auf Architektur und Kunstgewerbe wurde gleichermassen Rücksicht genommen und man kann wohl sagen, dass dieses Werk neben dem *Lübkeschen*, in dem übrigens viele Daten dem ersten entnommen sind, als grundlegend betrachtet werden muss.

Die Kenntnisnahme von einer Unmasse schöner Dinge, die auf eigenem Boden gewachsen sind, beeinflusst durch Italiens gewaltige Entwicklung, veranlasste dann bekanntermassen einige mit grossen Hoffnungen gesegnete und bereits eine Wiederkehr des künstlerischen *Cinque-cento* witternde Enthusiasten, jenes Heraufbeschwören eines neuen »nationalen Stiles« in Scene zu setzen. Die Geschichte stand von Anfang an auf schwachen Beinen, da die Romantik, die in dunkeln, braungetäfelten Stuben wohnt, ursprünglich doch eigentlich noch an hundert andern Faktoren hing, als bloss an *Buzenscheiben* und vielfach recht unbequemen Möbeln, kurzum an den Dingen, welche der äusserlichen Erscheinung das Charakteristikum aufdrücken. *Dr. Georg Hirth* in *München* erschloss durch die ausserordentlich billige Ausgabe seines »Formenschatz der Renaissance« eine Fundgrube von Dingen, über deren kolossale Reichhaltigkeit selbst viele staunten, die der Sache selbst nichts weniger als fremd gegenüber gestanden haben. Es wurde damit eine ganz enorme Menge schöner, ja vielleicht unübertrefflicher Motive in die weitesten Kreise gebracht, so dass es wirklich den Anschein hatte, als wollte sich ein ungeahnter Aufschwung vorbereiten. *Hirth* hat sich durch jene Publikationen ganz wesentliche Verdienste um das Bekanntwerden alter Arbeiten in den weitesten Kreisen erworben, und seine Werke zählen unbedingt mit unter die litterarischen Marksteine der kurz andauernden Periode, die ihren Abschluss ungemein schnell fand durch ein allerwärts verspürtes Gefühl von Übersättigung. Nicht als ob man sich über die Feinheit der Empfindung bei den alten Meistern nicht immer noch freute und ihnen diejenige Hochachtung entgegenbrachte, die man stets verspürt wahrhaft guten, das Herz erwärmenden Leistungen gegenüber, nein, die stellenweise geistlose Kopiererei hat schliesslich, auch guten Originalen gegenüber, ein Gefühl von wohlfeilem Überflusse hervorgerufen; die *Dürer*, *Holbeins*, *Aldegrevers*, sie wurden einem bis zum Überdross vorgesetzt; keine Speisekarte, war sie auch inhaltlich noch so primitiv, konnte man mehr in die Hand nehmen, ohne nicht ein Stück aus dem Triumphzuge des Kaisers *Max* zu Gesicht zu bekommen, über dem Titel »Salat« irgend ein in Renaissance-Kostüm gekleidetes Liebespaar, über dem Titel »Kompott« womöglich eine heilige Familie, bei dem »Braten« irgend ein Bild aus der grossen oder kleinen Passion zu sehen, wobei dann seitlich der Liste aller dieser Gaumengenüsse möglicherweise die Randzeichnungen *Dürers* zu dem bekannten Gebetbuche figurirten. Dass solches Verwenden des besten Materials eine oft geradezu ekelregende Wirkung hervorbrachte, begreift jeder, der nur ein ganz klein wenig wirklichen Geschmacks besitzt. Ob die Befruchtung durch das nähere Bekanntwerden mit den alten Meistern dauernd ihre Nachwirkungen geltend machen wird, bleibt abzuwarten. Das moderne deutsche Kunstgewerbe, das unzweifelhaft viele, sehr viele schöne Dinge hervorbringt, ist vorerst, wie sein Name besagt, ein mit künstlichen Mitteln auferzogenes Kind. Damit ein wirklich blühendes Kunstgewerbe auf gesunder Basis sich entwickle, ist es vor allem notwendig, dass seine breite Unterlage, das Gewerbe überhaupt, gewisse Vorbedingungen erfülle, dass es selbst gesund, normal und solid geartet sei. Die Stadt, welcher in kunstgewerblicher Beziehung sehr oft jenes gewisse: »Sie marschirt an der Spitze« in lobender Weise zu teil wurde, entbehrt vielfach dieser Bedingnisse, denn die Handwerker, welche geschmackvoll für den Tagesgebrauch arbeiten und dies in reeller Weise thun, bilden nicht die Regel. Auch bekümmert sich das Volk in seinen breiteren Schichten bis hinauf in gewisse, man kann sagen hohe Kreise, durchaus nicht intensiv mit den Fragen des Geschmackes. So lange aber künstlerische Erscheinungen lediglich Eigentum der oberen Zehntausend sind, so lange ist die vielgebrauchte Redensart von der Popularität der Kunst und des Kunstgewerbes eitles Gerede, Schönfärberei. Wir Deutsche haben eine lange, lange Periode nationaler Geschmacklosigkeiten hinter uns. Aus diesem Zustande tritt man nicht von heute auf morgen in den eines intensiven, wahrhaften Kunstverständnisses über. Beweis dafür bilden jene Photographien und Reproduktionen moderner Meister, die, ohne gerade mit zum Besten oder auch nur zum Guten der modernen deutschen Kunst zu zählen, dennoch reissend abgehen, während wirklich schönen und guten Arbeiten gegenüber das Verständnis entweder gar nicht gesucht, und nur bei ganz wenigen thatsächlich angetroffen wird. Wir marschieren langsam, wir sind konservativ auch in Sachen, wo eine Wandlung der Überzeugung nur zum Vorteil gereichte. Diese etwas schwerfällige Art der Beweglichkeit schafft allerdings stramme Soldaten und diese sind ja auch vorerst unsere Hauptstärke, vielleicht auf Kosten der Ausbildung in rein menschlicher Hinsicht.

Mit dem Aufnehmen der alten Formen für das Kunsthandwerk vollzog sich gleichzeitig die allmähliche Einbürgerung derselben in der Architektur. Auch da machte sich vielfach ein gewisses Spielen, man möchte es oft beinahe ein Dilettieren nennen, mit diesen Dingen breit; man sah vielfach nicht der Sache Kern, sondern nur gewisse pikante Einzelheiten, die sogar in den meisten Fällen mehr durch ihre rein malerische Erscheinung wirkten, als durch die eigentliche architektonische Ausbildung. Es ist sicher, dass die neuangelegten Strassen unserer modernen Stadtteile fast durchweg ein internationales Gepräge tragen, das einer tödlichen Langeweile nämlich. Dass nun der Versuch gemacht wurde, diesem Umstande einigermaßen entgegen zu arbeiten, eine Fassade nicht nur als ein Geschöpf zu behandeln, das die Billigung der Baupolizei, sondern auch jene geschmacksgebildeter Menschen besitze, das war ein begrüssenswertes Bestreben; indessen trat sehr oft der Umstand zu Tage, dass man es bei solchen Fassaden nicht mit einer klar durchdachten Disposition zu thun habe, sondern mit einer Häufung zusammengewürfelter Details, die unter sich des inneren Zusammenhanges entbehren. Die alten Architekturen, welche als Vorbilder in ihren einzelnen Teilen benutzt wurden, zeigen indessen ein ganz anderes Bild. Erscheint auch manchmal das eine oder andere als willkürlich, man möchte sagen als Kaprice, so lagen hier doch in den meisten Fällen andere Motive zu Grund als diejenigen, die manchen Bauenden heute beim Komponieren einer Fassade leiten, denn in diesem Falle muss das Wort »Komposition« gar oft wörtlich als »Zusammensetzung« aufgefasst werden, nicht in dem Sinne einer logisch entwickelten Schöpfung, bei welcher das Detail als der letzte Schmuck der Gesamtanlage sich geltend macht. Jenes klar gegliederte, strenge, was die italienische Renaissance seit Bramante kennzeichnet, und was später manchmal bis an die Grenze klassizistischer Doktrin hinreicht, macht sich bei den frühen Bauten der deutschen Renaissance nicht geltend, weil sie auf ganz anderen Voraussetzungen fusste, weil ihr die Gotik noch überall beeinflussend zur Seite stand. Deutschland hatte keine klassischen Monumente, an deren grossem Gepräge die Baumeister hätten studieren können. Was an importierten, italienischen Keimen über die Alpen herüberkam, gedieh in eben demselben Massstabe beim weiteren Wachstum anders, wie eine Pflanze, die aus ihrem Original-Erdreich in ein neues versetzt wird, und da dann oft die eigentümlichsten Metamorphosen durchmacht. Der schon einmal genannte Augsburger Bau, der frühest nachweisbare auf deutschem Boden, trägt deutlich den Charakter direkter Beeinflussung an sich und ist von durchaus italienischem Gesamteindruck. Was aber ein, zwei, drei Decennien später an Renaissance-Bauten entstand, trägt deutlich den Stempel des Umgearbeiteten, den Bedürfnissen unseres Klimas Entsprechenden an sich, was zum Beispiel allein in Bezug auf die Stockwerkhöhen schon ganz wesentliche Differenzen ergibt. Dazu kam jenes Nachwirken der Gotik, die in Italien nie in dem Massstabe in Fleisch und Blut übergegangen war, als es diessseits der Alpen, in den Landen deutscher Zunge ebenso wie in Frankreich der Fall gewesen ist. Deswegen hat sie dort auch nie jene nachhaltige Wirkung entwickelt, die sich bei uns oft noch bis ins 17. Jahrhundert hinein geltend macht und erst mit dem ausgebildeten Barokko verschwindet. Die deutsche Renaissance muss daher von ganz anderen Gesichtspunkten aus aufgefasst werden als ihr südliches Original. Deshalb ist ihre Anwendung auf die Architektur unserer Zeit durchaus nicht so leicht zu nehmen, als es vielleicht scheint. Sie erfordert einen durchaus klar sehenden, künstlerisch durch und durch geschulten Blick, der nicht im entarteten der Form seine Originalität zu beweisen versucht.

Es wird Sache des Folgenden sein, die Eigentümlichkeiten zu beleuchten, welche mit der nordischen Entwicklung der Renaissanceformen Hand in Hand gingen, wie sich Neues und Altes mengte, bis sich schliesslich der wiederum von Italien aus eingeführte Klassizismus zur vollen Herrschaft erhob und jene Periode vorbereitete, die zwar eine Menge grosser und grossartiger Bauwerke entstehen liess, denselben aber fast alle lokale Färbung nahm und die etwas nüchterne Behandlung an ihre Stelle setzte, welche man gemeinhin mit dem Ausdruck »Zopfstil« bezeichnet und unter welcher jener zur Zeit Louis XVI. gäng und gäbe steif antikisierende Bau- und Dekorationstil zu verstehen ist, der recht eigentlich als Protest gegen das Schnörkelwesen des Rokoko aufgefasst werden kann. Für Deutschlands Renaissance sind die Bauten und Dekorationen des 16. und halben 17. Jahrhunderts charakteristisch. Was über diese Zeit hinausgeht, gehört zur Geschichte des ganz Europa erobernden, bald in Ausschweifungen sich ergebenden Barokko, in dessen weiterer Entwicklung zwar die Namen hochbedeutender deutscher Künstler, wie Pöppelmann, Fischer von Erlach, Schlüter glänzen, ohne dass indessen die von ihnen geschaffenen Monumental-Architekturen, deren Grösse und Bedeutung auf gleicher Stufe mit den bedeutendsten Erscheinungen anderer Nationen stehen, einen so ausgeprägt deutsch-nationalen Charakter tragen, wie es bei den früheren architektonischen Erscheinungen auf deutschem Boden der Fall ist. Aus dieser Zeit eine Reihe von charakteristischen Beispielen zu bieten und damit sowohl manches bisher nicht nach Verdienst gewürdigte Monument mit seinen Details mehr in den Vordergrund zu rücken, andererseits aber dem Archi-

tekten eine Reihe reich variierender Formen zu bieten, das war die Aufgabe der Blätter*, welche in bunter Folge eine Menge von Motiven bieten und damit eine schlagende Illustration bilden für die Mannigfaltigkeit, womit die frühe Zeit der deutschen Renaissance ihre Gebilde ausstattete. Dem genauen Beobachter wird es nicht entgehen, dass trotz scheinbar herrschender Willkür in der Gestaltung dennoch auch hier vielfach Gesetz und bestimmtes Verhältnis der einzelnen Teile zu einander festgehalten ist; nur äussert sich dies Bestreben nicht in dem Masse von greifbarer, schulmässiger Weise, wie es bei der, die konstruktive, man möchte sagen mathematische Seite in den Vordergrund stellenden Gotik einerseits, in der, strengerer Anschauung Ausdruck gebenden, italienischen Renaissance andererseits der Fall war. Beide haben indessen zusammengewirkt, und ihr gegenseitiges Verhältnis zu verstehen, ist die Grundbedingung zum Verständnis der deutschen Frührenaissance, die eine ausserordentlich kurze Lebensdauer hatte und sehr bald zu Ende ging, um so mehr, als die fortwährend von Italien her nachwirkenden Einflüsse dort bereits den Höhepunkt ihrer Entwicklung, wenn auch nicht überschritten, so doch mindestens erreicht hatten. Dass gotische Reminiscenzen bis weit, weit in die neue Phase der Stilgebahrung sich erhielten, wird im einzelnen an verschiedenen Beispielen klar.

Sei es gestattet, einen kleinen Rückblick auf die gegensätzlichen Strömungen der mittelalterlichen Baukunst und der Renaissance zu werfen. Ich citiere dabei die Worte meines verehrten Lehrers Gottfried Semper. Sie sind an Kürze und Charakteristik unübertroffen, und eitel wäre es, dasselbe in umständlicher Weise sagen zu wollen.

Es ist für den gotischen Baustil bezeichnend**, dass er weit weniger als jene antike Architektur der alten Basiliken, oder auch die erneuerte klassische Baukunst der Renaissance, die Ausschmückungen der heiligen Räume durch Einbaue begünstigt und seinerseits durch diese auch in keiner Weise gehoben wird. Der Grund liegt zum Teil darin, dass die horizontalbegrenzten Wände der Tapete dem emporstrebenden und spitzen Prinzip dieses Stiles nicht homogen sind; zudem will derselbe nichts von Bekleidung wissen, da sein Element eben das nackte Erscheinen der funktionierenden Teile ist, da er, wie der geharnischte Seekrebs, sein Knochengüst zur Schau tragen und es zugleich in seiner Thätigkeit hervortreten lassen soll. Auch bedarf dieser Stil zwischen sich und dem Menschen keines dritten Massstabes, da dieser für alle Teile und für das Ganze des gotischen Baues vom Menschen und seinen Verhältnissen entnommen ist, da er schon ein ausser dem Werke liegender ist, wohingegen der antike Baustil seinen Massstab in sich hat und nicht in Beziehung zu dem Menschen, sondern in Beziehung zu sich selbst und dem in ihm enthaltenen, durch ihn formell individualisierten Gedanken steht. Sein Massstab ist nicht der Fuss, sondern der Modulus, oder sonst irgend eine ihm selbst angehörende Einheit. Es bedarf also zwischen dem Monumente antiker Art und dem Menschen, der seinen Fuss hier nicht unmittelbar anzulegen vermag, einer dritten massgebenden bekannten Einheit, um das Harmonische, Absolute, das an sich weder gross noch klein ist, als relativ gross oder klein zu kennzeichnen. Semper drückt des weitern für den gotischen Stil das aus, was er als allein gültig, allerdings zur Gotik antipodisch sich verhaltend, als das einzig richtige Prinzip der Erscheinung charakterisiert, dass nämlich formale Kombinationen, welcher Art sie sein mögen, wenn nichts an ihnen auch nur den Gedanken an materielle Existenzfähigkeit und Dauer, also noch viel weniger den Zweifel an beide hervorruft, das Auge wenigstens in diesem Sinne am meisten beruhigt lassen. Die dekorative Anwendung von technisch struktiven Mitteln, wie verzierte Maueranker, Winkelbänder und ähnliches, mit welchen die Gotik geradezu verschwenderisch umging, ja mit welchen sie vielfach geradezu ornamentale Spielerei treibt, sind ihm deshalb durchaus unsympathische Beigaben der Architektur, weil sie ganz direkt daran erinnern, dass eine Mauer, eine Tafelung, ein Gestell und dergleichen zu ihrem Halte der Befestigung bedurften, mithin im höheren Sinne genommen unkonstruktiv oder doch wenigstens unmonumental wirken. Die Betonung, welche die Baukunst des Mittelalters auf das Konstruktive legt, ist bei alledem doch nicht konsequent durchgeführt, wie das Stoffverneinende in der antiken Baukunst, vielmehr zeigen sich auch hier Bestrebungen, das Stoffliche, Konstruktive nicht zu betonen, indem z. B. die zum Aufheben des Seitenschubes der Gewölbe nötigen Strebepfeiler so angebracht werden, dass ihre Thätigkeit

* Die Zeichnungen rühren samt und sonders aus dem Atelier von *Lambert & Stahl* in *Stuttgart* her und lassen in Bezug auf Klarheit und Schärfe, sowie auf künstlerische Ausführung wohl kaum etwas zu wünschen übrig. Auch der grössere Teil der Aufnahmen wurde von den obengenannten Herren gemacht; einzelnes, z. B. die Aufnahmen vom Palaste Porzia in Spittal, dem Pfaunderschen Hause in Brixen (nicht Bozen, wie irrthümlicherweise auf dem Blatte 26 steht) rühren von *H. E. v. Berlepsch* in *München* her, weiter das Rathaus von Ensisheim (Blatt 20 und 21) von Herrn Architekt *Winkler* in *Colmar*, Blatt 94, Hof in Innsbruck, von Herrn Architekt *Alphon Mayer* daselbst, und schliesslich Blatt 91 (Dachfenster) von Herrn Professor *Steindorf* in *Nürnberg*.

** *Semper*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I. S. 320 ff.

von innen gesehen nicht wahrnehmbar ist. Resümiert wird diese Anschauung in dem Ausspruche, dass es völlig unrichtig sei, die architektonische Formenwelt als lediglich aus konstruktiven Bedingungen hervorgegangen anzuschauen, sowie sie nach solchem Prinzip weiter entwickeln zu wollen, da doch der Stoff in erster Linie der Idee dienstbar und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letzteren in der Erscheinungswelt allein massgebend sei. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen; allein es ist nicht absolut notwendig, dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete. (Stil 1, XV.) Die Renaissance, als die Weiterentwicklung antiker Anschauungen und Formen, ist ihm die höchste bisher dagewesene Äusserung baulicher Grundsätze, und es mögen daher, um dem Bilde einen Abschluss zu geben, auch seine hierauf bezüglichen Worte an dieser Stelle wiederholt sein. Er sagt (Stil 1, 513): Auf diese verweise ich auch bezüglich derjenigen Architektur, die wir unter dem Namen des Renaissancestiles begreifen und die, wie eigentlich alle andern Architekturen seit der antiken Zeit, die gotische nicht ausgeschlossen, in der Idee der Architekten eine Wiederherstellung der alten Kunst war, während diese doch nur einzelnes, und zwar ohne Kritik, aus der Antike entlehnten, aber, von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste beseelt, Neues, Nieerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten. Die Renaissance hat den Irrtum, die antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verdaut und verarbeitet, dass aus dieser Auffassung eine im hohen Grade selbstberechtigte Kunst hervorging. Jene monochromen Neuerer des Cinquecento, welche die durch Tradition erhaltene, aber an den Überresten der hervorgegrabenen Antiken verschwundene Vielfarbigkeit der Skulptur und Architektur als barbarisch und gotisch verwarfen, waren zu sehr Künstler, als dass sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen. Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Kontraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen. So verfielen sie in eine Richtung, die endlich mit dem Risalit und Schnörkelwesen und mit borrominischer Koloratur in den Formen endigte. Zwischen diesem Extreme und dem wegen Mangel an Koloratur etwas mageren und kalten bramantesken Stile liegt für alle bildenden und technischen Künste diejenige Kunstperiode, die neben der des Phidias alleinig als vom Barbarentume ganz emanzipiert zu betrachten ist.

Der Standpunkt objektiver Beherrschung der drei (oder vier) Ordnungen, ihrer symbolischen Verwertung bei bestimmter hervortretendem Streben nach Charakteristik und individuellem Ausdrucke in der Baukunst konnte erst nach dem Erlöschen ihrer historischen und subjektiv-typischen Geltung gewonnen werden; hierin den drei Tongeschlechtern der alten Musik vergleichbar, deren Unterschiede ebenfalls ursprünglich nur volkstümlichen Verschiedenheiten entsprachen und daraus hervorgingen.

Dieser allerbedeutsamste Wendepunkt in der Architekturgeschichte bereitet sich schon vor in der makedonischen Zeit, trifft noch genauer mit der Befestigung der römischen Weltherrschaft zusammen; aber zu vollster Objektivität und Freiheit in der symbolischen Verwertung der durch den Hellenismus gereinigten urältesten Typen erhebt sich erst, nach langem Winterschlaf, die neuerwachte alte Kunst. Dieser Umstand trägt ein Wesentliches dazu bei, die grossartige Überlegenheit der Renaissancekunst zu erklären, welche sie über alles Vorherdagewesene, mit Einschluss sogar der höchsten Kunst der Griechen, stellt. Dennoch hat sie nicht das Ziel, sondern wohl erst kaum die Hälfte ihrer Entwicklungsbahn erreicht, auf der sie, durch die Ungunst des modernen Zeitgeistes, von ihrer makrokosmischen Schwesterkunst, der Musik, überholt und in trostloser Entfernung zurückgelassen wurde.

Schauen wir nun des näheren zu, wie sich die Entwicklung der Renaissance in Deutschland gestaltete, in welchem Verhältnisse sie zu Italien stand, andererseits aber sich zur Gotik parallel oder gegnerisch verhielt.

Zunächst verdient es wohl betont zu werden, dass nicht Bilder von deutschen Meistern es sind, welche zuerst ausgesprochenermassen in ihren architektonischen Beigaben (von einer Auffassung, welche auch die Figuren in freierer, grösserer Weise hätte erscheinen lassen, kann noch nicht die Rede sein, das zeigen der Sebastiansaltar von Holbein d. ält. in der k. Pinakothek zu München, Burgkmaiers Bilder in der k. Galerie zu Augsburg etc. etc.) Formen des aus Italien importierten neuen Stiles zeigen. Es sind vielmehr Goldschmiedewerke, ein Umstand, der um so eigentümlicher wirkt, als gerade im Kunsthandwerk die Formen der gotischen Architektur sich ungemein fest eingemistet hatten, so dass es recht eigentlich kein frei für sich bestehendes und schaffendes Kunstgewerbe mehr gab. Überall Fischblasen, Spitzbogen, Strebepfeiler, Fialen und Rosetten. Aus jedem Schrein ward ein gotisch Haus mit Giebeldach gemacht und die Becher, Instrumente, die zur praktischen Handhabung doch in erster Linie bequem, ohne allzuviel hervorstehenden Zierat sein müssen, wurden

zu Ritterburgen mit Mauern und Zinnen, oder es schlang sich um Fuss und Kuppel ein an sich graziöses, in tausend Ranken und Blätter aufgelöstes vegetabilisches Ornament, an dem sich allerdings der Meister ausserordentlich tüchtiges Können im besten Lichte zeigte.

Die Augsburger Kreisausstellung des Jahres 1886 förderte innerhalb ihrer einzig schönen »Abteilung für alte Kunst«, welche einen Abglanz, einen Begriff von dem soliden Reichtum der alten Reichsstadt in früheren Jahrhunderten gab, manches Kunstwerk zu Tage, das der Öffentlichkeit sonst nur schwer oder gar nicht zugänglich ist. Unter diesen Kostbarkeiten figurierte, ein wahres *morceau de resistance*, ein silbernes Flügelaltärchen, bezeichnet mit Namen und Jahreszahl. *Georg Seld*, ein Augsburger Goldschmiedmeister, hat dasselbe im Jahre 1492 gefertigt (Abbildung im »Kunstgewerbeblatt« Jahrgang 3, Heft 1, Seite 9 und 10). Es bekundet sowohl in den Lunetten des Mittelfeldes wie auch der Flügel, sowie in der Architektur klar und deutlich eine Auffassung von Figuren und Ornament, die sich total von der Gotik abgewendet hat. Des weiteren zeigten die Umrahmung eines Sudariums (Abbildung ebendasselbst) und jene eines Stückes Stoff, angeblich vom Gewande des heil. Petrus, ersteres vom Jahre 1506, das andere von 1507 datiert, ebenfalls Gravierungen und Niello-Arbeiten, die mit gotischen Formen nichts mehr zu schaffen haben. Seld hat selbst verschiedene Reisen nach Italien gemacht, und da er offenbar ein Künstler von echtem Schrot und Korn war, konnten die Kunsterscheinungen des südlichen Landes an ihm nicht so spurlos vorübergehen, wie dies bei andern deutschen Reisenden, gebildeten Menschen, derselben Zeit der Fall gewesen ist. Wenn man annimmt, dass Samuel Kiechel, ein geborener Ulmer, eine fünfjährige Reise durch Deutschland, England und Italien machte, ohne gelegentlich des letzteren Landes auch nur mit einem Worte jener Werke zu erwähnen, welche von den Heroen des Cinquecento herstammten, wenn man bedenkt, dass selbst ein gescheiter Mann wie Martin Luther Rom durchwandert, ohne der Sixtina auch nur mit einem Worte zu erwähnen, so kann man sich füglich nicht wundern, dass andere Reisende derselben Nation, von den ungebildeten, durch eine brutale Roheit sich auszeichnenden Adelligen gar nicht zu sprechen, an diesen Dingen ohne Eindruck vorübergingen. Handelsbeziehungen bestanden schon lange zwischen Deutschland und Italien und andererseits vollzog sich, was die Renaissance an geistigen und sichtbaren Umwälzungen mit sich brachte, schon lange genug, so dass eine Beeinflussung des deutschen Südens wenigstens hätte vor sich gehen können, vorausgesetzt, dass eben der Verkehr mit Italien von Leuten geführt wurde, die etwas mehr verstanden, als die angekommenen oder weggesandten Warenballen zu buchen. Im bürgerlichen Element Deutschlands aus jener Zeit steckte einzig und allein das Zeug zu gedeihlicher Entwicklung; man muss auch eine Familie, die von ganz bedeutsamem Einflusse auf den Gang der Dinge in künstlerischer Beziehung war, zu dieser Zeit noch in die Reihe der reichen, ihre Wohlhabenheit durch grossen häuslichen Prunk zeigenden Bürger zählen, die Fugger von Augsburg. Fürsten und Adel wetteiferten in allen Dingen, nur nicht in denen des Geschmackes und wahrer Bildung — sie zeigen fast durchschnittlich die Physiognomie des Säufers und brutalen Rossebändigers. Ulrich von Hutten und Herzog Julius von Braunschweig sind ganz vereinzelte Erscheinungen. Hier liegt einer jener Fundamentalunterschiede zwischen Italien und Deutschland, einer jener Unterschiede, der auch in Sachen der Kunst vorerst die deutschen Bestrebungen in ganz andere Bahnen leitete, als diejenigen es waren, innerhalb deren sich die von den Grossen getragene und in aristokratischen Kreisen heimische italienische Kunst bewegte. Jenes geflügelte Wort, das noch heutzutage oft eine treffende Anwendung finden kann: »Infolge hohen Adels des Lesens und Schreibens unkundig«, traf für die sogenannten höheren Gesellschaftsklassen Deutschlands in jener Zeit nur zu häufig wörtlich zu. Allen Zeitberichten zufolge geht man durchaus nicht fehl, wenn man nicht einzelne, sondern was im grossen Ganzen die ritterliche Gesellschaft von dazumal ausmachte, als eine Rotte von Rauf- und Saufbolden der unglaublichsten Art bezeichnet, denen die Verkommenheit, die niedrige Bildungsstufe, auf welchem das weibliche Geschlecht stand, vollständig ebenbürtig war. Die Zimmerische Chronik ist neben allem übrigen Schätzenswerten, was sie enthält, ein Spiegel der Zeit, in dem die Unflätereier der höheren Gesellschaftsklassen einen hervorragenden Rang einnimmt, wie denn auch an weiteren Berichterstatterern nach dieser Seite hin kein Mangel ist. Ob die Enthusiasten für das ritterliche Deutschtum hier vielleicht ihre Ideale suchen, jene Ideale, wo alle Mannestugenden ohne Unterschied vertreten sind! Das sind die liebewinselnden Edelknaben, Knappen und Edelleute, welche in der Malerei der vergangenen letzten anderthalb Decennien unseres Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielten, so dass man beinahe als ein ungebildeter Mensch gelten konnte, wenn man an den »Gretchen-Kostümen« keinen Gefallen fand! Die Verhältnisse liegen noch heute vielfach so wie damals: der Bürgerstand ist nicht allein in allererster Linie das staatlich erhaltende Element geblieben, er ist es auch, der die Kunst am Leben erhält; der Ausdruck des 16. Jahrhunderts in Bezug auf die deutsche Renaissance muss als ein durchaus bürgerlicher bezeichnet werden. Wenn man vom Schloss-

baue zu Heidelberg, einem ganz als Ausnahme zählenden baulichen Individuum jener Zeit absieht, so bleibt an wirklich gross konzipierten Anlagen dieser Art für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht recht viel übrig. Das war einer späteren Periode vorbehalten, die in Deutschland mit demselben Masse von höfischer Prunkentfaltung und Liederlichkeit sich breit machte wie anderswo, dabei aber eine oft schlechte Kopie des französischen Originals war. Eine etwas gemilderte Lebensweise, bei der übrigens auch noch lange Zeit hindurch die Gurgel ihre Rechnung fand und wo auch nicht über Nacht lauter Adelige zu Gelehrten oder wenigstens zu Gelehrigen wurden, brachte die Reformation mit sich, die in eben demselben Masse läuternd auf diese Gesellschaftsschichten wirkte, als sie in Bezug auf die künstlerische Weiterentwicklung manchen Hemmschub in den Weg der Kunst legte. Zur Zeit aber, wo sich in Deutschland die neuen Formen eigentlich einbürgerten, kommen wie gesagt fast ausschliesslich nur die Städte, das Bürgertum in Betracht. Diesem Umstande ist es wohl auch zuzuschreiben, dass nicht gar viele Namen von Architekten jener Zeit auf unsere Tage gekommen sind. Ihre Aufgaben, wenn auch im einzelnen gut und schön gelöst, hatten doch die weittragende Bedeutung nicht, wie die grossen, fürstlich ausgestatteten Bauten transalpiner Länder. Von einem allgemeinen Eintritt grösserer Aufgaben der Architektur, wobei die neue Art in durchschlagender Weise zur Anwendung kam, kann vor der Mitte des 16. Jahrhunderts nicht die Rede sein. Indessen ist, was aus früherer Zeit stammt, in den meisten Fällen ausserordentlich interessant durch die originelle Art der Formenbildung, die sich kundgibt. Es braucht in dieser Hinsicht wohl nur an ein Werk erinnert zu werden, das, obwohl an sich keine Architektur von grossen Dimensionen, dennoch durch und durch architektonisch gedacht ist und in seinen Frührenaissance-Details das Herrlichste birgt, was in dieser Hinsicht überhaupt bei uns zu finden ist. Die Durchbildung der Figuren ebenso wie der dekorativen Einzelheiten, verrät in keiner Weise den auf seinem Wege noch Tastenden, vielmehr zeigt sich dabei schon eine Meisterschaft, ein Durchdrungensein vom Geiste der neuen Richtung, wie es nur durch ganz intimes Bekanntsein mit ihrem Streben sich äussern konnte. Es ist das von 1508—1519 entstandene, im System des Aufbaues noch durchaus gotische Sebaldusgrab zu Nürnberg.

Zuvor war von einem Augsburger Meister, Georg Seld, die Rede, welcher schon am Ende des 15. Jahrhunderts klar ausgeprägte Renaissanceformen anwendete. Nun folgen, wenigstens in dekorativem Sinne, einige Maler, so vor allem sein engerer Landsmann Burgkmaier, der sich vom gotischen Einflusse so stark wie möglich zu emanzipieren versucht, und zwar direkt mittels der Einflüsse, die sich in Augsburg durch den regen Handel mit Italien fühlbar machten. Mehr als sonst irgendwo in Deutschland war hier der Boden dafür geeignet, fremden Samen aufzunehmen, zum Keimen, zur Blüte zu bringen, und obschon es vielleicht etwas gewagt wäre zu sagen, Augsburg habe den Anstoss zu der Stillbewegung gegeben, so ist es doch immerhin eine Thatsache von Belang, dass auf dem Gebiete der Kleinkunst, der Malerei und der Architektur gerade diese Stadt die bisher ältesten Specimina der Renaissance auf deutschem Boden aufzuweisen hat. Daran ist ganz direkt ein ganz bestimmtes Haus, ein bestimmter Name beteiligt, jener der schon einmal genannten Fuggerei. Reichtum, gepaart mit Geschmack, das waren die beiden Grundbedingungen, an deren Hand sich eine gedeihliche Entwicklung neuerer künstlerischer Elemente erwarten liess. Sie trafen beide bei den Fuggerei in einem Masse zu, wie es vielleicht nicht bei vielen Zeitgenossen diesseits der Alpen der Fall gewesen ist. Zeitgenössische Quellen berichten darüber in geradezu entzückter Weise, so z. B. Beatus Rhenanus ums Jahr 1531: »Welch eine Pracht ist nicht in Anton Fuggerei Haus; es ist an den meisten Orten gewölbt und mit marmornen Säulen unterstützt. Was soll ich von den weitläufigen und zierlichen Zimmern, den Stuben, den Sälen und dem Kabinette des Herrn selbst sagen, welches sowohl wegen des vergoldeten Gebälks als der übrigen Zieraten und der nicht gemeinen Zierlichkeit seines Bettes das allerschönste ist. Es stösst daran eine dem heil. Sebastian geweihte Kapelle mit Stühlen, die aus dem kostbarsten Holze sehr künstlich gemacht sind. Alles aber zieren vortreffliche Malereien innen und aussen. Raymund Fuggerei Haus ist gleichfalls köstlich und hat auf allen Seiten die angenehmste Aussicht in Gärten. Was erzeugt Italien für Pflanzen, die nicht darin anzutreffen wären, was findet man darin für Lusthäuser, Blumenbeete, Bäume, Springbrunnen, die mit Erzbildern der Götter (!) geziert sind! Was für ein prächtiges Bad ist in diesem Teile des Hauses! Mir gefielen die königlich französischen Gärten zu Blois und Tours nicht so gut. Nachdem wir ins Haus hinaufgegangen, beobachteten wir sehr breite Stuben, weitläufige Säle und Zimmer, die mit Kaminen (nach italienischem Muster offenbar, denn sonst wäre wohl der Ausdruck »Ofen« gebraucht worden), aber auf sehr zierliche Weise, versehen waren. Alle Thüren gehen auf einander (d. h. sie liegen in gleicher Achse, auch ein Einfluss der italienischen Grundrissbildung) bis in die Mitte des Hauses, so dass man immer von einem Zimmer ins andere kommt. Hier sahen wir die trefflichsten Gemälde. Jedoch noch mehr rührten uns, nachdem wir ins obere Stockwerk gekommen waren, so

viele und grosse Denkmale des Altertums (!), dass ich glaube, man wird in Italien selbst nicht mehrere bei einem Manne finden. In einem Zimmer die echnen und gegössenen Bilder und die Münzen, im andern die steinernen, einige von kolossaler Grösse. Man erzählte uns, diese Denkmale des Altertums seien fast aus allen Teilen der Welt, vornehmlich aus Griechenland und Sizilien, mit grossem Kostenaufwand zusammengebracht. Raymund selbst ist kein ungelehrter Herr, von edler Seele etc. etc.

Dieselben Fugger nun waren es, welche den Anstoss zum ersten Bauwerke mit konsequenter Anwendung der neuen Stillformen auf deutschem Boden gaben. Ihre Stellung als die bedeutendste Familie des deutschen Südens, zu der sie sich bekanntermassen durch eigene Kraft und Arbeit emporgeschwungen hatten, gab ihnen die Mittel an die Hand, einem wahren und edlen Kunstbedürfnisse nach allen Seiten Ausdruck zu verleihen. Sie sammelten nicht allein, sie bauten auch. Dass auf neu entstehende Werke der Architektur auch jener edle Geschmack seine Reflexe werfen musste, der sich bei Ausschmückung der Innenräume, bei Anhäufung der kostbarsten Altertümer kundgab, liegt klar auf der Hand. Paul von Stettens Chronik der Stadt Augsburg gibt darüber genügenden Aufschluss. Nicht bloss Deutsche, auch Ausländer werden von den Fuggern nach Augsburg berufen, um in ihrem Dienste zu arbeiten, die ausgeführten Arbeiten aber als Muster für die Einheimischen hinzustellen. Die gäng und gäbe Redensart der Zeit, womit Dinge, nach italienischer Art gebildet, bezeichnet wurden, ist zu charakteristisch, als dass man sie übergehen könnte. Es ist da stets von der »welschen Manier« die Rede, ein Ausdruck, der sich bis zum Ende des Jahrhunderts hielt. Der Ausgangspunkt dieser »welschen Maniers« war keine andere italienische Stadt als Venedig. Zwischen der Lagunenrepublik und der deutschen Reichsstadt bestanden sehr nahe Beziehungen. Dafür spricht der *Fondaco dei Tedeschi*, in welchem die Fugger zum Gegensatze der übrigen deutschen Kaufleute zwei Gewölbe besassen, während ihre Landsleute deren nur je eines innehatten. 1505 brannte der Fondaco nieder; im folgenden Jahre wurde er neu erbaut und zwar, wie aus Thausings hierauf bezüglichen Studien in seinem »Leben Albrecht Dürers« hervorgeht, durch einen deutschen Meister *Hieronymus*. Dürer machte damals seine zweite italienische Reise. Der neue Fondaco nun, dessen Herstellung auf Ansuchen der deutschen Kaufleute einem ihrer Landsleute übertragen wurde, zeigt in solchem Grade italienisches Gepräge, dass der Baumeister, falls er wirklich ein Deutscher, oder wie Thausing, allerdings durchaus ohne triftigen Grund, speziell annimmt, ein Augsburger gewesen ist, jedenfalls schon geraume Zeit sich mit dem Wesen der italienischen Renaissance befreundet gemacht, ihre Art auf das genaueste gekannt haben muss. Vom Jahre 1509 sodann existiert eine lateinische Stiftungsurkunde*, Augsburg den 7. April datiert, wonach zwischen dem Prior des Karmeliterklosters bei St. Anna, Provinzial *Johann Fortis* und Herrn *Jacob Fugger* ein Abkommen getroffen wird, dahin gehend, dass der letztgenannte in besagter Kirche ein Erbbegräbnis in Form einer Kapelle zu erbauen ermächtigt wird. Im Jahre 1512 stand das ganze Werk mit seinem reichen Marmor-schmucke vollendet da und hat glücklicherweise die seitherigen Restaurierungsversuche überdauert, ohne im wesentlichen dabei Schaden zu nehmen, wie gar so viele andere Bauten, die vom wuchernden Schnörkelwesen des 18. Jahrhunderts und seinen alles überkleisternden Stuccateuren nicht verschont blieben. Die Beziehungen nun zwischen dem Fondaco de' Tedeschi zu Venedig und der Fuggerschen Grabkapelle zu Augsburg sind, was die Formgebung betrifft, so intimer Natur, dass der Schluss ein sehr nabeliegender ist, jener Meister Hieronymus habe nach Vollendung des Baues zu Venedig die obengenannte Arbeit, das Fuggersche Familienbegräbnis zu Augsburg, übernommen. Das Fuggersche Familienarchiv entbehrt der Akten und Rechnungen aus jener Zeit vollständig, mithin bilden nur Wahrscheinlichkeiten den Grund zu der obigen Voraussetzung.

Der Grundriss der genannten Kapelle ist quadratisch, zeigt drei mächtige Wandgurtbogen und einen vierten offenen Bogen von gleichen Verhältnissen nach dem Hauptschiffe der Klosterkirche. Über dem kräftigen Hauptgesimse wiederholt sich dasselbe Motiv der Wandbogen und zwischen diesen steigen die Diagonalen des grossen, den ganzen Raum überdeckenden Kreuzgewölbes auf, das als einziger nicht ganz homogener Bestandteil eine spätgotische Rippeneinteilung zeigt. Doch geht gerade aus dieser, welche im Grundrisse die Form einer vierblättrigen Rose zeigt, hervor, dass dem Architekten diese Lösung etwas durchaus Bekanntes, nicht ausserhalb seiner Sphäre Liegendes war, wogegen andererseits das quadratische Verhältnis des Raumes, d. h. das Verhältnis der Seiten des quadratischen Grundrisses zu der Höhe des Kämpfers das von 1 : 1 ist, mithin also der Beweis vorliegt, dass man es hier mit einem Renaissancisten vom reinsten Wasser zu thun hat. Das Gleiche verrät sich

* Die hier aufgeführten Daten entstammen der Arbeit von Professor *Weinbrenner* in *Karlsruhe*: Die Fuggersche Grabkapelle bei St. Anna zu Augsburg; Aufnahmen von Schülern der Grossherzogl. Technischen Hochschule zu Karlsruhe, Jahrg. 1884, Heft 1. Das Verdienst des genannten Autors ist es, genanntes Monument in allen Teilen publiziert und zum erstenmal seine wichtige Stellung als ältestes Architekturstück der Renaissance in Deutschland dargelegt zu haben.

in der Anlage und Verteilung der wenigen Fenster, welche von hoch oben ein einheitliches, gleichmässiges und starkes Licht herabsenden. Die Architektur in ihren einzelnen Gliedern zeigt bis auf einige stark gehöhlte und unterschrittene Profile der Wandgurtbogen und Fenstergewände durchaus den Charakter der »welschen Manier«. In noch viel erhöhterem Massstabe aber ist dies der Fall bei den prachtvollen Epitaphien, an denen strenge Linienführung ebensowohl wie manchmal gewisse Naivetäten und Unbeholfenheiten im Figürlichen bezeichnend wirken. Was sie jedoch ebenso wie die umgebende Architektur zu wahren Renaissancearbeiten macht, das ist der ausgeprägte Steinstil daran, im Gegensatz zu den gotischen Skulpturen, die, mochten sie auch in anderem Materiale ausgeführt sein, dennoch durchaus den Stempel der Holzbildhauerei tragen. Diese Skulpturen glaubt Weinbrenner zweifelsohne als in einem der Ateliers von Lombardi, Leopardi oder Bregni entstanden annehmen zu sollen. Der zur Wandverkleidung benutzte Marmor ist italienischen oder wenigstens welschtirolischen Ursprunges. Dass auch dieser in Form bereits bearbeiteter Werkstücke über die Alpen kam, ist wohl schwerlich anzunehmen. Freilich mögen Augsburger Steinmetzen, deren Arbeiten überhaupt nicht von Belang sind, weil die Gegend dort ringsum steinarm ist*, vielleicht gar nicht mit Hand angelegt haben bei Ausführung der einzelnen Stücke. Die Teilnahme fremder Handwerker ist somit sehr wahrscheinlich.

Eng an dieses Erstlingswerk der neuen Stilrichtung in Deutschland schliesst sich sodann eine weitere Anlage, ebenfalls in Augsburg befindlich und gleicherweise durch einen Fugger geschaffen**. Als Mittelglied zwischen beiden wäre vielleicht eine Hausfassade vis-à-vis der St. Annakirche zu nennen, die von Burgkmair bemalt, in den plastischen Architekturformen ein Gemisch von Gotik und Renaissance aufweist, wie man ähnlichen Beispielen noch in viel späterer Zeit, in Nürnberg noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts begegnet: gotische Profile an der Hausthüre, Erker, unten mit Renaissancegliederung, oben mit gotischen Zinnen versehen. Die Wandmalereien indessen zeigen durchweg nur Renaissanceformen. Datiert ist das Ganze 1514. Indessen ist dies Stück für die Architekturgeschichte nicht von so wesentlichem Belang als für die der Malerei. Der zuvor genannte Hof, welcher in der Architektur ebenso konsequent Renaissanceformen zeigt, als es bei der Malerei der Fall ist, ja erstere vielleicht in typischer Form gibt, ist innerhalb des Fuggerhauses, eines ungemein grossen Gebäudekomplexes gelegen, und wird der »italienische« oder der »Damenhof« genannt. Im Parterre zieht sich auf drei Seiten ein offener Gang mit toscanischen Säulen und ungleich hohen Archivolten, innen mit Flachdecke hin. Darüber kommt ein breiter gemalter Figurenfries, der als Füllung einer Brüstung gedacht ist, die sich unter den Fenstern des ersten Stockes hinzieht. Diese Fenster, selbst ohne plastische Umrahmung, stehen über den Interkolumnien des Erdgeschosses und sind miteinander durch gemalte Archivolten verbunden, über die sich dann oben das plastische Dachgesimse zieht. Über diesem erhebt sich weiter eine Galerie mit toscanischen Zwergsäulchen; die interpunktierenden Postamente dabei korrespondieren mit den Bogen und Fensternitten des ersten Geschosses. Die bereits erwähnten Bogen zwischen diesen Fenstern sind als offene Loggien gedacht, in denen allerlei Figuren im Kostüme des 16. Jahrhunderts sich bewegen. Das Ganze hat noch heute, trotz seiner etwas weit vorgeschrittenen Zerfallenheit, etwas angenehmes Berührendes in der Erscheinung. Die Idee und Anordnung ist durchaus italienisch, die Ausführung allerdings hält nicht immer Schritt damit, denn man merkt in der Malerei sowohl (die ja natürlich nicht vom Architekten ausgeführt wurde), als auch in der Behandlung der Profile (die ziemlich steil und ohne feinere Gliederung sind) noch nicht jene Sattelfestigkeit, jenes freie Umspringen mit den Formen heraus, wie es z. B. an den nicht viel später entstandenen Fassadenmalereien Holbeins d. j. geradezu auffallend ist. Die bekrönende Zwergsäulengalerie über dem Hauptgesimse ist die gleiche wie an der Orgeltribüne der Fuggerschen Grabkapelle bei St. Anna.

Es ist gewiss charakteristisch, dass diese beiden Baudenkmale in Augsburg, deren Entstehungszeit wie gesagt mit der ersten Kindheit der Renaissance in Deutschland zusammenfällt, ganz und gar die italienische Anschauungsweise offenbaren, von deutschem Wesen nichts als etwa hie und da im Detail eine gewisse Unbehilflichkeit haben; man könnte füglich annehmen, dass solche Vorbilder in einer reichen, mächtigen und fortwährend unter italienischen Einflüssen stehenden Stadt wie Augsburg eine Reihe von weiteren Arbeiten gleicher oder wenigstens ähnlicher Art hervorgerufen hätte. Dem ist allem Anscheine nach nicht so; verdient auch Augsburg die Bezeichnung einer Renaissancestadt par excellence, so wie Nürnberg seiner gotischen, Regensburg

* Aus diesem Umstande erklärt sich die grosse Zahl bemalter Fassaden, die Augsburg besass. (Hierüber siehe *A. Buff*, Augsburger Fassadenmalereien. Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, S. 58 ff.)

** Hierüber siehe den Aufsatz von Prof. Dr. *Fr. v. Reber*, Nord und Süd, 1883, S. 102, sowie Dr. *Jul. Gröschel*, Die ersten Renaissancebauten Deutschlands; Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, S. 240 ff. Abbildungen davon in: Entwürfe und Aufnahmen des Akademischen Architektenvereins München, 1885, Heft 13, sowie in dem Augsburger Album desselben Vereins, Blatt 11.

seiner romanischen Monumente wegen mit Recht berühmt sind, so gilt diese Bezeichnung erst für jenes Augsburg, das in seinen Architekturen vom Ende des 16. und im 17. Jahrhundert voll und ganz den Einfluss der italienischen Theoretiker aufgenommen hatte und in einem Meister wie Elias Holl zwar dem welschen Einfluss auf die Formgebung Thür und Thor öffnete, dabei aber doch in gewissem Sinne eine den lokalen Bedürfnissen entsprechende Ausbildung verlangte. Dass diese in der Anwendung rein italienischer Anlagen für unsere nordischen Verhältnisse nicht enthalten sein, daher auch nicht ohne Übersetzung aufgenommen werden konnte, liegt klar auf der Hand. Es kommen wohl aus späterer Zeit Beispiele rein italienischer Anlagen, auch was den Grundriss anbetrifft, vor, so der *Rittersche Palast* in *Luzern*, das *Schloss Porzia* in *Spittal a. Drau*, das *Belvedere* und *Palais Waldstein* in *Prag*, die *Residenz* zu *Landsbut*, das *Schloss* zu *Celle*; indessen hat man es da dann auch mit italienischen Baumeistern zu thun. Der erstere wurde von *Lynzo Molschone* aus *Pergine* bei *Trient* 1557 erbaut*, beim zweiten ist zwar kein Name erhalten, indessen überzeugt der Augenschein von der Richtigkeit des Gesagten (siehe Blatt 10 und 11, näheres in *Lübkes Geschichte der deutschen Renaissance*, 2. Aufl. II, 75 ff.); der drittgenannte herrliche Bau, 1536 begonnen, wurde nach den Entwürfen von *Paolo della Stella* ausgeführt, das *Palais Waldstein* von *Giovanni Marini* aus Mailand (allerdings erst 1629); an der 1536 begonnenen Residenz der bayrischen Herzöge war eine ganze Kolonie von Italienern beschäftigt: *Antonelli*, *Bartolommeo*, *Francesco*, *Benedetto*, *Samarina*, *Zemin* etc. etc.; das letztgenannte aber, um damit die Reihe charakteristischer Beispiele zu schliessen, wurde von *Giacomo Bolognese* ausgeführt. Vereinzelt stehen frühe Leistungen wie der des *Otto-Heinrichsbau* (1556—59) zu *Heidelberg*, die späteren Teile des *Rathauses* zu *Görlitz* von *Wendel Roskopf* (1534), die überaus feine Fassade eines Privathauses in ebenderselben Stadt; der *Schlosshof* zu *Dresden*, 1549 bis 1550 von *Hans Debn*, den *Rothfelsen*. Die eigentlich monumentale Gestaltung der deutschen Renaissance, wo das architektonische Gerüst mehr und mehr den stark hervortretenden ornamentalen Schmuck verliert, dieser dagegen sich hauptsächlich auf den Hof, die Interieurs konzentriert, beginnt erst mit dem Ende des 16., mit voller Kraft aber im Anfange des 17. Jahrhunderts; eine Reihe von Bauten, die zwar auf italienischen Einflüssen basierend, doch eine eigene Sprache sprechen und das in kraftvoller Weise thun, lässt sich erst seit dieser Zeit nachweisen; von da ab sind es auch zumeist deutsche Baumeister, welche die Arbeiten entwerfen und durchführen, so z. B. das *Rathaus* zu *Nürnberg*, 1613—1629 erbaut von *Eucharis Karl Holzschuber*; die *Residenz* zu *München*, unter *Peter Candios* Leitung 1600—1616 ausgeführt von den Meistern *Heinrich Schön* und *Hans Reifstühl*; das *Rathaus* zu *Augsburg*, von *Elias Holl* 1614—1620; das *Rathaus* zu *Rothenburg a. d. Tauber*, seit 1572 von *Meister Wolf* von *Nürnberg* umgebaut; das *Schloss* zu *Aschaffenburg*, seit 1605 als Residenz des Erzbischofs von *Mainz* erbaut von *Georg Riedinger* von *Strassburg*; die *Universität* und *Universitätskirche* zu *Würzburg*, seit 1587 von *A. Kal* und *W. Beringer* erbaut; das durch Feuer zerstörte *Juliuspital* daselbst, von *Kunz Müller* und *Kaspar Reumann*; das *Rathaus* zu *Bremen* von *Lüder von Benheim*, seit 1612; das *Rathaus* (d. h. dessen Vorbau) zu *Lübeck*, seit 1570; das *Schloss* zu *Güstrow*, seit 1589; das *»Hobe Thor«* zu *Danzig*, 1588, sowie das imposante, schöngegliederte *Zeughaus* daselbst von *Hans Schneider* von *Lindau*. In *München* ist beim Baue der grossartigen *Michelskirche* *Heinrich Schön* und *Wendel Dietrich* beschäftigt; die Stiche von *Wendel Ditterlin* mit ihren zuweilen bis an die Tollheit streifenden geistreichen Schnörkeln, Voluten und Kartuschen gehen in alle Welt hinaus, während die mehr ruhig gemessenen, schönen Arbeiten von *Alexander Colin* aus *Nürnberg* diesem Meister die Herstellung der Bildhauerarbeiten am *Otto-Heinrichsbau* zu *Heidelberg* einbringen. Die Gegenüberstellung der vielen italienischen Namen in der frühen, und der sich mehrenden deutschen in späterer Zeit spricht deutlich genug für den Umstand, dass die Renaissance nicht über Nacht Fuss fasste, sondern langsam, Schritt für Schritt erst das Terrain erobern musste. Eines darf dabei freilich nicht ausser acht gelassen werden, die künstlerische und menschliche Ausbildung der deutschen Baumeister gegenüber den italienischen. Während letztere wie wahre Nobili des Geschmacks und der geistigen Ausbildung sich darstellen, ist das Leben der deutschen Werkmeister ein viel weniger begünstigtes. Zum erstenmal machen sie überhaupt die Bekanntschaft mit klassischen Formen. Ist es da ein Wunder, dass sie die neue Sprache nicht über Nacht sprechen lernen! Dazu gesellt sich die von Natur aus geringere Beweglichkeit, das langsamere Auffassen, was dem Deutschen gegenüber dem Romanen stets einen Schein von Schwerfälligkeit bewahren wird. Die biederen Steinmetzen der mittelalterlichen Bauhütten waren vortreffliche Arbeiter, mathematische Tüftler und künstlerische Handwerker ersten Ranges, und diese Bürgerlichkeit geistiger Entwicklung wirkte auch bei den deutschen Renaissanceisten noch nach; wie sehr

* Das Portal siehe Blatt 41 dieser Publikation, Aufnahmen des Ganzen von H. v. Berlepsch in *Ortweins deutscher Renaissance*, Lief. 13, Blatt 1—10.

diese letzteren aber voll der Bewunderung für das Gewaltige in den Schöpfungen des italienischen Cinquecento waren, geht, um nur ein Beispiel anzuführen, aus den Skizzenbüchern *Heinrich Schickhards* hervor, der 1558 geboren, sich voll und ganz dem hinreissenden Einflusse der grossen welschen Meister hingibt und in der Zeichnung einiger gotisch behandelter Themata bereits zeigt, dass ihm diese Formen nicht geläufig, also offenbar auch nicht sympathisch sind. Und wie ihm, so ging es wohl manch anderem.

Unter diesem stetigen Vordringen nun, das sich der Gotik gegenüber an einen Ort langsamer, an andern schneller vollzog, sind eine grosse Menge nicht nur höchst origineller, sondern auch künstlerisch feiner Dinge entstanden, deren vorwiegendes Moment sich bald nach dieser, bald nach jener Seite hin neigte. Es muss bei der Betrachtung dieses Umstandes ferner ins Auge gefasst werden, dass die Beeinflussungen der deutschen Architektur, die so reich und blühend sich entwickelte, nicht nur von einer Seite kamen, sondern von drei verschiedenen. Im Süden von Italien, im Westen von Frankreich, das infolge seines prunk- und kunstliebenden Hofes dem neuen Stil bald den weitesten Spielraum liess, und endlich im Norden von den Niederlanden her. Dass sich unter solchen Umständen eine Masse von Spezialgruppen bildeten, liegt klar auf der Hand. Das noch vorhandene Material ist reich, überreich; noch lange sind nicht alle Schätze gehoben, welche dazu dienen, eine so wichtige Phasis in der Kunstgeschichte Deutschlands vollständig zu illustrieren. Zwar fehlt es nicht an mannigfacher, mit Eifer und Umsicht betriebener Specialforschung, ebensowenig an zeichnerischen Aufnahmen, aber die Wichtigkeit, welche z. B. die Franzosen ihren Monumenten beimessen, ist in Deutschland noch kaum in ein richtiges Wachstum gekommen. Mit dem Inventarisieren allein ist es nicht gethan, es handelt sich auch um das Konservieren, um das nutzbringende, vom Staate energisch unterstützte Publizieren. Dass hier noch grosse Lücken auszufüllen bleiben, wird niemand bestreiten wollen, der mit der Sache einigermaßen vertraut ist. Für die Erhaltung der Denkmäler aus vergangenen Zeiten zu sorgen, sie möglichst vor dem Dazutreten restaurierungs- und baulustiger Elemente zu bewahren und sie weiter in würdiger Weise einzureihen in das mächtige Gebiet der Kunstgeschichte, das ist ebensogut Aufgabe einer Nation als die Innehaltung all jener Massregeln, welche ihr der Trieb der Selbsterhaltung auferlegt. Die Selbsterhaltung basiert nicht nur auf der Gegenwart, sie baut sich auch auf in der Erkenntnis des künstlerisch Bedeutsamen, was die Vergangenheit eines Volkes kennzeichnet.

Auf die rege Bauhätigkeit, welche das erste Viertel des 17. Jahrhunderts mit sich brachte, folgte, durch die endlosen Wirren des Dreissigjährigen Krieges verursacht, für Deutschlands Kunst eine Periode des Stillstandes, zunächst hervorgerufen durch den Rückgang des Wohlstandes. Bisher war es hauptsächlich der Bürger oder seine Vertretung als Municipium gewesen, welche der Bauhätigkeit im Gegensatze zu der Weiterentwicklung der Malerei und Plastik ungeheuern Vorschub geleistet hatte. Es wurde bereits hervorgehoben, dass ursprünglich nicht Fürsten und Grosse es gewesen sind, welche die Entwicklung einer neuen architektonischen Gestaltung der Dinge genährt und begünstigt hatten. Die Gründe dafür wurden ebenfalls in Kürze gekennzeichnet. Mit dem Eintritte der Reformation vollzog sich in diesen Kreisen auch vielfach eine Wandlung zum Besseren, und die Folgen hiervon äusserten sich bald durch die Inangriffnahme grösserer baulicher Objekte; indessen überwiegen diese gegenüber den bürgerlichen Anstrengungen nach dieser Seite hin noch keineswegs. Die Kirche, im Mittelalter der Stützpunkt der Baukunst, leistete vorerst, trotzdem die neue Richtung aus Italien kam, dieser keinen Vorschub, vielmehr beharrte sie noch vielfach im Festhalten am Hergebrachten, ein Umstand, der sich im Norden noch eher erklären liesse als an den Pforten Italiens. Südtirol, speziell das Etschthal um Bozen und das Plateau von Eppan-Kaltern, hat eine Reihe gotischer Kirchenanlagen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, also aus einer Zeit, wo im ganz naheliegenden Trient die Renaissance bereits Bauten geschaffen hatte, die völlig frei von mittelalterlichen Anklängen voll und ganz nur der Formenwelt der »Wiedergeburt« angehörten. Andere Beispiele der fortgesetzten gotischen Anschauungs- und Ausdrucksweise geben u. a. der Münster zu Freiburg i. Br., dessen innere gotische Ausstattung nicht vor die Mitte des 16. Jahrhunderts zu datieren ist, vor allem aber eine Reihe von Einzelheiten, Erker, Dachfenster (siehe Blatt 91), dann die ganze Anlage des Töplerhauses zu Nürnberg etc. etc. In der Holz- und Fachwerkarchitektur der Schweiz, Oberbayerns, Tirols, auch bei jenen der Harzgegend, bleibt der traditionelle Stil noch lange stehen; ja in Skandinavien kehrte man vielfach bei dekorativen Stücken zur Gotik zurück, als die Formen des Spätbarokko die Welt zu beherrschen begannen.

Mit dem Beginne der letzten Phasis einer in grossartigen Ideen sich äussernden Bauepoche innerhalb der Länder deutscher Zunge änderte sich hier die Sachlage vollständig. Der in Italien inzwischen mächtig ausgebildete Barokko tritt fast als alleinig dominierende Richtung auf, und zwar nicht bloss im Süden. Er fasst auch im Norden dem bisher ausserordentlich starken niederländischen Einflusse gegenüber Fuss und verdrängt ihn. Der Kirchenbau unterliegt beinahe überall dem mächtigen Eindringen borrominischer Art, und eine Reihe von

Aufgaben grossartigen Charakters kommen zur Lösung. Gegen Ende des Jahrhunderts gesellt sich französischer Einfluss hinzu; damit tritt nochmals eine Blütezeit ein, deren Resultate mit unter die besten architektonischen Erscheinungen überhaupt gehören und deren Künstler Deutsche sind. Es ist dies etwa der Zeitraum von 1680 bis 1740. Die Bauherren sind Fürsten; ihr mehr oder weniger darauf gerichtetes Streben, es dem französischen Hofe gleichzutun, ist in vielen Fällen Veranlassung zu baulicher Thätigkeit, die nun völlig frei von irgend welcher gotischen Reminiszenz in gewaltigem Massstabe sich entwickelt, mit dem Tode ihrer genialen Führer aber, Pöppelmann, Schlüter und Fischer von Erlach, vollständig erlischt, dem Hereindringen französischen Wesens in allen Punkten unterliegt. Nur die künstlerische Kraft der drei genannten Architekten hatte es zuwegegebracht, trotz des französischen Einflusses, der nach Beendigung des Dreissigjährigen Krieges überall in hervorragender Weise sich geltend machte, noch einmal, wenn auch nicht ganz frei vom politisch tonangebenden Element, eine architektonisch abgeschlossene, man kann sagen nationale Richtung in grossartigen Werken zu verkörpern. Von einer Deutschrenaissance im engeren Sinne kann dabei allerdings nicht mehr die Rede sein, es ist vielmehr der klassische Barockstil mit spezifisch deutscher Färbung. Doch erlischt er wie gesagt mit seinen Führern, die, weder der eine noch der andere, nachhaltig auf die heranwachsende Architektengeneration eingewirkt haben. In ihnen jedoch trifft völlig zu, was eingangs mit Sempers Worten zitiert wurde. Nach ihnen kann von einer deutschen Architektur im engeren Sinne nicht mehr die Rede sein, ebensowenig wie von deutscher Malerei oder Plastik.

Nach diesem allgemeinen Überblick über die Stilbewegungen innerhalb der Lande deutscher Zunge vom ersten Auftreten der Renaissance an bis zum Erlöschen der letzten grossen Ausläufer im 18. Jahrhundert, mag nunmehr eine Behandlung des Details folgen.

Es ist klar, dass bei den mannigfachen, durch die verschiedensten Motive hervorgerufenen Entwicklungsstadien innerhalb dieses Zeitraumes von nahezu zweihundert Jahren sich die allgemeinen Züge der fortschreitenden Bewegung auf architektonischem Gebiete nur in grossen Linien geben lassen. Abarten und Sonderentwicklungen hat es in allen Künsten und zu jeder Zeit gegeben. Sie sind zuweilen ein lokales Charakteristikum, zuweilen eine individuelle Kaprice, die selbstverständlicherweise nur als Ausnahme in den breiten Massen der vorhandenen, mehr oder weniger einem bestimmten Streben folgenden Monumente aufgefasst werden können. Dazu kommt, was bereits einmal berührt wurde, dass die Einwirkungen der Renaissance auf deutsches Gebiet nicht lediglich von Italien ausgingen, sondern auch von Frankreich und Holland. Die beiden letztgenannten Länder waren aber gleichwie Deutschland auch ihrerseits vom Süden her mit den neuen Formen bekannt geworden, also war der von ihnen ausgeübte Einfluss ein sekundärer, kein direkter. Daher erklären sich denn mancherlei Sonderbarkeiten.

Das erste, was die Kunst in deutschen Landen an neuen Einflüssen aufnahm und zwar binnen kurzer Zeit gründlich aufnahm, war die Umgestaltung des Ornamentes in jeder Art. Das Vorkommen südlich angehauchter dekorativer Architekturen auf Bildern, Stichen (bei Dürers zwei Stichen »Das grosse Pferd« und »Das kleine Pferd«, 1503 datiert, trägt der Krieger einen phantastischen Renaissancehelm, wie der Künstler ihn nur in Italien gesehen haben kann), an Reliefs, reicht viel weiter zurück als die vollständige Anwendung neuer Gliederungen bei thatsächlich ausgeführten Architekturen. Dagegen aber weisen die einzelnen Teile, die Fenster, Portale, Erker, Brunnen, eine Menge von ornamentalen Details auf, welche letztere völlig dem Geiste der Renaissance angehören, gotische Anordnung im grossen Ganzen dagegen noch vorherrscht. Die ganze Fülle von derartig dekorativen Einzelheiten, Sirenen, Hippokampen, Meeresungeheuer aller Art, Füllhörner, Laubguirlanden, Vasen, Tierköpfe, Putten etc. etc., wird rückhaltlos angenommen, trägt aber auch oft deutlich den Stempel des Fremden, Ungewohnten und Unverstandenen; es tritt an die Stelle des realistisch behandelten spätgotischen Ornamentes, das sich schliesslich mehr in Künsteleien als in künstlerische Formen aufgelöst hatte; Beispiele dafür sind die gekrümmten und verschlungenen Fialen, das vielfach verkröpfte Stabwerk, womit der Spitzbogenstil seine Altäre, Kirchenportale und Fenster, die Chorgestühle und Schreine förmlich überwuchern liess etc. (Italien bietet dafür ganz analoge Beispiele, denn auch dort erlosch die gotische Dekorationsweise viel eher als die Gotik im architektonischen Aufbau. Das Weibbecken von Quercia im Dome von Siena [1413], jenes von Matteo Sanese im Dome zu Orvieto als schlagende Beispiele.) Nur das Stabwerk als Gliederung und lange noch die demselben eigene Profilierung verbleiben. Als äusserst charakteristisches Beispiel dieser sonderbaren Mischung von neuem und altem kann das Sebaldusgrab zu Nürnberg (entstanden i. J. 1508—1519) von Peter Vischer gelten, dessen ganzer architektonischer Aufbau durchaus die Prinzipien der Gotik zeigt, während die grosse Fülle ausserordentlich

reizvoller Details von einer solchen Vollendung der Formen im Sinne der Renaissance ist, dass man sie für ihre Zeit wohl als einzig dastehend bezeichnen kann. Die Ziersäulchen, welche sich den gotisch profilierten Trägern des Ganzen anschliessen, zeigen ganz im Gegensatze zu diesen durchaus horizontal abwechselnde Gliederungen und erinnern vielfach an ähnliche Details in Italien (Fahnenhalter zu Venedig von Alessandro Leopardi, Einzelheiten von der Fassade der Certosa von Pavia etc. etc.). Vorbild für diese war der römische Kandelaber, eine Zierform, welche in Deutschland dem Original nach wohl nicht allzu bekannt gewesen sein dürfte. Flächen der unterschiedlichsten Arten, bei denen die Gotik das eigentliche Prinzip der Flächenverzierung wenig oder gar nicht angewendet hat, werden mit ornamentalen Kompositionen bedacht, wobei gelegentlich auch wieder rein geometrische Masswerkmuster angewendet werden, die oft im grellsten Widerspruche zu dem frei behandelten Laubwerke stehen. Dieses selbst nimmt verschiedene Pflanzenformen, auch den Akanthus auf, aber in stilisierter Art; doch tritt die eigentliche Arabeske im italienischen Sinne erst im Verlaufe der Weiterentwicklung dazu. Die zahlreichen Kupferstecher und Formschneider, denen eine ausserordentlich grosse Zahl von künstlerischen Blättern entstammt, bilden die einzelne ornamentale Form vortrefflich durch, jedoch immer nur im Sinne einer auszufüllenden Fläche; doch liegt in den meisten Arbeiten ein Zug, der sie auf den ersten Blick von den Italienern unterscheiden lässt. Abgesehen von einer grossen Reihe von Monogrammistensind vor allen Dingen hervorzuheben: *Nicolaus Solis*, arbeitete zwischen 1567—1571 in München; *Virgil Solis* in Nürnberg, 1514—1562; *Gilich Kilian Proger*, arbeitete von 1533—1540; *Andreas Luining*, Wien, 1579—1598; *Augustin Hirschvogel*, Nürnberg, 1488—1553 (von ihm eine der ersten Nachbildungen jener italienischen Pilasterfüllungen, die der Antike entlehnt sind: unten kandelaberartiges Gefäss mit daraus aufsteigendem Rankenwerk und Masken, datiert 1543); *Daniel Hopfer*, Augsburg, † 1549; *Jakob Birk*, Köln, 1490—1560; *Bartel Beham*, Nürnberg, 1502—1540, und *Hans Sebald Beham*, ebendasselbst, 1500 bis 1550; *Albrecht Altorfer*, Regensburg, 1480—1538; *Heinrich Aldegrever*, Paderborn, 1502—1562 († zu Soest); *Nicolaus Wilborn*, arbeitete 1531—1537 etc. etc. Ihnen folgten am Ende des Jahrhunderts, dann aber im 17. eine ausserordentlich grosse Zahl, welche die Grotteske ausbildeten und in ihren Erfindungen vielmehr nach berühmten Mustern arbeiteten, als die Meister der Frührenaissance. Bei letzterer spielt vor allem der in Italien als Pflanze bekannte, den deutschen Meistern aber völlig fremde Akanthus eine äusserst schwache Rolle. Es sind vielmehr Blattformen der eigenen deutschen Pflanzenwelt, welche sich anfangs symmetrisch, später asymmetrisch meist um einen Mittelkern aufbauen, hin und wieder durch Vögel und andere Tiere belebt, durch Trophäen bereichert. Die Trophäe selbst ist, wenn man das reich ausgebildete Wappen der Gotik, Helm, Helmzier und Wappenschild abrechnet (worin übrigens die italienische Heraldik nicht entfernt so Grosses aufzuweisen hat als die deutsche), ebenfalls ein neu in die Dekoration hineingetragenes Element, ebenso wie die oft angewendeten Medaillons mit antiken Imperatorenköpfen. Hin und wieder mengen sich da verschiedene Elemente und es kommen auf diese Art oft die anmutigsten Verschmelzungen von Gotik und Renaissance vor, z. B. Renaissanceschilde nach Florentiner Muster, umgeben von gotischem Spruchband. (Ein reizendes Exempel dieser Art ist das Hauptportal der Johanniskirche zu Botzen, mit Jahreszahl 1520.) Entschieden von Bedeutung sind die Glasmalereien, mit denen besonders in der Schweiz grossartiger Luxus getrieben wurde. Ihre meist architektonischen Umrahmungen zeigen seit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts ein ganz entschiedenes Aufnehmen der neuen Formen, die denn allerdings auch zuweilen ausserordentlich schwulstig ausarten, sicher aber nicht ohne Einfluss auf die plastischen Architekturformen blieben (siehe z. B. die Publikation des Historischen Vereins zu Winterthur über Schweizer Glasmalereien, ferner H. E. v. Berlepsch, »Die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters zu Wettingen«, Kunstgewerbeblatt, 2. Jahrgang, Heft 8). Ähnliches lässt sich übrigens, nur in viel reichem Massstabe, bei der oft sonderbaren Mischung von Gotik und Renaissance in Spanien und Portugal beobachten, z. B. im Kgl. Schlosse zu Cintra, an der Fassade des Conceição zu Lissabon, im Kloster dos Jeronymos zu Belem etc. etc.

Der Einfluss dieser graphischen Werke ist sehr hoch anzuschlagen, denn die meisten der Formstecher waren selbst Goldschmiede oder arbeiteten für solche; dass die Übersetzung der Ornamente von den Flächen der Prunkschüsseln, Teller, Kannen, Becher, Humpen etc. bis zu ihrer Anwendung in vergrössertem Massstabe bei der Architektur keinen weiten Schritt zu machen brauchte, dafür sind genügende Beispiele vorhanden; ebenso verhält es sich mit der Anwendung des etwas später auftretenden Ornamentes, dessen Originale schmiedeeiserne Muster und Lederkartouchen bilden. Dabei ist schon aus materiellen Gründen die dekorative Steinhauerarbeit fast nie von jener äusserlich technischen Vollendung, wie sie edler Stoff an und für sich schon mit sich bringt; von verfeinertem Steinstile, wie man ihn in Italien im ausgeprägtesten Massstabe trifft, finden sich Parallelen nur in Tirol, im Salzburgischen, kurzum da, wo die Härte der zu bearbeitenden Masse eine detaillierte Ausführung verlangt. Das Figurale, obwohl häufig angewendet, zeigt in den meisten Fällen eine gewisse Unbeholfenheit.

Die Säule, in den frühesten Bauten der deutschen Renaissance den klassischen Ordnungen nachgebildet, zeigt in solchen Fällen meist sehr deutlich, dass Schwellung, Profile der Basen ebenso wie der Kapitelle den Steinmetzen ein unbekanntes, vielfach unverstandenes Ding sind. Entweder wird die Entasis übertrieben oder gar nicht in Anwendung gebracht. Dagegen entwickelt sich weiterhin ein ungemeiner Reichtum von tragenden Gebilden, die sich völlig von den klassischen Vorbildern emanzipieren und oft in phantastischer Weise eine Aneinanderreihung von cylindrischen, konischen und Rotationskörpern aller Art zeigen, bald einfach und schmucklos, bald mit Blattüberschlägen, Festons, Masken, Kannelierungen, kurzum mit schmückendem Beiwerk aller Art aufs üppigste bedeckt. Die Zusammensetzung der Formen erinnert zuweilen eher an indische Muster als an Gebilde der Renaissance, und an eine Klassifizierung nach bestimmten Gesetzen in der Reihenfolge der Formen ist nicht zu denken. Ein ausserordentlich charakteristisches Beispiel dieser Art bietet der »Hof der bischöflichen Residenz zu Freising«, 1520 (*Blatt 5 und 6*). Je fünf Arkaden (auf zwei Seiten des Hofes) mit Stichbogen ruhen hier auf gedrunghenen Stützen, deren Höhe zur Spannweite des Bogens (1,90 m : 2,90 m) in gar keinem Verhältnisse steht. Während das Profil der Bogen (welches sich am Einsatzstücke über der Säule totläuft), durchaus gotisch ist, zeigen die im Querschnitte teils runden, teils quadratischen Träger eine seltsame Aneinanderreihung von Formen der eigentümlichsten Art: Kapitelle, die beinahe an jene zu Persepolis erinnern (Schnitt E. F., *Blatt 6*), Wulste ohne gegenseitigen Übergang aneinandergereiht, Blattanläufe, in Voluten endigend statt der Basis. Selbst da, wo annähernd die Form eines toskanischen Pilasters samt Postament innegehalten ist, sitzt über dem Abakus noch ein Kapitell mit Blättern, die ebenso unverstanden behandelt sind, als man es ähnlich an Werkstücken der romanischen Baukunst sieht. In den Seitenfeldern der viereckigen Träger finden sich Füllungen mit reinem Renaissancemuster, die Gewölbe aber, welche sich zwischen der Wand und den Säulen spannen, haben spätgotisches Netzwerk. Das Ganze ist ein überaus bezeichnendes Exempel für das Bestreben, neue Formen an Stelle der alten zu setzen, von welcher letzteren sich indes der biedere Baumeister (Monogramm A P) dennoch nicht ganz losreissen konnte. Das Material ist roter Salzburger Marmor. Ein anderes Beispiel höchst origineller Art, bei welchem die dekorativen Säulchen die Rolle des gotischen, von der Vertikale in den Bogen übergehenden Rundstabes, innehaben, bietet *Blatt 4*, Fenster aus dem Kreuzgange des Domes zu Regensburg. Wie sehr die Gotik noch das führende Prinzip innehat, trotz reicher Renaissanceformen der Details, kann nicht deutlicher illustriert werden. Bei den Baldachinen über den zwei seitlich stehenden Figuren wusste sich der Künstler nicht anders zu helfen, als dass er sie durchaus gotisch gestaltete. Charakteristisch ist dabei ferner, dass der Durchmesser der Säulenbasen nach gotischer Weise grösser ist als die Seite der Plinthe, somit über diese hinaustragt und von einer kleinen, ebenfalls gotischen Konsole getragen wird. Ähnliche Verbindungen trifft man häufig bei spanischen und portugiesischen Denkmälern der Frührenaissance (Cintra). Ein weiteres, ausserordentlich originelles Beispiel dieser Art gibt »Lübke, Deutsche Renaissance, II, S. 307«, Fenster der Kirche zu Wolfenbüttel. Eine häufig vorkommende Gestalt der Säule ist die mit bauchiger Schwellung nach unten, welche sich in Thon ausgeführt und als Zierglied bei Öfen verwendet, in ihrer vegetabilischen Gestaltung sehr wohl verwenden lässt, als tragendes Element in grossem Massstabe jedoch ganz und gar die Willkür in der Verwechslung dekorativer oder wirklich tragender Glieder charakterisiert. Solche Wulste geben dann meist Gelegenheit zu reicher ornamentaler Behandlung; zuweilen wird dieser Wulst zum nachgebildeten Korbgeflechte, ja sogar zum Bienenstock. (Verschiedene Beispiele dieser Art auf: *Blatt 12*, Arkade des Kranachhauses zu Weimar; *Blatt 33*, Doppelfenster in Schaffhausen; *Blatt 28*, Erker am Rathause in Halberstadt; *Blatt 11*, Erker am Brusttuch in Goslar). Von ausserordentlich feinem Gefühle zeugen Beispiele von Säulen, auch der Frührenaissance, wo sie als selbständiges, in keiner tragenden Funktion befindliches Individuum auftreten, so vor allem eine Reihe von Brunnensäulen, im Kern geradlinig und nur durch einige Ringe und Reliefs reicher gestaltet (so *Blatt 30*, Brunnen in Bern mit Dudelsackpfeifer als bekrönender Figur und Kinderfries am Schaft; das auf demselben Blatte wiedergegebene Kapitell gleichfalls sehr schön; weitere gute Beispiele auf *Blatt 36*, Brunnensäulen von Freiburg i. d. Schweiz; *Blatt 23*, Säulen von Ensisheim und Kolmar). Einen eigentümlichen, durchaus gotischen Aufbau mit Renaissancestilformen gibt *Blatt 16*, der baldachinartige Brunnen in Rottweil a. N. Dem letzten Viertel des Jahrhunderts gehört dann das von Säulen getragene Brunnenhaus mit etwas schwerfälliger Verbindung von Kapitell und anschliessenden Konsolen an, das auf *Blatt 36* gegeben ist, aus Oberehnheim im Elsass, 1579. Die weiter fortschreitende Entwicklung der Architektur bringt, bei immerhin starker Betonung des Ornamentalen, straffere Formen und endlich mit der Ausbildung des eigentlichen Barocco auch die in Italien angewendeten reinen Ordnungen. Ein Unterschied gegenüber der Ausbildung der Säule in Italien ist die ausserordentlich häufig vorkommende Kannelierung.

Die Verbindung der Säule mit dem Bogen, die Archivolte, gedeiht lange Zeit nicht zu derselben Freiheit wie in der italienischen Renaissance. Grund dazu mag in den meisten Fällen die geringe Stockwerkhöhe des nordischen Hauses sein, an dem schon in der gotischen Zeit der profilierte Stichbogen ein sehr häufig verwendetes Motiv bildet. Die Höhenverhältnisse der tragenden Elemente und die Spannweite der Bogen gestalten sich hierdurch wesentlich anders, als bei der im vollen Halbkreise geschlossenen Archivolte. Zur Teilung einer äusserlich scheinbar ganzen Stockwerkhöhe in zwei Stöcke beim Innern, wie man es z. B. häufig bei italienischen Villenanlagen (Serlio, VII. Buch) findet, kam die deutsche Renaissance nicht; daher denn oft gedrückte Verhältnisse. Von einer Überhöhung der Bogen, wie sie Alberti (bis zu $\frac{1}{2}$ des Radius) im Interesse der leichten Erscheinung vorschlug, ist natürlich nirgends die Rede. Beispiele hierfür gibt erst der klassische Barocco. Ebenso zeigt sich das Motiv der Abwechslung von geradem Gebälk und Bogen, wie es z. B. Brunnelesco an der Vorhalle der Capella de' Pazzi so schön anwandte, nur vereinzelt; dem Bogen zwischen zwei geraden Gebälkstücken (Palladios Basilika zu Vicenza oder die verwandte Form, die Galeazzo Alessi gern anwandte), begegnet man ebenfalls erst in späterer Zeit, als der italienische Einfluss durchaus dominierend herangezogen wurde. (Geltenhof zu Basel, 1585, Spiesshof ebendasselbst, 1601.) Die Profilierung des Bogens bleibt lange Zeit hindurch, selbst bei anderweitiger Anwendung von Renaissanceformen, gotisch (siehe *Blatt 5*, Hof in der erzbischöflichen Residenz zu Freising; sodann *Blatt 45*, Pavillon im Hofe des alten Schlosses zu Stuttgart); nicht selten tritt sogar noch der Spitzbogen auf (Rathaus zu Köln, Abb. bei Lübke, Deutsche Renaissance, Bd. II, S. 453). Charakteristisch für diese Art der Verbindung von Bogen und Säule ist die Freitreppe am Rathause zu Heilbronn (*Blatt 38*). Derbe ionische Rundsäulen (Verhältnis dieser zur Spannweite 2 m : 3,65 m), verbunden durch gotisch profilierte Stichbogen, tragen das auf schweren Konsolen liegende Gesims samt durchbrochenem Steingeländer, das die Formen von Metallbeschläge zeigt. Das Ganze ist von ausserordentlich kräftiger Wirkung. Ein sehr hübsches Beispiel von konsequent durchgeführter Bogenarchitektur in den Fenstern zeigt *Blatt 26*, das Pfaundersche Haus in Brixen (nicht Botzen, wie der Titel des Blattes besagt) v. J. 1542, offenbar von dem nahen Italien beeinflusst. Stichbogen mit Rustica und Maskenköpfen, auf toskanischen Säulen aufsitzend *Blatt 31*, Erker am Rathause zu Lemgo, 1565; profilierter Korbogen mit eingesetzten Diamantquadern *Blatt 34*, Motiv vom Rathause zu Lübeck 1570. Glatte Archivolten mit dazwischenstehenden ionischen kannelierten Pilastern, welche das darüber hinlaufende Gebälk tragen, auf *Blatt 35*, Details von der Loggia des Schlosses zu Offenbach, 1572, einem Bau, der an Leichtigkeit der Verhältnisse manches mit dem Otto-Heinrichsbau von Heidelberg gemein hat. Eine äusserst zierliche Loggia, deren leichte toskanische Säulchen durch volle Halbkreis-Archivolten mit schwacher Profilierung verbunden sind, gibt *Blatt 43*, Motiv von einem Privathause in Kolmar. Die Postamente unter den Säulchen zeigen männliche und weibliche Hermengestalten, das Geländer dazwischen aber rein gotisches Masswerk mit Fischblasen (Mitte des 16. Jahrhunderts). Von vollendet freier Wirkung endlich ist der Hof des schönen Schlosses Porcia in Spittal a. d. Drau (*Blatt 9*). Durch drei Etagen laufen auf drei Seiten des Hofes offene Bogengänge, getragen von abwechselnd toskanischen und ionischen Säulen im Parterre, von solchen mit reichen Kompositkapitellen im ersten und zweiten Stock. Amüsant ist dabei die Lösung des Treppenhauses mit steigenden Bogen und Kreuzgewölben vom Parterre zum ersten, mit geradem Architrav und steigendem Tonnengewölbe vom ersten zum zweiten Stocke. Die eingemauerten Medaillons mit römischen Cäsarenköpfen sind von ungleich viel derberer Hand, als die zum Teil ganz wundervollen Pilasterfüllungen, Kamineinfassungen und Thürläbungen. Das Schloss dürfte, mehrfach vorkommenden Jahreszahlen nach zu schliessen, in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts erbaut worden sein. Es gehörte damals der spanischen Familie Salamanca, welche die Herrschaft Ortenburg gekauft hatte. Über den Baumeister ist des gänzlichen Fehlens aller Akten wegen rein gar nichts bekannt; entweder war es ein Italiener oder ein mit der »wälschen Maniere« sehr vertrauter Deutscher. Dass ihm Arbeiter beider Nationen bei dem Werke behilflich waren, geht ebenso sehr aus den mit vielfacher Anwendung von Bohrtechnik hergestellten marmornen Bildhauerarbeiten, die zum Teil von bezaubernder Schönheit sind, hervor, als andererseits bei den gewöhnlichen Steinmetzarbeiten, den Säulen, vor allem aber an manchen Profilen sich die Ungewohntheit, mit den freien Gesimsformen der Renaissance umzugehen, deutlich zeigt. An einem Pilaster des Erdgeschosses, der reiche Grottesken in kräftigem Relief von äusserst routinierter, flächiger Behandlung zeigt, finden sich die Initialen M.C.S. Dass diese nur einen italienischen Namen bezeichnen können, geht aus der ganzen Art der Steinbehandlung hervor, ebenso wie aus der Erfindung des Ornamentes; die ganze Konzeption bis ins kleinste Detail verrät einen Künstler, dem diese geniale Art nicht angelernt war, bei dem sie vielmehr im Fleisch und Blut sass. Aus der nämlichen Zeit ist ähnliches auf dem ganzen deutschen Sprachgebiet nicht

anzutreffen; auch die Skulpturen in der Fuggerkapelle zu Augsburg, zu deren Erbauung Meister Hieronymus von Venedig nach der schwäbischen Reichsstadt der Annahme Thausings folgend (die übrigens keinen greifbaren Stützpunkt hat) herbeigezogen worden sein soll, lassen sich, trotzdem sie an sich gut sind, nicht vergleichen mit denen des Schlosses Porcia. Hier äussert sich ein ganz anderer Geist, der Geist der frei schaffenden Phantasie, jenes übersprudelnde Können, das einem so oft in den Werken der italienischen Cinquecentisten entgegentritt und das einen ganz andern Zug hat als die deutschen Arbeiten der gleichen Zeit. Die tüchtige Handwerklichkeit der deutschen Steinmetzen könnte sich in diesem Punkte mit den Italienern ebensowenig messen, als noch heute die Mehrzahl der ausführenden deutschen Bildhauer mit dem ersten besten römischen Punktierer den Vergleich zu bestehen vermögen. Das liegt tiefer als in der Schulung — es liegt im natürlichen Talent des Menschen.

