Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej
M 2009

ALBERT KUHN
MEINE KUNST-GESCHICHTE

ARCHITEKTUR BAND II

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 2009 III

ZWIĄZEK CZYNNACZY
ARCHITEKTURY - WROCŁAW
Nr 139

ALLGEMEINE

KUNST-GESCHICHTE

BAUKUNST: II. HALBBAND

Dr. P. ALBERT KUHN, O. S. B.
PROFESSOR DER AESTHETIK UND KLASSISCHEN LITTERATUR.

ALLGEMEINE
KUNST-GESCHICHTE

MIT

AESTHETISCHER VORSCHULE

ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

DIE WERKE DER BILDENDEN KÜNSTE

VOM STANDPUNKTE DER

GESCHICHTE
TECHNIK
AESTHETIK

DREI BÄNDE IN SECHS HALBBÄNDEN

Mit 5572 Illustrationen, wovon 4590 im Text
und 982 auf 272 ein- und mehrfarbigen Beilagen.

EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.
DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.
1909

M. 2009. III.

DR. P. ALBERT KUHN, O. S. B.

ALLGEMEINE KUNST-GESCHICHTE. I. BAND.

GESCHICHTE DER
BAUKUNST

MIT

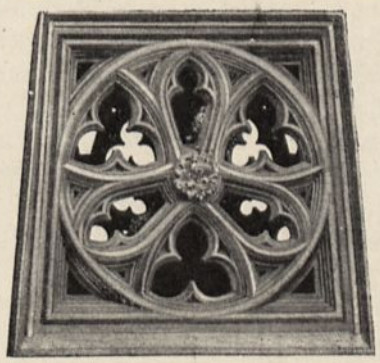
AESTHETISCHER VORSCHULE

ALS EINLEITUNG ZUR GESCHICHTE UND ZUM STUDIUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Mit 2023 Illuſtrationen, wovon 1697 im Text
und 326 auf 94 Beilagen.

II. HALBBAND

Von der Baukunſt der gotiſchen Stilperiode bis zur Baukunſt der neueſten Zeit inkl.



ZRZESZENIE STUDENTÓW POLITECHNIKI
Politechnik
BIBLIOTEKA
Uczelniany

EINSIEDELN, WALDSHUT UND CÖLN a. Rh.
DRUCK UND VERLAG DER VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.
TYPOGRAPHEN DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES
PÄPSTLICHES INSTITUT FÜR CHRISTLICHE KUNST

NEWYORK, CINCINNATI, CHICAGO. BENZIGER BROTHERS.
1909

ZWIĄZEK ARCHITEKTÓW - WROCŁAW
Nr 139

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

COPYRIGHT BY BENZIGER BROTHERS. „ALL RIGHTS RESERVED."



mw. iw - 1544

Inw. L. 15284.

XIII.
DER GOTISCHE STIL.

I. DIE ANFÄNGE DER GOTIK.

1) DIE GESCHICHTLICHE GRUNDLAGE UND HOHE BEDEUTUNG GOTISCHER KUNST.

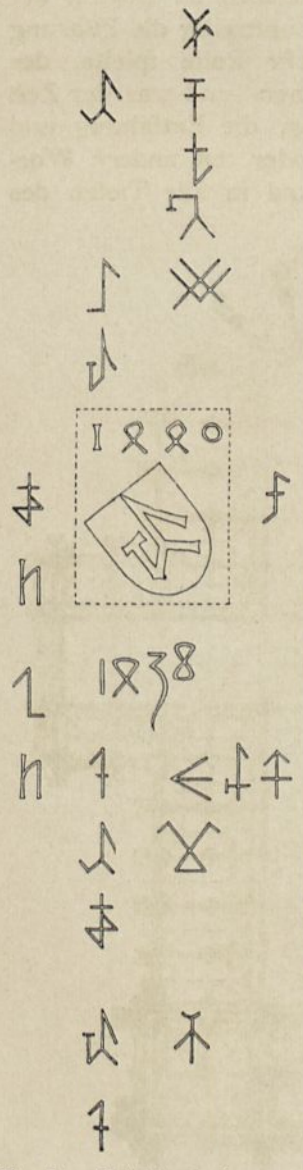


Fig. 822. Gotiſche Steinmetzzeichen von der Frauenkirche zu Eßlingen. Nach Egle.

Die gotiſche Kunſt beanſprucht in jeder Beziehung das höchſte Intereſſe: ſie iſt die ſchönſte, reichſte Blüte des mittelalterlichen Kunſtideals. Dieſes Ideal entſproßte zwei Elementen, dem Chriſtentum und der germaniſchen nationalen Eigentümlichkeit. Das Chriſtentum muß an erſter Stelle genannt werden, denn es war der treibende und befruchtende Keim, der auf das unbebaute germaniſche Erdreich fiel. Aber es muß vor allem einem Einwurfe begegnet werden, welcher, von einem engherzigen Patriotismus eingegeben, beſonders ſeit dem Jahre 1870 oft ausgeſprochen wurde. Man warnte vor der Gotik mit dem Bemerken, daß ſie keine deutſche nationale Kunſt ſei, da ſie ja im Norden Frankreichs entſtanden und von dort ſich ausgebreitet habe. Es iſt wahr, daß die Gotik ein Opus francigenum, daß ihre Heimat Isle-de-France und die Gegend um Paris iſt. Es waren dies aber gerade die Landesteile, deren Bevölkerung vom germaniſchen, fränkiſchen Elemente und germaniſchen Geiſte tief durchdrungen waren. Und wäre das auch nicht der Fall, ſo ſollte doch das Kunſtſchöne internationale Freizügigkeit beſitzen und nicht Schlagbäume und Grenzſperren fürchten müſſen. Es wäre thöricht, dem Stil einen Makel anheften zu wollen, bloß in der Vorausſetzung, daß er eine „franzöſiſche“ Erfindung und Leiſtung ſei, wenn er anders wahren künſtleriſchen Wert hat; es widerſtreitet aber die Vorausſetzung in dem ihr heute gewöhnlich unterſchobenen Sinne den Ergebniſſen der Kunſtgeſchichte. Und die Benennung germaniſcher oder deutſcher Stil, welche man für die Gotik in Vorſchlag gebracht hat, iſt hiſtoriſch berechtigt. Die andere Bezeichnung Spitzbogenſtil, um dies gleich hier anzufügen, hebt nur eines der auffallendſten Merkmale der Konſtruktion hervor. Der gebräuchlichſte Ausdruck gotiſcher Stil iſt an ſich der unzulänglichſte und unglücklichſte, ſchon einzig deswegen, weil der Stil zuerſt von den Italienern im Sinne von barbariſch ſo benannt wurde. Noch heute ſind in Italien und Frankreich

Bedeutung der Gotik.

Urſprung.

Benennungen.

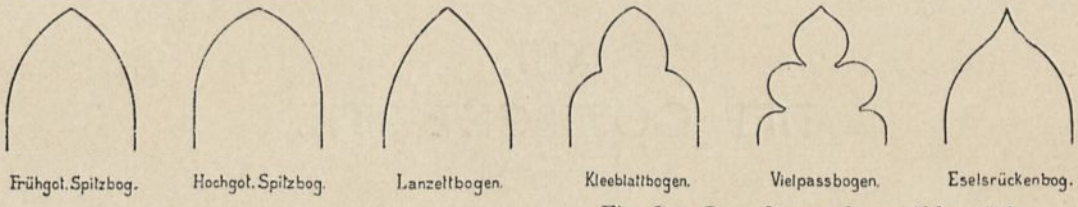


Fig. 823. Bogenformen des gotiſchen Stils.



„Gote“ und „Oſtgote“ Schimpfnamen, welche dieſelbe Bedeutung haben.

Das Volk, welches im Beginn der gotiſchen Epoche unſtreitig die Führung hatte und die erſte Rolle ſpielte, das waren die Germanen, und was der Zeit

Die Germanen.

die vorzüglichſte Charakteriſtik giebt, iſt die Entwickelung, die Entfaltung und die erhabene Schönheit einer chriſtlichen Weltordnung, oder mit andern Worten, es iſt das in alle Tiefen des germaniſchen Geiſtes und in alle Tiefen des deutſchen Gemütes aufgenommene Chriſtentum. In langen Jahrhunderten hatte die Kirche die Völker, welchen die Weltherrſchaft zufiel, erzogen, geſänftigt, gebildet, entwickelt, alle ihre geiſtigen Hilfsquellen und Fähigkeiten erſchloſſen, geweckt und in Thätigkeit geſetzt. Nun war die Zeit gekommen, wo dieſe Völker, zumal die germaniſchen Stämme, ihrer ganzen jungen, unverſehrten Kraft und Leiſtungsfähigkeit bewußt wurden. Der romaniſchen Kunſtperiode, zumal in ihren Anfängen, hängt noch ſehr viel Greiſenhaftes und Unfertiges an; Greiſenhaftes und Ausgelebtes aus überlieferten mißverſtandenen und dem Geiſte nicht mehr zuſagenden Ueberlieferungen, Unfertiges infolge unentwickelter Kraft und ungeſchulten Geſchmacks. Dem gegenüber iſt die gotiſche Epoche Jugend, eine friſch, kühn, hoch und mutig ſtrebende Jugendzeit. Der gotiſche Plaſtiker haucht ſeinen Geſtalten, ſelbſt dem Manne und Greiſe, einen jugendlichen Zug, zumal die Anmut und keuſche und unentweihte Schönheit der Jugend ein; denſelben frohen, heitern und

Romanismus und Gotik.

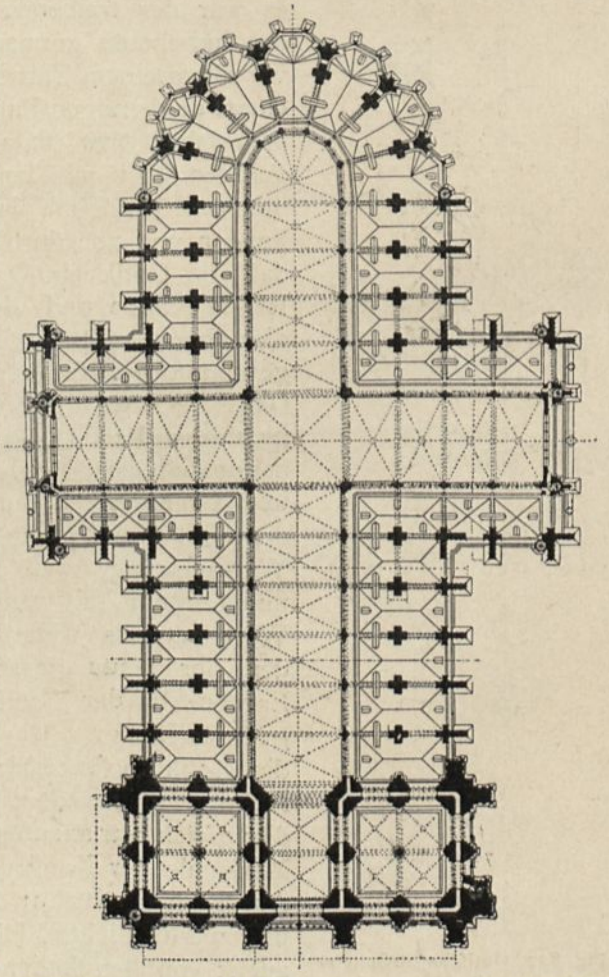


Fig. 824. Grundriß des Kölner Domes über den Triforien. Nach Schmitz-Ennen.

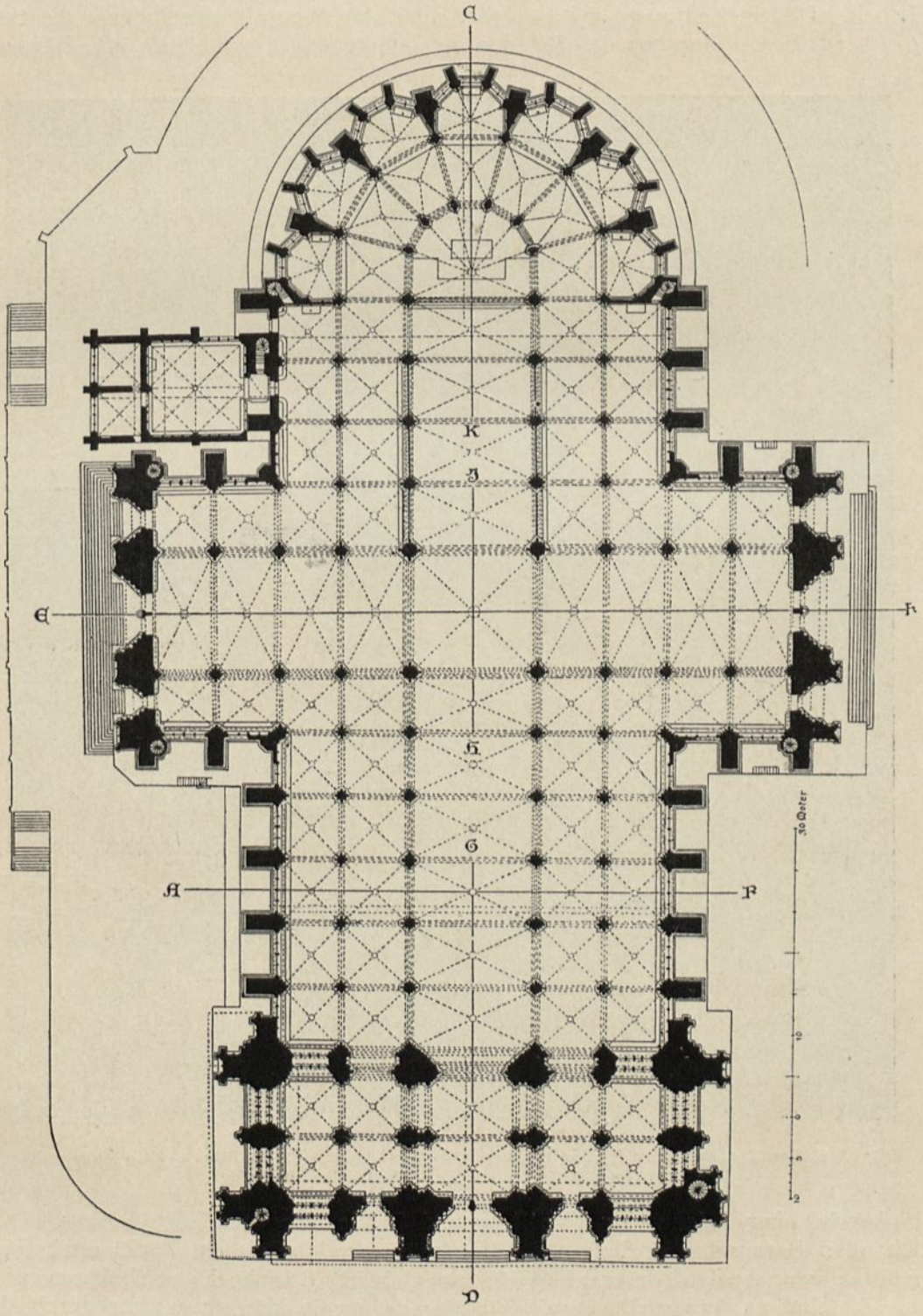


Fig. 825. Grundriß des Domes zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

Epoche jugendlichen Schwungs.

kühnen Jugendmut finden wir in dieſer Zeit auf allen Gebieten, in Kunſt und Leben. Dieſem Zeitraume gehört daher auch das Vorrecht der Jugend, die Begeiſterung an, eine aus der Religion geſchöpfte und zunächſt für die Religion

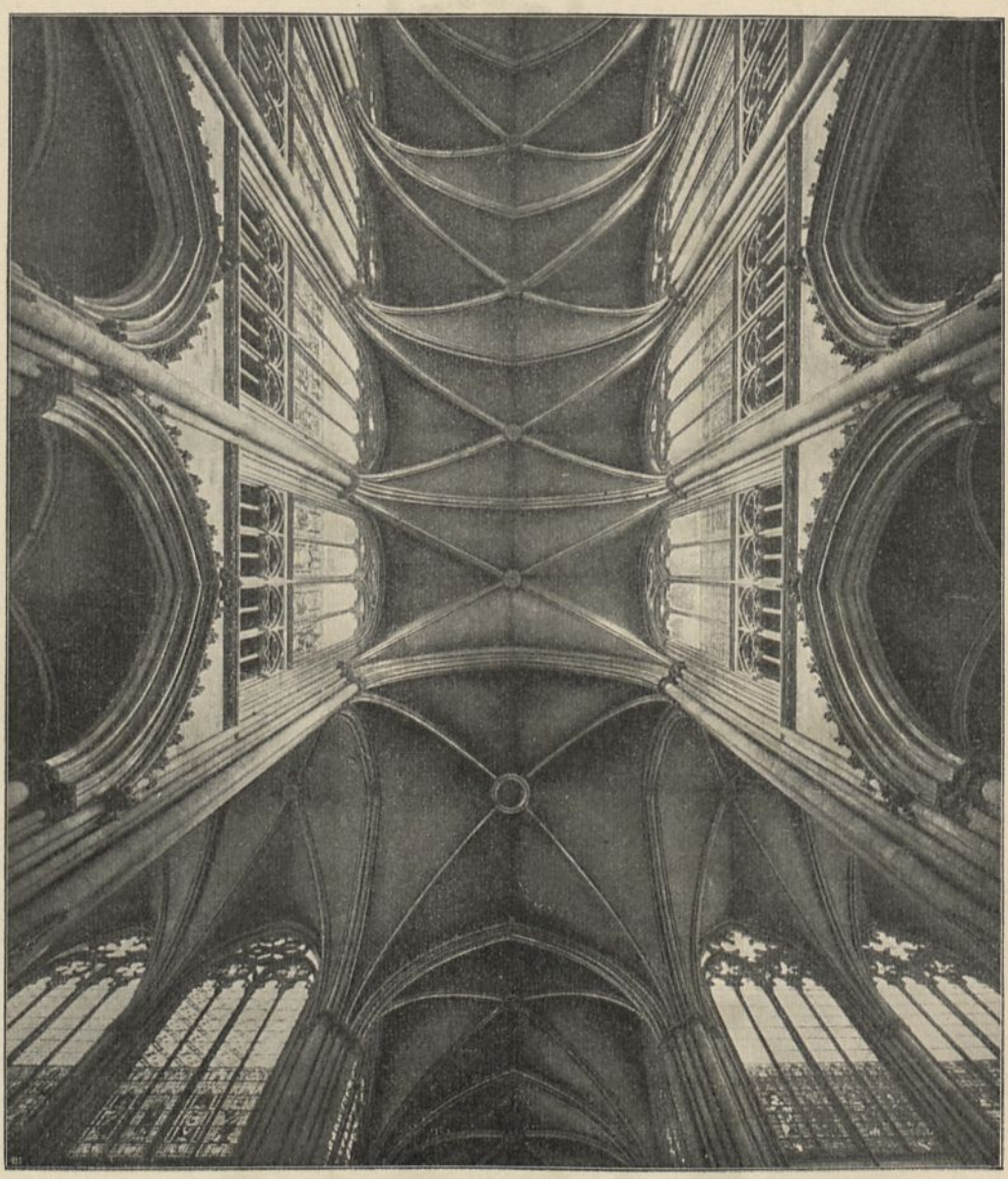


Fig. 826. Gewölbe, Fenſter und Triforien des Schiffes und Tranſeptes im Dom zu Köln, Untenanſicht. Nach einer Photographie der Meßbildanſtalt in Berlin.

glühende, aber ſodann für alles Edle und Große erregbare Begeiſterung. Den ſchönſten Beweis hierfür liefern die Kreuzzüge, welche als ein Rätſel erſcheinen müßten, wenn die Kraft heiliger Begeiſterung nicht möglichſt hoch angeſchlagen wird.

Und es ſind nicht etwa bloß einzelne große Männer, welche durch ein begeiſtertes Wort das Volk zu einem plötzlichen Aufſchwung erregen; nein, die

jugendfriſche Begeiſterung brennt in jedem Herzen, vom Kinde — man denke nur an den ſogenannten Kinderkreuzzug! — bis zum Greiſe, und ſie iſt ſo tief gewurzelt, daß ſie jahrhundertelang Blüten und Früchte zeitigt.

Ziele der Zeit.

Eine derartige jugendliche Begeiſterung mußte den Trieb in ſich fühlen, auf allen Gebieten entſprechende Werke als Zeugen ihrer Kraft zurückzulaſſen. Auf dem Felde der Politik ſetzte man ſich nichts Geringeres zum Ziele als die Gründung eines chriſtlichen Weltreiches unter der geiſtlichen Oberhoheit des Papſtes und der weltlichen Schirmvogtei des Kaiſers. Im Gebiete der Wiſſenſchaft ſtellte die Scholaſtik Lehrgebäude auf, ſo groß und verzweigt und erhaben wie die gotiſchen Dome. Mit aller Schärfe des Verſtandes und mit allem Rüſtzeug des Geiſtes wurde die chriſtliche Wahrheit in ihren Lehren und Glaubensſätzen, in ihrer alles umſpannenden ſegensreichen Wirkſamkeit und Gnadenfülle verteidigt. Aus der Eigenart der geſellſchaftlichen, politiſchen und religiöſen Zuſtände erwuchs das glanz- und farbenreiche Rittertum, und neben demſelben erhob ſich zu immer größerer Bedeutung, Macht, Reichtum und thatenluſtiger Kraftfülle das Bürgertum, zumal in den Städten. Kurz, alle Kreiſe der Geſellſchaft wurden von dem Triebe nach Fortſchritt, Entwickelung, Ausbildung ergriffen. Ging das Leben in tauſendfache Beſtrebungen und Gegenſätze auseinander, ſo wurde alles wieder durch die heilige, religiöſe Begeiſterung geeinigt. Sie rief neue kirchliche Orden und Genoſſenſchaften, zumal den Orden des poeſiereichen hl. Franziskus hervor. Von religiöſen Anſchauungen, Pflichten und Aufgaben ging auch das Ritterweſen und zwar nicht bloß das geiſtliche, ſondern auch das weltliche aus. Das Bürgertum bekundete ſein Können und Vermögen am liebſten dadurch, daß es zum Ruhme des Allerhöchſten erhabene Werke der Baukunſt unternahm. Die ſcholaſtiſche Wiſſenſchaft endlich machte

Chriſtliches Weltreich. Scholaſtik.

Rittertum.

Bürgertum.

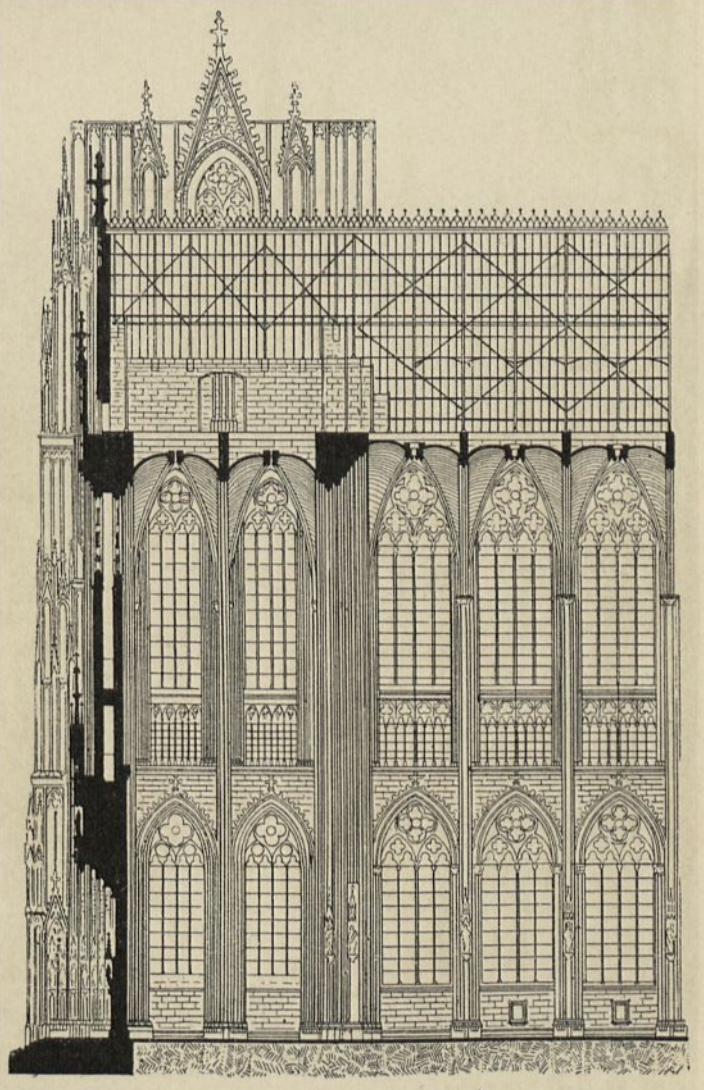


Fig. 827. Längenſchnitt durch das Schiff des Doms zu Köln, gegen den Eingang. Nach Schmitz-Ennen. Vergl Hauptplan, Schnitt D G.

vollends alle Errungenſchaft des Geiſtes der Religionswiſſenſchaft dienſtbar.

Drang zu Kunſtſchöpfungen.

Ein ſolches von ſo jugendlicher Begeiſterung getragenes Leben mußte in jeder Weiſe auch zu künſtleriſchen Schöpfungen drängen, das Leben bot ja ſelbſt die mannigfachſten Stoffe und die herrlichſten Ideen. Ja, um dies gleich auszuſprechen, ſeit den Griechen war nie mehr eine Kunſt aus ſo innerſtem, tiefſtem Borne, aus einem ſo lebhaft gefühlten Bedürfnis und Triebe hervorgegangen. Wir werden daher auch ſehen, daß keine andere Kunſt neben der der Hellenen ſo originell, ſo ganz neu und eigenartig, ſo ganz und voll das Produkt der innern Vorausſetzungen war, wie die Gotik. Keine zweite Kunſt, wir wiederholen es, kann in dieſer Beziehung der helleniſchen ſo ganz ebenbürtig gegenübertreten wie die Kunſt der Gotik. Hellenismus und Gotik, — damit ſind

Gotik und Antike.



Fig. 828. Chorhaupt mit Dachreiter Kölner Dom. Nach Photographie.

die zwei originellſten, aus verſchiedenen religiöſen Begriffen und nationalen Vorbedingungen und Anlagen hervorgegangenen Kunſtrichtungen genannt, welche wie keine andern ſelbſtändig ſich darſtellen. Wie wir dort die höchſte Blüte des antiken, klaſſiſchen Ideals haben, ſo finden wir hier die ausgereifte Frucht chriſtlicher und ariſcher Kunſtthätigkeit. Die Leiſtungen dort und die Leiſtungen hier fordern daher von ſelbſt zu einer Gegenüberſtellung und einem Vergleiche auf. Und die Gotik hat zum wenigſten den Vergleich ſicherlich nicht zu ſcheuen. Aber um gerecht zu vergleichen, muß man die zwei wichtigſten Vorbedingungen

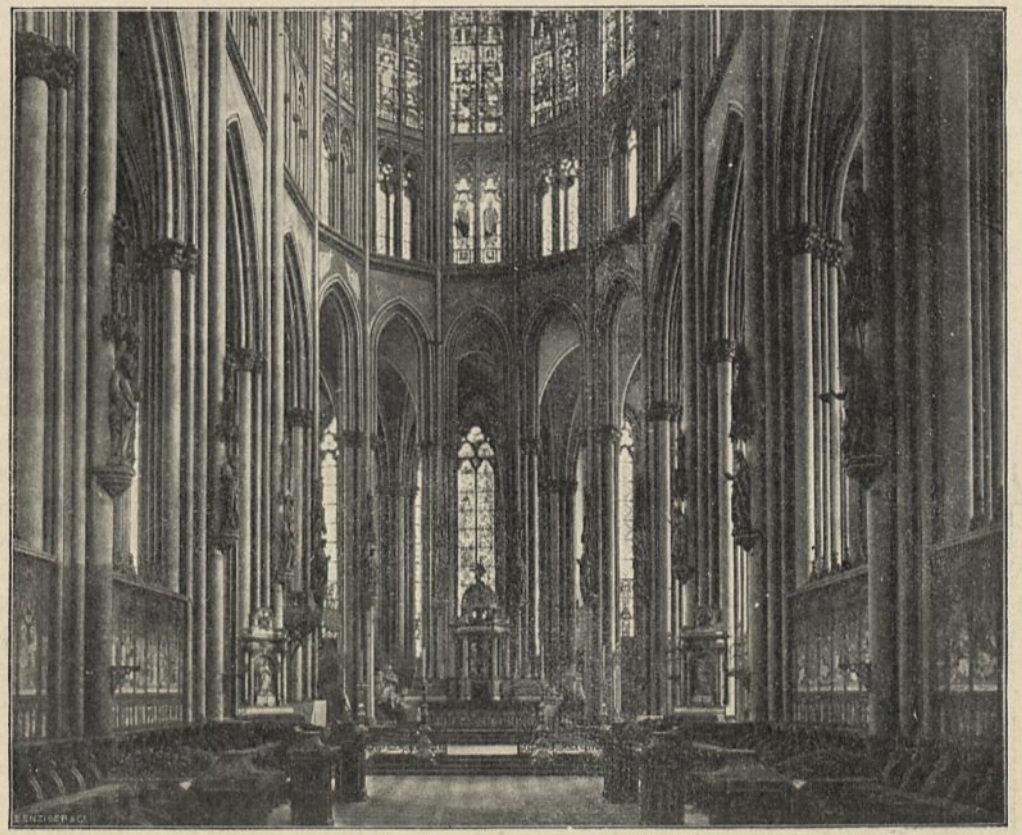


Fig. 829. Innenanſicht des Chores im Dome zu Köln. Nach Photographie.

wohl in Anſchlag bringen, die Religion und das nationale Talent. In erſter Hinſicht hatte die Gotik als Kunſt des Chriſtentums freilich einen unendlichen Vorſprung und eine unermeßliche Ueberlegenheit voraus, was hier keiner weitern Auseinanderſetzung bedarf. Zieht ſich durch die Glaubensanſichten des Griechen auch mancher edle und poetiſche Zug, über eine „ſchöne Menſchlichkeit“, das iſt, über das Irdiſche kommt er doch nicht hinaus. Dem chriſtlichen Mittelalter dagegen erſchloß das Chriſtentum die erhabenſten Geheimniſſe der Gottheit und Ewigkeit, und gab ihm Ideale von ewiger, überirdiſcher und unvergänglicher Schönheit. Das ſicherte ſeinen Schöpfungen einen Inhalt und mußte ihn zu Leiſtungen anregen, von denen der Grieche keine Ahnung haben konnte. Was dagegen die nationale Begabung betrifft, ſo iſt ohne weiteres anzuerkennen, daß in den Talenten des Griechen ein größeres Ebenmaß beſtand, was ſich durch das ſprichwörtlich gewordene griechiſche Maß, durch Klarheit und Geſchmack ſo un- Religion.

vergleichlich rein in den formalen Geſtaltungen ausſpricht. Ein derartiges Gleichgewicht in den Geiſtesgaben beſaß der Nordländer germaniſcher Abkunft nicht. Sein inneres Leben gravitierte um zwei Pole, nüchterne Verſtändigkeit und jugendliche, gefühlsinnige Schwärmerei. Ihren höchſten und großartigſten Ausdruck fand jene in der ſcharfſinnigen Dialektik der Scholaſtik, dieſe im farbenreichen, poeſievollen, aber auch phantaſtiſchen Ritterweſen mit dem hohen kühnen Sinn und dem ſchwärmeriſchen Minnedienſte. Dieſe beiden Grundzüge des mittelalterlichen nordiſchen Weſens werden wir, aber zu lebendiger Einheit verbunden, in den gotiſchen Bauformen ſich charakteriſtiſch ausſprechen ſehen. Ein guter Teil mathematiſcher Gründlichkeit und Schärfe und nüchterner Beſonnenheit werden immer zu einem guten Architekten gehören, aber ſeine Bauformen werden erſt in Fluß kommen, Schwung gewinnen und die Sprache des Ideellen reden, wenn Gefühl und Phantaſie ihnen Odem und Leben einhauchen. Wie die großen Lehrgebäude der Scholaſtiker, eines Albert des Großen, Thomas von Aquin, Duns Scotus etc. auf ſcharfer Begriffsentwickelung, feinen Unterſcheidungen, Teilungen, Diſtinktionen, Folgerungen aufgebaut wurden, ſo entſtanden auch die großen Dome durch das weitverzweigte, künſtlich angelegte Syſtem einer überaus ſcharfſinnigen, gediegenen, kühnen Konſtruktion, welche aber allerdings mehr von Phantaſie und Gefühl durchdrungen iſt, als die Schöpfungen der ſcholaſtiſchen Meiſter.

Natürliche Begabung.

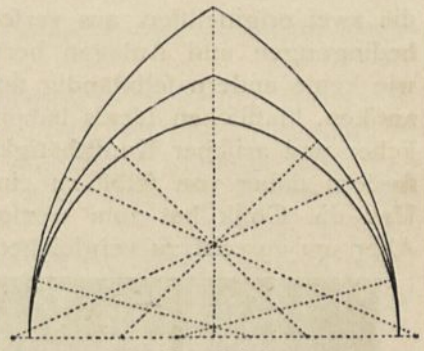


Fig. 830. Spitzbogen.

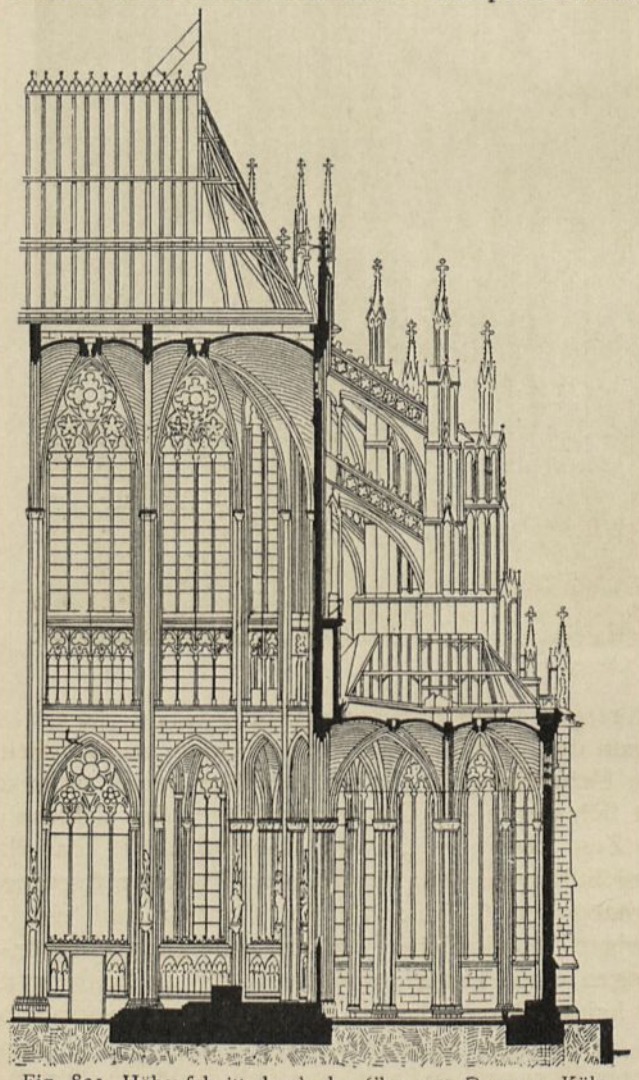


Fig. 831. Höhenſchnitt durch den Chor des Doms zu Köln. Nach Schmitz-Ennen. Vergl. Hauptplan, Schnitt CK.

Die gotiſche Kunſt gedieh, wie oben geſagt worden, unter dem Hauche und dem Sonnenſcheine hoher religiöſer Begeiſterung, und ſtund ſo vorzüglich im Dienſte und Solde der Religion und der Kirche. Doch hat ſich eine große Wandlung voll-

zogen. In der romaniſchen Periode waren die tüchtigſten Baumeiſter und Bautechniker Mitglieder und Angehörige religiöſer Orden, zumal der Benediktiner und Ciſterzienſer. Infolge der vielen baulichen Unternehmungen erſten Ranges während der langen romaniſchen Periode und bei dem allgemeinen Aufſchwunge des bürgerlichen Elementes bildeten ſich die Laien zu tüchtigen Technikern und Werkmeiſtern aus. Wenn nun auch der gotiſche Stil wie jeder andere das Ergebnis aller wirkſamen Kulturelemente war, ſo mag das Laienelement doch zur raſcheren und naiveren Ausbildung der Gotik viel beigetragen haben. Dieſe aus den Arbeiterkreiſen hervorgegangenen Meiſter beſaßen keinerlei gelehrte Bildung, waren folglich nicht abhängig von klaſſiſchen Erinnerungen oder Vorbildern, fühlten den Drang des Neuen unmittelbarer und freier, und faßten die neuen Formen in Konſtruktion und Ornamentation naiver und objektiver auf. Das Widerſpiel zeigt unſere neueſte Zeit. Ihre Unſelbſtändigkeit und Zerfahrenheit rührt zum großen Teile von unſerer gelehrten Kenntnis und von der Abhängigkeit gegenüber allen Stilen der Vorzeit ab.

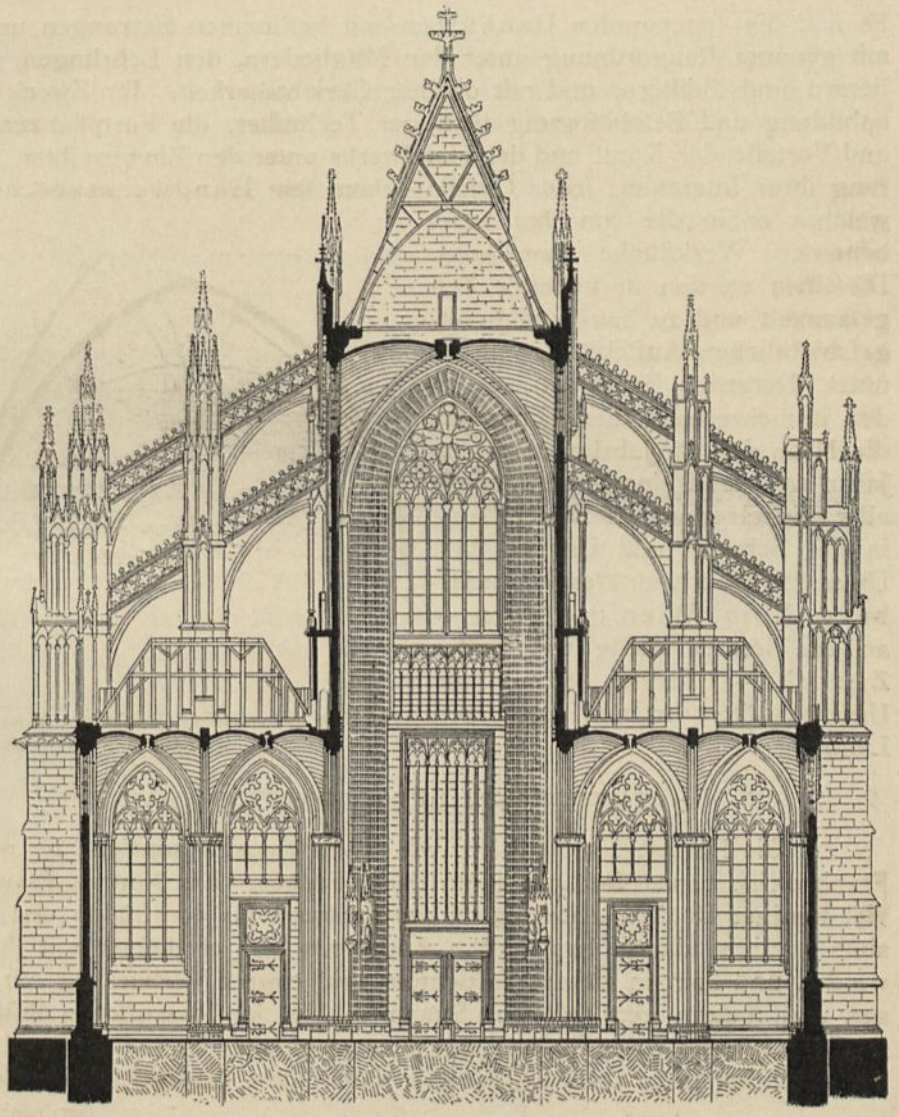


Fig. 832. Querſchnitt, Dom zu Köln. Nach Schmitz. Vergl. Hauptplan, Schnitt AB.

Laien-Baumeiſter.

Die in den klöſterlichen Bauſchulen gebildeten Werkleute, beſonders die Steinmetzen, verbanden ſich zu Vereinen, welche an religiöſe Bruderſchaften und geſchloſſene Innungen erinnern, aus denen ſpäter die Bauzünfte hervorgingen.

Bauhütten. Es ſind die ſogenannten Bauhütten mit beſtimmten Satzungen und Vorſtehern, mit genauer Rangordnung unter den Mitgliedern, den Lehrlingen, Geſellen, Parlierern und Meiſtern, und mit eigener Gerichtsbarkeit. Ihr Zweck war die Heranbildung und Beſchäftigung tüchtiger Techniker, die Fortpflanzung der Regeln und Vorteile der Kunſt und des Handwerks unter den Eingeweihten und die Wahrung ihrer Intereſſen. Jeder Geſelle bekam ſein Handwerkszeichen (Fig. 822), welches er in die von ihm bearbeiteten Werkſtücke einſchnitt. Dieſelben werden in neueſter Zeit geſammelt und zu bau- und kunſtgeſchichtlichen Aufſchlüſſen ausgenützt. Derartige Bauhütten beſtanden in mehreren Städten ſchon um die Mitte des 13. Jahrhunderts; im Jahre 1459 fand eine Verbrüderung aller Einzelvereine in Deutſchland, in der Schweiz und Ungarn ſtatt. Unter den Oberbauhütten in Straßburg, Köln, Wien und Bern — an des letzten Stelle trat ſpäter Zürich — ſtanden ſeither die Unterbauhütten in den genannten Ländern.

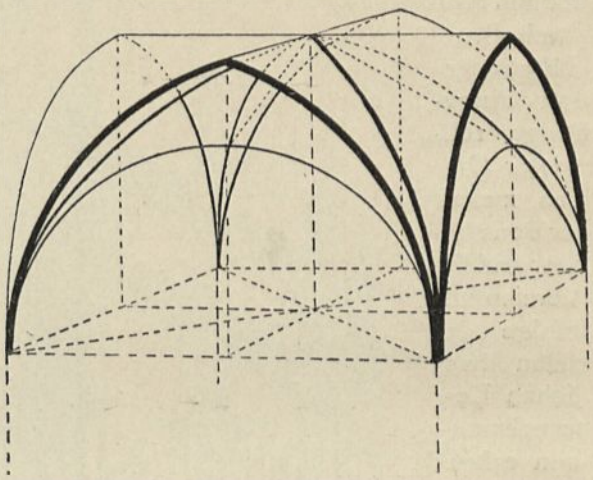


Fig. 833. Schematiſche Darſtellung eines gotiſchen Kreuzgewölbes. Nach Gonſe.

2. ENTSTEHEN DES GOTISCHEN BAUSTILS.

Heimat der Gotik. Die Heimat der Gotik iſt, wie ſchon bemerkt worden, die nördliche Mitte Frankreichs, zumal die Landſchaft Isle-de-France. Der Norden Frankreichs beſaß viel weniger Denkmale der römiſchen Baukunſt als der Süden und wurde darum auch weniger davon beeinflußt. Anderſeits war er dichter mit Franken beſetzt worden und kam in nähere Beziehung und engere Verbindung mit den Normannen und andern germaniſchen Stämmen. In der romaniſchen Stilepoche waren in dieſen Gebietsteilen keine ſehr hervorragenden Bauten entſtanden. Vermöge der centralen Lage ſtunden ſie aber doch allen Einflüſſen von der Normandie, von Burgund und den ſüdlichen Provinzen aus offen. Daß Gegenden, welche bedeutende Denkmale des romaniſchen Stils beſaßen und dieſen nach irgend einer Richtung folgerichtig und geſchloſſen ausgebildet hatten, wie mehrere Landſchaften Frankreichs, vor allem aber Deutſchland, zäher an dieſen For-

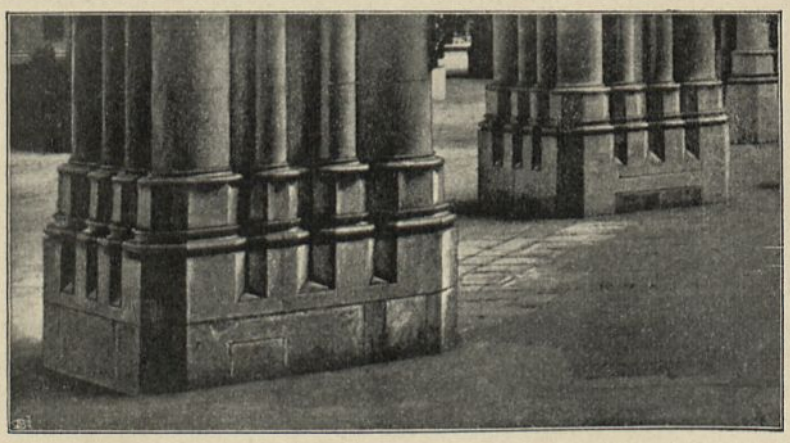


Fig. 834. Baſen der Pfeiler im Hauptſchiff des Kölner Doms. Nach Photogr.

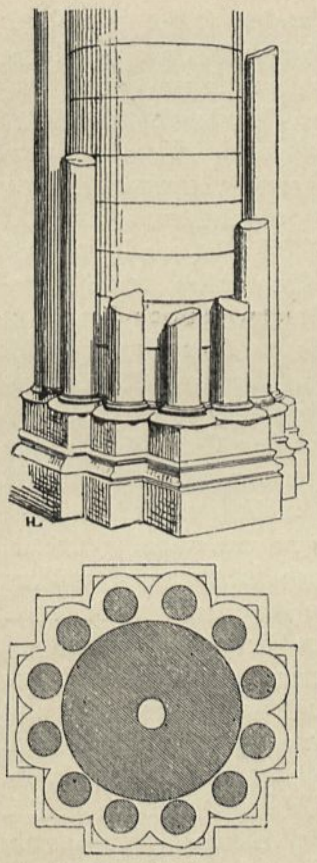
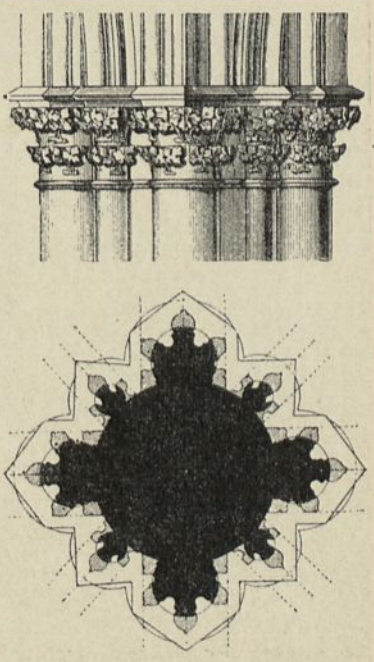


Fig. 835. Aufriß und Durchſchnitt eines Pfeilerbündels (Dienſte) aus Notre-Dame, Paris. Nach Viollet-le-Duc.

men und Errungenſchaften feſthielten, iſt natürlich. Durch eine derartige Ueberlieferung war das nördliche Frankreich nicht gehemmt und ſomit wohl geeignet, der Ausgangspunkt einer erhöhten und neuen Stilentwickelung zu ſein.

Bedeutung von Paris.

Dazu kamen andere fördernde Umſtände. Paris ward gerade damals zu einem immer bedeutendern politiſchen Mittelpunkt; die Stadt wurde ferner zur Chorführerin in der Scholaſtik und Vermittlerin höfiſchen Dichtens und ritterlichen Weſens. In der Entwikkelung des gotiſchen Stils ſteht daher nicht mehr Deutſchland an der Spitze der Bewegung, ſondern Paris und die ganze nördliche Hälfte Frankreichs übernehmen die tonangebende Rolle. Der erſte Schritt zu gotiſcher Gewölbekonſtruktion wurde, wie wir früher geſehen, in der Abteikirche zu Vézelay gethan. Der Benediktinerabt Suger von St.-Denis bei Paris machte ſich dann ſofort die neue Errungenſchaft zum vollen Eigentum und beutete die konſtruktiven Vorteile, deren ſie empfänglich war, aus. Im Jahre 1140 vollendete er den Neubau der Faſſade an ſeiner Stiftskirche. Als Vorbild diente offenbar St.-Etienne in Caen. Allein die Verhältniſſe ſind ſchlanker, die Maſſen organiſcher verteilt und gegliedert; mit dem Rundbogen am mittleren Thore und dem Fenſter darüber wechſelt der Spitzbogen an den Seitenportalen und den entſprechenden Fenſtern. Vier Jahre ſpäter ſtand auch der Chor mit der Krypta und einem Umgang mit ſieben Kapellen fertig da. Die Krypta ſpricht noch ganz die Sprache des Romaniſchen mit allerlei Anklängen an antike Muſter und Erinnerungen, was auch im obern Chore teilweiſe der Fall iſt, dagegen ſind alle Wölbungen im Kreuz und im Spitzbogen mit ſtarken Rippen-Gurten und leichten Kappen ausgeführt, alſo ganz in der fortgeſchrittenen Konſtruktion der Gotik. Beim Neubau des Langhauſes ſchloß ſich Abt Suger mehr an das ſchon Beſtehende an. Uebrigens wurde dieſer Bauteil nach kaum neunzig Jahren vollſtändig erneuert, während die Faſſade und der Chor trotz der Verwüſtung des Heiligtums in der franzöſiſchen Revolution und der ſeither durchgeführten Reſtauration die Grundzüge der urſprünglichen Anlage Sugers bewahrt haben. So hatte ſich an der Stiftskirche zu St.-Denis der Uebergang vom Romaniſchen zur Gotik im Laufe weniger Jahre vollzogen. Andere



Abt Suger.

St.-Denis.

Fig. 836. Pfeilerdienſte und Kapitelle aus dem Hauptſchiff des Doms zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

Sammlung der Elemente.



Fig. 837. Geſamtanſicht eines Pfeilers aus dem Hauptſchiff des Kölner Doms. Nach Photographie.

Kirchen entſtanden ſofort in raſcher Folge, welche auf dem eingeſchlagenen Wege weiter gingen.

Das hohe Verdienſt des Abtes Suger beſteht darin, die zerſtreuten Elemente geſammelt, verbunden und folgerichtig angewendet zu haben. Der Spitzbogen (Fig. 823 und 830) war vereinzelt in Frankreich immer angewendet worden, wie noch jüngſt in der Kathedrale zu Autun und in der Abteikirche zu Vézelay. Dieſer Bau lehrte auch das Einſpannen kräftiger Steinrippen in den Gewölben, wenn auch die Folgerung der leichten Füllungen noch nicht gezogen worden war. Umgänge mit radial geſtellten Kapellen waren in Burgund und in der Auvergne längſt nichts Seltenes. Die im Süden beliebte Anwendung von Halbtonnen bot die Grundform für die Strebebogen zur Sicherung des überhöhten Mittelſchiffes. Eine kühne Höhenentwickelung lehrten die normanniſchen Denkmale u. ſ. f. So waren die Elemente zu einem neuen Bauſtil vorhanden, aber vereinzelt und zerſtreut: ihre organiſche Verbindung und Einigung war die Aufgabe der Frühgotik. Doch bevor wir die geſchichtliche Entwickelung weiter verfolgen, müſſen wir die gotiſche Konſtruktionsweiſe näher betrachten.

II. DAS KONSTRUKTIVE SYSTEM.

Die gotiſche Konſtruktion iſt in ſich ſo einheitlich, geſchloſſen und anderſeits ſo künſtlich und verzweigt, daß man am beſten und leichteſten eine klare Vorſtellung und Einſicht gewinnt, wenn dieſelbe an einem vollendeten gotiſchen Denkmale konkret nachgewieſen wird. Die Unterſchiede und Abweichungen in der örtlichen und zeitlichen Entwickelung und

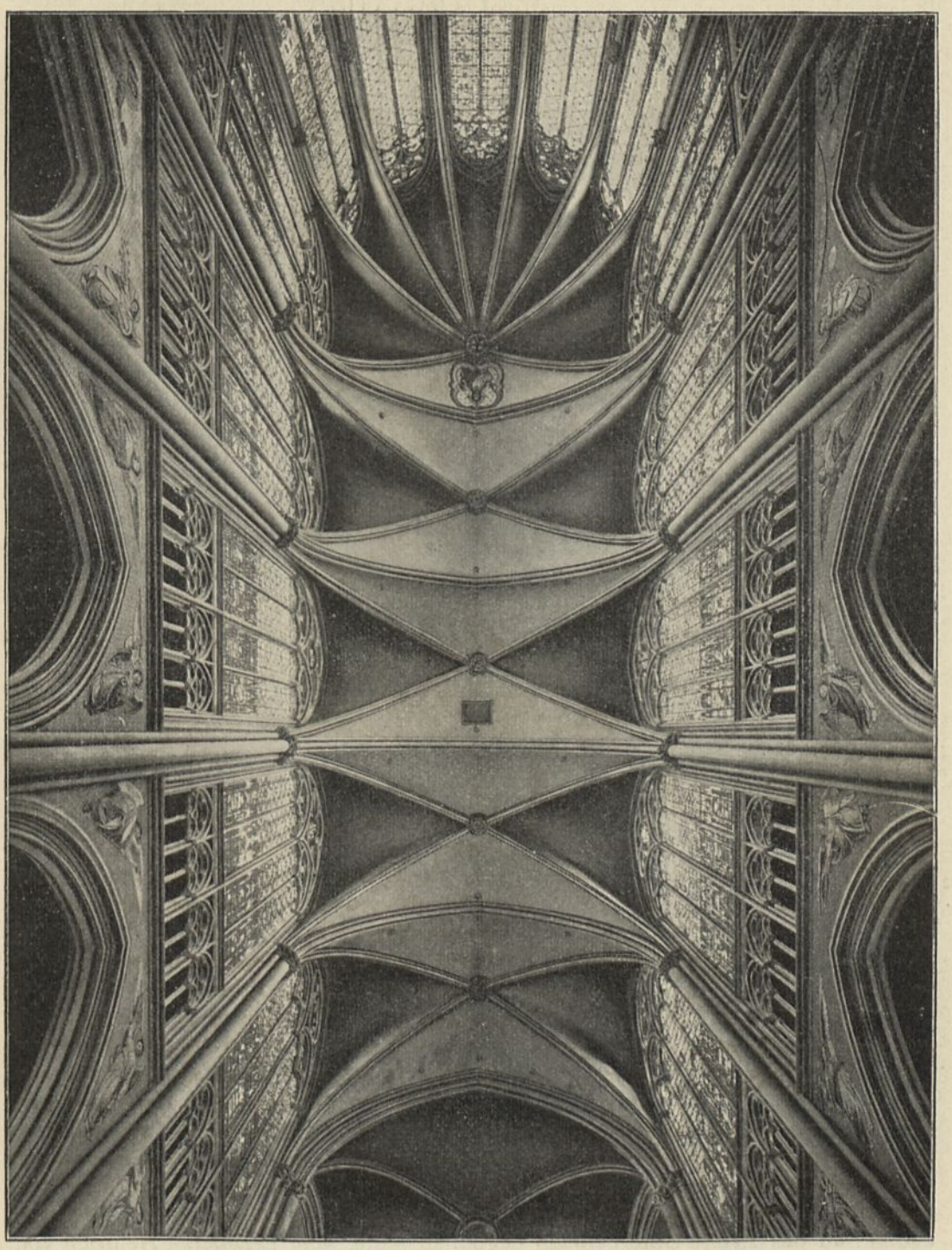


Fig. 838. Gewölbekonſtruktion im Chore des Doms zu Köln. Nach einer Phothographie der kgl. preuß. Meßbildanſtalt.

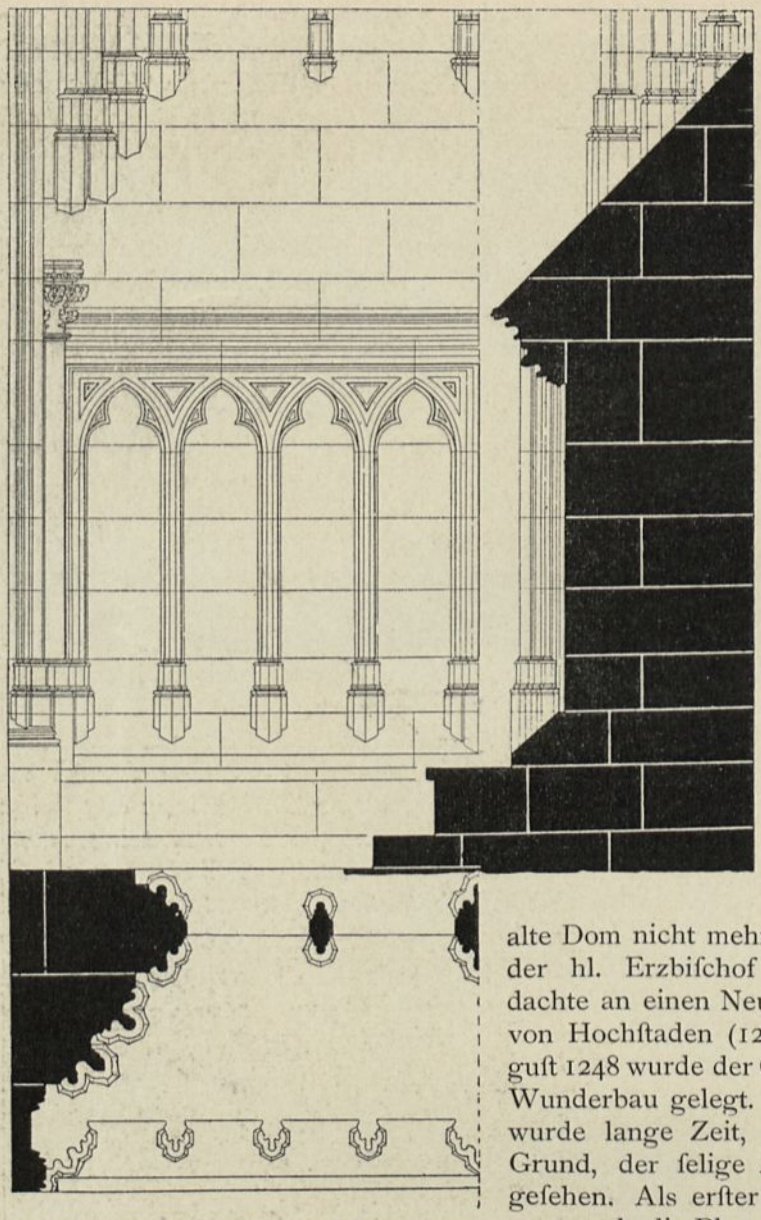


Fig. 839. Grundriß, Schnitt und Aufriß einer Fenſterbaſis. Dom zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

an einzelnen Bauten laſſen ſich dann ſehr leicht einflechten oder bei der geſchichtlichen Ueberſicht nachholen. Ein derartiges Denkmal, welches die gotiſche Stilhöhe kennzeichnet und die vollendetſten Formen der Konſtruktion und Ornamentation darſtellt, iſt der Dom der heiligen drei Könige in Köln.

Dom zu Köln.

Unter dem Kaiſer Friedrich Rotbart wurden (1163) die Reliquien der hl. drei Könige von Mailand nach Köln in den alten, unter Karl dem Großen begründeten Dom übertragen, welcher ſofort das Ziel zahlloſer Wallfahrer wurde. Der erhöhten Würde und Bedeutung der Stätte ſchien der glaubensvollen Zeit der alte Dom nicht mehr zu entſprechen. Schon der hl. Erzbiſchof Engelbert I. († 1225) dachte an einen Neubau. Erſt unter Konrad von Hochſtaden (1237 bis 1261) am 15. Auguſt 1248 wurde der Grundſtein zum heutigen Wunderbau gelegt. Als Urheber des Planes wurde lange Zeit, doch ohne genügenden Grund, der ſelige Albertus der Große angeſehen. Als erſter Leiter des Baues, dem man auch die Planzeichnung zuzuſchreiben geneigt iſt, erſcheint Gerhard de Rile (aus dem Dörfchen Riel bei Köln). Der Plan lehnt ſich übrigens in den Hauptlinien an den Grundriß der Kathedrale von Amiens, die eben im Bau begriffen war, an; Einzelheiten erinnern an das Studium anderer nordfranzöſiſchen Bauten, ſo ſind die Fenſter der Chorkapellen denen der Ste.-Chapelle in Paris nachgebildet. — Am 27. September 1322 wurde der Chor, mit deſſen Bau das rieſige Unternehmen begonnen hatte, vom Erzbiſchof Heinrich von Virneburg geweiht. Darauf wurden das Kreuzſchiff, das Langhaus und beſonders der Südturm in Angriff genommen; im Jahre 1437 war derſelbe bis zum dritten Geſchoſſe vorgerückt; höher ſtieg er nicht bis zum Jahre 1868. Für den nördlichen

Gründung desſelben.

Baumeiſter.



Fig. 840. Blick in den Chor und das Tranſept im Kölner Dom. Nach Photographie.

Turm, das Kreuzſchiff und für das Langhaus geſchah ſehr wenig, nur die nördlichen Seitenſchiffe wurden eingewölbt und erhielten zu Anfang des 16. Jahrhunderts die heute noch vorhandenen ſchönen Glasfenſter, dann wurde der Bau nur noch mit ſchwachem Eifer betrieben, bis um 1560 ein vollſtändiger Stillſtand der Arbeiten eintrat. Schon frühe ward der vollendete Chor im Mittelſchiff durch eine 2,20 m dicke Mauer und im Umgange auf ähnliche Weiſe gegen den Weſten zu abgeſchloſſen. — Napoleon I. bewunderte die maleriſche Ruine; ſie wurde von in- und ausländiſchen Revolutionshelden geplündert und diente als Heumagazin.

Gedanken an die Fortſetzung des Baues.

Nach dem wiedererlangten deutſchen Selbſtbewußtſein in den Freiheitskriegen erfüllte erſt einzelne edle Männer, wie J. von Görres, die Brüder Sulpiz und Melchior Boiſſerée etc., dann allmählich einen großen Teil der Nation, Fürſten und Volk, der Wunſch, das herrliche Denkmal, deſſen Ausbau die Zwietracht

verhindert, vor gänzlichem Verfall zu retten, ja der Vollendung zuzuführen. Durch ſein Prachtwerk über den Dom und das Wiederauffinden der Originalpläne gewann namentlich Sulpiz Boiſſerée in den weiteſten und höchſten Kreiſen Freunde für das Werk. Die Reparaturbauten wurden beſonders ſeit 1824 unter Friedrich Adolf Ahlert, dann nach ſeinem Tode (1833) unter Zwirners einſichtsvoller Leitung ausgeführt. Seit dem Jahre 1840 nahm der kühne Gedanke, den Dom auszubauen, immer feſtere Geſtalt an, und unter dem Protektorate des edeln und kunſtſinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde der Dombauverein gegründet. Mit dem Preußenkönig ſchritten andere Fürſten, zumal Ludwig von Bayern, an der Spitze des Unternehmens. — Am 4. September 1842 wurde der neu hergeſtellte Dom feſtlich eingeweiht, und Friedrich Wilhelm legte unter unermeßlichem Jubel den Grundſtein zum Weiterbau, welcher mit den freigebig gewährten königlichen Mitteln und unter der opferwilligen Teilnahme der ganzen Nation glücklich und raſch gedieh. Im Jahre 1848 fielen die ſeitlichen Abſchlußmauern des Chores, nachdem die Seitenſchiffe eingewölbt und verglaſt worden. Im Jahre 1863 wurde auch die mittlere Abſchlußmauer entfernt und der Chor mit dem herrlich vollendeten Quer- und Langhaus in Verbindung geſetzt. In die Leitung trat nach Zwirners Tod Richard Voigtel ſeit 1861 ein. Noch fehlte der Ausbau der Türme, noch erhob ſich auf dem Torſo des ſüdlichen Turmes das unſelige Wahrzeichen Kölns ſeit dem 15. Jahrhundert, der Domkran; er verſchwand 13. März 1868. Eine Dampfmaſchine kam an ſeine Stelle, welche die Hinaufſchaffung der Bauſteine beſorgte. Am 15. Oktober 1880 wurde die Vollendung nicht nur des herrlichſten gotiſchen Domes, ſondern des ſchönſten mittelalterlichen Bauwerks und eines der ſchönſten Gotteshäuſer der Welt gefeiert. — Die äußere Länge des Domes mißt 135,6 m, die Breite 61 m, die innere Länge im Lichten 119 m, die Breite 45,26 m; die äußere Länge des Querſchiffes 86,25 m, die innere 75 m; der ganze Flächenraum in lichter Ausdehnung mit Einrechnung der freiſtehenden Pfeiler mißt 6166 Quadratmeter.[1]) Der Firſt des Domdaches erhebt ſich zu einer Höhe von 61,5 m über dem Boden; der ganz aus Eiſen konſtruierte Dachreiter über der Vierung hat eine Höhe von 109,8 m, jeder der beiden Haupttürme eine ſolche von 156 m; hiervon kommen $^3/_5$ auf die vier untern Geſchoſſe, $^2/_5$ auf die durchbrochenen Helmſpitzen.[2])

Reſtauration des Alten

Wiederaufnahme des Baues.

Vollendung.

Maßzahlen.

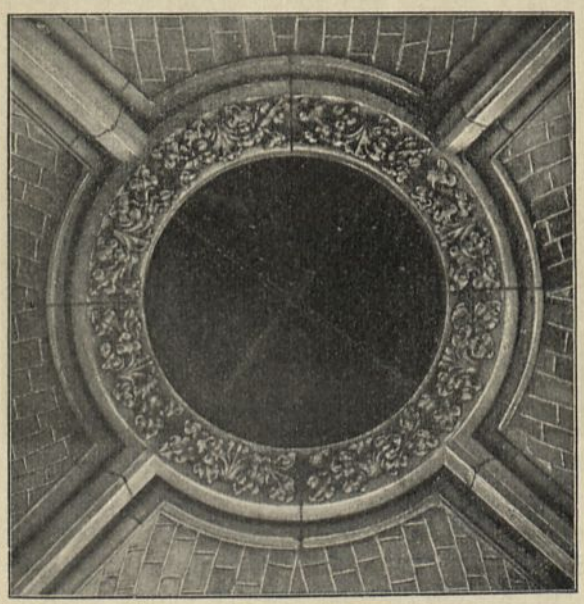


Fig 841. Schlußſtein mit Rippenanfängen vom Chorgewölbe im Dome zu Köln. Nach Originalphotogr.

[1]) An Flächeninhalt hat St. Peter in Rom 15,166, der Dom in Mailand 8406, St. Paul in London 7776, die Hagia Sophia in Konſtantinopel 6893, der Dom in Antwerpen 4960, in Speier 4470, in Straßburg 4087, in Mainz 3675, der Dom in Wien 3175, das Münſter in Freiburg 2950 qm.

[2]) Der Dachreiter des Doms in Rouen hat 151,12 m Höhe, der Turm des Ulmer Münſters ungefähr gleichviel nach Böblingers Entwurf, der Turm der Nikolaikirche in Hamburg 144,20, vom Münſter in Straßburg 142,10, von St. Peter in Rom 138, die Pyramide des

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



INNERES DES DOMES ZU KÖLN.

Nach Photographie.



DAS HAUPTSCHIFF DES KÖLNER DOMES VOM CHORE AUS GESEHEN.

Nach Photographie.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Was das Baumaterial betrifft, ſo wurden im Mittelalter ausſchließlich Steine aus den Brüchen am Drachenfels im Siebengebirge verwendet, Trachytblöcke, welche eine geringe Wetterbeſtändigkeit beſitzen, weshalb die älteren Teile, zumal am Südturme, zu Anfang dieſes Jahrhunderts arg verwittert waren und eine koſtſpielige und mühſame Erneuerung erforderten. In der Neuzeit wurde an der Außenſeite des Domes vorzüglich für die den Einflüſſen der Witterung am meiſten ausgeſetzten Teile faſt ausſchließlich der ſehr widerſtandsfähige Oberkirchener Sandſtein verbaut. Die Gewölbe ſind aus leichtem poröſem Tuffſtein konſtruiert, der Dachſtuhl des Langhauſes aus Eiſen. Material.

Nach dieſem kurzen geſchichtlichen Ueberblick betrachten wir die konſtruktiven Formen und Gedanken in den Planlinien und im innern und äußern Aufriß. Grundplan.

Wie ein Blick auf den Grundriß, Längen- und Querſchnitt (Fig. 824, 825, 827, 831 und 832) zeigt, ſetzt ſich der Bau aus mehreren, feſt verbundenen Teilen zuſammen. Dem dreifachen Eingange zunächſt liegt eine große Vorhalle, die zum Innenraum gezogen iſt; über den zwei, von je vier Kreuzgewölben überſpannten Quadraten zu beiden Seiten mit den rieſigen Eckpfeilern, erheben ſich die beiden Haupttürme. An die Turmhallen ſchließt ſich das aus fünf Gewölbejochen beſtehende, fünfſchiffige Langhaus an. Darauf ſchneidet das dreiſchiffige Querhaus (Fig. 853) ein. Jenſeits desſelben ſetzt ſich das Langhaus noch fünfſchiffig in drei Travéen fort; dann ziehen ſich die inneren Seitenſchiffe als Umgang um den Chor (Fig. 828 und 829) herum, während die äußern Nebenſchiffe ſich in einen Kranz von ſieben polygonalen, von einander getrennten Kapellen auflöſen. Der Chor ſelbſt iſt aus fünf Seiten eines Zwölfecks, jede einzelne Kapelle aus drei Seiten des Achtecks gebildet. Anderwärts legte man andere Formen zu Grunde, doch immer bis auf ſeltene Ausnahmen, ein regelmäßiges Polygon. Hauptteile. Querhaus.

Was im Grundriß zunächſt auffällt, iſt, daß das ſtarkvortretende Kreuzſchiff verhältnismäßig

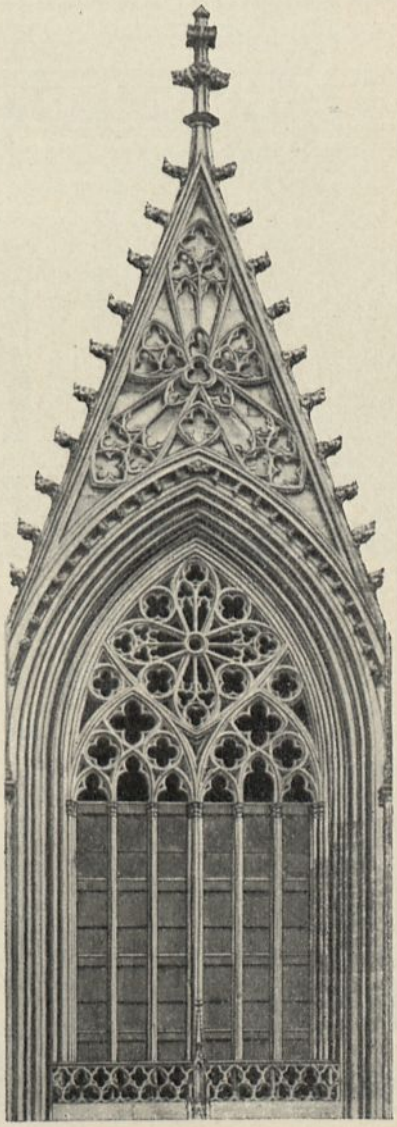


Fig. 842. Mittelfenſter der Faſſade. Dom zu Köln. Nach Photogr.

Cheops 137, St. Stephan in Wien 136,70, der Dom zu Amiens 134, die Pyramide des Chefren 133, St. Martin in Landshut 132,50, das Münſter zu Freiburg 125, die Kathedrale in Antwerpen 123, der Dom in Florenz 119, St. Paul in London 111,30, der Dom in Mailand 109, das Rathaus in Brüſſel 108, der Aſinelli-Turm in Bologna 107, der Invalidendom in Paris 105, der Dom in Magdeburg 103,90, der Dom zu Augsburg 102, der Schloßturm in Dresden 101, die Frauenkirche in München 99, die Petrikirche in Berlin 81,80, Notre-Dame in Paris 71, die Sophienkirche in Konſtantinopel 58, der ſchiefe Turm in Piſa 57, das Pantheon in Rom 43, der Obelisk auf dem Konkordienplatz in Paris 27 m Höhe.

weit gegen den Eingang gerückt, beziehungsweiſe der Chor vergrößert iſt, da deſſen Schranken bis zum Mittelbau des Kreuzſchiffes zurückgeſetzt ſind. Eine Krypta oder Unterkirche kommt nicht vor, daher iſt der Chor nicht erhöht; wo dies geſchah, begnügte man ſich mit zwei bis drei Stufen. Nichts ſollte das Auge hemmen, frei den Blick durch die weiten und hohen Hallen ſchweifen zu laſſen.

Wölbungsformen.

Für die Planlinien, wie für den innern und äußern Aufbau ſind die Wölbungsformen (Fig. 838) von durchſchlagender Bedeutung. Das quadratiſche Kreuzgewölbe der Vierung dient nicht mehr wie im Romaniſchen als Modulus oder Grundmaß. Das Mittelſchiff hat ebenſo viele Kreuzgewölbe (Fig. 826 und 833) wie die Abſeiten, in den letzten ſind dieſelben annähernd quadratiſch, im erſten haben ſie die Form langgezogener ſchmaler Rechtecke. Dieſe in romaniſcher Weiſe aus dem Halbkreiſe zu überwölben, wäre unmöglich, außer man wollte die Bogen über den ſchmälern Seiten überhöhen oder die über den Langſeiten knicken u. dgl. Die Gotik begegnet keinerlei Schwierigkeiten, da ſie überall und folgerichtig den Spitzbogen (Fig. 830) anwendet. Während nämlich über zwei Stützen nur ein Halbkreis geführt werden kann, laſſen ſich beliebig viele, höhere oder niedere Spitzbogen ſchlagen, je nachdem der Zirkel in den Stützen ſelbſt, innerhalb oder außerhalb derſelben angeſetzt wird. In Köln ſind die Spitzbogen mit dem Abſtand der Stützen als Radius gezeichnet oder, was dasſelbe iſt, über einem gleichſeitigen Dreieck. Liegen die Mittelpunkte der beiden Bogenſegmente innerhalb der Schenkel, ſo ent-

Spitzbogen.

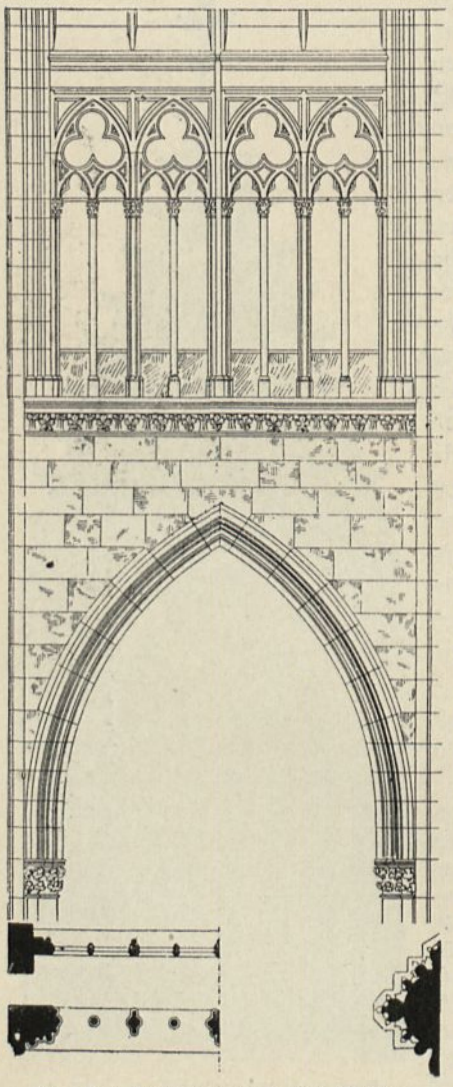


Fig. 843. Triforien im hohen Chore. Nach Schmitz-Ennen.

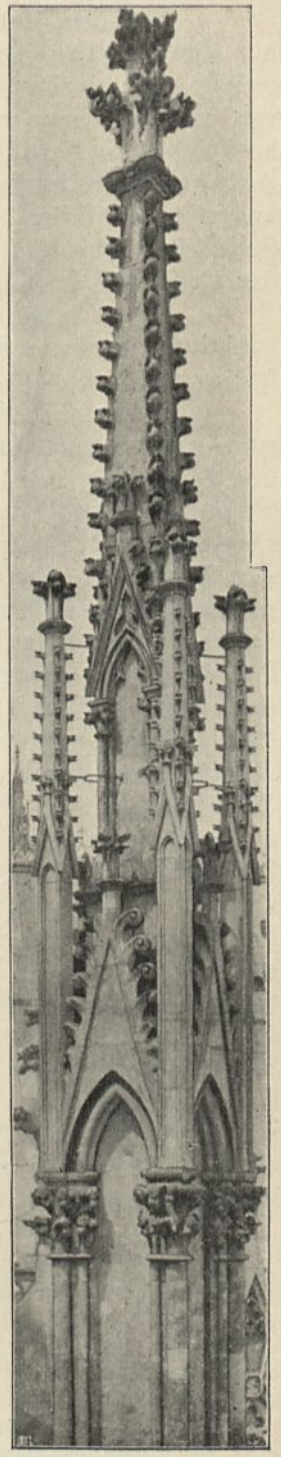


Fig. 844. Fiale, Dom zu Köln. Nach Photogr.

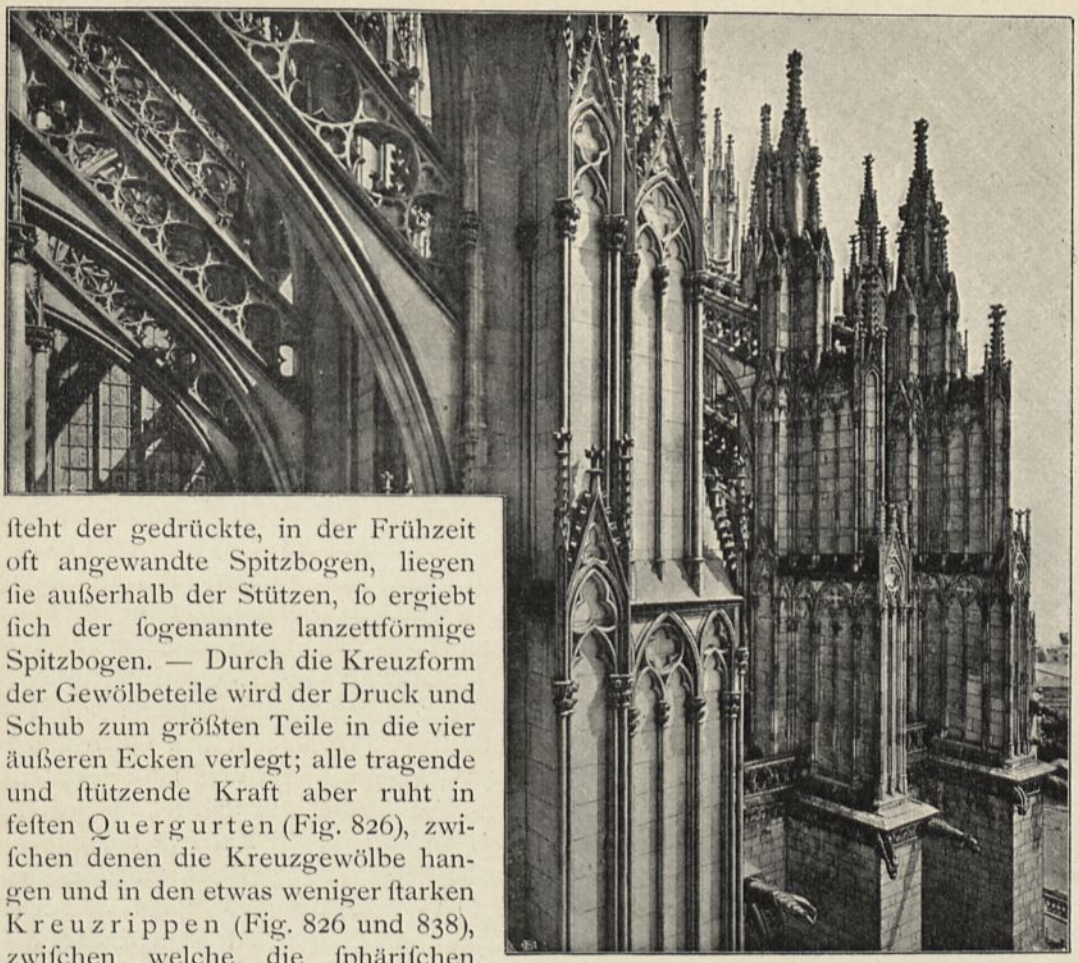


Fig. 845. Strebepfeiler vom Chore des Domes in Köln. Nach Photogr. der Meßbildanſtalt in Berlin.

ſteht der gedrückte, in der Frühzeit oft angewandte Spitzbogen, liegen ſie außerhalb der Stützen, ſo ergiebt ſich der ſogenannte lanzettförmige Spitzbogen. — Durch die Kreuzform der Gewölbeteile wird der Druck und Schub zum größten Teile in die vier äußeren Ecken verlegt; alle tragende und ſtützende Kraft aber ruht in feſten Quergurten (Fig. 826), zwiſchen denen die Kreuzgewölbe hangen und in den etwas weniger ſtarken Kreuzrippen (Fig. 826 und 838), zwiſchen welche die ſphäriſchen Dreieckkappen lediglich als leichte Füllungen eingeſetzt werden. Dieſe konſtruktiven Gewölbeglieder fordern aber ihrerſeits auch feſte Widerlager und Stützen, auf denen ſie ruhen; dies führt uns zu den Pfeilern.

Quergurte.

Kreuzrippen.

Die Säule in ihrer eigentlichen, urſprünglichen Form iſt verſchwunden, an ihre Stelle tritt der Bündelpfeiler (Fig. 836 und 837) mit ſeinen mannigfachen Formen und Bildungen. In den älteſten Teilen des Domes, im Chore, erinnert der Pfeiler noch am meiſten an die Säule, wie z. B. in Notre-Dame in Paris (Fig. 835), der Kern derſelben, an welchen ſich die Vorlagen anlehnen, iſt nämlich rund. In den Pfeilern aus ſpäterer Zeit bildet die Grundform ein übereck geſtelltes Viereck mit abgeſchnittenen Ecken, aus welchen die alten und jungen Dienſte[1]) als Dreiviertelſäulen herauswachſen, die Zwiſchenräume werden als tief eingeſchnittene Hohlkehlen behandelt (Fig. 834). Aus dem Boden ſchießt aber der Pfeiler als ein einheitlicher, ungeteilter, polygonaler Stamm hervor, dann erſt werden die polygonalen Sockel der einzelnen Dienſte charakteriſiert und herausgeſchnitten, aus welchen mittels einer Baſis die Säulen emporſteigen. Die Pfeiler einfachſter Bildung werden von vier ſtarken, alten Dienſten und ebenſoviel

Bündelpfeiler.

Dienſte.

[1]) Die dickern Dienſte heißen die alten, die dünnern dagegen die jungen Dienſte.

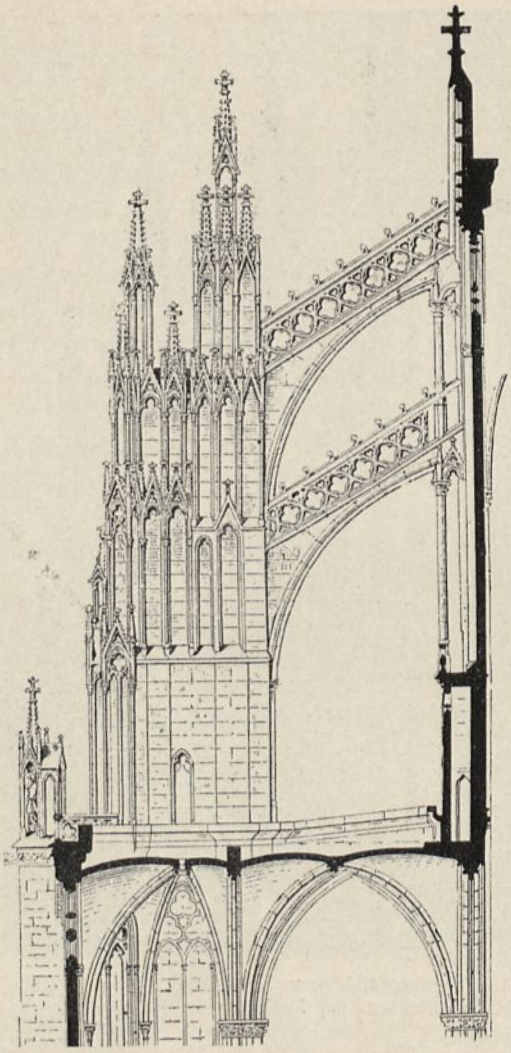


Fig. 846. Strebepfeiler vom Dom zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

ſchwächern, jüngern Dienſten begleitet. Zwei ſtarke Dienſte ſind beſtimmt, die Längengurte der Scheidbogen aufzunehmen, welche als Arkaden durch das Langhaus hinſchreiten; die zwei andern ſtarken Dienſte tragen die Quergurte im Hauptſchiffe und in den Abſeiten. Die vier jungen Dienſte dienen den Diagonal- oder Kreuzrippen als Stützpunkte. Die Pfeiler im Schiffe haben eine reichere Bildung; zu den vier Hauptdienſten kommen acht junge Dienſte, indem die zwei ſtarken Dienſte für die Längengurte noch von je zwei jungen Dienſten begleitet werden wegen der reichen, abgeſtuften Gliederung der Längengurte, welche ſie aufnehmen. Ja, an den Pfeilern der Vierung wächſt die Zahl aller Dienſte auf ſechzehn an, ebenfalls wegen der mannigfaltigen Bildung der entſprechenden Gurte und Rippen. Alle dieſe Säulenvorlagen der Bündelpfeiler ſchließen bei den Bogenanſätzen mit Kapitellen (Fig. 836) ab, um den Gurten und Rippen ein etwas breiteres Unterlager zu bieten. Die für die Längengurte der Scheidbogen und die für die Abſeiten beſtimmten Dienſte ſteigen zu gleicher Höhe empor und ſind verhältnismäßig nicht allzuſehr geſtreckt; die Dienſte des Mittelſchiffes dagegen ſchießen durch die Simsglieder unbehindert dünn und ſchlank empor, um in ſchwindelnder Höhe mittels der Gurte und Rippen herüber und hinüber ſich die Hände zu reichen.

Kapitelle.

Bildung der Gurte und Rippen.

Dieſe Gurte und Rippen (Fig. 839) beſtehen wegen ihrer wichtigen konſtruktiven Leiſtungen aus ſtarken Werkſtücken und erhalten eine den Pfeilerbündeln entſprechende charakteriſtiſche Form. Die Maſſe wird nämlich auch in eine Vielheit einzelner Glieder aufgelöſt, in weit vortretende, tief unterſchnittene Rundſtäbe und in ſtark ausgetiefte, von Leiſtchen begleitete Kehlen. Das äußerſte, in der Mitte heraustretende Glied hat eine ſanft geſchweifte Birnenform und läuft in ein ſchmales Plättchen aus. Alle Bogen werden in ähnlicher Weiſe charakteriſiert, z. B. an den Fenſtern und Triforien. Während die Quergurte im Scheitel des Bogens einfach aneinander ſtoßen, iſt in den Kreuzungspunkten der Diagonalrippen ein ſogenannter runder Schlußſtein (Fig. 841) mit einer Oeffnung in der Mitte oder einer plaſtiſchen Verzierung eingeſetzt.

Schlußſteine.

Fenſter.

Die Seitenwände der Fenſter (Fig. 839 und 842) zeigen ebenfalls eine den Pfeilerbündeln ganz ähnliche Behandlung: ſchlanke Säulchen wechſeln mit tief eingekehlten Gliedern. Da die Wände der Umfaſſungsmauer zwiſchen den vertikalen



ÄUSSERES (DETAILANSICHT) DES DOMES IN KÖLN.

Nach einer Photographie der kgl. preussischen Messbildanstalt in Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*



Fig. 846. Strebepfeiler vom Dom zu Köln. Nach Schmitz-Ennen.

ſchwächern, jüngern Dienſten begleitet. Zwei ſtarke Dienſte ſind beſtimmt, die Längengurte der Scheidbogen aufzunehmen, welche als Arkaden durch das Langhaus hinſchreiten; die zwei andern ſtarken Dienſte tragen die Quergurte im Hauptſchiffe und in den Abſeiten. Die vier jungen Dienſte dienen den Diagonal- oder Kreuzrippen als Stützpunkte. Die Pfeiler im Schiffe haben eine reichere Bildung; zu den vier Hauptdienſten kommen acht junge Dienſte, indem die zwei ſtarken Dienſte für die Längengurte noch von je zwei jungen Dienſten begleitet werden wegen der reichen, abgeſtuften Gliederung der Längengurte, welche ſie aufnehmen. Ja, an den Pfeilern der Vierung wächſt die Zahl aller Dienſte auf ſechzehn an, ebenfalls wegen der mannigfaltigen Bildung der entſprechenden Gurte und Rippen. Alle dieſe Säulenvorlagen der Bündelpfeiler ſchließen bei den Bogenanſätzen mit Kapitellen (Fig. 836) ab, um den Gurten und Rippen ein etwas breiteres Unterlager zu bieten. Die für die Längengurte der Scheidbogen und die für die Abſeiten beſtimmten Dienſte ſteigen zu gleicher Höhe empor und ſind verhältnismäßig nicht allzuſehr geſtreckt; die Dienſte des Mittelſchiffes dagegen ſchießen durch die Simsglieder unbehindert dünn und ſchlank empor, um in ſchwindelnder Höhe mittels der Gurte und Rippen herüber und hinüber ſich die Hände zu reichen.

Kapitelle.

Bildung der Gurte und Rippen.

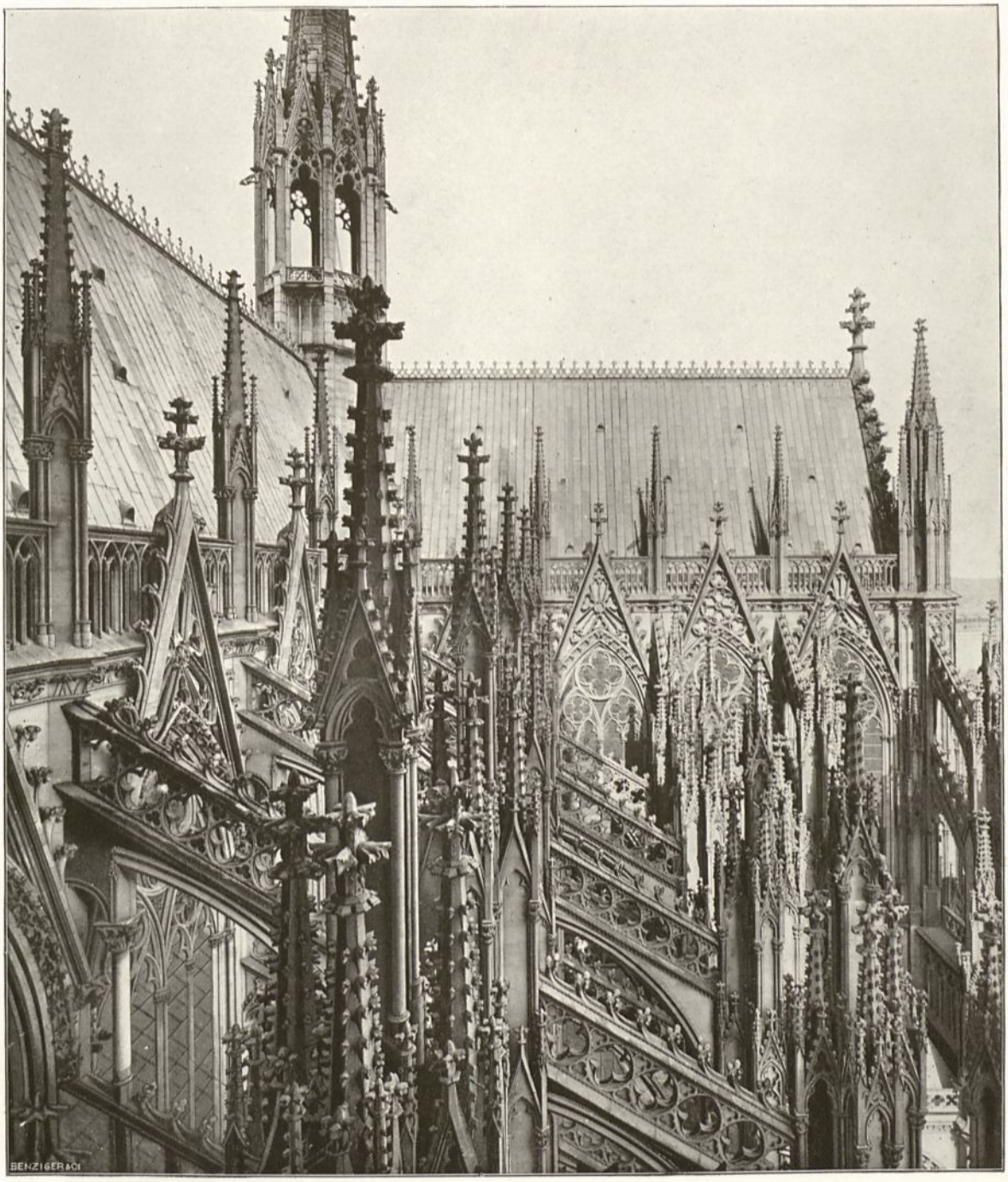
Dieſe Gurte und Rippen (Fig. 845) beſtehen wegen ihrer wichtigen konſtruktiven Leiſtungen aus ſtarken Werkſtücken und erhalten eine den Pfeilerbündeln entſprechende charakteriſtiſche Form. Die Maſſe wird nämlich auch in eine Vielheit einzelner Glieder aufgelöſt, in weit vortretende, tief unterſchnittene Rundſtäbe und in ſtark ausgetiefte, von Leiſtchen begleitete Kehlen. Das äußerſte, in der Mitte heraustretende Glied hat eine ſanft geſchweifte Birnenform und läuft in ein ſpitzes Plättchen aus. Alle Bogen werden in ähnlicher Weiſe charakteriſiert, z. B. an den Fenſtern und Triforien. Während die Quergurte im Scheitel des Bogens einfach aneinander ſtoßen, iſt in den Kreuzungspunkten der Diagonalrippen ein

Schlußſteine.

ſogenannter runder Schlußſtein (Fig. 841) mit einer Oeffnung in der Mitte oder einer plaſtiſchen Verzierung eingeſetzt.

Fenſter.

Die Seitenwände der Fenſter (Fig. 839 und 842) zeigen ebenfalls eine den Pfeilerbündeln ganz ähnliche Behandlung: ſchlanke Säulchen wechſeln mit tief eingekehlten Gliedern. Da die Wände der Umfaſſungsmauer zwiſchen den vertikalen



ÄUSSERES (DETAILANSICHT) DES DOMES IN KÖLN.

Nach einer Photographie der kgl. preussischen Messbildanstalt in Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



Fig. 847. Anſicht der Strebepfeiler und Strebebogen im hohen Chor des Doms zu Köln.
Nach einer Photographie der Meßbildanſtalt in Berlin.

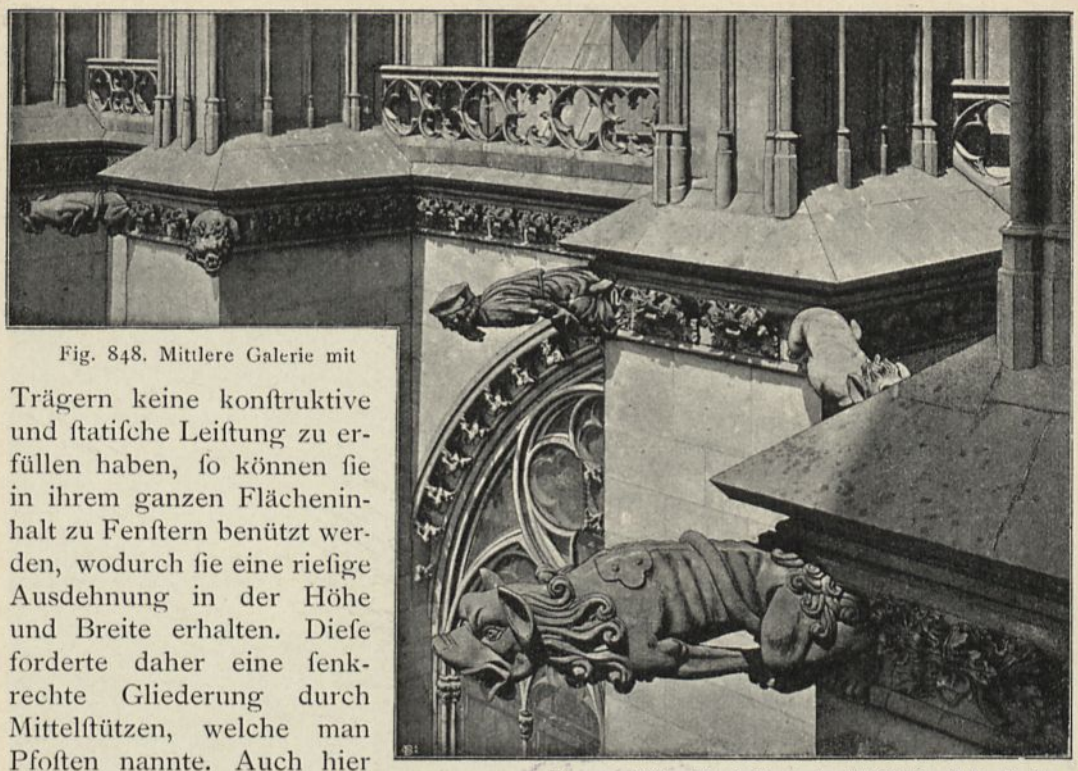


Fig. 848. Mittlere Galerie mit Waſſerſpeiern, Dom zu Köln. Nach Phot. der Meßbildanſtalt, Berlin.

Trägern keine konſtruktive und ſtatiſche Leiſtung zu erfüllen haben, ſo können ſie in ihrem ganzen Flächeninhalt zu Fenſtern benützt werden, wodurch ſie eine rieſige Ausdehnung in der Höhe und Breite erhalten. Dieſe forderte daher eine ſenkrechte Gliederung durch Mittelſtützen, welche man Pfoſten. Pfoſten nannte. Auch hier lehnen ſich an einen ſteinernen Kern Halbſäulchen an, welche ſich leicht und anmutig emporſchwingen und über den Kapitellchen durch kleine Bogen ſchließen. Ueber denſelben iſt dekoratives Maßwerk eingeſpannt, wovon ſpäter gehandelt wird. Die mittleren Pfoſten ſind, um eine mannigfaltigere Gliederung zu vermitteln, aus einem größern Halbmeſſer ſtärker gebildet, daher auch hier der Unterſchied zwiſchen alten und jungen Pfoſten.

Ueber den Scheidbogen des Mittelſchiffes zieht ſich ein Laufgang, das Triforium. ſogenannte Triforium (Fig. 840 und 843) ringsum. Nach innen öffnet es ſich in zierlichen und zarten Arkaden, indem kleinere Bogen von größern überſpannt werden, nach außen iſt es zu den Fenſteröffnungen benützt und mit den Fenſtern des überhöhten Mittelſchiffes kombiniert. Seine Bedeutung iſt überwiegend dekorativ, es dient aber auch dem praktiſchen Bedürfnis, um Reparaturen an dieſen hohen Gebäudeteilen zu erleichtern.

Aeußere Anſicht. Bei der Betrachtung des Aeußern (vgl. Einſchaltbilder) macht ſich — von der Faſſade ſehen wir inzwiſchen ab — eine zweiteilige Gliederung nach der Höhe bemerkbar; der untere Teil bis zum Dache der Abſeiten ſteigt in ernſten, ſchweren Maſſen langſam empor, der obere löſt ſich in zahlloſe Einzelbildungen auf und ſchwingt ſich kühn und frei in die Höhe. Ueber beiden Teilen ragt das überaus ſteile Dach des Mittel- und des Kreuzſchiffes auf. Auf den erſten Blick ſcheint es faſt unmöglich, zumal in der oberen Bauhälfte, die konſtruktiven Teile von den dekorativen zu unterſcheiden, oder beſſer, es erſcheint dem flüchtigen Blicke alles dekorativ. Die gegenſeitige Verbindung iſt auch in der That eine ſehr innige, die innigſte, die ſich denken läßt, denn gerade die konſtruktiv wichtigſten Teile tragen zur ſchönſten dekorativen Wirkung das meiſte bei. — Im Grundriß ſind

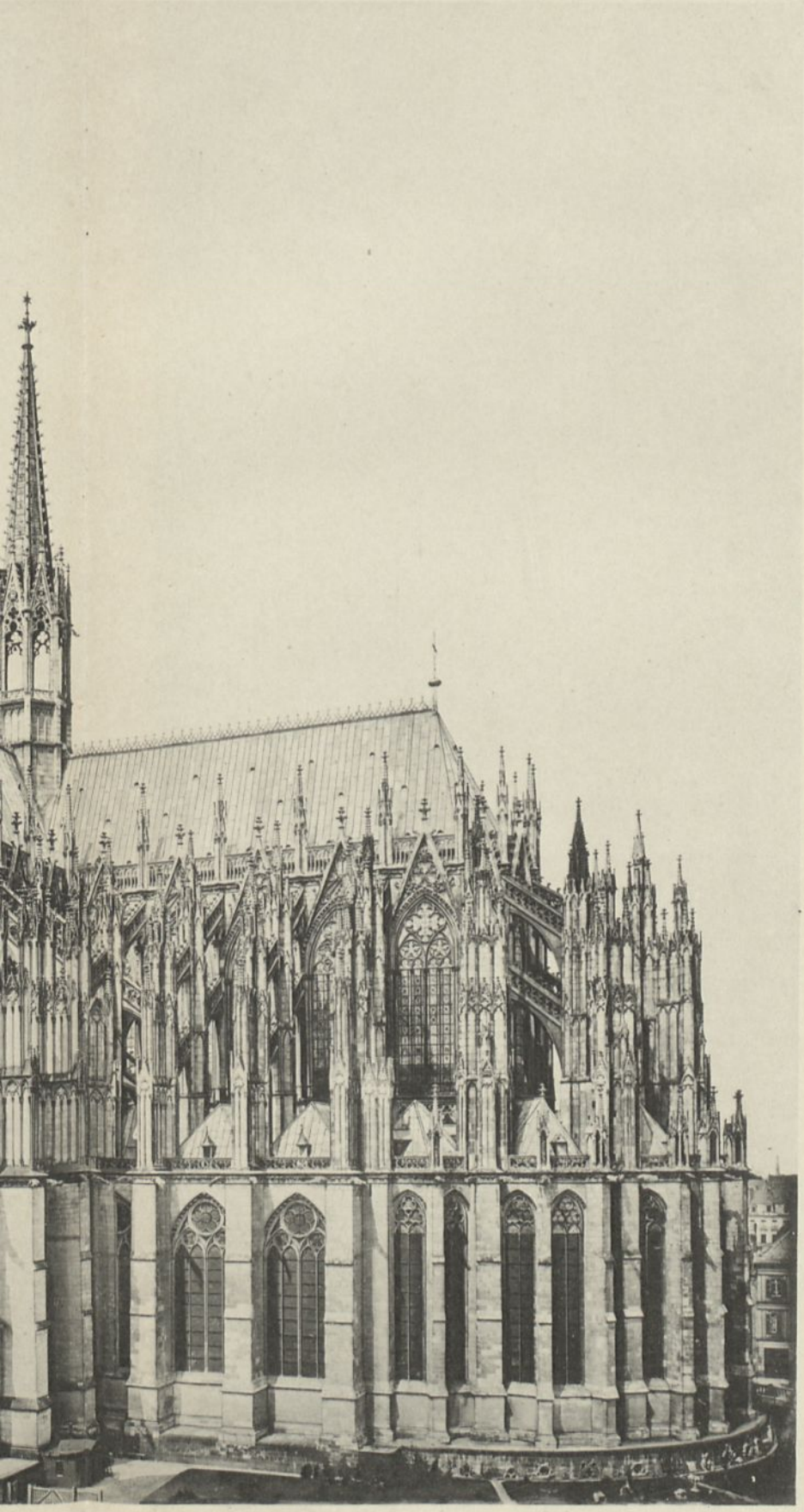
Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

ZWIĄZEK SŁUCHACZY
ARCHITEKTURY - WROCŁAW
Nr 139



DER DOM ZU DEN HL. D

Nach einer Photographie der kgl. preus



L. DREIKÖNIGEN, KÖLN.

preussischen Messbildanstalt in Berlin.

Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

an den Umfaſſungsmauern die nach außen bedeutend vorſpringenden Rechtecke zu bemerken: es ſind die Umriſſe der Strebepfeiler (Fig. 845 und 846). Wie in der Gewölbebildung alle tragende Kraft in die Gurte und Rippen übertragen iſt, ſo wird dasſelbe Prinzip im ganzen baulichen Organismus durchgeführt dadurch, daß die konſtruktiven und ſtatiſchen Leiſtungen in einzelne Glieder gelegt werden. Um die großen Wandflächen aufzulöſen, müſſen zwiſchen ihnen tragende und ſtützende Bauglieder eingefügt werden: zu ihnen gehören im vorzüglichſten Sinne die Strebepfeiler. In den Kreuzgewölben vereinigt ſich der Druck und Seitenſchub in den vier Ecken, dort müſſen daher zunächſt Widerlager oder Gegenſtreben, welche den Seitenſchub aushalten können, aufgeführt werden. An allen dieſen Punkten ragen denn auch Strebepfeiler empor, welche von den Arkadenpfeilern des Mittelſchiffes ausgehen und auf ihnen ruhen. Aus gleichem Grunde müſſen an den entſprechenden Punkten zwiſchen den innern und äußern Abſeiten und endlich an der Außenſeite der äußern Nebenſchiffe Streben aufgeführt werden. Wie eben bemerkt worden, ruhen die Widerlager für das Mittelſchiff und die innern Abſeiten auf den Arkadenpfeilern; hier können ſie aber, falls dieſelben nicht allzu maſſig gebildet werden ſollen, nicht in der nötigen Stärke gebaut werden, um dem Seitenſchub voll und ganz zu begegnen. An der äußern Umfaſſungsmauer dagegen laſſen ſie ſich in beliebiger Größe und Tragfähigkeit aufführen. Es handelte ſich alſo darum, den Seitenſchub, der durch die beträchtliche Höhe bedeutend anwuchs, teilweiſe von den innerſten Strebepfeilern auf die mittleren und von dieſen auf die äußeren abzuleiten. Dies geſchieht in ſinnreichſter Weiſe durch die Strebebogen (Fig. 847).

Strebepfeiler.

Strebebogen.



Fig. 849. Galerie und Fialen vom Schiffe des Domes zu Köln. Nach einer Phot. der Meßbildanſtalt in Berlin.

Durch einen Bogen, welcher von den innern Strebepfeilern zu den mittleren, durch einen zweiten Bogen, welcher von den mittleren Streben zu den

äußern geſchlagen iſt, werden der Druck und der Schub auf dieſe äußern, ſtärkſten Strebepfeiler übertragen. Und damit die Verſpannung zwiſchen je drei dieſer Streben um ſo feſter und ſicherer ſei, ſind die Strebebogen gedoppelt, indem einer über dem andern geſprengt wird. Bei einer ſo gediegenen Konſtruktion, welche nach langen Jahrhunderten allen ſchädlichen Einflüſſen noch Widerſtand zu leiſten



Fig. 850. Wimperge vom Längsſchiff des Kölner Domes. Nach Photographie.

vermag, haben die Zwiſchenwände am überhöhten Mittelſchiff und an den Abſeiten gar nicht mehr die Aufgabe, etwas zur Feſtigung und Verſpannung beizutragen und können mit voller Sicherheit in leichtes Füllwerk, das iſt in ungeheuere Fenſteröffnungen aufgelöſt werden. Es gehört dieſe Anordnung zu den kühnſten, merkwürdigſten und ſchönſten architektoniſchen Leiſtungen.

Wir fügen hier einiges über die Formbildung der Strebepfeiler und Strebebogen an. An ihrem Fuße ſtellen die erſten, wie wir oben geſehen, große, rechtwinkelige Vorſprünge dar. Je mehr ſie emporſteigen, geſtatten die ſtatiſchen Geſetze das Abnehmen der Maſſe und des Umfanges. Die einzelnen Abſätze werden an der Stirnſeite durch Geſimſe charakteriſiert, welche ſchräg eingeſetzt, rechtwinkelig abgekantet und mittels einer Hohlkehle tief unterſchnitten ſind; ſie heißen

Waſſerſchläge (Fig. 848), weil ihre Bildung das raſche Abtropfen des Waſſers befördert. Oben münden die Streben in Giebel und Fialen (Fig. 844) oder Spitzſäulen aus; anderwärts ſind ſie tabernakelförmig ausgehöhlt, von pyramidalen Baldachinen überdacht und werden ſo zur Aufnahme von Statuen geeignet. Die Spitzſäulen haben, abgeſehen von ihrer äſthetiſchen und dekorativen Bedeutung, eine ſtatiſche Funktion, nämlich durch ihre Laſt den oberen Teilen der Streben einen ſtärkeren Halt und größere Widerſtandskraft zu geben. In der techniſchen Sprache der Bauhütten heißt der untere ſenkrechte Teil derſelben der Leib, die Pyramide dagegen, welche gewöhnlich von vier Giebeln flankiert iſt, der Rieſe. — Die brückenartigen Strebebogen gleichen in ihrer Grundform dem Ausſchnitte einer Halbtonne, wie ſolche in den romaniſchen Kirchen des ſüdlichen Frankreichs üblich waren. An ihrer Unterſeite ſind ſie als Bogen ähnlich den Gurten und Rippen gegliedert, an der Oberſeite oder Dachung ſteigen ſie in geraden Linien an. Um das Nützliche überall mit dem Schönen zu verbinden, werden die Kanten abgeſchrägt, überdies ſind Kanäle eingegraben, welche Schnee und Waſſer raſch ableiten. Stark vortretende Waſſerſpeier (Fig. 848) in der Geſtalt grotesker Tiere oder anderer fratzenhafter Geſtalten ſchleudern an den Abſeiten das Waſſer ſo weit hinaus, daß es den Fundamenten des Baues nicht ſchaden kann. Um anderſeits die Strebebogen nicht unnötig zu belaſten, werden ſie unter der Dachung mittels Roſetten, ſogenannter Päſſe, offener Arkaden u. dgl. in völlig durchbrochener Arbeit erleichtert.

Waſſerſchläge. Fialen.

Waſſerſpeier.

Dem Nutzen und der Schönheit dienen viele andere Bildungen am Aeußern, ſo die drei umlaufenden, in leichtem Stab- und Maßwerk ſich öffnenden Galerien (Fig. 849). Die unterſte läuft über den Fenſtern der Abſeiten am Fuße des Daches hin, die zweite am Mittelſchiff über den nach innen ſich öffnenden Triforien, die dritte oben am Fuße des Daches des Mittelſchiffes. Die erſte und die letzte wirken beſonders günſtig; ſie krönen die betreffenden Dachſimſe und bilden einen leichten Abſchluß der auslaufenden Seitenmauern. In die oberſte Galerie ſchneiden die Wimperge (Fig. 850) (Windberge, Windſchutz) ein. Man verſteht darunter hohe, von Spitzſäulen flankierte Ziergiebel, welche über den Fenſtern, Portalen u. ſ. w. aufgeführt werden. Das Bogenfeld erhält eine dekorative Verſpannung mittels durchbrochenen Maßwerks.

Galerien.

Wimperge.

Wenn wir nun das Aeußere des Domes nochmals vom Standpunkte des konſtruierenden Künſtlers betrachten, ſo verliert er nichts von ſeiner maleriſchen Erſcheinung, aber alle die einzelnen Glieder und Formen gewinnen eine erhöhte Bedeutung, ſie ordnen ſich beſtimmten baulichen Zwecken und Leiſtungen und einem einheitlichen Gedanken unter. Nicht eine auf äußern Reiz oder bloß maleriſche Wirkung ausgehende Laune hat die zahlloſen Türmchen aufgeführt und die Bogen von Pfeiler zu

Abſchließendes Urteil.

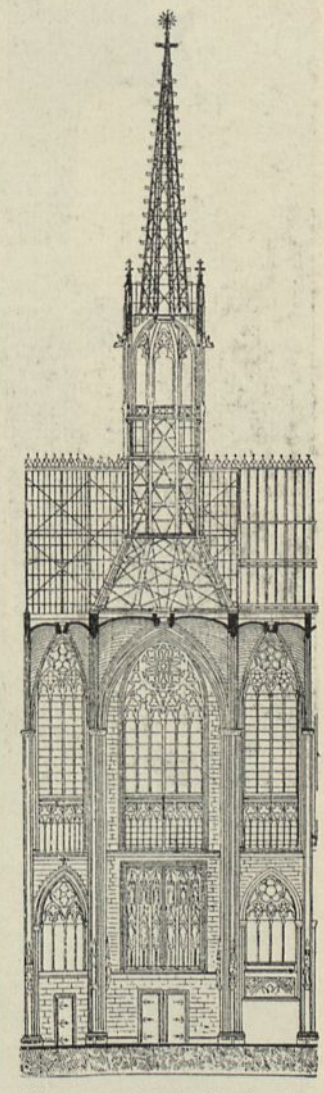


Fig. 851. Schnitt durch einen Teil des Schiffes mit dem Dachreiter. Dom in Köln. Nach Schmitz-Ennen.

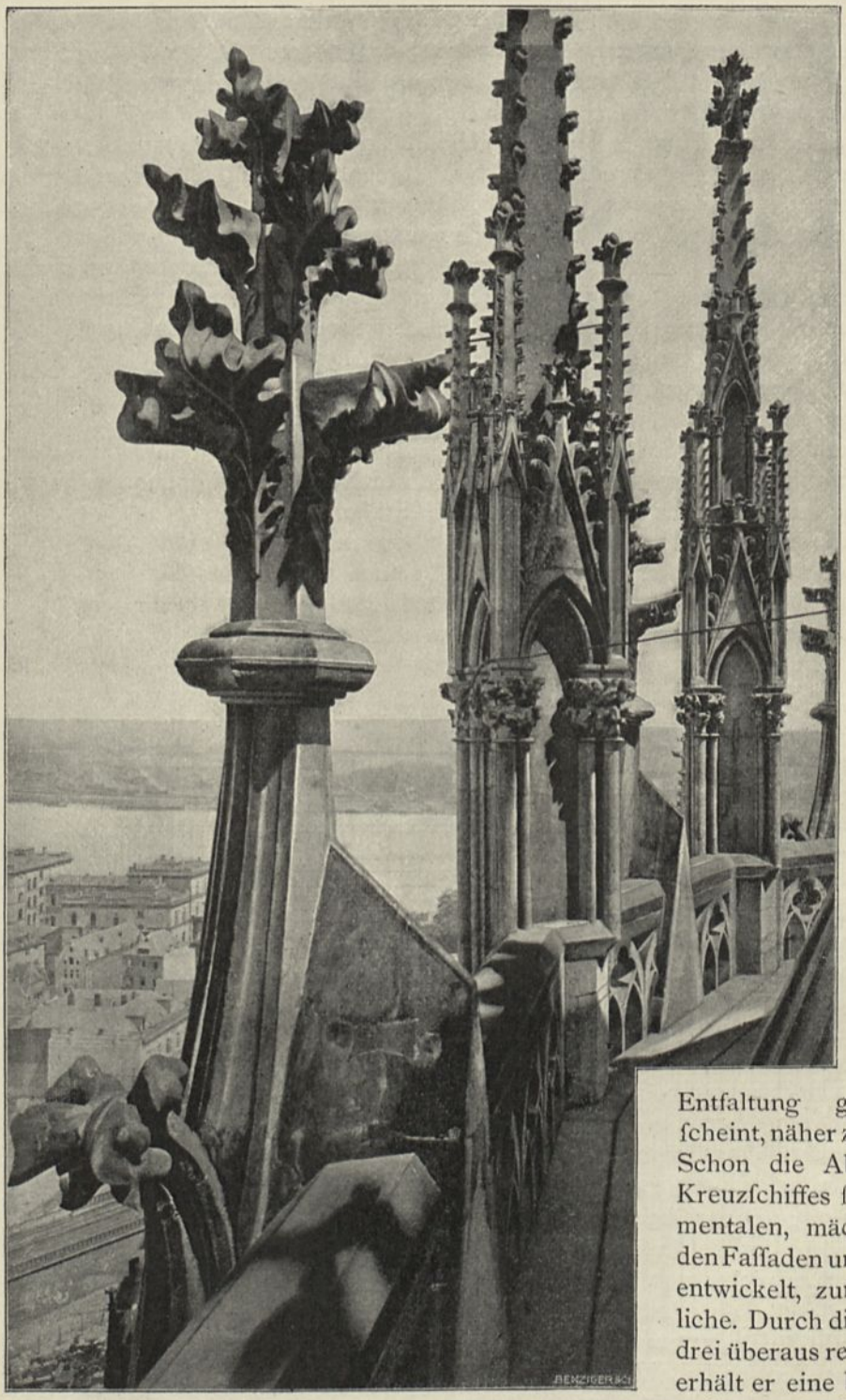


Fig. 852. Kreuzblume eines Wimperges und Fialen der Dachgalerie, Dom zu Köln. Nach Photographie der Meßbildanſtalt, Berlin.

Pfeiler geſpannt, ſondern die ſtrengſte architektoniſche Logik, der mathematiſch berechnende Verſtand, geleitet von der innern Notwendigkeit eines einheitlichen Geſetzes und vom praktiſchen Bedürfnis, — geleitet und begeiſtert freilich auch von erhabenen Ideen.

Faſſade.

Es erübrigt noch, die Faſſadenbildung (Fig. 854), welche zur höchſten ornamentalen Entfaltung geeignet erſcheint, näher zu betrachten. Schon die Abſchlüſſe des Kreuzſchiffes ſind zu monumentalen, mächtig wirkenden Faſſaden und Eingängen entwickelt, zumal der ſüdliche. Durch die Anlage von drei überaus reichen Thoren erhält er eine beſtimmt ausgeſprochene Dreiteiligkeit. Dann ſind auch hier die konſtruktiv tragenden und ſtützenden, architektoniſch notwendigen Glieder,

vor den bloß füllenden ſcharf hervorgehoben, nämlich die zwiſchen und neben den Thoren vortretenden vier Pfoſten und Pfeiler. Je höher ſie emporſteigen, mehrt ſich ihr Schmuck in dem Verhältnis, als die ſtatiſche Leiſtung abnimmt, bis ſie ſich in reiche Gruppen und Garben von Spitzſäulen auflöſen; die zwei mittleren entwickeln ſich zu hohen, ſtattlichen Türmen. Die Thore ſelbſt ſind denen des romaniſchen Stils ähnlich angelegt, doch ſind die Seitenmauern nicht mehr rechtwinkelig abgeſtuft wie dort. Aehnlich den Pfeilern wachſen ſie als ungeteilte Maſſen aus dem Boden und erſt über dem Sockel beginnt eine mannigfache Gliederung von Säulchen oder Stäben mit Hohlkehlen dazwiſchen (Fig. 856). Die erſten ſteigen ohne Unterbrechung bis zu den Scheiteln der Bogen empor. In den Hohlkehlen ſind auf Säulchen mit kapitellartigen Konſolen Standbilder eingefügt (Fig. 858), von Baldachinen überdacht (Fig. 855), welche den höher ſtehenden Figuren wieder als Kragſteine dienen. So werden die Kehlen bis zur Kreuzung im Scheitel geſchmückt. Die Thoröffnungen ſelbſt haben einen wagrechten Sturz. Wegen der ungewöhnlichen Breite der Hauptthore iſt in der Mitte derſelben ein Pfoſten eingeſetzt, an welchem ebenfalls ein Standbild und zwar das eines Patrons oder bevorzugten Heiligen der Kirche angebracht iſt. Die Bogenfelder (Tympanon) erhalten einen koſtbaren Schmuck von Reliefbildern in mehreren horizontalen Bändern übereinander. Auch die Giebel der Wimperge ſind reich mit plaſtiſchen Werken ausge-

Thore.

Bogenfeld.

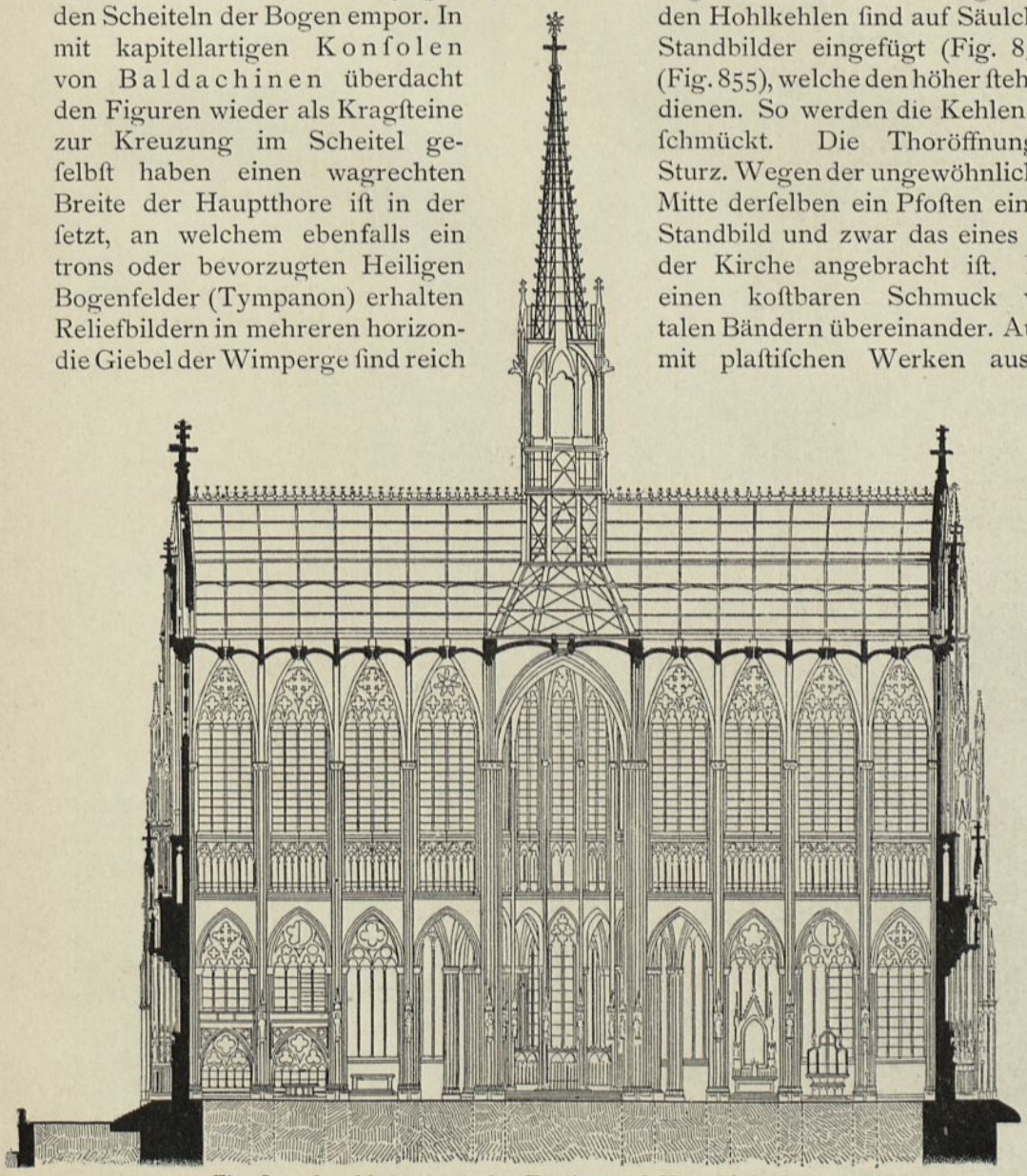


Fig. 853. Querſchnitt durch das Tranſept und Hauptſchiff, Dom zu Köln.
Vergl. Hauptgrundriß, Schnitt E F.