In unmittelbarer Verbindung mit Säule und Bogen stehen die Durchbrechungen der Fassade: Portale, Fenster, und an sie anschliessend Erker, Balkons und Lauben (Loggien).

Der Portalbau beansprucht in der deutschen Renaissance seiner geradezu unglaublichen Mannigfaltigkeit wegen ein ganz spezielles Interesse, weil er zuerst und am reichausgebildetsten die Formen des neuen Stiles aufnimmt, daneben wohl auch noch die eine oder andre gotische Reminiscenz zeigt, im grossen und ganzen aber sich frei von diesen entwickelt. Die spätgotische Profan-Architektur hat bei Placierung der Haustür selten die Mitte des Hauses bezeichnet, den Spitzbogen Raummangels wegen nicht allzu häufig angewandt, vielmehr ist der gerade Sturz, unten allenfalls mit zwei Viertelkreisen nach den Gewänden hin sich erweiternd, der häufiger vorkommende Abschluss. Zierliches Rahmen- und Stabwerk in reicher Verkröpfung, hin und wieder ein Korbogen oder ein spätgotischer sog. Eselsrücken, allenfalls mit Krabben, manchmal sogar mit einer Kreuzrose geschmückt, waren, bei breiten Eingängen wenigstens (von Burghthoren abgesehen) der häufiger vorkommende Abschluss als der immer eine gewisse Höhe beanspruchende Spitzbogen. Steinerne Fassaden waren für Häuser während des Mittelalters durchaus nicht etwa die gäng und gäbe Bauweise, vielmehr dürfte, zumal in früherer Zeit, selbst in steinreichen Gegenden der Holz- oder Fachwerkbau vorgeherrscht haben; daher denn stets die riesigen Verwüstungen bei Feuersbrünsten. Nebenbei mag es gesagt sein, dass z. B. ein Zürcher Richtbrief* das Decken der Häuser mit »Tarrassen« (Ziegeln) im 14. Jahrhundert vorschreibt und daran neun Jahre später die Bestimmung geknüpft wird, es müsse jedes Haus in der Stadt mindestens ein Stockwerk (»eins Gadenpse«) hoch gemauert werden. Steinerne Häuser waren nicht die Regel, sondern die Ausnahme noch im 15. Jahrhundert. Ihrer wird z. B. in Basel ausdrücklich erwähnt. Von Bern, das heute fast lauter massive Quaderbauten, meist dem 16., 17. und 18. Jahrhundert entstammend, zeigt, berichtet Justinger, dass die alte Stadt mit Ausnahme des Rathauses, der Kirchen, Klöster und Edelsitze, aus lauter hölzernen Bauten bestanden habe, und in Schaffhausen gab es im Jahre 1250 ausser den Turmsitzen der Adeligen nur elf steinerne neben 362 hölzernen Häusern. (Rahn.) Der Mangel an passenden Baumaterialien ist gerade bei den vorgenannten Städten durchaus kein Grund dafür, dass die Bauweise nicht in widerstandsfähigerem Stoffe als in Holz sich bewegt hätte. Daher denn auch die äusserst kümmerlichen Überreste von gotischen Profanbauten zu Wohnzwecken. Wo solche in grossem Massstabe vorhanden sind, z. B. in Nürnberg, da gehören sie erst dem ausklingenden Mittelalter an. Von jenen prächtigen Exemplaren gotischer Wohnhäuser, wie sie bei Viollet-le-Duc beispielsweise abgebildet sind, wird in deutschen Landen wohl nur wenig vorhanden gewesen sein und der Unterschied des deutschen bürgerlichen Hauses gegenüber dem französischen dürfte im wesentlichen der gleiche gewesen sein wie bei den Adelssitzen. Die Mehrzahl von diesen machen bei uns doch den Eindruck recht unwohnlicher Felsenester, die zwar einem reisigen Geschlecht genügen mochten, mit künstlerischer Ausstattung aber herzlich wenig zu thun hatten. Es wäre ganz unrichtig, von den prachtvoll eingerichteten Gotteshäusern einen Rückschluss auf die Ausstattung des Bürgerhauses thun zu wollen. Eine eigentlich profane Kunst, welche die Ausstattung des alltäglichen Lebens mit in ihre intimsten Kreise zog, schuf in Deutschland erst die Renaissance. Unter Umständen wie den angeführten ist es klar, dass eigentliche Fassadenlösungen nur an grösseren öffentlichen Gebäuden zu suchen und zu finden waren, bis nun der Geist der neuen Zeit das wohlhabende Bürgertum durchdrungen hatte und es so unwillkürlich dazu veranlasste, nicht allein der Ausstattung der Wohnräume eine gewisse Sorgfalt

Das Portal.

* *J. Ott*, Der Richtbrief der Bürger von Zürich; Archiv für Schweizerische Geschichte, Bd. V, S. 225. *Rahn* in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz gibt Abtlg. II, S. 423 eine ganze Reihe ausserordentlich interessanter hierauf bezüglicher Dokumente. So wurde z. B. in Basel erst nach dem grossen Brande von 1417 das Decken der Häuser mit Ziegeln eingeführt; eine Genfer Urkunde von 1387 sagt: *Que quiconque edifiera dedens la cité de Genève aucune maison, quil ne la edifie point de paille, de feuille ne de boys, et quand il fera du contraire, que les citoyens et bourgeois de leur autorité propre, le dict maisonnement puissent jrruir ou destocher.* (Mémoires et documents de la société d'hist. et d'archéolog. de Genève, IV, p. 58.)

zuzuwenden, sondern auch in der äusseren Erscheinung des Hauses eine gewisse Behäbigkeit zu bekunden. Das Portal ist neben Erker und Fenstern vor allem der Teil des Hauses, auf den in der Renaissance ein gewisses Gewicht gelegt wird. Seine Anordnung in der Lösung der Fassade bleibt indessen noch vorerst gotisch, d. h. es wird irgendwo seitlich placiert, da ein konsequent durchgeführtes System von Achsen für die ganze Fassade erst viel später aufkommt, am Privathause wenigstens.

Das Portal der Frühzeit hat, wenn es nicht direkt einem italienischen Original entlehnt ist, wie alles übrige im Detail noch gotische Reminiscenzen, so den Stichbogen als Abschluss; die Gewände sind abgefast oder kreisförmig ausgehöhlt, laufen unten stumpf auf und schliessen oben mit einer Muschel. Das Beispiel eines solchen gibt Blatt 7, Thüre in der Judenstrasse zu Stuttgart. Die Hohlkehle des Bogens ist hier mit einem aus zwei Füllhörnern sprossenden vegetabilischen Ornamente geschmückt, welches in seiner Linienführung, obwohl sonst nicht gerade von äusserst verfeinerter Form, ein gewisses Anspannen, man möchte sagen Spreizen gegen die Umfassungslinien des Ziermotives zeigt, eine Art der Flächenfüllung, welche das gotische Ornament in den wenigsten Fällen an sich trägt. Die Bogenzwickel sind durch Blätter mit umgeschlagenen Ecken ausgefüllt, ein Motiv, das unzählige Male wiederkehrt. Der Raum über dem Bogen, unter dem vorkragenden oberen Stockwerk, zeigt gleichfalls Ornamentformen, die in ihrer Kurve sowohl nach oben als nach unten ein gewisses Anspannen gegen den gegebenen Raum in sich tragen. Das Figürliche dabei ist, wie in den meisten Fällen der frühen deutschen Renaissance, etwas unbehilflich, ohne jegliche genauere Kenntnis der Form gehalten. Ein total anderes Beispiel dagegen, das in ziemlich frühe Zeit fällt und ohne weiteres auf italienische Muster hindeutet, gibt Blatt 7, Portal der Salvatorokapelle in Wien, das von 1515 stammend als direkte Nachbildung eines welschen Vorbildes angeschaut werden kann. Die freistehenden Säulen, das vollkommen durchgegliederte Gebälk mit kräftiger Ausladung, vor allem aber der halbrunde Tympanon, dann sind die ornamentalen Details, die Trophäenverzierungen der Säulen, die charakteristisch gehaltene Form der Inschrifttafel über dem Sturz der Thüre, ferner die Durchbildung der Arabesken und der Wappenschilde durchaus nicht deutsch, sondern italienisch, und das Ganze zählt somit zu jenen frühesten Äusserungen der neuen Stilbewegung (1515), welche direkt fremden Originalen nachgebildet wurden. (Ein äusserst schlagendes Beispiel hierfür zeigen die 1524 datierten Bilder von *Martin Schaffner* in der kgl. alten Pinakothek zu München, deren Figuren so deutsch wie möglich sind, während die Architekturformen ausgesprochen italienisch wirken). Vierzig Jahre später wäre die Durchbildung der Formen wahrscheinlich eine andere geworden.

Thüren mit flachem Sturze sind nicht so häufig als diejenigen mit Bogenabschluss. Dieser bekommt in der Folge durchschnittlich die Form des vollen Halbkreises, wird architraviert, erhält auch meistens, wie es sich für diese Lösung gehört, einen in Form einer Konsole, einer Fratze etc. etc. ausgebildeten Schlussstein, über welchem sich dann ein ganzes Gebälk oder wenigstens einzelne Glieder eines solchen hinziehen, getragen von seitlich vorspringenden Säulen oder Pilastern. Der Bogen setzt ferner nicht mehr so gegen den Kämpfer an, dass die Profile entweder dort totlaufen oder sich nach unten verlängern, vielmehr bildet ein Gesims den klaren Abschluss zwischen der vertikalen Stütze und der darüber sich wölbenden Kurve und damit ist ein wesentlich gotisches Element beseitigt. Steht das Portal als abgeschlossener Körper der Fassade da, so bekommt es meist nach oben als Abschluss einen Dreieck- oder Bogengiebel, selten den halbkreisförmigen Tympanon; in späterer Zeit wird der Giebel nach barocker Weise gebrochen; auf die Achse kommt eine auf Voluten sitzende bekrönende Pyramide zu stehen. Sämtliche Flächen erfahren in der frühen Zeit eine reiche Schmückung mit Ornamenten. Die Postamente der seitlichen Säulen bekommen als Füllung einen Löwenkopf, eine Fratze oder auch nur einen Diamantquader. Der untere Teil der Säule, fast durchweg mit attischer Basis versehen, bekommt Fruchtschnüre, Masken, Troddeln, Trophäen, zuweilen in starkem Relief, später wird sehr oft das Muster von ausgeschnittenen Metallbeschlägen nachgeahmt. Weiter schliesst ein Rundstab, häufig durch Perlen- schnüre bereichert, diesen Teil des Schaftes ab und darüber folgt seine Fortsetzung, in der frühen Zeit selten glatt. Ebenso bietet der Fries, dann die Felder der Verkröpfung über den Säulen reichliche Gelegenheit zur Anbringung von ornamentalen Beigaben. Die Ausladung der Gesimse, eine Eigenschaft, die dem gotischen Profil bei weitem nicht so prononciert eigen ist, wird kräftig, so dass breite Schattenmassen entstehen, gerade Glieder und Bänder wechseln ab in wohlthuender Reihenfolge, kurzum das Ganze ist mehr auf Wirkung berechnet, und so bildet sich eine Formensprache von erstaunlicher Reichhaltigkeit aus, die sich der Gotik gegenüber dadurch scharf unterscheidet, dass bestimmte Flächen geschaffen werden, die den Linien der Architektur gegenüber ein gewisses Gegengewicht bilden. Architektur und Dekoration treten in ein anderes Verhältniss zu einander, als es in der Gotik der Fall war. Dabei sind, insofern italienische Einflüsse direkt sich geltend machen, diejenigen Oberitaliens

das ja auch in der Fülle der angewendeten dekorativen Beigaben Grosses leistete, entschieden vorwiegend gegenüber jenen Toskanas, das in dieser Richtung auch durch ein gewisses Masshalten sich vom Norden unterscheidet.

Die Blätter der vorliegenden Sammlung nun geben eine ausserordentlich reiche Auswahl der verschiedensten Typen, welche sich unter lokalem Einflusse und mittels der immer mehr eindringenden italienisch-klassischen Formen gebildet haben.

Blatt 12, Arkade vom Kranach-Hause in Weimar 1526. Die Gewände zeigen auch hier noch die gotische Kehlung, welche beidseitig durch einen runden Steinsitz nach unten abgeschlossen wird. Rechts und links reichgegliederte Säulen mit Kannellierung an den cylindrischen Teilen, Blatt- und Schuppenwerk an den Wulsten und spiralförmig angeordneter Verzierung am eigentlichen Schaft, der ausserdem Bänder mit einer Art von Beerenverzierung zeigt; darüber ein weit ausladendes Gesims. Die ebenfalls gekehrte Bogenlaibung mit kräftigem Delphin-Ornament ausgefüllt. Über dem Gesimse das Wappen des Künstlers, von zwei in Fischschwänze auslaufenden Figuren gehalten.

Blatt 13, Grabmal im Dome zu Eichstätt, das auch als eine eigentliche Portal-Architektur angesehen werden kann und offenbar, da es aus früher Zeit stammt, irgend einem italienischen Muster, wenigstens in den Architekturteilen, nachgebildet erscheint.

Blatt 15, Portal am alten Schlosse zu Weimar. Die eigentliche Thüre, nach innen abgeschragt, zeigt im Rahmenwerk noch vollständig gotische Anordnung, ist eingefasst von Rundstäben, die in den oberen Ecken kreuzweise übereinander laufen. Darüber ein quadratisches Feld, von Zwergsäulen eingefasst, mit gotischem Wappenschild. Zwei doppelt gekrümmte Anläufe verbinden den Thürsturz mit dem Gesimse des Aufsatzes. Seitlich von diesem zwei Gewapnete. Die ornamentalen Füllungen, mit Ausnahme des Wappenschildes, zeigen durchaus Renaissanceformen. In der Schrägung des Thürbogens aufsteigendes, symmetrisch angeordnetes Rankenwerk mit Delphinen, Masken, Kränzen etc. In den oberen und unteren Zwickeln Delphine und schüchterne Anläufe zu einem Akanthusornament mit Figuren. Zeit des Entstehens ca. 1530.

Blatt 31, Portal an einem Privathause zu Bruchsal. Der Thürbogen eingefasst mit Pilastern, die sich über dem Kämpfer bis zum ersten Gesimse verlängern. Darüber nochmals reiche, mit den unteren Achsen nicht korrespondierende Pilasterarchitektur mit Wappenschilden im Mittelfelde und an den Lisenen, die durch die oberen Gesimse sich durchverkröpfen. Über dem Gurtgesimse Abschluss mit muschelartigem Ornament. Datiert 1552.

Blatt 32, Portal und Vorhalle an der Franciskaner-Hofkirche zu Innsbruck, 1553, unverkennbar mit italienischen Anklängen. Die gewölbte Vorhalle von zwei ionischen Rundsäulen in rotem Marmor getragen; darüber ganz schmale Eckpilaster bis unter das Hauptgesimse, die Archivolte architraviert. Die Thüre darunter mit stark gegliedertem Profil (die seitlichen Viertelssäulen laufen über dem Kämpfer in den Bogen über) ist von glatten Marmorhalbsäulen mit korinthisierendem Kapitell eingefasst, darüber kräftig ausladendes Gebälk mit Muschelaufsatz. Das Ganze ist von sehr graziösen Verhältnissen und zeigt, trotzdem es vom Jahre 1553 stammt, doch noch vollständig den Geist der Frührenaissance.

Blatt 37, Inneres Portal des Fürstenhofes zu Wismar. Der Bau* gehört durch Grossartigkeit der Ausstattung zu den hervorragendsten Werken der deutschen Renaissance. Das Ganze besteht aus einem Erdgeschoss und zwei oberen Stockwerken. Die Verhältnisse sind grossartig; das Erdgeschoss hat gegen 22 Fuss Höhe, das erste Stockwerk 20 und das zweite gegen 14 Fuss. Dazu kommen die ungemein weiten Achsen, die etwa 18 Fuss messen. Die Fassade hat sieben Fenster Front, aber die sämtlich dreiteiligen Fenster sind von solcher Breite, dass die ganze Länge (der Front) 130 Fuss betragen mag. Das ganze Mauerwerk besteht mit Ausnahme der aus Dänemark herbeigeholten Quadern für die Fundamente aus Backstein. Nur die Hauptportale und der prachtvolle Relieffries, der das Erdgeschoss an beiden Fassaden abschliesst, sind in Sandstein ausgeführt. Die Flächen des Mauerwerks hatten jedoch ursprünglich, wie es scheint durchgängig, einen Überzug in Putz, der an der Aussenseite im Erdgeschoss durch horizontale breite Fugen gegliedert ist. Mit feiner Berechnung hat der Künstler der Architektur des Äusseren und der des Hofes einen wesentlich verschiedenen Charakter verliehen, indem er nach aussen den Portalen und Fenstern reichere Einfassungen durch Hermen, den Fenstern im Erdgeschoss und im ersten Stock zierlich dekorierte Giebel gegeben hat. Dafür aber stattete er die Hofseite in den beiden oberen Geschossen mit fein geschmückten Pilastern aus, die am Treppenhause sogar bis ins Erdgeschoss durchgeführt sind. Für die Fenster selbst wählte er konsequent die Drei-Teilung, und zwar im Erdgeschoss mit Bogenabschlüssen, in den oberen Stockwerken dagegen mit geradlinigem Sturz. Das

* Siehe Lübke, Deutsche Renaissance, II, S. 257 etc. Dasselbst auch das Geschichtliche. Ich citiere hier seine eigenen Worte.

ganze Rahmen- und Pfeilerwerk der Fenster ist mit Ornamenten von Laub- und Fruchtschnüren bedeckt. Den Abschluss dieser reichen Ornamentik, die durchgängig in gebrannten Steinen ausgeführt ist, bilden die beiden prachtvollen Friese, welche am Äusseren und Inneren die Stockwerke trennen, der obere wieder aus Terrakotten, und zwar aus einer Reihenfolge von Portraitmedaillons zusammengesetzt, der untere in Sandstein ausgeführt, allem Anscheine nach in seinen zahlreichen bewegten Figurengruppen irgend eine antike Begebenheit darstellend. Derselbe Reichtum von Dekoration schmückt auch die zahlreichen Portale, von denen die kleineren im Hofe mit ihren halbkreisförmigen Abschlüssen, den eleganten Laubornamenten, den feinen Kapitellen und den in den Zwickeln und Friesen angebrachten Portraitmedaillons wahre Meisterwerke der Dekoration sind. Dagegen erkennt man in den zahlreichen Hermen und Karyatiden der Fenster und der beiden Hauptportale eine weit gröbere Hand und eine starke Hinneigung zum Barocken. Trotzdem gehört der Bau, eben wegen dieser durchgebildeten Thonplastik, zu den merkwürdigsten Denkmalen unserer Renaissance, und es ist für uns von hohem Werte zu erfahren, dass seit der zweiten Hälfte des Jahres 1552 der Steinbrenner *Stattus von Düren* diese Ornamente aus Thon gefertigt hat. Noch 1557 stand er in herzoglichen Diensten und lieferte auch für Herzog Ulrich verschiedene thönerne Werkstücke, wobei ihm für ein »grotes Stück Bildwerke« fünf, für ein kleines zwei Schillinge bezahlt wurden. Später liess er sich in Lübeck nieder. Neben ihm war zu Schwerin noch ein alter Ziegelbrenner thätig, zu Dömitz aber wurden holländische Ziegelbrenner beschäftigt. *Stattus'* Herkunft von Düren weist nun freilich auch auf die an Holland grenzende Gegend des Niederrheins, und es läge also die Versuchung nahe, diesen Stil von dorthier zu leiten. Allein da wir in jenen Gegenden nichts derartiges kennen, so haben wir wohl diese anderwärts in Deutschland und überhaupt im Norden nirgends vorkommende Ausbildung des Terrakottastils unserer Epoche als eine ausgezeichnete Eigenschaft der mecklenburgischen Gebiete zu betrachten. Dass die Kenntnis der oberitalienischen Backsteinbauten dabei den ersten Anstoss gegeben habe, dürfen wir wohl vermuten. So weit Lübke. Nach ihm wurde der Bau seit 1553 unter Herzog Johann Albrecht I. durch Meister *Gabriel van Aken* begonnen, von *Valentin von Lira* fortgesetzt und am 24. Februar 1555 feierte der hohe Herr im vollendeten Baue seine Vermählung.

Das hier wiedergegebene Portal zeigt in der That vollständig durchgebildete Renaissanceformen, im dekorativen Detail ebenso wie in den Profilen, lediglich der Stüchbogen der Thüre, das Ansetzen desselben mit einem glatten Bande, das in das gleiche Glied des Thürgewandes übergeht, erinnern an gotische Formen.

Blatt 40. Detail des Thores an einem Privathause zu Erfurt, datiert 1557. Die gotisch profilierte, abgeschrägte Bogenlaibung zeigt, wie dies schon an verschiedenen Beispielen der Fall war, jenes Auflaufen auf Konsolen, welche ihrerseits den Abschluss der gekehlten Gewände bilden. Die ionischen, schmalen Pilaster zur Seite tragen statt des Architravs ein kräftiges Syma, über welchem ein reichornamentierter Fries und dann ein weiteres, derb gegliedertes Hauptgesims mit Eierstab, Hängeplatte, Perlstab und Syma vorspringt.

Blatt 41. Eingangsportal zum Ritterschen Palaste in Luzern. Das gelegentlich der Aufzählung italienischer Baumeister bereits einmal erwähnte, seiner Grundrissanlage nach ebenso wie in seiner Fassaden- und Hofentwicklung italienischen Vorbildern folgende Gebäude rührt von einem welschen Meister *Lynzo Mutschone* aus *Pergine* bei Trient her, der den Bau glücklich vollführte, dann von dem Schultheissen Ritter, dem Bauherrn, sein Guthaben verlangte, was ihm von Rechten zustand; statt dessen lohnte ihn der Bauherr mit einer Denunziation als Protestant und der Architekt musste auch richtig hierfür den Kopf lassen; damit war der Bauherr seiner Schuld glücklich entledigt. Die kräftige Rustikafassade zeigt gleich, dass man es hier nicht mit einem deutschen Werke zu thun hat, ebenso die fein abgewogenen Glieder der Fenster, Thüren etc. etc. Das hier wiedergegebene Portal ist von einer Reinheit der architektonischen Formen, wie sie um diese Zeit (es ist die Zeit des Otto-Heinrichbaues von Heidelberg) nur an ganz wenigen deutschen Architekturwerken zu finden ist. Die Pilaster sowohl als der Architrav, der Fries mit Triglyphen und den Trophäen in den Metopen, dann das reichornamentierte Hauptgesims, bei dem nur das Vorkommen eines Eierstabes zwischen Syma und Hängeplatte etwas Ungewöhnliches ist, sie zeigen andern Bauten der Zeit gegenüber bedeutend mehr klar innegehaltene Form, als es gemeinhin der Fall ist. Wie dieses, befinden sich am gleichen Hause noch eine weitere Reihe von Portalen. Sehr hübsch sind vor allem die Etagenausgänge der gewölbten Treppe ausgebildet. An den Laibungen der Eingangsbogen dann vollständig frei behandeltes Rankenornament, in flachem Relief (ähnlich den vielfach vorkommenden gotischen Wandmalereien in zwei, höchstens drei Farben, z. B. Schloss Tirol in Meran, Feste Hohensalzburg, Schloss Reifenstein bei Sterzing etc. etc.)^{*}.

^{*} Details des Ganzen in Ortweins deutscher Renaissance, Heft 13: Der Rittersche Palast in Luzern von H. E. v. Berlepsch.

Blatt 42. Portal der alten Kanzlei zu Stuttgart, von sehr schönen Gesamt-Verhältnissen. Die Thüre mit den einem Halbkreise sich nähernden Stichbogen überwölbt. Seitlich davon kräftige, jedoch etwas kurze Pilaster mit Kriegermedaillons, auf verhältnismässig hohen Postamenten, die Kapitelle frei korinthisierend. Darüber ein vollständiges Gebälk mit schmalem Architrav. Die Attika darüber dreiteilig. Mittelfeld, im Stichbogen geschlossen, mit dem Wappen des Herzogs Ulrich, der 1543 den Bau begann. Seitliche Pilaster mit ionischen Kapitellen. Darüber kräftig ausladendes Gesimse. Die beiden seitlichen, etwas niedrigeren Felder mit halbem Stichbogen und Zwergpilaster, oben durch einen liegenden Delphin mit dem Mittelstücke verbunden, zeigen Hirsche unter Bäumen, der eine äsend, der andere ruhend, das Ganze ausserordentlich kräftig und wirkungsvoll gehalten.

Blatt 48. Portal am Schlosse zu Neuenstein*, 1560, eine hübsche Lösung, wobei sämtliche Flächen statt des sonst vorkommenden Schmuckes Diamantquadern zeigen. Im halbrunden Tympanon darüber eine Darstellung des wandelbaren Glückes, das übrigens eine sehr plumpe Figur ist.

Blatt 49. Portal vom gleichen Bau (Hofseite). Der Architekt hat mit klarer Absicht dem auf vorigem Blatte erwähnten, kräftig gehaltenen Aussenthore gegenüber hier das Innere, den geschützteren Raum gekennzeichnet und demgemäss die ganze Ausschmückung ungleich viel reicher gestaltet. Die zierlichen, am untern Ende gewundenen, oben kannelierten Säulenschäfte, sowie die dahinter stehenden Pilaster verkröpfen sich durch das ganze Gebälk durch, über dem korinthisierende, kurze Pilaster, mit davorstehenden Figürchen ein Mittelfeld mit reichem Alliancewappen des Grafen Ludwig Casimir und seiner Gemahlin Anna von Hohenlohe, einer geborenen Gräfin zu Solms und Frau zu Müntzenberg, anschliessen; hierüber legt sich das zweite Gebälk mit bogengeschlossenem Giebel. In diesem liegt eine Flussgottfigur von relativ ganz guter Wirkung. Am obersten Bogenabschluss die Jahreszahl 1550. Die Profile gehören durchgängig der ausgebildeten Renaissance an und laden alle unter fünfundvierzig Grad aus.

Blatt 52. Thüre am bischöflichen Hofe zu Regensburg, 1565, äusserst einfache Lösung von vorzüglichen Verhältnissen. Fast hat es den Anschein, als wäre irgend ein gutes, italienisches Original direkt kopiert worden und als hätte der kopierende Baumeister vom eigenen Können die paar Vasen, das deformierte Puttenfigürchen und die paar Wappen hergegeben, die von gotischer Grundform sind.

Blatt 57. Detail der Schlossthüre zu Barntrup bei Hameln, 1580. Die ganze Anordnung, die Profile, sowie die Verhältnisse zwischen den einzelnen Gliedern, sind von vollendeter Renaissance-Anschauung. Seltsam barock nimmt sich dabei die Pyramidenbekrönung mit den Halbmonden und dem ausgeschnittenen Volutenwerk aus, das jedenfalls nicht erst später dazu kam. Es findet sich in ähnlicher Weise am untern Teil der kannelierten Säulenschäfte. Einfach, aber von sehr guten Verhältnissen ist das Gebälk.

Blatt 62. Portal am Südklint zu Braunschweig. Die Gotik hat in diesen Gegenden infolge des zumeist angewendeten Holzbaues ungemein lange sich gehalten, so dass z. B. die um 1534 erbaute alte Wage noch durchaus den mittelalterlichen Typus zeigt. Der nach und nach erst in späterer Zeit sich einbürgernde Steinbau hat daher mit den Formen der Frührenaissance nicht mehr viel gemein, übernimmt aber aus der Holzkonstruktion manches Motiv ohne weitere Übersetzung. Vollständig barocke Formen finden sich direkt neben rein gotischen, so z. B. an der Fassade des Gymnasiums, dessen durchaus nicht mehr unter die Renaissancearbeiten reiner Art zu zählendes Portal mit den Hermen und dem bewegten Figureschmuck gleichzeitig mit den durchaus gotischen Fenstern der Fassade entstand. Im vorliegenden Falle liegt ebenfalls eine Verquickung gotischer und barocker Formen vor. Die abgeschrägte, stark profilierte Laibung der Bogenthüre, die Auskehlung des Gewändes sind Dinge, die der Übergangszeit angehören, während die gedrunghenen Hermen, die kurzen ionischen Konsolen mit Löwenkopf und Fruchtbündel, weiter das verschmörkelte Ornamentenwerk der Bogenzwickel, der ausgebauchte Fries, sowie der Giebelaufsatz mit all seinen Details durchaus den Stempel des ausgebildeten Barocco tragen, vielfach an Wendel Ditterlin'sche Phantastereien erinnernd. Datiert ist es 1591.

Blatt 64. Portal an der Fassade des Baumeisterhauses zu Rothenburg a. T. ist eine äusserst einfache Lösung. Das Ganze siehe später unter dem Abschnitt »Fassaden«.

Blatt 65. Thüre an der Seitenfassade der Michaelskirche zu München**. 1582 unter Herzog Wilhelm V. von Bayern als Kirche für das nebenanliegende Jesuitenstift (jetzt alte Akademie) begonnen, zählt die Michaels-

* Das Schloss, in Mittelfranken gelegen, gehört heute zum Fürstlich Hohenloheschen Familienbesitz.

** Detaillierte Aufnahmen in Ortweins deutscher Renaissance, Abtlg. XIII, Heft 2-4, Prof. L. Goulin, Die Michaeliskirche zu München. Genäueste Mitteilungen über den Baumeister Wendel Dietrich von Augsburg in der Zeitschr. d. Hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, Jahrg. XV, 1888, Wendel Dietrich, Urkundliche Nachrichten über sein Leben und seine Thätigkeit von Dr. A. Buff.

kirche, sowohl was ihre konstruktive als ihre künstlerische Seiten anbelangt, zweifelsohne zum räumlich ebenso wie architektonisch Grossartigsten, was die deutsche Renaissance (das 18. Jahrhundert kommt dabei selbstverständlich nicht in Betracht) auf dem Gebiete des Kirchenbaues hervorgebracht hat. Vor allen Dingen ist die Architektur noch frei von all jenen Dingen, die dem spezifischen »Jesuitenstil« eigen sind; sie ist gross gedacht und ohne viel zierendes Beiwerk kleinlicher Art; das Innere aber mit dem mächtigen Tonnengewölbe ist eine Leistung, welche Lübke sogar über alles gleichzeitige Italienische stellt. In den Portalen gibt sich durchwegs bereits das volle Hinneigen zum Barocco kund, so auch in dem hier abgebildeten, von freistehenden toskanischen Säulen getragenen gebrochenen Bogengiebel, in welchem ein ovales Fenster plaziert ist. Die Verhältnisse des Ganzen sind dabei ausserordentlich graziös und es ist wohl den vorhergegangenen Blättern gegenüber charakteristisch, dass lediglich nur die architektonische Linie spricht und von Ziergliedern oder Ornamenten ganz und gar abgesehen ist. Als beim Baue beschäftigt führt Lübke eine ganze Reihe von Namen an, so den Steinmetz *Wolfgang Müller*, *Friedrich Sustris*, *Wilhelm Ettl*, *Antonio Valiento* und nebenbei auch den *Wendel Dietrich*, der, wie neuere Forschungen ergeben haben, sowohl als der eigentliche Urheber sämtlicher Entwürfe zu dem imposanten Bauwerke, als auch als Architekt desselben anzusehen ist. Er wird in den Augsburger Steuerregistern zum erstenmal 1557 genannt und zwar als »Kistler« (Schreiner); 1562, gelegentlich des Baugesuches eines Nachbarn, wird er in den Bauprotokollen aufgeführt: . . . »ist also von des Dietterichs wegen, weil er nit vorhanden, ein verzügs genommen, bis uff sein gegenwertigkeit«. »Nit vorhandene« heisst in diesem Falle einfach »Gefänglich eingezogen«. Er gehörte nämlich zur Sekte der Wiedertäufer und hatte es lediglich seinem offenbar sehr diplomatisch angelegten Eheweib zu danken, dass er der Tortur entging, die ihm bereits in Aussicht gestellt war. Zwischen 1560—1570 wird er dann wieder namhaft gemacht gelegentlich der Ausführung von Kunstschreinerarbeiten, die für Philipp II. bestimmt waren. Er arbeitete einen Teil davon für *Bartolme Weisshaupt*, einen Augsburger Meister, der sich europäischen Rufes erfreute. Wendel Dietrich wird dann wiederholt als Geschaumeister (es waren unter den 130 Kistlermeistern Augsburgs deren vier), 1580 als Vorsteher genannt. 1582 ersucht er, die Handwerker-(bezw. Kistler-)Ordnung insoweit überschreiten zu dürfen, dass er mehr als zwei Gesellen einstellen könne. Es handelte sich um Arbeiten für Kaiser Rudolf II. Das gleiche erbittet er im gleichen Jahre nochmals, da er für Herrn *Hans Fugger* beschäftigt sei. Seine Zunftgenossen bezeichnen diese Arbeit in einer Eingabe als »ain sollich berüemt Künstlich werckh, das, wö es von frembden Herrschaften besichtiget würdt, dem hieigen gantzen Kistlerhandwerckh zue Ruem und Nutzen gedeyen mag«. 1586 wird er als mit einem Baue beschäftigt genannt und zwar in Inning. Er war also nebenher auch Architekt und wurde in dieser Eigenschaft 1587 von Herzog Wilhelm von Bayern berufen; damit gab er seine Werkstätte in Augsburg auf. Dass er schon früher häufig des Baues der Michaeliskirche wegen nach München reiste, ihn also eigentlich aus der Ferne leitete, geht aus noch vorhandenen Rechnungen über Reisespesen hervor. Übrigens hat er noch als in München thätiger Baumeister auch Schreinerarbeiten entworfen, so den Hochaltar und das prächtige Chorgestühl der Kirche. Ausgeführt wurden sie indessen in Augsburg von des Meisters Sohn. 1597 trat er aus dem bayrischen Dienste aus und kehrte nach Augsburg zurück. Ob er dann noch weiterhin grosse Bauten ausgeführt hat, darüber liegen bis jetzt keine Nachweise vor. Er kommt in den Augsburger Steuerregistern bis 1621 nur als Steuerzahler vor, sonst wird sein Name weiterhin nicht genannt. Jedenfalls hat man es mit einer ganz hervorragenden künstlerischen Figur zu thun. Dies in Kürze nebenbei.

Blatt 72. Stadthor in Salzburg vom Jahre 1613 zeigt durchaus rein palladianische Formen in seiner kräftigen, durch eine mässige Rustica unterstützten Pilasterarchitektur, die unverkennbare Ähnlichkeiten aufweist mit jenem ernsten, strengen Zuge, der den italienischen Festungsbau charakterisiert und auch im Grundrisse gegenüber den mittelalterlichen Anlagen gleichen Zweckes völlig andere Dispositionen zeigt. Wie sehr in Salzburg um jene Zeit italienische Einflüsse vorwiegend waren, geht daraus hervor, dass der 1612 gestürzte Erzbischof Wolf Dietrich zum Neubau einer gewaltigen Kathedrale sich Pläne von Vincenzo Scamozzi entwerfen liess. Zeit und Umstände hinderten die Ausführung des Riesenwerkes, das ein Pendant zur Peterskirche geworden wäre. Santino Solari aus Como wurde dann von Erzbischof Marx Sittich zur Ausführung des wirklich erbauten, in seinen Dimensionen etwas kleineren Domes berufen, der aber immerhin in Deutschland seinesgleichen nicht hat. In die Zeit der Anwesenheit Solaris fällt auch die Ausführung des auf *Blatt 72* gegebenen Festungsthores.

Formen ganz wesentlich anderer Art, die so recht zeigen, wie lange sich eine gewisse Kunstsprache da und dort erhalten hat, gibt *Blatt 76*, Eingang der Klosterkirche in Werthenstein bei Luzern. Zwei kleine, im halben Achteck geschlossene Kapellen, die in ihrer Fassadenarchitektur ein äusserst zierliches Gemisch von

gotischen und Renaissanceformen zeigen, flankieren den quadratischen Vorbau, der das eigentliche Portal bildet. Dieser selbst zeigt durchaus nur reine Formen, ist aber trotz seines späten Entstehens (1621) von barocken Einflüssen total frei und wirkt wie ein zierliches Architekturstück der Frührenaissance. Auf mächtigen Konsolen erheben sich die beiden freistehenden, unten am Schaft mit Engelsköpfen verzierten, oben kannelierten Säulchen mit korinthischem Kapitell, welche ein vollständiges Gebälk tragen. Dieses nun läuft als oberer Abschluss auch um die polygonalen Kapellen herum, trägt bei diesen ein in kräftiger Hohlkehle ausladendes Dachgesims, über welchem das glockenförmige Kuppeldach mit kleiner Laterne aufsteigt. Die Polygone, unten mit einem feinen Sockel vom Boden sich loslösend, zeigen über diesem ein umlaufendes, an den Ecken von Konsolen mit Engelsköpfen getragenes Gesims, das in gleicher Höhe mit dem Sockelgesims des mittleren Portales sich befindet. Darüber sind die Kanten zwischen den mit gotischem Masswerk versehenen, im Gewänd jedoch mit Renaissanceprofilen ausgestatteten Rund-(Korb-)Bogenfenstern durch gotische Rundstäbe verdeckt. Auf diesen, sich in das ringsumlaufende Hauptgesims verkröpfend, sitzen Konsolen. Der Fries, beim Mittelportale glatt, ist an den Kapellen geschwellt, das einzige Zeichen barocken Einflusses. Das Mittelportale zeigt in seinem Aufsatz eine zierliche Zweiteilung von ionischen Pilastern, über denen sich das zierlich gegliederte Gesims mit gebrochenem Volutengiebel erhebt. Die oberen Felder sowohl als der Raum zwischen den letztgenannten Voluten zeigt reichornamentierte Wappen mit gotischen Spruchbändern. Das Ganze ist jedenfalls eine äusserst geschickt und künstlerisch durchgeführte Verschmelzung von gotischen und Renaissanceformen, deren Entstehen in einer relativ so späten Zeit und an einem Orte, der fortwährend unter italienischen Einflüssen stand (schon durch die Unterthanenlande am Südabhange der Alpen), einigermaßen befremden muss.

Von durchaus klassischem Aufbau mit Ausnahme des mit bombastischen Schnörkeln versehenen Aufsatzes, ist das Portal der Dreifaltigkeitskirche zu Regensburg auf *Blatt 78*, in den Jahren 1627—1631 entstanden, dessen etwas schwere Glieder eher an ein Festungsthor denn an einen Kircheingang erinnern.

Eine Antipode hiervon ist das um die gleiche Zeit entstandene Eingangsthor zur Haupttreppe am Rathause zu Nördlingen, *Blatt 79*, das einen durchaus gotischen, im halben Vierpass geschlossenen Aufsatz zeigt. Lediglich die halbrunde Öffnung der Thüre und ein paar schwächliche Zierglieder an dieser gehören der Renaissance an. Ganz und gar dagegen in Renaissanceformen gehalten (mit Ausnahme des obersten gotischen Profils mit Wassernase) die seitlich stehenden Säulen.

Blatt 82, Eingang zum alten Friedhofe in Meissen, zeigt neben kräftiger Bossenarchitektur jene verschörkelten Anhängsel, die eigentlich dem Materiale einer Steinarchitektur völlig zuwiderlaufen und eher an ausgeschnittene Metallarbeit oder zurechtgesägte Zierbretter erinnern. Indessen ist das Ganze von guten Verhältnissen.

Bei dem Portal auf *Blatt 83*, dessen Original sich in Freiberg befindet, kommt eigentlich mehr die Kunst der Schlosserei in Betracht als die Architekturteile, welche ohne besonderes Interesse sind. Hier könnte auch *Blatt 96*, ein portalartig umrahmtes Fenster mit Balkon vom Alten Schloss zu Stuttgart aufgeführt werden, an dem nicht mehr die geringste Spur einer alttümlichen Erscheinung zu entdecken ist. Ihrem ganzen Charakter nach gehören die Blätter: *Nr. 89*, Thor am Schlosse Stockalper zu Brieg im Kanton Wallis (Schweiz), 1640; *Nr. 97*, Thor der Festung zu Würzburg, 1649; *Nr. 100*, Festungsportal zu Erfurt, zusammen. Die Gliederung durch Bossenquadern, entweder konsequent durchgeführt oder abwechselnd mit glatten Steinen, die hauptsächlich beliebte Anwendung der toskanischen Ordnung für Thorbauten, gibt diesen einen ziemlich einheitlichen Stempel. Das Flächenornament verschwindet nahezu ganz, und wo ausser der rein architektonischen Gliederung überhaupt die Anwendung schmückender Formen in Betracht gezogen wird, da sind es die barocken Voluten, Hörner, Pyramiden etc., deren üppigstes Blühen mit dem Namen des Wendel Ditterlin verknüpft ist. Am vollendetsten zeigt sich die vollständige Herrschaft italienischer Formenbehandlung in dem ungemein massig und seinem Zwecke entsprechend schwer gehaltenen Festungsthore von Erfurt mit den massigen Bossenquadern, den dazwischen befindlichen Nischen und dem mittels eines Anlaufes mit dem untern Teile verbundenen obern, der die gleiche kräftefüllte, streng architektonische Gliederung zeigt, wie italienische Festungsbauten aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

Wiederum der Schweiz angehörend, im Aufbau und Detail bereits den wuchernden Barocco zeigend, sind zwei weitere Sujets, *Blatt 85*, Portal der Kirche St. Leodegar zu Luzern, *Blatt 86*, Detail hierzu, und *Blatt 95*, Portal am Palast Freuler zu Näfels (Kanton Glarus), ersteres von 1634, letzteres von 1646. Die Häufung von überflüssigem Volutenwerk, das sogar die architektonischen Glieder überschneidet (am Portalbogen), die Menge von Verkröpfungen und Gesimsen, der äusserst barocke Abschluss des oberen Aufsatzes mit den zwei frei darüber hängenden Voluten und den nahezu zopfigen Vasen mit emporflackernden Flammen, das Überladen

sämtlicher Flächen mit den mannigfaltigsten ornamentalen Motiven, die eher an Schreinerei denn an Stein erinnern, sind so recht charakteristische Zeichen des Verfalles. Das zweitgenannte Motiv, in der Lösung zwar klarer, im Detail aber ebenfalls sehr barock, gehört einem Hause an, das wie gar viele Edelsitze der Schweiz sein Entstehen einem aus fremden Kriegsdiensten zurückgekehrten Manne verdankte und noch vor anderthalb Decennien mit dem ganzen Schmucke seiner prächtigen Interieurs ziemlich gut erhalten war, trotzdem es als — Armenhaus diente. Der Erbauer »Caspar Frewlere, OBR(ist) VBER . IRO . KÖ(niglichen) MA(nnschaften) ZVO FR(ankreich) VND NAWA(rra) HOF REGEMENT VON 4000 EYD VND PVNDTSGNOSSEN(.) DERO RITTER 1646, hatte das ganze Gebäude mit äusserstem Luxus für die damalige Zeit einrichten lassen. Prächtige Boiserien aller Art fanden sich in einer ganzen Suite von Zimmern, die auch sehr schöne Exemplare von Fayenceöfen beherbergten. Ein ausserordentlich originell angelegtes Treppenhaus, dessen Geländer im Parterre das Wappenweibchen des Erbauers (ein »Fräule«), weiter allerlei barocke Füllungen zeigt, endigt im zweiten Stocke mit rein gotischem Masswerke. Leider ist ein Teil, heute vielleicht auch schon das Ganze jenem spekulativen Sinne zum Opfer gefallen, dem bares Geld lieber ist als köstliche Arbeiten früherer Zeiten, und der die Schweiz ihrer schönsten Arbeiten nach dieser Seite beraubt hat. Dass ähnliches übrigens auch in gepriesenen Kunststaaten der Fall sein kann, dafür sprechen allerlei Beispiele, so z. B. Arbeiten wie das berühmte Dürer'sche Porträt Holzschuhers, der prächtige Jamnitzer'sche Tafelaufsatz und andere Dinge mehr, die sich auch nicht mehr am Orte ihres Entstehens befinden und zwar erst seit neuesten Zeiten.

In unmittelbarer Verwandtschaft zu der Ausbildung des Portales stehen einige weitere Einzelmomente der ganzen Fassade: Der Fensterbau, der Erker, der Balkon oder die offene Galerie (Laube).

Fensterbau,
Erker,
Balkon und
Loggien.

Das mittelalterliche Fenster entsprach in der frühen Zeit vollständig dem Mangel an lichtdurchlassendem Material, das sich zu grösseren Flächen zusammensetzen liess. Dass die Grösse der Glastafeln und die Weite der Fensteröffnungen unmittelbar zusammenhängen, wird am deutlichsten durch unsere modernen Riesenfenster für Magazine und Kaufläden gezeigt. Selbst in den besseren Bürgerhäusern — von Edelmannssitzen und Burgen gar nicht zu reden — mag es hinsichtlich der Wirkung des Tageslichtes im romantischen Mittelalter traurig genug ausgesehen haben; berichtet doch Rahn in seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz II, Seite 424, dass noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts das Rathaus zu Basel *Tuchfenster* gehabt habe. Indessen hat gerade die vorgeschrittene Gotik auch im Profanbau die möglichst starke Durchbrechung der Fassade angestrebt und erreicht, denn sie schuf in der Spätzeit das sog. *Fensterhaus*, d. h. an die Stelle der kompakten Mauerwand tritt ein System von Stützen und Pfosten mit darüber gelegten geraden Stürzen oder mit Stichbogen. Das Fenster wird eigentlicher Verschluss nach aussen, nicht mehr die Mauer, deren grössere Massen sich lediglich auf die Ecken und die Wandstreifen zwischen den Geschossen reduzieren. Die senkrechten Pfosten, auf welchen scheinbar das Ganze ruht, sind indessen nicht die eigentlichen Träger, vielmehr befinden sich diese innen im Raume selbst. Entweder sind es eigentliche Pfeiler, auch freie, runde oder kantige Säulen, die frei auf dem Boden stehen oder einen Mauervorsprung der Fassadenmauer nach innen zu zum Sockel haben. Die Anordnung der Fenster musste in einem solchen Falle natürlich schon rein aus Gründen konstruktiver Natur eine gleichmässige sein, der gleichmässigen Belastung wegen. (Ein ausserordentlich charakteristisches und schönes Beispiel dieser Art auf *Blatt 34*, von Sursee im Kanton Luzern.) In der Folge entwickelte sich, fussend hierauf das eigentliche Rahmenwerk der Fassade, die Abwechslung zwischen Stütze und Gestütztem, die bestimmte Innehaltung von durchgehenden Achsen. In vielen Fällen jedoch zeigt das gotische Haus der Frühzeit eine völlig unregelmässige Fensterstellung, bald eine ganze Reihe schmaler und dabei verhältnismässig hoher Mauerschlitze nebeneinander, bald sind die Lichtöffnungen zu zweien gruppiert oder es wird das häufig vorkommende Motiv der Dreiteilung angewendet, wobei das Mittelstück überhöht ist, ein Motiv, das auch noch häufig mit in die Renaissance hinübergenommen wird. Die Profile des Fensters bleiben auch in späterer Zeit noch sehr lange gotisch, selbst wenn z. B. das Portal die reinsten Renaissanceformen zeigt; jene zierliche Umrahmung mit Stabwerk, die ausgekehlten Sprossen und Gewände bleiben typisch und erhalten sich an einzelnen Orten bis ins 17. Jahrhundert hinein. Im weiteren Verlaufe bekommt dann die kräftige Mittelsprosse oft allerlei Schmuck in Form einer Karyatide, eines Säulchens etc. etc. Wie an den Portalen, so entwickelt sich auch um das Fenster eine reichere Dekoration. Säulen und Pilaster treten mit ins Bereich der Zierformen, der Sturz wird häufig in Form eines ganzen Gebälkes ausgebildet und auch hier bieten die einzelnen Flächen reichliche Gelegenheit zur Anbringung aller möglichen Zierate. Leider verschwinden heute in den Städten diese Dinge mehr und mehr, um dem wiederum gewachsenen Bedürfnisse nach Licht und Luft Rechnung zu tragen. Ob dabei im weiteren Verlaufe der Umgestaltung die moderne Architektur gerade immer als die künstlerisch bedeutendere Leistung gelten

kann, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist es vorerst noch ein etwas seltsamer Anblick, wenn man die Riesenfensterhöhlen, nur unterbrochen durch geringe Stützen, unserer modernen architektonischen Kapitalsanlagen betrachtet, über denen oft erst im zweiten Stocke eine Art von Sockel beginnt, der mit dem darunter liegenden rein gar nichts zu schaffen hat, sondern lediglich die oberen Stockwerke angeht und mit diesen in einem gewissen Zusammenhange steht. Ein Beweis von Logik geht nicht immer durch diese modernen Nutzbauten, deren Entwicklung, im künstlerischen Sinne wenigstens, anderer Lösungen bedürfte als die, wonach der Konstrukteur die zwei unteren und der Architekt die oberen Stockwerke macht.

Dass die spätere Zeit der deutschen Renaissance auch im Fenster ebenso wie in den andern Details der Fassade den gotischen Traditionen, im Steinbau wenigstens, entsagte und sich völlig dem italienischen Einflusse ergab, braucht wohl nicht des weiteren ausgeführt zu werden. Es ist lediglich eine der vielen Konsequenzen, die durch die ganze Wandlung bedingt wurden.

Blatt 4 gibt das bereits einmal anlässlich der Bogenarchitektur besprochene, in seiner Gliederung gänzlich gotische Fenster aus dem Kreuzgange des Domes zu Regensburg aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts mit den als Säulchen gegliederten und auch in der Volte sich fortsetzenden Rundstäben, wovon je einer, der innerste und der äusserste ganz ihre Originalform als Rundstab behalten haben. Die Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist natürlich auch hier ungemein gross und man kann nicht immer sagen, dass dies oder jenes Beispiel einen bestimmten Typus wiedergebe.

Blatt 24. Fenster von einem Privathause zu Erfurt, datiert 1538, mit korinthisierenden Pilastern als Gewände, geradem Sturz mit Fries und Sima und kräftig ornamental gehaltenem Aufsatz, der sehr an gewisse Holbeinische Motive erinnert.

Ein einfaches aber reizendes Bogendoppelfenster mit weitausladender gotischer Hohlkehle als Abschluss gibt *Blatt 33*; das Original befindet sich in Schaffhausen. Die seitlichen Gewände ebenso wie der Mittelpfosten zeigen ein vorgesetztes, unten stark angeschwelltes Halbsäulchen, das sich oben nach vollständig gotischer Art an dem Kämpfer totläuft.

Ein weiteres Doppelfenster mit geradem Sturz und Mittelsäule, welches den eigentlichen im Innern befindlichen Träger markiert (siehe Schnitt), gibt *Blatt 38*, ein Doppelfenster von Görlitz, datiert 1556. Das innere Gewände zeigt noch den ringsum laufenden gotischen Rundstab, die Pilaster dagegen eine Abwechslung von kurzen Kannelierungen mit Pfeifen, Rosetten oder Reliefköpfen. Aus dem Grundrisse des Pfeilers erhellt, wo hier die tragende Kraft steckt, und das weitausladende ionische Kapitell der Innenseite hat wohl aus diesem Grunde auch noch die Zugabe einer Konsole bekommen. Die Entlastung des geraden Sturzes geschieht durch den innen eingezogenen Stichbogen.

Ein Beispiel schönster nördlicher Ausbildung der Renaissance enthält *Blatt 44*, Fenstermotiv eines Hauses an der Neiss-Strasse zu Görlitz*. Die alte Hauptstadt der Oberlausitz hat, eine der ersten in Deutschland, einen Baumeister zu verzeichnen, der sich voll und ganz der Renaissance anschloss. Es war dies der bereits früher genannte Wendel Roszkopf, der zum erstenmal im Jahre 1518 genannt wird als »Meister in Gorlicz und in der Schlesye«. Anderswo wird er urkundlich »Schüler des Meister Benedix, Königlicher Majestät zu Böhmen obersten Werkmeisters des Schlosses zu Prag« genannt. Der letztere war Benesch von Laun, der Erbauer des Wladislaw-Saales auf dem Hradschin zu Prag. Lübke glaubt indessen, dass Wendel das Bekannwerden mit den Formen der Renaissance nicht von diesem seinem Meister, sie vielmehr anderweitig gefunden habe, da er in viel energischerer Weise dieselben anwandte und kannte, obschon er in seinen frühern Arbeiten, z. B. dem Schlosse auf dem Gröditzberge, sich mit Ausnahme des Schlossportales noch in allen Teilen als ein Anhänger und tüchtiger Künstler der alten Art zu erkennen gibt. Während mehrerer Jahre in Breslau thätig, wurde ihm vielleicht dort das neue Evangelium klar. Seine Thätigkeit in Görlitz, allwo er kostenfrei das Bürgerrecht erworben hatte, erlitt jedoch dadurch keinen Abbruch; vielmehr entstanden nach der Hand eine ganze Reihe von Bauten unter seiner Leitung, und bei jenen Privatbauten, wo urkundlich nichts über den Baumeister festzustellen ist, führt die Vergleichung mit den unzweifelhaft von ihm herrührenden Arbeiten zu dem Resultate, dass er und kein anderer der Künstler gewesen sei. Der Rathausbau in seinen späteren Teilen ist vielleicht in dieser Hinsicht das Bezeichnendste; Lübke äussert sich hierüber kurz und treffend: »Vollendetes hat unsere Frührenaissance nicht geschaffen«. 1556 war Wendel bereits gestorben, und wie nun alle hervorragenden Bauten seit dem Brande 1525 bis in diese Zeit ihm, so können die darauffolgenden zwischen 1536—1576

* Abbildungen der ganzen Fassade bei Lübke, Deutsche Renaissance, II, S. 209. Dasselbst auch die historischen Nachweise über Meister Wendel Roszkopf.

seinem gleichnamigen Sohne zugeschrieben werden, der des Vaters Thätigkeit in ihrem vollen Umfange weitergeführt, dabei die Formen in ihrer Weiterentwicklung gehandhabt hat. Das in Frage stehende Haus an der Neiss-Strasse kann also ohne Zweifel dem Wendel Rosskopf zugeschrieben werden. Es ist ein konsequent durchgeführter Pilasterbau, dessen sämtliche Flächen aufs reichste mit ornamentaler und figuraler Dekoration versehen sind. Die letzteren stellen zumeist Scenen aus dem Alten und Neuen Testamente dar, die, obwohl an sich nicht gerade von hervorragendem künstlerischen Werte, dennoch als Flächenfüllung prächtig plastisch wirken. Hin und wieder sind an Details noch gotische Reminiscenzen wahrnehmbar, so an der umlaufenden Profilierung der Fenstergewände, an den kannelierenartigen Aushöhlungen der Pilasterbasen, aus denen kleine Rundstäbe hervorragen, und an der Schrägung des Thorbogens. *Blatt 44* gibt ein Fenster mit samt der ganzen Umrahmung, die, was die Ausladung der Profile betrifft, noch ein wenig steile Gesimse zeigt, in den Verhältnissen aber von ausserordentlich fein abgewogener Art ist.

Viel mehr barocken Formen sich zuneigend ist die Fassade eines Hauses aus Lübeck, wovon *Blatt 53* ein Croquis, von der Fensterumrahmung ein Detail in grösserem Massstabe gibt. An die Stelle der Säule oder des Pilasters sind hier ziemlich barocke Hermen getreten. Die Friese zwischen den einzelnen Stockwerken sind durch Portraitmedaillons von mässiger Güte ausgefüllt, die indessen dekorativ ganz zweckdienlich wirken. Eine seltsame Verkennung des Zahnschnittes findet sich an den Fensterbrüstungen, die, lediglich in kräftigen Gurten bestehend, jeder feineren Gliederung ermangeln. Die Fassade fällt jedenfalls in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aus derselben Stadt, in der Gliederung aber total verschieden, ist das Motiv auf *Blatt 54*, Fenster vom Rathause in Lübeck, d. h. von der Rathauhalle. Auf mächtigen viereckigen, abgefasten Steinpfeilern ruhen die elliptischen Bogen, die architraviert und durch Diamantquader unterbrochen sind. Über diesen kommt dann die auf *Blatt 54* gegebene Fensterstellung, welche nach oben durch einige dem Walmdache vorgesetzte Giebel ihren Abschluss erhält. Dieser Teil des Gebäudes stammt von 1570, hat in seiner ziemlich gedrängten Fensterstellung mit den schwächtigen Pilastern dazwischen viel von der Anordnung des vorhin besprochenen gotischen Fensterhauses und zeigt im Detail, dem Kartuschenwerk etc., bereits starke Neigung zum Barocco. Dabei ist das Figurale, wie bei fast allen Deutschrenaissance-Arbeiten, von untergeordneter Art in Beziehung auf die künstlerische Empfindung. Eine gewisse Eleganz in der Totalerscheinung lässt sich dem Ganzen indessen nicht abstreiten.

Eine ausserordentlich gut durchgebildete, nicht reiche, aber durch schöne Verhältnisse sich auszeichnende Pilasterfassade mit grossen Doppelfenstern hat das Schloss Bracke bei Lemgo (Abbildung bei Lübke, d. R. II, 435), wovon *Blatt 61* ein Detail des Erdgeschosses gibt. Zwischen toskanischen, kannelierten Pilastern, deren Sockel als Füllung die bekannten Metallornamente zeigt, sind die ziemlich grossen Doppelfenster placiert, deren abgeschrägte Innenseite ein von gotischen Rundstäben umfasstes Kugel- und Diamant-Muster enthält. Darüber, je mit den Pilastern und den Mittelstützen der Fenster korrespondierend, laden die hohen Balkenträger aus, zwischen denen je ein ziemlich langgestreckter Triglyph angebracht ist. Darüber legt sich die Balkonplatte. Das obere Stockwerk (auf dem Blatte leider nicht ersichtlich) hat die nämliche Gliederung, nur treten dort an Stelle der toskanischen ionische, durch je zwei einbindende Bossen unterbrochene Pilaster. Das Ganze ist von sehr guten Verhältnissen, die Mauerdurchbrechung für Lichtöffnungen so stark wie möglich in Anwendung gebracht.

Ein vollständig durchgebildetes Renaissance-Doppelfenster mit architraviertem Gewände, Büsten und Festons geschmücktem Fries und regelrecht durchgebildetem Hauptgesims gibt *Blatt 68*. Es ist ein Detail vom Rathause zu Luzern*. Es wurde von *Antony Isenmann* zwischen 1602 und 1606 erbaut und trägt in seiner ganzen Erscheinung noch rein gar nichts von den Auswüchsen des Barocco an sich, vielmehr sind alle Formen bei einer gewissen Kraft der Erscheinung dennoch im Rahmen einer gewissen Mässigkeit gehalten. Das hier wiedergegebene Blatt ist ein Fenster des ersten (auf der Flussseite des zweiten) Stockes.

Ein Stück reichornamentierten Fachwerkbaues gibt *Blatt 75*, Fenster-Motiv von Molsheim im Elsass. Was an den Fenstern selbst auffällt, ist, dass bei der Dreiteilung derselben der eine Pfosten dekorativ stark abweichend von der Schlagleiste des Doppelfensters behandelt erscheint, die Betonung des einfachen und des Doppelfensters somit beabsichtigt erscheint. Offenbar sind die Fenster in Angeln beweglich, nicht, wie es vielfach bei gleichzeitigen Bauten der Fall ist, seitwärts verschiebbar (wie z. B. in einigen Zimmern auf Tratzberg in Tirol) oder zum Versenken (Guillotinenfenster), wie man sie durchschnittlich bei den Schweizer Holzbauten findet. Die Details

* Vollständige Aufnahmen des Ganzen in Ortweins deutscher Renaissance, Heft 19: H. E. v. Berlepsch, Das Rathaus zu Luzern.

sind von einer gewissen provinziellen Derbheit und gelegentlich kommt unter den ornamentalen Motiven wohl auch noch eine gotische Reminiscenz vor, eine Erscheinung, die sich beim Holzbau am längsten gehalten hat, da er ja an und für sich schon sozusagen zu gotischen Formen, in der Konstruktion wenigstens, den Anlass gibt.

Einfach aber originell durch die verschiedene Art der Profilierung an Gewänden und Sturz einerseits, den Sprossen andererseits ist das Beispiel eines Doppelfensters zu Colmar auf *Blatt 77*.

Vollständig der gotischen Dreiteilung mit überhöhtem Mittelfenster folgend ist das Beispiel auf *Blatt 84*, Fenster am Beck-Leu'schen Hause zu Sursee* (Kanton Luzern, Schweiz). Dass die drei Fenster quasi als Ganzes gedacht sind, geht aus dem ringsum laufenden Profil hervor. Die Lösung ist bei aller Einfachheit sehr reizvoll. Es findet sich auch hier jenes aus der Gotik herübergenommene Motiv mit dem inneren Träger, auf dem eigentlich die Last des Mauerwerkes liegt, während die senkrechten Stützen der Fenster nur scheinbar als solche fungieren. Das Haus, an dem sich diese sehr hübsche Fenstereinteilung befindet, ist im Jahre 1631 erbaut worden. Das unmittelbar vis-à-vis davon liegende Rathaus dagegen, zwanzig Jahre später (1650) entstanden, ist durchaus gotisch.

Ein hübsches Beispiel von Sgraffittoumrahmung eines Fensters gibt *Blatt 87*. Das Original ist von Ulm, einer Stadt, in der ebenso wie in Augsburg und München mehr die Putzfassade in Anwendung kam, als die Anwendung plastischer Dekoration aus Haustein.

Zu den reizvollsten Beispielen deutscher Renaissance der Spätzeit zählt ohne Zweifel das in den Jahren 1677—1678 entstandene Churfürstliche Schloss zu Mainz; besonders die Fensterarchitektur ist an demselben ausserordentlich reich gestaltet. Die durchbrochenen Giebel von geschweifter Form im ersten (siehe *Blatt 99*), von gerader im zweiten Stocke** mit zierlich durchgebildetem Detail, tragen wesentlich zu dem graziösen Eindrucke des Ganzen bei.

Wenn man von Fenstern spricht, so schliesst sich daran unmittelbar ein Glied, das sowohl in der Profan-
architektur der Gotik, als auch in der Zeit der Renaissance und des Barocco wie Rococo, eine bedeutsame Rolle spielt, der Erker. Ursprünglich hauptsächlich Vertheidigungszwecken dienend (als solcher hat er sich in den nach unten offenen, über die Mauerflucht vorspringenden Mauerkränzen, französisch *Machicoulis*, als defensives Moment ausgebildet), wird er ein Hauptschmuckstück der Fassade, und seiner Ausbildung wird die grösste Sorgfalt gewidmet. Dem ursprünglichen Zwecke zwar entfremdet, der Form nach denselben aber noch bekundend, ruht der Erker, wo er nicht als förmlich turmartiger Anbau sich durch alle Geschosse zieht, auf Kragsteinen, entweder an einer Seite der Fassade, oder, wo die Lage des Hauses dies gestattet, zwischen zwei Fassadenseiten an der Ecke, so dass sich von ihm aus der Blick nach zwei Strassen gleichzeitig eröffnet. Er tritt auch in den meisten Fällen als durchaus selbständig durchgebildetes Architekturstück auf, das je nach Willkür des Bauenden diesen oder jenen Platz bekommt, der durchaus nicht immer, z. B. mit Mittelachse einer Fassade, deren Substruktionsbogen oder ihrer Pfeiler steht. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art gibt *Blatt 1*, Erker eines Hauses in Feldkirch (neuerdings leider abscheulich und ohne jegliches Verständnis restauriert). Der auf kräftigen Kragsteinen der Fassade vorgesetzte Erker erscheint ziemlich willkürlich plaziert und steht z. B. in gar keiner Beziehung zu den Arkaden des Erdgeschosses. Die ganze Fassade überhaupt, so einfach sie ist, gibt ein typisches Bild des gewöhnlichen städtischen, mittelalterlichen Wohnhauses, mit seiner unregelmässigen Fenster-
verteilung u. s. w. Die Renaissance nun bildet den Erker architektonisch weiter aus, sie zieht ihn mit in das Bereich der Fassadenfragenlösung, ja sie erhebt ihn zum integrierenden Bestandteil und verbindet ihn, oben als Turm auslaufend, mit dem Giebel (z. B. am Rathause in Schweinfurt); sie zeichnet ihn durchschnittlich mehr aus durch reichere Steinmetzarbeiten als andere Teile des Hauses, ja zuweilen konzentriert sich an ihm der ganze Schmuck der Fassade überhaupt. Noch sehr lange treten auch hier gotische Reminiscenzen in stärkerem oder geringerem Massstabe auf. Leider verschwinden mit den alten Häusern unserer Städte auch die Erker. Wohl spielen sie in der modernen Architektur auch wieder eine gewisse Rolle, indessen ist sie eine andere als in vergangenen Zeiten. Eingemauerte T-Eisen und Cement — das sind Dinge, wohlfeil zu behandeln. Wie reizend dekorativ aber oft die einfachsten Erkerbauten wirken, das weiss jeder, der einmal Tirol, das Land der Erker par excellence, durchwandert hat. Nicht reiche Durchbildung ist es, welche einem da hauptsächlich ins Auge fällt, sondern originelle Behandlung der Form im grossen Ganzen, stets variierende Lösung des unteren Ansatzes und oberen Auslaufes. Dabei ist es wohl ein charakteristisches Zeichen, dass jenseits der deutschen Sprachgrenzen der Erker beinahe verschwindet.

* Aufnahme der ganzen Fassade von H. E. v. Berlepsch in Ortweins deutscher Renaissance, Heft 25.

** Siehe Ortwein, Deutsche Renaissance, Abtlg. VI.

Die Renaissance Deutschlands nun, die in gar so vielen Fällen ihre Aufgaben wesentlich eigenartig, individuell gelöst hat, sie hat auch beim Erkerbau eine unzählige Reihe von Varianten geschaffen.

Blatt 2, Erker von einem Hause zu Esslingen vom Jahre 1509, zeigt noch durchaus gotische Formen; unten, an der auskragenden Partie gotisches Stabwerk in mannigfaltigster Abwechslung mit Hohlkehlen, Wassernasen, Platten etc. Darüber legt sich die als Balustrade behandelte Brüstung, mit gehörigem Ablauf unten, vielgliedriger Deckplatte oben und reichem Fischblasen-Masswerk in dem dazwischenliegenden, zweigeteilten Raume. Bis zum Brüstungsgesimse ist vollständig die Form des eigentlichen Balkons innegehalten. Die Fenster, gotisch profiliert, zeigen den gewöhnlichen Typus und auch die Ausbildung des Daches ist sehr einfach. Es schliesst das letztere an die Fassadenmauer an, und nach dieser Hinsicht bietet dieses Beispiel schon eine näher tretende Verschmelzung des Erkers mit der übrigen Architektur.

Blatt 8 sodann, einen Erker in der Hain-Strasse zu Leipzig darstellend, vom Jahre 1523, gibt eine anmutige Vermengung von Formen der alten und der neuen Art. Auf gotischer Konsole aufsitzend, steigt der hohlkehlenartig behandelte, durch Diagonalrippen abgetheilte Untersatz auf, abgeschlossen durch ein kräftig unterschrittenes, durchaus gotisches Profil, über dem sich die Brüstung erhebt. Ihre Füllung zeigt Masswerk neben Renaissance-Zwerg-Säulchen, Festons und Wappenschildern, darüber ein Gesims mit Syma und abgerundeter Platte. Die darauf sich aufbauenden dreitheiligen Fenster mit den gedoppelten Rundstäben sind durchaus gotische. Das nämliche wiederholt sich im oberen Stock, nur dass hier das Feld der Brüstung durch ein Spruchband von gänzlich gotischer Form ausgefüllt wird. Die offene Loggia des obersten Stockes mit den toskanischen kannelierten Säulchen und dem Konsolenfries unter der Deckplatte gehört vollständig der Renaissance an. Das Hauptgesimse zeigt ebenfalls reine Renaissanceformen, nur das tauartige, gewundene Ornament erinnert an verwandtes in der Gotik. Die reichdurchbrochene Füllung der Brüstung, sowie die Wasserspeier und das Gesimse, auf dem sie aufsitzen, gehören durchaus dem hergebrachten alten Stile an. Das Beispiel ist ein ungemein interessantes und zeigt, mit welcher Unbefangenheit die alten Baumeister neues und altes zu mischen verstanden, so dass es dennoch einen in sich abgerundeten Eindruck macht.

Nicht minder originell wirkt das reizende Erkerchen am Tucherhause in Nürnberg, *Blatt 17*. Der Aufbau mit dem Spitzgiebel, das rundbogige Doppelfenster mit der korinthischen Säule als Mittelstück, das wirkt vollständig renaissanceeistisch, indessen ist die ganze Form der Konsole, auf welcher der Erker ruht, dann die Lösung der Ecken mit den durch Wassernasen abgeschlossenen Lisenen und den Dreiviertels-Säulchen ohne Kapitell, die sich am Hauptgesimse totlaufen, durchaus gotisch; ein gewisser lebenswürdiger Reiz der Erscheinung, schon bedingt durch die Verhältnisse, ist dem Ganzen nicht abzusprechen.

In gleicher Weise manifestieren sich Einflüsse beider Stilgattungen an dem Erker an einem Privathause in Meissen, *Blatt 18*. Die über Eck sich aufbauende Konsole, die auf einem Strebepfeiler aufsitzt, ist von durchaus gotischer Profilierung, ebenso das sie abschliessende Gesimse. Die Glieder der Brüstung, etwas derb gehalten, bringen dann eine Abwechslung und die darüber befindlichen Fenster haben wiederum durchaus gotische Profilierung. Das lange noch Nachwirkende dieses Stiles ist so recht deutlich am Erker des Rathauses zu Halberstadt von 1545, *Blatt 28*, ausgeprägt. Der zierlich gegliederte Ausbau, der übrigens mehr einer Holzrahmenarbeit gleichkommt, zeigt durchaus Arrangement und Details im Sinne der Renaissance; die über Eck gestellten Mittelpfosten aber sind durchaus gotisch gedacht; eigenartig, geschickt gelöst ist dabei der Übergang des gotischen, vielfach sich überschneidenden Rippenwerkes an der Konsole mit dem Fussgesimse des eigentlichen Erkers. Das Leichte, Netzartige des Unterbaues gibt ohne Zweifel dem Ganzen etwas äusserst Schlankes, in den Verhältnissen ausserordentlich Zierliches.

Wesentlich anders im Charakter sind die beiden Augsburger Erker auf *Blatt 29 & Blatt 34*. Der eine vom Welserhause, einfach in der Einteilung, zeigt hauptsächlich schöne Flächenornamente, wobei besonders die Pilasterfüllungen stark an italienische Vorbilder gemahnen; der zweite dagegen, zierlicher in der Profilierung und vor allem reich gegliedert in der Konsole, hat etwas Prächtiges in der Erscheinung. Durch die Säulen mit dem flatternden Spruchbande und der darauf befindlichen Devise »Plus ultra« erinnert der Erker an die Anwesenheit Karls V. in der alten schwäbischen Reichsstadt; möglicherweise hat der Erbauer sogar an ein Porträt des Monarchen gedacht, als der eine der Medaillonköpfe hergestellt wurde. Es ist indessen, wie es auch manchem modernen Porträt ohne Absicht des Künstlers zustösst, mehr eine Karikatur geworden, allerdings nicht ohne frappante Ähnlichkeit. Die nicht allzu kräftig wirkenden Pilaster ebenso wie die Gesimse, haben etwas sehr Decentes in der Wirkung und illustrieren den Geschmack der Erbauer — es waren Fugger — ebenso wie den des Baumeisters.

Bedeutend derber und gedrungener, im Ornamentalen schon stark die Formen des Verfalls zeigend, ist *Blatt 77*, ein Erker aus Dresden. Originell wirken dabei die Halbfiguren des mit dem Kur-Schwerte bewaffneten Landesfürsten und seiner Gemahlin, deren Hüften in einem Riesen-Radkragen, ähnlich den Halskrausen des 17. Jahrhunderts, stecken.

Einfach und anspruchslos wirkt das hübsche Erkerchen von Stein a. Rh. auf *Blatt 90*, das schon der Spätzeit angehört.

Der Balkon ist der italienische Bruder des deutschen Erkers. Wo er an öffentlichen Gebäuden auftritt, Der Balkon. hat er nicht so sehr den Zweck, Zeitvertreib zu gewähren durch den Niederblick auf die Strassen, vielmehr dient er dann dort eigentlich als Tribüne und wird demgemäss auch architektonisch betont. Am Privathause, wie gesagt, ist der Balkon eine selten vorkommende Zierde beim deutschen Hause des 15. und 16. Jahrhunderts. Erst das Zeitalter der gepuderten Haare bildete ihn, zuweilen wirklich ausserordentlich schön, aus.

Wie beim Schlosse Porzia zu Spittal a. Drau die ganze Grundrissanlage und die Hofarchitektur, die Portale etc. einen durchaus italienischen Charakter zeigen, so ist es auch bei den Balkons (*Blatt 10*) der an sich einfachen Fassade der Fall; ihr fehlt leider heute der Hauptschmuck: das reichgegliederte, auf kleinen mit Malereien geschmückten Zwickelgewölben ruhende und weitausladende Dach, welches durch einen Brand zur Zeit der französischen Occupation im Anfange dieses Jahrhunderts zerstört wurde. Ausser einem Portale, das durch schlechte Stukkaturen aus dem vorigen Jahrhundert den fehlenden Abschluss nach oben bekommen hat, einigen durch sämtliche Stockwerke aufwärts sich fortsetzenden Pilastern und den vier einfachen, aber schön ausgebildeten Balkons hat die Fassade keinen plastischen Schmuck. Vier Doppelkonsolen tragen die Platte, auf der das mit leichten Balustern gegliederte Geländer steht. Die Mauerdurchbrechung ist dreiteilig. Korinthisierende Säulen und Eckpilaster tragen die Archivolten, über denen Architrav, Fries und Gesimse eines einfach gegliederten Gebälkes liegen. Das Ganze ist an sich von sehr schönen Verhältnissen und dient der einfachen, grossen Fassade wesentlich zum Schmucke.

Ausserst zierlich ist die Loggia auf *Blatt 45*, an einem Hause zu Colmar befindlich. Die Verhältnisse der Säulen und Bogen, sowie der Baluster sind ausserordentlich schlank. Um so kontrastierender nimmt sich das derbe Masswerk, das die Füllung der Brüstung bildet, aus.

Einen Teil der Arkaden, welche auf drei Seiten den Hof des alten Schlosses zu Stuttgart umschliessen, gibt *Blatt 45*. Durch drei Stockwerke erheben sich die Bogengänge. Kräftige, gedrungene Rundsäulen mit korinthischem Kapital, unten in gotischer Weise spiralförmig gedrehtem Schaft, der auf halbkugelförmigen Konsolen aufsitzt, und kräftigem Wulst in der Höhe der Deckplatte des Geländers, tragen die flachen Stichbögen, deren Ansatz an die in den Ecken befindlichen runden Treppentürme so gelöst ist, dass sie stumpf auflaufend im rechten Winkel sich schneiden. Die Balustrade von hübscher Gliederung folgt in den Ecken der Form der runden Treppentürme und sitzt da auf einem zierlichen Zwickelgewölbe auf. (Abbildung bei Lübke, Deutsche Renaissance, I, S. 371.) Als beim Baue beschäftigt wird Meister *Blasius Berwart* genannt.

Als monumentale Balkonanlage, wie sie zumal an einem Rathause in Verbindung mit der Treppe und einer darunter befindlichen offenen Halle entwickelt ist, kann *Blatt 58* gelten, vom Rathause zu Heilbronn entnommen. Die Verhältnisse sind äusserst derb, dabei aber wirkungsvoll.

Oberehnheim im Elsass (*Blatt 59 & 60*) bietet in der galerieartigen Bekrönung des Kirchturmes ein äusserst lehrreiches Beispiel jener Verschmelzung von Gotik und Renaissance, deren schon öfter erwähnt wurde. Das Einschneiden der Konsolen, auf denen die Ecktürmchen ruhen, in das Kranzgesimse ist, obwohl beides keine gotischen Formen hat, doch ganz und gar nach den Prinzipien dieses Stils durchgeführt. Genau so verhält es sich mit den Ecktürmchen, die ein ganz eigenes Mixtum compositum beider Stilgattungen zeigen, während der Aufsatz über der kleinen Pforte, die zur Galerie führt, ein durchaus barockes Gepräge im Stile Wendel Ditterlins zeigt. Nimmt man dazu die relativ späte Entstehungszeit, 1587, also eine Zeit, wo das nicht allzufern liegende Heidelberg bereits seine prächtigen Schlossbauten besass, so ist damit ein neues schlagendes Beispiel für die lange sich fortpflanzenden lokalen Traditionen gegeben. Ähnliches gibt *Blatt 70*, Balkon am Rathause zu Oberehnheim i. E. Hier kommen noch rein gotische Formen um das Jahr 1604 vor.

Einfache Loggien, die eigentlich nichts andres sind, als an die Aussenseite des Gebäudes verlegt gedachte Gänge, zeigt *Blatt 97* vom Palais Stockalper zu Brieg, Kanton Wallis (Schweiz).

Anschliessend hieran mag auch die einfache, ohne allzuviel Aufwendung von schmückenden Elementen gehaltene Hofarchitektur von Innsbruck, *Blatt 94*, genannt sein, die eigentlich mehr durch ihre Gesamt-

anlage einen gewissen malerischen Reiz hervorbringt, als dass sie in architektonischem Sinne eine Lösung von hervorragender Art zeigte.

Das gleiche gilt von *Blatt 98*, Motiv aus einem Hofe zu Schlettstadt i. E., wo der Balkon mit dem hübschen schmiedeeisernen Geländer, dann der weite Thorbogen und die gotisierenden Thüren mit den hübschen Renaissancekonsolen ein sehr hübsches Ensemble bilden.

Der Giebel
und
Dachfenster.

Ein wichtiges Moment unter den bereits aufgeführten Teilen der Fassaden bildet der Giebel und seine im kleineren Massstabe sich wiederholende Form am Dachfenster. Entweder sitzt der Dachstuhl in seinen einzelnen Bündeln parallel zur Fassadenmauer auf, dann ist der notwendige Schluss nach oben der Giebel, oder die Bündel stehen in ihrer Ebene senkrecht zur Fassadenmauer, dann hat man das meist weit vorspringende Satteldach, in welches einschneidend die giebligen Dachfenster eine Fortsetzung des Fassadensystems nach oben geben (z. B. am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses). Beide Formen kommen im Mittelalter gleich häufig vor und die überwiegende Anwendung des einen oder andern ist ein Resultat lokaler Bauweise. Endlich kommt in einer grösseren Anzahl von deutschen Städten, hauptsächlich längs des Inn, der Salzach und der oberen Donau (Passau) bei der weiteren Entwicklung der Renaissance der gerade, von der Dachanlage nichts verratende Fassadenschluss, das horizontale Dachgesims vor, welches in Firsthöhe des dahinter verborgenen Dachsystems durchgeführt ist und eine italienische Form auf Kosten des eigentlichen Inhaltes, vor allem aber auf Kosten einer praktischen Lösung des Wasserabflusses nachahmt. Es kommen hier nur die beiden ersten Fälle in Betracht, und da ist denn die Lösung des Giebels wiederum die weitaus wichtigere. In der Hauptform bleibt sie sich überall gleich, es ist das aufsteigende Dreieck, zumeist treppenförmig abgestuft, das den eigentlichen Umriss bildet. In der Anordnung der dekorativen Einzelheiten jedoch ist eine Unzahl von Varietäten vorhanden, die bald mehr einer eigentlich architektonischen, struktiven Lösung zustreben, andererseits aber der üppigsten Entwicklung von allerlei phantastischem Volutenwerk, Hörnern und Pyramidenaufsätzen mit bekronenden Kugeln den weitesten Spielraum geben. Auch hier begegnet man bis in späte Zeit der Einwirkung gotischer Formen, die sich natürlich da am längsten erhalten haben, wo die ohnehin dem Spitzbogen und seiner Ausdrucksweise nahestehende Holzkonstruktion lange Zeit in Übung blieb. Im allgemeinen tritt überhaupt erst mit dem eindringenden Wesen der Renaissance die mehr und mehr sich einbürgernde Steinfassade an Stelle derjenigen aus Holz oder Fachwerk, woher man denn auch öfter der Thatsache begegnet, dass Holzformen und Holzkonstruktionen ohne Bedenken in Stein übersetzt werden, umgekehrt aber auch Steinformen mit ins Gebiet des Holzbaues hereingezogen werden (z. B. das prächtige Salzhaus in Frankfurt a. M.)