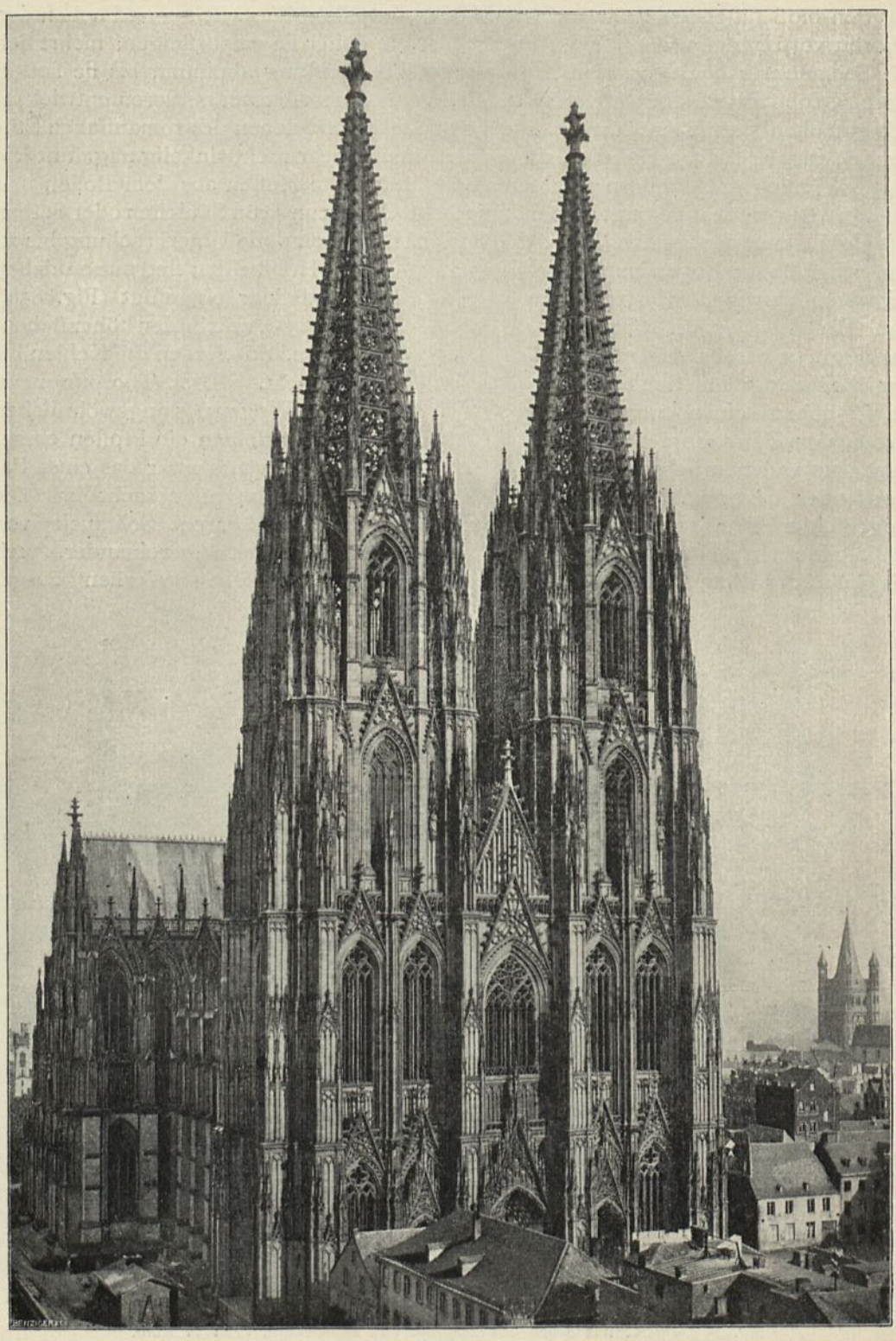
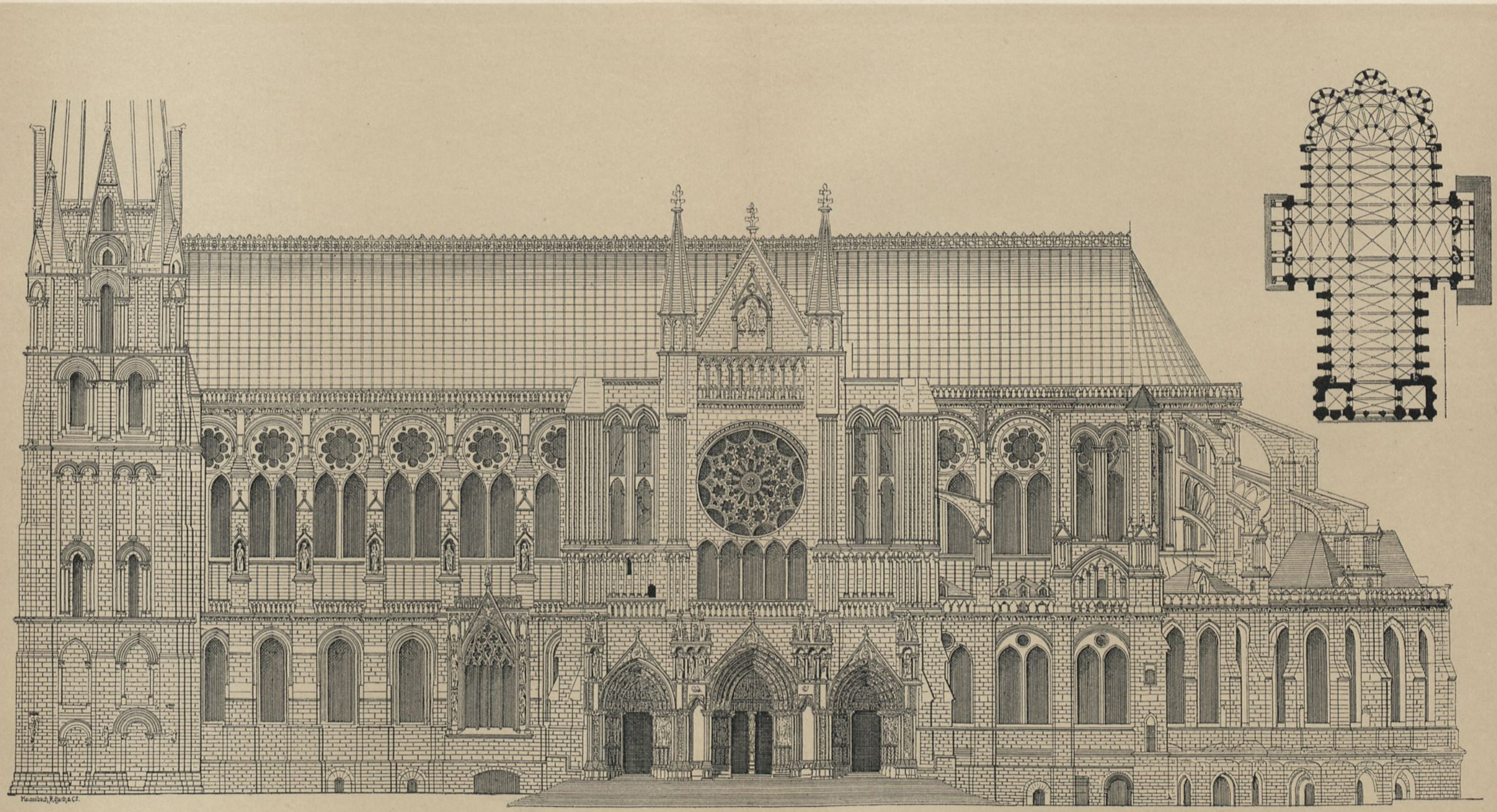


Fig. 854. Faffade des Kölner Domes. Nach Photographie.



LÄNGSSCHIFF DER KATHEDRALE VON CHARTRES.

Nach Dehio und Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Druck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln

zeichnet. Faſt der ganze obere Teil wird von einem rieſigen ſechsteiligen Fenſter eingenommen.

Um dem Haupteingange nicht Abbruch zu thun, erheben ſich die Stirnſeiten des Kreuzſchiffes mit Recht nicht zur Würde von eigentlichen Faſſaden; für dieſen Zweck würden die obern Teile, wo die Strebebogen einſetzen, zu unruhig und luftig, kurz, zu wenig monumental erſcheinen. Ueber der Vierung des Kreuz- und Langſchiffes erhebt ſich der ſchlanke, leichtgebaute, eiſerne Dachreiter (Fig. 851 u. 853).

Dachreiter.

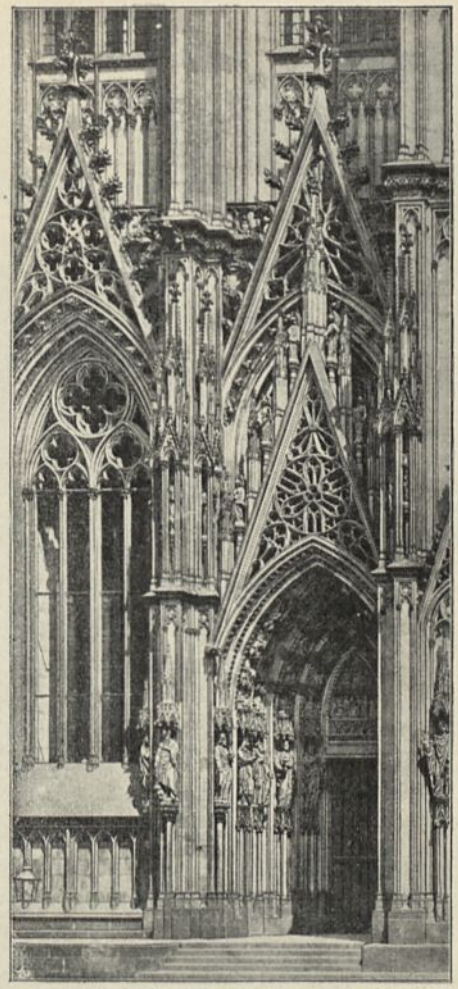


Fig. 856. Nebenportal an der Faſſade des Kölner Domes. Nach Photographie.

Alle Größe und Erhabenheit konſtruktiven Könnens, architektoniſcher Kompoſition und dekorativen Reichtums fließt in der Weſt- oder Hauptfaſſade zuſammen. Wo hat die Architektur einen höhern Triumph gefeiert! Man macht ſich faſt ein Gewiſſen daraus, ein ſo einheitliches, herrliches Ganze zu zergliedern und in Teile zu zerlegen, aus Furcht, es nachher nicht mehr als Ganzes aufzufaſſen und ſich ſelbſt um den erhabenſten Genuß zu bringen; aber das wunderbare Ganze iſt doch auch geworden, aus Teilen entſtanden, und der Blick für das Einzelne führt zum Verſtändnis des Ganzen.

Kompoſition aus dem Ganzen.

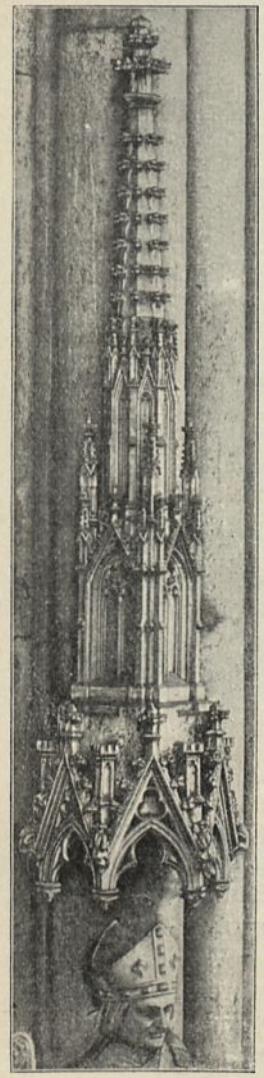


Fig. 855. Baldachin am Hauptportal, Dom zu Köln. Originalphotogr.

In der Entwickelung nach oben baut ſich die eigentliche Faſſade in zwei rieſigen Stockwerken auf, welche durch horizontale Simsbänder deutlich begrenzt ſind, obwohl ſie von den Wimpergen durchſchnitten werden. Der untere Sims bezeichnet den Fuß des Daches der Abſeiten und ſchlingt ſich rings um den Bau herum, der obere macht ebenfalls am Anſatze des Mittelſchiffdaches den vollen Rundgang in Verbindung mit der Dachgalerie, welche darum auch in der Faſſade an dieſer Stelle überall anklingt. Ueber dieſen zwei untern Stockwerken und dem Mittelgiebel, welcher das hohe Mittelſchiff des Langhauſes abſchließt, ſetzen die beiden Seitentürme noch zwei hohe Geſchoſſe an, über denen ſich erſt die Helme im Luftgebiete verlieren. In der vertikalen Richtung bedingen die Türme und der mittlere Portalbau die Dreiteiligkeit. In

Gliederung in Geſchoſſe.

Türme.

den drei untern Stockwerken bauen ſich die Türme über der quadratiſchen Grundlage auf. Vom dritten Geſchoſſe an, etwa 70 m über dem Boden, geht das Viereck in das Achteck über. Auf den durch die Achteckslöſung frei gewordenen vier Ecken erheben ſich vier vom oktogonalen Hauptbau völlig abgelöſte Fialen, welche hier freilich zu ſtattlichen, ſchlanken Türmen von 33 m Höhe und 6 m Durchmeſſer erwachſen (Fig. 862). Vom vierten Stockwerk an beginnen die durchbrochenen

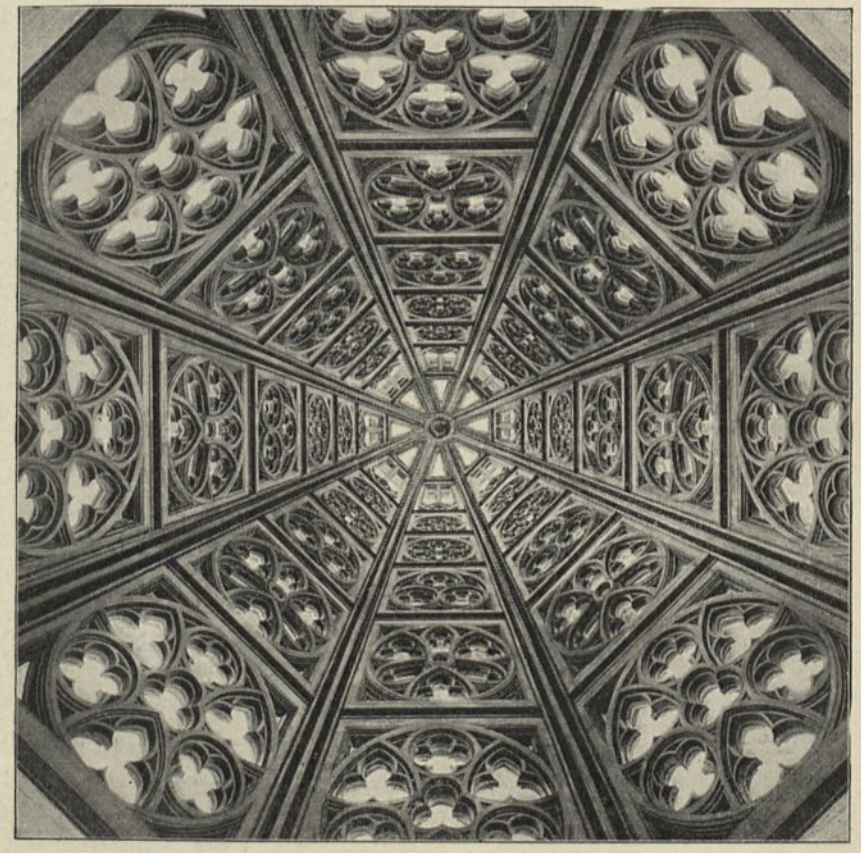
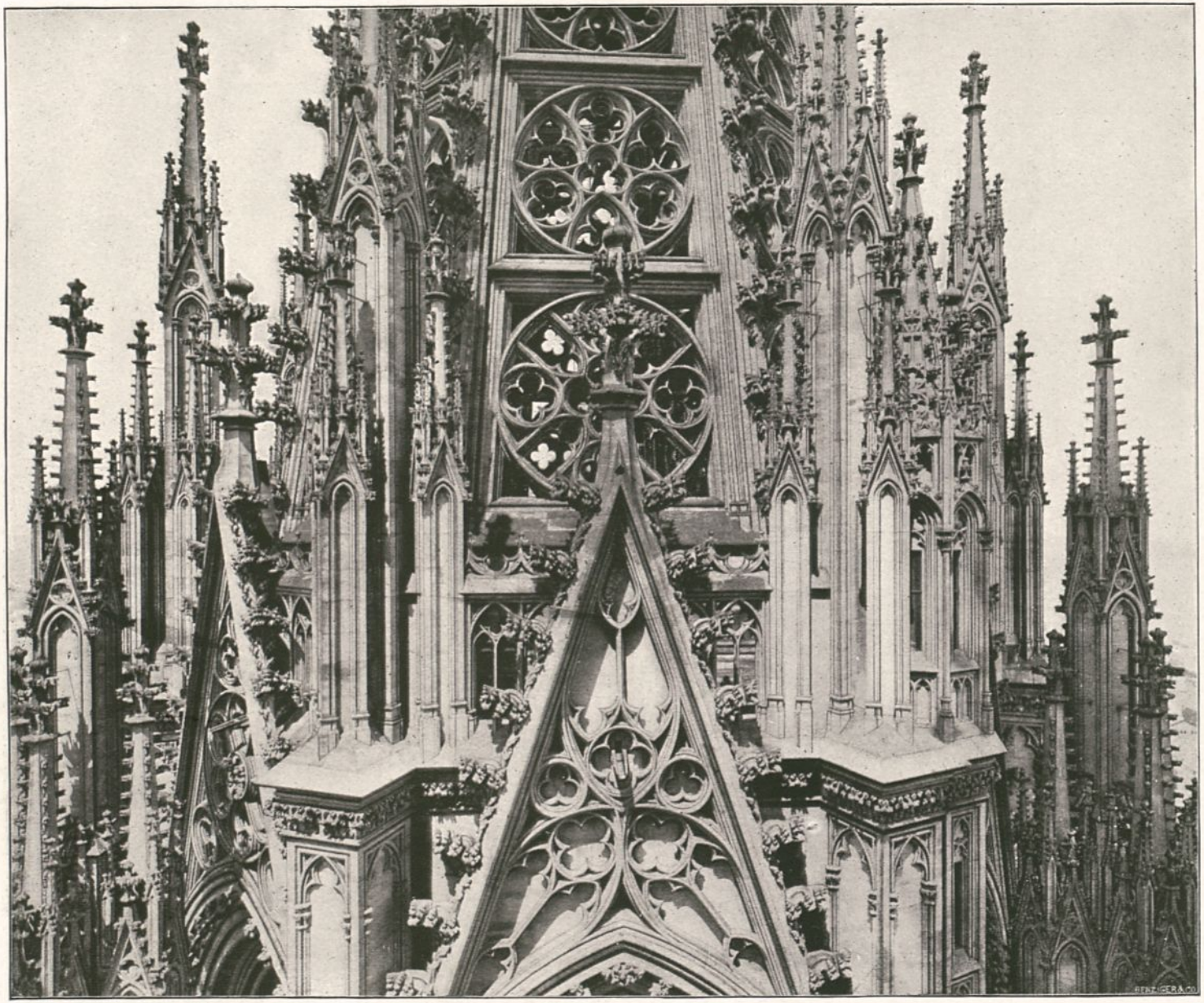


Fig. 857. Durchblick eines Turmhelmes von unten.
Südlicher Turm, Dom zu Köln.
Nach einer Original-Aufnahme d. Meßbildanſtalt in Berlin.

luftigen Turmhelme (Fig. 857, 859 und 861), welche mit rieſigen Kreuzblumen (Fig. 860) abſchließen, von denen jede aus etwa 20 Werkſtücken zuſammengeſetzt iſt und 1000 Zentner wiegt. — Die treibende, geſtaltende, gleichſam organiſche Kraft offenbart ſich in den zwei unterſten Geſchoſſen in einzelnen großen, gewaltigen, reichen Bildungen, wie in den Thoren und Fenſtern und in der Vorbereitung der ſpätern Gliederung: ſo künden ſich die Eckfialen ſchon hier durch kräftige Vorlagen an. Im dritten Geſchoß erſcheint dieſe Kraft geſammelter und konzentrierter, aber von da an quillt ſie auch in üppiger Fülle und zahlloſen Blüten auf; 1510 Stück Fialen, Kreuzblumen, Rieſen und Kapitelle umgeben hier oben den Kern der beiden Achtecktürme (vgl. Einſchaltbild). Vom dritten Stockwerk geſtattet die Statik auch wieder, das gotiſche Bauprinzip bis zur äußerſten Folgerichtigkeit durchzuführen,

Kompoſition.



BEKRÖNUNG DES TURMOKTOGONS UND UNTERE PARTIE DES HELMES.

Nach einer Photographie der kgl. preussischen Messbildanstalt in Berlin.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

nämlich die Maſſen aufzulöſen und die konſtruktiven Träger und Glieder zu betonen. Am klarſten geſchieht dies in den Turmpyramiden. Von den Winkeln des Oktogons ſteigen acht Rippen empor, verſpannt durch horinzontale ſteinerne Binder; in die dadurch gebildeten Vierecke ſind Kreiſe mit offenem Maßwerk wie leichte Netze eingefügt. Weiter kann die Konſtruktion in Stein unmöglich gehen. Gegenüber dem ganz ungeheuern Aufwand an Arbeitskraft, an Zeit und Mitteln, welche durch dergleichen Turmrieſen und Pyramiden erfordert werden, begreift ſich leicht, daß ſo viele Türme unvollendet blieben und des durchbrochenen Helmes entbehren, oder daß man anderwärts, ja in ganzen Ländern, wie in England, auf dieſe höchſten Stilleiſtungen verzichtete.

Daß überhaupt andere Denkmale der Gotik, welche die Größe und Vollendung des Kölner Domes nicht beſitzen oder nicht dieſelbe Stilentwickelung darſtellen, manche abweichenden und eigentümlichen Bildungen, zumal größere Einfachheit und Beſchränkungen aufweiſen, iſt ſelbſtverſtändlich und wird ſpäter noch ausführlicher dargelegt werden. So fehlt in manchen, ſelbſt größeren Kirchen das Deambulatorium oder der Umgang mit dem Kapellenkranz um den Chor; die Zahl der Seitenſchiffe wird auf zwei herabgeſetzt oder ſie fallen ganz weg; die Strebepfeiler ſind ſchmuckloſer und bei kleinern Anlagen genügt auch die Sprengung eines einzigen Strebebogens zwiſchen ihnen u. ſ. w. Dagegen wird anderwärts zwiſchen dem Langhaus und dem Chor ein Lettner eingefügt, wie dies ſchon in romaniſchen Kirchen zuweilen geſchah, oder es kommen andere kleinere Zuthaten und Bildungen vor. Umgang. Lettner.

Die glänzendſte und beliebteſte Zierbildung iſt die Einfügung eines großen Radfenſters oder einer Roſe in den Haupt- und Nebenfaſſaden. Der geſchmeidigere Spitzbogen und das leichte gotiſche Maßwerk geſtatteten in Konſtruktion und Dekoration ungleich reichere und herrlichere Schöpfungen als im Romaniſchen der Rundbogen mit den Speichen. Die Fenſterroſen waren in der Bildung und Anlage der Faſſaden ein geiſtreich erfundenes Auskunftsmittel. Da nämlich die Fenſter des Mittelbaues verhältnismäßig viel größer, breiter und höher abgemeſſen werden mußten, als die der Nebenſchiffe, ſo entſtand an den Stirnſeiten die Schwierigkeit, die Stockwerke mit geraden Gurtſimſen zu begrenzen. Da aber die Roſen eine geringere Höhe erforderten, ſo glichen ſie die Unterſchiede in einfachſter Weiſe aus. Fenſterroſen.

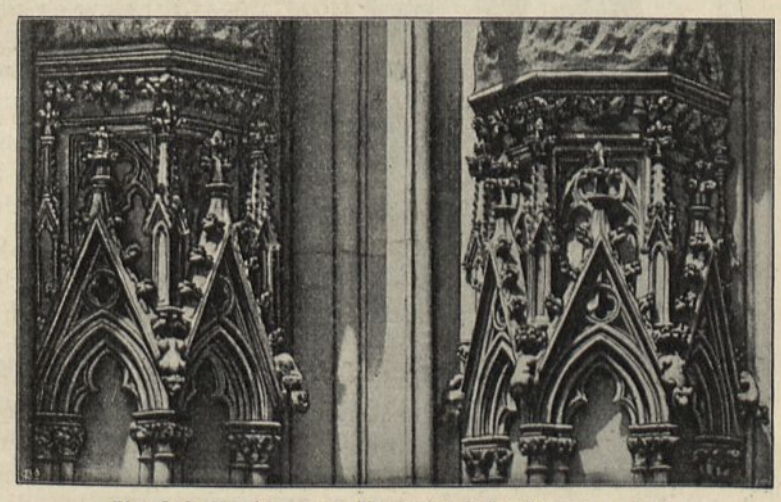


Fig. 858. Konſolen vom Hauptportal des Domes zu Köln. Nach Originalphotographie.

Bei der bevorzugten, alles andere überwiegenden Stellung, welche die Religion in der gotiſchen Zeit des Mittelalters einnahm, entwickelte ſich der neue Stil ſelbſtverſtändlich in den kirchlich-religiöſen Denkmalen. Kirche und Religion gaben dem Baumeiſter das Ideal, Profanbauten.

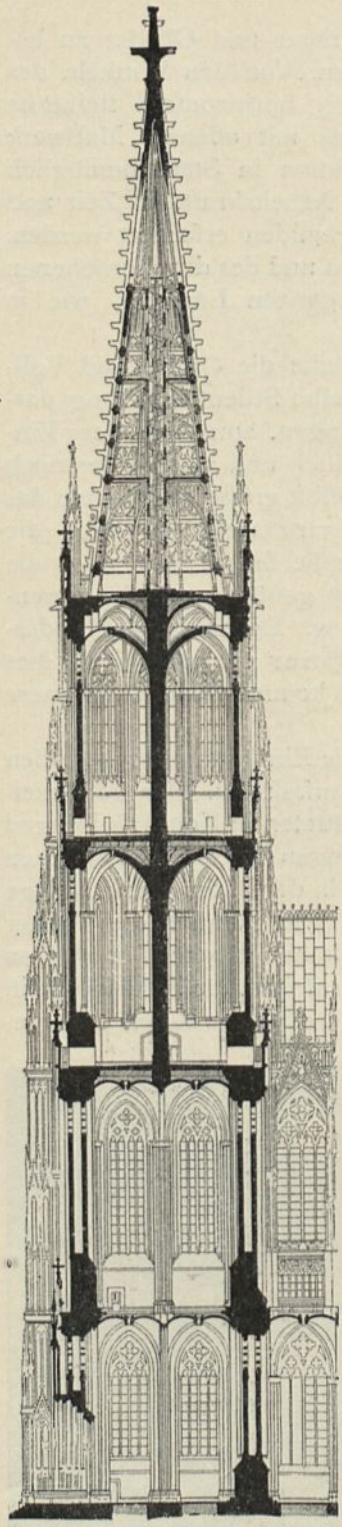


Fig. 859. Durchſchnitt und Aufriß des ſüdl. Turmes des Kölner Domes. Nach Schmitz-Ennen.

Formenbehandlung.

Ornament.

Kunſthandwerk.

in ihren Kultbauten verwirklichte er es. Es entſtunden aber zu gleicher Zeit auch viele und glänzende Profanbauten, Burgen, bürgerliche Wohnhäuſer, Rathäuſer, Zunft- und Gildenhallen, Thore u. ſ. w. Die nötigen konſtruktiven Elemente und Formen wurden von den Kirchen auch für die Profanbauten hinübergenommen. Allerdings konnte von einer gleich konſequenten Durchführung und Ausprägung der wichtigſten konſtruktiven Geſetze hier wie dort nicht die Rede ſein. So wurde bei der Thor- und Fenſterbildung der Spitzbogen oftmals durch einen geraden Sturz erſetzt. Auch der Vertikalismus und die Auflöſung der Maſſen durch die faſt einſeitige Betonung der vertikalen Glieder und der tragenden und ſtützenden Bauteile mußten gegenüber den praktiſchen Bedürfniſſen vielfach beſchränkt werden. Doch die gotiſchen Grundgedanken klingen überall an und prägen ſich zuweilen mit einer Beſtimmtheit aus, welche beweiſt, daß die Gotik allen praktiſchen Bedürfniſſen gerecht werden kann. Manche Burgen, Rat- und Kaufhäuſer und bürgerlichen Wohnungen gehören zu den Perlen des Stils. Für den Profanbau wurden auch einzelne eigentümliche Formen erfunden, wie trotzige Zinnenkrönungen, ſteile abgetreppte Giebel, zierliche Erker mit Türmchen und Fialen, offene Lauben, Hallen und Söller, Niſchen und Konſolen mit Bildern und Statuen. Der gotiſche Stil bequemte ſich auch den verſchiedenen Materialien mit großer Bildſamkeit an, außer dem Steine, beſonders dem Backſteine, dem Fachbau und dem Holz. Konnten im Profanbau nicht alle Konſtruktionselemente der Gotik konſequent verwendet werden, ſo drückte ihnen dafür das Ornament um ſo folgerichtiger und oft mit verſchwenderiſcher Fülle und in den edelſten Motiven das charakteriſtiſche Stilgepräge auf. In dieſer Beziehung ſtellen ſich viele Werke, welche zwiſchen der Architektur, der Plaſtik und dem Kunſthandwerk die Mitte halten oder ganz in den Bereich des letzten gehören, als überaus glänzende Leiſtungen dar, wie Altäre, Kanzeln, Taufſteine, Sakramentshäuschen, Lettner, Chorgeſtühl, Truhen, Kaſten u. ſ. w. Das Zeitalter der Gotik war eben eine der bevorzugten Perioden, wo Kunſtſinn und Geſchmack bis in die unterſten Klaſſen der Geſellſchaft reichten und ein richtiges, ganz merkwürdiges Stilgefühl auch die Hand des Arbeiters, des Schreiners und Drechslers, des Teppichwirkers und Flachmalers u. ſ. w. führte, welche den gewöhnlichſten und gemeinſten Haushaltungsgegenſtänden ſchöne Formen zu geben verſtanden.

III. DAS GOTISCHE ORNAMENT.

Es iſt im vorausgehenden ſchon ein ſehr großer Teil der ornamentalen Motive in der Gotik angeführt worden, nämlich der größte Teil der architektoniſchen Dekoration, da es in der Gotik ſchwieriger iſt als in jedem anderen Stile, dieſelbe von der Konſtruktion abzulöſen. Wir haben daher zunächſt noch einzelnes, welches zur architektoniſchen Dekoration gehört, nachzutragen und ſodann vom freien Ornament zu handeln.

Architektoniſches Ornament.

Wie für alle Sims- und Bogengliederungen, ſo ſind auch für die Baſen (Fig. 834 und 863) der Dienſte und der polygonen, pfeilerartigen Fußgeſtelle derſelben die Rundſtäbe und die tief eingeſchnittenen Hohlkehlen charakteriſtiſch, die erſten nicht in ſchwellender Ausladung, ſondern eher in ſtraffer, gebundener Bildung. Den Uebergang zum Kapitell bildet ein zu einem ſcharfen Steg abgekanteter Ring (Fig. 864). Dem Kapitell ſelbſt giebt eine ſehr mäßige, kelchartige Ausladung die Grundgeſtalt. An dieſe werden Zweige, Blätter und Blüten angeheftet, bald in ſymmetriſcher Anreihung bald in freieſter Anordnung, bald in einer, bald in zwei Reihen übereinander, aber immer iſt der Schmuck nur loſe und äußerlich aufgelegt, ohne innere organiſche Verbindung und ohne eine architektoniſche Leiſtung zu verſinnbilden. Die vegetabiliſchen Motive ſind der heimiſchen Pflanzenwelt entnommen und ſtellen die Blätter und Blüten des Epheus, der Erdbeeren, der Rebe, Roſe, Eiche, des Ahorns, des Hopfens u. ſ. w. dar. Später bevorzugte man krauſe, tief eingeſchnittene und gezackte Formen, wie das Blaukohl- und Diſtelblatt, die Stechpalme etc.

Baſen.

Kapitelle.

Die horizontalen Simſe haben in der Gotik nicht entfernt die Bedeutung wie in andern Stilen; ſie treten zurück, werden mit ſchmalen Profilen angelegt und von den vertikalen Gliedern durchſchnitten und teilweiſe maskiert, damit ſie die aufſtrebende Richtung des Ganzen und der Teile nicht

Simſe.

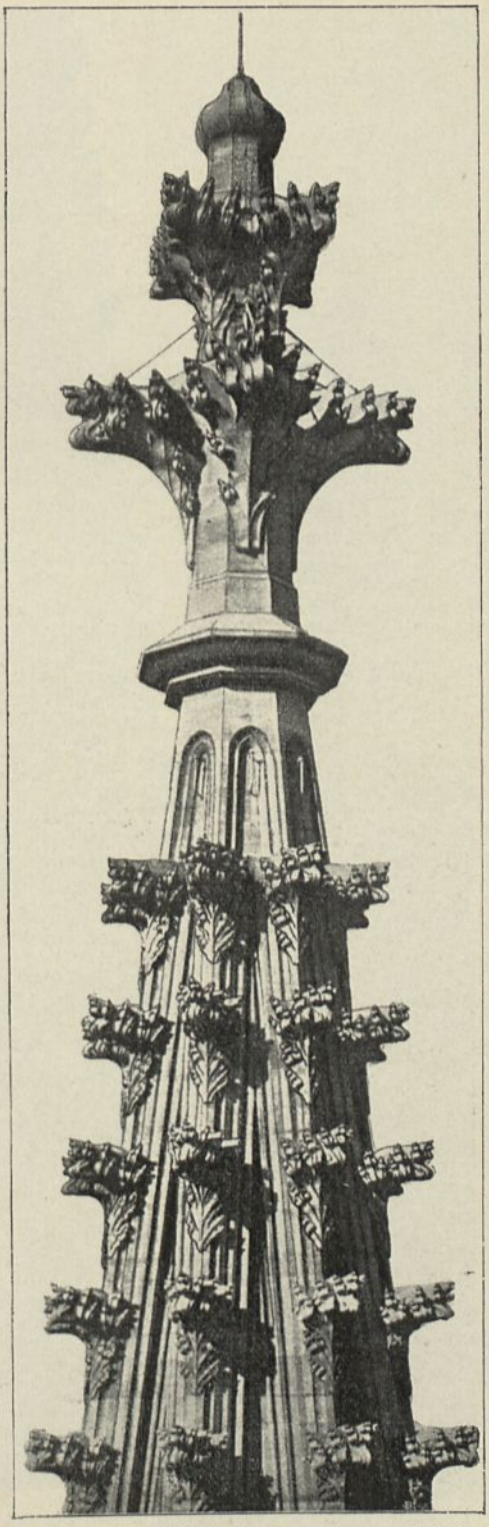


Fig. 860. Helmſchluß mit Kreuzblume. Südlicher Turm des Doms in Köln. Nach Photographie.



Freies Ornament.

Fig. 861. Blick auf den Hauptturm und die ihn umgebenden Fialen, Dom zu Köln. Nach einer Photographie der Meßbildanſtalt in Berlin.

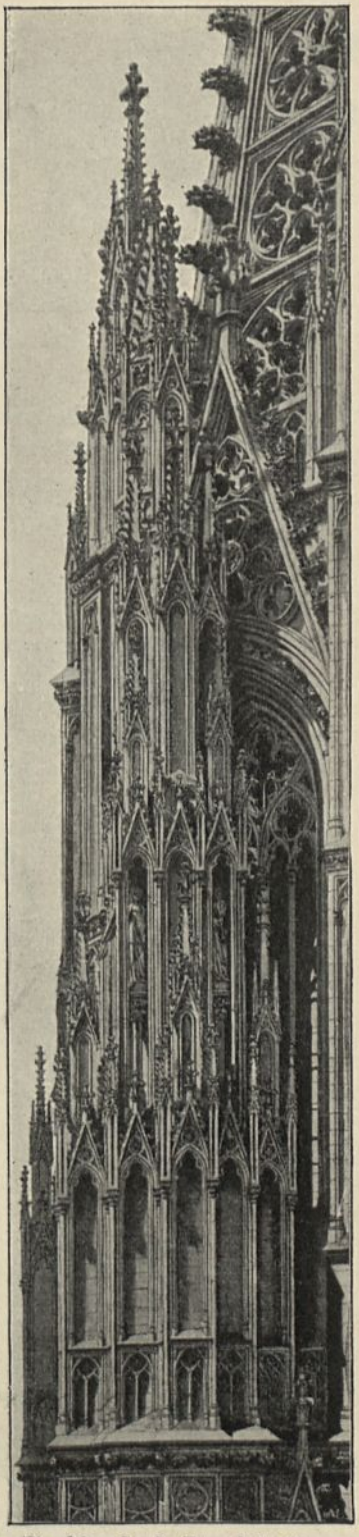
beeinträchtigen. Am Aeußern der Bauwerke kommen gewöhnlich drei Simſe vor, der Fuß-, Sockel- oder Schrägſims, welcher den umlaufenden niederen Sockel abſchließt; der Fenſter- oder Kaffſims macht als Gurtgeſims die Runde unterhalb der Fenſter. Der Kranzſims ſchlingt ſich unter dem Dach herum. Die ſtets wiederkehrenden Formen, bald in einfachſter Bildung, bald mit kombinierten Gliedern, ſind: zunächſt eine Schräge oder der Waſſerſchlag, gewöhnlich mit einer Neigung von 45 Grad; dieſe wird vorn rechtwinkelig abgeſchnitten, darunter durch eine Kehle tief ausgehöhlt, um ſich dann mittelſt eines Rundſtabs oder Plättchens der Mauer anzuſchmiegen. Ueber den Dachſims läuft eine offene Galerie hin oder er wird unterhalb von einem Blattfries begleitet, was auch bei andern Simſen vorkommt (Fig. 866).

Das freie, dekorative Ornament iſt Blattwerk, Maßwerk

oder Bildwerk. Die vegetabiliſchen Motive des Blattwerks fanden nur eine ſehr ſparſame Verwendung an Kapitellen, Konſolen, ſchon ſeltener in den Hohlkehlen der Frieſe (Fig. 869); dazu kommen die Krabben (Fig. 860), auch Boſſen, Knorren oder Vialen genannt. Man verſteht darunter die offenen oder krauſen, gezackten Blätter, welche in mäßigen Zwiſchenräumen an den ſchiefen Giebelſchenkeln der Wimperge, Fialen, Türme u. ſ. w. aufwärts kriechen, eine der Gotik ganz eigentümliche Bildung. Die Spitzen der Giebel werden mit ſogenannten Kreuzblumen geſchmückt, welche aus vier kreuzweiſe an den ſenkrechten Stiel gehefteten Krabben beſtehen; der Schrägſims mit einer Hohlkehle leitet dazu über und eine geſchloſſene Blüte bildet den obern Abſchluß (Fig. 852 und 865.) – Die Behandlung der Pflanzenmotive nähert ſich der realiſtiſchen Auffaſſung, ſo daß die verſchiedenen Naturformen leicht zu erkennen ſind. Sie verfällt aber deswegen nicht einer nüchternen und unkünſtleriſchen Naturnachahmung, ſondern formt die Motive nach den allgemeinen Stilgeſetzen der Gotik um und giebt ihnen zumal ein gewiſſes geometriſches Maß; doch offenbart ſich dies auffallenderweiſe oft weniger in der plaſtiſchen Dekoration, als in dem aufgemalten Muſter der Polychromie. Immerhin iſt die gotiſche Stiliſierung der Naturformen um vieles weniger ſtreng, als in der griechiſchen Baukunſt; ſie entfernt ſich ebenſoweit von den phantaſtiſchen grotesken, wunderlichen und rein konventionellen Bildungen im Romaniſchen. Es offenbart ſich darin ein heller, klarer Blick, eine friſche, heitere Auffaſſung.

Eine ungleich häufigere und reichere Verwendung fand das Maßwerk, freie Ornamente, welche aus geometriſchen Figuren beſtehen (Fig. 867). Das Maßwerk kommt in zweifacher Form vor, entweder in durchbrochener Zeichnung in den Fenſtern, Wimpergen, Galerien, Triforien, Türmen, Firſtkämmen, oder bloß in Relief herausgearbeitet als Füllung auf Flächen und in umrahmten Feldern, in dieſer Form wird es als Paneelwerk bezeichnet.

Das durchbrochene Maßwerk bildete ſich in den Fenſtern aus einem Grundgedanken gotiſcher Konſtruktion heraus, aus dem Beſtreben, die Maſſen aufzulöſen. Wenn, wie dies ſchon im Uebergangsſtil vorkam, zwei gekuppelte ſpitzbogige Fenſteröffnungen von einem dritten großen Spitzbogen umrahmt und eingefaßt werden, ſo entſteht zwiſchen den Extrados der zwei kleinern Bogen und dem Intrados des Umfaſſungsbogens ein leerer Raum, in welchem gewöhnlich ein



Krabben.

Kreuzblumen.

Behandlung der Pflanzenformen.

Maßwerk.

Paneelwerk.

Bildung des Maßwerks.

Fig. 862. Große Turmfiale, Dom zu Köln. Nach Originalphotogr.

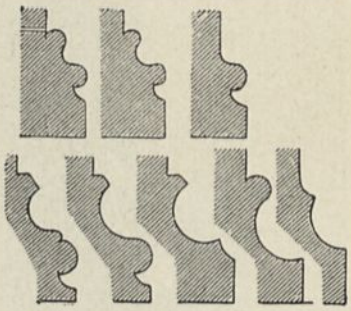


Fig. 863. Baſenprofile. Nach Redtenbacher.

ummauertes Rundfenſter angebracht wurde. Statt deſſen konnte eine durchlöcherte Steinplatte mit verſchieden geſtalteten Oeffnungen eingeſetzt und die an der Peripherie entſtehenden ſphäriſchen Dreiecke konnten für die Verglaſung offen gelaſſen werden. War eine große Fenſteröffnung durch die Pfoſten in mehrere Felder, z. B. in vier abgeteilt, ſo wurden je zwei derſelben mit ihren Spitzbogen von je einem größern und weitern Spitzbogen umrahmt und dieſe beiden vom großen Umfaſſungsbogen zuſammengeſchloſſen, das iſt, wir erhalten Spitzbogen erſten (der Umfaſſungsbogen), zweiten (die zwei mittleren Bogen), und dritten Rangs (die vier kleinſten Spitzbogen). In dieſem Falle mußten zwei kleinere und ein größerer Kreis eingeſetzt werden.

Päſſe.

Reicher und mannigfaltiger geſtalteten ſich dieſe Formen, wenn in die Kreiſe ſogenannte Päſſe, Drei-, Vier-, ... Vielpäſſe (Fig. 868), auch Drei-, Vierblätter genannt,

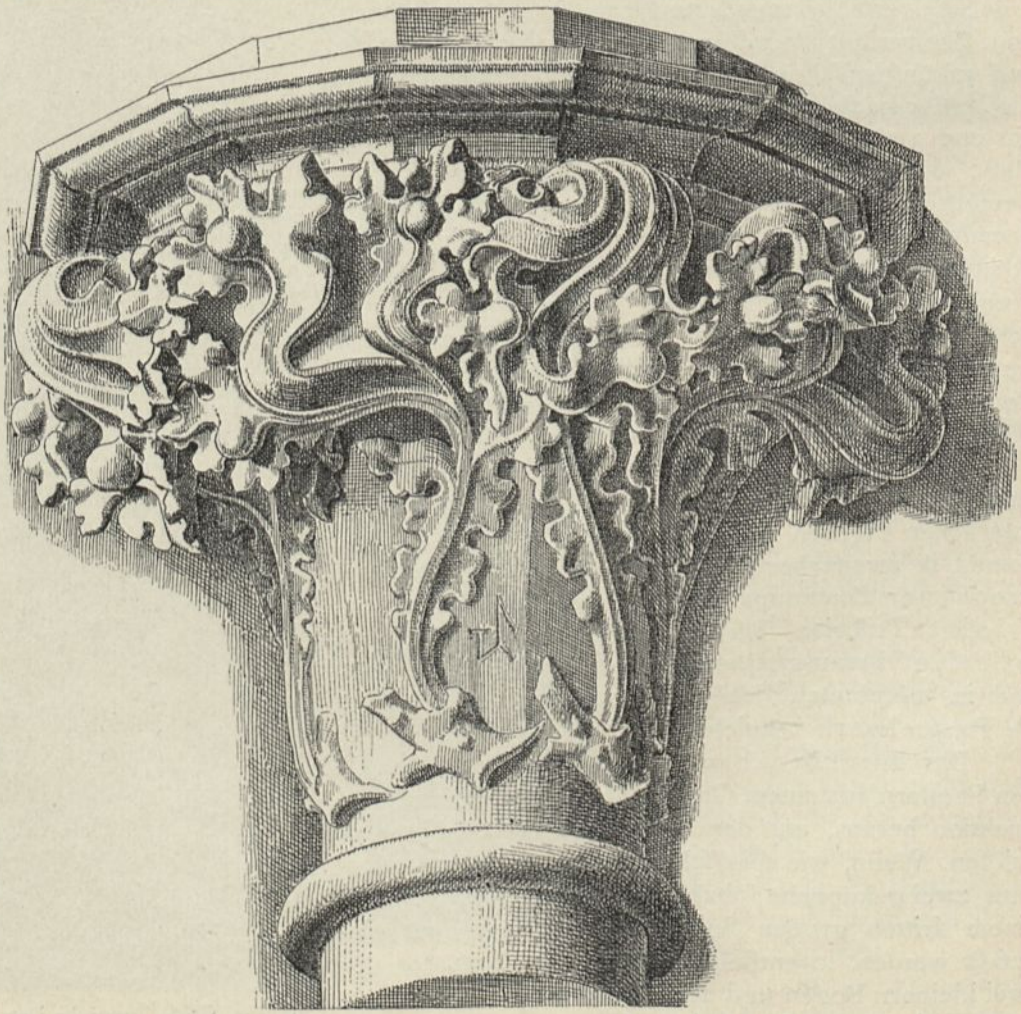


Fig. 864. Dienſtkapitell vom Turm der Frauenkirche in Eßlingen. Nach Egle.

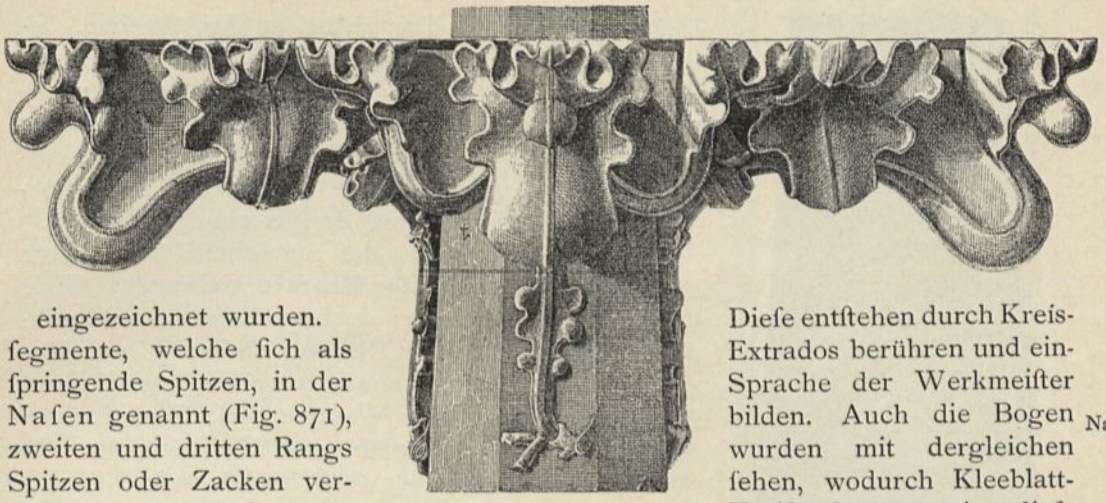


Fig. 865. Diagonalanſicht der Hauptkreuzblume des Turmes der Frauenkirche zu Eßlingen. N. Egle.

eingezeichnet wurden. Dieſe entſtehen durch Kreis-ſegmente, welche ſich als Extrados berühren und ein-ſpringende Spitzen, in der Sprache der Werkmeiſter Naſen genannt (Fig. 871), bilden. Auch die Bogen Naſen. zweiten und dritten Rangs wurden mit dergleichen Spitzen oder Zacken ver-ſehen, wodurch Kleeblatt-bogen entſtunden. Statt der Kreiſe konnten in dieſe obern Fenſteröffnungen Dreiecke und Bogenvier-ecke eingeſetzt und die-ſelben mit Päſſen und ähn-lichem Sproſſenwerk ausgefüllt werden. Dadurch wirkte das Maßwerk nicht nur Organiſche dekorativ überaus gefällig, ſondern diente auch zur feſten Verſpannung und Halt- Bildung. barkeit der Konſtruktion. Die höchſte formelle Schönheit gewinnt das Maßwerk da-durch, daß es, wie andere gotiſche Bildungen, gleichſam aus einem organiſchen Trieb und Geſetz entſpringt und ſich entwickelt. Wie den Bündelpfeilern mit den Dienſten die Gliederungen der Gurte und Gewölberippen entſprechen, ſo hier den Pfoſten des Stabwerks die Profilierungen des Maßwerks. Aus den letzten löſen ſich bei der Bildung der Kreiſe, Päſſe, Dreiecke und übrigen geometriſchen Figuren die äußerſten Teile ab und erzeugen gleichſam aus der Fülle der innewohnenden Kraft die ſteinernen Blüten und laufen ineinander über. Wie die Pflanze aus der Wurzel den Stamm, aus dieſem die Zweige, Blätter und Blumen treibt, ſo ent-wickeln ſich hier, einem ähnlichen organiſchen Triebe entſprechend, die einzelnen Formen wie Blüten und Blätter aus den Hauptgliedern, nur daß alles in die Geome-trie, das iſt, in die ſtrenge mineralogiſche Geſetzmäßigkeit und Starrheit des Steines überſetzt iſt. Alle die verſchiedenen Formen des durchbrochenen Maßwerks, wie die Ga-leriengeländer, Päſſe, Kreiſe u. ſ. w., werden in blinder Zeichnung oder als Paneelwerk zur Dekoration der Flächen an Wänden, Strebe-pfeilern (Fig. 870), Fialen, Giebeln hinübergenommen. Die verſchiedenen Umriſſe der Flächen bedingen natürlich zahlloſe neue Kombinationen der Zirkelführung. — An den Faſſaden, Giebeln und bedeutungsvoll hervorgehobenen Partien wird das Stab- und Maßwerk, ähnlich wie an den Fenſtern, frei herausgearbeitet oder den Flächen vorgelegt, ſo daß ſie wie mit einem ſteinernen Netz überzogen erſcheinen.

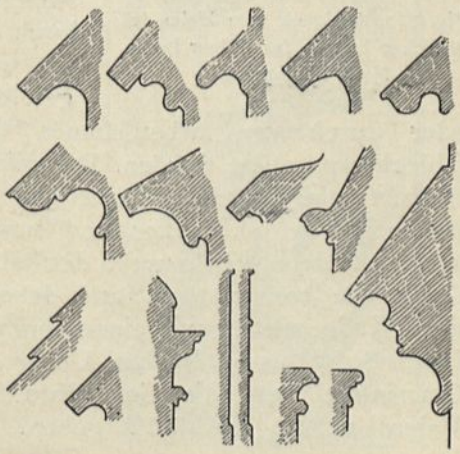


Fig. 866. Gurt- und Brüſtungsgeſimſe. Nach Ungewitter-Mohrmann.

Paneele.

Die eigentliche, hohe Plaſtik findet Ge-legenheit, ihre Statuen auf Konſolen an den Hohe Plaſtik.

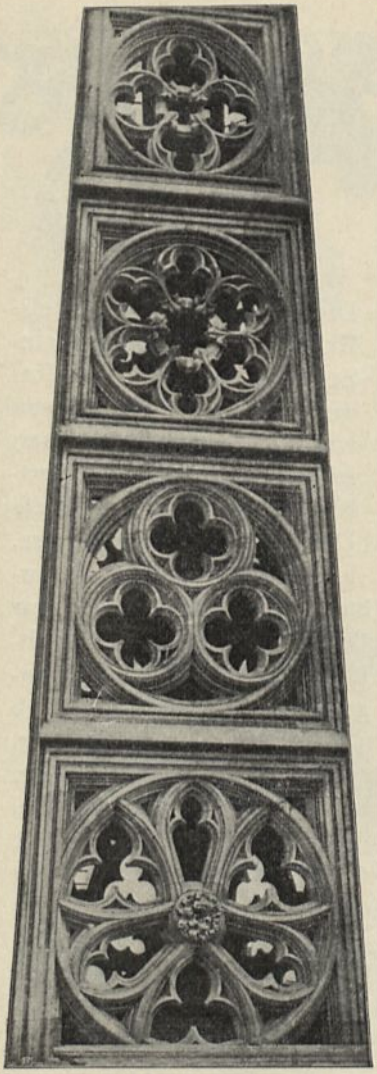


Fig. 867. Maßwerk vom Helm des ſüdlichen Turmes des Kölner Doms. Nach Photographie.

Pfeilern im Innern oder außen an den Streben, beſonders an den Thoren anzubringen. Für rein dekorative plaſtiſche Bildungen aus dem Kreiſe des Menſchen- und Tierlebens findet ſich ſehr wenig Raum. Außer den grotesken Waſſerſpeiern kommen etwa noch heraldiſch geformte Geſtalten an Kragſteinen, Gewölbeſchlußſteinen, Erkern und dergleichen Stellen vor.

Polychromie.

Etwas weniger als der romaniſche Stil machte die Gotik von der Polychromie Gebrauch. Viele Denkmale erhielten aber doch im Innern eine durchgehende Bemalung und Tonung und zwar mit glänzenden, hellen, ſatten, wenn auch gebrochenen Farben. Die Muſter dekorativer Wandmalerei, Sockelverzierungen, Brokat-, Teppich- und Tapetenmuſter für Mittelflächen, Motive für Gewölbedekoration, ſymboliſche und heraldiſche Muſter, Bandgeſimſe und Pfeilerverzierungen u. ſ. w., verraten oft den beſten und geläutertſten Geſchmack.

Farbenwahl.

Die hervortretenden Teile der Konſtruktion oder Dekoration werden durch Gelb und Rot, die zurücktretenden durch Grün und Blau charakteriſiert; der Auftrag von Gold vermittelte die Töne. Vegetabiliſche, plaſtiſch ausgeführte Motive erhielten oft naturgetreue Bemalung, die vom ſtumpfroten Grunde ſich abhob. Die Statuen und Bildwerke erhielten gleichfalls eine reiche Faſſung in Gold und Farben.[1]) Selbſt am Aeußern, z. B. an den Thoren, hat man vielerorts Ueberreſte von Polychromie entdeckt, welche durch die Zeit ausgelöſcht oder durch ein farbenſcheues Geſchlecht ausgetilgt worden. Die reiche Polychromie forderte gebieteriſch die farbenreichen Glasfenſter und umgekehrt, wie denn überhaupt in der hohen Gotik alle konſtruktiven und dekorativen Teile aus irgend einem organiſchen Bedürfnis entſtanden Ueber die Glasmalerei wird die Geſchichte der Malerei nähere Aufſchlüſſe geben.

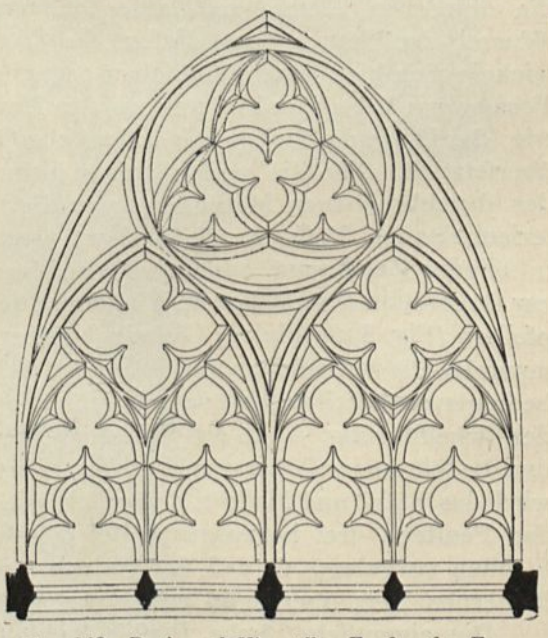


Fig. 868. Drei- und Vierpäſſe. Fenſter der Frauenkirche zu Eßlingen. Nach Egle.

[1]) Vergl. Schmitz-Ennen, Der Dom zu Köln.

IV. DIE PERIODEN DES GOTISCHEN STILS.

Entſprechend dem Gange einer naturgemäßen Entwickelung, welche im allmählichen Werden, im kraftvollen Sein und im langſamen Vergehen den Kreislauf vollzieht, umfaßt auch die Geſchichte der Gotik drei Perioden:

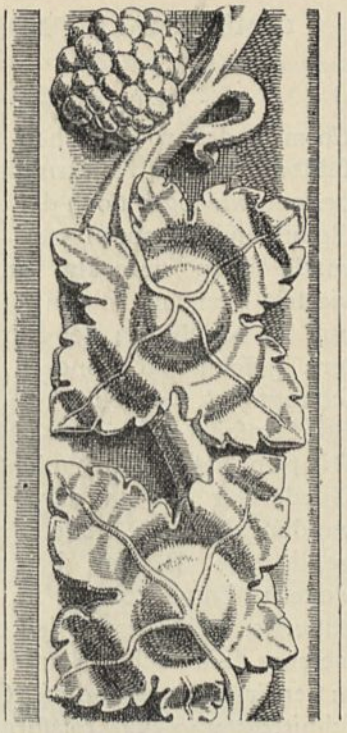
1. die Frühgotik oder den ſtrengen Stil, etwa von 1225 bis 1300;

2. die Hochgotik oder den reichen Stil, von 1300 bis gegen 1420;

3. die Spätgotik oder den entartenden Stil, von 1420 bis 1500; er heißt auch der dekorative Stil, doch paßt dieſe Benennung nur auf einen Teil der Denkmale.

Die Daten für die einzelnen Perioden haben nur relativen Wert als Durchſchnittszahlen. Wie früher bemerkt worden, war z. B. in Frankreich die Gotik ſchon zur Herrſchaft gelangt, als man in Deutſchland noch romaniſch baute; dasſelbe Deutſchland hielt noch an der Gotik feſt, als in Italien die Renaiſſance längſt ihren Einzug gehalten. Nähere Beſtimmungen laſſen ſich bei der Aufzählung der gotiſchen Stildenkmale in den verſchiedenen Ländern einflechten; daſelbſt werden wir auch die in denſelben üblichen Bezeichnungen der Stilperioden aufführen.

Die erſte Periode umfaßt die Zeit der Stilbildung, die zweite den Zeitraum der harmoniſchen, edeln Stilentfaltung, die dritte die Epoche des Stilverfalls. Die erſte Periode kennzeichnet ſich, wie eben bemerkt worden, durch Ernſt und Strenge, die zweite durch blühenden Reichtum, die dritte durch den Gegenſatz verſchwenderiſcher Ueberfülle oder nüchterner Trokkenheit. Doch darf man nicht vergeſſen, daß durch alle drei Perioden zwei Richtungen nebeneinander laufen, eine, welche ausgeſprochen und entſchieden eine glänzende Stilentfaltung anſtrebt, die andere, welche einfachere Formen vorzieht; die letzte Richtung verfolgten folgerichtig die Orden der Franziskaner und Dominikaner, erreichten aber trotz deſſen in ſehr vielen Kirchen großartige architektoniſche Wirkungen. Es iſt bei keinem anderen Stile ſo leicht, die Denkmale und ihre einzelnen Teile in die drei genannten Perioden mit Sicherheit einzugliedern, weil die Perioden in Konſtruktion und Dekoration ſo ganz charakteriſtiſche Merkmale aufweiſen. Dieſelben hangen mit der natürlichen Entwickelung der Gotik zuſammen.



Die Datierung.



Richtungen.

Fig. 869. Vom Portal der Frauenkirche zu Eßlingen. Nach Egle.

1) MERKMALE UND EIGENTÜMLICHKEITEN IN DER FRÜHGOTIK.

Frühgotik.

Der Geiſt, das ernſte Ebenmaß, die Maſſenhaftigkeit und die Formen des romaniſchen Stils ſind faſt überall noch ſichtbar und fühlbar, in der Konſtruktion wie in der Dekoration. Anfangs begegnen wir ſogar noch der quadratiſchen Travéenbildung, den Rundſäulen und Emporen etc. — Der Kern der Pfeiler iſt gewöhnlich rund, ſelten viereckig, an ihn lehnen ſich die Dienſte als Dreiviertelſäulen an. — Zuweilen wird nicht nur die Kelchform der Kapitelle mit Blättern geſchmückt, ſondern das Blattwerk ſchlingt ſich wie ein Fries rings um den Bündelpfeiler herum. — Die Gurte und Rippen haben noch nicht die lebendige Gliederung wie in der Hochgotik. Sie werden als breite, feſte, durch Rundſtäbe gegliederte Bänder behandelt. In der weitern Entwickelung iſt beſonders das äußerſte, wulſtartige Glied charakteriſtiſch, welches dem flachen Bande vorgelegt wird; in der Frühzeit zeigt dieſes Glied im Durchſchnitt anfangs die Kreisform, welche ſpäter in einen ſcharfen Grat ausläuft. — Die Fenſter, verhältnismäßig noch ſchmal, werden durch eine mittlere Säule gewöhnlich in zwei Felder geteilt und auch an den Wänden mit Säulen eingerahmt. — Das Maßwerk beſteht aus Kreiſen mit Rundſtäben, zuweilen mit eingeſetzten Zackenbogen. Die Spitzbogen ſelbſt ſind ſtumpf und ſchwer. — Die

Pfeiler.

Gurte und Rippen.

Fenſter.

Maßwerk.

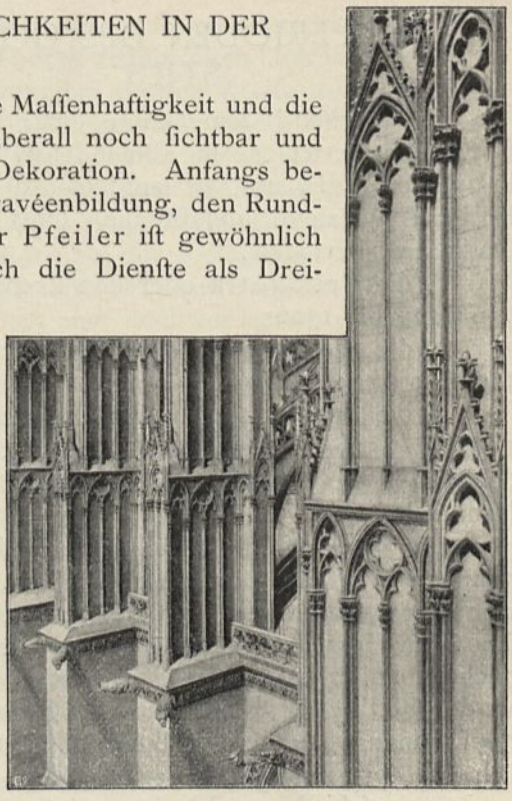


Fig. 870. Paneelwerk an den Pfeilern des Kölner Doms. Nach Phot. der Meßbildanſtalt, Berlin

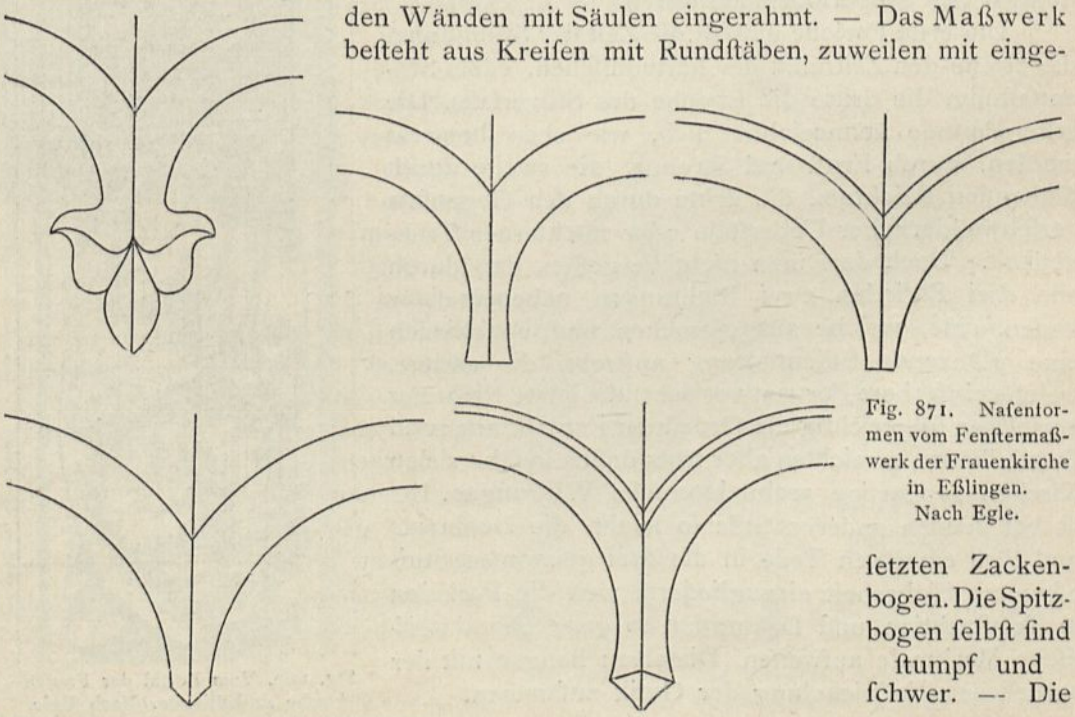


Fig. 871. Nafenformen vom Fenſtermaßwerk der Frauenkirche in Eßlingen. Nach Egle.

geſetzten Zackenbogen. Die Spitzbogen ſelbſt ſind ſtumpf und ſchwer. — Die Strebepfeiler erſcheinen als ſchmuckloſe Stützmauern, oben mit Giebeldächern abgedeckt, die Strebebogen als unterwölbte Strebemauern. — Die Portale zeigen noch die rechtwinkeligen Abſtufungen, Säulen und Gurtſimſe der romaniſchen Bildung. — In den Formen der Simſe, übrigens auch im Maßwerke u. dgl., offenbart ſich ein unbefriedigtes Suchen und Taſten nach dem Richtigen. Streben und Bogen. Portale. Simſe.

Zu den merkwürdigſten Bauten des frühgotiſchen Stils in Deutſchland gehören die Liebfrauenkirche in Trier, die St. Eliſabethakirche in Marburg, der Chor des Kölner Domes. Denkmale.

2) DIE EIGENTÜMLICHKEITEN DER HOCHGOTIK.

Die Merkmale und Vorzüge der Gotik auf der Höhe der Stilentwickelung wurden oben am Kölner Dome in der Konſtruktion und im Ornament dargelegt. Dieſer Periode gehört alſo im beſondern an: die Ausbildung des Pfeilers in der Grundform eines übereck geſtellten Rechteckes mit abgefägten Ecken, mit der belebten Sockelgliederung und mit den tiefen Einkehlungen zwiſchen den Dienſten, wodurch die Grundform maskiert wird, ferner die entſprechende Ausbildung der Gurt- und Rippenprofile, in denen das äußerſte Glied die in ein Plättchen oder einen ſchmalen Steg auslaufende Birnenform annimmt; die Gliederung der hohen, weiten Fenſter durch alte und junge Pfoſten mit dem organiſch entwickelten Maßwerk in klar Hochgotik. Pfeiler. Profile. Maßwerk.

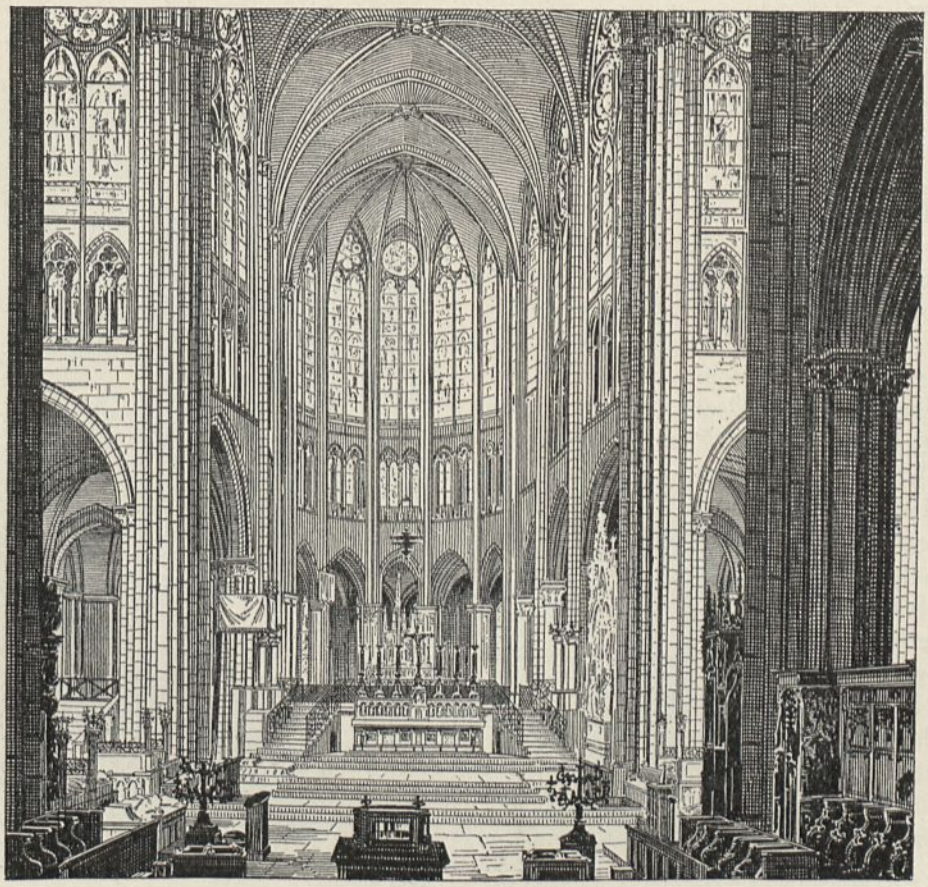


Fig. 872. Das Chorinnere der Kathedrale von St.-Denis. Nach Originalzeichnung.

und ſchön entworfenen Drei-, Vier- und Vielpäſſen und Bogenvierecken; in der Außenarchitektur die von Fialen und Baldachinen gekrönten, mit Paneelen gezierten Strebepfeiler, die durchbrochenen Strebebogen, die Wimperge und Galerien, die Thore mit dem reichen Stabwerk und den Statuen und Büſten in den Kehlen, die Türme mit den durchbrochenen Helmen etc.

3) DIE EIGENTÜMLICHKEITEN DER SPÄTGOTIK.

Spätgotik.

Was in der Hochgotik harmoniſch verbunden und ausgeglichen war, löſt ſich nun wieder in ſcharfe Gegenſätze auf; die einen Denkmale dieſer Periode ſind überaus, ſelbſt übertrieben zierlich und reich bis zur Ueberladung, die andern trocken, nüchtern, flach; die einen übermäßig ſchlank, die andern ſchwer und gedrückt. Zwei Hauptgedanken und Ziele der Spätgotik waren nämlich, einerſeits die reichen und gleichſam idealen Formen zu vereinfachen, oder beſſer abzuſchwächen, anderſeits ſie im Sinne einer rein dekorativen Wirkung umzugeſtalten. Schon in dieſem doppelten Streben offenbart ſich eine Abnahme des architektoniſchen Gefühls; dazu kam die in der Zeit liegende Abnahme des geiſtigen, idealen Strebens überhaupt, ſo daß thatſächlich die Spätgotik allerlei Keime des Abfalls und Verfalls in ſich aufnahm und großzog. Die Spätgotik aber deswegen in Bauſch und Bogen verurteilen und verwerfen, wäre eine große Ungerechtigkeit. Sie ſchuf Werke von der höchſten und glänzendſten Wirkung, die in der Konſtruktion und Technik viele Fortſchritte aufweiſen und in jeder Beziehung große Anerkennung fordern. Die Gotik trug auch in dieſer dritten Periode noch die Kraft und Fruchtbarkeit für eine längere Lebensdauer in ſich, wäre ſie durch den Hereinbruch einer neuen Zeit nicht geknickt worden. Anderſeits iſt es eben ſo gewiß, daß der Stil ſeiner innern Zerſetzung und Auflöſung raſch entgegen ging.

Richtungen.

Unter den neuen Elementen, welche aufgenommen wurden, ſind manche, die an konſtruktive Spielereien und techniſche Künſteleien erinnern. Außer dem Spitzbogen gewöhnlicher, aber meiſtens gedrückter, niedriger Form kommen wieder halbkreisförmige, und elliptiſche Stichbogen vor. Charakteriſtiſcher iſt der ſogenannte Eſelsrükkenbogen (Fig. 823), ein oben

Neue Bogenformen.



Fig. 873. Aeußeres der Kathedrale von Noyon. Photographie Giraudon.

einwärts geſchweifter, zuweilen noch dazu gebrochener Bogen, deſſen Schenkel alſo unten konvex, oben konkav ſind. Verwandt damit iſt der ebenfalls häufig, beſonders in der Profanarchitektur vorkommende Sternbogen, in welchem der konvexe Bogenteil fehlt, der konkave aber geblieben iſt. Ihm iſt hinwieder der ſogenannte Gardinen- oder Vorhangfenſterbogen ähnlich, welcher aus drei oder mehreren konvexen Bogenſegmenten gebildet wird, und beſonders in Sachſen und den angrenzenden Teilen Norddeutſchlands Verwendung fand.

Auch in der Konſtruktion der Gewölbe ging die Spätgotik manchmal über die logiſche, architektoniſche Konſequenz hinaus. Schon die Früh-, zumal die Hochgotik kannten Wölbungsformen, welche einen mannigfaltigen und künſtlicheren Grundriß hatten als das einfache Kreuzgewölbe. Die polygonalen Kapellen des Chores und des Umganges führten von ſelbſt zu reichern Grundrißfiguren. Auch bei gewöhnlichen Kreuzgewölben mußte man, wenn ſie bedeutenden Umfang hatten, Zwiſchenrippen anbringen, um ſie ohne Lehrform aus freier Hand wölben zu können. So konnte man z. B. in der Grundrißfigur eines Kreuzgewölbes jedes der ſphäroidiſchen Dreiecke wieder in drei Dreiecke zerlegen und dann das ſo entſtandene Liniennetz als Rippenſyſtem in Stein umſetzen und die Kappen dazwiſchen ſpannen: ſo entſtand das Sterngewölbe. Auf gleiche Weiſe wurden andere figurierte Gewölbe, wie die Netz- oder Fächergewölbe konſtruiert. Die Spätgotik erſchöpfte ſich in den künſtlichſten Formen, wobei freilich die Rippen oft keinerlei konſtruktive Bedeutung mehr hatten und darum auch aus Stuck erſtellt wurden. Zu derartigen Spielereien gehörten die Zellengewölbe, deren einzelne Kappen wie Spitzdüten oder Trichter ausſehen; ferner die gewundenen Reihungen, in deren Grundrißfigur alle Rippen aus geſchwungenen und gekrümmten Linien zuſammgeſetzt werden, ſo daß ſchließlich die Rippennetze ganz wie Fenſtermaßwerk behandelt erſcheinen. Konſtruktiv noch unlogiſcher iſt es, wenn zwiſchen zwei Schneidungen zwei Rippen mit verſchiedenem Radius übereinander eingeſetzt werden, wovon die eine gebunden iſt, die andere frei heraustritt. Gewölbeformen.

Die meiſtens ſehr ſchlanken Pfeiler zeigen entweder eine recht nüchterne Bildung mit runden oder achteckigen Schäften bald mit Dienſten, bald ohne ſolche, oder dann ſehr künſtliche Formen, indem z. B. die Dienſte um den runden Stamm herum ſich emporwinden, während die Sockel mit Maßwerk geziert und in allerlei Netz- und Flechtwerk bald geradlinig, bald rautenförmig, bald in ſpiralförmigen Kannelüren oder Stäben eingeſchnürt werden; dieſelben Bildungen werden auch auf den untern Teil der Schäfte übertragen. Pfeiler.

Die Kapitelle, Kämpfer und Gurtträger fehlen oft, ſo daß die Gurte und Rippen frei aus Pfeilern und Wänden heraustreten. Dieſe werden flach, gratig, ſcharfkantig und vielfach geradlinig profiliert, mit breiten Kehlen ohne Rundſtäbe; beſonders wird das äußerſte Glied weit ausgezogen, wodurch die Bildung ein mageres, kraft- und charakterloſes Ausſehen gewinnt. Oft ſitzen die Rippen, weil die Dienſte und Wandſäulen fehlen, auf Konſolen auf oder ſie laufen in einem Bündel an der Wand hinab. Kapitelle, Gurte.

Die Strebepfeiler werden wieder maſſig und derb und reichen oft nicht über das Dach- oder Kranzgeſims hinaus, ſo daß die Fialen fehlen, zuweilen werden dieſe auch übereck aufgeſetzt oder winden, biegen und kreuzen ſich, als wären ſie aus den bildſamſten, weichſten und elaſtiſchſten Stoffen geſchnitten. Streben.

Die Waſſerſchläge erhalten eine Schweifung ſtatt der geradlinigen Abſchrägung. Noch nüchterner, nackter, ohne äſthetiſche Vermittelung werden oft Strebebogen.

Wimperge. die Strebebogen aufgeführt. — Die Wimperge, meiſtens aus dem geſchweiften Eſelsrücken konſtruiert, löſen ſich oft oben von der Fläche ab und treten in einer neuen Schweifung heraus, die wegen der Aehnlichkeit Frauenſchuh genannt wird.

Maßwerk. Im Maßwerk iſt eine Form ganz vorzüglich charakteriſtiſch, nämlich ein herzförmiger, lang geſchweifter, flammenartiger Dreipaß oder Kleeblattbogen, deſſen gekrümmte Schenkel in eine Spitze auslaufen, die ſogenannte Fiſchblaſe. Wie früher die aus Kreisſegmenten gebildeten Drei- und Vierpäſſe mittels der Naſen in die Kreiſe eingezeichnet wurden, ſo entſtehen jetzt die Zwei-, Drei- und Vierſchneuße, indem zwei oder mehr Fiſchblaſenmuſter dem Kreiſe eingefügt werden. Anderwärts wird das Maßwerk in den Hauptzügen ſogar geradlinig gezeichnet und bildet ein überaus trockenes, langweiliges Gitterwerk, oder es verirrt ſich in die Nachahmung von allerlei dürrem, knorrigem Aſtwerk oder von kahlen Stab- und Stengelverſchlingungen. Im Blattornamente wird die frühere an die Natur ſich anſchließende Behandlung aufgegeben; an ihre Stelle treten möglichſt krauſe, geknitterte, buckelige, ſich bäumende und windende Formen, als wenn alle Motive dem Diſtel- oder Kohlblatte entlehnt wären.

Fiſchblaſe.

Aſtwerk.



Fig. 874. Faſſade der Kathedrale von Notre-Dame, Paris. Phot. Giraudon.

Planlinien. Wie faſt in allen konſtruktiven und ornamentalen Teilen, ſo geht die Spätgotik oft auch in der Planbildung ihre eigenen Wege, indem das Querſchiff und die Abſeiten wegfallen, die Pfeiler weit auseinander gerückt werden u. ſ. f. Damit hält die Neigung, wieder größere Wandflächen zu bilden, gleichen Schritt, wodurch eine Haupteigentümlichkeit der Gotik verwiſcht wird. Es kommen überhaupt die reichen Anlagen des ſogenannten franzöſiſchen Kathedralſtils in Abgang, und in Deutſchland wird die Hallenkirche, ſchon früher beliebt, jetzt entſchieden bevorzugt, wobei die Seitenſchiffe dieſelbe oder annähernd dieſelbe Höhe erhalten wie das Mittelſchiff. Das Innere gewinnt bei dieſer Anordnung an Groß- und Weiträumigkeit; in demſelben Maße verliert aber das Aeußere an Mannigfaltigkeit und maleriſcher Wirkung, da ein einziges Dach alle Schiffe über-

Hallenkirche.

deckt und mit dem Wegfall der Abſeiten auch die Strebebogen u. ſ. w. überflüſſig werden. Zog man dabei die Strebepfeiler überdies einwärts in die Kirche, um zwiſchen ihnen Kapellen anzulegen, ſo ſieht das Aeußere vollends leer und kahl aus gegenüber den glänzenden Denkmalen der Hochgotik.

Wie groß die Stilverſchiedenheiten an ſich ſind, ſo treten ſie an Bauwerken, wo alle drei Perioden vertreten ſind, in der Regel doch nicht in auffälliger oder ſtörender Weiſe hervor, ſo wirkſam bleibt der Grundgedanke der Gotik.

V. ÄSTHETISCHE BEDEUTUNG DER GOTIK.

Es kann vielleicht den Eindruck machen, als würden, wenn wir die Vorzüge des gotiſchen Stils hervorheben, diejenigen der romaniſchen Baukunſt direkt oder indirekt dadurch wieder beſtritten, nachdem ſie doch ſo beſtimmt hervorgehoben worden. Dem iſt nicht ſo. Die romaniſche Architektur hat ihre eigenen und eigenartigen Vorzüge, und es ſollen dieſelben durch die folgende Erörterung und gelegentliche Vergleichung nicht in Abrede geſtellt werden. Es wird nur ſoviel ausgeſprochen, daß die Gotik auch ihre eigenen Schönheiten hat, aber andere als der romaniſche Stil. Romanismus und Gotik.

In den vorausgehenden Kapiteln ſind bereits manche äſthetiſche Bemerkungen und Urteile eingeflochten worden. Es war nicht zu vermeiden, denn wohl bei gar keinem andern Stile iſt es ſo ſchwierig, Konſtruktion und Ornamentation, techniſche, praktiſche und äſthetiſche Rückſichten auseinander zu halten und für ſich zu betrachten, weil in der Gotik, — und darin liegt ja ihr höchſter Vorzug, — ein ſo einheitliches, geſchloſſenes Ganze, ein wie aus einem innern Keim organiſch entwickeltes Naturerzeugnis ſich darſtellt. Einheitlichkeit des Stils.

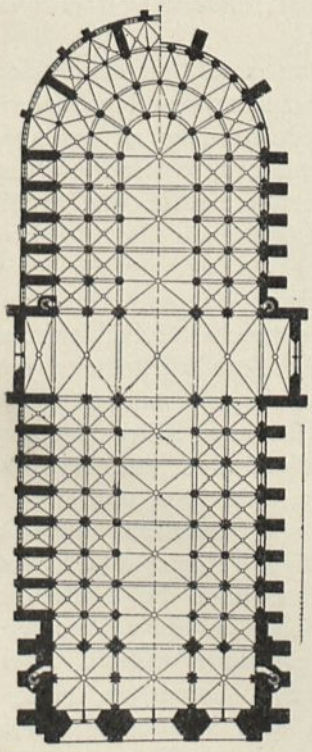


Fig. 875. Grundriß von Notre-Dame, Paris. N. Dehio-Bezold.

Es iſt aber ebenſo unrichtig, wenn der gotiſche Stil nur nach den großen Kathedralen, das iſt, nach den glänzendſten Denkmalen beurteilt wird, wie wenn bloß die einfachſten, ſchmuckloſeſten Bauten zum Maßſtabe der äſthetiſchen Wertung herbeigezogen würden. Es muß zunächſt der Stil als ſolcher mit ſeinen Principien und Grundgedanken Gegenſtand der Beurteilung ſein. Derlei Grundgedanken der Gotik ſind: die Anwendung des Spitzbogens, der Vertikalismus, die Auflöſung der Maſſen, die enge Verbindung der Konſtruktion mit dem Ornament. Grundgedanken.

Wir ſind dem Spitzbogen ſchon in früheren Bauſtilen begegnet; ſo haben ihn die Mohammedaner zu äſthetiſchen, zumal maleriſchen Zwecken gerne benützt, aber eine Spitzbogenarchitektur haben ſie damit nicht begründet; das heißt, ſie haben den Spitzbogen nicht als organiſches, konſtruktives Bauelement durchgeführt. Dieſes vollzieht die Gotik, indem ſie den Spitzbogen als konſtruktive Grundform für alle Arten der architektoniſchen Raumabſchlüſſe benützt; für die Gewölbe, Fenſter, Thore u. ſ. w., eine Grundform, welche auch in den dekorativen Teilen immer wiederkehrt. Von den Vorteilen, Spitzbogen.

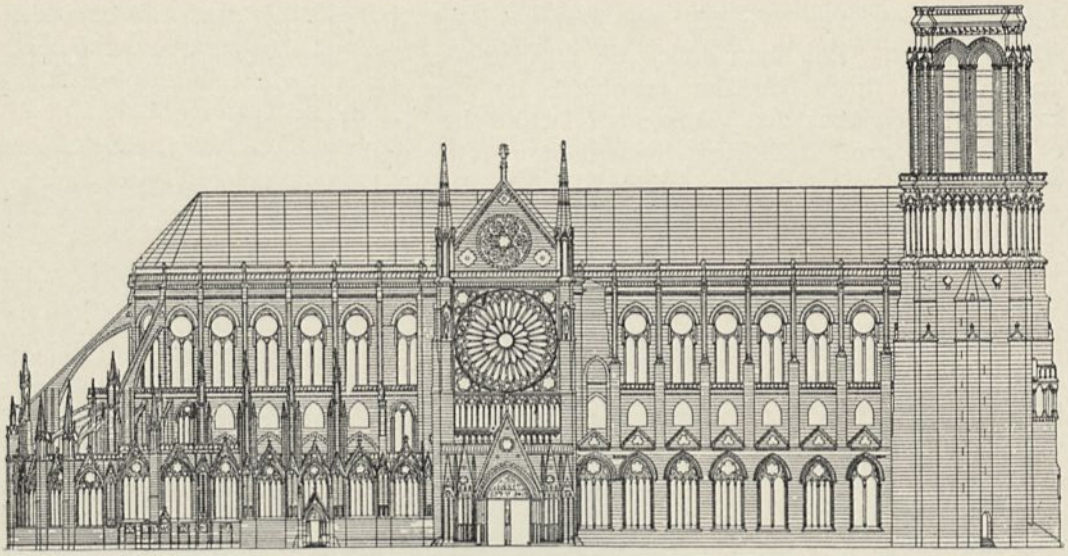


Fig. 876. Langſchiff von Notre-Dame, Paris. Nach Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes. Verlag von A. Bergſträßer, Stuttgart.

welche der Spitzbogen gegenüber dem romaniſchen Halbkreisbogen bei der Erſtellung eines Kreuzgewölbes und anderer Wölbungsformen bietet, iſt ſchon ſo oft die Rede geweſen, daß es unnötig iſt, darauf zurückzukommen. Ueberhaupt waren ja nicht die techniſchen Vorzüge ausſchlaggebend bei der Wahl des Spitzbogens, wenn man dieſelben auch ſehr gut zu würdigen verſtand, ſondern weil er vorzüglich zum Ausdruck des Vertikalismus dienlich war.

Vertikalismus.

Die früheren Stile ſuchten das Verhältnis von Kraft und Laſt durch den deutlich ausgeſprochenen Gegenſatz von vertikalen Trägern zu horizontal auflagernden Gliedern in der Architektur zur charakteriſtiſchen Darſtellung zu bringen. In ganz vorzüglicher Weiſe thut es z. B. die griechiſche Baukunſt, wo einerſeits der Säulenkranz oder die maſſive Mauer als vertikal aufſtrebende Kräfte, der Architrav mit der Dachgliederung dagegen als horizontal aufruhende Laſt ſo klar und beſtimmt ihre Funktionen ausſprechen. In ähnlicher Weiſe verfuhr auch der romaniſche Stil in dem gediegenen feſten Aufbau ſeiner Bauten. Ganz anders die Gotik. Ein einziger flüchtiger Blick auf ein entwickeltes Stildenkmal zeigt, wie die horizontale Gliederung im Innern und Aeußern zurücktritt, dagegen alles emporringt und möglichſt weit und frei aufragen möchte. Die Bauten an ſich ſind im Vergleich zu den Maßzahlen in früheren Stilen und zur eigenen Breite außerordentlich hoch, das Dach iſt auffallend ſteil und von den Einzelbildungen wird jede ſchließlich zur Spitze, zur Fiale, dehnt ſich und ſtreckt ſich und ſchließt mit einer geſchloſſenen Blüte, als ſollte auch ſie noch aufgehen und ſo dem Triebe nach oben neue Befriedigung verſchaffen. Horizontale Linien und Simſe kann die Konſtruktion freilich nicht vermeiden, aber die Simſe, an ſich ſchmal und mager, werden nicht ſtark betont; ſie erſcheinen nur als momentane Ruhepunkte, wo die aufſtrebende Kraft zu neuem Schwunge ausholt. Dazu werden alle horizontalen Linien und Bänder von Pfeilern, Wimpergen, Fialen, durchſchnitten; es iſt damit deutlich angezeigt, daß ſie dem vertikalen Triebe gegenüber keine Widerſtandsfähigkeit in ſich tragen. So verliert z. B. das an ſich ſo wichtige und dominierende Dachgeſimſe ſeine Bedeutung als horizontale Linie,

wenn es, wie in Köln erſt in eine leichte, durchbrochene Galerie oder Brüſtung, in welcher die vertikalen Glieder ebenfalls ſtark hervortreten, aufgelöſt wird, wenn dann ferner in kleinen Zwiſchenräumen die Wimperge und die Fialen als Ausläufer der innerſten Strebepfeiler einſchneiden. Selbſt die berufenſten Laſtenträger, die Pfeiler im Innern ſchießen ſo leicht und frei und hoch empor, daß ſie gar nicht als Stützen ſchwerer Laſten erſcheinen, ſondern auch nur als aufſtrebende Bauglieder, die ſich oben veräſteln. Dieſer Eindruck wird weſentlich durch die ſchlanken, im Verhältnis zu ihrer Höhe übermäßig dünnen Dienſte verſtärkt, welche nach einer momentanen Ruhe bei den Kapitellen in die Gurte und Rippen übergehen, um in ſchwindelnder Höhe ſich zu ſchließen. Dieſe Bildung führt ſogar zu der optiſchen Täuſchung, daß die Pfeiler und der ganze Bau dem Auge höher und geſtreckter erſcheint, als er in Wirklichkeit iſt. Für dieſen Vertikalismus leiſtete der Spitzbogen die vorzüglichſten Dienſte. Der Halbkreisbogen ſpricht eine derartige Tendenz gar nicht aus, denn die elaſtiſche Kreisſchwingung drückt den Trieb aus, in ſich ſelbſt zurückzukehren. Die Schenkel des Spitzbogens dagegen ringen aufwärts, bis ſie dem hemmenden Widerſtand begegnen. Darum wird auch der Spitzbogen in den konſtruktiv wichtigſten Teilen, aber ebenſo gut auch im Maßwerk und im Ornament ſtets wiederholt.

Den höchſten Triumph feiert der Vertikalismus im Turmbau, wie er in Deutſchland oft ausgeführt, noch öfter angeſtrebt und geplant wurde.

Der Vertikalismus iſt mithin eine Thatſache in der Gotik und eine ſeiner hervorſtechendſten Eigenſchaften,



Fig. 877. Inneres von Notre-Dame, Paris. Nach Originalzeichnung.

Berechtigung des Vertikalismus.

es fragt ſich nur, ob er äſthetiſch berechtigt iſt. Daß er in techniſcher und konſtruktiver Beziehung die Probe beſtanden, bezeugen die Jahrhunderte und die Bewunderung jedes Baumeiſters. Es kann und muß wohl zugegeben werden, daß es gegenüber dem Geſetze der Schwere und der Natur des Steines näher liegt, im Aufbau zu verfahren, wie das Beiſpiel des griechiſchen Säulen- und Architravbaues und der übrigen Stile lehrt. Der tote Stoff wird dabei nach dem in ihm liegenden Geſetze, daß der Druck und die Laſt eine Stütze und einen Gegendruck fordern, am entſprechendſten behandelt und verwendet. Wenn aber dem Bauſtoffe keine Gewalt angethan, ſein Naturgeſetz nicht verleugnet wird, ſo iſt nicht einzuſehen, warum von ſeinen beiden Polen Kraft und Laſt, nicht einmal der erſte mehr hervorgehoben werden dürfte, wodurch das Bauwerk den Charakter des freien, kühnen Aufſtrebens gewinnt, gleichwie in unentwickelten Kunſtepochen der zweite Pol, Druck und Laſt, oft bis zur Einſeitigkeit betont wird, wodurch die Bauten den Eindruck des Schweren und Drückenden machen. — Dazu kommt ein anderes. Man hat von jeher den Vertikalismus der Gotik ſinnbildlich gefaßt und geſagt, daß das Emporringen der ganzen Bauten und aller Teile das Weſen der chriſtlichen Religion, welche den Menſchen auf das Höhere, Ueberirdiſche, Himmliſche und Göttliche hinweiſt, zum Ausdrucke bringen ſolle, ebenſo wie das Sehnen und Streben der Seele nach Gott dadurch verſinnlicht werde, mit einem Worte, daß die gotiſche Kirche ein verſteinertes *Sursum corda* ſei. Man hat anderſeits über dieſe Deutung geſpottet, — aber auch nicht mehr, das iſt, man hat keinen Gegenbeweis vorbringen können. Es kann niemand in Abrede ſtellen, daß die Gotik thatſächlich das Ergebnis der damaligen Kultur und Geiſtesrichtung, zumal und vor allem andern der religiöſen Anſchauungen und alles deſſen war, was damals die Seele erfüllte und bewegte. Das charakteriſtiſche Wahrzeichen der Zeit, welche auf die erſten Kreuzzüge folgte, iſt aber, wie ſchon in der Einleitung geſagt worden, die jugendliche, frohe, friſche Begeiſterung und der kühne, hohe Schwung. Das Wenigſte, aber Wahrſte, das man von den gotiſchen Bauten ſagen kann, iſt das, daß ſie Denkmale dieſer flammenden Begeiſterung, dieſes jugendlichen Wagens und Strebens ſind, Verſteinerungen des hohen, kühnen Schwunges. Der zündende Funke der gotiſchen Zeit war aber die Religion, und ſo kommen wir doch zum Schluſſe, daß der Vertikalismus als Ausdruck der religiöſen Idee, wie ſie damals erfaßt wurde, angeſehen werden muß. Damit ſoll gar nicht geſagt werden, daß die Gotik in dieſer Beziehung das Ergebnis der Reflexion, einer bewußten Tendenz geweſen. So entſteht überhaupt kein echter und rechter Kunſtſtil; im Gegenteil, die Gotik war, wie andere Stile, das ſich von ſelbſt ergebende Reſultat der geiſtigen Zeitſtrömung. So wird der Bauſtein in der Gotik nicht nur zum Ausdruck des Geſetzes von Kraft und Laſt benützt, ſondern er wird zum Träger einer Idee, welche den ganzen Bau von der Wurzel bis zur höchſten Kreuzblume erfaßt und ihm durch den Grundgedanken ein eigenes Leben und Streben einhaucht, eben das Ringen und Sehnen nach oben, welches jede mühſam hinankriechende Krabbe, wie die ſtolz und kühn aufgeſchoſſene Fiale in ſich fühlt. Weit entfernt, in dieſer Belebung und Vergeiſtigung des toten Stoffes einen Abfall und eine Verirrung der Architektur zu ſehen, bewundern wir mit Recht darin vielmehr einen der ſchönſten, höchſten und herrlichſten Erfolge derſelben.

Allgemeine Geiſtesrichtung.

Religiöſer Schwung.

Auflöſung der Maſſen.

Ein anderer Grundgedanke der Gotik iſt die Auflöſung der Maſſen. Es iſt oben in der allgemeinen Einleitung bemerkt worden, daß es zu den Aufgaben der Architektur gehört, gegenüber den bloßen Füllungen die konſtruktiven

Teile eines Baues beſonders zu betonen, weil in ihnen die ſtatiſchen und mechaniſchen Geſetze wirkſam ſind, und weil ſie dem Baue ſeine Grundform und organiſche Gliederung geben. Kein Stil ging in der folgerichtigen Durchführung dieſer Forderung ſo weit wie die Gotik. An der Gewölbebildung wurde dies ſchon öfters nachgewieſen. Konſtruktiv notwendig und wirkſam ſind nur die Gurte und Rippen, welche ſich ihrerſeits auf die Pfeiler ſtützen, welche hinwieder

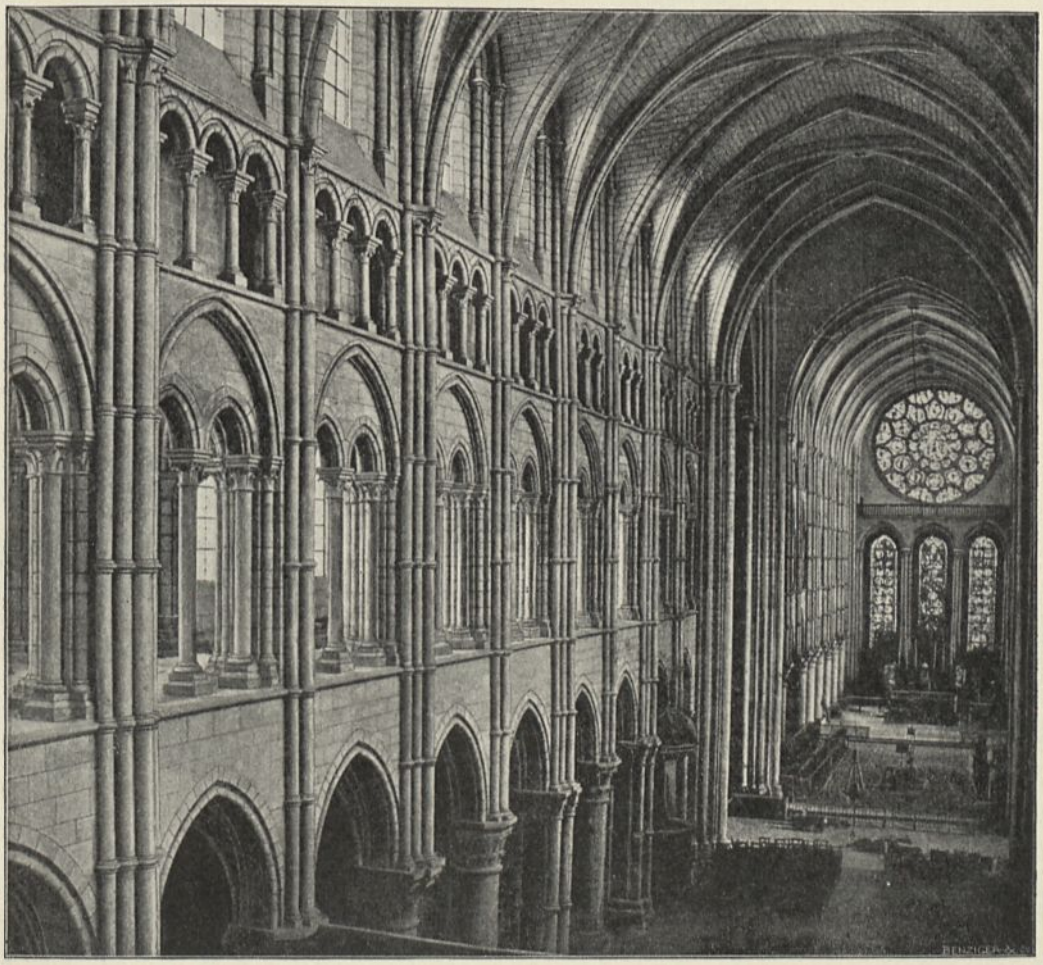


Fig. 878. Inneres der Kathedrale von Laon. Photographie Robert.

von dem Syſtem der Streben Halt und Feſtigkeit erlangen. Dafür ſind die Mauern wieder leere Füllungen und fallen zwiſchen den tragenden Stützen bis auf wenige Reſte weg, um durch Fenſter erſetzt zu werden. Mit unerbittlicher Konſequenz wird das Princip zumal in den Faſſaden und Turmbauten durchgeführt. Die erſten werden von rieſigen Thoren und Fenſtern durchbrochen; in den Helmen oder Pyramiden der letzten iſt zwiſchen den acht Rippen, welche die Grundform geben, leichtes Maßwerk eingeſpannt. So treten die konſtruktiven Teile überall dominierend und bedeutungsvoll hervor. Man hat gerade deswegen gegenüber den gotiſchen Domen den Vorwurf erhoben, daß ſie wie Glashäuſer ausſehen, ferner daß die vielen Strebepfeiler und Strebebogen, zumal am Chorhaupte, wo ſie, weil Vorwürfe.

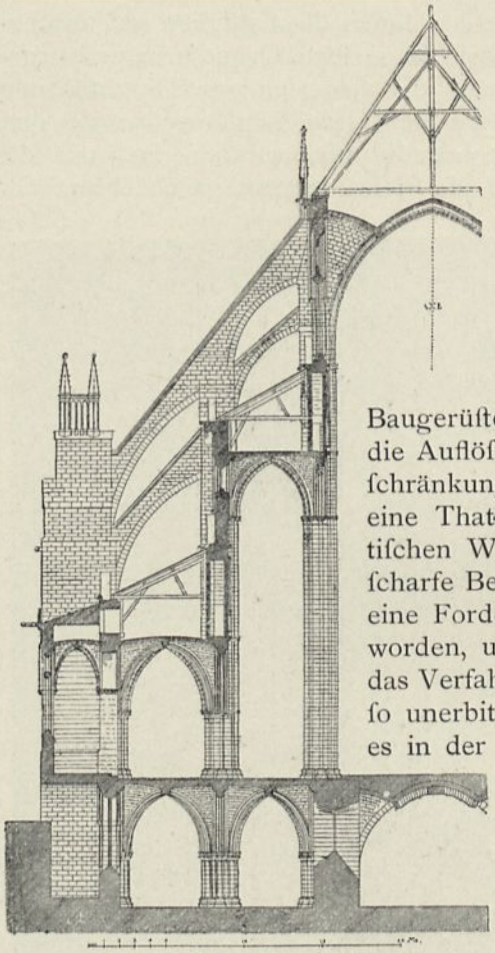


Fig. 879. Schnitt durch das Schiff der Kathedrale von Bourges. Nach Corroyer, L'Art gothique.

radial geſtellt, in der Silhouette ſich vielfach ſchneiden, den Eindruck machen, als wenn die Baugerüſte ſtehen geblieben wären. Der erſte Vorwurf iſt thatſächlich unbegründet; keinem Beobachter wird ein derartiger Gedanke nahegelegt, vollends nicht, wenn die urſprünglichen farbenreichen Glasteppiche noch an Ort und Stelle ſind; die gotiſche Zeit hat ſie auch als ganz unerläßlich angeſehen. — Der zweite Vorwurf ſchießt jedenfalls über das Ziel hinaus, wenn er von ſtehengebliebenen Baugerüſten ſpricht. Soviel aber iſt gewiß, daß auch die Auflöſung der Baumaſſen und die möglichſte Beſchränkung auf die konſtruktiven Glieder ebenfalls eine Thatſache in der Gotik iſt, über deren äſthetiſchen Wert man ſich zu verſtändigen hat. Daß die ſcharfe Betonung des architektoniſchen Skeletts ſogar eine Forderung der Aeſthetik ſei, iſt ſchon bemerkt worden, und es kann ſich mithin nur noch fragen, ob das Verfahren auch dann zuläſſig bleibe, wenn es mit ſo unerbittlicher Konſequenz durchgeführt wird, wie es in der Gotik geſchieht. Es iſt früher geſagt worden, daß wie im menſchlichen Leibe das Skelett verhüllt iſt, ebenſo ſolle auch der Baukünſtler die Herbigkeit der unvermittelten, urſprünglichen, ſtruktiven Glieder unter äſthetiſch ſchönen Formen mildern. Die früheren Stile, wie der griechiſche und der romaniſche, haben die ſtruktiven Glieder wohl auch beſtimmt und klar hervorgehoben, aber ſie haben ſämtlich die großen, zuſammenhängenden Baumaſſen beibehalten, das konſtruktive Skelett verhüllt, ähnlich wie die Natur es thut, und ſich meiſtens damit begnügt, anzudeuten, wo die ſtatiſchen Kräfte wirkſam ſind. Es muß auch dem Geſchmacke überlaſſen bleiben, dieſes Verfahren richtiger und die großen, feſten, ruhigen Baumaſſen, wie ſie z. B. das Romaniſche bietet, ſchöner zu finden, als das Vorgehen der Gotik, wenn ſie die Maſſen auflöſt und nur die konſtruktiv notwendigen Teile monumental darſtellt. In unvermittelter, herber und rauher Urſprünglichkeit pflanzt übrigens auch die Gotik die konſtruktiven Glieder nicht hin, ſondern im ſchönſten äſthetiſchen Gewande. Dies führt uns auf einen neuen Grundgedanken der Gotik, auf die enge Verbindung der Konſtruktion mit der Dekoration.

Verbindung der Konſtruktion und Dekoration.

Bei allen früheren Stilen erſcheint der Schmuck, und zwar nicht bloß das freie Ornament, ſondern auch die architektoniſche Dekoration, zum größten Teile als eine äußere Zugabe, als ein „angehängter“ Schmuck, wie man es genannt. Nur die Profilierungen und einige wenige architektoniſche Glieder machen eine Ausnahme hiervon. Viel mehr war auch nicht geſtattet, da alle die konſtruktiven Glieder eben nicht als Bauſkelett unverhüllt hervortraten wie in der Gotik. In

dieſer dagegen iſt der reichſte Teil des Schmuckes faſt unzertrennbar mit allen Bauformen verbunden und zwar aus drei Gründen. Einmal, weil die Idee des vertikalen Aufſtrebens alle, auch die untergeordnetſten Bauglieder erfaßt und ihnen eine äſthetiſche, charakteriſtiſche Form verleiht, welche dies zum Ausdruck bringt; zum andern, weil infolge der Auflöſung der Maſſen die bloß füllenden Teile durch eine leichte Dekoration, nämlich durch das durchbrochene Maßwerk oder die Paneele, als ſolche bezeichnet werden, daher das Netzwerk in den Turmhelmen zwiſchen den Gräten, in den Galerien, Triforien, in den Strebebogen, Fenſtern u. ſ. w.; zum dritten, weil alle die unverhüllt hervortretenden konſtruktiven Glieder eine ihrer Funktion entſprechende Form erhalten müſſen. Was könnte in dieſer Beziehung ausdrucksvoller ſein, als z. B. die Bildung, welche die gekrümmten, in Spitzbogen ſich ſchließenden Glieder erhalten, die Gewölberippen, Gurte, Fenſterwandungen, die Unterſichten der Strebebogen? Die tiefen

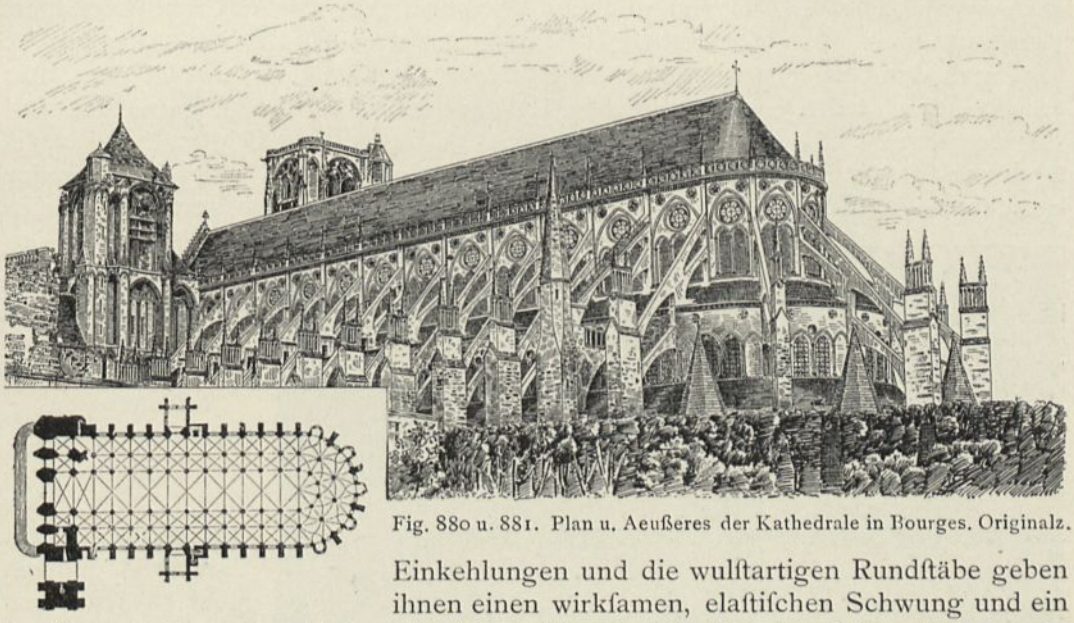


Fig. 880 u. 881. Plan u. Aeußeres der Kathedrale in Bourges. Originalz.

Einkehlungen und die wulſtartigen Rundſtäbe geben ihnen einen wirkſamen, elaſtiſchen Schwung und ein ſtraffes und darum tragfähiges Ausſehen. Ebenſo äſthetiſch bezeichnend und praktiſch zweckmäßig ſind andere Bildungen, die Simſe, die Abſätze bei der Verringerung der Maſſe an den Strebepfeilern, die Profilierungen der Wimperge, die Auflöſung der Pfeiler im Innern aus einem gemeinſamen Fuße in eine Menge einzelner gleichſtrebender Glieder u. ſ. f. Daher kommt es, daß das Ornament in der Gotik ſo innig mit der Konſtruktion verwachſen iſt. Während im Romaniſchen viele zierenden Motive ebenſowohl fehlen könnten, wie ſie da ſind, iſt in der Gotik das allerwenigſte aus der Luſt am Schmucke entſtanden, ſondern alles vielmehr wie ein organiſches Naturerzeugnis das notwendige Ergebnis der Idee und der konſtruktiven Grundgedanken. Darum kann von freien, lediglich dekorativen Ornamenten in der Gotik kaum die Rede ſein, und die Benennung kann höchſtens und auch da nicht immer auf die vegetabiliſchen Motive und die Polychromie Anwendung finden, während das Maßwerk von der Konſtruktion und den ſie belebenden Gedanken ſchon faſt unablösbar iſt.

Was dieſe letzten betrifft, nämlich den Vertikalismus und die Auflöſung der Maſſen, ſo muß allerdings bemerkt werden, daß man in anderen

Richtung in Frankreich.

Ländern, und zwar gerade in Frankreich, der Heimat der Gotik, nicht ſo weit ging, wie in Deutſchland. Es iſt in der Kunſt ſo wenig wie im praktiſchen Leben geboten, aus einem Princip die letzten und äußerſten Folgerungen zu ziehen; dies thaten oder verſuchten wenigſtens die deutſchen Baumeiſter mit der der Nation eigenen gelehrten Gründlichkeit und Ausdauer. Wir dürfen deswegen aber manche franzöſiſche Kathedralen zum wenigſten ebenſo ſchön finden, als deutſche Denkmale.

Ornament.

Es iſt hier der Platz, einiges über das Ornament anzufügen, über Laubwerk und Maßwerk. Wurde das erſtgenannte aufgemalt, ſo nötigte die Uebertragung auf die Fläche zu einer meiſtens ſehr maß- und geſchmackvollen Stiliſierung. Viel weniger iſt dies beim plaſtiſchen Laubwerk der Fall, wo eine vorherrſchend realiſtiſche Behandlung beliebt war. Sehr viele Ornamente werden allerdings in der Früh- und Hochgotik ſo ſchön und rein gezeichnet und leiſe ſtiliſiert,

Stiliſierung.

daß ſie die entſprechenden romaniſchen Formen, wo die konventionelle Auffaſſung das vegetabiliſche Motiv bis zur völligen Unkenntlichkeit verwiſcht, weit übertreffen. Vergleicht man aber das gotiſche Blattwerk mit dem griechiſchen Akanthus, ſo wird man der ſtrengern ſtiliſtiſchen Behandlung der Griechen, welche der Natur des Steines und den architektoniſchen Geſetzen beſſer entſpricht, gerne den Vorzug zuerkennen. Man kann freilich einwenden, daß die Gotik gerade das vegetabiliſche Ornament an Kapitellen, Konſolen und in Frieſen nicht in ſo innige Beziehung zur Konſtruktion ſetzte, wie der Grieche und ihm gerade an dieſen Stellen keine Verdeutlichung der ſtatiſchen Funktion zumutete, ſondern es lediglich als äußern angehängten Schmuck betrachtete Es iſt dies allerdings richtig, aber daß gerade dies ein Vorzug ſei, iſt damit nicht bewieſen und auch kaum erweisbar. Nur ſo viel iſt gewiß, daß die Kapitelle der Pfeilerdienſte nicht mehr die wichtige Bedeutung wie in der klaſſiſchen Baukunſt haben. Sie bezeichnen im gotiſchen Syſtem eben nur einen letzten Ruhepunkt der in die Höhe eilenden Kraft, den Uebergang des Dienſtes

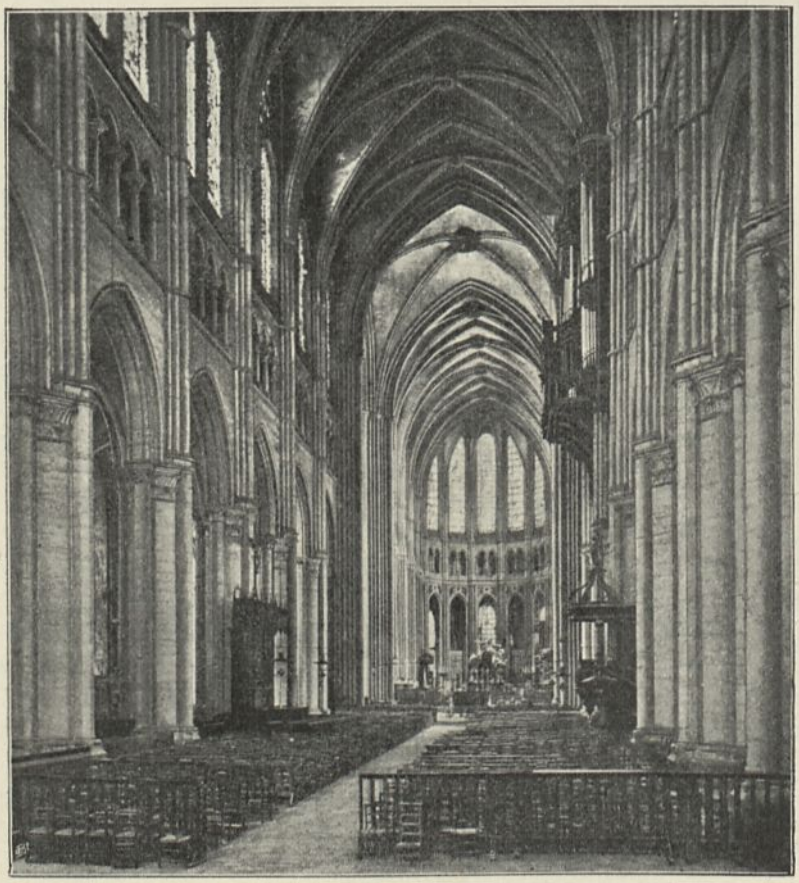


Fig. 882. Inneres der Kathedrale von Chartres. Photogr. Giraudon.

in die Rippen. Inſofern handelte die Spätgotik folgerichtig, wenn ſie die Kapitelle der Dienſte ganz unterdrückte, äſthetiſch unrichtig aber, wenn ſie den Uebergang durch gar kein Glied vermittelte, was der gute Geſchmack fordert.

Antike und gotiſche Formen.

Man hat oft die Vorzüge hervorgehoben, welche die ſatten Formen, die weich und elaſtiſch geſchwungenen Linien des antiken, griechiſchen und römiſchen Ornaments vor dem gotiſchen, zumal dem geometriſch gemeſſenen, ſcharfkantigen, magern Maßwerk hätten. Die klaſſiſchen Formen behalten gewiß ihr unveräußerliches Recht und ihre unvergängliche Schönheit, aber ebenſo auch der gotiſche Geſchmack. Das eine Ornament dem andern vorzuziehen, iſt Sache der perſönlichen Vorliebe für das eine oder das andere. Beide beſitzen wahre und echte Schönheit. Daß insbeſonders das geometriſche Maßwerk einerſeits der Architektur, welche ja auch zum großen Teile auf der Geometrie des Zirkels und des Lineals beruht, ſich paſſend anſchließt, anderſeits zur Natur des Steines, welcher in geraden und gekrümmten Linien bricht, vorzüglich ſtimmt, wenn anders das Geſetz nicht über das richtige Maß gedehnt wird, iſt leicht einzuſehen.

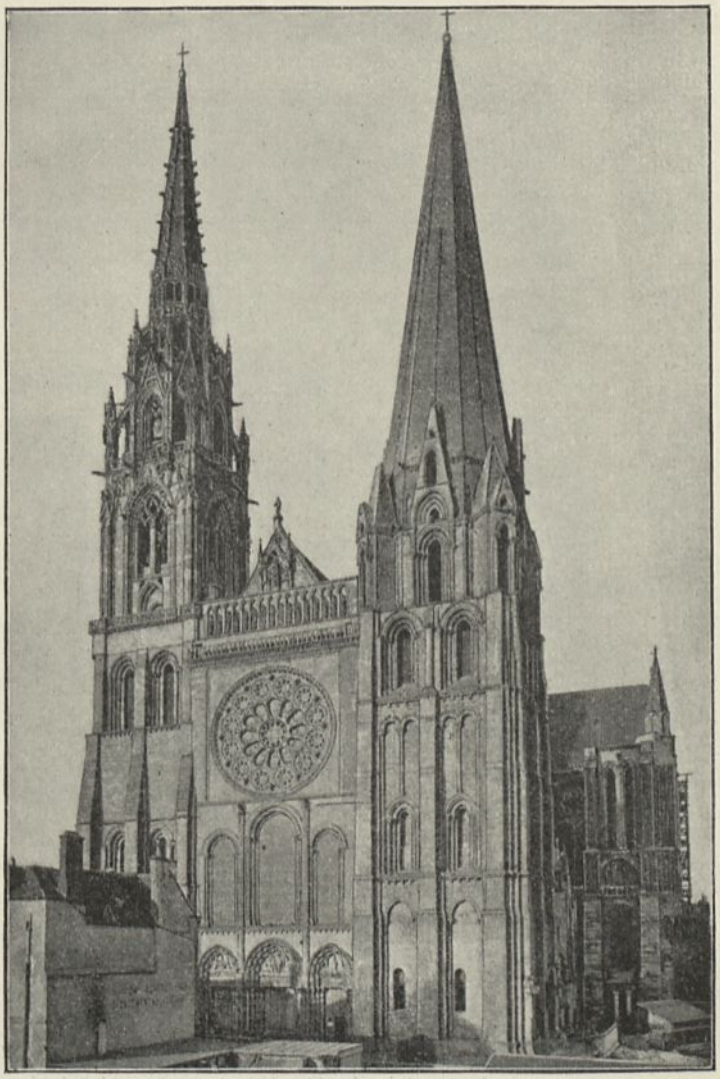


Fig. 883. Die Türme der Kathedrale von Chartres. Phot. Giraudon.

Obwohl die Gotik eine höchſte konſtruktive Leiſtung iſt, ja, das konſtruktive Princip bis in die äußerſten und letzten Folgerungen ausbeutet, ſo üben ihre Bauten doch zugleich eine entſchieden maleriſche Wirkung im beſten und ſchönſten Sinne. Am Aeußern iſt ſie die Folge der vielen aufragenden Fialen, Türmchen und Spitzen, der vielen und vielfach gebrochenen, geſchwungenen, ſich kreuzenden und ſchneidenden, vor- und zurücktretenden Linien, des leichten luftigen Maßwerkes u. ſ. w. Im Innern üben eine entſprechende, ähnliche Wirkung die mannigfachen Gliederungen der Pfeiler, der Wände mit den Triforien und Blindgalerien, der Wölbungen mit den Gurtnetzen; maleriſch und groß und erhebend wirkt und ſtimmt

Maleriſche Wirkung.

Perſpektive. vorzüglich die herrliche Perſpektive im Schiff der Kirchen zwiſchen den Arkadenpfeilern hindurch, im Chor durch die Arkaden in den Umgang und in die Kapellen hinaus. Es ſei hier noch bemerkt, daß, wie der dünnen Dienſte wegen die gotiſchen Kirchen höher erſcheinen, ſie durch die Perſpektive auch in der Längerichtung ſcheinbar gewinnen, weil die Pfeiler im Mittelſchiffe durch ihre Stellung quer geſtellte Rechtecke begrenzen; das Auge ergänzt nun aber dieſe gerne zu Quadraten, indem es die Breite zum Einheitsmaß nimmt.

Eine Haupturſache des maleriſchen Eindrucks liegt ferner darin, daß die Gotik von mannigfaltig geſtalteten mathematiſchen Grundrißfiguren ausgeht. Das Symbol und die Grundform der antik griechiſchen Architektur iſt das aus vier geraden Linien gebildete Rechteck, die einfachſte geometriſche Figur, die ſich denken läßt. Die römiſche Architektur und die folgenden chriſtlichen Stile fügten

Geometriſche Formen. den regelrecht gebildeten Kreis oder Halbkreis hinzu. Die Gotik macht ſich die Gerade und die Rundfigur auch zu eigen, aber jene nicht in ſtarrer rechtwinkeliger Verbindung, dieſe nicht als regelmäßigen Kreis, ſondern ſie wählt das dem Kreiſe eingeſchriebene Vieleck und löſt ſo die in ſich ſelbſt zurückkehrende, überall ſich gleich bleibende Kreislinie und das Rechteck in eine Vielheit von Teilen und in die Mannigfaltigkeit durch verſchiedene Winkel verbundener Geraden auf, indem ſie ſo den Kreis und die geradlinigen Figuren auf das innigſte verbindet und durcheinander verſetzt. Die Grundriſſe der Pfeiler, des Chores, der Kapellen, der Turmhelme, die Sockel, Baſen, ſehr oft auch die Kapitelle, faſt immer die Plinthen darüber, die Konſolen und entſprechenden Tabernakel, manchmal auch die Dienſte und das Stabwerk, die Simſe, das Maßwerk u. ſ. f. ſind auf dieſe Weiſe, das iſt,

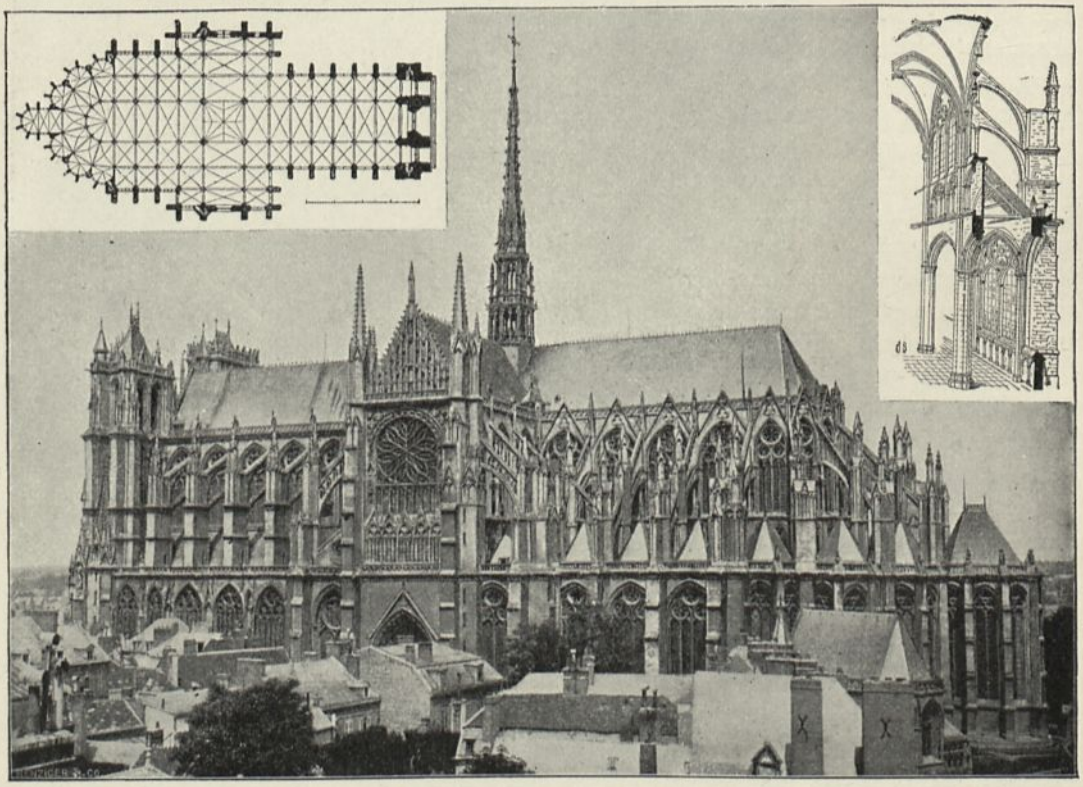


Fig. 884, 885 u. 886. Plan, Syſtem und Langhaus der Kathedrale von Amiens. Phot. Caron.

aus dem Polygon, aus der Auflöſung des Kreiſes und deſſen Verbindung mit geradlinigen, ſpitzwinkeligen Grundrißfiguren entſtanden. Aus einer ähnlichen Auffaſſung und Anſchauung gingen die Profile der geſchwungenen Glieder an Wölbungen und Bogen, an Gurten, Rippen, Fenſtern, hervor. Auch hierbei, wo ſich der Kreis oder Halbkreis nicht in gerade Linien auflöſen ließen, wurden ſie doch auch durch eine mannigfaltigere Bildung erſetzt, die aus dem Spitzbogen abgeleitet iſt, welcher aus zwei Mittelpunkten entworfen wird und daher ſo große Mannigfaltigkeit zuläßt gegenüber dem in ſtarrer Einheit verharrenden Kreis. [1])

Formenbildung.