Zunächst ist es der Treppengiebel, welcher, seine Form im grossen Ganzen beibehaltend, an den einzelnen Stufen Gelegenheit zu dekorativer Vermittelung zwischen der horizontalen und vertikalen Linie bietet; hin und wider erscheinen die einzelnen Stufen auch durchbrochen, entweder durch kleine Bogen, oder viereckige Öffnungen, die dann zuweilen einen Schmuck durch Baluster bekommen. Der Giebelansatz wird zuweilen durch eine vorkragende Konsole markiert, so dass er über die senkrechten Fassadenkanten vortritt.

Unter den bei diesen Blättern publizierten Beispielen solcher Giebelentwicklungen sind keine, die das verschwenderische Verausgaben von Ziermotiven aller Art so recht illustrieren, wie sie z. B. am Hause zum Ritter in Heidelberg, an der Schlosskapelle zu Liebenstein, am Pellerhause zu Nürnberg, am Rathause zu Bremen, am Zeughause zu Danzig u. s. w. sich finden. Vielmehr sind es einfachere, dem Bedürfnisfalle näherstehende Beispiele.

Eine einfache und im Vergleich zu den andern Teilen des gleichen Schlosses bescheidene Lösung eines solchen Giebels gibt *Blatt 39* am Schloss zu Heidelberg und zwar in dem Teile befindlich, der von Friedrich II. in den Jahren 1544—1556 erbaut wurde. Putten, auf Delphinen reitend, mitten überhöhte Aufsätze mit Halbkreisabschluss, oben Meerweibchen, bilden hier den Übergang von einer Stufe zur andern, wobei die eigentliche Dachlinie durch ein Gesims markiert ist. So anspruchslos das Ganze ist, so hat es doch un-leugbar einen gewissen Reiz durch die hübsche Abwechslung der Formen. Noch einfacher ist der Vorbau an einem Hause zu Lemgo, *Blatt 46*, der noch gotische Fenstergewände sowie ein gotisch profiliertes Hauptgesims zeigt und seinen ganzen Dimensionen nach eigentlich eher als ein bis zum Boden reichender Erker betrachtet werden kann.

Als Beispiel der zweitgenannten Gattung von Giebelbauten (eigentliche *Lucarnea*) ist *Blatt 66* zu betrachten, das von einem Hause zu Heilbronn genommen ist. Wie in Frankreich zuweilen erst an diesen Aufsätzen, über dem Kranzgesims eine reiche Architektur sich entwickelt, so ist es hier. Über einer Attika erheben sich die giebeltragenden Säulen, denen Pyramidenaufsätze und Ornamente im Metallstil zur Seite stehen behufs

reicherer Gestaltung des Ganzen. Ein weiteres Beispiel, das indessen mehr im Charakter des eigentlichen Dachfensters gehalten ist, gibt *Blatt 91*; dem 17. Jahrhundert angehörend, hat es in den Detailformen ziemlich kräftige, um nicht zu sagen beinahe barock-schwulstige Glieder. Im Ensemble indessen wirkt es sehr gut und weist, wie man dies auch an manch andern Architekturstücken der ehemaligen freien Reichsstadt verfolgen kann, noch gotische Motive auf, die indessen als Flächenfüllung ihrem dekorativen Zweck sehr wohl genügen.

Es erübrigt nach Durchgehung aller Einzelheiten noch einen Blick auf die Gesamtentwicklung der Fassaden zu werfen.

Wie in vielen Fällen am Einzelnen gezeigt wurde, so verhält es sich auch mit dem Gesamten: Es verharret noch geraume Zeit unter der Nachwirkung gotischer Anschauungsweise und bietet hierin wiederum das gerade Gegenteil der italienischen Renaissance, bei welcher der absolute Sieg der Horizontale über die Vertikale den Ausschlag gab. Die durchlaufenden, kraftvoll entfalteten Gesimse geben diesem südlichen Prinzip berechneten Ausdruck. Selbst da, wo die Säule und der Pilaster in durchgebildetster Weise angewendet werden, kommt in Italien keines von beiden dazu, das betonende, vorherrschende Element zu sein, und schliesslich ist die Bekrönung des Ganzen immer wieder die in kraftvoller Weise entwickelte Horizontale. Kein Spitzgiebel, kein Dachfenster durchbricht diesen obersten Kranz. Dabei scheinen die Proportionen der Stockwerke und der zwischen ihnen vermittelnden Glieder mehr nach bestimmten Normen geschaffen zu sein (wenn auch den Raumgesetzen, wie sie Leo Battista Alberti aufstellte, nicht allzuviel praktische Bedeutung beigemessen werden kann; charakteristisch für den Geist der Renaissance bleiben sie aber immerhin). Nicht so die Fassade der deutschen Renaissance des 16. Jahrhunderts, die in ihrem Aufbau noch immer die Vertikale prononciert und damit einer rein gotischen Tradition Ausdruck verleiht. Der schmale, anfangs mit eigenem Dache versehene, später durch sämtliche Stockwerke durchgeführte Erker ebenso wie der Spitzgiebel geben diesem Streben berechneten Ausdruck. Die Stockwerksverhältnisse erlauben ausserdem nur in seltenen Fällen (Monumentalbauten) die freie Anwendung der in Italien gebräuchlichen Säulenordnungen, die beim Privatbau gar oft in die Zwangsjacke willkürlicher Verkürzung oder Streckung gespannt werden. Und selbst da, wo sie in Anwendung kommen, wird auch in späterer Zeit durch konsequentes Verkröpfen die vertikale Linie fortgesetzt, die horizontale auf ihre Kosten unterbrochen. (Beispiel: Der Friedrichsbau am Heidelberger Schlosse, der trotz aller Anwendung von klassischen Formen dennoch in prägnanter Weise das Vertikalprinzip zum Ausdrucke bringt und dadurch der nationalen Bauweise näher steht, als der zierliche Otto-Heinrichsbau in seiner schönen, aller Derbheit fernstehenden Art.)

Ein bezeichnendes Beispiel der Frühzeit, an dem sich das Gesagte deutlich illustrieren lässt, ist das Rathaus zu Ensisheim (*Blatt 20 & 21*), ein Bau von 1535. (Die Abbildung gibt nur den einen Flügel und Details hiervon.) Im rechten Winkel, welcher auf der inneren Seite das nach aussen im halben Achteck vorspringende Treppenhaus enthält, stossen Hauptgebäude und Flügel aneinander. Der wichtige, seiner inneren wie äusseren Erscheinung nach in Betracht kommende Teil (siehe Plan) hat im Erdgeschoss eine offene, von vier mit reichem Rippenwerk versehene Netzgewölben eingedeckte Halle, die nach aussen (Schmalseite) zwei kräftige, spitzbogige Ausgänge hat, flankiert von mässig ansteigenden Streben, welche als Pilaster charakterisiert sind; das darüber hinlaufende Gesims zeigt zwar völlige Renaissance-Profilierung, indessen ist die ganze Art des Einkröpfens durchaus gotisch gedacht. Den Bogen im Erdgeschoss entsprechen im ersten Stocke je zwei dreiteilige, im Mittel überhöhte und durchaus gotisch profilierte Fenster. Die Pilaster (resp. Streben) des Erdgeschosses setzen sich in gleicher Weise auch hier fort und verkröpfen sich in das wenig vorspringende Dachgesims. Dabei enthalten sie als Füllung, in Stein ausgeführt, die im 15. Jahrhundert häufig bei Wandvertäfelungen vorkommenden sog. *Panneaux à parchemin plissés**. Zwischen den inneren Fenstern, in der Achse der unteren Spitzbogen, sind dann nochmals schmalere Lesenen mit einer Ziersäulenfüllung als weitere vertikale Gliederung angewendet. Das Ganze macht trotz der angewendeten Renaissancedetails einen durchaus gotischen Eindruck durch die prononcierte Anwendung der Vertikale, die sich z. B. bei den schmaleren Lesenen sogar in das Gesims verkröpft, auf dem sie aufsitzt, ohne indessen, was eigentlich die Konsequenz davon wäre, nach unten durch eine Konsole gestützt zu sein.

Des Pfaundler'schen Hauses in Brixen, *Blatt 26*, wurde bereits gedacht. Auch an diesem ist, trotzdem

* Die Felder der gotischen Vertäfelungen waren sehr häufig mit Stoff oder Leder beklebt. Wenn nun der Bindestoff zwischen diesem und dem Holz spröde wurde, die Beklebung sich löste, so rollte sich das losgelöste Stück auf, es gab spiralförmige Flächen, und wie man ähnliches im Kunstgewerbe gar oft beobachten kann, machte man aus der Not eine Tugend. Man übersetzte den gerollten, losgelösten Stoff als ornamentales Motiv auf die Holzfläche, ja ahmte das Motiv auch in Stein nach, wo es eigentlich gar keinen Sinn hat.

sich durch den konsequent angewendeten Bogenschluss der Fenster der Einfluss des nahen Italiens kundgibt, durchaus die Vertikale, welche durch die beiden Erker so recht zur Geltung kommt, noch die vorherrschende Linie und die Fenstervergitterungen in ihrer freien Nachahmung eines gotischen Wimperges mit Krabben und Kreuzblume folgen noch total der alten Richtung. Dagegen hat die leider immer mehr verschwindende Malerei, leichte Festons, Delphine etc., welche die Fenster umrahmt, italienischen Charakter. Italienische Maler und Dekorationsmaler waren damals allenthalben im Lande thätig.

Vom Jahre 1565 datiert der am Südgeschosse des Rathauses zu Lemgo (Westfalen) vorgebaute, auf *Blatt 51* wiedergegebene Vorbau, der auf weitgesprengten, flachen, von gedrunghenen toskanischen Säulen getragenen Stüchbogen ruht. Auch hier begegnet man bei der Fenstertheilung jener Häufung von vertikalen Stützen, die in solcher Zahl konstruktiv gar nicht nötig, den Lichtzutritt hindern, in baulicher Weise aber äusserst bezeichnend sind. Die beiden Giebel zeigen merkwürdigerweise gar keinen inneren Zusammenhang mit der unteren Architektur, vielmehr haben sie den Charakter einer hinzugefügten Buchbinderarbeit. Sie kontrastieren darin ganz wesentlich gegenüber den anderen Vorbauten des gleichen Rathauses, bei denen die Giebelausbildung reich und organisch sich anfügt. Wie weit übrigens manchmal die Begriffe über das Wesen der Säule manchem Baumeister klar waren, zeigt ein mit reicher und gross entwickelter Fassade ausgestattetes Haus an der »Breiten Strasse« derselben Stadt. Die Fenster des zweiten, dritten, vierten und fünften Stockwerkes stehen so, dass die Achsen von 2 und 4 korrespondieren, diejenigen aber von 3 und 5 in der Mitte zwischen diesen liegen. Dementsprechend alternieren auch die Achsen der zwischen je zwei Fenstern befindlichen Dreiviertelssäulen. Kurios genug nimmt sich eine solche Anordnung aus, schön ist sie aber gewiss nicht.

Der reichgegliederten Vorhalle des Schlosses zu Offenbach, wovon auf *Blatt 55* Details gegeben sind, wurde bereits gelegentlich der Berührung des Verhältnisses vom Bogen zur Säule gedacht.

Das Baumeisterhaus zu Rothenburg a. T., *Blatt 64*, mit hochaufragendem Giebel bekrönt, gehört dem Ende des 16. Jahrhunderts an und zeigt zwischen den vertikalen Stützen (Hermen) des ersten und zweiten Stockwerkes gar keinen Zusammenhang; vielmehr laufen die Horizontalgesimse dominierend durch und zeigen lediglich eine Verkröpfung über den Köpfen der Hermen, die übrigens, wie aus dem Profil hervorgeht, rein nur dekorativen Zwecken dienen sollen, die sie allerdings nur in geringem Masse erfüllen. Die kolossalen Delphine auf den einzelnen Treppenabsätzen des Giebels ragen auch nicht gerade durch besondere Schönheit der Erscheinung hervor, indessen hat das Ganze etwas Stattliches durch die massigen Verhältnisse und die Ruhe, die in den durchlaufenden horizontalen, nicht fortwährend durchbrochenen Gesimsabschlüssen liegt.

Bern, die Stadt des Hallenbaues par excellence, hat eigentümlicherweise, trotzdem seit dem Ausgange des Mittelalters der Steinbau sich durchaus einbürgerte, keine Fassaden von Belang aufzuweisen. In einer Stadt, die in politischer Beziehung die bedeutendste Rolle unter den eidgenössischen »Ständen« einnahm, vor deren weitgreifendem Arme der Gerechtigkeit selbst ein Voltaire Respekt hatte, so wenig Bedeutsames an eigentlich architektonischen Erscheinungen gerade aus jener Zeit zu finden, wo so ausserordentlich viel fremdes Geld kursierte, hat etwas Befremdendes. Die Fassade auf *Blatt 71* kann höchstens ein Anlauf zu einer architektonischen Lösung genannt werden, denn sowohl der dreieckige Giebel mit den mageren, beinahe wie geringe Schreinerarbeit aussehenden Ziergliedern des ersten, als die weiteren Anstrengungen dieser Art in den oberen Stöcken gehören mit zum einfachsten, was überhaupt gemacht werden kann. Die Mehrzahl der übrigen Häuser, zum grösseren Teil dem 18. Jahrhundert entstammend, nur hin und wider einen dürftigen Rest mittelalterlicher Kunst aufweisend, haben ausser dem massiven Quadergefüge ihrer Frontmauern rein gar kein Interesse. Um so auffallender ist das Vorhandensein einer ganzen Reihe sehr hübscher Brunnen (siehe *Blatt 30*).

Eine stattliche Erscheinung dagegen bietet das Rathaus zu Solothurn, *Blatt 47*, mit dem kräftigen Mittelthurm und den beiden flankierenden, in Zwickelkuppeln endigenden Anbauten. Es müssen wohl Gründe sehr zwingender Natur vorgelegen haben, dass die Thüren dieser Seitenausbauten nicht ins Mittel der Fläche verlegt wurden. Dass dem Architekten darum zu thun war, diese Unregelmässigkeit einigermassen zu mildern, geht aus der Placierung eines zweiten Pilasters nach der Aussenkante hin hervor, der sich auf die Mittelachse der Thüre bezieht, in der Detailform indessen vollständig abweichend ist. Das Beispiel ist aber recht charakteristisch für den Sinn, der jede Unregelmässigkeit zu umgehen suchte, während die Gotik im Profanbau sich in solchen Fällen durchaus an kein Gesetz band.

Ein Stück Fassade eines bürgerlichen Wohnhauses, an dem in der Fenstertheilung noch gotische Reminiscenzen liegen, gibt endlich *Blatt 92*, dessen Sujet an Einfachheit gewiss nichts zu wünschen übrig lässt, indessen typisch ist.

Zu wiederholten Malen wurde bereits der vielfach angewandten Fassadenmalerei gedacht, die ursprünglich den Zweck verfolgte, der einfachen Putzfassade ein reicheres Gepräge zu geben. Sie galt, wie Burkart drastisch genug sagt, »anfangs nur als ökonomisches Surrogat derselben (der Architektur nämlich)«. Dabei bot sie Mittel genug, um die Unregelmässigkeit, die Willkür der mittelalterlichen Hausfassade einigermaßen zu bemänteln. In Augsburg werden dergleichen Malereien schon im Jahre 1362 erwähnt. Eine eigentlich reiche Entwicklung aber brachte erst die Renaissance, nachdem in Italien beispielsweise das Bemalen der Häuser durchaus nicht mehr als Notbehelf galt, vielmehr sich in geradezu grossartiger Weise entwickelt hatte und den bedeutendsten Meistern der Zeit Gelegenheit bot, auf grossen Flächen ihrem Können freien Lauf zu lassen, sich »gegenwärtigen Ruhm« zu schaffen. In dem »Dialogo della pittura« von Lodovico Dolce heisst es sogar u. a. »molto di più dilettao (a) gli occhi altrui le facciate delle case et de' palagi dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro«. Indessen trennt immerhin eines die deutsche Fassadenmalerei von der italienischen; sie geht mit dem Eintritte der Renaissance darauf aus, eine wirklich fingierte Architektur zu schaffen, und nach dieser Seite hin ist der Name Hans Holbeins am engsten, ausschlaggebendsten mit der ganzen nächsten Weiterentwicklung verbunden. Die italienische Fassadenmalerei dagegen legt mehr Gewicht auf das Figürliche, wobei die Allegorie anfangs nur eine unbedeutende Rolle spielt, Darstellungen antiker Götter und Helden, kriegerischer Aufzüge etc., seltener Zeitergebnisse, den Hauptgegenstand der Malerei bilden. Charakteristisch ist ferner, dass die deutsche Fassadenmalerei* es nur in wenigen Fällen mit bedeutenden Künstlern zu thun hat, das handwerkliche Können dagegen stark in den Vordergrund tritt und sich da gar oft mit der Erscheinungswelt so abfindet, wie es beim gewöhnlichen plastischen Figurenschmucke an den Fassaden der Fall ist, nämlich mit bestem Willen, dem das Können nicht immer ebenbürtig zur Seite steht. Immerhin aber wird damit der Zweck eines gewissen schmucken Aussehens erreicht. Die Farbengebung hält sich dabei bald innerhalb gewisser Grenzen, bald benützt sie alle zu Gebote stehenden Mittel. Darstellungen von Beispielen der Vaterlandsliebe (Horatius Curtius), oder anderer Tugenden in erzählender Form, hin und wider mythologische Figuren, auch rein genrehafte Szenen (Bauerntänze) bilden die Themata der figuralen Komposition, die sich zumeist innerhalb eines architektonisch gegliederten Rahmens bewegt.

Blatt 14 gibt eine solche Fassadenmalerei, wie sie sich am Weissen Adler zu Stein a. Rh. befindet. Die Fenstereinteilung ist unregelmässig, da die einzelnen Achsen durchaus nicht korrespondieren. Die auf den gegebenen Raum komponierte Architektur begegnet diesem Umstande mit Geschick. Zwischen den gotischen Fenstern des ersten Stockes finden sich korinthisierende Säulen; in dem übrigbleibenden Raume rechts und links figürlicher Schmuck. Darüber, zwischen den oberen und unteren Fenstern, ein Fries mit der Darstellung eines Ordals, wo eine weibliche Figur zur Erhärtung ihrer Aussage die Hand in den Rachen eines Löwen legt. Auf beiden Seiten der Fenster dann perspektivisch dargestellte Durchblicke durch Rundbogen, deren Wölbung Kassetten mit goldenen Rosen auf blauem Grunde zeigt. Hierüber ein breiter Fries mit unterschiedlichen figuralen Darstellungen, so z. B. der Geschichte, wie die wahre Sohnesliebe sich darin offenbart, dass der jüngste es nicht übers Herz bringt, auf die Leiche seines Vaters zu schiessen, während die älteren dies ohne weiteres gethan haben; weiter eine Scene, welche die wünschenswerte Gerechtigkeit richterlicher Personen illustriert, und ganz seitlich ein paar nackte Figuren, denen das Angezogensein entschieden besser anstünde. In den Feldern zwischen den Fenstern des dritten Stockes dann endlich finden sich noch verschiedene Einzelfiguren, wobei jene des Cupido ganz unters Dach und in einen Winkel verwiesen ist. Trotz der handwerklichen Ausführung des Ganzen liegt dennoch ein gewisser Reiz in der malerischen Lösung der Aufgabe, der wesentlich dadurch gewinnt, dass in dem an und für sich sehr hübschen alten Städtchen in nächster Nähe weitere Fassadenmalereien sich vorfinden und die ganze Umgebung ausserdem vortrefflich dazu stimmt. Es liegt darin jene Naivetät künstlerischer Anschauung, die bei allen alten Arbeiten etwas Versöhnliches hat durch das klare Hervortreten individuellen Strebens, eine Eigentümlichkeit, die man ähnlichen Arbeiten unserer Tage nicht immer nachrühmen kann.

Wie schon früher erwähnt, hielten sich in den norddeutschen Holz- und Fachwerkbauten die gotischen Traditionen am längsten und wurden zuweilen beinahe ganz unvermittelt mit in die Steinarchitektur herübergezogen. Dabei laufen im Detail eine verhältnismässig grosse Anzahl durchaus gotischer Anklänge, die aus dem Charakter des Materials sich herleiten, neben dem ganzen Schatze figürlich oder vegetabilisch dekorativer

* Es mag hierbei daran erinnert werden, dass eine von Dürer in Venedig gemalte Fassade in den *Lettere pittoriche* III, 166 (Brief von Doni an Carnesecci) unter die Sehenswürdigkeiten Italiens gezählt wurde.

Formen her. Der Balkenkopf, der das übertragende obere Stockwerk trägt, wird zum Teil noch mit gewundenen Stäben, mit Schachbrettmuster und tiefeingeschnittenen Hohlkehlen, alles dies in ziemlich steiler Ausladung, verziert und die eigentliche Ausladung als Konsole im Sinne des Steinbaues fällt in eine relativ späte Zeit. Mit dem Zeigen dieser Balkenenden, welche als Träger für das obere Geschoss dienen, ist natürlich auch aus rein konstruktiven Gründen die senkrechte Pfostenanordnung gegeben. Wie wenig Holz- und Steinkonstruktion, wo sie gemischt vorkommen, in gegenseitige Wechselbeziehung treten, geht daraus hervor, dass Fachwerkaufsätze auf steinernen Unterbau mit den Gliederungen von diesem nicht einmal in den Achsen stimmen und hier noch durchaus jenes Verneinen einer bestimmten Fassadeneinteilung auftritt, das so charakteristisch für den gotischen Profanbau, speciell beim städtischen Hause ist. (Man darf dabei allerdings nicht an jene reizenden Exempel von gotischen Profanbauten denken, die z. B. Viollet-le-Duc unter dem Artikel »Maison« gibt und die als Prototypen nur für die hochentwickelte französische Gotik gelten können.) Als charakteristisches Beispiel nach dieser Seite hin mag die auf *Blatt 74* wiedergegebene Fassade eines Hauses in Hannover, Burgstrasse 23, gelten. Sie datiert laut Inschrift über dem Thorbogen vom Jahre 1620, ist aber in ihrem ganzen Aufbau durchaus mittelalterlich, wobei sogar hin und wider das Detail stark mitspricht, so z. B. die holzschnitzereiartige Schachbrettverzierung an der Hausthür. Die Säulchen und Karyatiden, auch die Steinprofile der horizontalen Gesimse, die allerdings sehr schwächlich ausgebildet sind, zeigen an sich durchaus das Bestreben, sich mit der Formgebung der Renaissance abzufinden, ja an dem Frieze zwischen Erdgeschoss und erstem Stocke ist sogar ein Anlauf genommen, eine Gliederung mit Triglyphen zu schaffen. Die Art aber, wie die Mauer durchbrochen ist, das Aufsetzen der Holzkonsolen unter dem zweiten Stocke auf den Steinprofilen des ersten, die nicht einmal mit den Vertikalstützen der Fenster korrespondieren und in ihrer Stirnverzierung noch vielmehr dem mittelalterlichen Prinzipie sich zuneigen, das ist durchaus gotisch, wie denn auch das Vorwiegen der vertikalen Gliederung über die horizontale durchaus prononciert hervortritt. Die Erscheinung ist keine vereinzelte, vielmehr ist sie lokalcharakteristisch und hat ihre reichste Ausbildung an dem Leibnitzhause (vergl. Ortwein, Deutsche Renaissance, Blatt 1—3) gefunden.

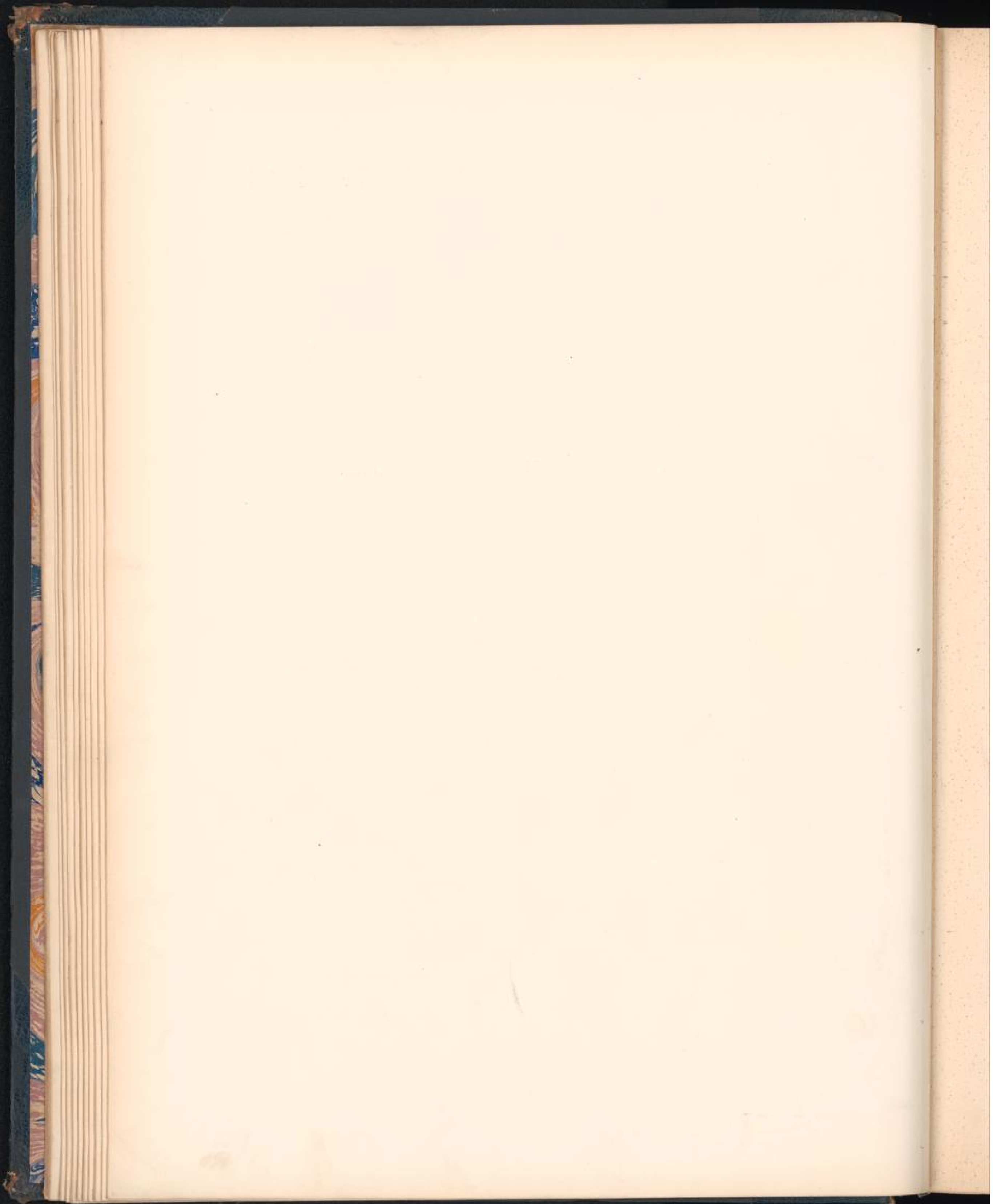
Eine Reihe zum Teil interessanter, zum Teil auch wirklich hübscher Details von solchen Holzbauten (die übrigens manchmal stark an Formenbildungen allerältester Zeit erinnern und im Detail entschieden eher die Bezeichnung einer »altgermanischen Renaissance« verdienen als die einer dem »italienischen« Originale abgelauchten Nachbildung) geben *Blatt 11*, Fenster an einem Erker zu Goslar, vom Jahre 1526. Weiter *Blatt 25*, Details von Fachwerkbauten zu Braunschweig (1536) und zu Halberstadt, beide der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörend. Einzelne Motive der Renaissance sind dabei wohl aufgenommen, doch in einer Weise, welche deutlich zeigt, wie unverstanden die fremden Formen angewendet wurden. Die Verteilung des Muschelfrieses auf ganz verschiedene Konstruktionsstücke, Pfette, Stütze und Riegel, ist ein schlagendes Beispiel hierfür. An den Stirnkonsolen tritt dagegen noch durchaus gotische Profilierung und Behandlung der einzelnen Profiteile auf. Aus gleicher Zeit stammen die Motive zu *Blatt 27*, Details einer Fassade in Fachwerkkonstruktion von Dinkelsbühl. Der Unterschied gegenüber den vorerwähnten norddeutschen Objekten gleichen Genres ist sehr gross. Mit Ausnahme der gotisch ausgeschnittenen Riegel sind die übrigen Glieder alle vollständig ihrem eigentlichen Zwecke entsprechend einander angereiht, und jenes unkonstruktive Verteilen eines dekorativen Motivs über verschiedenartig funktionierende Teile ist durchaus vermieden. An Stelle gotischer Profilierungen und Unterschneidungen ist hier bereits die klare Ausbildung des Details getreten. Die Konsole entspricht ihrem steinernen Originale, der Pilaster hat gleichfalls seine hölzerne Natur verloren und an Stelle mannigfach abwechselnder Rund- und Hohlformen im Stabwerke sind der Eierstab, die Perlschnur und andere dekorative Elemente getreten. Dass dieser Typus keine wesentlichen Veränderungen auch im folgenden Jahrhundert zeigte, beweist *Blatt 69*, eine vollständige Fachwerkfassade auf gemauertem Sockel zu Schwäbisch-Hall, die vielleicht sogar eher noch mehr gotische Reminiscenzen aufweist als das Thema des vorhergegangenen Blattes. Diese Bauten einem eingehenden Studium zu unterziehen und sie in zweckentsprechenden Aufnahmen zu veröffentlichen, ist eine noch immer offenbleibende Aufgabe, die da und dort lokal ihre Lösung gefunden hat, in vergleichender Hinsicht indessen noch manche Vervollständigung zulässt. Angesichts der Vergänglichkeit des Materials und der drängenden Thätigkeit unserer Tage kann eine solche Aufgabe keinen weiteren Aufschub erleiden, denn schon sind eine Menge von Dingen in unserer Zeit gefallen, ohne dass ihr einstmaliges Vorhandensein durch zweckentsprechende Aufnahmen sachlich behandelt worden wäre.

Es erübrigt noch, eine Anzahl von Blättern aufzuführen, die nicht als allgemein charakteristische Behandlungsweise dieses oder jenes wesentlichen Momentes bei Anlage eines architektonischen Individuums gelten

können, sondern vielmehr die Lösung von Fragen bezeichnen, die im speciellen Falle geschickt bewerkstelligt wurde. So *Blatt 19*, eine reizende kleine Verbindungstreppe zwischen zwei im rechten Winkel zu einander stehenden Mauern, resp. den daselbst befindlichen Thüren. Die freitragende, im Viertelskreis geführte kleine Treppe zeigt ebenso wie ihr Geländer vollständig gotischen Charakter; die beiden einfachen, aber nichtsdestoweniger sehr zierlichen Thüren dagegen sind in Renaissanceformen gehalten.

Blatt 58, Freitreppe am Rathause zu Heilbronn, wurde bereits gelegentlich der Verbindung zwischen Bogen und Säule erwähnt. Höchst originell ist das gedeckte Treppenhaus am Rathause zu Nördlingen vom Jahre 1627, dessen Belichtung durch Öffnungen geschieht, welche vollständig mit gotischem Masswerke ausgefüllt sind, indessen durchaus nicht etwa im Sinne wirklich gotischer Fenster, sondern einer beliebigen Flächenverzierung. Der halbe Dreipass über dem Thürbogen mit dem sich überschneidenden Astwerk würde jedenfalls auch auf eine frühere Zeit hinweisen, wenn nicht das Datum unzweifelhaften Aufschluss über die Entstehungszeit gäbe. Ähnliches zeigt ein im Aufbau äusserst graziöses Treppentürmchen im Rutscherhofe zu Nürnberg, *Blatt 88*, sowie die halbgotischen Thüren auf *Blatt 98*, von Schlettstadt i. E. herrührend, wogegen der säulengetragene offene Lichthof auf *Blatt 94*, dem 17. Jahrhundert angehörend, eine originelle Verbindung von Holz- und Steinarchitektur bietet, wobei allerdings die letztere auch eher an vegetabilisches Material erinnert als an mineralisches. Damit sei die bunte Reihe der Beispiele geschlossen, die in mannigfacher Weise die Eigentümlichkeiten in der Ausbildung der Renaissance auf deutschem Boden illustrieren sollten, wie sie im Laufe von zwei Jahrhunderten bald in prononcierterer, bald in bescheidenerer Weise zu Tage traten und ein eigenes Bild geben von der konservativen Art, mit der am Alten festgehangen wurde, wobei gleichzeitig das Neue in originell gestalteter Form sich einbürgerte, in den meisten Fällen zwar nicht selbständig, sondern umgedeutet, den Verhältnissen angepasst und gerade dadurch hervorragend.

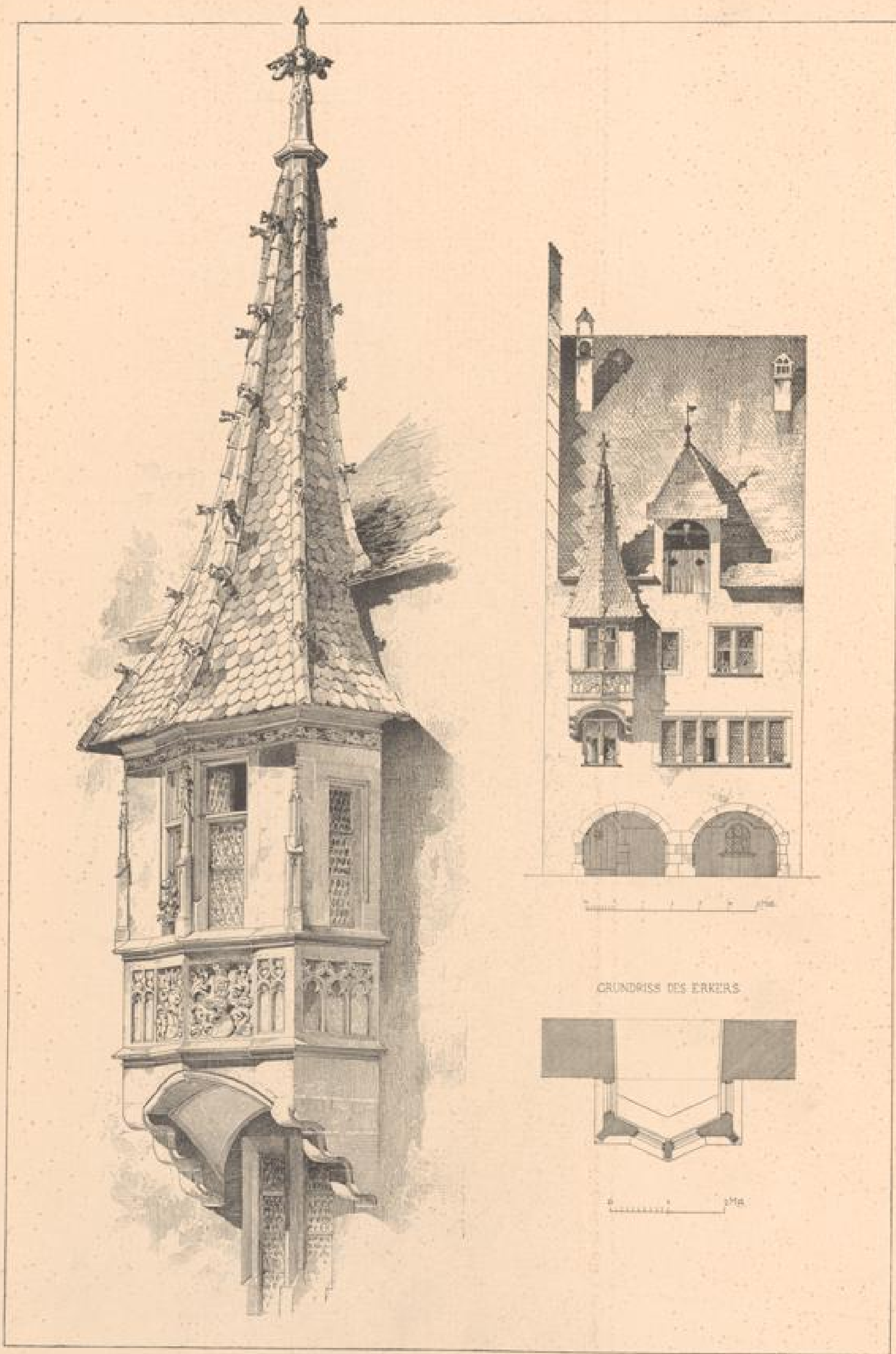




FELDKIRCH.

Ende des XV. Jahrhunderts.

Fin du XV^m siècle.



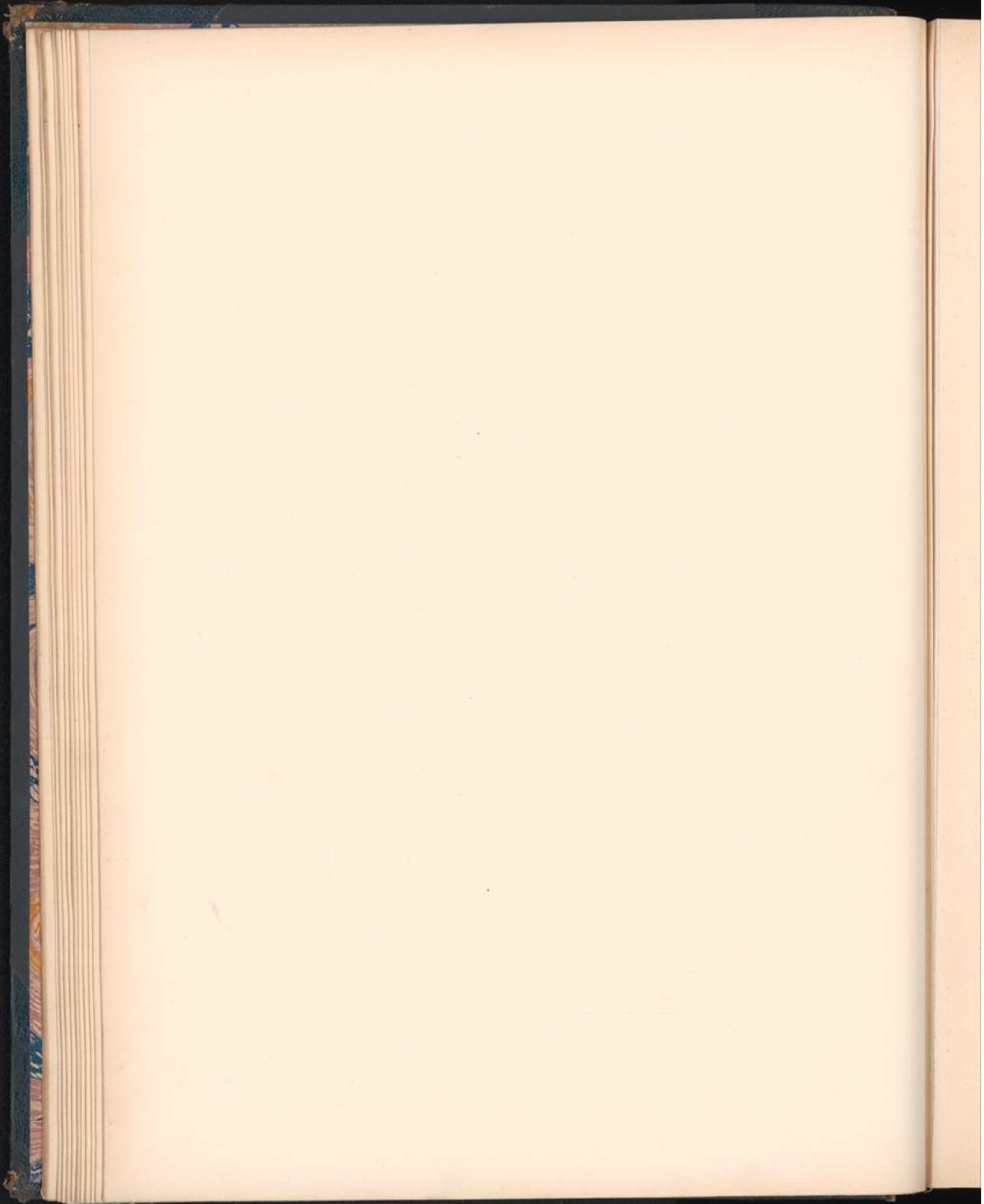
ERKER.

TOURELLE.

Motiv der deutschen Architektur. I.

Stadtbaumeister I
DÜSSELDORF.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



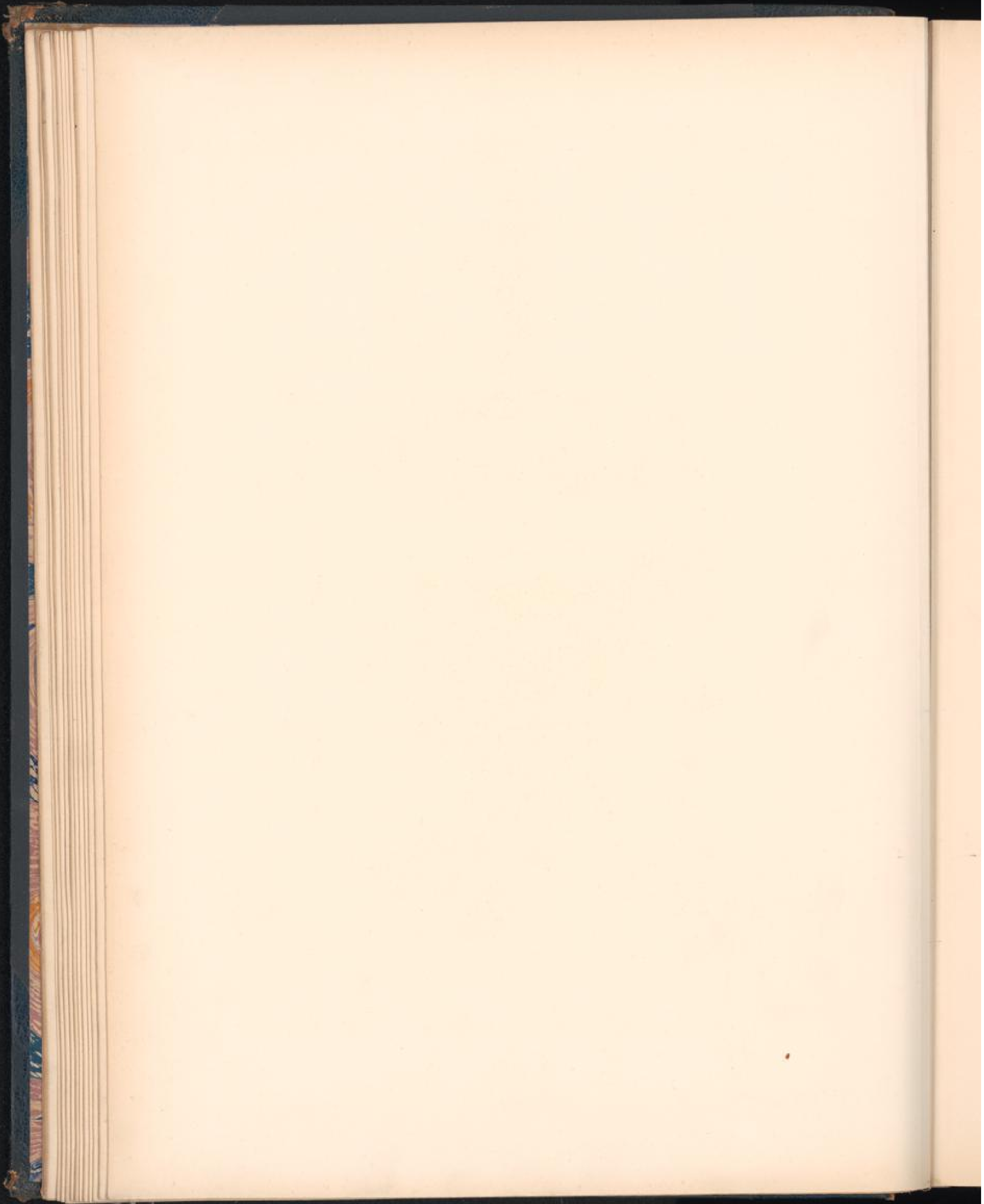
ESSLINGEN.

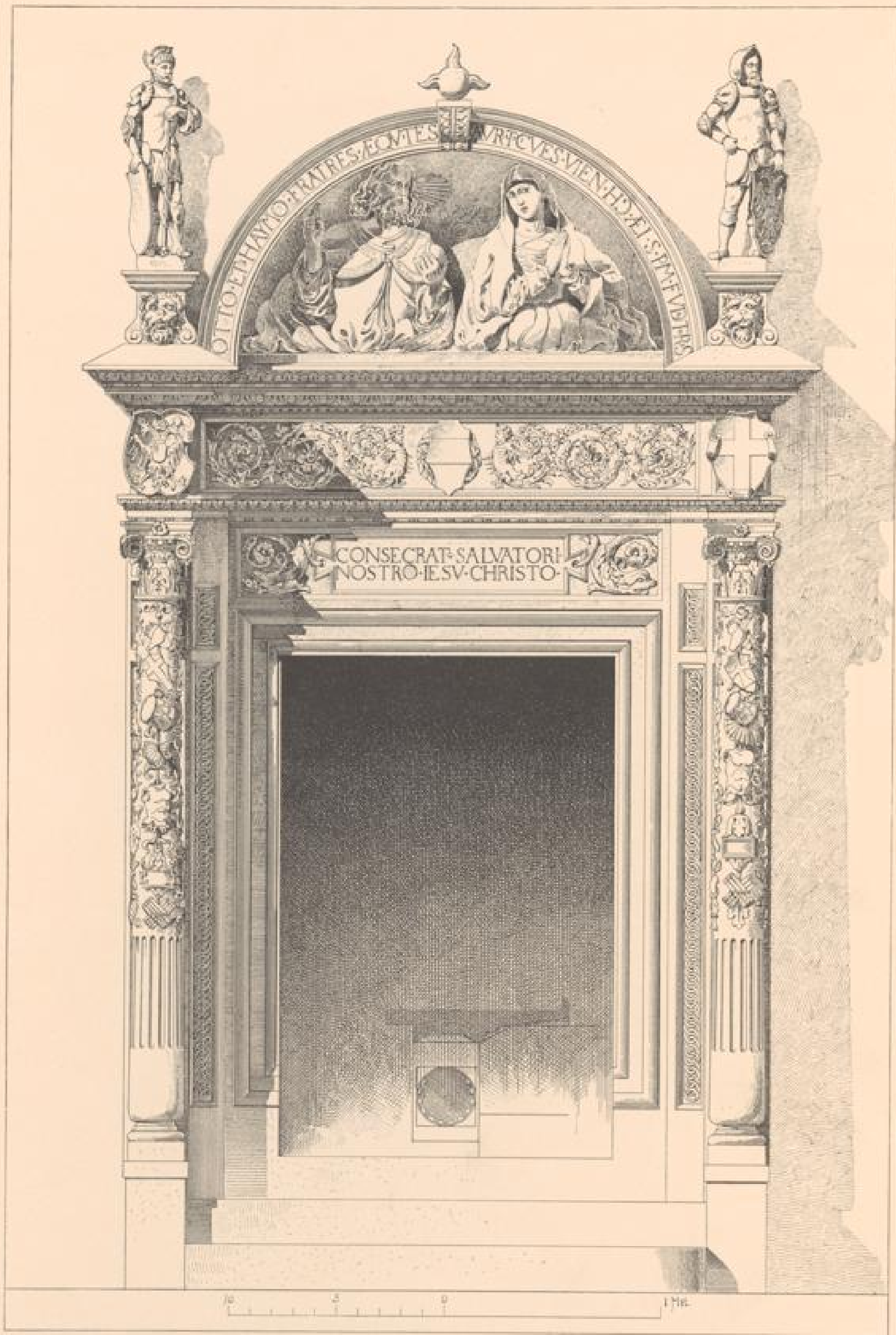
1509.



ERKER.

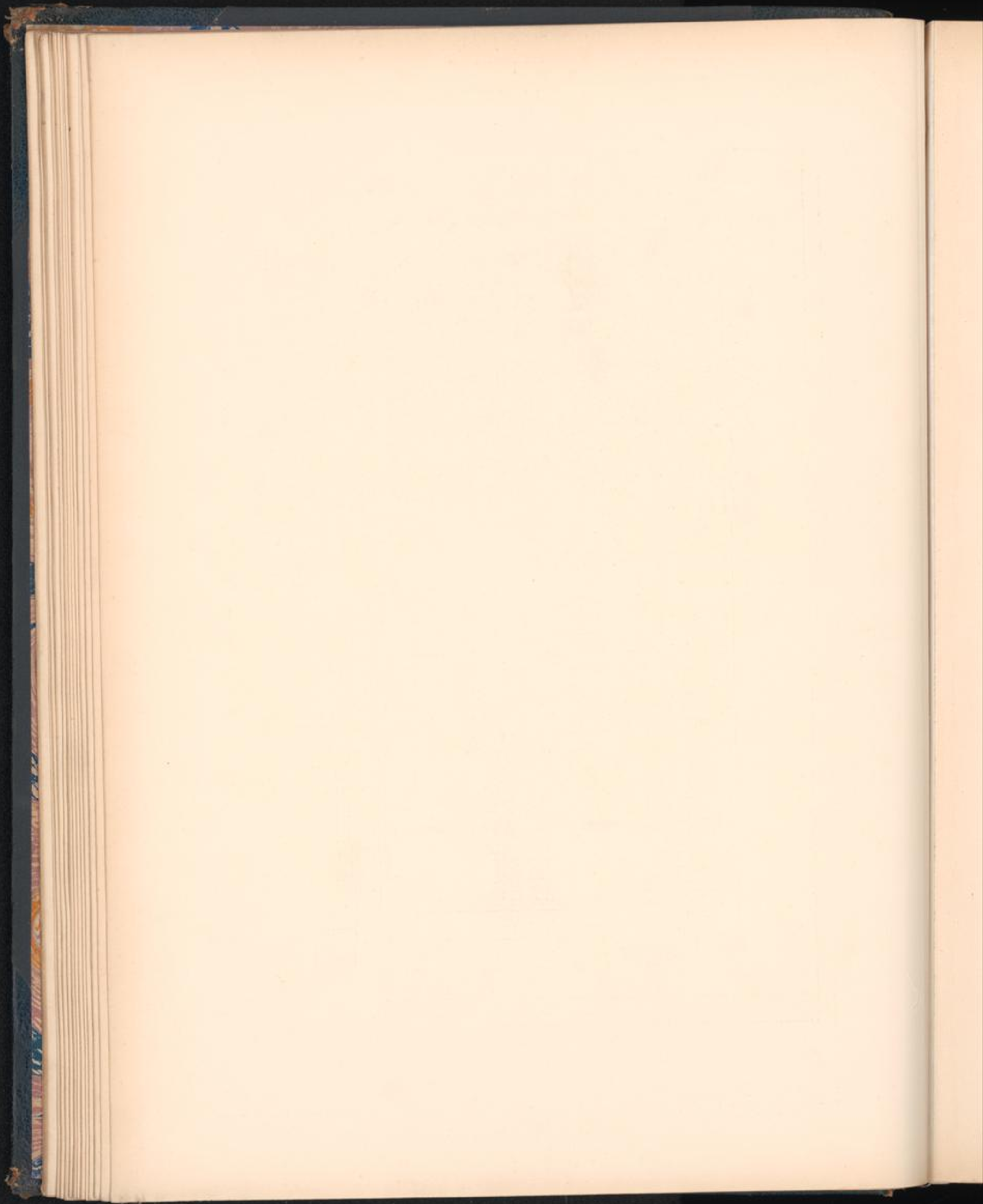
TOURELLE.





PORTAL VON ST. SALVATOR.

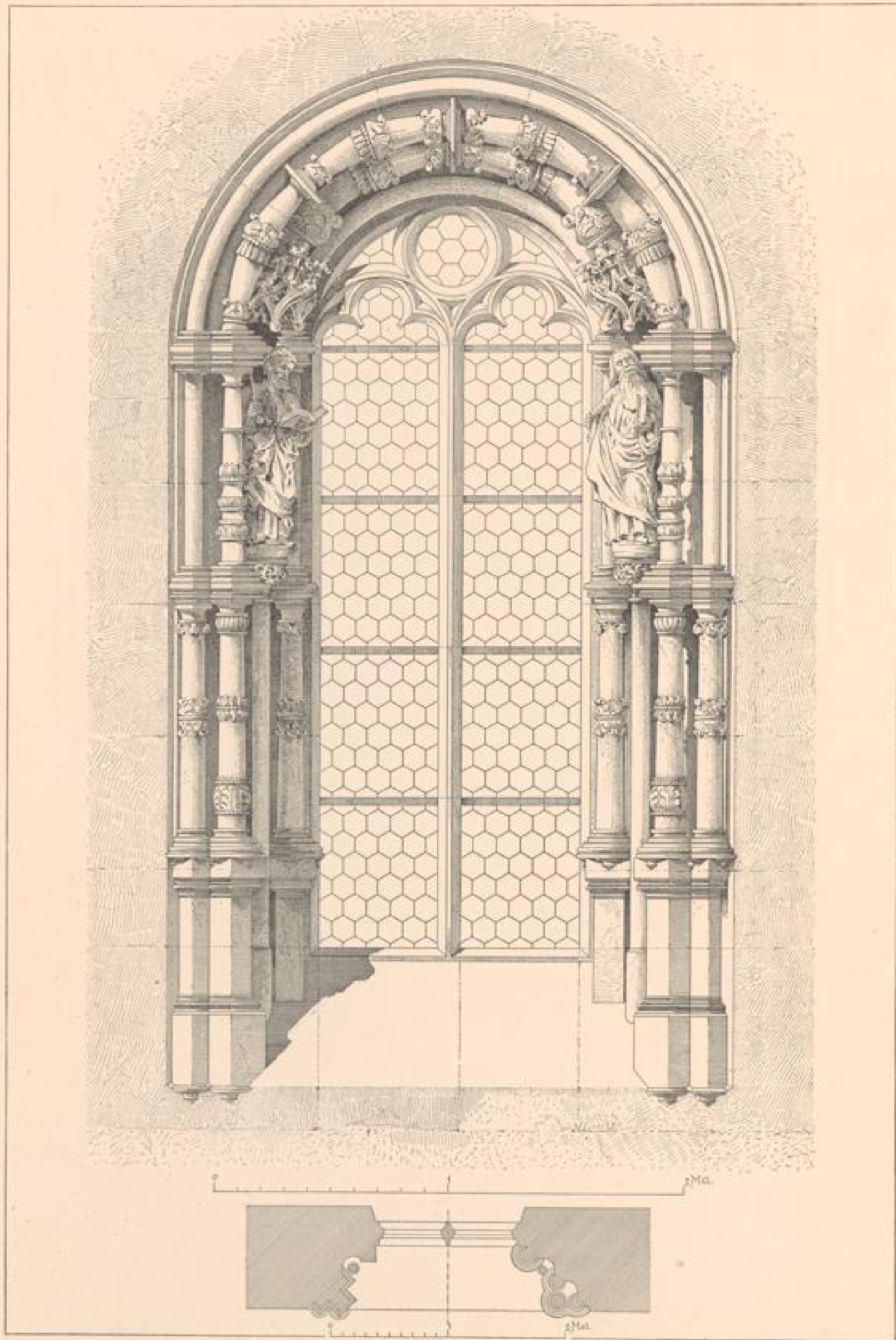
PORTAIL DE S. SALVATOR.



REGENSBURG.
RATISBONNE.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

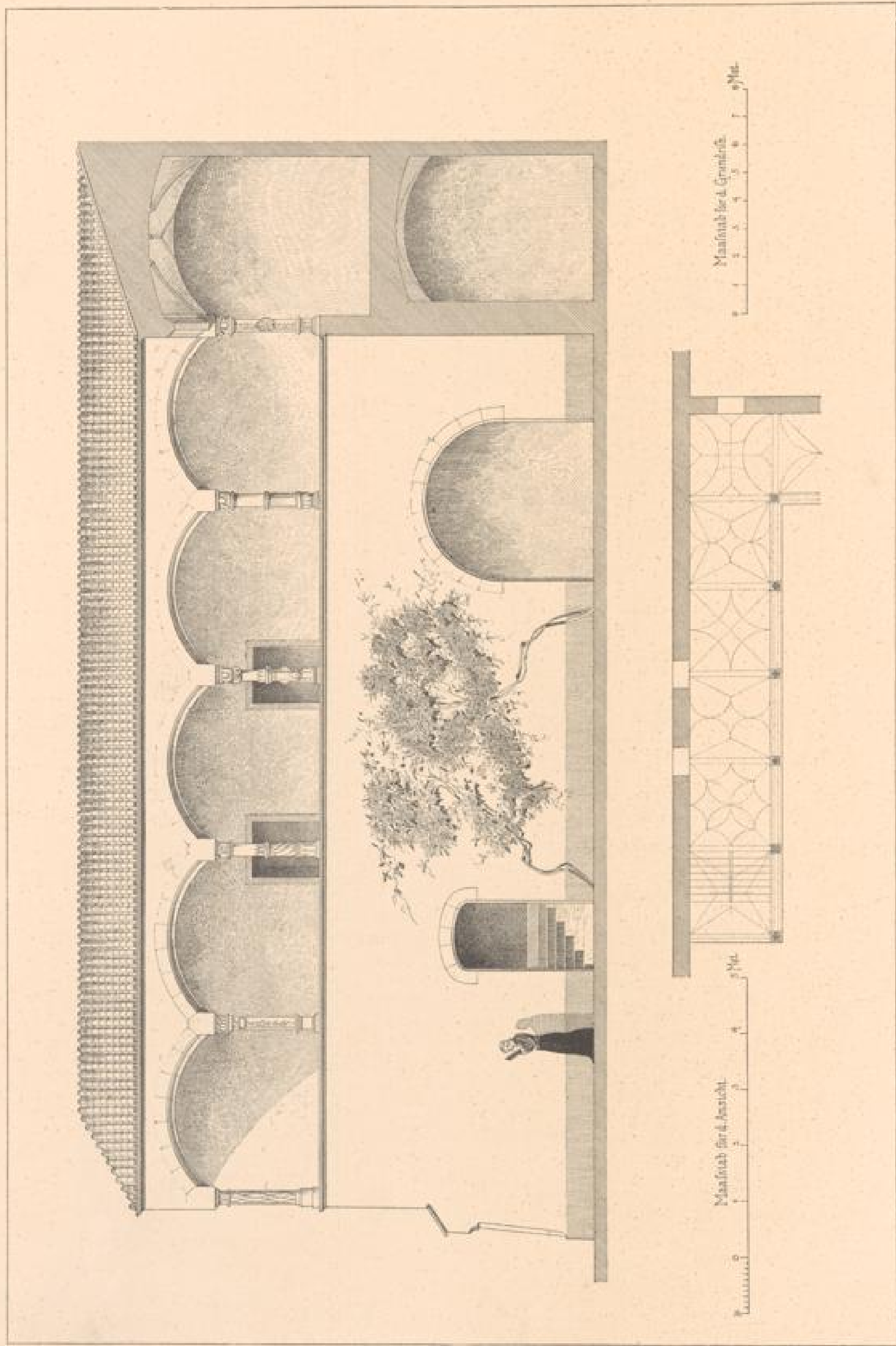
Commencement du XVI^m siècle.



FENSTER IM KREUZGANG
DES DOMS.

FENÊTRE DU CLOÎTRE DE LA
CATHÉDRALE.

FREISING.
1520.



HOF DES RESIDENZSCHLOSSES.
ARKADEN

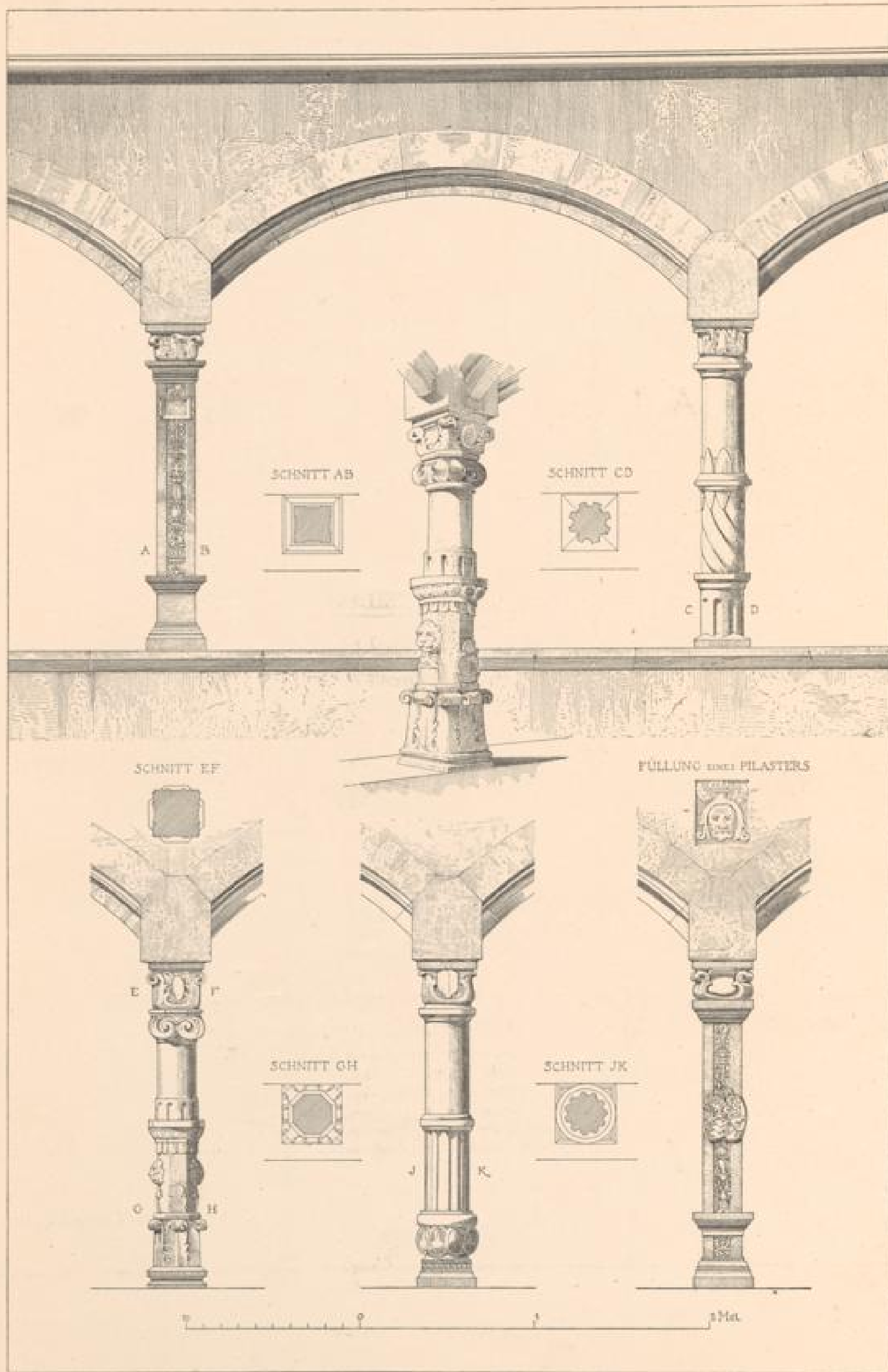
Moire der deutschen Architektur. I.

COUR DE LA RÉSIDENCE.
GALERIE

Verlag von J. Neumann, Neudamm in Stuttgart.

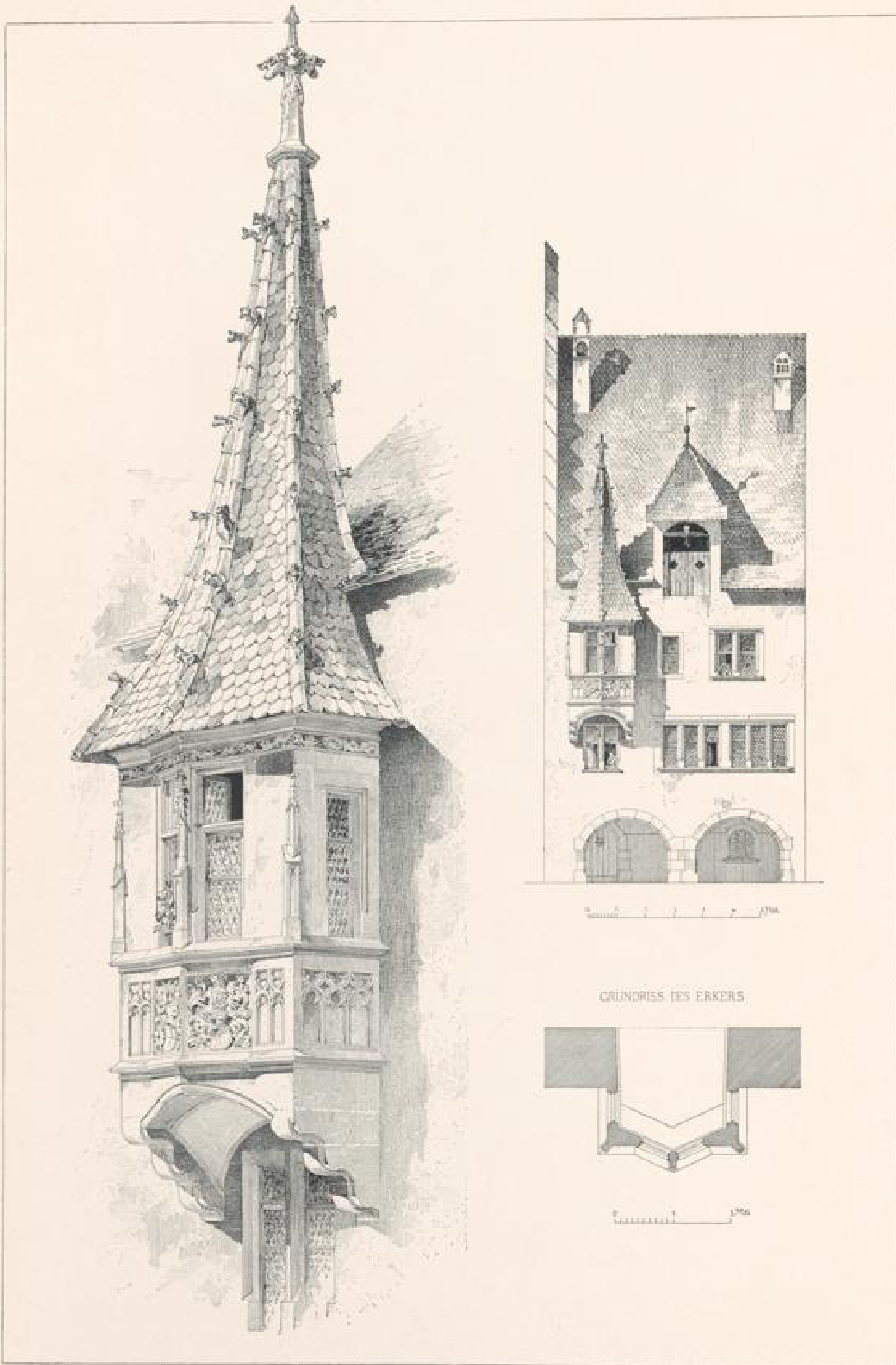
FREISING.

1520.



HOF DES RESIDENZSCHLOSSES.
DETAILS.

COUR DE LA RÉSIDENCE.
DETAILS.



Erker in Feldkirch.

Lambert & Stehl, Maitre der deutschen Architektur. I.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Ende des 15. Jahrhunderts.

Beilage zur 'Architektonischen Rundschau'.



STUTTGART.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Commencement du XVI^m siècle.

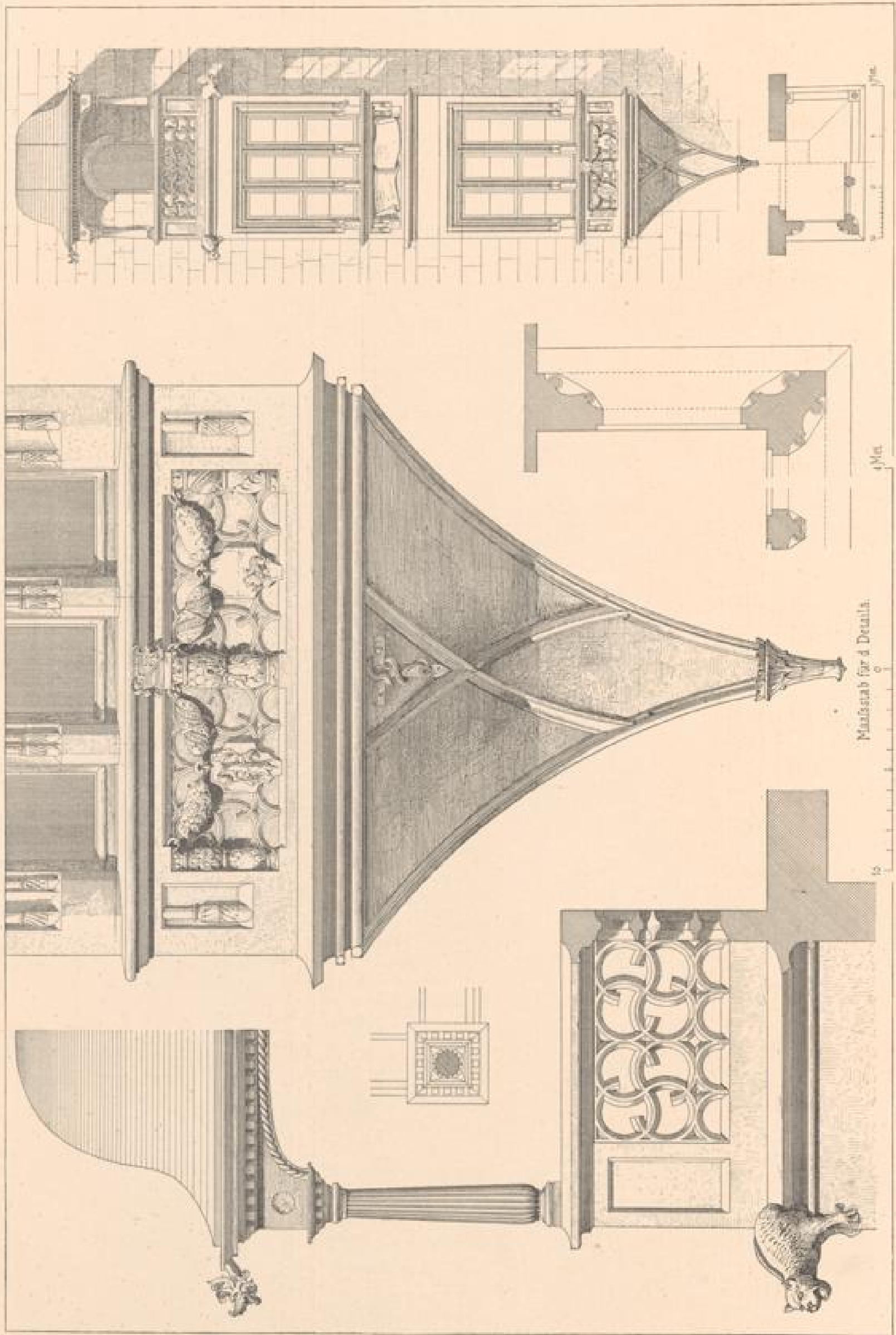


THÜRE IN DER JUDENSTRASSE.

PORTE DANS LA JUDENSTRASSE.



LEIPZIG.
1823.



ERKER IM HOFE EINES HAUSES DER HAINSTRASSE.

Motive der deutschen Architektur. I.

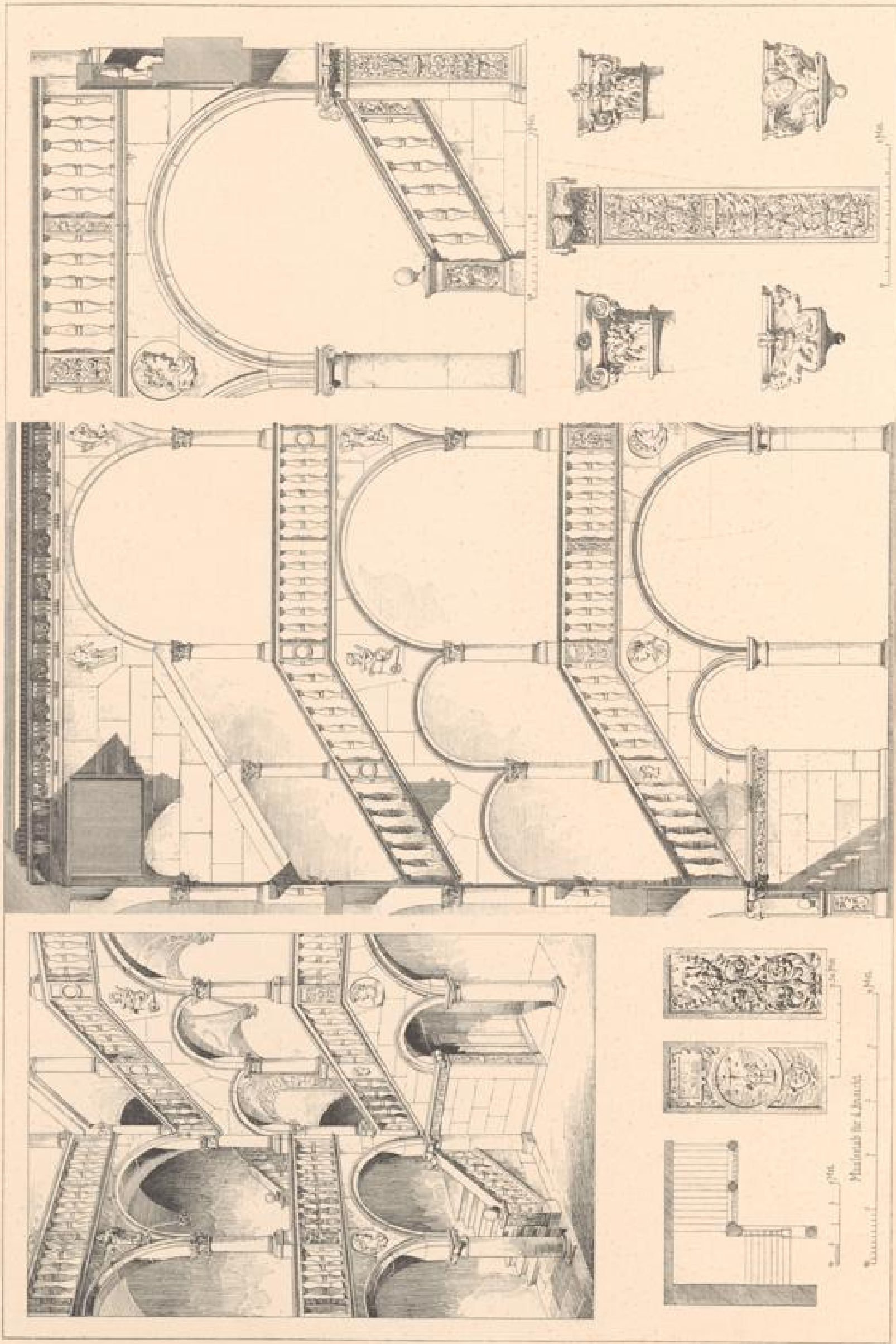
TOURELLE DANS LA COUR D'UNE MAISON, HAINSTRASSE.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

SPITAL. ÖSTERREICH.
SPITAL. AUTRICHE.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Commencement du XVI^{me} siècle.

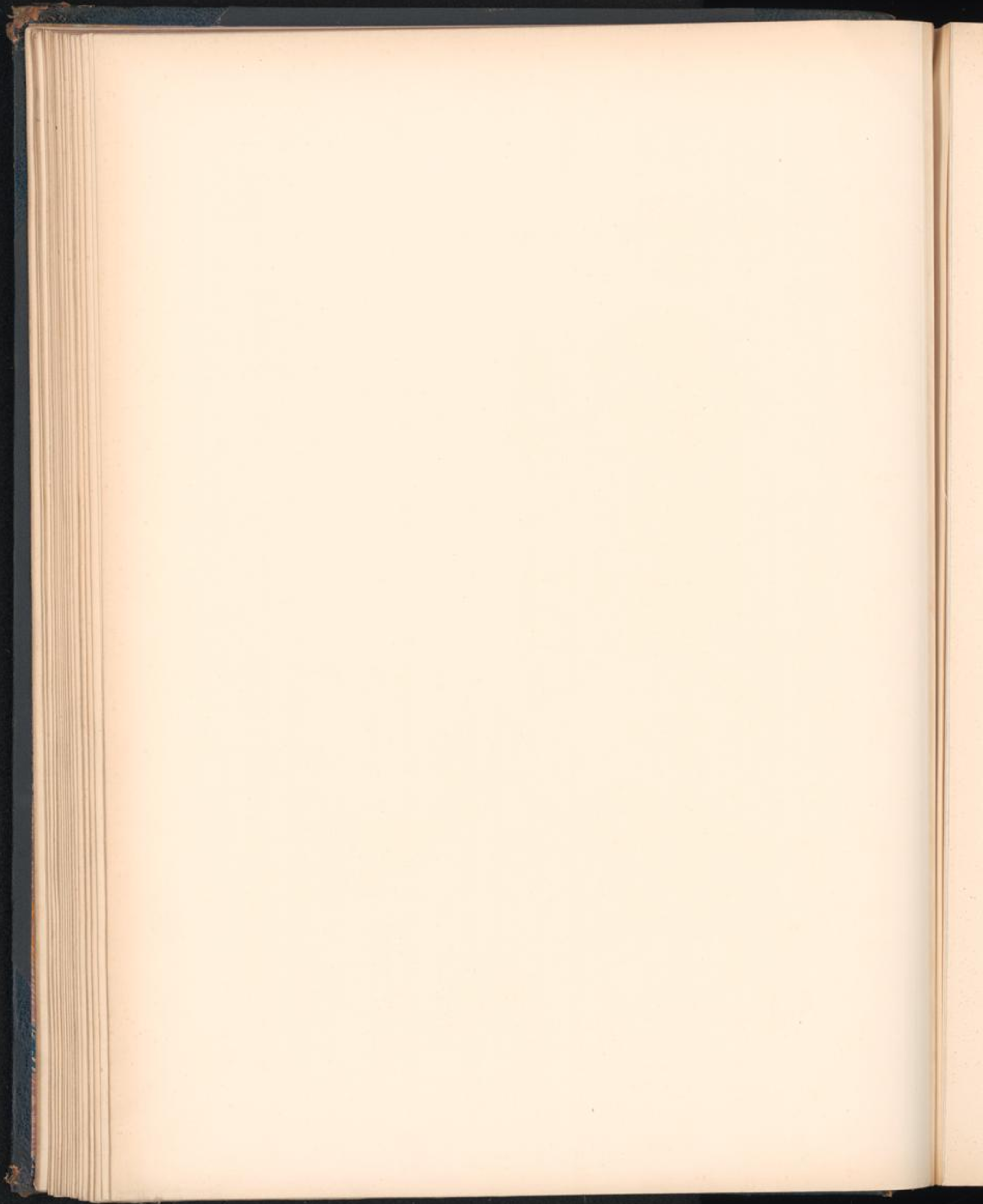


TREPPE IM HOFE VON SCHLOSS FORZIA.

Motiv der deutschen Architektur. I.

ESCALIER DANS LA COUR DU PALAIS PORZIA.

Verlag von J. Neumann in Stuttgart.