Fig. 887. Inneres der Kathedrale von Reims. Phot. Giraudon.

Faſſen wir endlich die Gotik nach dem Geſamteindruck auf, den ſie übt, und zwar zunächſt als religiöſer, kirchlicher Stil, ſo beſitzt ſie die höchſten Vorzüge und erfüllt in vortrefflichſter Weiſe die Forderungen, welche die Idee des chriſtlichen Gotteshauſes an die architektoniſche Form ſtellt. [2]) Heiliger Ernſt und maleriſche Wirkungen, glänzende Pracht und ſolide Gediegenheit durchdringen ſich im Innern und Aeußern; dazu kommt die alles belebende, himmelwärts leitende Idee. Erhabenere Bauwerke, welche die Sprache des Ueberirdiſchen reden, und ſchöner und großartiger den Preis des Höchſten im Steine verkörpern, als die großen gotiſchen Dome, kennt die Welt kaum. Und was dabei immer wieder bemerkt werden muß, iſt dies: nirgends wird mit unechten und falſchen Mitteln, durch Schein und Täuſchung eine Wirkung geborgt, erlogen; nirgends werden die äſthetiſchen und konſtruktiven Grundgedanken, der Vertikalismus oder die Auflöſung der Maſſen, einſeitig ausgebeutet und durchgeführt, ſondern die Gotik ſtellt, ähnlich wie die griechiſche Baukunſt, die größte Vernünftigkeit und Zweckmäßigkeit dar und genügt zugleich den praktiſchen Bedürfniſſen und Anforderungen. Es ließe ſich an zahlloſen Einzelheiten nachweiſen, wie die Aeſthetik, die Konſtruktion und

Geſamteindruck.

Praktiſches und Aeſthetiſches.

[1]) Vgl. Aeſthetik Seite XV. — [2]) Vgl. oben Seite VII die Bemerkung über den Dom zu Reims und S. XII.

das praktiſche Bedürfnis ſich durchdringen und gegenſeitig fördern. So iſt z. B. der Strebebogen ein konſtruktiv wichtiges, notwendiges Glied; praktiſch dient es zur Ableitung des Regenwaſſers; äſthetiſch wird es überaus wirkſam durch ſeine geſchwungenen und geraden Linien, das Maßwerk und die Profilierung der Dachung und des Bogenſegments.

Mängel.

Wenn ſich ſo die Gotik als etwas darſtellt, das Achtung gebietet, ſo fordert ſie wie alles Große den Widerſpruch heraus; ſie hat darum auch ihre Gegner gefunden, welche teils ihre Konſtruktionsweiſe, teils ihre äſthetiſchen Beziehungen einer ſcharfen Kritik unterwarfen, und unanfechtbar iſt ſie ja allerdings nicht. So kann nicht geleugnet werden, daß die ganze und volle Bedeutung, Eigenart, Schönheit und folglich auch die erhabene Wirkung des Stils nur an reichen, mehrſchiffigen Kirchen verwirklicht wird, während einfach gehaltene und einſchiffige Kirchen oft mager und nüchtern ausſehen. Es iſt dies nun freilich in den andern Stilen auch mehr oder minder der Fall. In der Gotik iſt der Abſtand größer, auffallender: daß aber in beſcheidenen Bauten das Weſen der Gotik ſo ganz verloren gehe, wie vielfach behauptet wird, iſt ebenſo unwahr. Auch eine einfache, einſchiffige Kirche, an deren Aeußern alſo das Strebebogenſyſtem, in deren Innern die Perſpektive zwiſchen den Arkadenpfeilern hindurch wegfällt, trägt immer noch ein ganz charakteriſtiſches, ſtiliſtiſches Gepräge an ſich, vorausgeſetzt, daß Konſtruktion, Verhältniſſe und Proportionen auf gotiſcher Ueberlieferung beruhen, und wenn vollends eine entſprechende Dekoration, Polychromie und gotiſches Mobiliar hinzukommen. Alle Hauptgedanken der Gotik können bei den beſcheidenſten Formen zum Ausdrucke kommen.

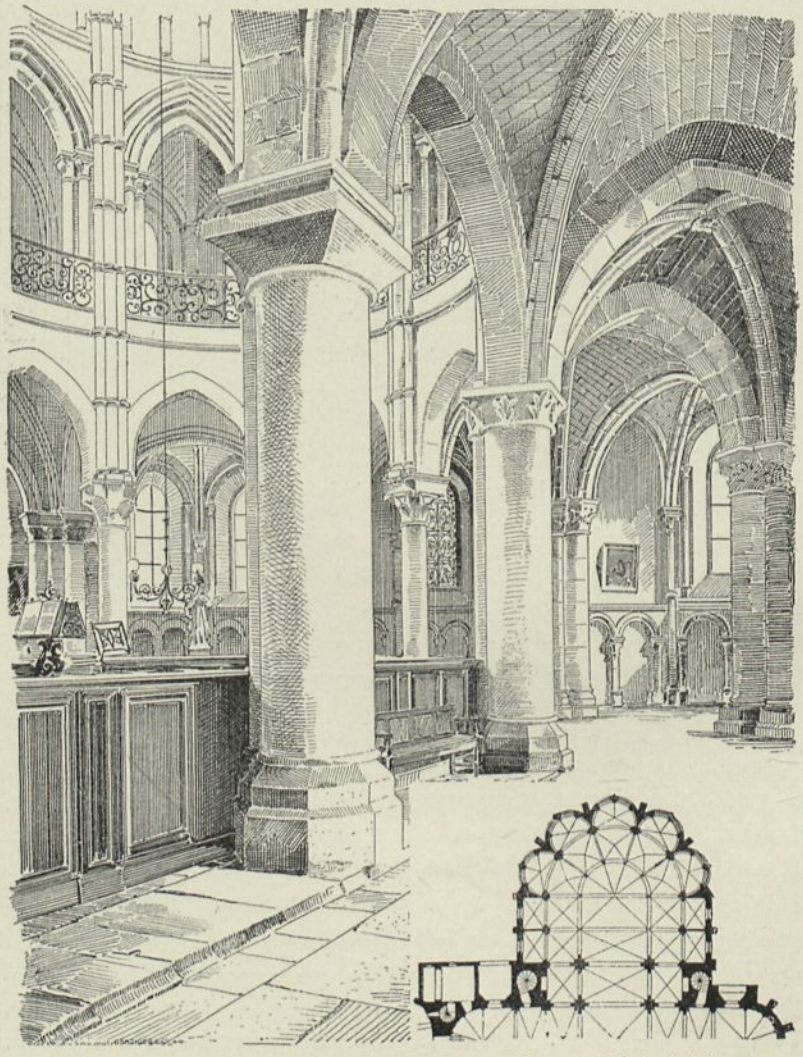


Fig. 888. Blick in den Chor der Kathedrale von Noyon. Originalzeichnung.

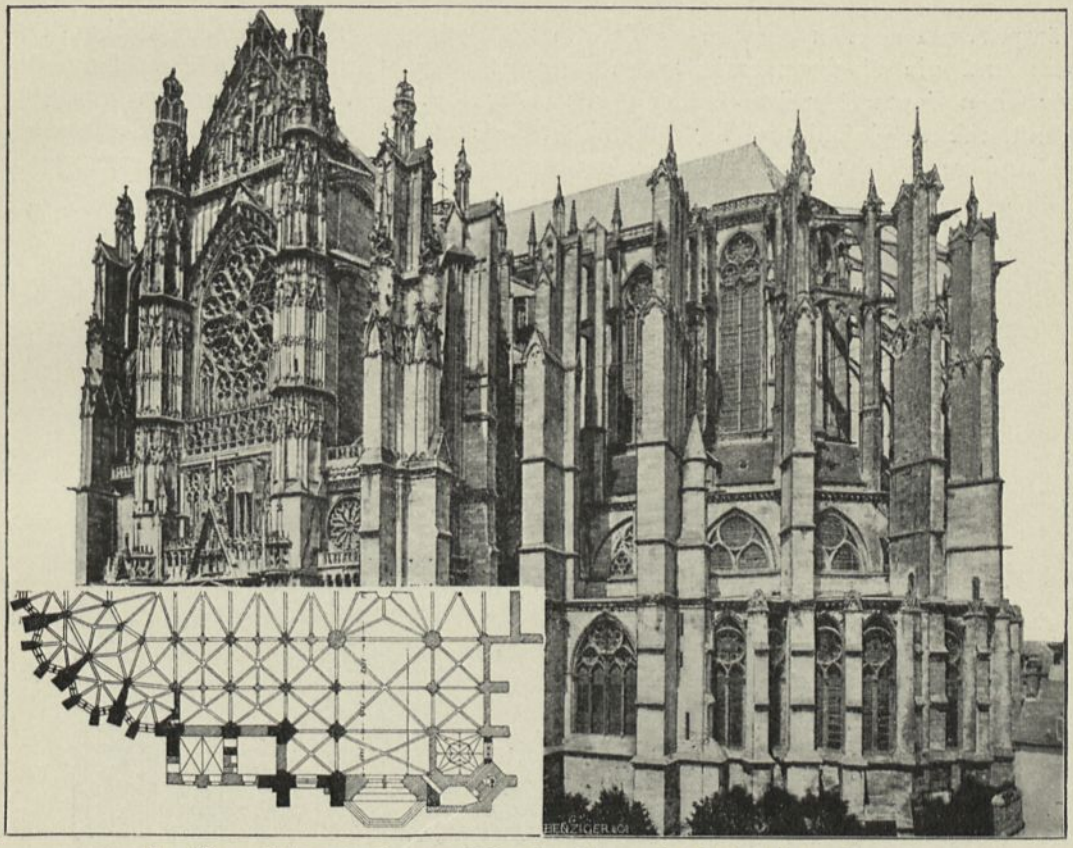


Fig. 889 und 890. Aeußeres und Plan des Chores der Kathedrale zu Beauvais.

Mit weit mehr Recht läßt ſich ein anderer Vorwurf erheben, der zudem das Weſen der Gotik näher beſchlägt, der Vorwurf nämlich, daß ſie die Natur des Steines zu wenig berückſichtige. Wer z. B. die Faſſade, beſonders die Thore des Straßburger Münſters betrachtet, der muß den Eindruck erhalten, daß der Stein behandelt iſt, als könnte er wie Holz gedrechſelt, wie Eiſenſtäbe gehämmert, wie Filigranarbeit ciſeliert werden, und zwar da, wo der Stein als Bau- und Hauſtein wirken ſoll und nicht etwa zu plaſtiſchen Gebilden umgeſchaffen iſt. Derſelbe Eindruck drängt ſich dem Beobachter an ſehr vielen andern Domen und Denkmalen auf, zumal an ſolchen aus der Zeit der Spätgotik. Viele andere Auswüchſe, Mißgriffe und Ausſchreitungen dieſer Stilentwickelung wurden oben bei der Charakteriſierung der Perioden aufgeführt und brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Bildungen gegen die Natur des Steins.

Es muß ſchließlich noch ein Punkt berührt werden, welcher zur äſthetiſchen Wirkung der gotiſchen Bauten in engſter Beziehung ſteht. Die ſchönſten und bedeutendſten Stildenkmale drängen dem Beobachter notwendig die Frage auf, wie die Baumeiſter dazugekommen, ſolche Wunderwerke im großen und ganzen und in den zahlloſen Einzelheiten harmoniſch zu entwerfen, mit der ſchönen Uebereinſtimmung nach Maßen und Zahlen? kurz, welches ihre äſthetiſchen proportionalen Geſetze waren? Um ſich dies zu erklären, ſprach man von eigentlichen Geheimlehren in den Bauhütten, welche ſich mündlich fortpflanzten und die ſchließlich verloren gingen. Indem man dergleichen Behauptungen be- Mittel der Baumeiſter.

kämpfte, fiel man in das andere Extrem und leugnete überhaupt das Vorhandenſein und die Nachweisbarkeit von proportionalen Geſetzen, nach welchen die gotiſchen Baumeiſter ihre Zeichnungen entwarfen. Man traute ihnen zu, daß ihr künſtleriſches Gefühl und ihr äſthetiſcher Geſchmack für die höchſten Leiſtungen vollauf ausgereicht habe. Die Griechen waren zum wenigſten geiſtig ebenſo reich

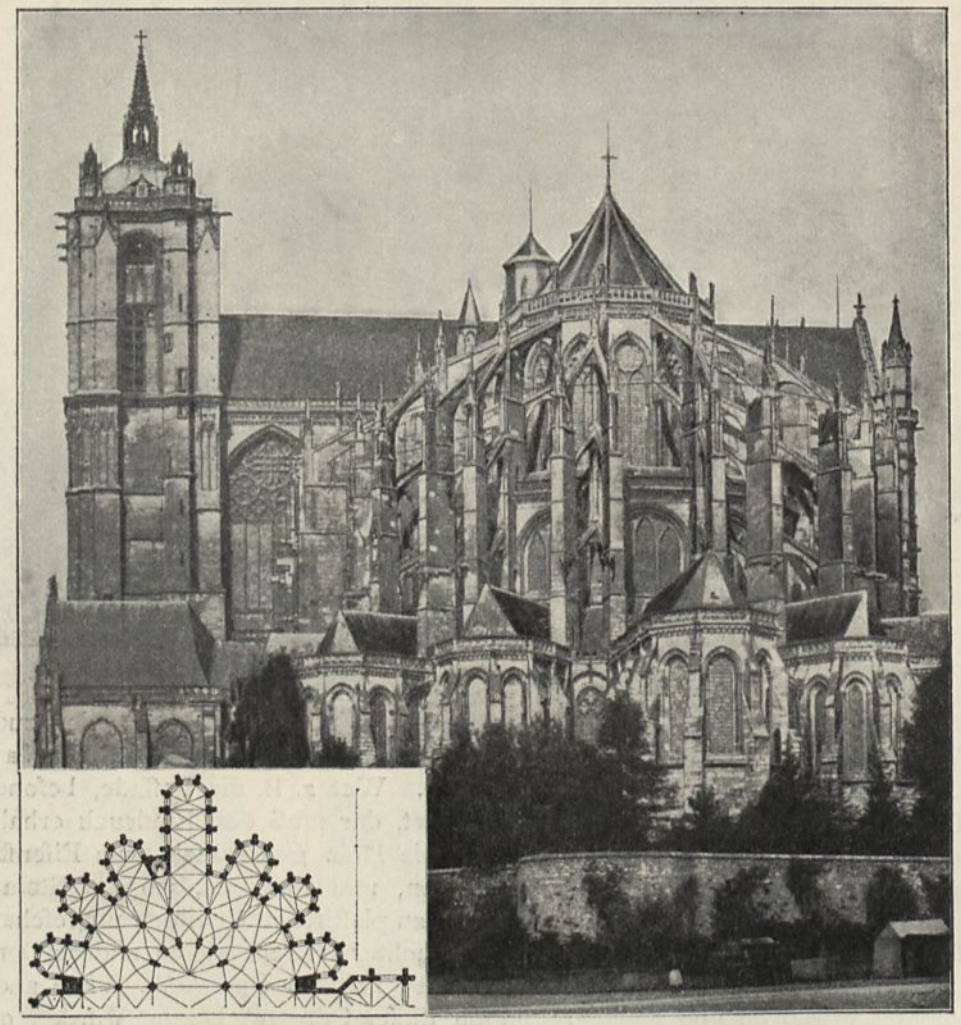
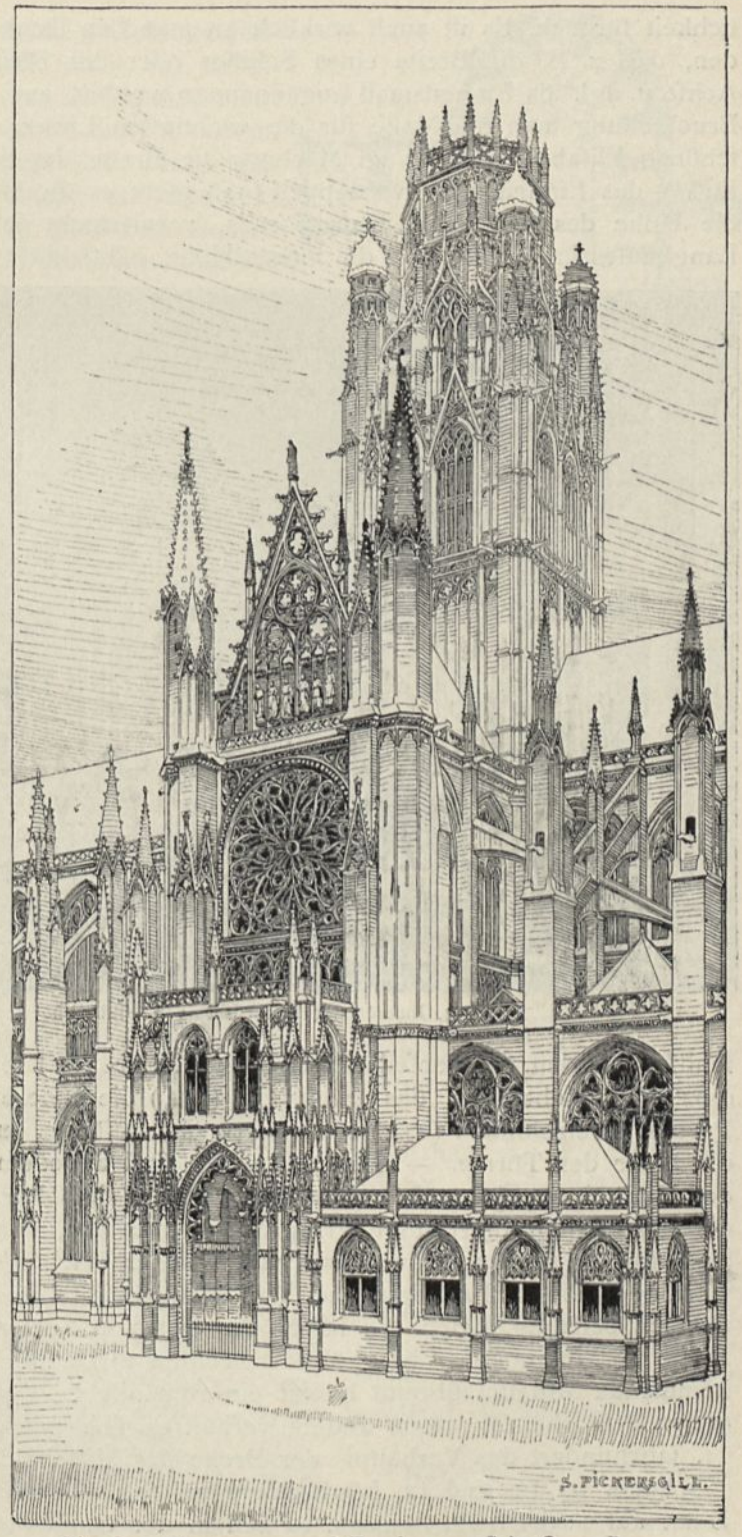


Fig. 891 und 892. Chor und Plan der Kathedrale von Le Mans. Photographie Robert.

ausgeſtattet und ebenſo feinfühlig als die Künſtler des Mittelalters, aber proportionale Normen, welche ſie aus einer langen Kunſtübung ableiteten, konnten ſie doch nicht entbehren. Es genügt, einzig daran zu erinnern, wie ſie im Säulenbau das Intercolumnium als Modulus der Anlagen benützten. Es iſt ganz gewiß, daß die gotiſchen Bauhütten nicht nur etwa im Beſitze von techniſchen Vorſchriften und Anleitungen waren, wie dieſe und jene Teile, wie Fialen, Bogen, Vielecke zu konſtruieren ſeien, ſondern daß ſie beim Anlegen von Planzeichnungen gewohnheitsmäßig von überlieferten Formen ausgingen. Wir ſind freilich darüber ſehr lückenhaft unterrichtet, denn die noch vorhandenen ſachbezüglichen Schriften geben nur unzureichende Andeutungen und ſtammen zumeiſt aus der Spätzeit der

Gotik. Man hat daher die vorhandenen Baudenkmale ſelbſt nach dieſer Beziehung unterſucht; die Meſſungen und Vergleichungen haben aber bisher nicht zu ſicheren Ergebniſſen geführt. Man glaubte die proportionalen Schönheitsgeſetze bald in Grundzahlen, bald in Grundmaßen, bald in Grundfiguren zu entdecken.

Unter der Grundzahl eines Baues dachte man ſich eine Zahl, aus welcher durch Addition, Multiplikation, Diviſion u. dgl. die Zahlen der Teile, der Pfeiler, Fenſter, der Polygonſeiten im Chore, der Stockwerke an den Türmen etc., abgeleitet wurden. Trotz aller Freiheit, welche man ſich bei der Anwendung und dem Nachweis einer derartigen Grundzahl in verſchiedenen Bauten erlaubte, gelang es doch nicht, ihr thatſächliches Vorkommen zu begründen und es irgendwie als wahrſcheinlich darzuſtellen, daß die Baumeiſter von dieſer Arithmetik ausgegangen. Ohnedies würde damit auch nicht viel erreicht, denn die Schönheit und Gefälligkeit der äußern Erſcheinung hängt weit weniger von den Zahleinheiten als von den Maßen ab, darum hat auch ein Grundmaß ſchon an und für ſich mehr Wahrſchein-



Grundzahlen.

Grundmaße.

Fig. 893. Vierungsturm und Tranſept von Saint-Ouen, Rouen. Nach Dehio-Bezold.

lichkeit für ſich. Es iſt auch wirklich an manchen Denkmalen nachgewieſen worden, daß z. B. die Breite eines Schiffes oder der Pfeilerabſtand von Achſe zu Achſe u. dgl. als Einheitsmaß angenommen worden, aus deſſen Multiplikation und Bruchteilung man die Maße für die wichtigſten Linien erhielt. So bildet in der ſchönen Eliſabethenkirche zu Marburg die Breite der Seitenſchiffe, 17 rheiniſche Fuß[1]), das Einheitsmaß; verdoppelt (34′) giebt es die Breite des Mittelſchiffs und die Höhe des weſtlichen Hauptportals, vervierfacht (68′) die ganze Breite des Langhauſes im Lichten und die innere Höhe, achtfach (136′) die Länge des Kreuz-

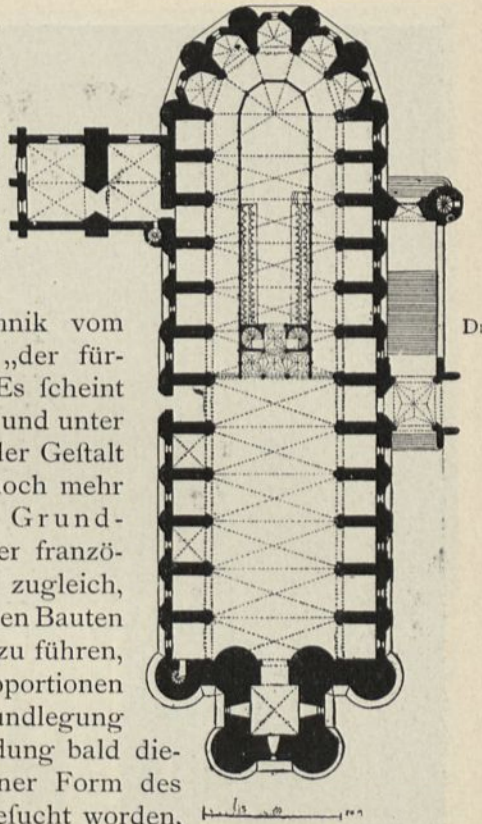


Fig. 894. Inneres der Kathedrale von Albi. Photographie Robert.

ſchiffes mit den Strebepfeilern, folglich die größte Breite der Kirche, ſechsfach (102′) die Giebelhöhe, das zwölffache (204′) die innere Länge mit Inbegriff des Portals, dreizehnfach (221′) die äußere Geſamtlänge, endlich fünfzehnfach (255′) die Höhe der Türme. — Die Maßzahlen ſind in jedem Stile von Bedeutung; in der Gotik intereſſieren ſie zunächſt gegenüber dem Romaniſchen. Ein Vergleich der gegenſeitigen Mittelſchiffsanlagen, welche, wie für den Geſamtplan, ſo auch für die Geſamtwirkung von vorzüglicher Wichtigkeit ſind, zeigt eine merkwürdige Uebereinſtimmung und Verſchiedenheit. Die Breitenmaße bleiben ſich nämlich beiläufig gleich. So haben die Dome in Speier und Köln dieſelbe lichte Breite im Mittelſchiffe; die größte überhaupt in Deutſchland in beiden Stilen vorkommende Mittelſchiftbreite beſitzt ein romaniſches Denkmal, der Mainzer Dom (15,70 Fuß rhein.). Ganz anders verhält es ſich mit der Höhe. Während im 11. Jahrhundert das Verhältnis der Breite des Mittelſchiffes zu ſeiner Höhe unter 1:2 blieb, im 12. und 13. Jahrhundert auf 1:2, ausnahmsweiſe, wie am Speierer Dom, auf $1:2^1/_2$ ſtieg, ſteigerte es ſich in der Gotik bis $1:2^1/_2$, 1:3 und darüber.

[1]) Der rheiniſche Fuß = 0,3139 m.

— Die Gotik benützte alſo die ſo ſehr vervollkommnete Wölbungstechnik nicht zur Erſtellung größerer Gewölbefelder; dies konnte nicht in ihren Zielen liegen, ſondern dehnte nur im Sinne des Vertikalismus gegenüber dem romaniſchen Stile die Höhenmaße bei ungefähr gleichen Breiten, was den gotiſchen Bauten ſofort eine charakteriſtiſche Stileigentümlichkeit verleiht. [1])



Dreieck als Maß.

Fig. 895. Grundriß der Kathedrale von Albi. Nach Corroyer.

In einer Schrift über gotiſche Bautechnik vom Jahre 1548 wird der Triangel, das Dreieck „der fürnehmſte höchſte Steinmetzengrund“ genannt. Es ſcheint unzweifelhaft, daß in der gotiſchen Konſtruktion und unter den proportionalen Geſetzen das Dreieck, in der Geſtalt des gleichſchenkeligen, rechtwinkeligen, und noch mehr in der Form des gleichſeitigen Dreiecks, als Grundfigur die wichtigſte Rolle ſpielte. Ein tüchtiger franzöſiſcher Architekt, Techniker und Schriftſteller zugleich, Viollet-le-Duc, ſuchte an hervorragenden gotiſchen Bauten den Beweis zu führen, daß die Proportionen aus der Grundlegung und Anwendung bald dieſer, bald jener Form des Triangels geſucht worden, doch ſo, daß an einem Bau nur eine Grundform angewendet wurde. Ein Beiſpiel, wie er das gleichſeitige Dreieck an zwei Traveen am Aeußern der Sainte-Chapelle in Paris, einem der ſchönſten gotiſchen Stildenkmale, als Grundform aufgetragen, mag das Verfahren erläutern. Durch Verlängerung der Dreieckſchenkel wird die Baufläche mit einem rautenförmigen Netze belegt, wobei durch die Spitzen der Dreiecke oder die Kreuzungen viele der wichtigſten Punkte beſtimmt werden.[2]) An ſich iſt dieſe Ope-

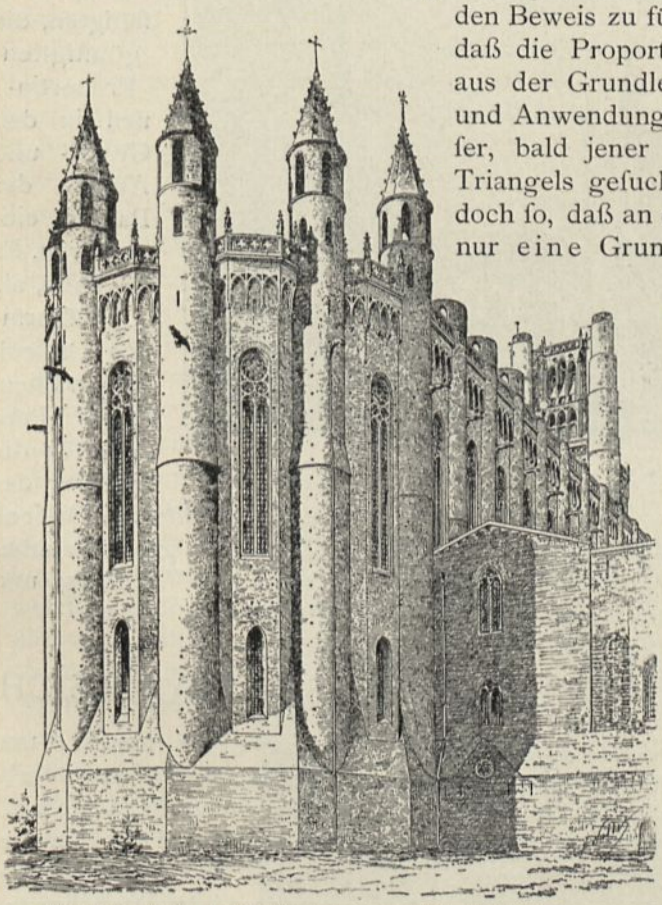


Fig. 896. Apſis der Kathedrale von Albi. Nach Corroyer, L'Art gothique.

[1]) Handbuch der kirchlichen Kunſtarchäologie, von Otte & Wernicke (5. Auflage) I. S. 106 ff. — [2]) Dictionnaire raisonné etc., 7. Bd., S. 545.

Anwendung der Maße.



Fig. 897 und 898. Inneres und Aeußeres der Kathedrale von Lauſanne. Photogr. Frith.

ration kein logiſches Verfahren, aber die Techniker hatten von jeher derartige aus langer Erfahrung abgeleitete Formeln, welche ihnen äſthetiſch entwickelte Schönheitsgeſetze vertraten und ſie thatſächlich befähigten, die günſtigſten Proportionen in den Grund- und Aufriß der Bauten einzuführen. Es lag nahe, als Grundform das Dreieck zu wählen, da es ohnedies für die Bildung der Spitzbogen maßgebend war. — Auch am Kölner Dome iſt das gleichſeitige Dreieck die Grundform, doch iſt dieſelbe, wie Viollet-le-Duc urteilt, mit zu großer mathematiſcher Strenge durchgeführt und trägt der perſpektiviſchen Wirkung und der Verſchiebung der Linien nicht im gehörigen Maße Rechnung.

VI. DIE DENKMALE DES GOTISCHEN STILS IN FRANKREICH.

Einteilung.

Die franzöſiſchen Kunſtſchriftſteller unterſcheiden eine erſte, zweite und dritte Epoche der Gotik, Bezeichnungen, welche mit Früh-, Mittel- und Hochgotik zuſammenfallen. Die zweite Epoche führt auch die Benennung Strahlenſtil (Style rayonnant), wegen der ſtrahlenförmigen Päſſe des Maßwerks und der Paneele; die dritte Epoche wird aus einem ähnlichen Grunde mit dem Namen Flammenſtil (Style flamboyant) bezeichnet, weil das Fiſchblaſenmuſter und die Dreiſchneuze flackernden Flammen nicht unähnlich ſind. Wenn aber unter dieſen drei Epochen

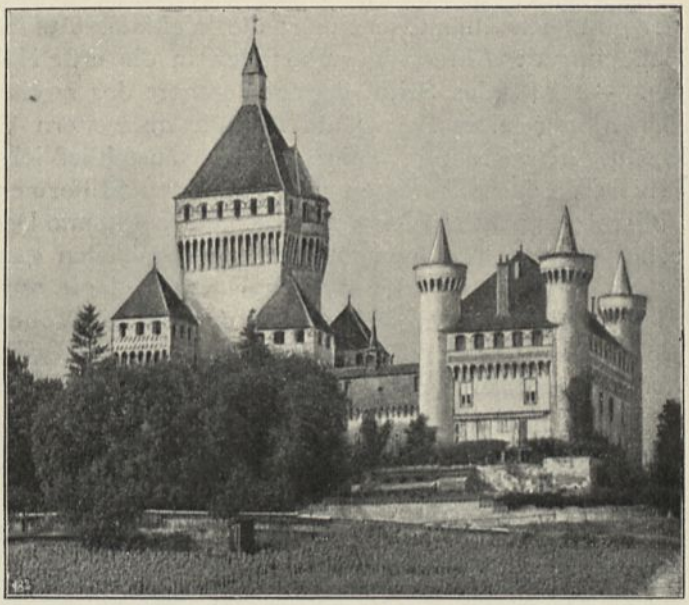


Fig. 899. Schloß Vufflens in der Waadt. Photographie Jullien.

Epochen.

bei franzöſiſchen und deutſchen Schriftſtellern das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert als Vorbereitung, Blütezeit und Verfall verſtanden werden, ſo ſtimmt dies mit der Geſchichte und Wirklichkeit nicht überein. Sollen dieſe Begriffe mit den drei Zeitabſchnitten verbunden werden, ſo umfaßt die erſte Epoche oder die Frühgotik die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die zweite Epoche oder Hochgotik das dreizehnte Jahrhundert, mit der nähern Beſchränkung, daß die Regierungszeit des heiligen Ludwig IX. (1226—1270) die eigentliche Stilhöhe und Blütezeit der franzöſiſchen Gotik begrenzt; die dritte Epoche endlich oder die Spätgotik erſtreckt ſich teilweiſe über das fünfzehnte Jahrhundert hinaus. Die franzöſiſchen Kunſtſchriftſteller begrenzen die Epochen der Gotik nach der Regierungszeit einzelner Herrſcher. So fällt die Frühgotik in die Zeit Ludwigs VII. (1137—1180), die Hochgotik in die Zeit der Könige Philipp II., Auguſtus (1180—1223) und des heiligen Ludwig IX. (1226—1270). Dann tritt eine Stockung in die Bauthätigkeit ein, bis unter Karl VII. (1422—1461) die ſehr glänzende Spätgotik einſetzt, welche in den zwei erſten Jahrzehnten der Regierung Franz' I. (1515 bis 1547) ausſtirbt.

Dieſe Einteilung liegt der nachfolgenden Darſtellung zu Grunde, welche unter den überaus zahlreichen Denkmalen verhältnismäßig nur wenige namhaft machen kann.

Wie früher bemerkt worden, ſteht die Abteikirche von St.-Denis an der Spitze

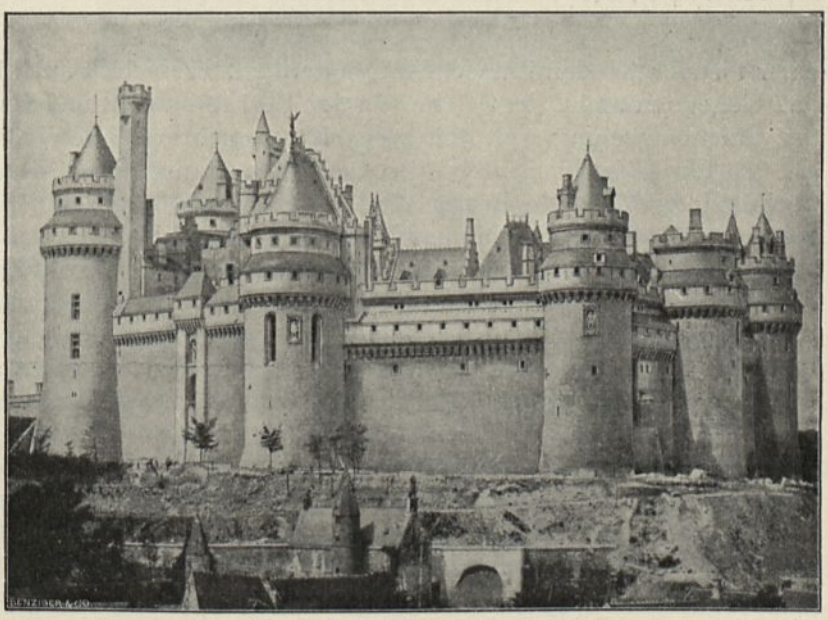


Fig. 900. Das reſtaurierte Schloß Pierrefonds. Photographie Robert.

St.-Denis.

der gotiſchen Stilentwickelung; die Weſtfaſſade und der Chor (Fig. 872) ſind eine Schöpung des Abtes Suger und fallen in die erſte Hälfte des zwölften Jahrhunderts (1140—1144), das Schiff dagegen gehört der zweiten Epoche an. Eine ähnliche Bemerkung ſei in Bezug auf faſt alle im weitern Verlauf zu nennenden Kirchen vorausgeſchickt: nur wenige gehören ausſchließlich einer Epoche an, die meiſten erhielten ſpätere Zuthaten in veränderten Stilformen. Es iſt in ſehr vielen Fällen außerordentlich ſchwierig, genaue und beſtimmte Daten zu geben, weil die meiſten religiöſen und profanen Bauten in ihren Teilen ganz verſchiedenen Zeiten angehören. Selbſt die urkundlichen Daten ſind oft nur unſichere Anhaltspunkte, da nicht feſtzuſtellen, ob ſie den Anfang oder die Vollendung eines Baues oder deſſen Reſtauration bezeichnen. Die beſten und verläſſigſten Aufſchlüſſe geben die Konſtruktion und die Formbehandlung der Architekturteile, da jeder Stil dem Geſetze

Datierung.

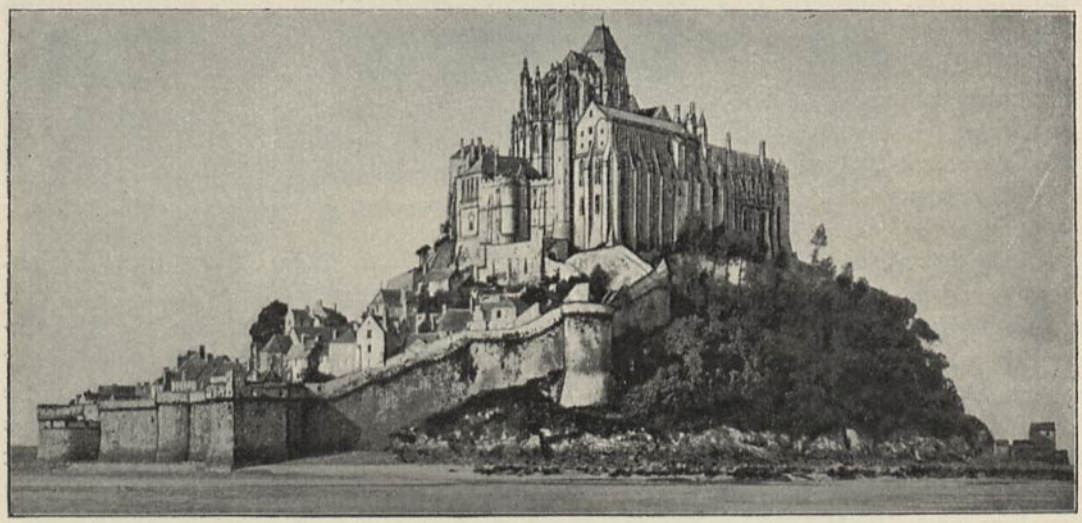


Fig. 901. Mont-St.-Michel. Photographie Giraudon.

einer fortſchreitenden Entwickelung unterliegt. Freilich iſt auch hierbei zu beachten, daß Gegenden und Orte, welche von den Verkehrswegen und von den Mittelpunkten der Stilentwickelung weit abliegen, oft um mehrere Jahrzehnte zurückbleiben.

Vorzüge.

Ein Ueberblick über die Denkmale franzöſiſcher Gotik bietet das allerhöchſte Intereſſe. Die Bauten ſind nicht nur außerordentlich zahlreich, ſondern zeigen auch die größte Mannigfaltigkeit in der Anlage und Konſtruktion, in den architektoniſchen und dekorativen Formen. Vollends bewunderungswürdig iſt die Phantaſie, die Freiheit und der Geſchmack, womit die franzöſiſchen Architekten ihre Aufgaben löſten. Die Denkmale auf deutſchem Boden ſind logiſcher, mathematiſcher, vielleicht auch einheitlicher, aber ſie reichen nicht entfernt an den Geſchmack, die Mannigfaltigkeit, die Poeſie, die Freiheit und die wunderbaren Perſpektiven und proportionalen und eurhythmiſchen Wirkungen der franzöſiſchen Bauten hinan. Mit der den Deutſchen eigenen, gelehrten Gründlichkeit und äußerſten Konſequenz haben die Franzoſen den gotiſchen Stil, obwohl deſſen erſte Entdecker, zu keiner Zeit durchgeführt. So trieben ſie den Vertikalismus nicht auf die Spitze und mieden daher die horizontalen Gliederungen nicht ſo ängſtlich, ſondern haben dieſelben ſogar ſehr ſcharf betont. Hierher gehören an den Faſſaden die ſchönen und darum ſo beliebten Galerien mit den Statuen der Könige. Ferner

Vertikalismus.

die horizontalen Baluſtraden, welche den Kirchen eine Einteilung in Geſchoſſe geben. Auch in den Turmbauten ging man in Frankreich nicht ſo weit. Wohl kommen ſehr glänzende Leiſtungen vor, beſonders im Weſten, in Chartres, Vernouillet, St.-Leu-d'Eſſerent, ferner in Rouen, Caen, Coutances, Bayeux, Bordeaux etc., doch öfter begnügte man ſich mit kleinern Spitzhelmen einfacher Konſtruktion oder mit horizontalen Abſchlüſſen in Form durchbrochener Galerien; freilich erſcheint ein ſo endigender Turm meiſtens wie ein Torſo und fordert gebieteriſch eine ſchlanke Pyramide als Abſchluß, eine ſolche war ſicherlich in den meiſten Fällen im erſten Plane vorgeſehen. Am originellſten baut ſich in Frankreich der Beffroi der Rathäuſer auf: Bethune, Evreux, Avignon, Calais, S.-Antonin (Tarn) etc.

Türme.

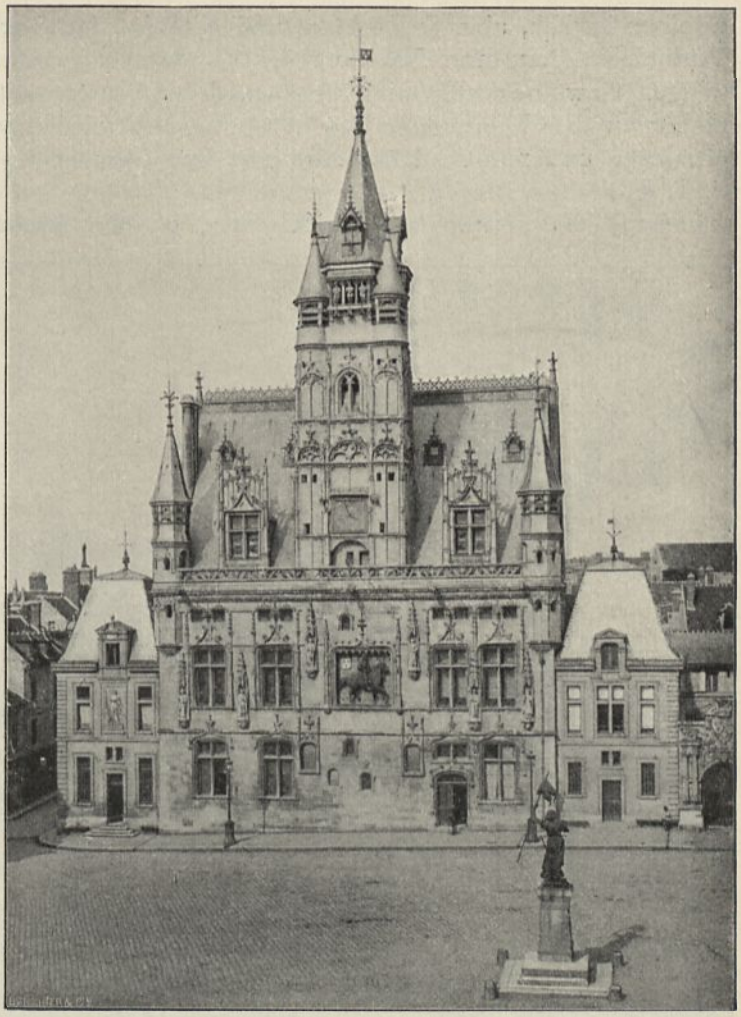


Fig. 902. Das Rathaus in Compiègne. Photographie Giraudon.

Die Hauptmerkmale an den Denkmalen der erſten Periode laſſen ſich auf folgende Punkte zurückführen. In der Konſtruktion und zumal in der Ornamentation haben ſich noch manche romaniſche Stileigentümlichkeiten erhalten. Die Oſtſeite hat einen halbkreisrunden Abſchluß, als Ganzes und in den Ausbuchtungen der einzelnen Kapellen. Die Seitenſchiffe ſind anfangs doppelgeſchoſſig, indem Emporen angeordnet werden; gegen das Ende der frühgotiſchen Periode verſchwinden ſie, und es bleibt nur noch ein Laufgang mit den Triforien. Auch die Gewölbekonſtruktion beruht inſofern auf romaniſcher Ueberlieferung, daß ſich das einzelne Joch über annähernd quadratiſcher Grundfigur aufbaut und ſechsteilige Geſtalt annimmt, da den Mittelſtützen die Querrippen entſprechen, ſo in Noyon, Laon, Notre-Dame in Paris, Sens, Bourges. Als Arkadenträger wechſeln daher ſtärkere und ſchwächere Stützen, Rundpfeiler mit und ohne Dienſte, Pfeiler und Säulen oder ähnliche Kombinationen. Im Hauptſchiff von Notre-Dame in Paris folgen ſich regelmäßig große Rundpfeiler, auf deren Kapitellen die Dienſte für die Gewölbebildung aufſitzen. Die Anordnung iſt vielleicht

Erſte Periode.

Merkmale.

Gewölbekonſtruktion.

weniger logiſch, aber ſo wirkſam und gefällig, daß noch Reims und Amiens dem Vorbilde folgten, nur daß dort der Rundpfeiler gegliedert wird. Bei der ſechsteiligen Gewölbekonſtruktion über quadratiſcher Grundrißfigur haben die Strebepfeiler an den Eckpunkten des Wölbungsquadrates dem ſtärkſten Seitenſchub zu begegnen und müſſen daher ſtark und widerſtandsfähig angelegt werden; bedeutend ſchwächer dürfen dagegen die Streben ſein, welche den Mittelſtützen entſprechen. So verfuhr man in Noyon, wo die Strebepfeiler abwechſelnd mehr

Strebepfeiler.

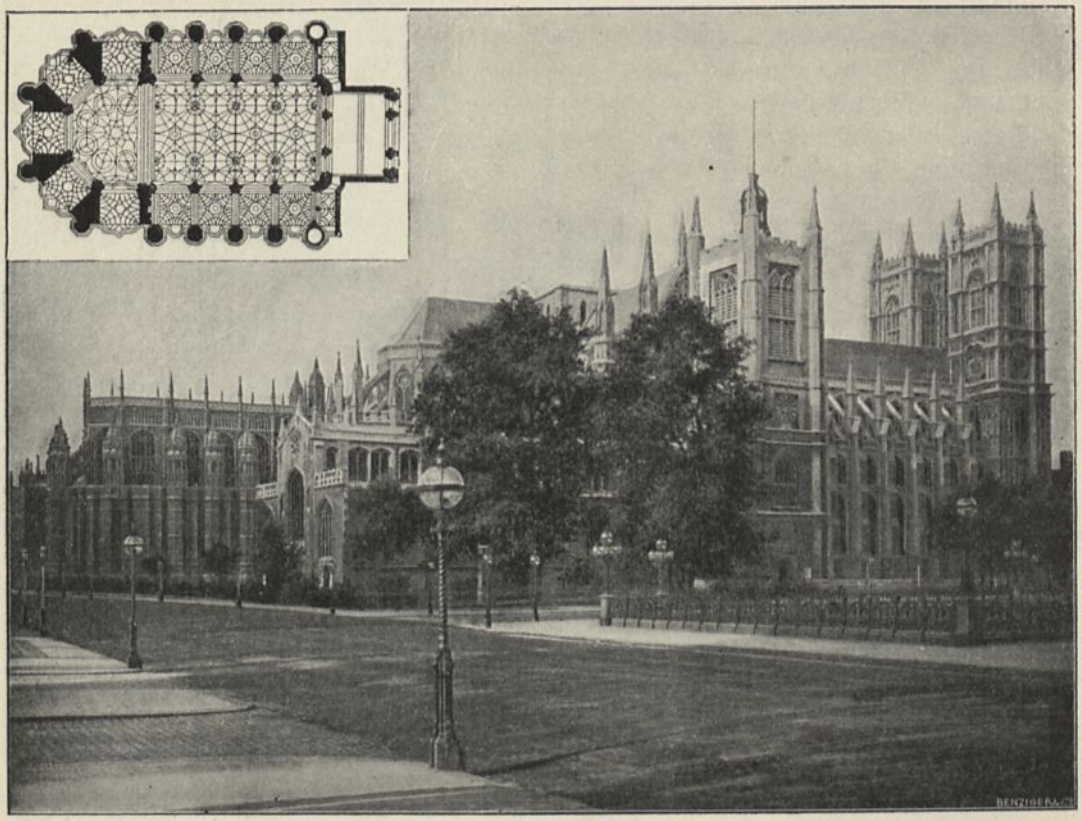


Fig. 903 und 904. Langhaus der Weſtminſterabteikirche mit der Kapelle Heinrichs VII. (mit Plan). Phot. Frith.

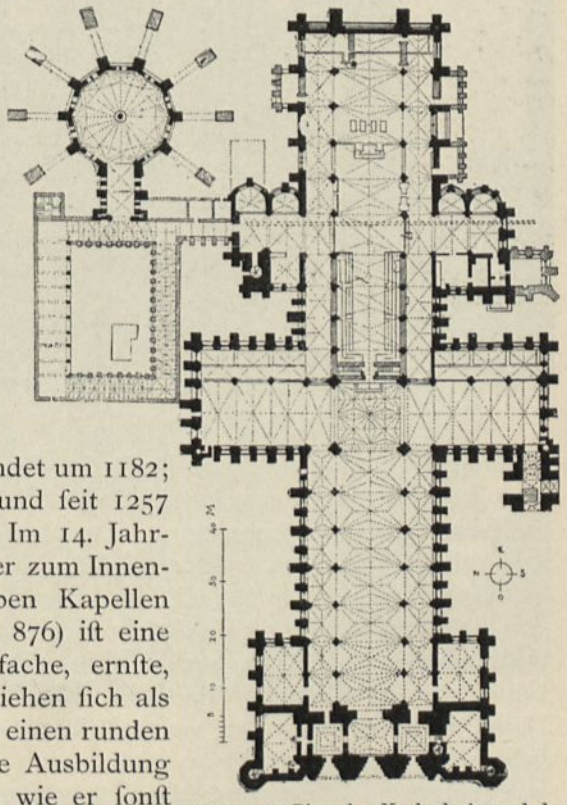
oder weniger ausladen. In den übrigen der genannten frühgotiſchen Kathedralen ſind alle Streben gleich ſtark, was der Logik der Konſtruktion widerſpricht. Im übrigen bietet das Studium das höchſte Intereſſe, wie die Architekten von einem Monumentalbau zum andern lernten und bemüht waren, das Verhältnis von Laſt und Kraft, von Druck und Widerſtand auf die einfachſten architektoniſchen Formeln und auf den ſparſamſten Verbrauch von Mitteln zurückzuführen und dabei doch immer Größeres und Kühneres zu wagen. Alles gelang ihnen im erſten Wurf nicht. Am meiſten Schwierigkeiten bereitete ihnen bei großen, fünfſchiffigen Anlagen die Ableitung des Schubes des Mittelbaues auf die äußern Strebepfeiler, hierin wechſelten die verſchiedenſten Syſteme und Probleme. In Notre-Dame in Paris ſchwingt ſich je ein großer, kühner Strebebogen über die beiden gleich hohen Abſeiten hinweg zum Hochbau, um ihn zu ſtützen. In Bourges gab man dem innern Seitenſchiff eine ſehr beträchtliche Höhe und überhöhte ferner ſeine Scheidewand, um auf dieſelbe mittels eines doppelten Strebebogens den

Verſchiedene Verſuche.

Schub des Mittelbaues abzuleiten und ſie durch zwei weitere Strebebogen mit dem äußern Strebepfeiler zu verfeſtigen. Am Chore in Reims löſt ſich das architektoniſche Rätſel, indem der Baumeiſter, anſtatt die Scheidewand der beiden Abſeiten zu überhöhen, auf dem Arkadenpfeiler einen freiſtehenden Strebepfeiler errichtet und von dieſem je zwei Bogen wie fliegende Brücken aufwärts zum Hochbau und zwei abwärts zum äußern Strebepfeiler ſchlägt. Die konſtruktive Formel war gefunden, aber ſie erheiſchte eine genaue und gewiſſenhafte Anwendung. Bei der rieſigen Choranlage in Beauvais ſchwächte man den mittleren Strebepfeiler, der durch je drei nach innen und außen geführte Strebebogen in Anſpruch genommen war, zudem ſtand er nicht mitten auf dem Arkadenpfeiler, ſondern überkragte nach innen; infolge deſſen erfolgte bald nach der Vollendung (1279) des Chores im Jahre 1284 ein teilweiſer Einſturz; nach dem Wiederaufbau mußten die Streben verſtärkt und die Strebebogen durch eiſerne Bänder unterſtützt werden. Am prachtvollen Chorbau in Le Mans gab man den Strebebogen gabelförmige Geſtalt, allein auch dieſes Auskunftsmittel erwies ſich als unzureichend, ſie mußten ebenfalls mit Eiſen verankert werden. So verſuchte und probierte man noch manches, um ſchließlich immer wieder zu den bewährteſten Methoden zurückzukehren.

Das älteſte Denkmal der Frühgotik iſt die Marienkirche in Noyon (Fig. 873 und 888), begonnen nach einem Brande 1131, dreiſchiffig im Langhaus, fünfſchiffig im Chor, wenn man den Kapellenumgang miteinrechnet, mit wechſelnden Stützen; das Querſchiff ſchließt nach Art der Kölner romaniſchen Kirchen in halbkreisförmigen Apſiden. Der Halbkreisbogen wird noch vielfach angewendet, allein im ganzen ſpricht ſich im Gegenſatz zu den deutſchen Kirchen des Uebergangsſtils der gotiſche Charakter beſtimmt und klar, hier in großartiger, harmonievoller Weiſe aus. — Manche verwandte Bildung findet ſich in St.-Remy zu Reims, deſſen Chor und Weſtfaſſade zwiſchen 1164 und 1181 neu gebaut wurden. — Im Jahre 1163 ward mit dem Chore der Notre-Dame-Kirche in Paris begonnen, vollendet um 1182; dann folgte der Bau des Langhauſes und ſeit 1257 der Abſchluß mit dem Kreuzſchiffe. Im 14. Jahrhundert wurden überall die Strebepfeiler zum Innenraum gezogen und zwiſchen denſelben Kapellen eingebaut. Notre-Dame (Fig. 875 und 876) iſt eine großartige, in der Formenbildung einfache, ernſte, würdevolle Anlage. Die Nebenſchiffe ziehen ſich als Umgang auch um den Chor herum, der einen runden Abſchluß hat, doch fehlt die reichere Ausbildung und Gliederung des Kapellenkranzes, wie er ſonſt aus dem burgundiſchen Schema in die Gotik hinübergenommen wurde. Runde Säulen tragen die

Noyon.



N.-D. in Paris.

Fig. 905. Plan der Kathedrale und des Kapitelhauſes von Lincoln. Nach Corroyer.

Arkaden oder Scheidbogen, von deren Kapitellen ſich die Dienſte emporſchwingen. Im weiteren Aufriß waren urſprünglich zwiſchen den Arkaden (Fig. 877) der Emporen und den Oberlichtern des Mittelſchiffes kleinere, durch Maßwerk fünffach geteilte Rundfenſter eingeſetzt; ſie verſchwanden ſpäter, dafür wurden die Oberlichter weiter hinuntergezogen. Die Raumdispoſition iſt überaus glücklich und von der günſtigſten, großartigſten Wirkung; ſie hängt aufs engſte mit der einfachen, großen



Fig. 906 und 907. Aeußeres und Plan der Kathedrale von York. Photographie Frith.

Gliederung zuſammen. Die Faſſade (Fig. 874) iſt klar entworfen, ſie betont den Vertikalismus in keineswegs auffälliger Weiſe, zeigt aber die günſtigſten Verhältniſſe und eine wirkſame Anordnung. Zwiſchen den vortretenden Strebepfeilern führen drei reich geſchmückte Thore in das Innere. Darüber zieht ſich die ſogenannte Königsgalerie mit den Standbildern der Herrſcher Israels horizontal hin und bildet den Uebergang zum obern Geſchoß mit einem ſchönen, doch einfach entworfenen Radfenſter in der Mitte; eine weitere offene Galerie bildet eine zweite horizontale Linie im Gegenſatz zur Vertikale, die ſich in den Turmtorſen fortſetzt. Notre-Dame wird immer zu den vorzüglichſten, edelſten Bauten zählen und den Beweis liefern, daß günſtige Proportionen (vgl. Jochſyſteme: A), glückliche Raumanlage, große Linien und klare, überſichtliche Gliederung die höchſten Geheimniſſe der Architektur ſind. — In vielen konſtruktiven Bildungen iſt die Kathedrale
Laon. in Laon mit Notre-Dame in Paris verwandt und mit ihr der großartigſte Bau



DIE KATHEDRALE IN REIMS.

(Photographie Robert)

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

der Frühzeit, im Innern ſogar kühner und freier als dieſe, doch nur dreiſchiffig. Die Anlage iſt außergewöhnlich langgeſtreckt, beſonders in der Chorpartie. Die Formenbildung im Innern (Fig. 878) mit den herrlichen Ausblicken iſt einfach, aber ſehr geſchmackvoll. Von den vorgeſehenen ſieben Türmen (vgl. Einſchaltbild) ſind nur vier vollendet, zwei an der Weſtfaſſade und je einer an den Ecken des Kreuzſchiffes mit polygonalen Vorlagen und ſchlanken, hohen Spitzhelmen (dieſelben fehlen heute), welche viel bewundert und nachgeahmt wurden (am Dom in Bamberg). Aus den durchbrochenen Untergeſchoſſen ſchauen koloſſale Ochſenfiguren hinunter, zur Erinnerung, wie man ſagt, an die Geſpanne, welche die ſchweren Werkſtücke auf das hohe Domplateau hinaufziehen mußten. Die Faſſade wirkt unruhig, beſonders weil die Mittelpartie der Statuengalerie der Roſe wegen höher gerückt werden mußte. — Die fünfthorige Kathedrale zu Bourges gehört zu den gewaltigſten Anlagen. Offenbar nahm man ſich Notre-Dame in Paris zum Vorbilde; ſie iſt fünfſchiffig, doch gab man im Gegenſatz zu Notre-Dame den äußern Abſeiten eine geringere Höhe als den innern, um an den Obermauern der letzten Raum zu Fenſtern auszuſparen (Fig. 879); dafür gewann hinwieder das Mittelſchiff eine zu geringe Höhenentwickelung, was auch die früher beſprochene proportionale Meſſung beweiſt. Der Blick auf die Apſis und das Langhaus (Fig. 880 und 881) von außen iſt entzückend. Andere Denkmale der Frühgotik ſind die Kathedralen in Sens, Senlis (vgl. Türme: 5), Soiſſons, die Kirche Notre-Dame in Chalons-sur-Marne etc. Bourges.

Mit Notre-Dame in Paris begann das goldene Alter der franzöſiſchen Gotik. Unter Philipp Auguſtus wurden begründet, weiter geführt oder vollendet die großen Kathedralen des königlichen Gebiets (Domaine royal), in Burgund und in der Champagne: Paris, Laon, Chartres, Bourges, Rouen, Soiſſons, Reims, Le Mans, Auxerre, Dijon, Amiens, Cambrai, Troyes, Coutances, Liſieux, Tours, die Kollegiatkirche Mantes, die großen Kirchen in Braisne, St.-Leu-d'Eſſerent, St.-Thomas-en-Velais, Mont-Notre-Dame, Mauzon, Montiérender, Ham, Fé-



Fig. 908. Der Kreuzgang der Kathedrale in Glouceſter. Photographie Frith.



Fig. 909. Inneres der Kathedrale von Exeter. Photographie Frith.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

camp, Eu, Mortain, St-Laumer in Blois, die Abteikirchen in Châlis, Ourscamp, Premilly, St.-Jean-aux-Bois, Champeaux, Orbais, der Chor und die Merveille in Mont-St.-Michel etc. etc., dazu eine große Zahl ſchöner Landkirchen. Die höchſten Leiſtungen ſind, außer Notre-Dame in Paris, die Kathedralen in Chartres, Reims und Amiens. Im einzelnen finden ſich viele Beſonderheiten und eigentümliche Bildungen, wie denn die franzöſiſchen Architekten ſich durch eine reiche und fruchtbare Erfindung und individuelle Geſtaltungskraft ſehr vorteilhaft auszeichnen; die allgemeinen charakteriſtiſchen Eigenſchaften ſtimmen jedoch mit den oben angedeuteten Beſchränkungen zu den im Kölner Dom nachgewieſenen Merkmalen der Hochgotik überein. Eine öfter vorkommende Abweichung von einer durchgeführten Regelmäßigkeit der Anlage beſteht darin, daß die Kirchen im Langhaus nur dreiſchiffig, jenſeits des Kreuzſchiffes dagegen oder in der Chorpartie fünfſchiffig ſind, ſo die Kathedralen in Chartres, Reims und Amiens. In der erſten der drei genannten Kirchen ziehen ſich ſodann die beiden Seitenſchiffe um den Chor herum, dazu kommen erſt noch drei halbrunde große und vier kleinere Apſidalkapellen, während gewöhnlich, wie an den beiden andern Kirchen, die äußern Seitenſchiffe in dem Kapellenkranz ſich verlieren.—Die Faſſade von Chartres (Fig. 883), ein Ueberreſt von einem Brande im Jahre 1195, zeigt noch die Formen des Uebergangs in ihrer ganzen Strenge, während der übrige Bau die erſte, ernſte, vielfach noch etwas ſchwerfällige Würde des ſpätern Stiles in großen, kühnen Verhältniſſen darſtellt (vgl. Einſchaltbild und Fig. 882). Von den herrlichen Turmhelmen (Fig. 883) gehört der eine dem 12., der andere dem 16. Jahrhundert an. Nach dem Grundplane ſollten auch die Ecken des dreiſchiffigen Tranſepts mit Turmbauten ausgezeichnet werden. Die reich dekorierten Seitenportale (vgl. Einſchaltbild) entſtammen dem 14. Jahrhundert. Von der Originalität und Schönheit der Formenbildung geben die Strebebogen (vgl. Jochſyſteme: B) ein Beiſpiel: ſie beſtehen aus zwei Segmenten, welche durch Speichen in der Form von Säulchen verſpannt ſind.

Eigentümlichkeiten.

Chartres.

Um 1212 wurde die Kathedrale von Reims (vgl. Einſchaltbild und Fig. 887) nach den Plänen des Meiſters Robert de Coucy begonnen, mit geſtrecktem, dreiſchiffigem Langhaus, dreiſchiffigem Tranſept und einem auffallend kurzen, nur aus

Reims.

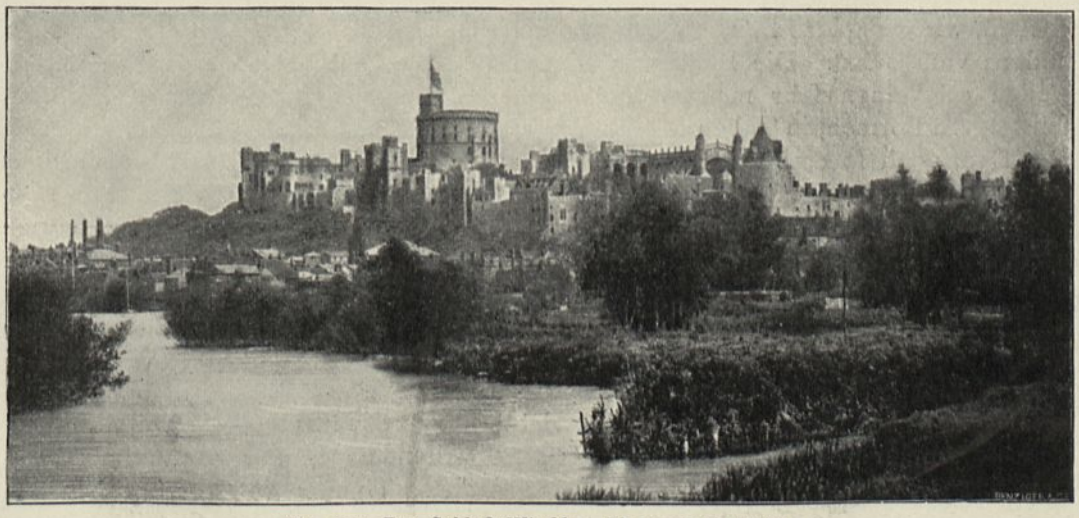


Fig. 910. Das Schloß Windſor. Photographie Frith.

zwei Jochen beſtehenden Chore; die Kapellen des Umganges ſind faſt zur Tiefe und Bedeutung kleiner Kirchen in überaus ſchöner Weiſe ausgebildet. Die Schiffe zeichnen ſich nicht durch Breite, aber durch kühnes und freies Emporſtreben aus, ſie machen den günſtigſten Eindruck und bieten beſonders in der Längerichtung eine großartig ernſte und zugleich entzückende Perſpektive. Die Faſſade iſt ein Prachtſtück ſondergleichen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wunderbar reich an Schmuck und Ziergliedern, doch aus einem klaren, einheitlichen Gedanken ent-

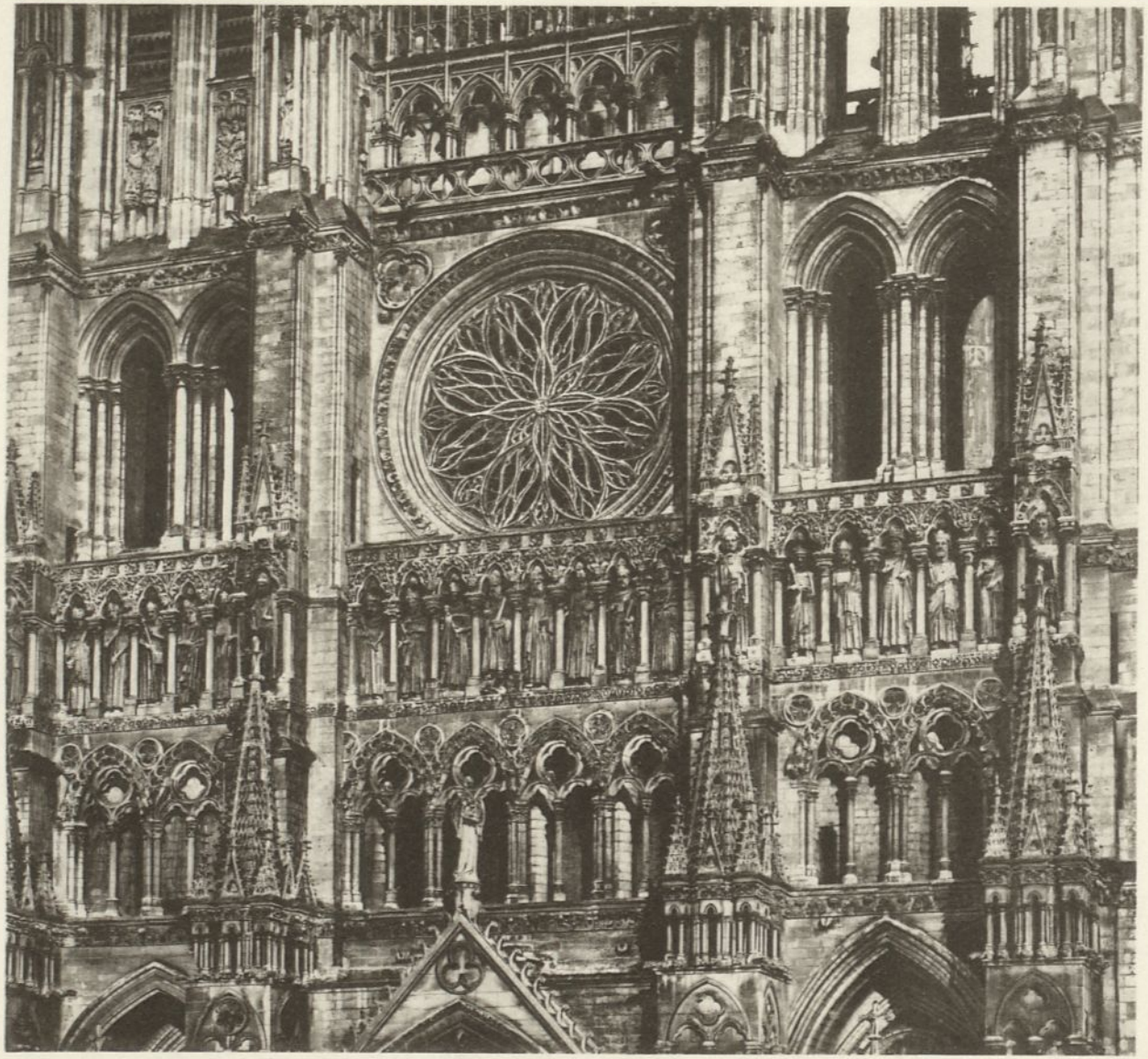


Fig. 911. Das Magdalenen-Kollegium, Oxford. Photographie Frith.

wickelt, wie der ganze Bau, ein Vorzug, den die Kathedrale von Reims faſt vor allen andern voraus hat. Die Pfeiler im Innern und die Strebepfeiler in ihren untern Teilen erſcheinen ſehr maſſig, doch blühen die letzten nach oben in leichtbeſchwingten Formen, in Tabernakeln mit Statuen und Fialen aus (vgl. Jochſyſteme: E). Der Bau, auch ſo eine wunderbare Schöpfung, war urſprünglich noch großartiger gedacht und durchgeführt; außer den zwei Haupttürmen im Weſten, erſt 1430 vollendet, hatte er einen großen Mittelturm über der Vierung und je zwei Türme an den Enden des Kreuzſchiffes; die fünf letztgenannten Türme waren aus Holz und Blei und gingen bei einem Brande 1481 zu Grunde, die Weſttürme verloren damals ihre Spitzen. Der Bau iſt 138 m lang, im Langhaus 31 m breit und 38 m hoch, das Querſchiff hat eine Breite von 50 m.

Amiens.

Einen weitern, bedeutenden Fortſchritt in der Konſtruktion, in den Verhältniſſen und in der gotiſchen Geſchmacksrichtung zeigt die Kathedrale von Amiens, 1220 begonnen und zum größten Teile 1288 vollendet (Fig. 884, 885 und 886). Als Baumeiſter werden genannt Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und ſein Sohn Renault. Die Faſſade iſt ein Werk des 14. Jahrhunderts, ſie blieb in den



VON DER FASSADE DER KATHEDRALE ZU AMIENS.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. (Photographie Caron.) *Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

obern Teilen unvollendet. Auch die ſie flankierenden Türme ſind nicht ausgebaut; der nördliche, 64 m hoch, ſtammt aus dem 15. Jahrhundert. In der Anlage und Gliederung reicht die Stirnſeite nicht an die Schönheit und Harmonie derjenigen in Reims. Das Schiff iſt 143 m lang, 50 m breit und 42,95 hoch, das Querſchiff hat 65 m Breite. Wie Reims, ſo hat Amiens nicht die einfach großen Züge, Linien und Formen von Notre-Dame in Paris, deren Schönheit in ihrer Art einzig iſt. Reims und Amiens ſind reicher, maleriſcher, mannigfaltiger. Das Wuchtige und Gewaltige wird mit dem Zierlichen, die ſtrengſte logiſche Konſtruktion mit der denkbar reichſten Formbehandlung ausgeglichen. Amiens iſt in dieſer Beziehung beſonders belehrend. Kraft und Laſt ſind gegenſeitig auf das genaueſte abgewogen und das Mauerwerk durch die verſtändnisvollſte Anordnung, Konſtruktion und Technik auf das durchaus Notwendige beſchränkt. Damit geht das Streben nach freien, leichten Bildungen, nach kühnem vertikalem Fluge der an ſich ſchlanken Glieder Hand in Hand, ſo daß der Dom von Amiens als das hochgotiſche Denkmal Frankreichs im vorzüglichſten Sinne galt. Im Aeußern und zumal im Innern macht der Bau den günſtigſten, erhebendſten Eindruck. Er iſt zugleich die größte der franzöſiſchen Kathedralen, denn er bedeckt einen Flächenraum von ungefähr 8000 Quadratmeter.[1]) Ihre Schönheit und konſtruktive Gediegenheit machen es erklärlich, daß ſie für andere Muſter und Vorbild wurde, ſo für die Chöre in Meaux, Troyes, Tours, Beauvais, Tournai, für das Langhaus in St.-Denis, für die Kathedralen in Clermont-Ferrand, Limoges, Narbonne, Bordeaux, Köln, für die Kollegiatkirchen in St.-Quentin und für St.-Ouen in Rouen.

Die Türme von Chartres, die Portale von Reims, das Hauptſchiff von Amiens und der Chor von Beauvais (Fig. 889 und 890 und Jochſyſteme: G) wurden ſprich- Beauvais.
wörtlich und galten als die höchſten Leiſtungen der franzöſiſchen Gotik. Die Architekten von Beauvais wollten augenſcheinlich alles Bisherige in jeder Beziehung

[1]) Die Kathedrale von Reims mißt 6650, die Kathedrale von Bourges 6200, Notre-Dame in Paris 5500 Meter Fläche.

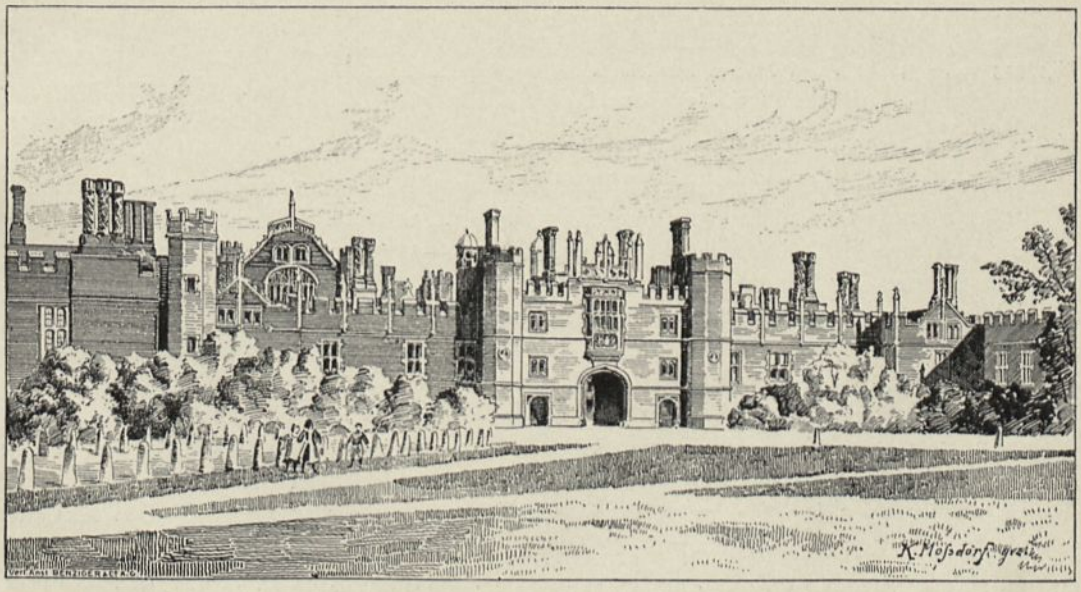


Fig. 912. Das Schloß Hampton Court bei London. Nach Originalzeichnung.

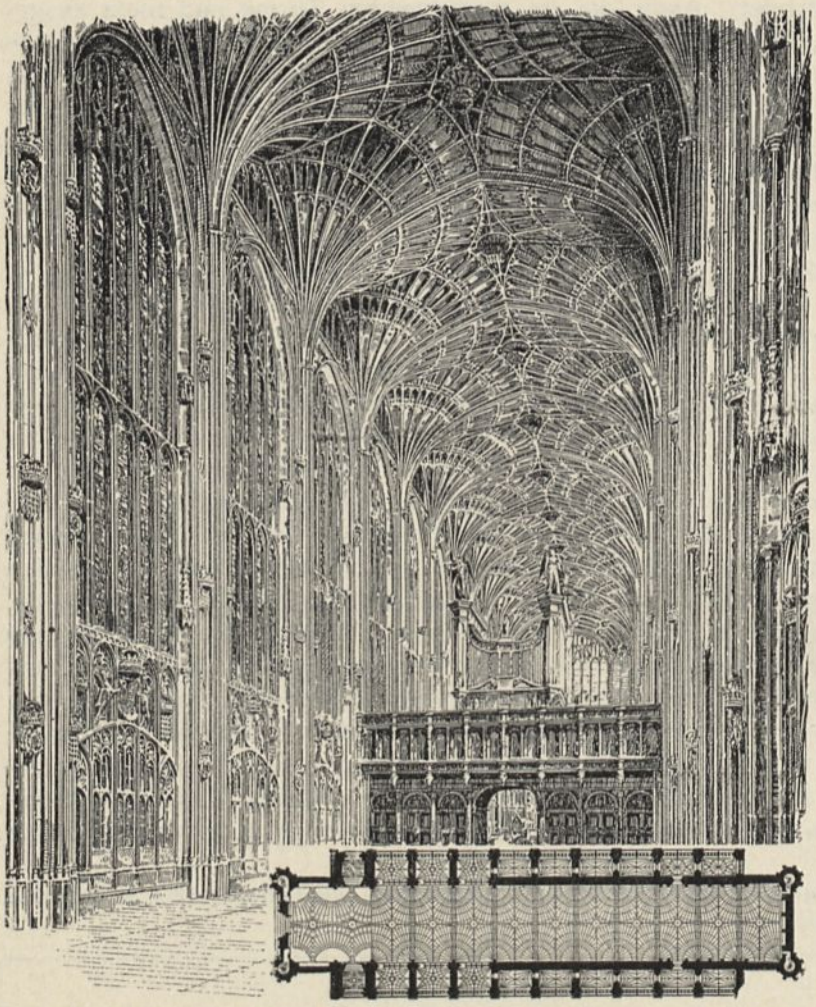


Fig. 913 und 914. Plan und Inneres der King's College-Kapelle in Cambridge. Nach Dehio-Bezold.

übertrumpfen. Der Chor (1225—1269) hat außen die Höhe von 68, innen von 48 m; der Dachreiter ſchwang ſich 153 m hoch empor, 1573 ſtürzte er ein. Der Aufblick zu den lichten Höhen des Innern iſt wunderbar erhebend. Aber die Ziele der Baumeiſter gingen ins Unerreichbare; man fügte zum ſchönſten Chorbau ſpäter noch ein Tranſept und ein Schiffsjoch, und dabei blieb es. Zum Gebiete von Ile-de-France gehört ferner der prachtvolle Dombau in Meaux; er zeichnet ſich durch ſeine harmoniſchen Verhältniſſe aus; von den beiden Türmen gelangte nur der nördliche zur Vollendung. An die Kathedrale in Paris erinnert Notre-Dame in Mantes mit zwei zierlichen Türmen. — Endlich muß hier das Kleinod der franzöſiſchen Hochgotik erwähnt werden, die Sainte-Chapelle Ludwigs IX. in Paris (vgl. Einſchaltbild und Jochſyſteme: F). Der heilige König ließ ſie durch Pierre de Montereau 1243—1251 aus feinem Liasſtein bauen zur Aufnahme der Dornenkrone, der Kreuzreliquie und anderer Heiligtümer, die er ſich erworben. Der Bau iſt zweigeſchoſſig. Die untere Kapelle, urſprünglich für die Hofdienerſchaft beſtimmt, iſt dreiſchiffig und einfach gehalten. Die obere Kapelle dagegen ein Juwel ohnegleichen. Was die Architektur an glücklichſten Verhältniſſen, was die Gotik an ſchlanken konſtruktiven Gliedern und feinſten Formen, was die Glasmalerei an Schmelz und wunderbaren Lichteffekten, was die ornamentale Malerei an ſchönſten Motiven, was endlich die Plaſtik an hohen Bildwerken geben konnte, erhielt der herrlichſte Raum zur Mitgift. Die Kapelle wurde in neueſter Zeit von den Architekten Viollet-le-Duc, Laſſus und Boesvilwald wieder in den urſprünglichen Zuſtand zurückverſetzt, inſoweit Wiſſen und Können es nur immer geſtatteten. Die doppelte Breite des einheitlichen Raumes gibt die

Meaux.

Mantes

Ste.-Chapelle.



DIE SAINTE CHAPELLE IN PARIS.

Photographie Giraudon.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Höhe, die dreifache Höhe die Länge. An den Wänden ſpringen leichte, dünne Säulchen empor, auf denen die Gewölberippen ſitzen; die Sockelpartie wird durch kräftige Blendarkaden gegliedert. Darüber öffnen ſich fünfzehn hohe Fenſter mit vorzüglichen Darſtellungen in Glasmoſaik. An den Wandpfeilern ſtehen die Bilder der Apoſtel. Die große Roſe über dem Eingang iſt eine Zuthat aus der Zeit Karls VII. Den ſchlanken Dachreiter baute Laſſus neu auf. Nur ein wahrer Ueberſchuß an Kunſtſinn und Kunſtthätigkeit, an Wiſſen und Können, an Werkmeiſtern, die zugleich Künſtler waren, erklärt es, daß der Bau in acht Jahren in dieſer Weiſe fertiggeſtellt werden konnte.

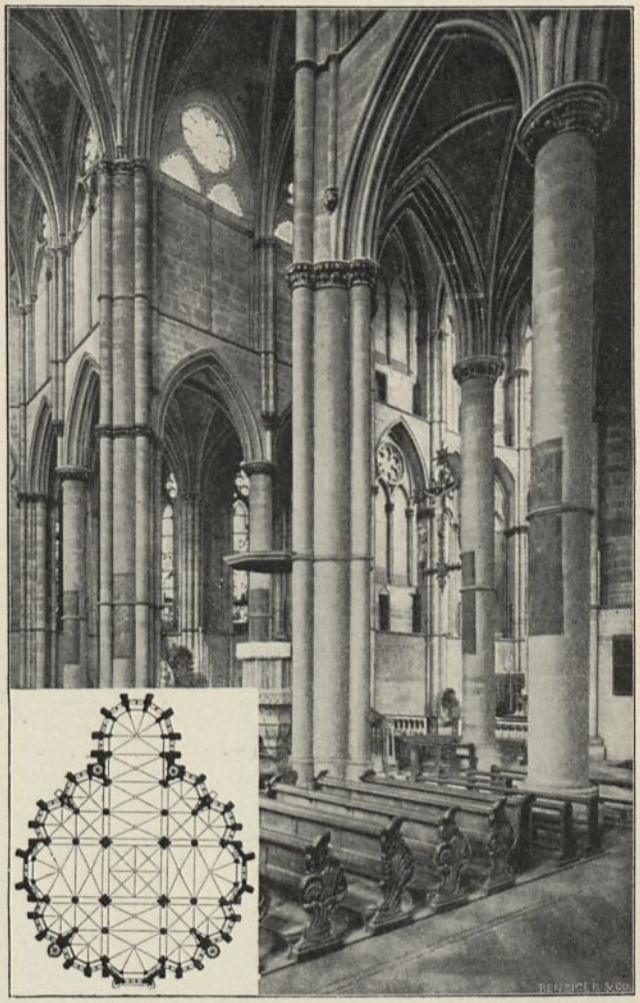


Fig. 915 und 916. Inneres und Plan der Liebfrauenkirche in Trier. Nach Photographie und Dehio-Bezold.

Troyes.

Auxerre.

Nevers.

Rouen, Kathedrale.

Auch aus der Champagne und den angrenzenden Gebieten ſind noch manche hervorragende Bauwerke zu nennen, ſo die Kollegiatkirche Saint-Urbain in Troyes, deren Schiff unvollendet geblieben, daſelbſt die ſchöne Kathedrale St.-Pierre, eine große fünfſchiffige Anlage, an welcher vom 13. bis zum 16. Jahrhundert gebaut wurde. Die Kathedrale in Auxerre zeichnet ſich durch einen ſchönen Chorbau und zwei reiche Türme aus. Auch der Dom in Nevers beſitzt einen ſehr reich und ſchön gegliederten Turmbau mit polygonalen Vorlagen an den Ecken (vgl. Türme: 10).

Die Normandie iſt ſehr reich an ſchönen Baudenkmalen der Blütezeit, vorab die Hauptſtadt Rouen (vgl. Einſchaltbild). Die Kathedrale iſt ein gewaltiger Bau, der zum größten Teile dem 13. Jahrhundert angehört, aber Zuthaten aus allen Entwickelungsphaſen der Gotik bis ins 16. Jahrhundert beſitzt. Die ungewöhnlich breite, nicht ſymmetriſch entwickelte Faſſade wird von zwei 75 und 77 m hohen, ungleich konſtruierten und teilweiſe unvollendeten Türmen flankiert. Der ſteinerne Mittelturm mit einer hölzernen bleigedeckten Spitze wurde 1828 vom Blitze getroffen, ſeither wurde die Pyramide in Eiſen zur Höhe von 150 m aufgeführt. Sehr reiche Weſt- und Seitenportale führen in das Innere, das bis zum Tranſept drei-, jenſeits fünfſchiffig iſt und durch ſeine Größe und Majeſtät und die edelſten Verhältniſſe überraſcht und überwältigt. Die Formenbildung am Aeußern und im Innern iſt außerordentlich reich; man beachte

einzig die abgeſtuften Pfeiler- und Bogenprofile. Ebenſo entzückend wirkt im Innern und in der reinen, vollendeten äußern Erſcheinung die Kirche St.-Ouen (Fig. 893). Der Bau entſtand von 1318 an. Die Faſſade mit den beiden Türmen iſt modern (1846—1858). St.-Maclou mit einer polygonalen Faſſadenanlage ſtammt aus dem 15. Jahrhundert. — Caen beſitzt die ſchöne Kirche St.-Pierre mit einem herrlich konſtruierten, in einem durchbrochenen Helm endigenden Turm. — Ebenſo merkwürdige Bauten beſitzen Evreux, Liſieux, Les Andelys, Bayeux, St.-Lô, Séez, Coutances. Die letztgenannte Kathedrale bietet viele Eigentümlichkeiten. Die Formbehandlung iſt einfach; in der Anlage und Ausbildung der Pfeiler offenbart ſich ein merkwürdiges unruhiges Taſten, aber bewußtes Suchen nach arckitektoniſcher Logik. Eigenartig iſt auch der Aufbau der Türme (vgl. Türme: 7); ſie ſind von langgeſtreckten Vorlagen begleitet; an den Außenſeiten ragen als Streben ſtärkere Fialen auf, welche wieder von eigenen Türmchen flankiert werden. — Die Bauwerke der Normandie bekunden in der Anlage der Faſſaden und der Türme, in der Beibehaltung der Mitteltürme über der Vierung und in vielen Einzelbildungen deutlich ihre Verwandtſchaft mit den normanniſchen Denkmalen auf engliſchem Boden. An der Weſtküſte von Bayeux bis Bayonne begegnen wir einer großen Zahl von Kirchen, deren Weſtfaſſade durch zwei hohe und bis zur Spitze vollendete Türme ausgezeichnet iſt; freilich hat man in weiſer Beſchränkung die größten Schwierigkeiten umgangen, indem man die Turmhelme ſolid und gediegen aus Stein erbaute, nicht aus frei durchbrochenem Maßwerk fügte.

St.-Ouen.
St.-Maclou.
Caen.
Evreux etc. Coutances.
Eigentümlichkeiten normanniſcher Kirchen.

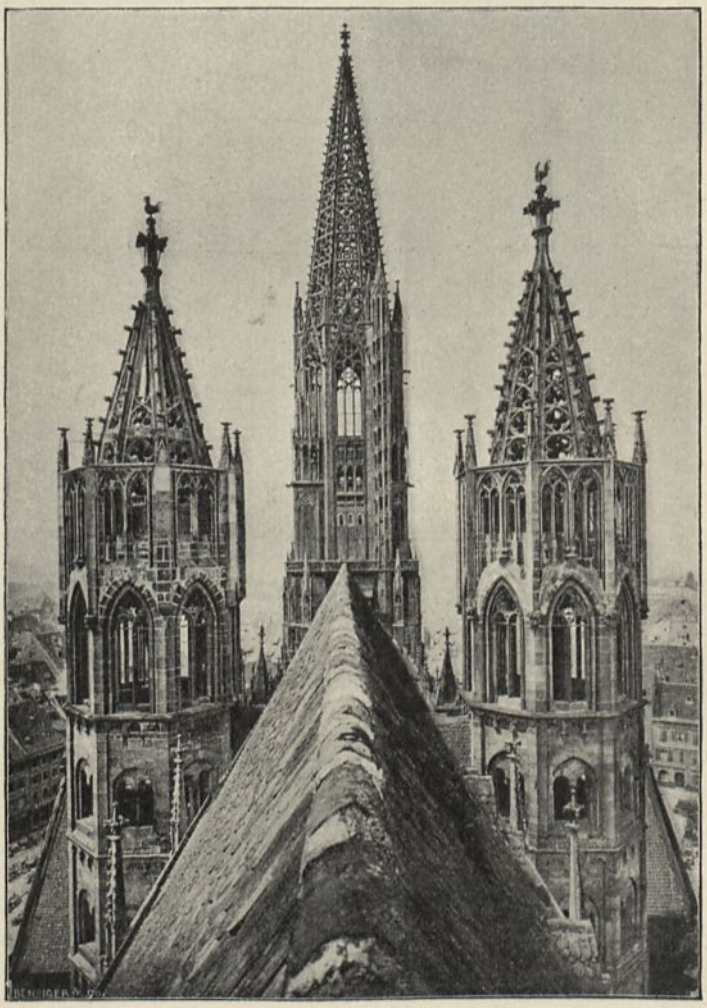


Fig. 917. Die Türme des Münſters in Freiburg. Phot. Meßbildanſtalt.

An der weſtlichen Hauptſtraße in den Süden liegen einige der bedeutendſten gotiſchen Bauwerke: die Kathedrale in Le Mans mit einem überaus ſchönen Chore (Fig. 891 und 892); die Apſidalkapellen ſind reich und groß entwickelt; die Kathedrale in Tours, 1170-1547 erbaut, nicht ſtileinheitlich, aber im Innern, welches die tragenden und ſtützenden Glieder auf das Notwendigſte beſchränkt und alles andere der Verglaſung überläßt, von groß-

Le Mans.
Tours.



FASSADE DER KATHEDRALE IN ROUEN.

Aus „La Normandie pittoresque", Verlag Lemaitre et Cie., Havre.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

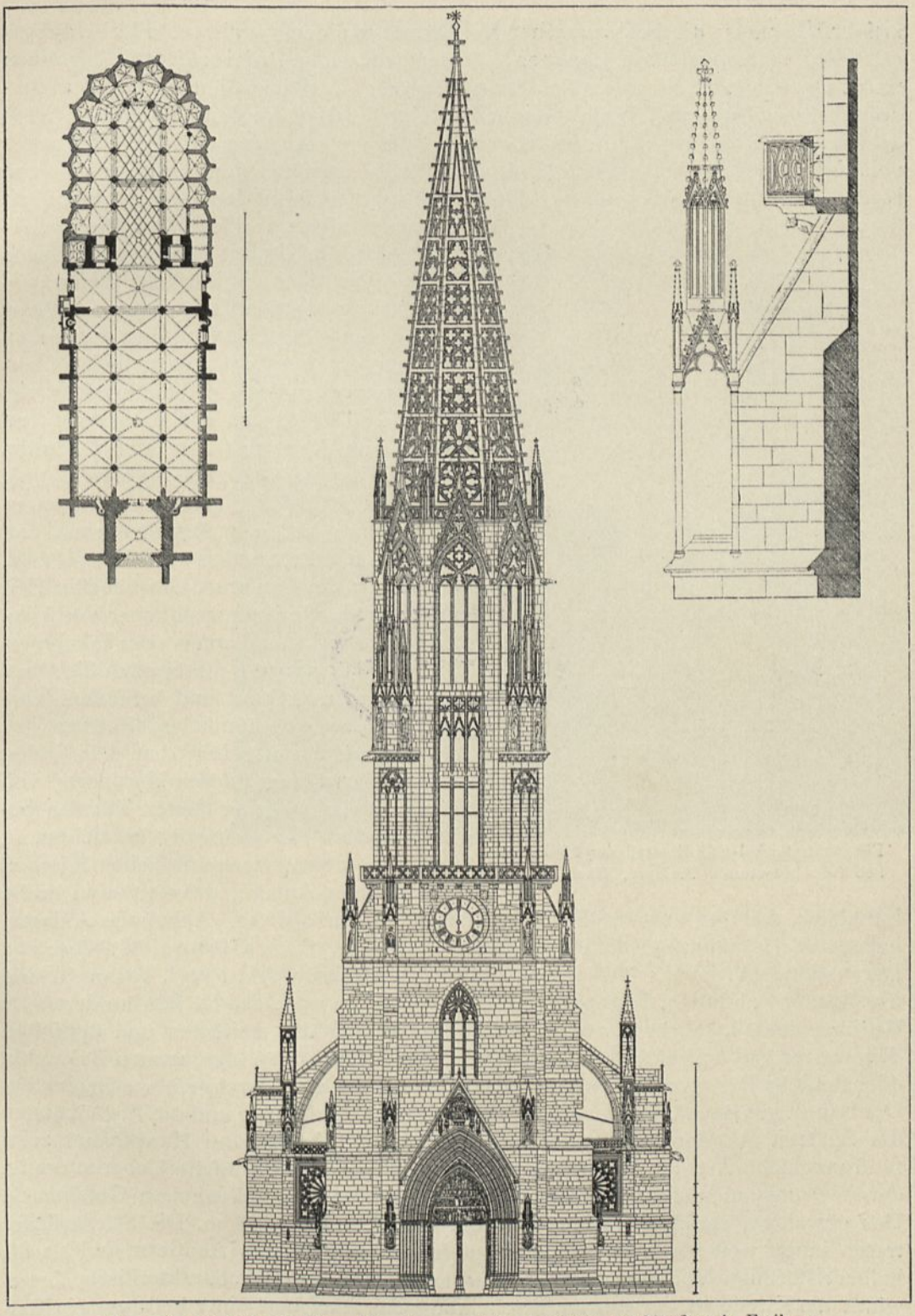


Fig. 918, 919 und 920. Plan, Hauptturm und Strebepfeiler des Münſters in Freiburg.
Nach Kempf, Unſerer Lieben Frauen Münſter.

artiger Wirkung; die beiden reichen Weſttürme endigen — als echte Uebergangswerke — in Kuppeln mit Laternen; die Kathedrale in Poitiers, 1162 begonnen und 1379 geweiht, die unter den weitgeſpannten Gewölben den Eindruck außerordentlicher Groß- und Weiträumigkeit macht; die Kathedrale in Limoges, nach dem nordfranzöſiſchen Kathedralſchema 1273 begonnen, aber erſt in der Neuzeit vollendet; die Strebepfeiler ſind in das Innere gezogen und zur Anlage von Kapellen benützt; der prächtige Querſchiffbau iſt bis in den Giebel hinauf mit Maßwerkmuſtern verkleidet. Andere großartig geplante Kirchen in der Languedoc kamen nicht über die Anfänge hinaus, ſo die 1272 begonnenen Kathedralen von Narbonne und Toulouſe; von der erſten ſteht nur der herrliche, 40 m hohe Chor, von der zweiten kam nicht einmal ſo viel zuſtande. Dagegen iſt die Kathedrale von Clermont-Ferrand eine der ſchönſten Kirchen Frankreichs, 1248 begonnen, 1346 geweiht, mit fünfſchiffigem Chor, Deambulatorium und ſchönem Kapellenkranz; an der Faſſade erheben ſich zwei Türme (vgl. Türme: 1); der Bau wurde in neueſter Zeit von Viollet-le-Duc in vorzüglicher Weiſe reſtauriert. Die Dominikaner- oder Jakobinerkirche in Toulouſe iſt zweiſchiffig, aus Backſteinen aufgebaut und beſonders lehrreich in den eigentümlichen Formen, zu denen das Material geführt hat. Die Kathedrale in Bordeaux, deren Nordportal von zwei 50 m hohen, aber ſteifen Türmen begleitet und als Haupteingang bezeichnet iſt, zeigt eine neue, vielen ſüdlichen Kirchen eigentümliche Anlage; das weite und breite Langhaus, welches aus der Frühzeit ſtammt, iſt einſchiffig. Aehnliche Anlagen haben die Hauptkirchen in Perpignan, Condom, Carcaſſonne, Gaillac etc. Der vollendetſte Typus dieſer Art iſt die Kathedrale in Albi (vgl. Türme: 6 und Fig. 894, 895 und 896), begonnen 1282, vollendet am Ende des 14. Jahrhunderts. Im Beginne des 16. Jahrhunderts erhielt ſie die im denkbar reichſten und üppigſten dekorativen Stil ausgeführten Chorſchlüſſe, die Empore, den ſogenannten Baldachin oder ſüdliche Portalvorhalle und die Chorſtühle, dazu eine durchgeführte Bemalung. Der Bau iſt aus Backſtein ausgeführt, das Stabwerk der Fenſter und die Ergänzungen der Spätzeit ausgenommen. Die Konſtruktion und Anlage des Hauptbaues zeigt ſüdfranzöſiſche Art, die Ergänzung der Spätgotik nordfranzöſiſche Ueberlieferung, deren Ornament und Plaſtik flamändiſchen, die Malerei italieniſchen Geſchmack. Das gewaltige, einſchiffige Langhaus hat eine Breite von 18 m. Die Strebepfeiler treten innen weit vor und ſind zu Kapellen ausgenützt, am Aeußern ſind ſie als halbkreisförmige Vorlagen und im Ausbau als Rundtürme charakteriſiert; ſo gewinnt die Kirche in der äußern Erſcheinung das Ausſehen einer Feſtung, ein Eindruck, welcher durch den gewaltigen Weſtturm, durch Zinnen und Maſchikulis,

Poitiers.

Narbonne. Toulouſe.

Clermont.

Bordeaux.

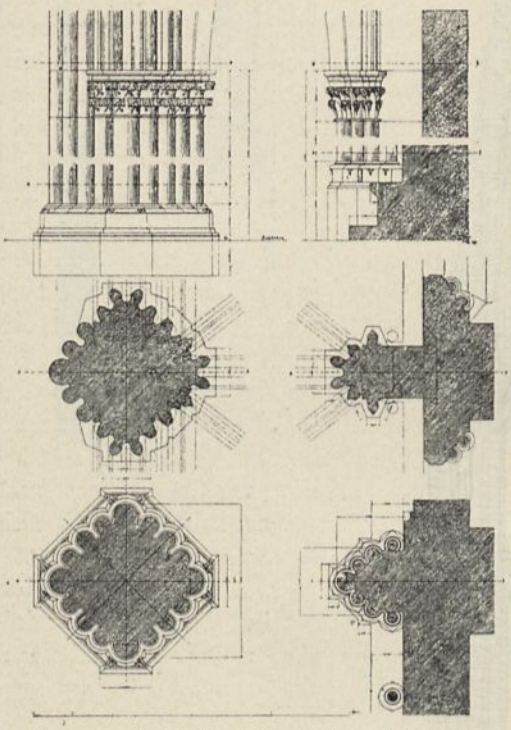


Fig. 921. Sockel und Kapitell der Pfeiler im Schiff des Münsters in Freiburg. Nach Kempf.

Albi.

ferner durch die Lage hoch oben an dem Ufer des Tarn verſtärkt wird.

Wir haben im vorausgehenden bereits vielfach in die franzöſiſche Spätgotik hinübergegriffen. Die Auflöſung und der Uebergang beginnt am Schluß des 13. Jahrhunderts. Während des 14. und in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde nicht viel gebaut, denn über dem Waffenlärm im Kriege mit England mußten die Muſen ſchweigen. Erſt gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts regt ſich die Bauluſt wieder und ſchuf viele glänzende Werke. Dieſelben ſind in der Picardie, in Artois und Flandern ſehr zahlreich, z. B. St.-Maurice in Lille, eine große herrliche Halle von fünf gleich hohen Schiffen, St.-Vulfram in Abbeville, einer der reichſten Typen, aber leider unvollendet, die Faſſade beſonders iſt ein Prachtſtück. Zwei Hauptwerke der Normandie, St.-Ouen und St.-Maclou in Rouen ſind ſchon genannt worden. Andere bedeutende Denkmale ſind Notre-Dame in Alençon, St.-Germain in Argentan, Notre-Dame-des-Andelys, ferner eines der ſchönſten Denkmale, der Chor der romaniſchen Kloſterkirche auf dem unvergleich maleriſchen Mont-St.-Michel, begonnen 1452 vom Kardinal Wilhelm d'Eſtouteville. Die Abtei liegt auf einem Granitfelſen in der Bucht von Cancale, der zur Zeit der Flut rings vom Meere umſpült wird (Fig. 901). Die Gründung des Kloſters reicht in das 8. Jahrhundert zurück, es wurde aber, mit Ausnahme der Kirche, 1203—1228 neu gebaut. Der von Oſten nach Weſten ſich hinziehende Flügel heißt La Merveille, das Wunder. Es iſt ein hoher, feſtungsartiger, trotziger Bau, der in drei hohen Geſchoſſen aufſteigt und im zweiten das Refektorium und den Kapitelſaal (Salle des chevaliers), im oberſten das Dormitorium mit dem ſich anſchließenden Kreuzgang enthält, alles, mit Ausnahme des letzten, aus Granitquadern gefügt. Das



Fig. 922. Inneres des Münſters in Freiburg. Nach einer Photographie der Meßbildanſtalt in Berlin.

Spätgotik.

Mont-St.-Michael.

Refektorium und der Kapitelſaal ſind entzückend ſchöne Räume und Muſter reinſter Hochgotik, der erſte wird durch ſchlanke Rundſäulen in zwei, der zweite in vier Schiffe gegliedert. Ebenſo herrlich iſt der Kreuzgang, von einer Doppelreihe von Säulen und Arkaden mit reizenden Zwickelfeldern eingefaßt.

Die ſchönſten Werke im Oſten ſind St.-Nicolas du Port bei Nancy, aus einem Guß gegen das Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, die überaus zierliche Totenkapelle in Avioth (Meuſe), die Votivkirche Notre-Dame-de-l'Epine bei Chalons, eines der reichſten Denkmale des Flamboyant. In der Ile-de-France vertraten die Chambiges und ihre Schule dieſelbe Stilnüance in glänzender Weiſe. Martin Chambiges baute (1489—1513) das Tranſept der Kathedrale in Sens, das nördliche Tranſept in Beauvais (1506—1537), ferner den Turm St.-Jaques-la-Boucherie in Paris (1508—1522), eine Meiſterleiſtung des Flamboyant. Jean Texier führte 1507—1513 den 116 m hohen ſüdlichen Turm der Kathedrale in Chartres auf und begann 1514 den innern Chorabſchluß, ein dekoratives Werk von unglaublichem Reichtum; er ſtarb 1529 vor deſſen Vollendung. — Ein ganz merkwürdiger gotiſcher Nachzügler iſt die Kathedrale in Orleans, zwiſchen 1601 und 1790 im reichſten Stile erbaut, aber die nüchterne, ſteife Formbehandlung und die unglücklichen Proportionen fallen ſehr auf.

Profanbau. Die Formen der Früh- und Hochgotik, in welchen die Dekoration zurücktritt oder faſt unablösbar mit der Konſtruktion verbunden iſt, ließen ſich nur ſchwer auf den Privatbau, auf Kloſter- und Schloßbauten, Stadt- und Wohnhäuſer, welche zumeiſt ganz andere Räume als öffentliche Kirchen fordern, übertragen. Anders geſtaltete ſich das Verhältnis in der Spätgotik. In ihr lockern ſich die konſtruktiven Geſetze, und eine freie, äußerliche Dekoration mit zahlloſen ornamentalen Motiven bildet ſich aus. Dieſe Zierformen konnten ohne Schwierigkeiten für alle Räume des Profanbaues hinübergenommen werden. Während daher in der ſpätgotiſchen Zeit in Frankreich verhältnismäßig wenig für eigentliche Kirchenbauten geſchieht, ſo entſtehen dafür viele Privatbauten, welche mit einzelnen konſtruktiven Formen und beſonders mit den reichen dekorativen Mitteln des Flamboyantſtils glänzende Wirkungen erzielten.

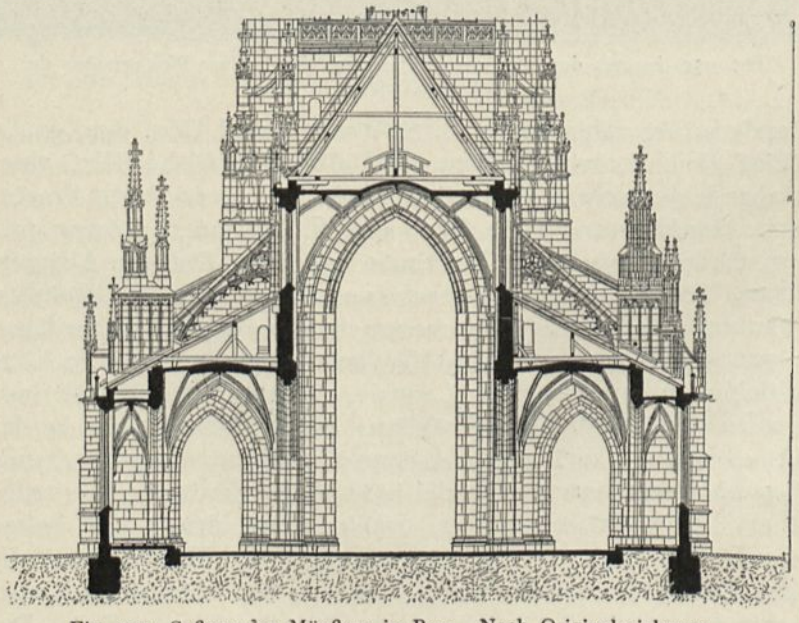


Fig. 923. Syſtem des Münſters in Bern. Nach Originalzeichnung.

Schlöſſer. Die ſtürmiſchen Zeitläufe der ſpätern Jahrhunderte haben freilich den größten Teil dieſer Bauten, Klöſter, Burgen, Fürſtenhöfe, Wohnhäuſer hinweggefegt. Wie viel übrigens die Revolution an Burgen und Schlöſſern

zerſtört, ſo ſind deren doch noch manche, beſonders aus der Spätzeit erhalten, wie die Schlöſſer in Loches, Nantes, Angers, Tarascon, ferner Vitré, Chaumont, das von Viollet-le-Duc reſtaurierte Pierrefonds (Fig. 900), das päpſtliche Schloß in Avignon etc. — Reich an ſchönen Burgen und Schlöſſern iſt auch die franzöſiſche Schweiz. Die Perle von allen iſt das Schloß Vufflens (Fig. 899) bei Morges in der Waadt, ausgezeichnet durch die maleriſchen Bauformen und ſeine Erhaltung im urſprünglichen Zuſtande, begonnen 1397. — Unter den übrigen Profanbauten treten hervor der überaus reiche Juſtizpalaſt in Rouen aus der Uebergangszeit zur Renaiſſance, und das wohlerhaltene Haus des Jacques Coeur in Bourges aus dem 15. Jahrhundert, das Schloß Loches, das Rathaus in Compiègne (Fig. 902). Unter den Krankenhäuſern ſind beſonders zwei bemerkenswert, das Hôpital St.-Jean in Angers mit einem dreiſchiffigen Saale, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (jetzt Muſeum), und das Hoſpital in Beaune.

Wohnhäuſer.

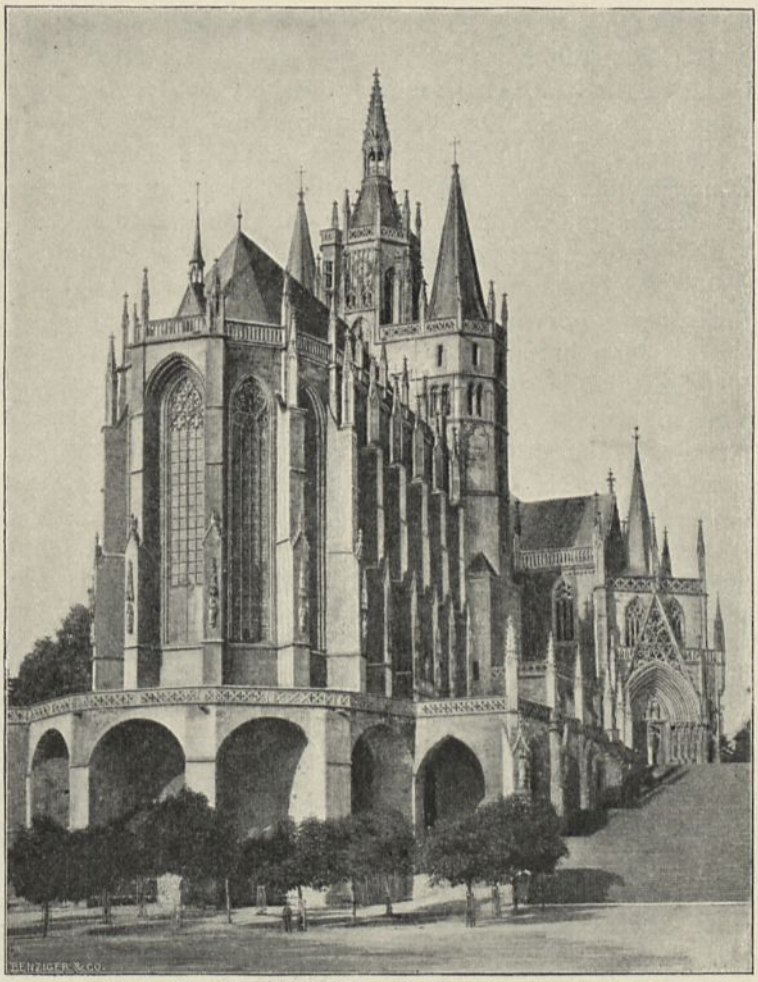


Fig. 924. Der Dom zu Erfurt. Photographie Nöhring.

Spitäler.

Zum Schluß iſt noch ein Denkmal der Frühgotik aus der franzöſiſchen Schweiz zu nennen, das ein Meiſterwerk der beſten Art iſt, die Kathedrale in Lauſanne (vgl. Türme: 4 und Fig. 897 und 898). Reine Formen und wunderbare Verhältniſſe erheben ſie zu den Leiſtungen allererſten Ranges.

Laufanne.

VII. DIE GOTIK IN ENGLAND.

Infolge ſeiner Beziehungen zu Frankreich und zu ſeinen Beſitzungen in dieſem Lande wurde England früh mit der Gotik bekannt, und der Uebergang vom romaniſchen zum neuen Stile vollzog ſich in ſehr kurzer Zeit am Bau der Kathedrale in Canterbury.

Die Engländer unterſcheiden vier Perioden der Gotik, die Frühgotik (Early English) oder den Lanzettſtil im dreizehnten Jahrhundert, den dekorativen

Perioden.

Stil (Decorated Style) im vierzehnten Jahrhundert, den perpendikulären Stil (Perpendicular Style) ungefähr bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und den blühenden oder Tudorſtil (Florid Style) ungefähr bis zu den vierziger Jahren des ſechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus, denn er iſt bis auf die Gegenwart in Gunſt und Uebung geblieben. Die Gotik nahm in England ein beſtimmtes, nationales, charakteriſtiſches Gepräge an, mehr als dies anderwärts, z. B. in Deutſchland, Spanien oder in den Niederlanden der Fall iſt.

Eigentümlichkeiten.

Wir heben daher zunächſt das Abweichende und Charakteriſtiſche der engliſch-gotiſchen Kirchen im Grundriß, im Aufbau und in der äußern Erſcheinung hervor.

Im Grundriß.

Man braucht einen einzigen Blick auf die Planlinien, z. B. des Domes von Salisbury, welcher als Muſter dienen mag, zu werfen, um ſich der großen Verſchiedenheit vom franzöſiſchen Kathedralſtil ſofort bewußt zu werden. Die Anlage iſt außerordentlich geſtreckt bei einer verhältnismäßig geringen, dreiſchiffigen Breite, dieſe beträgt nur 23 m, die Länge 140 m. Das Kreuzſchiff iſt beiläufig in der Mitte des Hauptarmes eingefügt und auffallenderweiſe hier wie anderwärts zweiſchiffig, das iſt, das Mittelſchiff wird nur von einer öſtlichen Abſeite begleitet. Dieſe war zunächſt für Nebenkapellen beſtimmt und machte wenigſtens für den Eintretenden den Mangel an Symmetrie nicht bemerklich. Die Chorpartie wird durch ein zweites ähnliches, aber kürzeres Kreuzſchiff ausgezeichnet. Der Chor ſchließt im rechten Winkel geradlinig ab, der Umgang fällt weg,

Länge.

Querſchiff.

Chor.

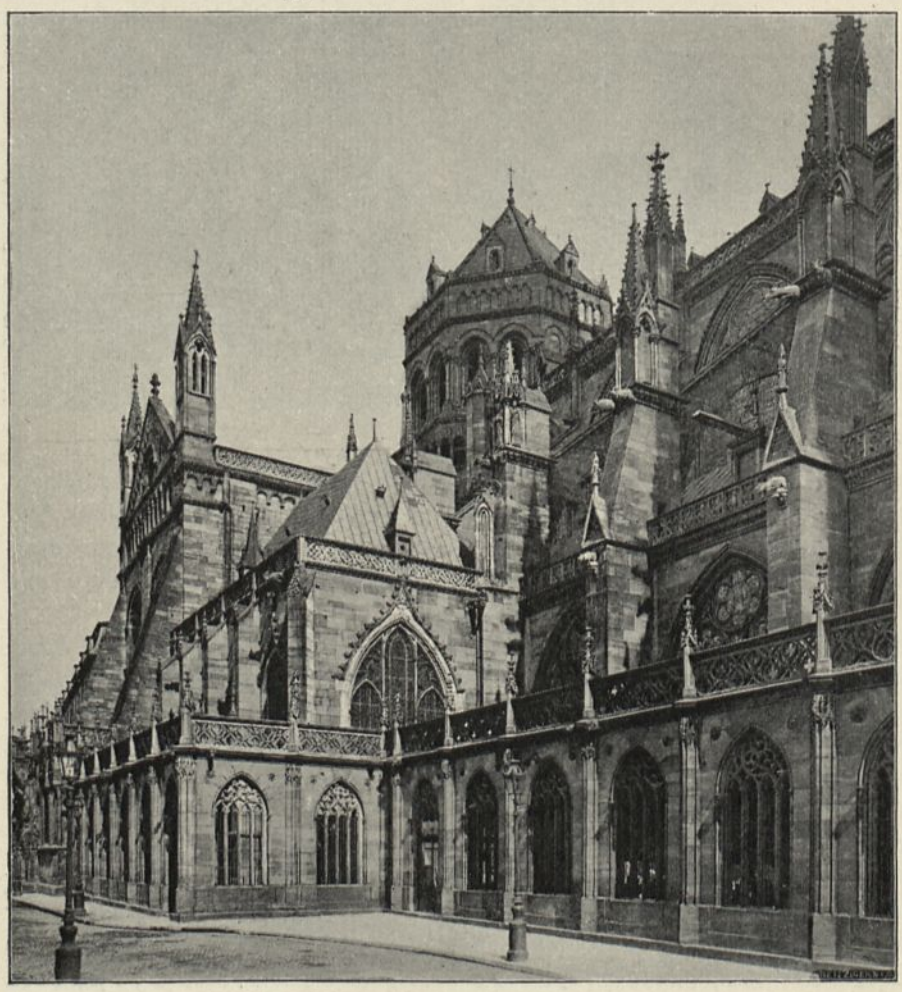


Fig. 925. Münſter in Straßburg, Seitenanſicht mit Kuppelturm. Phot. der Meßbildanſtalt Berlin.

doch wird im Oſten eine kleinere, ebenfalls rechtwinklige Erweiterung angefügt und als Muttergotteskapelle benützt, ähnlich wie im franzöſiſchen Plane die Kapelle des Umgangs an dieſer Stelle in der Regel der Gottesmutter geweiht war. Die unverhältnismäßig gedehnte Länge fällt im Innern weniger auf, weil hier wie anderwärts ein hoher Lettner eingeſchoben iſt, dem in neuerer Zeit überdies die Orgel aufgebürdet wurde.

Im Aufbau.

Im Aufbau fällt ſofort die geringe Höhenentwikkelung auf; die Scheitelhöhe der Kathedrale von Salisbury beträgt nur 24 m; die Kathedrale in York ſteigert ſie nur zu 27, und ſelbſt die Weſtminſterabtei nur zu 30 m. In den franzöſiſchen Kathedralen iſt das Verhältnis der Breite zur Höhe des Mittelſchiffes gleich 1:3, in den engliſchen dagegen nur 1:2 oder wenig mehr. Ferner iſt der Höhenunterſchied zwiſchen dem Mittelſchiff und den Abſeiten nicht ſehr bedeutend, ſo daß die Raumwirkung derjenigen der Hallenkirchen ſich nähert. Was die Stützen betrifft, ſo wird der Bündelpfeiler bevorzugt, doch ſo, daß anfangs die Dienſte freiſtehend die Mittelſäule umgeben, oder daß ein Mittelglied fehlt und der Durchſchnitt lediglich eine Vielheit verwachſener Glieder zeigt; anderwärts wird den mit einem mitt-

Höhe.

Stützen.

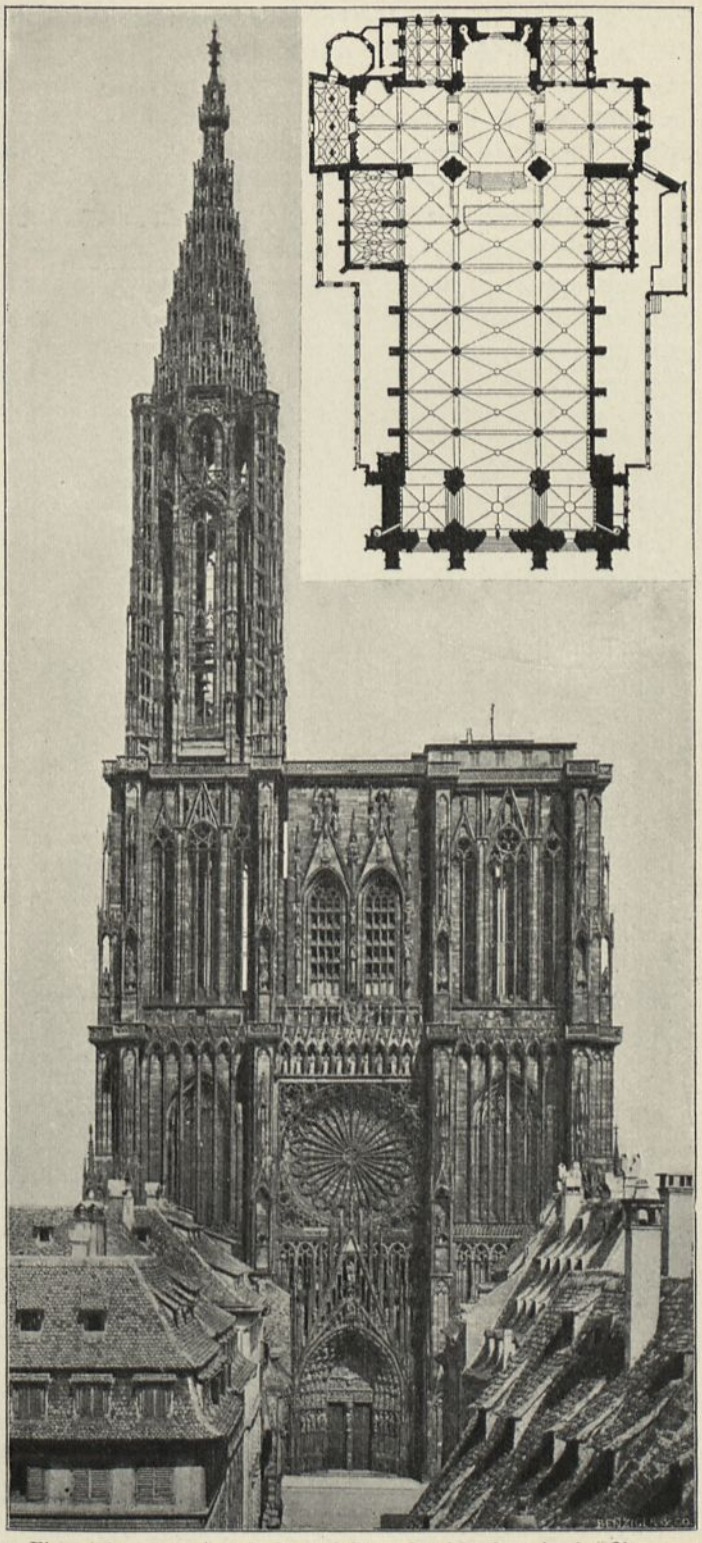


Fig. 926 und 927. Faſſade und Plan des Münſters in Straßburg. Photographie der Meßbildanſtalt Berlin.

leren Kern verbundenen Dienſten an der Stirnſeite ein Leiſtchen vorgelegt, ſo
Rippen. daß ihr Profil dem der Gewölberippen ähnlich iſt. Man kann übrigens nur im uneigentlichen Sinne von Dienſten reden, denn dieſe gruppierten Säulchen reichen meiſtens nur ſo hoch hinauf, als die Arkadenpfeiler der Scheidbogen. Die eigentlichen Dienſte gehen von den Kapitellen dieſer Pfeiler aus oder von Konſolen, welche in den Zwickeln der Triforien oder noch viel höher angeſetzt werden. An den Pfeilern und Säulen ſind die runden tellerförmigen Baſen und die Deck-
Profile. platten der Kapitelle charakteriſtiſch. Die Profile der Scheidbogen zeigen meiſtens überaus reich gegliederte Formen und gehören mit den Triforien zu den dekorativ wirkſamſten Bildungen. Die Fenſter ſind in der Frühgotik meiſtens ſchmal und hoch und werden in Gruppen zuſammengeſtellt, ſpäter wachſen ſie zu rieſigen Weiten aus, beſonders an der Faſſade und noch mehr an der öſtlichen Chorwand. Die Vervielfältigung der Gewölberippen und deren Verbindung zu Sternen,

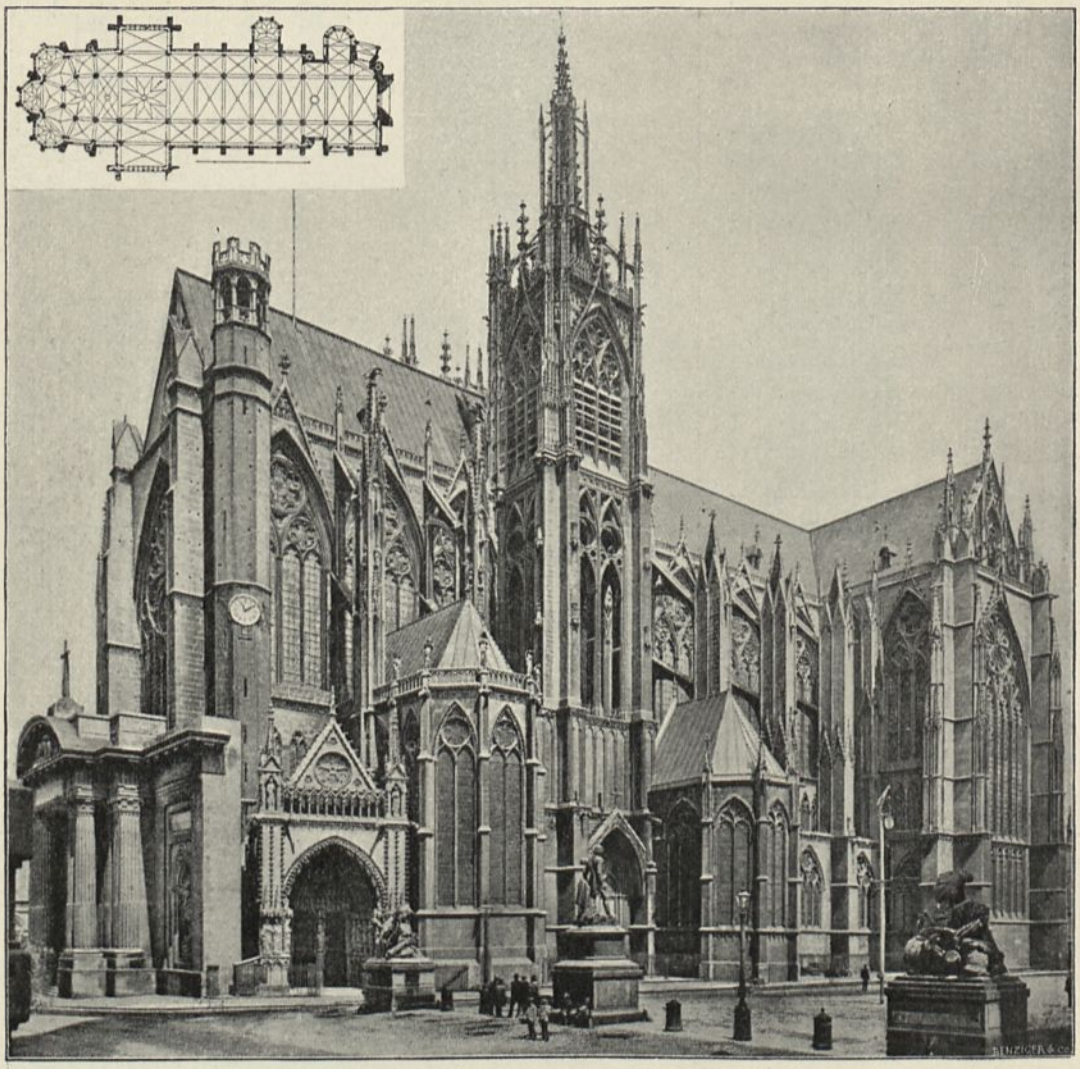


Fig. 928 und 929. Plan und Aeußeres der Kathedrale zu Metz. Nach Dehio-Bezold und nach Photographie der Meßbildanſtalt.

Fächern, Netzen u. ſ. w. war ſchon in der Frühzeit beliebt und wurde auf Koſten einer organiſchen Konſtruktion möglichſt weit getrieben. Die Fenſterformen geben den drei erſten Stilperioden die Benennung; ein ebenſo charakteriſtiſches Merkmal ſind die Wölbungsarten.

Am Aeußern.

Die Länge, Schmalheit und geringe Erhebung der Bauten iſt am Aeußern noch auffälliger als im Innern. Dazu fehlen oft andere Einzelbildungen, welche man ungern vermißt, wie die Giebel, Wimperge, Krabben, Baldachine u. dgl. An der Faſſade kommen die flankierenden Seitentürme oft in Wegfall oder werden durch kleinere Eckfialen erſetzt. Ueberhaupt mangelt der Faſſade nicht ſelten eine organiſche Gliederung, indem ſie als eine große und breite quadratiſche Wand aufgeführt wird, ohne die Abſtufungen des Mittelſchiffes und der Abſeiten anzudeuten, ohne überhaupt die innere Gliederung anzukündigen. Bei den geringen Höheverhältniſſen verlieren auch die Strebepfeiler und zumal die Strebebogen die hohe Bedeutung, welche ſie im franzöſiſchen Syſteme haben; ſie erhalten darum auch nicht die reiche Ausbildung wie auf dem Feſtlande. Die langgeſtreckten Anlagen mußten von ſelbſt darauf führen, die Baumaſſen durch einen großen Vierungsturm zu beleben und zu konzentrieren, dieſer fehlt daher ſelten. In bedeutender Höhe ſchließt er meiſtens im unverjüngten Quadrat mit Zinnen und Eckfialen ab; das erſte Motiv wurde auch anderwärts, ſo ſtatt der Dachgalerien, gerne verwendet, was den Domen etwas Feſtungsähnliches und Wehrhaftes verleiht, das nicht unangenehm wirkt.

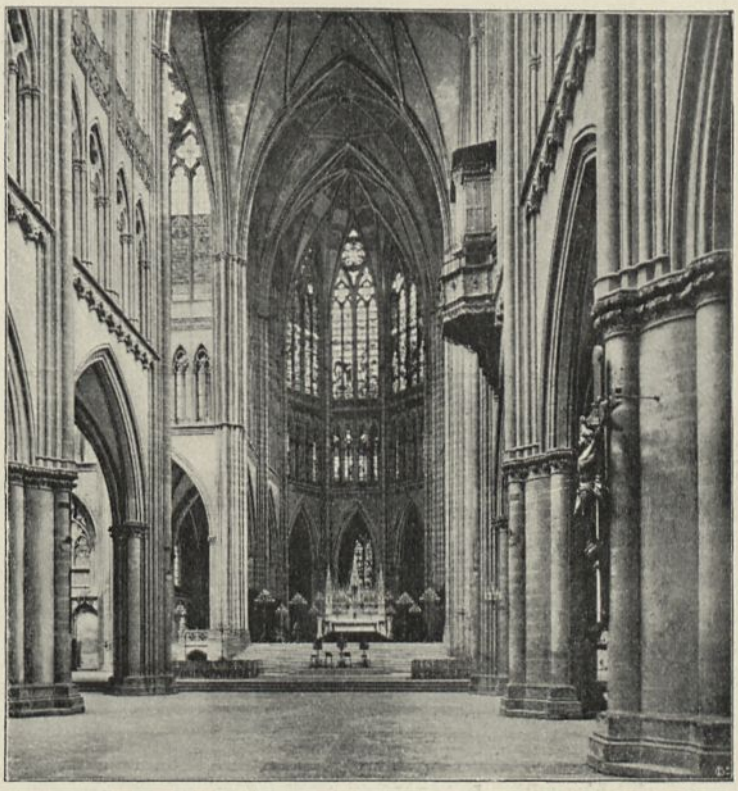


Fig. 930. Inneres des Domes in Metz. Photogr. d. Meßbildanſtalt Berlin.

Gesamturteil.

Um dieſe Einzelheiten zu einem Geſamturteil zu vereinigen, zeichnet ſich die engliſche Gotik durch einfache, klare, verſtändige Dispoſitionen und ernſte, große Formen aus, büßt aber auch vieles vom Reichtum und den maleriſchen Reizen, von den charakteriſtiſchen Wirkungen und der bunten Mannigfaltigkeit, der ſtrengen Konſequenz der franzöſiſchen und deutſchen Stilbauten ein. Wohl am auffallendſten iſt in ihrer ganzen Entwickelung die Vorliebe für die Gerade und den rechten Winkel, ſtatt der geſchwungenen Linie und der polygonalen Formen. Wer aber den Ausdruck architektoniſcher Statik und Konſtruktion in großen, ruhigen Maſſen und in klaren, überſichtlichen Linien ſucht, der kann eine engliſche Kathedrale ſchöner

finden als eine franzöſiſche, ſelbſt als den Kölner Dom mit ſeinem verwirrenden Wald von Strebepfeilern und Strebebogen. Ein Grieche der klaſſiſchen Zeit würde kaum anders urteilen.

Canterbury.

Als die Kathedrale von Canterbury 1174 (vgl. Jochſyſteme: L) durch einen Brand zerſtört worden, ward ein franzöſiſcher Baumeiſter, Wilhelm von Sens, berufen. Er baute 1175—1185 die öſtlichen Teile vom weſtlichen Kreuzſchiff an mitſamt dem Chor und der ſich anſchließenden runden Kapelle des hl. Thomas Becket, der ſogenannten Becketskrone, im Geſchmacke der noch romaniſierenden, franzöſiſchen Frühgotik und mit Herübernahme mehrerer Motive aus der Kathedrale von Sens. An dieſe ſchon 87 m lange Chorpartie wurde 1376 das dreiſchiffige Langhaus angefügt, ſo daß die ganze Kirche in der Länge 153 m mißt. Ueber der weſtlichen Vierung erhebt ſich ein großer Mittelturm vom Ende des 15. Jahrhunderts. Der Bau ver-

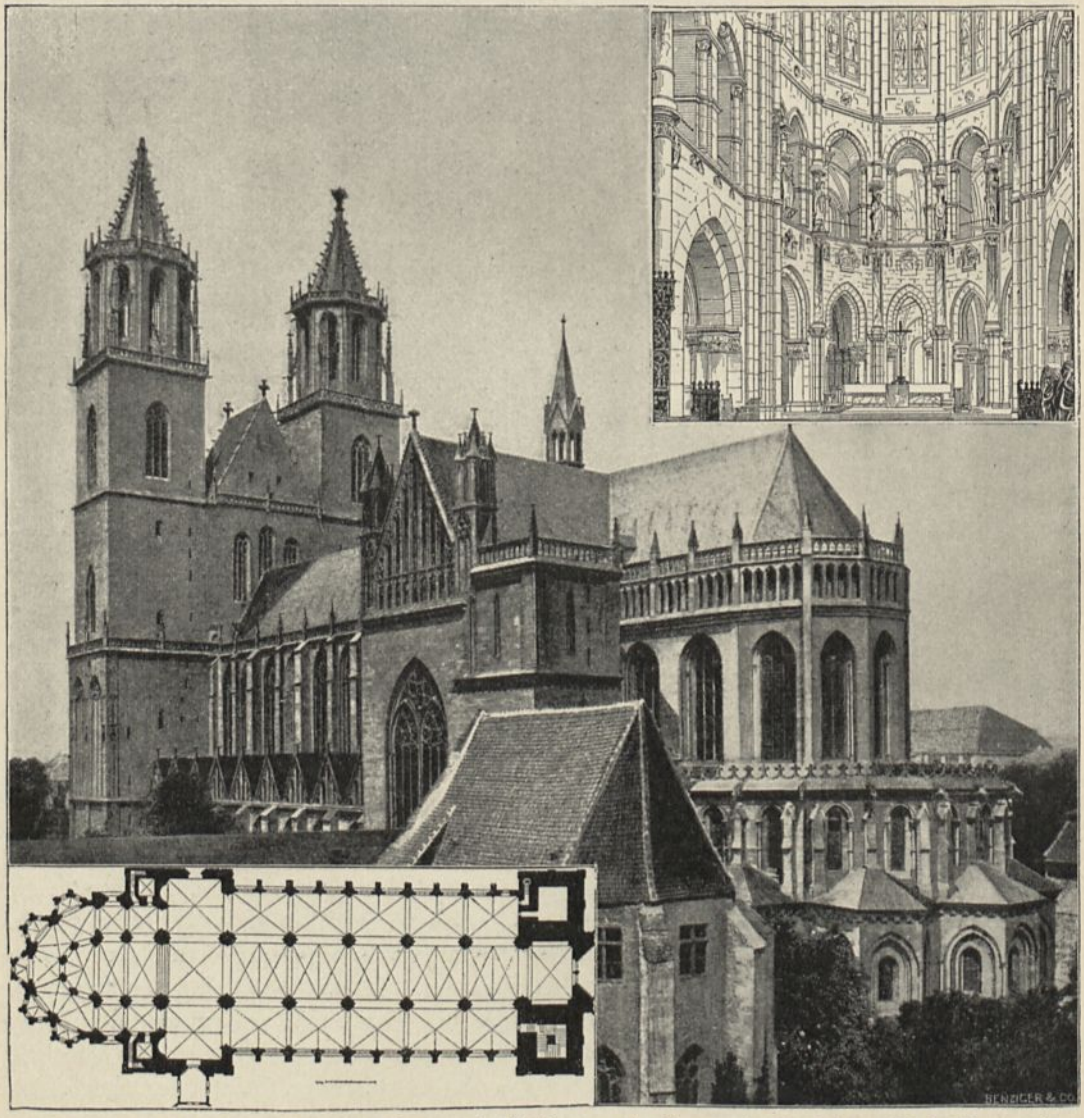


Fig. 931, 932 und 933. Plan, Aeußeres und Chorinneres des Domes in Magdeburg. Nach Phototypie Flottwell und nach Dehio-Bezold.



DIE WESTMINSTERABTEIKIRCHE IN LONDON.

Photographie Frith.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

bindet glücklich hohen Ernſt mit maleriſchen Reizen. — Die Kathedrale von Salisbury, in den Hauptteilen zwiſchen 1220 und 1228 vollendet, iſt der erſte charakteriſtiſche Muſterbau der Frühzeit und des Lanzettſtils, mit ſchönem, ſchlankem Vierungsturm und maßvoller, aber feſter Gliederung im Innern und am Aeußern; die Weſtfaſſade dagegen erſcheint trotz oder wegen der reichern Ausſtattung kleinlich und gering. Ein Muſterbau des Lanzettſtils iſt auch der herrliche Kreuzgang neben der Kathedrale. — Die Kathedrale in Wells ſtammt aus den Jahren 1206—1242. Sie gehört nicht zu den großen, wohl aber zu den ſchönſten Anlagen Englands. Die Oſtpartie wurde 1320—1350 im ſchönen reichen Decorated Style umgebaut (vgl. Jochſyſteme: K und Türme: 12). — Die Weſtminſter-Abteikirche (vgl. Einſchaltbild und Fig. 903 und 904) in London wurde um 1269 vollendet, ein großartiger und beſonders im Innern glänzender Bau; er lehnt ſich in den Planlinien an den franzöſiſchen Kathedralſtil an. — Die Kathedrale in Lincoln (Fig. 905) in der Periode von 1250 bis 1380 erbaut, reicht in zwei Perioden hinein, ſie iſt eines der großartigſten, herrlichſten Denkmale, von eigentümlich ruhiger und erhebender Wirkung. — In der Kathedrale von Ely ſtehen die verſchiedenſten Elemente nebeneinander und verbinden ſich zu einer bedeutenden Geſamtwirkung. Die älteſten Teile, wie das Tranſept, ſtammen aus ſpätnormanniſcher Zeit; die Faſſade mit einem gewaltigen Turme und die Oſtpartie zeigen die Formen des Uebergangs- und Lanzettſtils, und manche Teile des Innern die prunkvollſten Bildungen des Tudorſtils (vgl. Jochſyſteme: M). Die Kathedrale in Lichfield, erbaut circa 1250, gehört in ihrem Aeußern und Innern zu den glanzvollſten Werken. Zwei hohe Spitztürme ſtehen an der Faſſade, ein dritter über der Vierung. Die Faſſade verzichtet zu ihrem Nachteil, dem plaſtiſchen Schmuck zulieb, auf eine energiſche Gliederung. Der Blick durch das Innere iſt entzückend.

Frühgotik.

Salisbury.

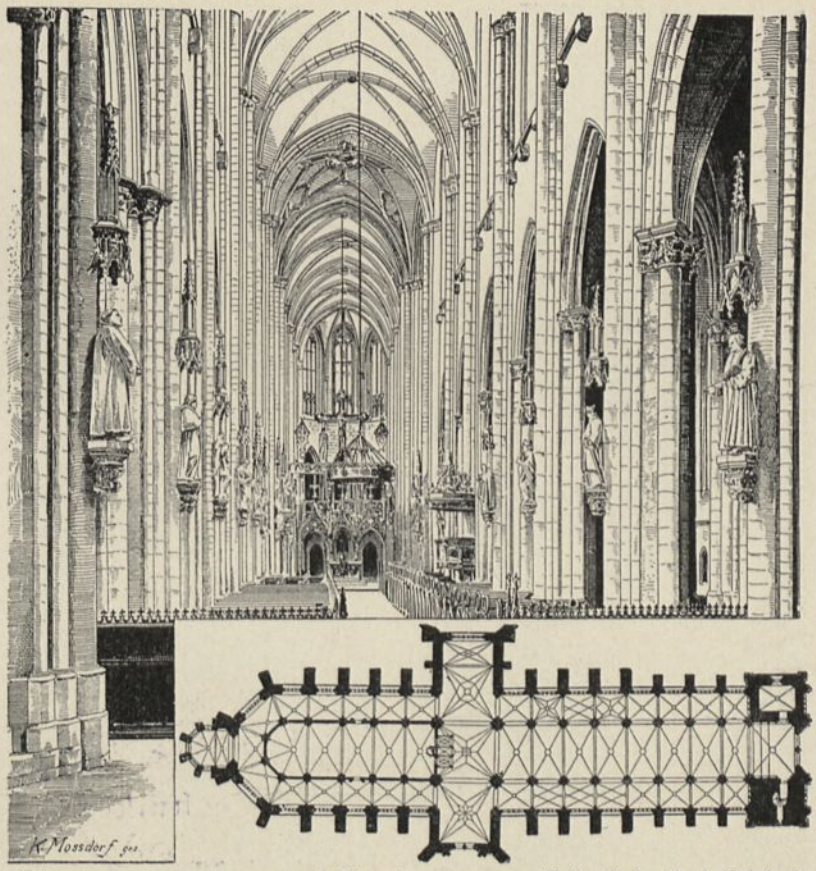


Fig. 934 und 935. Inneres und Plan des Domes zu Halberſtadt. Nach Originalzeichnung und nach Dehio-Bezold.

Wells.

Lincoln.

Ely.

Lichfield.

Am Ende der erſten Periode entwickeln und erweitern ſich die gekuppelten Lanzettfenſter zu großen einheitlichen Fenſtern mit Maßwerk aus Kreisſeg-

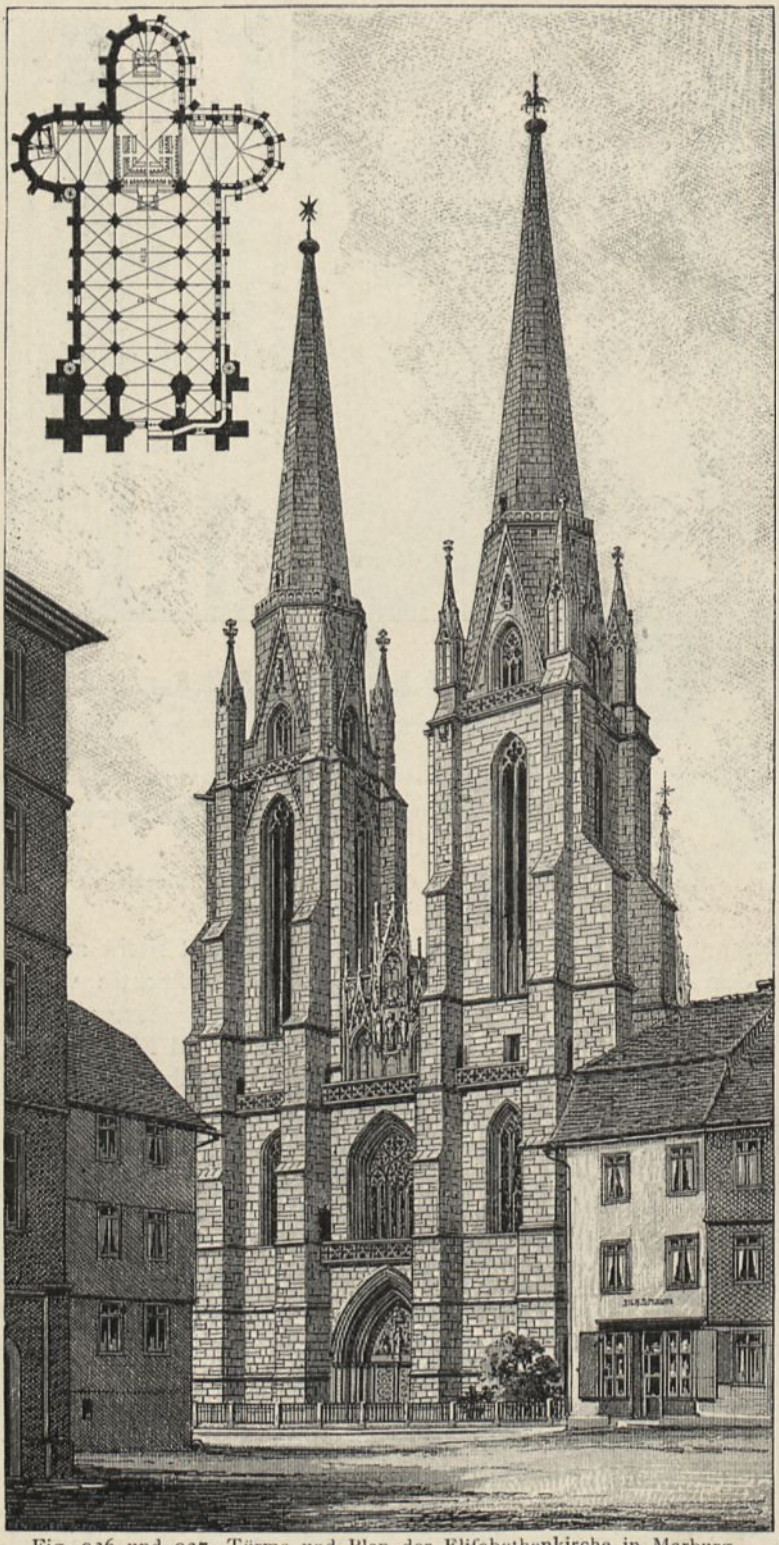


Fig. 936 und 937. Türme und Plan der Eliſabethenkirche in Marburg. Photographie der Meßbildanſtalt Berlin.

Exeter.

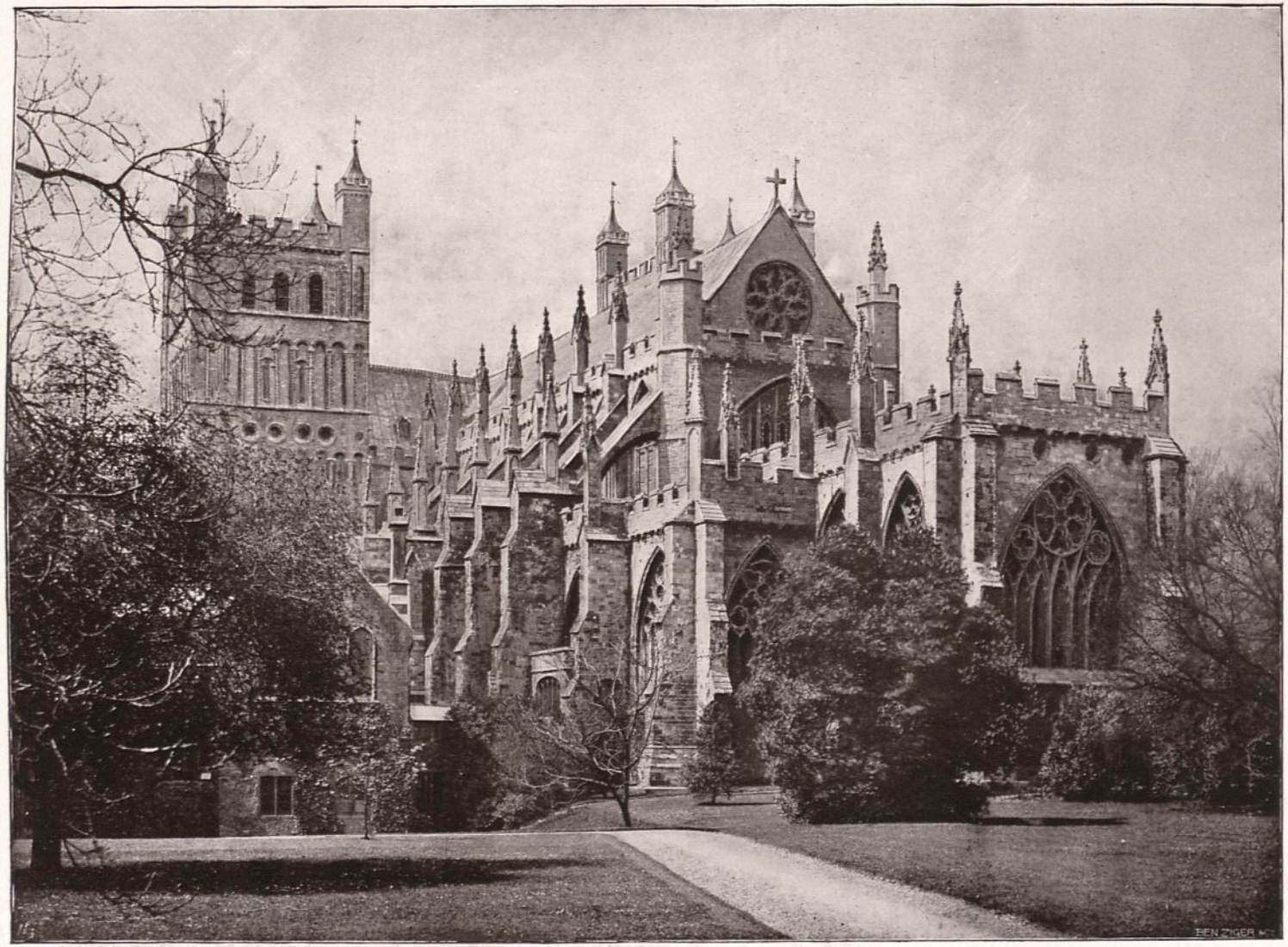
Carlisle, Bath etc.

Perpendicular Style.

menten, welche vertikal durch drei oder fünf Säulchen gegliedert werden. Dieſelben verbreitern und verlängern ſich in dem größtmöglichen Umfang, ſo weit, als die konſtruktiven Glieder es nur geſtatten.

An der Grenzſcheide beider Richtungen des Lanzettſtils des 13. und des dekorativen Stils des 14. Jahrhunderts ſteht das Innere der intereſſanten Kathedrale zu Exeter (1280-1370) (vgl. Einſchaltbild und Fig. 909); die gewaltigen aber niedrigen Türme auf den Kreuzarmen ſind ſpätnormanniſch, vom 12. Jahrhundert. — Ein Muſter des dekorativen Stils iſt die Kathedrale zu York (Fig. 906 und 907). Derſelben Richtung gehören an: die Kathedrale zu Carlisle, Teile der Dome in Bath, Beverley, der ſchon früher genannte herrliche Kreuzgang der Kathedrale zu Glouceſter etc. (Fig. 908).

Der Perpendikulärſtil des 15. Jahrhunderts und der Folgezeit hat ſeinen Namen von dem Maßwerk, welches ſich beſonders charakte-



DIE KATHEDRALE VON EXETER.

Photographie Frith.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Autotypie der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

riſtiſch in den Fenſtern aber auch als Paneelwerk an den Wandflächen ausprägt. Es beſteht aus perpendikulären oder ſenkrechten Stäben, welche in horizontaler Richtung oft durch mehrfache Reihen von Kleeblatt- und Zackenformen verbunden werden, wodurch eine Art von Etagenfenſtern entſteht. Die Bildung hat beſonders in der öftern Wiederholung etwas Nüchternes. Das Maßwerk ſetzt ſich aus geſchweiften, den Fiſchblaſen ähnlichen Päſſen zuſammen. Infolge dieſer flüſſigen oder fließenden Formen wird die Stilrichtung auch als Flowing Style bezeichnet. Außer dem Spitzbogen erſcheint immer häufiger der geſchweifte ſogenannte Eſelsrücken, der flache Kielbogen, auch Tudor-Bogen nach der gleichnamigen Herrſcherfamilie genannt. Eine andere beliebte Form iſt ein Bogen, deſſen Schenkel faſt oder vollends in gerade Linien übergehen und dachförmig aneinanderſtoßen. Dieſe Flachbogen werden überdies oft ſtatt der früheren, echt gotiſchen Giebel und Wimperge in der obern Hälfte von einem Simſe im Rechtecke umrahmt, wodurch der Horizontalismus auf Koſten des Vertikalismus betont wird. In die Hohlkehlen der Bogen und Simſe werden gerne kugelförmige Roſetten eingeſetzt. Flowing Style.

In der Früh- und Hochgotik weichen die Gewölbeformen in keinem weſentlichen Punkte von den franzöſiſchen Vorbildern ab. Im fünfzehnten Jahrhundert dagegen läuft die Wölbungsart in eine eigentümliche, nationale Richtung ein, welche ſeither in England fortwährend in Gunſt und Uebung blieb. Hölzerne Decken waren ſchon in den frühern Perioden in England beliebt; in dieſer Zeit wurden ſie zur reichſten, ſchönſten, wirkſamſten Konſtruktion entwickelt, wie Weſtminſter Hall ein Beiſpiel gibt. Die Holzdecke beeinflußte auch die Konſtruktion in Stein und lieh ihr einige Formen. „Vielleicht mehr als in andern Ländern haben die Traditionen des hölzernen, architektoniſch reich und oft ganz vollendet durchgebildeten Dachſtuhls mit ſeinen frei tragenden Dreiecksverbindungen und reich getäfelten Dach-, beziehungsweiſe Deckenflächen dazu beigetragen, die konſtruktiven Linienſyſteme des Holzbaues auch auf die Steingewölbe zu übertragen. Es lag den Engländern etwas Sympathiſches in der ſtarken Trennung der einzelnen Teile durch Quergurte, — ähnlich den Holzbindern, — ferner in der vielfachen Teilung der Gewölbe vom Kämpfer aus, der Längs- und Diagonalverſteifung derſelben durch Rippen — ähnlich den Fetten — beim Holz, ſo daß ſchon früh ſogenannte Sterngewölbe in Brauch kamen. Aus dieſen heraus entwickelte ſich dann im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts das Syſtem der Fächergewölbe, welche im Tudorſtile ihre nationalen Triumphe feiern, und denen kein anderes Land Beiſpiele von ähnlicher Vollkommenheit entgegenzuſtellen vermag. Gilbert Scott

Wölbungsformen.

Holzdecken.



Fig. 938. Inneres der Eliſabethenkirche in Marburg. Nach Originalzeichnung.

vergleicht dieſe Fächergewölbe mit Radfenſtern oder Roſen, d. h. konzentriſch angelegten und zentriſch eingerahmten Maßwerken, die auf einem Kegel geſpannt ſeien. Von jedem Kämpferpunkte eines Gewölbeſyſtems erheben ſich die Gewölberippen radial, einem gedrückten Bogen folgend. Dieſe werden durch konzentriſche Rippen in eben ſolche Ringe zerlegt, die es zugleich ermöglichen, daß die Zahl der radialen Rippen mit jeder konzentriſchen Teilung verdoppelt oder verdreifacht wird. Bei dieſer Art der Wölbungen iſt es möglich, ſowohl quadratiſche, wie auch rechteckige Räume, ſelbſt Polygone zu überſpannen. Die Zwickel zwiſchen den Fächerendigungen werden dann mit Kreiſen oder reichem Maßwerk ausgefüllt. Das älteſte und erſte dieſer Gewölbe befindet ſich in dem Kreuzgange der Kathedrale von Glouceſter und ſtammt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts“[1]).

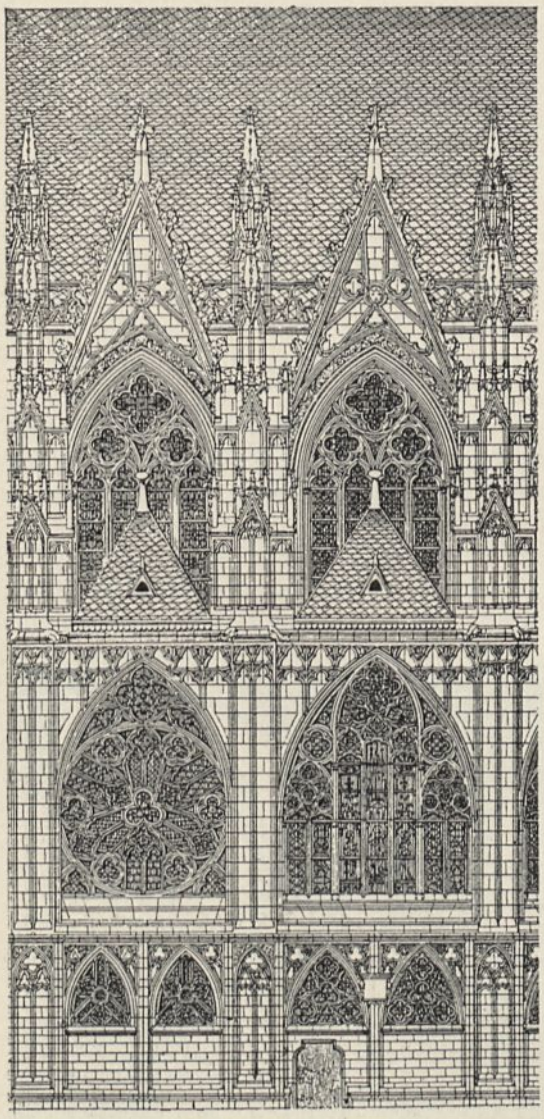


Fig. 939. Details von der Katharinenkirche in Oppenheim. Nach Dehio-Bezold.

Glouceſter, Cheſter etc.

Dem Perpendikulärſtil gehören die Kathedrale von Glouceſter (1421 bis 1437) an, das Münſter zu Sherborne, die Kathedrale von Cheſter, berühmt durch ihr herrliches Chorgeſtühl u. ſ. f.

Tudorſtil.

Der Tudorſtil, vor allem an den flachen, gedrückten Spitzbogen kenntlich, iſt durch ſehr zahlreiche und überaus glänzende Denkmale vertreten. Die vertikalen Linien und die Höhenrichtung treten immer mehr zurück. Die Gewölbebildungen bereichern ſich noch mehr; die Kreuzungen der Rippen werden durch üppig dekorierte Knäufe, Schlußſteine und tief herabhangende Zapfen markiert. Die Mauerflächen werden oft über und über mit Maßwerk bekleidet. Die drei glänzendſten Werke des Stils ſind die Kapellen im King's College in Cambridge (Fig. 913 und 914), in Windſor (vgl. Jochſyſteme: N) und die Kapelle Heinrichs VII., welche an die Oſtſeite der Weſtminſterkathedrale angebaut iſt. Alle drei wurden mit ſteigendem Luxus ausgeſtattet, vollends die letzte. Ihre Wölbung ahmt das reichſte Hänge- und Sprengwerk einer Holzdecke nach; zwiſchen den Gurtbogen mit ihrem durchbrochenen Netzwerk hangen lange Zapfen herab, als Ausläufer von reich dekorierten Fächergewölben.

Die drei königlichen Kapellen.

[1]) Baudenkmäler in Großbritannien von L. Uhde, 2 Bde. Berlin, E. Wasmuth, 1894.

Da viele engliſche Kathedralen aus Kloſterkirchen entſtanden, ſo waren mit denſelben oft großartige klöſterliche Anlagen verbunden, welche überhaupt in England eine hervorragende Rolle ſpielten, aber die Reformation hat auch da nur Ruinen angehäuft. — Architektoniſch merkwürdig ſind ferner die neben den Kathedralen erbauten Kapitelhäuſer, meiſtens in centraler Anlage und aus einem Polygon entworfen. Klöſter. Kapitelhäuſer,

Die gotiſche Stilentwickelung in England, zumal in den zwei letzten Perioden, mit den geringen Höhemaßen, flachen Bogenformen, der gelockerten Konſtruktion zu Gunſten der maleriſchen Wirkung u. ſ. w. mußte die Gotik für den Profanbau ſehr empfehlen. Es wurde auch in dieſer Beziehung im Schloßbau und in einfachern Landſitzen ſehr Schönes geleiſtet, wie z. B. Hampton-Court (Fig. 912), Windſor-Caſtle (Fig. 910), die Ruinen von Kenilworth, ferner die Kollegien in Oxford (Fig. 911), die Weſtminſterhalle in London, ein Saal 73 m lang, 21 m breit, 28 m hoch, beweiſen. Profanbauten.

VIII. DIE GOTIK IN DEUTSCHLAND.

Mehr als die engliſchen ſind die deutſchen Denkmale von der franzöſiſchen Gotik abhängig, indem manche nach franzöſiſchen Vorbildern entworfen oder von franzöſiſchen Baumeiſtern begonnen worden und dann wieder ihren Einfluß auf andere Bauten übten. So wurden im Kölner Dom die Planlinien nach der Kathedrale von Amiens angelegt, die kölniſche Bauhütte hinwieder macht ihre Bedeutung im Norden bis nach Utrecht, im Süden bis nach Oppenheim geltend. Man hat dieſen franzöſiſchen Einfluß aber übertrieben und z. B. dem Dom in Köln geradezu die Originalität abſprechen wollen. Dies iſt ungerecht. Wir werden im Gegenteil im weitern Verlaufe ſehen, daß die Gotik in Deutſchland eine eigentümliche und ſelbſtändige Entwickelung durchmachte. Es müſſen die Kirchen zunächſt nach den beiden Hauptformen unterſchieden werden, diejenigen, Abhängigkeit von Frankreich.

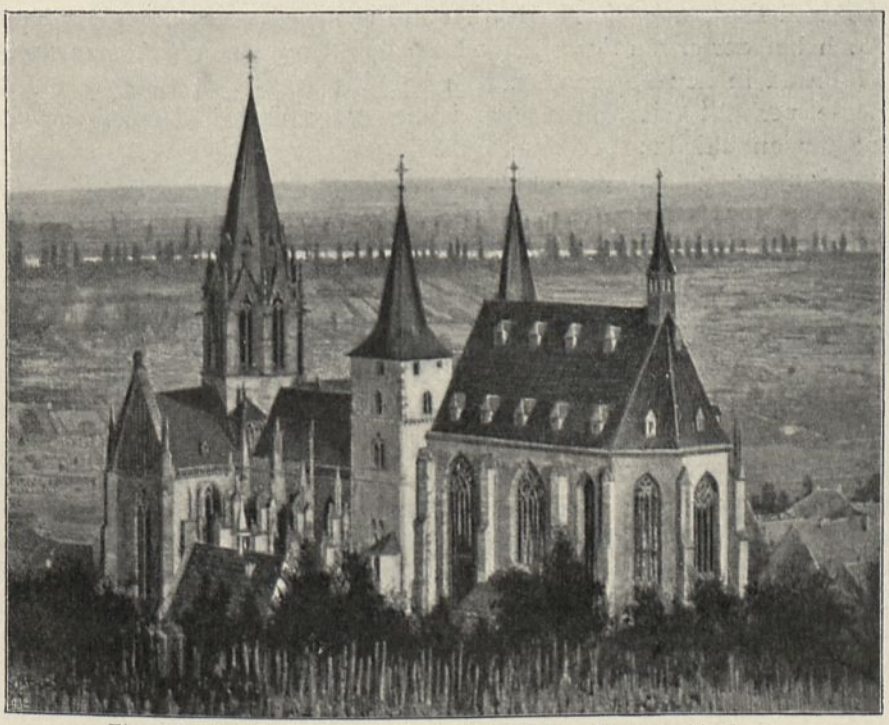


Fig. 940. Die Katharinenkirche in Oppenheim. Photographie Lautz.

Eigenartige Entwickelung.

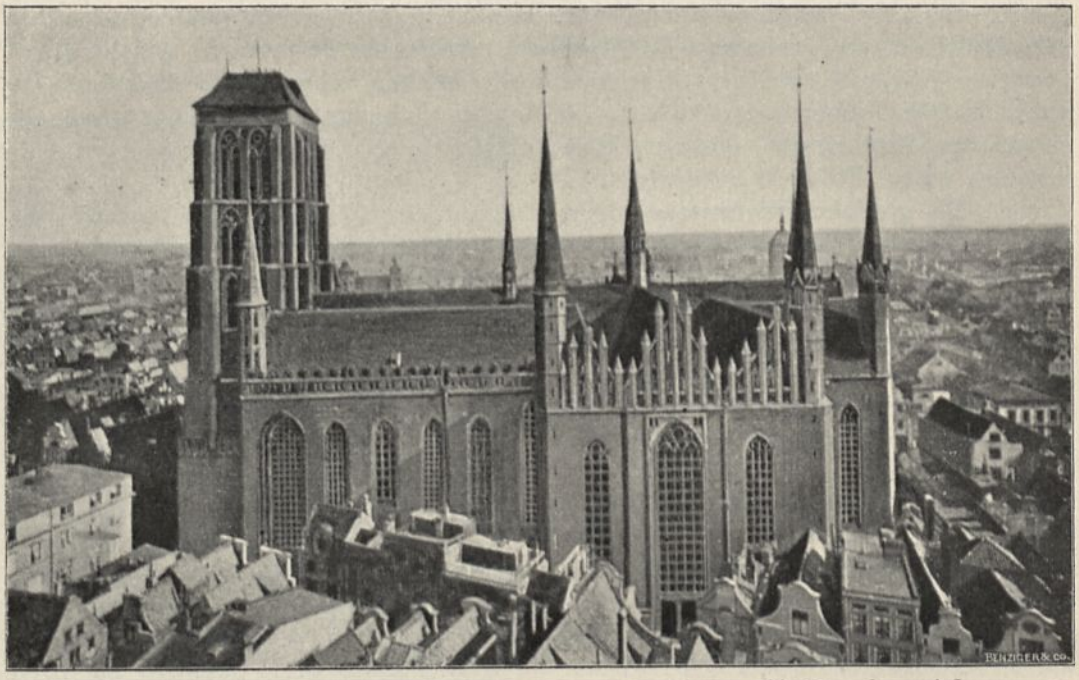


Fig. 941. Plan und Aeußeres der Marienkirche in Danzig. Photographie Römmler und Jonas.

welche ſich dem reichen oder vereinfachten Schema des franzöſiſchen Kathedralſtils anſchließen oder die Kirchen mit baſilikaler Anlage, wie ſie oft genannt werden, weil ein charakteriſtiſches Merkmal im erhöhten Mittelſchiff und den niedern Abſeiten liegt, und die Hallenkirchen mit annähernd gleicher Höhe aller Schiffe. Auch bei der erſten Form zeigen die deutſchen Denkmale manche Beſonderheiten. Während in den übrigen Ländern bei den Arkadenſtützen das Grundmotiv der Säule verhüllt oder unverhüllt immer wiederkehrt, bleiben die deutſchen Baumeiſter entſchieden bei dem durch den romaniſchen Stil ausgebildeten Pfeiler und entwickeln in Verbindung mit demſelben die mannigfachen Formen der Dienſte, wodurch ſie eine organiſche und konſtruktive Richtigkeit und Geſchloſſenheit von Anfang an anbahnen und durchführen. Während ferner in Frankreich die Kapellen des Umganges bis in die Blütezeit hinein einen halbkreisförmigen Grundriß behalten, iſt in Deutſchland die polygonale Geſtalt bei dergleichen Bildungen von Anfang an Regel. Im Ornament und in den Ziergliedern zeigt der deutſche Geſchmack eine entſchiedene Ueberlegenheit. So iſt an den deutſchen Denkmalen der Schnitt der Profile kräftig, aber maßvoll und hält die Mitte zwiſchen der magern Eleganz bei den Franzoſen und der Häufung gleichartiger Glieder bei den Engländern. Ferner iſt das deutſche Blattwerk ſtiliſierter und weniger realiſtiſch als in der franzöſiſchen Gotik. Noch auffallender iſt der Unterſchied im Maßwerk. Die Franzoſen führen mit Vorliebe die runden Formen ein, die Deutſchen dagegen die reichſten Kombinationen aus verſchiedenen Kreisſegmenten, wie ſphäriſche Dreiecke, Vierecke u. a., welche zum Spitzbogen beſſer paſſen. — In der Ausgeſtaltung des Aeußern geht der deutſche Baumeiſter ebenfalls eigene Wege. Niemals erhielten in Frankreich z. B. die Strebepfeiler eine ſo freie, leichte, ſchlanke, gefällige, durch Paneele gezierte und gewiſſermaßen ſo gotiſche Ausbildung, indem ſie zum Ausdruck des

Zweifache Anlagen.

Unterſchiede zu Frankreich und England.

Das Aeußere.

Vertikalismus ſo geſchickt benützt wurden, wie an deutſchen Denkmalen. Die deutſche Folgerichtigkeit und architektoniſche Logik zeigt ſich endlich beſonders in der organiſchen Anlage der Faſſaden überlegen. Die Turmbauten mit den durchbrochenen Helmen und deren Entwickelung aus dem Achteck, die Achtecklöſung aus dem Viereck, mit der von der Wurzel an vorbereiteten organiſchen Entfaltung eines Teils aus dem andern, iſt ganz deutſch. Der deutſche Baumeiſter unterdrückt ferner an den Faſſaden im Intereſſe des Vertikalismus nach Möglichkeit die horizontale Gliederung, wie die Statuengalerie u. ſ. w. Es ſoll damit zunächſt keineswegs geſagt werden, daß der deutſche Architekt alles ſchöner gemacht, noch weniger, daß er phantaſiereicher und poeſievoller entworfen und ausgeführt, ſondern nur daß er es anders gemacht als ſeine Lehrmeiſter, eine gewiſſe Selbſtändigkeit ſich gewahrt und von ſeinem Eigenen in die Bauten hineingelegt, ſelbſt da, wo er im ganzen und großen das franzöſiſche Schema des Kathedralſtils wiederholte. Als ſelbſtändige deutſche Form muß vollends die Hallenkirche betrachtet werden, die in vorzüglicher Weiſe beliebt war, beſonders im Norden Deutſchlands, wo das ungünſtigere Material, der Backſtein, auf dieſes einfachere Schema führen mußte. Denn da die Seitenſchiffe die Höhe des Mittelſchiffes haben, ſo fallen ſelbſtverſtändlich die Strebebogen und die reich entwickelten Strebepfeiler weg. Auch das Kreuzſchiff wurde hierbei, weil mit der Anlage weniger vereinbar, gerne unterdrückt. Dadurch bekommt die Hallenkirche am Aeußern große Einfachheit, ſelbſt Nüchternheit und Kahlheit, das Innere zeigt dafür leichte, weite, wahrhaft großartige Räume.

Türme.

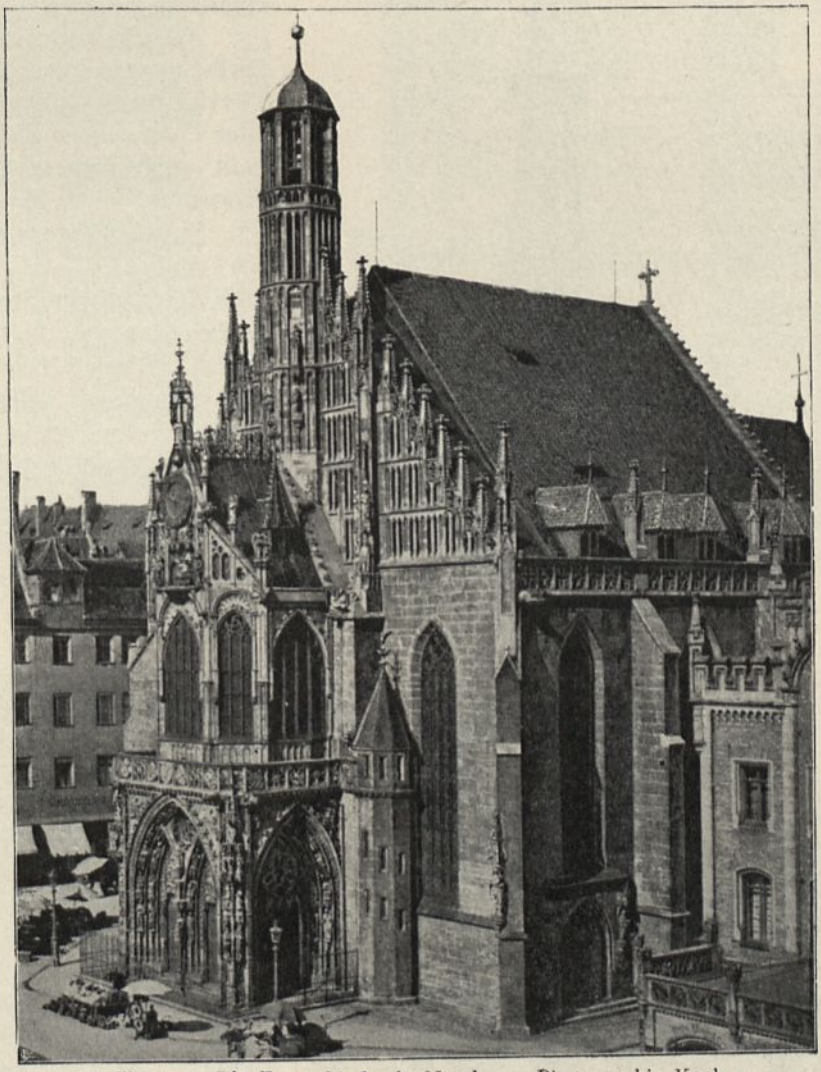


Fig. 942. Die Frauenkirche in Nürnberg. Photographie Koch.

Hallenkirchen.

Reichtum an Denkmalen.

Deutſchland iſt ganz außerordentlich reich an gotiſchen Kirchen; der Raum geſtattet auch hier nur die vorzüglichſten und hervorragendſten Denkmale zu nennen.

Liebfrauen in Trier.

Die älteſte deutſche Kirche gotiſchen Stils iſt die Liebfrauenkirche in Trier (1227—1243), ein Centralbau in der Form eines gleicharmigen Kreuzes mit verlängertem Chor und apſidalen Kapellen. Der Baumeiſter nahm ſich St. Yved zu Braisne zum Vorbild (Fig. 915 und 916). — Im Stromgebiet des Rheins liegen ferner drei Denkmale erſten Ranges: die Dome in Köln, Freiburg i. B. und Straßburg, alle drei vor der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen. Ueber Köln iſt früher genug geſagt worden. Am Münſter in Freiburg (Fig. 817) ſind vier Bauperioden zu unterſcheiden.

Münſter in Freiburg. Bauperiode.

Der erſten, der ſpätromaniſchen Stilperiode, gehört das Querſchiff aus dem erſten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts an; es iſt in einfachen Formen gehalten. Was ſpäter in gotiſcher Zeit hinzugefügt ward, iſt mit bewunderungswürdigem Geſchmack mit dem Vorhandenen verbunden worden. Der älteſten Periode ſchließt ſich die zweite unmittelbar an; die hierher gehörenden Architekturteile ſind die beiden Oſtjoche des Langhauſes in gotiſchen, aber noch dürftig und ſchwerfällig gehaltenen Formen. Aus der dritten Bauperiode ſtammt der übrige Teil des Langhauſes, das heißt, die vier weſtlichen Joche, und die Faſſade mit dem Turme. Die Kompoſition hält die Mitte zwiſchen Einfachheit und Reichtum; ſo iſt der ſeitliche Aufriß beſonders in den untern Teilen ernſt, nach oben werden die Formen leichter, flüſſiger, reicher; die Strebepfeiler z. B. werden in zwei Abſtufungen mit zierlichen Figurennischen und Tabernakeln geſchmückt und münden in ſchönen Fialen aus. So gewinnt der Bau[1]) ſeinen beſcheidenen

Formenbildung.

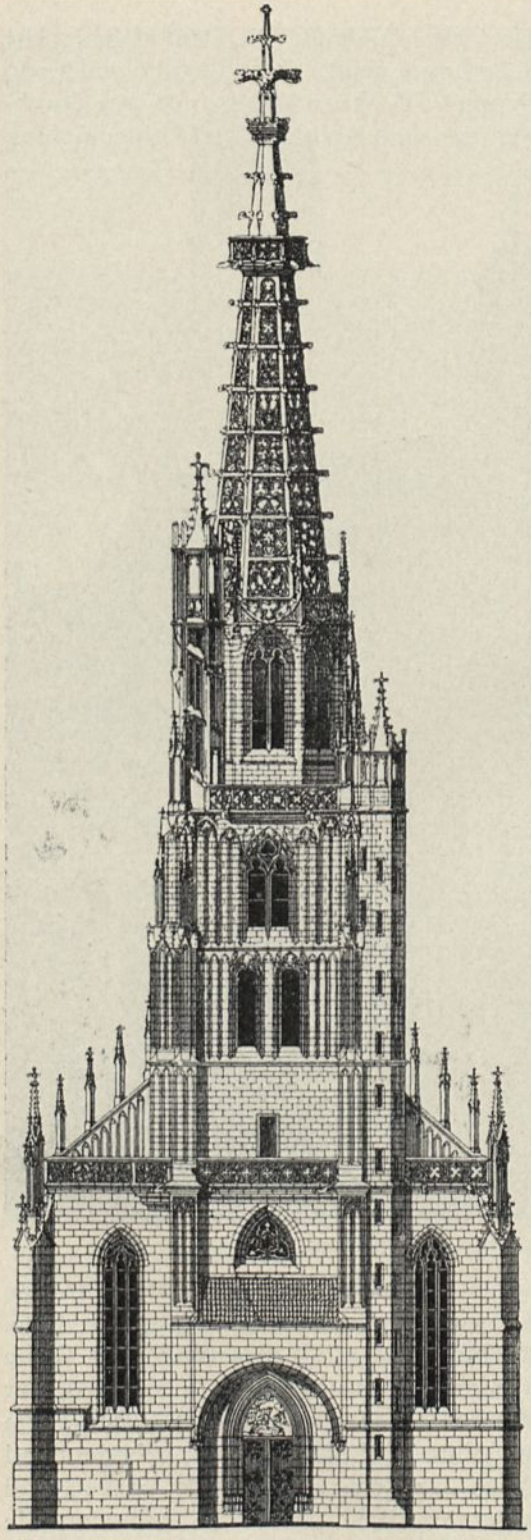
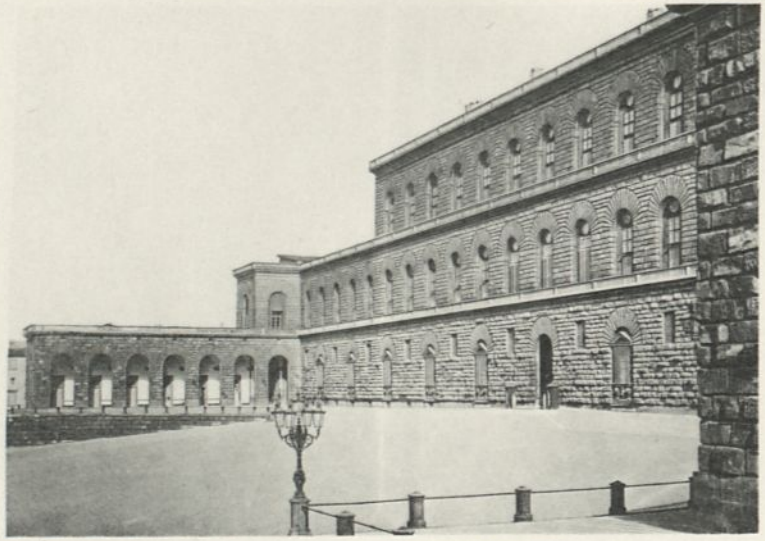


Fig. 943. Turm der Frauenkirche in Eßlingen. Nach Dehio-Bezold.

[1]) Die Länge des Mittelſchiffes beträgt bis









PALAZZI: PITTI, FLORENZ, CHIEREGATI, VICENZA, FARNESE, ROM, UND VENDRAMIN, VENEDIG.

Nach Photographien von G. Brogi und Gebr. Alinari, Florenz, D. Anderson, Rom, und G. Sommer, Neapel.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

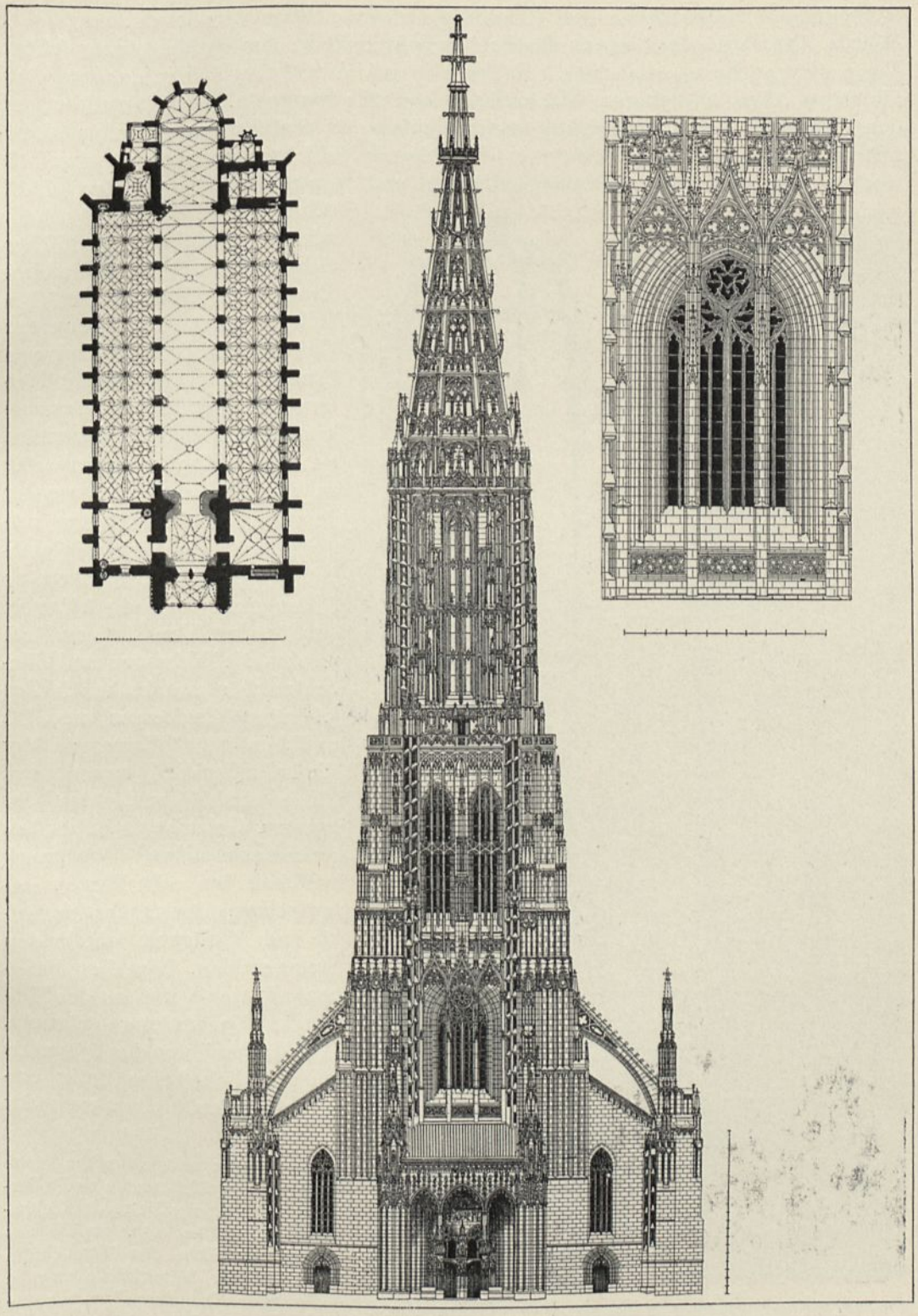


Fig. 944, 945 und 946. Plan, Hauptturm und Fenſter vom Münſter in Ulm. Nach Dehio-Bezold.

Faſſade.

Abmeſſungen entſprechend den Charakter hoher, edelſter Anmut und vornehmer Würde. Die Perle des Ganzen iſt die herrliche Faſſade, das iſt, der einzig ſchöne Turm (Fig. 918, 919 und 920). Er beſteht aus drei Teilen, dem quadratiſchen Unterbau, dem achtſeitigen Glockenhaus und der Pyramide. Der Unterbau, um den Charakter der Tragfähigkeit auszuſprechen, iſt ernſt, ſchwer, maſſig hingepflanzt, durch horizontale Gurte in ebenſo viele Schichten zerlegt und abgeſtuft, wodurch die aufſtrebenden Maſſen gebändigt und darniedergehalten werden; unten öffnet ſich die weite Vorhalle mit dem reichſten plaſtiſchen Schmuck; einſt wurde ſie ohne Zweifel als ſtädtiſche Gerichtslaube benützt. Ueber der erſten Galerie ſchießen die freigegebenen Kräfte in den acht Pfeilern mit jugendlicher Schwungkraft empor, zwiſchen ihnen ſind rieſig hohe Fenſter eingeſpannt; an den Diagonalſeiten werden denſelben zierliche Streben vorgelegt, welche aus einem gleichſeitigen Dreieck entwickelt, in Fialen auslaufen und mit Engeln gekrönt ſind. Von Stufe zu Stufe werden die Bildungen und Glieder reicher und blühen in den ſchönſten Zierformen aus, bis zwiſchen den Wimpergen der Rieſenfenſter die Pyramide zum Fluge ausholt und über der zweiten Galerie als ſchönſtes, geſchmackvollſtes Netzwerk zwiſchen den acht Rippen emporſpringt. Eine eigene Elaſtizität und Flüſſigkeit lebt in den Steingebilden. Man hat dieſelben mit der Kurvatur des Helmes in Verbindung gebracht. „Die Kantenlinien der Pyramide ſind nämlich keine ſtetig emporſteigenden, ſie ſind vielmehr

Kurvatur des Turmhelms.

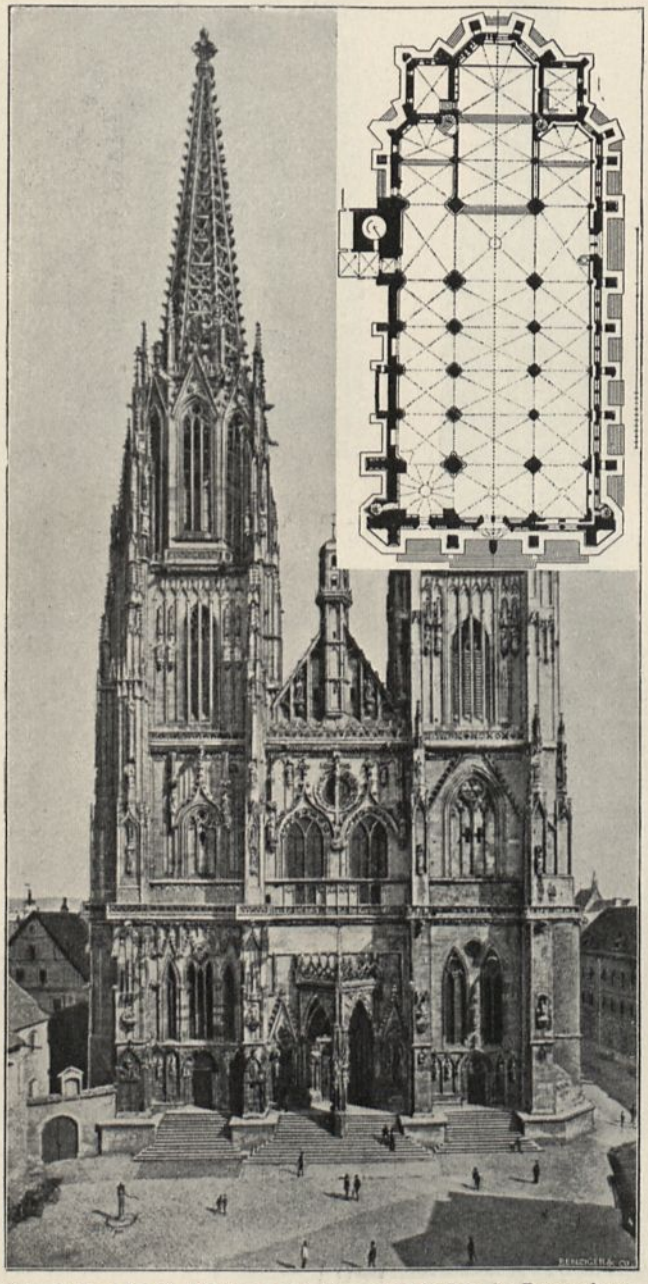


Fig. 947 und 948. Faſſade und Plan des Domes in Regensburg. Nach „Mittelalterliche Bauten Regensburgs.“ Verlag L. Werner.

zur Vierungswand 43,12 m, die Breite desſelben von Pfeilerachſe zu Pfeilerachſe 11,30 m, die Breite der Seitenſchiffe im Süden 9,32, im Norden 9,14 m, die Höhe des Mittelſchiffes 27 m, die der Seitenſchiffe 12,90 m und 12,70 m. Der ganze Bau hat eine Länge von 124,80 m.

gekrümmt und mehrfach geknickt und zeigen auch ſonſt verſchiedene Unregelmäßigkeiten in der Ausführung. Um der Pyramide beim Austritt aus der Galerie mehr Fleiſch und Körper zu geben, iſt der untere Teil ſteiler emporgeführt als die höher liegenden, und da die Höhe eine vorausbeſtimmte war, ſo wurde auch hierdurch die Krümmung der Kantenlinien in der Ausführung geradezu von ſelbſt hervorgerufen.“ [1]) Die Kurvatur wurde beſtritten und aus äußeren Urſachen erklärt. Die techniſche Ausführung iſt meiſterhaft und begnügt ſich mit den knappeſten Mitteln. Der Freiburger Turmhelm iſt der älteſte ſeiner Art, und alles in allem iſt er der ſchönſte geblieben. Die ganze Höhe des Turmes bis zur Sternſpitze beträgt 116,15 m. Im Jahre 1561 wurde die Pyramide durch Blitzſchlag ſtark beſchädigt;

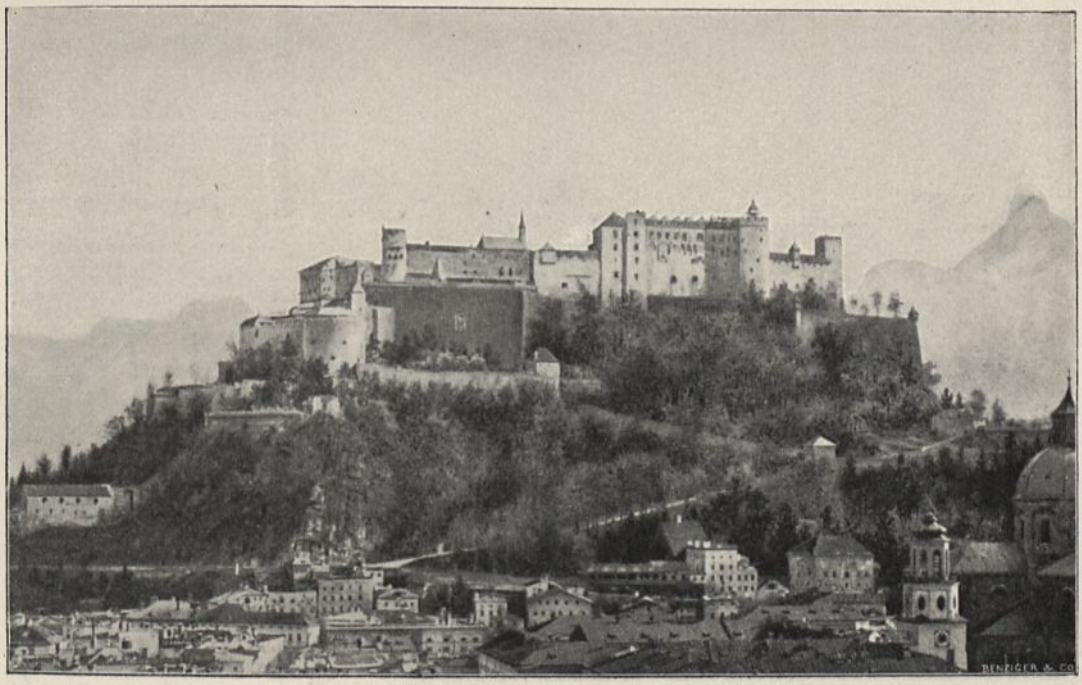


Fig. 949. Die Feſte Hohenſalzburg. Photographie Whla.

Jörg Kempf von Rheineck, welcher ſpäter die Oelbergkapelle und die Kanzel ausführte, ſtellte ſie wieder her. Im Jahre 1575 wurde ſie neuerdings vom Blitze getroffen. Die eiſernen Verankerungen der Quadern weiſen auf die Reſtauration zurück. Auch die ſogenannten Hahnentürme neben dem romaniſchen Querſchiff haben ſchöne durchbrochene Helmſpitzen erhalten; die Art, wie ſie dem romaniſchen Unterbau aufgeſetzt ſind, iſt äußerſt glücklich. Gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt die vierte Bauperiode. Der romaniſche Chor wurde abgetragen, und 1354 ein Neubau ſpätgotiſchen Stils begonnen. Derſelbe ward wahrſcheinlich von dem fünf Jahre ſpäter auf Lebenszeit angeſtellten Meiſter Johannes aus Schwäbiſch-Gmünd in den Formen des franzöſiſchen Kathedralſtils mit Umgang und reichem Kapellenkranz entworfen. Infolge widriger Zeitläufe ſchritt der Bau langſam voran; die Chorgewölbe ſchloſſen ſich erſt 1510, die Weihe erfolgte 1513. Letzte Bauperiode.

[1]) Fr. Kempf, Unſer Lieben Frauen Münſter in Freiburg im Breisgau, die Stadt und ihre Bauten. Freiburg 1898.

Das Innere (Fig. 922 und 921) iſt ziemlich einfach gehalten; am Aeußern überraſchen die ſehr reich ausgeführten Strebepfeiler. (Vgl. Jochſyſteme: C.)

Straßburg. In Straßburg (Fig. 925, 926, 927 und Einſchaltbild) wurde unter Werinhar (1015—1028) eine Baſilika gebaut, welche 1176 durch das Feuer zerſtört wurde. Von dieſem Bau ſind am heutigen Münſter noch Ueberreſte vorhanden, ſo ein Teil der Krypta. — Im Jahre 1176 wurde mit dem Bau einer romaniſchen Baſilika begonnen, deren letzte Teile bereits dem Uebergangsſtil angehören. Von demſelben ſind erhalten die halbkreisförmige Apſis mit den beiden anliegenden St. Johannes- und St. Andreaskapellen und das große Querſchiff; dieſes war urſprünglich einſchiffig gedacht, wurde aber dann zweiſchiffig eingewölbt, mit einer Vierungskuppel, einem Thore nordwärts und einem Doppelthore im Süden. — Als um die Mitte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung des Langhauſes geſchritten wurde, war der gotiſche Stil zur Herrſchaft gelangt. Das hohe, weite Langſchiff, vollendet 1275, zeigt deſſen edelſte, reinſte Formen in den ſchön profilierten Pfeilern und Arkaden; über den letzten gliedert ein Triforium die Hochwand. Alles iſt einfach, klar, überſichtlich, verklärt von den günſtigſten Verhältniſſen im Innern und am Aeußern. Die Fenſter haben alle dasſelbe Stab- und Maßwerk. Es werden zwei Werkmeiſter genannt, Meiſter Heinrich mit dem Zunamen Wehelin ſeit 1252 und Konrad Oleymann, welcher 1261—1274 den Bau leitete. Im Jahre 1277 begann Meiſter Erwin den Bau der Faſſade. Ob derſelbe von Steinbach gebürtig war, und welches Steinbach gemeint, kann nicht erwieſen werden. Meiſter Erwin kannte die franzöſiſchen Denkmale gotiſchen Stils; zur Erfahrung geſellte ſich das glücklichſte Talent. Wäre die Faſſade ganz nach ſeinem Plane ausgeführt worden, keine gotiſche Kathedrale könnte an Schönheit mit ihr wetteifern. Dieſelbe baut ſich vertikal und horizontal in der klarſten Gliederung auf. Vier ſtark betonte Pfeiler bilden die vertikalen Hauptträger. Zwiſchen denſelben ſind im unterſten Geſchoß die drei wunderbaren Prachtthore eingefügt, mit dem reichſten Figurſchmuck

Geſchichte.

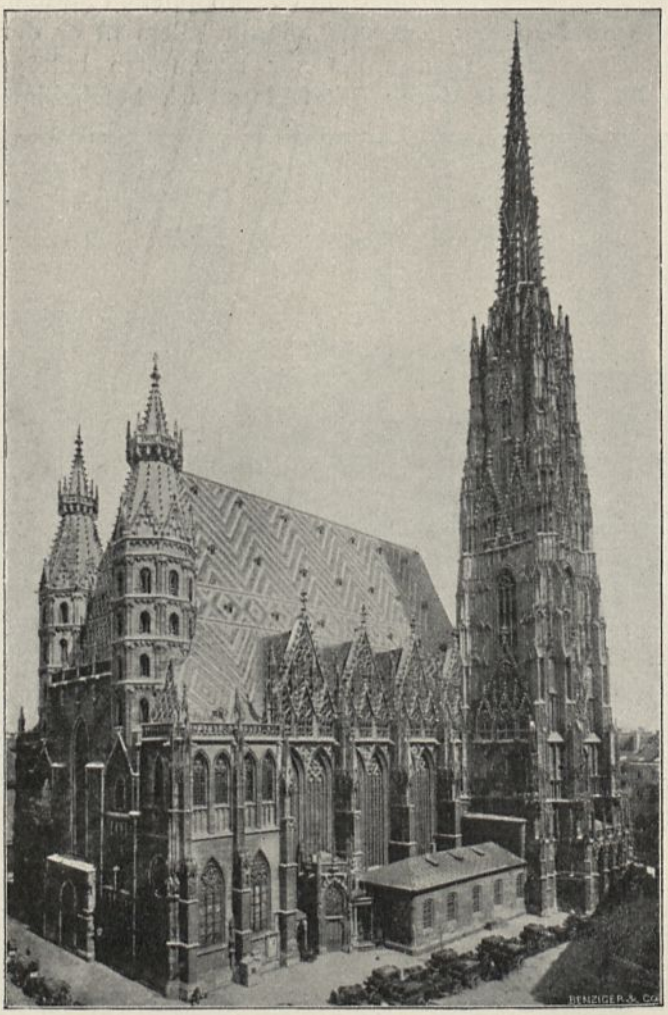


Fig. 950. Der Stephansdom in Wien. Photographie Whla.

Baumeiſter.

Kompoſition.



INNERES DER KATHEDRALE IN STRASSBURG.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

in Deutſchland. Im zweiten Geſchoß öffnet ſich im Mittelbau die unvergleichlich ſchöne Fenſterroſe. Sie hat einen Durchmeſſer von 13,5 m und iſt einem Quadrat eingezeichnet, deſſen Ecken mit ſchönem Maßwerk ausgefüllt ſind. Dieſe Mittelpartie ſchloß mit der Apoſtelgalerie über der Roſe ab und mündete mit den Giebeln der Baldachine und mit Fialen frei aus. Die beiden anliegenden Bauteile werden durch je ein hohes Fenſter gegliedert. Darüber baut ſich das dritte quadratiſche Turmgeſchoß auf, welches an allen Seiten von drei hohen, ſchlanken Fenſtern durchbrochen wird. Ueber alle dieſe Architekturteile, die Fenſterroſe ausgenommen, ſpannte Erwin in einem Abſtande von 0,60 m ein leichtes Stabwerk, welches mit Giebeln und Maßwerk abſchließt. Der Meiſter geht dabei in der ſtiliſtiſchen Behandlung des Steines bis zur Grenze des Möglichen und Erlaubten, aber es iſt eine geniale Erfindung, welche die günſtigſte Wirkung übt. Erwin blieb vierzig Jahre Werkmeiſter und ſtarb 13. Januar 1318. Ihm folgten in der Bauleitung ſeine Söhne Johannes und Erwin. Wie viel der Vater an der Faſſade baute, iſt nicht bekannt. Im Jahre 1365 waren die Mittelpartie und die drei untern Stockwerke der Türme vollendet. Als gegen das Ende des 13. Jahrhunderts der Ausbau der Türme in Angriff genommen wurde, ging man bedauerlicher Weiſe von Erwins Entwurf ab; man lief eben in die Stilrichtung ein, welche weniger das Schöne als das Außerordentliche, weniger das Künſtleriſche als das Künſtliche anſtrebte. Es wurde beſchloſſen, nur den nördlichen Turm aufzubauen, dieſen aber zu unerhörter Höhe aufzuführen. Zuerſt ward dem Mittelbau auch noch ein Stockwerk aufgeſetzt. Obwohl von zwei hohen Fenſtern durchbrochen, wirkt es plump und ſchwer. Die Faſſade erhielt dadurch überdies eine Höhe, welche in keinem Verhältnis zu den Maßen des Langhauſes ſteht. Als Werkmeiſter wurde um 1400 Ulrich Enſinger, welcher vorher am Ulmer Münſter thätig war, berufen; ihm folgte 1428 Johannes Hültz aus Köln. Die Pyramide iſt ſein Werk. Zuerſt wurde das Oktogon gebaut und auch höher aufgeführt, als anfänglich beabſichtigt war und günſtige Proportionen es forderten. In den Diagonalen wurden vier luftige, frei durchbrochene Treppentürmchen angefügt, welche durch ihre Konſtruktion an diejenigen des Münſterturms in Ulm erinnern. Vollends eigenartig, um nicht zu ſagen fremdartig

Türme

Planänderungen.

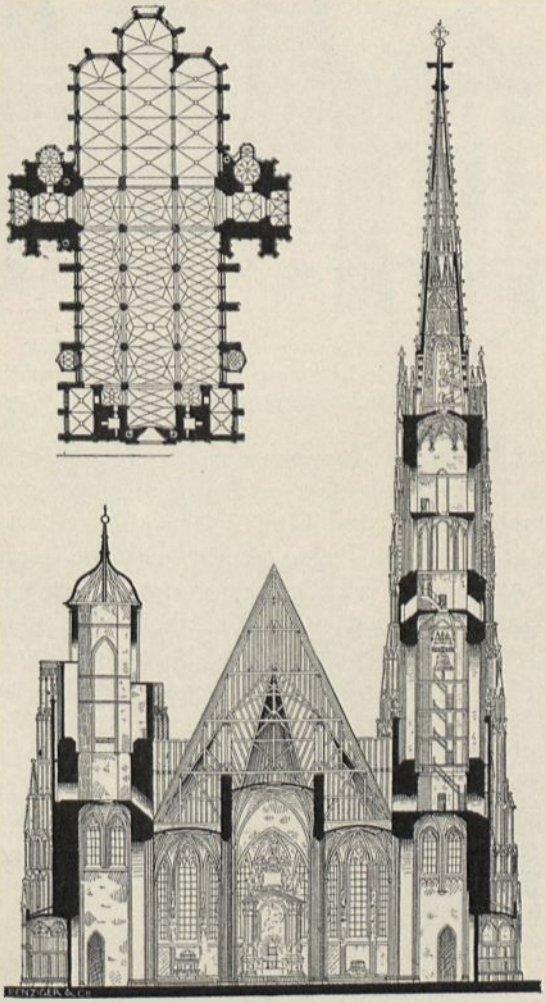


Fig. 951 u. 952. Plan und Schnitt durch den Turm und das Schiff des Stephansdoms, Wien. Nach Originalzeichnung.

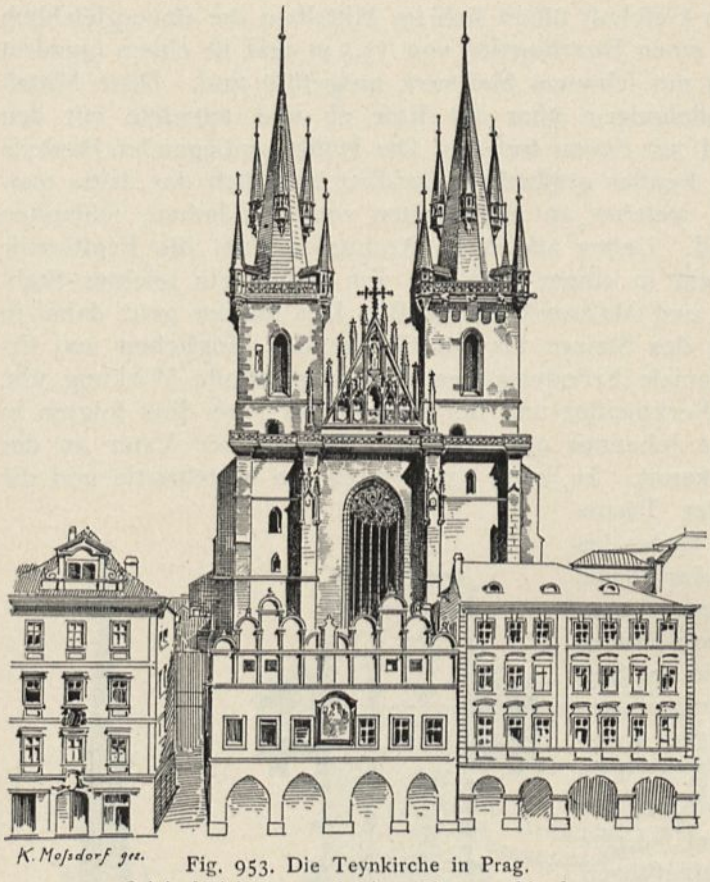


Fig. 953. Die Teynkirche in Prag.
Originalzeichnung nach einer Photographie des Architekturphotographen Whla in Wien.

ſtellt ſich dem Auge die Pyramide dar. Die Konſtruktion beruht wie bei andern durchbrochenen Helmen auf den acht Hauptrippen, allein die konſtruktive Anlage entzieht ſich dem Blicke vollſtändig. Es wird nämlich das Motiv Erwins, das freie der Faſſade vorgelegte Stab- und Maßwerk auf den Helm übertragen und dasſelbe in etwa zehnmaliger Wiederholung, natürlich mit immer kleinerem Radius der Helmſpitze umgelegt, wodurch ſie die Form einer Stufenpyramide annimmt. Die Anwendung des Faſſadenmotivs unter ganz veränderten Bedingungen war nicht glücklich, es verwiſcht alle konſtruktiven und organiſchen Gedanken. Freilich ſollten nach dem urſprünglichen Plane die jetzt horizontal abſchließenden Treppentürmchen und die Knäufe des feinen Stab- und Maßwerks in Fialen auslaufen, wodurch die jetzt etwas herb und ſtumpf ausſehenden Formen mehr Leben und Fluß und gotiſches Stilgefühl erlangt hätten. Die Pyramide des

Letzte Bauperiode.

142 m hohen Turms wurde 1439 vollendet, zehn Jahre ſpäter ſtarb Hültz. Sein Nachfolger, Joſt Dotzinger aus Worms, errichtete den ſchönen Taufſtein, Hans Hammerer, ſeit 1510 Werkmeiſter, baute die herrliche Kanzel. Die ſpätern und ſpäteſten Zuthaten waren die St. Katharinakapelle vorn im ſüdlichen Seitenſchiff (1331—1349), die St. Laurentiuskapelle (1495—1505) vor dem Thor des nördlichen Querſchiffs, jetzt Sakriſtei, und die St. Martinskapelle vorn am nördlichen Seitenſchiffe. Trotz der verſchiedenen Stilnüancen und einiger ſtiliſtiſchen Mängel wurde das Straßburger Münſter ſtets mit Recht als eine der bewundernswerteſten und höchſten Leiſtungen gotiſcher Architektur angeſtaunt (vgl. Jochſyſteme: J). — Zu den andern bedeutenden Werken im Stromgebiet des Rheins gehört das Münſter in

Münſter in Bern.

Bern (1421—1520) (Fig. 923), ein großer, ſchöner Bau aus der Spätzeit, nach dem Entwurf des Matthäus Enſinger von Ulm, eines Sohns des Ulrich, des berühmteſten Kirchenbaumeiſters der Zeit, begonnen 1420. Um 1575 machte der damalige Werkmeiſter Daniel Heintz einen Plan für den Helm, allein die Ausführung unterblieb. Erſt 1889—1893 wurde „auf Grundlage der von Herrn Beyer, Münſterbaumeiſter in Ulm erſtellten Pläne nach den Regeln der Enſingerſchen Spätgotik“ das Oktogon

und die durchbrochene Helmpyramide gebaut. Es ſind ferner zu nennen die in Architektur und an Plaſtik reiche Pfarrkirche in Thann (1351—1422) mit einem ſchönen durchbrochenen Turmhelm (1506—1516); die herrliche Kathedrale in Metz (Fig. 928, 929 und 930), im 13. Jahrhundert begonnen, 1546 geweiht, ein Prachtbau mit Chorumgang, Kapellenkranz und zwei Türmen (vgl. Jochſyſteme: H), von einheitlicher Wirkung trotz der langen Bauzeit; die Katharinenkirche in Oppenheim (Fig. 939 und 940), 1262—1317, eine überaus reizende dreiſchiffige Baſilika, mit ſchön gegliederten Pfeilern und ebenſo trefflich profilierten Gewölberippen; in den Fenſtern der Südſeite zwar ganz dekorativ behandeltes, aber äußerſt ſchwungvolles und zierliches Maßwerk; den höchſten maleriſchen Reiz üben auch die Kapellen des Langhauſes zwiſchen den einwärts gezogenen Streben; die Pfarrkirche in Montabaur aus dem 13. und 14. Jahrhundert; die Kollegiatkirche in Xanthen, ein großartig angelegter fünfſchiffiger Bau mit reichen Bildungen meiſtens aus der Spätzeit; die Stiftskirche in Kleve (von 1334 an), ein ſtrenger, aber großartiger Backſteinbau mit zwei Türmen im Weſten u. ſ. w. — An die Palaſtkapelle Karls des Großen in Aachen wurde im 14. Jahrhundert ein hoher, kühner Chorbau reichen Stils angefügt.

Pfarrkirche in Thann. Metz. Oppenheim. Montabaur. Xanten. Kleve.

In Weſtfalen kam die Gotik erſt im 14. Jahrhundert zum vollen Durchbruch und zwar meiſtens in ſehr einfachen und nüchternen Bildungen. Die Grundform iſt die Hallenkirche, das Kreuzſchiff fehlt, ebenſo faſt immer der Chorumgang; einfache Pfeiler mit rundem Kern von wenigen Dienſten begleitet tragen die Wölbungen; im Weſten erhebt ſich nur ein maſſiger Turm. Zu den bedeutenderen Kirchen gehört S. Maria zur Wieſe in Soeſt (von 1313 an bis ins 15. Jahrhundert hinein), merkwürdig durch die faſt übertriebene Schlankheit. — Der glänzendſte ſpätgotiſche Bau Weſtfalens iſt die Lambertikirche (1335 oder eher 1375 begonnen) in Münſter, auch die Liebfrauenkirche daſelbſt (1340 begonnen) iſt eine ſchöne Leiſtung.

In Weſtfalen. Soeſt. Münſter.

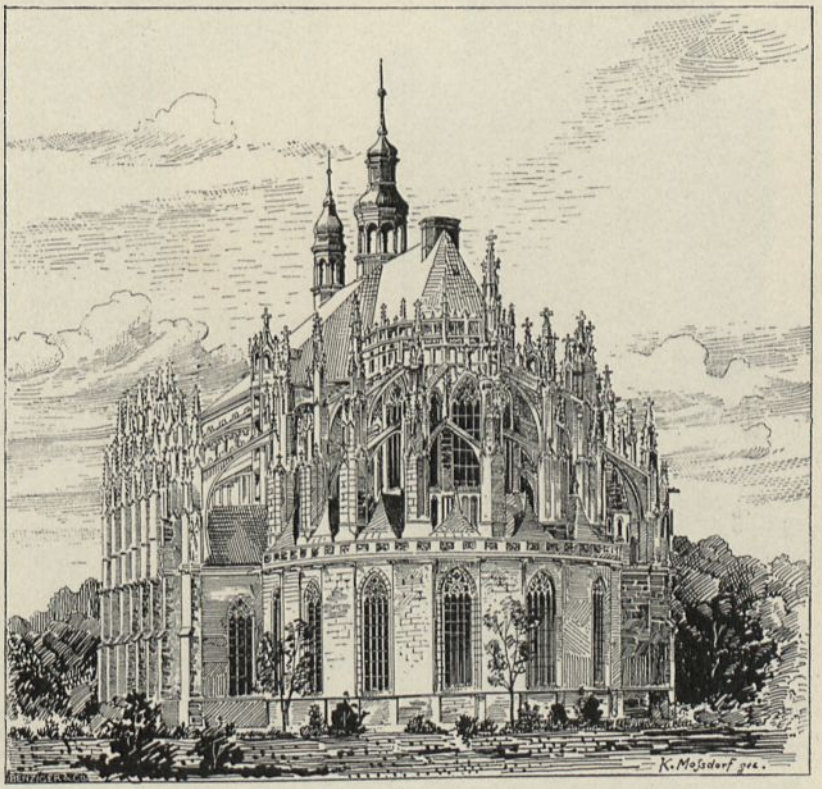


Fig. 954. Die Barbarakirche in Kuttenberg. Nach Originalzeichnung.

Außerordentlich zahlreich ſind die gotiſchen Kirchen im nörd-

Im Norden.

lichen Tieflande, darunter viele von merkwürdiger Ausführung. Sie ſtimmen darin überein, daß als Baumaterial der Backſtein verwendet wird. Während der Hauſtein, dem gotiſchen Konſtruktionsprinzip entſprechend, ein Pfeilerſyſtem mit bloß ausfüllenden Wandflächen begünſtigt, fordert der Backſtein Mauerwandflächen mit den nur nötigſten Durchbrechungen. Aus dieſem Gegenſatz folgt, daß die Gotik in den Backſteinbauten einen verſchiedenen Charakter annehmen muß. Das durchbrochene feine Stab- und Maßwerk muß zum größten Teile wegfallen oder durch Ornamente erſetzt werden, welche blendenartig auf den Flächen aufliegen; doch erreichte man manchenorts recht glänzende Wirkungen durch Maßwerkornamente, die mittels Formſteinen ausgeführt wurden. Auch der Vertikalismus muß ſtark beſchränkt werden. Durch die Anwendung bunter Steinlagen in horizontaler Schichtung wurde er noch mehr zurückgedrängt. Im übrigen gleichen die Denkmale mit dem vereinfachten Grund- und Aufriß den Hallenkirchen Weſtfalens. Eine Ausnahme hiervon machen mehrere Bauten in den Hanſaſtädten zwiſchen Elbe und Oder. Die dreiſchiffige Marienkirche in Lübeck (1276 begonnen) verwirklicht den vollen franzöſiſchen Kathedralſtil mit Kreuzſchiff, Chorumgang, einfachen Strebepfeilern und Strebebogen, zwei Weſttürmen und einem Dachreiter. Das

Backſteinbauten.

Marienkirche in Lübeck.

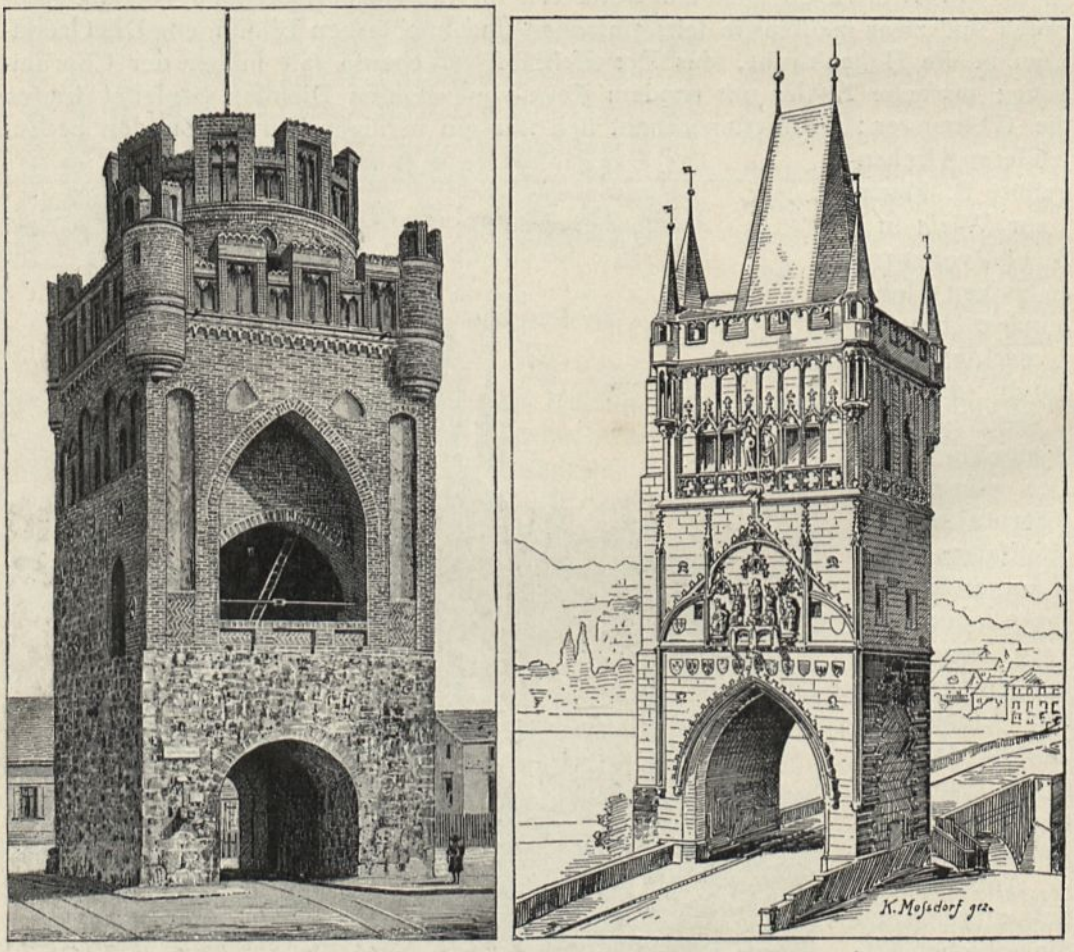


Fig. 955 und 956. Das Uenglinger Thor in Stendal (Phot. Meßbildanſtalt, Berlin) und der Brückenturm zu Prag (Nach Originalzeichnung).



Fig. 957. Holzkirche in Oláh Tótfalu. Nach „Ueber Land und Meer".

Hauptſchiff hat die doppelte Höhe der Abſeiten, wie man es im Norden überhaupt liebte, die Höhe des Hauptſchiffes möglichſt zu dehnen. Die großartige Kirche wurde Muſter und Vorbild für andere ausgezeichnete Kirchen in Mecklenburg und Pommern, für die Ciſtercienſerkirchen in Doberan und Dargun, den Dom in Schwerin, die Marienkirchen in Wismar und Roſtock, die Nikolaikirche in Stralſund, die Marienkirche in Stargard u. ſ. w. — In der brandenburgiſchen Mark ragt die Katharinenkirche in Brandenburg hervor, welche durch den Wechſel ſchwarzgrüner und roter Ziegellagen, durch reiches Maßwerk und Simſe aus Formenſteinen und durch Statuen in gebranntem Thon ein ſtattliches und maleriſches Ausſehen gewinnt. Auch die Marienkirche in Prenzlau zeichnet ſich durch ähnlichen Terrakottenſchmuck am Chorgiebel aus, während an den beiden Türmen der maſſige Aufbau aus dem Viereck mit den Blendniſchen charakteriſtiſch iſt. Verwandte Anlagen ſind der Dom und die Marienkirche in Stendal, die Wallfahrtskirche zu Wilsnack, die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark und in Neu-Brandenburg u. ſ. w.

Doberan. Dargun. Wismar, Roſtock etc.

Prenzlau.

Stendal. Wilsnack. Königsberg.

In Oſtpreußen wirkte der Schloßbau der Deutſchordensritter auch auf die Kirchen zurück, an welchen Zinnen und Wehrgänge ſtatt der durchbrochenen Dachgalerien angebracht werden. Noch im 14. Jahrhundert kommen baſilikale Anlagen vor, ſpäter wird die Hallenkirche allgemeine Regel,

In Oſtpreußen.

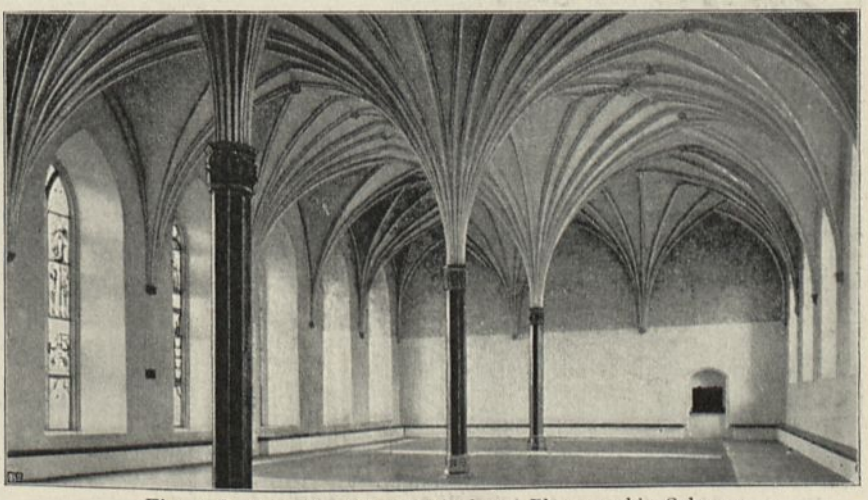


Fig. 958. Kapitelſaal der Marienburg. Photographie Schwarz.

Königsberg, Danzig etc.

In Thüringen und Sachſen

Magdeburg.

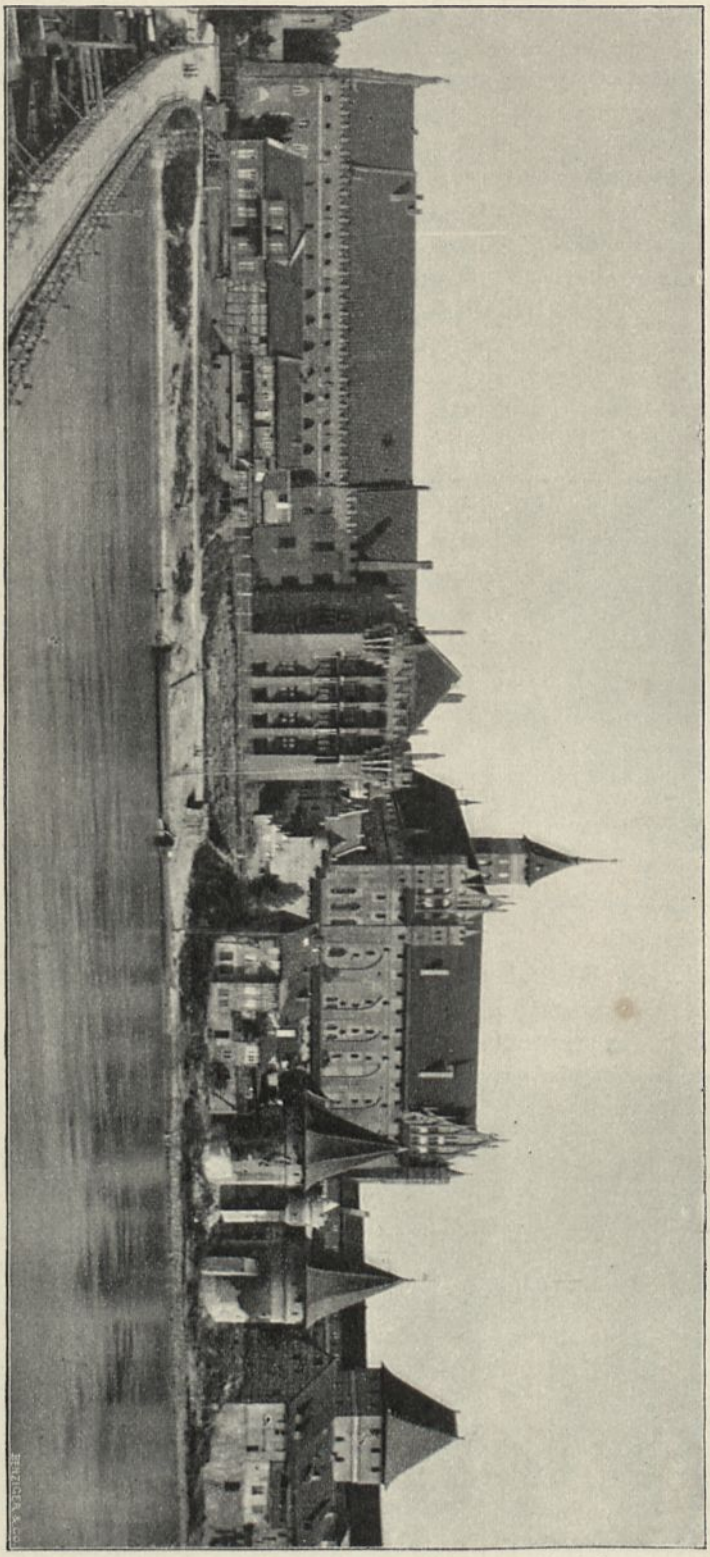


Fig. 959. Die reſtaurierte Marienburg. Photographie Schwarz.

ſchon frühzeitig mit halbkreisrunden Bogen und Gewölbedecken, reichen Gewölbenetzformen, ſtuckiertem Maßwerk u. dgl. Hervorragende Denkmale ſind die Dome in Königsberg, Marienwerder, Frauenburg, Pelplin, die Marienkirche in Danzig etc. (Fig. 941.) — In Schleſien zeigen die Kirchen die Verbindung von Back- und Hauſteinen, wobei letztere für die architektoniſchen Gliederungen benützt werden.

Thüringen und Sachſen beſitzen drei Denkmale von erſter Bedeutung, in den Domen zu Magdeburg, Halberſtadt und Meißen. Bei allen drei erſtreckte ſich die Bauzeit bis zum 15. und 16. Jahrhundert, doch ohne daß die Geſamtharmonie weſentlich geſtört wurde. Den reichen Schmuck der rheiniſchen Kirchen beſitzen ſie nicht. — Bekanntlich gehören in Magdeburg (1208 gegründet) (Fig. 931 und 932) der Chor und das Kreuzſchiff, der erſte mit einem Umgang und einer Empore darüber, das zweite mit zwei kleinen Türmen, teilweiſe dem romaniſchen und dem Uebergangsſtil an und zeigen ſehr merkwürdige und eigentümliche Formen. Das Schiff iſt im gotiſchen Stil (Fig. 933) gebaut, lehnt ſich aber im beſten künſtleriſchen Verſtändnis der romaniſchen Konſtruktionsweiſe an. Das Aeußere iſt

ernſt und maſſig, ohne Strebebogen; die Dekoration, ebenſo die Weſttürme ſtammen aus der Spätzeit. In Halberſtadt (Fig. 934 und 935) baute man von 1235 an von der romaniſierenden Weſtſeite aus oſtwärts bis 1491; einige Teile, wie der Lettner (1510), der ſüdliche Kreuzarm (1514) entſtanden noch ſpäter. Die edelſten Verhältniſſe, reine Formen, maßvolle Ausſtattung im Innern und Aeußern machen den Dom zu einem der merkwürdigſten Denkmale deutſcher Baukunſt. Während die beiden genannten Dome den Kathedralſtil vertreten, iſt der Dom in Meißen eine Hallenkirche (um 1260 begonnen) mit zwei Türmen an der Faſſade und zwei andern an der Oſtſeite der Kreuzarme, von denen der ſüdliche einen ſchönen durchbrochnen Helm hat. — Andere bedeutende Kirchen ſind die frühgotiſche Benediktinerkirche S. Aegidien in Braunſchweig, die Marienkirche in Heiligenſtadt, ebenfalls frühgotiſch, die fünfſchiffige Hallenkirche S. Maria in Mühlhauſen, ein edler Prachtbau, die Marienkirche in Zwickau, der großartige Dom in Erfurt (Fig. 924) u. a.

Halberſtadt.

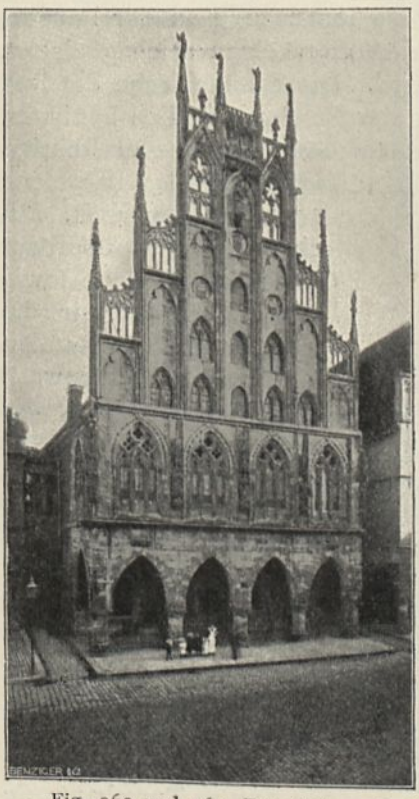
Meißen.

Heiligenſtadt, Erfurt etc.

Auch in Heſſen ſtellen die religiöſen Denkmale Hallenkirchen dar. Eine Leiſtung erſten Ranges und die älteſte Kirche dieſer Grundform iſt die Eliſabethakirche in Marburg (Fig. 936, 937 und 938 und Jochſyſteme: D), ein Bau, welcher in ſeiner ernſten Einfachheit verbunden mit keuſcher, reiner Anmut und ſtiller Erhabenheit ganz der minniglichen heiligen Fürſtin entſpricht, deren Ruhm und Tugend er zu verherrlichen beſtimmt war. Die Kirche wurde von dem Deutſchorden in den klaſſiſchen Formen der Frühgotik 1235 begonnen, aber 1314 war ſie noch nicht vollendet. Der Grund- und Aufriß ſtellen eine hohe weite Halle dar, welche durch runde mit vier Halbſäulen beſetzte Pfeiler in drei Schiffe geteilt

In Heſſen.

Marburg.



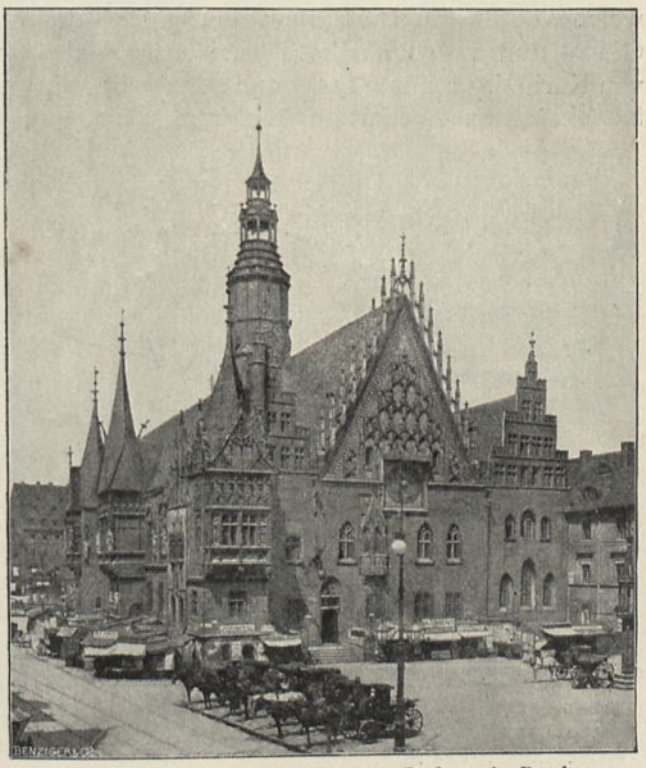


Fig. 960 und 961. Das Rathaus in Münſter. Nach Originalphotographie. Das Rathaus in Breslau. Photographie Meßbildanſtalt Berlin.

wird; ein prächtiger Lettner mit reichem, dekorativem Schmuck trennt das Langhaus mit dem weit vortretenden Kreuzſchiff vom einſchiffigen Chor. Die Fenſter ſind in zwei Reihen übereinander eingeordnet, was inſofern dem Organismus des Baues nicht entſpricht, da keinerlei Doppelgeſchoſſigkeit vorkommt. Ein zierlicher Dachreiter krönt die Vierung, zwei ſchlanke Türme erheben ſich an der Faſſade, — alles, Fenſter, Fialen, Streben, Galerien in einfachen, reinen, edeln Formen.

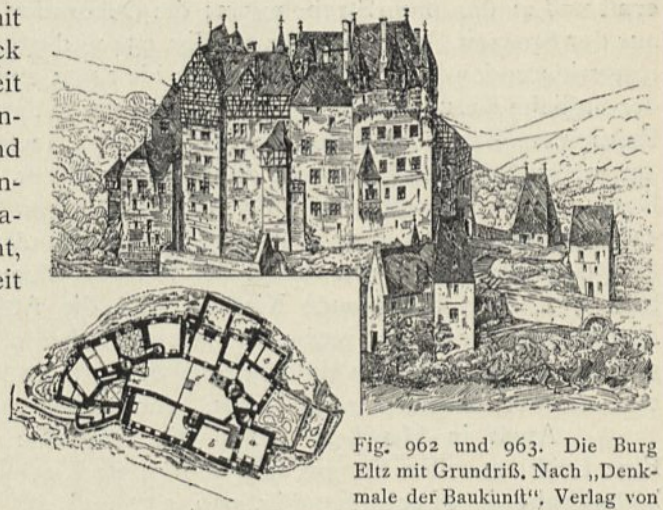


Fig. 962 und 963. Die Burg Eltz mit Grundriß. Nach „Denkmale der Baukunſt", Verlag von Ernſt und Sohn, Berlin.

In Franken. Nürnberg.

Die vorzüglichſte Stätte gotiſcher Kunſt in Franken iſt Nürnberg, das mit anſehnlichen, zum Teil vorzüglichen gotiſchen Bauten, zumal aus der Spätzeit, geſchmückt iſt. In St. Sebald und in der Lorenzkirche wurde an das in ſtrengen romaniſierenden Formen erbaute Langhaus ein bedeutend höherer, weiter, hallenartiger Chor mit Umgang angebaut, der zumal in der erſtgenannten Kirche nicht zu harmoniſcher Einheit ausgeglichen iſt. Großartiger iſt die Wirkung der Lorenzkirche im Innern und an der Faſſade, welche durch ein Prachtthor, ein glänzendes Rundfenſter, einen reich gezierten Giebel und zwei ſchlanke Türme ausgezeichnet wird. Die Frauenkirche daſelbſt, von Karl IV. geſtiftet (1355) und zur Aufbewahrung der Reichskleinodien beſtimmt, hat eine ganz eigenartige Weſtfront (Fig. 942), indem derſelben eine dreithorige Halle vorgelegt iſt, welche 1411 mit einer St. Michaelskapelle überbaut wurde; dieſe Teile ſowie der Giebel zeigen die reichſten ornamentalen Motive, z. B. Zinnenwerk und Fenſterblenden, die allerdings mehr dem Profanbau entlehnt ſind.

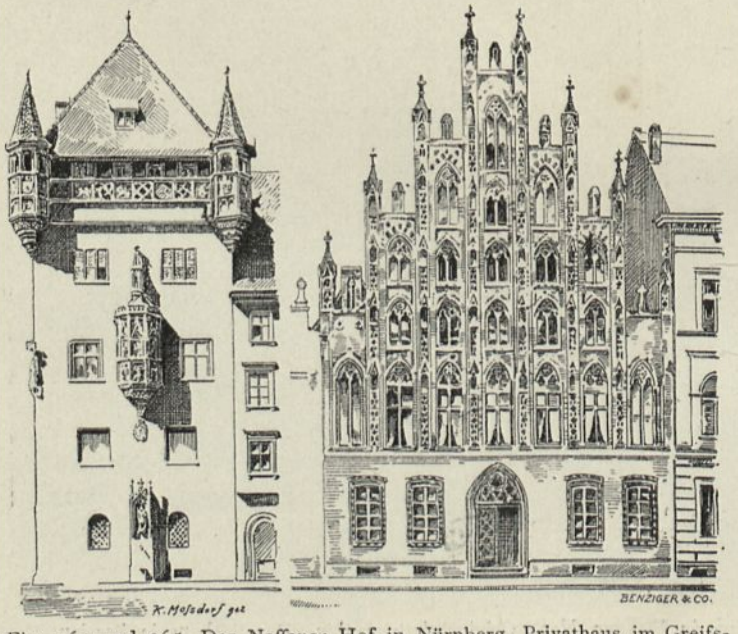


Fig. 964 und 965. Der Naſſauer Hof in Nürnberg. Privathaus im Greifswalde. Nach Originalzeichnung.

Frankfurt.

Im Dom der alten freien Reichsſtadt Frankfurt a. M. wurden an ein älteres Langhaus von beſcheidenen Verhältniſſen ſeit 1315 der Chor und ein ſehr weitausladendes Querſchiff angebaut. Im Jahre 1415 begann eine großartige Turmbaute, ſie blieb aber unvollendet;

1867 durch einen Brand verwüſtet, erfuhr ſie eine durchgreifende Reſtauration. Auch das Innere des Kaiſerdomes wurde in der letzten Zeit ſtilgerecht erneuert und bemalt.

Das bedeutendſte gotiſche Bauwerk Bayerns iſt der Dom in Regensburg (Fig. 947 und 948), gegründet 1275, 1280 war der Chor ausgebaut; das Langhaus 1381—1436, der Portalbau 1385—1395, die Weſtfaſſade 1482—1486 vollendet; an den Türmen wurde der Bau bis 1524 fortgeſetzt, dann eingeſtellt, erſt 1859—1871 wurden ſie vollendet; auch das Innere iſt ſeit 1834 reſtauriert worden. Der Grundriß überträgt die in Süddeutſchland bevorzugte romaniſche Planbildung in das Gotiſche: eine dreiſchiffige Halle, welche jenſeits des Querhauſes, das nicht über die Nebenſchiffslinien heraustritt, in den Chor und zwei Nebenapſiden ausmündet. Als Ganzes macht der Dom durch ſein Aeußeres und zumal im Innern durch die hohen, lichten Räume und günſtigen Verhältniſſe einen würdigen und erhebenden Eindruck. Sehr wohlthuend ſind beſonders manche eigentümlich und individuell erfundene Bildungen, ſo das Hauptportal mit einer im Dreieck oder in zwei Seiten des Sechsecks vorſpringenden Halle, die Ciborienaltäre im Innern u. ſ. w. Das Portal iſt durch ſeine architektoniſche Eigenart das Prachtſtück des Domes und ebenſoſehr durch den plaſtiſchen Schmuck, der in den beſſern Leiſtungen (St. Petrus und die Apoſtel, die Leviten Stephanus und Laurentius etc.) zum Vorzüglichſten der gotiſchen Skulptur in Deutſchland zählt. Im einzelnen aber zeigt der Bau ſehr auffallende Ungleichheiten und zwar an gleichzeitigen Teilen, ja, an einer und derſelben Bildung. Romaniſierende, frühgotiſche Formen und ſolche, welche bereits den Verfall ankündigen, ſtehen nebeneinander. Anderwärts wird nach den Wirkungen des Großartigen auf wohlfeile Art und durch unorganiſche Konſtruktion gehaſcht; ſo ſind im Chore zwei Reihen Fenſter angeordnet, was nur dann durch die Konſtruktion erfordert würde, wenn der Chor einen Umgang hätte; ebenſo werden am Aeußern eine Anzahl Strebebogen angeordnet,

In Bayern. Regensburg.

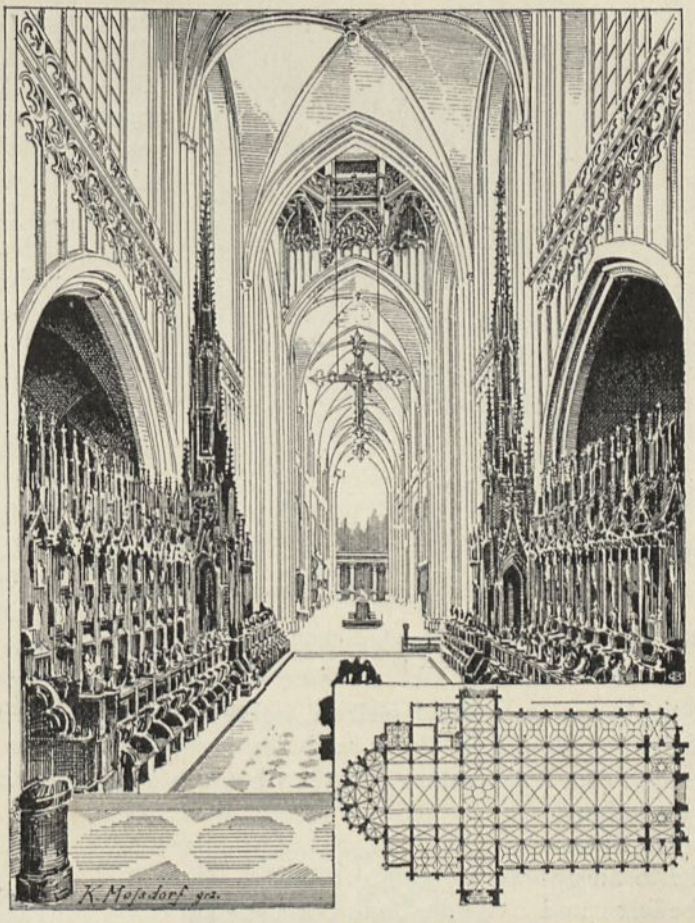


Fig. 966 und 967. Inneres und Plan der Kathedrale von Antwerpen. Nach Originalzeichnung.



Fig. 968. Faſſade von S. Gudula in Brüſſel. Nach Corroyer, L'Art gothique.

die überflüſſig und unorganiſch ſind, da die Abſeiten eben fehlen.

In Schwaben. Ulm.

Schwabens bedeutendſtes Denkmal iſt das Münſter in Ulm (Fig. 944, 945 und 946). Der Bau begann 1377 und wurde bis 1543 fortgeführt. Nach der Vollendung des Chorbaues (27,50 zu 42 m) wurde demſelben bei geſteigerter Bauluſt ein weit höheres (56,50 m) und breiteres Langhaus angefügt, welches anfangs wahrſcheinlich aus drei gleich breiten Schiffen in baſilikaler Anlage beſtand, bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus Gründen baulicher Sicherheit und durch Einziehung ſehr ſchlanker Säulenreihen die Seitenſchiffe in je zwei aufgelöſt wurden. So zeigt nur der Grundriß einen mäßigen Chorbau mit zwei ſchönen Chortürmen, ein fünfſchiffiges Langhaus mit einer prächtigen Vorhalle und einem großartigſt angelegten Turm über derſelben. Die ungewöhnlich engen, lanzettförmigen Arkaden des Mittelſchiffes werden von nüchtern entworfenen Pfeilerbündeln getragen; ebenſo kühl wirkt das Stichkappengewölbe desſelben, während über den Abſeiten maleriſche Sterngewölbe ſich ſchließen. Der Turm und das Strebebogenwerk am Aeußern blieben unvollendet. Die Reſtauration ſeit 1843 hat das letzte, die Chortürme und den Laufgang ausgebaut, alles Schadhafte ausgebeſſert und iſt auch ſeit 1881 unter der Leitung Beyers an die Vollendung des Turmes geſchritten. Derſelbe, 161 m hoch, ſtellt eine der kühnſten, glänzendſten, präch-

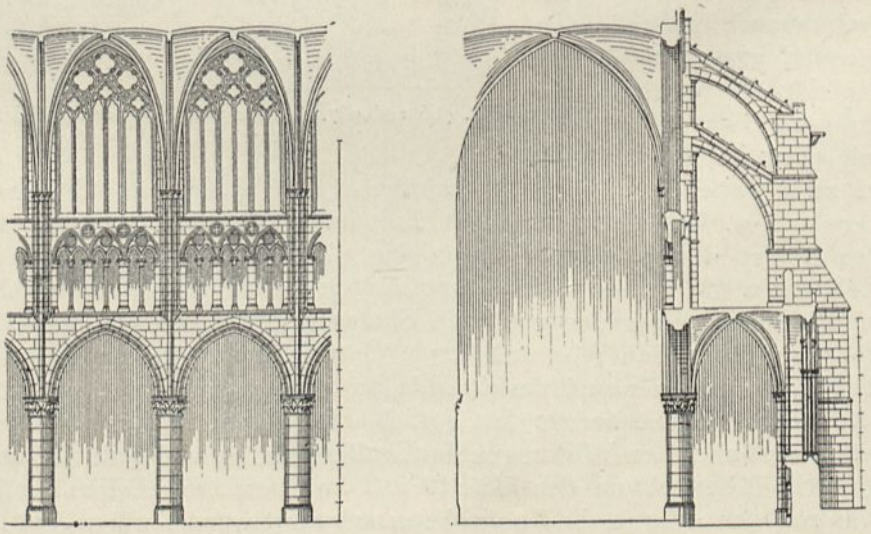


Fig. 969 und 970. Joche und Querſchnitt von S. Gudula, Brüſſel. Nach Dehio-Bezold.

tigſten Leiſtungen der Gotik im Geſchmacke und in den Formen der Spätzeit dar, welche eine geſteigerte dekorative Wirkung und eine virtuoſe, faſt über das Zuläſſige hinausgehende Behandlung des Materials, der konſtruktiven Logik und Klarheit und der ſtiliſtiſchen Strenge vorzieht. — Andere größere und bedeutendere

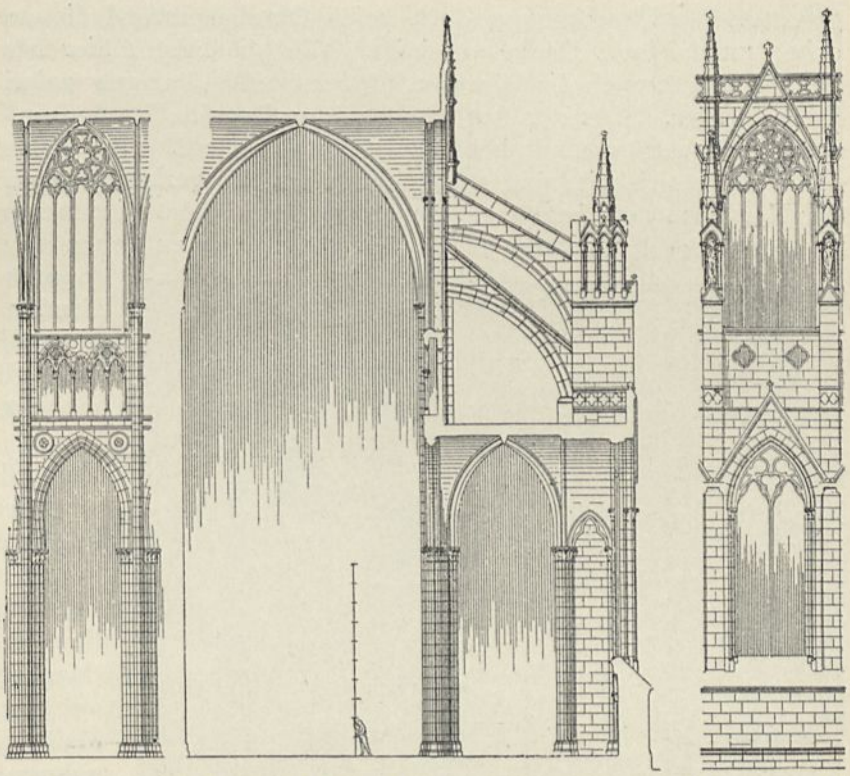


Fig. 971, 972 u. 973. Syſtem des Chores der Kathedrale von Tournai. Nach Dehio-Bezold.

Kirchen in Süddeutſchland ſind die Martinskirche in Landshut (1392—1478), ein Ziegelbau mit Hauſteindetails, höchſt ſchlanken Pfeilern und kühnem Turmbau; die Frauenkirche in München, eine gewaltige Hallenkirche (1468—1488) mit zwei unvollendeten, jetzt kuppelbedeckten Weſttürmen; St. Ulrich und Afra in Augsburg (1474 begonnen), eine kreuzförmige Baſilika; die Frauenkirche in Eßlingen (1350—1494) (Fig. 943), eine dreiſchiffige Hallenkirche, mit einem der ſchönſten durchbrochenen Türme in Deutſchland; die Stiftskirche in Stuttgart (1436—1495); die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal mit intereſſanten Formen und Bildungen u. ſ. w. Landshut, München, Augsburg, Eßlingen etc.