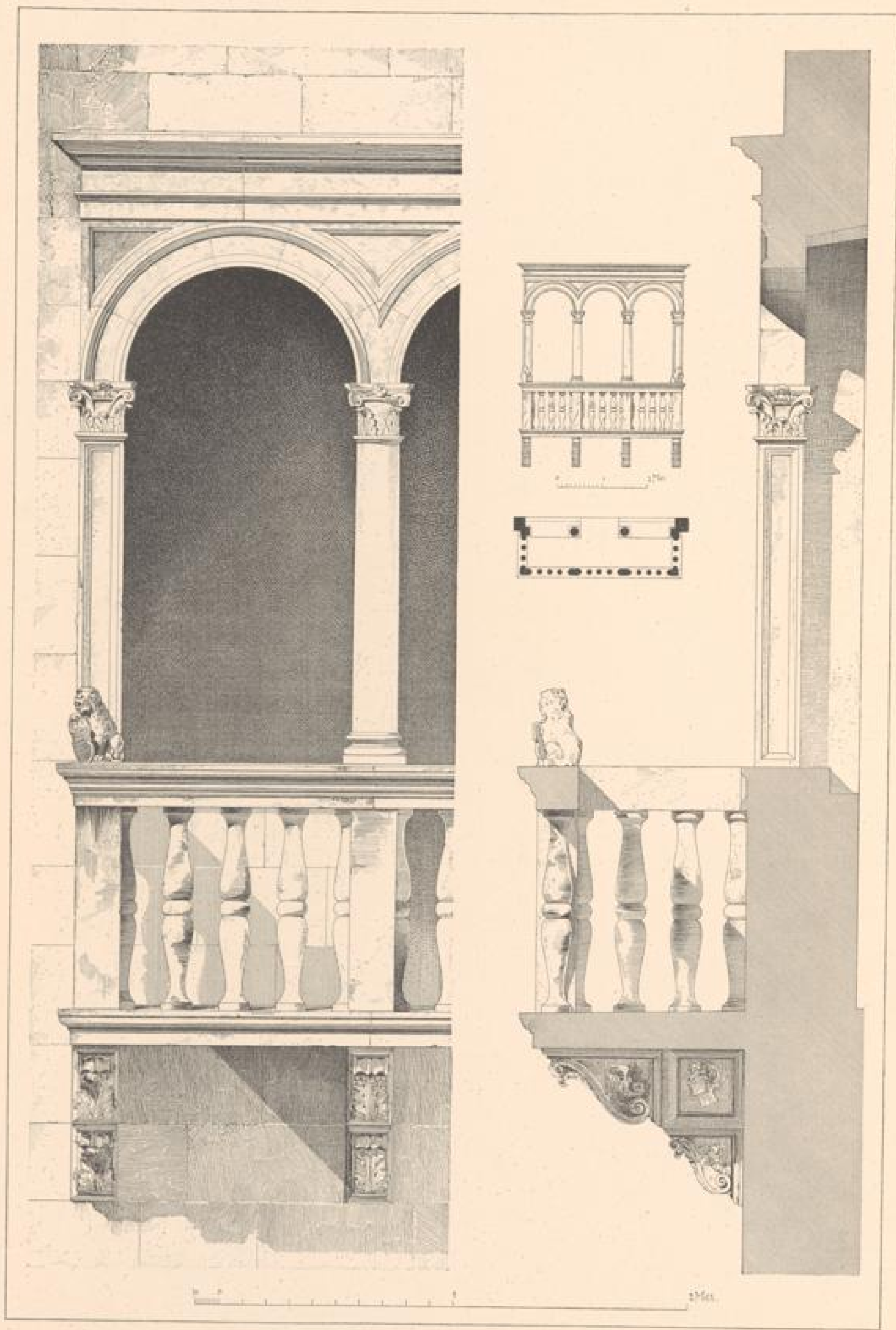


SPITAL ÖSTERREICH.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

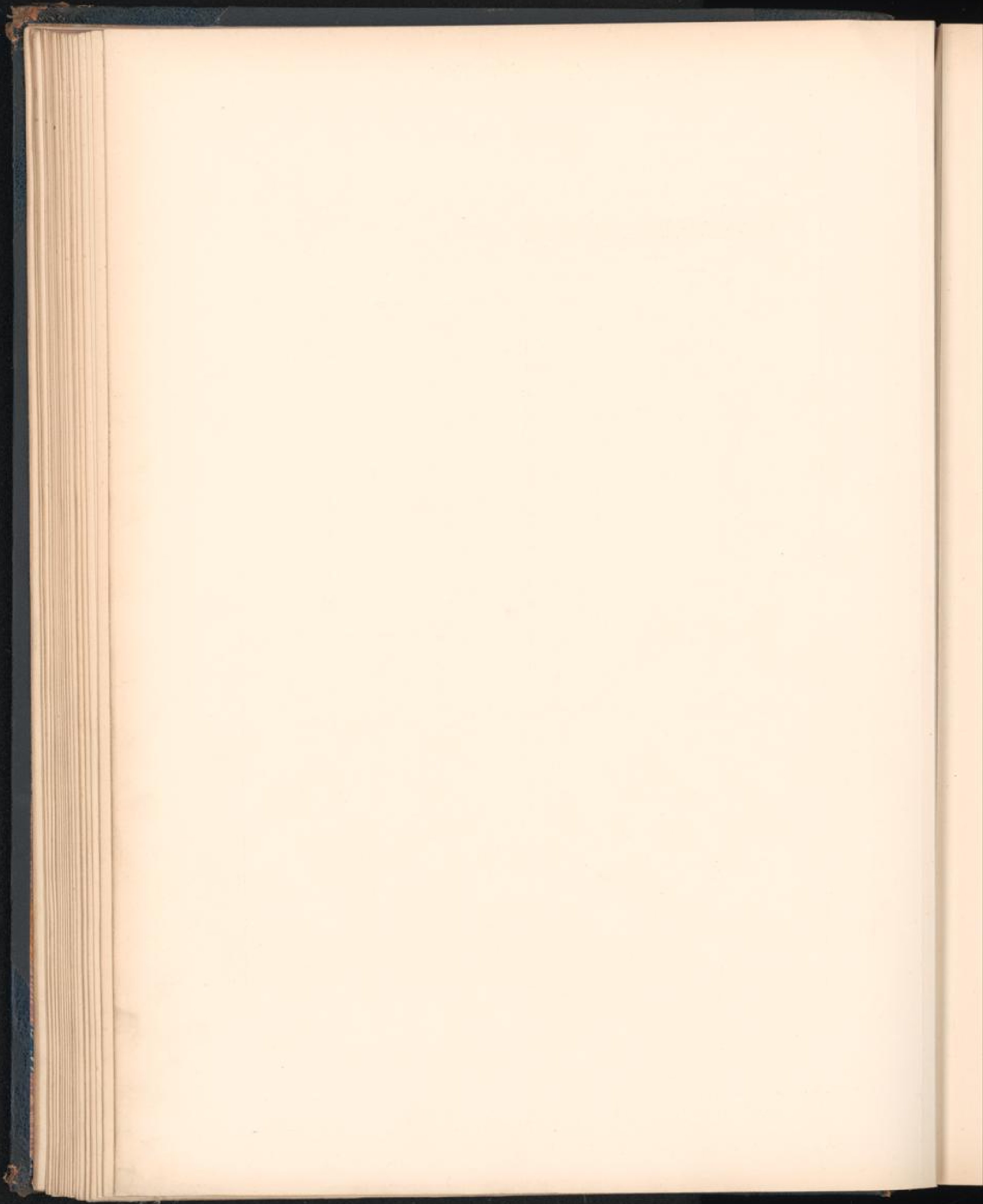
SPITAL AUTRICHE.

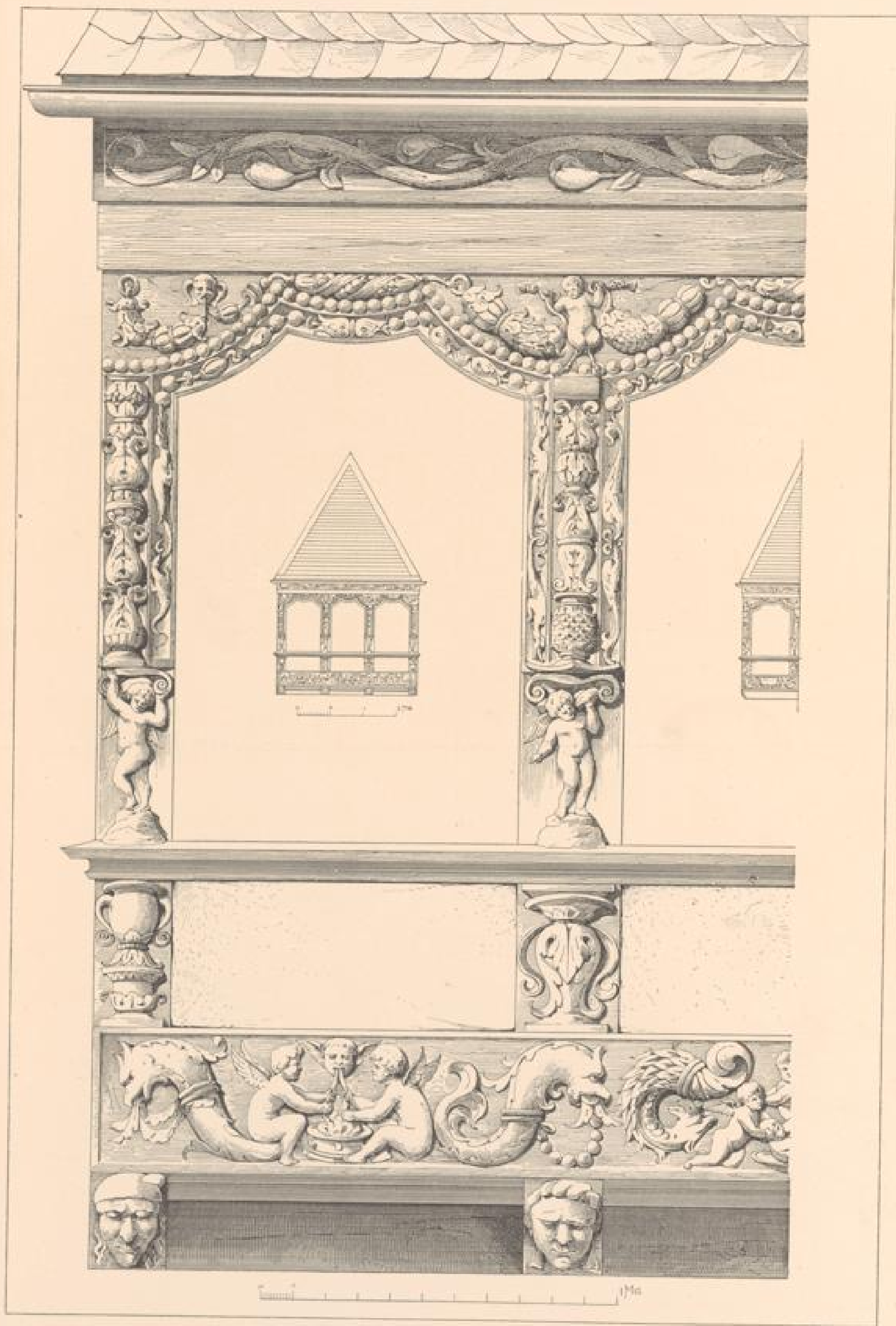
Commencement du XVI^e siècle.



BALKON DES SCHLOSSES PORZIA.

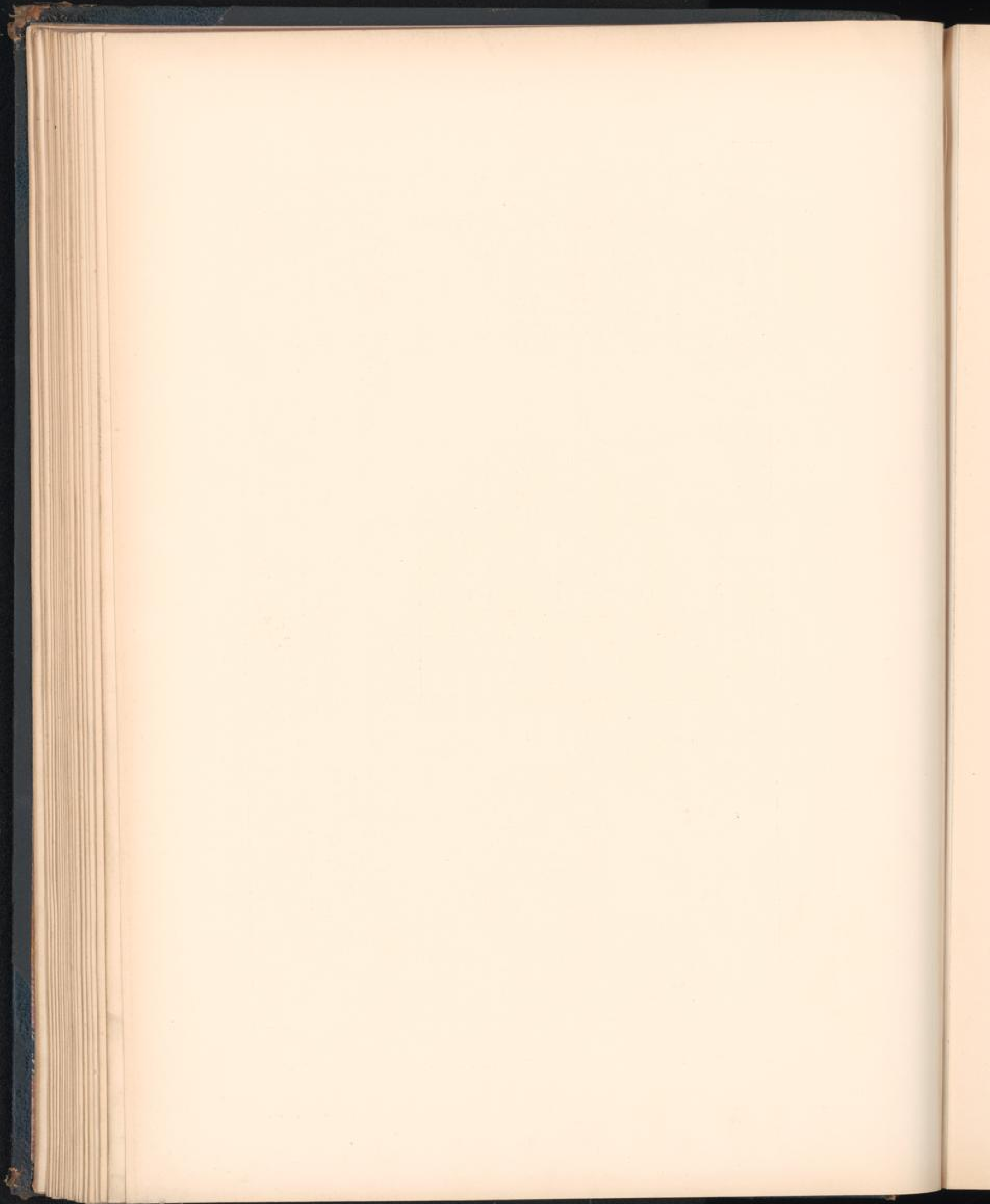
BALCON DU PALAIS PORZIA.





ERKER AM BRÜSTTUCH.

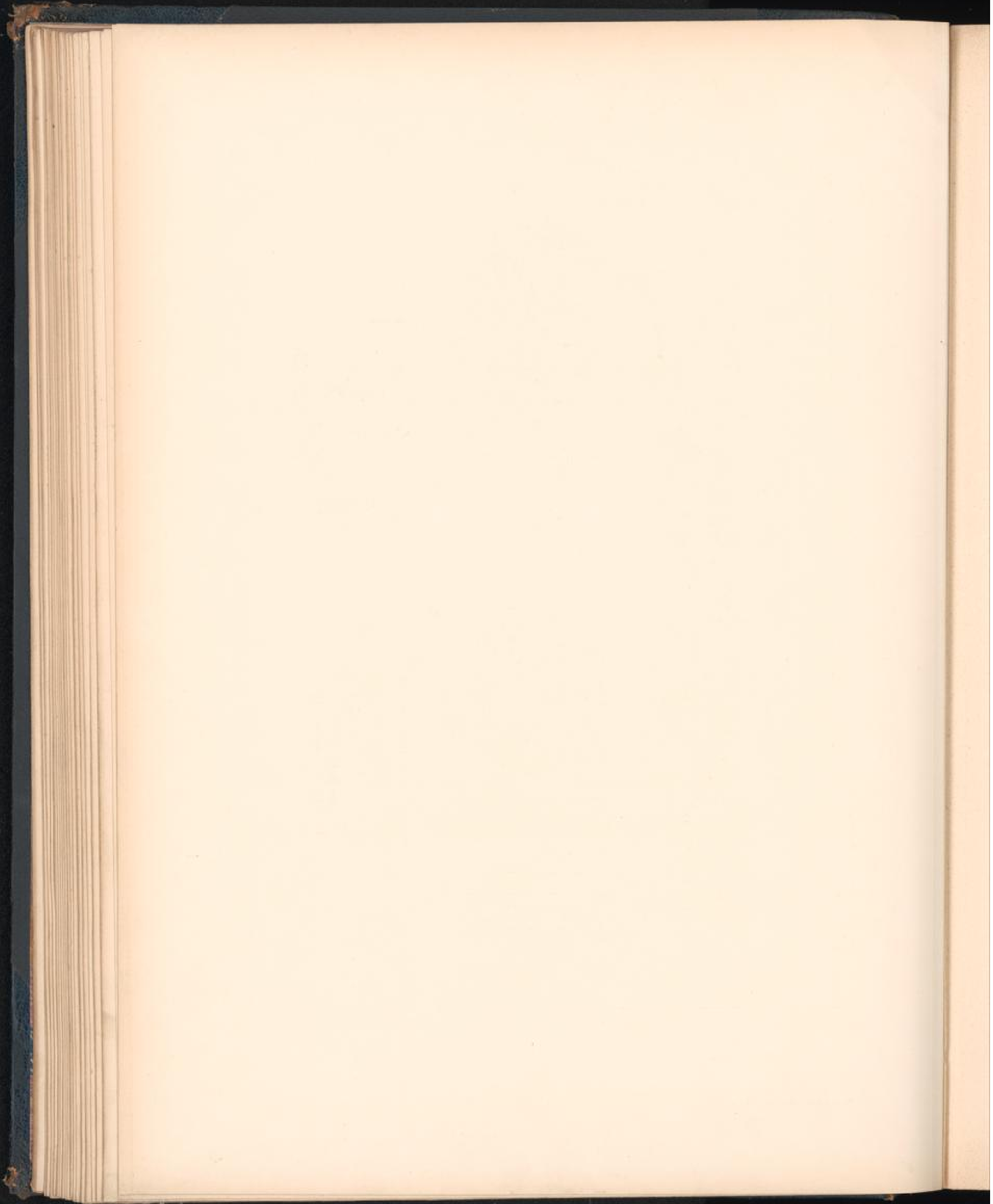
TOURELLE DE LA MAISON DITE BRÜSTTUCH.





ARKADE VOM CRANACH-HAUS.

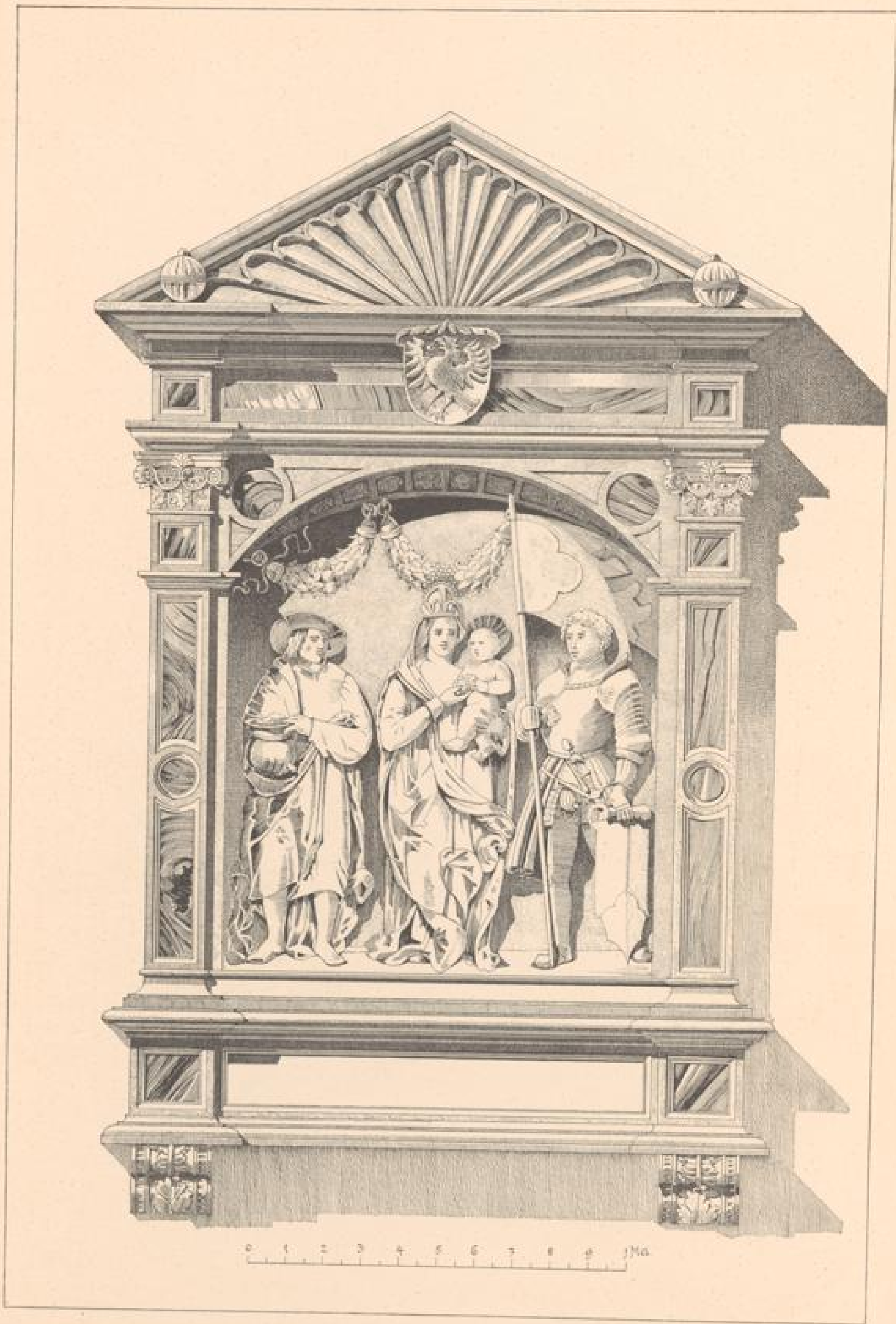
ARCADE DE LA MAISON DE CRANACH.



EICHSTÄTT.

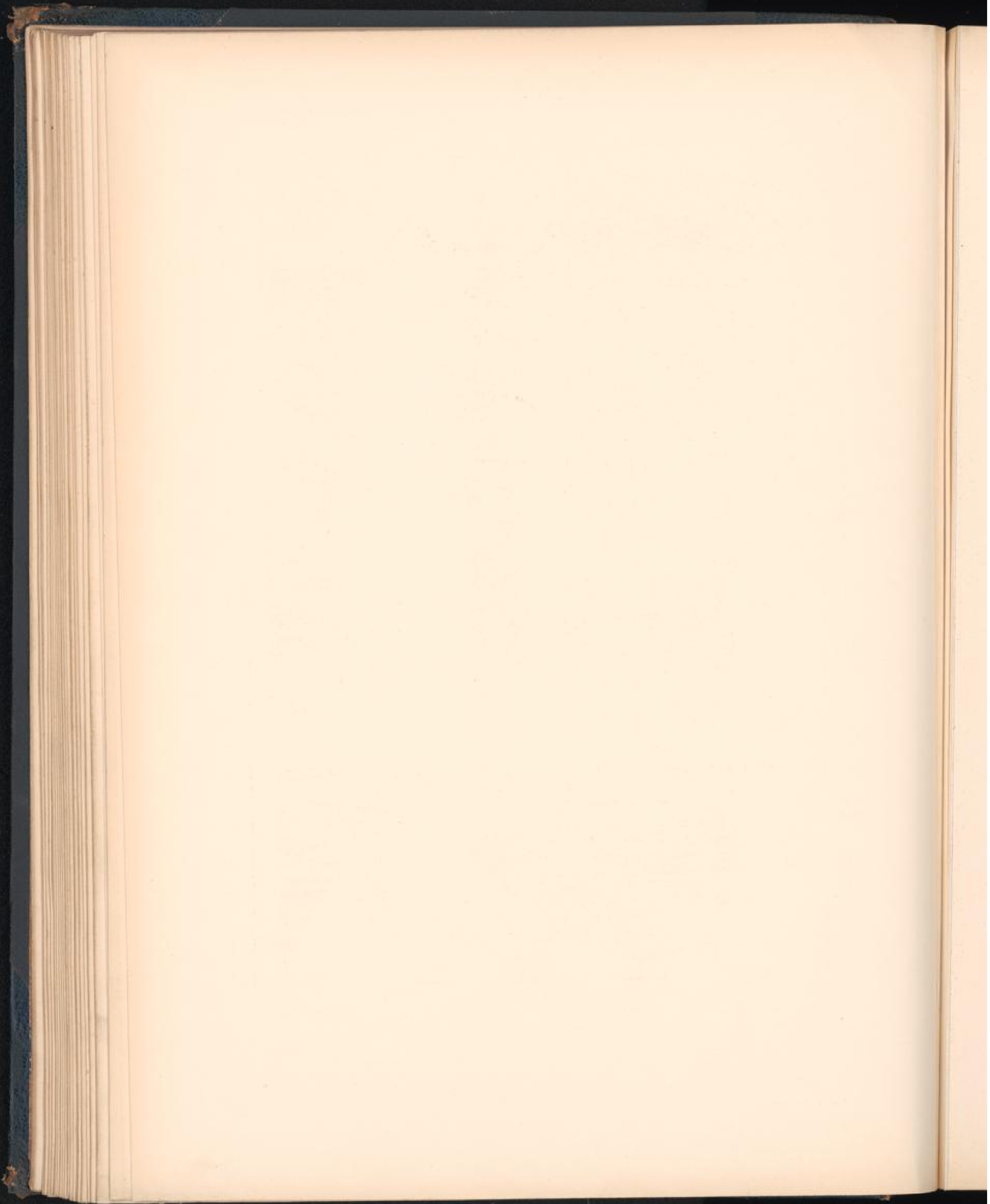
Anfang des XVI. Jahrhunderts.

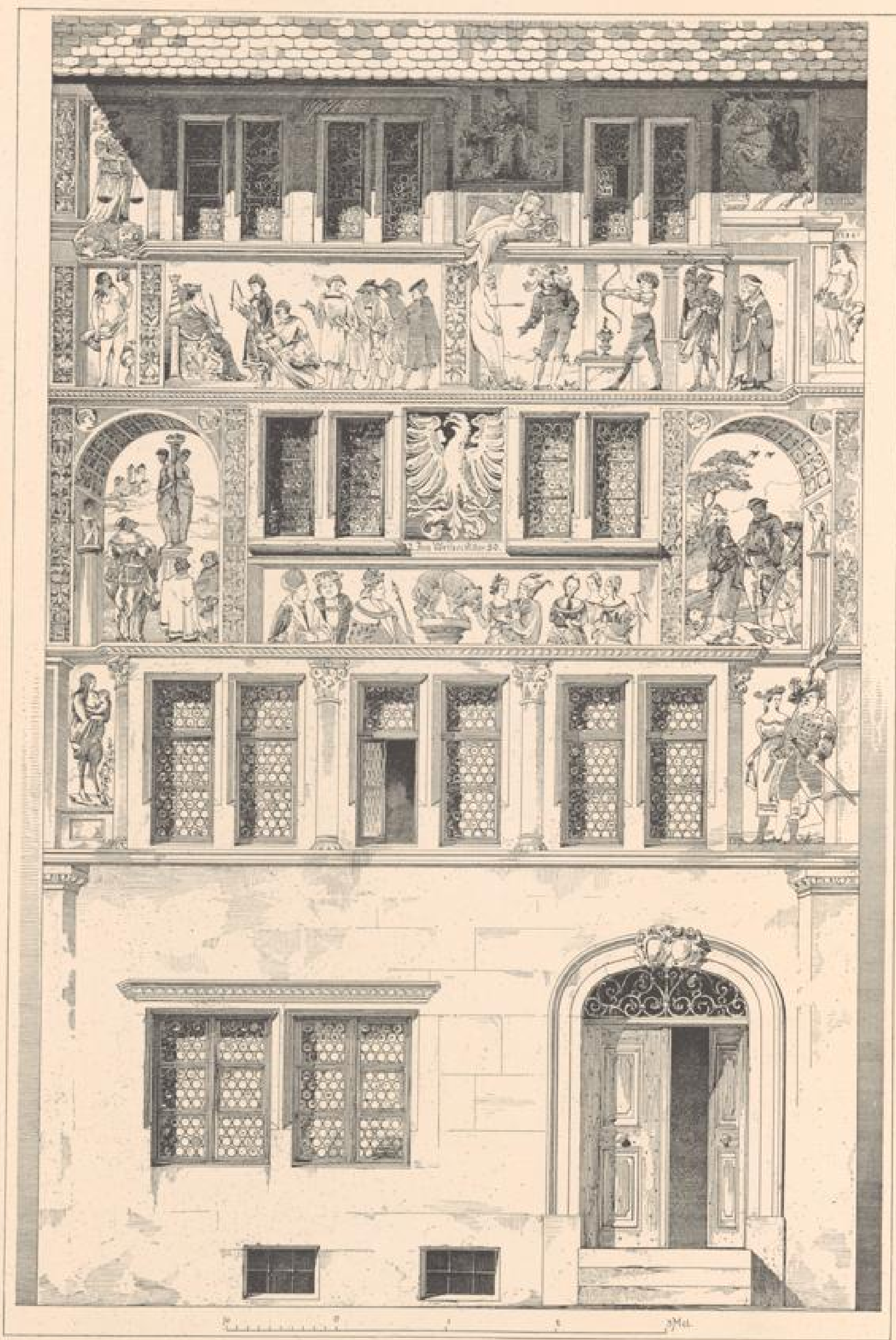
Commencement du XVI^e siècle.



GRABMAL IM DOM.

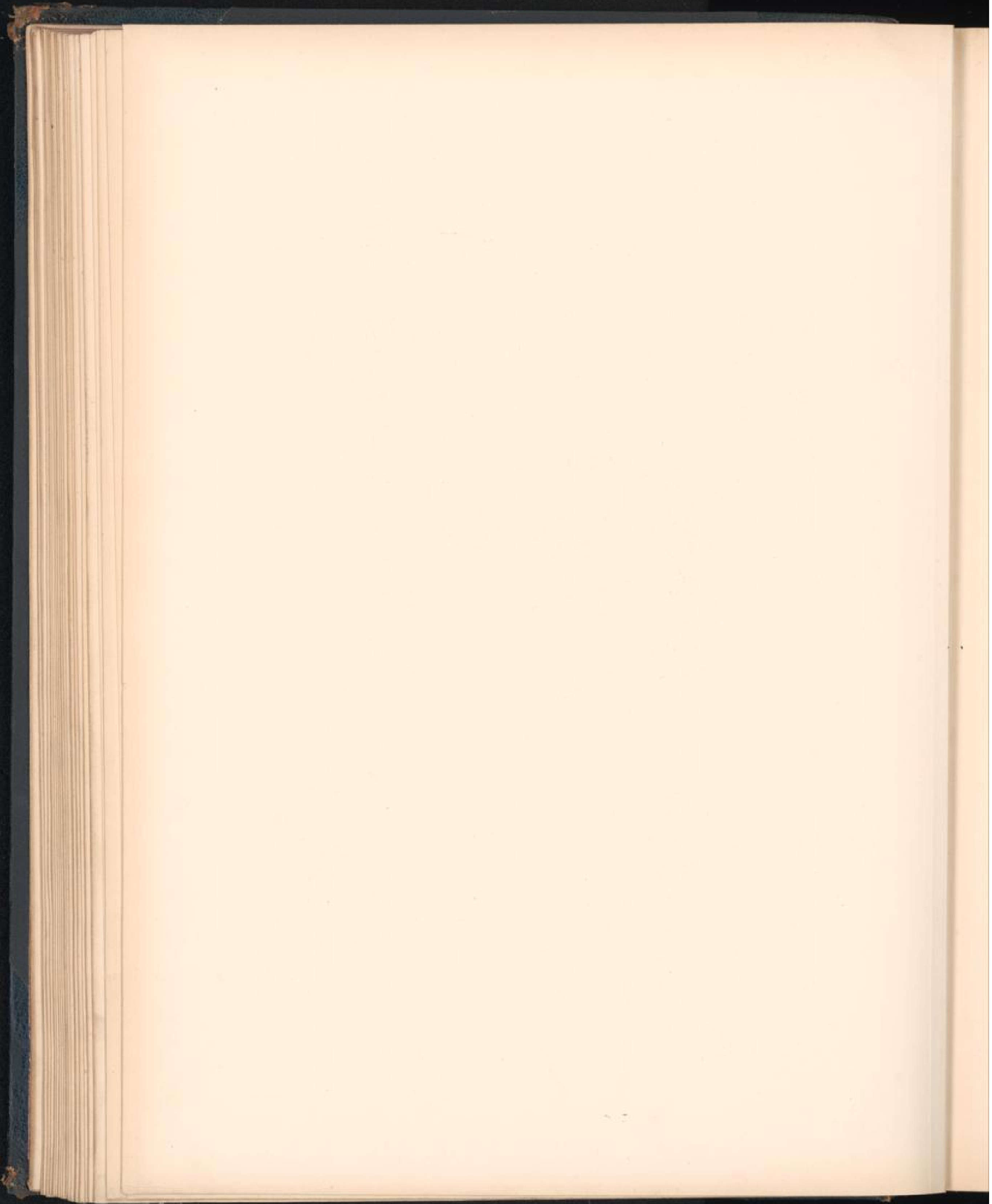
TOMBEAU DANS LE DÔME.

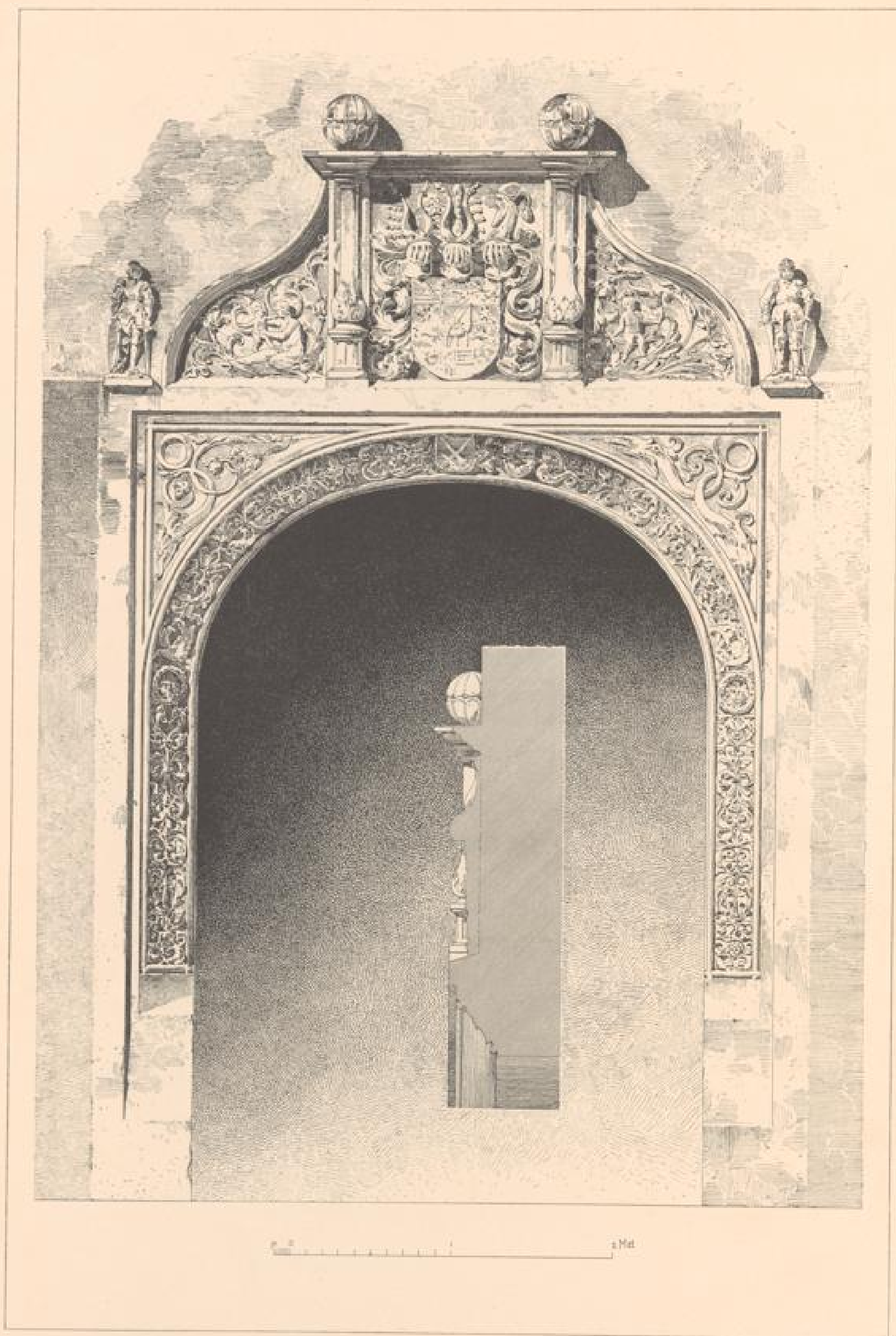




GEMALTE FASSADE.

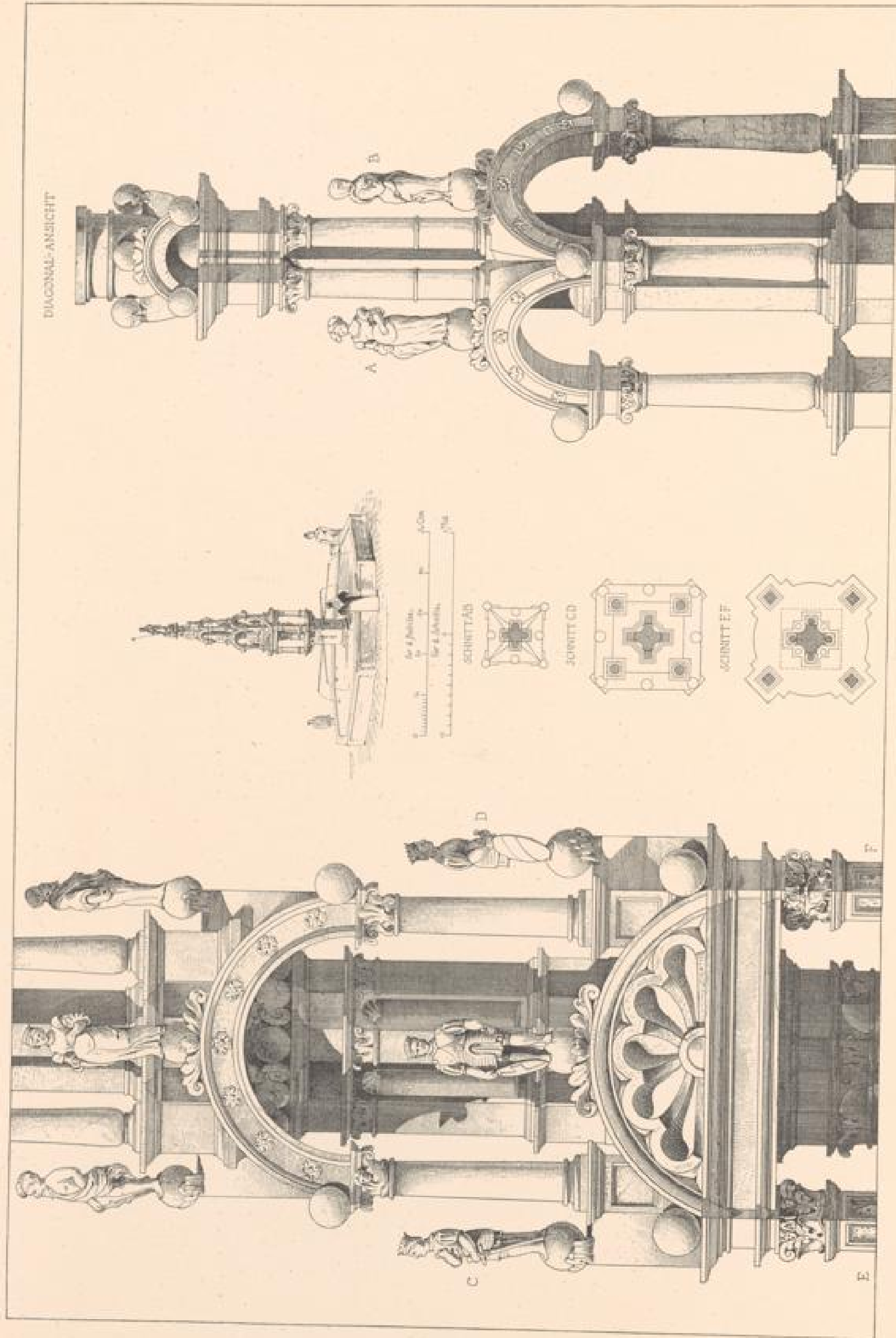
FAÇADE PEINTE.





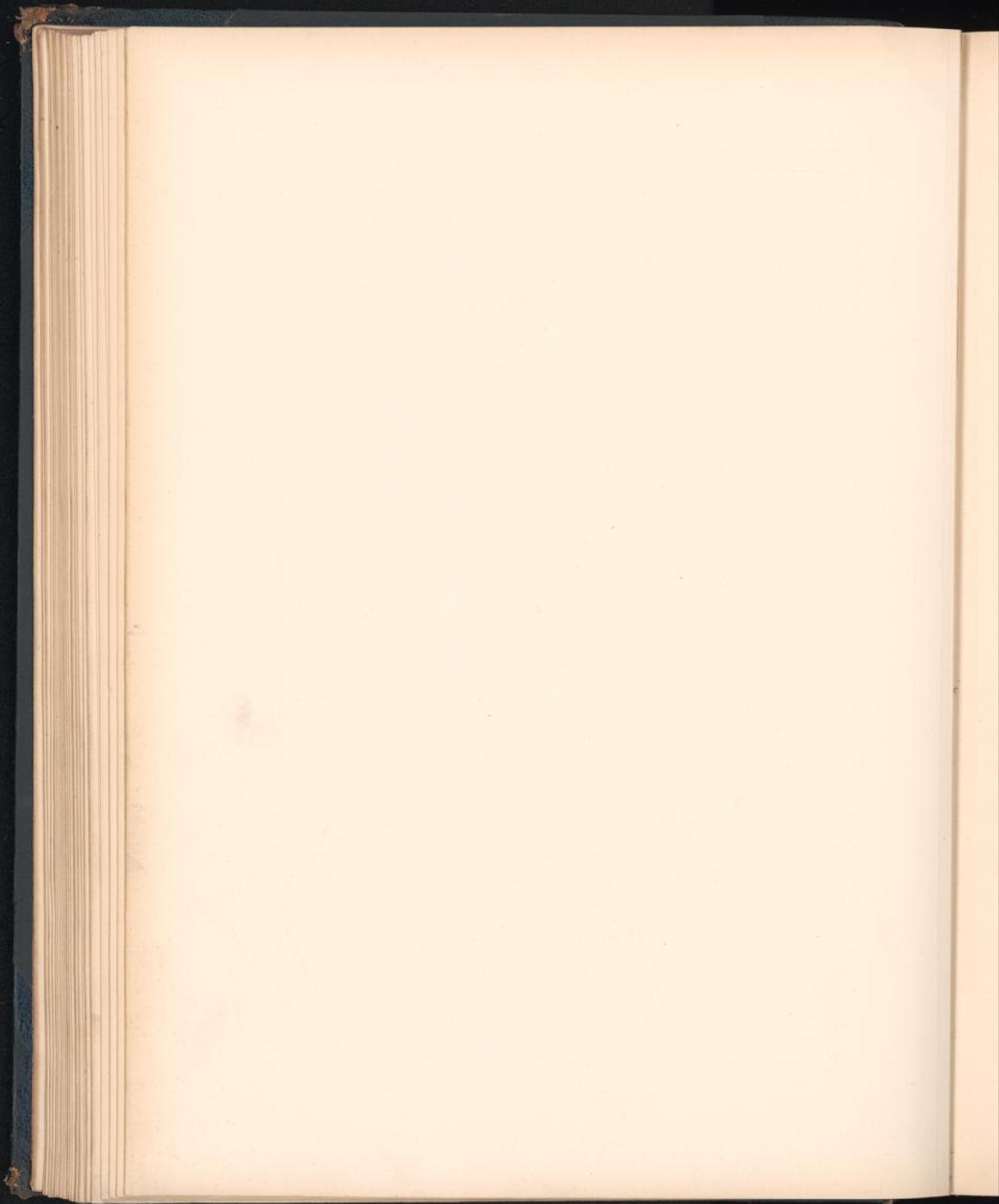
PORTAL DES ALTEN SCHLOSSES.

PORTAIL DE L'ANCIEN CHÂTEAU.



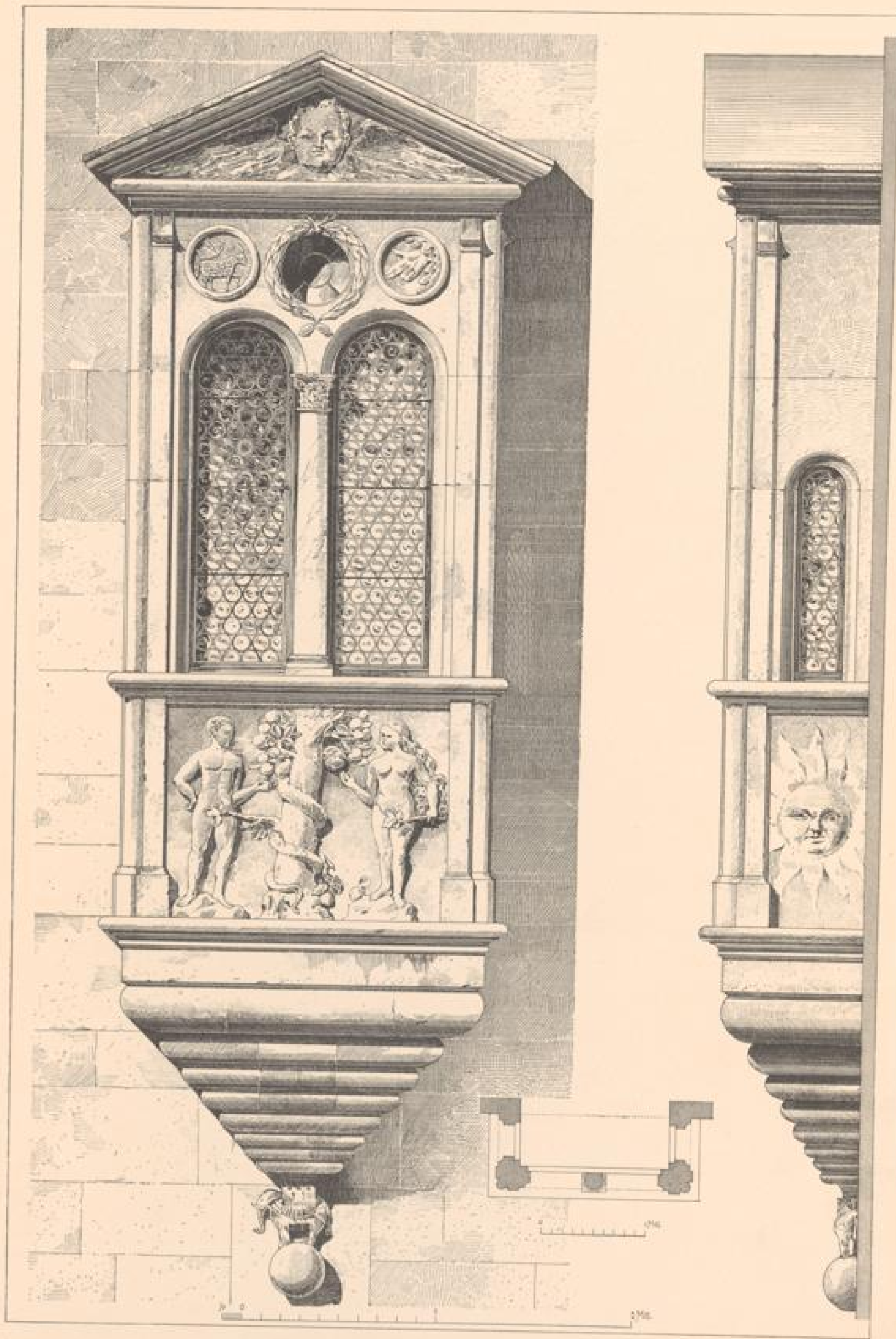
BRUNNEN AUF DEM MARKTPLATZE

FONTAINE, PLACE DU MARCHÉ.



NÜRNBERG.
NUREMBERG.

1533.



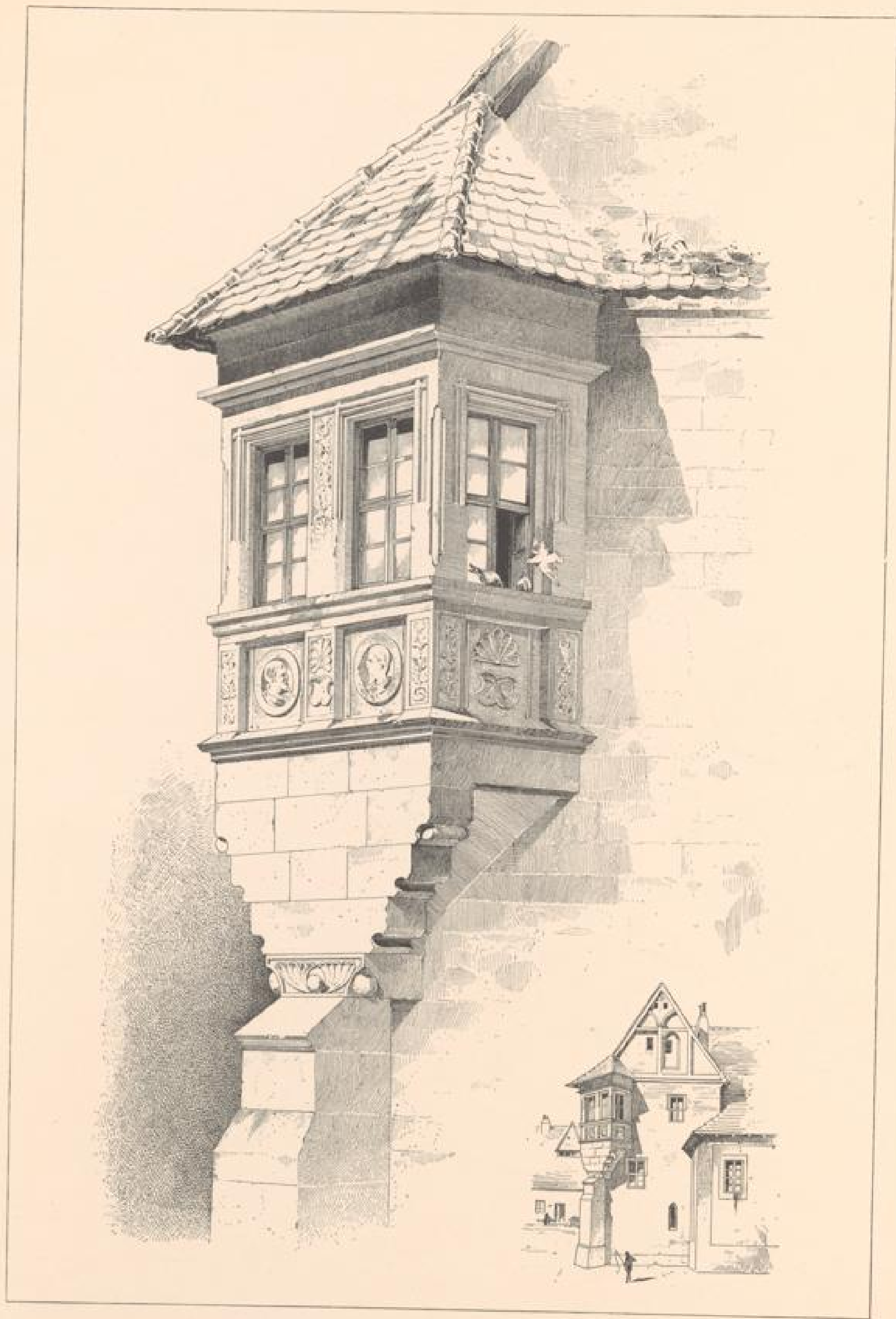
ERKER AM TUCHERHAUSE.

TOURELLE À LA MAISON TUCHER.

MEISSEN.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Commencement du XVI^e siècle.



ERKER.

TOURELLE.

KONSTANZ.
CONSTANCE.

Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Commencement du XVI^e siècle.

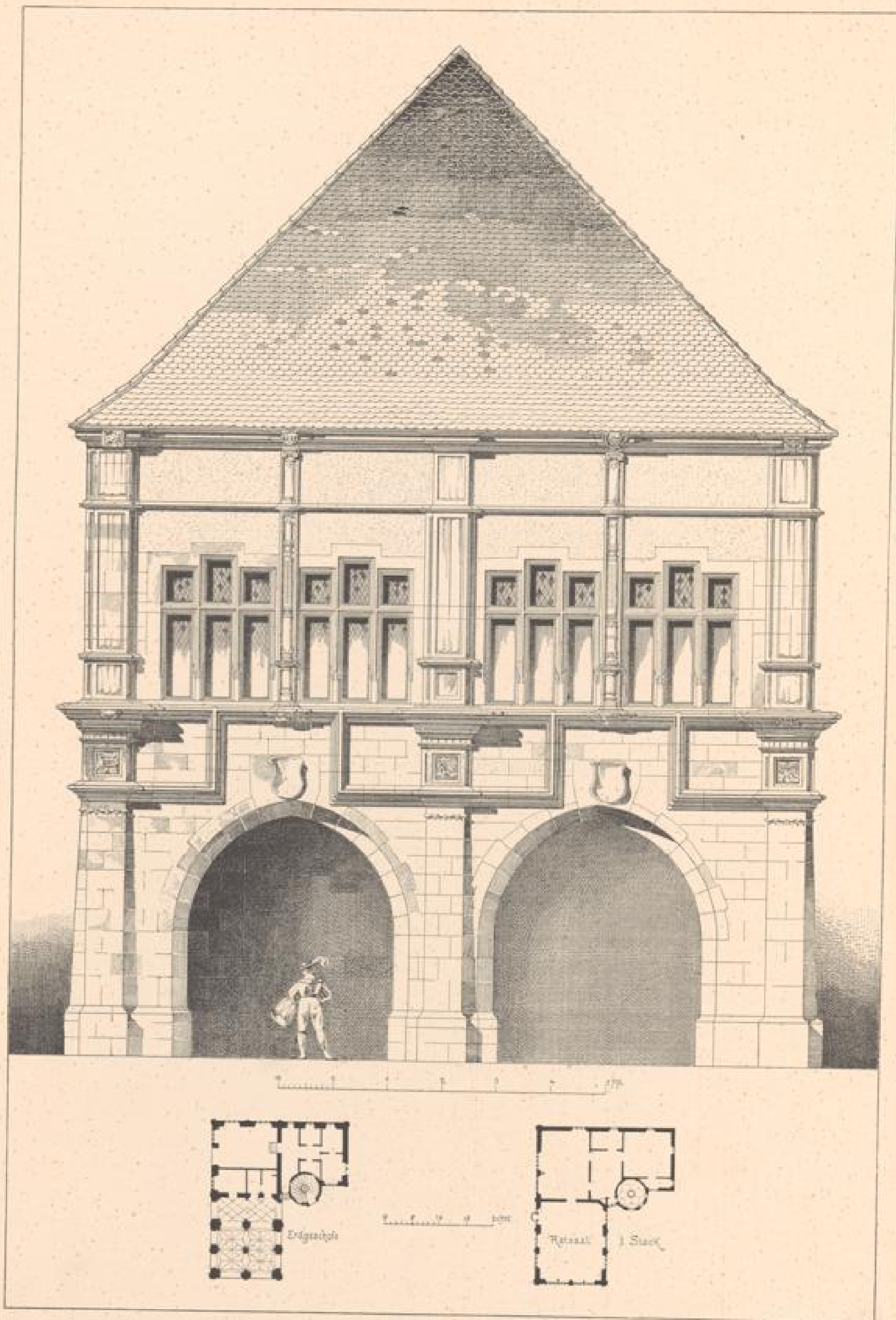


ECKE DES HOFES ZUM STEINBÖCKLE.

ANGLE D'UNE COUR.

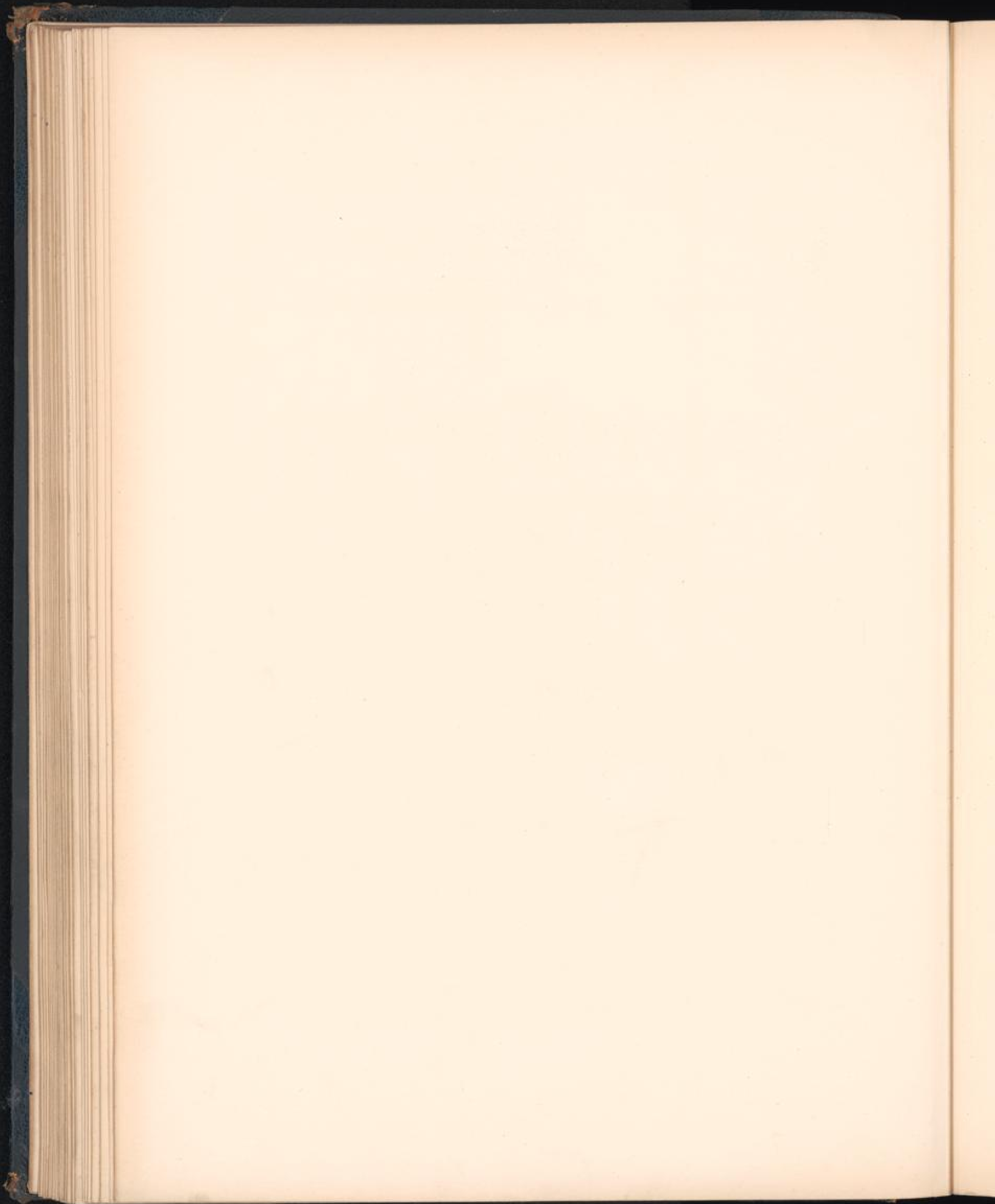
ENSISHEIM.

1535.



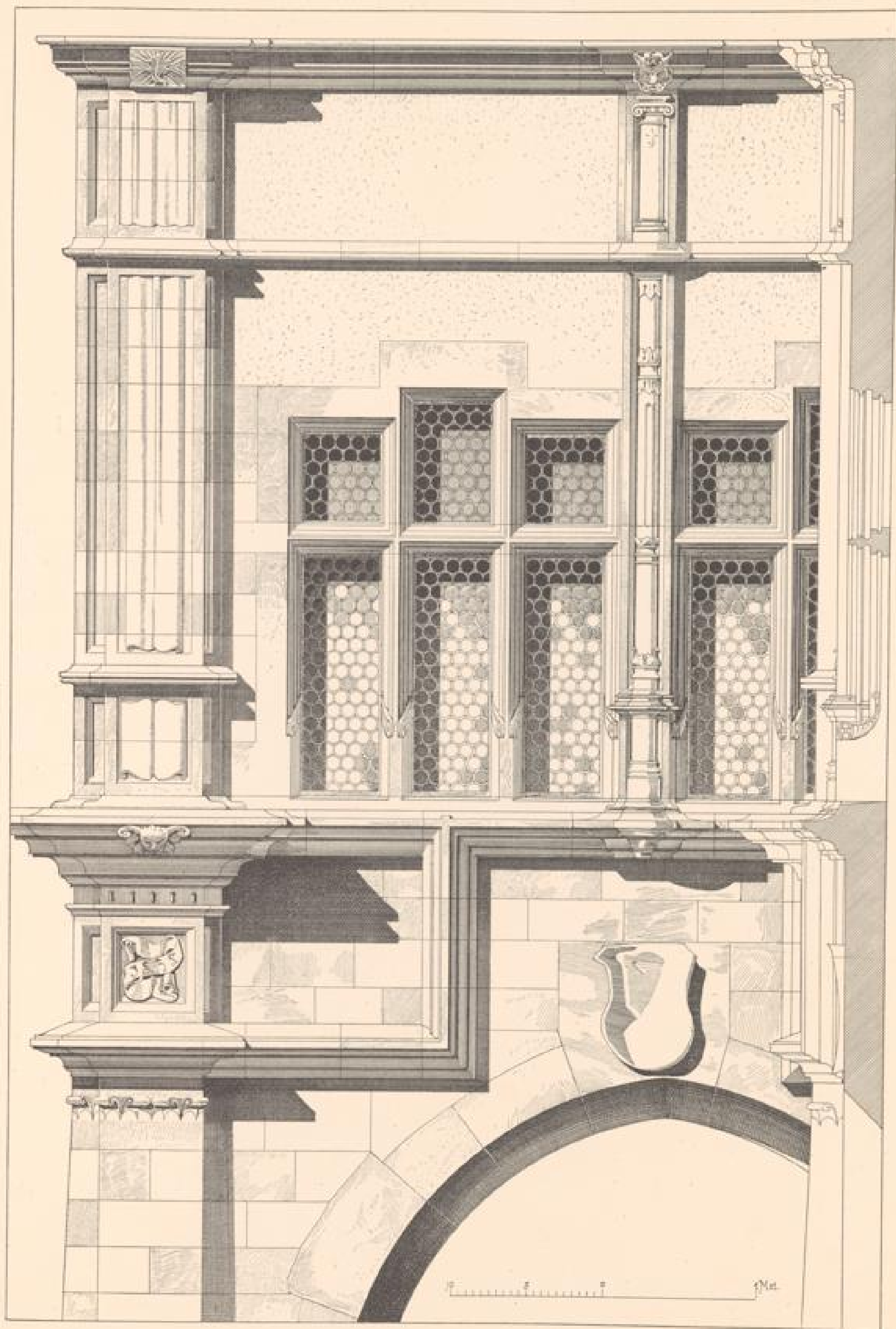
FASSADE DES RATHAUSES.

FAÇADE DE L'HÔTEL DE VILLE.



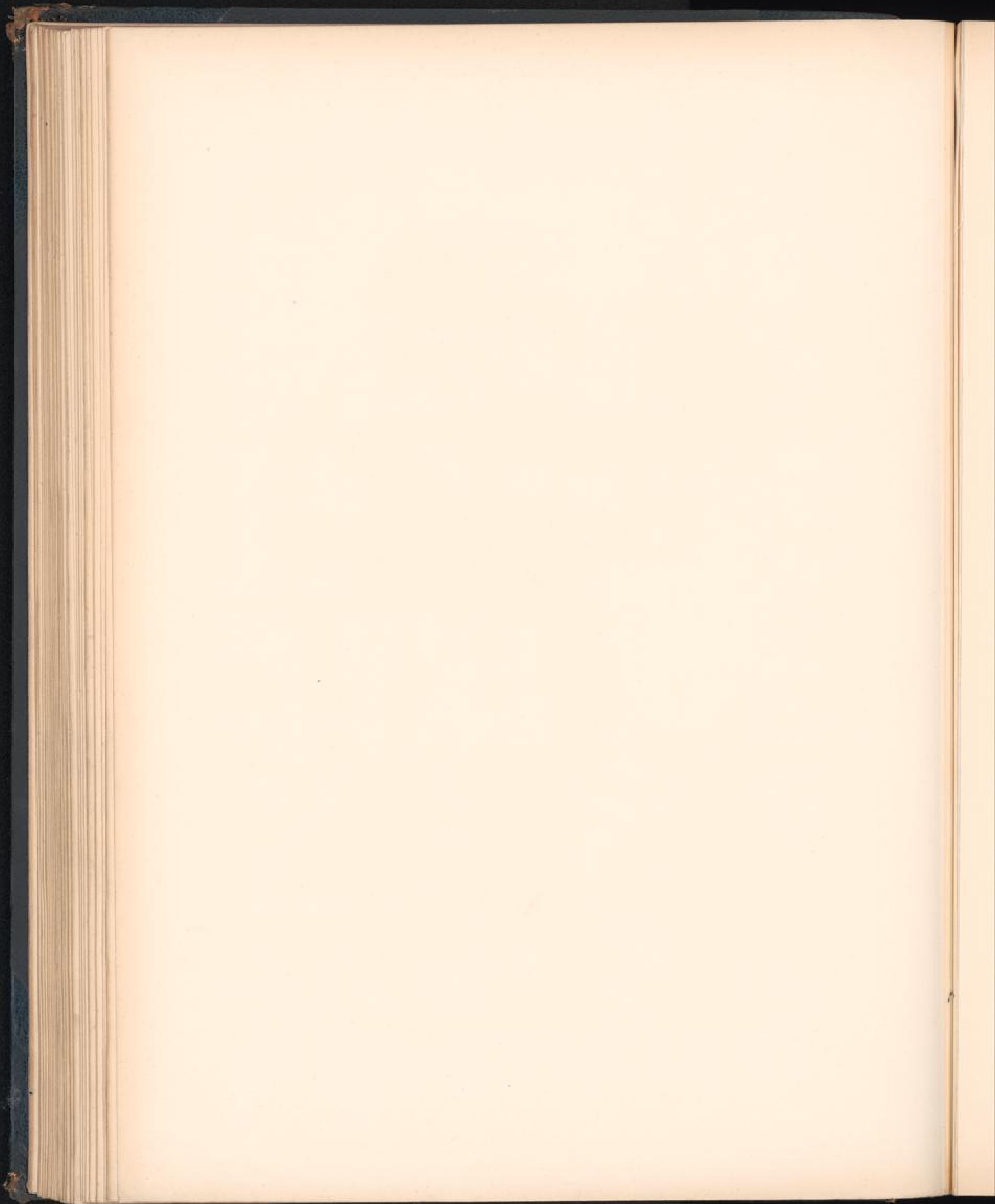
ENSISHEIM.

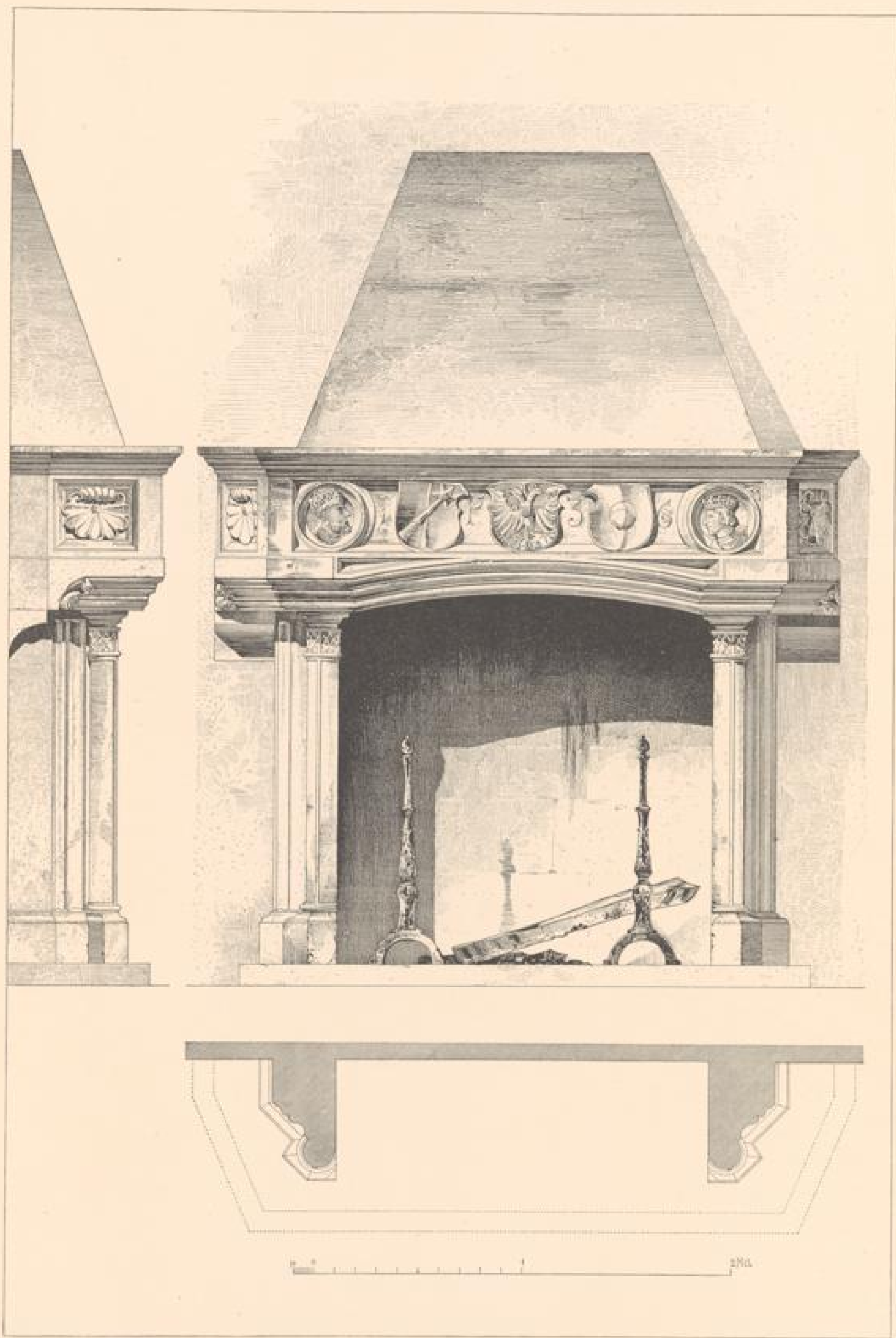
1535.



DETAIL DER FASSADE DES RATHAUSES.

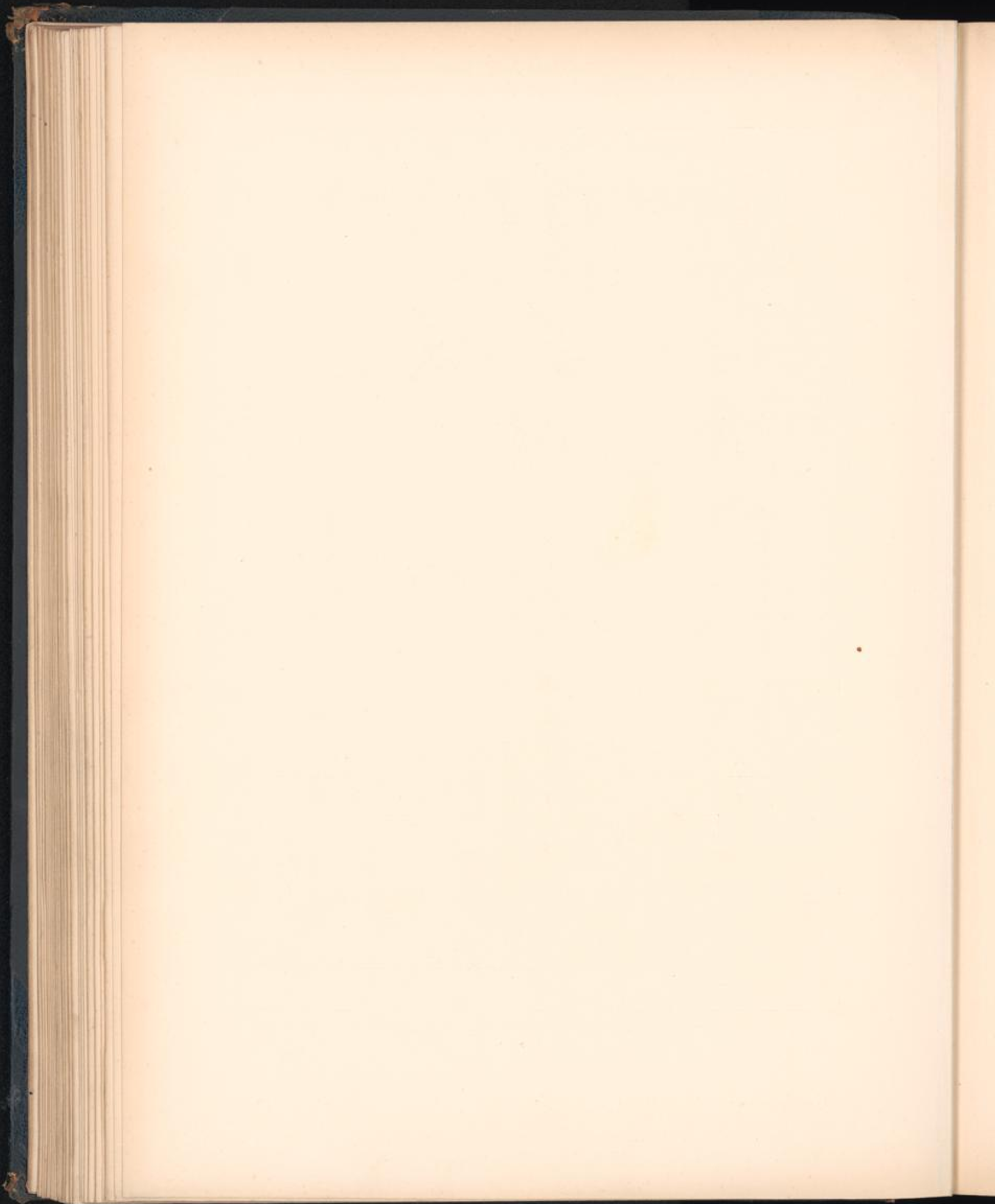
DÉTAIL DE LA FAÇADE DE L'HÔTEL DE VILLE.





KAMIN.

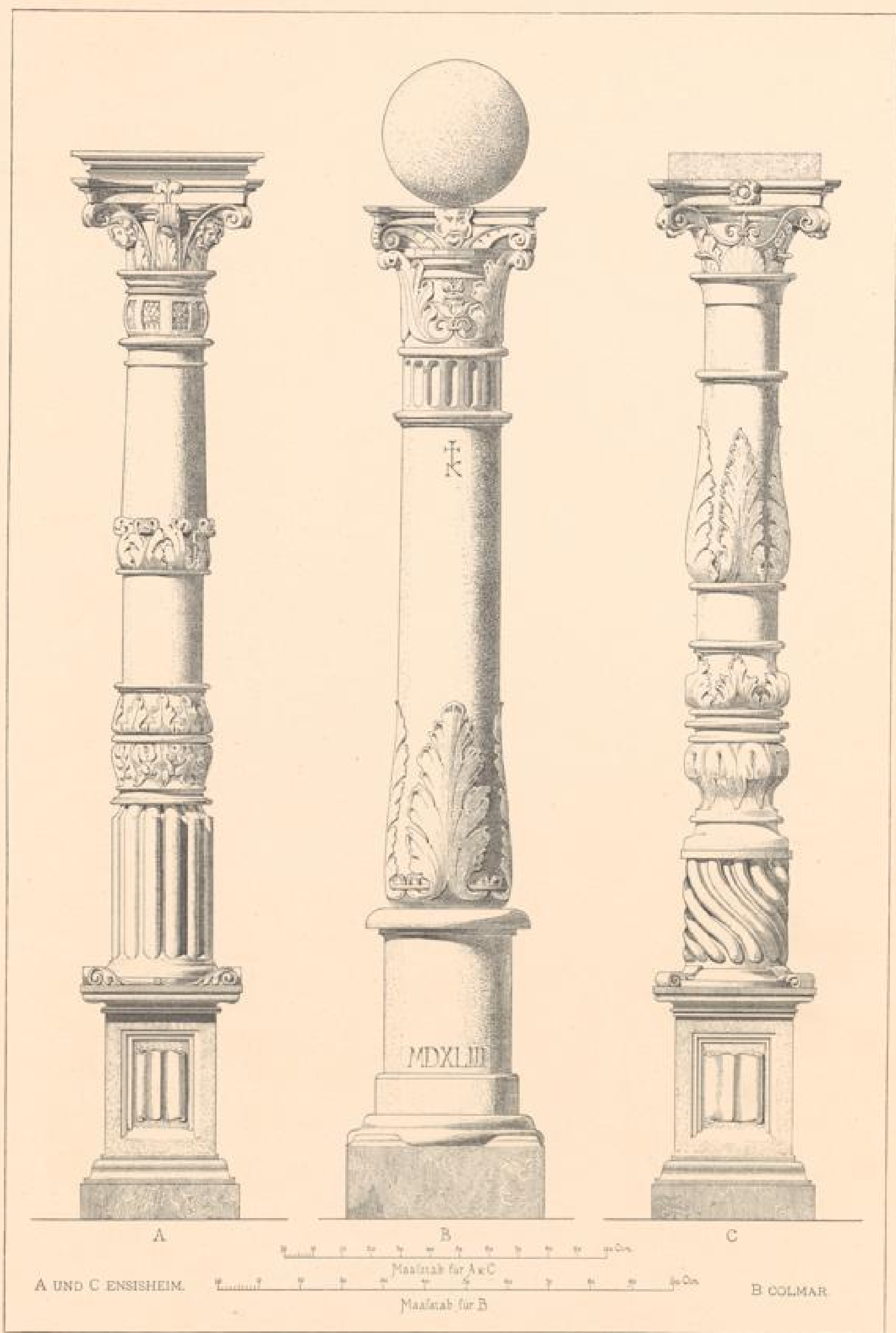
CHEMINÉE.



ENSISHEIM. — COLMAR.

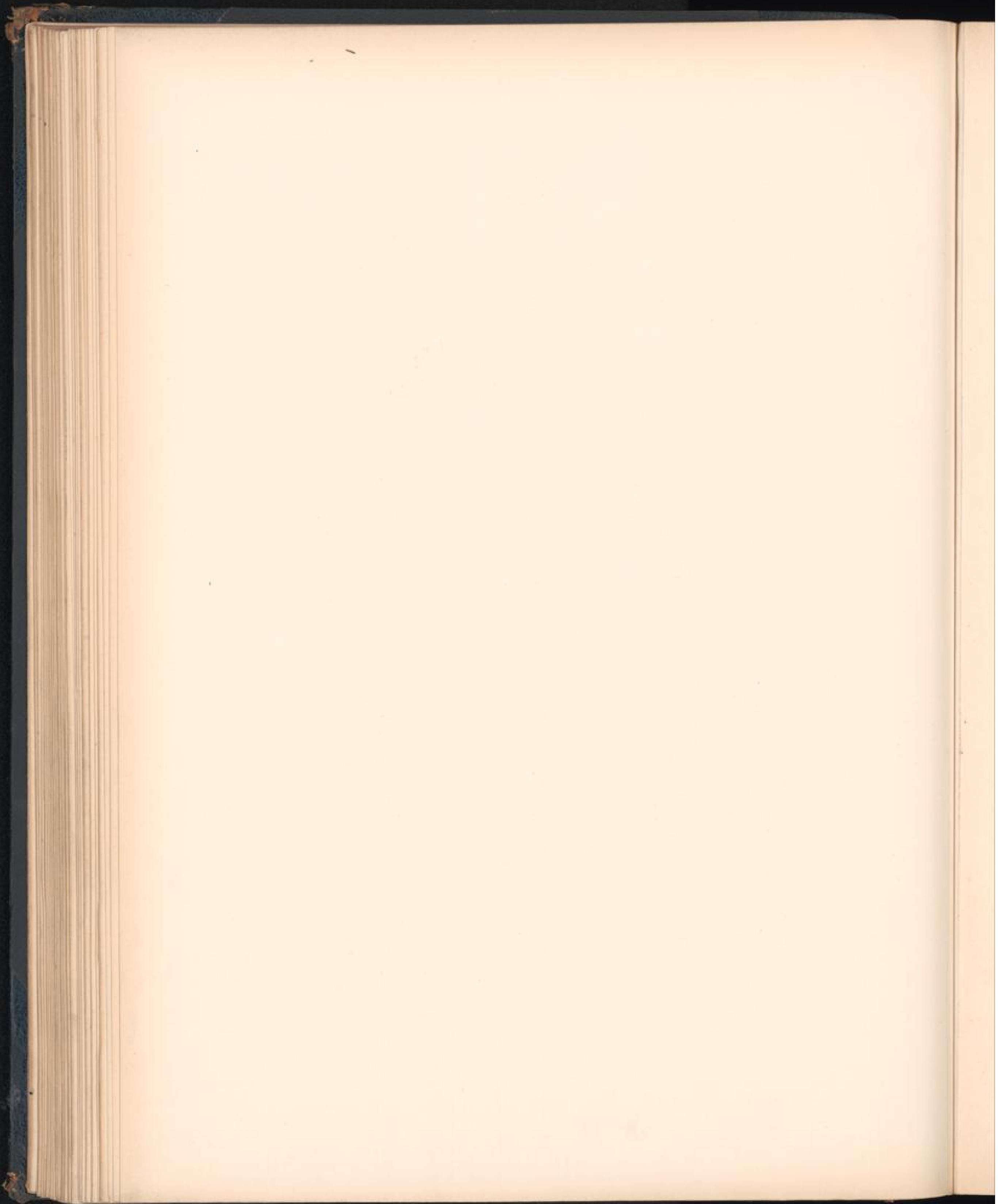
1535.

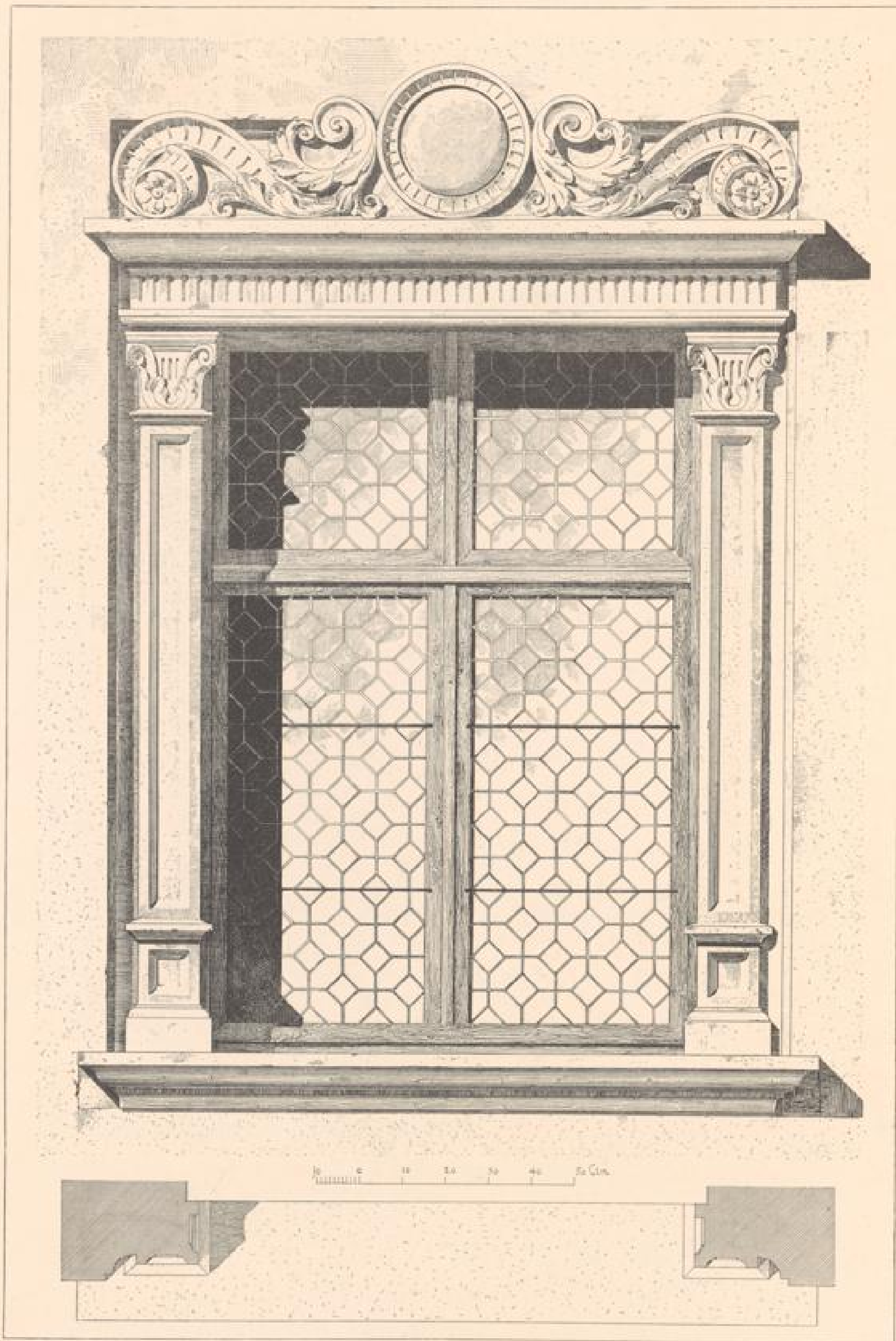
1543.