Haben wir im eigentlichen Deutſchland verhältnismäßig ſehr wenig Bauten aus der frühgotiſchen, auch nicht viele aus der Blütezeit angetroffen, ſo iſt dies noch mehr in Oeſterreich der Fall; die meiſten Kirchen gehören der Spätzeit an. Es wird ferner der franzöſiſch-rheiniſche Kathedralſtil meiſtens auf drei Schiffe, welche in ſüddeutſcher Weiſe in drei Apſiden ausmünden, reduziert, ſo daß zumal die glänzenden Choranlagen mit dem Kapellenkranz wegfallen. Die gotiſchen Ciſtercienſerkirchen behalten die reicher entwickelten Chorbildungen der romaniſchen Zeit bei. Während anfangs die Form der Hallenkirche vorherrſchte, werden ſpäter die baſilikalen Anlagen mit niedrigern Abſeiten häufiger; auch zweiſchiffige Kirchen kommen vor. — Der bedeutendſte Bau iſt der St. Stephansdom in Wien (Fig. 950, 951 und 952). Der älteſte Teil der Weſtfront gehört noch der romaniſchen Stilperiode an; dann folgt der Zeit nach der dreiſchiffige, einfach gehaltene Chor (geweiht 1340); 1359 begann man den Ausbau des Langhauſes; obwohl das Mittelſchiff etwas höher iſt, als die beiden Seitenſchiffe, ſo In Oeſterreich. Wien.

geſtattete die Ueberhöhung doch keine Oberlichter und die drei Schiffe wurden daher unter einem Dache vereinigt. Wie die Pfeiler hier ſehr reich gegliedert ſind, ſo zeigen auch die ſchweren Rippen der Wölbungen maleriſch verſchlungene Rautenmuſter. Statt der Ausladungen des Querſchiffes ſind zu beiden Seiten gewaltige Prachttürme mit hohen Portalen vorgelegt. Der Südturm, überaus reich und kühn entwickelt, aber mit dem Bau nur loſe verbunden, wurde 1433 vollendet, der Nordturm 1450 begonnen, doch 1519 unvollendet wieder aufgegeben. Um dem Bau trotz der Hallenform ein reicheres Ausſehen zu geben, ſetzte der Baumeiſter in jedes Gewölbejoch zwei Fenſter ein und ordnete von außen über denſelben die glänzendſten Ziergiebel an, wie denn überhaupt eine dekorative Ueberfülle auf Koſten eines feinern Geſchmacks in den ſpätern Teilen ſich kundgibt. — Andere nennenswerte Kirchen ſind St. Maria am Geſtade (Maria-Stiegen) in Wien, mit einem zierlichen, aus Maßwerk gebildeten Kuppelturm (vgl. Türme: 3); die ſchöne Ciſtercienſerkirche in Zwettl, in Hallenform mit Umgang (1343 bis 1348), die Pfarrkirche in Steyr (1443 begonnen), die Kirche in Straßengel bei Graz (1346—1355), die ſpätgotiſche Pfarrkirche in Bozen u. ſ. w. Unter den zweiſchiffigen Anlagen iſt die ebenfalls ſpätgotiſche Pfarrkirche in Feldkirch zu nennen. Die Pfarrkirche in Schwaz iſt vierſchiffig mit je einem Chore in den beiden mittleren Schiffen, entſprechend ihrer Bedeutung als Doppelkirche.

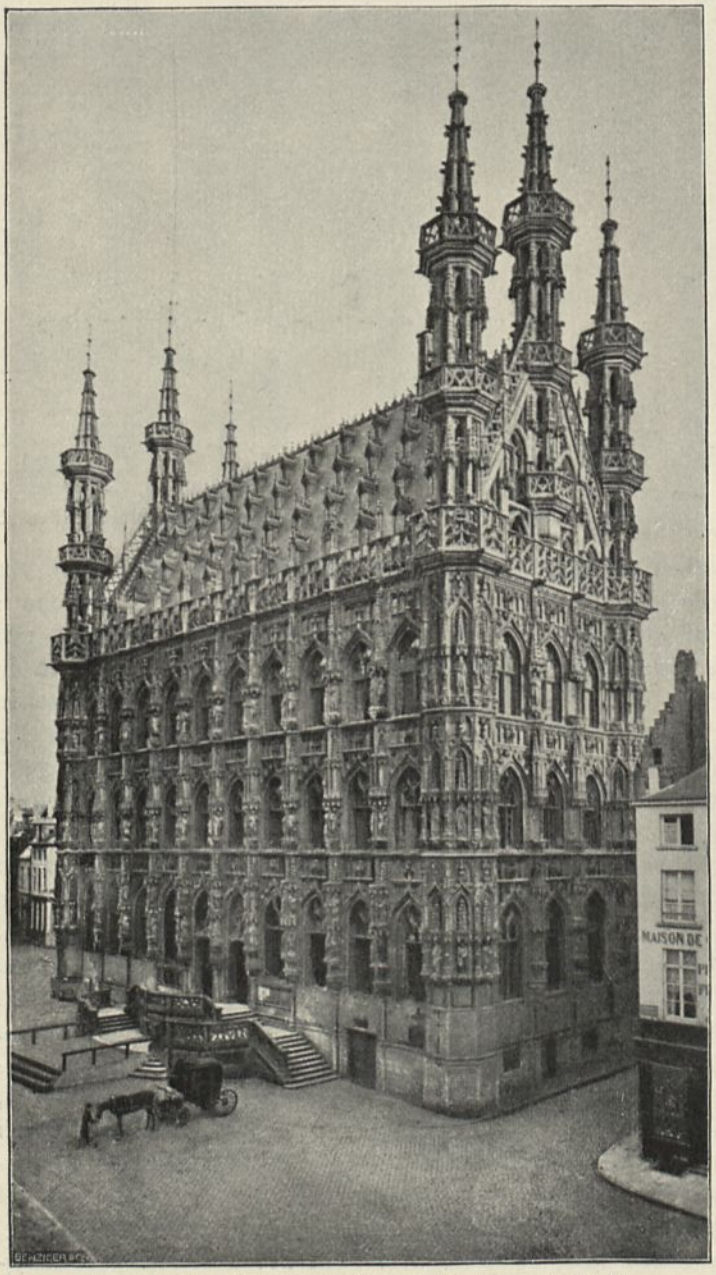


Fig. 974. Das Rathaus in Löwen. Photographie Forſt.

Zwettl.

Steyr.

Bozen.

Feldkirch.

In Böhmen.

In Böhmen gab erſt der Kaiſer Karl IV. (1347 bis 1378) einen mächtigen Antrieb zu großartigen Bauunternehmungen und



Fig. 975. Die Tuchhalle in Ypern. Photographie Forſt.

hinterließ daſelbſt und auch an vielen Orten im Reiche glänzende Denkmale ſeines Kunſtſinnes. In Prag betrieb er den Bau des großartigſt entworfenen, von ſeinem Vater begonnenen (1344) St. Veits-Domes auf dem Hradſchin. Es ſollte eine fünfſchiffige Anlage nach franzöſiſchem Muſter mit Querſchiff, Umgang und Kapellenkranz werden. Im Jahre 1385 wurde der nicht einmal ganz ausgebaute Chor geweiht. Außerdem iſt nur ein kleiner Teil des ſüdlichen Kreuzſchiffes und ein unvollendeter angefügter Turm vorhanden. Zum Langhaus legte man ſeit 1392 die Fundamente; was hinzugefügt worden, mußte nach einem Brande 1541 entfernt werden. Der erſte Baumeiſter wurde aus Arras in Flandern beſchickt; ſeine Leiſtungen ſind leicht kenntlich an den nüchternen, ſchmächtigen, magern und knappen Formen und Profilen. Ihm folgte Peter Arler aus Gmünd, ein reich begabter, ſelbſtändiger Künſtler, welcher innerhalb der charakteriſtiſchen Formen der Spätgotik, eine reiche Prachtentfaltung und maleriſchen Reiz liebte, wovon die obern Teile von St. Veit beſonders am Aeußern das glänzendſte Zeugnis geben, ſowie ſeine folgenden berühmten Werke, der Chor von St. Bartholomäus in Kollin und mehr noch die St. Barbarakirche in Kuttenberg (Fig. 954). In dieſen beiden Bauten ſind die einwärts gezogenen, keilförmigen Strebepfeiler merkwürdig. Kuttenberg, 1380 begonnen, übt die glänzendſte dekorative Wirkung am Chorhaupte. Der Stil blieb ſich aber nicht gleich, der Bau rückte langſam vor, bis die Mittel verſiegten und der halbvollendete Bau mit einer Notmauer gegen Weſten abgeſchloſſen wurde (1548). Unter Peters Einfluß entſtanden auch die Teynkirche in Prag (begonnen 1370) mit den zwei ſchönen von zwei Kränzen vorkragender Türmchen flankierten Spitzhelmen (Fig. 953), die Moldaubücke daſelbſt etc.

Prag.

Kuttenberg.

Prag.

Eine der bedeutendſten Kirchen Ungarns, wo die Gotik erſt im 14. Jahrhundert zur vollen Herrſchaft gelangte, iſt der Dom in Kaſchau; anfangs wohl als Centralbau wie die Trierer Liebfrauenkirche gedacht, erhielt er ſpäter ein kurzes Hauptſchiff und an der Weſtfaſſade zwei unvollendete Türme. — Ungarn beſitzt in den öſtlichen Landesteilen eine bedeutende Zahl gotiſch ſtiliſierter, ſchöner hölzerner Kirchen; im Szathmárer Komitat allein finden ſich deren über hundert, in Oláh-Tótfalu (Fig. 957), Oláh-Ujfalu, Váralja, ferner in Vörösmart etc. Die beſondern Kennzeichen ſind: hohe einfache oder gebrochene Dächer,

In Ungarn. Kaſchau.



Fig. 976. Hallen und Belfried in Brügge. Nach Photographie.

ſchöne, von Säulen oder Pfeilern getragene Vorhallen, ein niedriger, rechteckiger oder polygonaler Chor, kleine Fenſterchen mit Butzenſcheiben, die Wände zeigen Blockbau-Konſtruktion. Beſonders ſchön ſind die Türme: unten quadratiſch, dann ein ausladender, mit Brettern verſchalter Laubengang, darüber eine in weich geſchwungener Linie ausgeſchweifte vierſeitige oder polygonale, von vier Ecktürmchen flankierte Helmſpitze.

Die Aufzählung der gotiſchen Baudenkmale würde vollends kein Ende finden, müßten außer den Kirchen auch die übrigen religiöſen und profanen Bauten von Bedeutung aufgeführt werden, und doch iſt hier noch größere Beſchränkung geboten.

Kreuzgänge.

Schöne Kreuzgänge finden ſich beim Münſter in Baſel, beim Dome in Mainz, bei St. Emmeram in Regensburg, im Stifte Kloſterneuburg bei Wien u. a.

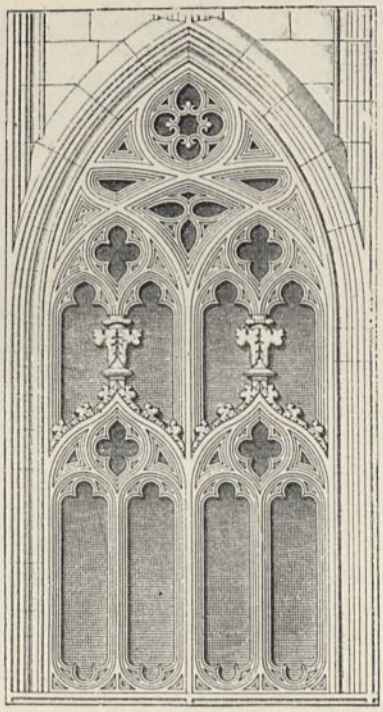


Fig. 977. Fenſter vom Schiffe des Mailänder Doms.

Es drängt ſich ſodann auch hier die nämliche Bemerkung auf, wie in Frankreich und England, daß, je mehr die ſpätere Gotik die konſtruktive Gebundenheit lockerte und in dekorative Bildungen auflöſte, ihre Formen ſich um ſo leichter für den Profanbau hinübernehmen ließen, zuvörderſt für den Burgenbau. Derſelbe hielt ſich trotz veränderter Zeitlage und anderer Bedürfniſſe im weſentlichen an die Anlagen der romaniſchen Zeit. Eines der glänzendſten Denkmale iſt das Schloß des Deutſchordens in Marienburg (Fig. 958 und 959). Es ſetzt ſich aus zwei Hauptteilen zuſammen, dem Hochſchloß (umgebaut 1335—1341), um einen quadratiſchen Hof angelegt, mit der Kapelle im Nordflügel und mit einem zweigeſchoſſigen Kreuzgang an den Hofſeiten, und dem Mittelſchloß mit der herrlichen, gegen die Nogat zu vorgeſchobenen Großmeiſterwohnung (1351—1382) mit dem großen Remter, deſſen ſpitzbogigen Gewölbe auf einem einzigen Pfeiler ruhen, und dem Konventsremter, deſſen Palmengewölbe von drei ſchlanken Granitſäulen kühn und frei geſtützt werden. — Eine Kapelle und ein großer Feſtſaal ſind eine notwendige Zugabe auch kleinerer Burgen; am Aeußern geben ihnen hohe Giebel, Türme, Erker, Zinnen, lange ſpitzbogige oder wagrecht geſchloſſene Fenſter mit Kreuzſproſſen, allerlei Ausbauten, Galerien,

Burgen.

Marienburg.

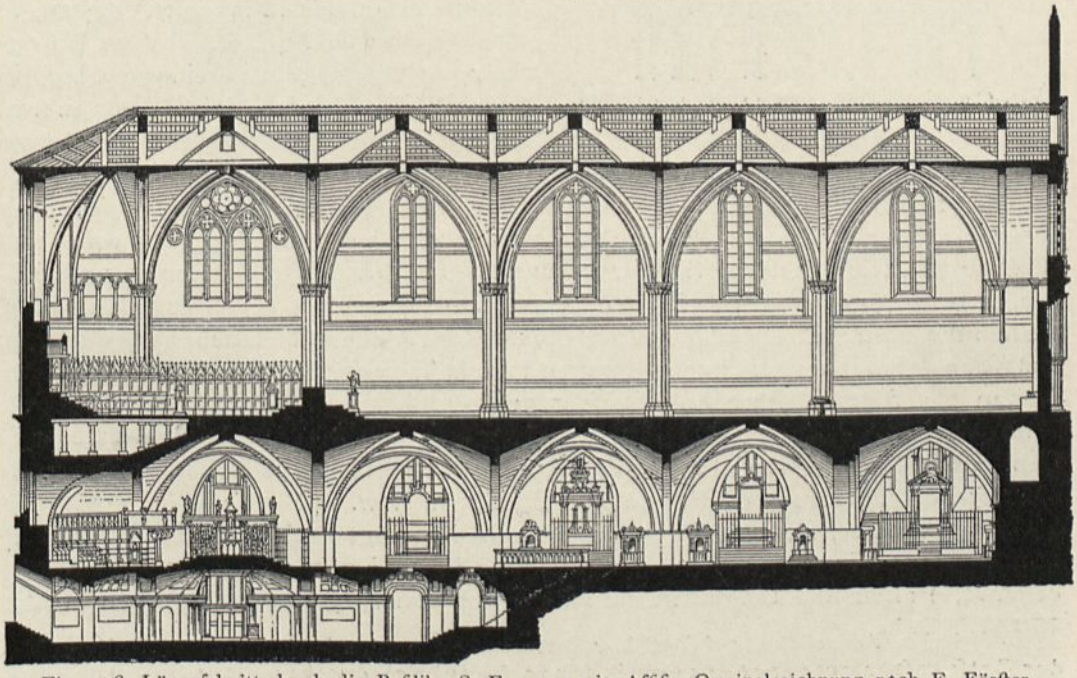


Fig. 978. Längsſchnitt durch die Baſilika S. Francesco in Aſſiſi. Originalzeichnung nach E. Förſter, „Denkmale deutſcher Kunſt“, Leipzig T. O. Weigel.

Marburg.

Rathäuſer.

Wohnhäuſer.

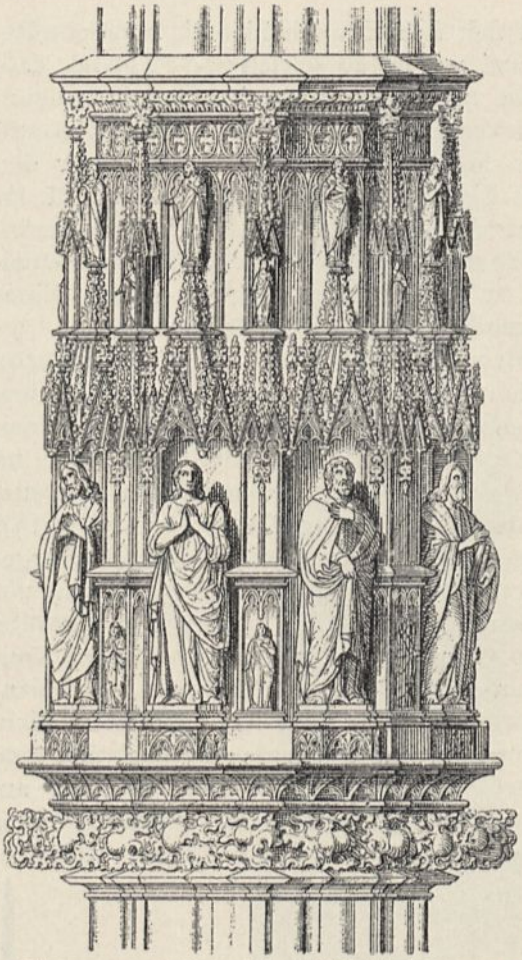


Fig. 979. Kapitell aus dem Schiffe des Domes in Mailand.

Lauben, ein ſehr maleriſches Ausſehen. Solcherart iſt das Schloß in Marburg (1288—1311) mit einem herrlichen Feſtſaal, die Albrechtsburg in Meißen (1471 bis 1483), Karlſtein (1348—1356) bei Prag, die Fürſtenzimmer auf Hohenſalzburg (Fig. 949), die ſehr gut erhaltene, maleriſche Burg Eltz (Fig. 962 und 963) in der Eifel. Auch die Rathäuſer erhielten in vielen Städten eine monumentale Anlage und Ausſtattung; ein großer Saal und eine Kapelle fehlten ſelten. Die Faſſade wurde oft, wie auch an Wohnhäuſern, in unorganiſcher Weiſe faſt als ſelbſtändiges Prachtſtück, über die Höhe des eigentlichen Baues hinaus aufgeführt. Schöne derartige Denkmale finden ſich in Baſel, Regensburg, Münſter (Fig. 960), Braunſchweig, Tangermünde, Königsberg i. d. N., Breslau (Fig. 961) etc. — Unter den zu Handelszwecken beſtimmten Hallen ragt der ſchöne Artushof, ein großer, prächtiger Saal, jetzt Börſe, in Danzig hervor, unter den Spitälern der hl. Geiſtſpital in Lübeck. — Gotiſche Wohnhäuſer aus Hauſtein finden ſich in vielen Städten, ſo der ſogenannte Naſſauer Hof zu Nürnberg (Fig. 964), das ſteinerne Haus in Frankfurt, andere in Elbing u. ſ. w. Unter den Backſteinhäuſern gehört zu den ſchönſten Leiſtungen ein Wohnhaus in Greifswalde (Fig. 965) mit polychromer Faſſade, reicher Fenſter- und Niſchenbildung und ſchöner vertikaler Gliederung durch vortretende Liſenen, welche in Fialen auslaufen. Auch im Fachwerk- und Holzbau ſind ſchöne, durch Schnitzereien ausgezeichnete Wohnhäuſer zu verzeichnen, z. B. in Magdeburg, Halberſtadt etc. — Beſondere Erwähnung verdienen endlich die gotiſchen Thorbauten, welche zu äußerſt eigentümlichen, vielgeſtaltigen und beſonders zu maleriſchen Bildungen mittels Türmen, Erkern, Niſchen, Zinnen, Frieſen etc. führten. Ihre Zahl iſt ſehr groß, z. B. das Spalenthor in Baſel, die Brückentürme in Prag, das Holſtenthor in Lübeck, das Tangermünder und Uenglinger Thor in Stendal (Fig. 955), die Prachtthore in den Städten der Mark, Königsberg, Stargard, Prenzlau, Pyritz u. ſ. w.

Thore.

Baumeiſter.

Wer die gotiſchen Denkmale bewundert, frägt auch nach den Baumeiſtern, welche ſie entworfen und ausgeführt. Es ſind nun zwar ſehr viele Namen bekannt,[1]) allein die Urkunden geben oft nur den Perſonennamen, oft auch den

[1]) Ein Verzeichnis deutſcher Baumeiſter nach alphabetiſcher Reihenfolge der Ortſchaften geordnet gibt Otte in ſeinem Handbuch der kirchlichen Kunſtarchäologie, 2. Band.

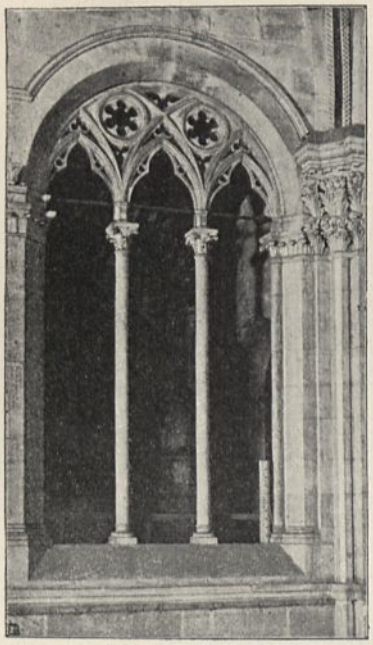


Fig. 980. Triforien in der Kathedrale zu Lucca. Photographie Alinari.

Familiennamen, zuweilen den Ort der Herkunft, aber in den ſeltenſten Fällen fügen ſie nähere Aufſchlüſſe über den Bildungsgang, die Kunſtthätigkeit und das Leben der Werkmeiſter hinzu. Durch Vergleichung der Denkmale, Meiſterzeichen, Urkunden etc. wird es mit der Zeit gelingen, auch in dieſer Beziehung ſichere Anhaltspunkte und feſte, für die Kunſtgeſchichte wichtige Ergebniſſe zu gewinnen. Jetzt iſt dies noch nicht der Fall. Selbſt gegenüber von Namen, über die eine bedeutende Litteratur beſteht, wie über Erwin von Steinbach, läßt ſich über deren Träger, wenn man bloße Vermutungen und unbewieſene Schlüſſe in Abrechnung zieht, kein feſt umriſſenes geſchichtliches Bild zeichnen. Erſt in der Spätzeit der Gotik treten einige Künſtlerexiſtenzen mit größerer Beſtimmtheit hervor, wie der früher genannte Peter Arler, eigentlich Parler, — nach ſeinem Vater Heinrich, der in Köln Parler (Parlierer), in Gmünd Meiſter war, ſo geheißen —, geboren 1333 in Gmünd; ſeit 1356 finden wir ihn in Prag, wo er den Dom, die ſchöne, am 4. September 1890 durch eine Hochflut ſtark beſchädigte Karlsbrücke (Fig. 956) mit den Prachttürmen, die St. Barbarakirche in Kuttenberg, vielleicht auch die Teynkirche u. ſ. f. baute. Er bildete eine Steinmetzſchule, von der die Baudenkmale Böhmens bis zu den Huſſitenkriegen beeinflußt ſind. Arler.

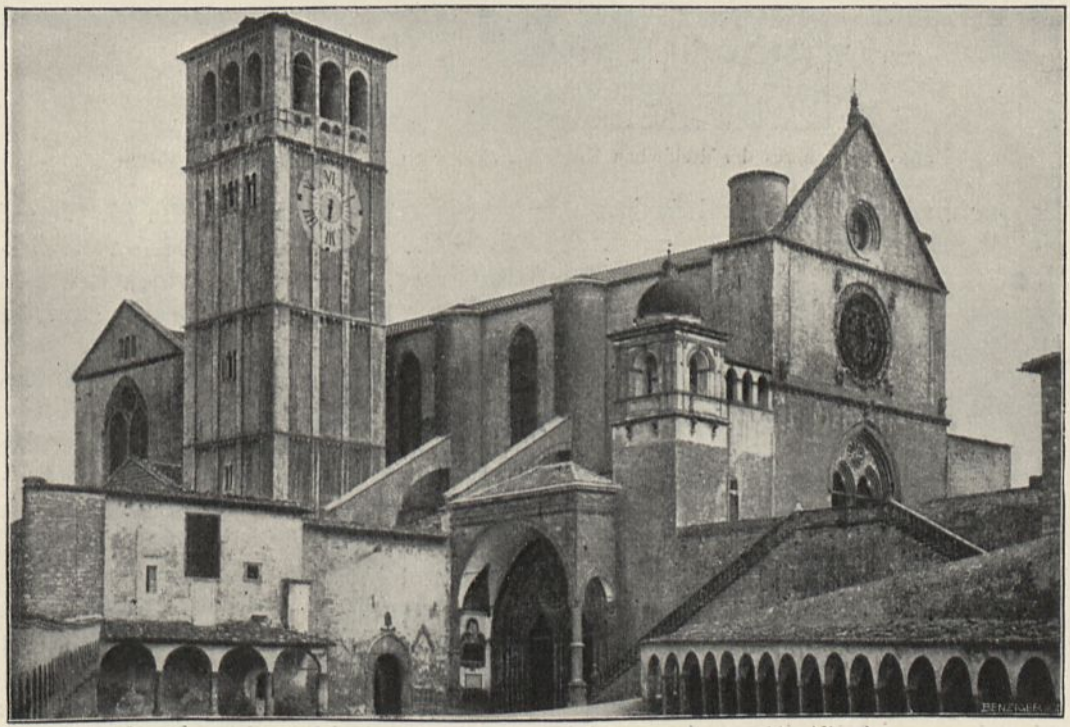


Fig. 981. Aeußeres von S. Francesco in Aſſiſi. Photographie Alinari.

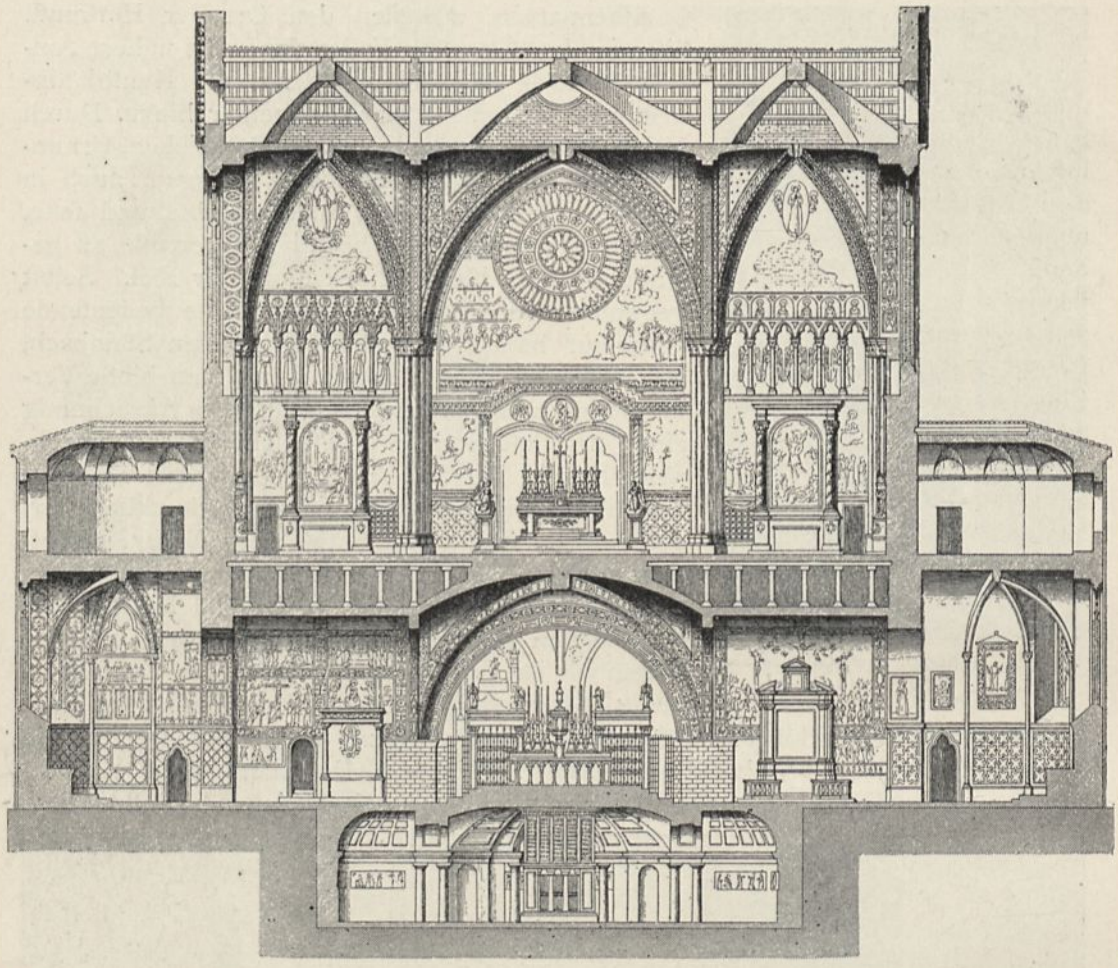


Fig. 982. Inneres der dreifachen Kirche S. Francesco in Aſſiſi. Nach Gailhabaud.

Er war auch Bildhauer und fertigte z. B. die Statuen Marias und des hl. Wenzel am Dome, das Grabmal Ottokars I. daſelbſt. — Iſt Erwin von Steinbach wirklich der Schöpfer der Münſterportale in Straßburg, ſo hat er nach neueſten Forſchungen und Vergleichen in Paris ſtudiert, kam 1262 nach Wimpfen, um die dortige Stiftskirche zu bauen, hat um 1275 die Architekturzeichnungen für Jung-St. Peter in Straßburg geliefert und iſt 1278 dahin überſiedelt, um die Münſterbauleitung zu übernehmen. — In Ulm finden wir die Enſinger, z. B. Ulrich Enſinger † 1419; ſein Sohn Matthäus wirkte ebenfalls in Ulm (1451—1463), früher aber in Straßburg und am Berner Münſter 1420—1449. Sein Sohn Vincenz war in Bern und zugleich in Konſtanz thätig (1453—1469); ein anderer Sohn Moritz in Ulm (1465—1478). — Schon dieſe wenigen Daten zeigen, daß die Werkmeiſter oft wechſelten und ſich raſch ablöſten. An großen Kirchen wurde aber jahrhundertelang gebaut. Das wichtigſte wäre demnach, den erſten Baumeiſter und Schöpfer des Bauplanes zu kennen; dies iſt bisher in den wenigſten Fällen gelungen. Dazu kommt, daß, wie wir dies oft zu bemerken die Gelegenheit hatten, ſpätere Bauführer ſich nicht an den erſten Plan und das urſprüngliche Formenſyſtem hielten, ſondern nach eigener Eingebung und in einem mit der Zeit veränderten Geſchmack weiter bauten.

Enſinger.

IX. DIE GOTIK IN DEN NIEDERLANDEN UND IM NORDEN.

Das heutige Belgien, zumal Holland, wurden in der romaniſchen Zeit noch vielfach vom deutſchen, beſonders niederrheiniſchen Geſchmacke beeinflußt; in der gotiſchen Periode jedoch fanden die Formen der franzöſiſchen Architektur immer mehr Eingang. Im Kirchenbau wird darum in den bedeutendſten Anlagen der Kathedralſtil mit andern in Frankreich heimiſchen Eigentümlichkeiten hinübergenommen, wie die maſſige Rundſäule der Frühgotik als Arkadenträger, von deren Kapitell die Dienſte aufſteigen. Ueberhaupt hielt die niederländiſche Architektur, beſonders in den Innenräumen, gerne an den ſtrengern Formen der Frühzeit feſt, während am Aeußern mit gleicher Vorliebe eine große freie dekorative Pracht entfaltet wurde. Eine Eigenheit mancher Kirchen beſteht darin, daß im Chorgang das Gewölbe der Polygonalkapellen nicht ſelbſtändig behandelt, ſondern mit dem angrenzenden Deckenteil des Rundgangs verbunden wird, was die Gewölbebildung ſehr vereinfacht. Der gotiſche Chor der Kathedrale von Tournai gibt wohl das erſte Beiſpiel, welches vereinzelt bis an die Küſten der Oſtſee Nachahmung fand. In den Faſſaden wird das franzöſiſche Vorbild meiſtens vereinfacht, indem nur ein Turm angelegt, dieſem aber eine rieſige Höhe zugedacht wird. So ſollten die Türme der Kathedralen in Mecheln und in Mons ſich zu 170—180 m erheben, ſie blieben freilich unvollendet. In dem Grund- und Aufriß der Kirchen ſpricht ſich das Beſtreben aus, dieſelben mehr nach der Breite und Länge als in die Höhe zu entwikkeln, und lieber weite, helle Räume zu ſchaffen, als den Vertikalismus einſeitig zu betonen. Die Arkadenträger werden daher auch in ziemlich großen Zwiſchenräumen voneinander geſtellt, was hinwieder, beſonders in Holland, oft dazu führte, ſtatt der ſteinernen Gewölbe hölzerne Decken anzuwenden. Was zumal die belgiſchen Kirchen auszeichnet, iſt im Innern und Aeußern eine

Fremder Einfluß.

Beſonderheiten

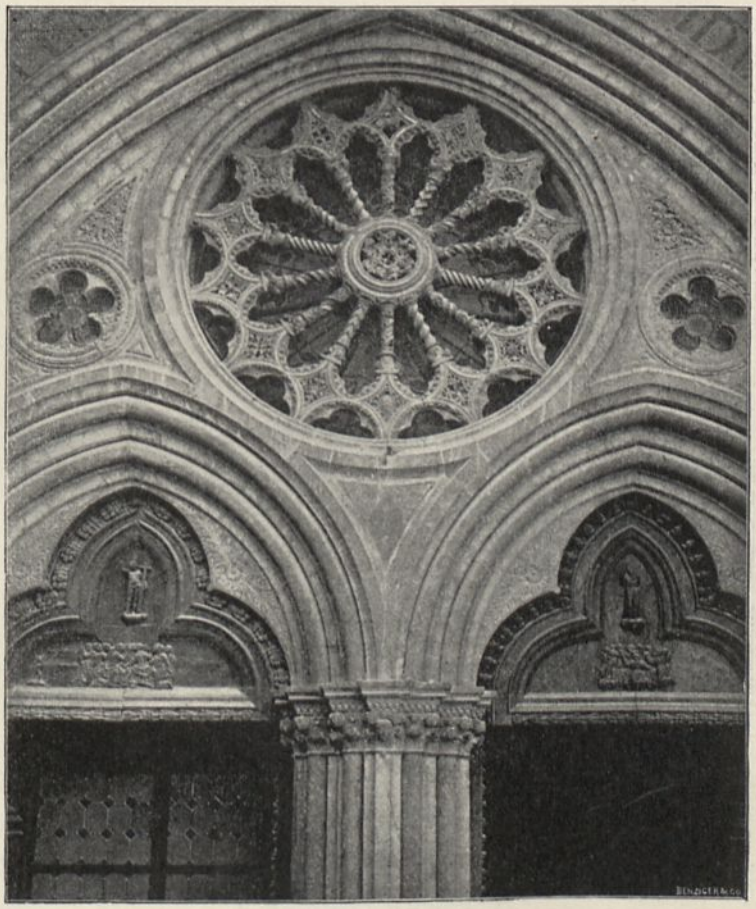


Fig. 983. Detail vom Portal von S. Francesco in Aſſiſi.
Photographie Alinari.

große, wohlgefällige Klarheit und Ueberſichtlichkeit der Konſtruktion und Formenbildung, ohne daß ſie deswegen den Eindruck zu großer Einfacheit oder Nüchternheit machen. Selbſt kleinere und weniger bedeutende Kirchen, wie die Kathedrale und die St. Jakobskirche in Lüttich, üben infolgedeſſen eine günſtige Wirkung.

Brüſſel. Eines der älteſten großen Denkmale, mit dem die Gotik zur vollen Herrſchaft gelangte, iſt St. Gudula in Brüſſel (Fig. 968, 969 und 970), begonnen um 1225, ein großartiger Bau, welcher im Innern wie im Aeußeren trotz der unvollendeten, nur zu vier Geſchoſſen anſteigenden Türme und trotz großer Beſchränkung dekorativer Zuthaten einen erhebenden Eindruck macht. — Tournai. Seit dem Jahre 1242 wurde an die romaniſche Kathedrale in Tournai (Fig. 971, 972 und 973) ein gotiſcher Chor angefügt (geweiht 1338). Er iſt das erſte wahrhaft klaſſiſche Beiſpiel der klaren, edeln Gotik, von welcher eben geſprochen worden, hier überdies getragen von den günſtigſten Verhältniſſen, kühnen, ſchlanken Formen und einem vornehmen Reichtum. — Die übrigen großen Kathedralen gehören dem 14. Jahrhundert an, unter denen vorzüglich zwei zu nennen ſind, die nach einem Brande im 14. und Mecheln. 15. Jahrhunderte erneuerte Kathedrale in Mecheln, eine großartige und glänzende Anlage, 94 m lang, im Mittelſchiff 12 m breit, 27,5 m hoch, welche große Aehnlichkeit mit St. Gudula in Brüſſel beſitzt, und die Kathedrale in Antwerpen (Fig. 966 und 967), die größte und ſchönſte Kirche der Niederlande, 117 m lang, im Querſchiff 65, im Langhaus 52 m breit, 40 m hoch. Sie iſt ſiebenſchiffig, die einzige Anlage

Ant-werpen.

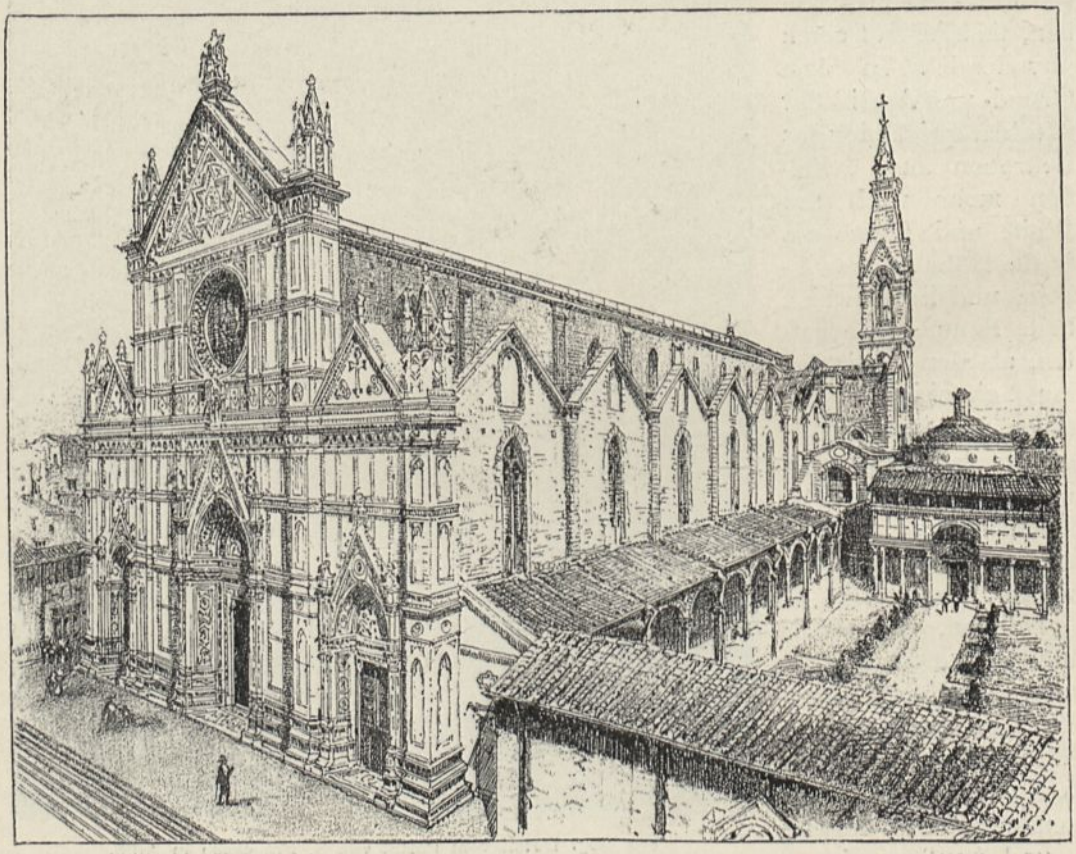


Fig. 984. Aeußeres von S. Croce in Florenz. Nach „S. François d'Assise". Verlag der Librairie Plon.

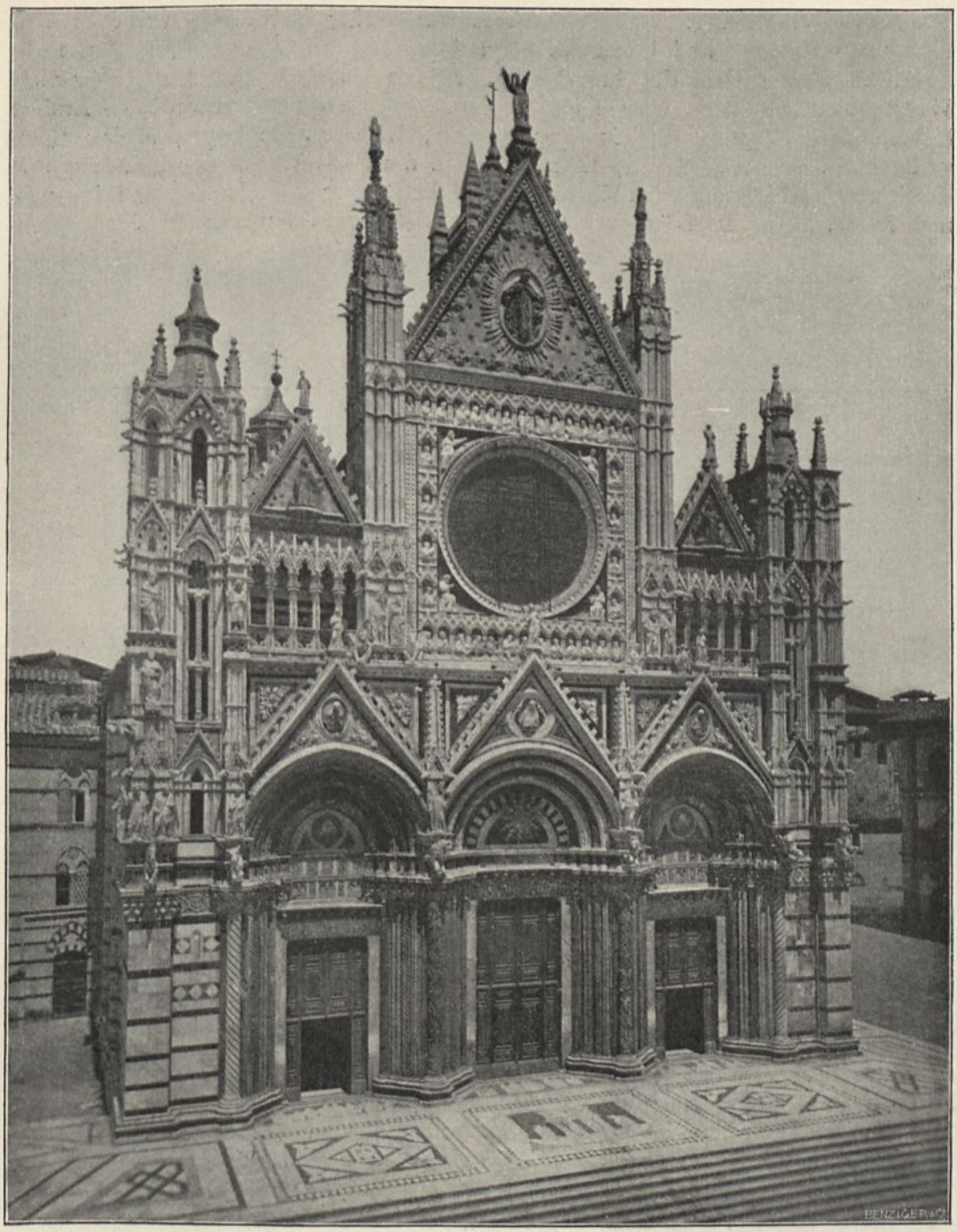


Fig. 985. Faſſade der Kathedrale in Siena. Photographie Alinari.

dieſer Art, begonnen 1352 von Jean Amel aus Boulogne. Von 1502—1518 leiteten Hermann von Waghemakere und ſein Sohn Dominikus den Bau, ſie vollendeten namentlich im Flamboyantſtil den nördlichen Turm (vgl. Türme: 2) — der ſüdliche iſt unvollendet; — er ſtellt eines der glänzendſten Werke der Gotik dar, in zierlich durchbrochener Arbeit, 123 m hoch, aber gemiſchten Formen und in künſtlich

dekorativer Auffaſſung. Das reſtaurierte Innere der Kathedrale wirkt überaus groß und erhebend und bietet die herrlichſten Durchſichten zwiſchen den ſechs ſchlanken Pfeilerzeilen des Langhauſes. An das Aeußere ſind leider ſehr viele Wohnhäuſer angeklebt, welche jede monumentale Wirkung zerſtören. — Andere bedeutendere Kirchen ſind in Tongeren, Löwen, Brügge, Mons (ſpätgotiſche St. Waltrudis-Kirche 1450—1621) u. ſ. w. — Werke der reichſten und zierlichſten architektoniſchen Kleinkunſt ſind die Lettner und Emporen in Dixmude und in St. Peter in Löwen, ferner die Sakramentshäuschen in der letztgenannten Kirche, in St. Martin in Courtrai u. ſ. f. — In Holland nehmen die Kirchen infolge des Backſteinmaterials und des Volkscharakters einen ſchwerfälligen Charakter an; im Grund- und Aufriſſe treten allerlei Vereinfachungen ein, das Querhaus wird einſchiffig, der Chorumgang und die Triforien fallen oft weg u. ſ. w. Bemerkenswerte Denkmale ſind: der Dom in Utrecht (1254—1267) eine große Anlage; bei einem Sturme 1674 ſtürzte das Langhaus ein und wurde nicht erneuert; die groote Kerk in Dordrecht aus dem 14. Jahrhundert mit ſteinernem Gewölbe; die in neueſter Zeit reſtaurierte St. Bavokirche in Haarlem aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, 140 m lang, mit einem 80 m hohen Turm, im Inneren mit einem hölzernen Sterngewölbe etc.

Tongeren, Löwen etc.



Fig. 986. Aeußeres der Baſilika des hl. Antonius in Padua. Photographie Alinari.

Utrecht.

Dordrecht etc.

Der Reichtum und die Macht der großen niederländiſchen Gemeinweſen äußerte ſich auch in glänzendſter Weiſe in den Profanbauten, beſonders in hohen

Profanbauten.

Wachttürmen, Rathäuſern (Fig. 974), Kaufhallen (Fig. 975) und Gildehäuſern. Schon früh war es Sitte, im Mittelpunkt der Städte einen ſogenannten Beffroi (Belfried, Wacht- oder Glockenturm) für bürgerliche Zwecke zu errichten (Fig. 976); derſelbe wurde ſpäter gerne mit den ſtattlichen Rathäuſern oder auch mit ſtädtiſchen Hallen verbunden. In Brügge baute man 1376—1387 das erſte dieſer merkwürdigen Rathäuſer in reichen Formen, mit hohen Fenſtern, mit Niſchen und Standbildern dazwiſchen [1]), mit reichem Zinnenwerk, Dachkämmen, ſechs auf Kragſteinen ruhenden Türmchen; — Monumentalität und zierliche Anmut durchdringen ſich in der ſchönſten Weiſe. — Weit größer und glänzender iſt das Rathaus in Brüſſel, zu Anfang des 15. Jahrhunderts begonnen, ein großes Viereck 60 m lang, 50 m tief mit einem überaus ſchön entworfenen 114 m hohen Belfried. Die drei horizontalen Galerien, die ſich im kleinen Maßſtabe an den Fialen wiederholen, geben ihm einen von den Kirchturmhelmen verſchiedenen, eigentümlichen Charakter. — Dekorativ noch weit reicher, üppiger und zierlicher iſt das Rathaus in Löwen (1448—1463), ein Prunkſtück einzigſter Art; obwohl aus der freudigſten Luſt an gediegener Pracht, an einem heiteren dekorativen Formenſpiele hervorgegangen, weiſen doch alle die zahlreichen Einzelbildungen auf den konſtruktiven Organismus zurück und haben darin einen Grund für ihr Daſein. Auch hier wiederholen ſich an den ſechs Türmchen die Galerien. — Von herrlichſter Anlage und prächtigſter Ausführung iſt auch das Rathaus in Audenarde (1525—1535). Das Rathaus in Gent endlich, 1481 begonnen, übertrifft an Zierlichkeit und Fülle des Details alles Frühere; allein teils wurde der urſprüngliche Plan nicht ganz ausgeführt, und anderſeits erſcheinen die gotiſchen Formen doch ſchon in zu ſtarker Auflöſung und Zerſetzung. — Die weitaus größte und ſchönſte Halle iſt die Tuch-

Brügge.

Brüſſel.

Löwen.

Audenarde.

[1]) Hier wie anderwärts, beſonders an religiöſen Bauten, ſind die Standbilder und andere künſtleriſche Gegenſtände der Ausſtattung Ergänzungen aus neuerer Zeit, weil in der Reformation von den Sektierern, zumal den Calviniſten, und in der franzöſiſchen Revolution von den Sansculotten unglaublich viel zerſtört wurde.

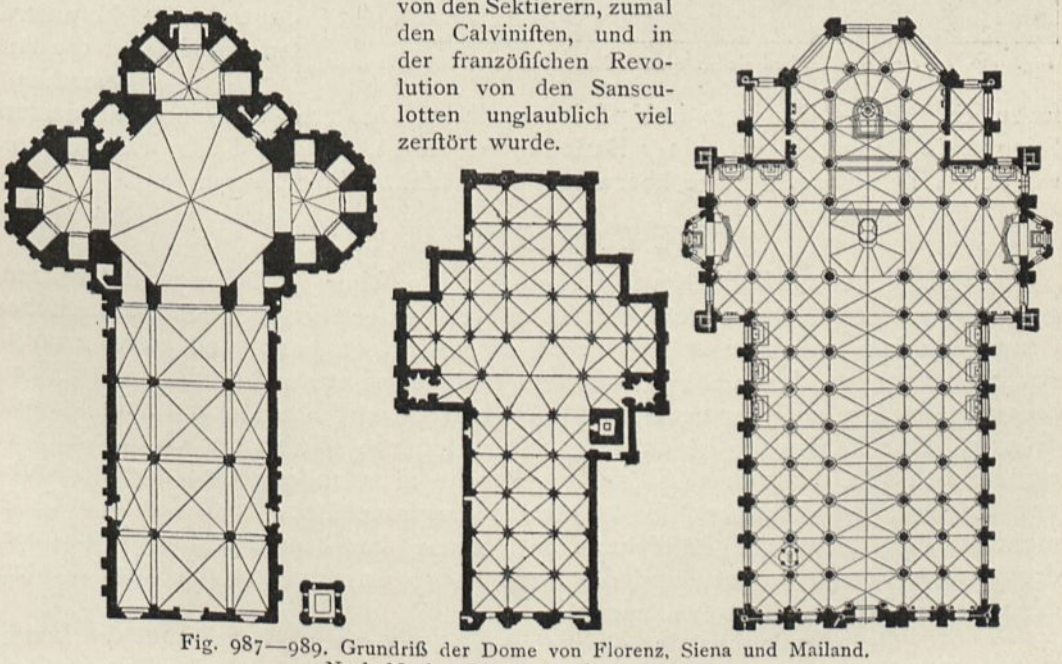


Fig. 987—989. Grundriß der Dome von Florenz, Siena und Mailand.
Nach Mauke, Die Baukunſt als Steinbau.

Ypern

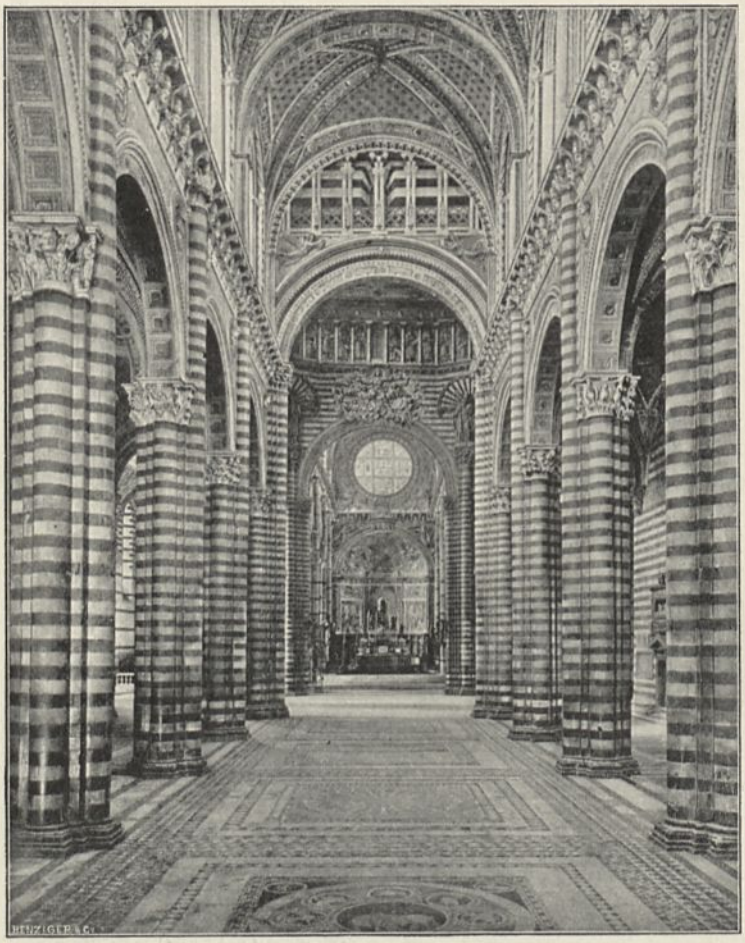


Fig. 990. Inneres der Kathedrale in Siena. Nach Photogr. von Alinari.

halle in Ypern, 1201 begonnen, 1304 vollendet, an der Faſſade 140 m lang, doppelgeſchoſſig, mit ſpitzbogigen Fenſtern und Ecktürmchen; aus der Mitte ragt groß und kräftig der Belfried empor. Aehnliche, doch weniger bedeutende Bauten beſitzen Mecheln, Brügge, Löwen, Gent etc.

Skandinavien.

Der ſkandinaviſche Norden hatte keine ſelbſtändige Gotik, ſondern ſtand unter franzöſiſchem, engliſchem und beſonders deutſchem Einfluß, wie die vorzüglichſten Bauten beweiſen. Die Peterskirche in Malmö am Sund, ein dreiſchiffiger Backſteinbau mit erhöhtem Mittelſchiff, Kreuzflügeln, welche nicht über die Seitenſchiffe heraustreten, wiederholt die Anlage vieler norddeutſchen Kirchen. — Der Dom in Upſala wurde im Jahre 1287 von einem Franzoſen, Etienne de Bonneuil, mit ſeiner Bauhütte begonnen. — Die Kathedrale im norwegiſchen Drontheim zeigt überwiegend engliſche Einwirkungen.

Upſala.

Drontheim.

X. DIE GOTIK IN ITALIEN.

Gotik in Italien.

Die Gotik nach der franzöſiſchen und deutſchen Auffaſſung mit der ſtrengen, organiſchen Konſtruktion, mit ihren ſtiliſtiſchen, ideellen und äſthetiſchen Grundgedanken, war dem Italiener nie ſympathiſch. Er baute und zierte zwar in gotiſchen Formen, aber nicht aus innerem Drange, nicht aus künſtleriſcher Ueberzeugung, ſondern weil der neue Bauſtil aus den nahen Kulturländern ſich ihm aufdrängte. Der Italiener faßte daher auch das innerſte Weſen der Gotik nicht, er eignete ſich ihre Formen wohl an, machte ſie aber andern Gedanken, Idealen und Stimmungen dienſtbar. Er überſetzte die franzöſiſche und deutſche Gotik nicht nur ins Italieniſche, er dichtete ſie frei um, dies beweiſen die Planlinien, der Aufbau, das Aeußere und die Formenbildung an den religiöſen Bauten, denn um dieſe handelt es ſich zunächſt.

Beſondere Auffaſſung.

Als Grundgedanken der Gotik haben wir zunächſt bezeichnet die konſequente Durchführung des Vertikalismus und die Auflöſung der Baumaſſen.

Schon das erſtgenannte Element erſcheint überall in bunter Miſchung, indem Spitzbogen und Halbkreisbogen nebeneinander angeordnet oder Halbkreisbogen mit Spitzgiebeln kombiniert werden an Thoren, Fenſtern (Fig. 977 und 980), Niſchen, Wölbungen. Der Vertikalismus ſagte dem Raumgefühl des Italieners vollends nicht zu. Er liebt helle, heitere, in horizontaler Richtung frei und weit ſich dehnende Hallen, nicht die engen, ſchmalen, dafür aber ins Endloſe nach oben ſich dehnenden Kirchenſchiffe. Daraus ergeben ſich vielfache Eigentümlichkeiten in der Bildung

Kein Vertikalismus.

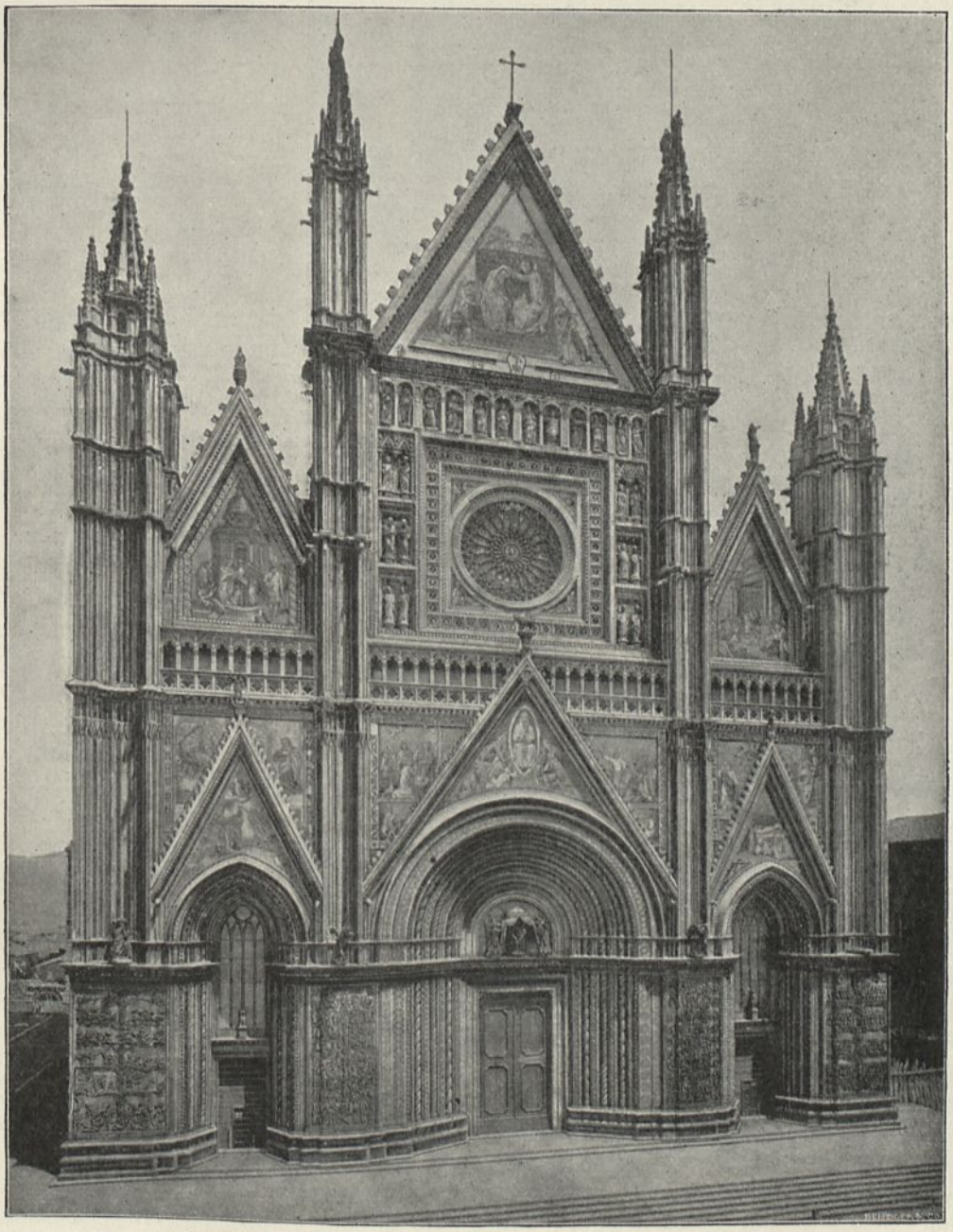


Fig. 991. Faſſade des Domes zu Orvieto. Nach Photographie von Alinari, Florenz.

des Grundplanes und im innern Aufbau. Um helle und freie Räume zu ſchaffen, iſt der italieniſche Baumeiſter darauf angewieſen, möglichſt wenig Arkadenſtützen zu brauchen, dieſelben alſo ſo weit auseinander zu ſtellen als möglich, wofür z. B. der Dom in Florenz ein merkwürdiges Beiſpiel bietet, oder, mit andern Worten, er blieb weſentlich bei der romaniſchen Plandispoſition, welche die Arkadenträger im Mittelſchiff annähernd im Quadrat anordnet. Nach dem Verhältnis der Säulen- oder Pfeilerabſtände wuchs natürlich die Höhe der Scheidbogen und damit auch die Höhe der Seitenſchiffe. Wollte man von vornherein keine beſondere Höhenentwickelung, ſo durfte das Mittelſchiff nicht mehr weit über die Abſeiten hinaufgeführt werden. Daraus floß die weitere Folgerung, daß die Sargmauer des überhöhten Mittelſchiffes nur noch für kleinere Fenſter Raum bot; man wählte für dieſelben gewöhnlich die Kreisform mit oder ohne Maßwerk. Auch für die Anlage von Triforien ging der Platz aus. Im Grundriß fiel meiſtens auch der Chorumgang mit dem Kapellenkranz weg. Der Südländer opferte deſſen Durchſichten und Perſpektiven, welche auf ein Gemüt, das das Geheimnisreiche und Ahnungsvolle liebt, ſo großen Reiz üben, gerne der freien, großen Raumwirkung. Im Intereſſe der letzten wurde die Vierung auch mit einer Licht ſpendenden Kuppel überbaut. Für die Deckenbildung wurde wenig künſtleriſcher Aufwand gemacht; die reicheren Formen des Stern-, Netz-, Fächergewölbes fehlen; an manchen Orten begnügt man ſich mit Holzgetäfel oder offenem Dachſtuhle. Bei der Vorliebe für die horizontale Raumwirkung iſt es ſelbſtverſtändlich, daß das Verhältnis der Höhe des Mittelſchiffs zu ſeiner Breite ein anderes werden muß als im Norden; während in den franzöſiſchen und deutſchen Kirchen die Höhe ſich bis zum Zwei- oder Dreifachen der Breite ſteigert, beträgt ſie im Süden nur das Anderthalbfache derſelben. Man hat den Horizontalismus der italieniſchen Gotik mit der Bemer-



Fig. 992. Inneres des Domes zu Orvieto. Nach Photogr. von Alinari.

Deckenbildung.

kung rechtfertigen wollen, daß ſie zwiſchen den dreifachen Beziehungen des Raumes, Breite, Länge und Höhe, das richtige Verhältnis einführe, während die engliſche Gotik einſeitig die Länge, die franzöſiſche und deutſche Richtung die Höhe betont habe. Es iſt allerdings richtig, daß die italieniſchen Gotiker überaus ſchöne, weite, feſtliche Räume geſchaffen, aber es fehlt dieſen eben das, was gerade das Charakteriſtiſche der anerkannt ſchönſten Stilbauten des Nordens ausmacht, der Vertikalismus. Und in dieſer Beziehung haben diejenigen nicht unrecht, welche der italieniſchen Gotik die ſpezifiſche Stileigentümlichkeit abſprechen.

Wenn man die Zahl der Pfeiler zu beſchränken und möglichſt auseinander zu rücken ſuchte, ſo geſtatteten konſtruktive und ſtatiſche Gründe auch weniger die Auflöſung der Mauermaſſen an den Seitenwänden; und damit kam ein anderer Grundgedanke der nordiſchen Gotik zu kurz. Ja, die Mauern der Abſeiten wurden oft gar nicht von Fenſtern durchbrochen. Dies hatte andere Abweichungen von der nordiſchen Gotik zur Folge, die uns zur Betrachtung des Aeußern führen.

Keine Auflöſung der Maſſen.

Konzentrieren ſich die Baumaſſen nicht in wenigen konſtruktiven Gliedern, auf welche Laſt und Kraft verteilt ſind, ſo verlieren die großen Strebepfeiler ihre Bedeutung; man begnügte ſich daher auch mit ſchwach vortretenden Liſenen nach romaniſcher Bauweiſe. Die Strebebogen fallen infolge der geringen Ueberhöhung des Mittelſchiffes und des geringern Seitenſchubes ebenfalls weg, vollends wenn alle Schiffe unter einem Dache vereinigt wurden. Es iſt aber charakteriſtiſch und kennzeichnet das ſpielende und dekorative Verfahren, daß man die Fialen, Spitzgiebel etc. beibehielt, die in der nordiſchen Gotik ihre organiſche Bedeutung als Ausläufer der konſtruktiven Glieder haben, mit deren Wegfall ſie ihren wichtigſten Grund des Daſeins verlieren. Vollends als dekoratives Prunkſtück wird, und zwar gerade an den reizendſten Bauten in Siena und Orvieto, die Faſſade behandelt. Statt organiſch die innere Raumgliederung anzudeuten, wird ſie faſt unabhängig von derſelben entworfen. Nur die Teilung in drei Schiffe wird durch die drei Thore und die ſtark betonten Mittelpfeiler, beſonders ſchön am Dom in Orvieto, ausgeſprochen. Im übrigen iſt die Wand der Faſſade viel höher emporgeführt als die Innenräume es fordern und geſtatten, abgeſehen davon, daß die Seitengiebel den Pultdächern der Nebenſchiffe gleichfalls

Kein Strebeſyſtem.

Faſſadenbildung.

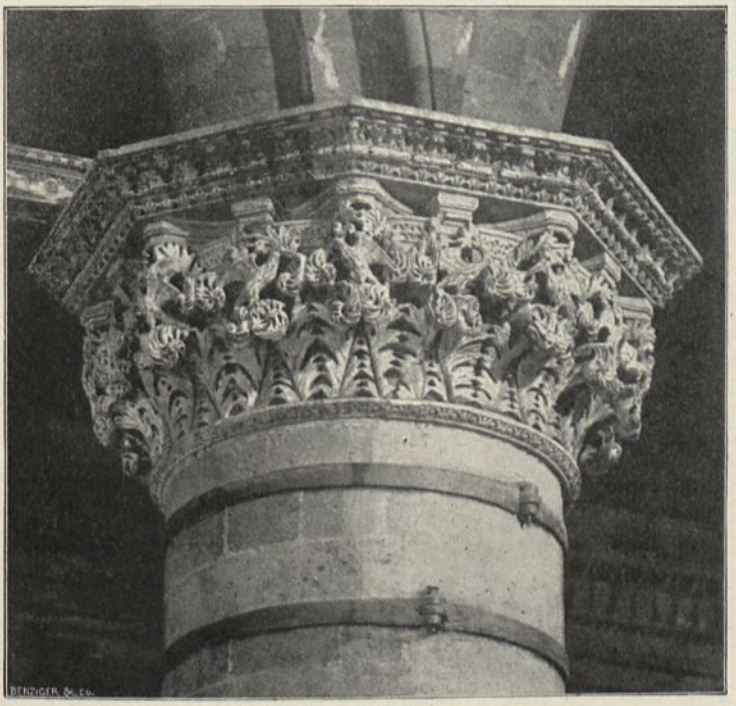


Fig. 993. Kapitell im Dome zu Orvieto. Nach Photogr. von Alinari.

ſehr wenig entſprechen. Die Türme endlich werden jetzt ſo wenig wie in der romaniſchen Stilperiode organiſch mit der Faſſade oder überhaupt mit dem Baue verbunden.

Formbehandlung.

In der Formbehandlung der Kapitelle, Baſen, im Schnitte der Profile, Simſe u. dgl. kreuzen ſich die verſchiedenſten Richtungen: gotiſche Motive, romaniſche Ueberlieferungen, antike Erinnerungen, welche in Italien nie ganz ausgingen, und damit in Verbindung Vorahnungen der Renaiſſance. Die ſpezifiſch gotiſche Behandlung, das Scharfkantige, die tiefen Ein- und Unterſchneidungen, das mathematiſch Gemeſſene iſt weniger beliebt. Die Simſe und Gewölberippen werden ſchwellender, runder; die letzten ſtehen auch ſelten mit der Bildung der Stützen, welche bald die Geſtalt von Säulen, bald von polygonalen oder gegliederten Pfeilern annehmen, in Verbindung. So erfahren die gotiſchen Formen eine Ueberſetzung in weichere Linien und Bildungen, in feinere dekorative Spiele, welche aber, zumal am Profanbau, oft die glänzendſte und gefälligſte Wirkung üben.



Fig. 994. Inneres der Kathedrale von Florenz. Nach Photogr. von Brogi, Florenz.

Dekorative Wirkung.

Es erklärt ſich nach all dieſem leicht, daß die reichern gotiſchen Bauten in Italien auch von der architektoniſchen Seite ein geſteigertes dekoratives, maleriſches Ausſehen gewinnen müſſen. Dies hängt aber auch noch mit dem weitern Umſtande zuſammen, daß mehrere der tüchtigſten Baumeiſter, wie Niccolo und Giovanni Piſano, Giotto, Orcagna, zugleich oder beſſer in erſter Linie Bildhauer und Maler waren, und daß ihre Schöpfungen in der Architektur für weite Kreiſe Muſter und Vorbild wurden. Man gewinnt auch oft beinahe den Eindruck, als hätte es ſich zunächſt darum gehandelt, für die Werke der Malerei und die Aufſtellung plaſtiſcher Gebilde geeignete Räume zu ſchaffen. Während die nordiſche Gotik wohl für Glasgemälde rieſige Fenſter bot, welche aber infolge des Pfoſtenwerkes allerlei Beſchränkungen auferlegten, geben in Italien die gotiſchen Dome gleich den romaniſchen für die Freskomalerei die ſchönſten Mauerflächen her.

Keine Entwickelung.

Eine eigentliche innere Entwickelung machte die italieniſche Gotik nicht durch, und die Ausſcheidung in Perioden iſt mit großen Schwierigkeiten verbunden: die Zeit des Uebergangs iſt kaum oder noch nicht vorüber, ſo kündigt ſich ſchon die Renaiſſance an.

Zu den älteſten Denkmalen gehören die Kirchen der zwei neuen berühmten Orden des 13. Jahrhunderts, der Franziskaner und Dominikaner. Das bedeutendſte Denkmal der erſten iſt S. Francesco in Aſſiſi (Fig. 978, 981—983), eine der berühmteſten Kunſtſtätten Italiens, deren höchſte Bedeutung freilich in ihrem maleriſchen Schmucke liegt. Architektoniſch iſt S. Francesco immerhin der erſte gotiſche Muſterbau im Süden; obwohl er die nördlichen Stilformen z. B. in den Säulenbündeln ziemlich treu wiedergiebt, ſo kündigt er doch ebenſo beſtimmt die italieniſche Auffaſſung an. Das Heiligtum beſteht aus einer düſtern, ernſten, in den Formen derb und maſſig erbauten dreiſchiffigen rundbogigen Unterkirche und einer hellen, ſonnigen ſpitzbogigen einſchiffigen Oberkirche, deren Anlage ganz darauf berechnet iſt, Flächen für große Bildercyklen zu ſchaffen, wofür dieſe auch in weitgehendſtem Maße ausgenützt ſind und zwar mit dem feinſten Verſtändnis und in den reichſten dekorativen Rahmen. Die Pfeiler ſteigen an den Wänden in fünffacher Säulengliederung auf, von deren Kapitellen die achteckig profilierten Rippen, von gemalten, zierlich und elegant ornamentierten Bändern begleitet, ausgehen. Die genannten Ornamentbänder blieben Vorbild und Muſter bis in die Frührenaiſſance hinein. Die Oberkirche wurde 1228 begonnen, 1253 geweiht; ein Deutſcher, Jacobus de Merania (Meran) wird als Baumeiſter genannt. Andere berühmte Ordenskirchen der Franziskaner ſind S. Antonio in Padua (Fig. 986), begonnen 1256, in den Verhältniſſen und in der Formenbildung nicht glücklich, noch weniger in der Nachahmung der Kuppeln (15. Jahrh.) vom nahen S. Marco in Venedig. S. Croce in Florenz (Fig. 984), von Arnolfo di Cambio 1294 begonnen, das Pantheon ausgezeichneter Florentiner, von großartigen Verhältniſſen, 116,47 m lang, 74,78 m breit, und ernſter, ſtrenger Bauart, mit achteckigen Pfeilern und offenem Dachſtuhle im Langhaus. S. Maria dei Frari in Venedig (1250 begonnen) auffallend durch ſtarkes Hinneigen zur nordiſchen Auffaſſung. — Die merkwürdigſte und bekannteſte Kirche der Dominikaner iſt S. Maria Novella in Florenz, ſeit 1219 von den Ordensgenoſſen

Aſſiſi.

S. Francesco.

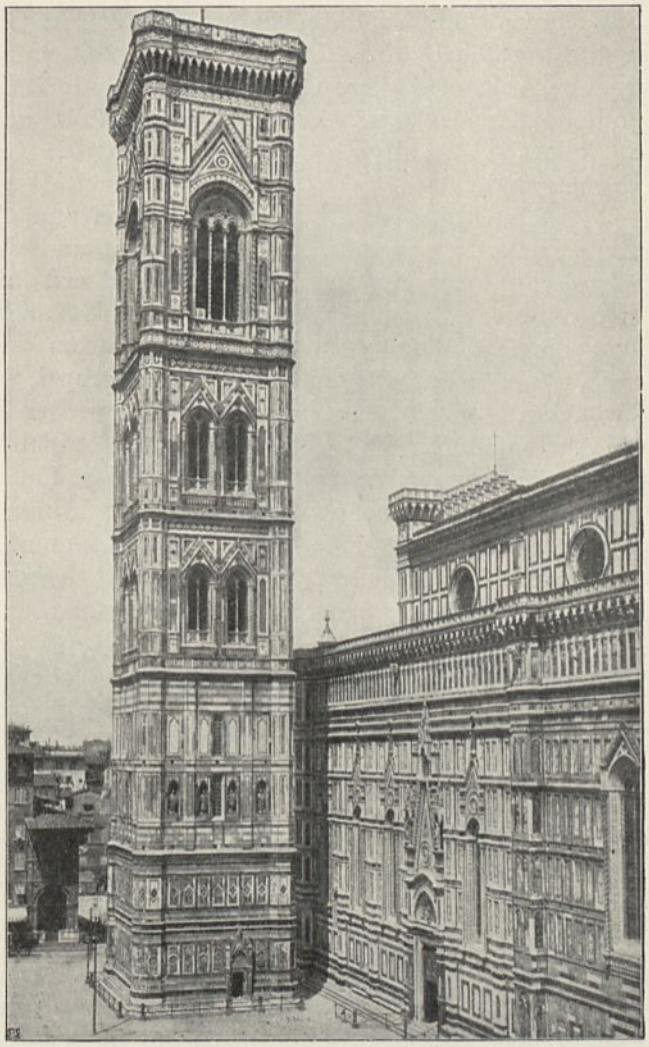


Fig. 995. Der Glockenturm der Kathedrale von Florenz. Nach Photographie von Brogi.

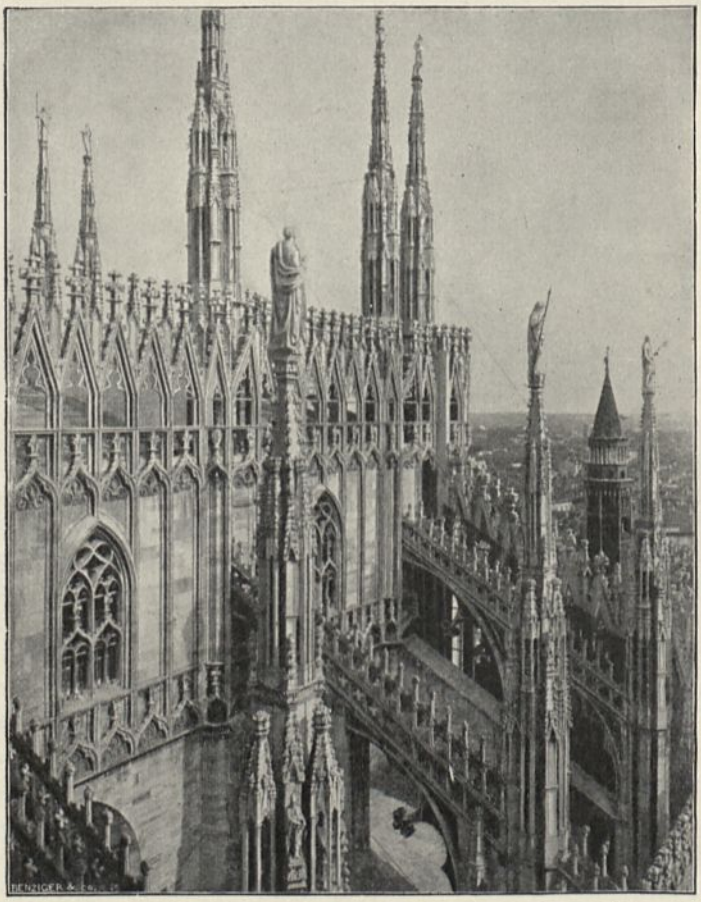
Padua.

Florenz.

Venedig.

Fra Riſtoro und Fra Siſto begonnen, von Fra Giovanni da Campi und Jacopo Talenti fortgeführt, eine dreiſchiffige, lichte, einfache, von kräftigen Pfeilern getragene Anlage. Andere Ordenskirchen ſind: S. Maria sopra Minerva, die einzige gotiſche Kirche Roms, auch von Fra Riſtoro und Fra Siſto erbaut; S. Giovanni e Paolo in Venedig (1234 gegründet), die Grabſtätte berühmter Männer der Lagunenſtadt.

Unter den größern Domen ragen zunächſt durch vielfache Aehnlichkeit und Pracht der Ausführung die in Siena und Orvieto hervor. Die Kathedrale in Siena. Siena (Fig. 988), um 1229 begonnen und erſt im 14. Jahrhundert vollendet, zeigt in den untern Teilen noch überwiegend romaniſche Bildungen, in den ſpätern die ausgebildete italieniſche Gotik, in den letzten die Formen der Renaiſſance. Ueber der Vierung erhebt ſich eine ſechsſeitige Kuppel, welche oben in ein unregelmäßiges Zwölfeck übergeht. Ein Prachtſtück energiſcher Gliederung, ſchönſter Dekoration, ein Abriß der herrlichſten Motive, überfließenden Reichtums und ſprudelnder Phantaſie im Dienſte des beſten Geſchmacks iſt die Faſſade (Fig. 985), wahrſcheinlich von Giovanni Piſano begonnen. Sehr auffällig iſt nur die unorganiſche Anordnung der zwei Fialen, welche den Mittelgiebel flankieren. Im übrigen vereinigen ſich die architektoniſche Gliederung, Plaſtik und farbenreiche Moſaik zu entzückender Wirkung. Auch das Innere (Fig. 990) iſt überaus maleriſch, nur wirken die wechſelnden Lagen weißen und dunkelgrünen Marmors unruhig. Vierſeitige Pfeiler mit ausgehobenen und durch Halbſäulen ausgefüllten Ecken tragen im Mittelſchiff die Halbkreisbogen, über denen ein gerades, kräftiges Konſolengeſims hinläuft; zwiſchen den Kragſteinen ſind Papſtköpfe aus Terracotta eingefügt. Der ſchlanke Chor zeigt mehr gotiſche Stimmung. Im Jahre 1317 wurde eine Vergrößerung des Domes in der Weiſe begonnen, daß der jetzige Dom nur zum Kreuzſchiff des neuen geworden wäre. Das rieſige Unternehmen, in den herrlichſten Formen angefangen, wurde 1356 wieder aufgegeben. — Im Jahre 1290 war der Grundſtein zum Dome in Orvieto (Fig. 991 bis 993) gelegt; 33 Baumeiſter, 152 Bildhauer, 68 Maler, 90 Moſaiciſten, 28 Holzſchnitzer ſollen am Dome bis 1580



Orvieto.

Fig. 996. Vom Dome zu Mailand. Nach Photographie von Alinari.

gearbeitet haben, darunter begegnen wir den berühmteſten Namen. Die Faſſade, ein Wunder der Baukunſt, wurde 1310 von Lorenzo Maitani begonnen, von ſeinem Sohne fortgeſetzt, — nach dem Vorbilde der ſieneſiſchen, aber organiſcher gegliedert, namentlich in den vier Hauptpfeilern, in der Durchführung der Horizontalgalerie, in der Einſetzung der Roſette, zarter in den ornamentalen Motiven, ärmer an plaſtiſcher Dekoration, aber ungleich reicher an muſiviſcher Malerei, — ein herrliches Ganze, in den Hauptlinien echt architektoniſch gedacht und ausgeführt und der monumentalſte Rahmen für die höchſte maleriſche Wirkung. Im Innern tragen vierzehn ſchlanke Rundſäulen mit rundbogigen Arkaden die Oberwände, auf denen der offene reich verzierte Dachſtuhl ruht. Die Seitenſchiffe ſind ſehr niedrig. Der Chor ſchließt rechtwinkelig ab. — Ein anderer berühmter Bau iſt S. Maria del Fiore, der Dom von Florenz. Der Bau iſt aus der Verquickung von zwei Plänen (Fig. 987) und aus den Theorien und Erörterungen einer vielgliederigen Kommiſſion von Kunſtfreunden und Sachverſtändigen hervorgegangen. Im Jahre 1296 begann Arnolfo di Cambio, der Meiſter, welcher mit großen Verhältniſſen und großen, weiten Räumen rechnete, die Verwirklichung ſeines erſten Plans. Er ſtarb ſchon 1300. Von ſeinem Werke ſtehen nur noch Teile der Faſſadenmauer und die Seitenmauern der zwei Joche nächſt dem Eingange. Die ſchöne Bekleidung am Aeußern und die zierlichen Fenſter ſind wahrſcheinlich dem großen Giotto gutzuſchreiben, der 1334—1336 die Bauführung inne hatte. Nach dem erſten Plane ruhte das Hauptſchiff auf acht Pfeilern, die je zu vier ein querliegendes Rechteck begrenzten; daran ſchloß ſich ein Querſchiff mit einer großen auf acht Pfeilern ruhenden achtſeitigen Kuppel. Doch die Abmeſſungen des Domes genügten den hochſtrebenden Florentinern nicht mehr, ſie wollten etwas, das durch Größe und Pracht alles überbieten würde. Nach den Beſchlüſſen einer Kommiſſion wurden ſeit 1357 im Intereſſe der Weiträumigkeit die Tragpfeiler weiter auseinander gerückt, ſo daß ſie annähernd in den Schneidungspunkten eines Quadrats ſtanden. Da die alten Fenſter in den zwei Jochen nächſt dem Eingange im neuen Syſtem nicht mehr central ſtanden, ſo blieben ſie blind. Auch im übrigen wurden alle Verhältniſſe gedehnt und die Maßzahlen geſteigert. Das Motiv einer unerhört weit geſpannten achtſeitigen Kuppel, ebenſo die Abſchlüſſe des Chors und der Querſchiffe mit fünf Seiten des Achtecks wurden beibehalten. Franscesco Talenti mit Giovanni di Lapo Ghini hatte die Oberleitung. Gegen ſeinen Willen ordnete die Kommiſſion die Rundfenſter im Lichtgaden und die Ausführung des großen hölzernen Konſolenſimſes über dem Kämpfer der Gewölbe an, wodurch jetzt ſo unſchön die Anfänge der Gewölbegurte maskiert und die Oberwand verkümmert wird (vgl. Jochſyſteme: P). Im Jahre 1421 war der Bau bis auf die Kuppel vollendet, dieſe gehört der

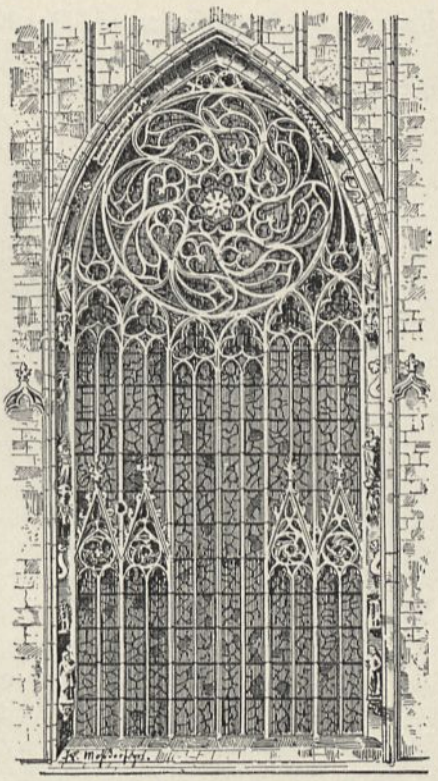


Fig. 997. Fenſter vom Dome zu Mailand. Nach Originalzeichnung.

Florenz. S. M. del Fiore.

es fragt ſich nur, ob er äſthetiſch berechtigt iſt. Daß er in techniſcher und konſtruktiver Beziehung die Probe beſtanden, bezeugen die Jahrhunderte und die Bewunderung jedes Baumeiſters. Es kann und muß wohl zugegeben werden, daß es gegenüber dem Geſetze der Schwere und der Natur des Steines näher liegt, im Aufbau zu verfahren, wie das Beiſpiel des griechiſchen Säulen- und Architravbaues und der übrigen Stile lehrt. Der tote Stoff wird dabei nach dem in ihm liegenden Geſetze, daß der Druck und die Laſt eine Stütze und einen Gegendruck fordern, am entſprechendſten behandelt und verwendet. Wenn aber dem Bauſtoffe keine Gewalt angethan, ſein Naturgeſetz nicht verleugnet wird, ſo iſt nicht einzuſehen, warum von ſeinen beiden Polen Kraft und Laſt, nicht einmal der erſte mehr hervorgehoben werden dürfte, wodurch das Bauwerk den Charakter des freien, kühnen Aufſtrebens gewinnt, gleichwie in unentwickelten Kunſtepochen der zweite Pol, Druck und Laſt, oft bis zur Einſeitigkeit betont wird, wodurch die Bauten den Eindruck des Schweren und Drückenden machen. — Dazu kommt ein anderes. Man hat von jeher den Vertikalismus der Gotik ſinnbildlich gefaßt und geſagt, daß das Emporringen der ganzen Bauten und aller Teile das Weſen der chriſtlichen Religion, welche den Menſchen auf das Höhere, Ueberirdiſche, Himmliſche und Göttliche hinweiſt, zum Ausdrucke bringen ſolle, ebenſo wie das Sehnen und Streben der Seele nach Gott dadurch verſinnlicht werde, mit einem Worte, daß die gotiſche Kirche ein verſteinertes *Sursum corda* ſei. Man hat anderſeits über dieſe Deutung geſpottet, — aber auch nicht mehr, das iſt, man hat keinen Gegenbeweis vorbringen können. Es kann niemand in Abrede ſtellen, daß die Gotik thatſächlich das Ergebnis der damaligen Kultur und Geiſtesrichtung, zumal und vor allem andern der religiöſen Anſchauungen und alles deſſen war, was damals die Seele erfüllte und bewegte. Das charakteriſtiſche Wahrzeichen der Zeit, welche auf die erſten Kreuzzüge folgte, iſt aber, wie ſchon in der Einleitung geſagt worden, die jugendliche, frohe, friſche Begeiſterung und der kühne, hohe Schwung. Das Wenigſte, aber Wahrſte, das man von den gotiſchen Bauten ſagen kann, iſt das, daß ſie Denkmale dieſer flammenden Begeiſterung, dieſes jugendlichen Wagens und Strebens ſind, Verſteinerungen des hohen, kühnen Schwunges. Der zündende Funke der gotiſchen Zeit war aber die Religion, und ſo kommen wir doch zum Schluſſe, daß der Vertikalismus als Ausdruck der religiöſen Idee, wie ſie damals erfaßt wurde, angeſehen werden muß. Damit ſoll gar nicht geſagt werden, daß die Gotik in dieſer Beziehung das Ergebnis der Reflexion, einer bewußten Tendenz geweſen. So entſteht überhaupt kein echter und rechter Kunſtſtil; im Gegenteil, die Gotik war, wie andere Stile, das ſich von ſelbſt ergebende Reſultat der geiſtigen Zeitſtrömung. So wird der Bauſtein in der Gotik nicht nur zum Ausdruck des Geſetzes von Kraft und Laſt benützt, ſondern er wird zum Träger einer Idee, welche den ganzen Bau von der Wurzel bis zur höchſten Kreuzblume erfaßt und ihm durch den Grundgedanken ein eigenes Leben und Streben einhaucht, eben das Ringen und Sehnen nach oben, welches jede mühſam hinankriechende Krabbe, wie die ſtolz und kühn aufgeſchoſſene Fiale in ſich fühlt. Weit entfernt, in dieſer Belebung und Vergeiſtigung des toten Stoffes einen Abfall und eine Verirrung der Architektur zu ſehen, bewundern wir mit Recht darin vielmehr einen der ſchönſten, höchſten und herrlichſten Erfolge derſelben.

Allgemeine Geiſtesrichtung.

Religiöſer Schwung.

Auflöſung der Maſſen.

Ein anderer Grundgedanke der Gotik iſt die Auflöſung der Maſſen. Es iſt oben in der allgemeinen Einleitung bemerkt worden, daß es zu den Aufgaben der Architektur gehört, gegenüber den bloßen Füllungen die konſtruktiven



DER DOM VON MAILAND.

Nach Photographie von G. Brogi, Florenz.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

verwandte Züge mit den Kirchen des Nordens, beſonders mit dem Kölner Dom. In der weitern Ausführung wurde immer wieder geändert, und alles Detail durch ſüdlich gotiſche Liebhaberei und Willkür verſetzt. Deutſche, franzöſiſche, italieniſche Baumeiſter wurden berufen, aber manchmal nach wenig Monaten wieder entlaſſen. Bei jedem Bauteil fanden Erörterungen zwiſchen einer Kommiſſion und den Bauleitern ſtatt. Die Pfeiler im Innern ſind leblos und ſtumpf, die Kapitelle (Fig. 979) mit den Skulpturen beſonders unglücklich erfunden, der Mittelbau iſt zu wenig erhoben; die Polygone der Chorapſis und der Abſchlüſſe des Querſchiffes, drei Seiten des Achtecks, wirken beſonders nüchtern. Ueberall fehlt die konſtruktive Notwendigkeit und Logik, was an den nordiſchen Bauten ſo hohes Intereſſe bietet, aber der Reichtum der Bildungen täuſcht leicht über die Fehler und Mängel hinweg. Seit dem 16. Jahrhundert verlor der Dom immer mehr den gotiſchen Stilcharakter. Unter dem hl. Karl Borromeo ging der Baumeiſter Pellegrino Tibaldi ganz zu den Formen der Renaiſſance über und entwarf auch die Faſſade im Stile Michelangelos, wovon die Spuren an den Thoren und untern Fenſtern bis heute geblieben. Während des ganzen 18. Jahrhunderts wurde planlos weiter gebaut und der Mangel an gotiſchem Charakter durch eine Maſſe von Fialen und Standbildern zu verdecken geſucht. Napoleon I. förderte die Bauthätigkeit; 1813 wurde die Faſſade nach einem neuen gotiſierenden Entwurf beendigt. Seit 1840 wurden noch mehr als 200 Standbilder aufgeſtellt, ihre Geſamtzahl von über 6000 bildet eine anſehnliche ſteinerne Armee. Der Dom iſt wie kein zweiter der Welt ein Prachtbau, ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Candoglia unweit des Lago maggiore aufgeführt, mit tauſend und



Fig. 998. Inneres des Domes in Mailand. Nach Photogr. von Alinari.

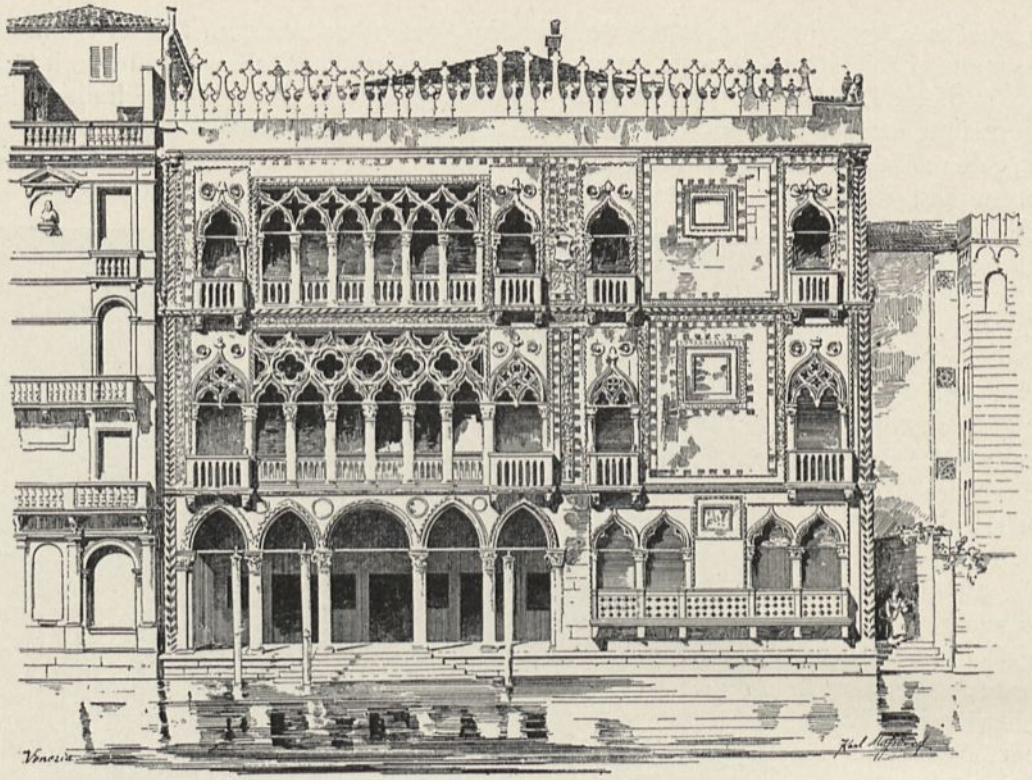


Fig. 999. Die Cà d'oro in Venedig. Nach Originalzeichnung.

aber tauſend Spitztürmchen, die ſich beſonders um den Turm über der Vierungskuppel von Omodeo und Dolcebuono (Anfang des 16. Jahrhunderts) — „ein Weihgeſchenk des Renaiſſance-Humors am Grabe der verblichenen Gotik“ — maleriſch gruppieren. Aber der Bau weckt gemiſchte Gefühle wie kein zweiter. Einer der beſten Kenner italieniſcher Kunſt ſagt ſehr gut: „Ein durchſichtiges Marmorgebirge, prachtvoll bei Tag und fabelhaft beim Mondſchein, außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geſchichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweiſt. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt ſucht und weiß, welche Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit rieſigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieſes Gebäude nicht ohne Schmerzen anſehen können.“ [1]) Eine neue paſſende Faſſade, beſonders ſeitdem die jetzige von den umliegenden Bauten erdrückt wird, iſt ein alter Wunſch der Mailänder. Im Jahre 1886 wurde eine Konkurrenz ausgeſchrieben. Ueber hundert Bewerber mit gegen 400 Zeichnungen traten auf den Plan; fünfzehn Entwürfe wurden preiswürdig befunden; dieſelben ſind lehrreich durch ihre Vorzüge wie durch ihre Mängel.

Kunſtwert.

Faſſade.

Süditalien. In Süditalien und auf Sizilien überwiegt infolge des Herrſchergeſchlechts der Anjou in Neapel der franzöſiſche Einfluß, wie S. Lorenzo und S. Domenico Maggiore in Neapel und andere Kirchen beweiſen.

Profanbau. Die ſchon öfter gemachte Bemerkung, daß die Lockerung der ſtrengen konſtruktiven Geſetze in der Gotik dem Privat- und Profanbau zu gute komme, bewährte

[1]) J. Burckhardt, Cicerone, S. 129.

ſich auch in Italien. Als Uebergang zu dieſen Denkmalen muß vor allem der 1278 begonnene Campo Santo in Piſa erwähnt werden, ein großer Hallengang um einen rechteckigen offenen Hof in der Art der Kreuzgänge, nach außen durch eine Mauer abgeſchloſſen, nach innen in 62 halbkreisförmigen Arkaden mit prächtigem Maßwerk ſich öffnend; würdevoller Ernſt und friedevolle Ruhe gehen durch die Korridore. — Unter den öffentlichen Bauten beanſpruchen in den einſt bedeutenden Städten der Palaſt des Podeſtà und der Palazzo der Signoria oder des Rates ein erhöhtes Intereſſe. Kühn und trotzig ragen die Burgen empor mit drohenden weit vorkragenden Zinnenkränzen und hohen Türmen, aber auch mit offenen Hallen, Balkonen und mit ſchönem Maßwerk gefüllten Fenſtern, Bilder, die mit ihrem maleriſchen Reize ſich der Erinnerung unauslöſchlich einprägen und den Glanz und die Macht, das Selbſtbewußtſein und den Unternehmungsgeiſt der einſt ſo blühenden Gemeinweſen ſprechend offenbaren. Faſt alle Städte Mittel- und Oberitaliens, Florenz, Siena (Fig. 1001), Orvieto, Piacenza, Ferrara, Cremona etc. etc. beſitzen derartige Bauten. Das Eigentümlichſte verwahrt die Lagunenſtadt in dem Teile des Dogenpalaſtes (Fig. 1000), welcher dem 14. Jahrhundert angehört und wahrſcheinlich von Calendario und Baſeggio entworfen wurde. Die Anordnung der untern Säulenhalle mit ihren gedrungenen Formen und der offenen leichten Loggia darüber iſt von überaus maleriſcher Wirkung, die Ausführung in den Kapitellen, Frieſen, beſonders an der Porta della Carta ſehr reich. Der an ſich ſo wuchtige Oberbau verliert ſeine Schwere durch die rautenförmige Verkleidung der Flächen mit weißen und rötlichen Marmorplatten. — Unter den Hallen, welche öffentlichen, bürgerlichen oder Handelszwecken dienten, iſt beſonders die Loggia dei Lanzi in Florenz zu nennen, ein Bau von großartiger Wirkung, obwohl er nur drei rundbogige Arkaden umfaßt (1376 begonnen). An Privatpaläſten dekorativ gotiſchen Stils ſind die Städte ebenfalls überaus reich; auch in dieſer Beziehung iſt

Piſa.

Palazzi.

Hallen.



Fig. 1000. Der Dogenpalaſt in Venedig. Nach Photographie von Alinari, Florenz.



Fig. 1001. Der Palaſt der Signoria zu Siena. Nach Originalzeichnung.

Backſteinbauten

nichts vergleichbar mit den reizvollen Bauten am Canal grande in Venedig, mit dem Palazzo Contarini-Faſan, Cavalli, Foscari, Piſani, der reizenden Cà d'oro (Fig. 999) u. ſ. w. Nicht die Stilreinheit iſt es, welche dieſe Bauten auszeichnet, ſondern die überaus maleriſche, freie, graziöſe Anordnung, die Miſchung der Formen, z. B. in den Bogen, im Maßwerk, Zinnenwerk etc., zu einer bewunderungswürdigen Harmonie. Ganz zauberiſch wirken unter dem ſüdlichen Himmel im Reflexe der Waſſerſtraßen die offenen Lauben und Galerien (Pergola). Eine ſchönſte, anziehendſte und äſthetiſch intereſſanteſte Gruppe bilden die Backſteinbauten aus der gotiſchen Stilperiode. Die meiſten zeichnen ſich durch reich umrahmte, durch Säulchen zwei- bis vierfach geteilte und durch Maßwerk belebte Fenſter, ſchöne Frieſe und Simſe aus. Unter den Kirchen ſind in erſter Linie zu nennen: der Dom in Cremona, begonnen 1127, die Flügel des Kreuzſchiffes 1283 mit ſchönen Roſetten und einem eleganten Turm, der polygonal in luftigen Arkaden ausklingt, ferner S. Agoſtino daſelbſt, begonnen 1339; in Mailand die Kirchen S. Gottardo, im 13. Jahrhundert umgebaut, ebenfalls mit ſchönem Turmbau, und S. Marco aus dem 14. Jahrhundert, ſeit den ſiebenziger Jahren reſtauriert. Noch viel zahlreicher ſind die Paläſte dieſer Gruppe; faſt jede größere Stadt in Mittel- und Oberitalien beſitzt deren. Die an Ziegelbauwerken reichſte Stadt iſt Siena (Palazzo Rocca-Salimbeni [Fig. 1002], Grotanelli etc.). Hervorragende Denkmale beſitzen ferner Bologna (die reiche Mercanzia), Piſa (Palazzo Agoſtini), Gimignano (Palazzo Frataleſi) etc. In großartiger Geſamterſcheinung, an Fülle und Schönheit der Dekoration überflügelt alles der Oſpedale maggiore in Mailand, begonnen 1456; er geht aber in der Stimmung und großenteils auch in den Formen in die Renaiſſance über.

XI. DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN UND PORTUGAL.

1) DIE GOTISCHE ARCHITEKTUR IN SPANIEN.

Gotik und ſpaniſcher Heldenkampf.

Die Gotik in Spanien fällt in die Zeit des ſiegreichen Heldenkampfes, in welchem das chriſtliche Volk, geführt von tüchtigen Herrſchern, den mauriſchen Eroberern und Eindringlingen wieder ein Gebiet um das andere, eine Stadt um

die andere abnahm und denſelben nur noch das Königreich Granada ließ. Den Mittelpunkt der erſten Ruhmeszeit bildet die glorreiche Regierung Ferdinands III. des Heiligen (1217-1252). Die zweite Glanzzeit am Ende dieſer Periode bricht mit den katholiſchen Herrſchern Ferdinand von Aragon (1479—1516) und Iſabella von Kaſtilien (1474-1504) an, unter denen auch Granada fällt. Ein hoher Schwung ergreift ganz Spanien, der von einer weſentlich religiöſen Begeiſterung getragen war. Dieſe mußte ſich ſelbſtverſtändlich in großen religiöſen Neugründungen äußern, allein anfangs und auf lange Zeit fehlte es Spanien an einheimiſchen künſtleriſchen Kräften. Die Gotik ward daher aus Frankreich als fertiger kirchlicher Kunſtſtil in Spanien eingeführt und zwar in den zwei Hauptformen, die in Frankreich beliebt waren. Ein Teil der ſpaniſchen Dome wiederholt die Planlinien des vollen franzöſiſchen Kathedralſtils, ſo die Domkirchen in Burgos, Toledo, Leon; andere folgen mehr dem Schema der ſüdfranzöſiſchen Hallenkirchen: die Strebepfeiler werden einwärts gezogen und für die Anlage von Kapellen ausgenützt, das Mittelſchiff hoch und weit entwickelt, wie in der Kathedrale zu Gerona, in Santa Maria del Pino in Barcelona und in andern Kirchen, auch in der Kathedrale daſelbſt, doch ſo, daß ein ſchmales Seitenſchiff eingefügt und um den Chor herumgeführt wird. Weſentlich Neues bieten dieſe Bauten nicht, doch manche Eigentümlichkeiten, welche mit der Zeit ſtets mehr und charakteriſtiſcher hervortreten, beſonders vom 14. Jahrhundert an. Dahin gehört der Geſchmack an weiter, freier, horizontaler Raumwirkung; die Seitenſchiffe werden ſchon frühe hochgebaut, ſo daß der überhöhte Mittelraum nur noch für kleine Rundfenſter Raum bietet, die Weiträumigkeit dagegen hierdurch betont wird. Dieſe Vorliebe begegnet ſich mit der gleichzeitigen italieniſchen Geſchmacksrichtung. Eine andere Eigentümlichkeit iſt die Anlage einer großen, faſt ſelbſtändigen Kapelle, Capilla mayor, im Deambulatorium als öſtlicher Abſchluß (Toledo, Burgos etc.), welche mit allen Mitteln der Dekoration ausgeſtattet wird. Sehr beliebt iſt auch der Cimborio, ein großer Vierungsturm, der ebenfalls möglichſt reich und glänzend aufgeführt wird. Dem Wanderer, welcher die gotiſchen Bauten Frankreichs, Deutſchlands und Italiens geſehen, fällt überhaupt die blendende, unbeſchreibliche Pracht, der ganz einzige Reichtum auf, womit in immer ſteigendem Maße die Bauten und ihr Mobiliar ausgeſtattet werden, bis unter den katholiſchen Herrſchern der Höhepunkt nicht nur des Reichtums, ſondern auch des Geſchmackes erreicht wird, beides in einer ſo blütenreichen Entfaltung, wie ſelbſt Italien kaum Aehnliches bietet.

Im Aeußern machen die ſpaniſchen Kathedralen nicht entfernt den

Die zwei Perioden.

Nationaler religiöſer Aufſchwung.

Anfangs keine einheimiſchen Meiſter.

Franzöſiſcher Einfluß.

Nationale Eigentümlichkeiten.

Horizontale Raumanlage.

Capilla mayor.

Cimborio.

Reichtum und Pracht

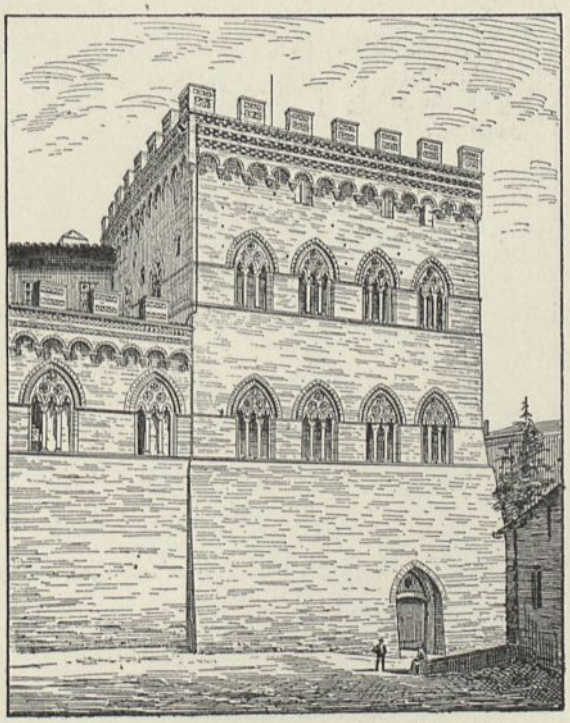


Fig. 1002. Der Palaſt Rocca-Salimbeni zu Siena. Nach Originalzeichnung.

STUDENTÓW POLSKICH Politechniki

Mangelhaftes Aeußere.

großartigen Eindruck wie ſo viele in andern Ländern. Den meiſten fehlt ſchon die günſtige Lage, oder wo dieſe gegeben, da ſind dieſelben zwiſchen den Häuſerreihen ſo eingeengt und durch allerlei Anbauten ſo entſtellt, daß ein Geſamtüberblick unmöglich iſt. Es fehlt ferner meiſtens die einheitliche, große Entwickelung der Faſſaden. Ein hohes, ſymmetriſches, glänzend ausgeführtes Turmpaar beſitzt nur die Kathedrale in Burgos.

Das Innere.

Im Innern wird die Raumwirkung durch eine unglückliche Eigentümlichkeit ebenſoſehr beeinträchtigt. Es beſteht dieſe darin, daß der Domherrenchor, Trascoro genannt (eigentlich wird nur die weſtliche Stirnſeite ſo genannt), als freiſtehender Bau in das Mittelſchiff verlegt wird. Vom Ende des Querhauſes an wird weſtwärts im Hauptſchiff ein langgeſtrecktes Rechteck durch hohe Mauern mit vergitterten Zugängen an den Schmalſeiten zu dieſem Zwecke abgegrenzt. Was architektoniſche und ornamentale Dekoration, Plaſtik und koſtbare Stoffe leiſten können, wird auf die Ausſtattung des Trascoro verwendet; das alles bietet aber keinen Erſatz dafür, daß er die herrlichſten Perſpektiven und Durchblicke aufhebt und den Kathedralen das ſtiliſtiſch Wichtigſte nimmt, die eigentümliche Raumwirkung.

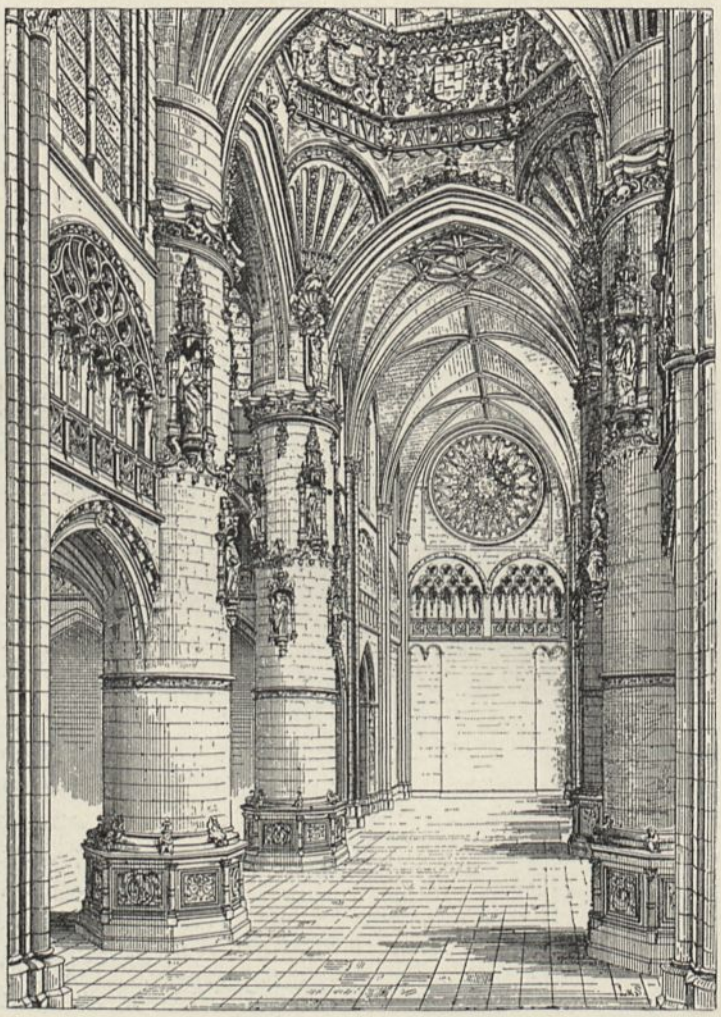


Fig. 1003. Inneres des Querſchiffes der Kathedrale von Burgos. Nach Springer, Handbuch der Kunſtgeſchichte.

Perioden.

Was die zeitliche Stilentwickelung in Spanien betrifft, ſo beſitzen wohl einige Bauten frühgotiſche Elemente, doch kann man nicht von einer Periode der Frühgotik reden, da der Stil als fertiges Produkt eingeführt wurde. Manche Denkmale der Spätzeit nehmen im plateresken und im Mudejar-Stil eine ganz eigentümliche Färbung an.

Plateresco-Stil.

Der franzöſiſche Einfluß auf die ſpaniſche Kunſt nahm in der Spätzeit ab, um ſo einſchneidender waren dagegen italieniſche, deutſche und niederländiſche Einwirkungen. Die Kunſtwerke der bezeichneten Länder führten in eine ganz neue Welt der Formen, der Renaiſſance. Auffallenderweiſe eignete ſich der Spanier mit Vorliebe die Ziermotive an, welche der feinen Metalltechnik, der

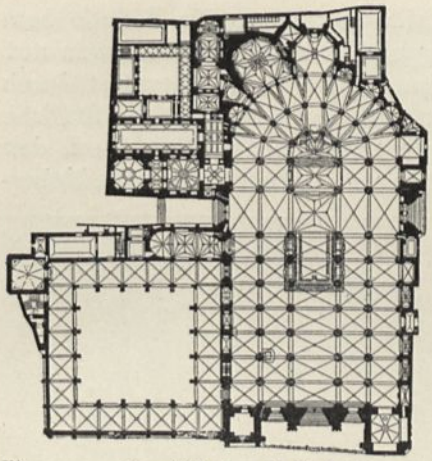


Fig. 1004. Grundriß der Kathedrale von Toledo. Nach Junghändel.

Kunſt des Gold- und Silberarbeiters entlehnt ſind. Mit auffallender Zähigkeit hielt er anderſeits an der Gotik, an den Grundformen ihrer Konſtruktion und Bildungen feſt. Es entwickelte ſich daraus ein Miſchſtil, welcher oftmals zu Werken führt, welche zauberiſch wirken, weil Phantaſie, Geſchmack und Mannigfaltigkeit ſo enge ſich durchdringen. Es ſind die Werke des Plateresco oder platereskeu Stils, so benannt nach Platero = Silberarbeiter. Der Stil verfügt über die mannigfaltigſten und ſchönſten Motive, aber keines wurde jemals geſchmackvoller, ſchöner, reizender verwendet als der Wappenſchild und das Monogramm. Was in der Kirche San Juan de los Reyes in Toledo und in der Kapelle del Condeſtable im Dome zu Burgos geleiſtet wurde, iſt geradezu unvergleichlich an dekorativer Wirkung.

Der Mudejar-Stil hat ſeinen Namen von den Nachkommen der Mauren, welche Moriskos oder Mudejares hießen. Sie wirkten vielfach als Künſtler und Handwerker im Dienſte der ſiegreichen chriſtlichen Bevölkerung. Zu ihrer heimiſchen mauriſchen Kunſt erlernten ſie auch die chriſtliche Gotik und die Renaiſſance. Daraus entſtund wieder eine Stilmiſchung, welche ſich oft in ſehr reizvollen Leiſtungen ausſpricht. Das mauriſche Element macht ſich beſonders in der Wandbekleidung geltend. Mudejar-Stil.

Die Werke des Plateresco und des Mudejar gehören überwiegend bald der Gotik, bald der Renaiſſance an. Wir erwähnen unten ſelbſtverſtändlich nur ſolche, die vorherrſchend gotiſieren oder mit gotiſchen Denkmalen verbunden ſind.

In der erſten Bauperiode unter Ferdinand III. und unter der perſönlichen Mitwirkung des großen Königs entſtanden die Kathedralen in Burgos und Toledo, zwei der ſchönſten Denkmale Spaniens. Denkmale.

Der Grundſtein zur Kathedrale in Burgos wurde 1221 gelegt. Sie zeigt die reinſten und edelſten Formen des franzöſiſchen Kathedralſtils. Die Anlage iſt dreiſchiffig von mäßigen Verhältniſſen; die Länge ohne die Chorkapelle beträgt 85 m, die Breite Burgos.

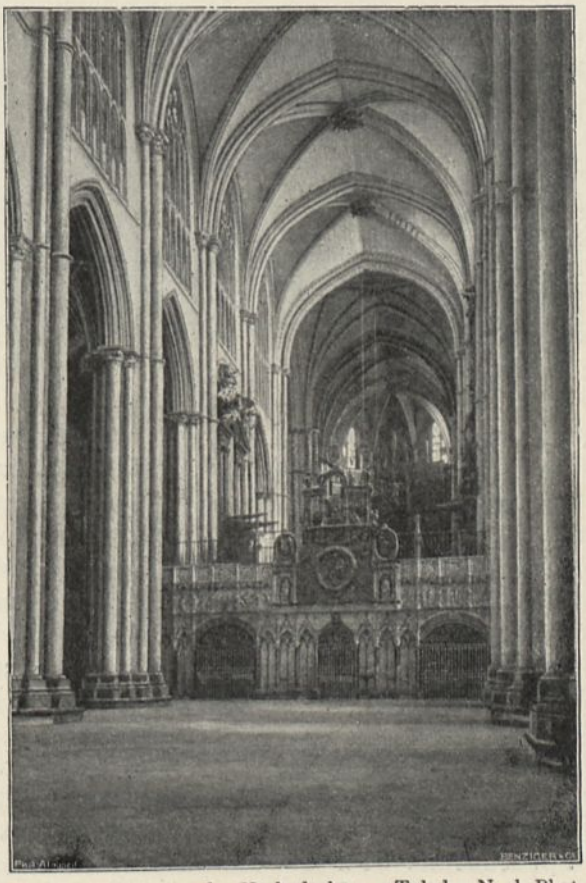


Fig. 1005. Inneres der Kathedrale von Toledo. Nach Phot.

26 m, wovon 12 auf die Spannweite des Mittelſchiffs entfallen. Die Faſſade baut ſich in ſchönen Verhältniſſen, reicher Gliederung und blühender Dekoration auf. Die herrlichen durchbrochenen Helmſpitzen enſtanden im 14. Jahrhundert durch Johann von Köln. Sonſt kommt vom Aeußern nichts zur Geltung, das ſüdliche Prachtthor del Sarmental ausgenommen. Das Innere (Fig. 1003) führt durch den Reichtum der Ausſtattung aus verſchiedenen Epochen von Ueberraſchung zu Ueber-

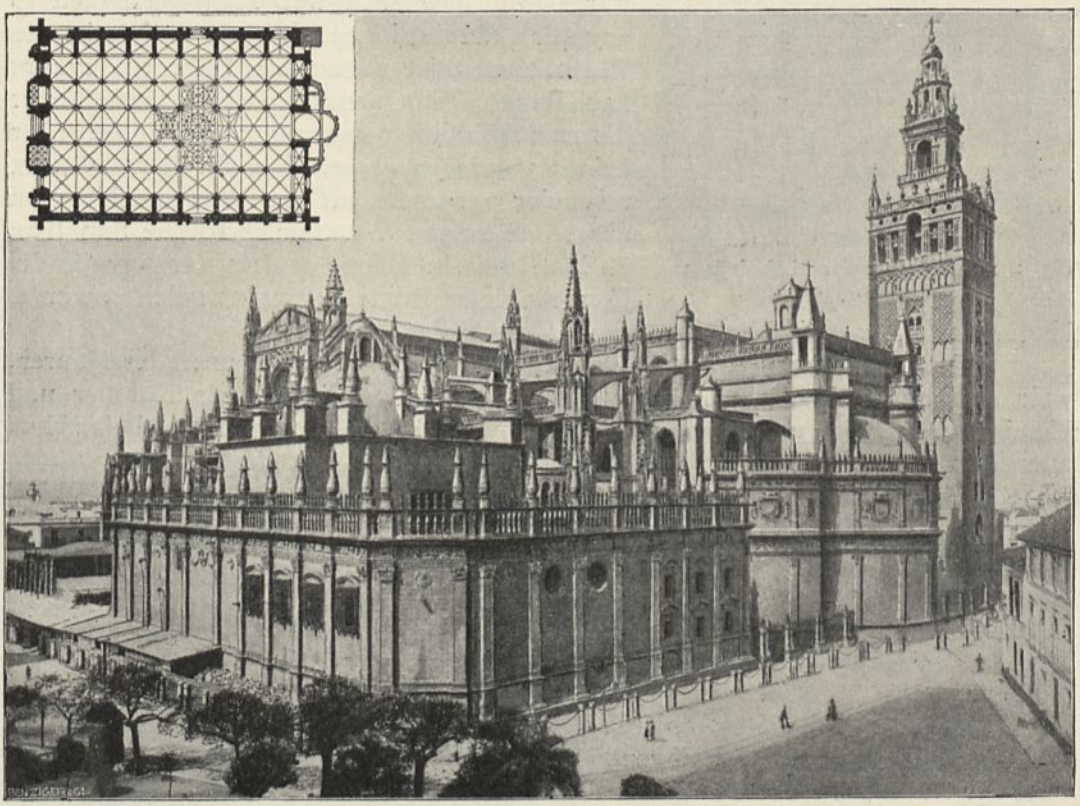


Fig. 1006 und 1007. Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Sevilla. Nach Graus und nach Photographie von Hauſer und Menet, Madrid.

Die ſpätern Zuthaten.

raſchung. Die prunkvollſten An- und Ausbauten kamen erſt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinzu durch Juan de Vallejo, nämlich der Vierungsturm (vgl. Türme: 9) und die Chorkapelle, die letzte nach dem Stifter, dem Connetable von Kaſtilien, Capilla del Condeſtable genannt, beide im Plateresco-ſtil bei gotiſchen Grundformen. Für den Cimborio mußten die Vierungspfeiler verſtärkt werden; ſie erhielten die Rundform mit ſchwachen Kannelierungen; in halber Höhe und darüber wurden ſie mit Tabernakeln und Niſchen geſchmückt, in welchen Statuen ſtehen, alles in mäßigen, zierlichſten Formen; es iſt wie ein Feſtſchmuck, der den maſſigen Pfeilern aufgeheftet iſt. Ueber der Vierung baut ſich der Kuppelturm im Achteck auf und ſchließt mit Galerien und Fialen ab; — wer hat je reichere, zierlichere Formen geſehen? Ebenſo reich iſt die Capilla del Condeſtable durchgeführt; auch ſie ſchließt mit einem achtſeitigen Kuppelturm ab. Man kann allerdings ſagen, daß dem Steine Gewalt angethan wird, wenn er den feinſten Spitzenbeſatz oder die Ketten der Ritterorden nachahmt, wie an den Arkaden neben und über dem Altare, aber man freut ſich doch über die Phantaſie, welche

hier gewaltet, und die Technik, welche ſo geſchaffen.

Die Kathedrale in Toledo wurde 1227 begonnen. Ihre Planlinien (Fig. 1004) erinnern an Notre-Dame in Paris und an Burgos. Es iſt eine große fünfſchiffige Anlage, mit doppelſchiffigem Chorumgang in dreimal abgeſtufter Höhenentwicklung und einem Kapellenkranz. In der Spätzeit wurden hier wie anderwärts auch im Schiffe zwiſchen den Strebepfeilern Kapellen angelegt. Das Innere (Fig. 1005 und Jochſyſteme: Q) gewährt einen erhebenden, großartigſten Eindruck, würdig der Primatialkirche Spaniens. Die Weſtfaſſade wurde erſt in den Jahren 1492—1535 ausgeführt; das Mittelthor (Puerta del Perdon) iſt reich profiliert und mit Plaſtik geſchmückt; im übrigen fehlt der Stirnſeite die nötige Entwickelung in die Höhe, zudem wird ſie durch allerlei ſtilwidrige Zuthaten entſtellt. Von den beiden, den äußern Seitenſchiffen vorgelegten Türmen mündet der ſüdliche in eine Renaiſſance-Kuppel aus, der andere ſteigt in gemiſchter Gotik zu bedeutender Höhe auf; im übrigen iſt der vielen verwirrenden An- und Umbauten wegen über das Aeußere kein Geſamtausblick zu gewinnen. Die prunkvollſten Ergänzungen erhielt der Dom in voller Spätzeit, wie die Kapellen S. Jago, S. Pedro und die der Reyes nuevos. — Etwas ſpäter (1250—1300) entſtand die Kathedrale von Leon, nach den vereinfachten Planlinien von Reims, ein ernſter, ſchöner Bau, ſtark verwittert, doch jetzt in Reſtauration. Der Spätzeit gehört die ſchöne, weit- und hochräumige Kathedrale in Palencia an. — An der Kathedrale in Barcelona wurde von 1298—1448 gebaut; es iſt ein dreiſchiffiger Bau mit Kapellen zwiſchen den einwärts gezogenen Streben und mit Emporen über den Nebenſchiffen. Die Mittelſchiffjoche nähern ſich wie in vielen Kirchen des Nordoſtens dem Quadrate. Die Arkaden des Hauptſchiffes ſchließen ſich im Halbkreisbogen, damit der Mittelbau möglichſt wenig über den Abſeiten überhöht zu werden braucht; er bietet nur eben für die Triforien und ein mäßiges Rundfenſter Raum.

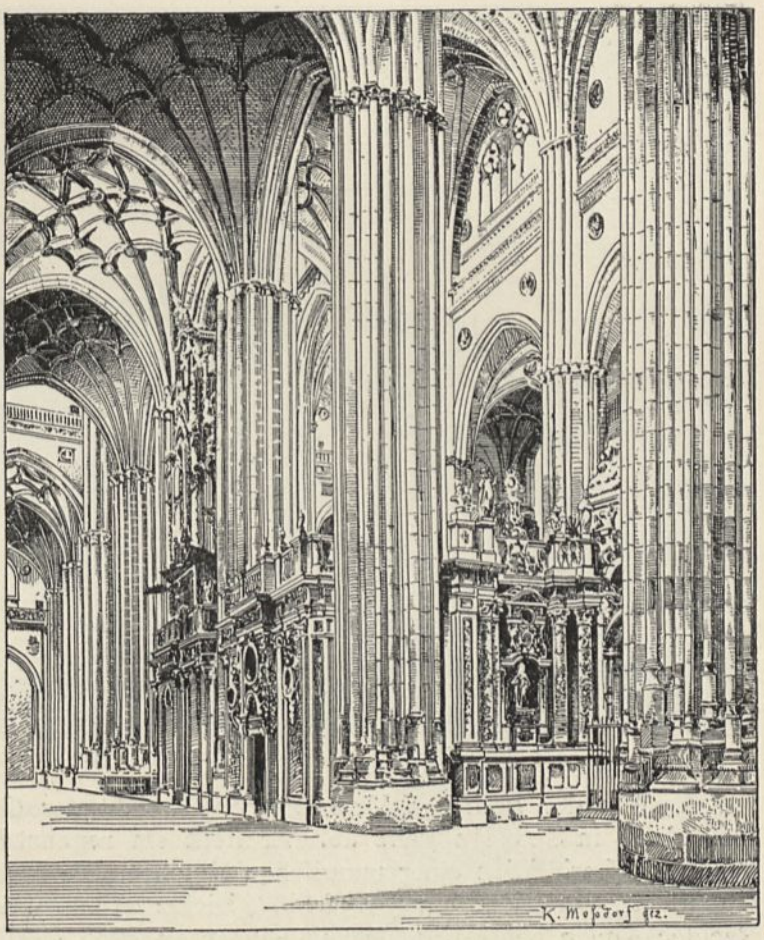


Fig. 1008. Inneres der Kathedrale von Salamanca. Nach Originalzeichn.

Toledo.

Leon.

Palencia, Barcelona.



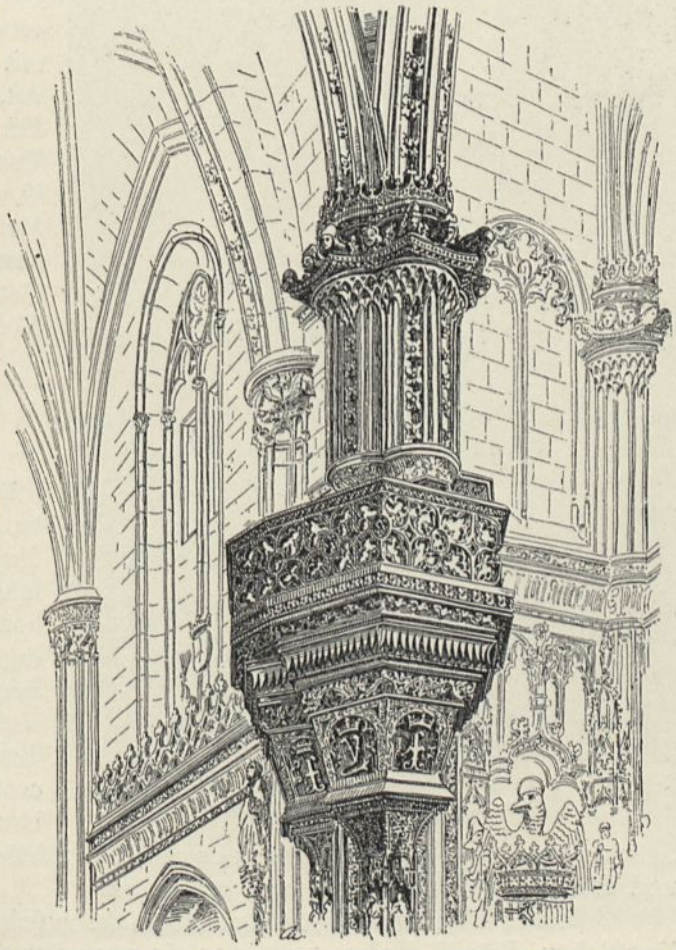
Fig. 1009. Die Kathedrale von Salamanca. Nach Originalzeichnung.

Sevilla. Von der gotiſchen Ueberlieferung weicht der Grundriß (Fig. 1006) der Kathedrale in Sevilla ganz ab. Er ſtellt ein regelmäßiges Rechteck dar und folgt den Umrißlinien einer mauriſchen Moſchee. Die Anlage iſt fünfſchiffig; dem Hauptſchiff entſpricht ein Querſchiff gleicher Konſtruktion, das nicht über die Rechteckslinien heraustritt. Dazu kommen an allen vier Seiten Kapellen, welche zwiſchen den Streben eingebaut ſind. Im Aufbau wird durch die Fenſterſtellung in den Kapellen und darüber in den Seitenſchiffen und zu oberſt im Mittelſchiffe eine dreifache Abſtufung in ebenſoviel Geſchoſſen betont. Der Dom wurde 1403 in Angriff genommen; 105 Jahre ſpäter verſetzte Gonzalo de Rojas den Schlußſtein der Vierungskuppel. Im Jahre 1511 ſtürzte dieſe ein; Juan Gil de Ontañon, der Dombaumeiſter von Salamanca und Segovia, baute ſie 1517 in beſcheideneren Verhältniſſen wieder auf. Die Gründer der Kathedrale von Sevilla wollten „etwas ſondergleichen“ leiſten, ſo daß die Nachkommen ſie „für Thoren achten würden“. Der Dom iſt die größte Kirche Spaniens; er hat 115,50 m Länge (der Kölner Dom 119), 75,50 m Breite (Köln im Querſchiff 45) und 44 m Mittelſchifthöhe (Köln 45). Das Innere (vgl. Jochſyſteme: R) iſt von großartigſter Raumwirkung, obwohl der Domherrenchor die ſchönſten Durchblicke hemmt. Die Wirkung des Aeußern (Fig. 1007) wird durch ſpätere Anbauten in fremden Stilen und angeklebte Häuſer und Buden beeinträchtigt. Als Glockenturm dient das Wahrzeichen Sevillas, die ſchöne Giralda, welche in ihren untern Teilen von der früheren Moſchee ſtammt.

Sala-manca. Mit der Kathedrale Sevillas iſt im Grundriß diejenige von Salamanca verwandt. Er ſtellt ebenfalls ein regelmäßiges, aber geſtreckteres Rechteck dar, mit drei Schiffen und Kapellen an drei Seiten. Der Aufbau iſt ebenfalls dreige-

ſchoſſig; die Formbehandlung im Innern (Fig. 1008) wie dort einfach und klar. Ueber der Vierung erhebt ſich eine hohe Kuppel mit ſehr gemiſchten Formen, ebenſo der ſchöne gleichfalls gekuppelte Turm an der Südweſtecke. Den Plan entwarfen 1510 Anton Egas, der Dombaumeiſter von Toledo, und derjenige von Sevilla, Alfonſo Rodriguez; 1513 begann Juan Gil de Ontaño die Ausführung; 1560 konnte im Neubau Gottesdienſt gehalten werden. Ausnahmsweiſe übt die Kathedrale auch von außen (Fig. 1009) eine große Wirkung und bietet einen herrlichen Anblick, da ſie frei, — nur im Süden lehnt ſich die alte Kathedrale an — auf dem höchſten Punkte der Stadt über dem Tormes liegt. — Wohl die jüngſte gotiſche Kathedrale in Spanien iſt diejenige in Segovia. Ihre Gründung fällt in das Jahr 1527, ihre Vollendung an das Ende des Jahrhunderts. Es iſt ein großer dreiſchiffiger, in edeln, einfachen, ſogar ziemlich reinen Formen ausgeführter Bau. Segovia.

Von dem wunderbaren Schwung, der unter den katholiſchen Herrſchern Ferdinand und Iſabella Spanien hob, zeugen viele Denkmale; ſehr viele tragen beider Majeſtäten Wappen und Namensinitialen. Dahin gehört in erſter Linie die zur Erinnerung an den Sieg zu Toro (1480) geſtiftete Franziskanerkirche San Juan de los Reyes ſamt Kloſter in Toledo. Die Kirche als Ganzes ſchön, zeigt vollends im einzelnen entzükkende Motive und Bildungen, in denen Gotik, Plateresco und Mudejar ſich durchdringen, z. B. an den Chorpfeilern mit den reizenden Tribünen (Fig. 1010). — Eine andere, aber übertrieben reiche Prachtleiſtung iſt die Faſſade von S. Pablo (Paul) in Valladolid, beſonders die untere Partie. — Beiſpiele des Mudejarſtils ſind aus vielen andern der ſchiefe Turm in Zaragoza (Fig. 1011) und die Wandbekleidungen der Kathedrale daſelbſt; ſie ſind hier wie anderwärts in gebrannten, aus Thon modellierten Formſteinen ausgeführt. S. Juan de los Reyes.



S. Pablo, Valladolid.

Profanbauten.

Palaſt Cogalludo.

Fig. 1010. Aus S. Juan de los Reyes, Toledo. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien. Berlin (Wasmuth).

Die Spätgotik, Plateresco und Mudejar, ſind beſonders an Profanbauten häufig vertreten. Die erſten Stilnuancen treten in reizvollen Formen hervor: an der Faſſade des Palaſtes zu Cogalludo bei Guadalajara, welche vielleicht von Enrique de Egas, dem Sohne eines niederländiſchen Meiſters erbaut wurde,

Caſa de las Conchas.

welcher der Begründer des Plateresco iſt, ferner die Caſa de las Conchas (Fig. 1013) in Salamanca, ſo benannt nach den an den Mauerwänden rautenförmig eingefügten Muſcheln zu Ehren des Schutzheiligen St. Jakob, der Kloſterhof in San Gregorio in Valladolid (Fig. 1012) etc. Der Stil Mudejar erſcheint in ſeiner üppigſten Entfaltung im Hofe des Infantado-Palaſtes in Guadalajara, in einzelnen Räumen des Alcazar in Sevilla etc.; die auswandernden Araber nahmen den Stil mit in ihre frühere Heimat Afrika zurück. Unter den Schloßbauten liegen zwei der ſchönſten heute in Trümmern, die Coca (Fig. 1024), aus dem 15. Jahrhundert, die Burg der Herzoge von Alba, welche Segovia beherrſcht, aus Ziegelſtein erbaut und teils mit Backſtein teils mit Putz gemuſtert und verblendet, mit Türmen, Vorwerken, Erkern, Zinnen reichſt ausgeſtattet. Etwas kleiner, ſonſt aber ähnlich iſt das Caſtillo de la Mota bei Medina del Campo, 1440 von Fernando de Careño für Juan II. von Caſtilien erbaut, 1479 von der Königin Iſabella erweitert.

S. Gregorio, Valladolid.

Palaſt des Infantado.

Schlöſſer Coca und Mota.



Fig. 1011. Der ſchiefe Turm von Zaragoza. Nach Photogr. von Hauſer und Menet, Madrid.

2) DIE GOTIK IN PORTUGAL.

Gefchichtlicher Ueberblick João I.

Im Jahre 1385 begründete João I. durch den Sieg bei Aljubarrota die Dynaſtie der von Aviz. Unter den hochſtrebenden Herrſchern und Prinzen dieſes Hauſes holte das kleine Stammland Portugal ſo gewaltig aus, daß es im Begriffe war, eine Weltmacht zu werden. Reichtum ſtrömte ihm aus den überſeeiſchen entdeckten und eroberten Ländern in Fülle zu. Unter Dom Manuel dem Großen, dem Glücklichen (1495—1521) erklomm es die Mittagshöhe ſeiner Macht, ſeines Glanzes und Ruhms, um dann jäh wieder zu ſinken.

Manuel der Glückliche.

João.

Unter den Königen von Aviz entwickelte ſich auch raſch ein eigentümliches Kunſtleben. João II. (1481—1495) war ein ausgeſprochener Freund der italieniſchen Renaiſſance; er berief Sanſovino und andere italieniſche Meiſter nach Liſſabon.

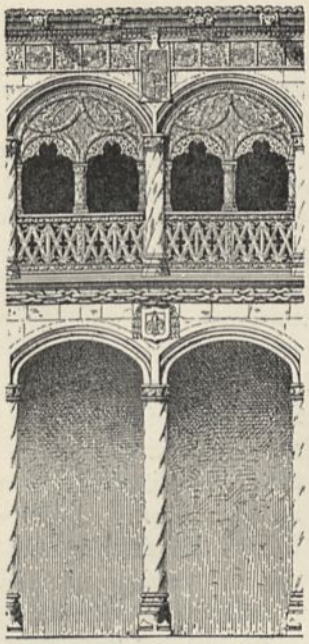


Fig. 1012. Vom Hofe in S. Gregorio, Valladolid. Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien. Berlin (Wasmuth).

So wurde Portugal ſehr frühe mit der Formenwelt der ſchönſten, geſchmackvollſten Renaiſſance bekannt. Die eigenartigſte Kunſtblüte in einer Reihe von Uebergangswerken und eines eigentümlichen Miſchſtils erſchloß ſich unter ſeinem Nachfolger, dem genannten Dom Manuel. Die Portugieſen nennen daher die Bauweiſe den Stil Manuels oder Emanuelina. [1]) Manuelſtil.

Das erſte Element dieſes Stils iſt die in der Zeit liegende Spätgotik; naturgemäß kamen die erſten Einwirkungen in dieſer Beziehung aus Spanien. Wie in dieſem Lande ſo fehlte es in Portugal anfangs an einheimiſchen Künſtlern, und daher wurden die Mauren in Dienſt genommen, um ſo mehr, da manche Bauhandwerke faſt ausſchließlich von ihnen betrieben wurden; die Mauren brachten das zweite Element in den Kunſtbetrieb. Ein drittes entſtammte der anbrechenden Zeit, der Renaiſſance. Dazu kam ein viertes. Auf ihren Entdeckungsfahrten ſahen die Portugieſen die Werke des Oſtens, beſonders die üppige Pracht und den berauſchenden Reichtum der indiſchen Bauten. Seither bricht bei manchen portugieſiſchen Künſtlern das Beſtreben durch, eine ähnliche üppige Pracht und Phantaſtik an den Denkmalen der Heimat auszuſprechen, teils mit den genannten Stilelementen, teils durch das Herübernehmen von Einzelheiten aus der indiſchen Kunſt. Vor allem haben wir uns den Hauptmeiſter der Portugieſen, João de Caſtilho, als unter dem Einfluſſe dieſer orientaliſchen Eindrücke ſtehend zu denken, da ſämtliche Werke, bei denen er die Ausführung leitete, dieſen Charakter tragen, vor allem Alcobaça, Thomar, Belem. Erſt ſpäter ſcheint er ſich den Formen der Renaiſſance ganz anbequemt zu haben und zwar der Renaiſſance ſpaniſcher Stilfärbung, ſo nach 1528 in Batalha. Als ſeine Mitſtreber laſſen ſich Martin Lourenço zu Evora und Ayres do Quental zu Thomar, ſowie die beiden Fernandes in Batalha bezeichnen; in Cintra war João Rodrigues in gleichem Sinne

Elemente desſelben. Spätgotik.

Mauriſches.

Renaiſſance.

Indiſches. João de de Caſtilho.

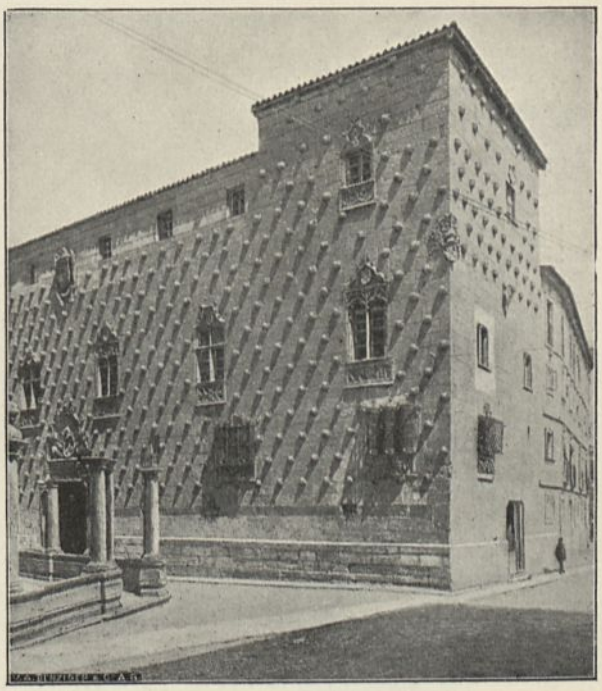


Fig. 1013. Caſa de las Conchas, Salamanca. Nach Photogr. von Hauſer und Menet, Madrid.

Andere Künſtler.

[1]) Vgl. A. Haupt, Die Baukunſt der Renaiſſance in Portugal von den Zeiten Emanuels des Glücklichen bis zu dem Schluſſe der ſpaniſchen Herrſchaft, Frankfurt a. M. 1890 und 1895; die umfaſſendſte Darſtellung portugieſiſcher Kunſt, deren Ergebniſſe wir wiedergeben.

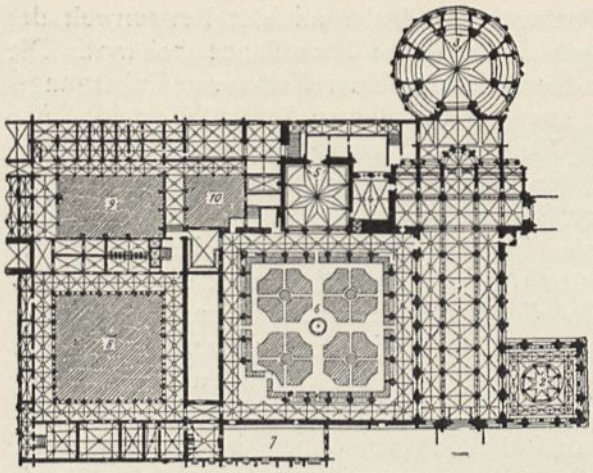


Fig. 1014. Grundriß des Kloſters Batalha. Nach Vilhena Barboſa. 1. Kirche. 2. Grabkapelle des Stifters. 3. Capellas imperfeitas. 4. Sakriſtei. 5. Kapitelſaal. 6. 8. 9. und 10. Kreuzgänge. 7. Refektorium.

Aeſthetiſcher Wert.

thätig. „Erſt ganz gegen Ende der Regierung des Königs Manuel ſcheint dieſe Neigung zum Phantaſtiſchen unter dem Drucke der allgemeinen europäiſchen Mode nachgelaſſen zu haben, indem ſelbſt die in jenem Geiſt begonnenen Bauten eine Fertigſtellung oder einen weitern Ausbau im Sinne einer fortgeſchrittenern Renaiſſance erfuhren.“

Das Miſchungsverhältnis der verſchiedenen Elemente in der Emanuelina iſt natürlich ſehr ſchwankend, indem bald das eine bald das andere mehr hervortritt. Ebenſo führte die Verbindung zu den verſchiedenſten Ergebniſſen. Einige Denkmale wetteifern an Grazie mit den ſpaniſchen Leiſtungen unter den katholiſchen Herrſchern; im allgemeinen aber überwiegt doch das ſchwerfällig Prächtige, Ueppige, Phantaſtiſche und ſteigerte ſich bis zum Willkürlichen, Derben, Rohen, bis zur Ueberwucherung eines überladenen Naturalismus, wobei die Konſtruktion zu kurz kommt.

Stilformen.

In den Stilformen herrſcht die größte Mannigfaltigkeit. Eine Gruppe derſelben gehört der ſich auflöſenden Spätgotik an: in der Konſtruktion alle nur denkbaren Bogenformen, in den Ziermotiven die tauartig wie aus mehreren Strängen

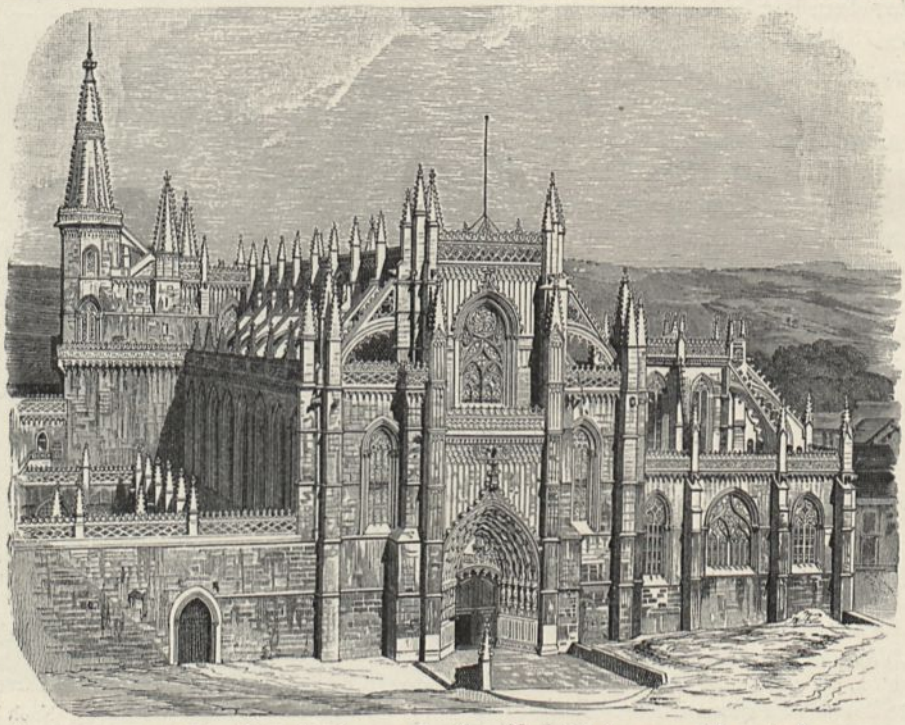


Fig. 1015. Die Kloſterkirche von Batalha. Nach Weſtermanns Monatsheften.

gewundenen Schäfte der Säulen, Fialen, Pfoſten, in einer Mannigfaltigkeit und Ausdehnung, wie dies anderwärts nicht vorkommt. Die ſich hierin äußernde naturaliſtiſche Richtung iſt noch auffallender, wenn andere konſtruktive Glieder und Ornamente zu üppigem, knorrigem Aſtwerk und zu Bäumen auswachſen. Charakteriſtiſch iſt auch die Häufung und die weite, ſchwülſtige Ausladung der Sockelglieder an den Säulen. Aus der mauriſchen Kunſt ſtammen die Hufeiſen- und Zackenbogen, manche Zinnen- und Säulenformen und Flachmuſter an den Wänden. Die vielen der Renaiſſance entlehnten Motive miſchen ſich gleichmäßig in die maleriſch angelegte Kompoſition und erhöhen durch ihre ruhige und oft künſtleriſch vollendete Behandlung die Kontraſte. „Es bleibt hierbei überall maßgebend, daß die ganze Kompoſitionsweiſe ſpätgotiſch iſt, ſozuſagen den großen Rahmen bildet, in welchem ſich das Renaiſſanceornament allmählich mehr und mehr ausbreitet. Wirkliche Renaiſſance-Strukturteile, wie Säulen, Pilaſter, Gebälke fehlen zunächſt durchaus; die dünnen ſpätgotiſchen Säulchen mit Laubknäufen bleiben bis zum Erlöſchen des Stiles überall vorherrſchend. Bei größerer Inanſpruchnahme treten als Stützen polygone oder viereckige Pfeiler ein, weiche dann wieder eine feine Gliederung und überwuchernden Ornamentenſchmuck erhalten.“



Fig. 1016. Portal der Capellas imperfeitas, Batalha. Nach Haupt, Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt (H. Keller) 1895.

Franzöſiſche Künſtler, welche der König Manuel um 1517 berief und denen ſpäter andere aus dem Norden folgten, führten ſtrengere Renaiſſanceformen in die Architektur und Plaſtik ein, ſo daß die ſpätgotiſche Uebergangsperiode um 1540 abſchließt. Ausländiſche Künſtler.

Auf zwei Denkmale der Vergangenheit, an die ſich große nationale Erinnerungen knüpfen, iſt der Portugieſe vor allem ſtolz, auf Batalha und Belem.

Bei Aljubarotta in Eſtremadura erfocht João I. am 14. Auguſt 1385 den glänzenden Sieg über die Spanier, wodurch er Portugal die Unabhängigkeit errang. Zum Danke für ſein Schlachtenglück ſtiftete der König in der Nähe der Walſtatt das Dominikanerkloſter Batalha

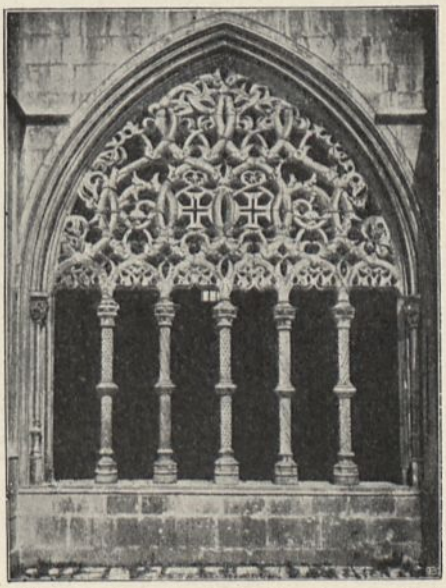


Fig. 1017. Maßwerk im Clauſtro real, Batalha. Nach Phot. von Frith & Co. Batalha.

(=Schlacht), eigentlich Santa Maria da Vittoria (Fig. 1014 und 1015); zugleich ſollte es ſeine und ſeiner Nachfolger Ruheſtätte im Tode ſein. Die erſten Beſtandteile der Stiftung waren: die dreiſchiffige Kirche mit der herrlichen Stifterkapelle (Capella do fundador) an der Südweſtecke, der große Kreuzgang mit den notwendigſten Räumlichkeiten, dem Refektorium, Kapitelſaal etc. Unter Affonſo III. kam um 1450 der zweite Kreuzgang, unter João III. 1551 ein neues Gebäudequadrat mit dem dritten Kreuzgang hinzu. Die genannten Baugruppen litten ſehr 1810 durch die Verwüſtungen und Plünderungen der mit den Portugieſen verbündeten Franzoſen unter Maſſena und in neueſter Zeit durch die „Reſtaurationen“.

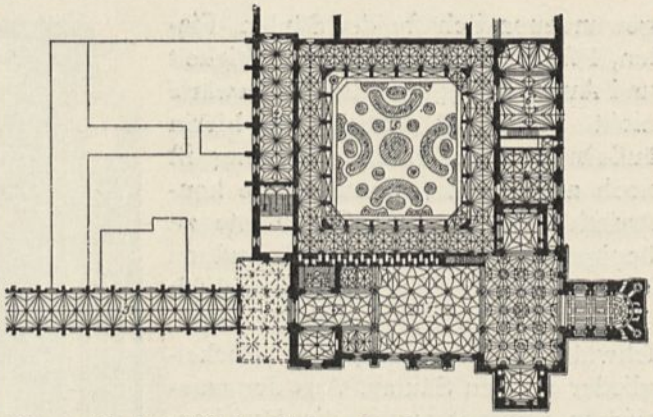


Fig. 1018. Grundriß des Kloſters dos Jeronymos, Belem. Nach Haupt, Renaiſſance in Portugal. Frankfurt (H. Keller) 1890. 1. Kirche. 2. Frühere Vorhalle. 3. Halle, darüber Dormitorium. 4. Refektorium. 5. Kreuzgang. 6. Kapitelſaal. 7. Sakriſtei.

Als erſte Baumeiſter werden Portugieſen genannt, allein die ernſten einfachen Bauten haben in Plan und Formen ſo ganz engliſchen Schnitt, daß man annehmen muß, die Entwürfe ſeien durch die Vermittlung Filippas von Lancaſter, der Gemahlin Johannes I. in England gezeichnet und vielleicht ſelbſt durch Engländer ausgeführt worden.

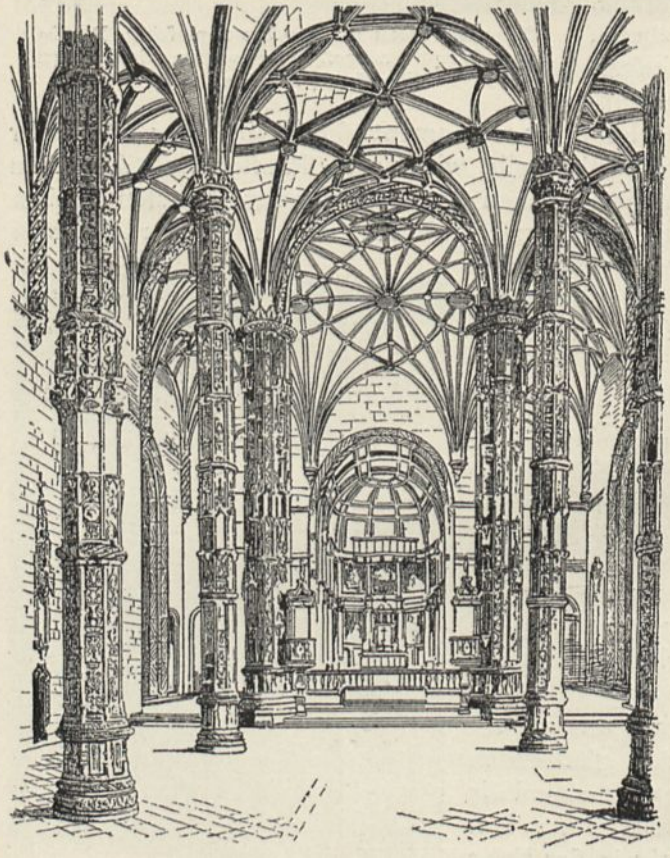


Fig. 1019. Inneres der Kirche S. Maria zu Belem. Nach Haupt, Baukunſt der Renaiſſance in Portugal.

Das Wunder von Batalha ſind aber nicht die genannten Baugruppen, ſondern der als Königsgruft gedachte Zentralbau, welcher durch eine Vorhalle mit den drei mittleren Apſiden der Kloſterkirche verbunden iſt. Die Gründung des Mauſoleums geht auf Joãos I. Sohn und Nachfolger Duarte zurück, wenn es nicht ſchon in den erſten Plan aufgenommen worden; die Bauweiſe des Untergeſchoſſes wenigſtens ſtimmt zum Hauptgebäude. Der Bau ging langſam von ſtatten und ſtockte zeitweiſe, bis ſich dann Manuel ſeiner annahm. Die erſten bekannten

Baumeiſter waren die beiden gleichnamigen Matthäus Fernandes der ältere und jüngere, bis 1528 der Meiſter von Belem, João de Caſtilho, berufen wurde. Das Mauſoleum ſollte das großartigſte Prachtſtück, die reichſte Fürſtengruft Europas werden, allein es erlebte den Ausbau nie, und es bekam den Namen Capellas imperfeitas, die unvollendeten Kapellen (Fig. 1023). Die Planlinien beſchreiben ein Achteck mit 20 m Durchmeſſer im Lichten, neben dem weſtlichen Eingang reihen ſich ſieben Kapellen mit polygonaler Anlage auf. Der nach außen und innen ſich erweiternde Eingang (Fig. 1016), der äußere Aufbau, das Fenſtermaßwerk (Fig. 1017), die Frieſe, Horizontalgurte etc. ſind von unerhörter Pracht, un-

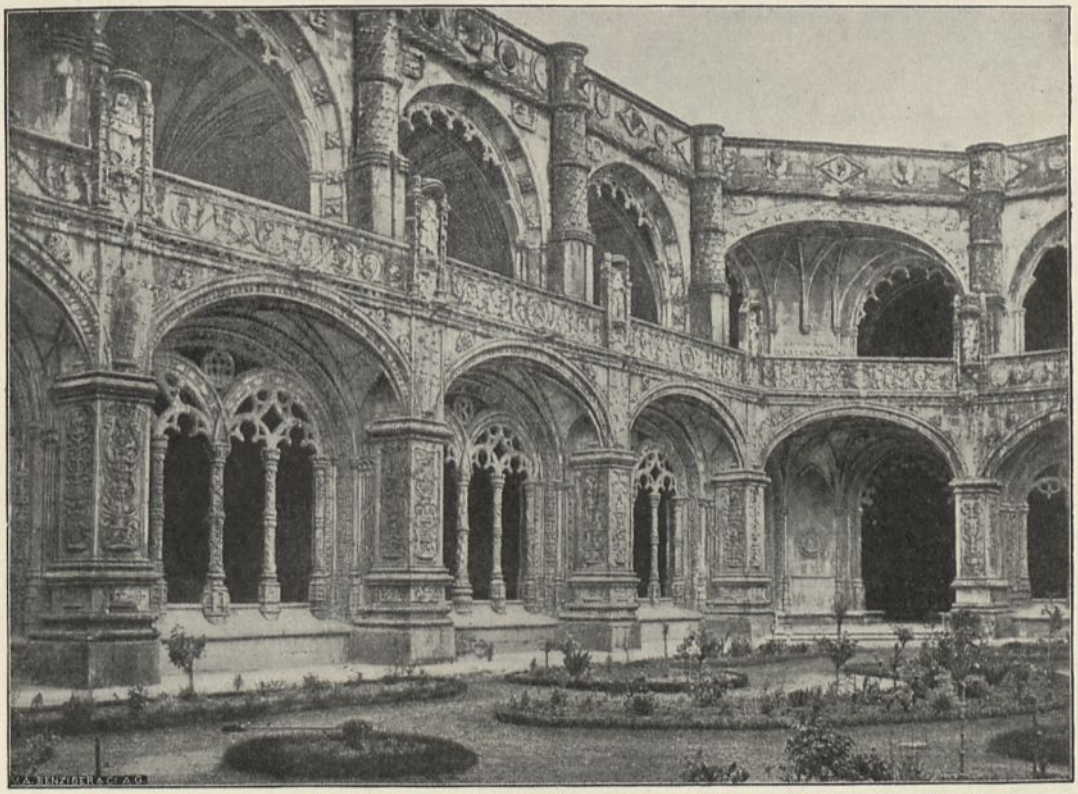


Fig. 1020. Kreuzgang des Kloſters zu Belem. Nach Photographie von Frith & Co., Reigate.

ausſprechlichem Reichtum und wunderbarer Technik. Auch andere Bauteile, wie der königliche Kreuzgang, erhielten in der letzten Bauzeit üppig reichen Schmuck.

Das vorzüglichſte nationale Denkmal Portugals iſt aber das Kloſter der Hieronymiten (dos Jeronymos) Nossa-Senhora in Belem, einer Vorſtadt Liſſabons, die Lieblingsſtiftung des Königs Manuel und die Hauptſchöpfung des nach ihm benannten Stils. Der Prinz Heinrich der Seefahrer hatte daſelbſt ein kleines Kloſter und eine Marienkapelle gegründet, in welcher Vasco de Gama betete, bevor er auszog, um einen neuen Seeweg nach Oſtindien zu ſuchen, und wo er als glücklicher Finder nach der Rückkehr landete. Der König Emanuel wollte dies für ſein Land ſo bedeutungsvolle Ereignis durch ein entſprechendes Denkmal verewigen. Am 21. April 1500 legte der König den Grundſtein. Als erſter Baumeiſter wird Boutana genannt, doch das Hauptverdienſt kommt dem João de Caſtilho zu. Die großartige Anlage, jetzt ein Waiſenhaus, wurde nie vollendet, und im Laufe der Zeit

Denkmale. Belem.

Kirche in Belem.

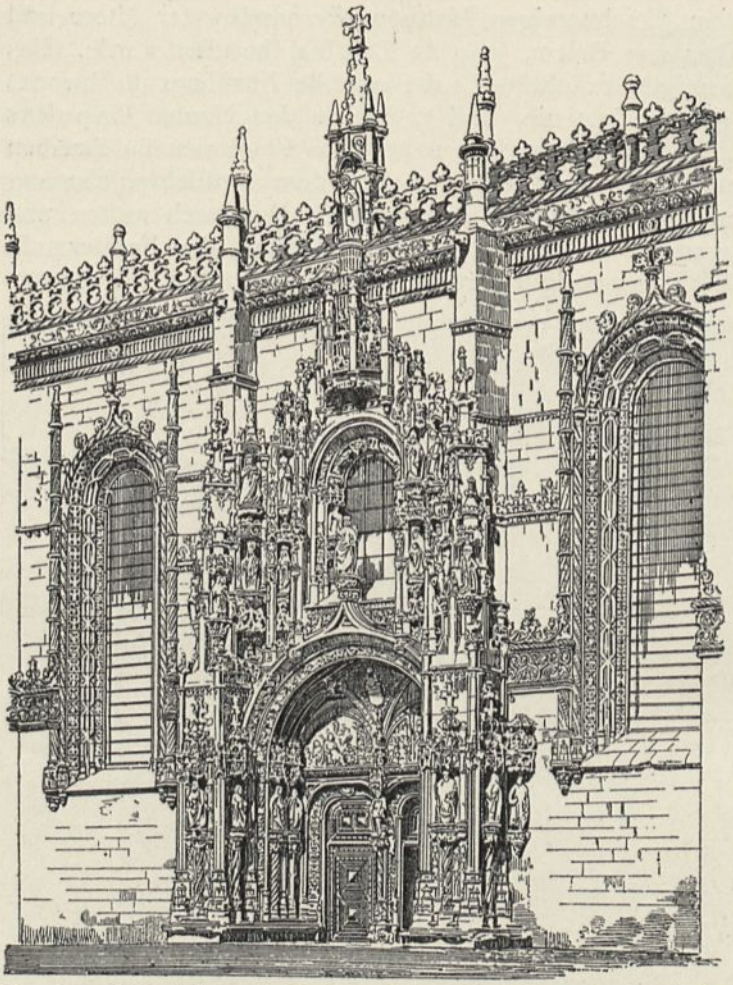


Fig. 1021. Südportal von S. Maria zu Belem. Nach Haupt, Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt (H. Keller) 1890.

teilweiſe verändert und in neueſter Zeit nicht glücklich reſtauriert. Im Jahre 1551 brach João III. die Arbeiten ab. Mehrere Teile gehören überwiegend der Renaiſſance an. Die Hauptbaugruppen ſind die Kirche, der große Hof mit dem Kreuzgang und ſich anlehnend einerſeits das Refektorium, anderſeits die Sakriſtei, und der Kapitelſaal, ferner ein langgeſtreckter Korridor mit einer offenen Halle im Erdgeſchoß und dem Dormitorium darüber (Fig. 1018).

Die Kirche iſt eine große, dreiſchiffige Halle, deren Netzgewölbe auf ſchlanken, reichſt gezierten Achteckpfeilern ruhen. Beim weſtlichen Eingang iſt eine Empore mit dem Mönchschore eingebaut. Das Querſchiff mit zwei anliegenden Kapellen iſt ein einheitlicher, einſchiffiger herrlicher Raum; der jetzige Chor wurde 1551 im Renaiſſanceſtil angefügt. Das Innere der Kirche (Fig. 1019) iſt von überwältigender Schönheit. Der höchſte Schmuck entfaltet ſich an den Pfeilern und an den Gewölben mit den reichſt profilierten Rippen und den mit Wappen, bronzenen Kränzen und andern Motiven gezierten Schlußſteinen. Achtzehn Fürſten und Prinzen aus dem Hauſe von Aviz ruhen in der Kirche. Am Aeußern zeigen die Fenſterrahmen, die Horizontalgurte und Simſe den üppigſten Reichtum in den zierlichſten Formen. Das Südportal (Fig. 1021) 12 m breit, 32 m hoch „iſt eines der prachtvollſten der Welt“ ... „Das Ganze baut ſich von unten mit ſolcher Ueppigkeit einer Strebepfeiler-, Fialen- und Kandelaberarchitektur auf, einer ſolchen Menge von teilweiſe freiſtehenden Niſchen und Baldachinen mit lebensgroßen Figuren, über dem Portal ein herrliches Gewölbefeld mit reichen Reliefs auf etwas merkwürdigem Ornamentgrunde, über alle Flächen ausgegoſſen die größte Ueppigkeit einer in Spätgotik und Frührenaiſſance wechſelnden Ornamentik, daß eine Idee des Aufbaues nur durch bildliche Darſtellung gewonnen werden kann.“ Unter den übrigen herrlichen Räumen überragt der Kreuzgang (Fig. 1020), ein Werk Caſtilhos, alles. Er hat 55 m Quadratſeite und 7 m Höhe in zwei Geſchoſſen. Was

die Menge und Schönheit der ornamentalen Motive, den Reichtum der Konſtruktion, die günſtigſten Proportionen und die maleriſchen Reize anbelangt, dürfte „derſelbe vielleicht als der ſchönſte der Welt bezeichnet werden können.“

Verſchiedene Urteile.

Die Gerechtigkeit fordert, hier einzuſchalten, daß wie A. Haupt und neuere Reiſende keine Worte finden, um ihre Bewunderung für die Werke des Manuelinoſtils auszuſprechen, andere wie Uhde, der Portugieſe Vasconcellas, der Engländer Ford, welche faſt nur für die architektoniſche Konſtruktion ein Auge haben, dieſelben recht tief hinunterſetzen und es bedauern, daß ſie als große Kunſtleiſtungen angeſehen werden. — Man kann die konſtruktiven Gedanken recht gering anſchlagen, das Ornament aber in den beſſern Leiſtungen und die Technik vorab bewundernswert finden, und ſo liegt auch hier das Richtige zwiſchen Lob und Tadel gegen die Mitte zu. Ein Grieche, das iſt gewiß, hätte in den üppigen Formen nicht ſeinen Geſchmack wiedergefunden, ſondern aſiatiſche Ueberladenheit; aber die Phantaſie, die Mannigfaltigkeit der Motive und zahlloſe Einzelheiten nötigen doch Bewunderung ab.

Thomar, Setubal, Coimbra, Evora, Alcobaça.

Nicht minder glänzend und reich als die Bauten in Batalha und Belem iſt der von João de Caſtilho gebaute Chor im Kloſter der Chriſtusritter in Thomar (Fig. 1022), doch die ſpäteren Teile verlieren ſich vollends in ſchwülſtigen, überladenen, wild naturaliſtiſchen Bildungen. Andere Denkmale des Manuelinoſtils finden ſich in Setubal, Coimbra, Evora etc., Ueberreſte der Frühgotik im Ciſterzienſerkloſter zu Alcobaça.

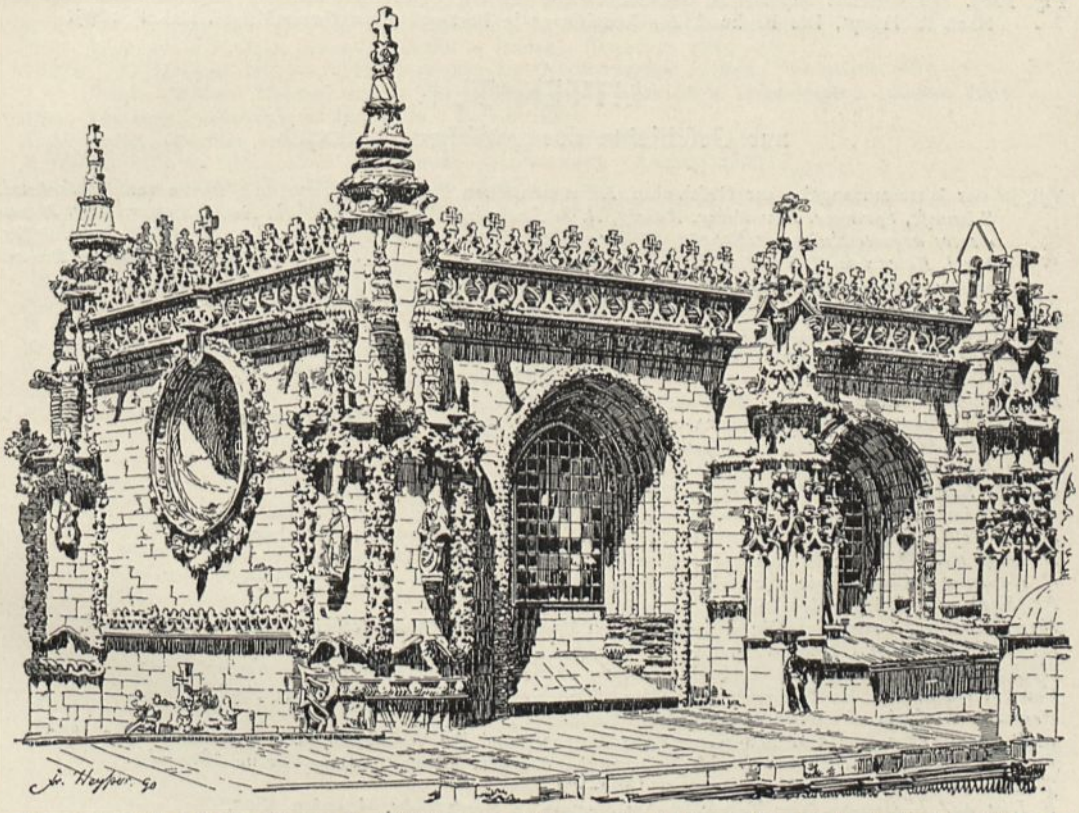


Fig. 1022. Oberteil des Chores der Chriſtusritter, Thomar. Nach Haupt, Die Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt a/M. (H. Keller) 1895.

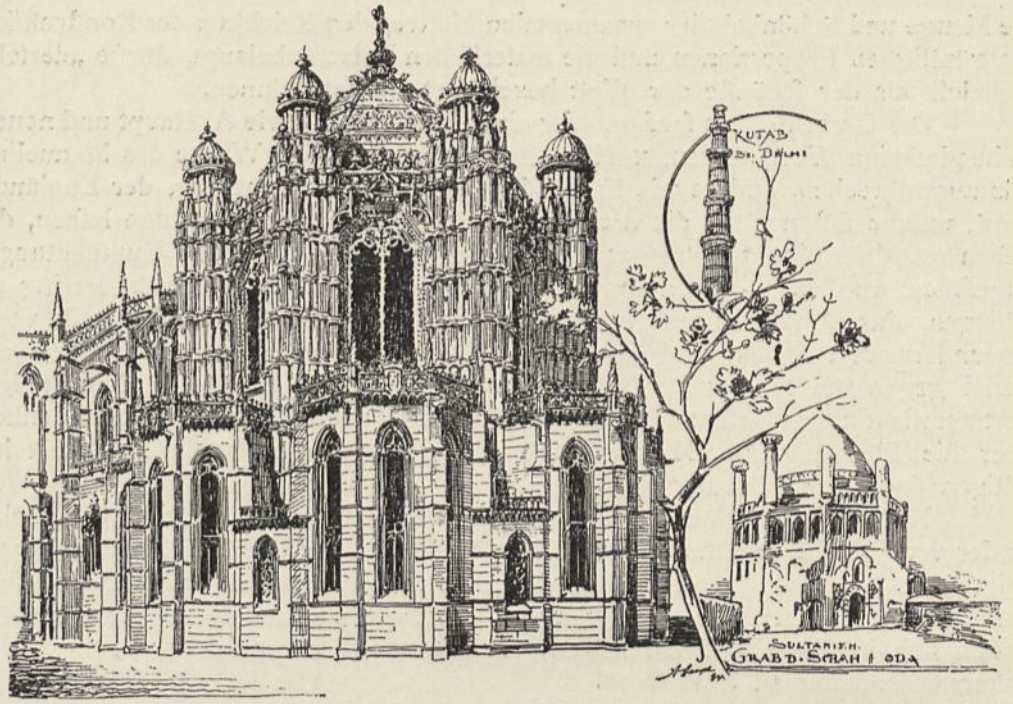


Fig. 1023. Die Capellas imperfeitas, Batalha. Wiederherſtellungsverſuch nach dem urſprünglichen Entwurf. Nach A. Haupt, Die Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt a/M. (H. Keller) 1895.

LITTERATUR

zur Geſchichte der gotiſchen Baukunſt.

Vgl. in der Litteraturangabe zur Geſchichte der romaniſchen Baukunſt (S. 471) die Werke von *Gailhabaud*, *Schnaaſe*, *Springer*, *F. v. Reber*, *Adamy*, *A. de Laborde*, *Chapuy*, *P. de Villa Amil*, *Kugler*, *Bosc*, *Monumentos arquitectónicos de España*, *Moller*, *Britton*, *Puttrich*, *Knight*, *Kallenbach*, *Violett-le-Duc*, *Förſter*, *Ricci*, *Krieg von Hochfelden*, *Otte*, *Lotz*, *Street*, *Grueber*, *Roſengarten*, *Ferguſſon*, *Rahn*, *Köhler*, *Redtenbacher*, *Saint-Paul*, *Mothes*, *Hartel*, *Dohme*, *Planat*, *Neuwirth*, *Kraus*, *Schäfer*, *Stier* etc.

S. Boiſſerée, Anſichten, Riſſe und einzelne Teile des Domes zu Köln. Stuttgart 1822—31.
J. Britton, Cathedral Antiquities of Great Britain. London 1835.
J. Murphy, Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in Portugal. London (1836).
Pugin, Wilson and Walker, Examples of Gothic Architecture. London 1838—40.
Heideloff, Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1838—52.
F. A. de Varnhagen, Noticia historica e descriptiva do Mosteiro de Belem. Lisboa 1842.
Raczynski, Les arts en Portugal. Paris 1846.
M. de Assas, Album artístico de Toledo. Toledo 1848.
Mithoff, Archiv für Niederſachſens Kunſtgeſchichte. Hannover 1849—62.
C. W. Schmidt, Die Fakſimiles der Originalpläne deutſcher Dome. Trier 1850.
R. von Rettberg, Nürnbergs Kunſtleben in ſeinen Denkmalen dargeſtellt. Stuttgart 1854.
Heideloff und Müller, Die Kunſt des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855—64.
G. Kallenbach, Chronologie der deutſch-mittelalterlichen Baukunſt. München 1856.
Fr. Kugler, Geſchichte der Baukunſt. Stuttgart 1856—59.
Haſe, Ewerbek, Tenge etc., Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niederſachſens. Hannover 1856—83.
M. de Guilhermy, La Sainte-Chapelle de Paris après les restaurations. Paris 1857.
Hall, The Baronial Halls of England. London 1858.
Caveda, Geſchichte der Baukunſt in Spanien, überſetzt von P. Heyſe. Stuttgart 1858.
Brandon, Analysis of Gothic Architecture. London 1860.
A. Reichensperger, Die chriſtlich-germaniſche Baukunſt und ihr Verhältnis zur Gegenwart. Trier 1860.
F. Adler, Die mittelalterlichen Backſtein-Bauwerke des preußiſchen Staates. Berlin 1862—69.
J. Egle, Das Münſter in Ulm. Stuttgart 1862—72.
F. Lose and L. Gruner, The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.
Lassus et Duval, Monographie de la cathédrale de Chartres. Paris 1867.
F. Schmitz und L. Ennen, Der Dom zu Köln, ſeine Konſtruktion und Ausſtattung. Köln 1868—77.

A. Eſſenwein, Die mittelalterlichen Kunſtdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869.
K. von Lützow, Die Meiſterwerke der Kirchenbaukunſt. Leipzig 1871.
B. Grueber, Die Kunſt des Mittelalters in Böhmen. Wien 1871—77.
Haſſler, Ulms Kunſtgeſchichte im Mittelalter. Stuttgart 1872.
J. P. N. da Silva, Notice historique et artistique des principaux édifices religieux du Portugal. Lisbonne 1873.
Müller und Stockbauer, Deutſchlands bedeutendſte Kathedralen. 1875.
K. Andreä, Monumente des Mittelalters und der Renaiſſance aus dem ſächſiſchen Hochgebirge. Dresden (Gilbers) 1875.
R. Ménard, L'Art en Alsace-Lorraine. Paris 1876.
F. X. Kraus, Kunſt und Altertum in Elſaß-Lothringen. Straßburg 1876—92.
Eyriès et Perret, Les châteaux historiques de la France. Paris 1877—79.
Preſſel, Ulm und ſein Münſter. Ulm 1878.
C. Davillier, Les arts décoratifs en Espagne. Paris 1879.
L. Ennen, Der Dom zu Köln von ſeinem Beginne bis zu ſeiner Vollendung. Köln 1880.
C. Boito, Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880.
A. Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique. Tours; 1881.
O. Mothes, Illuſtriertes Bau-Lexikon. Leipzig und Berlin 1881—84.
J. de Vasconcellos, Historia da arte em Portugal. Porto 1881—85.
Denkmäler der Baukunſt, zuſammengeſtellt, autographiſch gezeichnet und herausgegeben von Studierenden der K. Techniſchen Hochſchule zu Berlin. Lief. 10—16: Gotiſche Baukunſt. Berlin (Ernſt und Sohn) 1881—87.
A. Burckhardt, Das Schloß Vufflens. Zürich 1882.
Otte und Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunſt-Archäologie des deutſchen Mittelalters. Leipzig 1883—85.
R. Steche, Beſchreibende Darſtellung der älteren Bau- und Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen. Dresden 1883—91.
E. Bark, Wanderungen in Spanien und Portugal. Berlin 1884.
A. Hauſer, Stil-Lehre der architektoniſchen Formen des Mittelalters. Wien 1884.
H. Wiethaſe, Der Dom zu Köln. Frankfurt a. M. 1884—89.
J. Heiſe, Bau- und Kunſtdenkmäler der Provinz Weſtpreußen. Danzig 1884—95.
M. Vieira Natividade, O mosteiro de Alcobaça. Coimbra 1885.
Saint François d'Assise, Paris (Librairie Plon) 1885.
V. Myskovszky, Kunſtdenkmäler des Mittelalters und der Renaiſſance in Ungarn. Wien 1885.
R. Bergau, Inventar der Bau- und Kunſtdenkmäler in der Provinz Brandenburg. Berlin 1885—86.
J. M. Quadrado y V. de la Fuente, Castilla la Nueva. Barcelona 1885—86.
Schäfer, Wörner und Wagner, Kunſtdenkmäler im Großherzogtum Heſſen. Darmſtadt 1885—91.
J. de Vilhena Barbosa, Monumentos de Portugal historicos, artisticos e archeologicos. Lisboa 1886.
Allen, The great Cathedrals of the world. Boſton 1886.
F. M. Tubino, Estudios sobre el arte en España. Sevilla 1886.
A. Hartel, Köln in ſeinen alten und neueren Architekturen. Leipzig 1886.
R. Ford, Handbook for Travellers in Spain. London 1888.
P. Lehfeld, Bau- und Kunſtdenkmäler Thüringens. Jena 1888—95.
J. Gestoso y Perez, Sevilla monumental y artística. Sevilla 1889.
Strack, Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaiſſance in Italien. Berlin 1889.
Metzer Dombaublatt No. 4. Metz 1889.
Bloxam, Principles of Gothic Architecture. London 1889.
E. Paulus, Die Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889—90.
K. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal Berlin (Wasmuth) 1889—92.
Sousa Viterbo, O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Coimbra 1890.
Gascón de Gotor, Zaragoza artística. Zaragoza 1890.
R. Pfleiderer, Das Münſter in Ulm. Ulm 1890.
A. Haupt, Die Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt a. M. (H. Keller) 1890 und 95.
Ch. H. Moore, Development and character of Gothic Architecture. 1890.
J. Neuwirth, Wochenrechnungen und Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—78. Prag 1890.
G. Ungewitter, Lehrbuch der gotiſchen Konſtruktionen, neu bearbeitet von *K. Mohrmann*. Leipzig 1890—92.
L. Gonse, L'Art gothique. Paris 1891.
L. Fumi, Il duomo di Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891.
J. Neuwirth, Peter Parler von Gmünd, Dombaumeiſter in Prag. Prag 1891.
P. Flat, L'Art en Espagne. Paris 1891.
E. Corroyer, L'Architecture gothique. Paris (Société française d'éditions d'art) 1891.
E. von Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunſtdenkmäler in Magdeburg. Dresden (G. Kühtmann) 1892.
J. Graus, Eine Rundreiſe in Spanien. Würzburg 1892.
K. Schäfer, Die muſtergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutſchland. Berlin (Wasmuth) 1892.
P. Clemen, Die Kunſtdenkmäler der Rheinprovinz. Düſſeldorf 1892 ff.
C. Sutter, Turmbuch. Turmformen aller Stile und Länder. Berlin 1893.
J. Neuwirth, Geſchichte der bildenden Kunſt in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Huſſitenkriegen. Prag 1893.
Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1893.
Junghändel, P. de Madrazo und Gurlitt, Die Baukunſt Spaniens. Dresden (J. Bleyl) 1893—98.
Spanien in Wort und Bild. Würzburg (L. Woerl) 1894.

K. Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien. Berlin (Wasmuth) 1894.
Haendcke und Müller, Das Münſter zu Bern. Bern 1894.
K. Baedeker, Belgien und Holland. Leipzig 1894.
Helmken, Der Dom zu Köln. Köln 1894.
A. Springer, Handbuch der Kunſtgeſchichte. Das Mittelalter. Leipzig (E. A. Seemann) 1895.
Fr. Geiges und K. Günther, Unſer Lieben Frauen Münſter zu Freiburg im Breisgau. Freiburg i. B. 1896.
A. Mauke, Die Baukunſt als Steinbau. Baſel (B. Schwabe) 1896.
A. Hartel und D. Joſeph, Architektoniſche Details und Ornamente der kirchlichen Baukunſt in den Stilarten des Mittelalters. Berlin 1896.
F. Geiges, Studien zur Baugeſchichte des Freiburger Münſters. Freiburg i. B. 1896.
Aufleger und Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München (L. Werner) 1897.
K. Bädeker, Spanien und Portugal. Leipzig 1897.
G. Ebe, Der deutſche Cicerone. Architektur. Leipzig 1897.
G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes. Der gotiſche Stil. Stuttgart (A. Bergſträßer) 1898.
J. von Egle, Die Frauenkirche in Eßlingen. Stuttgart (K. Wittwer) 1898.
Freiburg i. B., die Stadt und ihre Bauten: *Fr. Kempf*, Unſer Lieben Frauen Münſter zu Freiburg im Breisgau. Freiburg i. B. 1898.
Visconde de Condeixa, O mosteiro da Batalha em Portugal. Lisboa und Paris.
Frankreichs hiſtoriſche Bauten. Eine Sammlung franzöſiſcher architektoniſcher Meiſterwerke vom 11. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. Berlin.
H. Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunſt in Deutſchland. Berlin.
S. Hausmann, Elſäſſiſche und lothringiſche Kunſtdenkmäler. Straßburg (W. Heinrich).
H. Havard, La France artistique et monumentale. Paris (Librairie Illustrée).
D. Joſeph, Architektoniſche Meiſterwerke alter und neuer Zeit in Deutſchland, Belgien, Holland und der Schweiz. Berlin und New-York.
Lassus et Viollet-le-Duc, Monographie de Notre-Dame de Paris. Paris.
La Normandie pittoresque. Le Havre. (Lemale et Cie.)
Raſchdorff, Palaſt-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 13.—17. Jahrhundert. Berlin.
G. Strafforello. La Patria. Geografia dell'Italia. Torino.
P. Villars, L'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande. Paris.
Anzeiger für ſchweizeriſche Altertumskunde. Zürich. — Allgemeine Bauzeitung. Wien.
Deutſche Bauzeitung. Berlin. — Gazette de Beaux-Arts. Paris.
Mitteilungen der K. K. Central-Kommiſſion zur Erforſchung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien.
Zeitſchrift für Bauweſen. Berlin. — Zeitſchrift für bildende Kunſt. Leipzig.
Zeitſchrift für chriſtliche Kunſt. Düſſeldorf.

Empfehlenswert ſind die photographiſchen Lager und Anſtalten von *Alguacil* (Toledo), *Alinari* (Florenz), *Brogi* (Florenz), *L. Caron* (Amiens), *E. Compiègne* (Noyon), *Creifelds* (Köln), *F. Finſterlin* (München), *O. Forſt* (Antwerpen), *Frith & Co.* (Reigate), *Giraudon* (Paris), *Hauſer & Menet* (Madrid), *J. Jullien* (Genf), *K. Koch* (Nürnberg), *Laurent* (Madrid), *Lautz & Iſenbeck* (Darmſtadt), *J. Nöhring* (Lübeck), *J. Renier* (Chartres), *P. Robert* (Paris), *F. Rocchini* (Liſſabon), *Römmler & Jonas* (Dresden), *A. Schmitz* (Köln), *Schönſcheidt* (Köln), *F. Schwarz* (Marienburg), *Trompette* (Reims), *J. Wiha* (Wien), der K. Meßbildanſtalt in Berlin.

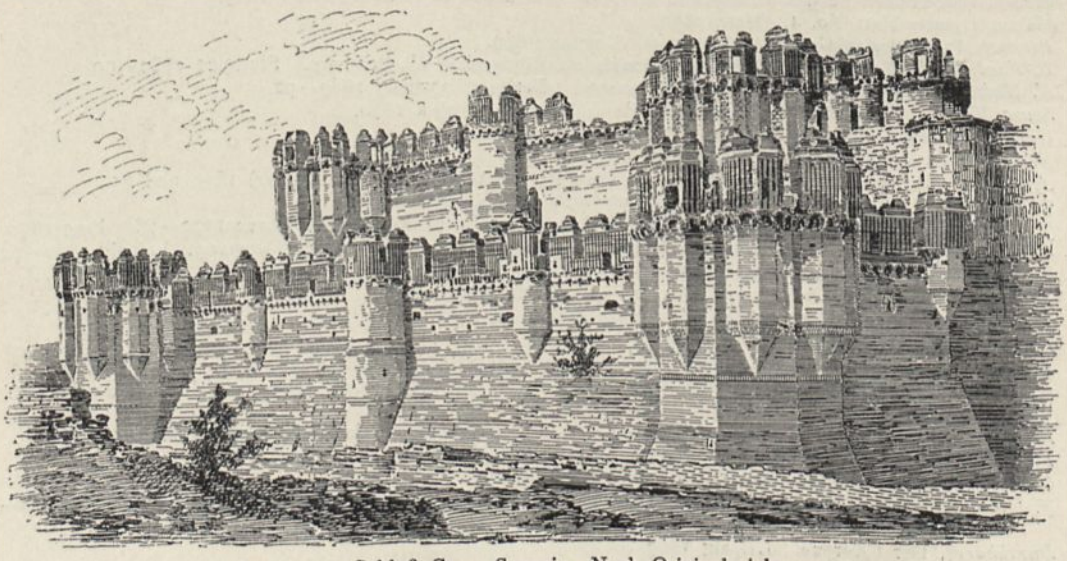
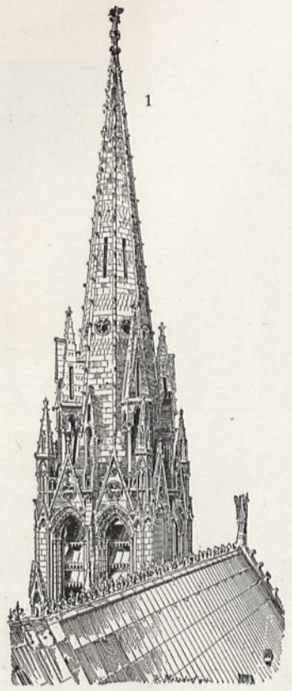
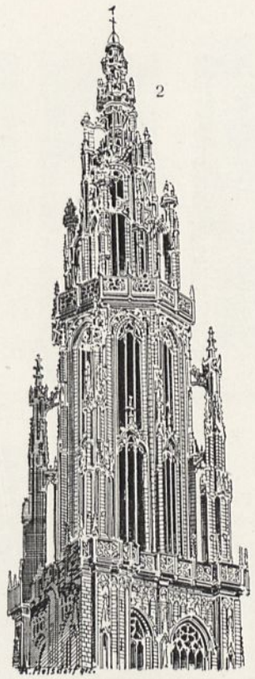


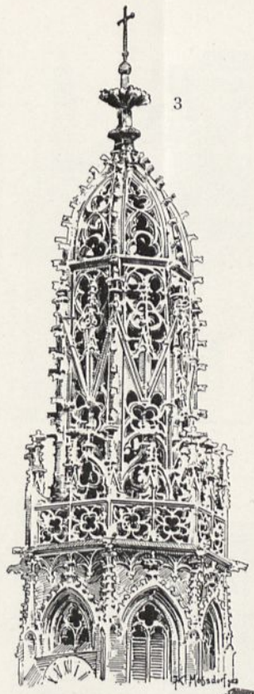
Fig. 1024. Schloß Coca, Segovia. Nach Originalzeichnung.

TÜRME.

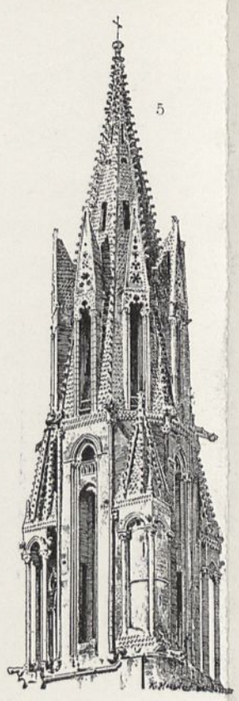
Nach Originalzeichnungen und nach Photographien von Alinari, Frith & Co., Laurent und Robert.

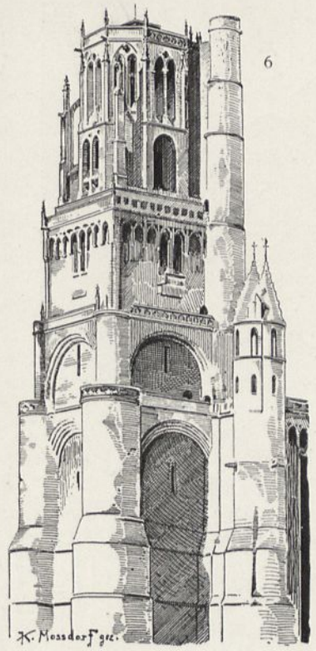

1


2


3

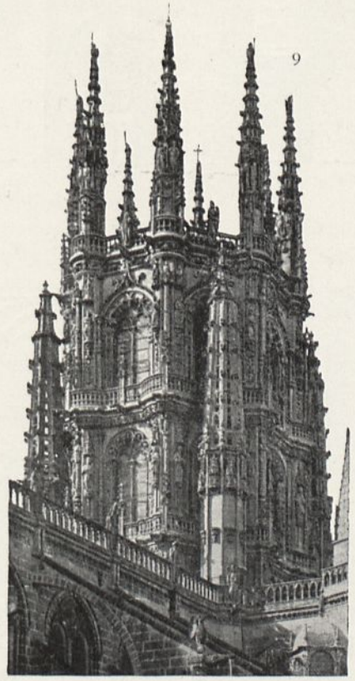

4

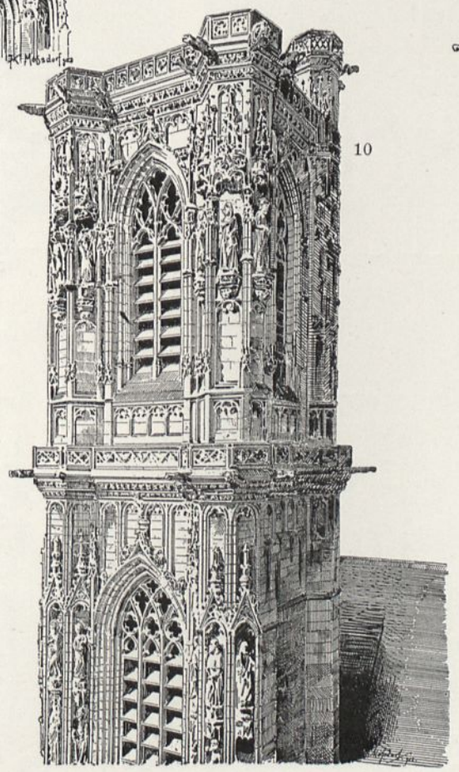

5

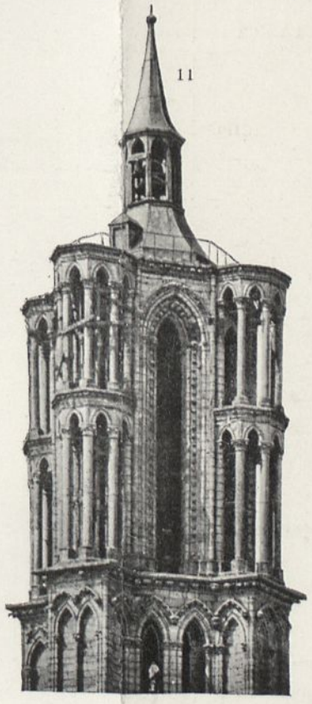

6

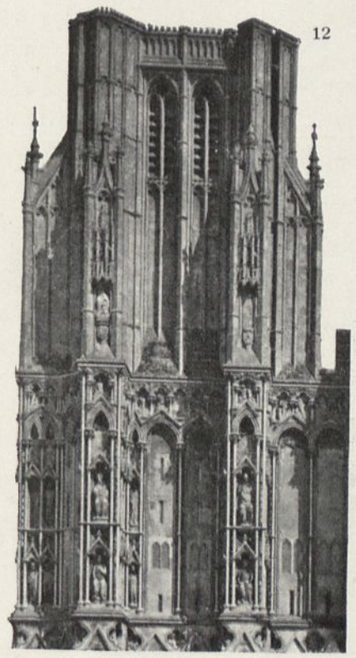

7


8


9


10


11


12

1. (Fig. 1025) Kathedrale von Clermont-Ferrand. 2. (Fig. 1026) Kathedrale in Antwerpen. 3. (Fig. 1027) Maria-Stiegen in Wien. 4. (Fig. 1028) Kathedrale in Laufanne. 5. (Fig. 1029) Kathedrale in Senlis. 6. (Fig. 1030) Kathedrale in Albi.
7. (Fig. 1031) Kathedrale in Coutances. 8. (Fig. 1032) Dom in Florenz. 9. (Fig. 1033) Kathedrale in Burgos. 10. (Fig. 1034) Dom in Nevers. 11. (Fig. 1035) Kathedrale in Laon. 12. (Fig. 1036) Kathedrale in Wells.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

JOCH- UND STREBEWERKSYSTEME.

Nach G Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.



A. (Fig. 1037—1039) Notre-Dame, Paris. B. (Fig. 1040—1042) Kathedrale von Chartres. C. (Fig. 1043—1045) Münster in Freiburg i. B. D. (Fig. 1046—1048) Elifabethakirche in Marburg. E. (Fig. 1049—1051) Kathedrale von Reims. F. (Fig. 1052—1054) Sainte-Chapelle, Paris. G. (Fig. 1055+1056) Kathedrale von Beauvais. H. (Fig. 1057+1058) Dom zu Metz. I. (Fig. 1059—1061) Münster in Straßburg. K. (Fig. 1062+1063) Kathedrale in Wells. L. (Fig. 1064) Kathedrale von Canterbury. M. (Fig. 1065+1066) Kathedrale von Ely. N. (Fig. 1067) Kapelle in Windfor. O. (Fig. 1068—1070) Dom in Mailand. P. (Fig. 1071) Dom in Florenz, nach F. von Reber. Q. (Fig. 1072) Kathedrale in Toledo, nach J. Graus. R. (Fig. 1073) Kathedrale in Sevilla, nach J. Graus.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

XIV.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DER RENAISSANCE.

A. ITALIEN.

I. GESCHICHTLICHE VORBEDINGUNGEN.

1) Neue Ideale.



Fig. 1074. Kapitell vom Palazzo Quarateſi, Florenz.

Der Bauſtil, welcher auf die Gotik folgte, wird italieniſch als Rinascita, anderwärts gewöhnlicher mit dem franzöſiſchen Worte Renaiſſance, das iſt, die Wiedergeburt, bezeichnet, die Wiedergeburt der klaſſiſchen und zwar zunächſt der antiken römiſchen Baukunſt. Rinascita.

In der Malerei und Plaſtik tritt im Begriffe Renaiſſance das energiſche Erfaſſen der Natur als Hauptmerkmal hervor; die Klaſſicität der Form, in einem allgemeinern Sinne, und im Inhalt rückt in den zweiten und dritten Rang. Bedeutung.

Dieſe Wiedergeburt der Architektur vollzog ſich in Italien und verbreitete ſich von dort aus über alle Kulturländer.

Die Geſetze und Formen der antiken Architektur, deren Denkmale und Ueberreſte man ſtets vor Augen hatte, wirkten in der Bauthätigkeit Italiens, zumal in Rom und Toskana, zu allen Zeiten nach. Klaſſiſche Frieſe und Simſe, Kapitelle und Bogenkonſtruktionen, Profile und ornamentale Motive finden ſich in allen Stilen ſeit der Ausbildung der chriſtlichen Baſilika. Noch zäher hielt man in Italien am altrömiſchen Geſchmack feſt in Bezug auf die architektoniſche Raumempfindung und Raumbildung. Aus dieſer Rückſicht erklärt es ſich, daß die Gotik in Italien nie heimiſch ward. Dem Südländer behagte die Eng- und Hochräumigkeit, der ſtrenge mathematiſche Organismus und die gedrungene, gemeſſene Formbildung der Gotik niemals, während die helle Weiträumigkeit, die Freiheit und die ſchwellenden, elaſtiſchen, aus innerm lebendigem Trieb ſich ſchwingenden Formen der römiſchen Bauten ſeiner Empfindung entgegenkamen. Vorbedingungen in Italien.

Dieſe Wiedergeburt iſt aber nicht ſo aufzufaſſen, als wenn man lediglich, nichts mehr und nichts weniger, die antiken, beziehungsweiſe die römiſchen konſtruktiven und dekorativen Formen nachgeahmt und wieder aufgenommen hätte. Faßt man die Dinge auch bloß ganz äußerlich, ſo ſpringt die Unmöglichkeit Umfang des Begriffs.

einer derartigen Vorausſetzung ſofort in die Augen. Wenn die antiken Denkmale, vorab in Rom, damals noch zahlreicher und vielfach beſſer erhalten waren, ſo boten ſie doch für die Aufgaben der Architektur in der Neuzeit natürlich nicht alle nötigen Vorbilder, z. B. für Kirchen und öffentliche Paläſte, noch weniger für den Privatbau.

Geiſtiger Umſchwung.

Dazu kommen tiefer liegende Gründe. Durch bloße Wiederaufnahme früherer Stilformen entſteht kein neuer Stil. Wie wir dies ſchon öfters betont haben, iſt jeder neue echte Bauſtil das Ergebnis veränderter geiſtiger, geſellſchaftlicher, religiöſer Zuſtände und Anſchauungen, welche einen veränderten Geſchmack, eine andere Empfindungsweiſe und neue Ausdrucksmittel bedingen und hervorrufen. Wenn daher einzelne Künſtler und Baumeiſter ſelbſt ehrlich meinten, die römiſche Kunſt wieder erweckt zu haben und ihre architektoniſche Sprache zu reden, ſo täuſchten ſie ſich ſelbſt. Sie drückten mittels der römiſchen Bauformen ganz neue Empfindungsweiſen, Gedanken und Ideale aus, und infolge des veränderten Inhalts änderten ſich in manchen Beziehungen auch die Formen, die einzelnen Motive und deren Verbindungen. Wie man damals in gebildeten Kreiſen für den ſchriftlichen Verkehr gerne die klaſſiſchen Sprachen, das Griechiſche und das Latein, anwendete, um in denſelben neue Gedanken auszuſprechen, ſo bekamen die klaſſiſchen Bauformen einen neuen Inhalt und machten damit ſelbſt eine neue Entwickelung durch. Ueber dies alles war die Zeit zu reich an künſtleriſchem Vermögen und Können, an Gedanken und Idealen, um ſich lediglich mit alten, abgenützten Formen zu begnügen.

Gotik und Renaiſſance.

Auch einem ganz oberflächlichen Beobachter muß es ſofort auffallen, daß zwiſchen der Gotik und der Renaiſſance ein ungeheurer Unterſchied liegt; dort organiſche Gebundenheit, hier freie Kombination; dort mathematiſche Regel, hier freie Verhältniſſe im Raum und in den Maßen; dort ſtrenge, unerbittliche Geſetzmäßigkeit, hier freier Schwung zumal im zierenden Beiwerk; dort in Wirklichkeit nur eine Grundform, hier reichſter Wechſel und größte Mannigfaltigkeit; dort Vertikalismus und Engräumigkeit, hier Horizontalismus und Weiträumigkeit: alſo überall Gegenſätze in der Anlage, Kompoſition, Konſtruktion, Dekoration, in Grund- und Aufriſſen. Sind die Gegenſätze zwiſchen beiden Stilen ſo groß, tiefgehend und mannigfaltig, und ſind die Stile anderſeits nur der Wiederſchein der Kultur und geiſtigen Verfaſſung der Zeiten, denen ſie angehören, ſo ſetzt der Umſchwung und der Uebergang von dem einen Stil zum andern die größten Veränderungen voraus, die ſich allmählich vollzogen; mit andern Worten, es muß die Zeit der Gotik von der Periode der Renaiſſance auch durch die größten und tiefſten Gegenſätze getrennt werden.

Der Umſchwung hatte bekanntlich ſchon im 15. Jahrhundert, im Norden wie im Süden, begonnen; er war bereits eine vollendete Thatſache, als erſt noch weltbewegende und umgeſtaltende Ereigniſſe eintraten, die Erfindung der Buchdruckerkunſt, die Entdeckung der neuen Weltteile, ſpäter die Reformation oder die Glaubenstrennung. Dazu kamen andere Urſachen, welche von geringerer, aber immerhin ſehr weitreichender Bedeutung waren, wie die politiſchen und geſellſchaftlichen Umwälzungen u. ſ. f. Ein allgemeiner charakteriſtiſcher Unterſchied zwiſchen dem gotiſchen Mittelalter und dem Zeitalter der Renaiſſance iſt beſonders zu bemerken. Wenn im Mittelalter auch allerlei Strömungen und Erſcheinungen im Leben nebeneinander fließen oder ſich kreuzen, den hellen Lichtſeiten dunkle Schattenmaſſen gegenüberſtehen, ſo war die Weltanſchauung doch eine einheitliche,

ſo daß ſie dem Individuum wenig freien Spielraum geſtattete. In der Neuzeit iſt es nicht mehr ſo. Anſtatt wie Kryſtalle ſich aneinanderzufügen, zerbröckeln und zerfallen alle Verbindungen, und das Einzelweſen, das Individuum ſucht ſich hervorzudrängen und ſich Geltung zn verſchaffen, und zwar auf allen Gebieten des Lebens, des Wiſſens, der Kunſt, der Religion; alle Ueberlieferung, alle Autorität wird durchbrochen und ſoll für den Einzelnen nur inſofern Geltung haben, als ſie ſeinem perſönlichen Ermeſſen behagt. Dieſer einſeitige und gefährliche Trieb findet in der Kunſt ſeinen charakteriſtiſchen Wiederſchein und hilft manche Erſcheinung erklären. Neuer Wert des Individuums.

Die neuen geiſtigen Prämiſſen mußten einen neuen Stil hervorbringen, dies um ſo mehr, da die Gotik abgewirtſchaftet hatte. Daß nun die neue Zeit den neuen Stil aus antik römiſchen Elementen herausbildete, dazu wirkten in Italien verſchiedene Urſachen mit. Die erſte derſelben iſt die ſchon anfangs berührte, nie ganz erloſchene Vorliebe für die altrömiſchen Bauformen. Wir ſehen etwas Aehnliches auf dem Felde der Politik: ſo oft man, unzufrieden mit beſtehenden Zuſtänden, einen Umſturz derſelben verſuchte, ſo knüpfte man in Mittelitalien an das alte Rom, an ſeine Volkstribunen und Konſuln an, und der Hinweis der Rädelsführer auf altrömiſche Freiheit und Tyrannenhaß zündete immer bei der erregbaren Menge, ſo ſehr ſpukte die Erinnerung an altrömiſche Herrlichkeit in den Köpfen. Was Wunder, wenn altrömiſche Baukunſt auch einmal als Hebel für eine aufrühreriſche Reaktion, diesmal gegen die Gotik benützt wurde! Dazu kamen noch beſondere in dieſer Richtung fördernde und treibende Urſachen. Seit der immer größern Bedrohung Konſtantinopels durch die Türken, beſonders vom Beginne des 14. Jahrhunderts an, flüchteten viele Griechen nach Italien hinüber, darunter auch manche Gelehrte, Sprachkünſtler, Altertumskenner, welche auf der Halbinſel den Sinn für altes klaſſiſches Wiſſen, für die ſprachlichen und künſtleriſchen Denkmale der Griechen und Römer förderten. Die Anregungen fielen auf das dankbarſte Erdreich. Denn in Italien war unter den Gelehrten und Dichtern ſchon im 14. Jahrhundert eine außerordentliche Begeiſterung für die Ueberreſte römiſcher Bildung in Kunſt und Wiſſenſchaft erwacht. Dieſe Begeiſterung machte das 15. Jahrhundert zur Periode des Humanismus und der Humaniſten, ſo nannten ſich die Hauptvertreter der neuen klaſſiſchen Richtung. Der Renaiſſance oder Wiedergeburt der altklaſſiſchen Kunſt, ging mithin die Wiedergeburt der antiken Wiſſenſchaft und Bildung teils voraus, teils zur Seite. Die eine förderte die andere. Fortleben antiker Formen in Italien. Humanismus.

Während bisher die antiken Denkmale der bildenden Kunſt wenig Pflege gefunden, wurden ſie jetzt mit einer wahrhaft rührenden Begeiſterung geſucht und aufgehoben. Alle großen Künſtler der Renaiſſance, Brunellesco, Donatello, Alberti, Filarete, Bernardo Roſſellino, Domenico Ghirlandaio, Cronaca, Bramante, Raphael, Michelangelo, Peruzzi, Vignola, Palladio etc. holten ihre Weihe in Rom. Baumeiſter, Bildhauer und Maler zogen dahin, um die Bauüberreſte zu vermeſſen, nachzuzeichnen und aufzunehmen und die Werke der Malerei zu bewundern und zu ſtudieren; manche verwendeten mehrere Jahre auf dieſe Vorbildung. Schon im 15. Jahrhundert wurden die Ueberreſte und Ruinen von ganz Italien und Frankreich, beſonders die Ruinen von Verona und Nîmes, in den Kreis der eingehendſten Unterſuchungen hineingezogen. Vom Studium und der Bewunderung ging man über zu idealen Rekonſtruktionen und Abbildungen antiker Bauten. Ausgrabungen wurden von den Künſtlern ſchon im 15. Jahrhundert veranſtaltet; zu Anfang des Einwirkungen noch vorhandener antiker Denkmale.

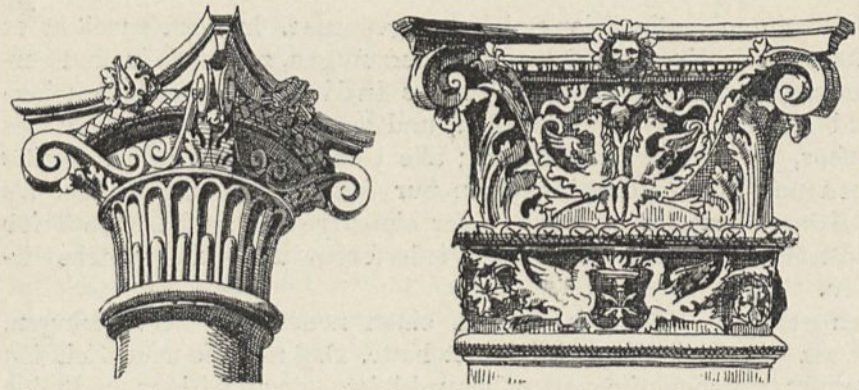


Fig. 1075 u. 1076. Kapitelle von S. Michele, Venedig, und vom Palazzo Comunale, Breſcia. Nach Herdtle, Die Bauhütte. Stuttgart, K. Wittwer.

16. Jahrhunderts — unter Papſt Leo X. — wurden die Ausgrabungen und Aufnahmen einer amtlichen Behörde unterſtellt; Raphael erhielt am 27. Aug. 1516 die Ernennung zum erſten Direktor der Altertümer.[1])

2) Talent und Kunſtſinn.

Außerordentliche Begabung.

Aber Italien beſaß für die Renaiſſance nicht bloß Begeiſterung, ſondern auch Talent. Um es kurz auszuſprechen: wir kennen ſeit den Tagen der Griechen keine Zeit, wo Kunſtſinn und Geſchmack ſo ſehr ein Gemeingut waren, wie im 15. und in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Den reichſten Anteil an der faſt überfließenden Gottesgabe hatten billig die Künſtler ſelbſt. Es zieht nicht nur in Architektur und Plaſtik und Malerei eine lange Reihe von Künſtlern erſten und höchſten Ranges vorüber, auch die Talente zweiten Ranges, die mitunter zu den beſten Leiſtungen ſich aufraffen, ſind ſehr zahlreich. Doch dies iſt nicht das Auffallendſte, ſondern das, was wir die Totalität des Künſtlers und der Kunſt nennen. Sehr viele der erſten Künſtler betrieben nämlich nicht nur die eine oder andere der bildenden Künſte, ſondern waren in allen drei tüchtig und erfahren; manche zeichneten ſich überdies in den redenden und mechaniſchen Künſten nicht weniger aus. Mit Recht bemerkt Burckhardt,[2]) daß eine künſtleriſche Allſeitigkeit im Mittelalter leichter war, da die Aufgaben und Ausdrucksweiſen in allen Künſten einfacher, gleichmäßiger und von der Ueberlieferung abhängiger waren. Das Außerordentliche begann erſt da, wenn ein Meiſter mehrere in gewaltigem Aufſchwung begriffene, auf neue Ziele gerichtete Künſte umfaßte. Dies offenbarte ſich ſchon an den großen Meiſtern des 14. Jahrhunderts, welche die Renaiſſance einleiteten; Giotto war Maler, Baumeiſter und Bildhauer, Andrea von Piſa und ſein Sohn Tommaſo Bildhauer und Baumeiſter, der Florentiner Taddeo Gaddi Maler und Baumeiſter, Andrea di Cione (Orcagna) Maler, Bildhauer, Baumeiſter und Dichter. An der Spitze der Meiſter der eigentlichen Renaiſſance ſteht Brunellesco, zuerſt Goldſchmied, dann Mechaniker, Bildhauer, Architekt, Meiſter der Perſpektive und rieſiger Kriegsbauten; Ghiberti bethätigte ſich ebenfalls erſt als Goldſchmied, dann als Maler, bevor er als Erzarbeiter ſeine plaſtiſchen

Totalität der Kunſt und Künſtler.

Allſeitige Künſtler.

[1]) Ueber den Ruinenkultus und überhaupt über die Wiedererweckung des Altertums vgl. Die Kultur der Renaiſſance in Italien von Jakob Burckhardt; zwei andere klaſſiſche Bücher von demſelben Verfaſſer, welche vielfach als Wegweiſer benützt wurden, ſind Geſchichte der Renaiſſance in Italien und Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunſtwerke Italiens. Beſſeres wurde über die Kunſt der Renaiſſance in Italien nicht geſchrieben.

[2]) Geſchichte der Renaiſſance (2. Aufl.) S. 18.

Wunderwerke ſchuf. Raphael war Maler, Architekt und wohl auch Plaſtiker. Ob Michelangelo Größeres und Staunenswerteres ſchuf in der Architektur, Plaſtik oder Malerei, darüber ſtreiten ſich die Kunſtgelehrten, dazu war er Ingenieur, Dichter u. ſ. w. Unglaublich iſt vollends die Vielſeitigkeit Leonardo da Vincis, in der Architektur, Plaſtik, Malerei, Muſik, in der gebundenen und proſaiſchen Rede, in der Mathematik, Naturwiſſenſchaft, überall war er ein Meiſter. Selbſt geringere Talente beſaßen in der goldenen Zeit der Früh- und Hochrenaiſſance eine merkwürdige geiſtige und techniſche Gewandtheit und Vielſeitigkeit. Einen auffallenden Gegenſatz zu dieſer Erſcheinung bieten Tizian und Correggio, welche Maler und nur dies blieben.

Einheit der Kunſt.

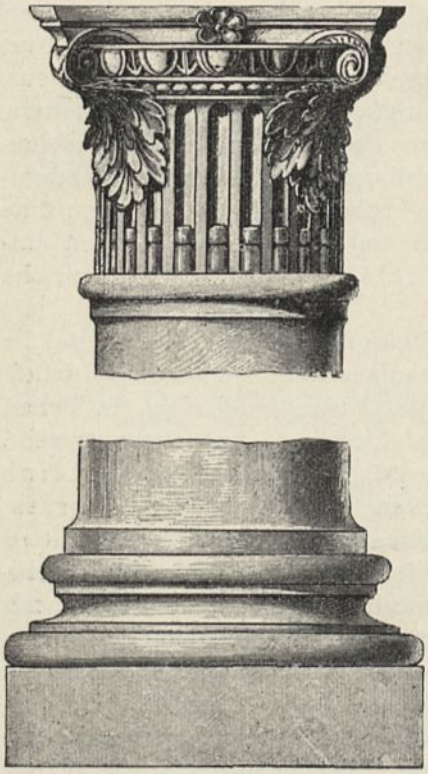
Aus der Allſeitigkeit oder wenigſtens Vielſeitigkeit der Künſtler folgte die Totalität in der Kunſt. Mag man gegen die Renaiſſance auch manche Vorwürfe erheben, unbeſtritten bleibt das Verdienſt, daß ſie Bauten geſchaffen, in denen eine ganz wunderbare Harmonie im Ganzen und Einzelnen uns entgegenweht. Der Grund liegt darin, daß die einzelnen darin vertretenen Künſte wieder eine Kunſt geworden ſind. Der Architekt genügt eben nicht bloß ſeiner eigenen, engern Aufgabe, alles Andere und Weitere dem Plaſtiker, dem Maler, dem Dekorateur überlaſſend, er dachte ſich das Bauwerk als ein fertiges Ganze mit dem architektoniſchen, maleriſchen, plaſtiſchen und ornamentalen Schmuck, die Wände mit figurenreichen Gobelins oder mit Bildern bedeckt, d. h., mit Wandmalereien, die für den Ort beſtimmt und gedacht waren, nicht aber behängt mit den zufälligen Produkten der Staffelei, das Stiegenhaus, die Hallen, die Niſchen mit Bronze- und Marmorfiguren, die Zwiſchenfelder mit plaſtiſchen und maleriſchen Ornamenten; er dachte ſich ſelbſt die Möbel, groß, breit und prächtig, und die Wandkäſten gefüllt mit den edelſten Gefäßen und Geräten. Darum zeigen auch die italieniſchen Paläſte jener Zeit nicht bloß die groß gedachte Anlage, die hohe, edle Würde, die ſchwungvolle Pracht, ſondern vor allem auch die Zuſammengehörigkeit, die Charakterharmonie aller Beſtandteile.[1])

[1]) Geſchichte des modernen Geſchmacks von J. v. Falke, S. 52.



Fig. 1077 u. 1078. Kapitelle vom Palazzo Riccardi und von S. Spirito, Florenz. Phot. v. Gebr. Alinari.

Allgemeine Kunſtliebe.



Stadtgemeinden.

Fürſten.

Fig. 1079. Joniſche Säule vom Palazzo Riccardi zu Florenz.

Ebenſo auffallend, wie die Vielſeitigkeit der Künſtler iſt der hohe und reine Geſchmack und das lebendige Intereſſe für die Kunſt, welches in Italien alle Schichten der Geſellſchaft von den höchſten bis zu den unterſten durchdringt. Seit den Tagen der Griechen wurde auch dies nie mehr in dem Maße geſehen, niemals waren Geſchmack und Kunſtſinn ſo ſehr ein Gemeingut geworden. Dies offenbart ſich am beſten und ſchönſten in größern und kleinern Stadtgemeinden. Es iſt nichts Seltenes, daß die Bürgerſchaften in Florenz, Siena etc. Bittſchriften um Ausführung oder Vollendung öffentlicher, beſonders religiöſer Bauten, oder Beſchwerden über verzögerte Unternehmungen oder mangelhafte Inſtandhaltung beſtehender Denkmale einreichen, in Bau- und Kunſtſachen Steuern beſchließen, weil ſie das Schönſte und Beſte anſtreben u. ſ. w. Einen ganz beſondern, noch höheren Bau- und Kunſteifer bethätigen die Fürſten und Gewaltherrſcher in den einzelnen Städten. Die großen Medici in Florenz, die Visconti und Sforza in Mailand, die Gonzaga in Mantua, die Manfreddi in Faenza, die Malateſta in Rimini, die Eſte in Ferrara, die Montefeltro in Urbino u. ſ. w., u. ſ. w., alle wollten Sinnbilder und Denkmale ihrer Macht und Herrſchaft begründen und ihre Erinnerung und den Dank der Unterthanen an deren Dauer knüpfen. Daß reiche Privatleute den Fürſten nacheiferten, iſt ſelbſtverſtändlich. Infolge dieſer Bauluſt auf Grund eines gediegenen Geſchmacks und eines hohen monumentalen Sinnes iſt Italien in dieſer Zeit zum Lande der Paläſte geworden. Selbſt kleinere Provinzialſtädte haben ſo ſchöne und ſo viele Bauanlagen — wenn auch heute freilich in verwahrloſtem Zuſtande —, daß ſie große und bedeutende Städte der nordiſchen Länder weit überragen.

Monumentaler Sinn.

Eine der wirkſamſten Triebfedern dieſer außerordentlichen Kunſtthätigkeit iſt, wie oben bemerkt worden, ein hoher monumentaler, großartiger Sinn, welcher über das Kleinliche, über die Intereſſen der Gegenwart, über allen leeren, bloß äußern Schein, der mit falſchen Mitteln gleißt, hinweggeht und das Echte, Dauernde, Große anſtrebt; daher der hohe Schwung, der Adel und die Vornehmheit, welcher das ganze damalige geſellſchaftliche Leben kennzeichnet und ſich auch in dem feſten, ſelbſtbewußten Auftreten, ja ſelbſt in der maleriſchen, ſchönen Tracht der edeln Geſtalten kundgiebt, wie ſie uns in zahlloſen Gemälden und Fresken der Früh- und Hochrenaiſſance entgegentreten. Es wäre ungerecht, neben dieſem hohen, weltlichen Schwung die andern Triebfedern des geſteigerten Kunſtlebens zu vergeſſen, nämlich die Religion. Aehnlich wie im Mittelalter, war das Volk immer noch gerne bereit, für religiöſe Denkmale große Opfer zu bringen, wenn auch, zumal die Bauthätigkeit, ſich weit mehr als früher, der profanen Architektur zuwandte. Einen neuen Aufſchwung nahm

dagegen die religiöſe Architektur, als infolge des Konzils von Trient die echte und wahre kirchliche Reformation durchgeführt wurde. Leider waren die goldenen Tage der Renaiſſance ſchon vorüber, als die neuen Anregungen ausgingen.

Es iſt hier der Ort, einiges über den Anteil der Päpſte an der Renaiſſance in der Kunſt anzufügen. Während der Reſidenz der Päpſte in Avignon 1308 bis 1378 war Rom in Trümmer gefallen. Die erſten Päpſte ſeit der Rückkehr nach Rom kamen nicht über die allernötigſten Ausbeſſerungen an Kirchen und an ihrer eigenen Wohnung hinaus. Die Reihe der großen Kunſtfreunde auf dem Stuhle des heiligen Petrus eröffnet Nikolaus V. (1447—1455); ſeine Pläne waren weitausſchauend: Herſtellung der vierzig Stationskirchen Roms und der Stadtmauern, Neubau der St. Peterskirche und des Vatikan, Umbau des Borgo zur Wohnung für den ganzen Hof; allein es fehlte ihm die Zeit und es mangelten ihm die künſtleriſchen Kräfte, um „über Nacht ein neues Athen zu bauen“. Gleich hohen Kunſtſinn beſaß Pius II. (1458—1464). Seinen Geburtsort Corſignano ſchuf er durch glänzende Bauten zu Pienza, zur „Piusſtadt“ um. Noch bauluſtiger als die Vorgänger war Sixtus IV. (1471—1484); viele Kirchen Roms, wie die für die Geſchichte der Renaiſſance wichtige Sixtiniſche Kapelle, Santa Maria del Popolo, San Pietro in Montorio, Sant Agoſtino etc., entſtanden unter ſeinem Pontifikate. Mit dem 16. Jahrhundert, unter den großen kunſtliebenden Päpſten Julius II. (1503—1513) und Leo X. (1513—1521) übernahm Rom entſchieden die Führung in der Kunſtentwickelung, alle größten Talente traten am liebſten beim apoſtoliſchen Stuhl in den Dienſt. Die neue St. Peterskirche wird zum Orientierungspunkte in der Architektur bis in die neuere Zeit hinein. — Seit Pius II. erwachte auch der Baueifer der Kardinäle; eine ſehr große Zahl von Paläſten und Kirchen, zumal in Rom, Bologna etc., bekunden ihren Kunſtſinn und ihre fürſtliche Freigebigkeit.

Rom und die Päpſte.



Fig. 1080. Konſole aus den Borgiazimmern. Vatikan. Nach Herdtle, Die Bauhütte. Stuttgart, K. Wittwer.

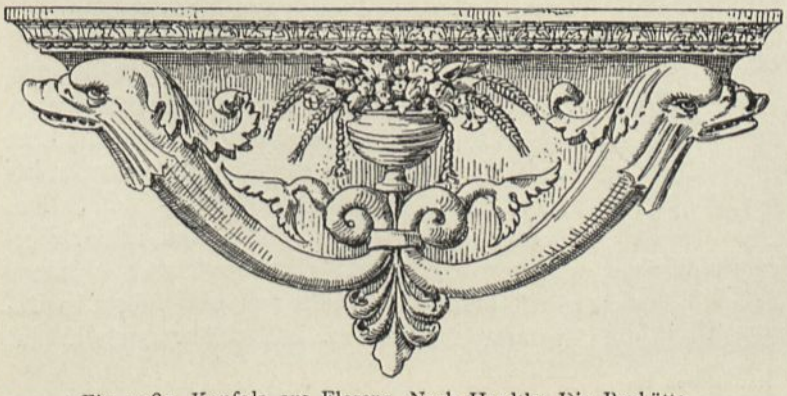
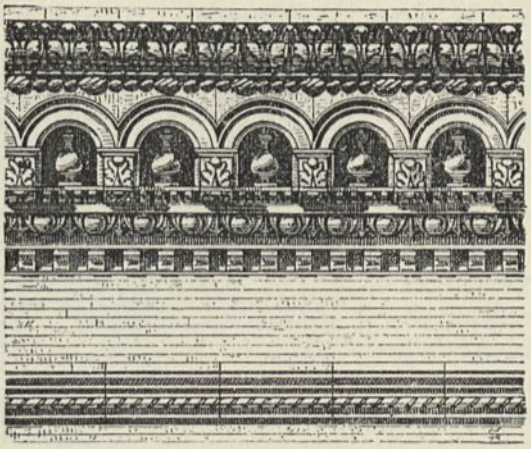


Fig. 1081. Konſole aus Florenz. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

3) Religion und Renaiſſance.

Wie geſtaltete ſich das Verhältnis der Kunſt der Renaiſſance zur Religion, zum Chriſtentum und zur Kirche? Die Antworten hierauf gehen vielfach in der denkbar ſchroffſten Weiſe auseinan-

Gegenſätze und Widerſprüche.



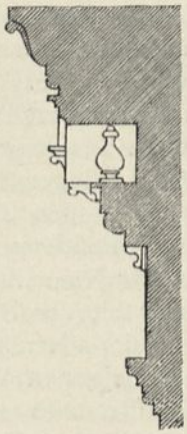


Fig. 1082. Terracottageſimſe. Bologna. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

der. Die einen ſehen in der Renaiſſance einen vollſtändigen Abfall von der kirchlichen Kunſt und Ueberlieferung, eine durch und durch heidniſche Kunſt, deren Formen ungeeignet und unfähig ſeien, chriſtliche Gedanken auszuſprechen. Die weitere Folgerung, welche ſie daraus ziehen, ergiebt ſich von ſelbſt, daß nämlich die religiöſen Denkmale dieſes Stiles, weil der Religion unwürdig, keine Daſeinsberechtigung haben. So ſagt der Freiherr von Sacken vom Renaiſſanceſtil kurz und bündig: „... er iſt ohne religiöſe Grundlage, hält ſich nicht an die Bedingungen des Kultus und iſt überhaupt wie die römiſche Kunſt, die er nachahmt, durchaus weltlich; daher für Kirchengebäude weniger paſſend, obwohl auch hier oft eine großartige Maſſenwirkung erzielt wurde.“[1]) Wenigſtens ein Zugeſtändnis! Freilich wird es ſofort teilweiſe wieder aufgehoben, da die „kühlen Räume“ „wohl für das italieniſche Klima wünſchenswert,“ in nördlichen Ländern dagegen „als ein fremdartiges Element erſcheinen.“ Andere beanſpruchen für die Renaiſſance nicht nur dieſelben religiöſen Rechte wie für die vorausgehenden chriſtlichen Stile, ſondern wollen überdies, daß ihr mancherlei Vorzüge in Rückſicht auf die Dekoration, die Freiheit der Konſtruktion und Kombination, ferner in den dem Gottesdienſt vorzüglich entſprechenden großartigen Raumbildungen zuerkannt werden.

Es muß zuvörderſt bemerkt werden, daß ein billiges, unparteiiſches Urteil etwas anders lauten wird, je nachdem es Werke der Renaiſſance oder des Barocco und des Rokoko beſchlägt. Wir handeln hier nur von den drei Perioden der Renaiſſance; der Barocco wird ſpäter in einem eigenen Abſchnitte beſprochen. Da im beſondern die architektoniſchen Formen nie eine ſo beſtimmte und gemeinverſtändliche Sprache reden wie die Plaſtik und Malerei, ſo iſt jeder gerechten Beurteilung große Vorſicht geboten.

Unterſchied der Perioden.

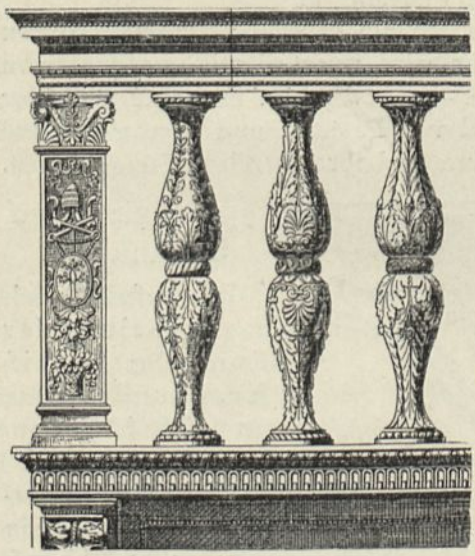


Fig. 1083. Baluſtrade in der Sixtiniſchen Kapelle, Vatikan. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

Humanismus.

Was auf die Renaiſſance einen Schatten wirft, iſt der Humanismus, welcher bei ihrem Entſtehen Geburtshilfe leiſtete. Der Humanismus war in ſehr vielen ſeiner Vertreter nicht bloß glaubensſcheu, ſondern chriſtusfeindlich, heidniſch und führte in Geſinnung und Leben und daher auch in das

[1]) Katechismus der Bauſtile (Leipzig).

künſtleriſche Schaffen eine merkwürdige, bedenkliche Freiſinnigkeit und Lockerheit ein. Aber wo viel Schatten, iſt auch viel Licht; die Zeit trug daneben die ſchönſten, beſten Keime in ihrem Schoße.

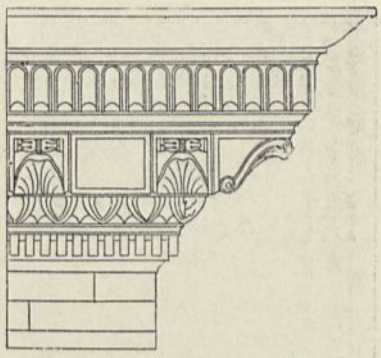


Fig. 1084. Geſims vom Palazzo Riccardi, Florenz.

Reformation.

Die Renaiſſance als die Kunſt der Reformation darſtellen, iſt ein Anachronismus. Die Renaiſſance war ſchon da, als die Reformation kam, und dieſe hatte keine, wenigſtens keine religiöſe Kunſt; ſie hat im Gegenteil da, wo ſie zum Durchbruch kam, wie in Deutſchland, den herrlichſten Anſätzen, den meiſtverſprechenden Anfängen ein jähes, trauriges Ende bereitet. Hätte ſie übrigens eine Kunſt im Gefolge gehabt, ſo dürfte dieſe deswegen nicht verurteilt werden, wenn ſie wahre Vorzüge bieten würde.

Ob die Renaiſſance eine heidniſche Kunſt.

Die Renaiſſance vollends eine heidniſche Kunſt nennen, heißt allzuſehr über das Ziel hinausſchießen. Wird dieſer Vorwurf erhoben, weil, zunächſt in der Architektur, die Elemente derſelben aus der antiken römiſchen Kunſt hergenommen ſind, ſo muß man mit gleichem Rechte denſelben Vorwurf und Tadel auf den Baſilikaſtil, ferner auch auf den byzantiniſchen und romaniſchen Stil ausdehnen, was bisher noch niemand eingefallen iſt. Alle dieſe Stile entlehnten das Formenalphabet bei der antiken, römiſchen Kunſt, verwendeten allerdings dasſelbe in eigentümlicher Weiſe. Die antike Kunſt iſt der chriſtlichen Taufe fähig wie die antike Wiſſenſchaft, wie die Träger beider, die Griechen und Römer, es waren. Die Thatſache, daß den Päpſten ein ſo hervorragender Anteil an der Entwickelung der Renaiſſance zukommt, daß die erſte und bedeutendſte Kirche der Chriſtenheit in dieſem Stile erbaut iſt, und geradezu zahlloſe andere Kirchen dieſelben oder ähnliche Stilformen zeigen, und daß endlich dieſe Kunſtrichtung in der Kirche und zwar nicht einmal in ihrer edelſten Entwickelung mit der echten Reform des Trienter Konzils zuſammenfällt, beweiſt hinlänglich, daß die Behauptung einen merkwürdigen Widerſpruch in ſich ſchließt, die Renaiſſance ſei an ſich eine der Religion unwürdige, ja ſelbſt heidniſche Kunſt.



Fig. 1085. Fries von der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. Alinari, Florenz.

Die Renaiſſance und kirchliche Bauten.

Die Schönheit bleibt wie die Wahrheit immer und ewig dieſelbe, aber verſchiedene Zeiten lieben verſchiedene Formen des Ausdrucks und haben verſchiedene Ideale. Jede Kunſtrichtung hat da-



Fig. 1086. Wandfüllung von der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.

her wie jede Zeit und jede Kultur ihre Berechtigung, freilich nur im relativen Sinne. Es kann in keiner Weiſe bewieſen werden, daß die Planbildung, die Konſtruktion, Aufriß, Dekoration, daß, um das Eigenſte der Renaiſſance zu nennen, das Streben nach ſchönen Verhältniſſen und Weiträumigkeit irgendwie mit den religiöſen Ideen und chriſtlichen Anſchauungen weniger verträglich wären, als die Formen anderer Stile. Daß weite, lichte Hallen, welche das Gefühl des Feierlichen, Erhabenen vermitteln, daß eine heitere, von höchſtem Reize und Zauber erfüllte Dekoration, welche ihre Motive gerne dem ſinnlichen Naturleben entlehnt, daß die glücklichſten Linien und Verhältniſſe, welche wie eine ſchmeichelnde Muſik beſtricken, die herrlichſte und koſtbarſte Mitgift für den Palaſt- und überhaupt für den Profanbau ſind, iſt gewiß, aber alle dieſe Elemente können mit gleichem Glück und Erfolg im Dienſte der Religion auf kirchliche Bauten übertragen werden. Es iſt ungerecht und widerſinnig, die Renaiſſance-Kirchen zu verurteilen, weil ſie einen feſtlichen, heitern Eindruck machen; denn die Religion verträgt ſich mit dieſen Stimmungen ebenſogut, wie mit dem Ernſte und der Strenge der romaniſchen Kirchen.

Renaiſſance und Zweckmäßigkeit.

Dazu beſitzen die Renaiſſance-Kirchen eine äſthetiſch-praktiſche Eigenſchaft von höchſtem Werte, die Zweckmäßigkeit. Der Baukünſtler geht darauf aus, große, weite, einheitliche, möglichſt unbehinderte, durch Säulen oder Pfeiler nicht zerſchnittene Haupträume zu ſchaffen. Das Mittelſchiff verbreitert ſich nach Möglichkeit; die Seitenſchiffe werden dafür enger und ſinken manchmal zu Seitengängen mit oder ohne Kapellenreihen herab. Die großen, weiten Mittelbauten ſind für den einheitlichen Hauptgottesdienſt wie gemacht, denn ſie faſſen große Volksmengen und bieten faſt allen Kirchenbeſuchern einen freien Ausblick auf den Choraltar und die Kanzel, — beſſer, als dies in den mittelalterlichen Stilbauten der Fall iſt.

Verhältnis zu Plaſtik und Malerei.

Auch das iſt ein hoher Vorzug der Renaiſſance-Baukunſt, der religiöſen wie der profanen, daß ſie für die Plaſtik und Malerei in den weiten, hohen Hallen die denkbar günſtigſten Räume ſchafft. In keinem andern Stile verbinden ſich die drei bildenden Künſte ſo enge miteinander und wirken ſo einträchtig zu den höchſten Triumphen zuſammen.

Renaiſſance und Gotik.

Wir wiederholen hier eine früher aufgeworfene Frage: ſoll damit das z. B. der Gotik geſpendete Lob wieder geſchmälert oder in Abrede geſtellt werden? Gewiß nicht. Die Gotik beſitzt ihre unantaſtbaren, hohen Vorzüge, aber andere als die Renaiſſance. Man muß frei, billig und objektiv genug ſein, um das Gute hier und dort zu erkennen und anzuerkennen. Vollends ſind wir nicht der Anſicht, daß vom religiöſen Standpunkt über die Renaiſſance ein Verdammungsurteil ausgeſprochen werden dürfe oder könne, oder daß es löblich und gut

ſei, Kirchenbauten der Renaiſſance zu „romaniſieren“, wie dies heutzutage vielfach geſchieht. Nur was wirklich unſchön und unwürdig iſt, darf in der Kunſt kein Bürgerrecht erhalten und nicht in den Dienſt der Religion gezogen werden.

4) Die Theoretiker.

Wenn ein Stil im Entſtehen iſt, geht die Praxis voraus, die Theorie ſetzt ſpäter ein und zieht aus den Denkmalen die Regeln ab. Es iſt bei der Renaiſſance nicht anders, nur beginnen die Theoretiker ihre Arbeit früher, dafür waren die meiſten zugleich erfahrene, tüchtige Baumeiſter.

Die erſte, nächſte Quelle für die theoretiſchen Studien waren die Ueberreſte der antiken Bauten. Ein anderes antikes Denkmal, welches einen außerordentlichen Einfluß geübt hat, iſt ſelbſt theoretiſcher, wiſſenſchaftlicher Art, nämlich die zehn Bücher über römiſche Architektur, welche um den Beginn der chriſtlichen Zeitrechnung der Baumeiſter Vitruvius Pollio ſchrieb und dem Kaiſer Auguſtus widmete. Trotz der ungleichen, bald breiten, bald knappen und ſchwer verſtändlichen formellen Darſtellung, trotz der innern Mangelhaftigkeit in der Behandlung techniſcher Fragen mußte das Werk dem 15. und 16. Jahrhundert doch ein überaus großes Intereſſe und eine reiche Fundgrube bieten. Das Buch wurde leidenſchaftlich ſtudiert, erklärt und ausgedeutet, ähnlich wie die Ruinen. Doch wie man dieſe nicht ſklaviſch nachgeahmt, ſo wurde auch Vitruv frei benützt; das geſchriebene Wort wie die in den Ueberreſten verkörperte Regel ſollte nur dazu dienen, die Formenſprache zu bereichern, um dann als Ausdrucksmittel für eigene, neue Bauideen zu dienen. Es gab freilich auch Fanatiker, welche dem Vitruv ein unantaſtbares Anſehen beilegten und ihm auch dann Recht gaben, wenn er, was nicht ſelten, mit den antiken Bauten im Widerſpruch ſteht. Solche Ueberſchwenglichkeiten riefen die Reaktion hervor, deren Wortführer kein geringerer als Michelangelo war, der es offen ausſprach, man müſſe die Feſſeln wieder ſprengen, welche man der Baukunſt angelegt. Die oft engherzigen Anſchauungen und Regeln Vitruvs hatten immerhin das Gute, daß ſie vor der Schrankenloſigkeit und Verwilderung in der Formgebung warnten, die ſpäter einriß.

Vitruvius.



Fig. 1087. Fries vom Dogenpalaſt, Venedig. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

Wir nennen hier die vorzüglichſten Namen der Theoretiker im Zuſammenhang, bis hinab zur Barockzeit.

Faſt bis an den Beginn der Frührenaiſſance hinauf reicht Leon Battiſta Alberti (1398—1472) aus Florenz, ein großes, vielſeitiges Talent, einer der Hauptförderer des neuen Stils. Im Jahre 1452 überreichte er dem Papſte Nikolaus V. ſein Werk über das Bauweſen. Alberti erkannte ſchon ganz klar gegenüber der ſtreng organiſierenden Gotik das Weſen der Renaiſſance, indem er ſie als die Kunſt des Raumes und der Maſſen, der rhythmiſchen Bewegung

Alberti.

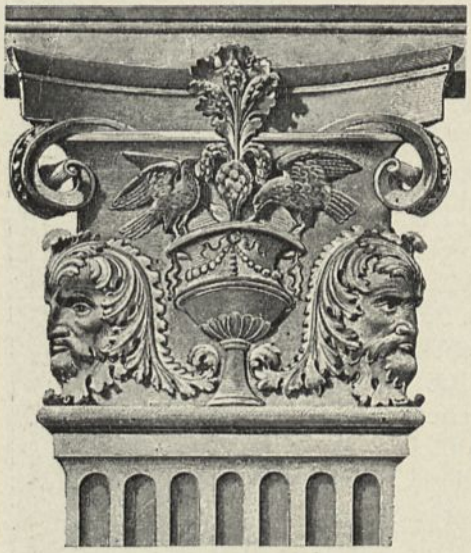


Fig. 1088. Pilaſterkapitell in der Sakriſtei von S. Spirito, Florenz.

und der Verhältniſſe auffaßt. Wir werden in der äſthetiſchen Beurteilung der Renaiſſance auf ſeine Anſchauungen zurückkommen müſſen. Auf Alberti folgten die Baulehren des Antonio Averulino genannt Filarete und des Francesco di Giorgio, deren Werke nur teilweiſe oder in Auszügen veröffentlicht wurden. Lionardo da Vinci und Fra Giocondo behandelten manche einſchlägige Fragen. Bedeutender als Schriftſteller iſt Sebaſtiano Serlio (1480—1552) aus Bologna. Sein architektoniſches Sammelwerk beſteht aus ſieben Büchern; die zwei erſten handeln von der Geometrie und Perſpektive, das dritte enthält Meſſungen nach Antiken in Rom, Verona, Pola, Neapel, Benevent, Ancona; die folgenden Abteilungen geben die Lehre von den architektoniſchen Ordnungen und deren Anwendung auf moderne Bauten. Er ſtudiert die Antike mit künſtleriſch meſſendem Auge und jede Baute als ein Ganzes, um ſofort dem Gefundenen und Empfundenen in neuen Entwürfen Geſtalt zu geben.

Filarete. Fr. di Giorgio. L. da Vinci. Fra Giocondo. Serlio.

Reicht ſchon Serlio in die Hochrenaiſſance des 16. Jahrhunderts hinein, ſo gehören derſelben voll und ganz Vignola und Palladio an. Der erſtere, Giacomo Barozzi (1507—1573) von Vignola, daher ſein Beiname, unter welchem er zumeiſt bekannt iſt, ward zum Geſetzgeber der neuen italieniſchen Architektur durch ſein Werk über die fünf Säulenordnungen, worin er allerdings das Weſen der antiken Architektur nicht richtig faßte und ihr die höhere künſtleriſche Freiheit nahm und ſie in ſtarre Regeln bannen zu können meinte, indem er die Ordnungen nur als den ein für allemal fertigen, nach ſtreng mathematiſchen Proportionen geregelten formalen Ausdruck und als äußern Schmuck des Baukerns betrachtete. — Der große Palladio (1518—1580) ſchrieb vier Bücher über die Baukunſt. Keiner der Architekten des 16. Jahrhunderts kannte die Antike beſſer als er, keiner faßte ſie freier und edler, keiner, ſo wie er, als organiſche Schöpfung in ihrer Ganzheit auf. Bereits in die Zeit des Barocco reicht der Gegner Palladios Vincenzo Scamozzi (1552—1616) von Vicenza; er ſchrieb ein Werk über die Baukunſt; beſondere Verbreitung fand die Abhandlung über die Säulenordnungen, zu welchen er, was für den Barocco bezeichnend iſt, eine ſechſte, den Ordine eroico, hinzufügen wollte, aber ohne Glück. Der eigentümlichſte Theoretiker des Barocco iſt der Jeſuit Andrea Pozzo (1642—1709) von Trient, Maler und Architekt, beſonders ausgezeichneter Kenner der Perſpektive, ein tüchtiges Talent und eine überſprudelnde Phantaſie. In ſeinem Werke über die Perſpektive für Maler und Baumeiſter lehrt er die waghalſigſten Kunſtſtücke, die wunderlichſten und krauſeſten Dinge neben vortrefflichen Gedanken. In mancher Hinſicht gleicht ihm der Theatiner Don Guarino Guarini (1624—1685) von Modena, Architekt und Fachſchriftſteller.

Vignola. Palladio. Scamozzi. Pozzo. Guarini.

5) Die Epochen.

Die Renaiſſance machte eine raſche und charakteriſtiſche Entwickelung in drei Epochen durch, in der Früh-, Hoch- und Spätrenaiſſance. Zu einem klaren Verſtändnis ihres Verfahrens in der Konſtruktion, Kompoſition und Dekoration, wovon in den folgenden Kapiteln gehandelt wird, iſt es notwendig, dieſer Entwickelung nach drei Zeitabſchnitten ſtets bewußt zu ſein.

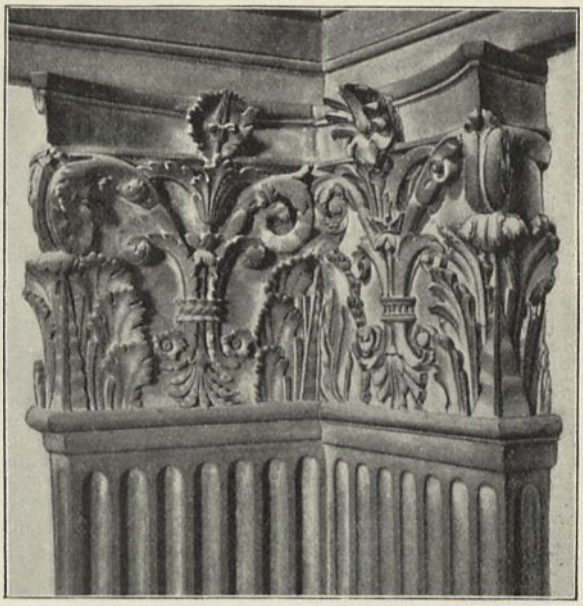


Fig. 1089. Pilaſterkapitell von S. Spirito, Florenz. Phot. Brogi.

Frührenaiſſance.

Die Frührenaiſſance fällt ſo ziemlich mit dem 15. Jahrhundert zuſammen und wird daher nach italieniſcher Manier als Quattrocento bezeichnet. Für den Beginn des neuen Stils wird gewöhnlich das Jahr 1420 angeſetzt. In dieſem Jahre wurde nämlich eine Verſammlung der berühmteſten Baumeiſter nach Florenz berufen; es handelte ſich um die Vollendung der Florentiner Kathedrale, im beſondern um den Bau der rieſigen Kuppel in den Formen und im Geiſte des neuen Stils.

Hoch- und Spätrenaiſſance.

Die Hochrenaiſſance wird als Cinquecento, 16. Jahrhundert bezeichnet und auch oft ſo begrenzt. In Wirklichkeit dauert die Höhe und Blüte des Stils nur bis ca. 1540; dann traten bereits die erſten Spuren der Abkehr vom urſprünglichen Ideal ein; die Zeit von 1540 bis ca. 1590 wird daher als Spätrenaiſſance bezeichnet.

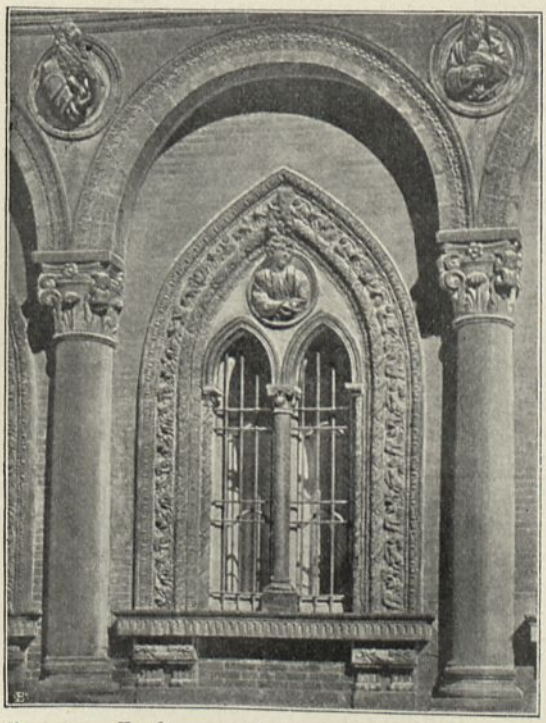
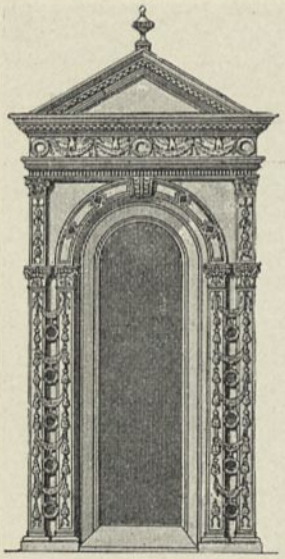


Fig. 1090. Fenſter vom Spital in Mailand. Phot. von G. Sommer & Sohn, Neapel.

Barocco.

Hierauf folgt die Zeit des Barocco, welche ſich vom letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bis in die Neuzeit, ungefähr bis 1780 erſtreckt. Wie früher bemerkt worden, wird von dieſer Periode ſpäter unter eigenem Stichwort gehandelt.

Dieſe Ausſcheidung und Umgrenzung der Epochen, ſowie manche der vorausgehenden Ausführungen haben zunächſt nur für Italien Geltung. Nahmen auch frühere Bauſtile in den einzelnen Ländern manche charakteriſtiſche Eigentümlichkeiten an, ſo iſt dies bei der Renaiſſance in viel höherem Grade der Fall. Wir behandeln daher getrennt zuerſt die Renaiſſance in Italien,



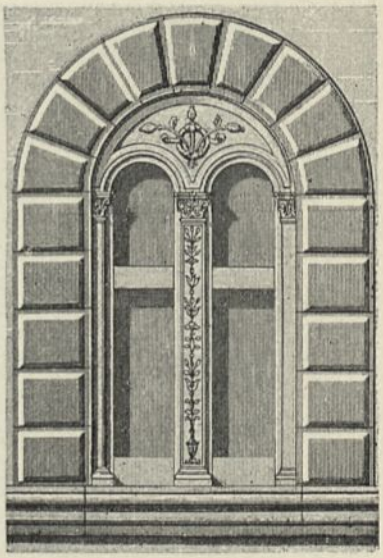


Fig. 1091 und 1092. Fenſter vom Dome zu Como und Palaſtfenſter aus Florenz.

dann ihren Verlauf in den übrigen Ländern.

II. DAS KONSTRUKTIVE VERFAHREN IN DER RENAISSANCE.

Das konſtruktive Verfahren des griechiſchen Stils oder der Gotik darzulegen, iſt mit keinerlei Schwierigkeit verbunden, da es ſich an eine Hauptgattung der Bauten knüpft, an den Tempel, und innerhalb dieſer Gattung an einen Typus, ſo daß die einzelnen Tempel und Kirchen, wie verſchieden ſie auch untereinander ſcheinen, doch nur ein Mehr oder Weniger an Umfang, an Pracht und Aufwand von Mitteln darſtellen, nicht neue oder andere Konſtruktionsweiſen. Auch die einzelnen Glieder und Formen der Konſtruktion laſſen ſich in den genannten Stilen erſchöpfend aufführen und zuſammenfaſſen.

Die Gotik organiſch.

Der Grund liegt darin, daß der griechiſche Stil und die Gotik ſtreng organiſch verfahren, mit durchgreifender Geſetzmäßigkeit und feſter Ordnung. Das Prinzip oder die Grundlage dieſer beiden Stile iſt daher vorherrſchend konſtruktiver Art, eben dieſe durchgreifende innere Geſetzmäßigkeit, welche die ſtützenden und tragenden Glieder und die Dekoration beherrſcht.

Die Renaiſſance überwiegend äſthetiſch.