SÄULEN.

COLONNES.





FENSTER.

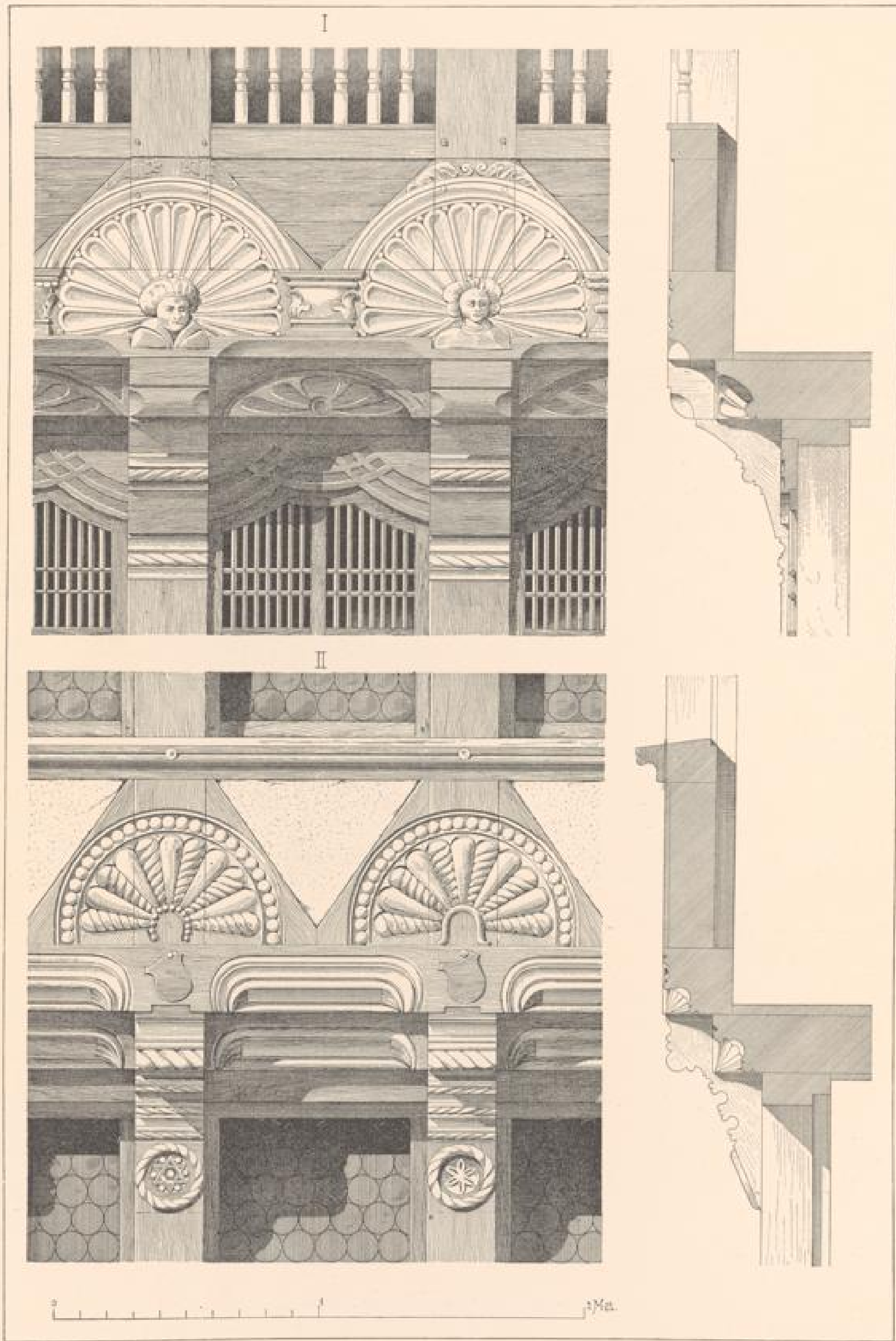
FENÊTRE.

I. BRAUNSCHWEIG.

1536.

II. HALBERSTADT.

1542.

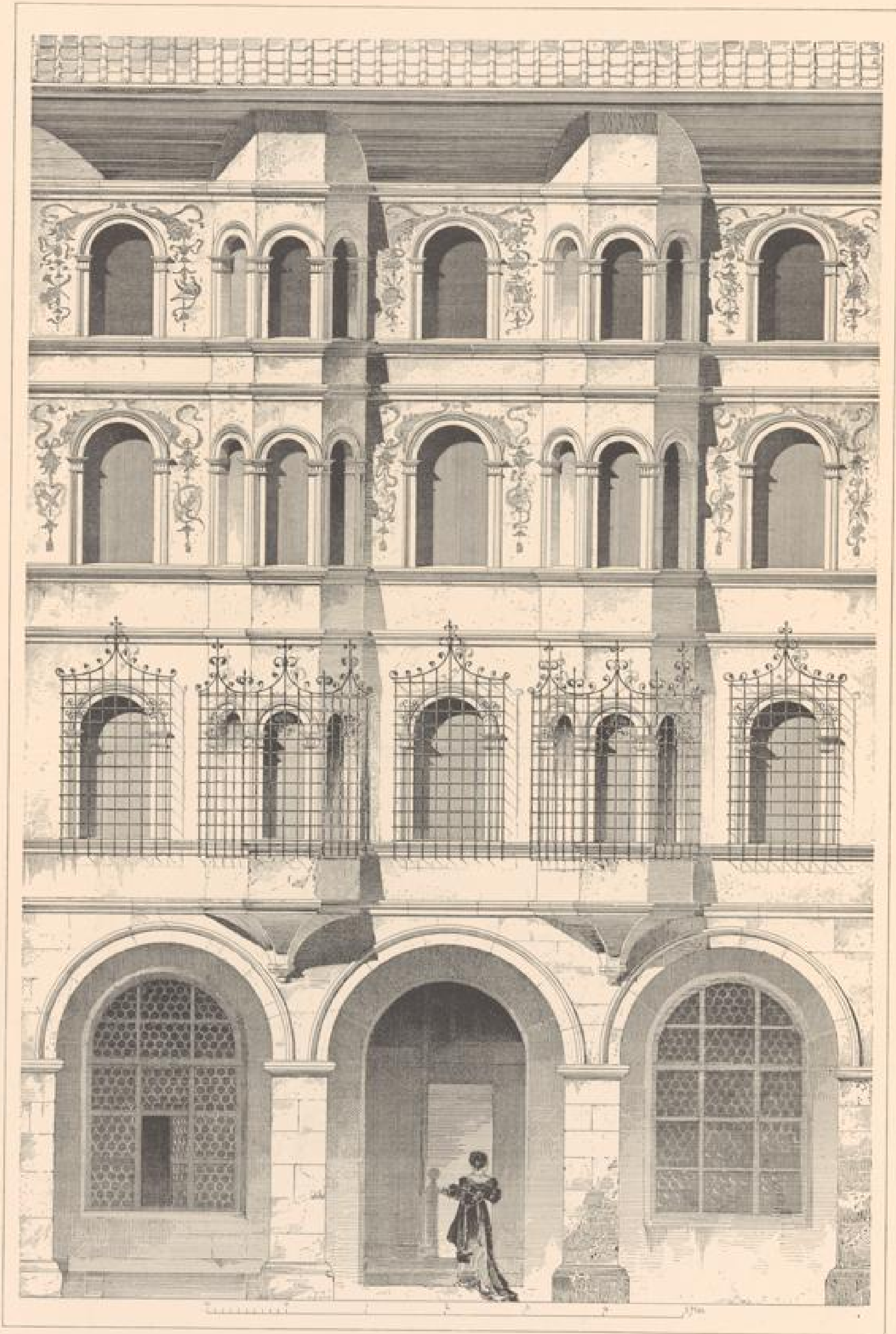


HOLZDETAILS VON PRIVATHÄUSERN.

DÉTAILS DE MAISONS EN BOIS.

BOTZEN.

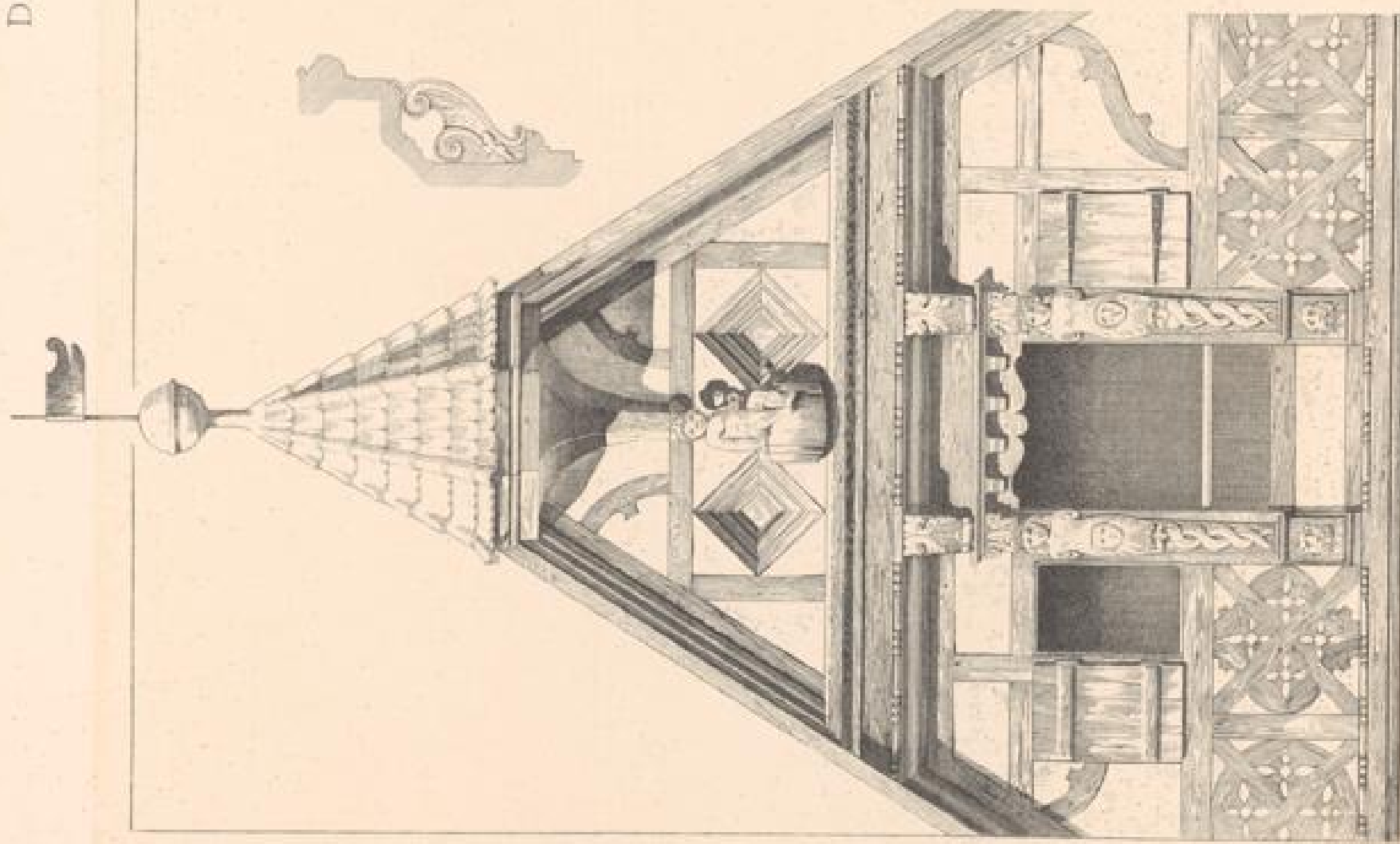
1542.



FASSADE.

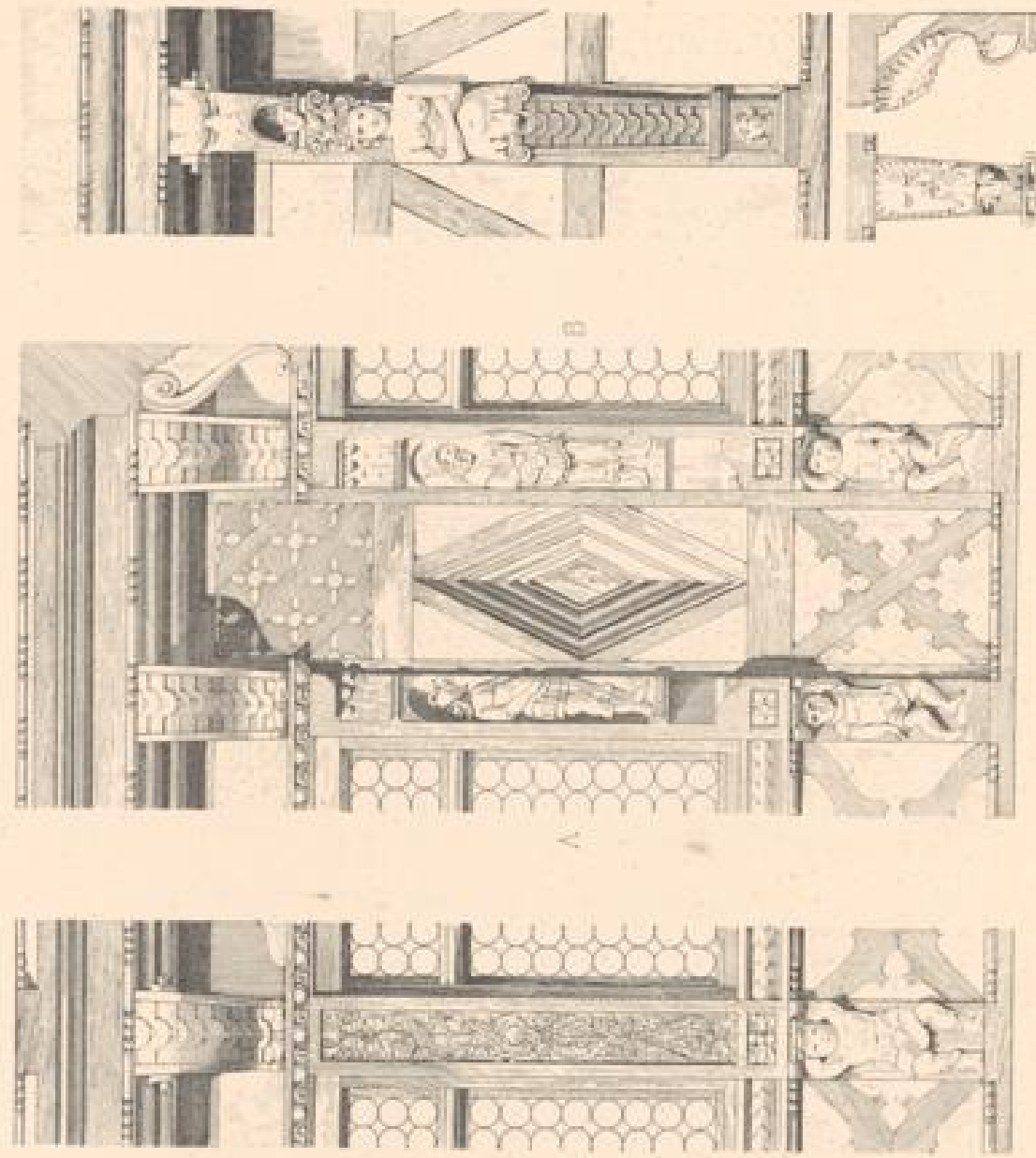
FAÇADE.

DINKELSBÜHL.
1543.



DETAILS EINER FASSADE.
FACHWERK-KONSTRUKTION.

Modelle der deutschen Architektur, 1.



FENSTER-PFEILER
II STOCK

SCHNITT AB
MITTEL-PFEILER DER FASSADE II STOCK

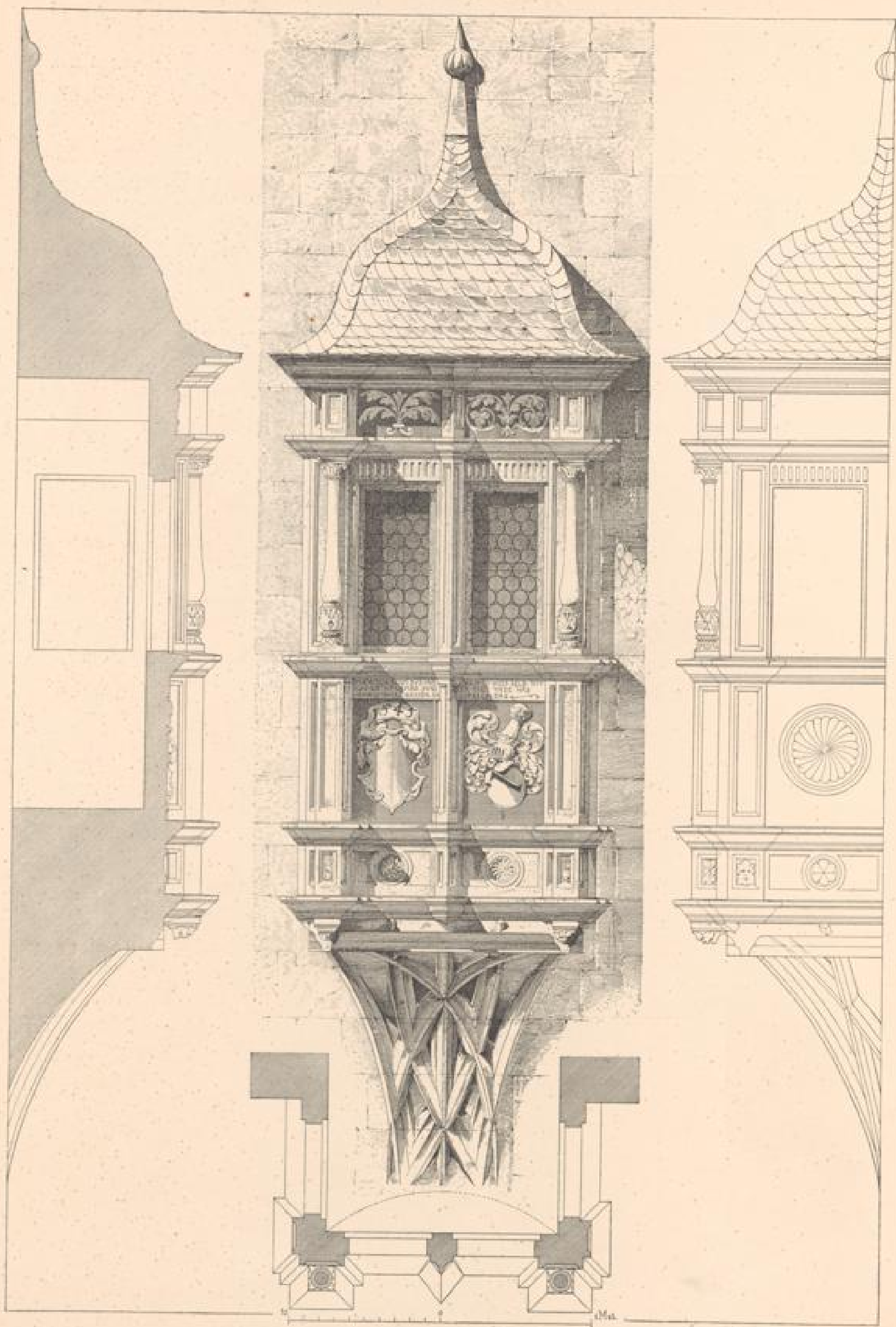
DETAILS
AN GIEBEL

DETAILS D'UNE FAÇADE.
CONSTRUCTION EN BOIS.



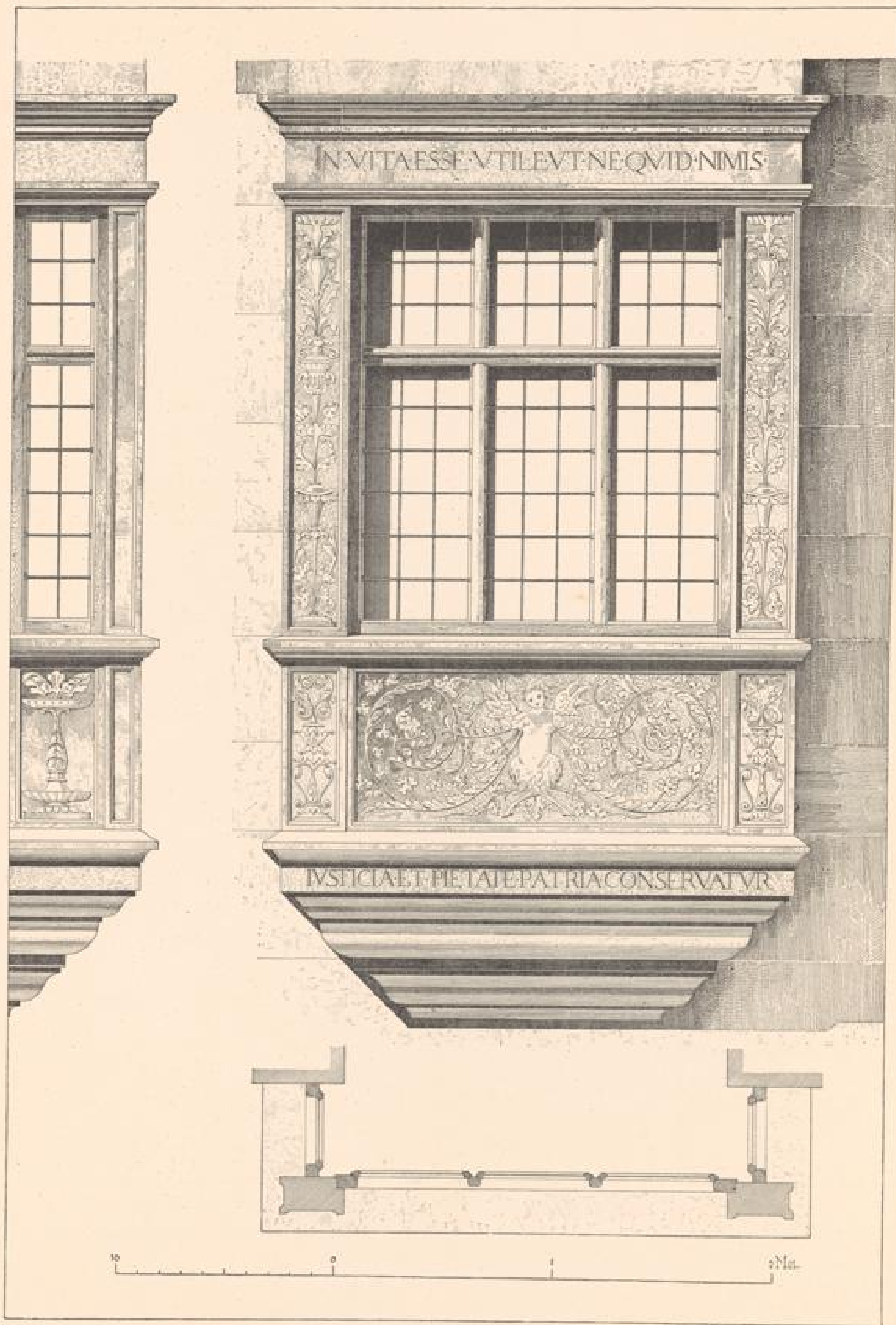
HALBERSTADT.

1545.



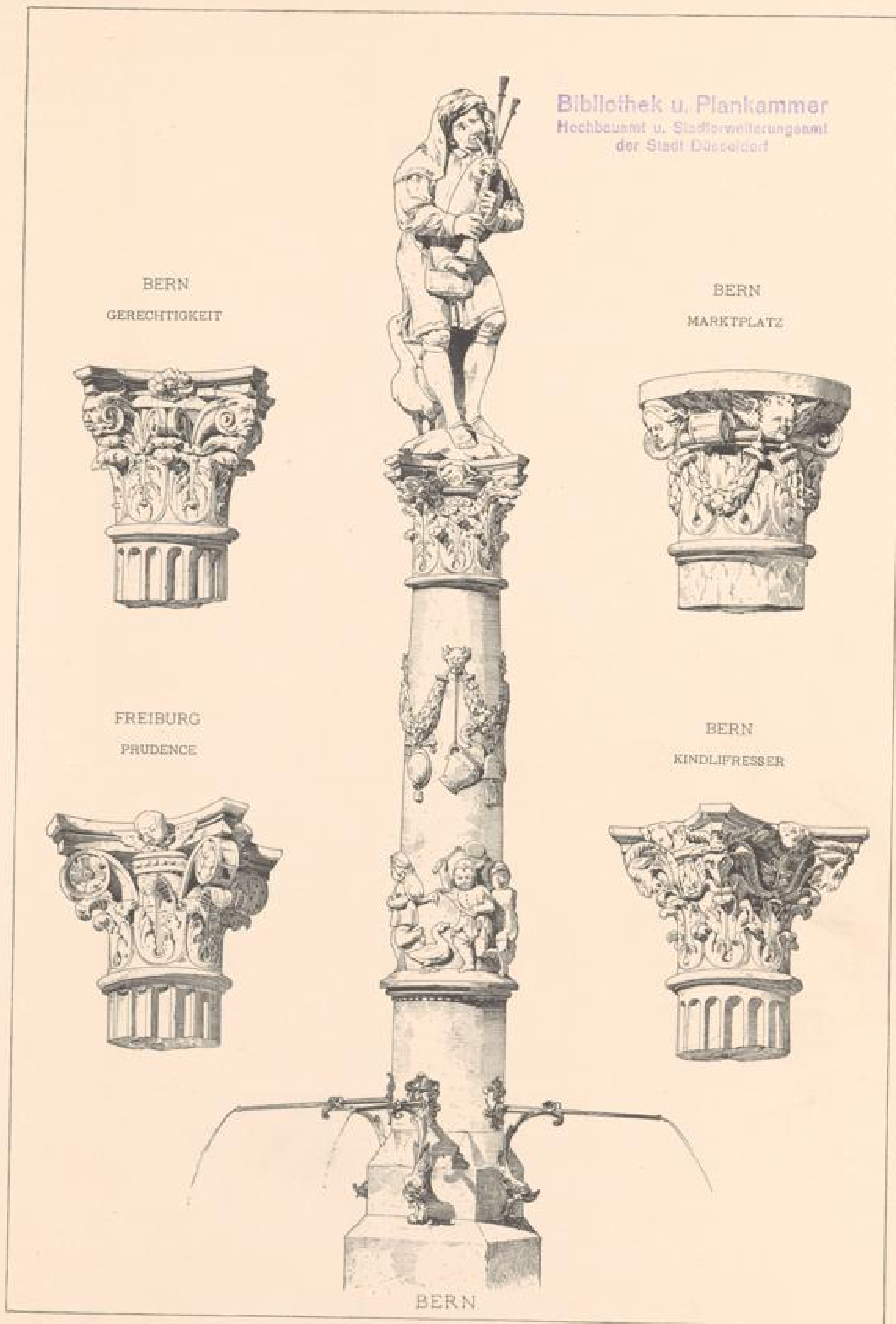
ERKER AM RATHAUS.

TOURELLE DE L'HÔTEL DE VILLE.



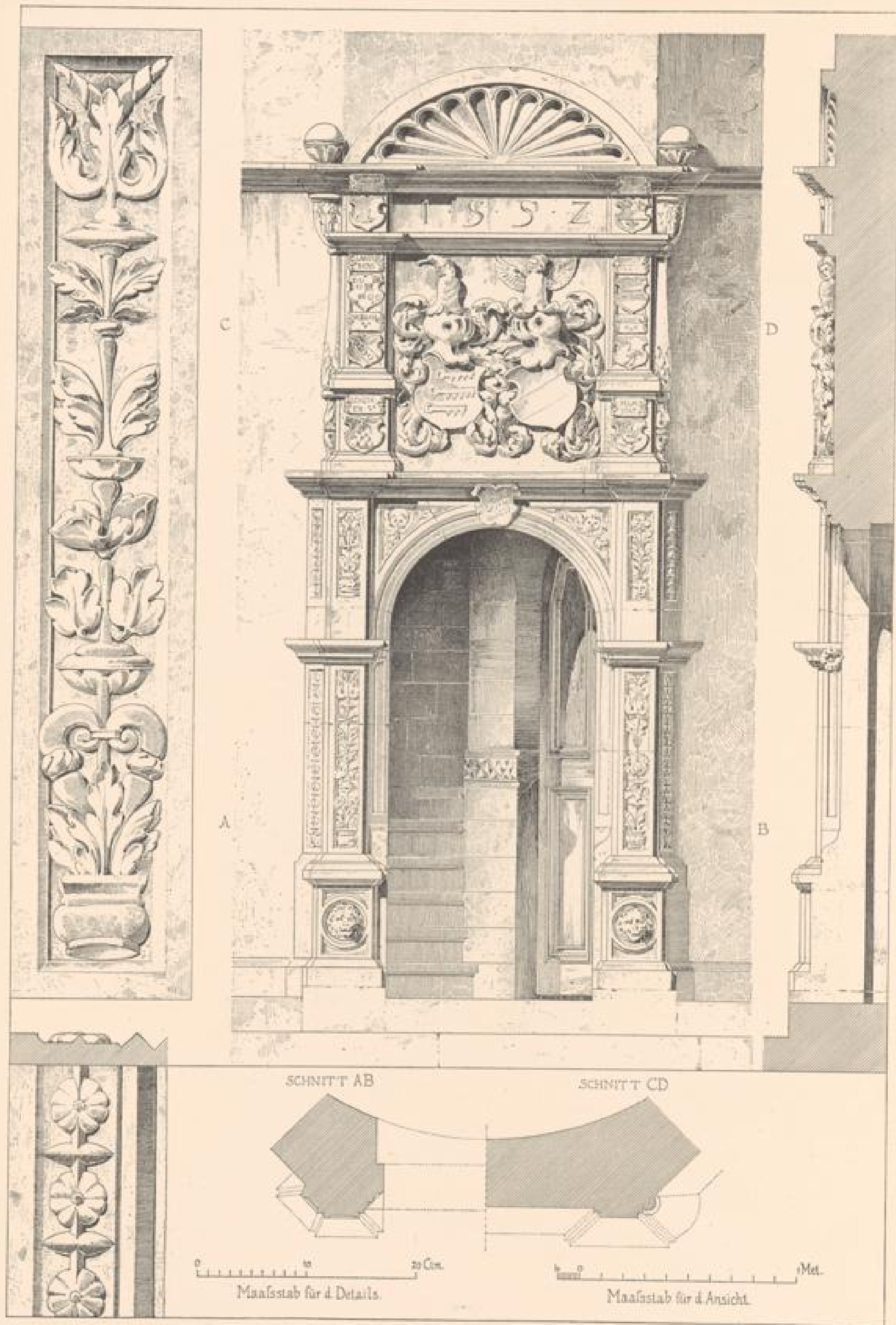
ERKER AM WELSERHAUS.

TOURELLE DE LA MAISON WELSER.



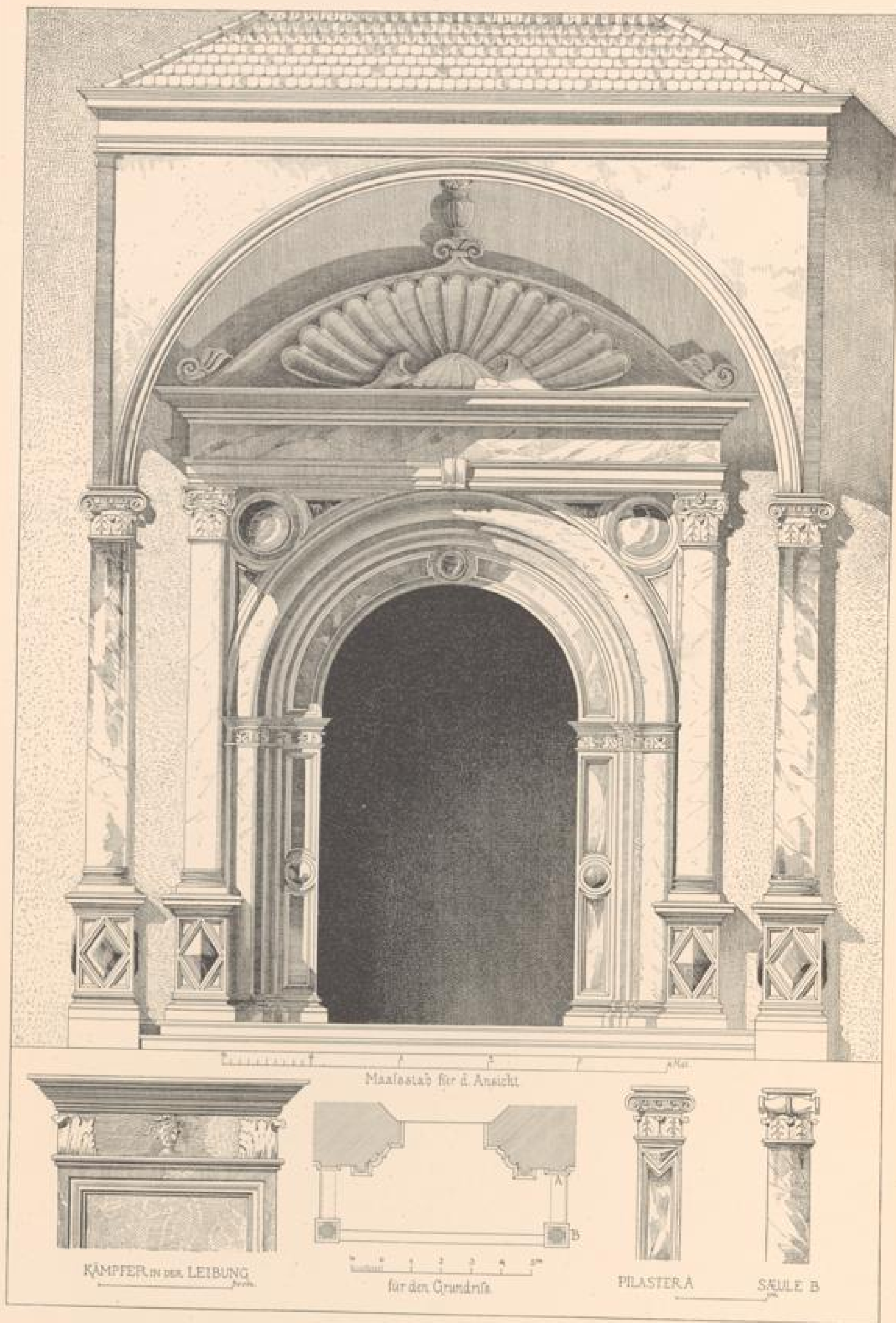
KAPITÄLE VON BRUNNEN.

CHAPITEAUX DE FONTAINES.



PORTAL EINES PRIVATHAUSES.

PORTE D'UNE MAISON PARTICULIÈRE.



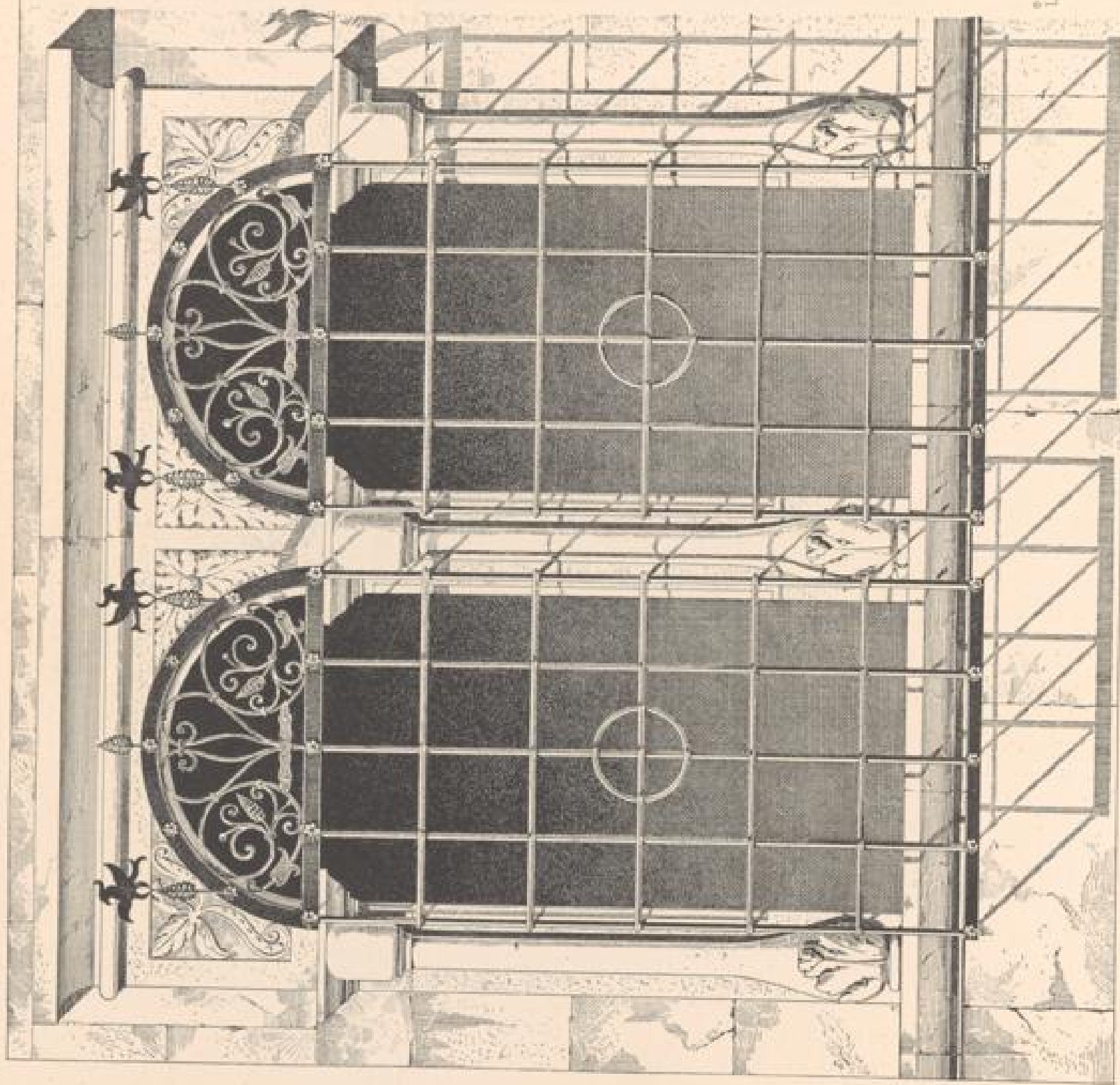
VORHALLE DER HOFKIRCHE.

PORCHE DE L'ÉGLISE DE LA COUR.

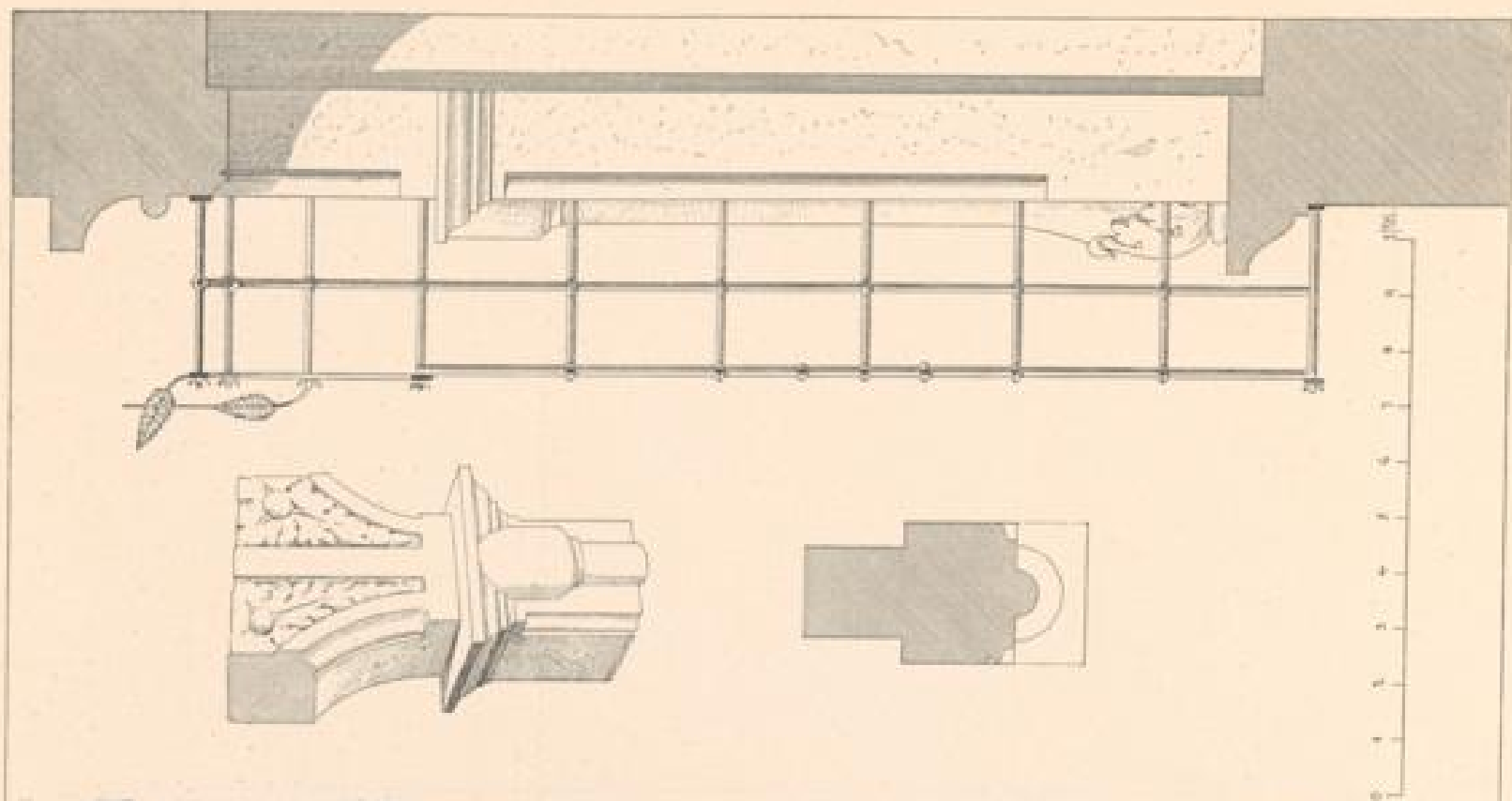


SCHAFFHAUSEN.
SCHAFFHOUSE.

Mitte des XVI. Jahrhunderts.



Milieu du XVII^e siècle.

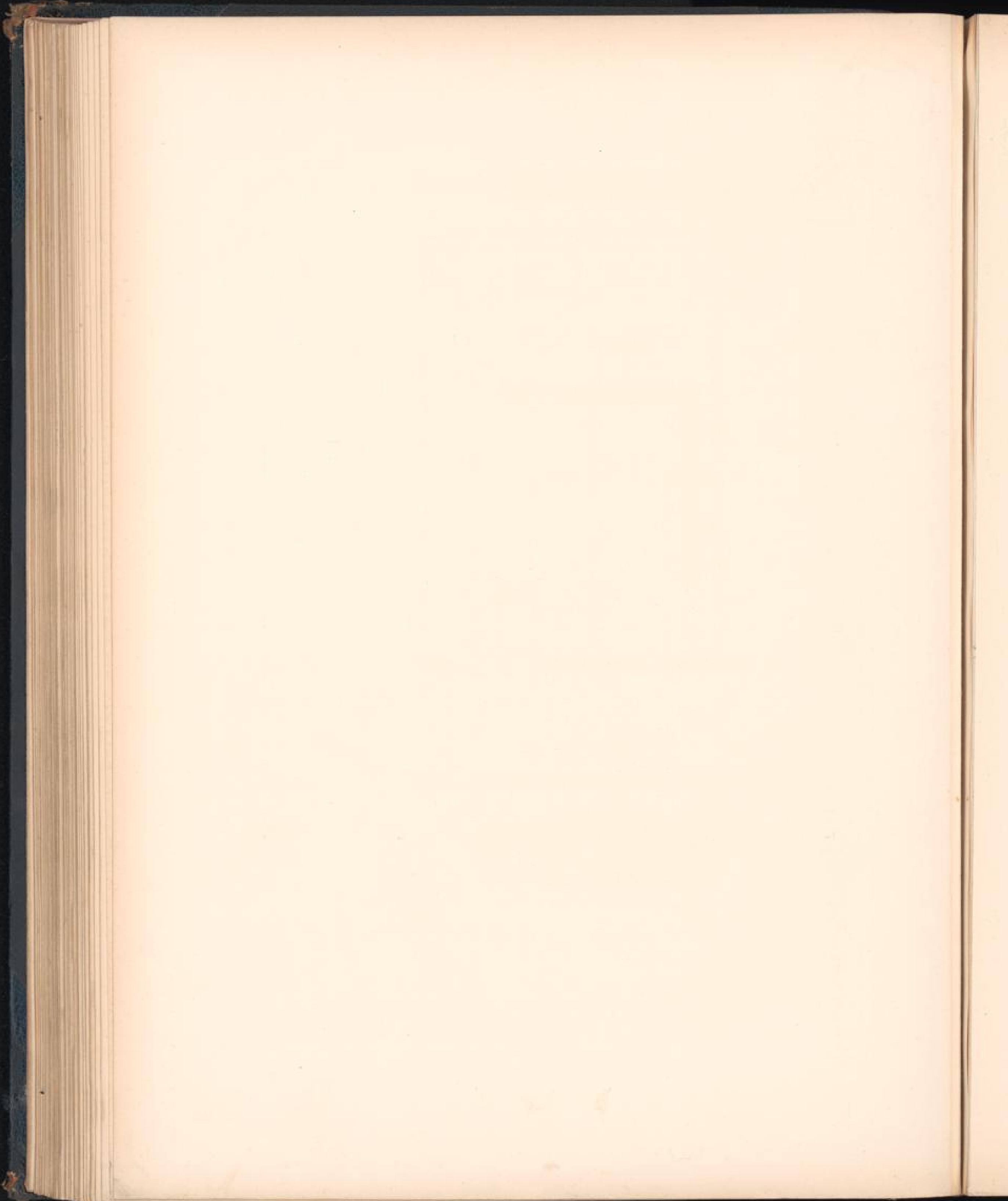


DOPPELFENSTER.

Motive der deutschen Architektur. I.

FENÊTRE JUMELLE.

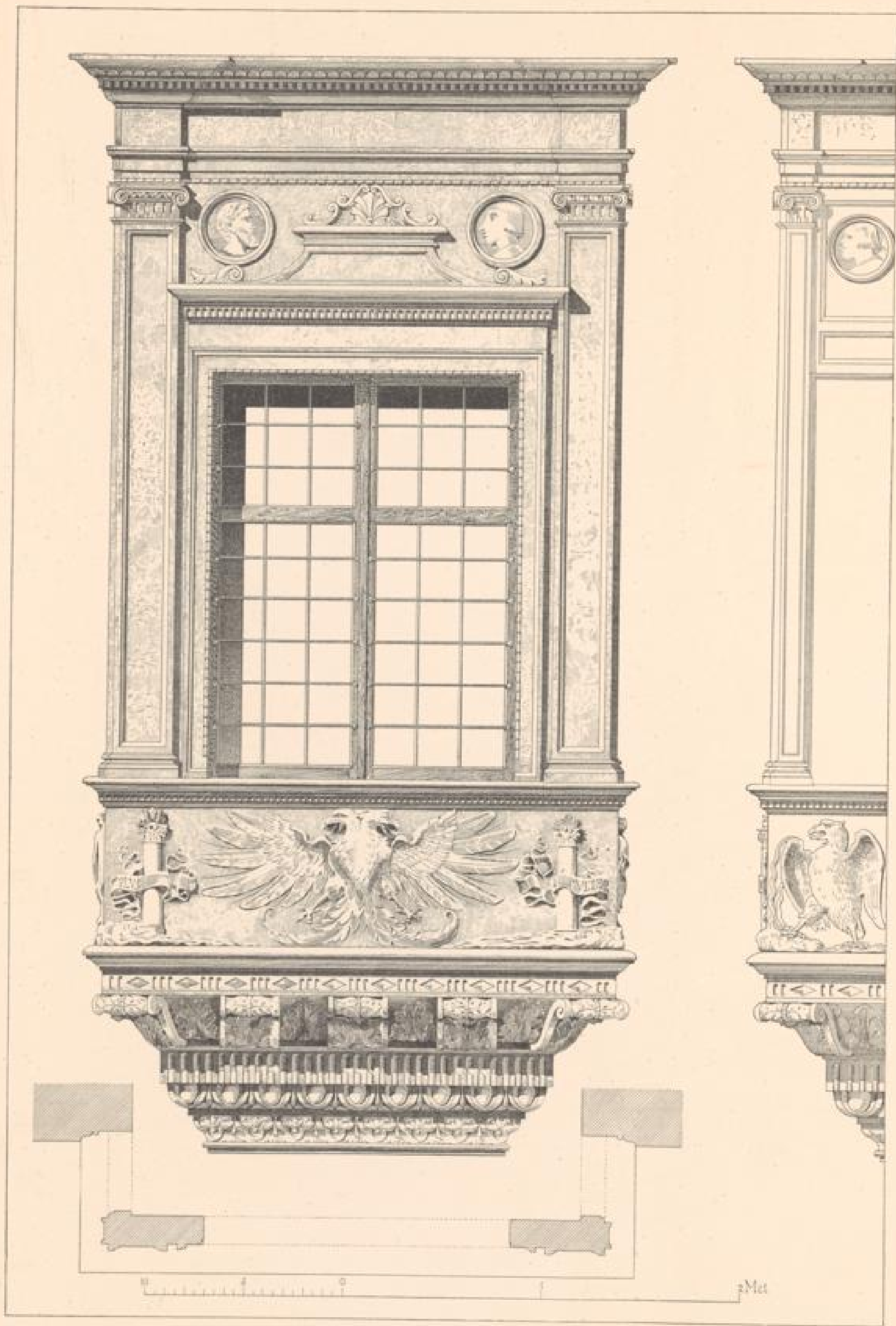
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



AUGSBURG.

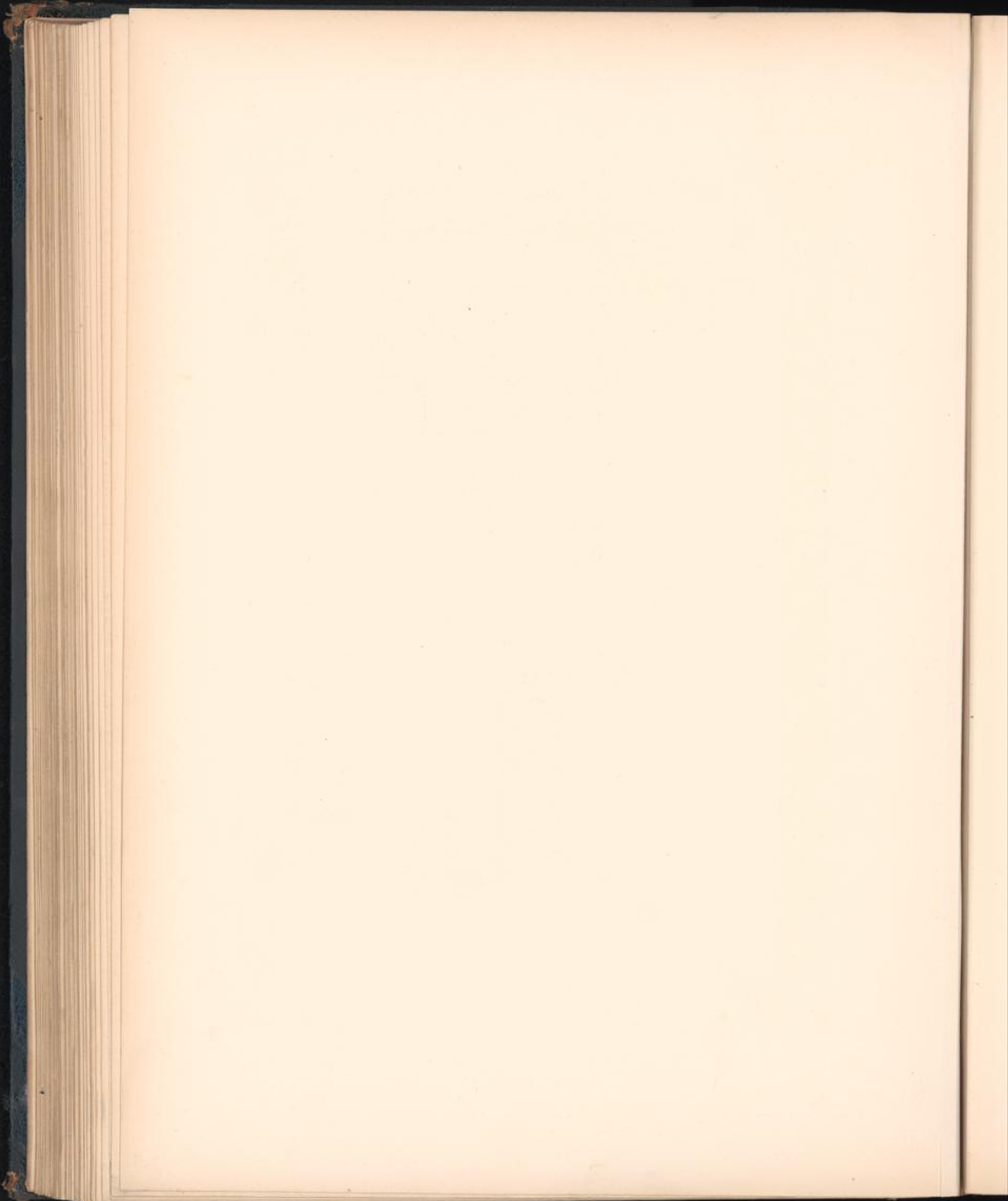
Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Milieu du XVI^e siècle.



ERKER VOM MAXIMILIANS-MUSEUM.

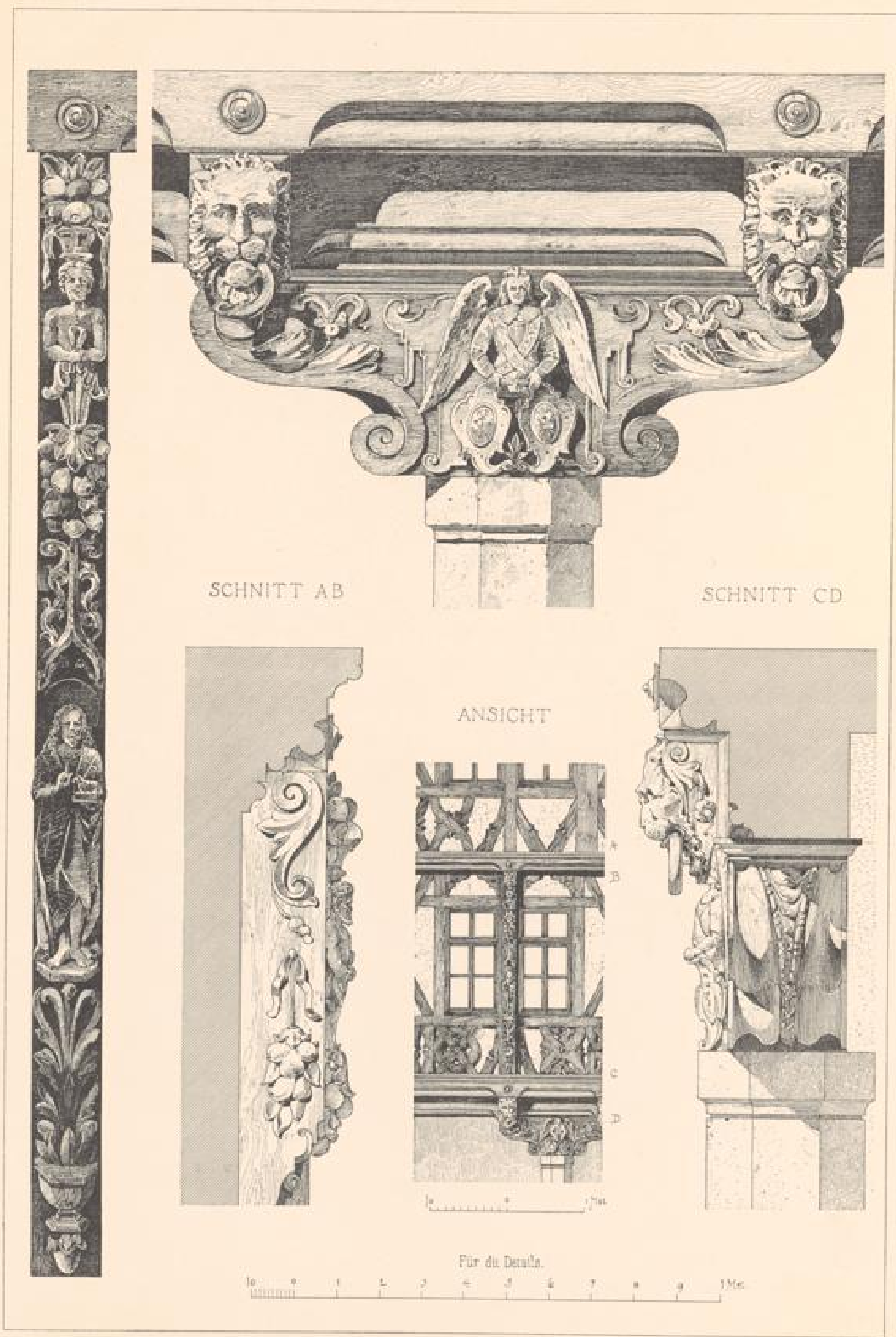
TOURELLE DU MAXIMILIANS MUSEUM.



WÜRZBURG.

Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Milieu du XVI^e siècle.



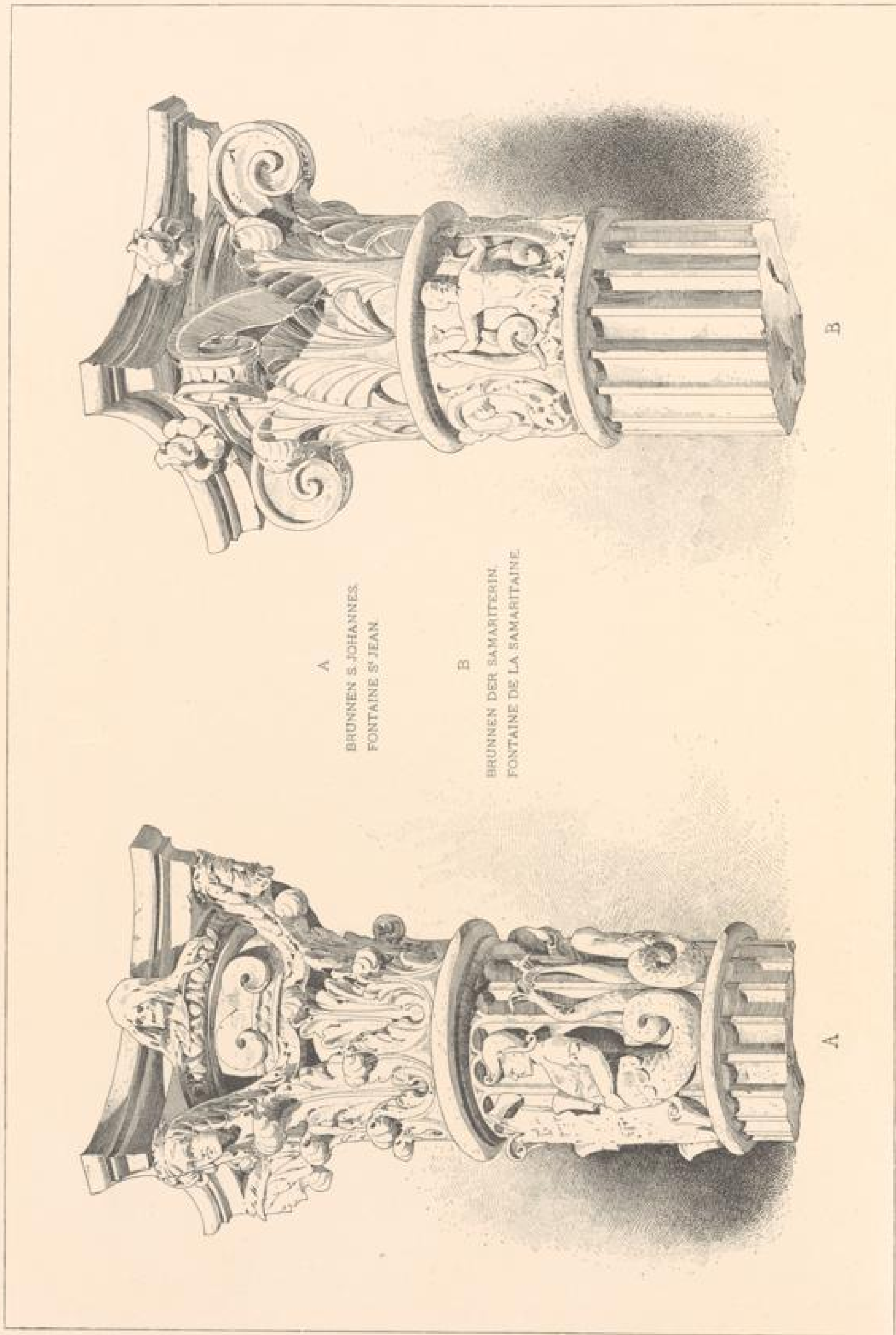
DETAILS EINES HOFES.

DÉTAILS D'UNE COUR.

FREIBURG ¹/₄ SCHWEIZ.
FRIBOURG EN SUISSE.

Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Mitte des XVII^{ten} siècle.



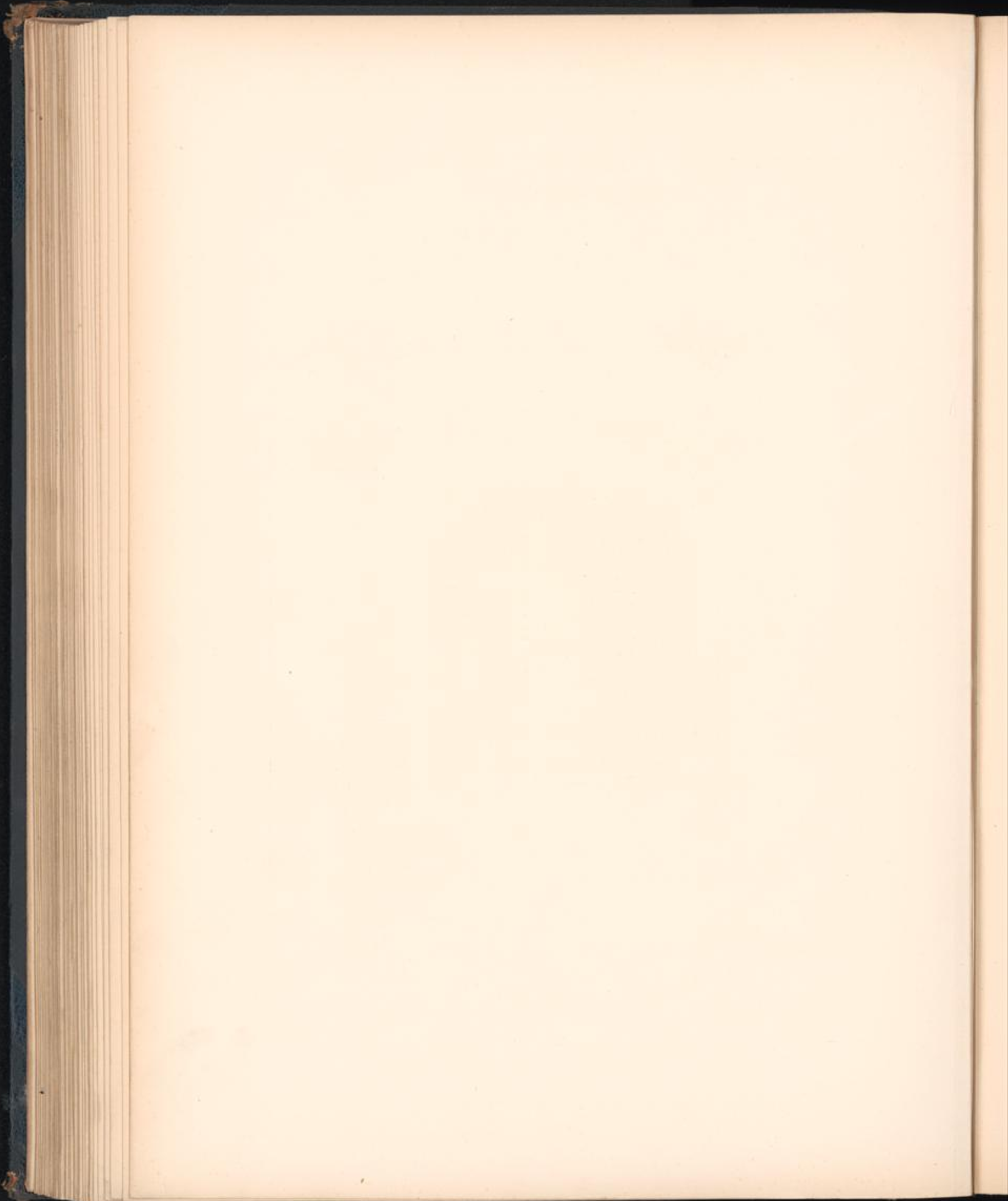
KAPITÄLE.

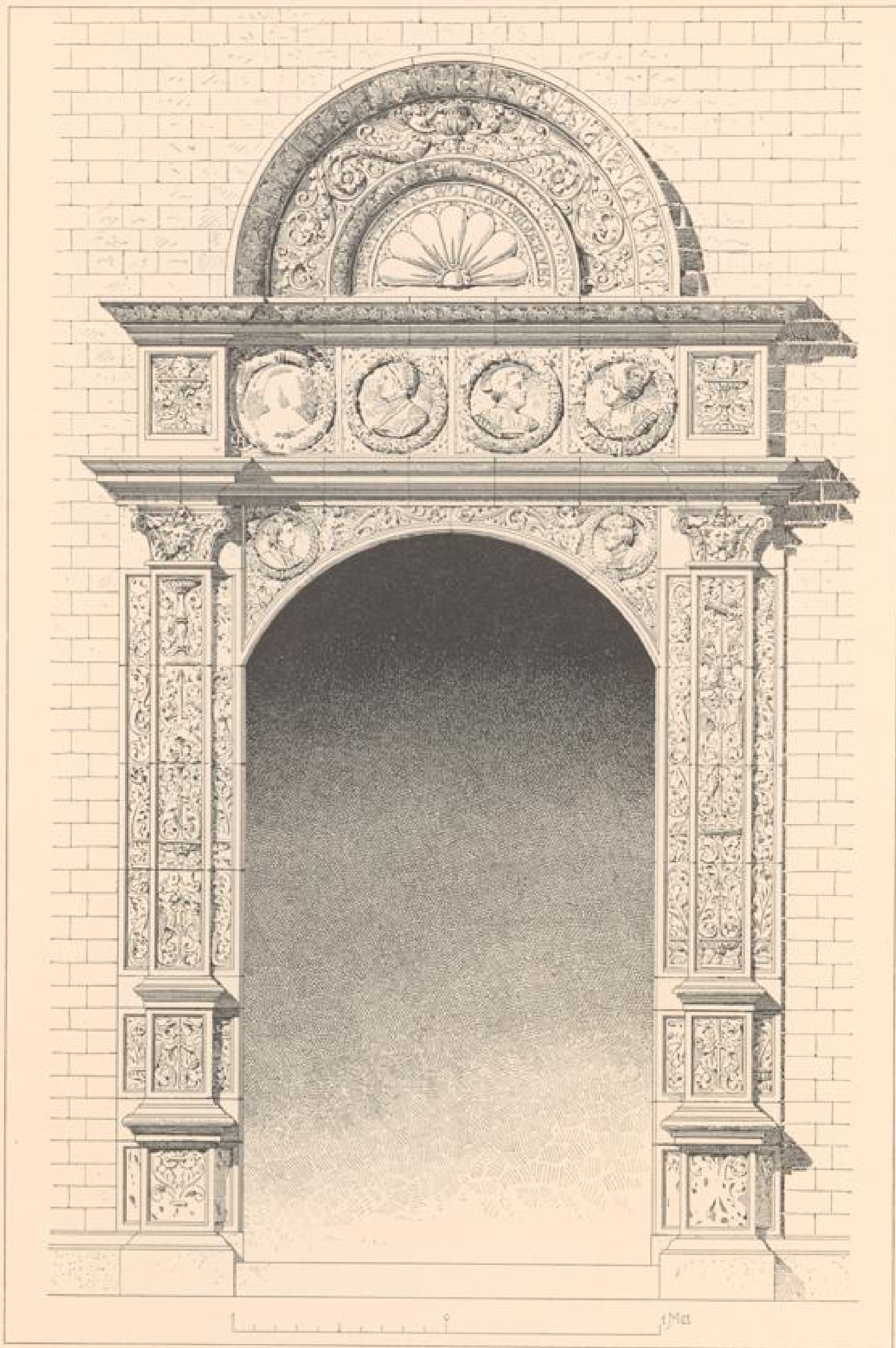
CHAPITEAUX.

Motive der deutschen Architektur. I.

36

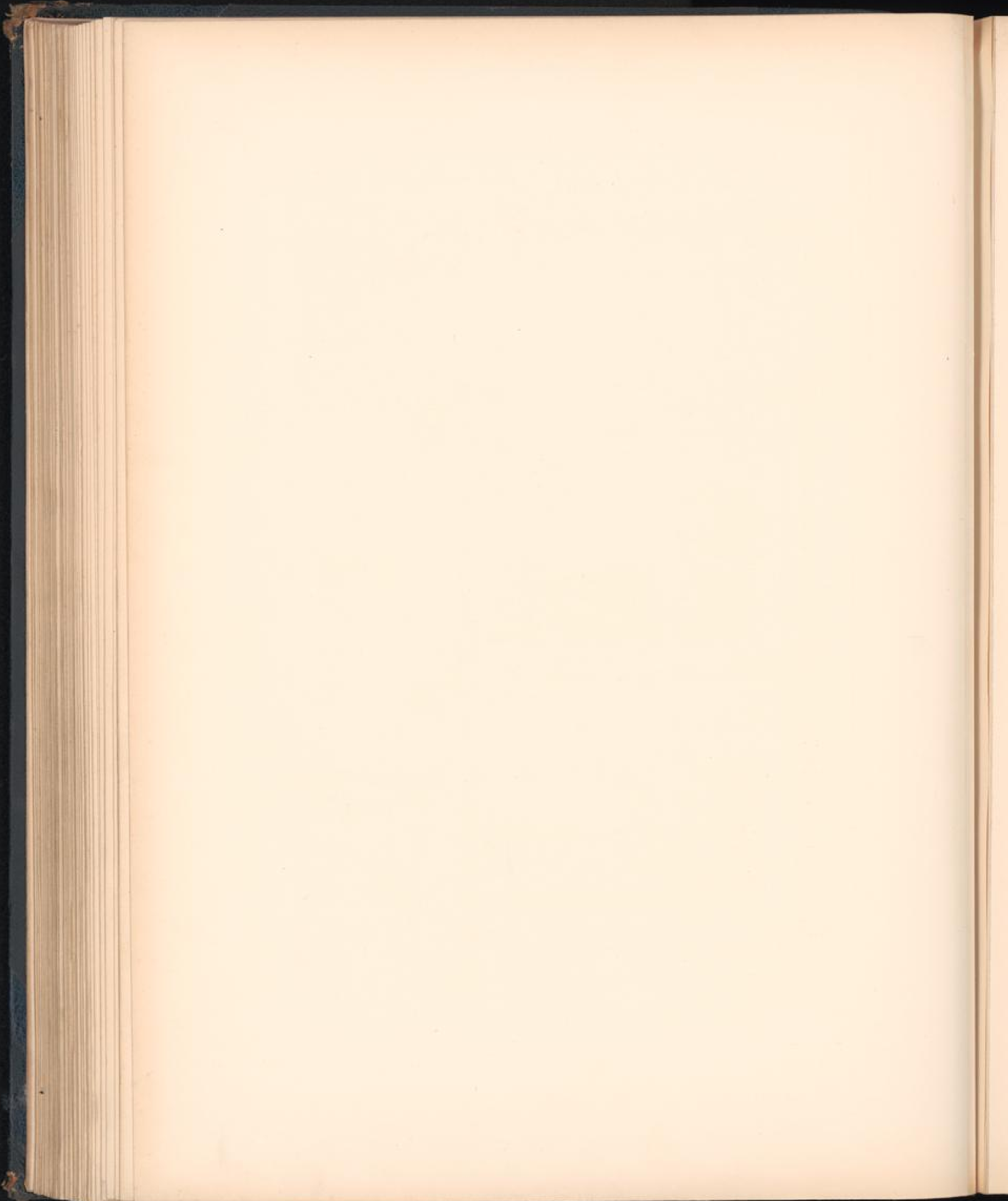
Verlag von J. Neumann, Neudamm in Stuttgart.



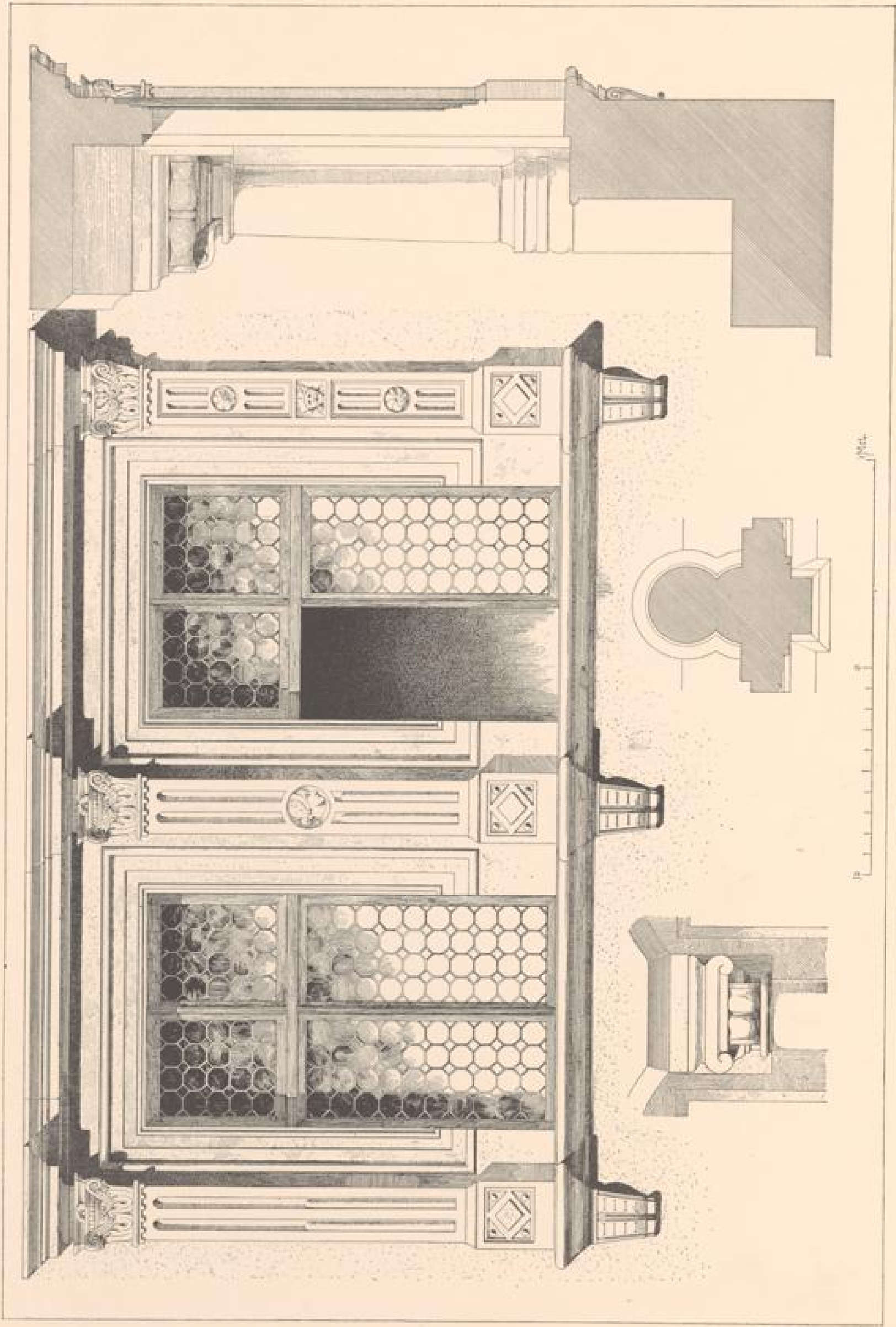


INNERES PORTAL DES
FÜRSTENHOFES.

PORTAIL INTÉRIEUR DU PALAIS
FÜRSTENHOF.



GÖRLITZ,
1556.



DOPPELFENSTER.

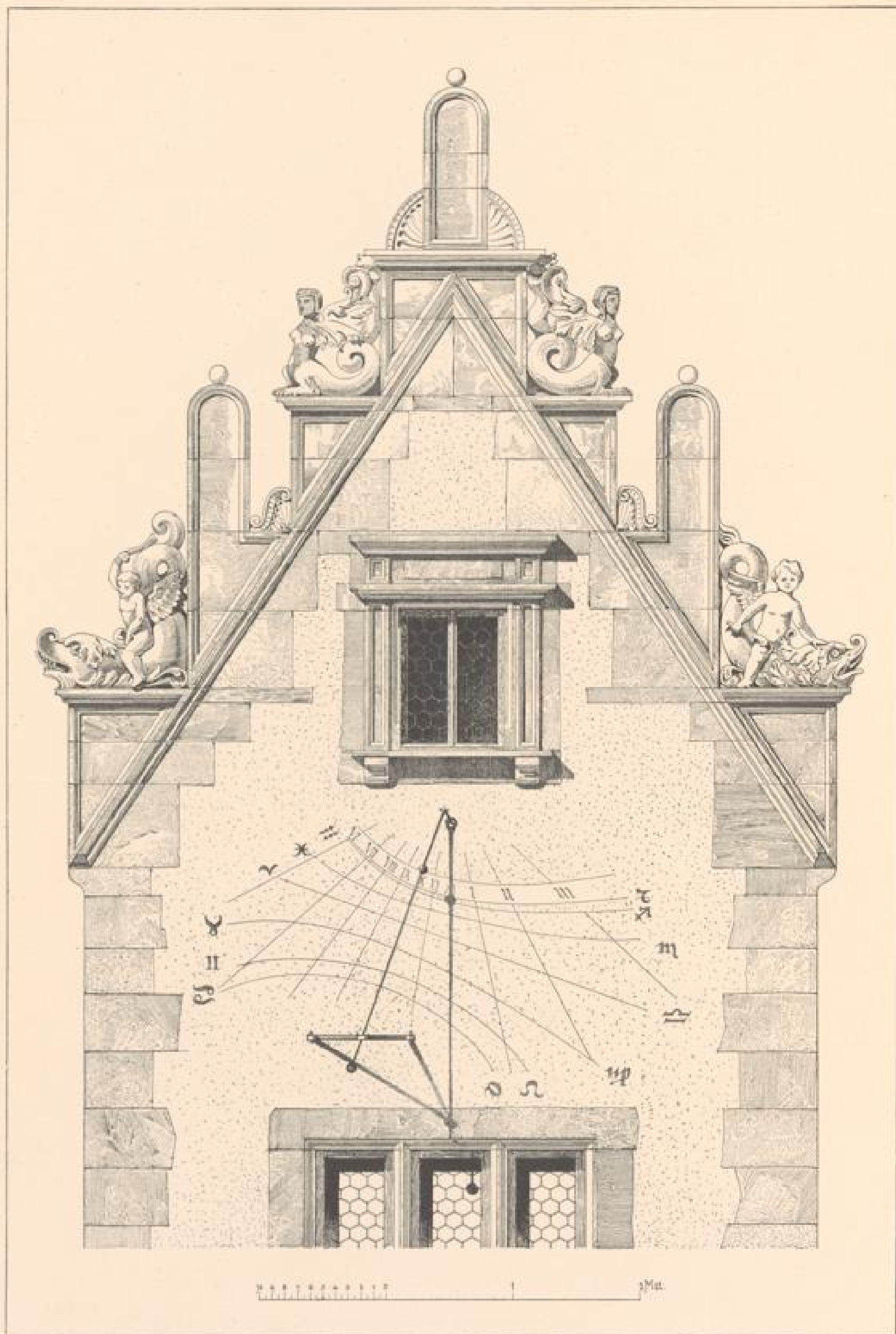
Maire, der deutschen Architektur. I.

DOUBLE-FENÊTRE.

Verlag von J. Neumann in Stuttgart.

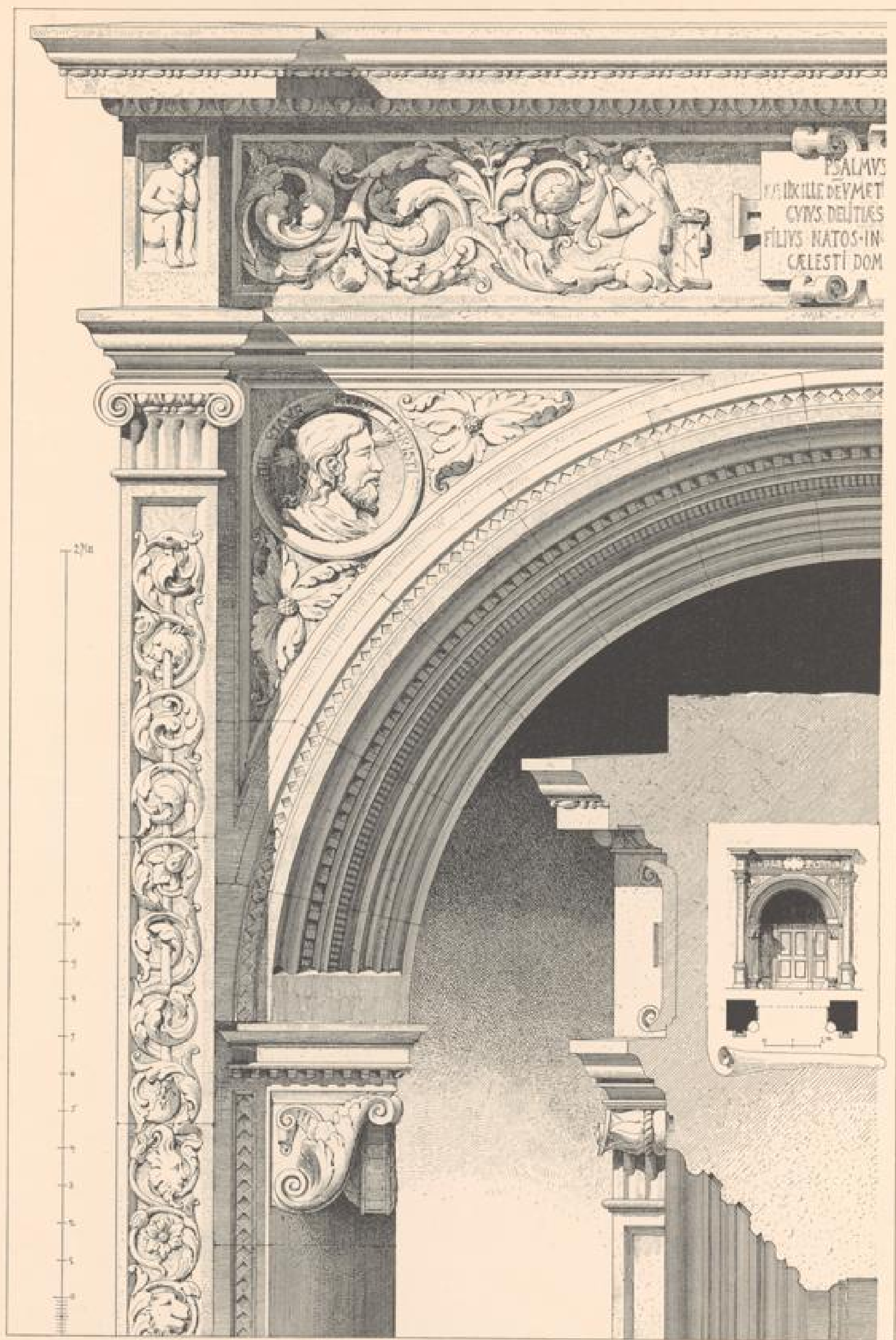
HEIDELBERG.