In der Renaiſſance iſt es ganz anders. Ihre Baukunſt beruht keineswegs auf organiſcher und konſtruktiver Einheit und gleichartiger Geſetzmäßigkeit; ihr Grundgeſetz iſt daher auch nicht konſtruktiver, ſondern überwiegend äſthetiſcher Natur, es iſt die Harmonie, der Rhythmus, das Verhältnis, oder wie man es nennen will. Die Renaiſſance iſt eben ein frei abgeleiteter Stil; das Erſte und Wichtigſte, was die überſchüſſige künſtleriſche Kraft der Zeit von ihr forderte oder vielmehr als geſtaltende, belebende und alles durchdringende Seele hineinlegte, war dies äſthetiſche Grundgeſetz, der freie, ſchöne Rhythmus in Maſſen und Räumen. Sofort mußte die Konſtruktion und die organiſche, ſtrenge Geſetzmäßigkeit zum Zweiten und minder Wichtigen herabſinken. Die Renaiſſance hält ſich daher nicht an ein einziges konſtruktives Verfahren, ſie lehnt grundſätzlich keines ab, das mit ihrem äſthetiſchen Grundgeſetz vereinbar iſt.

Dieſe grundſätzliche Verſchiedenheit zwiſchen den organiſchen Stilen im vorzüglichſten Sinne, dem griechiſchen Architravbau und der Gotik, gegenüber der Renaiſſance muß immer feſtgehalten werden, um ſich ein freies, unparteiiſches Urteil zu wahren.

Aus dem äſthetiſchen Grundgeſetz ergiebt ſich die Schwierigkeit, die Konſtruktionsweiſen und deren Glieder vollzählig aufzuführen, weil es ſich, wie bemerkt, mit den verſchiedenſten Formen verträgt. — Eine andere Schwierigkeit

Perſönlicher Geſchmack.

fließt daraus, daß der perſönliche Geſchmack der einzelnen Baukünſtler von größerer Tragweite iſt und die Formbildung, Kompoſition, Konſtruktion und

Dekoration viel mehr beeinflußt, als dies in früheren Stilbauten der Fall war. Manches kann daher erſt in der geſchichtlichen Ueberſicht der Künſtler und der Denkmale berührt werden. Auch die vollſtändige Trennung der Konſtruktion von der Dekoration, wie wir ſie in der Darſtellung der früheren Stile durchgeführt haben, ließe ſich hier nur auf Koſten der Deutlichkeit und Kürze anwenden. Im Nachſtehenden kann es ſich daher nur darum handeln, das am meiſten Charakteriſtiſche und Gebräuchliche anzugeben.

1) Die Konſtruktion und Formbehandlung in der Frührenaiſſance.

Der Hauptſitz der neuen Stilentwickelung iſt Florenz; ein zweiter eigentümlicher Mittelpunkt iſt Venedig. Hauptſitze.

Die Haupteigenſchaft der Frührenaiſſance iſt ein friſcher, jugendlicher Zug und eine große, heitere Schaffensfreudigkeit. Man fühlt es heraus, daß die Künſtler die Formen gefunden, die ihnen ſympathiſch ſind, die ihrer Empfindung zuſagen. Dieſe friſche und freudige Unmittelbarkeit, womit man ſich den Aufgaben gegenüberſtellt, äußert ſich nach einer doppelten Richtung hin, einmal in der Luſt am Zieren. Die Dekoration, die architektoniſche wie die freie, ſpielt in der ganzen Renaiſſance eine ſehr wichtige Rolle, aber nie eine liebenswürdigere, heiterere als in der Epoche der Frührenaiſſance; ſie wird von einer reichen, ſpielenden, aber von dem beſten Geſchmack geleiteten Phantaſie getragen, die freilich zuweilen auch ſich in das Phantaſtiſche, Seltſame und Wunderliche verliert. Die zweite Aeußerung der Unmittelbarkeit ſpricht ſich darin aus, daß man weiß, was man will und ſoll, und nur dies leiſtet. Es kommen keinerlei Täuſchungen vor, nicht einmal die römiſche Scheinarchitektur iſt in den originellſten Bauten, wie an den Paläſten beliebt, noch weniger ſoll täuſchend ein ſchlechteres Material für einen edleren Stoff geſetzt werden, z. B. Stucco für Stein. Aus dem gleichen Gefühle fließt auch die äſthetiſch richtige Behandlung der einzelnen Stoffe. Vom gewöhnlichen Stein wird der eigentümliche Ausdruck der Kraft und des Ernſtes, vom Marmor die Wirkung des Glänzenden und Prächtigen gefordert; anderes wird dem Erz, dem Holz und dem

Haupteigenſchaften. Jugendlichkeit. Heiterkeit. Luſt am Zieren. Keinerlei Täuſchung.

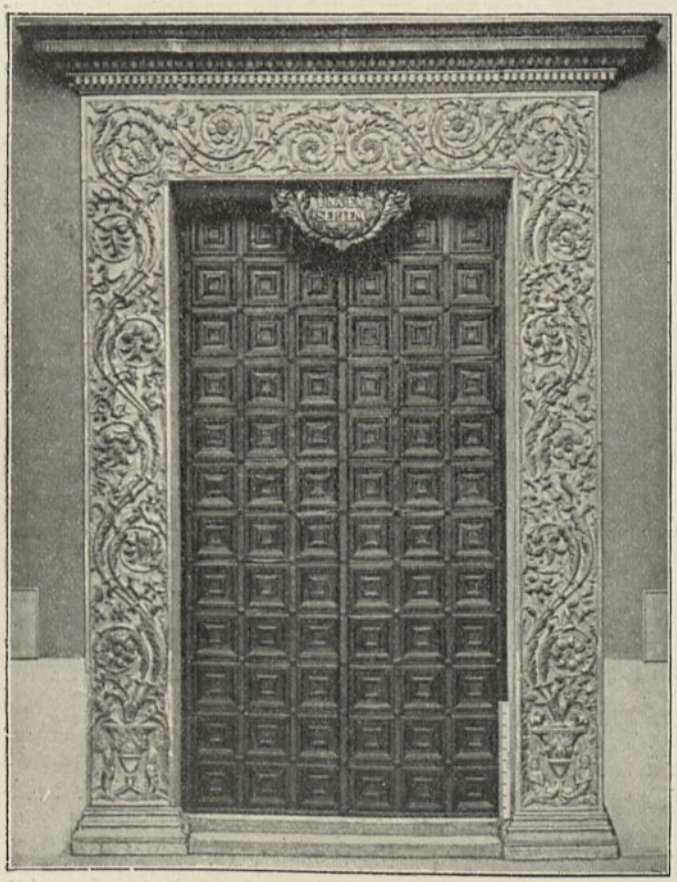


Fig. 1093. Portal von S. Andrea, Mantua. Phot. von Alinari, Florenz.

Stucco zugemutet. Wo die Ruſtica bloß aufgemalt wird, erhält ſie einen rein dekorativen Charakter und macht alſo nicht den unkünſtleriſchen Anſpruch, für echt gelten zu wollen.

Konſtruktive Glieder

Die einzelnen Glieder der Konſtruktion werden bei den Römern entlehnt und zwar ohne daß man in der Geſchichte ihrer Baukunſt Blüte und Verfall unterſchied; was für kleine Maße beſtimmt war, dehnte man ins Große, dekorative Formen z. B. an Kandelabern, Altären etc. wurden für Monumentalbauten hinübergenommen, — der jugendliche Kunſttrieb ſuchte überall Motive und war über jede Entdeckung froh, verwendete aber alles in freier, dekorativer Umbildung.

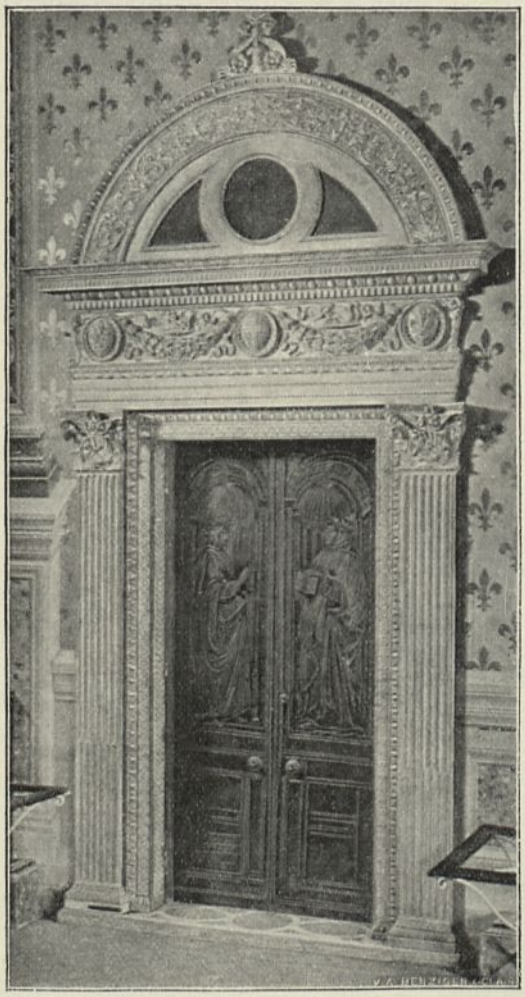


Fig. 1094. Thüre aus dem Palazzo Vecchio, Florenz. Phot. von Brogi, Florenz.

Säule.

Mit wahrer Befriedigung wird die, übrigens nie ganz vergeſſene, Säule wieder zu Ehren gezogen. Die Kannelierung iſt wenig beliebt, doch wird zuweilen der untere Teil mit Pfeifen oder Kannelüren geſchmückt, der obere mit den reichſten Blattmuſtern oder Grotesken in ſchwachem Relief überſponnen. Am öfteſten kommt die korinthiſche Ordnung vor, doch iſt das Kapitell ſelten genau den klaſſiſchen Muſtern nachgebildet (Fig. 1074—1079). Sehr oft wird nur die untere Blattreihe angefügt, die obere dagegen durch Delphine, Greife und ähnliche Tiergeſtalten oder allerlei Phantaſiegebilde in dekorativ wirkſamer Weiſe erſetzt. Das joniſche Kapitell erhält gewöhnlich einen langen, mit Kannelüren, Pfeifen und ähnlichen Motiven geſchmückten Hals mit andern freien Zuthaten. Noch reichere und vielfältigere Muſter zeigt das Kompoſitkapitell. Die Kandelaberſäule an Grabmälern, Altären u. dgl. oder im Detail großer Bauten, an Fenſtern, Portalen etc. hat ihren Namen, weil ſie dem Schafte reicher Lampenſtänder nachgebildet iſt.

Kandelaberſäule.

Als freie Stützen werden in der Frührenaiſſance mit beſonderer Vorliebe Säulen verwendet und durch Halbkreisbogen verbunden. Theoretiker wie Alberti wollten es unſtatthaft finden, Bogen mit oder ohne eingeſchobene Gebälkſtücke über Säulen zu konſtruieren und forderten überall den Architrav oder das gerade Gebälk, allein thatſächlich behielten die elaſtiſchen, maleriſchen Bogen und Archivolten die Oberhand.

Konſolen.

Als Träger von Gewölbeanſätzen wurden Konſolen (Fig. 1080 und 1081) angebracht. Ihre Bildung wird von den Säulenkapitellen abgeleitet, übertrifft

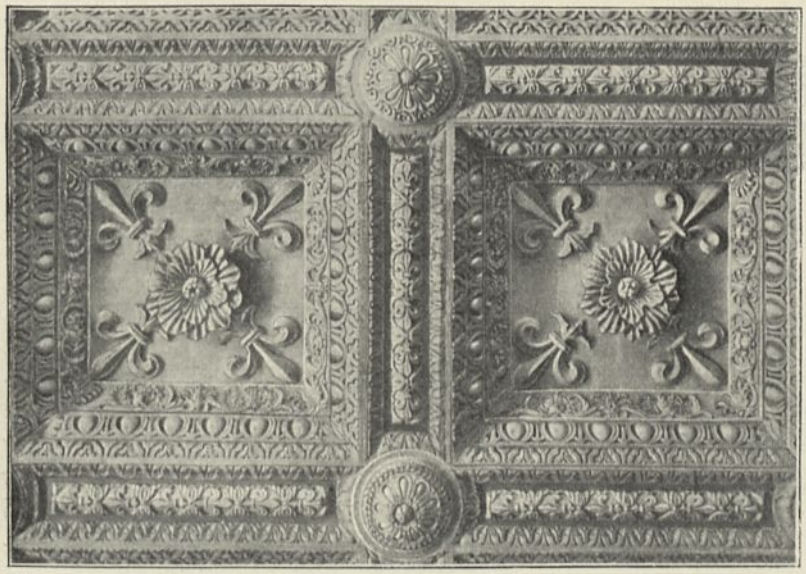


Fig. 1095. Detail einer Kaſſettendecke vom Palazzo Vecchio, Florenz. Phot. Alinari.

die letzten aber oft an Zierlichkeit und Geſchmack.

Nächſt den Pilaſterfüllungen ſind es hauptſächlich die Friese und Simſe (Fig. 1082, 1084, 1085 und 1087) im Innern und am Aeußern der Bauten, welche die Luſt am Zieren mit den wundervollſten, mannigfaltigſten, an Reichtum und Eleganz nie übertroffenen Motiven verſchwenderiſch ausſtattet. Friese und Simſe.

Eine Erfindung der Renaiſſance iſt auch der Baluſter (Fig. 1083), die Geländerdocke, welche gleichfalls in den reichſten und ſchönſten Formen verwendet wird. Später kommt die den Griechen entlehnte Herme auf, ein nach unten verjüngter Pfeilerſchaft, welcher eine Büſte oder Halbfigur trägt; ſie wird am Ausgang der Stilperiode eine Lieblingsbildung des Rokoko. Baluſter.

Wenig Verwendung findet die dekorative Halbſäule, eine geradezu maſſenhafte dagegen die in die „Flachdarſtellung übertragene Säule", der Pilaſter, die Wandſäule; zur Gliederung von Flächen und zur mannigfaltigſten Umrahmung leiſtet ſie die beſten Dienſte. Ihre Baſen und Kapitelle werden den Säulen nachgebildet (Fig. 1088 und 1089). Der Bandſtreifen wird gewöhnlich in ein umlaufendes Rahmenprofil mit einer vertieften Mittelfläche aufgelöſt; auf dieſe zaubert die Dekorationsluſt die geſchmackvollſten, anmutigſten und heiterſten Halbſäule. Pilaſter.

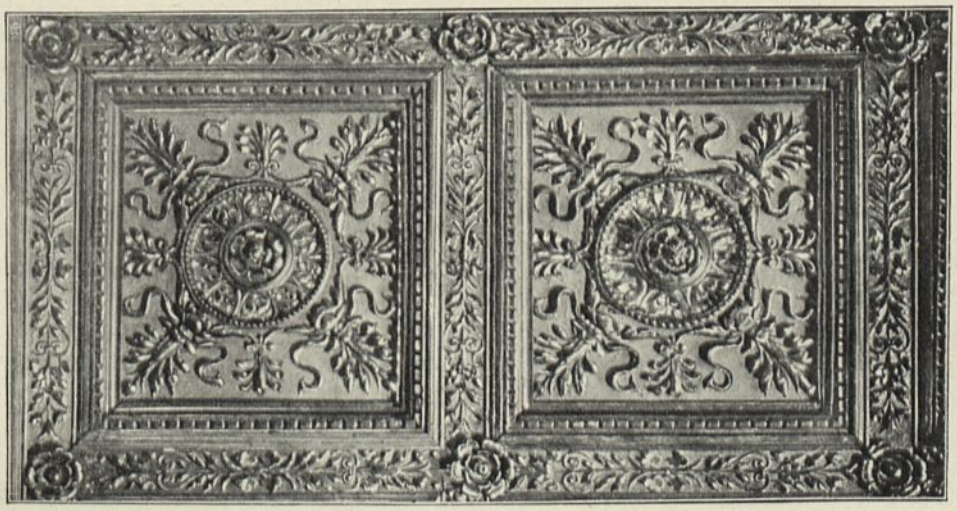


Fig. 1096. Detail einer Kaſſettendecke im Dogenpalaſt, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.

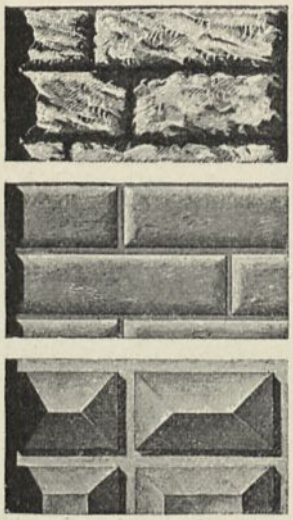


Fig. 1097—1099. Verſchiedene Arten von Ruſtica.

Gebilde, bald in ſchwachem Relief, bald mittels Inkruſtation oder Intarſia, je nachdem der Künſtler in Stein oder Holz arbeitet (Fig. 1086). Zu gleichen Zwecken wurden auch die Frieſe und Simſe benützt; die Abhandlung über die Dekoration wird mehr darüber ſagen.

Thüren und Fenſter.

Thüren und Fenſter (Fig. 1090—1094) erinnern in den ältern Formen, durch deren Spitzbogen und die Flächengliederung, noch an die Bildungen des Mittelalters. Die an Paläſten lange Zeit beliebte Anordnung rundbogiger Fenſter mit einem Mittelpfoſten, der gewöhnlich, wie die Seitenpfoſten, als Säule charakteriſiert wird, mit einem Rundfenſterchen im Bogenfelde, waren beiden mittelalterlichen Stilen eigen. Die Formbehandlung giebt ihnen allerdings ein verſchiedenes, weicheres Ausſehen. Der Rundbogen verliert ſich nie, zumal an den Fenſtern; für die Thore kam der gerade Sturz mit geziertem Sims und einer vorragenden Deckplatte darüber ſehr bald zur Anwendung; in allen Fällen umzog ein gegliederter Rahmen, deſſen Profil und Zierglieder mit der Zeit immer reicher wurden, die Oeffnung, dasſelbe war bei den Fenſtern der Fall; charakteriſtiſch ſind über denſelben die geraden oder flachbogigen Giebel.

Wölbungen.

Der ſtrengen Logik in den Wölbungen, wie ſie die Gotik durchführte, ſuchte man ſich möglichſt ſchnell zu entledigen. Das Kreuzgewölbe, aus dem Halbkreiſe entwickelt, wurde zwar ſehr häufig angewendet, aber ohne die Rippen; dieſe mußten mit den Pfeilerbündeln wegfallen, welche den Säulen und viereckigen Pfeilern weichen. Die enge Verbindung zwiſchen den Stützen und den Decken, wie ſie in der Gotik zu Tage tritt, wird durch die horizontalen Simſe des neuen Stils überhaupt aufgehoben. Die Kanten und Grate wurden ſpäter gerne verwiſcht und abgeſtumpft, zumal das Kreuz des Durchſchnitts im Scheitel zur ſphäriſchen Fläche ausgeebnet. Der Dekoration und der Malerei, welche die Gewölbefelder für ſich in Beſchlag nahmen, waren die ſcharfen Ränder allzu ungelegen. Andere beliebte Wölbungsformen waren



Fig. 1100. Faſſade der Scuola di S. Marco, Venedig. Phot. von Brogi.



Fig. 1101. Deckendetail von S. Spirito, Florenz. Phot. von Brogi.

die Tonne mit halbrundem oder elliptiſchem Durchſchnitt, in welche zuweilen Kappen über den Fenſtern, die in der Folge ſo charakteriſtiſch für den Stil werden, einſchneiden; ferner die Kuppel, in der gewöhnlichen Form oder des ſogenannten böhmiſchen Gewölbes oder des Kloſtergewölbes, aus der Halbkugel oder ähnlichen Grundformen entwickelt. Die Ausbildung der Kuppelbauten in der modernen Weiſe vollzog ſich ſchon in dieſer Zeit; es gehört dazu ein hoher lichtſpendender cylindriſcher Unterbau (Trommel, Tambour), ein durchbrochenes, ebenfalls für die Lichtwellen offenes Türmchen im Scheitel der Kuppel (Laterne); dazu kommen die vielfachen Zierglieder, die Einrahmung der Pendentifs oder Zwickel, die Profile der Hauptbogen, das Kranzgeſims über denſelben, die Gliederung des Cylinders und der Kuppelwölbung u. ſ. f. Die Bogen und Gewölbe wurden, wie bemerkt, am häufigſten mit reichen Kaſſetten, mit Rankenwerk, Stuckornamenten und Malereien geſchmückt.

Tonne.

Kuppel.

Außer den Wölbungen kommt die flache Decke ſehr häufig vor, bald glatt und bemalt, bald durch das Rahmenwerk in regelmäßige Kaſſetten geteilt mit geſchmackvollſten Roſetten in den Füllungen, bald in mannigfaltige geometriſche Figuren gegliedert und mit Stuckornamenten ausgelegt oder mit buntfarbiger Malerei geſchmückt (Fig. 1095, 1096 und 1101).

Plafond.

Das Auffallendſte an den Wandflächen des Aeußern, vorab der Profanbauten, iſt die Ruſtica oder das Boſſenwerk (Fig. 1097 bis 1099). Die Quadern des Steingefüges werden nämlich nur an den Kanten oder Fugen behauen, während die Flächen unbearbeitet bleiben, den rohen Bruch zeigen und ſtark über die Fugen hinaustreten, daher die Benennung Ruſtica,



Fig. 1102. Sgraffiti v. Palazzo Spinelli, Florenz. Nach Herdtle, Die Bauhütte.

Ruſtica.

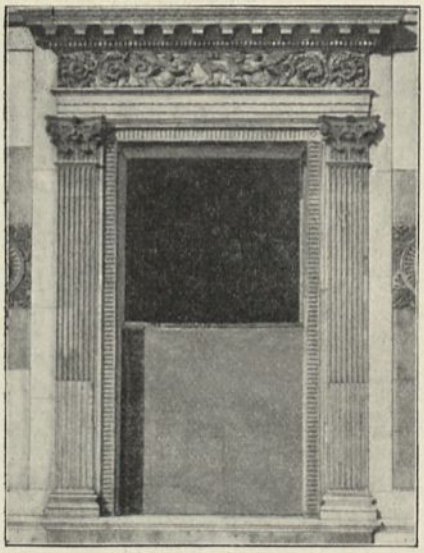


Fig. 1103. Fenſter vom Palazzo Municipale, Breſcia. Photogr. von Brogi, Florenz.

rauhe Bauweiſe, und Boſſage, womit das ſtarke Relief bezeichnet wird. Die echte Renaiſſance faßte das Motiv immer als den äſthetiſchen Ausdruck der höchſten Kraft auf, erſt die Spätzeit unterſchob ihm den ſymboliſchen Begriff des Ländlichen. Doch ſchon im erſten Jahrhundert der Renaiſſance wurden die Frontſeiten der Quadern auch zu glatten Spiegelflächen verarbeitet. Die Ruſtica wurde in der Folgezeit in der mannigfachſten Weiſe angewendet, — die Franzoſen führen gegen fünfzehn verſchiedene Arten auf —; man umzog die Vorderſeite mit einem Schlag, mit Faſe, Viertelſtab, Hohlkehle etc. oder man erhöhte ſie zu einer aus vier Facetten auslaufenden Spitze (Spitzquader oder Brillantierung), gab ihr eine künſtliche, wurmartige Aufrauhung u. ſ. w. Die Ruſtica iſt ein äſthetiſch ſehr wirkſames Motiv, um Kraft, monumentale Macht und Größe auszuſprechen. Durch einzelne mildere Formen wird das Trotzige der eigentlichen Ruſtica mit völlig rauhen Bruchflächen herabgeſtimmt, ebenſo durch ihre Verbindung mit Pilaſtern und Säulen. Wird ſie nach Stockwerken abgeſtuft, indem ſie nach oben von den ſtrengſten Formen in eine gefälligere Behandlung übergeht, oder nur am unterſten Geſchoß zur Anwendung kommt, ſo ſpricht ſie neue äſthetiſche Beziehungen aus.

Während die Ruſtica aus der Konſtruktion, aus der Technik und der Aeſthetik des Bauens hervorging, iſt die oberitaliſche, zumal venezianiſche Inkruſtation (Fig. 1100) ein Ausfluß der Freude am Zieren. In der Lagunenſtadt werden nämlich mit Vorliebe die Faſſaden der Kirchen und Paläſte durch das Einſetzen bunter und koſtbarer Steinplatten in verſchiedenen Formen und Farbenzuſammenſtellungen ausgezeichnet; die Frieſe und die Flächen der Pilaſter erhalten ebenfalls die herrlichſten Füllmuſter. Die letzten vor allem zeigen oft die herrlichſte Linienführung und die reizendſten Zeichnungen. Der dekorative Zug pflanzt ſich zuweilen faſt auf alle Bauglieder und Bauteile fort, ſo daß die architektoniſche Wirkung beeinträchtigt wird.

Inkruſtation.

Faſſadenmalerei.

Die Faſſadenmalerei war ſchon in der Frührenaiſſance ſehr beliebt und blieb es in der Folgezeit. Nicht nur einzelne Kirchen und Paläſte erhielten dieſen maleriſchen Schmuck, ſondern ganze Gaſſen in Venedig, Genua, Peſaro, Mantua, Ferrara, ferner in Florenz, Rom u. ſ. w. Was die Gegenſtände

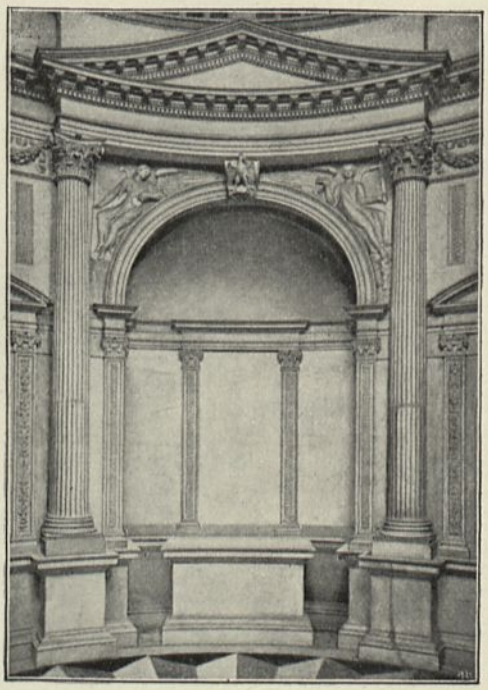


Fig. 1104. Niſche aus der Kapelle Pellegrini, Verona. Photogr. von Alinari, Florenz.

betrifft, ſo wählte man mit Glück rein dekorative Muſter, Arabesken und Grotesken, ferner Stoffe aus der Heiligen- und Profangeſchichte, mit Vorliebe aus der Mythologie, ferner allerlei Allegorien aus dem Menſchen- und Tierleben u. ſ. f. Uebrigens ſollten in der beſſern Zeit auch die figürlichen Darſtellungen einen freien, dekorativen Eindruck machen und nicht wie ſpäter allerlei gelehrten und geſuchten Nebenzwecken dienen. Die Zeichnungen wurden teils bunt und vielfarbig, teils in wenigen Tönen aufgetragen, indem z. B. für die fingierte Architektur eine beſondere, für die fingierte Plaſtik eine andere Farbe gewählt wurde. In Oberitalien war eine reiche Farbenfülle beliebt. Die großen Meiſter Mittelitaliens bevorzugten das Chiaroſcuro oder die einfarbige Malerei, wofür die Technik des Freskos Gewähr für verhältnismäßig lange Dauer und Beſtand gab; dennoch ſind die älteren Arbeiten in der Großzahl der Zeit zum Opfer gefallen. Am haltbarſten und in der Wirkung ſehr günſtig ſind die in Sgraffito [1]) ausgeführten Darſtellungen (Fig. 1102).

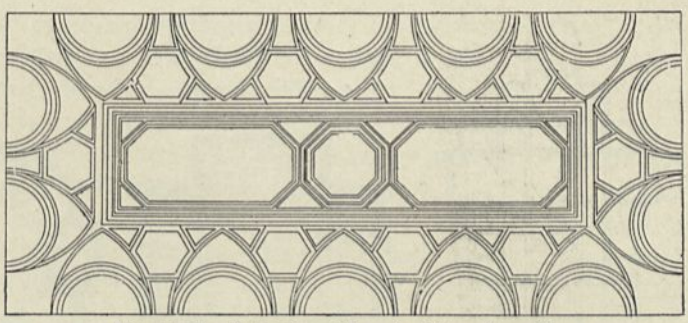


Fig. 1105. Spiegelgewölbe der Farneſina, Rom.

Das bis anhin Geſagte findet ſeine Anwendung auf den durchgeführten Steinbau und auf ſolche Bauten, wo bloß die wichtigſten Glieder, Thür- und Fenſterrahmen, Simſe, Pilaſter etc. in Hauſtein ausgeführt ſind, während die Wandflächen einen Mörtelverputz erhalten. Es iſt aber auch noch der Backſteinbau zu erwähnen, welcher beſonders in Oberitalien bis nach Bologna hin heimiſch war. Die Römer hatten den Backſtein als Baumaterial ſehr häufig verwendet, aber ihn bis auf ſeltene Ausnahmen unter einem Verputz oder durch Inkruſtation verhüllt. Selbſtändiger wurde der Backſtein von der Gotik gebraucht. Die Renaiſſance ging in dieſer Richtung weiter. Zuweilen wurden die architektoniſchen Glieder aus Stein angefügt, anderwärts aber die ganzen Bauten im Backſtein ausgeführt. Das Material bedingt ein Komponieren und Zuſammenfügen aus kleinen Stücken; doch verzichtete man keineswegs auf Säulen und Pilaſterordnungen und ſetzte die Archivolten, Bogenfrieſe, Fenſterrahmen, Simſe aus ſehr reichen Gliederungen zuſammen, ſo daß die Backſteinbauten, trotz der großen ungeteilten Flächen, den Eindruck der Zierlichkeit und Pracht machen. Backſteinbau.

Blicken wir nochmals rückwärts, ſo ergiebt ſich aus der Darſtellung des konſtruktiven Verfahrens im Quattrocento, daß die Renaiſſance keine weſentlich neue Konſtruktionsweiſe eingeführt hat, die Anordnung und die Formbehandlung dagegen iſt allerdings eine verſchiedene und eigentümliche.

2) Die Konſtruktion und die Formbehandlung in der Hoch- und Spätrenaiſſance.

Der jugendliche, friſche, phantaſiereiche Zug und die Luſt am Schmuck der Frührenaiſſance erſtarkt im Cinquecento zur männlichen Größe, Klarheit, Einfachheit und Kraft. Eigenſchaften der Hoch- und Spätrenaiſſance.

[1]) Vgl. darüber oben S. 130.

Einfachheit.

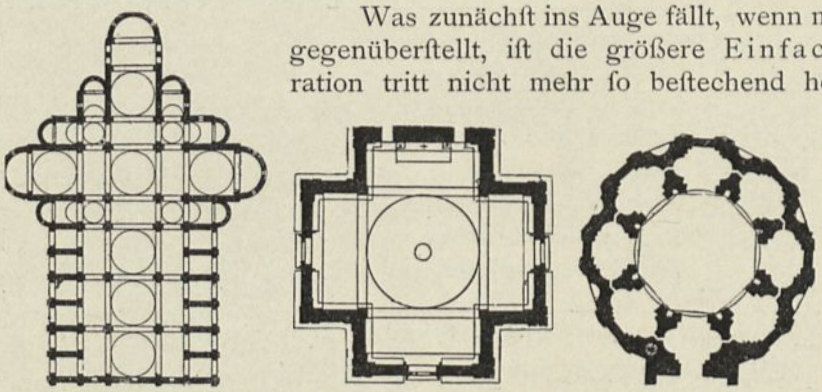


Fig. 1106, 1107, 1108. Grundriſſe der Kirchen S. Giuſtina, Padua, Madonna delle Carceri, Prato, und S. M. degli Angeli, Florenz.

Was zunächſt ins Auge fällt, wenn man ſich den Bauten gegenüberſtellt, iſt die größere Einfachheit; die Dekoration tritt nicht mehr ſo beſtechend hervor; es iſt überhaupt nicht mehr das Detail, das Einzelne, eine bloß lokale Schönheit, welche die Aufmerkſamkeit auf ſich zieht, — das Ganze bietet ſich als Ganzes mit voller Klarheit und Ueberſichtlichkeit dem Blicke dar. So wirkten ſchon die alten, florentiniſchen Palaſtbauten des Quattrocento, dieſer Geiſt einfacher, klarer Größe bricht jetzt auf der ganzen Linie durch. Machen die Schöpfungen der Frührenaiſſance den Eindruck des Maleriſchen, Zierlichen, Mannigfaltigen, ſo ſucht das Cinquecento die Einfachheit, in der Einfachheit die Klarheit, in der Klarheit die architektoniſche Würde und Größe.

Kräftigere Formen.

Die Vereinfachung und Beſchränkung des Einzelnen und der Summe der Glieder hatte zur Folge, daß man dafür die Glieder ſtärker, kräftiger, mit mehr Relief in den Profilen und breiterem Schattenſchlag bilden mußte, dadurch entſtunden hinwieder ſchärfere Kontraſte. Die Fenſter (Fig. 1103) und Thüren erhalten einen kräftigern, ſtärker ausladenden Rahmen, die Seitenpfoſten entwickeln ſich zu Pilaſtern, Halbſäulen oder Vollſäulen in mannigfachen Kombinationen, die Giebel über denſelben im ſtumpfen Winkel oder flachen Bogen werden Regel.

Säulen.

An die Stelle der Pilaſterordnungen treten Säulen und Halbſäulen, bald einfache, bald gekuppelte. Die korinthiſche Ordnung iſt immer noch vor den andern beliebt, nach ihr die joniſche und toskaniſche Ordnung, aber ohne Triglyphen, Metopen und Dielenköpfe. Als freie Stütze wird faſt ausſchließlich der mit Pilaſtern geſchmückte Pfeiler verwendet, — überall das Streben, die Kontraſte zu ſchärfen und die große Wirkung zu ſteigern. Dieſem Zweck diente

Niſchen.

auch vorzüglich die im Halbkreis eingetiefte Niſche (Fig. 1104), welche in der Außen- und Innenarchitektur an ebenen und gekrümmten Flächen ſehr häufig angewendet wird, bald mit, bald ohne eine Statue. Früher wurden die Standbilder auf Konſolen oder in tabernakelartigen Flachniſchen angeordnet. Wir fügen

Fenſter.

hier gleich hinzu, daß die rundbogigen Fenſter in Abnahme kommen, oder, wo ſie vorhanden, eine rechtwinkelige Umrahmung erhalten.

Formbehandlung.

Ein weiteres charakteriſtiſches Kennzeichen der Stilentwickelung in der Hochrenaiſſance iſt ganz beſonders die treuere Nachahmung der antiken Formen. Die dekorative Umbildung und Behandlung derſelben wird gemieden. Ueberdies werden die antiken Motive nicht bloß an und für ſich ſtudiert, ſondern im Zuſammenhang mit andern Formen und zum ganzen Bau betrachtet, was alles ein verſtändnisvolles Eingehen in die Antike und eine mehr organiſche Verwendung der Bauglieder förderte.

Wölbungsformen.

In den Wölbungsformen ging die Hochrenaiſſance auf dem von dem Quattrocento betretenen Wege weiter. Um einen möglichſt günſtigen Raum für die Dekoration in Stucco und Farben zu ſchaffen, wird der mittlere Teil halbelliptiſcher

Tonnen, beſonders in Sälen, Korridoren u. dgl. zu einer Spiegelfläche (Fig. 1105), Specchio, ausgeebnet; ein reicher Stuckrahmen in ſtarkem Relief vermittelt den Uebergang vom Specchio zu der eigentlichen Wölbung. Ein weiterer Schritt führte auch ſchon zu künſtlichen oder Scheingewölben, welche aus Holz konſtruiert, verſchalt und an eine darüber hinlaufende Balkendecke gebunden wurden. In ſehr großen Räumen führte das Bedürfnis dazu, weil infolge der weiten Spannung die Anſätze eines echten Gewölbes zu weit hätten herabgeſetzt werden müſſen; anderwärts war die Rückſicht auf die dekorative Ausſtattung maßgebend. Ein gefährliches Beiſpiel für die Folgezeit, denn es hieß eine der wichtigſten Aufgaben der Konſtruktion mit falſchen und täuſchenden Mitteln löſen wollen, anſtatt offen und wahr einzugeſtehen, was man that und wollte.

Epochen.

Das goldene Alter der Hochrenaiſſance dauerte in ſeiner ſchönſten Blüte nur bis 1540, dann nahm in der Spätrenaiſſance der Sinn für echte Monumentalität wieder ab, der Geſchmack trübte ſich, das einſeitige Streben nach einer kalten Größe überwog, das Einzelne ward derber, nach ſtrammer Regel behandelt. Daher kommt

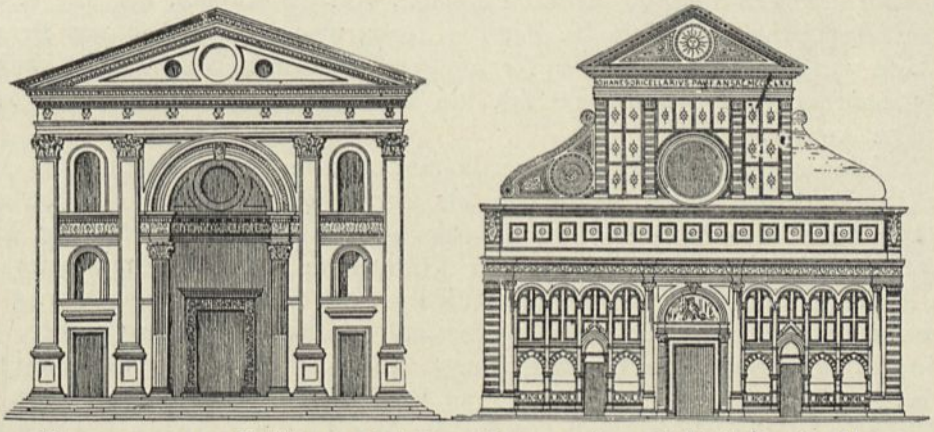


Fig. 1109 u. 1110. Faſſade von S. Andrea, Mantua, und von S. Maria Novella, Florenz.

der Eindruck «freudloſer Großartigkeit», den die Bauten dieſer Zeit oft machen.

Es wäre unrichtig, wenn man aus der Bemerkung, daß die Hochrenaiſſance die einzelnen Glieder der Zahl nach beſchränkt, dafür aber ſie verſtärkt und ſchärfer betont habe, den Schluß ziehen wollte, daß darunter die Verhältnismäßigkeit gelitten habe. Der Renaiſſanceſtil bleibt nach wie vor und im Cinquecento mit Auszeichnung die Kunſt rhythmiſcher Bewegung und fein abgewogener Verhältniſſe im Einzelnen und des Einzelnen zum Ganzen.

III. DIE KOMPOSITION ODER DIE VERSCHIEDENEN BAULICHEN ANLAGEN.

Kompoſition.

Nachdem das konſtruktive Verfahren und die Formbehandlung der Renaiſſance im allgemeinen dargeſtellt worden, erübrigt noch, die Kompoſition oder Anlage der baulichen Denkmale kurz zu charakteriſieren. Dieſe laſſen ſich auf zwei Hauptgattungen zurückführen, auf die Kirchenbauten und die Palaſtbauten.

1) Die Anlage der Kirchen.

Einen eigentlich ſakralen Stil hat die Renaiſſance nicht, das iſt, keine Formen, welche ausſchließlich den religiöſen Bauwerken zukommen. Die einzige

Mannigfaltigkeit der Formen. Bildung, welche in der Frührenaiſſance nur die Kirche auszeichnete, der Giebel über dem Eingang, verlor ſehr bald dieſes Vorrecht. Was die Renaiſſance-Kirchen über die Profanbauten hinaushebt, iſt vor allem die Kuppel, welche nicht fehlen darf. Im übrigen hat die Kirche der Renaiſſance die verſchiedenſten Formen im Grund- und Aufriß angenommen. Sie verträgt ſich mit allen möglichen Kombinationen, denn die Hauptſache bleibt ihr das eigentümliche Formenſyſtem und die äſthetiſche Raumbildung. Immerhin laſſen ſich die religiöſen Denkmale auf zwei Haupttypen zurückführen, den Centralbau und den Langhausbau, beide mit einer Kuppel.

Bedeutung der Kuppel.

Centralbau. Das höchſte Ideal der Renaiſſance iſt der religiöſe Centralbau. Es iſt auffallend, wie die größten Bildner in Erz in ihren Reliefen (Ghiberti in ſeiner zweiten Thüre am Baptiſterium in Florenz), die größten Maler, wie Perugino und Raphael auf der Leinwand (z. B. beide im Spoſalizio), ferner die Moſaiciſten in Intarſien ſo gerne die Hintergründe oder den Mittelpunkt ihrer Bilder mit großen, hochgekuppelten Centralbauten ſchmücken. Die ganze Renaiſſance nahm ihren Ausgang vom höchſten Sinnbild centraler Anlage, von der Kuppel, und die erſte und berühmteſte Kirche der Welt, St. Peter in Rom, war urſprünglich von Bramante, und dann von ſeinen berühmteſten Nachfolgern als Centralbau gedacht, kurz, der Schönheitstraum der Renaiſſance ſah die ſchönſte Kirche unter der Form der centralen Anlage.

Centralbauten. Griechiſche Kreuzformen. Alle vorausgehenden Stile verſuchten ſich in Centralbauten, die Renaiſſance iſt dem Ideal näher gekommen als irgend einer. Unter den verſchiedenen möglichen Grundformen fand die des gleicharmigen, griechiſchen Kreuzes (Fig. 1107) mit einer Kuppel über der Vierung und zuweilen mit einer beſondern Apſis für den Chor am meiſten Anklang: die Kirche der Madonna delle Carceri in Prato von Giuliano da Sangallo (1485), das Santuario della Madonna bei Crema von Battagio (1493), die Madonna dell'Umiltà in Piſtoia von Vitoni (1495), St. Peter in Rom von Bramante (begonnen 1506), die Conſolazione in Todi (1508), die Madonna della Campagna in Piacenza (Anfang des 16. Jahrhunderts), die Madonna di S. Biagio in Montepulciano von Antonio da Sangallo (1518), La Steccata in Parma von Zaccagno (1521) etc. Daneben erſcheint der Centralbau in anſpruchsloſern Formen, als einfacher Rundbau (Fig. 1108): die alte Sakriſtei bei S. Lorenzo in Florenz von Brunellesco, der Tempietto von Bramante bei S. Pietro in Montorio in Rom, die ſchöne Cappella Pellegrini von Sanmichele bei S. Bernardino in Verona u. ſ. w., oder als gegliederter Polygonalbau: die Kapelle bei S. Satiro in Mailand von Bramante (1500), das ſchöne Gegenſtück zur Pellegrinikapelle, die Madonna in Macerata (ca. 1530), S. Croce in Riva in Teſſin von Solari etc.

Rundbauten.

Kuppel. Auch die Kuppel machte die verſchiedenſten Wandlungen durch. Das höchſte und ſchönſte Endreſultat war die Kuppel von St. Peter, das heißt: ein hoher Tambour oder kreisrunder Cylinder mit großen Fenſtern, darüber die eigentliche Kuppel in paraboliſcher Schweifung mit einer Laterne. Sie wurde tauſendmal im großen und kleinen nachgeahmt, aber nie erreicht. Es entwickelte ſich jedoch in der Spätzeit ein Durchſchnittstypus daraus: Bevorzugung der Rundform vor dem Polygon, der Calotte vor dem früher oft angewendeten Zeltdach, glänzende Beleuchtung durch Oberlicht, beſonders aus der Kuppel, Verkleidung des Tambour innen und außen mit Pilaſtern, Säulen u. dgl.

Die centrale Anlage ſtund in allen drei Perioden der Renaiſſance und bei allen großen Künſtlern in höchſter Gunſt, dennoch blieb der endliche Sieg dem Langhausbau (Fig. 1106). Die Vorteile, welche er für die Feier des Gottesdienſtes vor einer großen Verſammlung, für die Anlage von zahlreichen Seitenkapellen und für mannigfaltigere Raumbildungen bietet, wirkten dazu mit. Die Kuppel und den Chor des Centralbaues jedoch wollte man nicht opfern. Man fügte alſo an die centrale Anlage meiſtens ein Querſchiff und ein Langſchiff an und verband ſo beide Grundformen miteinander. Die Kuppel büßt hierbei ihre alles beherrſchende, centrale Stellung ein, zeichnet aber in wirkſamſter Weiſe den Uebergang vom Langhaus zum Chore aus. Man hat es gerügt, daß im Langhausbau die Faſſade der Kuppel gegenüber eine zu ſelbſtändige und dominierende Ausbildung erhalte. Was im ſtrengen Centralbau nicht geſtattet, iſt hier erlaubt und geboten, da die Faſſade der Kuppel ferne gerückt iſt und nicht mehr unmittelbar unter ihrer Wirkungsſphäre ſteht. Man hat ferner geſagt, daß beim Langhausbau in der Frontanſicht, wo alle Linien harmoniſch zu einem Ganzen zuſammenfließen ſollten, die Kuppel, weil allzuweit zurückſtehend, nicht mehr oder nur verkümmert in den Geſichtskreis falle. Dasſelbe iſt gegenüber den Kuppel- und Chortürmen im romaniſchen und gotiſchen Stil auch der Fall. Viel reicher iſt dafür die Silhouette des Langhausbaues in den Seitenanſichten.

Langhausbau.



Fig. 1111. Turm von S. Spirito, Florenz.

In der Anlage der Planlinien treten zwei charakteriſtiſche Eigenſchaften gleich anfangs ſehr entſchieden hervor. Die Streben und Widerlager, welchen die Gotik am Aeußern der Bauten eine ſtarkbetonte Ausbildung gegeben, werden von der Renaiſſance einwärts gezogen; ſie erhält dadurch große monumentale Niſchen für Kapellenreihen oder Seitengänge. Im Intereſſe großartiger Raumabſchlüſſe tritt ebenſo folgerichtig das Beſtreben hervor, das Mittelſchiff nach Möglichkeit zu verbreitern. Die Entwickelung ins Weite und Breite forderte gleichfalls die Dehnung in die Höhe. Die weiträumige Anlage des Mittelſchiffes bildet das Ziel der Architekten bis zum Ausgang des Barocco und iſt ein Hauptmerkmal in der Entwickelung. Das letzte Wort iſt aber hierin nicht in Italien, ſondern in Süddeutſchland geſprochen worden. Im übrigen konſtruieren die Baumeiſter mit den verſchiedenſten Mitteln und in den mannigfaltigſten Formen. Die Anlagen ſind bald ein- bald mehrſchiffig, die Freiſtützen bald Säulen bald Pfeiler, die Decken bald flach bald gewölbt u. ſ. w. Es gewährt ein höchſtes Intereſſe, alle die Kombinationen zu ſtudieren, welche der Baukünſtler anwendet, um Groß- und Weiträumigkeit, rhythmiſchen Fluß und ſchöne Verhältniſſe zu erzielen. Zur beliebteſten Deckenform wird nach und nach das Tonnengewölbe, in welches oft über den Fenſtern die charakteriſtiſchen Kappen einſchneiden. Am glänzendſten geſtaltet ſich die Raum- und Lichtwirkung, wenn die Decke des Langhauſes ſich in eine Folge von Kuppeln oder Kuppelwölbungen auflöſt, wie in S. Giuſtina von Andrea Riccio in Padua. In der Spätzeit wird die römiſche Jeſuitenkirche il Geſù von Vignola das Vorbild für zahlloſe Kirchen, ſowohl in den Planlinien und in der Konſtruktion wie in der Raumanlage.

Grundriſſe.

Faſſade. Die Faſſade zeigt ebenfalls zahlloſe Varianten. In den meiſten Fällen wird die innere Raumgliederung klar und beſtimmt ausgeſprochen, doch giebt es auch ſolche, welche als ſelbſtändige Prachtſtücke behandelt werden, ohne auf den inneren Organismus und die Raumbildung der Kirchen Rückſicht zu nehmen. Für die Formbildung und Gliederung ſetzt ſich nach und nach ein Haupttypus feſt. Demzufolge gewinnen die Faſſaden mittels zweier Säulen-, Halbſäulen- oder am häufigſten mittels Pilaſterordnungen eine doppelgeſchoſſige Anlage, in der Art, wie der Römer die Amphitheater mit einer architektoniſchen Hülle umkleidete. Dieſe Ordnungen umrahmen die Pforten, Fenſter, Niſchen, vertiefte Felder, Reliefbilder u. ſ. w. Die obere Ordnung ſchließt mit einem flachen Giebel ab. Da dieſe höhere Ordnung gewöhnlich ſchmäler iſt als die untere, ſo wurden zur Verbindung und zur Ausfüllung der rechtwinkeligen Einſchnitte gewöhnlich große Voluten oder Schnecken eingeſetzt, welche ſelten günſtig wirken. Die Silhouette iſt meiſtens ſchöner, wenn ſie ganz wegbleiben. Alberti gab das erſte Beiſpiel für das Anbringen von Voluten an S. Maria Novella (Fig. 1110), wo ſie dem ältern Teile der Faſſade entſprechend in Moſaik ausgeführt ſind. Andere Faſſaden ahmen antike Tempelfronten, Prachtthore oder Triumphbogen nach (Fig. 1109). Die Wirkung iſt meiſtens ſehr glücklich, wenn das untere Geſchoß zu einer freien, offenen Vorhalle ausgebildet iſt. Wird dieſe dagegen auch im Obergeſchoß durchgeführt, ſo nimmt die Front meiſtens etwas Palaſtartiges, Profanes an.

Chor. Außer der Faſſade erhielt gewöhnlich auch der Chor am Aeußern eine reichere architektoniſche und dekorative Ausſtattung. Die Langſeiten wurden meiſtens einfach mit Pilaſterordnungen geſchmückt.

Türme. In der Anlage von Türmen (Fig. 1111) waren die italieniſchen Baumeiſter nie beſonders glücklich; am allerwenigſten gelang es ihnen, dieſelben organiſch und harmoniſch dem Hauptbau einzugliedern. Sie werden auch in der Renaiſſancezeit oft frei neben die Kirchen hingepflanzt. Es iſt allerdings ſchwierig, neben einer Kuppel Türme anzuordnen. Was ihre Dekoration betrifft, ſo erhielten ſie ebenfalls die ſchmückende Schale von Pilaſterordnungen, die um ſo leichter umgelegt wurde, da die Türme meiſtens unverjüngt aufſtreben und mit einer Spitze oder einer flachen Pyramide endigen.



Außen- und Innenbau. Fig. 1112 u. 1113. Palazzo Riccardi, Florenz: Grundriß u. Faſſade.

Während an den größten gotiſchen Kathedralen das Aeußere das denkbar reichſte Ausſehen gewinnt, das Innere dagegen ziem-

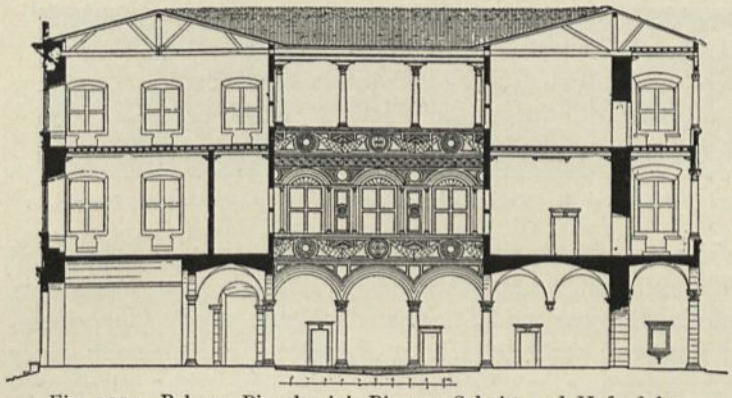


Fig. 1114. Palazzo Piccolomini, Pienza: Schnitt und Hofanſicht. Nach Dehio, Die Renaiſſance in Italien.

lich kahl bleibt, iſt bei den Kirchen der Renaiſſance das Umgekehrte der Fall. Sie ſpart den reichſten Schmuck an Malerei und Plaſtik, an Gold und Farbe für das Innere auf. Die Gotik ſpannt ihre tieffarbigen Bilder in die Fenſteröffnungen; dieſe wirken um ſo beſſer, je weniger helle Strahlen und Reflexe in das Innere dringen und je mehr ein geheimnisvolles Dunkel durch die Hallen webt. Die Renaiſſance bietet der Malerei an den Mauern der Decken und Wände die günſtigſten Flächen; dafür braucht ſie aber hellſt beleuchtete Räume. Für Glasgemälde iſt daher kein Platz mehr. Auch die feinen, mannigfach abgeſtuften Profilierungen an den Simſen, die zart ausgeführten Pilaſter- und Wandfüllungen, die weißen oder vergoldeten Stuckornamente auf farbigem oder hellem Grunde fordern reichſte Lichtwellen, um zur vollen Geltung zu kommen. Die helle Beleuchtung ſoll endlich mit dazu beitragen, die Weiträumigkeit zu heben und die rhythmiſche Bewegung der Maſſen zu ſteigern.

Außer den Kirchen im engern Sinne zeichnen ſich viele vereinzelt ſtehende oder größeren Kirchen angebaute Prachtkapellen, ferner manche Sakriſteien ſehr vorteilhaft aus. Sie verdienen um ſo mehr Beachtung, da ſie meiſtens den bevorzugten Typus der Centralanlagen im kleinen, aber oft in der denkbar ſchönſten und edelſten Weiſe verwirklichen.

Prachtkapellen.



Fig. 1115. Palazzo Fava, Bologna. Phot. von Alinari, Florenz.

2) Die Anlage der Palaſtbauten.

Bedeutung des Palaſtbaues.

Wir verſtehen unter Palaſt zunächſt das monumental aufgefaßte und ausgeſtattete ſtädtiſche Privathaus. Die Renaiſſance that mehr dafür, als irgend einer der früheren Stile; ihre Leiſtungen wurden maßgebend und muſtergiltig für die Folgezeit und bleiben es, denn ſie werden allen Anforderungen gerecht: der Zweckmäßigkeit, der Bequemlichkeit und einer großartigen, würdevollen Erſcheinung. Das Ideal lag dem italieniſchen Baumeiſter nicht ſo ferne wie dem Nordländer. Dieſer baute im Mittelalter die Burgen und Schlöſſer auf ſchroffe Bergſcheitel und ſtufte ſie nach



Fig. 1116. Ornament vom linken Seitenportal der Kathedrale zu Lugano. Phot. v. Sommer, Neapel.

deren Erhöhungen und Senkungen ab, ſo daß eine Anordnung der Gemächer und Räume nach ebenmäßigen Plänen und Stockwerken nicht möglich war; das Innere war ein Labyrinth von dunkeln Gängen und Stiegen, das ſeine große Unbequemlichkeit hatte. Der Italiener dagegen richtete ſich im Privatbau immer nach einer größeren Regelmäßigkeit in horizontalen Plänen ein, wie die alten, trotzigen Schlöſſer alter Adelsfamilien in den Städten noch beweiſen.

Wie für die Renaiſſance überhaupt, ſo iſt Florenz auch die Wiege für den monumentalen Privatbau. Es laſſen ſich aber verſchiedene Typen außer dem florentiniſchen oder toskaniſchen unterſcheiden, nämlich der venezianiſche, römiſche, oberitalieniſche und genueſiſche. Faſt alle gehen von einer Baugruppe aus, welche ſich um einen mittleren Hof rechteckiger Grundform lagert, daraus ergeben ſich die zwei Hauptbeſtandteile, die Faſſade und der innere Hof mit den Treppenanlagen. Der Hof wurde im Erdgeſchoß und oft auch in den obern Stockwerken mit offenen, von Säulen und Pfeilern getragenen und mit Kreuz- oder Tonnengewölben bedeckten Hallen umzogen, welche den Geſchmack der Künſtler für maleriſche Durchblicke, für fein empfundene nach der Höhe vom Derbern zum Leichtern und Zierlichern abgeſtufte Bauformen, für wirkſame Verhältniſſe etc. in der glänzendſten Weiſe bekunden. Die Faſſade zeigt, wo es immer möglich, die vollkommenſte Symmetrie und ſpricht nur einen einzigen Gedanken aus, welcher in einer regelmäßigen, geometriſchen Grundform beſchloſſen iſt. Sie bildet alſo einen ſcharfen Gegenſatz zur Silhouette der deutſchen, mittelalterlichen Burg, in deren Umriſſen die Kapelle, der Ritterſaal, die Kemenate, die lauſchigen Erker etc. ſich abheben. Im Palazzo treten dagegen die verſchieden geſtalteten Räume des Innern, die mannigfachen Zwecke im Aeußern nicht zu Tage, ſondern werden durch eine einheitliche Stirnſeite verhüllt, [gleichſam um die Einheit der Familie der Oeffentlichkeit gegenüber zu ſinnbilden.[1]) — Ebenſo beſtimmt und klar ſpricht ſich eine andere Eigentümlichkeit aus, nämlich die horizontale Lagerung gegenüber der vertikalen Tendenz in der Gotik; die Simſe zerlegen den Bau in mehrere wagrechte Gürtel; auch der mittelalterliche Zinnenkranz muß

Anlage. Faſſade. Innenhof.



Fig. 1117. Grotesken aus Raphaels Loggien, Vatikan. Phot. von Brogi, Florenz.

[1]) Was andere äſthetiſche Beziehungen betrifft, vgl. oben S. 4.

ſchon in den erſten Neubauten dem Kranzgeſims weichen, das nichts mehr von aufſtrebender Kraft ausſprechen will.

Der florentiniſche Palaſttyp, der älteſte, großartigſte, edelſte und einfachſte, knüpfte an den mittelalterlichen Palazzo an, mäßigte aber deſſen trotziges und herausforderndes Ausſehen zu einer ernſten, ſelbſt herben Würde. Die älteſten Anlagen zeigen eine durchgeführte Ruſtica der ſtrengſten Art und ohne irgendwelchen Wechſel, ohne andere Gliederung, als diejenige, die im unterſten Stockwerk die kleinen, viereckigen, in den obern Geſchoſſen die rundbogigen Fenſter und die Gurtſimſe, welche die einzelnen Stockwerke trennen, und der ſchöne kräftige Dachſims geben, der als feſter Rahmen den Bau umkränzt und abſchließt. Die Faſſade hebt alſo keinen Mittelbau, keine Eckbauten, keine Prachtthore, keine Riſalite oder vor- und zurücktretende Teile, überhaupt keinerlei Gruppierung hervor, ſondern überall dieſelbe Bildung. So ſtellen ſich die Palazzi Pitti und Strozzi dar. Höher an Kraft und Würde des Ausdruckes ſteigen die folgenden Bauten nicht, wohl aber findet ein Fortſchritt zum Zierlicheren und Gefälligeren ſtatt, indem zunächſt die Ruſtica nach oben abgeſtuft wird (Palazzo Riccardi [Fig. 1112 und 1113]). Der Theoretiker Alberti verband ſodann die Ruſtica mit einer ſchönen Gliederung durch Pilaſterordnungen (Palazzo Rucellai [Fig. 1124]), eine Neuerung, welche den höchſten Anklang fand. Auch noch in einer weitern Richtung wies Florenz die Wege, indem es zeigte, wie mit beſcheidenern Mitteln das Wohnhaus zum Range monumentaler Würde erhoben werden kann. Die Ruſtica wird nämlich bloß im Erdgeſchoß, an den Ecken und andern wichtigeren Gliedern angewendet, im übrigen durch einen einfachen Mauerverputz erſetzt, dieſer aber mittels Sgraffito oder mit dekorativer Malerei anderer Verfahren geſchmückt (Palazzo Guadagni).

Der florentiniſche Palaſt, zumal ſein Grundriß und die innere Einrichtung, fand die weiteſte Verbreitung in ganz Mittelitalien und darüber hinaus, am meiſten in Siena, welches immer neben Florenz genannt werden muß, Urbino, Pienza (Fig. 1114) oder Piusſtadt, Bologna (Fig. 1115), Ferrara etc. Bologna hat das Eigentümliche, daß das unterſte Geſchoß in Arkaden aufgelöſt und zu durchlaufenden Straßenhallen gezogen wird.

Von dem dekorativen Charakter der Renaiſſance in Venedig war ſchon früher die Rede; die Palaſtanlagen zeigen dieſelbe Eigentümlichkeit. Die maleriſche Anordnung der Palaſtfaſſaden mit den Balkonen und Gruppenfenſtern in der Mitte, mit den offenen Hallen und Arkaden ſtammt aus der gotiſchen Periode her, doch wird in manchen Anlagen dieſer Zeit das Maleriſche zu einem ernſtern Rhythmus

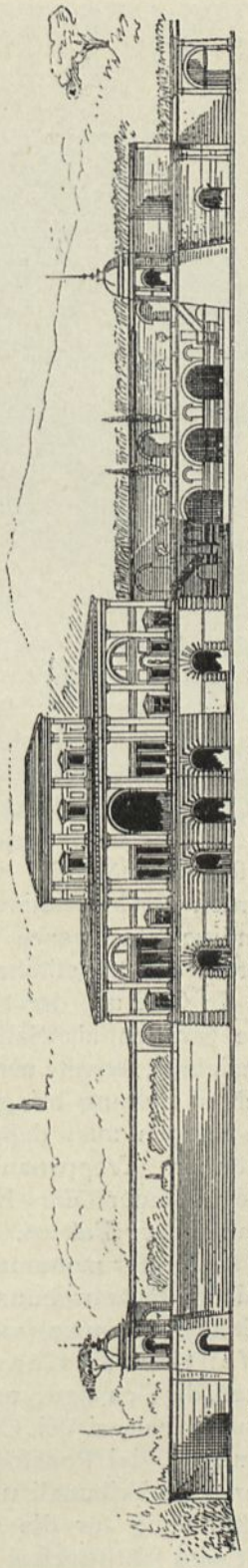


Fig. 1118. Die Villa Madama bei Rom: Aufriß, rekonſtruiert von H. von Geymüller. Nach Dehio, Die Renaiſſance in Italien.

Der florentiniſche Palaſt.

Verbreitung desſelben.

Der venezianiſche Palaſt.

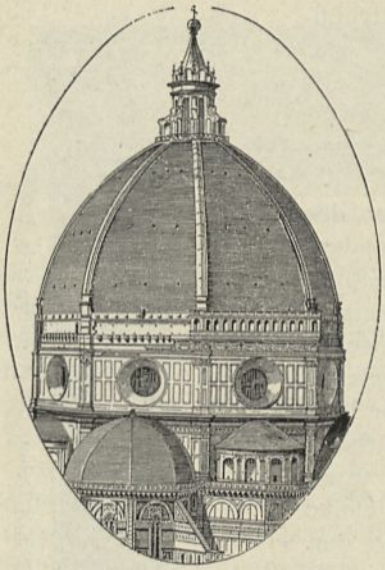


Fig. 1119. Kuppel des Domes in Florenz.

herabgeſtimmt. Die innern Höfe werden auf den Lagunen möglichſt beſchränkt oder fehlen ganz, was ſich aus den örtlichen Bedingungen leicht erklärt. Die nächſten Städte der Terra ferma wurden naturgemäß von Venedig beeinflußt. Im übrigen haben die norditalieniſchen Palazzi wenig Eigentümliches, außer wo das bevorzugte Material des Backſteines die früher berührten beſondern, reichen Stilformen bedingte.

Der römiſche Palaſt.

Soll von einem eigenen römiſchen Palaſttypus geſprochen werden, ſo iſt das Charakteriſtiſche desſelben die Vereinfachung des Baumaterials, indem, wie z. B. am Palazzo Farneſe, keine Säulen- oder Pilaſterordnung einbezogen und der Hauſtein bloß für die Rahmen der Fenſter und Thore, der Simſe und Ruſticabänder an den Ecken, überhaupt für die Hauptgliederungen und zuweilen auch für das Erdgeſchoß verwendet wird. Die Flächen erhalten einen einfachen Mörtelverputz. Das Verfahren fand die weiteſte Verbreitung und erzielte große architektoniſche Wirkungen. Im übrigen zeichneten ſich die römiſchen Paläſte durch geiſtreich und maleriſch angelegte Höfe aus. In Rom kamen auch die Mezzanine oder Zwiſchenſtockwerke auf. Niedrige oberſte Geſchoſſe mit kleinen Fenſtern waren längſt im Gebrauch. Nun wurden auch die Hauptgeſchoſſe zuweilen in ein höheres und ein niedrigeres Stockwerk mit kleinen Lichtöffnungen geteilt, letztere aber in Frieſen, Attiken, Sockelbildungen für die obern Geſchoſſe möglichſt verdeckt. Erſt um 1540 werden die Mezzanine in der Faſſade als ſelbſtändige Stockwerke betont, aber nicht zum Vorteil der äſthetiſchen Wirkung.

Mezzanine.

Der genueſiſche Palaſt.

In Genua, der Stadt der Treppen, die ihre Straßen als Salite, ſteile, enge Steige bezeichnet, konnte man die Faſſade nicht zu rechter Geltung bringen, bildete aber dafür die Stiegen aus: daher ſind die ſchönſten Treppenanlagen und Stiegenhäuſer die Beſonderheit genueſiſcher Palazzi.

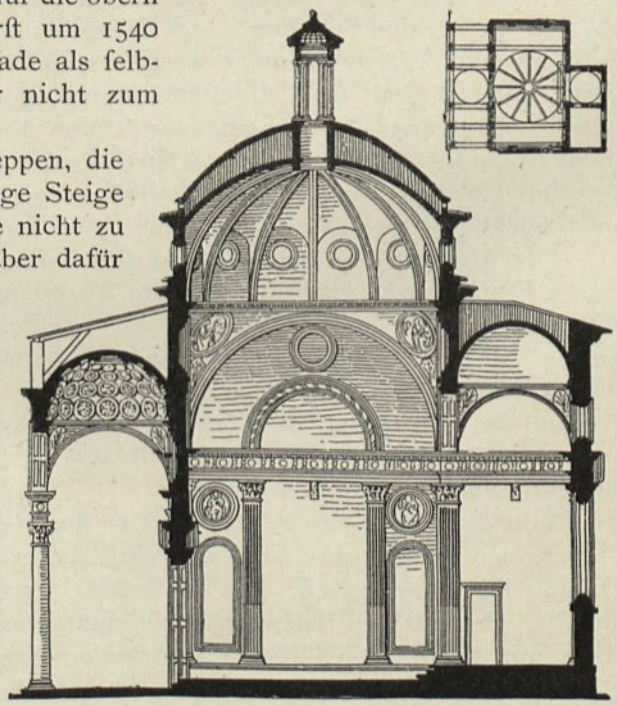


Fig. 1120 u. 1121. Cappella Pazzi, Florenz. Grundriß u. Schnitt.

Oeffentliche Bauten.

Außer der monumental ausgebildeten Privatwohnung ſind die Paläſte zu nennen, welche einen öffentlichen Charakter beſitzen, die Gemeinde- und Gerichtshäuſer, Palazzi del Comune, del Conſiglio, del Podeſtà, della Ragione, de' Tribunali u. ſ. w. Die Beſtimmung für die Oeffentlichkeit wird ſehr wirkſam durch hohe

Arkaden, Loggien, Balkone, offene Hallen, auch in den Obergeſchoſſen, ausgeſprochen. Die Balkone werden in der Regel nicht wie in neuerer Zeit durch ſchwebende Ausbauten, welche auf Konſolen ruhen, gebildet, ſondern dadurch, daß die Obergeſchoſſe hinter den tiefern zurücktreten; ſchon der Palazzo Pitti gab das Vorbild dafür. Die Anlage von Hallen und Loggien an den öffentlichen Paläſten hatte den Zweck, den oberſten Behörden bei Feſten, feierlichen Aufzügen und Präſentationen einen geeigneten Raum zu bieten.



Fig. 1122. S. Spirito, Florenz: Inneres. Phot. von Alinari.

Villen.

Die Villen (Fig. 1118) oder Landhäuſer bilden eine eigene Baugruppe. Das Charakteriſtiſche liegt vorab darin, daß ſie eine viel größere Freiheit im Grundriß und Aufbau geſtatten, daß der Wechſel der Linien und die verſchiedenartige Geſtaltung der Räume eine entſchiedene Neigung zum Maleriſchen zeigen. Der Faſſade fehlt die Einheit und Geſchloſſenheit des Palazzo, ja, eine eigentliche, als ſolche ſich auszeichnende Stirnſeite kann ganz fehlen. Ebenſo bezeichnend iſt die Einſtöckigkeit der Anlage, ihre Auflöſung in mehrere nur loſe verbundene Teile und Bauten; charakteriſtiſch ſind endlich die offenen Hallen und Loggien, welche den Ausblick ins Freie geſtatten und dem Ganzen das Gepräge des Luftigen, Heitern und Heimiſchen geben. — Viel anſpruchsloſer und in den Formen noch freier als die eigentliche Villa iſt das Suburbanum, ein kleines Abſteigequartier in nächſter Nähe der Städte.

Perioden.

Selbſtverſtändlich ſprechen ſich die Eigentümlichkeiten der drei Stilperioden der Renaiſſance auch im Palaſtbau aus. So iſt der Frühzeit die Strenge der toskaniſchen Anlagen, dem Cinquecento die Ausbildung zum Hoch- und Weitbau und die Bevorzugung des römiſchen Faſſadentypus, der Spätrenaiſſance der Zug ins Maleriſche und Belebte, aber auch die glänzende Ausbildung der Eingangshallen und Treppenhäuſer eigen.

IV. DIE DEKORATION IN DER RENAISSANCE.

Bedeutung der Dekoration.

Die Renaiſſance iſt die Kunſt des feinſten Geſchmacks, der äſthetiſchen Empfindung und — zumal im Beginne — der heitern Phantaſie. Einer ſolchen Kunſtrichtung mußte eine reiche Dekoration zur Seite gehen. Die Neigung für dekorative Bildungen und Wirkungen war ſo groß und ſo allgemein, daß nur

der Geſchmack der großen Meiſter in der Früh- und Hochrenaiſſance die Kunſt vor deren Ueberwucherung rettete und frei hielt. Das Ornament iſt aber ſo ſchön, ſo mannigfaltig, ſo ſehr von dem glücklichſten Kunſtſinn beherrſcht, daß es von unvergänglichem, ewigem Werte iſt, daß die Renaiſſance nach dieſer Seite hin ſich mit allen Stilen meſſen darf, ja, dieſelben alle übertrifft.

Selbſtändigkeit. Neubildungen.

Wie die eigentliche Architektur, ſo geht auch das Ornament und die ganze Dekoration der Renaiſſance von antiken Muſtern und Vorbildern aus, zeigt aber gleich anfangs eine große Selbſtändigkeit in der Nachahmung, in Weiter- und Neubildungen. Die Antike gab überhaupt mehr den Anſtoß, das äſthetiſche Geſetz und den Geſchmack als die fertigen Muſter, dieſe ſind meiſtens neu und glücklich erfunden.

Aeſthetiſche Behandlung.

Das gotiſche Ornament wird in Formen und Motiven unmittelbar aus der Architektur abgeleitet. In den meiſten Fällen wiederholt es nur in kleinen Maßen die großen architektoniſchen Bildungen. Dieſe organiſche Ableitung und ſtrenge Abwickelung aus den allgemeinen Stilgeſetzen iſt des gotiſchen Ornaments Vorzug, aber auch ſehr enge Beſchränkung. Das Ornament der Renaiſſance ſteht in der äſthetiſchen künſtleriſchen Behandlung ebenfalls unter den neuen Stilgeſetzen und reflektiert in ſchönſter Weiſe den rhythmiſchen Fluß, die heitere Phantaſie, beſonders den freien Zug und Schwung im Gegenſatz zur mathematiſchen Gebundenheit der gotiſchen Form. Es ſetzt darum in der frei entwerfenden und zeichnenden Hand weit mehr Geſchick, im Künſtler weit mehr Geſchmack und Erfindungsgabe voraus; mit „des Zirkels Gerechtigkeit“ läßt ſich dabei wenig, nichts erreichen.

Motive.



Fig. 1123. Hof des Palazzo Vecchio, Florenz. Phot. von Brogi.

In den Motiven iſt dagegen das Renaiſſance-Ornament gänzlich verſchieden von den architektoniſchen Formen, wie ſolches auch in den klaſſiſchen Stilen, im romaniſchen Stil etc. der Fall iſt. Als Drittes muß vorweg bemerkt werden, daß die einzelne dekorative Form nicht mehr ſtreng logiſch und organiſch aus der Funktion der Bauglieder, an welchen ſie ſich entfaltet, abgeleitet wird.

Mannigfaltigkeit.

Es iſt ſchon wiederholt geſagt worden, daß das Grundgeſetz der Renaiſſance nicht ein organiſches, logiſches, ſchlechtweg vernünftiges, ſondern ein dem äſthetiſchen Gefühl und der Phantaſie entnommenes iſt. Dies befreite den Künſtler von einer ſtrengen Schranke und mußte der dekorativen Richtung zu gute kommen. Denn wo der logiſch entwerfende

Künſtler an eine beſtimmte Grundform gebunden iſt, wählt der Meiſter der Renaiſſance frei und unabhängig ein beliebtes Motiv, nur von den Geſetzen des guten Geſchmacks beſchränkt. So kommt z. B. der griechiſche Künſtler nicht über die drei bekannten Kapitellformen hinaus, weil er ſich unerbittlich an die Funktion, die Aufgaben und Bedingungen des Säulenhauptes hält. Die Renaiſſance-Künſtler erfinden an der Hand ihres Prinzips Hunderte von neuen Kapitellformen und ſtaffieren ſie mit den verſchiedenſten Motiven. So iſt ferner für den Gotiker der Pfoſten, welcher ein Fenſter teilt, nur eben ein Pfoſten und nichts anderes und er muß die Form und Geſtalt eines Pfoſtens, allenfalls die eines Säulchens erhalten; der Künſtler der Renaiſſance nimmt größere Freiheit in Anſpruch und entlehnt für den Fenſterpfoſten gelegentlich die Formen bei einem Kandelaber, wie dies in unübertrefflich ſchöner Weiſe bei vier Fenſtern der Faſſade an der Certoſa bei Pavia geſchieht. Dieſelbe Freiheit wurde überall, zumal für kunſtinduſtrielle Werke beanſprucht, und dem geiſtreichen Künſtler eröffnete ſich in der ganzen Welt des Lebenden und Lebloſen eine geradezu unendliche Fülle von Motiven für alle denkbaren Aufgaben. Die Ueberreſte des alten Rom gaben auch hierfür Vorbilder und Fingerzeige. Es liegt auf der Hand, daß die Architektur als ſolche damit einen großen Schritt in das Gebiet der Dekoration that, und daß Ausſchreitungen unvermeidlich werden mußten, ſobald geringe Talente ſich einer ſolchen Freiheit bemächtigten, während den logiſch und organiſch zeichnenden Meiſter immer eine heilſame Schranke ſchützt.



Fig. 1124. Palazzo Rucellai, Florenz. Phot. von G. Brogi.

Der höchſte Vorzug des Renaiſſance-Ornaments iſt aber nicht die genannte Unabhängigkeit, auch nicht die Freiheit der Wahl und Verwendung von Motiven, ſondern es iſt die geiſtige Freiheit, womit es entworfen wird, — der Schwung der Linie, darin liegt vor allem ſein ewiger Wert. Wie ſchön die gotiſchen dekorativen Formen ſind, ſo üben ſie doch nicht entfernt den Zauber und den beſtechenden Reiz des Renaiſſance-Ornaments, weil jene mehr an den berechnenden Verſtand und die Geometrie erinnern, während dieſes ein Leben in und aus ſich ſelbſt beſitzt. Auch dieſen lebendigen Schwung der Linie lernte die Renaiſſance aus der Antike, aber ſie fügte das hinzu, was die klaſſiſche Kunſt nicht in dem Maß beſaß, dieſe Phantaſie, welche dem Renaiſſance-Ornament eine größere Individualität und eine Mannigfaltigkeit giebt, welche an das Wunderbare grenzt.

Freiheit und Schwung.

Die einzelnen Motive aufzuführen, iſt daher geradezu unmöglich. Burckhardt deutet die Hauptquellen ſehr gut in den Worten an: «Die Formenſprache der Renaiſſance-Dekoration iſt ungeheuer reich und redet faſt an jedem einzelnen

Quellen der Motive.

Werk aus verſchiedenen Tönen zu gleicher Zeit. Das Hauptelement iſt ein ideal-vegetabiliſches. Dazu kommen figürliche Darſtellungen, welchen die Dekoration nur als Einfaſſung dient; dann figürliche Zuthaten innerhalb der Dekoration ſelbſt, ſowohl Menſchen und Tiere als lebloſe Gegenſtände, endlich Uebergänge aus dem Vegetabiliſchen in das Menſchliche und Tieriſche.»[1]) Um einige beſonders beliebte Formen zu nennen, erwähnen wir, außer den antiken Zierformen an Simſen und am Gebälk, die Guirlanden und Fruchtſchnüre, Bandverſchlingungen, angereihte Perlen, Füllhörner, verzierte Wappen, Kandelaber, Genien, Greife, Drachen und ähnliche fabelhafte Tiere. Am meiſten charakteriſtiſch ſind die Arabeske und die Groteske.

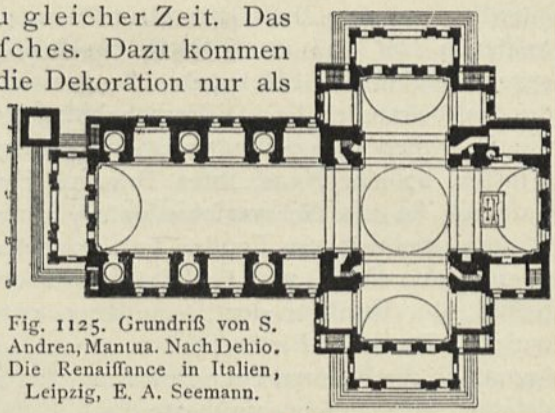


Fig. 1125. Grundriß von S. Andrea, Mantua. Nach Dehio. Die Renaiſſance in Italien, Leipzig, E. A. Seemann.

Arabeske. Das 15. und das 16. Jahrhundert verſtunden unter Arabeske zunächſt die aufſteigenden Zieraten in den Füllungen der Pilaſter und Wandſtreifen, dann überhaupt jede ausfüllende Flächendekoration. Ihre Aufgabe war, die Pflanzen, ſowohl in betreff der Blätter als der Verſchlingungen und Windungen edel zu bilden, ſie mit belebten ſowohl als lebloſen Gegenſtänden richtig zu vermiſchen, oder wenn das Grundmotiv ſtatt einer Pflanze mehr eine Trophäe iſt, dieſelbe aus ſchönen und unter ſich anmutig zuſammenhängenden Gegenſtänden zu komponieren. Vorzüglich beliebt waren die trophäenartigen Arabesken; ein Stab oder ein ähnlicher Träger geht durch die Mitte, an welchem Waffenſtücke, Wappenſchilde, Kränze, Bänder, Masken, allerlei Tiergeſtalten etc. befeſtigt und angereiht werden. Das Eigentümliche liegt vorzüglich in ſchön geſchwungenen Linien und in der Miſchung vegetabiliſcher Elemente mit belebten und lebloſen Gegenſtänden.

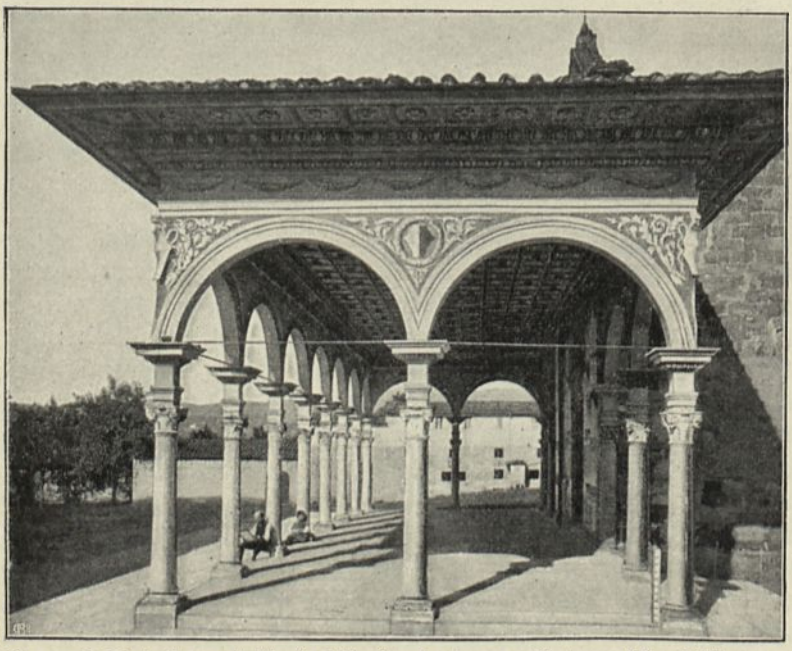


Fig. 1126. Vorhalle von S. Maria delle Grazie, Arezzo. Phot. von Alinari, Florenz.

Groteske. Das Studium der altrömiſchen Groteske begann gegen das Ende des 14. Jahrhunderts. Ihre Anwendung in der Renaiſſance iſt eine viel weitere und breitere, indem ſie zum Schmucke ganzer Wände und Decken benützt wird. Der Technik und der Phantaſie läßt ſie

[1]) Renaiſſance in Italien, S. 248.

einen noch größeren Spielraum. Charakteriſtiſch iſt die Verbindung der dekorativen Malerei mit dekorativer Plaſtik in Stucco: die loſe und phantaſtiſche Anreihung von Motiven jeglicher Art aus Natur und Leben, aus der Mythologie und Poeſie, Geſtalten der Fabel und freien Erfindung, Bilder des Traumes und des Spiels, des Zufalls und der durch die Welt der Erinnerungen ſchweifenden, das Entlegenſte verbindenden und vereinigenden Einbildungskraft, unbekümmert um die Geſetze der wirklichen Welt, — aber alles beherrſcht, belebt vom Gefühl für die ſchönſte, heiterſte, reizendſte dekorative Wirkung. Die nähere Beſchreibung der Groteske gehört der Geſchichte der Malerei an. Nur ſo viel ſei bemerkt, daß die ſchönſte und entzückendſte Leiſtung die Loggien Raphaels (Fig. 1117) im Vatikan ſind, welcher, wenn er allerdings dazu den Antrieb von der Antike empfing, dieſe durch den Reichtum der Motive und ihrer Verbindung weit übertraf.



Fig. 1127. S. Andrea, Mantua: Inneres. Phot. von P. Poppi, Bologna.

Zu den wichtigſten äſthetiſchen Beziehungen eines Stils gehört die Art, wie die einzelnen Motive, vorzüglich die vegetabiliſchen behandelt und ausgeſtaltet werden. Die merkwürdigſten Stile fordern eine beſtimmte, charakteriſtiſche und eigentümliche Stiliſierung. Auch nach dieſer Beziehung kennzeichnet ſich die Renaiſſance als ein Stil, deſſen Grundgeſetz nicht ein organiſches, ſondern äſthetiſches iſt. Er verträgt ſich nämlich ebenſowohl mit einer ſehr realiſtiſchen Auffaſſung aller möglichen Blätter, Blüten und Früchte, als auch mit einer Idealiſierung oder Stiliſierung «bis zur traumhaft ſpielenden Verflüchtigung und anderſeits bis nahe an die mathematiſche Verſteinerung.»[1]) Die idealen Formen nähern ſich meiſtens dem Weinlaub, dem Lorbeer, Epheu, vorzüglich dem antiken Akanthusblatt, aber in den verſchiedenſten Umbildungen zum flüſſigſten und anmutig geſchwungenen Rankenwerk. Der Realismus iſt nicht ſo aufzufaſſen, als wenn

Stiliſierung und Realismus.

[1]) Burckhardt, l. c. S. 250.

die künſtleriſche Darſtellung lediglich in der Naturnachahmung aufgegangen wäre. Dies würde im vollen Widerſpruch zum feinen Geſchmack der Zeit und zum äſthetiſchen Grundgeſetz des Stiles ſtehen. Es ſoll damit nur geſagt werden, daß man die meiſt charakteriſtiſchen Züge der Wirklichkeit treu beibehielt, aber immer unter der Vorausſetzung einer möglichſt günſtigen äſthetiſchen Wirkung.

Formbehandlung.

Selbſtverſtändlich änderte ſich die Behandlung und vielfach auch die Wahl der Motive nach dem Material, in welchem ſie dargeſtellt wurden. Da die Frührenaiſſance von Toskana ausging, wo der feine, weiße Marmor leicht zu haben war, ſo wurde die Behandlung des Ornaments in Marmor auch für die andern Arten der Technik tonangebend. Es war dies ein überaus glücklicher Umſtand. Der feinkörnige, edle Marmor forderte und geſtattete zugleich eine gediegene, mit künſtleriſcher Liebe ausgeführte, ſcharfkantige, markige und dabei doch zarte und genaue Darſtellung und Wiedergabe des Motivs (Fig. 1116). Dieſe klingt dann auch in den Arbeiten in Metall, Holz, im gemalten und ſtuckierten Ornament nach. Wenn aber die Marmortechnik für die Dekoration der Renaiſſance wegeleitend wurde, ſo wahrten ſich doch die übrigen Verfahren in andern Stoffen ihre Eigentümlichkeiten. So liebt die Holztechnik in Schnitzarbeiten viel reichere und vollere Formen, als die Intarſia oder Holzmoſaik, welche ſchöne geometriſche Motive oder Arabesken in ſcharfen, feinen, weichgeſchwungenen Linien oder auch landſchaftliche und architektoniſche Proſpekte bevorzugt. Ueber dieſe und andere Verfahren und deren Erfolge wird übrigens einläßlicher die Geſchichte der Plaſtik und der Malerei handeln. Zu erwähnen, weil der architektoniſchen Dekoration angehörend, ſind hier im beſondern die hölzernen, geſchnitzten und bemalten Decken.

Flachdecke.

Das Mittelalter konſtruierte die Flachdecke in einfachſter Weiſe, indem es die tragenden Balken in derſelben Richtung nahe aneinander legte, die Zwiſchenräume durch Bohlen ausfüllte und — aber dies nicht einmal immer — eine mehr oder minder reiche Dekoration in Farben und Schnitzwerk hinzufügte. Die Renaiſſance griff ſchon ſehr frühe in Kirchen und Paläſten auf die antike Kaſſette zurück, erſt in der einfachſten quadratiſchen Form, dann bei ſteigender Zierlichkeit in allerlei wirkſamern und maleriſch mannigfaltigern Kombinationen. Das äſthetiſche Geſetz fordert naturgemäß, daß die Balkenlage das tragende konſtruktive Gerüſte darſtelle, während die Zwiſchenräume ſich als leichte Füllungen charakteriſieren. Dies iſt auch der Grundgedanke der

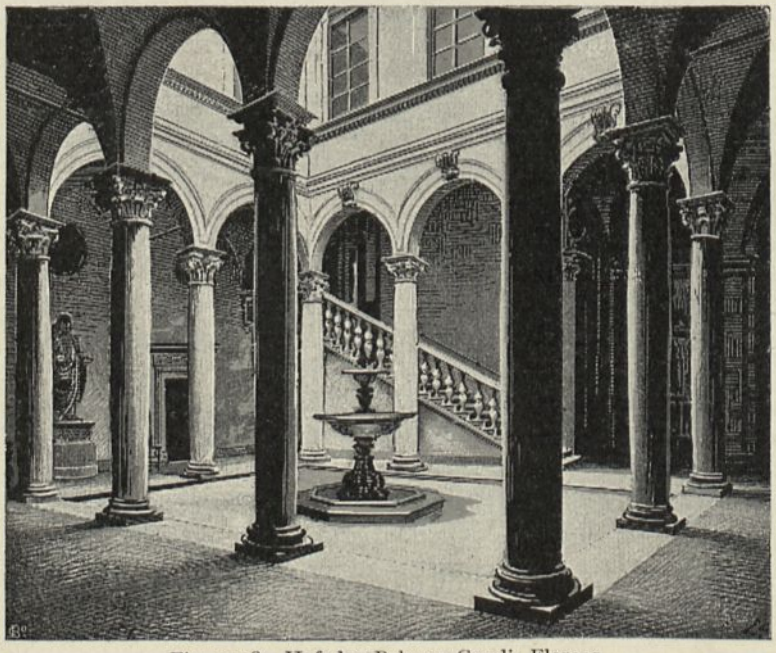


Fig. 1128. Hof des Palazzo Gondi, Florenz.

flachen Kaſſettendecken (palchi) in der guten Zeit, zumal in den von Florenz und Rom beeinflußten Gegenden. Je reicher die Decke in der Konſtruktion, an Schnitzwerk und Intarſien iſt, um ſo eher entbehrt ſie der Malerei; iſt das Gegenteil der Fall, ſo verſtärken einzelne Farbentöne, Blau mit Weiß und Gold, ſpäter auch wärmere Töne, wie Rot, die Wirkung. Schon früh im 16. Jahrhundert fing man an, die Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden auszufüllen. — Venedig blieb auch in dieſer Hinſicht ſeiner dekorativen Richtung treu, indem man dort, ſtatt der Kaſſetten, die runden Felder vorzog, in welchen Blumen, Roſetten u. dgl. eingeſetzt wurden; die Wirkung kann ſehr maleriſch und glänzend werden, aber auf Koſten des konſtruktiven Gedankens, der in den Rundformen, welche die Gliederung zeichnen, preisgegeben wird.

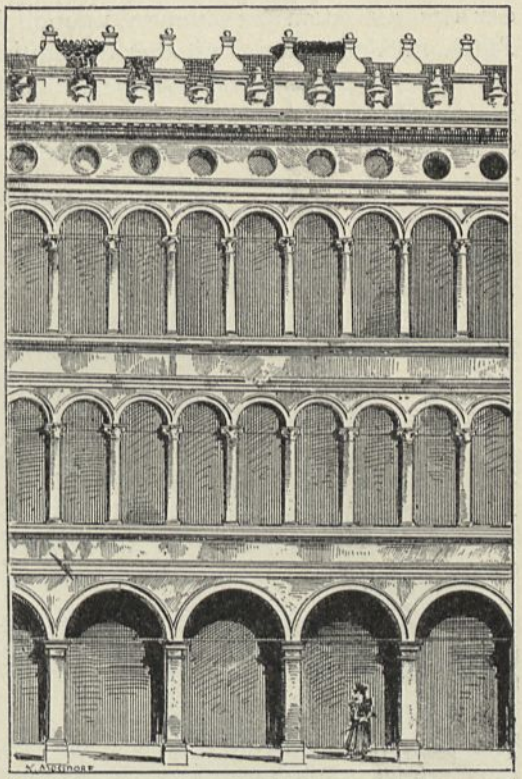


Fig. 1129. Procuratie vecchie, Venedig. Originalzeichn.

Dekorative Malerei.

Aehnliche, herrliche Wirkungen, wie ſie durch die Flachdecken vermittelt wird, erzielte man durch die dekorative Malerei an den Wänden, beſonders an den Wölbungen in Kirchen und Paläſten. In der Frühzeit gab auch hier ein architektoniſch gedachter und entſprechend ausgeführter Rahmen die Gliederung und gleichſam ein konſtruktives Gerüſte. Die mittlere Zeit verfuhr ſchon freier und entledigte ſich nach und nach ganz des Gedankens an ein architektoniſches Rahmenwerk.

Stucco.

Zu den ſchönſten und reizendſten Wirkungen der Wand- und Gewölbedekoration trug der Stucco ſehr viel bei. Was für ganz vorzügliche Erfolge die Römer in dieſer Technik erzielten, wurde früher erwähnt; ſie blieben auch hierin für die Renaiſſance Ausgangspunkt und Muſter, beſonders ſeitdem es ſchon unter Alberti gelungen war, durch Beimiſchung von Marmorſtaub oder pulveriſiertem Kieſel einen dauerhaften Stuck herzuſtellen. Solange der Stuck, ſei es weiß oder farbig, nur zu dekorativen Zwecken benützt wurde, leiſtete er die vorzüglichſten Dienſte. Seine Hauptbedeutung war, daß er erſt das Gewölbe zu einer Prachtform zu erheben half, daß er den Einteilungen, den Gliederungen und den Rahmen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darſtellung von dekorativen Formen jeder Art mit der Malerei abwechſelte und wetteiferte, auch leicht in eigentliche Skulptur überging und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiß oder golden herzauberte. „Rechnet man hinzu, daß die dekorative Malerei bald in, bald außer Verbindung mit dem Stucco das Höchſte leiſtete, und daß dieſe ganze Dekoration bald mehr für ſich, bald mehr für die wichtigſten Fresken exiſtiert, welchen ſie zur Einfaſſung dient, daß die größten Meiſter ſich ihrer annahmen, und daß jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffaßte, ſo ergiebt ſich ein enormer Reichtum an Motiven,

der das aus dem Erhaltenen unendlich überbietet.[1]) Am reizendſten wirkt der Stuck in Verbindung mit der dekorativen Malerei und Plaſtik, wie dies in den Grotesken, zumal in den vatikaniſchen Loggien Raphaels der Fall iſt. Der Stuck iſt ein Element der Renaiſſance-Dekoration, wie das Flachgewölbe mit den einſchneidenden Kappen in der gleichzeitigen Architektur.

V. AESTHETISCHES SCHLUSSERGEBNIS.

Aeſthetiſches Grundgeſetz.

Es muß vor allem näher beſtimmt werden, was unter dem äſthetiſchen Grundgeſetz der Renaiſſance zu verſtehen iſt.

Verhältnis zur Antike und Gotik.

Trotz der großen gegenſeitigen Verſchiedenheiten gleichen ſich, wie wir geſehen, die zwei wichtigſten Stile der vorausgegangenen Zeit, der griechiſche und gotiſche, darin, daß ſie von einem feſten, einheitlichen, alles durchdringenden konſtruktiven Geſetze beherrſcht werden. Aus dieſer Grundlage geht der feſte Organismus hervor, den die Bauten dieſer Stile beſitzen, die darum mit Auszeichnung als organiſche Stile bezeichnet werden können. Ein derartiges einheitliches konſtruktives Geſetz iſt in der Renaiſſance nicht wirkſam. Im Gegenteil, eine auch nur oberflächliche Beobachtung zeigt ſofort, daß ſie alle möglichen Arten und Weiſen des konſtruktiven Verfahrens ausgenützt hat. Ebenſowenig beſitzen die Bauten der Renaiſſance dieſelbe durchgehende innere organiſche Einheit, ſondern gehen in lauter Individualitäten bei den größten Beſonderheiten und Eigentümlichkeiten auseinander. Dem gegenüber ſpricht ſchon der erſte Theoretiker und einer der beſten Baumeiſter der Renaiſſance, Alberti, von der Muſik der Formen und Verhältniſſe, von der Harmonie, vom Geſetze der Abwechslung oder der Mannigfaltigkeit und der Aehnlichkeit wie von Grundgeſetzen und Grundlagen der neuen Bauart; er deutete damit das Weſen der Renaiſſance an als des Stils der Verhältniſſe und des Rhythmus in Raum und Maſſen.



Fig. 1130. S. Zaccaria, Venedig. Photogr. von Sommer, Neapel.

Verhältniſſe und Rhythmus.

Dieſe Proportionen oder Verhältniſſe ſind nicht der Antike entlehnt, ſondern ſie ſind das künſtleriſche Eigen-

[1]) Burckhardt, l. c. 356.

tum der Meiſter der Renaiſſance. Geringere Talente ſuchten ſie auf feſte mathematiſche und geometriſche Werte, Ziffern und Größen zurückzuführen; die großen Geiſter dagegen fühlten, daß Harmonie und Verhältnismäßigkeit ſich nicht aus Ziffern ableiten laſſen, ſondern aus dem künſtleriſchen Geſchmacke fließen.

Die Proportion iſt mithin das Grundgeſetz der Renaiſſance, ſie ſoll alles, alle Baumaſſen und Bauteile beherrſchen und durchdringen und in eine harmoniſche Muſik auflöſen; die einzelnen konſtruktiven Verfahren ſind unweſentlich, wenn ſie nur dem äſthetiſchen Grundgedanken dienen. Allerdings wurde, wie ſchon genugſam bemerkt worden, der Ausgangspunkt in der römiſchen Antike, in ihren Formen und Mitteln geſucht, aber ohne daß man ſich feſt daran band. Am auffallendſten und großartigſten offenbart ſich die neue Bauweiſe mit ihrem äſthetiſchen Prinzip in der Raumbildung. Schönere, weitere, heller und feſtlicher erleuchtete Räume hat kein Stil in Kirchen und Paläſten geſchaffen. Unzertrennlich iſt davon ein gewiſſes Gefühl der Wohligkeit, des Leichtatmigen und einer freien, gehobenen Stimmung, das dieſe Räume bieten, eine Folge einerſeits der möglichſten Dehnung der Haupträume, anderſeits der horizontalen Richtung und Beſchränkung, welche in ihnen vorherrſcht. Der günſtige Eindruck wird verſtärkt durch das bevorzugte, reichlich zugeführte Oberlicht, ferner durch die vielen elaſtiſch geſchwungenen Kurven und Bogenlinien, welche den Betrachtenden und in den hellen Räumen Wandelnden umfließen. Es iſt anderwärts bemerkt worden, daß die nicht aus dem mathematiſch gemeſſenen Halbkreis abgeleiteten, ſondern aus flachern Kurven gebildeten Bogen und Wölbungsformen der Renaiſſance dem Auge reicher, flüſſiger, angenehmer erſcheinen.

Proportion.



Raumbildung.

Fig. 1131 u. 1132. Scuola di S. Rocco, Venedig: Grundriß u. Faſſade.

Auf dem proportionalen Grundgeſetze beruhen die großen Vorzüge, beſonders die künſtleriſchen Freiheiten der Renaiſſance. Der Baumeiſter nimmt ſeine Motive und Formen für Konſtruktion und Dekoration im ganzen und großen wie für die Bildung des einzelnen, wo er will, wenn ſie nur dem Auge und dem äſthetiſch empfindenden Gefühl ein ſchönes Bild bieten. Der organiſch und nach einem feſten konſtruktiven Geſetz entwerfende und zeichnende Baumeiſter der Antike

Maßſtab für die Beurteilung.

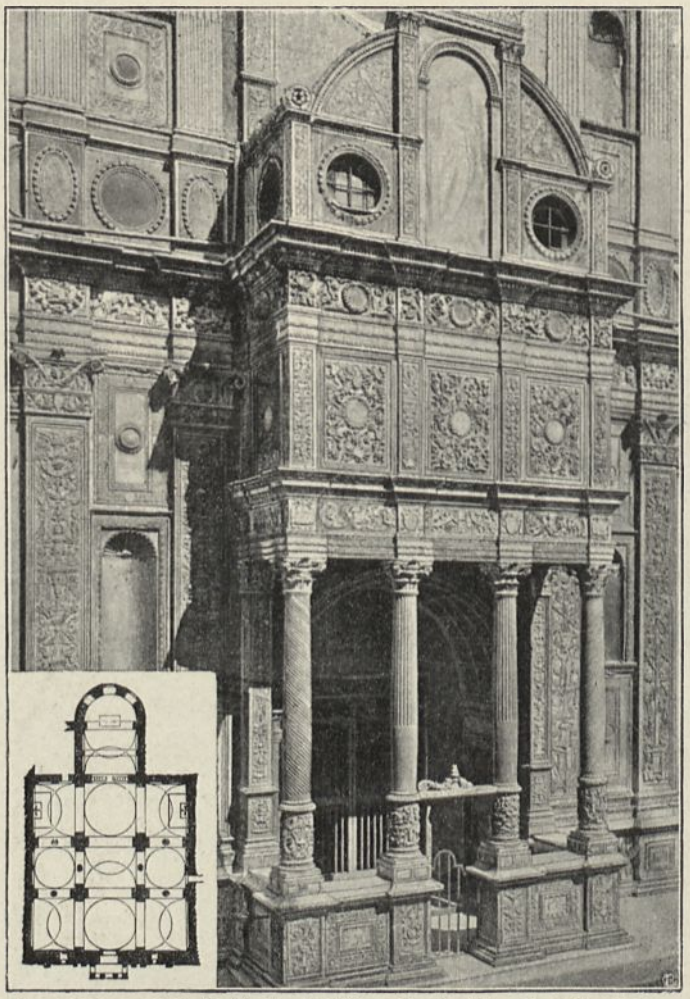


Fig. 1133 u. 1134. S. Maria dei Miracoli, Breſcia: Vorhalle und Grundriß. Nach Phot. von Alinari und nach Burckhardt, Geſchichte der Renaiſſance in Italien.

und der Gotik ſind gezwungen, dieſes Geſetz überall im großen wie im kleinen in der eigentlichen Architektur wie in den dekorativen Teilen durchzuführen. Der Architekt der Renaiſſance verfährt völlig frei. Mathematiſch angelegte, verſtandesmäßiger urteilende und prüfende Geiſter werden ein griechiſches Kapitell, das durch die Form ſeine Bedeutung und architektoniſche Funktion recht und ſchlecht ausdrückt, im vorzüglichen Sinne ſchön und zweckmäßig finden, dagegen vor einem Kapitell der Renaiſſance, welches mit Delphinen, Greifen, Engelsköpfen, Adlern oder andern allen nur denkbaren zierenden Zuthaten geſchmückt iſt, ſtutzen und fragen, ob dies überhaupt äſthetiſch zuläſſig ſei. Es iſt dagegen zu bemerken, daß dieſe und ähnliche Bauglieder einen architektoniſchen und einen dekorativen Charakter haben. Wer nun ſo ſtreng organiſch und konſtruktiv verfährt, wie der Grieche und Gotiker, für den muß die architektoniſche Funktion überwiegen und er wird die Ornamente, wie der Grieche ſie im joniſchen und korinthiſchen Kapitelle anwendet, derſelben ſtreng unterordnen. Wer kein ſtreng organiſches und konſtruktives Geſetz durchführt, wie der Meiſter der Renaiſſance, wird oder kann den dekorativen Charakter einzelner Bauglieder ſtärker betonen. Und es iſt nicht zu erweiſen, daß er dies nicht thun dürfte, wenn anders die dekorativen Formen den Funktionen und Leiſtungen der Bauglieder ſich anſchmiegen. Es iſt vollends nicht zu erweiſen, daß man ſtatt der joniſchen Polſtervoluten oder der korinthiſchen Akanthusblätter nicht andere Motive einführen dürfte, wenn ſie den ſtatiſchen Gedanken ausdrücken. Thatſächlich hat die Renaiſſance auf dieſem Wege die herrlichſten, zierlichſten und gefälligſten Dinge geſchaffen und einen ganz wunderbaren Reichtum an neuen Motiven und Formen in die Kunſt eingeführt. Mag man für die organiſchen Stile das Verdienſt größerer logiſcher Konſequenz, Einfachheit und Unmittelbarkeit in Anſpruch nehmen, ſo bleibt der Renaiſſance der Vorzug der höchſten, mannigfaltigſten und glänzendſten dekorativen

Wirkungen; findet dort der Verſtand mehr ſeine Rechnung, ſo hier die Phantaſie und die Empfindung.

Aehnlich wie für die beſten Stile der Vorzeit, ſo wird ein unparteiiſch abſchließendes Urteil auch für die Baukunſt der Renaiſſance die höchſte, künſtleriſche und äſthetiſche Bedeutung beanſpruchen, mag man dieſelbe ſeitens ihres äſthetiſchen Grundgeſetzes und der darauf beruhenden Raumbildung oder der Dekoration betrachten.

VI. DIE BAUDENKMALE DER RENAISSANCE IN ITALIEN.

Wenn auch die drei Perioden der Renaiſſance ihre beſtimmten, unterſcheidenden Merkmale und Eigenſchaften haben und zeitlich ziemlich feſt begrenzt ſind, ſo reichen ſie doch ineinander hinein; in der Frührenaiſſance wird das Cinquecento angekündigt, und jene klingt in dieſem aus, und auch in der Spätzeit wird manchmal im Sinne der Hochrenaiſſance gebaut und umgekehrt, ſo daß das Entſtehen eines Denkmals nicht einen unbedingten Schluß auf deſſen Stilfärbung geſtattet.

Ineinandergreifen der Perioden.

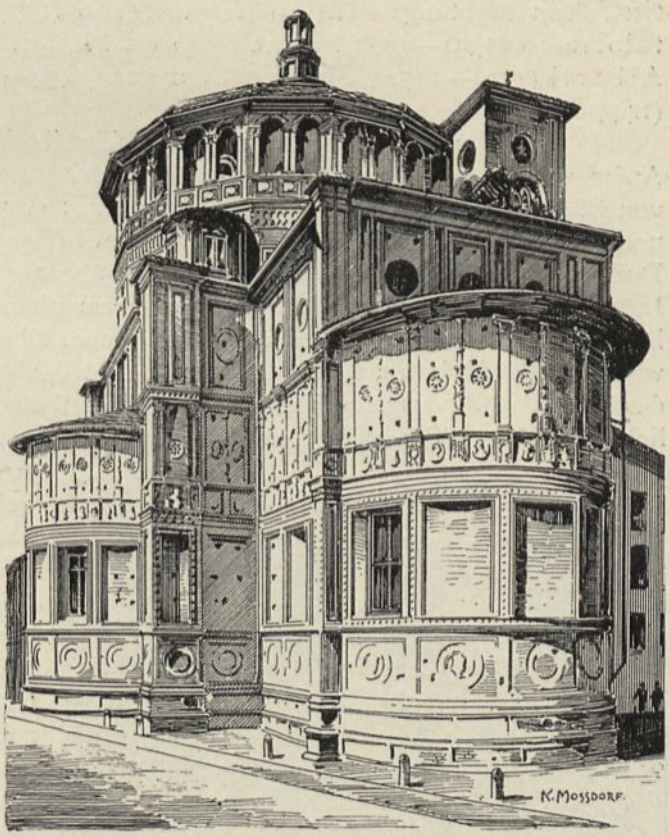


Fig. 1135. Apſis von S. Maria delle Grazie, Mailand. Nach Originalzeichnung.

Die Zahl der Stildenkmale iſt geradezu Legion, ſo daß es unmöglich iſt, alle die wichtigeren zu nennen. Unſerm Verfahren entſprechend, können wir nur die bedeutendſten und meiſt charakteriſtiſchen aufführen und kurz beſchreiben. Bei ihrer Aufzählung läßt ſich eine dreifache Anordnung einhalten. Es können die Denkmale nach verſchiedenen Gattungen und Arten zuſammengeſtellt werden, ähnlich wie wir oben die baulichen Anlagen ſkizziert haben. Andere haben mit Glück die Denkmale nach den bedeutendſten Städten und den zugehörigen Landſchaften gruppiert. Mehr dem Weſen der Renaiſſance-Kunſt entſpricht es, wenn die Künſtlernamen in den Vordergrund gerückt werden. Das ganze Zeitalter giebt dem Individuum eine bevorzugte Stellung; die Architektur im beſondern nimmt zum Ausgangspunkt ein äſthetiſches Grundgeſetz, das notwendig bei jedem Meiſter eine andere, eigentümliche Färbung annehmen muß, und wird ſo zur ſubjektiven, individuellen Kunſt im vorzüglichſten Sinne. Dieſem Grundzuge entſpricht es am eheſten, wenn der einzelne Künſtler durch ſeine Werke charakteriſiert wird, inſoweit dies möglich iſt. Bei manchem Bauwerk iſt die Urheberſchaft nicht zweifellos feſtgeſtellt, bei andern waren mehrere Meiſter beteiligt, ohne daß es

Klaſſifikation der Denkmale.

möglich wäre, eines jeden Anteil genau auszuſcheiden. Manche Bauten, beſonders Kirchen der Hochrenaiſſance, erhielten durch ſpätere Ausſtattung und Dekoration einen ganz veränderten Charakter wie der Geſù von Vignola.

1) Die Baudenkmale der Frührenaiſſance.

Künſtlernamen.

Die bedeutendſten Künſtlernamen der Frührenaiſſance ſind, in der florentiniſchen Richtung: Filippo Brunellesco (1377—1446), Michelozzo di Bartolommeo (1391—1472), Benedetto da Maiano (1442—1497), Leon Battiſta Alberti (1404—1472), Simone Cronaca (1454—1509), Giuliano da Sangallo (1445—1516).

Brunellesco.

«Zwei große Dinge trug er», ſo ſchreibt Vaſari von Brunellesco, «von Anfang an in ſich, die Wiedererweckung der guten Baukunſt und den Kuppelbau von S. Maria del Fiore.» Beides gelang ihm: er ward zum Vater der Renaiſſance

Domkuppel.

und führte ſeit 1420 die rieſige Domkuppel (Fig. 1119) aus. Dieſelbe hat einen Durchmeſſer von 40 m, eine Höhe von 91 m, überragt von der 16 m hohen krönenden Laterne. Sie baut ſich achtſeitig über einem niedrigen achtſeitigen Tambour mit Rippen auf. Wenn auch die äußere und innere Gliederung und die Beleuchtung zu wünſchen übrig laſſen, ſo iſt die Domkuppel doch ein Werk erſten Ranges und das erſte Vorbild des vervollkommneten Kuppelbaues mit doppelter Wölbung, dem lichtſpendenden Tambour und der Laterne. In der freien Durchführung und Ausgeſtaltung war der Baumeiſter gehindert, weil er ſich dem vorhandenen Baue anbequemen mußte. — In der Cappella de' Pazzi (Fig. 1120 und 1121) im Kloſterhof von S. Croce ſchuf er einen kleinen, ſchönen Centralbau, mit dem Grundriß eines griechiſchen Kreuzes, einer von Bogen getragenen flachen Kuppel und einer ſchmukken Vorhalle, — eine Vorahnung deſſen, was zum Ideale für den Kirchenbau der Renaiſſance werden ſollte. — In der Kirche S. Lorenzo ging er auf den Typus der flach gedeckten Säulenbaſilika zurück. Sie iſt der erſte Kirchenbau der Renaiſſance (1425—1448): mit breitem Mittelſchiffe, deſſen Arkaden von Säulen getragen werden; zwiſchen dem Kapitell und den Bogen ſind in antiker Weiſe alle Gebälkſtücke mit Architrav, Fries und Kranzgeſims eingeſchoben; die Seitenſchiffe mit Kuppelgewölben und daran ſtoßenden Kapellenreihen; neben dem geradlinigen Chorabſchluß befindet

Cappella de' Pazzi.

S. Lorenzo.

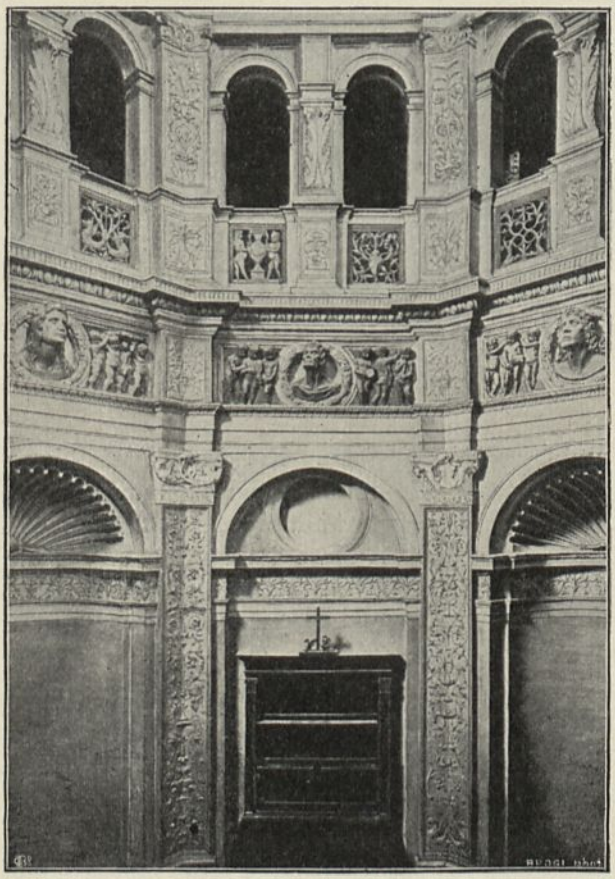


Fig. 1136. Inneres der Sakriſtei von S. Satiro, Mailand.

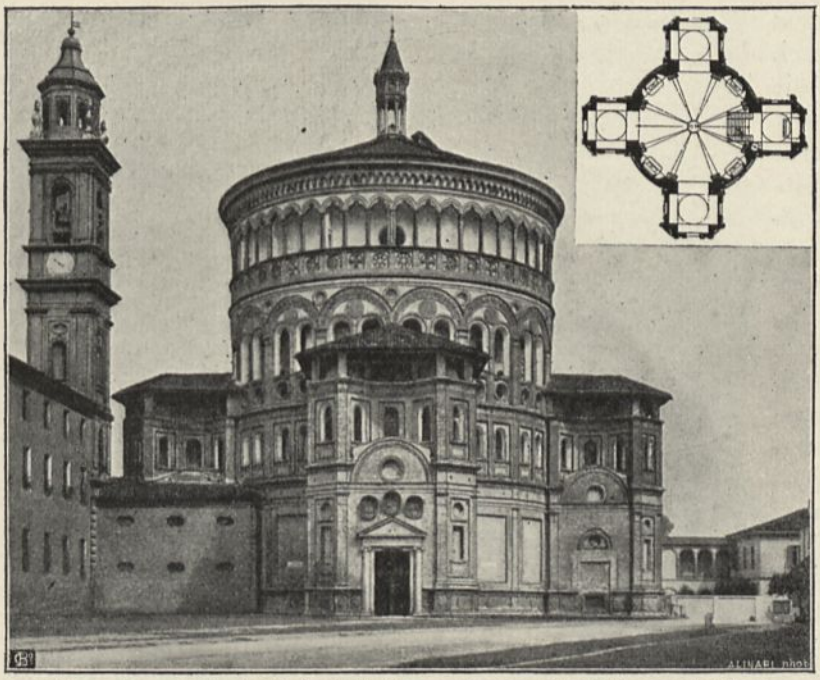
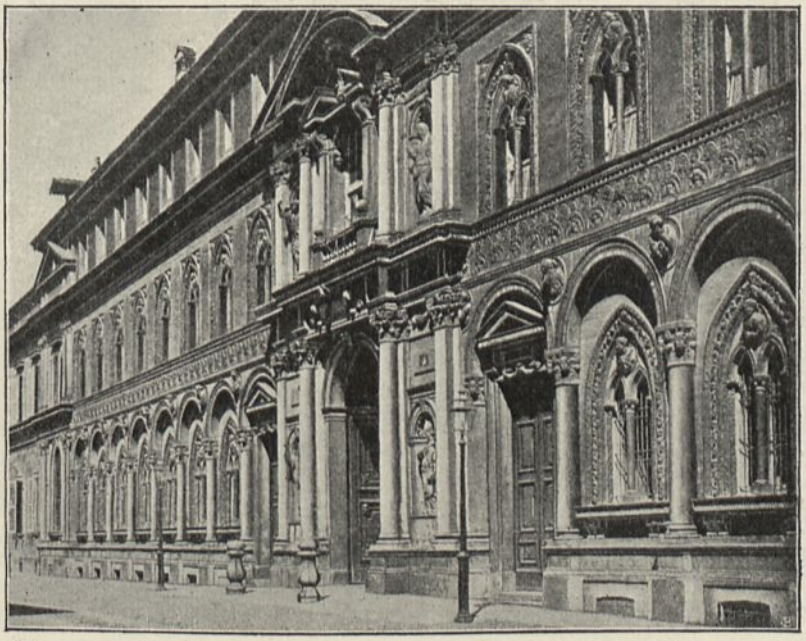


Fig. 1137 u. 1138. S. Maria della Croce, Crema: Grundriß und Aeußeres.

ſich die ſogenannte alte Sakriſtei (1428), mit quadratiſchem Grundriß und polygoner Kuppel; der herrliche plaſtiſche Schmuck iſt ein Werk Donatellos. Die Faſſade von S. Lorenzo wurde nie vollendet. Im Jahre 1436 begann nach Brunellescos Entwurf der Bau der Kirche S. Spirito in Florenz, ein lateiniſches Kreuz, dreiſchiffig, mit halbrunden Kapellniſchen an allen Wänden ringsum, die Weſtſeite ausgenommen; auch hier iſt das Mittelſchiff (Fig. 1122) flach gedeckt, die Seitenſchiffe haben quadratiſche Kappengewölbe, über der Vierung eine cylindriſche Kuppel; — es iſt eine Muſteranlage, licht- und hellräumig mit reichſter perſpektiviſcher Wirkung. Der Bau litt durch einen Brand 1471. — Wie die Domkuppel und die Kapelle der Pazzi, ſo ſollte ein drittes Werk Muſter, Vorbild und Wegweiſer für die Renaiſſance werden, der Palazzo Pitti (vgl. Einſchaltbild), den Brunellesco um 1440 entwarf (1568 begann Ammanati den Hof). Er wandte dabei zuerſt die Ruſtica und zwar gleichmäßig durchgehends an, in derber Form mit gewaltigen Quadern, welche keinerlei Zierformen, ſondern nur die notwendigſten Gliederungen der Stockwerke, ein kräftiges Kranzgeſims und

S. Spirito.



Palazzo Pitti.

Fig. 1139. Oſpedale Maggiore, Mailand. Phot. von G. Sommer u. Sohn, Neapel.

große Lichtöffnungen geſtatten; einzig durch das Zurücktreten und die geringere Ausdehnung des oberſten Stockwerks wird ein maleriſches Motiv in die Silhouette gelegt. An ſtrenger Würde und einfacher Großartigkeit wurde der Palazzo Pitti von keinem ſpätern Palaſtbau übertroffen. — Michelozzo baute (1430) den herrlichen Palaſt Riccardi (ehemals Medici), wobei er die Ruſtica vom Derbern zum Weichern abſtufte und einen prächtigen aber ſchweren Sims aufſetzte; die rundbogigen Fenſter werden durch einen Mittelpfoſten gegliedert. Um 1434 erneuerte Michelozzo im Palazzo Vecchio den ſchönen achteckigen Hof (Fig. 1123); neun reichſt geſchmückte Säulen tragen den ſich herumziehenden Hallengang. — Benedetto da Maiano wandte am Palazzo Strozzi (1489) wieder durchgehends dieſelbe Ruſtica an, aber in wohl behauenen Werkſtücken; die Wirkung iſt die glücklichſte; den rechteckigen Hof umziehen im Erdgeſchoß und im oberſten Stock offene Säulenhallen. Cronaca führte über einem hohen, glatten Fries ein Kranzgeſims aus, welches als die höchſte und ſchönſte Leiſtung dieſer Art geprieſen wurde. Von Benedetto ſtammt auch die reizend ſchöne, maleriſche Halle von S. Maria delle Grazie (Fig. 1126) in Arezzo, welche für den feinen Geſchmack des Meiſters ſehr charakteriſtiſch iſt. — Alberti entwickelte den florentiniſchen Palaſt noch mehr ins

Michelozzo.

Palazzo Riccardi.

Palazzo Vecchio.

B. da Maiano.

Palazzo Strozzi.

Cronaca.

Alberti.



Fig. 1140. Der Dom in Como. Phot. von Alinari, Florenz.



Fig. 1141. S. Giovanni in Parma: Inneres. Nach Originalzeichnung.

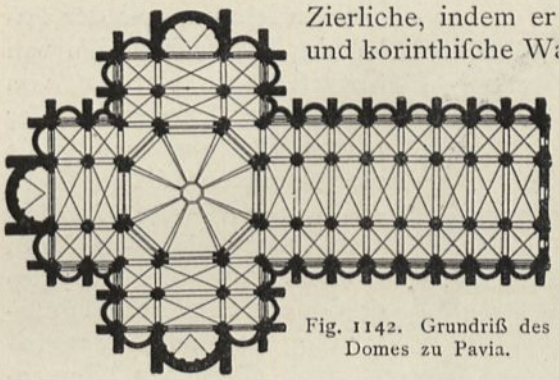


Fig. 1142. Grundriß des Domes zu Pavia.

Zierliche, indem er am Palazzo Rucellai toskaniſche und korinthiſche Wandpilaſter zwiſchen die Ruſtica einfügte und ſo der Faſſade (Fig. 1124) eine reiche und maleriſche Gliederung verlieh. In der formellen Behandlung bildet er den Uebergang zur Hochrenaiſſance, indem er im einzelnen treu die klaſſiſchen Vorbilder nachahmt. Er zeigt dies beſonders an der Kirche S. Andrea (Fig. 1125 u. 1127) in Mantua, welche nach Albertis Entwürfen, wenn auch mit manchen Veränderungen ausgeführt wurde. Der Bau begann erſt in ſeinem Todesjahr 1472 unter der Leitung Luca Fancellis. Der Chor mit den Querſchiffen wurde 1600 vollendet, die Kuppel gar erſt 1734 von Juvara begonnen, 1782 abgeſchloſſen. Das Motiv zur Faſſade iſt einem antiken Triumphbogen entlehnt; ſie ermangelt der Größe und charakteriſtiſchen Beſtimmtheit trotz der organiſchen Anpaſſung an die innere Anlage, welche ein gewaltiges, von einem Tonnengewölbe überſpanntes Haupt- und Querſchiff mit anliegenden Kapellen bildet. Die Raumwirkung iſt überaus großartig und überraſchend. — Wieder andere klaſſiſche Motive verwendete Alberti für S. Francesco in Rimini, dem Tempio Malateſta, ſo benannt, weil ihn Sigismondo Pandolfo Malateſta infolge eines Gelübdes zu einem Glanzſtück der jungen Renaiſſance und zu einem Ruhmestempel ſeiner Familie umſchaffen wollte. Die Faſſade und viele Teile des Innern blieben Bruchſtücke, während anderes von florentiniſchen und einheimiſchen Künſtlern im reichſten plaſtiſch-dekorativen Stil ausgeführt wurde, aber nicht im reinſten Geſchmacke. Von Giuliano da Sangallo ſtammt der Palazzo Gondi in Florenz mit dem kleinen Hofe (Fig. 1128), einem der ſchönſten und eleganteſten dieſes Stils.

Palazzo Rucellai.

S. Andrea in Mantua.

S. Franc. in Rimini.

G. da Sangallo. Pal. Gondi.

Der florentiniſche Palaſttypus ward auch für Siena und die Papſtſtadt Pienza muſtergiltig, dort in den Ruſticapaläſten Nerucci, angeblich von Bernardo Roſſellino, Spannocchi von Cecco di Giorgio, hier im Palazzo Piccolomini, der dem Palazzo Rucellai ähnlich iſt. — Vielgerühmt wegen der fürſtlichen Pracht und zweckmäßi-

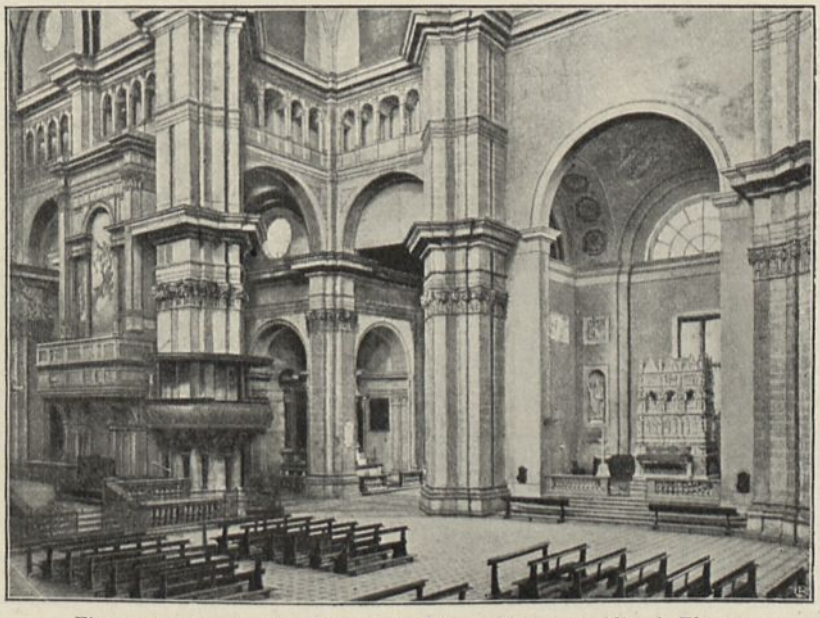


Fig. 1143. Inneres des Domes zu Pavia. Phot. von Alinari, Florenz.

Siena.

Urbino.

Rom.

Venedig.

Die Lombardi.