1544—1556.



GIEBEL AM SCHLOSS.

FRONTON AU CHÂTEAU.



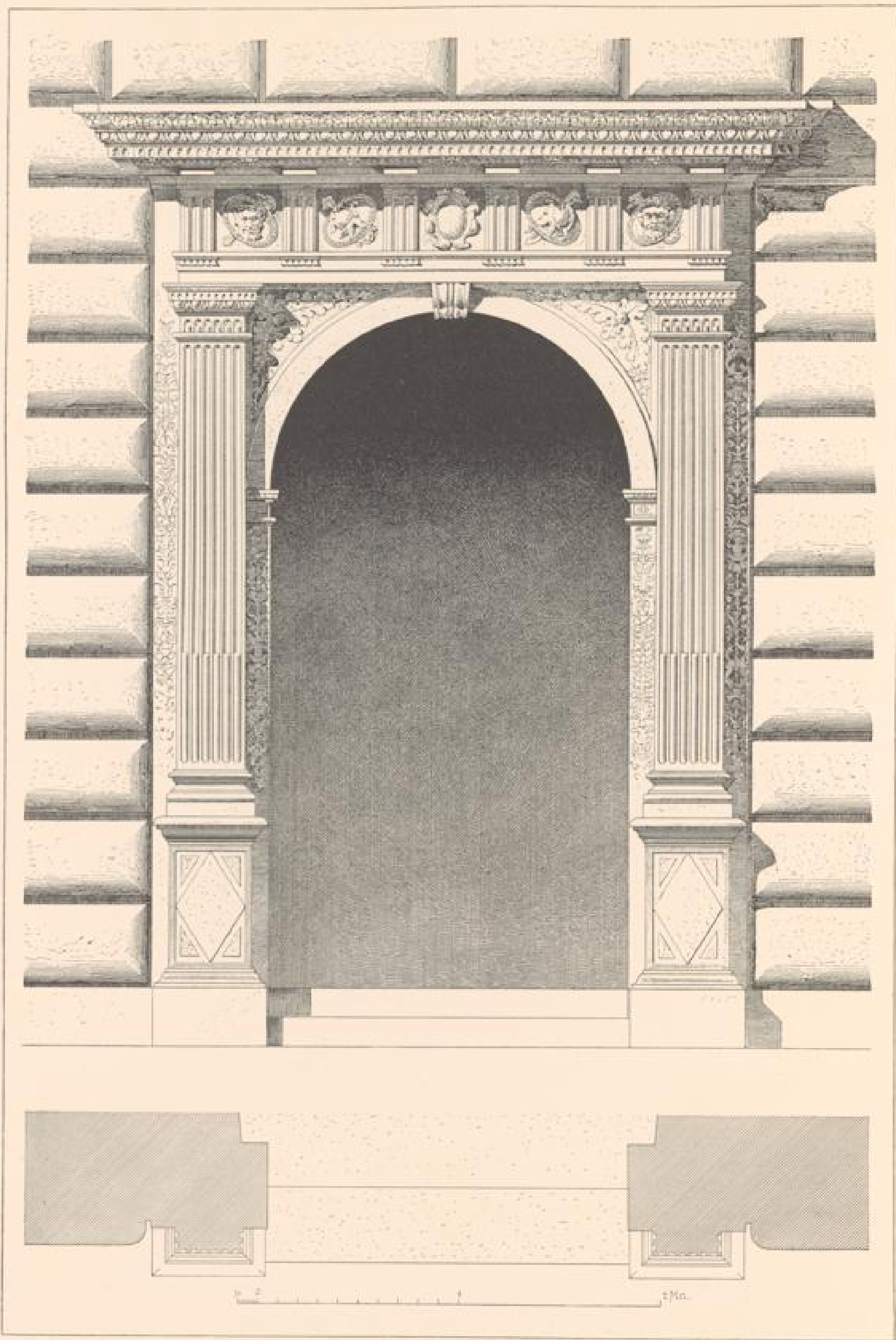
DETAIL EINES THORES.

DÉTAIL D'UN PORTAIL.

LUZERN.
LUCERNE.

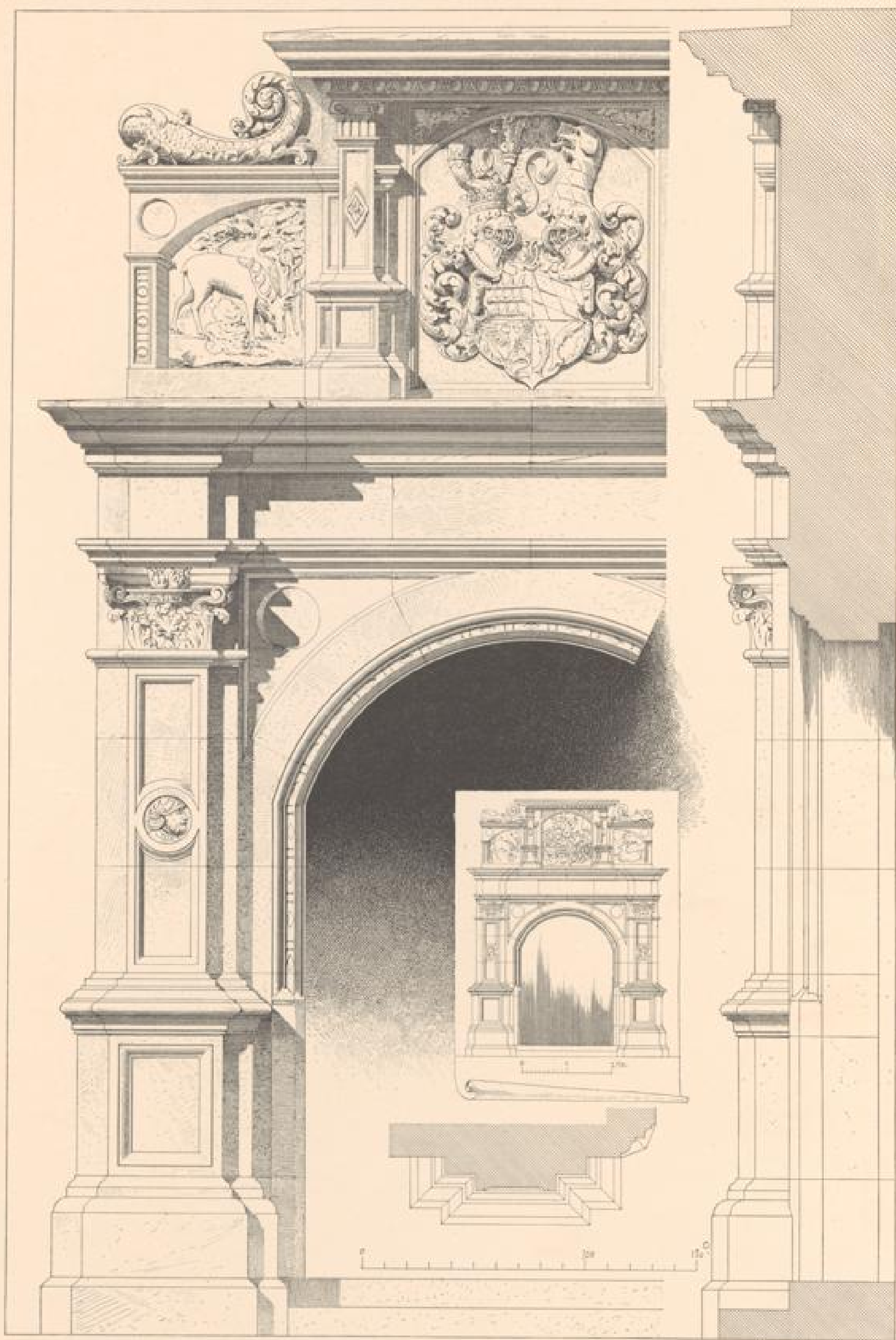
Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Milieu du XVI^e siècle.



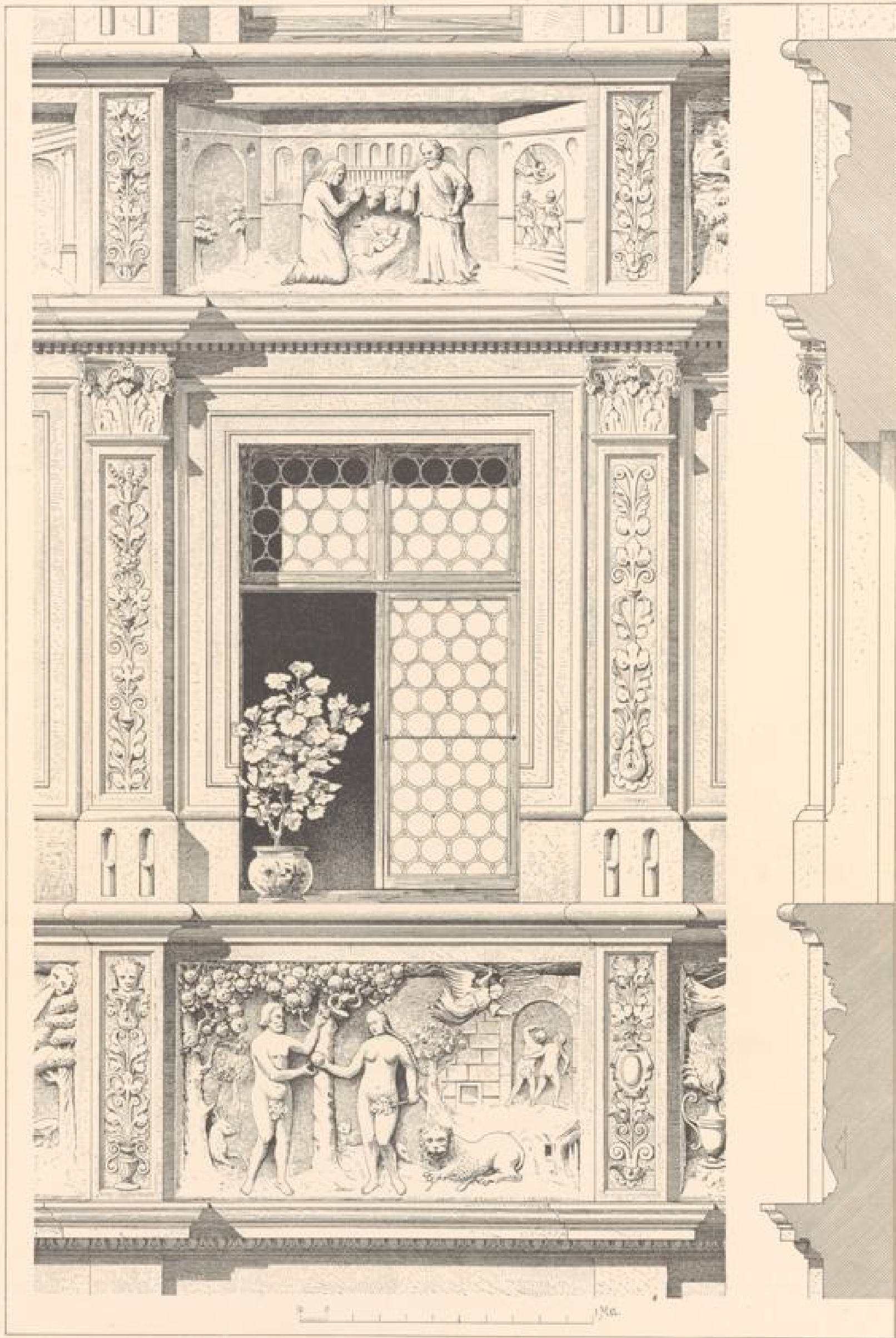
PORTAL DES RITTERSCHEN PALASTES.

PORTAIL DU PALAIS RITTER.



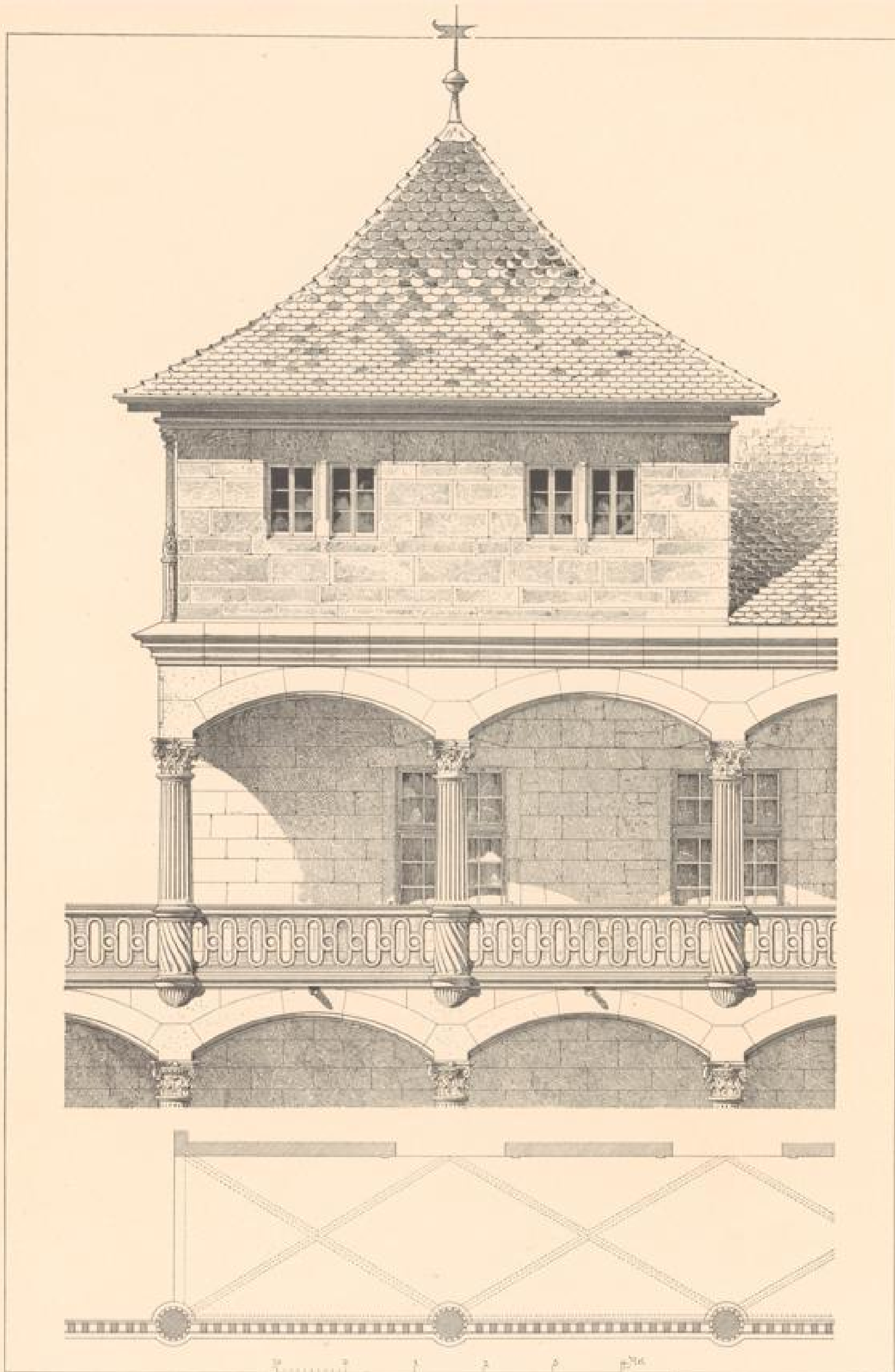
PORTAL DER ALTEN KANZLEI.

PORTE DE L'ANCIENNE CHANCELLERIE.



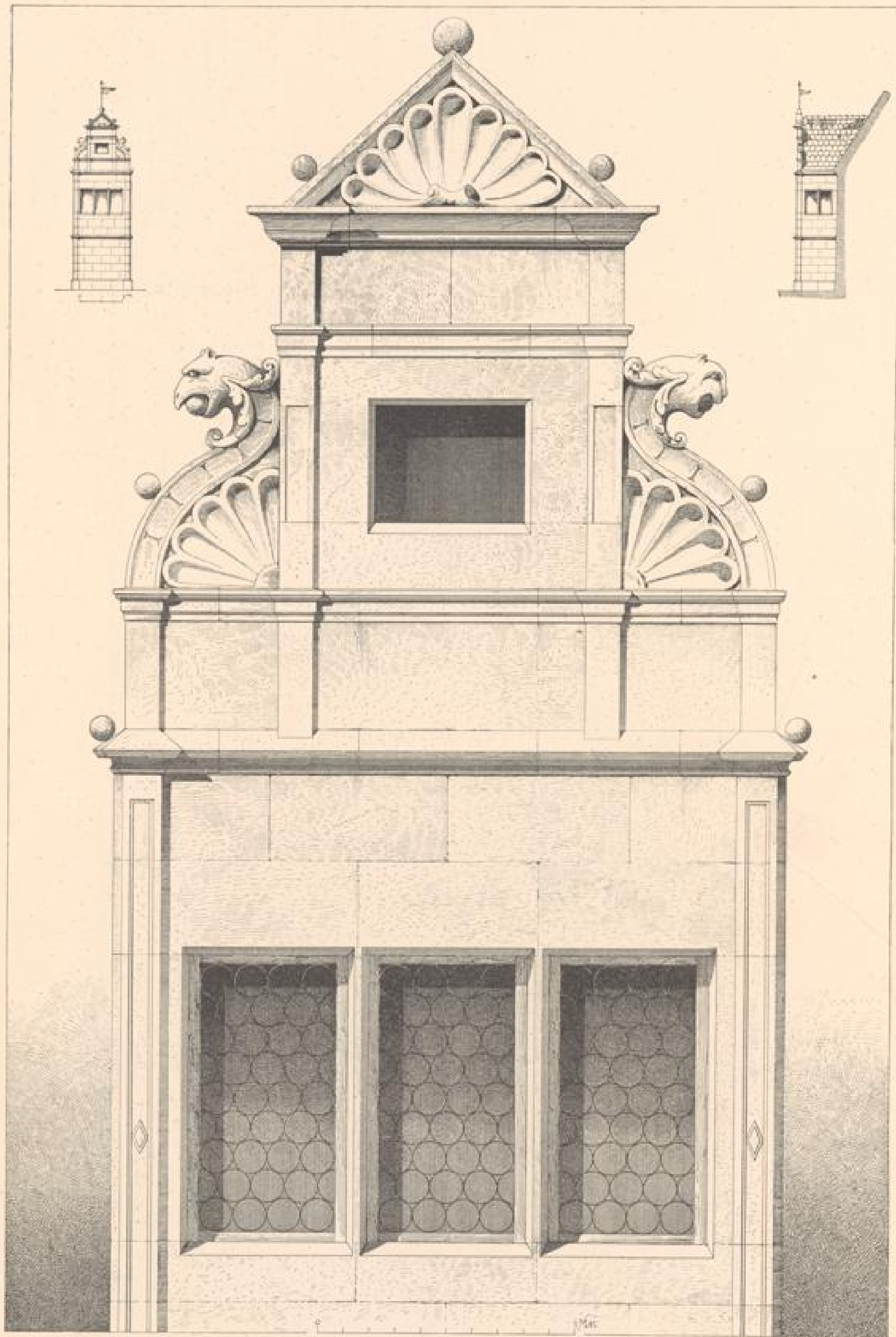
MOTIV EINER FASSADE IN DER NEISS-STRASSE.

MOTIF D'UNE FAÇADE DANS LA NEISS-STRASSE.



PAVILLON IM HOF DES
ALTEN SCHLOSSES.

PAVILLON DANS LA COUR
DU VIEUX CHÂTEAU.



VORBAU EINES HAUSES.

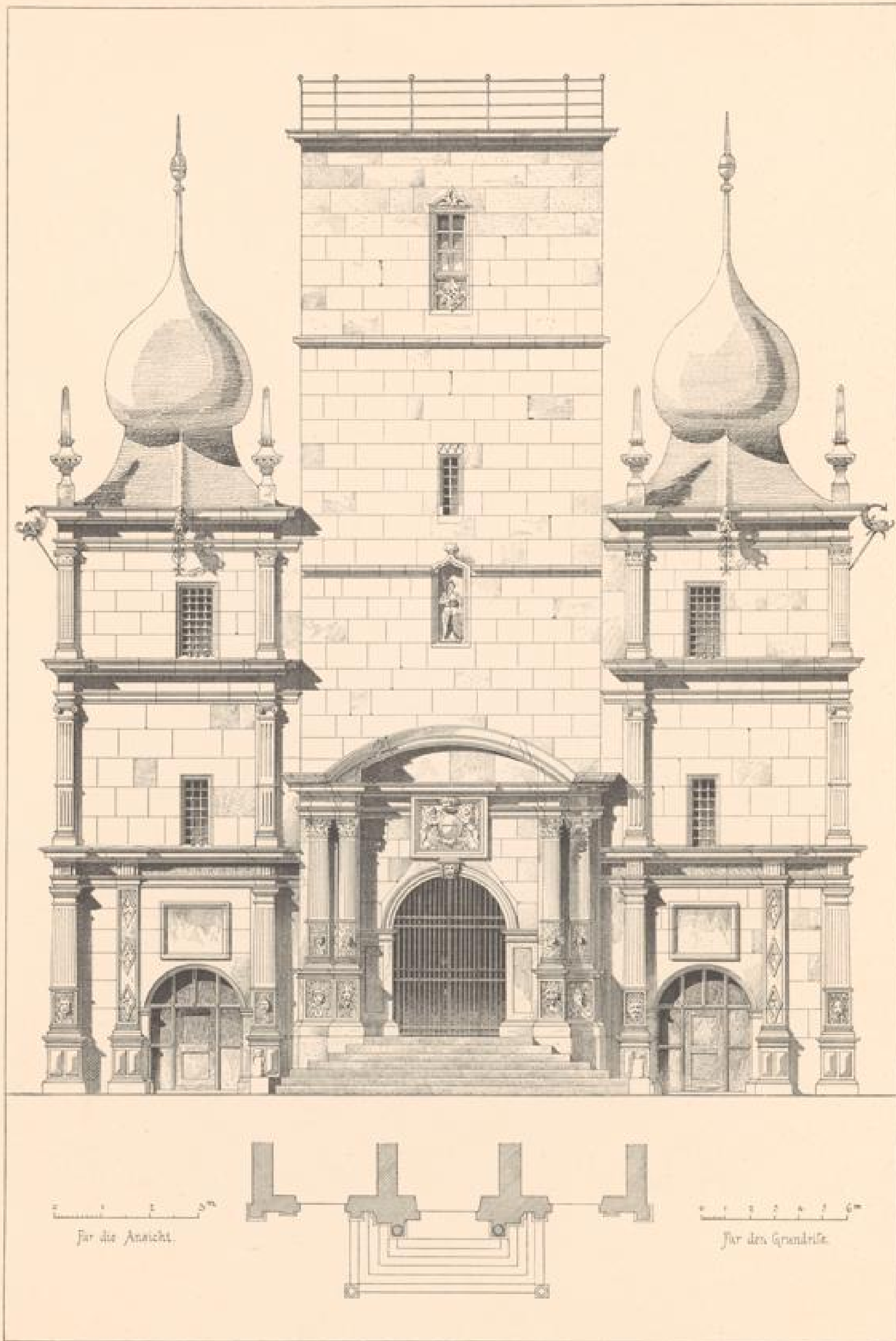
AVANT-CORPS D'UNE MAISON.

SOLOTHURN.

SOLEURE.

Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Milieu du XVI^e siècle.



FASSADE DES RATHAUSES.

FAÇADE DE L'HÔTEL DE VILLE.

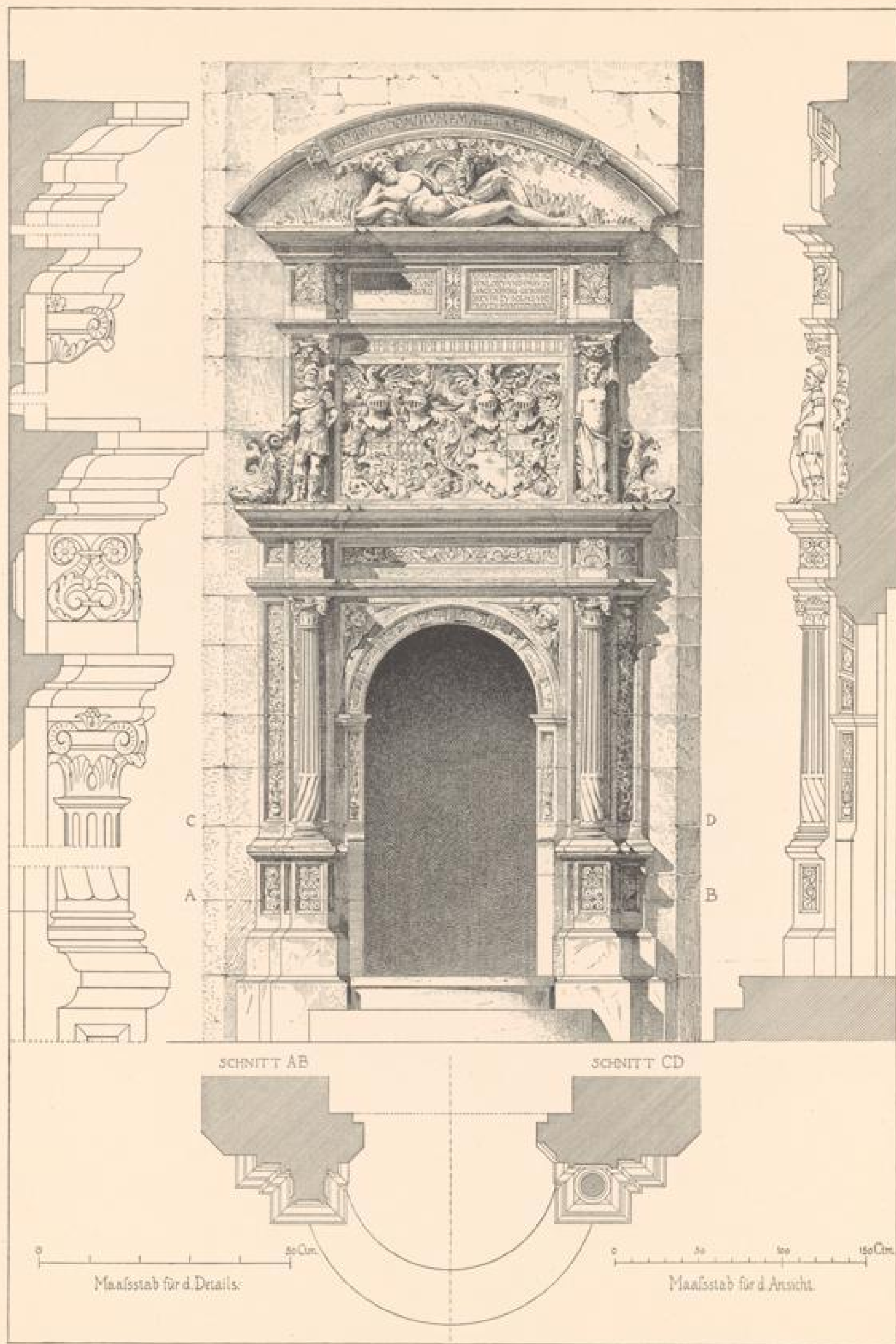


PORTAL IM SCHLOSSHOF.

PORTE DANS LA COUR DU CHÂTEAU.

NEUENSTEIN.

1560.

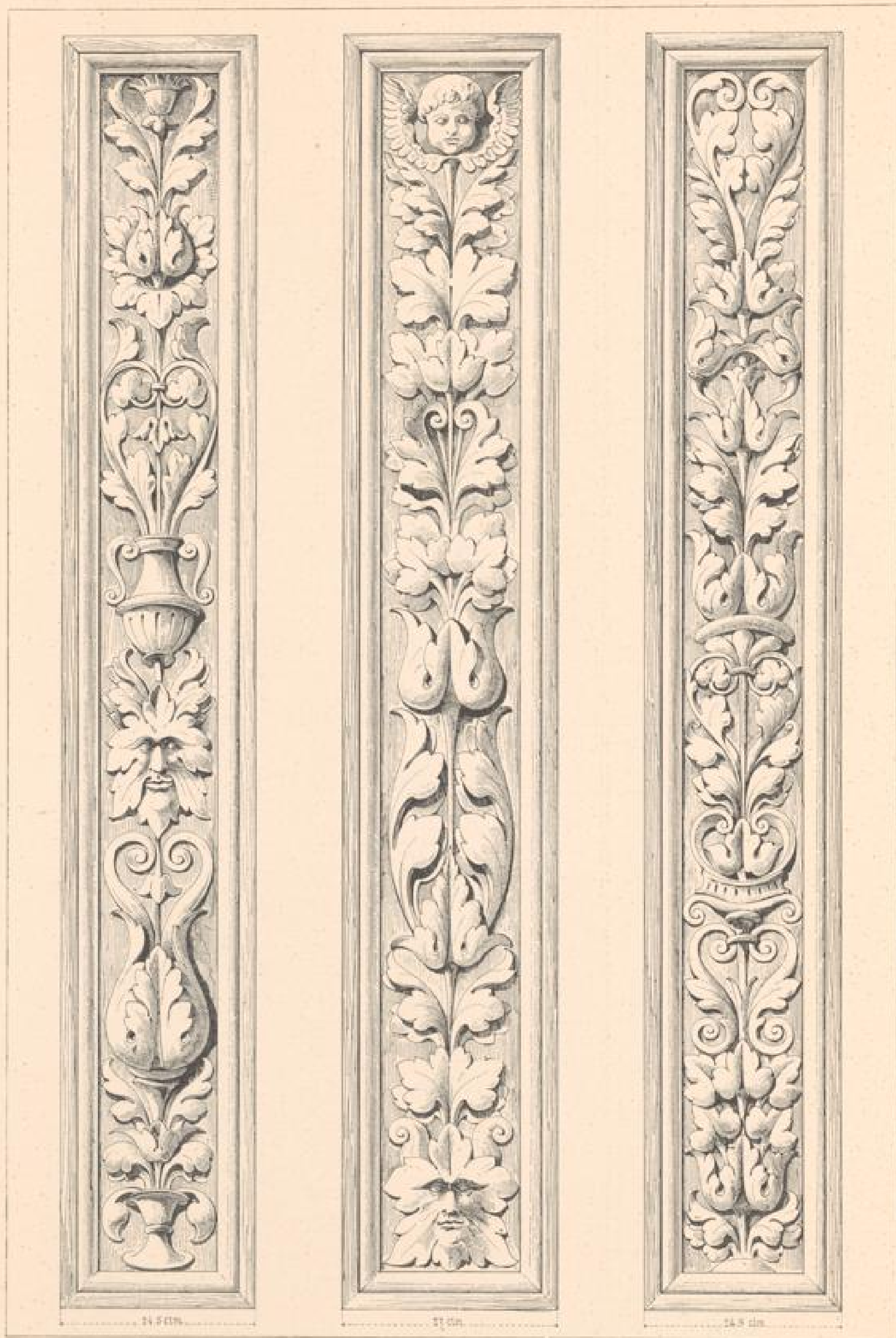


PORTAL IM SCHLOSSHOF.

PORTE DANS LA COUR DU CHÂTEAU.

HALBERSTADT.

1560.

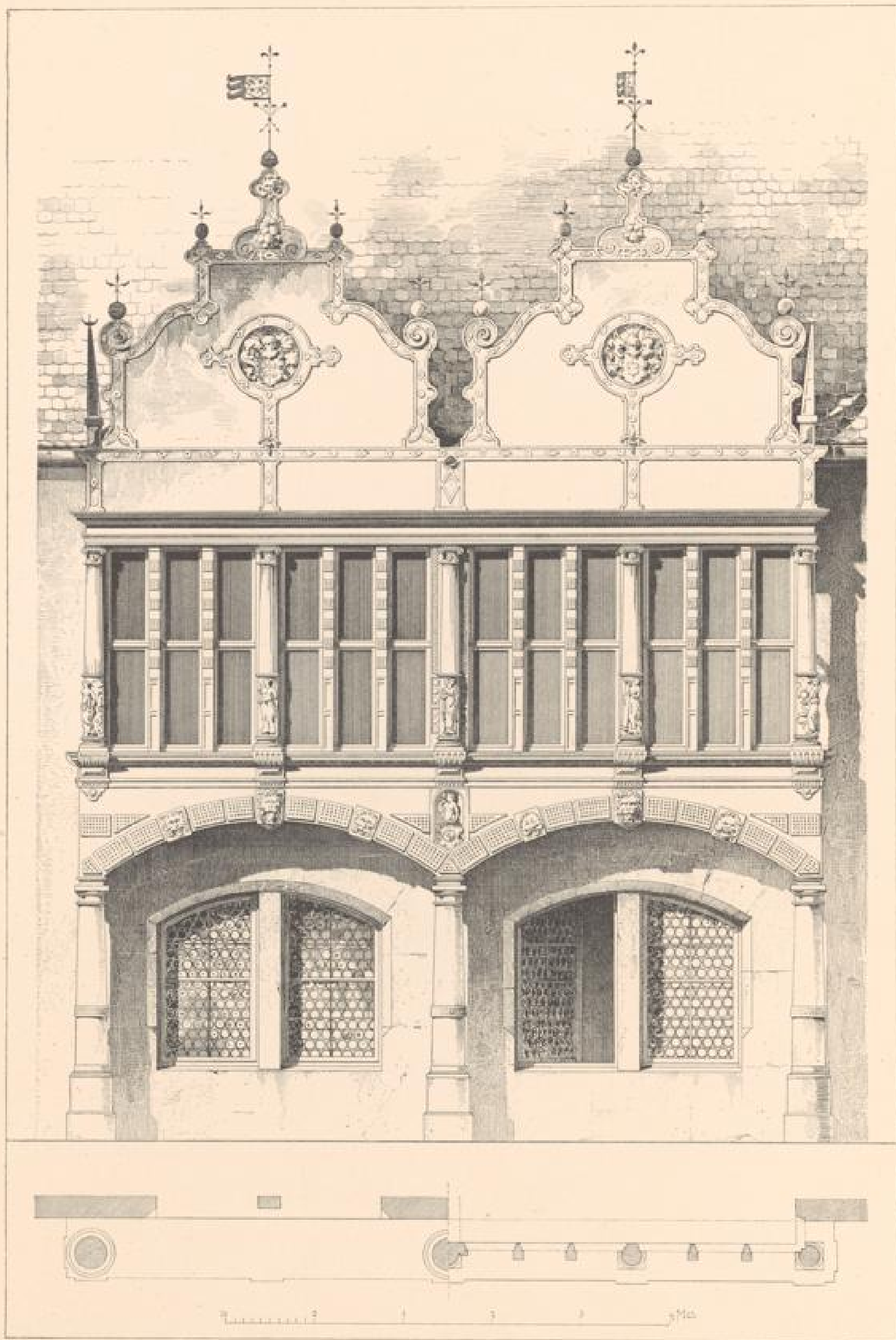


PILASTERFÜLLUNGEN AM RATHAUSE.

PILASTRES DE L'HÔTEL DE VILLE.

LEMGO.

1565.



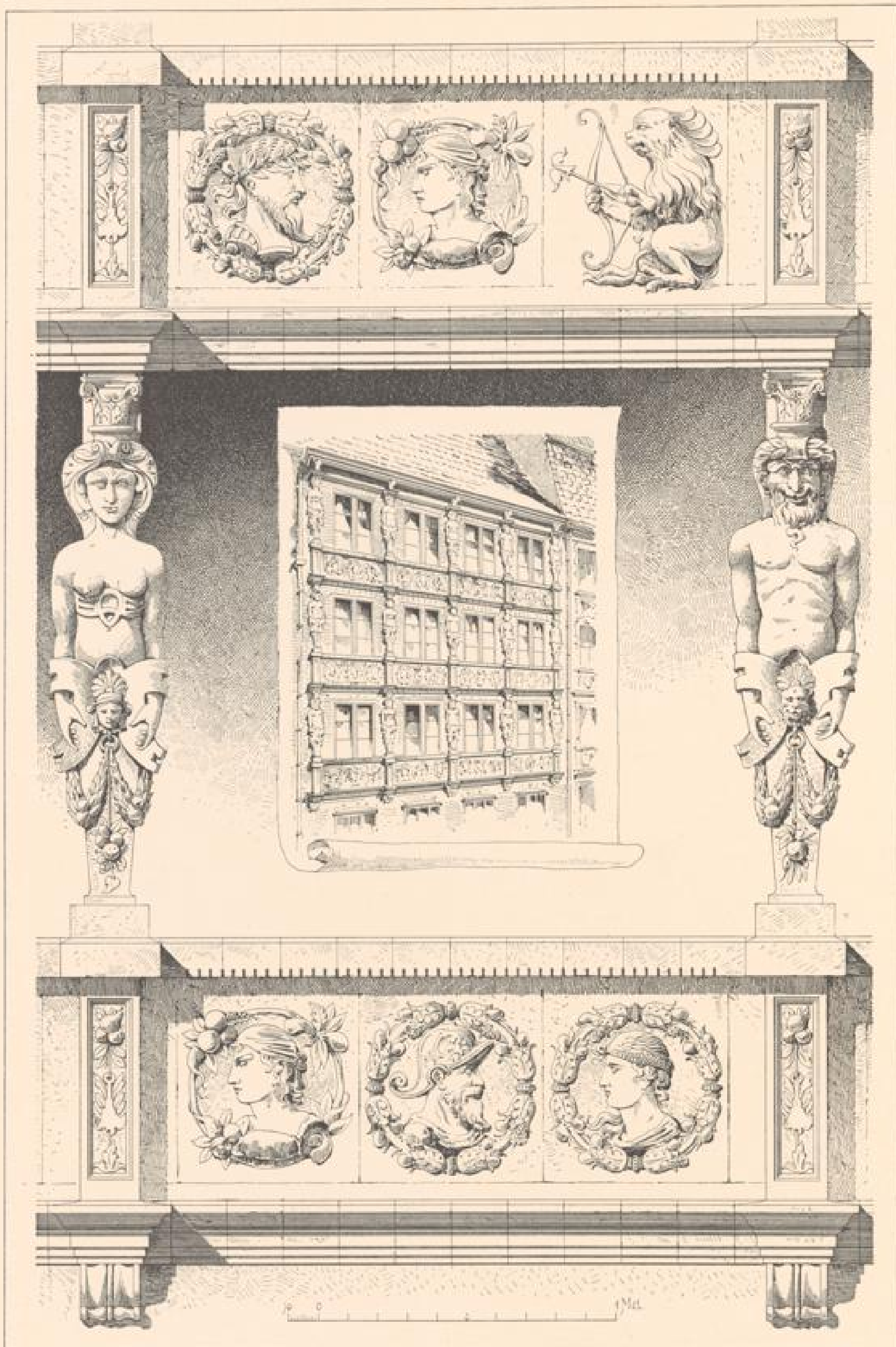
ERKER AM RATHAUS.

AVANT CORPS DE L'HÔTEL DE VILLE.

LÜBECK.

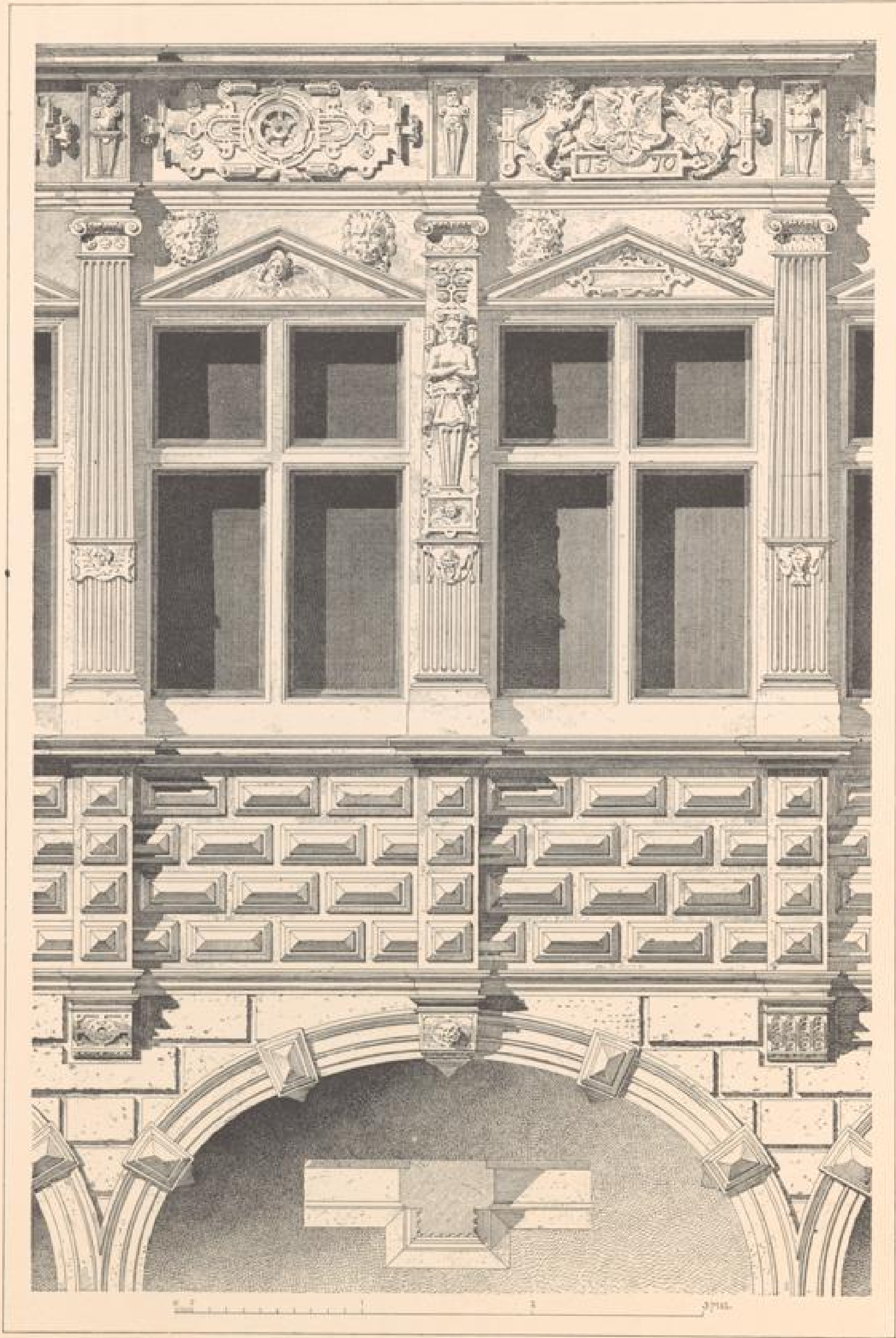
Mitte des XVI. Jahrhunderts.

Milieu du XVI^m siècle.



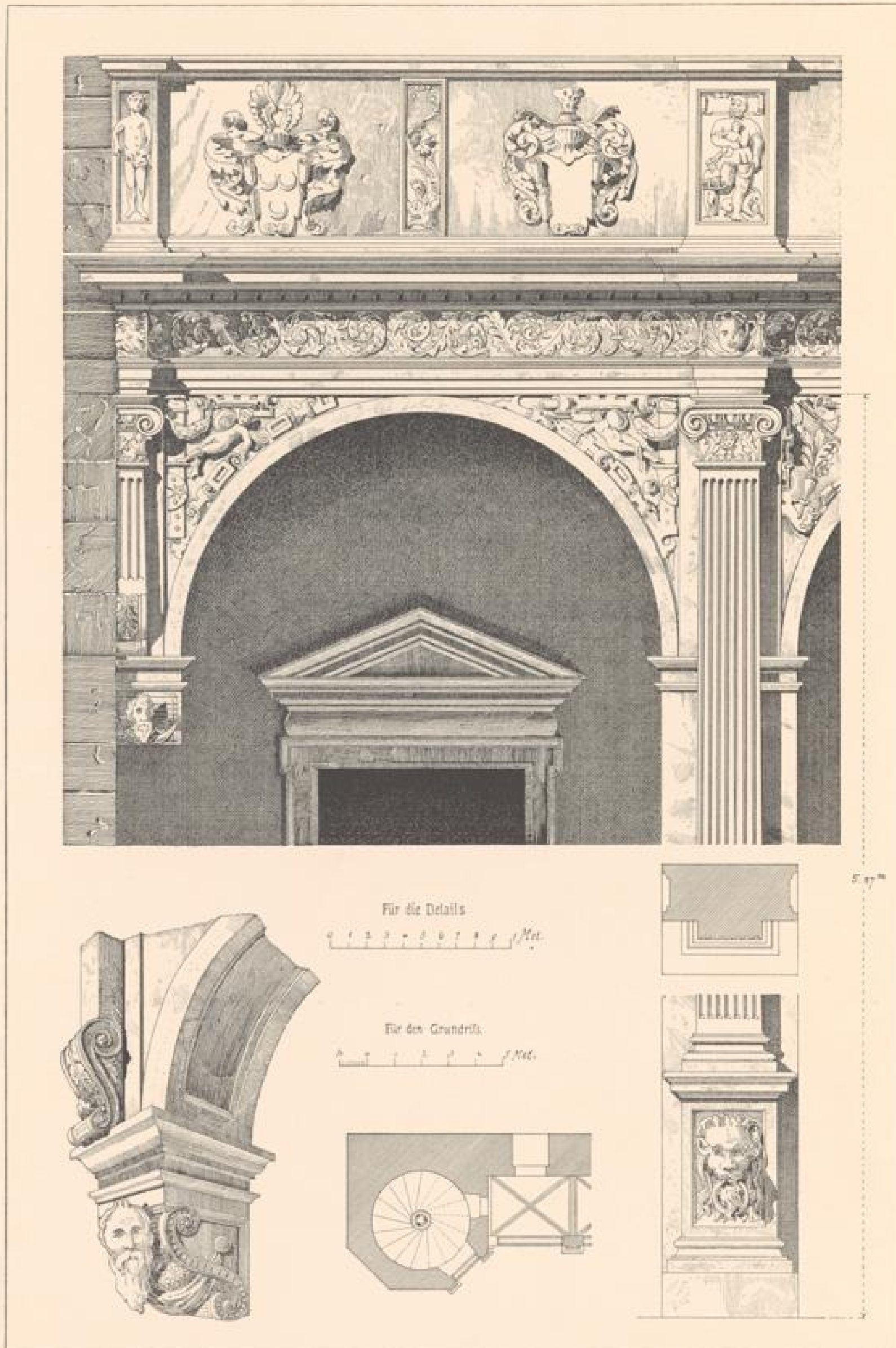
DETAIL EINES HAUSES.

DÉTAIL D'UNE MAISON.



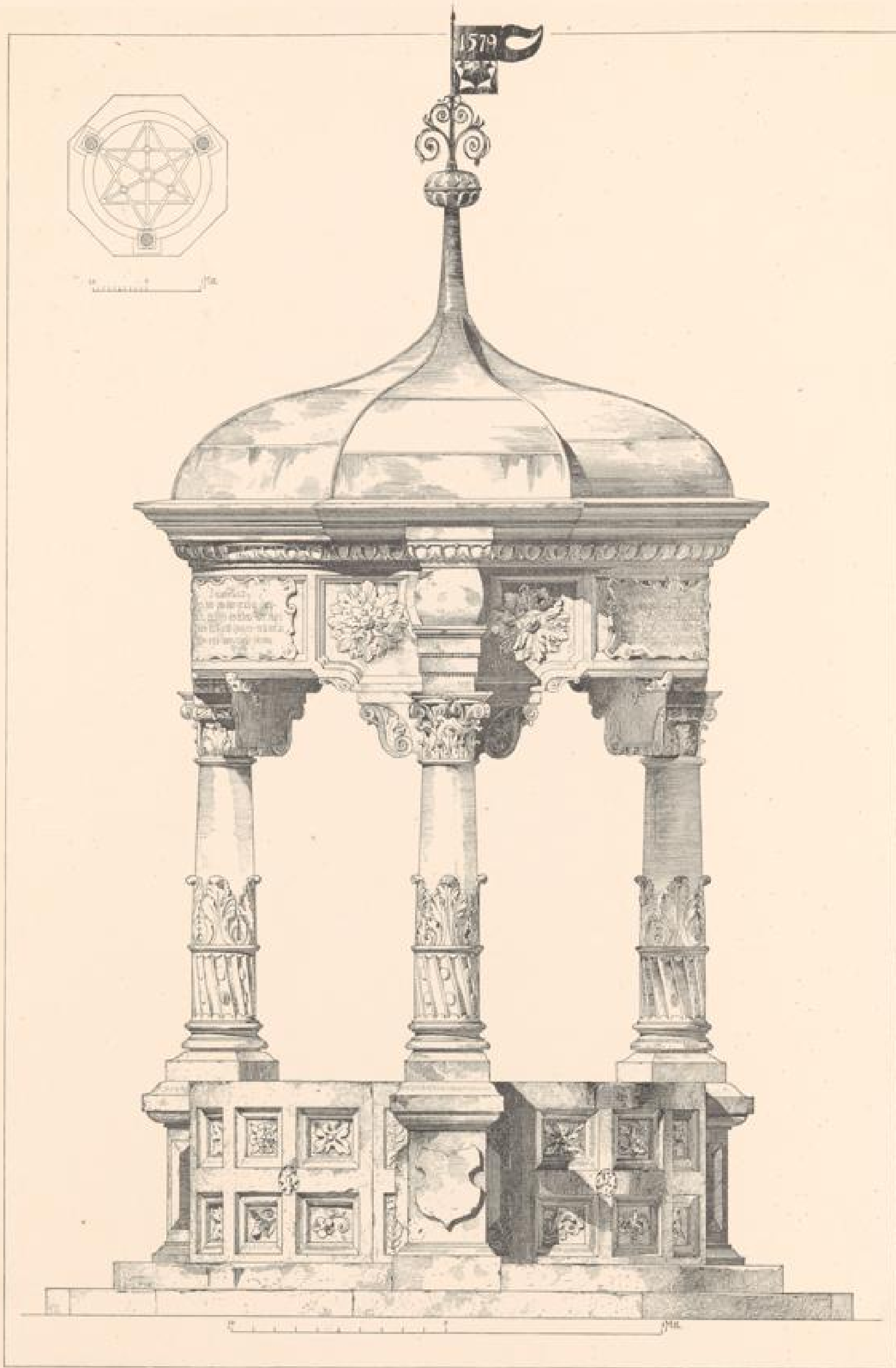
FENSTER DES RATHAUSES.

FENÊTRE DE L'HÔTEL DE VILLE.



DETAILS VOM SCHLOSS.

DÉTAILS DU CHÂTEAU.

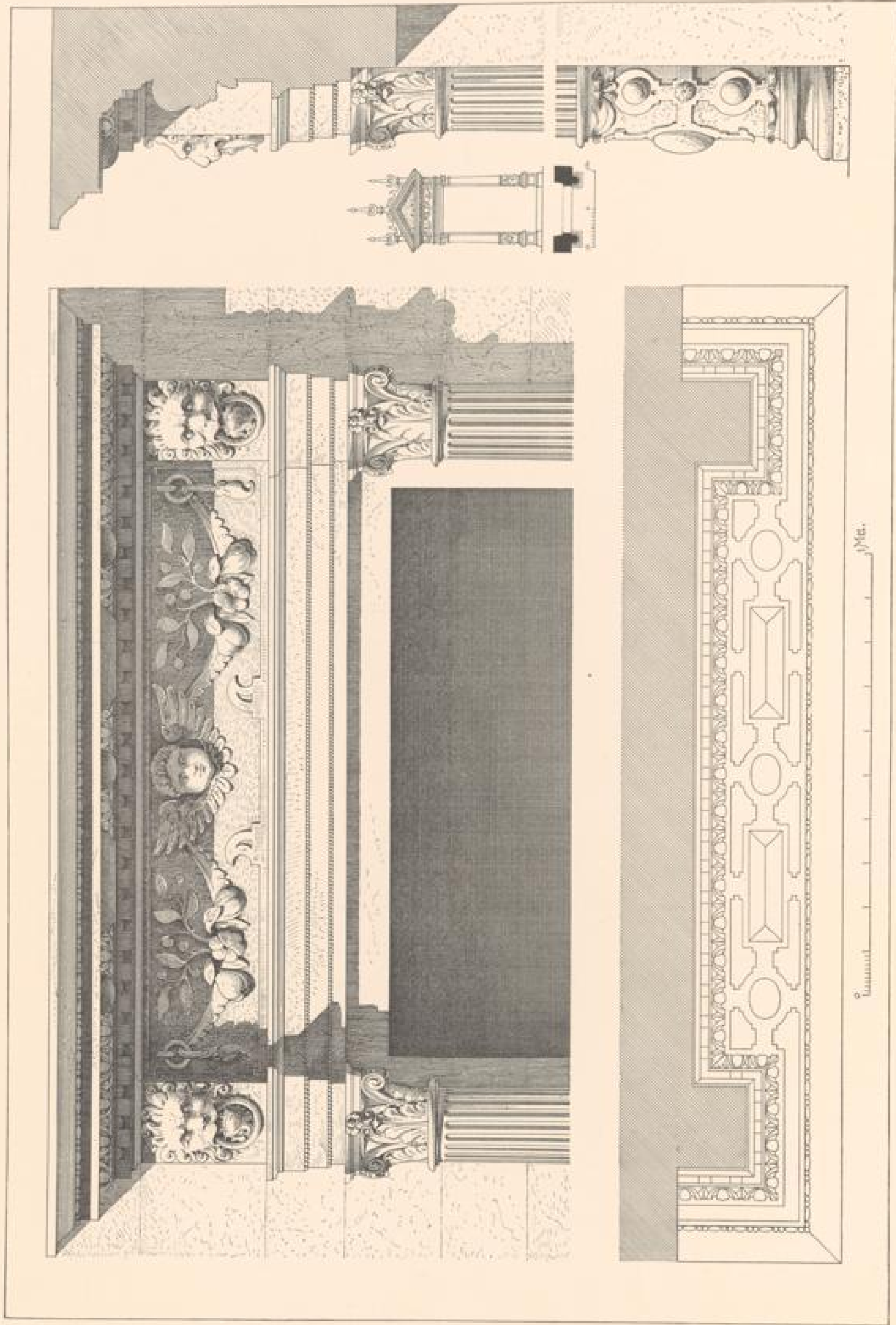


ZIEHBRUNNEN.

PUITS.

BARNTRUP BEI HAMELN.
BARNTRUP PRÈS DE HAMELN.

1580.



DETAIL DER THÜRE AM SCHLOSS.

Modus der Deutschen Architektur, I.

DÉTAIL DE LA PORTE DU CHÂTEAU.

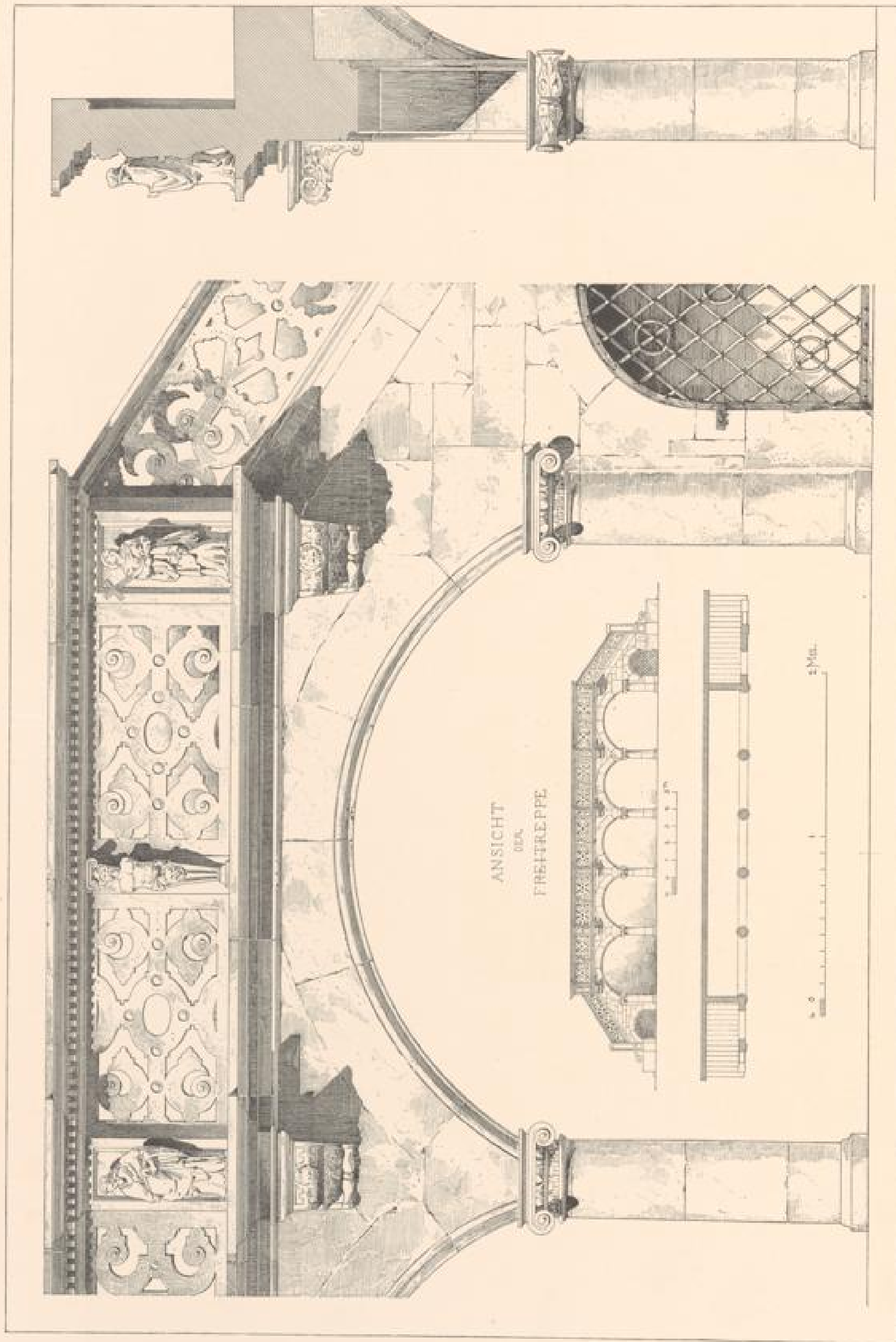
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



HEILBRONN.

Ende des XVI. Jahrhunderts.

Fin du XVI^e siècle.



FREITREPPE AM RATHAUSE.

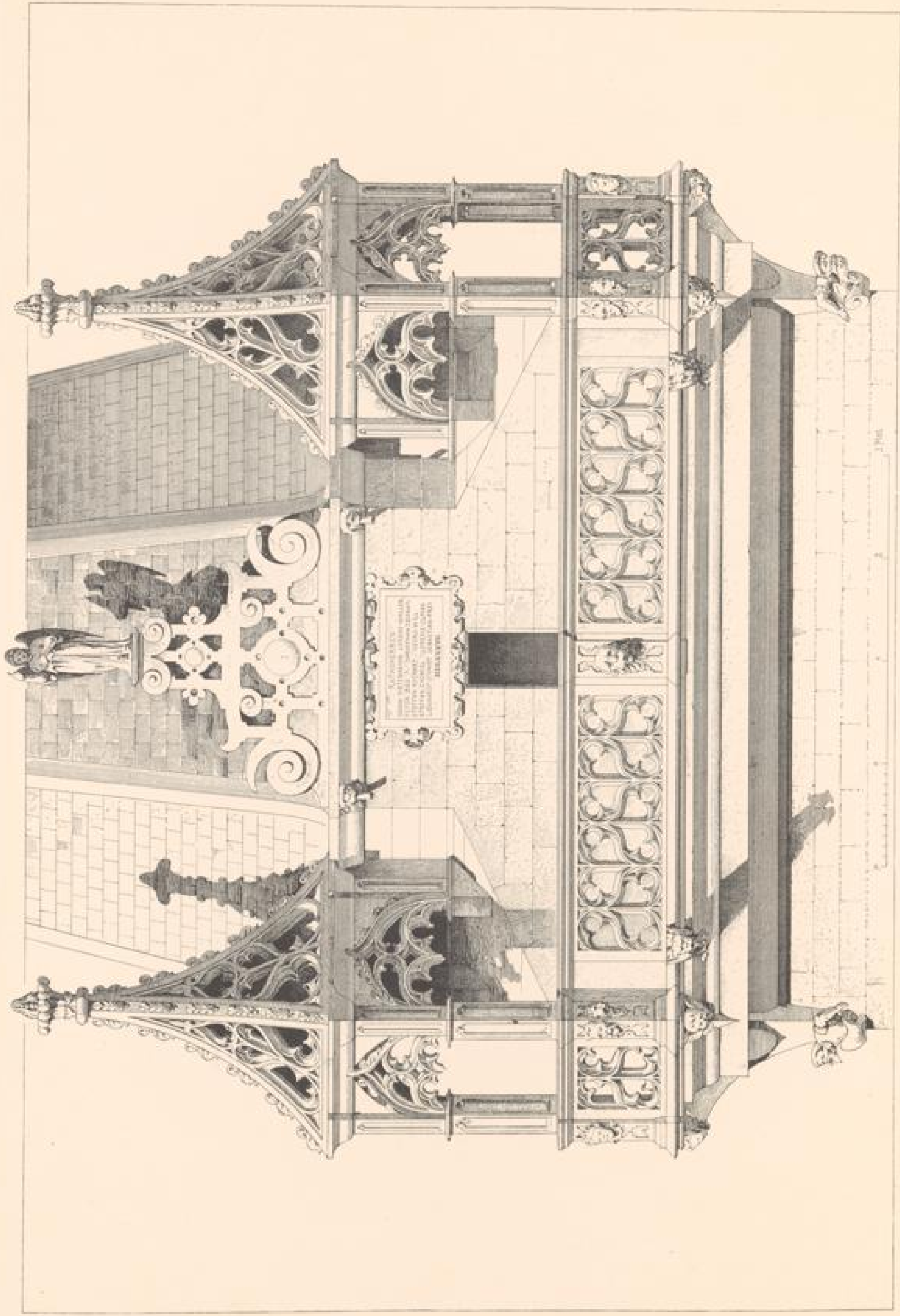
ESCALIER DE L'HÔTEL DE VILLE.

Motiv der deutschen Architektur. I.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

OBEREHNHEIM
OBERNAI

1587.



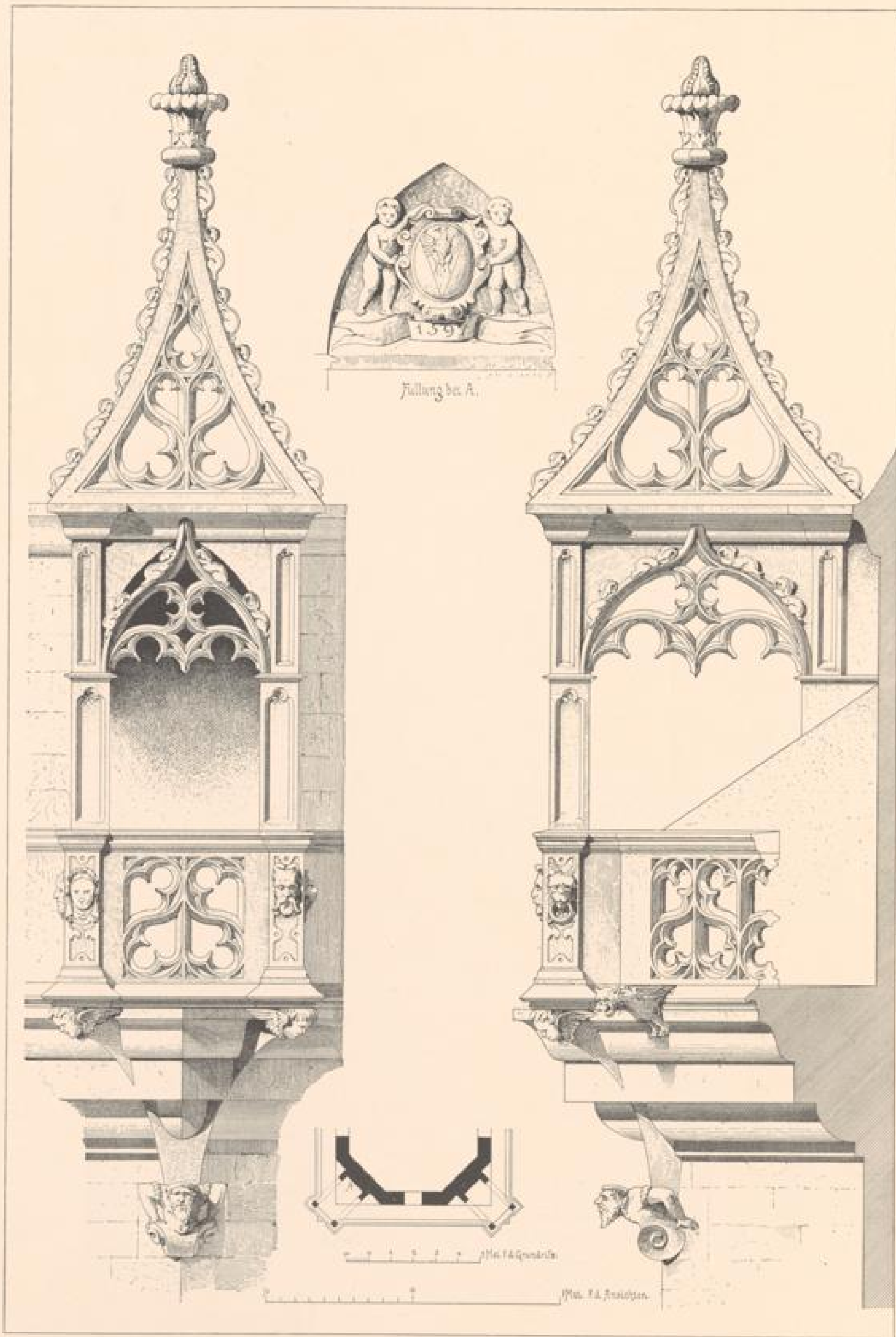
BEKRÖNUNG DES KIRCHTURMES.

COURONNEMENT DE LA TOUR DÉGLISE.

Maire der deutschen Architektur. I.

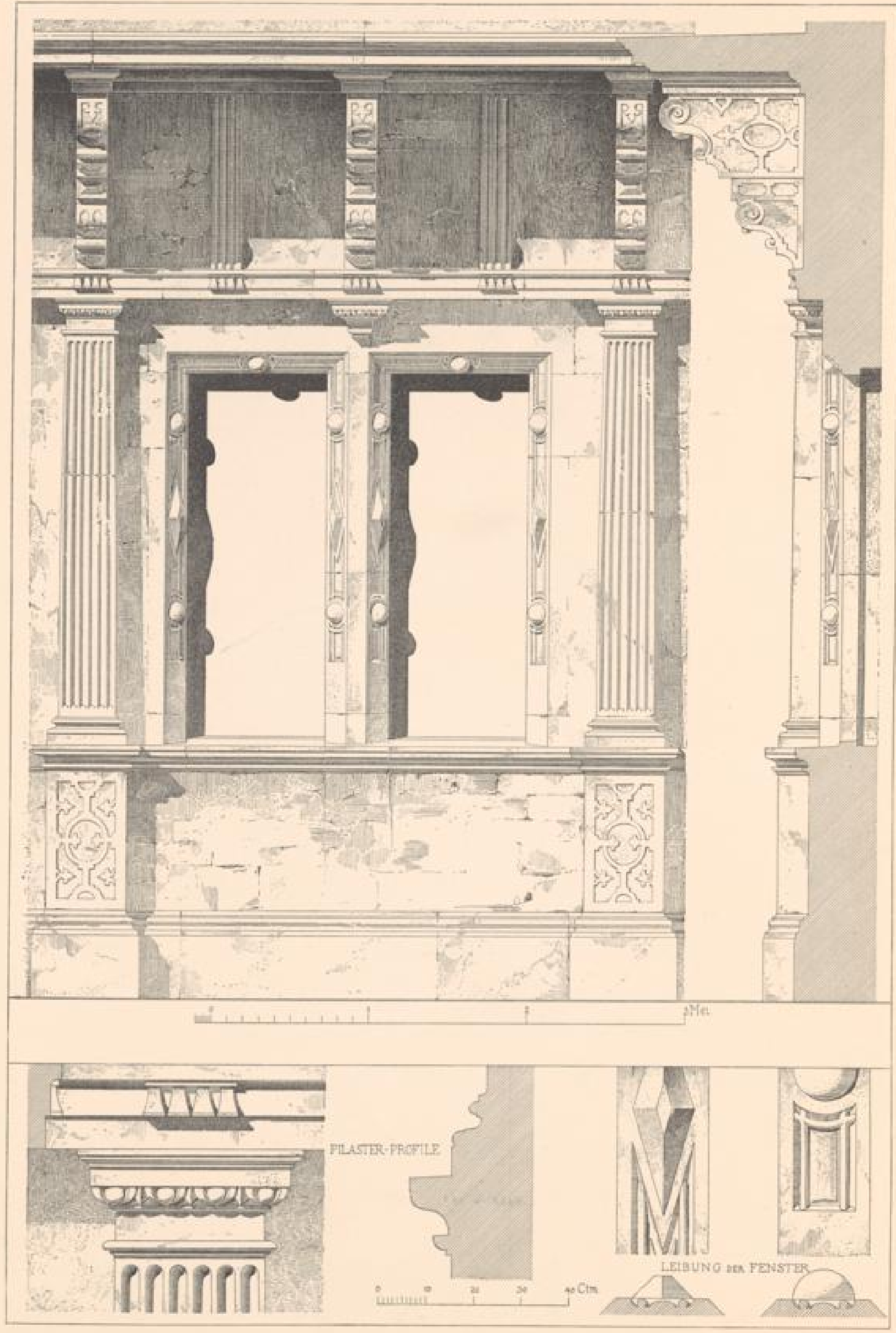
59.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



BEKRÖNUNG DES KIRCHTURMS.
ECKTÜRMCHEN.

COURONNEMENT DE LA TOUR D'ÉGLISE.
ECHAUGUETTE D'ANGLE.



MOTIV AUS DER FASSADE DES
SCHLOSSES BRACKE.

MOTIF DE LA FAÇADE DU CHÂTEAU
DE BRACKE.



Maßstab 1:100

Für die Ansicht.
SCHLUSSTEIN

KÄMPFER



Vergrößert um 100



Für die Details

Maßstab 1:100

ARCHIVOLTE



PORTAL AM SÜDKLINT.

PORTE RUE SUDKLINT.

BRAUNSCHWEIG. — ROTHENBURG.

Ende des XVI. Jahrhunderts.

Fin du XVI^m siècle.



I. HERME VOM BAUMEISTERHAUS
ROTHENBURG.

II. HERME VOM ZEUGHOF
BRAUNSCHWEIG.

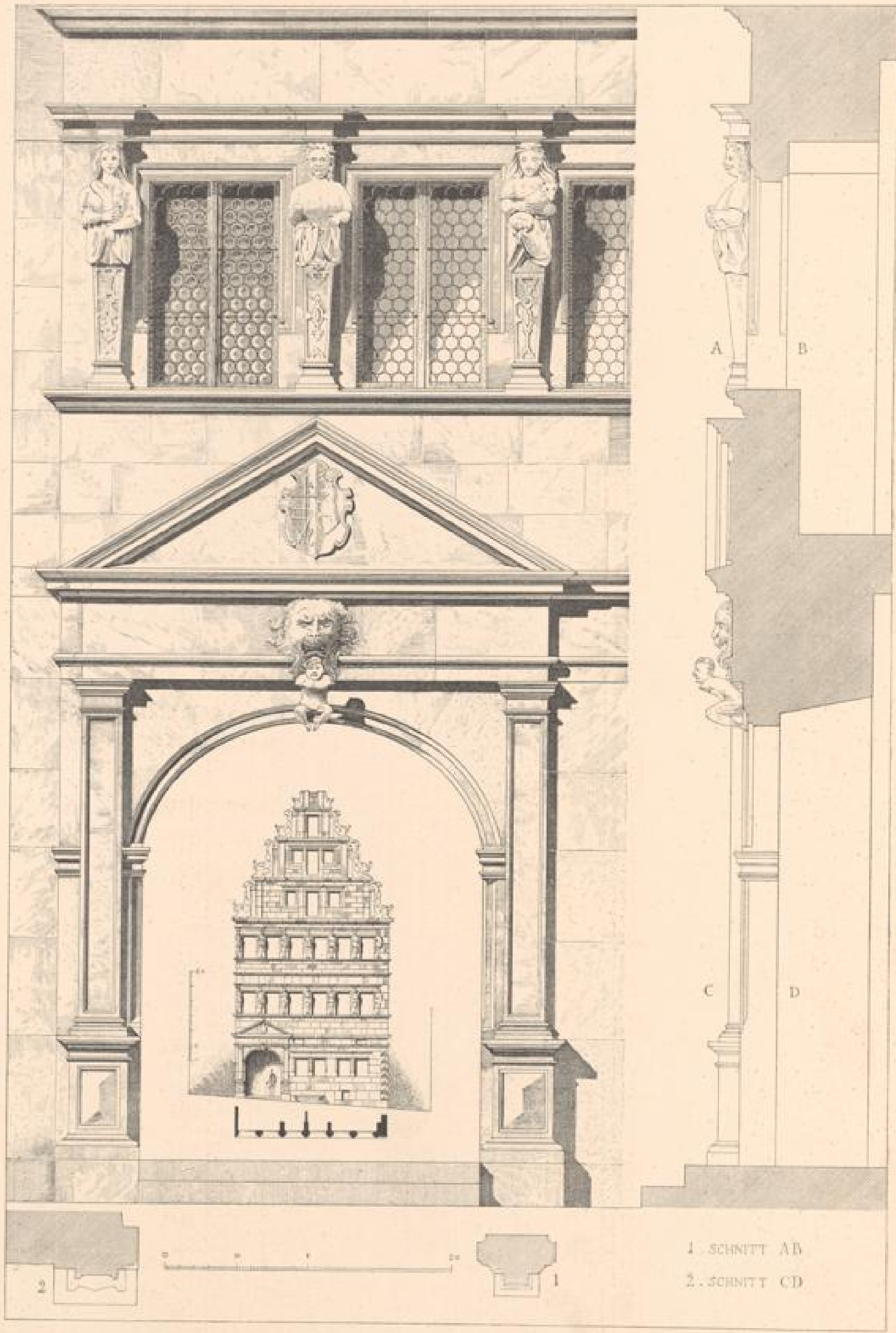
III. HERME IM STÄDT. MUSEUM
BRAUNSCHWEIG.

IV., V. KONSOLEN VOM GEWANDHAUS
BRAUNSCHWEIG.

HERMEN UND KONSOLEN.

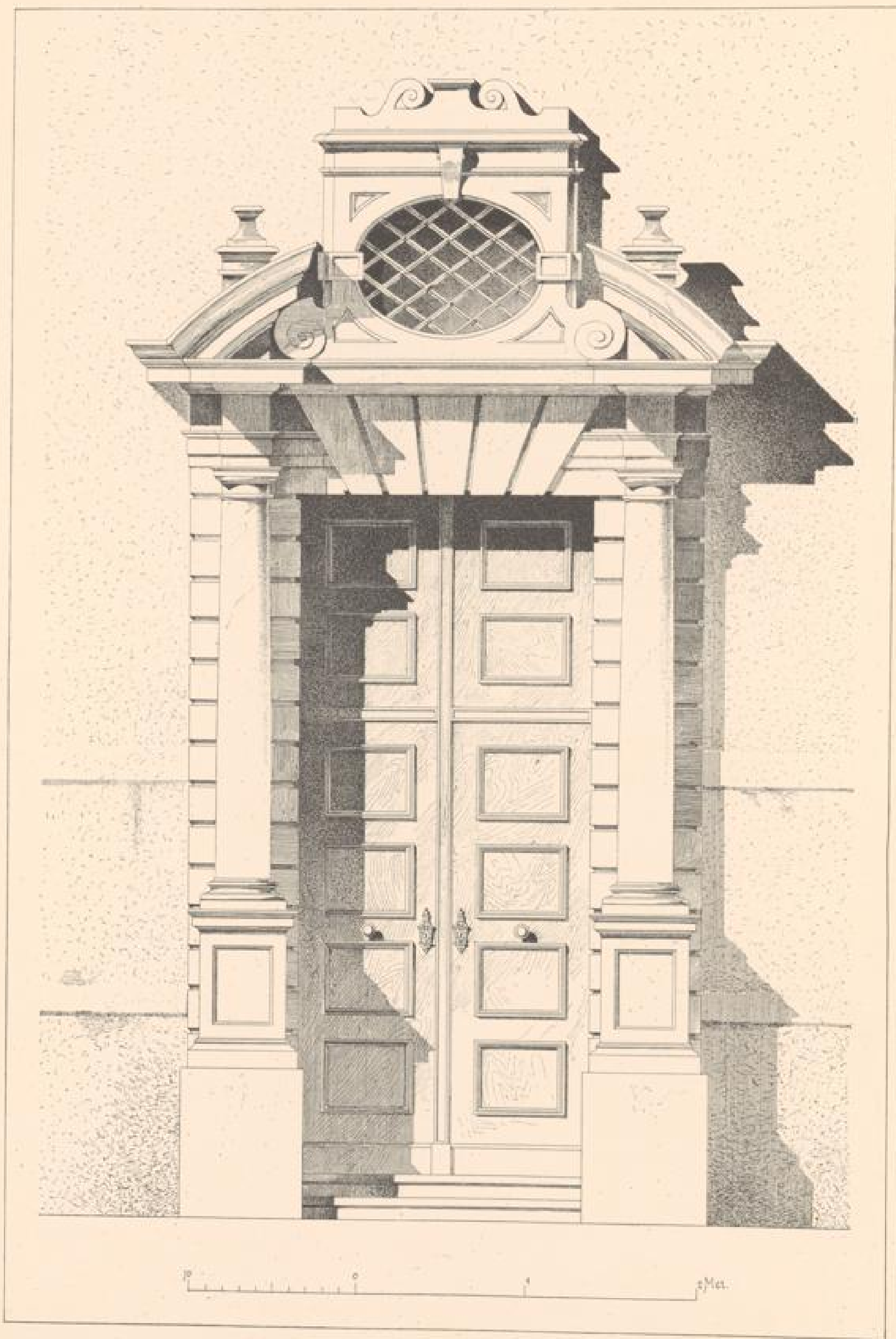
HERMÉS ET CONSOLES.

ROTHENBURG A/T.
1596.



FASSADE DES BAUMEISTERHAUSES.

FAÇADE DE LA MAISON DITE DE L'ARCHITECTE.



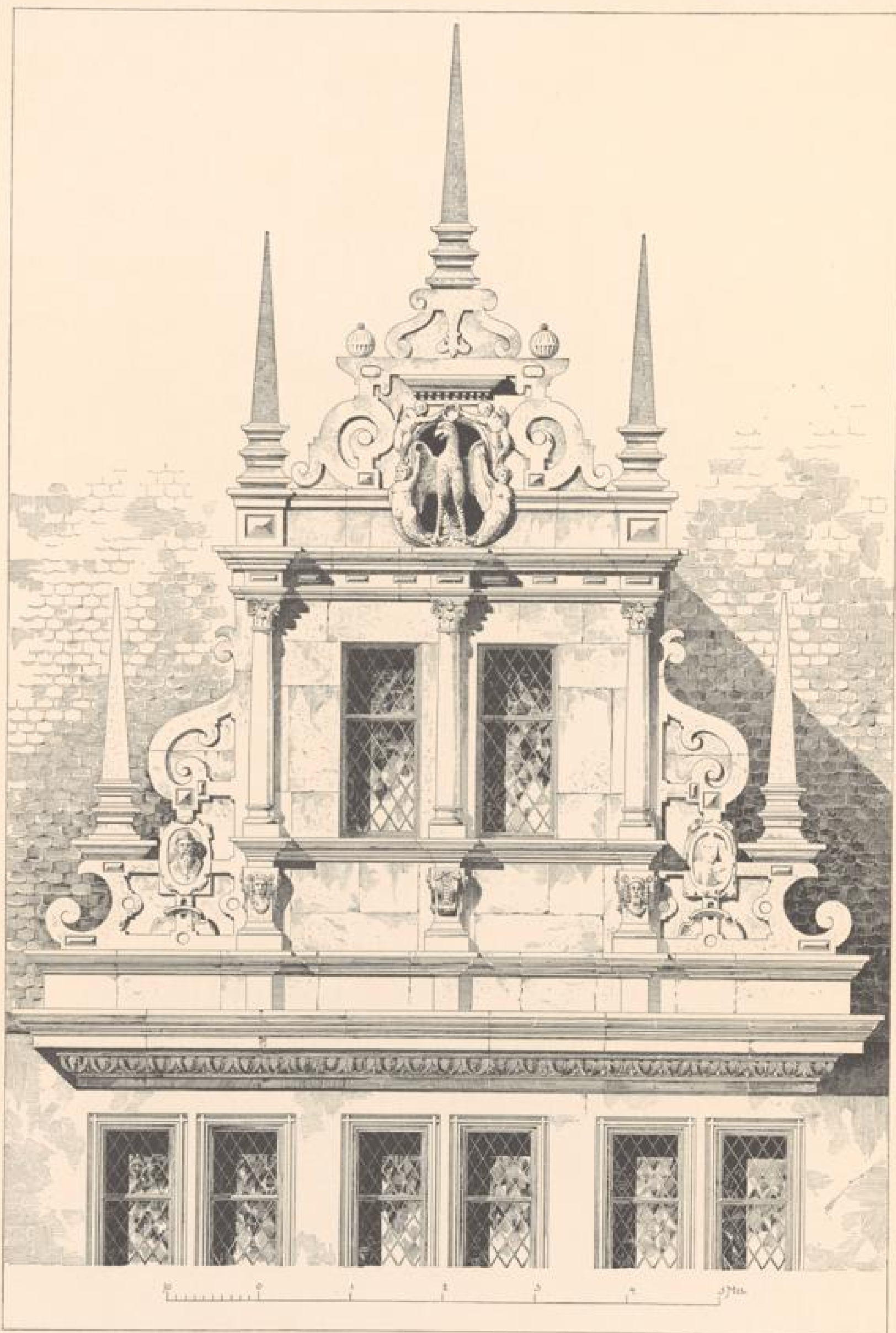
THÜRE DER SEITENFASSADE
DER MICHAELSKIRCHE.

PORTE DE LA FAÇADE LATÉRALE
DE L'ÉGLISE S. MICHEL.

HEILBRONN.

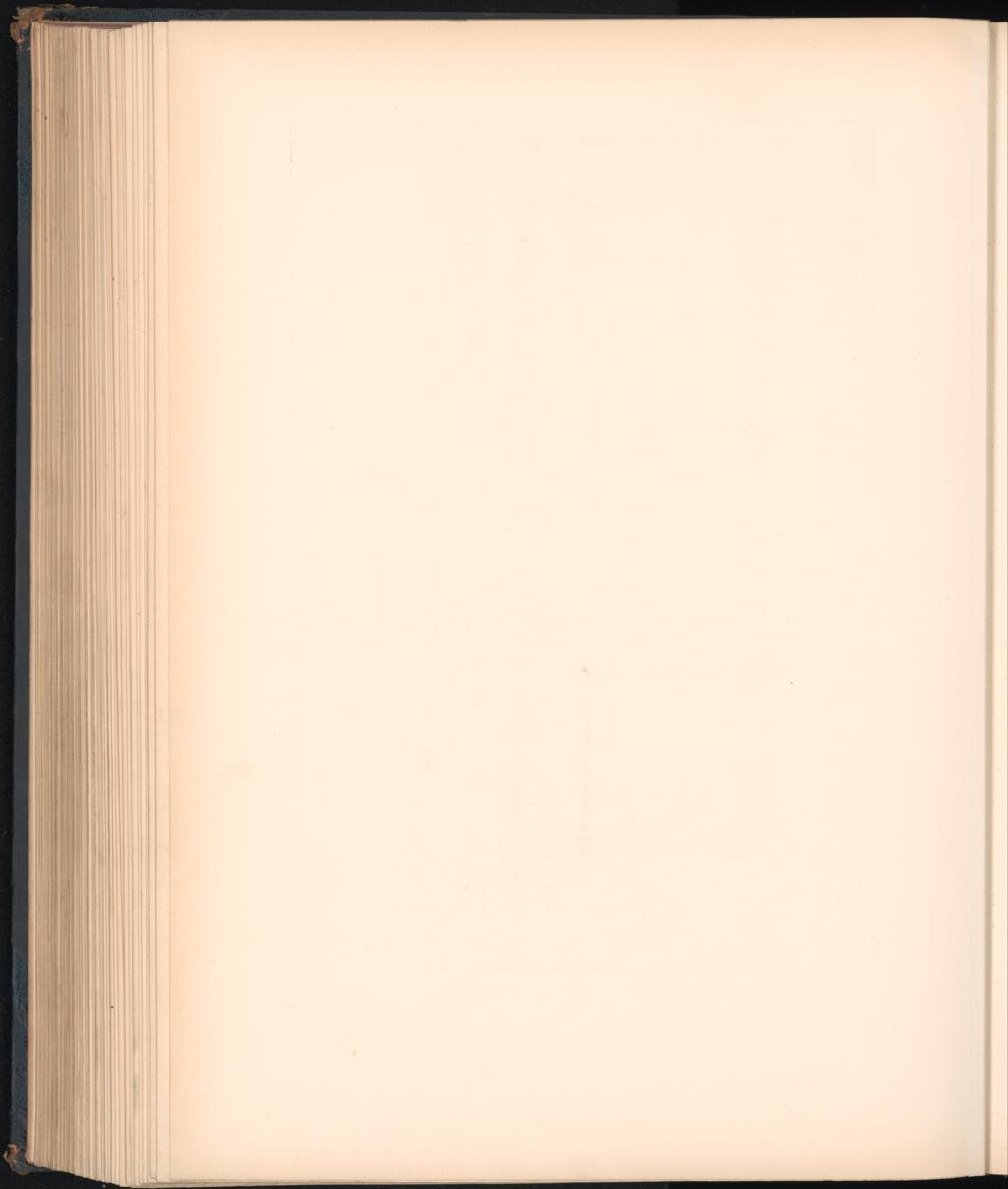
Ende des XVI. Jahrhunderts.

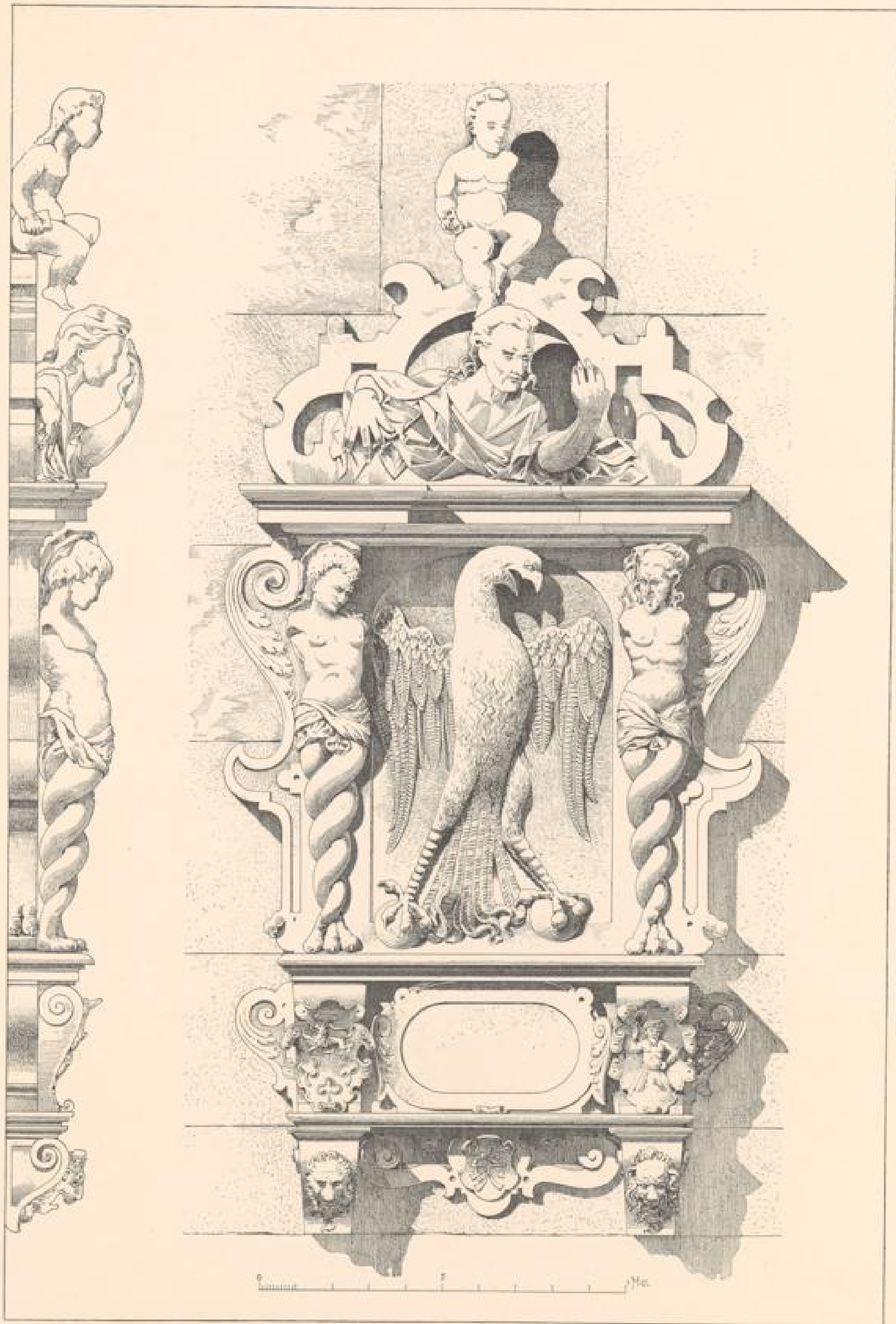
Fin du XVI^m siècle.



GIEBEL.

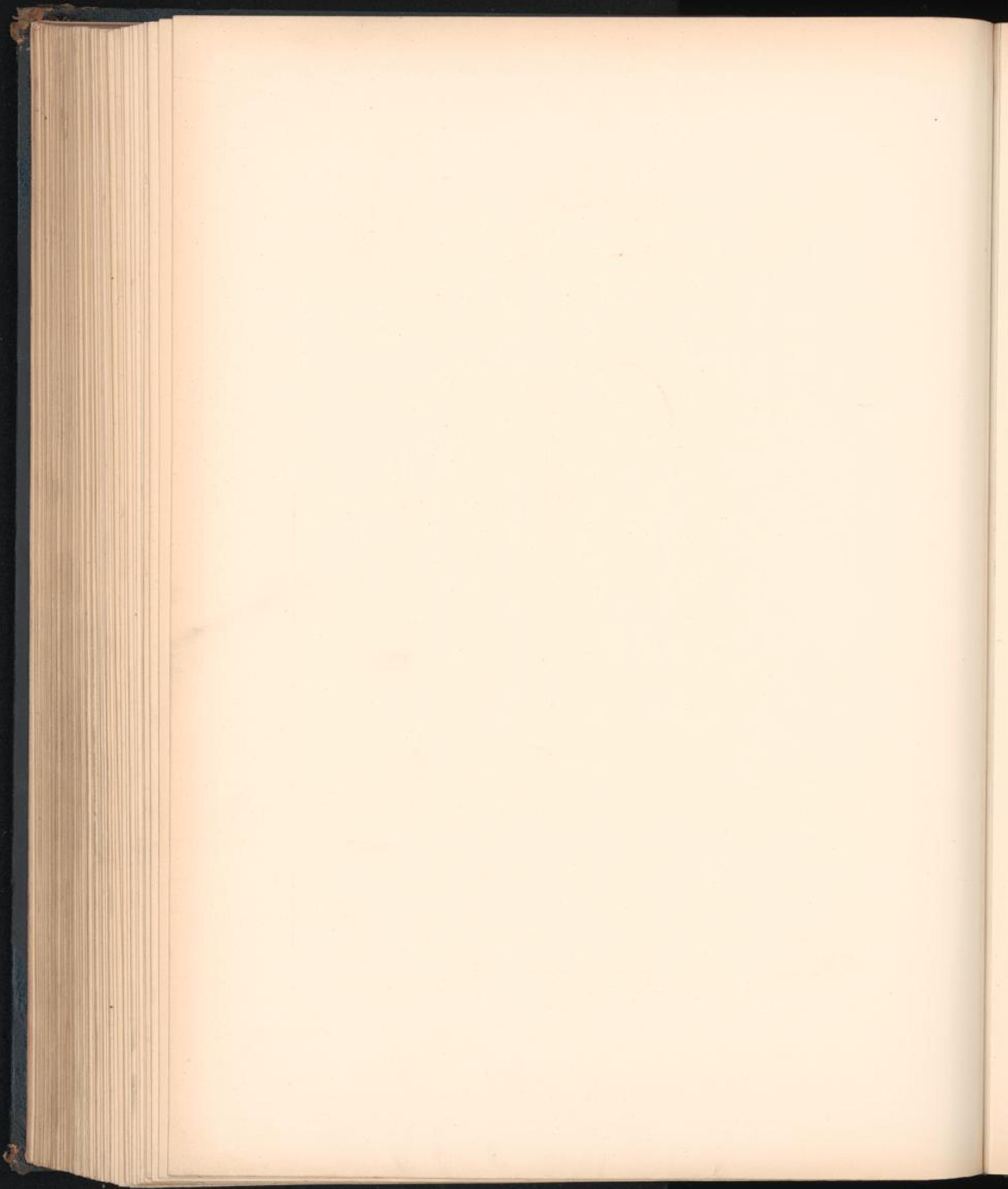
FRONTON.





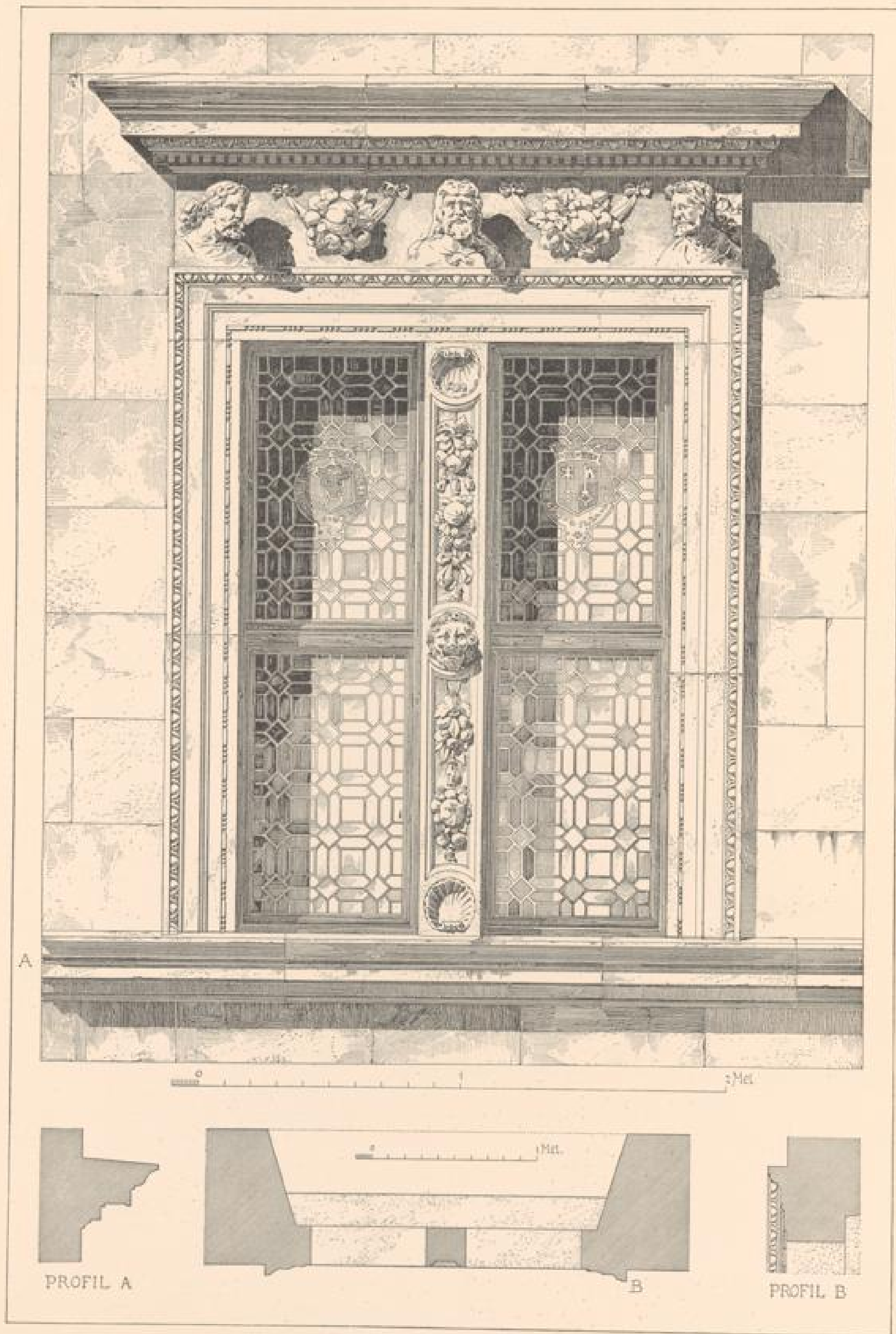
SCHILD AM SCHLACHTHAUS.

CARTOUCHE À L'ABATTOIR.



LUZERN.
LUCERNE.

1603.

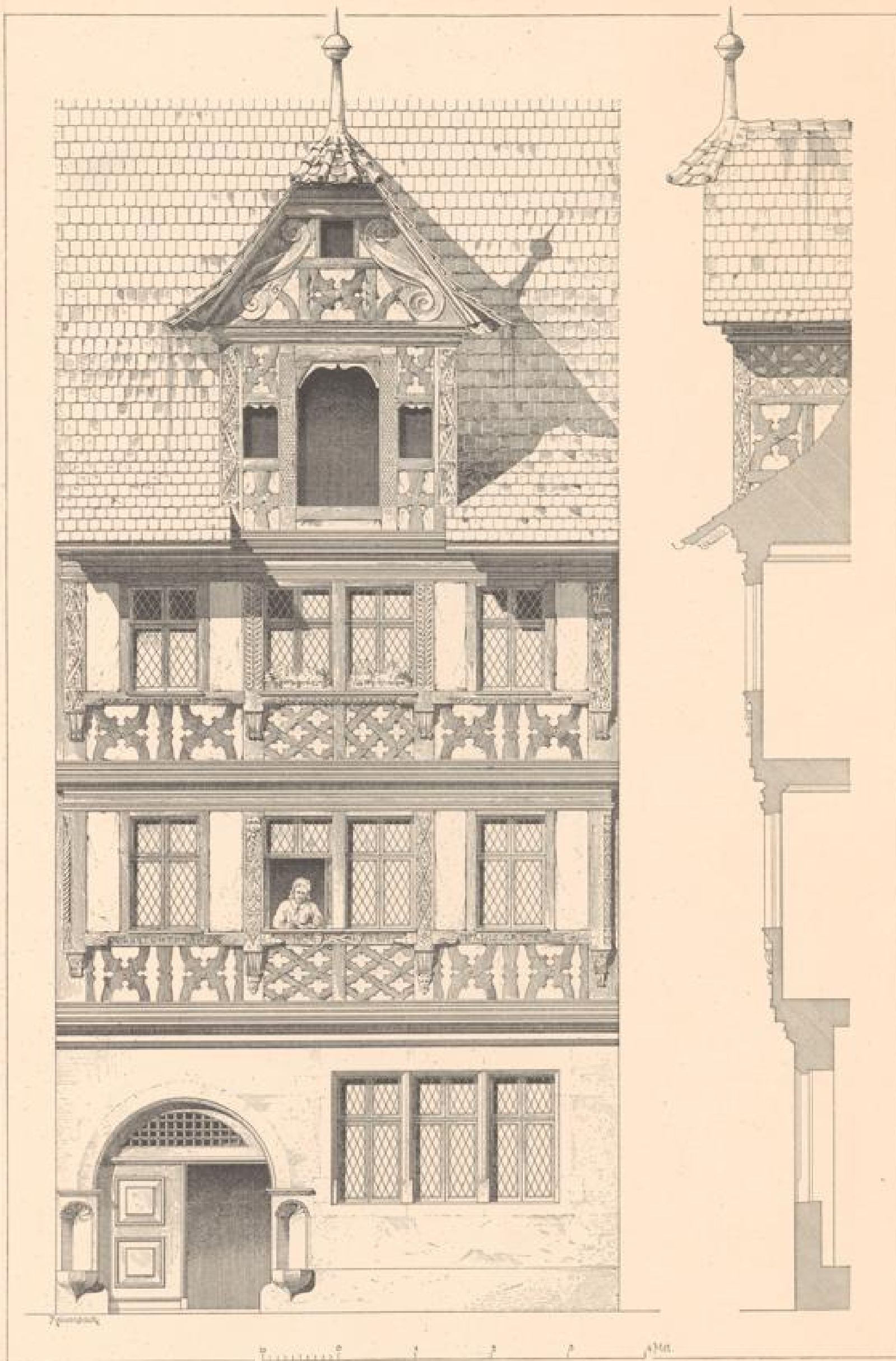


FENSTER AM RATHAUS.

FENÊTRE DE L'HÔTEL DE VILLE.

SCHWÄBISCH HALL.

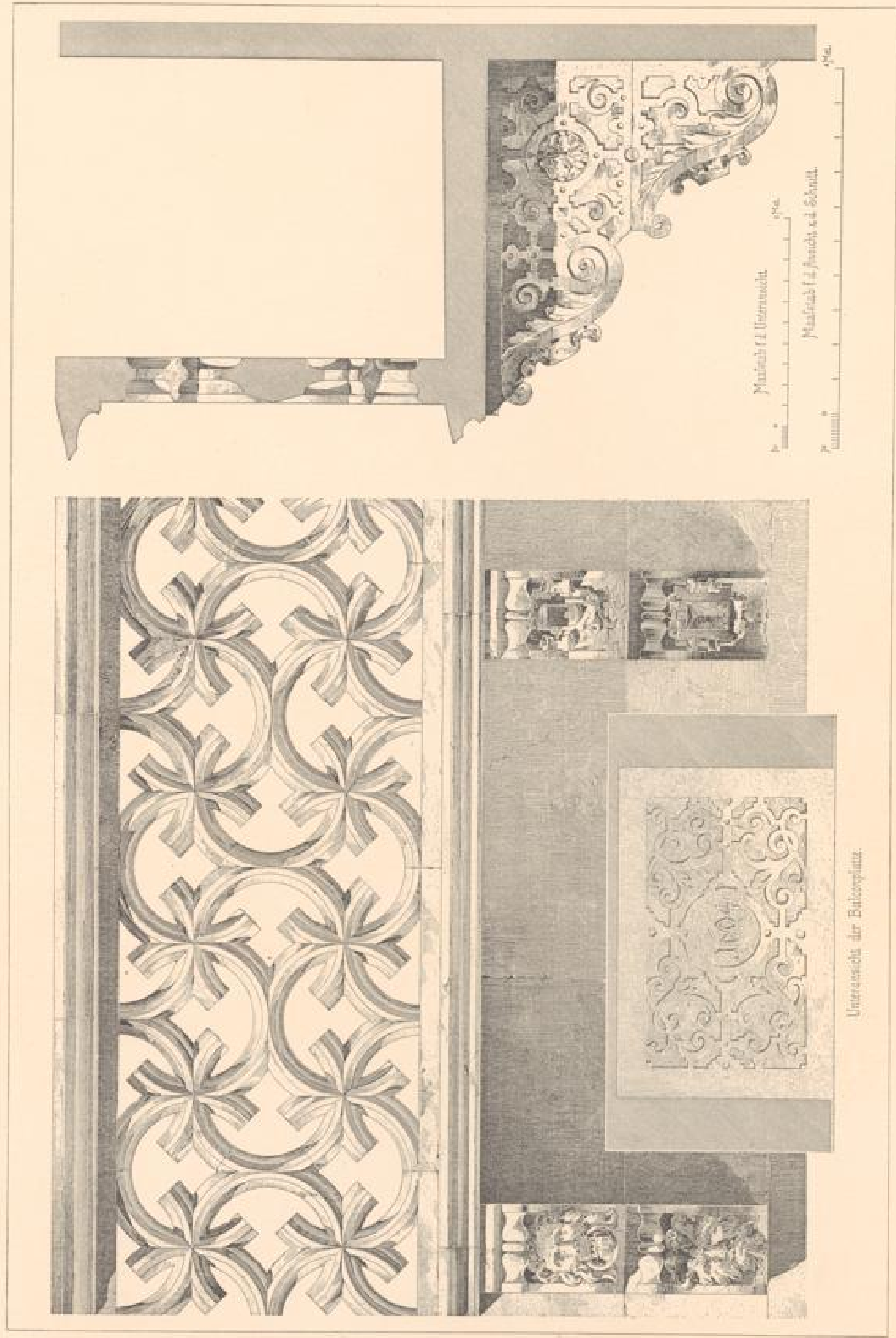
1605.



FASSADE IN DER GELBINGERGASSE.

FAÇADE DANS LA GELBINGERGASSE.

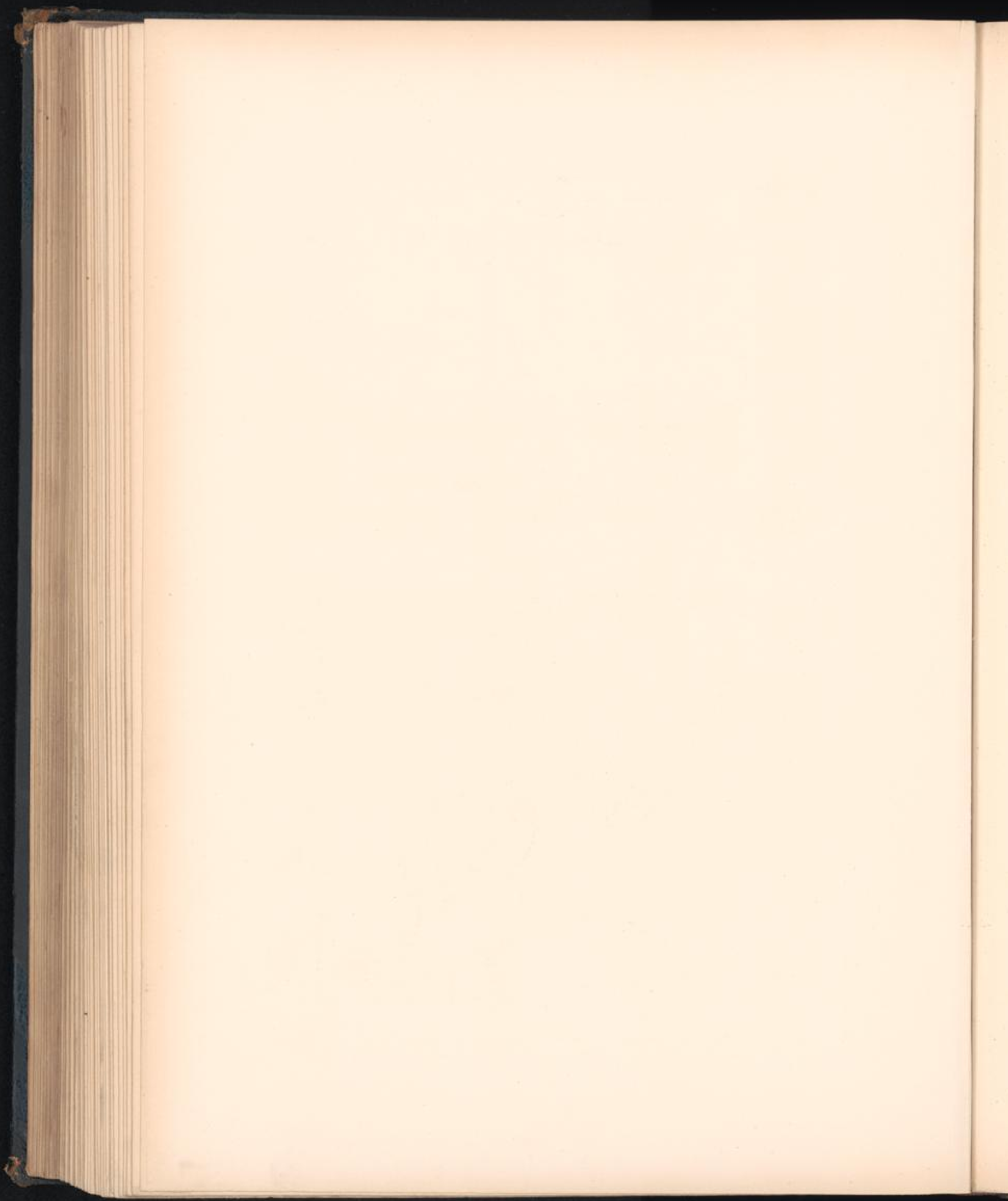
OBEREHNHEIM 1/2 E.
 OBERNAL
 1604.



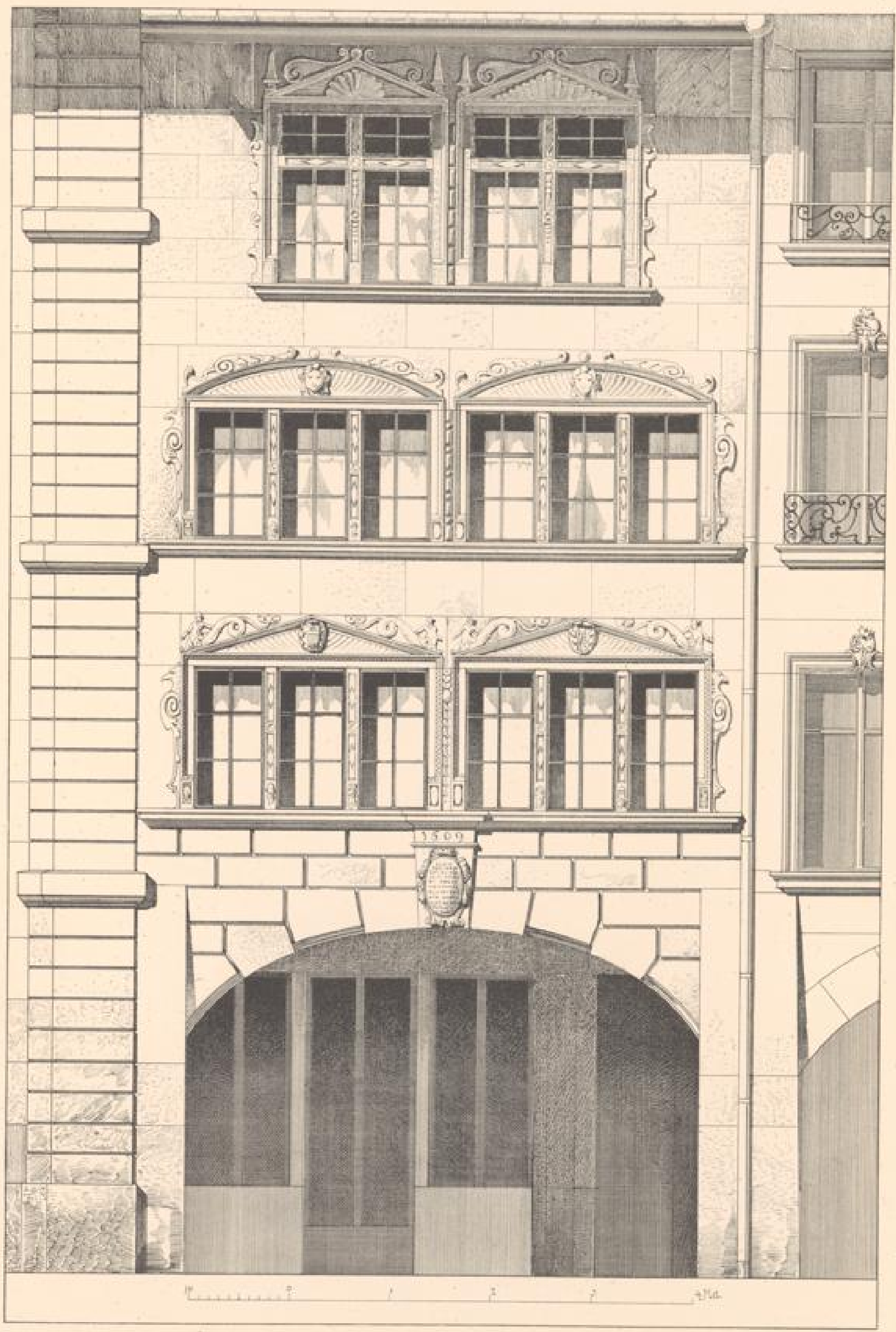
Untersicht der Balustrade.

BALKON AM RATHAUSE.

BALCON DE L'HÔTEL DE VILLE.

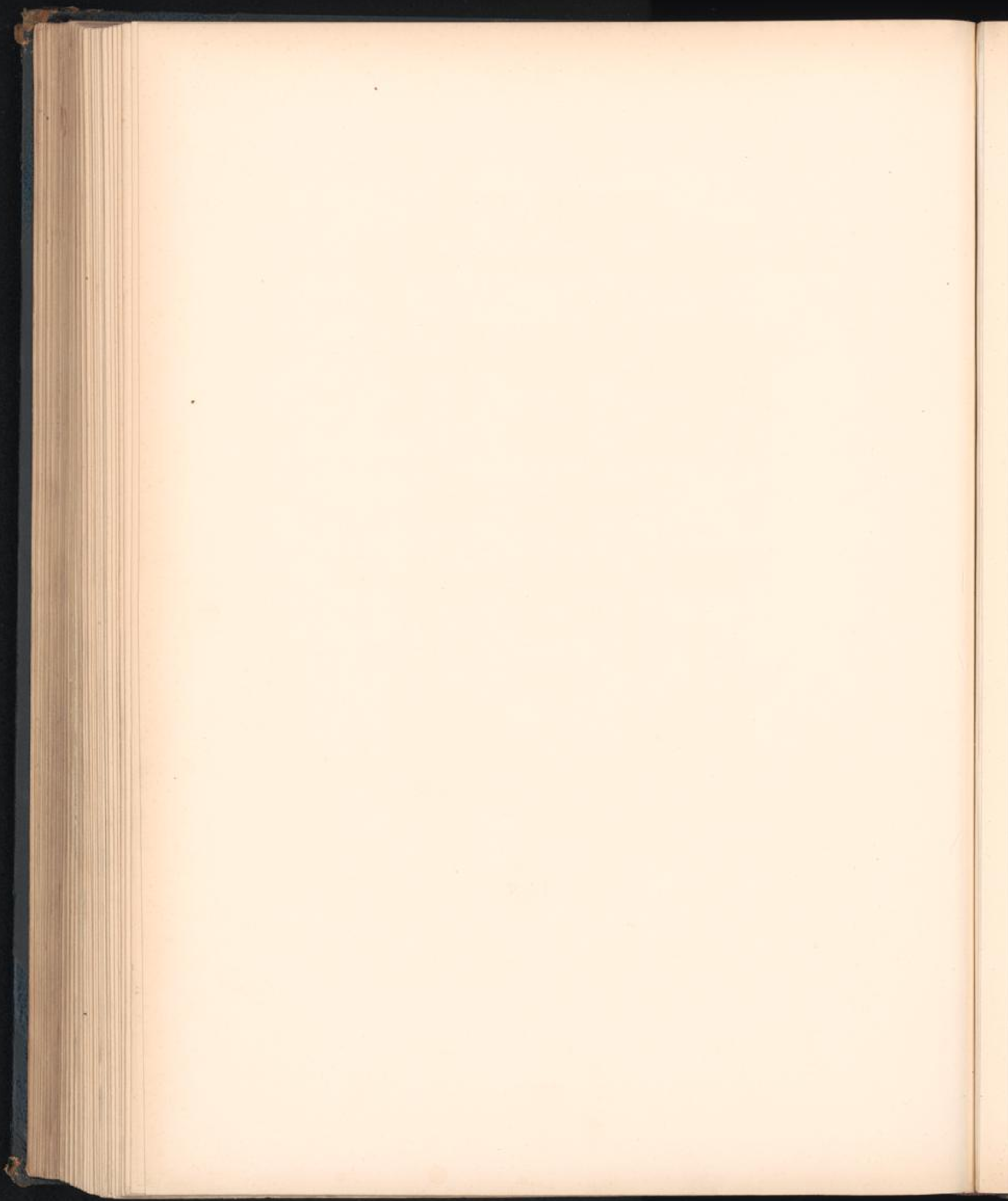


BERN.
BERNE.
1609.

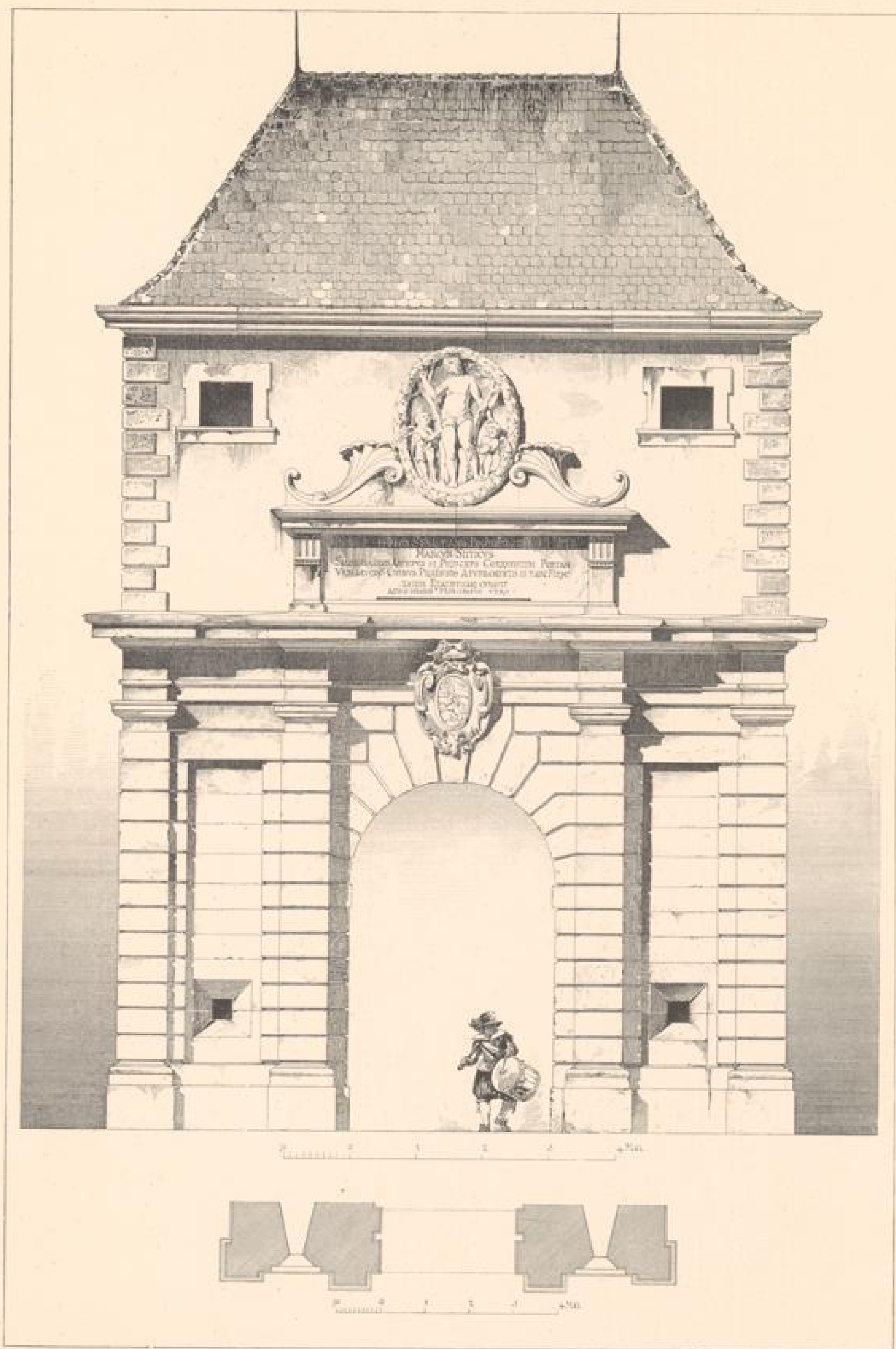


FASSADE.

FAÇADE.



SALZBURG.
SALZBOURG.
1613.



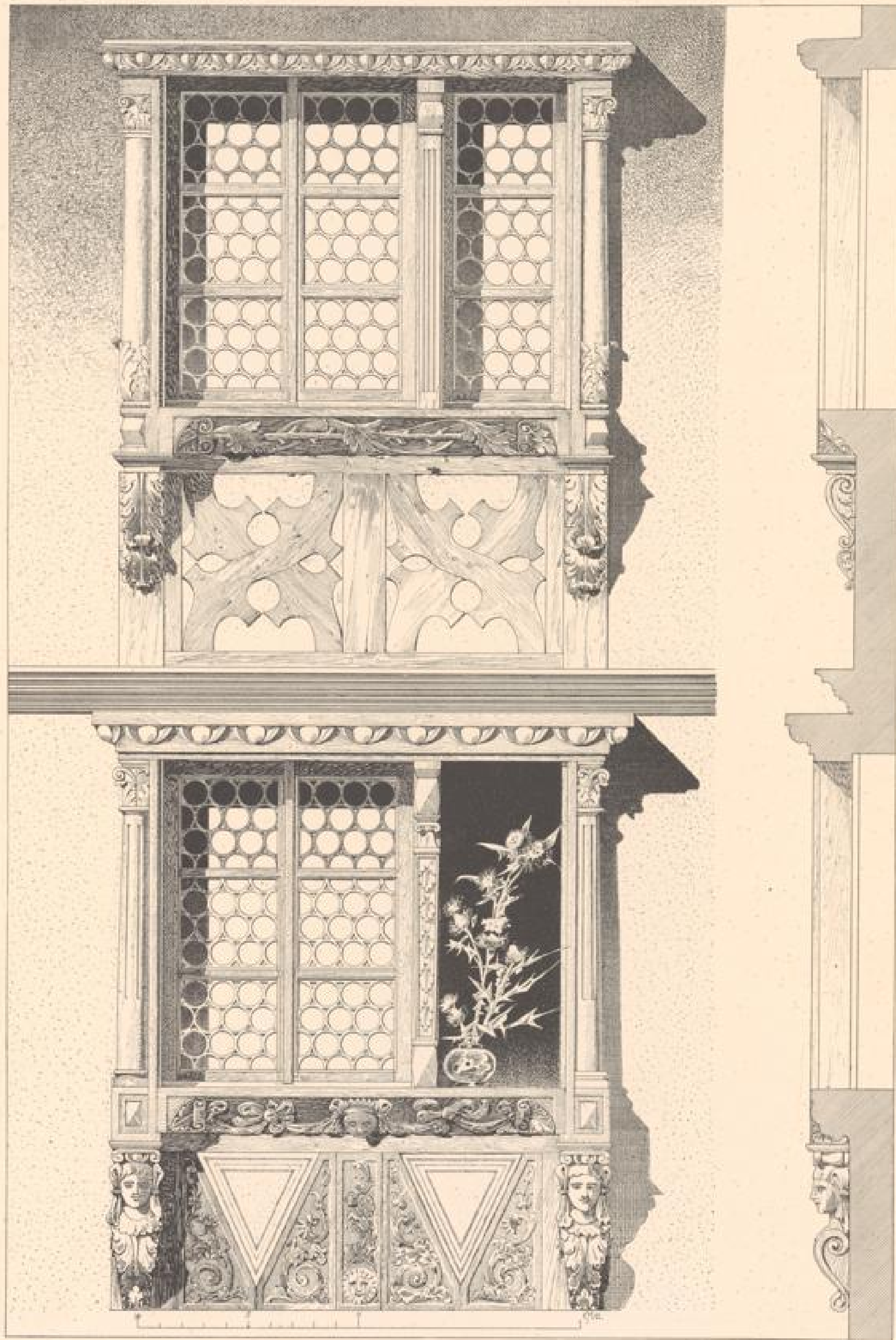
STADTTOR.

PORTE DE VILLE.

MOLSHEIM.

Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Commencement du XVII^e siècle.

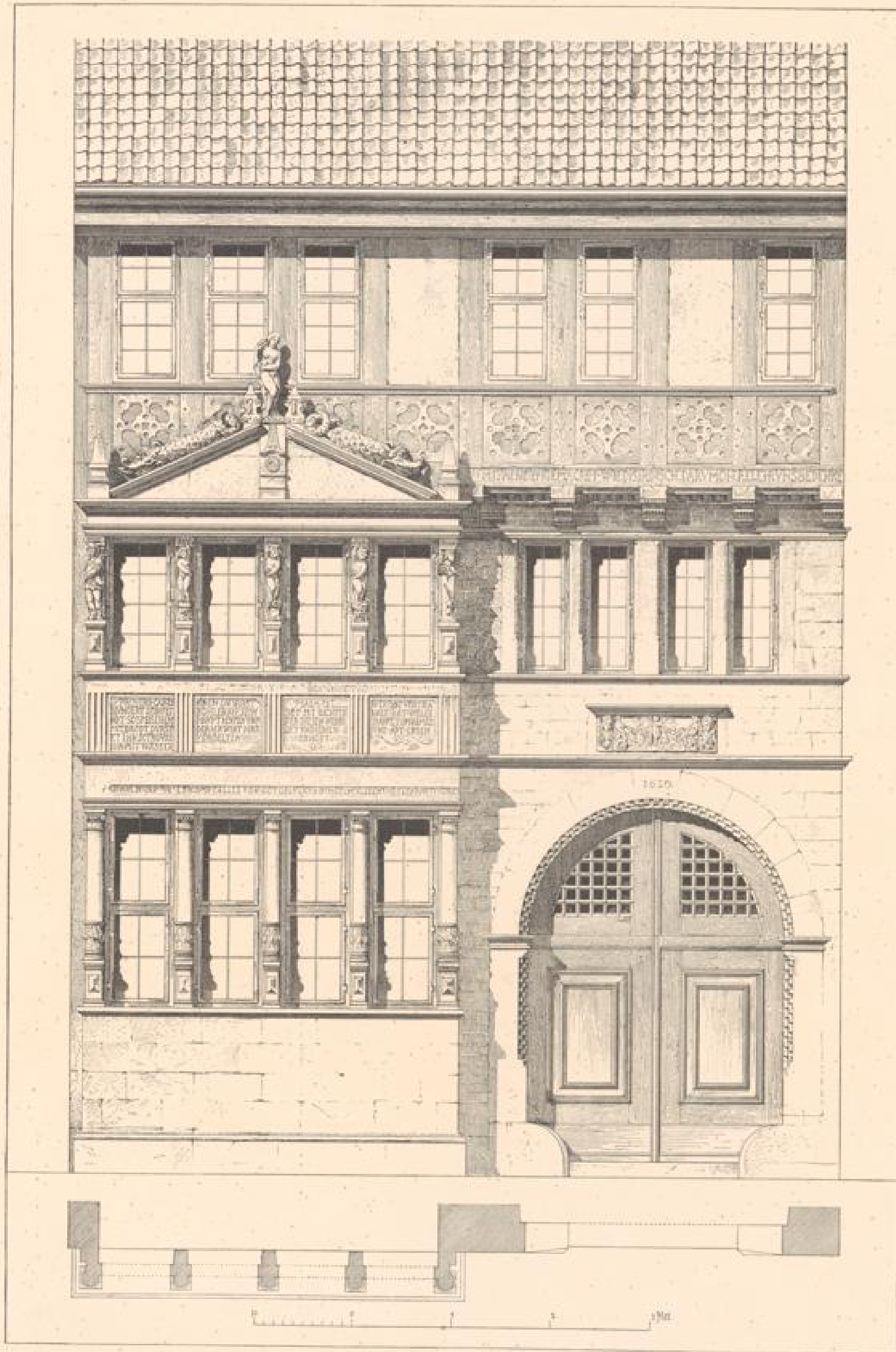


FENSTER.

FENÊTRE.

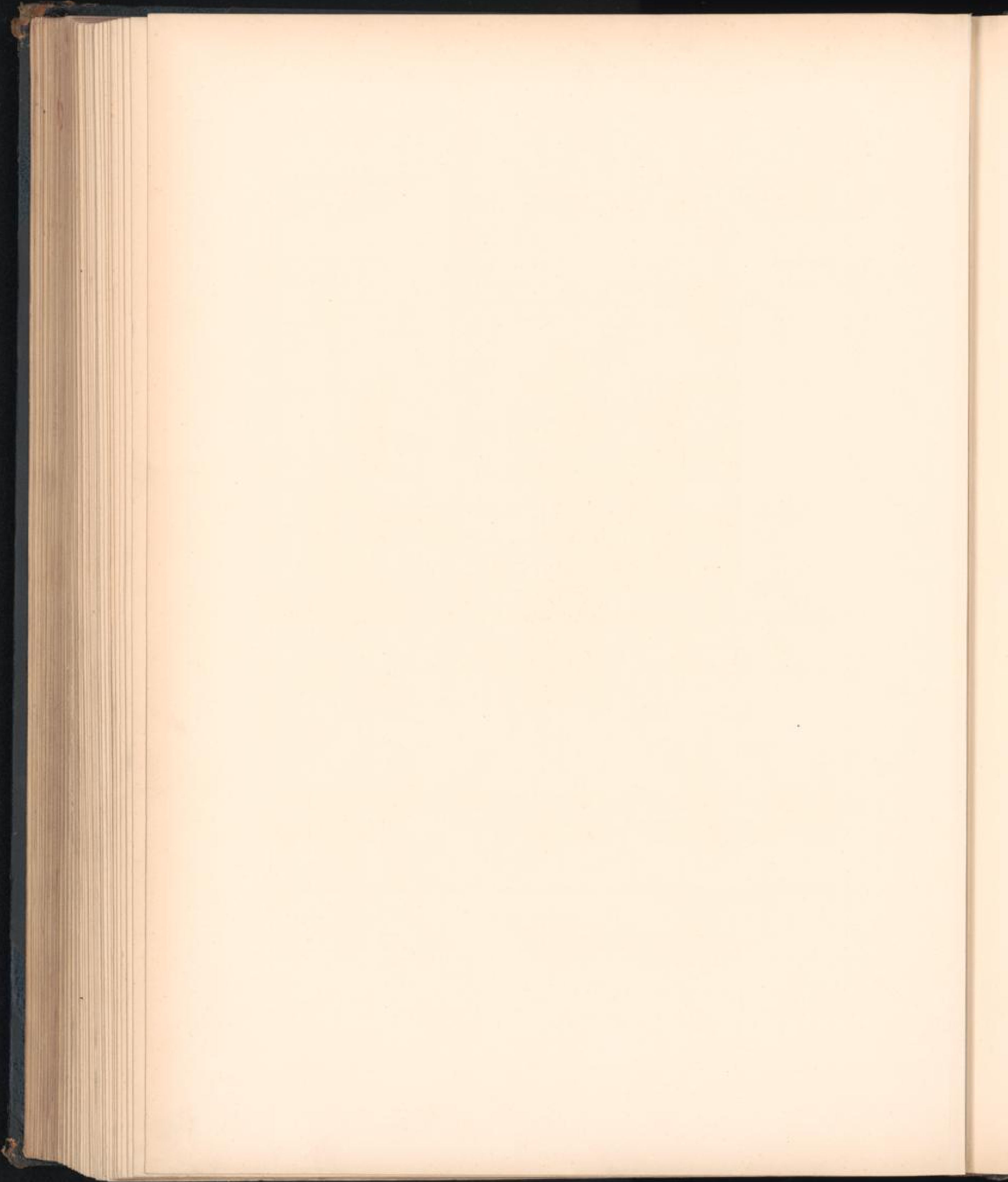
HANNOVER.

1620.



FASSADE BURGSTRASSE 23.

FAÇADE BURGSTRASSE 23.



DRESDEN.
DRESDE.

Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Commencement du XVII^e siècle.

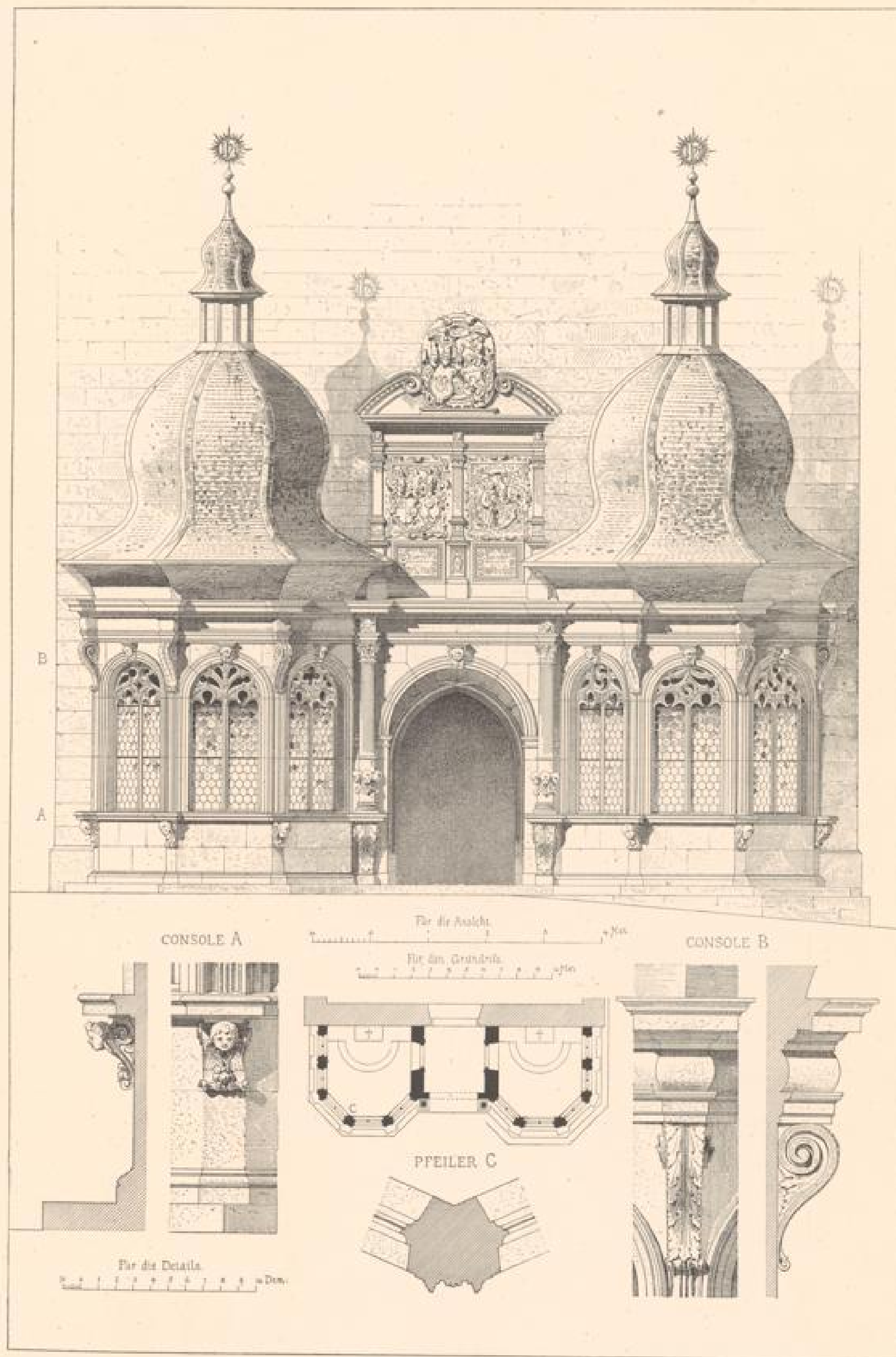


ERKER.

TOURELLE.

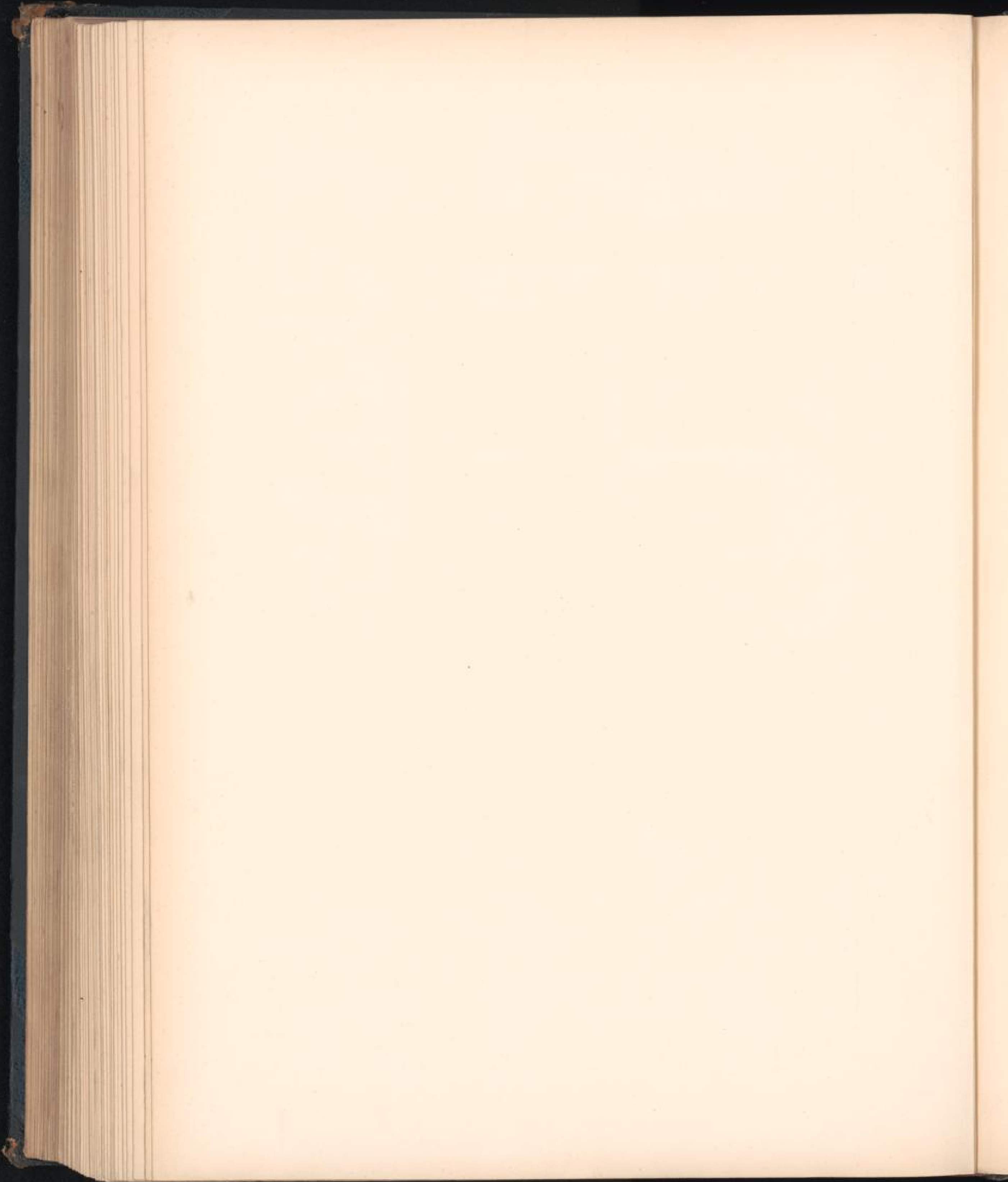
WERTHENSTEIN BEI LUZERN.
 WERTHENSTEIN PRÈS DE LUCERNE.

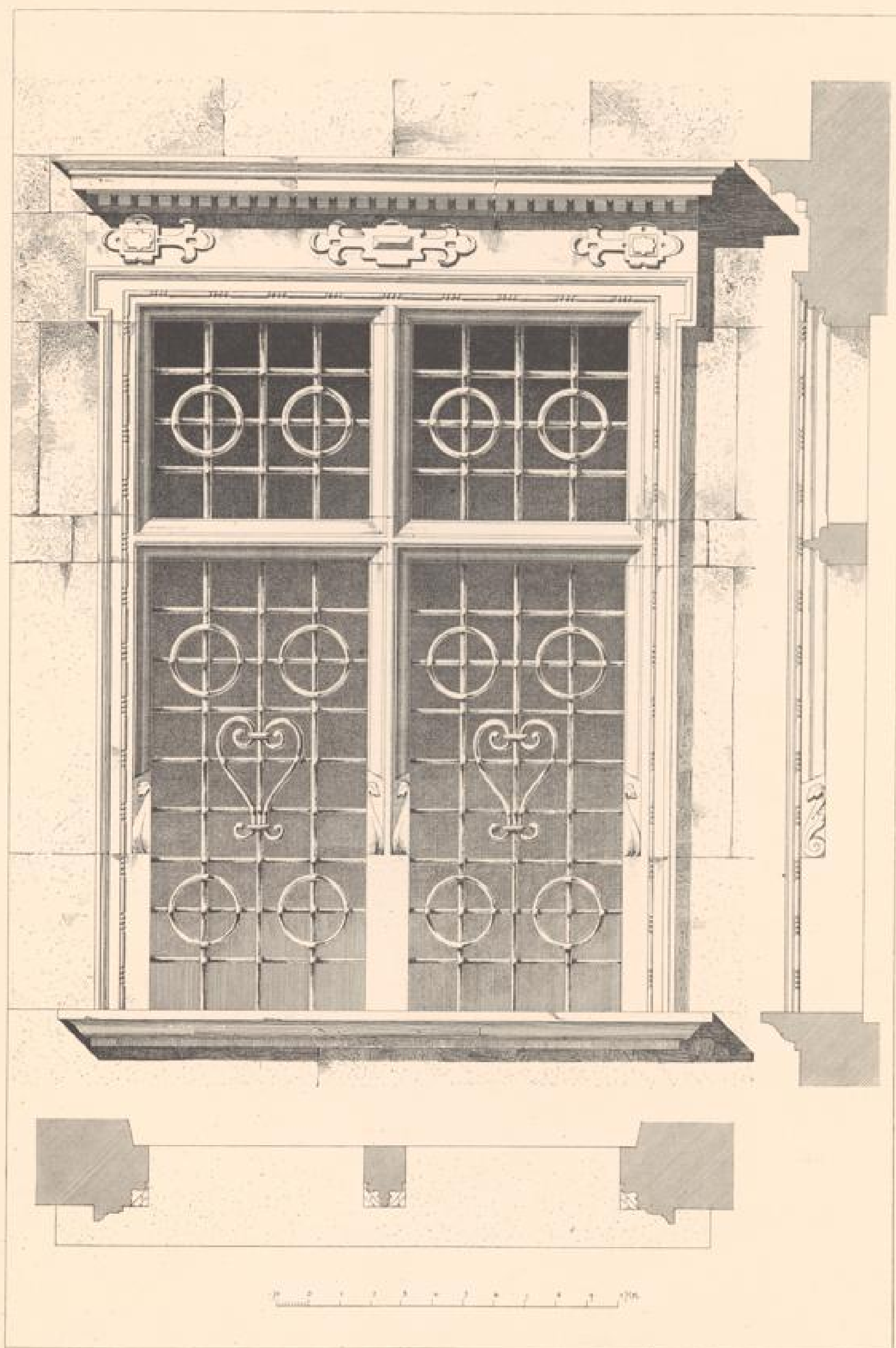
1621.



EINGANG IN DIE KLOSTERKIRCHE.

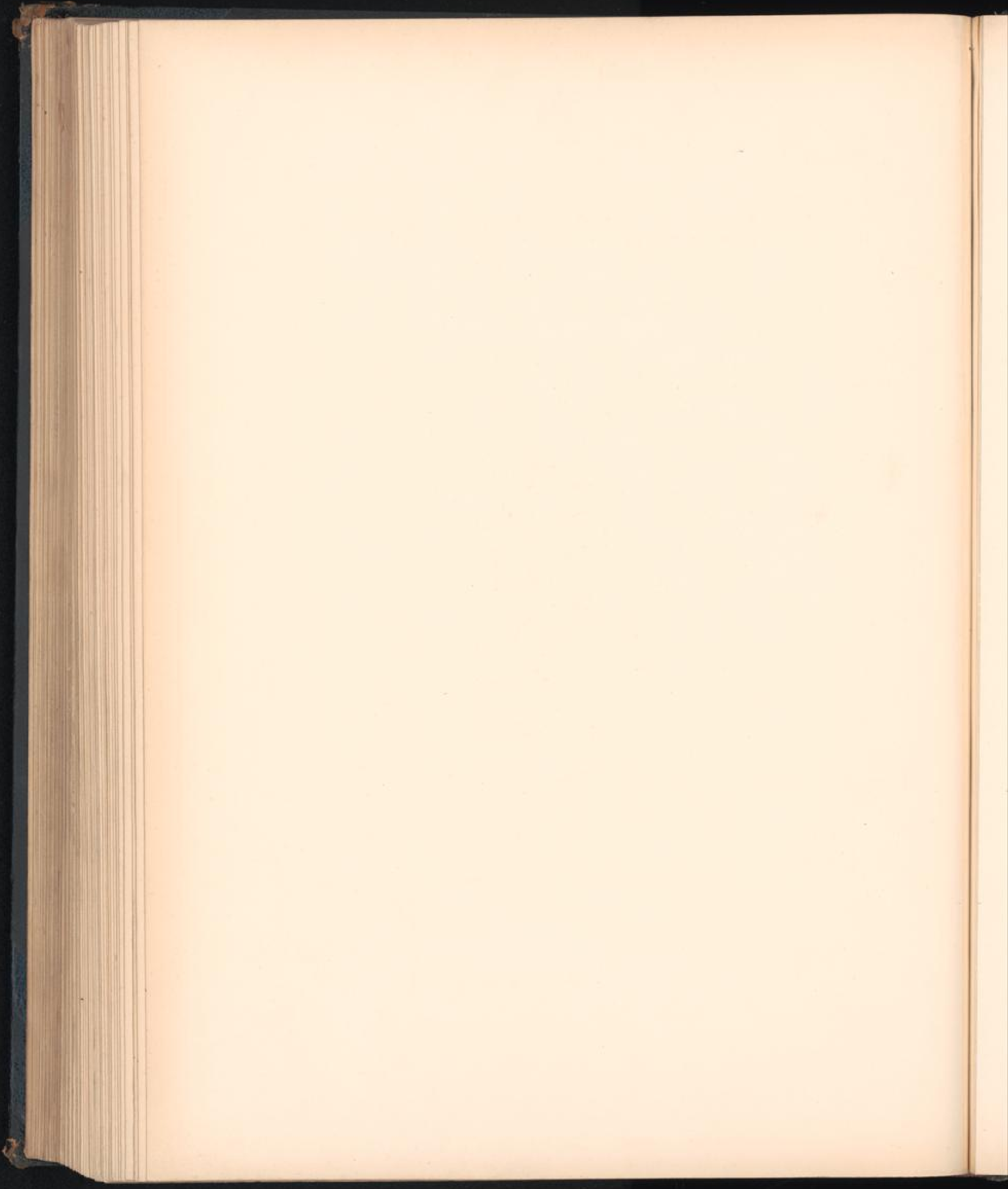
ENTRÉE DE L'ÉGLISE DU CLOÎTRE.





FENSTER.

FENÊTRE.



REGENSBURG.

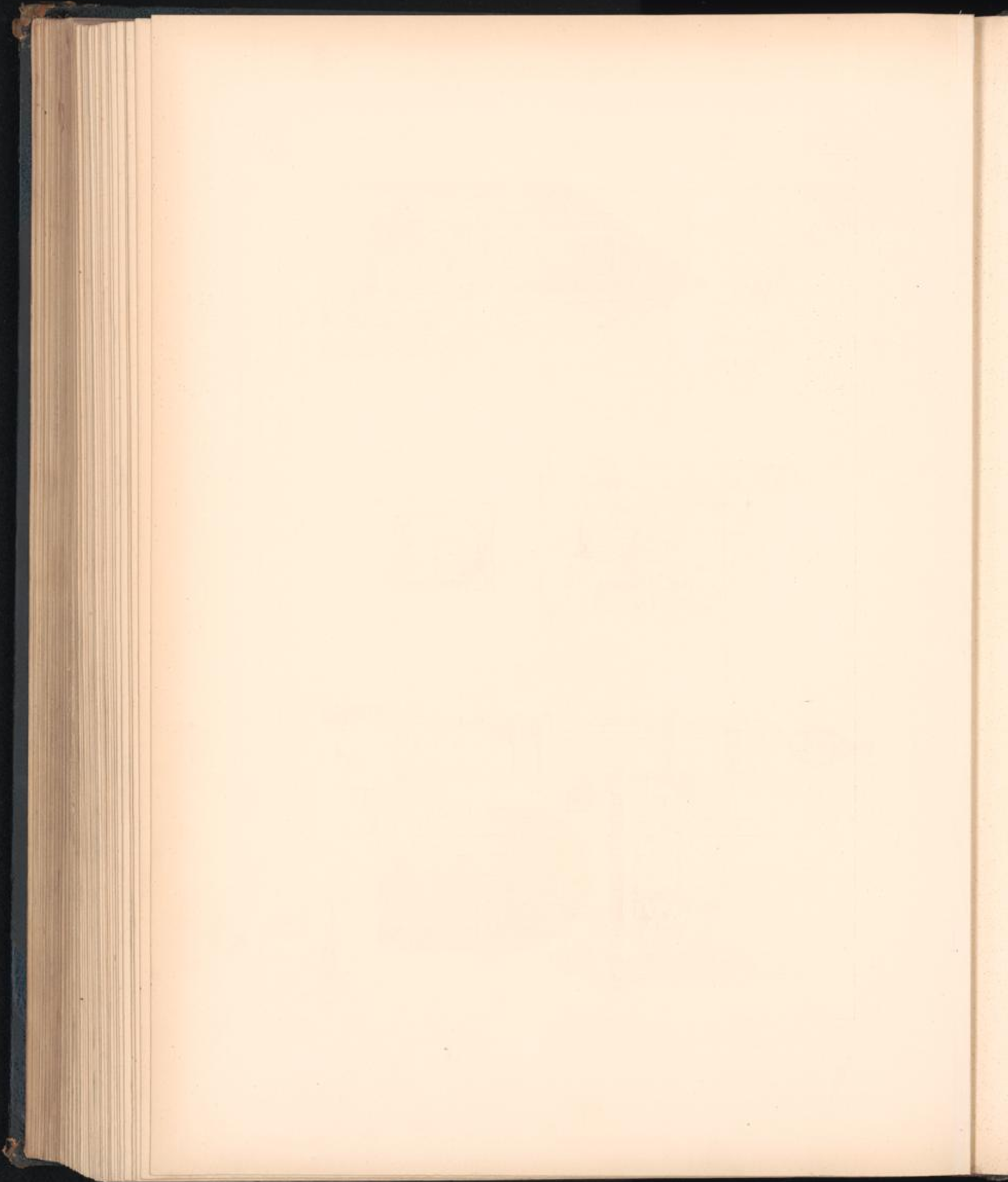
RATISBONNE.

1627—1631.

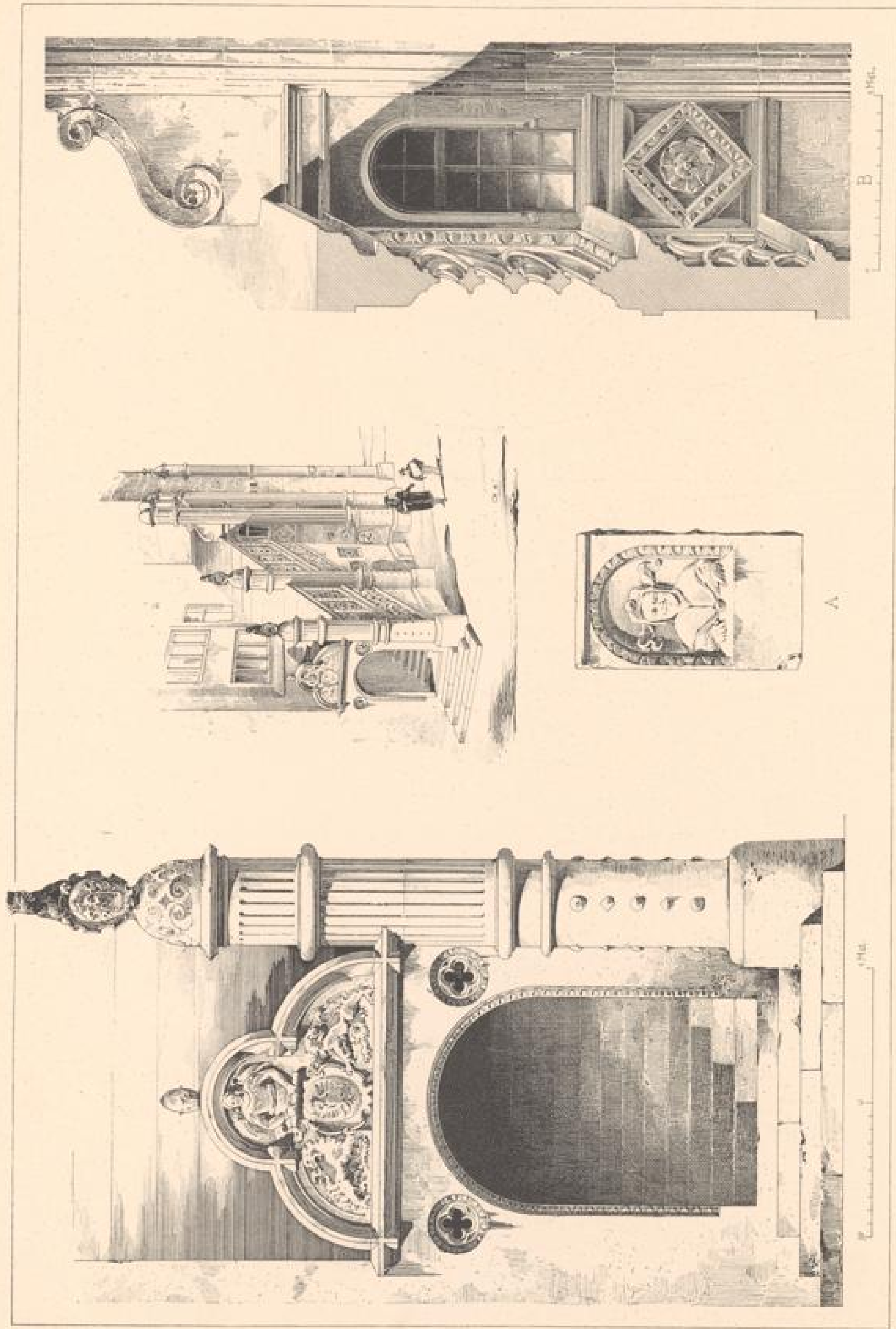


PORTAL DER DREIFALTIGKEITSKIRCHE.

PORTE DE L'ÉGLISE DE LA TRINITÉ.



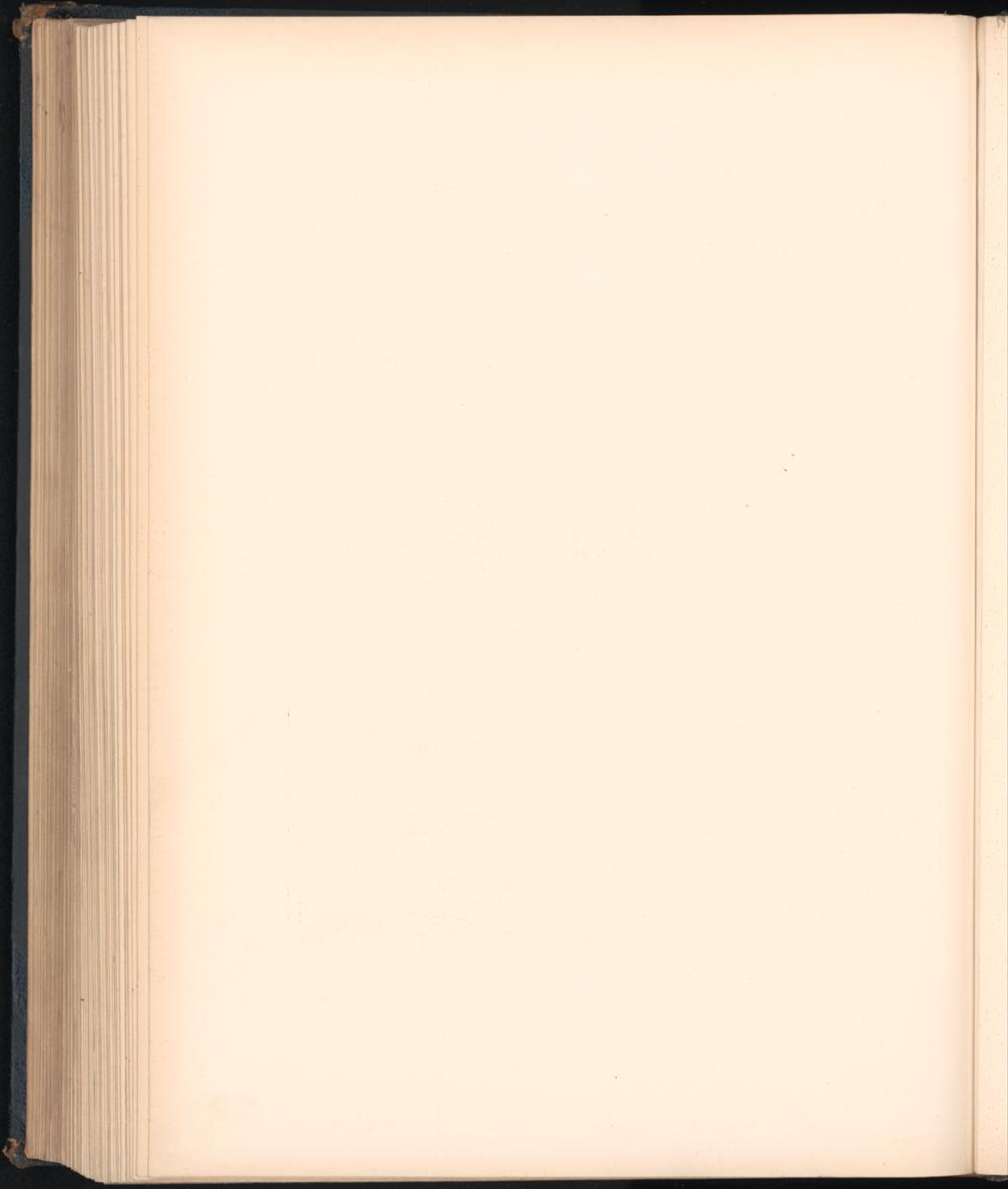
NÖRDLINGEN.
1627.



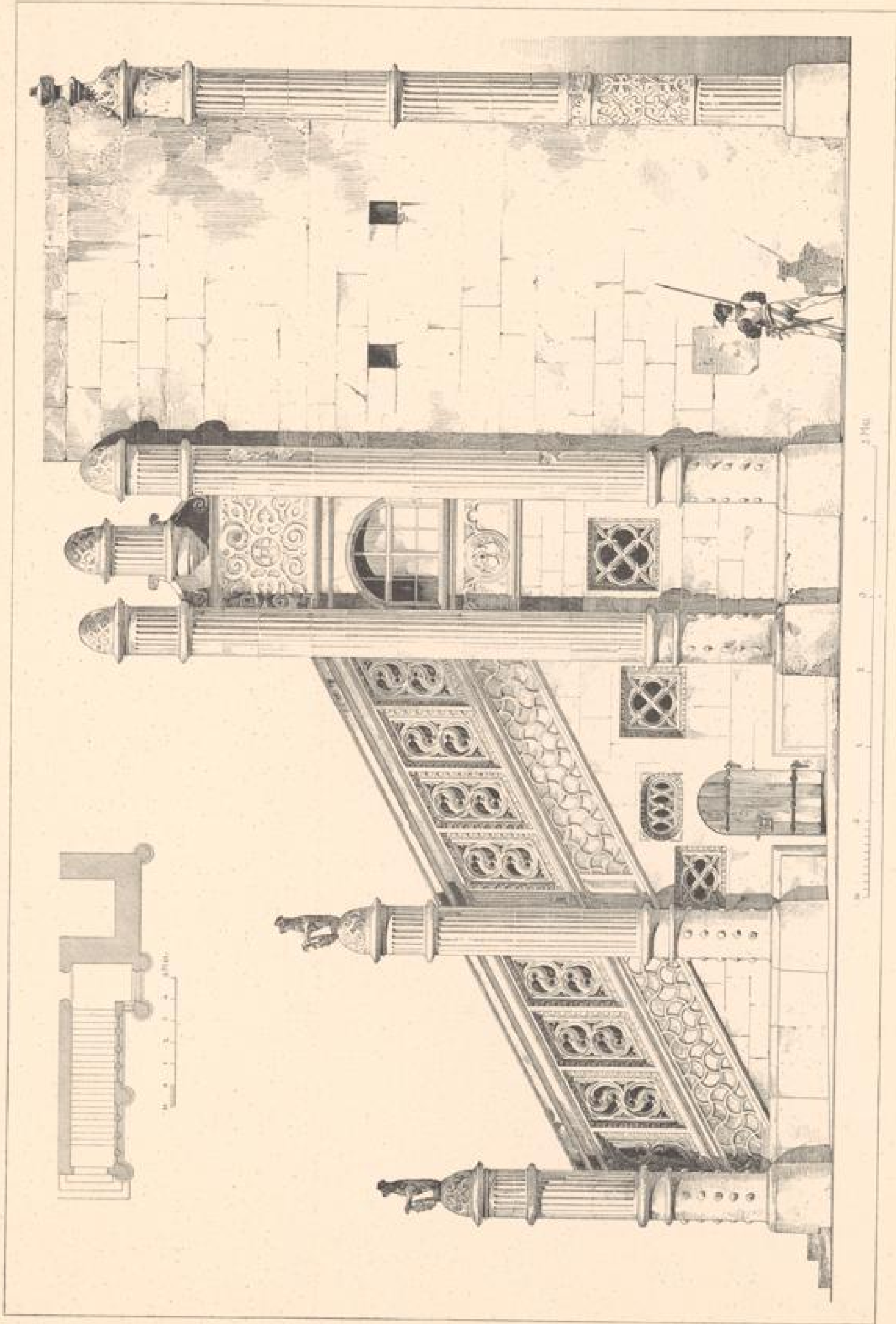
FREITREPPE AM RATHAUSE.

Motive der ältesten Architektur. I.

ESCALIER DE L'HÔTEL DE VILLE.



NÖRDLINGEN.
1627.

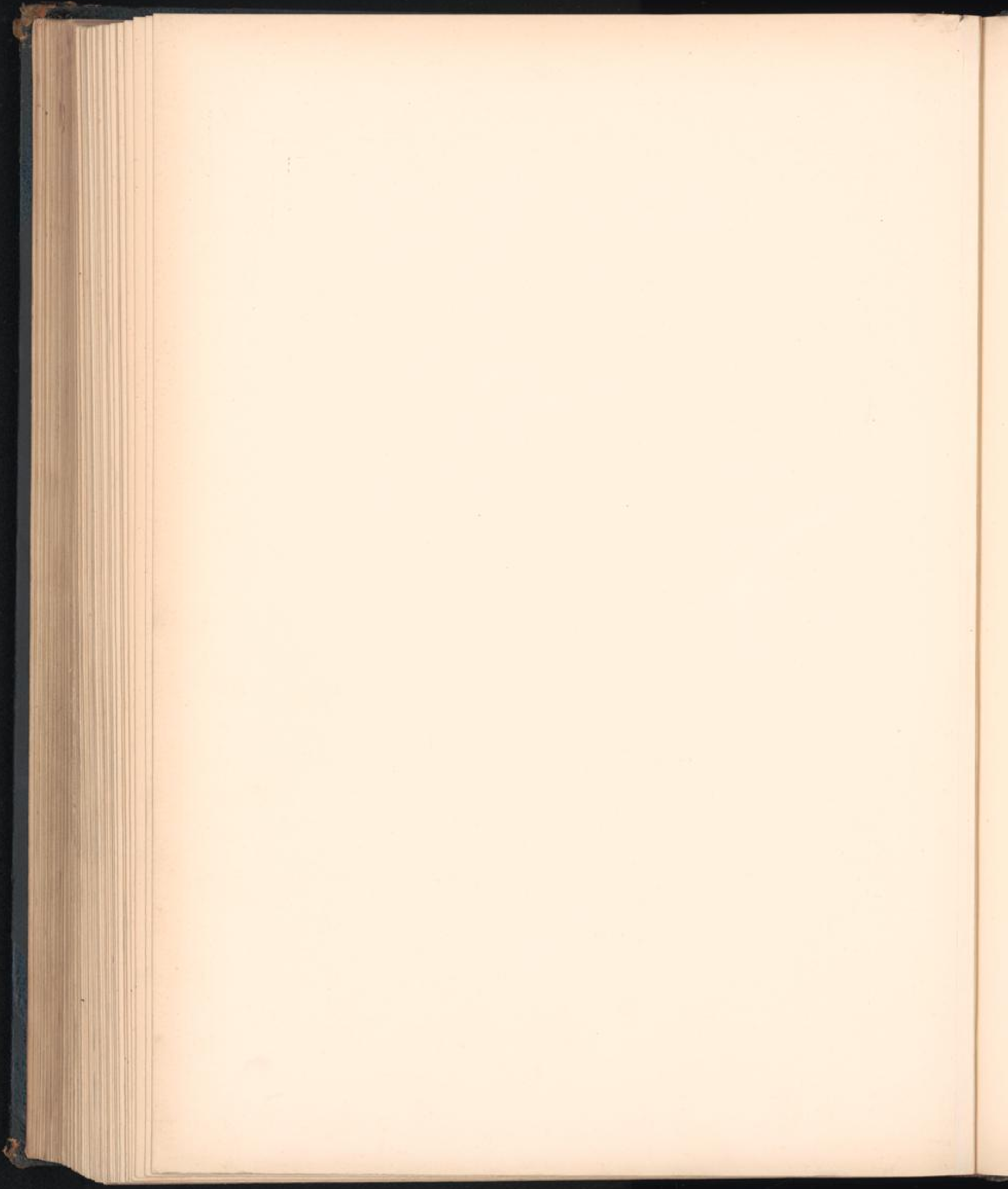


FREITREPPPE AM RATHAUSE.

ESCALIER DE L'HÔTEL DE VILLE.

Motive der deutschen Architektur. I.

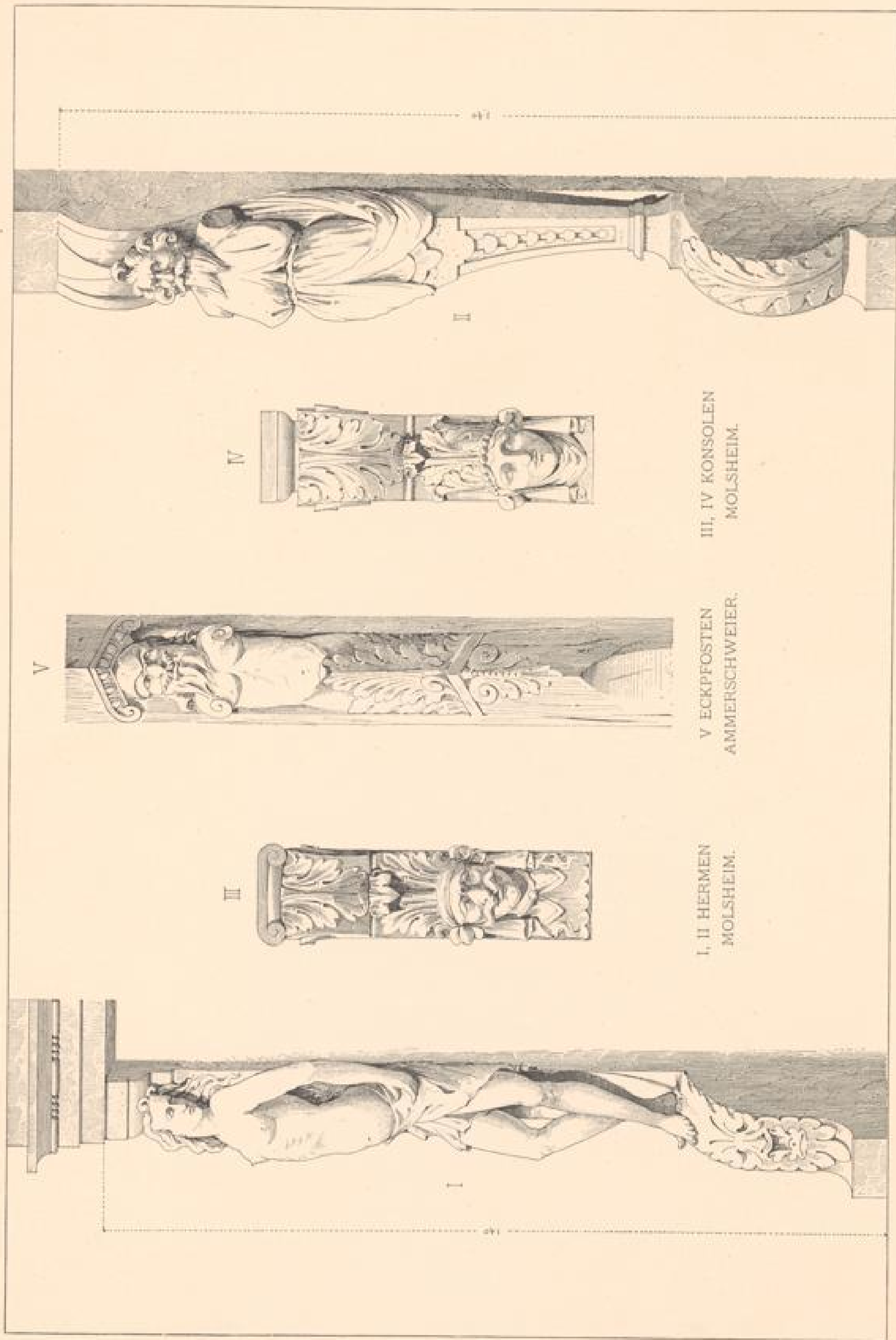
Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



MOLSHEIM UND AMMERSCHWEIER 1/2.

Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Commencement du XVII^e siècle.

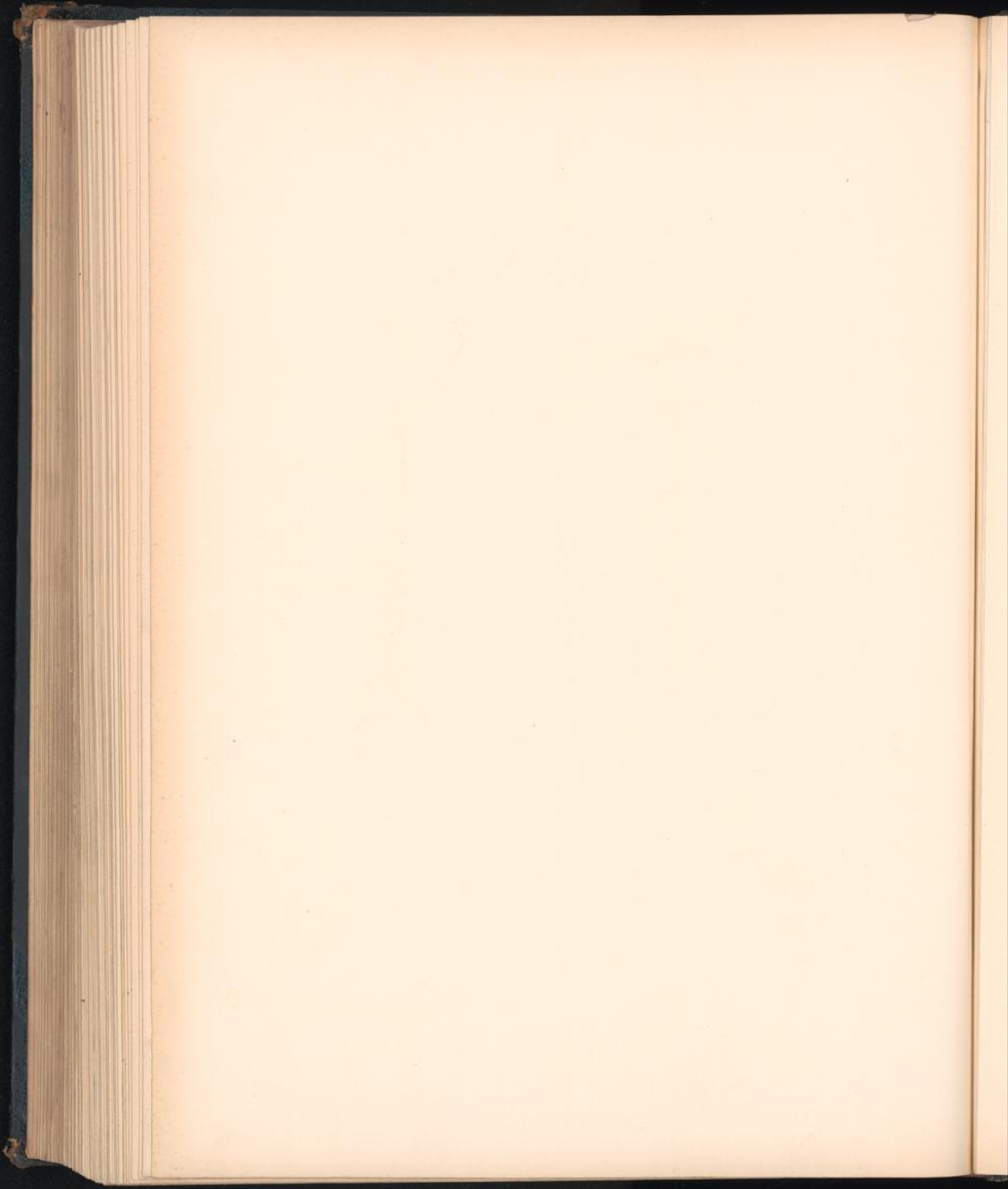


HERMEN UND KONSOLEN.

Motifs der deutschen Architektur. I.

HERMÈS ET CONSOLES.

Verlag von J. Neumann in Stuttgart.



MEISSEN.

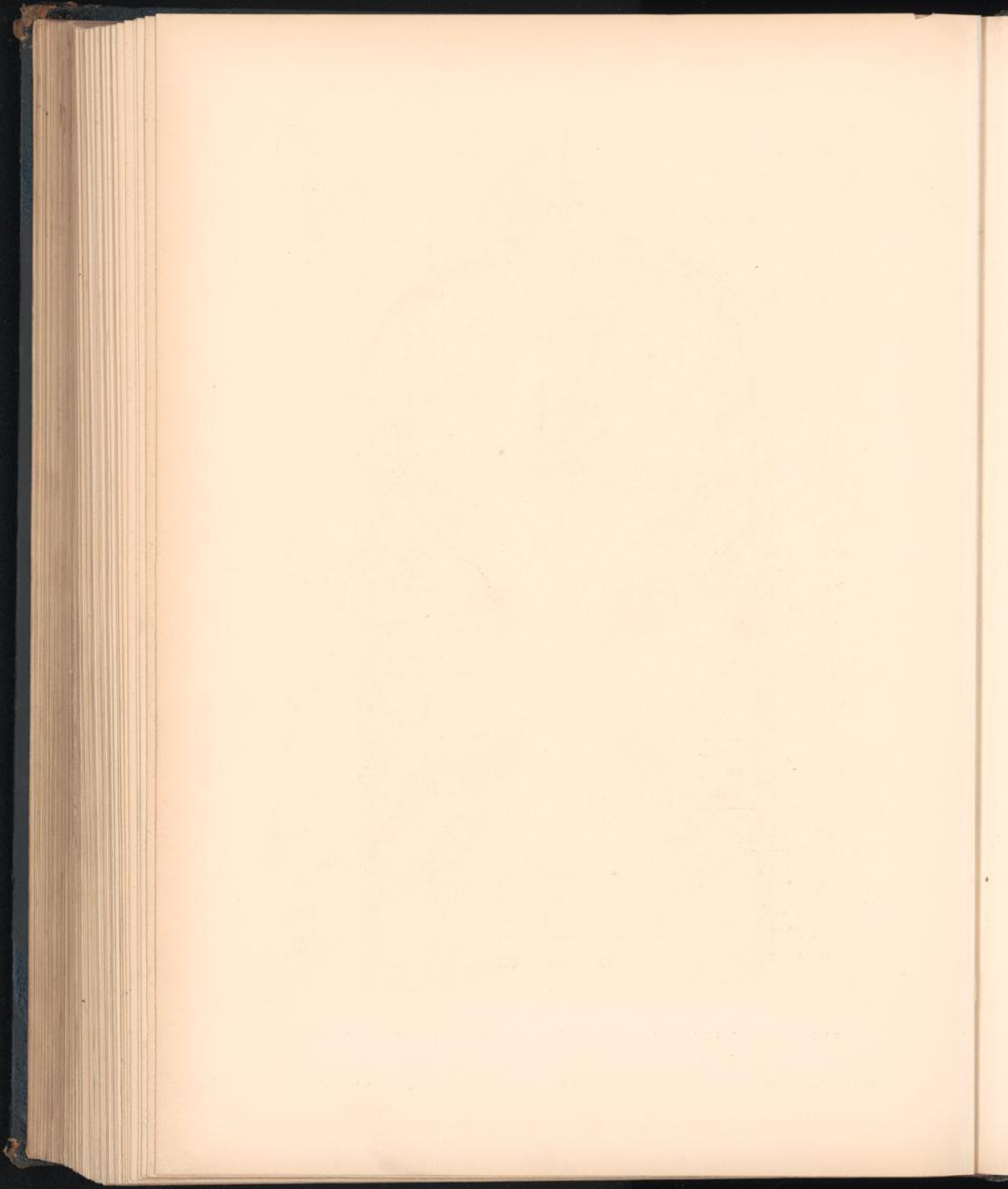
Anfang des XVII. Jahrhunderts.

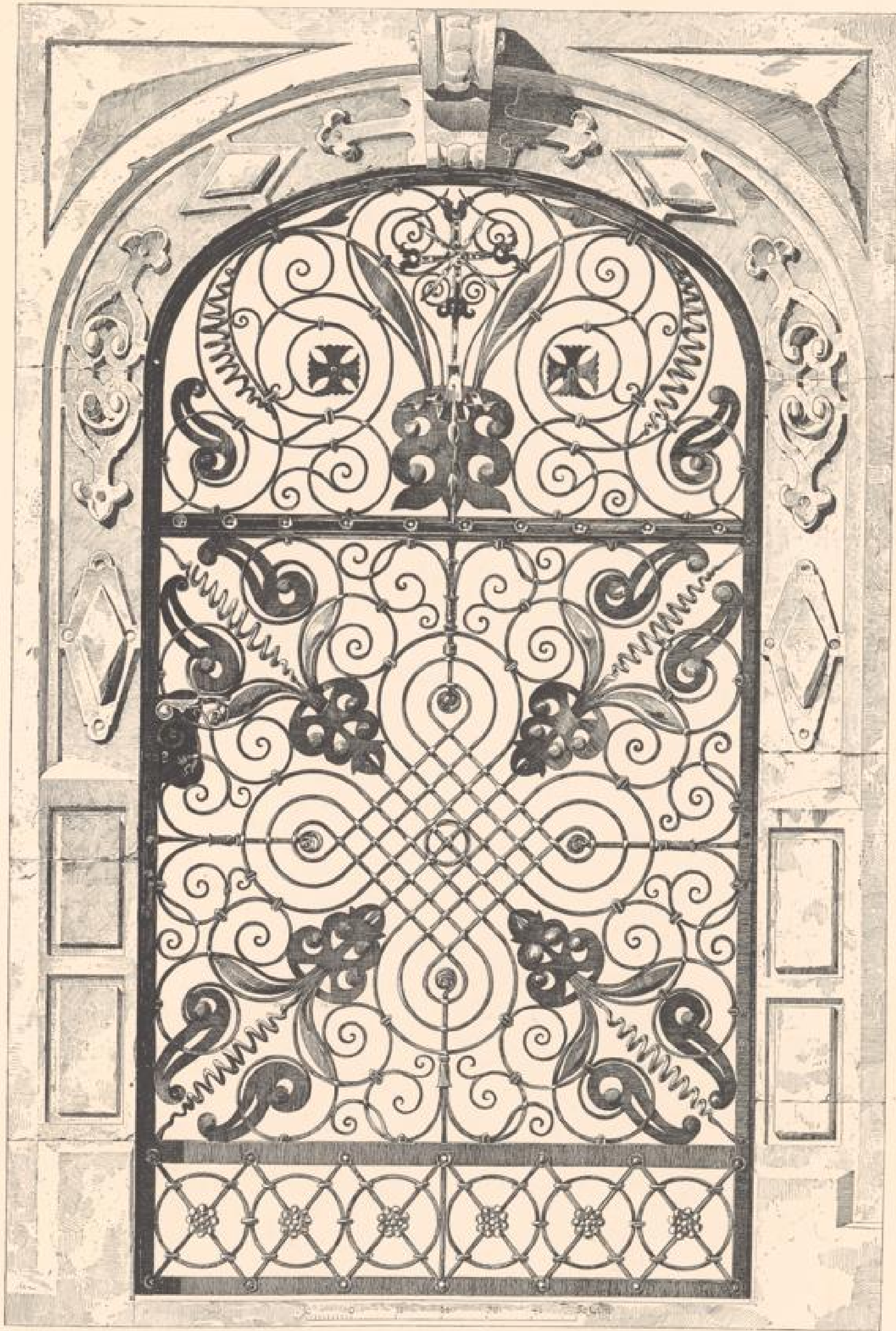
Commencement du XVII^m siècle.



EINGANG ZUM ALTEN FRIEDHOF.

ENTRÉE DE L'ANCIEN CIMETIÈRE.

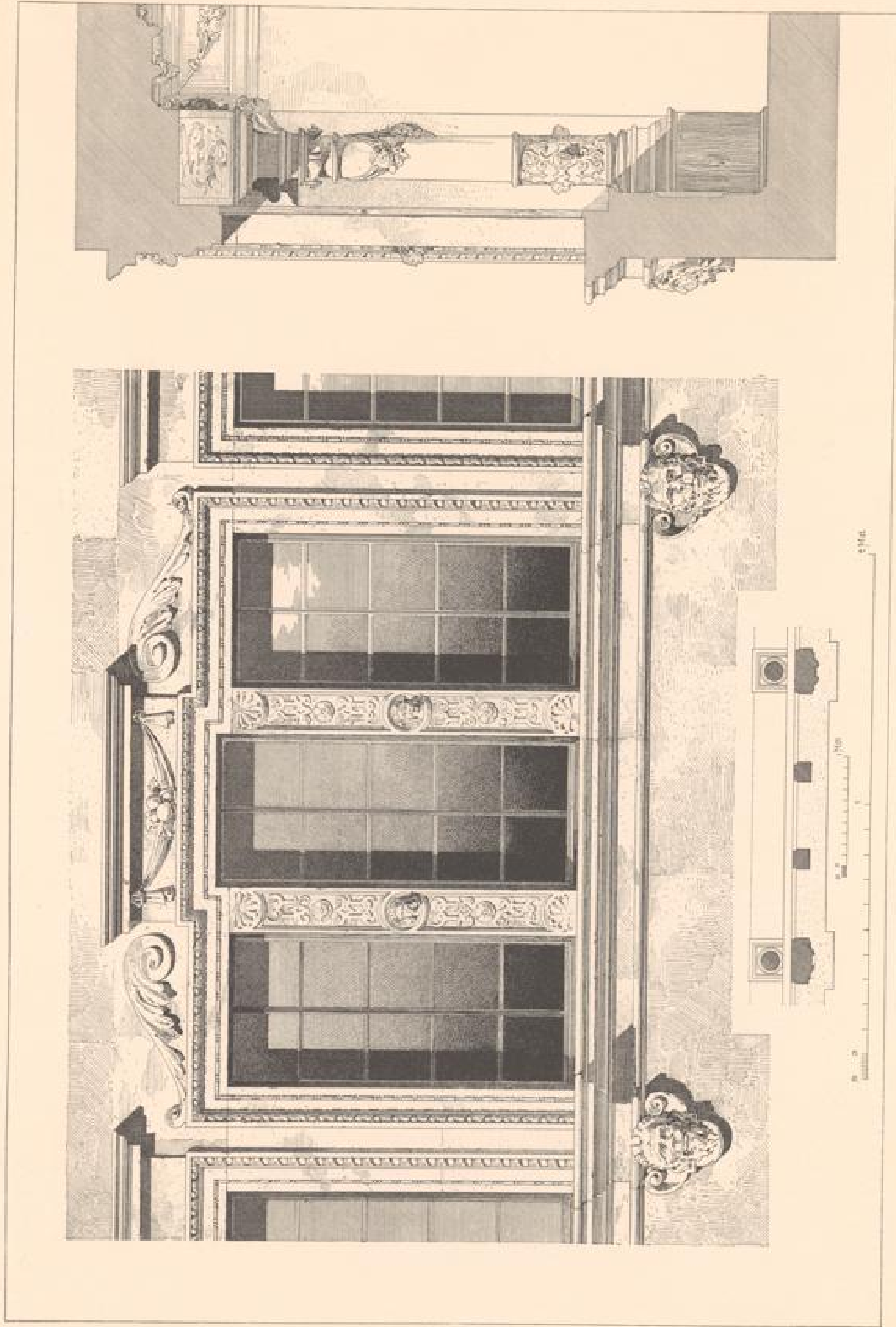




GITTER AM DOM.

GRILLE PRÈS DU DÔME.

SÜRSEE.
KANTON LUZERN. - CANTON DE LUCERNE
1631.



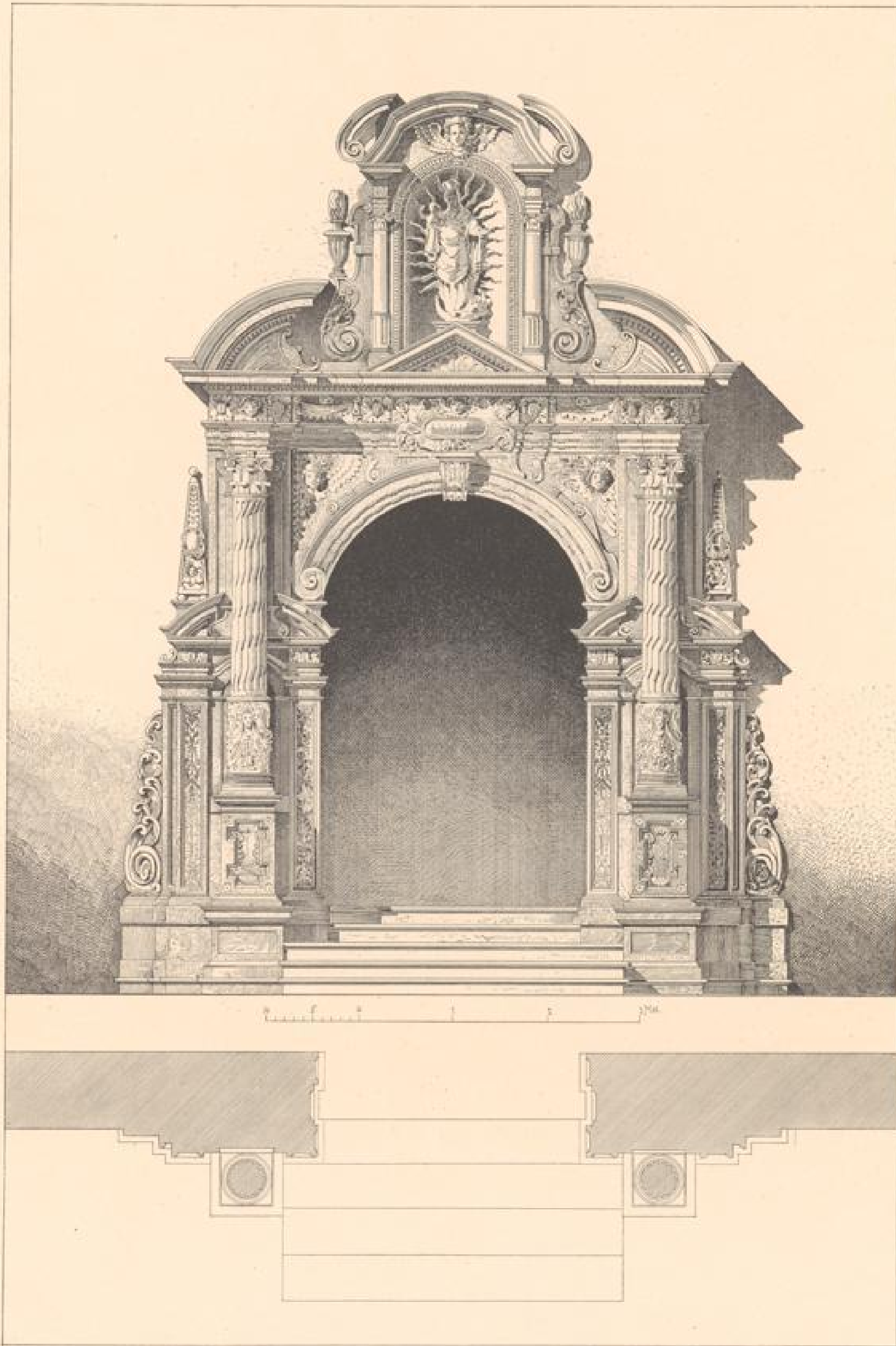
FENSTER.

Motiv für deutschen Architekt. I.

FENÊTRE.

Verlag von J. Neumann in Stuttgart.

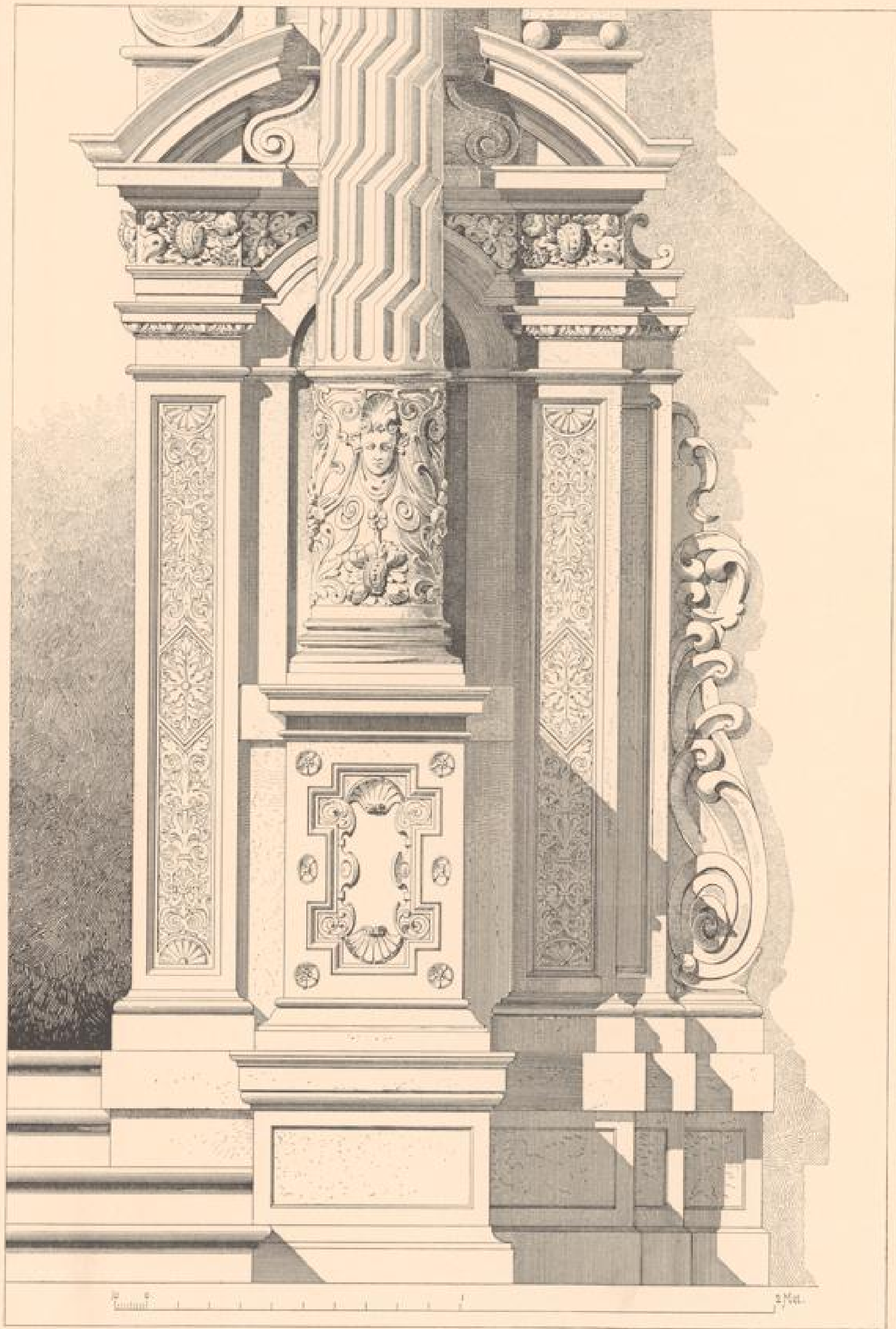
LUZERN.
LUCERNE.
1634.



PORTAL VON ST. LEODOGAR.

PORTAIL DE S. LEODOGAR.

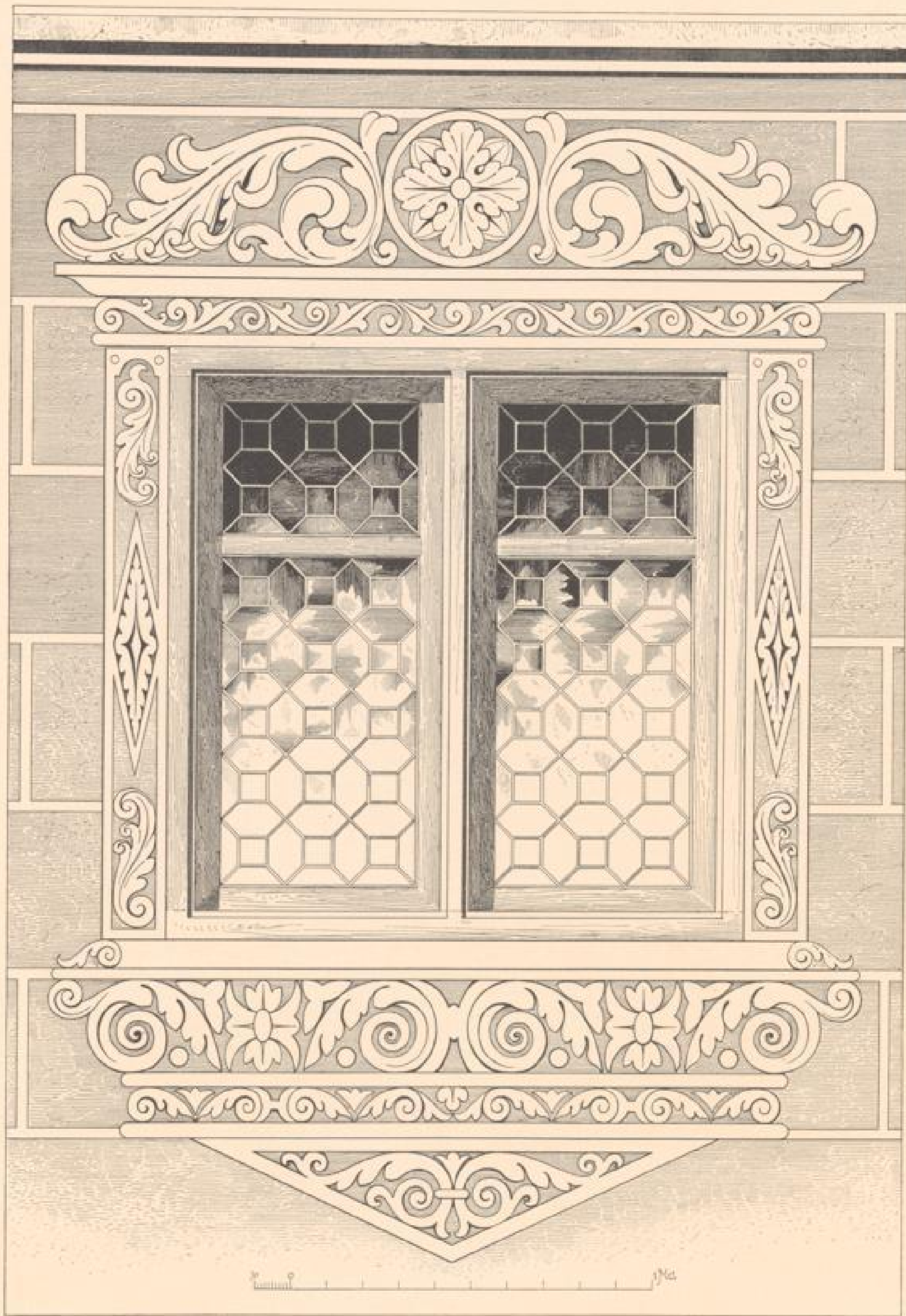
LUZERN.
LUCERNE.
1634.



DETAIL-DES PORTALS VON ST. LEODOGAR.

DÉTAIL DU PORTAIL DE S. LEODOGAR.





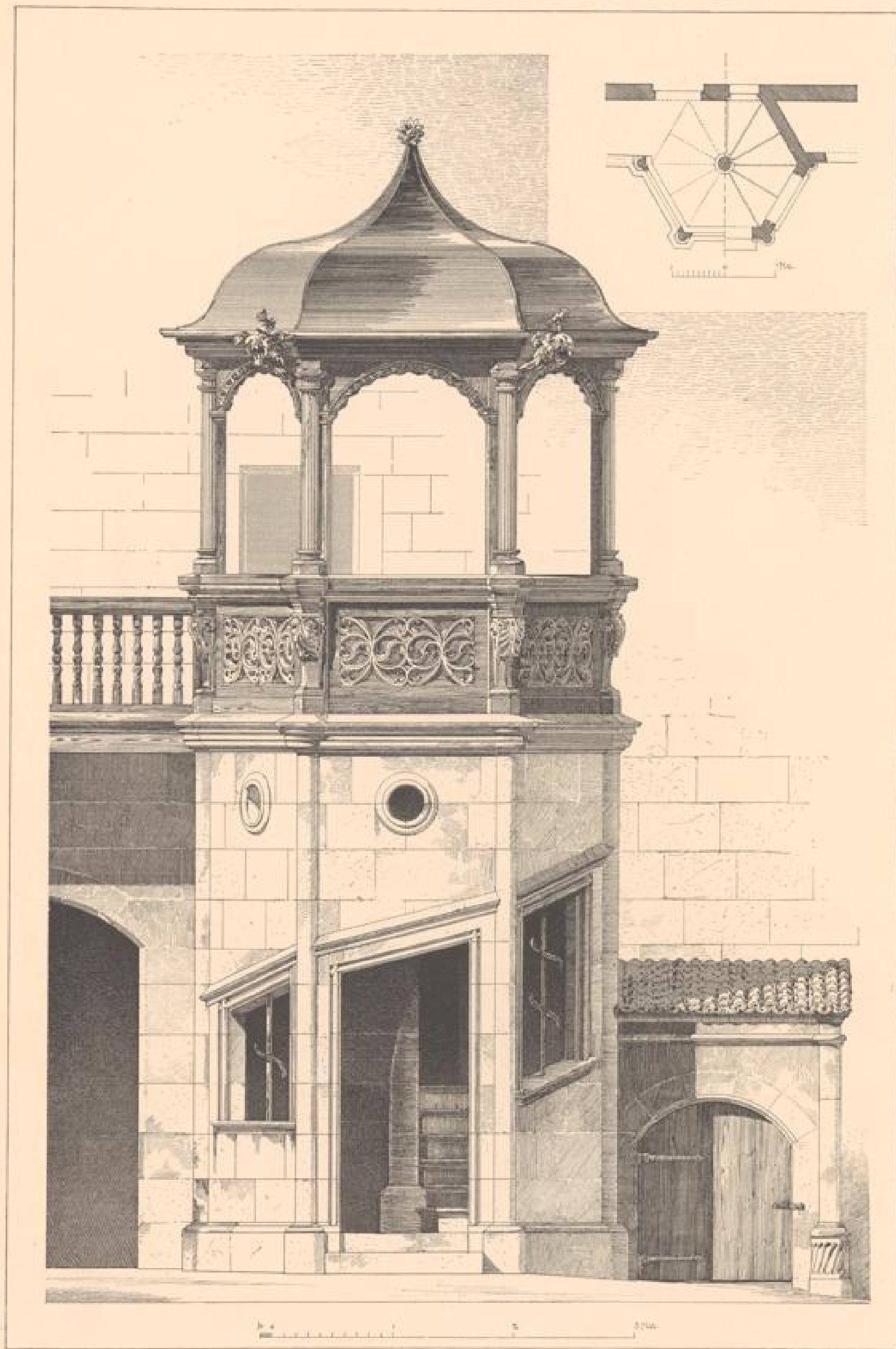
FENSTER
MIT SCRUFFITTO-DEKORATION.

FENÊTRE
AVEC DÉCORATION DE SCRUFFITTO

NÜRNBERG.
NUREMBERG.

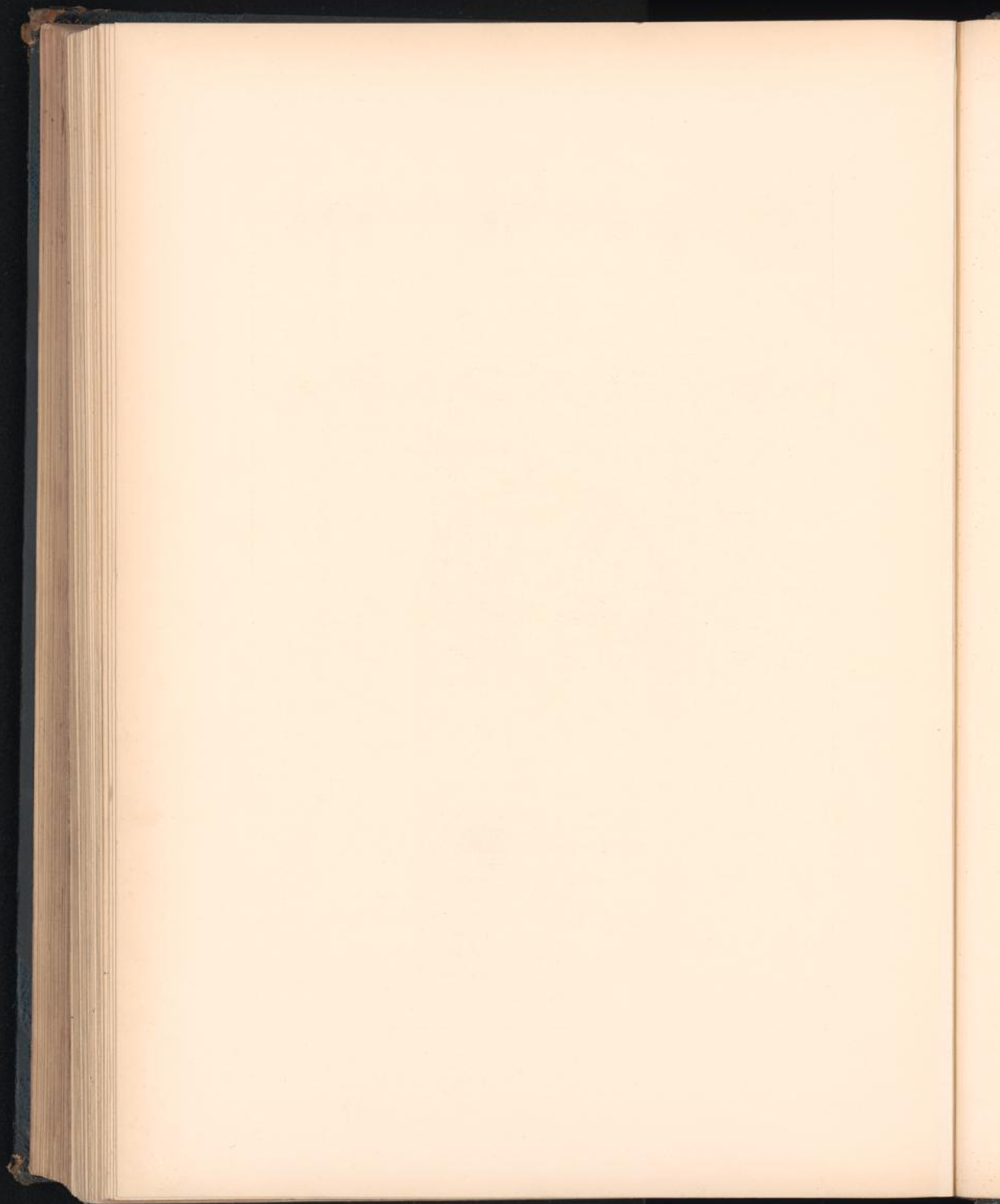
Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Commencement du XVII^{me} siècle.



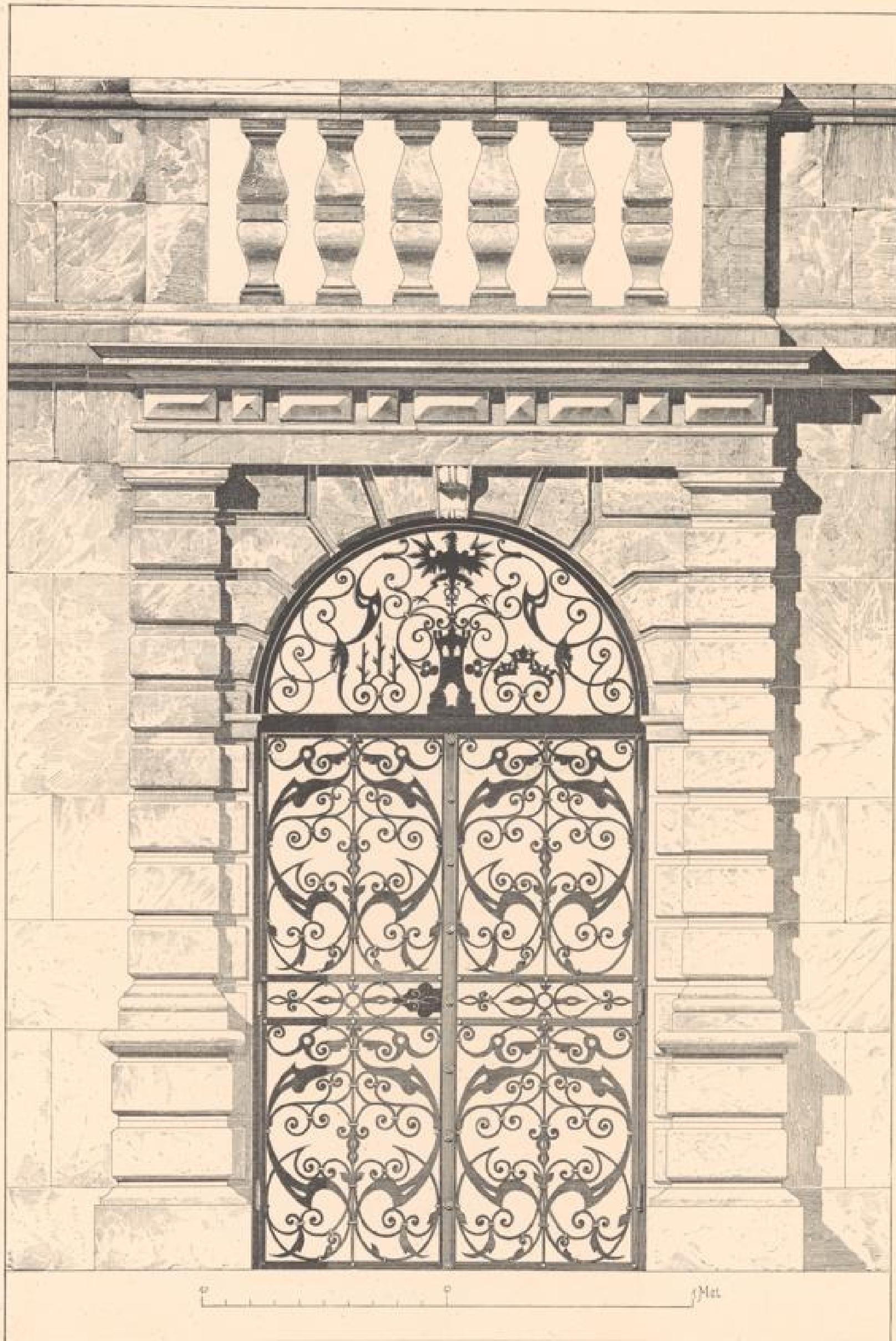
TREPPE IM KUTSCHERHOF.

ESCALIER DANS UNE COUR.



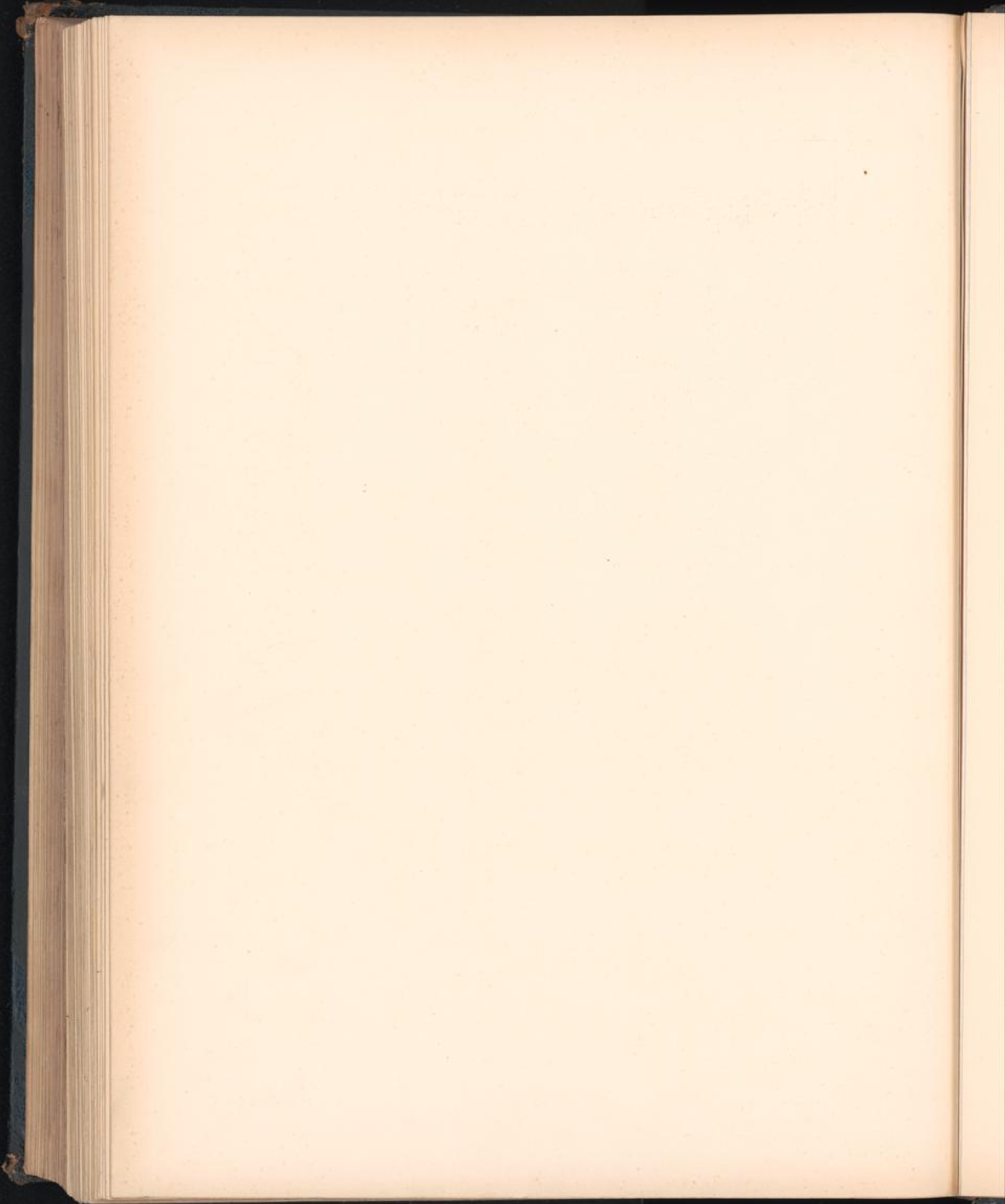
BRIEG. KANTON WALLIS.
BRIEGUE. CANTON DU VALAIS.

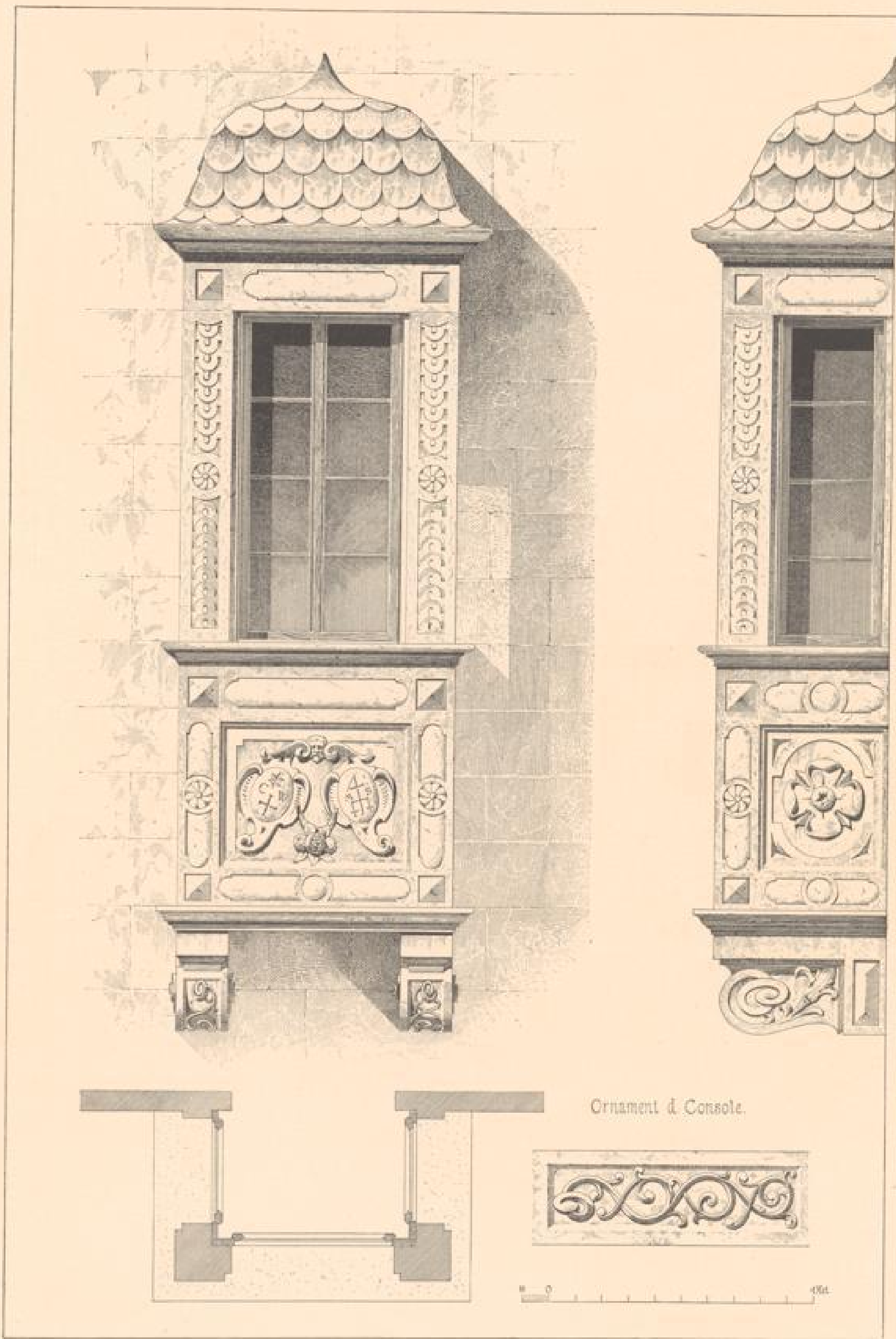
1640.



THOR AM SCHLOSS STOCKALPER.

PORTE ET GRILLE DU PALAIS STOCKALPER.





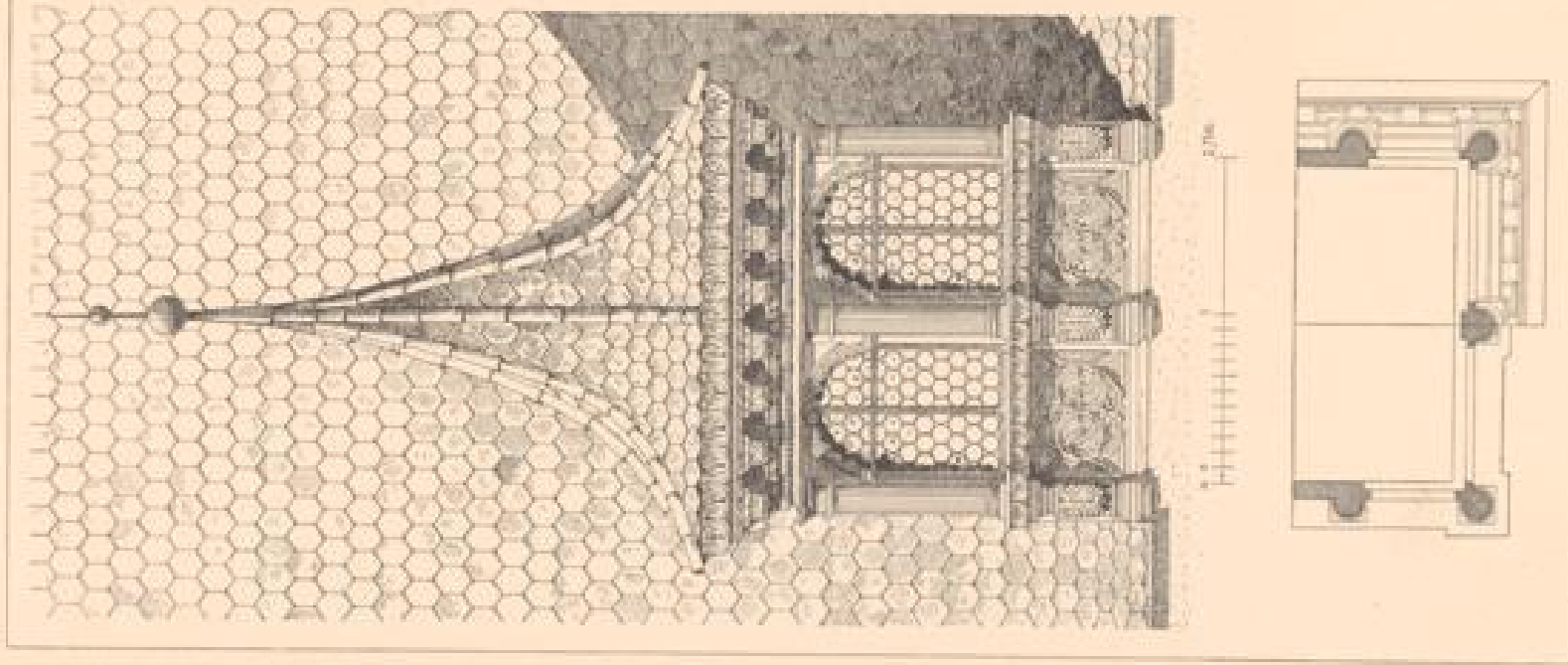
ERKER.

TOURELLE.



NÜRNBERG.
NUREMBERG.

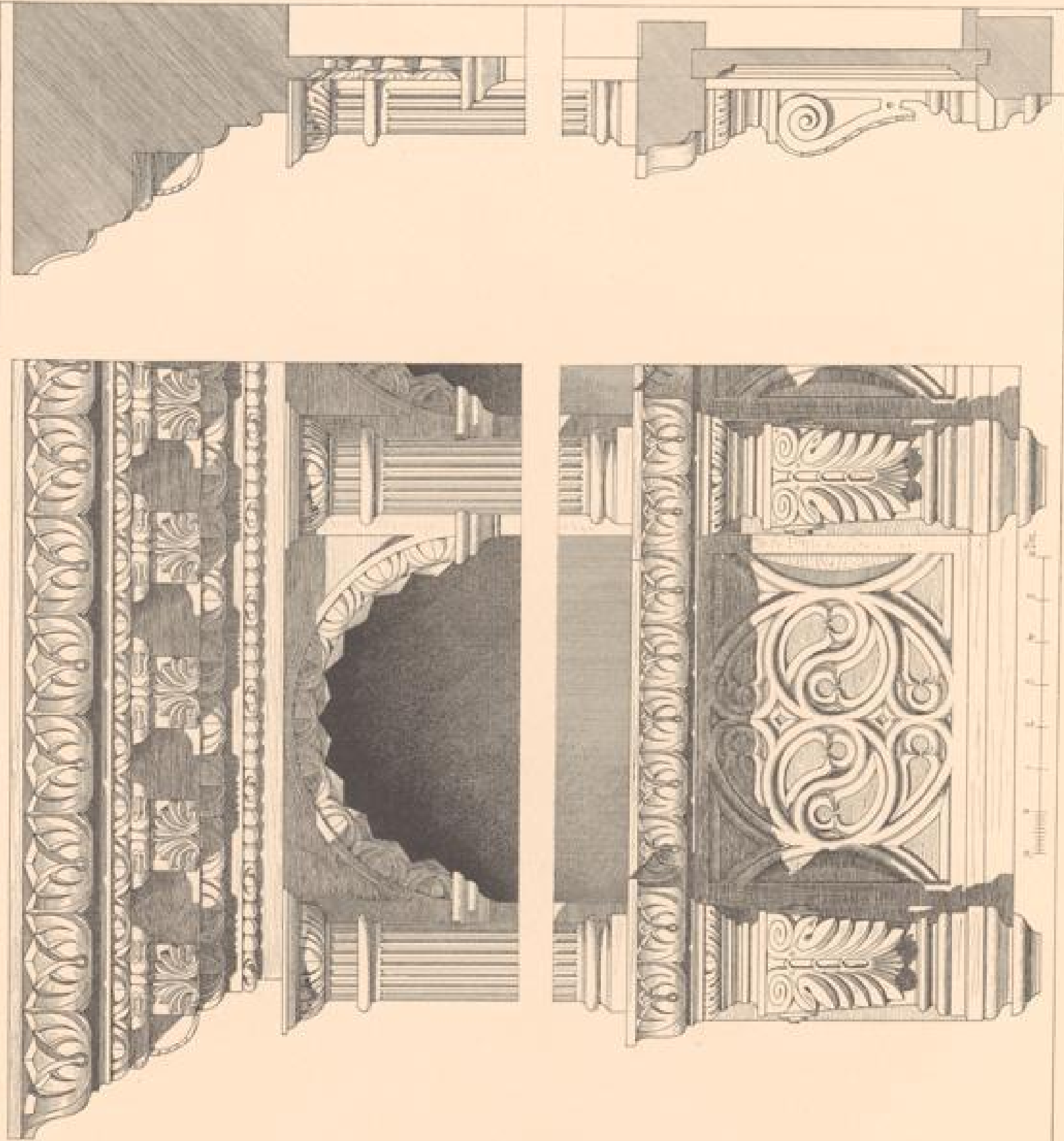
Mitte des XVII. Jahrhunderts.



DACHFENSTER.

Motiv der deutschen Architektur. I.

Milieu du XVII^e siècle



LUCARNE.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.



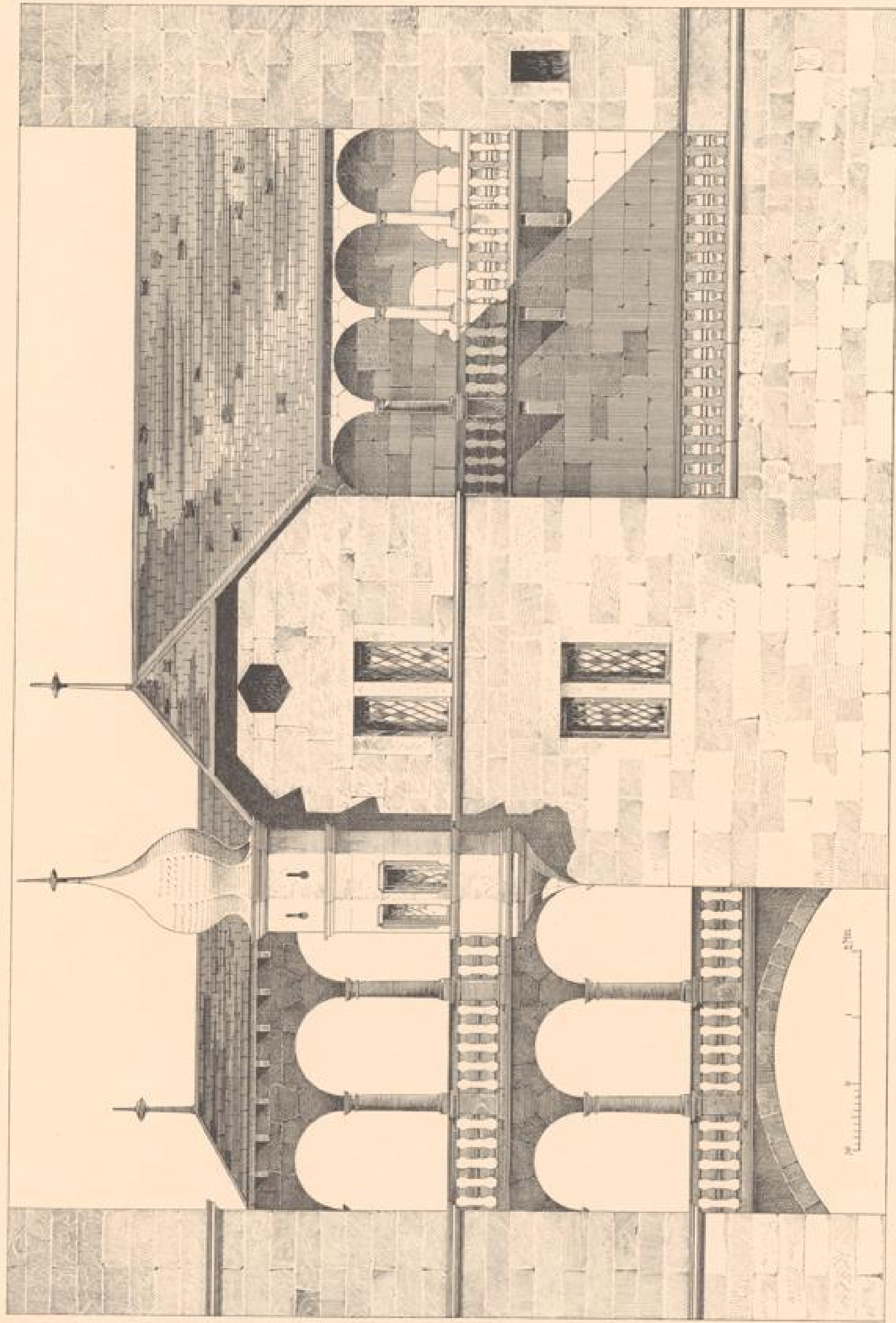
FASSADE IN DER GERBERGASSE.

FAÇADE DANS LA RUE DES TANNEURS.

BRIEG. — BRIEGUE.
KANTON WALLIS. — CANTON DU VALAIS.

Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Milieu du XVII^{me} siècle.



PARTIE DES PALASTES STOCKALPER.

Manire der deutschen Architektur. I.

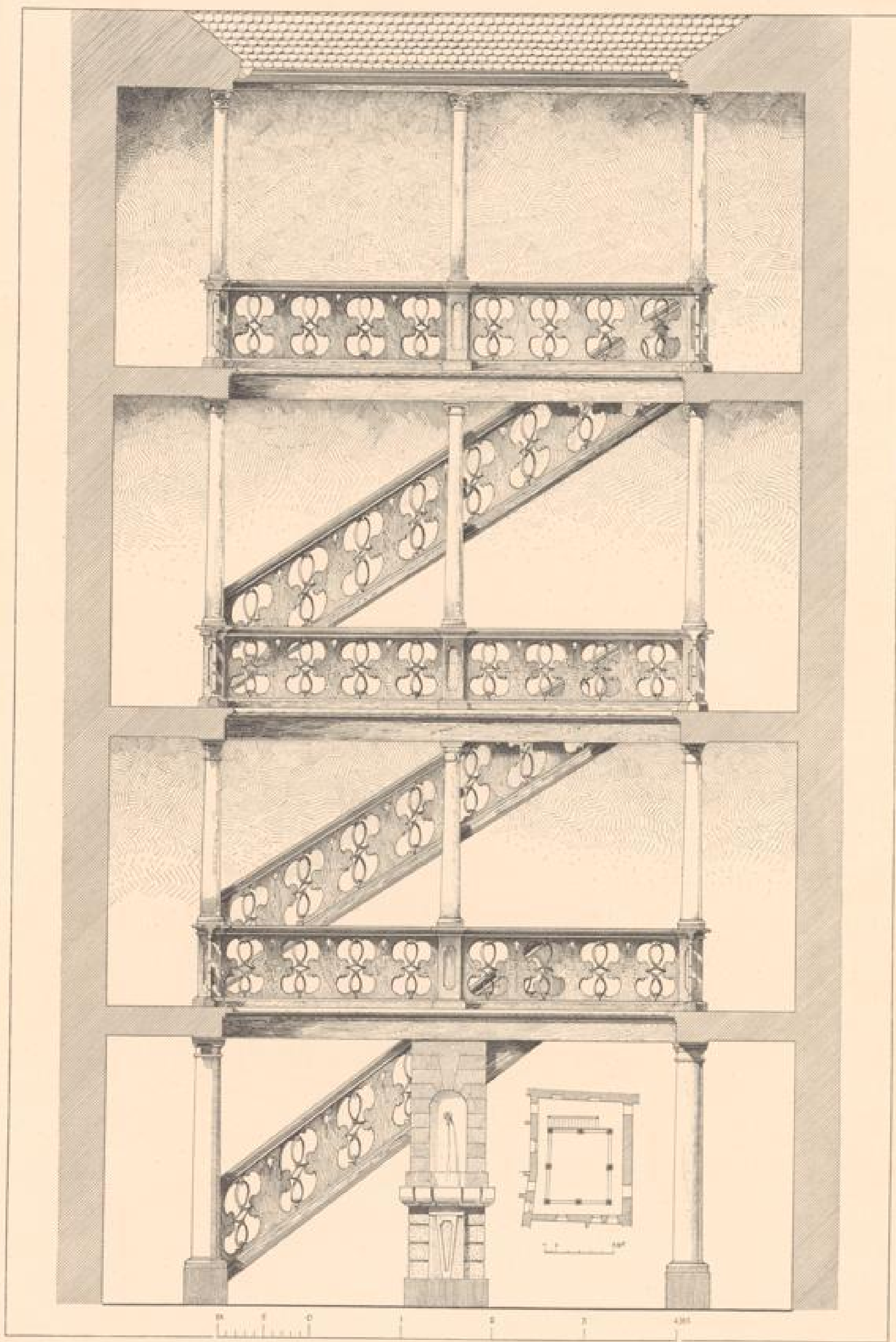
Verlag von J. Neumann in Stuttgart.



INNSBRUCK.

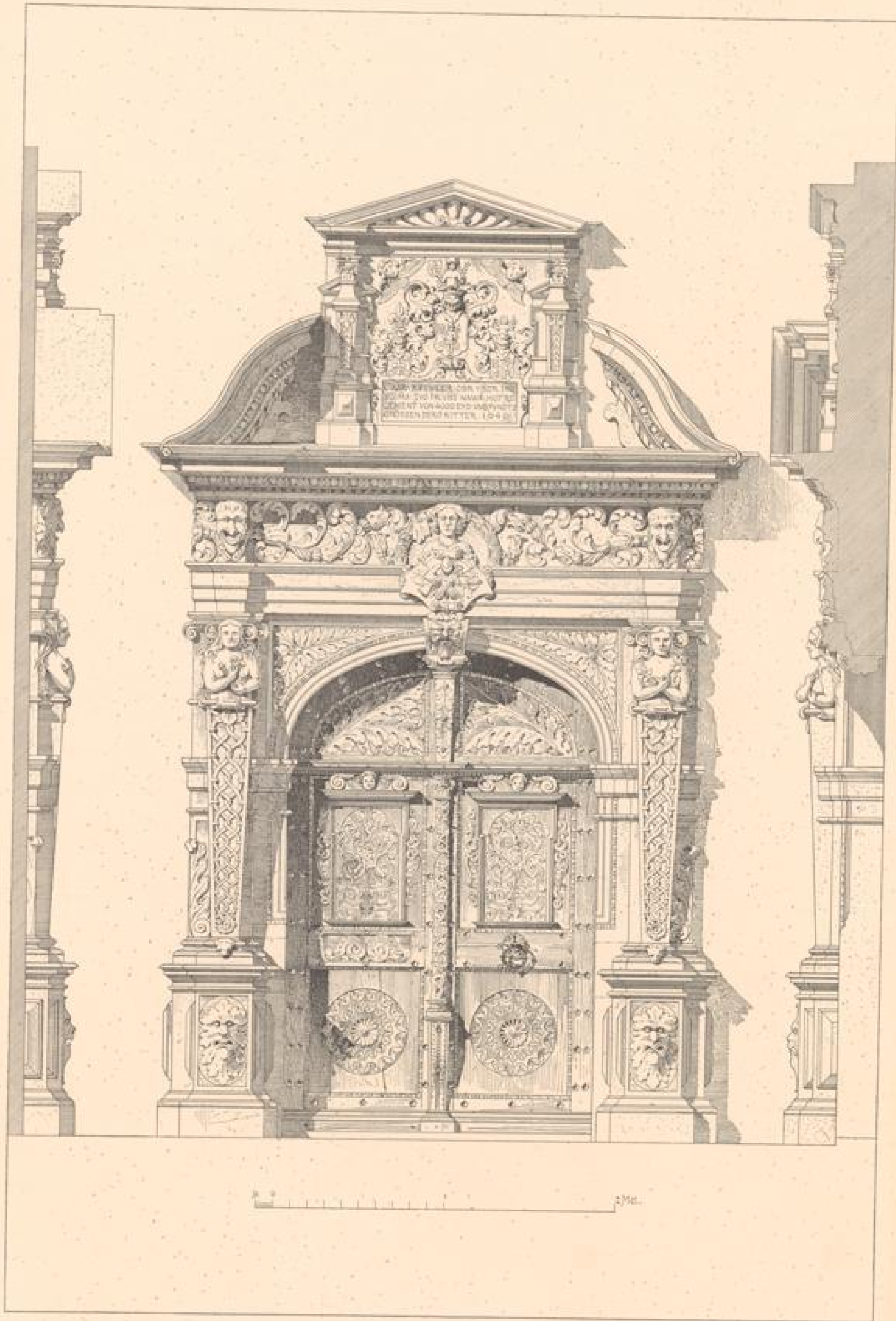
Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Milieu du XVII^e siècle.



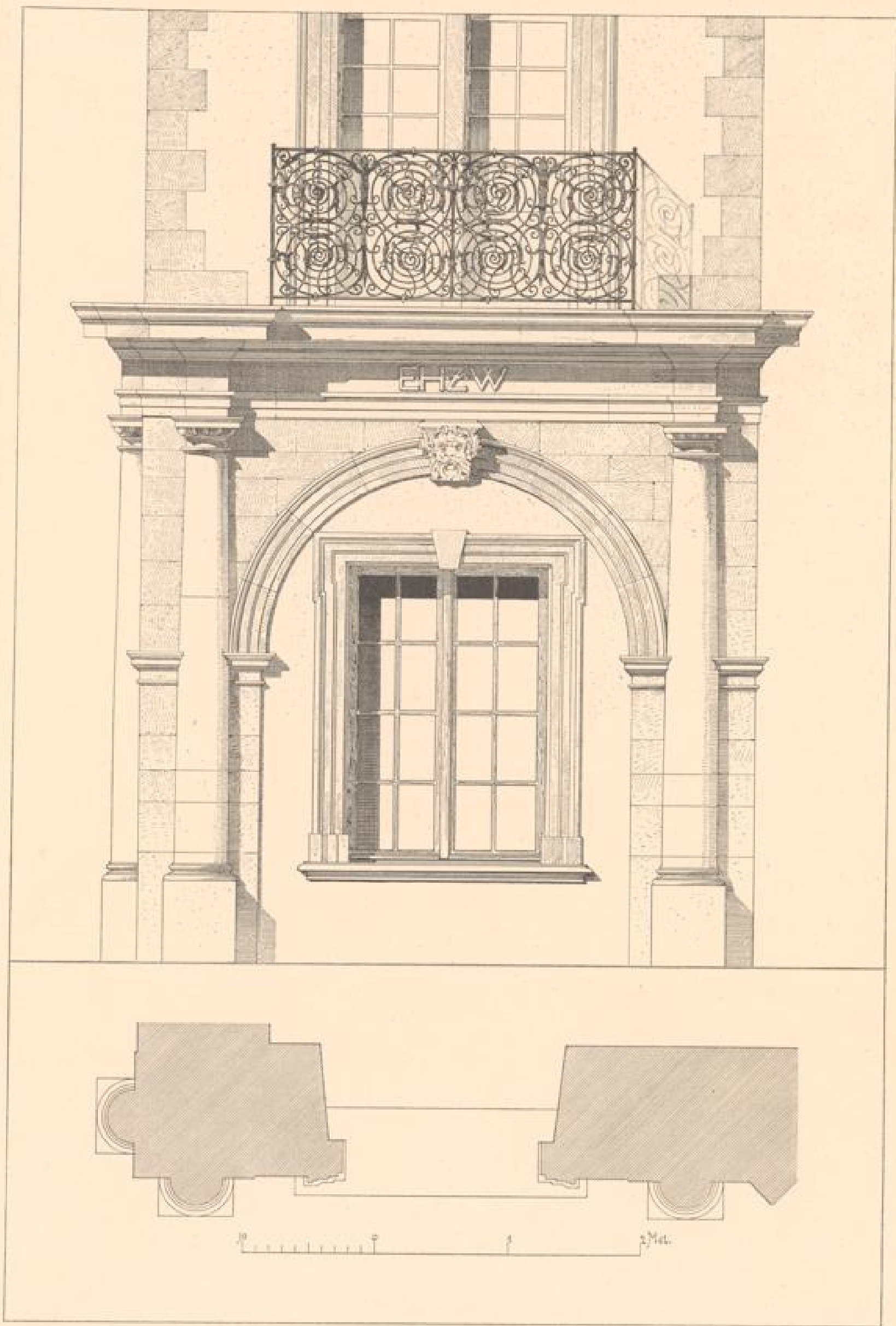
GALERIE UND TREPPE
EINES HOFES.

GALERIE ET ESCALIER
DANS UNE COUR.



PORTAL AM PALAST FREULER.

PORTAIL DU PALAIS FREULER.



FENSTER MIT BALKON VOM
ALTEN SCHLOSS.

FENÊTRE AVEC BALCON AU
VIEUX CHÂTEAU.

11



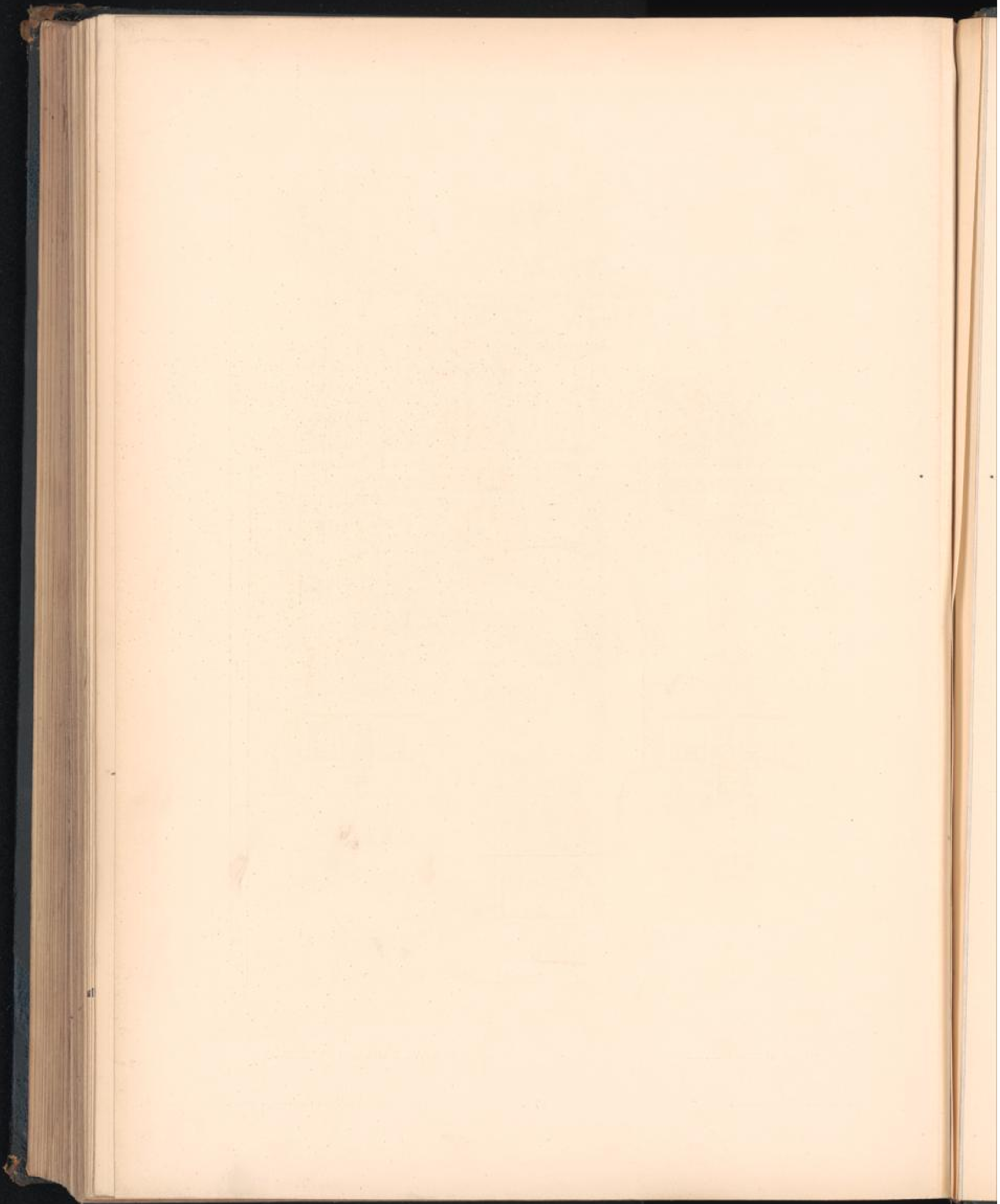
WÜRZBURG.

1649.



THOR IN DER FESTUNG.

PORTAIL DANS LA FORTERESSE.



SCHLETTSTADT.
SCHELESTADT.

1649.



MOTIV AUS EINEM HOF.

MOTIF DANS UNE COUR.

MAINZ.
MAYENCE.
1627—1678.



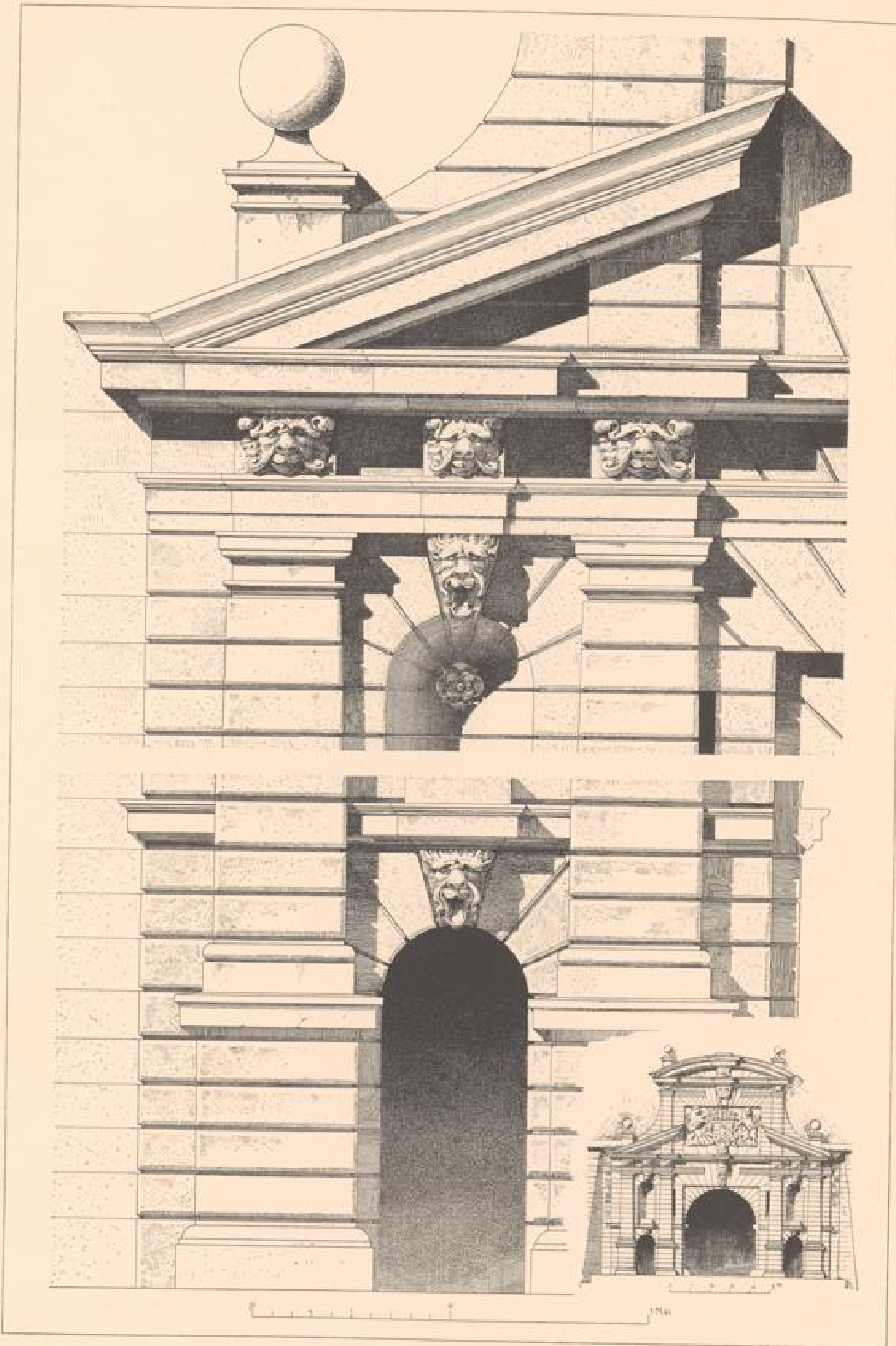
FENSTER DES 1. STOCKS DES SCHLOSSES.

FENÊTRE DU 1^{ER} ÉTAGE DU CHÂTEAU.

ERFURT.

Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Milieu du XVII^e siècle.



FESTUNGSPORTAL

PORTAIL DE LA FORTERESSE.