S. Zaccaria.

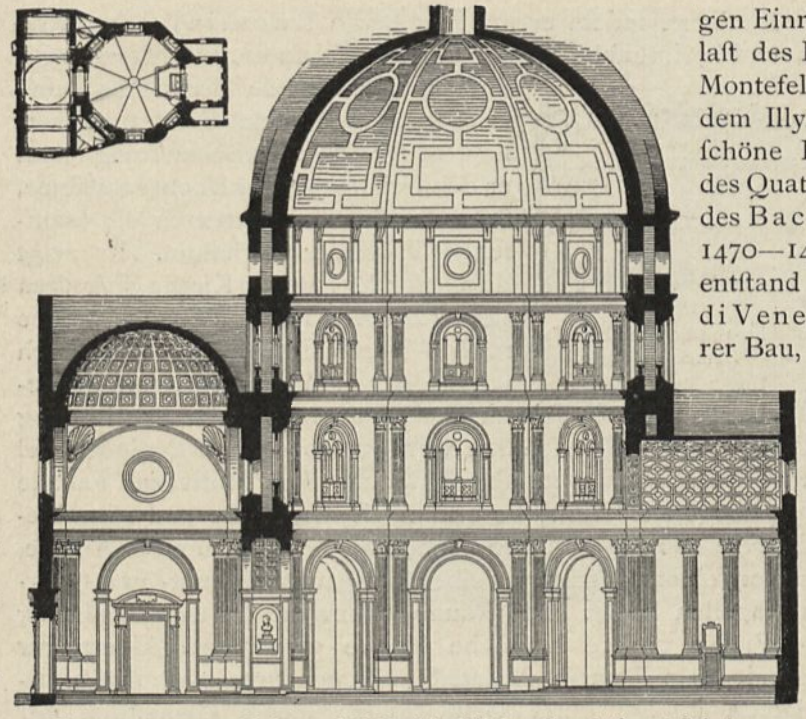


Fig. 1144 u. 1145. Madonna dell' Umiltà, Piſtoia: Grundriß und Schnitt.

gen Einrichtung war der Palaſt des Fürſten Federigo von Montefeltro in Urbino, von dem Illyrier Laurana. Der ſchöne Hallenhof vom Ende des Quattrocento ſoll ein Werk des Baccio Pintelli (thätig 1470—1490) ſein. — In Rom entſtand (1455) der Palazzo di Venezia, ein ernſter, düſterer Bau, noch mit dem mittelalterlichen Zinnenkranz über weit vorkragenden Konſolen.

Die dekorative Richtung der Venezianer wird beſonders durch die Künſtlerfamilie Lombardi vertreten. Die Kirche S. Zaccaria (1457) iſt im Grundriß gotiſch gedacht, auch im innern Aufbau miſchen ſich Gotik und Renaiſſance; die hohe leichte Konſtruktion auf ſchlanken Säulen wirkt überraſchend. Die Faſſade (Fig. 1130) ſpricht in der vertikalen Gliederung die Dreiteiligkeit des Schiffs aus; die überreiche horizontale Gliederung betont fünf Geſchoſſe und läßt große Linien und Verhältniſſe vermiſſen. — Pietro Lombardi baute (1480) S. Maria de' Miracoli, einen einſchiffigen zierlichen Bau, deſſen Faſſade die zarteſte Detailbehandlung und die üblichen dekorativen Inkruſtationen zeigt, und den ſchönſten venezianiſchen Palaſt dieſer Zeit Vendramin-Calergi (1481): unten durch Pilaſter, in den beiden Obergeſchoſſen durch Säulen gegliedert, mit reichen Simſen, Flächenmuſtern und Fenſterbildungen, aber ohne den reinen Geſchmack der Florentiner (vgl. Einſchaltbild). Die große Mannigfaltigkeit der Formen giebt dafür den Paläſten, ſowie die aus der gotiſchen Zeit gebräuchliche Gruppierung der Maſſen — hier in der Mittelpartie zu drei, in den beiden Seiten zu je einem Doppelfenſter — ein maleriſches, gefälliges Ausſehen. Von den Scuolen oder Bruderſchaftshäuſern ahmt die von S. Marco von Martino Lombardi (1490) mehr die üppig reichen Kirchenfaſſaden, die von S. Rocco (Fig. 1131 u. 1132) von Bartholomäus Bon, welche übrigens ſchon dem 16. Jahrhundert (1517) angehört, die glänzendſte Palaſtarchitektur nach. Die innere Ausſtattung beider Denkmale zeigt denſelben Reichtum und Geſchmack wie das Aeußere. Ein Prunkſtück reichſter Art iſt auch der nur an der Oſtſeite vollendete Hof des Dogenpalaſtes (vgl. Einſchaltbild) mit der herrlichen Rieſentreppe von Antonio Rizzo, Pietro Lombardo, Scarpagnino: vier Geſchoſſe mit offenen Hallen, das Erdgeſchoß und die beiden oberen Stockwerke mit Arkaden im Halbkreiſe, die Haupthalle mit Spitzbogen, alles in reichſter Ausführung mit einer Fülle der geſchmackvollſten Ornamente, aber ohne monumentale Wirkung. Eine Prachtleiſtung ſind auch die alten Prokuratien (Procuratie vecchie)

S. M. de' Miracoli.

Pal. Vendramin

Scuolen. S. Marco.

S. Rocco.

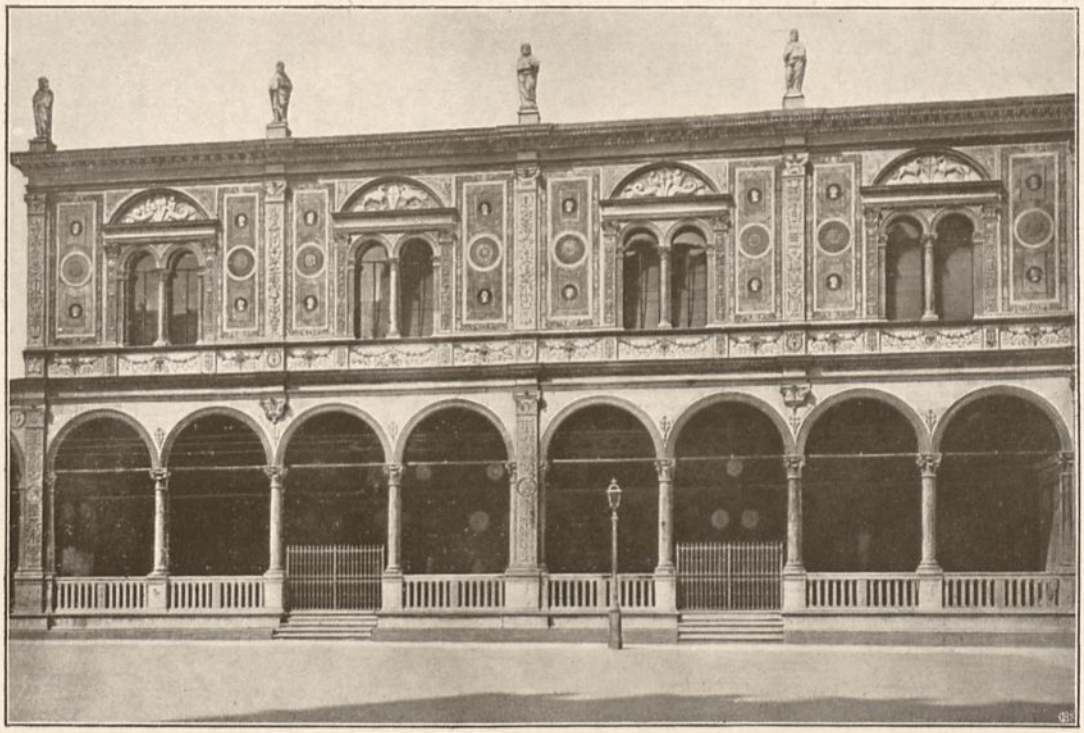
Dogenpalaſt.

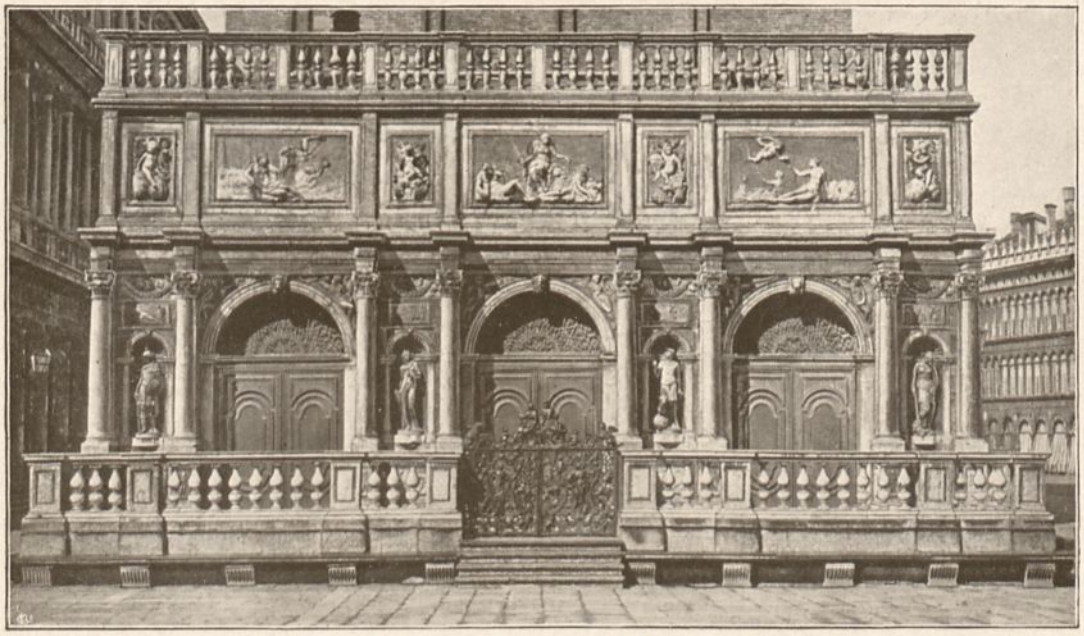




HOFANSICHT DES DOGENPALASTES, VENEDIG, UND PALAZZO MUNICIPALE, BRESCIA.

Nach Photographien von Gebr. Alinari, Florenz.





PALAZZO DEL CONSIGLIO, VERONA, UND DIE LOGGETTA, VENEDIG.

Nach Photographien von G. Sommer, Neapel.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

an der Nordſeite des St. Markusplatzes mit fortlaufenden Rundbogen in den drei Geſchoſſen (Fig. 1129). Das Erdgeſchoß bildet eine offene, kreuzgewölbte, auf Pfeilern ruhende Halle. Die obern Geſchoſſe haben die doppelte Zahl von Säulenarkaden. Die Formbehandlung und die Verhältniſſe ſind ſehr ſchön. Der Entwurf geht wahrſcheinlich auf einen Toskaner in die Zeit um 1480 zurück. — Von großer Schönheit ſind manche öffentliche Paläſte in den benachbarten Städten des Feſtlandes, mit den für dieſe Bauten charakteriſtiſchen offenen Hallen, ſo die herrliche Loggia del Conſiglio zu Padua von Biagio Roſetti, der überaus zierliche Palazzo del Conſiglio in Verona (vgl. Einſchaltbild) von dem tüchtigen Fra Giacondo (1435—1515): unten weit geſpannte Arkaden mit korinthiſchen Säulen, im Obergeſchoß köſtliche Pilaſter, alle Flächen mit Arabesken reich bemalt; der Palazzo Comunale in Breſcia (vgl. Einſchaltbild) von Formentone (1508); der Oberbau mit den reich umrahmten Fenſtern iſt von Palladio, der Fries und das Kranzgeſims von Jacopo Sanſovino, das ſchwere Dachgeſchoß ſtammt aus ſpäterer Zeit. Padua. Verona.

Erwähnt ſei hier noch S. Maria dei Miracoli (Fig. 1133 und 1134) in Breſcia wegen der wunderlichen Anlage: ein Rechteck mit zwei größern Kuppeln an den Enden des Mittelſchiffes und zwei kleinern an den Enden des Querſchiffes, welchen man ſcherzweiſe einen Centrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen. [1]) Die Faſſade iſt, beſonders der Portalbau, eines der üppigſten Prachtſtücke der Zeit. Die Füllungen und Kapitelle der Pilaſter ſind beſonders reizend. Breſcia.

Wie früher erzählt wurde, bildete Oberitalien in eigentümlichen, durch Polychromie und Plaſtik gehobenen Formen den Backſteinbau aus. Der berühmteſte Künſtlername iſt Donato Lazzari, genannt Bramante, den wir ſpäter an der Spitze der Hochrenaiſſance in Rom finden werden. Eine ſehr große Zahl oberitalieniſcher Bauten, meiſtens mit centraler Anlage, wird wie auf einen Gattungsbegriff auf ihn zurückgeführt. Das merkwürdigſte Denkmal iſt der Chor- und Querſchiffbau von S. Maria delle Grazie (Fig. 1135) in Mailand. Ueber einem quadratiſchen Unterbau mit drei Apſiden erhebt ſich eine polygone, weite, lichtvolle Kuppel, mit einem Zeltdach überdeckt und mit einer zierlichen Laterne gekrönt; der äußere Aufbau mit den Fenſtern, offenen Arkaden und der reichen Dekoration aus gebranntem Stein iſt unvergleichlich reizend. Noch anmutsvoller, edler und von höchſter, beſtechender Eleganz iſt die gleichfalls von Bramante gebaute, achteckige, gekuppelte Sakriſtei bei S. Satiro, unten mit Niſchen und einem köſtlichen Fries (Charakter- Bramante. S. M. delle Grazie. Mailand. S. Satiro.

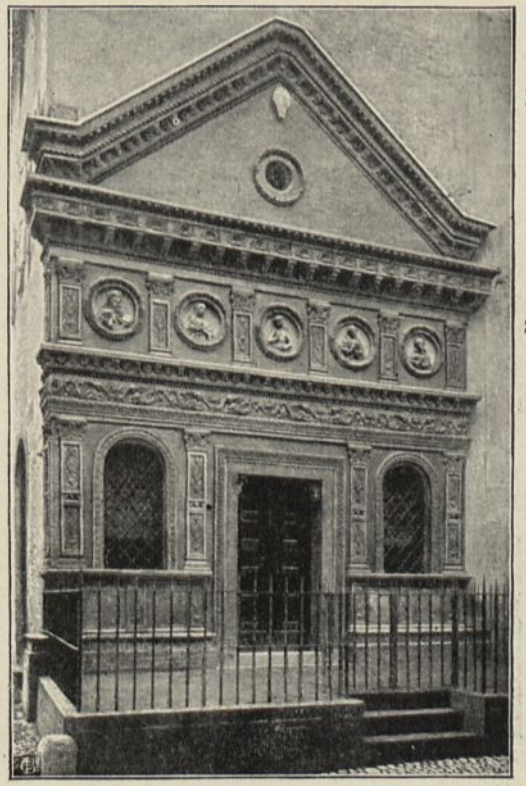


Fig. 1146. Faſſade von S. Spirito, Bologna. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

[1]) Burckhardt, Renaiſſance, S. 102.



Fig. 1147. Tempietto v. S. Pietro in Montorio, Rom. Nach Originalzeichnung.

Crema.

Oſpedale M. in Mailand.

köpfe und Putten) darüber, oben mit offenen Arkaden und einem Umgang, in der Kuppel Rundfenſter, welche das erquickendſte Oberlicht ſpenden; die Zierglieder, Pilaſter, Frieſe, Gebälk, Füllungen, — alles in den reichſten Muſtern und im beſten Geſchmack (Fig. 1136). Die Bauten Bramantes wurden zur Schule für mehrere tüchtige Meiſter. So baute Giov. Batt. Battagio um 1490 die zierliche Kirche Santa Maria della Croce (Fig. 1137 u. 1138) bei Crema in wirkſamen Backſteinformen über einem Grundplan, der ſich innen achteckig, außen rund mit Ausbauten geſtaltet. Der edelſte Frührenaiſſancebau Mailands iſt das große Spital, Oſpedale Maggiore, eine Stiftung des Francesco Sforza (1456). Die älteſte Anlage aus Backſtein ſtammt von dem Florentiner Antonio Averlino, genannt il Filarete. Die Faſſade (Fig. 1139) dieſes älteſten Teils des ungeheuern Bauwerks war zweigeſchoſſig, unten eine Folge von 31 offenen Arkaden im Rundbogen, — die Fenſter wurden ſpäter eingeſetzt, — darüber zwanzig Spitzbogenfenſter und eine Loggia in der Mitte zum Genuß der freien Luft und des Sonnenlichts. Um die durch Marmorſäulchen zweigeteilten Fenſter läuft ein reicher Rahmen mit Arabesken, Putten und Vögeln; aus den Bogenzwickeln ſchauen ſchöne Büſten von Heiligen; ein Terracottafries mit Roſetten, Engelköpfchen und Adlern trennt die Geſchoſſe. Die Gliederung, die Dekoration und die konſtruktiven Teile bilden ein Ganzes von ſchönſtem Zuſammenklang und Rhythmus. Nach Filarete führten Guiniforte Solari und Lazzaro de' Palazzi den Bau weiter. Den großen Hof führten Mangone und Ricchini im 17. Jahrhundert in ſchönen, aber vereinfachten Formen aus. Die Nordfaſſade iſt ein ſehr kühles

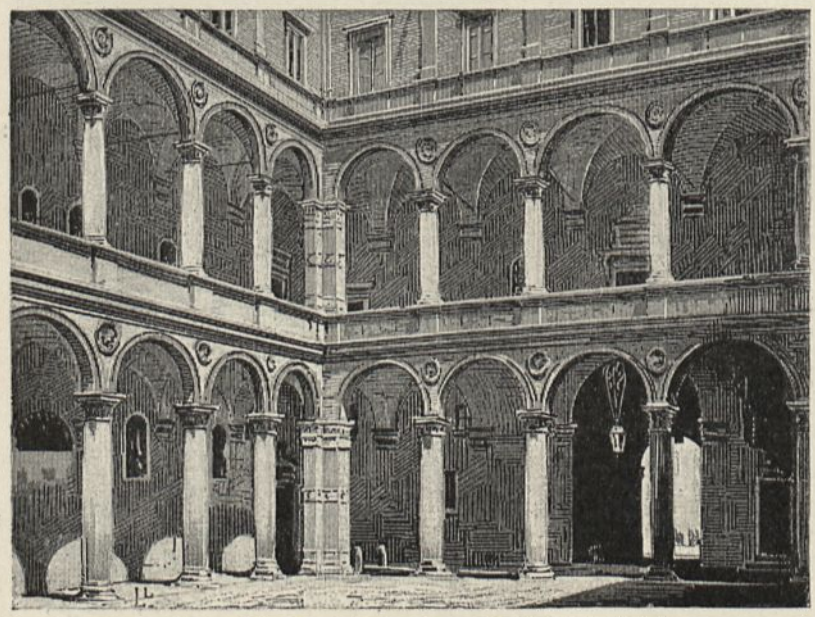


Fig. 1148. Hof der Cancelleria, Rom. Nach Originalzeichnung.

Werk Macchis, begonnen 1797. — Von den drei Prachtbauten, der Cappella Colleoni in Bergamo, den jüngſten Teilen des Doms in Como (Figur 1140) und dem dekorativ glänzendſten Werk der Welt, der Certoſa bei Pavia, wird in der Geſchichte der Plaſtik ausführlicher gehandelt.

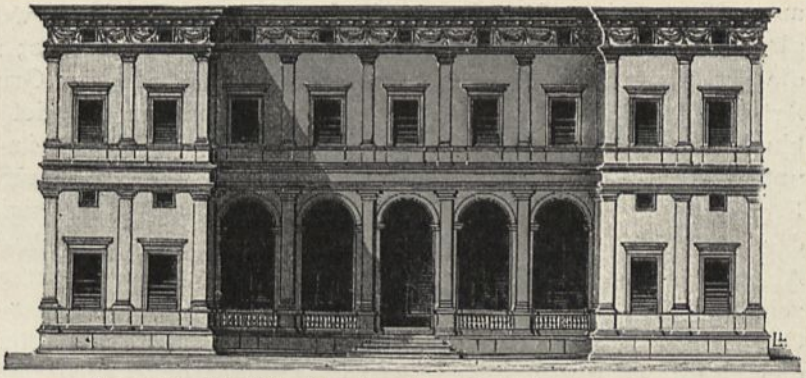


Fig. 1149. Die Villa Farneſina, Rom. Nach Originalzeichnung.

Certoſa bei Pavia.

Der letztgenannte Wunderbau wurde von Giovanni Galeazzo Visconti zur Sühne für die Frevel, die ihn zur Herzogskrone geführt, begründet. Die Kirche iſt eines der reizenden Werke, welche die lombardiſche, romaniſch-gotiſche Planzeichnung und Konſtruktion beibehalten, dieſelbe aber unmittelbar in die Formen der Frührenaiſſance überſetzen. Der Grundriß zeigt eine fünfſchiffige Anlage. Die äußern Seitenſchiffe ſind für Kapellen ausgenützt. Das Chorhaupt und das Querſchiff ſchließen mit je drei halbkreisförmigen Apſiden. Ueber der Vierung erhebt ſich der Kuppelturm; je drei kleinere Türme ſteigen neben und über den drei Mittelapſiden, je zwei an den Sakriſteiräumen auf. Die meiſten der kleinern Türmchen dienen in den Unterbauten als Strebepfeiler, wie denn auch das Langſchiff von vortretenden Streben flankiert wird. Im Aufbau miſchen ſich die Spitzbogen unter die tonangebenden Rundbogen. Das alles blüht in den ſchönſten Frührenaiſſanceformen aus. Die Streben und alle Türme endigen in beſchuppten Spitzkegeln oder in Kuppeln, welche von luftigen durchbrochenen Rundarkaden getragen werden. Auch alle Apſiden und Außenwände, am Mittelſchiff wie an den Abſeiten, ſind mit offenen Dachgalerien, dünnſäuligen Laufgängen belebt, — ein Ganzes von der ſchönſten und zierlichſten Wirkung. Das Hauptſchiff im Innern iſt ernſt und faſt ſtreng; nur die von den beiden Bergognone

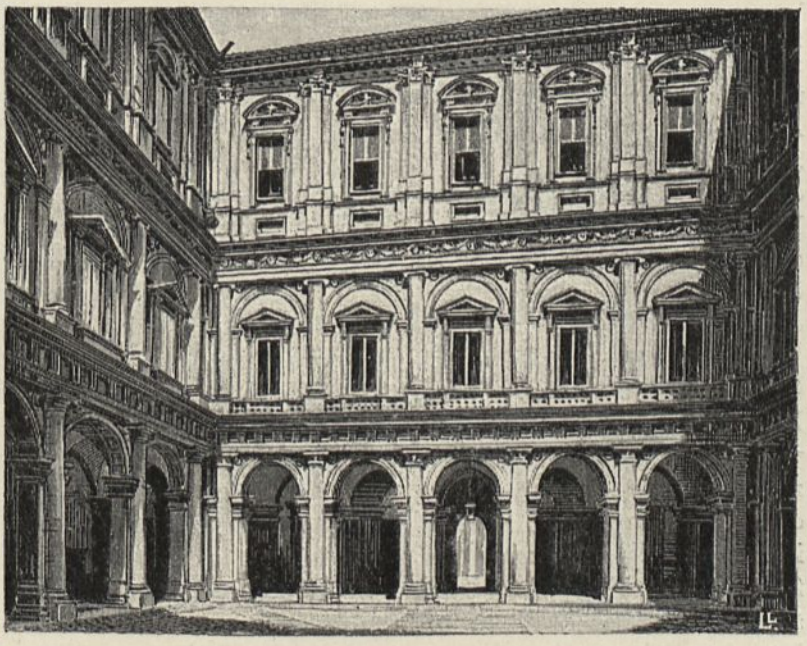


Fig. 1150. Hof des Palazzo Farneſe, Rom. Nach Originalzeichnung.

ausgeführte Deckenbemalung mit den ſchönen Bändern, welche die Rippen begleiten, erinnert wieder an die frohe Zeit des Quattrocento; noch mehr thut dies die Bemalung der Kapellen. Im Jahre 1395 wurde der Grundſtein gelegt. Die Arbeiten an der Kirche und am Kloſter dauerten bis tief ins 16. Jahrhundert hinein. Den erſten Plan ſcheint Bernardo da Venezia entworfen zu haben unter Mitbeteiligung des Giacomo da Campione, des Baumeiſters am Mailänder Dom, und des Criſtofero di Beltramo. Der Faſſade (vgl. Einſchaltbild) fehlt der abſchließende Giebel. Wie die Frontanſicht anfänglich oder nach der erſten Abänderung durch Guiniforte Solario um 1473 gedacht war, mag das Modell zeigen, welches im Gemälde des Querſchiffes der Gründer der Madonna weiht. Um 1490 wurde der Entwurf nochmals durch den Baumeiſter Dolcebuono und den Maler Ambrogio Bergognone umgearbeitet, um daraus ein Prachtſtück der monumentalen und dekorativen Skulptur zu machen. An den Motiven der Faſſade ſieht ſich das Auge niemals ſatt, denn es entdeckt immer Neues und kombiniert immer anders. Das Wunderbare iſt, daß trotz der Fülle des Ornaments, das aus allen Ritzen und Poren des Steins herauswächſt, nicht der Eindruck der Ueberladung erzeugt und der konſtruktive, gliedernde Gedanke nicht ganz verwiſcht wird. Wie ſchade wäre es, wenn der florentiniſche Pitti nicht dieſes entzückende Gegenſtück lombardiſchen Empfindens hätte! Von höchſtem Reize ſind auch die beiden von offenen Arkaden eingefaßten Kreuzgänge mit den ſanft geſchwungenen Bogenlinien, mit den Statuen, Medaillons, Frieſen, Archivolten aus Terracotta von wunderbarem Reichtum und ſo heiterm, reinem Geſchmack!

Baumeiſter derſelben.

Dom in Pavia.

In Pavia legte 1488 der Kardinal-Biſchof Ascanio Maria Sforza (1479 bis 1503) den Grundſtein zum neuen Dom (Fig. 1142 und 1143), einem dreiſchiffigen Kreuzbau, der vom 27 m weit geſprengten achtſeitigen Kuppelraum ausgeht, eine herrliche Anlage von lichterfüllter Großräumigkeit. Der Bau, von Criſtoforo Rocchi, einem Schüler Bramantes, begonnen, ſchleppte ſich langſam hin, die Weihe fand 1609 ſtatt; die Kuppel ward erſt 1884—1895, die Faſſade 1893—1894 ausgeführt und dekoriert.

Bauten in Piacenza, Parma, Ferrara, Piſtoia.

Mittelitalien beſitzt manche Langhauskirchen, welche eine ſehr reiche Bemalung erhielten; als Wölbungsformen kommen die Tonne und die Kuppel zur Anwendung, ſo in S. Siſto in Piacenza, S. Giovanni in Parma (Fig. 1141), S. Benedetto und S. Francesco in Ferrara etc. Der Centralbau wird vertreten durch die Madonna dell'Umiltà (Fig. 1144 und 1145) in Piſtoia von Ventura Vitoni (1494), einem Schüler Bramantes; es iſt ein vortrefflicher Kuppelbau mit einem rechteckigen Chor und einer großen herrlichen Vorhalle, welche diejenige der Cappella Pazzi nachahmt. Da Vitoni über dem Bau ſtarb, wurde die Kuppel erſt 1560 von Vaſari ausgeführt, der den ſchönen urſprünglichen Plan entſtellte.

Bologna.

Backſteinbauten.

Wie in Oberitalien, ſo wurden in der Emilia im Backſteinbau mit üppiger Ornamentation in Terracotta ſchöne Werke ausgeführt, vorab in Bologna. Die Palazzi haben im Erdgeſchoß offene Hallen mit ſchönprofilierten Archivolten, welche fortlaufende Straßenarkaden bilden, im erſten Geſchoß reich umrahmte, zweigeteilte Rundbogenfenſter, im Obergeſchoſſe einfachere Lichtöffnungen. In den Höfen hat gewöhnlich auch das erſte Stockwerk offene Bogenhallen und zwar in doppelter Zahl gegenüber dem Erdgeſchoß. In dieſer Weiſe ſtellen ſich der ſehr reich und geſchmackvoll ornamentierte Palazzo Fava dar und ihm ganz ähnlich der Hof des Palazzo Pallavicini. Faſt noch reicher und gefälliger iſt der Hof des Palazzo Bevilacqua mit ſeinen ſchlanken, ſchönen Säulen, Kapitellen



FASSADE DER KARTÄUSERKIRCHE ZU PAVIA.

Nach Photographie von G. Sommer, Neapel.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

und Friefen (ähnlich der Palazzo Bevilacqua in Ferrara); etwas einfachere Formen zeigt der Hof des Palazzo Malvafia (nahverwandt der Palazzo Sforza in Imola). Auch einige Kirchen Bolognas zeigen den fchönen reichen Terracottafchmuck an den Faffaden, wie S. Maria di Galliera, die Chiefa dello Spirito Santo (reftauriert) (Fig. 1146). Diefe beiden Kirchen find überdies bemerkenswert durch die fchöne Bildung der Faffaden. Reiche Pilafter, Friefe, Simfe, Statuen und Figurenmedaillons geben den Flächen ein mannigfaches Leben. Aehnliche Prachtftücke find die Faffaden der Confraternità di S. Bernardino in Perugia, der Mifericordia zu Arezzo, der Kapelle des Palazzo del Diavolo bei Siena.

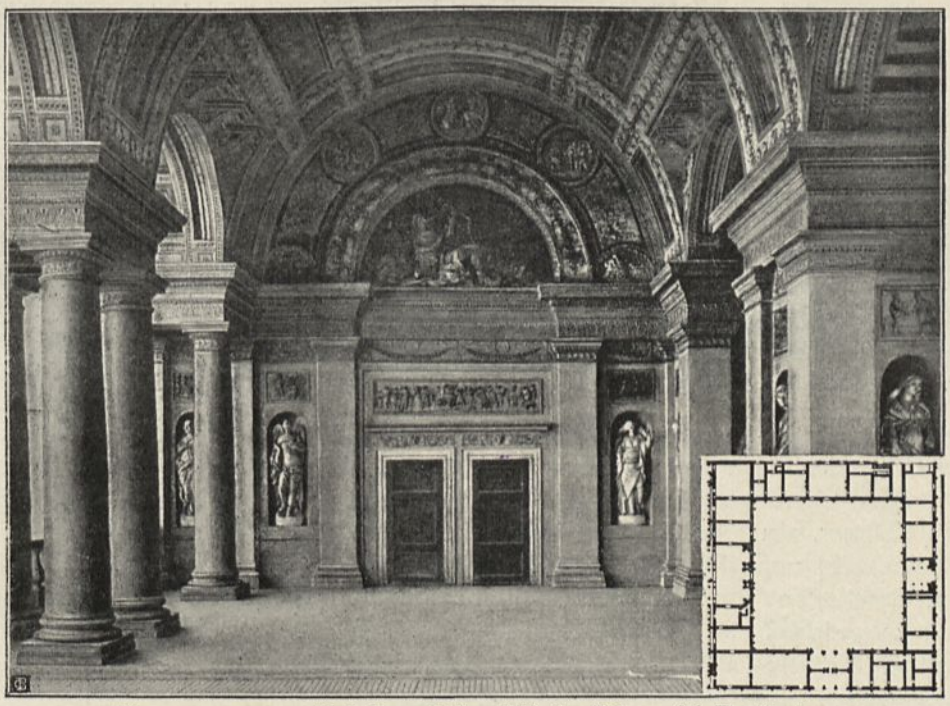


Fig. 1151 u. 1152. Vorhalle und Grundriß des Palazzo del Te, Mantua.

2) Die Baudenkmale der Hochrenaiffance in Italien.

(1500—1540.)

Um das Jahr 1500 kam Bramante, eigentlich Donato d'Angeli Lazzari, geboren um 1440 in Urbino, nach Rom. Vorher in Oberitalien ein Hauptmeifter der Frührenaiffance, ward er im täglichen Anblick der antiken Denkmale und der ewigen Roma, welche den denkenden Geift über die Gegenwart hinweg in ferne Jahrhunderte zurückführt und der künftlerifchen Phantafie Schwingen zum Fluge ins Reich der Ideale giebt, der Wegweifer und das erfte Vorbild der Hochrenaiffance.

Kennzeichen der Hochrenaiffance.

Die Hochrenaiffance ift die Kunft des höchften Adels, der Selbftbeherrfchung, Einfachheit, der wirkfamften Verhältniffe, der gefteigerten Großräumigkeit und des lauterften Gefchmackes. Der Blick des Künftlers faßt alle Teile am Monumentalbau als ein Ganzes zufammen; er benützt weniger Glieder, aber eine feftere, ausdrucksvollere Gliederung mit meiftens ftärkerm Schattenfchlag; weniger Einzelheiten und eine viel maßvollere Dekoration, alles im Intereffe der Einheit und Größe.

Bramante. Rom.

Cancelleria.

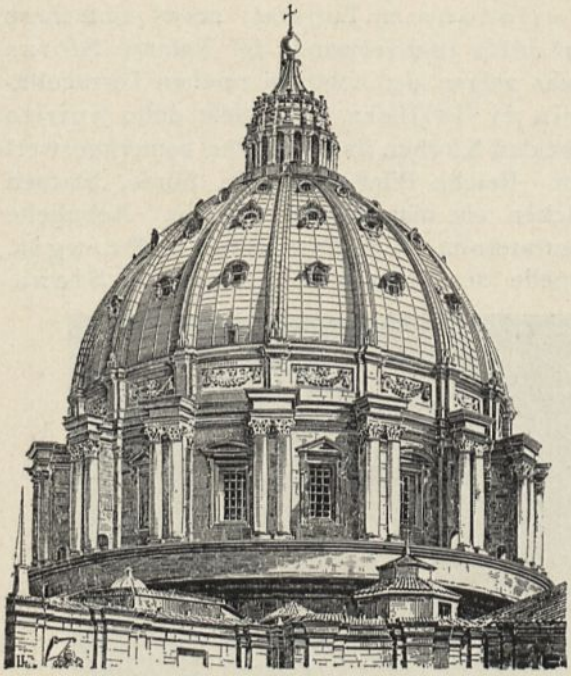


Fig. 1153. Hauptkuppel der Peterskirche, Rom.

Durch Bramante ward Rom der Sitz der Hochrenaiſſance. In der Profanarchitektur der neuen Richtung knüpfte er ſeinen Ruhm vorzüglich an den Palazzo della Cancelleria, urſprünglich für den Kardinal Raphael Riario erbaut. Das Hauptmotiv, das er durchführte, iſt eine maßvolle Ruſtica in Verbindung mit korinthiſchen Wandpilaſtern: im Erdgeſchoß nur Ruſtica mit kleinern, einfachen, rundbogigen, aber rechtwinkelig umrahmten Fenſtern; in den zwei obern Geſchoſſen ſind dazu Pilaſter je zu zweien angeordnet. Das mittlere oder Hauptſtockwerk wird durch große, reichere, ebenfalls rundbogige und rechtwinkelig umrahmte Fenſter mit einer Krönung ausgezeichnet, während das Obergeſchoß wieder kleinere, viereckige Fenſter mit einem Mezzanino darüber zeigt. Die Pilaſter ſtehen auf Stylobaten und haben ein vollkommen ausgebildetes, antikes Gebälk, wodurch die Geſchoſſe ſchön begrenzt werden. Ein Konſolenſims, welcher den Bau bekränzt, ſtimmt in ſeinen Verhältniſſen ebenſogut zur ganzen Faſſade wie zum Obergeſchoß. Alle Gliederungen beſitzen ein ſehr mäßiges Relief und große Einfachheit; aus dem ganzen Bau ſpricht ein unausſprechlicher Adel. Der innere Hof (Fig. 1148), in den zwei untern Geſchoſſen von doriſchen Säulenhallen umzogen, während das oberſte Stockwerk geſchloſſen und mit korinthiſchen Pilaſtern geſchmückt iſt, iſt einer der allerſchönſten der ganzen Renaiſſance. In die Palaſtfaſſade iſt die ſchöne Kirche

S. Lorenzo.

S. Lorenzo mit einbezogen. Eine ganz ähnliche, ebenſo geſchmackvolle Anordnung und Ausſtattung zeigt in kleinern Maßen der Palazzo

Palazzo Giraud.

Giraud, jetzt Torlonia, welchen Bramante für den Kardinal Hadrian von Corneto baute. — Ein

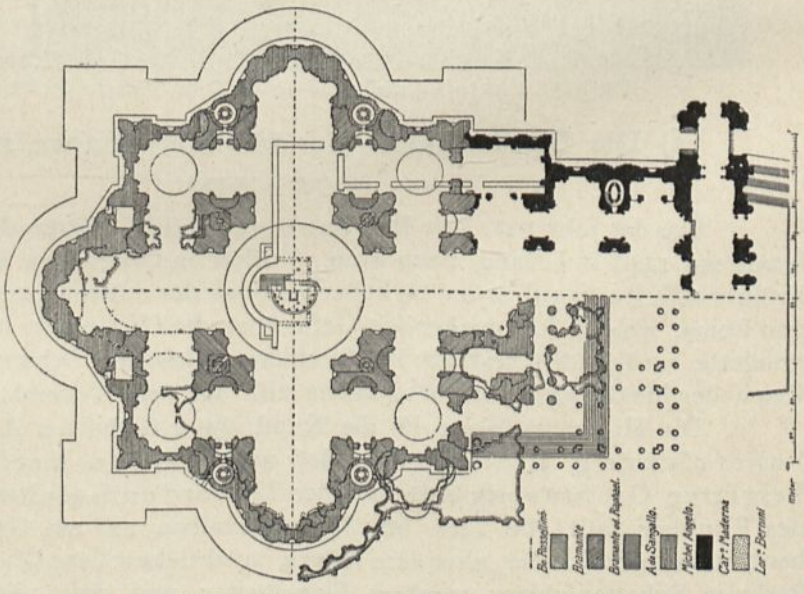


Fig. 1154. Grundrißentwickelung von St. Peter, Rom. Nach H. von Geymüller, Die urſprünglichen Entwürfe für St. Peter, Rom. Paris (Ch. Béranger) 1875

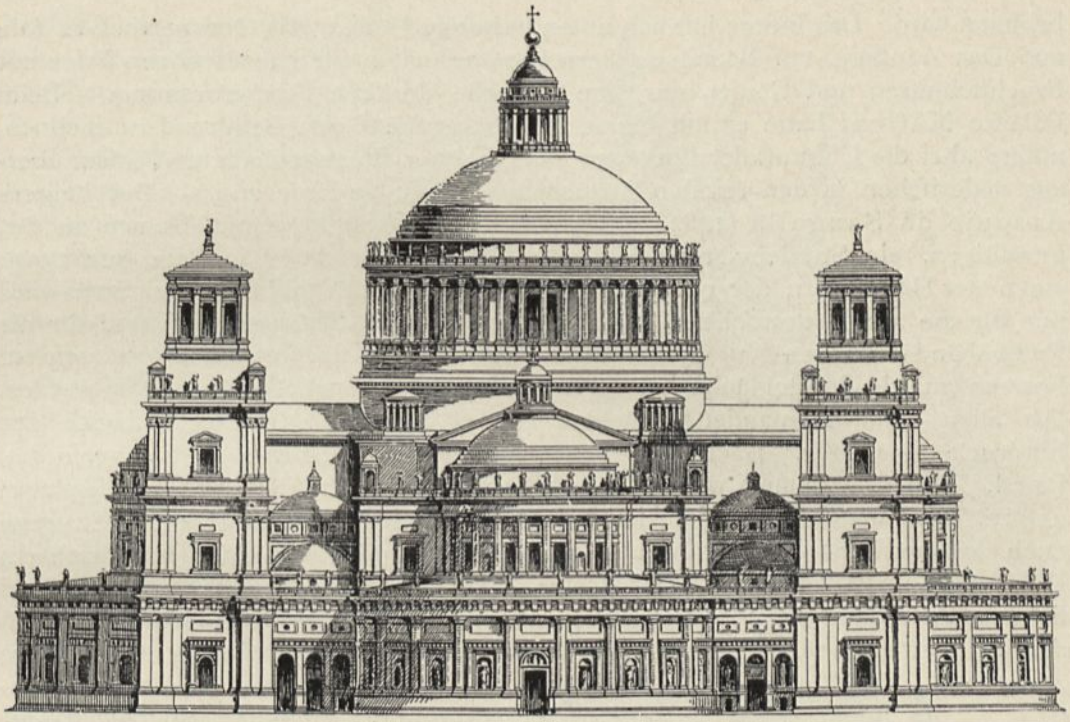


Fig. 1155. Hintere Faſſade der Peterskirche, Rom, nach Bramantes Entwurf rekonſtruiert. Nach H. von Geymüller, Die urſprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris (Ch. Béranger) 1875.

Werk großartigſter Anlage war ſein Entwurf für den vatikaniſchen Palaſt; es galt, zwei Höfe, den kleinern Cortile di S. Damaſo und den rieſigen Haupthof monumental zu umgrenzen. Im erſten baute Bramante die leichten, offenen Hallen oder Loggien, welche von Raphael und ſeinen Schülern mit den wunderbaren Arabesken, Grotesken und Bildern ausgeſtattet wurden.[1]) Im Haupthof ſollte der tiefer liegende Teil mit einem obern Garten (Giardino della Pigna) durch prachtvolle Doppelrampen verbunden und dieſer durch einen Monumentalbau mit einer Apſis für den antiken rieſigen Pinienzapfen aus Bronze, welcher einſtmals wohl das Grabmal Hadrians krönte, abgeſchloſſen werden. Leider kam der Entwurf nicht ganz zur Ausführung, und der Doppelhof wurde durch Querbauten zerſchnitten. — Eine äußerſt reizende Schöpfung iſt der kleine Rundbau, der Tempietto (Fig. 1147), ein ſechzehnſäuliger Peripteros im Kloſterhof von S. Pietro in Montorio, wo nach früherer Anſicht Petrus gekreuzigt wurde. — In Loreto gab Bramante der Caſa ſanta die herrliche Verkleidung aus weißem Marmor. — Von der St. Peterskirche und von Bramantes und anderer Meiſter Anteil daran wird ſpäter im Zuſammenhang gehandelt.

Cortile di S. Damaſo.

S. Pietro in Montorio.

Loreto, Caſa ſanta.

Ein Verwandter Bramantes durch Geiſt und Geſchmacksrichtung iſt Baldaſſare Peruzzi von Siena (1481—1537). Eines ſeiner ſchönſten und anmutsvollſten Werke, gleichſam als Ganzes entſtanden und gewachſen, nicht zuſammengeſetzt, wie Zeitgenoſſen meinten, iſt die Villa Farneſina (Fig. 1149) in Rom, in der Mitte eine offene Pfeilerhalle darſtellend, die von zwei vorſpringenden Seitenflügeln

Peruzzi.

Farneſina.

[1]) Um dieſe zu ſchonen, mußten ſpäter die Bogenhallen durch Fenſter geſchloſſen werden, was den Feenpalaſt zum Treibhaus macht.

begleitet wird. Das Innere löſt ſich unten in luftige Hallen, das Obergeſchoß in Säle auf. Das Aeußere, auf Bemalung berechnet, erhielt nebſt einem ſchönen Fries mit Fruchtſchnüren und Genien nur eine einfache doriſche Pilaſterordnung. — Beim Palazzo Maſſimi hatte er mit einem ſehr unregelmäßigen Baugrund zu rechnen, nützte aber die Ungunſt der Linien zu einer ſchönen Eingangshalle und einem überaus maleriſchen in den reinſten Formen ausklingenden Hofe aus. — Der jüngere Antonio da Sangallo (1482—1546) aus Florenz knüpfte ſeinen Namen an den gewaltigen, ein Straßenviereck bildenden Palazzo Farneſe in Rom (um 1534), einen der Haupttypen der römiſchen Paläſte (vgl. Einſchaltbild). Der Stein wird nur für die architektoniſchen Glieder, Sockel, Fenſter, Thüren, Simſe und für die Ruſticabänder an den Ecken verwendet, tritt aber in ſtarkem Relief und reichen Formen aus der Mörtelfläche heraus, ſo daß andere Zierglieder überflüſſig werden. Die allzu nahe aneinander gerückten Fenſter nehmen dem Bau teilweiſe den Eindruck der Größe. Nach dem Tode des Meiſters vollendete Michelangelo den Palaſt. Von ihm ſtammt wahrſcheinlich der ſchöne Hof (Fig. 1150), in den zwei untern Geſchoſſen mit Arkaden, im Anſchluß an das Marcellus-Theater. Er ſetzte auch den herrlichen Simskranz auf, nachdem er deſſen Wirkung erſt durch ein Holzmodell geprüft hatte. — Der Urbinate Raphael Sanzio (1483—1515) ſchloß ſich als Baumeiſter enge an Bramante an; von ſeinen zwei römiſchen Paläſten iſt der eine Branconio d'Aquila nur in einer Zeichnung erhalten, der andere Vidoni-Caffarelli durch Umbauten entſtellt; erhalten iſt der von ihm gezeichnete Palazzo Pandolfini in Florenz. Eigenartig bleibt ihm das Streben nach plaſtiſcher und maleriſcher Wirkung durch ſtark betonte und gehäufte Glieder und Ziermotive, wie Doppelung der Säulen und Pilaſter, Niſchen mit Statuen, Giebel, Fruchtſchnüre, umrahmte Wandfelder u. dgl. — Auch Raphaels bedeutendſter Schüler in der Malerei, Giulio Pippi von Rom, genannt Giulio Romano (1498—1546), war Baumeiſter und begann für den Kardinal Giulio Medici, den ſpätern Klemens VII., den Bau der Vigna de' Medici, ſpäter nach deren Verkauf an Margareta von Parma Villa Madama genannt, am Monte Mario, nach Entwürfen Raphaels mit trefflicher Ausnützung des anſteigenden Baugrundes, im Innern mit herrlichen Ausblicken aus offenen Loggien und Bogenhallen und üppiger Dekoration. Der Bau wurde nie vollendet und geriet bald in

Palazzo Maſſimi.

A. da Sangallo.

Palazzo Farneſe.

Raffaello.

Giulio Romano.

Villa Madama.

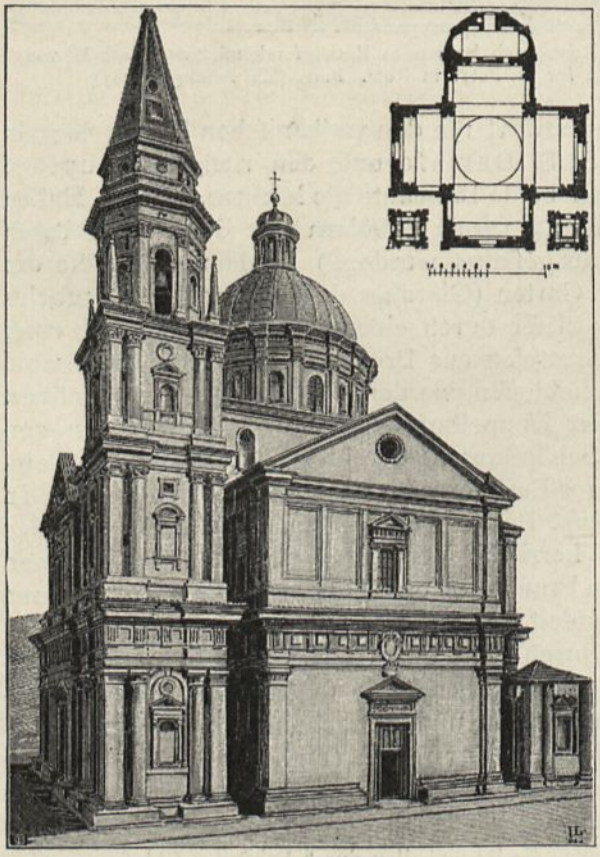


Fig. 1156 u. 1157. Grundriß und Aeußeres von S. Biagio Montepulciano.

Verfall. — Später wirkte Giulio als herzoglicher Architekt in Mantua und baute das Landhaus der Gonzaga, den Palazzo del Te (Fig. 1151 und 1152), einen einſtöckigen Ruſticabau mit 65 m Quadratſeite, am Aeußern in ernſten, nüchtern doriſierenden Stilformen, nur die Gartenfront bildet eine heitere, offene Loggia eigentümlicher Konſtruktion. In ihr leiſtet Giulio den beſten Beweis, wie er der phantaſiereiche Maler und Architekt in einer Perſon iſt: die weiten, hellen Räume ſind verſchwenderiſch mit allen Erfindungen der drei bildenden Künſte ausgeſtattet. Aber durch allerlei Launen und willkürliche Bildungen ward er einer der erſten Vorläufer und Begründer des Verfalls und zum ſchlimmen Vorbilde für die nach ihm in Mantua thätigen Künſtler.

Palazzo Te.

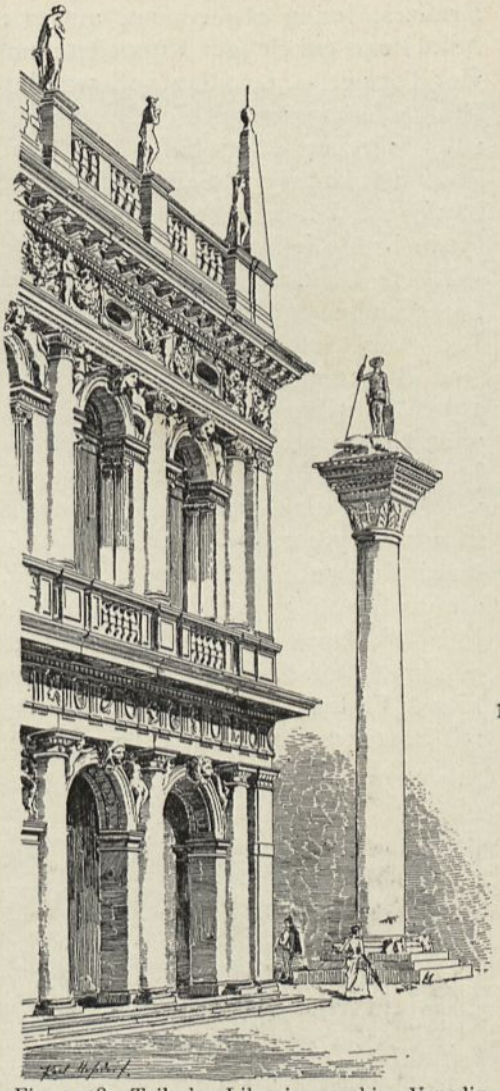


Fig. 1158. Teil der Libreria vecchia, Venedig. Nach Originalzeichnung.

Der letzte große Baumeiſter, welcher noch den vierzig erſten und beſten Jahren der goldenen Renaiſſance angehört und den Uebergang ankündigt, iſt Michelangelo Buonarotti (1475—1564). Die allgemeine Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Ideale müſſen wir der Geſchichte der Plaſtik und Malerei vorbehalten. Auch in der Architektur ſchlug er vielfach eigene Wege ein; ſein Sinn ging auf eine große, mächtige Geſamtwirkung, auf günſtige Anordnung und Verhältniſſe, wobei das Einzelne in ſeiner architektoniſchen Bildung und Bedeutung manchmal zu kurz kommt. Zu ſeinen bedeutendſten Arbeiten gehören, außer dem Ausbau des Palazzo Farneſe, die ſchöne mediceiſche Grabkapelle in Florenz, wo aber auch manches auffällig erſcheint, wie die völlige Unterordnung der Architektur unter die Plaſtik, der kapitoliniſche Palaſt, der Umbau der Diokletiansthermen u. ſ. f. Sein höchſter Ruhm, einer der höchſten Erfolge der Architektur aller Zeiten, iſt die Kuppel von St. Peter.

M. Buonarotti.

Die St. Peterskirche.

Schon der Papſt Nikolaus V. (1447—1455) faßte den Plan, die alte Baſilika Konſtantins durch einen Neubau zu erſetzen, Roſſellino führte ſofort den neuen Chor aus. Erſt Julius II. nahm das Werk wieder auf und betraute den Bramante mit der Ausarbeitung eines neuen Plans. Die Baugeſchichte hat in letzter Zeit viele Zweifel und Fragen angeregt und manche offen gelaſſen. Gewiß iſt, daß Bramante einen mächtigen Centralbau (Fig. 1154 und 1155) wollte. Nach ſeinem Grundriß begrenzt der Baukörper ein Quadrat, über deſſen Linien die Arme eines griechiſchen

S. Pietro in Vaticano.

Bramante.

Kreuzes, innen abgerundet, außen rechteckig geſchloſſen, hinausreichen; in der Mitte ſteigt ein rieſiger Kuppelbau empor, in den Ecken des Quadrates erheben ſich vier Türme, — ein Plan voll wunderbarer Größe, Einheit und herrlicher Klarheit. Bramante begann mit der Ausführung der Kuppelpfeiler. In einem zweiten Grundriß rundet er die Schlüſſe der Kreuzarme auch außen ab und begleitet ſie mit großen Umgängen. Selbſt der Entwurf eines an den Centralbau angefügten Langhauſes wird ihm zugeſchrieben. Das Schwanken der folgenden Baumeiſter gerade in dieſer Beziehung ſcheint zu beweiſen, daß der ſtreng und folgerichtig durchgeführte Centralbau ohne Langhaus auf Widerſpruch geſtoßen, gegenüber der herkömmlichen Kirchenanlage und den Vorteilen, welche ein Langhaus für die Feier des Gottesdienſtes bietet. Dem alternden großen Baumeiſter war anfangs Fra Giocondo, ſpäter auch Giuliano da Sangallo zugeteilt worden. Im Jahre 1515 übernahm Raphael die Oberleitung; ſein Grundplan ſetzt dem zweiten Entwurf Bramantes ein dreiſchiffiges Langhaus mit tiefen Seitenkapellen an. Nach Raphaels Tod folgte Antonio da Sangallo in der Bauleitung nach; Peruzzi wurde ihm als Gehilfe beigegeben; auch Antonio hielt am Langhausbau feſt. Der Bau ruhte aber, bis Paul III. 1534 ihn wieder aufnahm. Im Jahre 1547 ließ ſich Michelangelo in ſeinem 72. Jahre „aus Liebe zu Gott“ bewegen, die Bauleitung an die Hand zu nehmen. Sein Grundriß zeigt die vereinfachten Formen der Entwürfe Bramantes und Peruzzis, den einheitlichen Centralbau mit einer ſäulengeſchmückten Vorhalle, welche der alles beherrſchenden Wirkung der Kuppel keinen Eintrag gethan hätte. Nach ſeinem Modell wurde 1590 die Kuppel (Fig. 1153) mit ihren wunderſchönen, unvergleichlichen Kurven, Umriſſen, Gliederungen vollendet. „Die welthiſtoriſche Stellung Michelangelos beruht auf den verſchiedenſten Thätigkeiten, ſein Größtes aber iſt doch wohl, daß er die Sehnſucht der ganzen Renaiſſance erfüllte durch den Bau dieſer vollendet herrlichen Rieſenkuppel mit dem lichtſtrömenden Cylinder.“[1]) Wer in St. Peter unter den von den Lichtfluten erfüllten Bogen und Wölbungen einherſchreitet, empfindet etwas wie ein leichtes Schweben, eine wonnige, gehobene Stimmung, — und wird ſich des höchſten Triumphs der Baukunſt bewußt. Anderes, was und wie Michelangelo in der öſtlichen Tribuna baute, weckte berechtigte Bedenken; an die einfache, edle, klaſſiſche Einfachheit und Größe reicht es allerdings nicht hinan. Leider ließ Paul V. ſeit 1606 durch

Fra Giocondo. G. da Sangallo. Raphael. A. da Sangallo. Peruzzi.

Michelangelo.

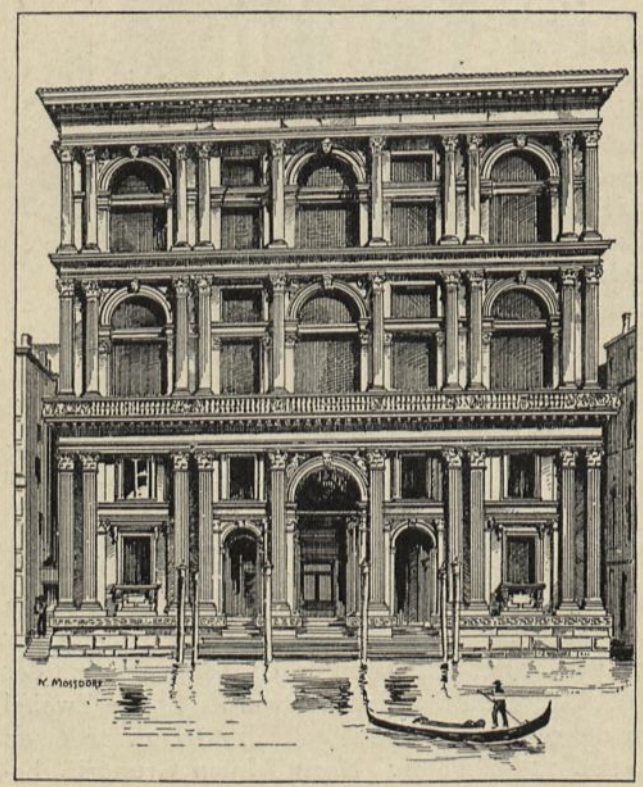


Fig. 1159. Palazzo Grimani, Venedig. Nach Originalzeichnung.

[1]) Burckhardt, Renaiſſance, S. 111.



INNERES DER PETERSKIRCHE, ROM.

Nach Photographie von D. Anderson, Rom.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Carlo Maderna und Lorenzo Bernini doch den Langhausbau mit der Palaſtfaſſade anfügen und das Innere (vgl. Einſchaltbild) im Geſchmacke des Barocco ausſtatten. Durch die Umwandlung des gleicharmigen griechiſchen Kreuzes in die lateiniſche Kreuzform verlor die Kuppel in der Faſſadenanſicht ihre herrſchende Stellung. Bernini ſühnte teilweiſe die Schuld durch den Bau der Kolonnaden, welche ſich wie Rieſenarme vor der erſten Kirche der Chriſtenheit öffnen. Die Wirkung von St. Peter war immer noch ſo groß, mächtig und überwältigend, daß ſie ſeither auf zahlloſe Kirchenbauten entſcheidenden Einfluß übte und in vereinfachten Maßen und Formen nachgeahmt wurde. Maderna. Bernini.

Den Gedanken Bramantes verwirklicht, allerdings auch nur im kleinen, die ſchöne Wallfahrtskirche S. Maria della Conſolazione bei Todi, ein Quadrat, von einer Kuppel überbaut, mit vier polygonen Apſiden, welche mit Halbkuppeln gedeckt ſind; die Formen im Innern und Aeußern zeigen den beſten Geſchmack, und die reichen, von oben einfallenden Lichtſtröme üben die günſtigſte Wirkung. Als Erbauer galt bis in die neueſte Zeit Bramante; in den Urkunden wird aber nur Colà di Matteuccio von Caprarola als Bauleiter (1508—1512) mit mehrern Nachfolgern genannt. Ein anderer ſchöner Centralbau iſt die Kirche der Madonna di S. Biagio (Fig. 1156 und 1157) oberhalb von Montepulciano in herrlichſter, ausſichtsreichſter Lage, von Antonio da Sangallo, ſeit 1518. Der Bau, ganz aus Travertinquadern, beſchreibt ein griechiſches Kreuz mit geradlinigen Abſchlüſſen, nur im Oſten iſt in Form einer halbkreisförmigen Apſide die Sakriſtei angebaut. Ueber der Vierung erhebt ſich die Kuppel. Die Raumwirkung im Innern iſt von wunderbarem Zauber und heiliger Ruhe erfüllt. Im Weſten ſollten freiſtehend zwiſchen den Kreuzarmen zwei Türme aufragen, nur einer wurde ausgebaut. Todi.

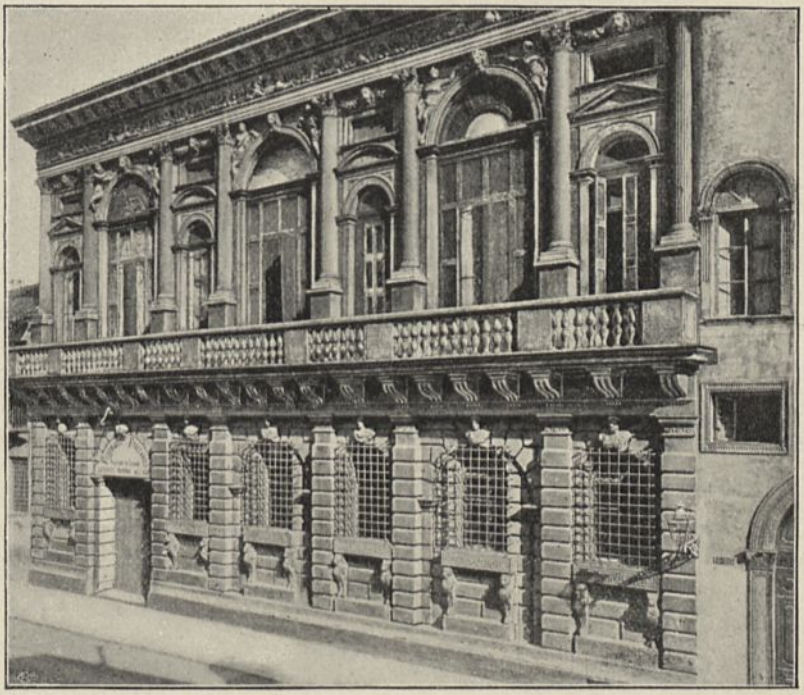


Fig. 1160. Palazzo Bevilacqua, Verona. Phot. von Alinari, Florenz.

Montepulciano.

Die Bauten Oberitaliens prägen in dieſer Zeit nicht mehr einen ſo eigentümlichen Charakter aus wie früher, ſondern ſchließen ſich mehr den römiſchen Vorbildern an. Die Zahl der tüchtigen Meiſter iſt groß. Einer der erſten iſt der Plaſtiker Jacopo Tatti, genannt Sanſovino, aus Florenz (1479—1570). Strenge Behandlung der antiken Formen, kräftiges Relief, maleriſche Anordnung, reiche Dekoration Oberitalien. Sanſovino.

gehören zu den Kennzeichen ſeiner Werke. Sein ſchönſter Bau iſt die
Bibliothek. Bibliothek (Fig. 1158) in Venedig, „das prächtigſte, profane Werk des modernen Europa“, eine Doppelhalle, unten toskaniſcher, oben joniſcher Ordnung mit einem überaus reichen Fries darüber und einer krönenden, mit Statuen geſchmückten Baluſtrade, — in der Front und in der perſpektiviſchen Silhouette gleich überraſchend. Neben der Bibliothek befindet ſich die
Loggetta. Loggetta (vgl. Einſchaltbild) von Sanſovino, ein noch reicherer mit Bronzewerken, Reliefen und architektoniſcher Dekoration ausgeſtatteter Terraſſenbau, auf welchem der Prokurator während den Großratsſitzungen die Palaſtwache beaufſichtigte. Auch der Palazzo Corner della Cà
Cà grande. grande in ſehr reichen Formen, iſt eine herrliche Leiſtung Sanſovinos; andere ſchreiben ihn, teilweiſe wenig-
San-michele. Verona. ſtens, Scamozzi zu. — Sanmichele (1484—1559) aus Verona, der Meiſter der ſchönen Profile, war ebenſo ausgezeichnet im Kirchen- wie im Palaſtbau. Außerordentlich reizend in den leichten Verhältniſſen und in den edeln Formen iſt die
Cappella Pellegrini. Cappella Pellegrini an S. Bernardino zu Verona, ein runder Kuppelbau mit einer Vorhalle, — ein Meiſterwerk in jeder Beziehung. Das Untergeſchoß wird durch vier große Altarniſchen, von Säulen umrahmt und mit Spitzgiebeln gekrönt, und von vier Bildniſchen, von ſchönen Pilaſtern begleitet, gegliedert, das Obergeſchoß durch Arkaden und Bildniſchen; darüber wölbt ſich die kaſſettierte graziöſe Kuppel, — alles von einem wunderbaren Gleichgewicht getragen. Unter ſeinen Palaſtbauten zeichnen ſich der
Pal. Grimani. Palazzo Grimani (von andern Serlio



Fig. 1161. Inneres von S. Giuſtina, Padua. Phot. v. Alinari.



Fig. 1162. Inneres von S. Salvatore, Venedig. Phot. von Alinari, Florenz.

zugeſchrieben) in Venedig (Fig. 1159) und Bevilacqua in Verona (Fig. 1160) durch maleriſche Wirkung und feſtliche Pracht aus, — die Fenſter des Hauptgeſchoſſes werden groß wie Triumphthore —, während ſein Palazzo Pompei in Verona eine überaus vornehme, ſtrenge Haltung zeigt. — In Padua baute Andrea Riccio, genannt Briosco (1480—1532), die großartig angelegte Benediktinerkirche S. Giuſtina (Fig. 1161), die Seitenſchiffe mit Tonnen überwölbt und von Kapellen begrenzt, das Hauptſchiff mit drei Flachkuppeln, der Chor und das Querſchiff mit runden Abſchlüſſen. Die Licht- und Raumwirkung iſt feierlichſt, großartig und erhaben; die Wirkung im übrigen etwas kühl, da die freie Dekoration mangelt. Vier hohe Kuppeln überragen den Bau, ein Nachklang an S. Antonio und S. Marco; die Faſſade iſt unvollendet. — Von Giorgio Spavento ſtammt (um 1534) die ſehr ſchöne Kirche S. Salvatore in Venedig; drei Kuppeln, die ſich im Mittelſchiff (Fig. 1162) folgen, werden durch Tonnengewölbe voneinander getrennt. Auch in den Seitenſchiffen, die nur die Bedeutung von Durchgängen haben, wechſeln Kuppelräume mit Tonnengewölben, — eine einfache, klare Anlage. Die Schlankheit iſt durch das eigentümliche Auskunftsmittel erreicht, daß über dem Gebälk der korinthiſchen Ordnung eine Attika angebracht iſt, von der die Bogen ausgehen.

Pal. Bevilacqua und Pompei. Padua. S. Giuſtina. S. Salvatore in Venedig.

3) Die Denkmale der Spätrenaiſſance.

(1540—1590.)

Der Charakter der italieniſchen Spätrenaiſſance wurde von zwei Architekten beſtimmt, welche ausgezeichnete Theoretiker und Praktiker waren und zwar beides im engſten Anſchluß an die Antike, Vignola und Palladio. Dem erſten geht die von den alten Bauten abſtrahierte Regel, die Strenge und Geſetzmäßigkeit im formalen Ausdruck über alles. Palladio glaubt nicht minder feſt an die Untrüglichkeit der antiken Bauregel, aber er geht weiter und tiefer: er ſucht auch in den Geiſt und das Empfinden der Antike einzudringen und faßt alle Teile und Formen eines Baues als ein organiſches Ganze. Für geringere Talente war die nüchterne Richtung Vignolas faßlicher, greifbarer, er machte daher Schule und beherrſchte die Folgezeit.

Baumeiſter und Theoretiker. Kennzeichen.

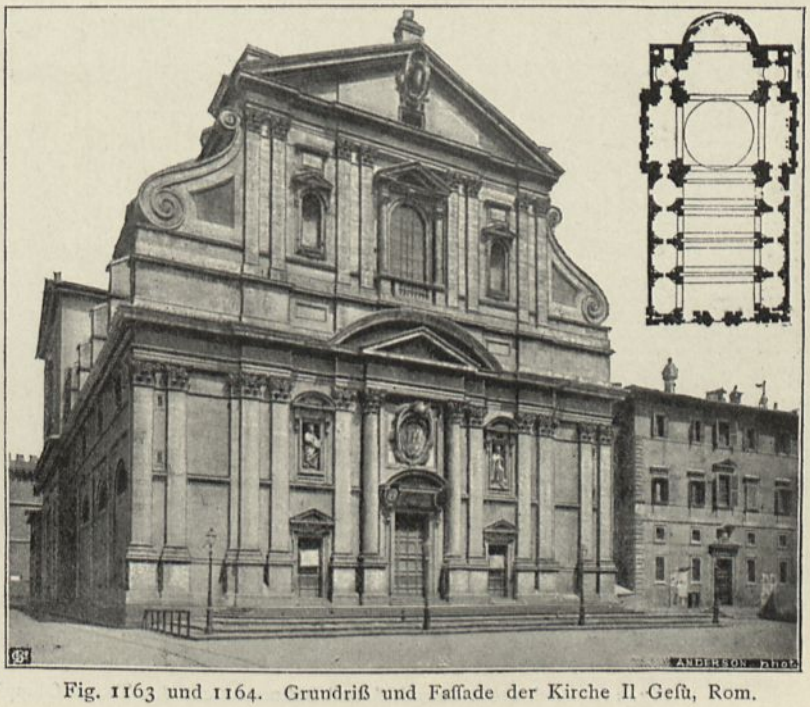


Fig. 1163 und 1164. Grundriß und Faſſade der Kirche Il Geſù, Rom.

Von dieſen Gedanken geleitet,

ſchuf die Spätrenaiſſance großartige, ſchöne Werke, aber man fühlt ihnen eine gewiſſe Kühle und Reflexion an. „Man frug nicht mehr allein danach, ob er (ein Bau) ſchön oder unſchön, ſondern ſprach vielmehr davon, ob er richtig oder falſch ſei; man urteilte nicht mehr allein nach den Forderungen des auf perſönlichem Empfinden beruhenden Geſchmackes, ſondern vielmehr nach immer ſchärfer und klarer durchdachten äſthetiſchen und namentlich auch formalen Geſetzen. Dieſe Geſetze waren einer fremden Kunſt entlehnt und nicht aus dem eigenen Kunſtſchaffen entſprungen; ſie ſtanden mit den Werken älterer Meiſter geradezu im Gegenſatz ... Die Phantaſie ſucht zwar im eigenen Herzen Anregung und Nahrung, muß ſich aber in ihren Aeußerungen den ſtrengen Forderungen fremden Urteils beugen. Die Formenſprache wird nicht mehr vom Meiſter zum Schüler in ruhiger Folge gelehrt, ſondern jeder ſucht über ſeine Vorgänger hinaus in den Reſten der Antike einen Lehrer, von dem klare Auskünfte nur ſchwer zu erlangen ſind. Es handelt ſich nicht allein mehr um Fortbildung der Kunſt zu neuer, ſondern um Rückbildung zu alter Größe.“ [1])

Bau-künſtler.

Zu den Meiſtern der ſchönſten Leiſtungen zählen in Rom: Giacomo Barozzi, Vignola genannt (1507—1573), Giacomo della Porta (1535—1604) von Porlezza, Domenico Fontana (1543—1607) aus Mili am Comerſee und ſein Bruder Giovanni (1540—1614); in Florenz: Giorgio Vaſari (1511—1574) von Arezzo, Bartolommeo Ammanati (1511—1574) von Florenz; in Oberitalien: Pellegrino Tibaldi (1527—1598) von Bologna, Galeazzo Aleſſi (1500—1572) von Perugia etc. und der berühmteſte und tüchtigſte von allen Andrea Palladio (1508—1580) von Vicenza.

Vignola.

Vignola nahm auf einer Reiſe in Frankreich auch nordiſche Kunſt-

[1]) C. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles in Italien. Stuttgart 1887.

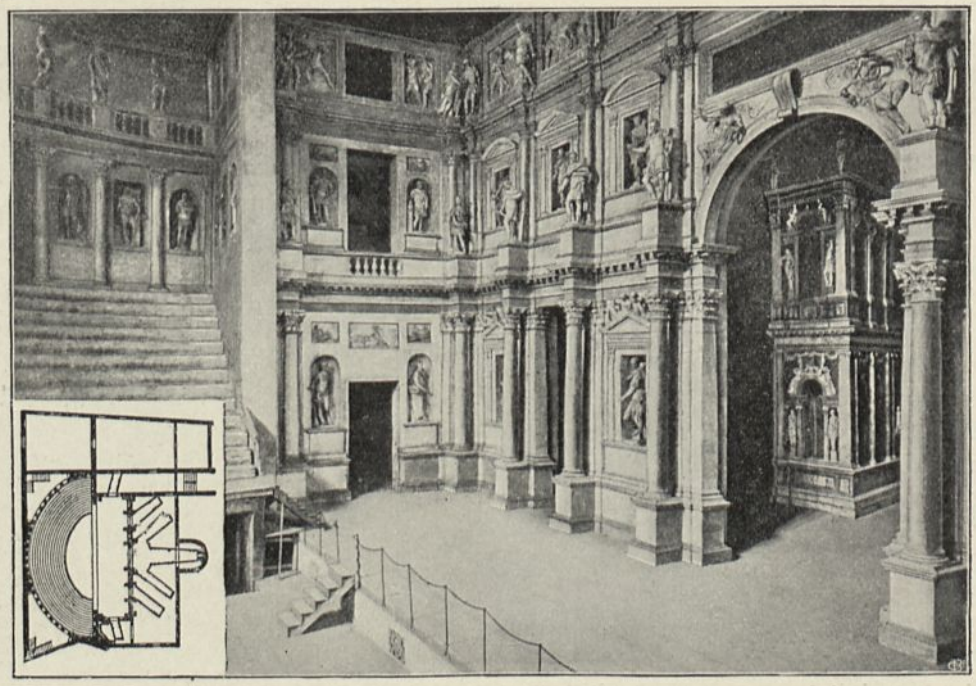


Fig. 1165 und 1166. Grundriß und Bühnenanſicht des Teatro Olimpico, Vicenza.

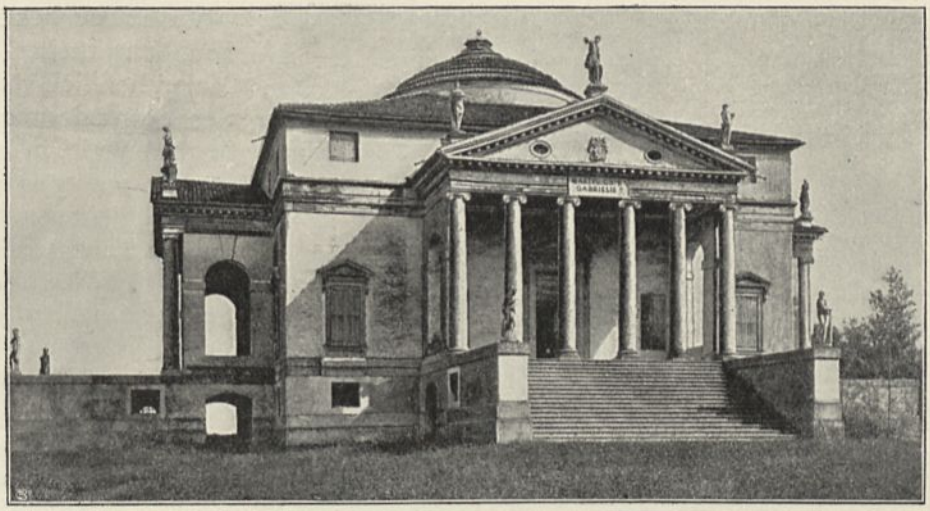


Fig. 1167. Die Villa Rotonda, Vicenza. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

elemente in ſich auf und übte die Kunſt anfangs mit großer Freiheit und Selbſtändigkeit, bis er ſpäter in Rom zu ſeiner eigentümlichen, herben Auffaſſung der Antike kam; ſein berühmteſter Profanbau iſt das Schloß Caprarola bei Caprarola.
Viterbo, die Burg der Farneſe, ein doppelgeſchoſſiges, rieſiges Fünfeck um einen runden Hofraum. Unter ſeine religiöſen Bauten gehört die große, weite Wallfahrtskirche Madonna degli Angeli bei Aſſiſi mit einer hohen Kuppel über der Wohnung des heiligen Franz von Aſſiſi; 1832 durch ein Erdbeben zerſtört, erlitt die Kirche beim Neubau manche Veränderungen; die Kuppel blieb aufrecht. Wichtiger als Vorbild für viele andere Kirchen ward il Geſù (Fig. 1163 und 1164) in Rom. Der Grundriß und die Hauptformen des Querſchnittes ſind noch ſein Werk, vollendet wurde die Kirche mit Abweichungen vom erſten Entwurf durch della Porta; die barocke Ausſtattung erhielt ſie erſt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Giacomo della Porta, ein Schüler Michelangelos und Vignolas, war gleichfalls viel beſchäftigt in Rom; nach eigenen Entwürfen baute er S. Maria de' Monti, S. Luigi de' Francesi, wo er in der Faſſade das ſchlimme Beiſpiel gab, dieſelbe als ſelbſtändige dekorative Wand weit über den Baukörper hinaufzuführen.



Aſſiſi.

G. della Porta.

Fig. 1168. Hof des Palazzo Marino, Mailand.

Vaſari.



Fig. 1169. Il Redentore, Venedig. Nach Originalzeichnung.

—Vaſari, der bekannte Kunſtſchriftſteller und Maler, ließ ſich von ſeiner Bewunderung für Michelangelo, in deſſen Atelier er gearbeitet hatte, verleiten, auf deſſen Eigenart und ſubjektive Richtung eingehen zu wollen, ohne deſſen Talent und Geiſt zu beſitzen; er baute in Florenz die Uffizien.

Ammanati.

Ammanati, anfangs in Rom im klaſſiſchen Stile Vignolas geſchult, nahm ſpäter eine freiere Richtung an. Er hatte die gefährliche Ehre, den Palazzo Pitti, namentlich den Hof auszubauen, aber ohne entfernt die Größe und Würde Brunellescos zu erreichen. Er führte bis zur Ueberſättigung das Motiv der Ruſticaſäule durch, worin der runde Schaft mit quadratiſchen Würfeln wechſelt, eine ſpäter viel gebrauchte, obgleich unſchöne Form. — In Bologna, das ſeit der Frührenaiſſance zurückgeblieben war, baute Bartolommeo Triachini (1500—1565) unter anderm den Palazzo Malvezzi-Medici mit durchgehendem Pilaſterſchema in etwas ſchüchternen Formen. — Auch Tibaldi gehört der formenſtrengen Richtung Vignolas an; von ihm wurden mehrere glücklich entworfene Kirchen ausgeführt in der Kombination der Centralanlage mit dem Langhausbau, ſo S. Fedele in Mailand, S. Gaudenzio in Novara. Im Dienſte des heiligen Karl Borromeo baute er an der Domfaſſade und dem erzbiſchöflichen Palaſt; 1586 trat er in ſpaniſchen Sold.

Triachini.

Tibaldi.

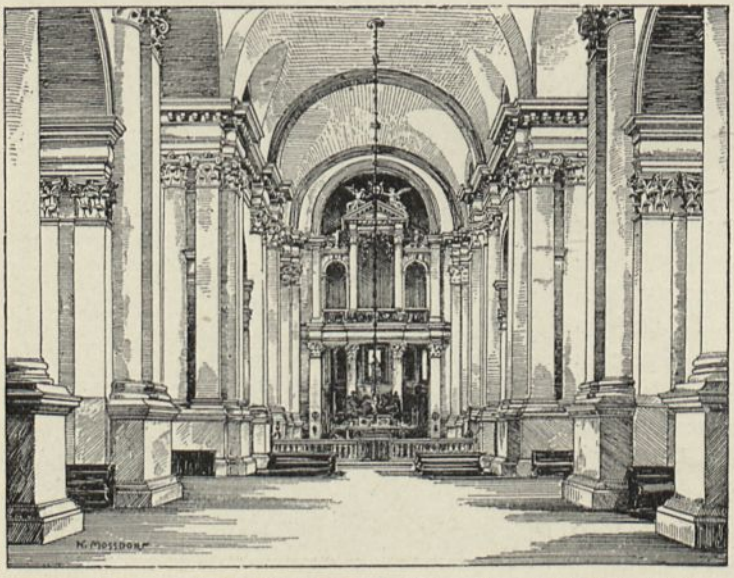
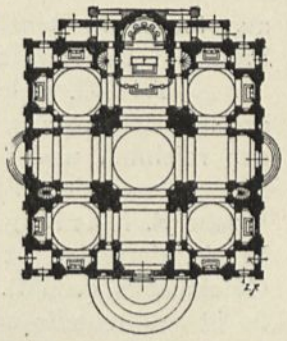


Fig. 1170. Inneres von S. Giorgio Maggiore, Venedig. Nach Originalzeichn.

Palladio.

Palladio wird immer als einer der größten Baumeiſter erſcheinen für jeden, der die Schönheit nicht im einzelnen, nicht im Detail, ſondern in großer, echt architektoniſcher Auffaſſung, in großen und edeln Verhält-

niſſen, in großen, weiten Räumen, ſucht. Wie kein zweiter, nahm er den Geiſt und die Form der Antike in ſich auf und ſchöpfte dann, ohne äußerliche Nachahmung, neue Baugedanken aus ſeinem Innern. Aber etwas Sprödes, Akademiſches klebt auch ihm an. Vicenzas Ruhm liegt vorab in ſeinen Bauten. Im Jahre 1549 begann er die Baſilika, indem er das gotiſche Stadthaus mit offenen Hallen, unten doriſcher, oben joniſcher Ordnung, umkleidete. Ueberaus wirkſam iſt das neue Motiv, daß je zwei gerade, von leichten Säulen getragene Gebälkſtücke einen hohen Bogen in die Mitte nehmen und begleiten. Aus Palladios Idealen floß ein anderes, an Kirchen- und Palaſtfaſſaden von ihm angewendetes Motiv, nämlich für zwei Stockwerke nur eine durchgehende Ordnung zu brauchen, was in der Folgezeit oft nachgeahmt wurde.



Vicenza.

Baſilika.

Fig. 1171. Grundriß von S. Maria di Carignano, Genua. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils in Italien.

Ueberaus groß und klar gedacht und entworfen iſt der Palazzo Chieregati (vgl. Einſchaltbild), mit dreigeteilter, ebenfalls teilweiſe in offene Hallen aufgelöſter Faſſade. Weniger günſtig wirken der im Uebermaß gezierte Palazzo Barbarano u. a. Dagegen iſt das Teatro olimpico (Fig. 1165 und 1166) wieder eine höchſte Leiſtung. An den in dreizehn Stufen und im halben Oval anſteigenden Zuſchauerraum ſchließt ſich die Szene, welche einen architektoniſch und plaſtiſch reich geſchmückten Faſſadenbau in zwei Geſchoſſen und einer Attika darüber darſtellt; drei Pforten öffnen ſich in demſelben und geſtatten dem Blick die Fernſicht in fünf Straßen einer idealen Stadt, deren Bauten täuſchend aus Holz in Reliefperſpektive dargeſtellt ſind, ein Bild voll Farbenreiz und Mannigfaltigkeit. Die Decke über dem ganzen Theater iſt maleriſch als Zeltdach behandelt. Der Bau ſollte die Erneuerung eines antiken Theaters ſein, wie man auch anderwärts manche ähnliche Verſuche machte, nicht mit archäologiſcher Treue, ſondern mit freien Umbildungen. Bei Vicenza baute Palladio endlich die glücklichſt entworfene Rotonda (Fig. 1167) als Villa suburbana für die Familie Capra, einen runden Kuppelbau mit vier joniſchen Vorhallen. In Venedig führte er die ſchönſte ſeiner Kirchen il Redentore (Fig. 1169)

Pal. Chieregati.

Teatro olimpico.



Rotonda.

Venedig.

Kirchen.

Fig. 1172. Faſſade von S. Maria di Carignano, Genua. Phot. v. G. Sommer, Neapel.

aus, ferner die Benediktinerkirche S. Giorgio Maggiore (Fig. 1170), der letztern Faſſade wurde von Scamozzi vollendet.

Aleſſi. Mailand. Aleſſi, welcher freiere und eigene Wege ging, führte zuerſt in Mailand größere Werke aus, wie den Palazzo Marino mit einem Hof (Fig. 1168) voll des reichſten und üppigſten Detail, das ſtark die Formen des Barocco ſtreift. Einen verwandten Stil zeigt die von ihm ausgeführte, ſehr reſolute Faſſade der Kirche S. Maria preſſo S. Celſo. Die Kirche ſelbſt iſt ein Frührenaiſſance-Werk; derſelben iſt eine achtſeitige offene Pfeilerhalle vorgelegt, bramantesken Geſchmacks (von B. Zenale?), welche den Eintretenden angenehmſt überraſcht; ſie iſt größtenteils aus Marmor gebaut; die an die Pfeiler angelehnten Halbſäulen haben Bronzekapitelle. Dann ward Aleſſi zum Baumeiſter Genuas. Sein bedeutendſtes Werk iſt die Kirche S. Maria di Carignano (Fig. 1171 und 1172) in herrlichſter Lage, die Verwirklichung des Grundriſſes, den Michelangelo für St. Peter entwarf, in beſcheideneren Maßen und unweſentlichen Abänderungen; die Raumwirkung im Innern und die Silhouette des Aeußern ſind gleich günſtig. Die Eigentümlichkeit genueſiſcher Paläſte in der monumentalen Ausbildung der Veſtibüle und Treppenanlagen wurde früher erwähnt. Aleſſi baute an der Strada nuova mehrere Paläſte, welche das Entzücken des Rubens waren, wie den herrlichen Palazzo Pallavicini, jetzt Cambiaſo, den Palazzo Lercari, jetzt Caſino, mit den maleriſch vortretenden Flügeln und den offenen Arkaden. In dieſer palaſtartigen Villenarchitektur war Aleſſi beſonders tüchtig und glücklich, wie auch die jetzt verwüſtete Villa Sauli, ehemals Grimaldi, beweiſt. — Der Ruhm, den ſteilanſteigenden Baugrund zuerſt zu den glücklichſten, großartigſten und überaus maleriſchen Wirkungen ausgebeutet und zu einem herrlichen Terraſſenbau ausgenützt zu haben, gehört Lurago an, dem Architekten des Palazzo Doria-Turſi (Fig. 1173), dem ſpätern Jeſuitenkolleg und jetzigen Municipio. Aus dem einfachen Veſtibül führt die Treppe in den höher gelegenen ganz ſchönen, doppelgeſchoſſigen Arkadenhof, unten toskaniſcher, oben joniſcher Ordnung; Doppeltreppen führen in das Obergeſchoß, welches ſich rückwärts zur luftigen Terraſſe und offenen Halle geſtaltet. So bieten ſich dem Eintretenden die reizendſten Durchblicke und Ausblicke in das Freie. Auch die kräftige Faſſade hat ein ähnliches maleriſches Motiv, indem ſie zu beiden Seiten in drei Arkaden ausklingt und eine offene Halle und Terraſſe bildet, eine ſpäter oft nachgeahmte Anordnung.

Genua. Lurago.

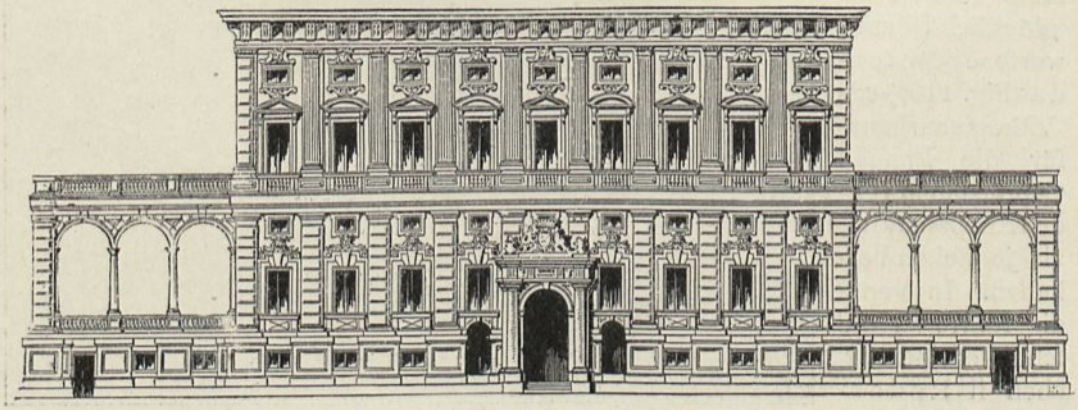


Fig. 1173. Palazzo Doria-Turſi, Genua. Nach Originalzeichnung.

B. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN FRANKREICH.

1) Die Epochen.

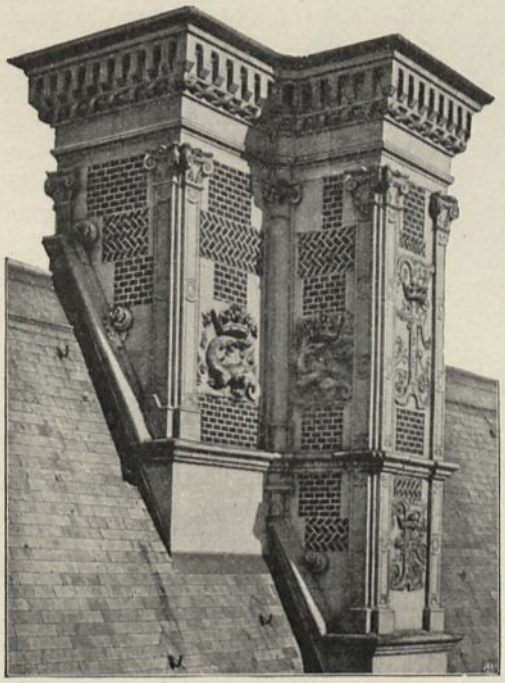


Fig. 1174. Schloß Blois, Flügel Franz' I.: Kamin. Nach Photographie.

Die Renaiſſance iſt nach einem ſehr richtigen und ſehr ſchönen Gedanken des Barons von Geymüller [1]) der italieniſche Nationalſtil und ein Weltſtil. Die Renaiſſance ein Weltſtil.

Zuerſt bot die Renaiſſance den Italienern die Formen, um in denſelben die veränderte Zeit- und Geiſtesrichtung und Empfindungsweiſe auszudrücken, dann bahnte ſie ſich aber auch die Wege zu allen Kulturvölkern. Die Grundformen bleiben dieſelben, aber jedes Land erfaßt und verwendet ſie in eigentümlicher Weiſe, in verſchiedenartigen Kompoſitionen und Kombinationen, in wechſelnden Motiven und Linienführungen. Es iſt überall dieſelbe Renaiſſance, doch ihre Werke in Italien, Frankreich, Deutſchland, in den Niederlanden u. ſ. f. heben ſich durch beſtimmte, charakteriſtiſche Merkmale voneinander ab, und ſo iſt ſie ein Weltſtil und ein mannigfach individualiſierter Nationalſtil in den verſchiedenen Kulturländern geworden.

Ueber den Begriff der Renaiſſance und deren zeitliche Ausdehnung als Bauſtil in Frankreich herrſchen unter den franzöſiſchen Kunſtſchriftſtellern, Kritikern, Gelehrten die widerſprechendſten Anſichten, indem die einen unter Renaiſſance bloß die Zeit verſtanden wiſſen wollen, wo neue Elemente in die Gotik eindrangen, und eine neue Bauweiſe ſich ausbildete, während die andern die Renaiſſance als architektoniſchen Geſamtſtil auffaſſen mit ſeiner Entwickelung bis zum Barocco und Rokoko. Den einen iſt die Renaiſſance die unter Karl VIII. und Ludwig XII. herrſchende Bauweiſe, den andern der Stil Franz' I. oder Heinrichs II. u. ſ. w. Am beliebteſten iſt in Frankreich die Bezeichnung der Stilnuancen nach den Königen, allein die innere Entwickelung der Baukunſt wird dadurch keineswegs charakteriſiert. Wir ſcheiden im folgenden, im Anſchluß an Italien und andere Länder verſchiedene größere Epochen aus. Dieſelben ſind: Verſchiedene Anſichten in Frankreich. Epochen.

1. Der Uebergangsſtil von der Gotik zur Renaiſſance (ca. 1495—1515). Die Epoche fällt in die Regierungszeit der Könige Karl VIII. (1483—1498) und Ludwig XII. (1498—1515).

2. Die Frührenaiſſance unter Franz I. (1515—1547).

[1]) In ſeinem Werke: Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich, 1. Heft, S. 6 (in Handbuch der Architektur, Stuttgart), welches die erſchöpfendſte Darſtellung der Entwickelung des Bauſtils giebt.

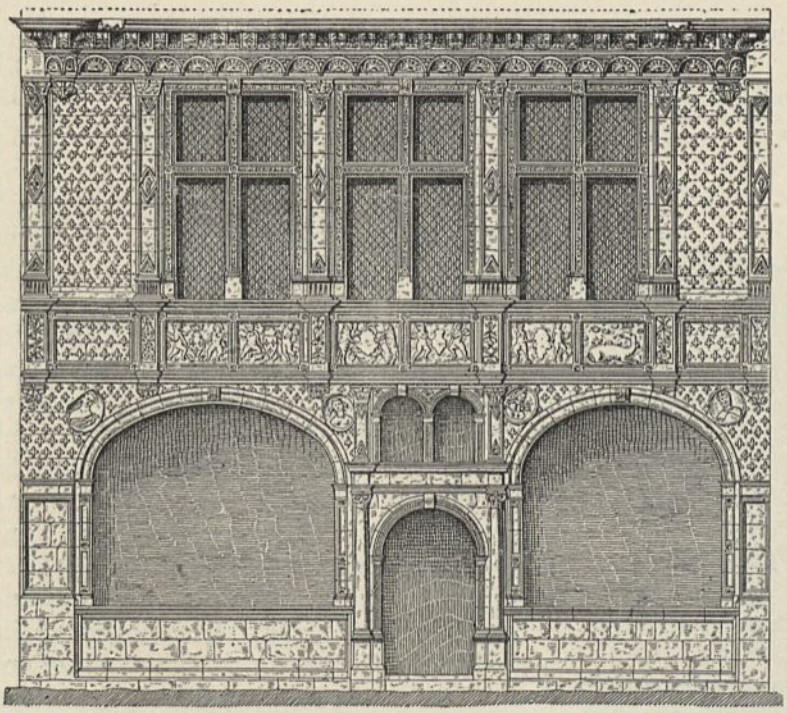


Fig. 1175. Rathaus in Beaugency. Nach Berty, Renaiſſance monumentale en France.

3. Die Hochrenaiſſance, welche bis ungefähr 1570 reicht, alſo faſt die Regierungsjahre dreier Könige, Heinrichs II. (1547—1559), Franz' II. (1559—1560) und Karls IX. (1560 bis 1574) umfaßt.

4. Die Spätrenaiſſance bis 1660, unter den letzten Jahren Karls IX., der Herrſchaft Heinrichs III. (1574 bis 1589), Heinrichs IV. (1589—1610), Ludwigs XIII. (1610 bis 1643) und der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. (1643 bis 1661).

Der nachfolgende Barockſtil unter der Regierung Ludwigs XIV. (1661 bis 1715), der Klaſſizismus und der Rokoko unter Ludwig XV. (1715 bis 1774) und Ludwig XVI. (1774—1792) werden, wie oben bei Italien geſagt worden, ſpäter geſondert behandelt.

Es muß auch hier neuerdings bemerkt werden, daß die verſchiedenen Zeiträume der franzöſiſchen Renaiſſance ineinander hineinreichen, daß mithin die Daten, welche Ausgang und Beginn von zwei Epochen bezeichnen, bald größere, bald kleinere Grenzgebiete diesſeits und jenſeits einbeziehen.

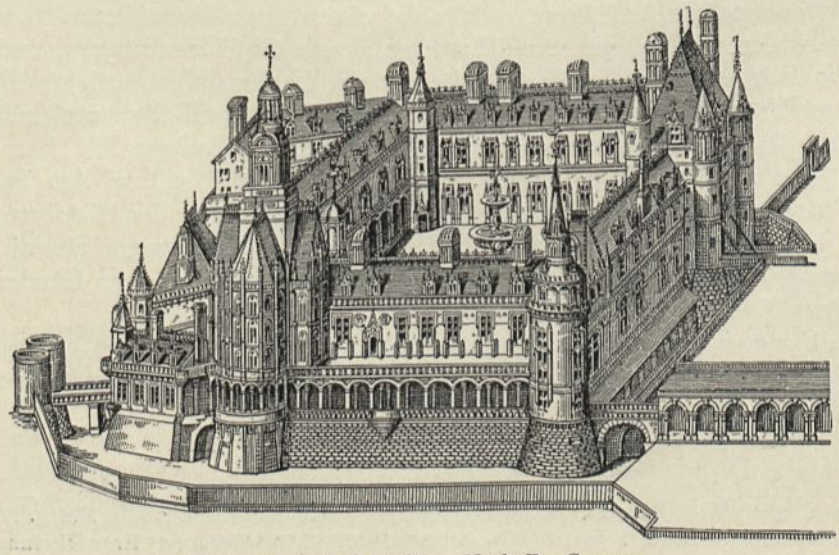


Fig. 1176. Schloß Gaillon. Nach Du Cerceau.

2) Das Entſtehen der franzöſiſchen Renaiſſance.

Auch darüber, wie die Renaiſſance in Frankreich zum Durchbruch gekommen, beſtehen unter den fran-

zöſiſchen Kunſtſchriftſtellern ſehr abweichende Meinungen. Während die einen unumwunden zugeſtehen, daß vielfache Anregungen von Italien ausgingen, ſteifen ſich andere, beſonders in neueſter Zeit, alles auf eigene, franzöſiſche Initiative zurückführen zu wollen.

Verſchiedene Anſichten über das Entſtehen der Renaiſſance in Frankreich.

Die Thatſachen legen ein unwiderſprechliches Zeugnis dafür ab, daß Italien wirklich mannigfachen Einfluß bei der Ausbildung der franzöſiſchen Renaiſſance ausgeübt hat.

Im Jahre 1495 unternahm der König Karl VIII. einen Feldzug nach Neapel, um das gleichnamige Königreich, das Erbe des erloſchenen Hauſes Anjou, anzutreten. Neapel erſchien ihm wie das Land der Verheißung, wie ein Paradies. Daß aber nicht bloß die landſchaftlichen Schönheiten den tiefſten Eindruck auf ihn machten, ſondern auch die Werke der italieniſchen Kunſt, beweiſt die Kolonie von zweiundzwanzig italieniſchen Künſtlern und Werkmeiſtern, welche er zu Ende 1495 von Neapel nach Amboiſe kommen ließ. Unter dieſen befand ſich der tüchtige Baumeiſter Fra Giacondo aus Verona, welcher für dieſe Stadt den Entwurf zum ſchönen Palazzo del Conſiglio (1476 bis 1493) geliefert hatte und ſpäter von Julius II. in Sachen der St. Peterskirche nach Rom berufen wurde. Zur Künſtlerkolonie gehörte ein anderer Baumeiſter, Domenico da Cortona, eigentlich Bernabei, genannt Boccadoro. Unter den Bildhauern werden drei Brüder Giuſti aus Florenz, unter den Malern Paganino genannt.

Zug Karls VIII. nach Neapel.

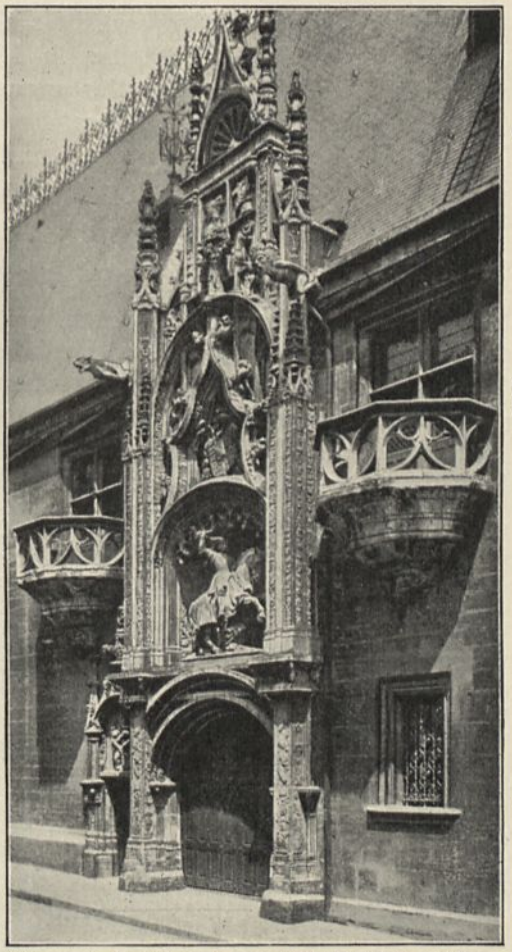


Fig. 1177. Portal am herzoglichen Schloß zu Nancy. Nach Photographie.

Italieniſche Künſtler in Frankreich.

Von dieſen Künſtlern mußten ſelbſtverſtändlich vielfache Anregungen, neue Gedanken, Motive, Unternehmungen ausgehen. So wird nicht ohne Grund angenommen, daß Fra Giacondo an den Schloßbauten von Gaillon und in Amboiſe künſtleriſch beteiligt war. Der Name Domenico Cortonas wird mit dem Hôtel de Ville in Paris, mit dem Flügel Franz' I. in Blois und mit einem Modell für das Schloß Chambord in Beziehung gebracht. Lange vorher hatte ſchon ein tüchtiger italieniſcher Bildhauer, Francesco Laurana, im Herzen Frankreichs gearbeitet, indem er im Dienſte des Karl von Anjou für deſſen Schwiegervater in der Kathedrale von Le Mans ein Grabmal ausführte, an welchem die Renaiſſance ſtark vertreten iſt. Die Kapelle des hl. Lazarus (1475—1483) in der alten Kathedrale zu Marſeille, an welcher Laurana mitbeteiligt war, iſt ſchon ganz ein Renaiſſancewerk.

Franzoſen in Italien.

Viele franzöſiſche Baumeiſter gingen, beſonders in der zweiten Periode, nach Italien, um ſich daſelbſt ganz in die Formenwelt der Renaiſſance einzuleben.

Man begreift übrigens nicht recht, daß ſich einige franzöſiſche Schriftſteller ſo ſehr ſträuben, den Anteil italieniſcher Künſtler anzuerkennen, da gewiß niemand der franzöſiſchen Renaiſſance, zumal in der Frühzeit, die Eigenart und Originalität abſprechen wird. Dieſe verleiht ihr auch einen ſelbſtändigen äſthetiſchen Wert.

3) Die Konſtruktion und Dekoration.

Ueber die Formenbildungen wird am beſten bei den Werken der einzelnen Perioden gehandelt.

Profanbau. Dieſelben prägen ſich im Profanbau, beſonders in den Schlöſſern am meiſten charakteriſtiſch aus. Die religiöſen Bauten des Renaiſſanceſtils ſind überhaupt wenig zahlreich. Es war in der gotiſchen Zeit ſo außerordentlich viel geleiſtet worden, daß ſich auf lange Zeit kein Bedürfnis nach neuen Unternehmungen geltend machte. Die Gotik hatte ſich überdies als ſakraler, religiöſer Stil ſo ſehr eingebürgert, daß ſie noch lange für kirchliche Bauten angewandt wurde.

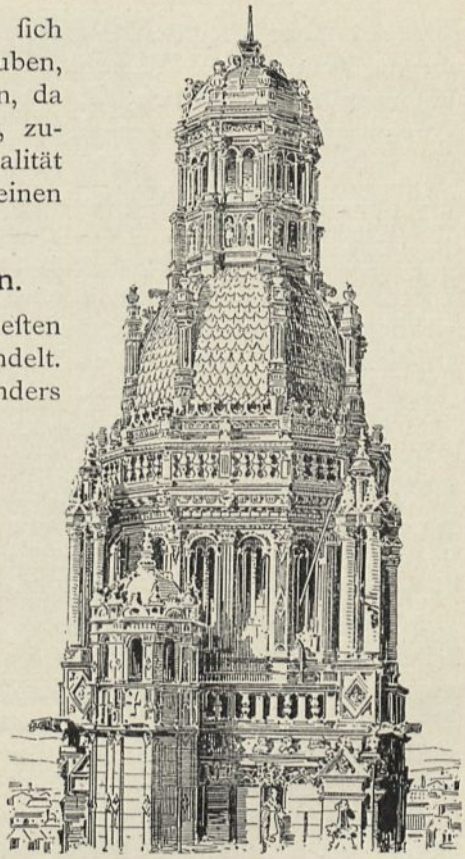


Fig. 1178. Südturm der Kathedrale in Tours. Nach Dehio, Kunſtgeſchichte in Bildern.

Schloßbau. In der ganzen Zeit der Renaiſſance ſpielt das Schloß eine Hauptrolle. Es wird anfangs ganz, dann lange noch überwiegend nach den mittelalterlichen Grundriſſen angelegt, deren Hauptformen aus den vornehmſten Zwecken der Burg und der Feſtung, Angriff und Verteidigung, floſſen; daher die Umfaſſungsmauern, Wälle und Waſſergräben, Zugbrücken, hohe Turmbauten an den Ecken der quadratiſchen Anlagen, in der Mitte der Donjon. Zu den Ueberlieferungen aus früherer Zeit gehören ferner die beſondern Ausbauten für Wendeltreppen und Rampen, hohe, ſteile Dächer mit Dachgeſchoſſen, Lukarnen und rieſigen Schornſteinen, die Ausbildung einzelner Bauteile unter eigener Bedachung; hohe Fenſter mit einem oder zwei Quer- oder Kreuzbalken, kurz, die ganze maleriſche Ausgeſtaltung des Aeußern, im Innern insbeſonders die vielen kleinen, verdeckten Verbindungsgänge (Couloirs) und die oft ins Rieſenhafte und Monumentale entwickelten Kamine (Fig. 1182). Aus dieſen Einzelheiten entwickelt ſich der Schloßbau der Renaiſſance. Die Höfe erweitern ſich, Wall, Graben und Zugbrücke bleiben bis in die folgende Epoche hinein; die Türme, welche nicht mehr als Bollwerke zu dienen haben, werden wohnlich eingerichtet und gehen nach und nach in die ſpäter beliebten Pavillons über, das iſt, in außen vortretende, reicher geſchmückte Eckbauten mit hoch anſteigenden Dächern; die Stiegen und Treppen werden erſt ſpät in die Bauten hineingenommen; die Zinnen wandeln ſich in durchbrochene Galerien; an die Stelle des Spitzbogens tritt ein flacher Rundbogen nach Art eines Korbhenkels, wie er oft bezeichnet wird; Tonnengewölbe und flache Holzdecken werden beliebt, aber auch Kreuzgewölbe ſind nicht ſelten, gotiſch profilierte Rippen werden mit großer Zähigkeit beibehalten. Die Vorliebe

Veränderungen.

für hohe, ſteile Giebeldächer, Lukarnen, große Schornſteine iſt eine nationale Eigentümlichkeit bis in die Gegenwart. Dem Renaiſſance-Schloß fehlt ſpäter ſelten eine ſogenannte Galerie, ein lang gezogener Prachtſaal, welcher mit allen Mitteln der reichſten Dekoration in Gold, Farben und Plaſtik ausgeſtattet wird. Eigentümlichkeiten.

Das Streben nach intereſſanten, überraſchenden Umrißlinien ſetzt ſich anfangs leicht über unregelmäßige Grundrißbildungen hinweg, doch im Verlauf der Entwickelung drängt die Konſequenz des Stils immer mehr zu ſtrengerer Symmetrie in Grund- und Aufriß.

Die Wohnungen der Fürſten und der Großen in den Städten gleichen in der Frührenaiſſance den Schlöſſern, ſpäter werden ſie zu eigentlichen Paläſten, welche mit mehreren Flügeln einen Innenhof umſchließen. Die fürſtlichen, biſchöflichen, öffentlichen Bauten führen denn auch den Namen „Paläſte“, während palaſtartige Privatbauten als „Hôtels“ bezeichnet werden. Ein kleineres Jagd- oder Landſchloß, das nur aus einem Flügel beſteht, heißt Manoir. Paläſte. Hôtels.

Das Ornament der franzöſiſchen Renaiſſance iſt dem italieniſchen nahe verwandt. Viele Motive wurden beſonders aus dem oberitalieniſchen, mailändiſchen, bramantesken Formenſchatz entlehnt. Das Ornament beſitzt aber doch einen ſelbſtändigen Charakter im Zug der Linie und in der Anwendung der Farbe. Ornament.



Fig. 1179. Hôtel Bourgtheroulde. Rouen. Nach Gurlitt, Die Baukunſt Frankreichs. Gilbers Verlag, Dresden.

Einzelne Motive ſind vorzüglich beliebt, wie die Figurenmedaillons, die Wappenſchilde, reich ornamentierte Kartuſchen, ferner Symbole und Monogramme. Wie oft begegnet man dem heraldiſch und dekorativ verwendeten gekrönten Salamander, dem Symbol Franz' I., ebenſo dem ornamentierten Anfangsbuchſtaben ſeines Namens! In Pilaſter- und Wandfüllungen ſpielt die Groteske, das aus vegetabiliſchen Motiven mit Geräten, Tierformen u. dgl. gemiſchte Ornament eine große Rolle. An Reichtum der Erfindung, Phantaſie, Geſchmack und in der Feinheit techniſcher Ausführung ſteht das franzöſiſche Ornament dem italieniſchen Formenſchatz wenig nach.

DIE ARCHITEKTUR DES ÜBERGANGSSTILS.

(1495—1515.)

1) Die Schulen.

Infolge der Verſchiedenheiten, welche unter den Völkerſchaften im heutigen Frankreich beſtehen, und die viel größer ſind, als wir

gewöhnlich vorausſetzen, und infolge örtlicher Verhältniſſe bildeten ſich verſchiedene Schulen aus.

Schule der Loire.

Die älteſte iſt die Schule der Loire. Ihre Mittelpunkte ſind Amboiſe, Blois, Tours, Orleans, ihre Stammväter die von Karl VIII. berufenen italieniſchen Künſtler, um welche ſich bald ein Kreis einheimiſcher Meiſter ſcharte. Ihre Thätigkeit gehört beſonders den zwei erſten Perioden an; ihren Höhepunkt erreichte ſie unter Franz I.

Burgund.

Die burgundiſche Schule mit der Centrale in Dijon trat ebenfalls ſehr früh in die neue Stilbewegung ein. Claux Sluter hat ihr daſelbſt ſchon im Beginne des 15. Jahrhunderts vorgearbeitet.

Champagne.

In Troyes, der alten Hauptſtadt der Champagne, wurde der Chor der S. Magdalenakirche noch 1531 gotiſch gebaut. Daneben hatte ſich längſt eine Bauſchule gebildet, welche dem neuen Geſchmacke huldigte und ſich beſonders in kirchlichen Bauten bethätigte.

Isle-de-France.

Die Schule von Isle-de-France, deren Mittelpunkt Paris iſt, tritt anfangs wenig hervor, bis ſie in der Hochrenaiſſance die Führerrolle für ganz Frankreich übernimmt. Die Benennung Schule von Fontainebleau iſt ein Sammelname für ganz verſchiedene Künſtler, welche am Bau und an der Ausſtattung des großen Schloſſes beteiligt waren, insbeſondere für die von Franz I. berufenen italieniſchen Maler und Bildhauer.

Bretagne.

Der bretoniſchen Schule giebt das bevorzugte Baumaterial, der Granit, das eigentümlichſte und individuellſte Gepräge. Sie entfaltete ſich an kleineren kirchlichen Bauten, wie an Vorhallen, Türmen, Sakriſteien, ſogenannten Beinhäuſern oder Friedhofkapellen u. dgl.

Normandie.

Die Bauten in der Normandie, religiöſe wie profane, zeichnen ſich

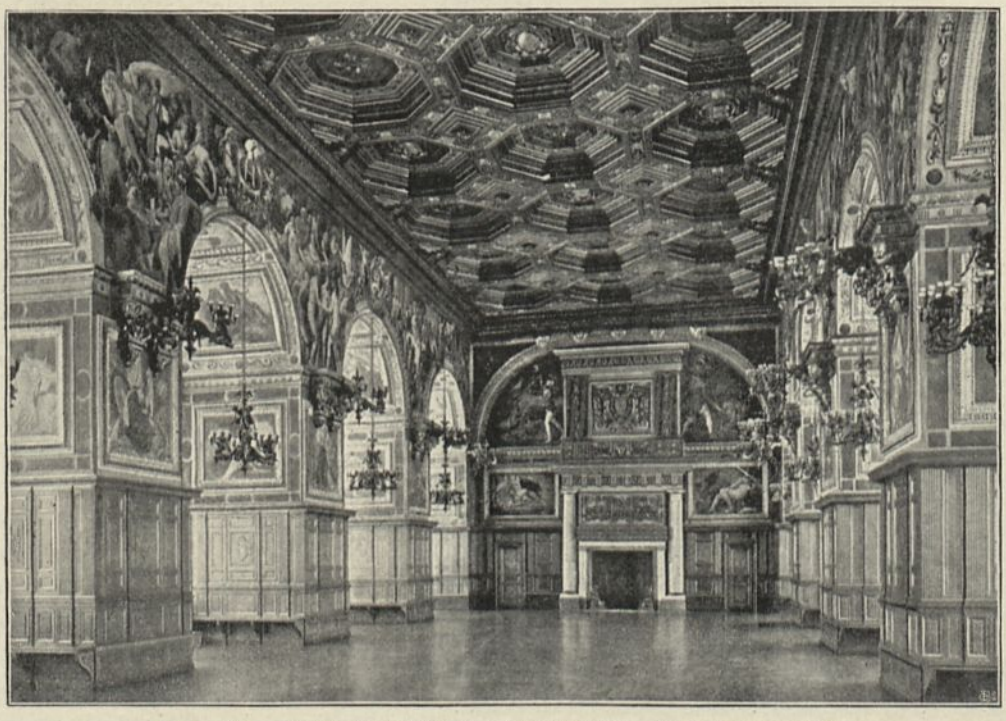


Fig. 1180 Galerie Heinrichs II. Fontainebleau. Nach Photographie.

durch großen Reichtum und üppige Dekoration, aber ebenſo durch Feinheit und Geſchmack der Formenbildung aus. Die unübertroffene Leiſtung iſt der Chor von Saint-Pierre in Caen. Die Radien der Schule reichten bis in die Provinz Maine.

Die Schule von Toulouſe wird durch die Vorliebe für ſchwere, wuchtige Formen und überwucherndes Detail charakteriſiert. Toulouſe.

Es iſt ſehr auffallend, daß gerade der Südoſten, welcher auf ſeinem Boden am meiſten antike klaſſiſche Denkmale beſitzt, nur langſam der Renaiſſance ſich anſchloß, ein Beweis, daß der Antrieb nicht von innen, ſondern vielmehr von außen kam.

2) Die Denkmale der Uebergangsperiode.

Von den erſten kleinen Eroberungen an, welche die Renaiſſance der Spätgotik abgewinnt, bis der Kompromißſtil der Frührenaiſſance daraus entſteht, iſt ein ziemlich langer Weg. Erſt iſt es das Ornament, das ſich mitten unter die ſpätgotiſchen Formen einſchleicht, wie am Hôtel Cluny in Paris, am ſchönen Juſtizpalaſt in Rouen, am Flügelbau Ludwigs XII. in Blois, am Heiligen Grab in der Kloſterkirche zu Solesmes etc. Hôtel Cluny. Rouen. Solesmes.

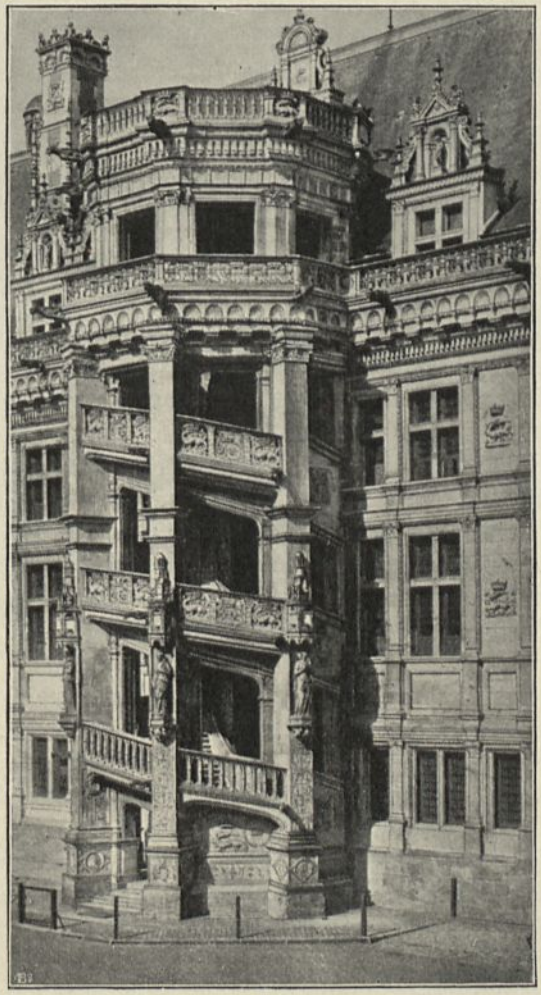


Fig. 1181. Blois: die große Treppe im Flügel Franz' I. Nach Photographie.

In der Grundrißbildung offenbart ſich die neue Richtung im Streben nach größerer Regelmäßigkeit. In der Konſtruktion verliert ſich der Spitzbogen frühe, viel früher als anderwärts, an deſſen Stelle tritt der gerade Sturz oder der Korbbogen. Die antiken klaſſiſchen Ordnungen treten noch ſelten auf und nur als Pfeiler oder Pilaſter. Wenn der gotiſche Vertikalismus voll und ganz beibehalten wird, ſo macht ſich doch auch die Horizontale mehr geltend, indem viele wagrecht abgeſchloſſene Elemente eingeführt werden. Anlage der Bauten.

Im allgemeinen behalten die konſtruktiven Glieder gotiſchen Schnitt, während die füllenden Teile mit ihrer Dekoration öfter den Stilformen der Renaiſſance entlehnt ſind. Konſtruktive Glieder.

Ein anderes Grundgeſetz liegt darin, daß die gotiſchen Detailformen in die Ausdrucksweiſe der Renaiſſance überſetzt werden. Dieſem Ziele treibt die Richtung zu, bis ſie im Stile Franz' I. in ſo unvergleichlich ſchöner Weiſe ausblühen wird. Detailformen.

Unter den Werken des Uebergangſtils müßten die Bauten Karls VIII. und Ludwigs XII. am Schloſſe zu Amboiſe das höchſte Intereſſe bieten, allein es iſt

nur ſehr wenig unverſehrt erhalten. — Das ſchönſte Denkmal, welches die Elemente des neuen Stils aufnahm, war das Schloß Gaillon (Fig. 1176), die Reſidenz des Miniſters Ludwigs XII., des George d'Amboiſe, Erzbiſchofs von Rouen. Es ward ſprichwörtlich für einen ſchönen Herrenſitz. Vier große Flügel umſchloſſen einen innern Hof, die Cour d'honneur; an den Ecken erhoben ſich die charakteriſtiſchen Rundtürme mit andern aus den Hauptlinien heraustretenden Bauten, unter denen die Kapelle ſich beſonders auszeichnete. A. de Mantaiglon ſagt darüber: Die Anlage und Konſtruktion ſind durchaus franzöſiſch (das iſt, ſpätgotiſch). Allein der Kardinal von Rouen hatte Italien oft geſehen, und dieſes hatte auf ihn einen ſo tiefen Eindruck der Bewunderung gemacht, daß er italieniſche Künſtler für die Dekoration ſeiner wunderbaren Wohnung verwendete, welche reiner, ſeltener, vollſtändiger war, als die nach dem herrſchenden Geſchmack umgewandelten Königsſchlöſſer. Während er Michel Colombe in ſeine Dienſte nahm und ſeine Architekten aus der Normandie und der Touraine ſind, läßt er ſeine Kapelle von Andrea Solario ausmalen, die Statue Ludwigs XII. durch Lorenzo da Mugiano meißeln und beſchäftigt während zwei Jahren den Meißel des Antonio di Giuſto.[1]) Ueber die Beziehung des Fra Giocondo zu Gaillon wurde früher geſprochen. Das Schloß iſt heute Gefängnis; die bemerkenswerteſten Ueberreſte der herrlichen, 1509 vollendeten Fürſtenwohnung befinden ſich ſeit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Hofe der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Die Dekoration verrät den beſten italieniſchen Geſchmack. — Ganz prächtige Einzelheiten im italieniſch-franzöſiſchen Geſchmack mitten unter ſpätgotiſcher Konſtruktion zeigt der herzogliche Palaſt in Nancy (Fig. 1177) (1501—1512); als Architekt und Bildhauer wird unter andern Manſuy Gauvain genannt. — Von vorzüglicher Schönheit ſind die Stadthäuſer in Orleans und in Beaugency (Fig. 1175), beſonders das letzte; die Faſſade iſt ein Meiſterwerk durch ſchöne Verhältniſſe, reiche Gliederung und Harmonie. Viele ſpätere Bauten ahmten ihre Linien nach. Der Architekt beider Stadthäuſer iſt Charles Viart. — In Tours ſetzten die Brüder Baſtien und Martin François dem Nordturm der Kathedrale eine kuppelförmige Bekrönung mit einer Laterne auf (1507); die Formen zeigen ſchon ganz die Ueberſetzung der Gotik in die Renaiſſance. Der Südturm (Fig. 1178)

Schloß Gaillon.

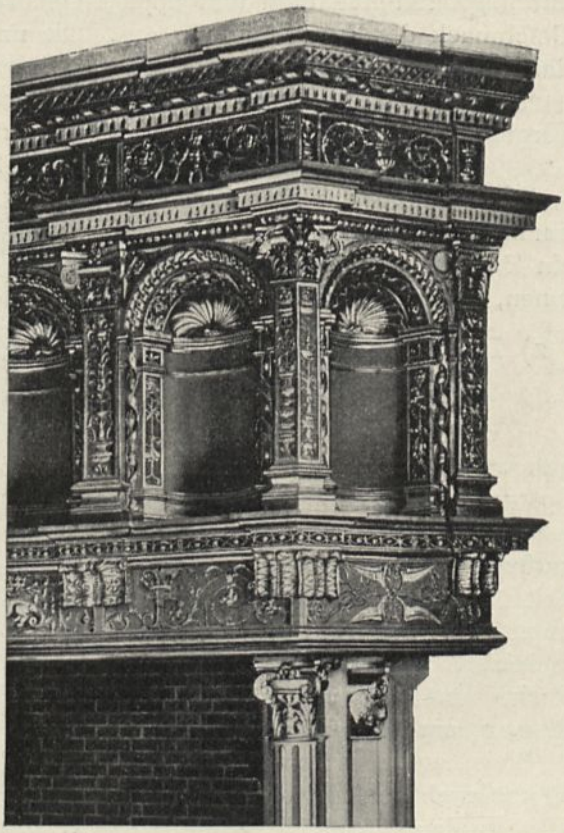


Fig. 1182. Detail eines Kamins im Schloſſe Blois. Nach Photographie.

Herzoglicher Palaſt in Nancy.

Orleans. Beaugency.

Tours.

[1]) Vgl. H. v. Geymüller, l. c. S. 96.

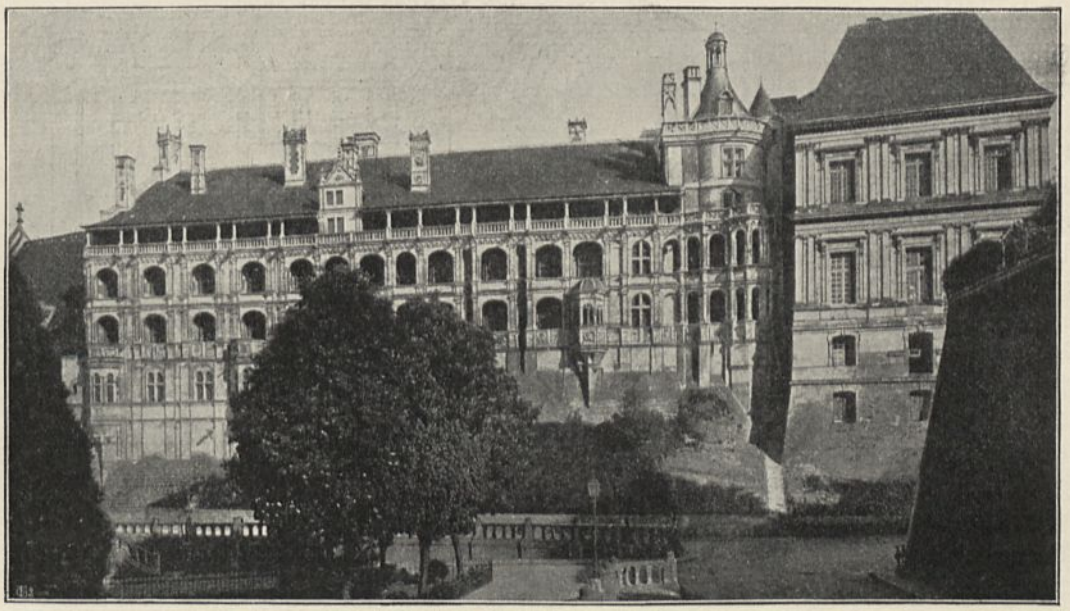


Fig. 1183. Schloß Blois: Flügel Franz' I. Nach Photographie.

erhielt einen entſprechenden Ausbau erſt ein Vierteljahrhundert ſpäter in den eleganteſten und zierlichſten Formen von einem unbekannten Baumeiſter. Andere hierher gehörige Werke ſind: die älteren Teile des ſchönen Hôtel Bourgtheroulde (Fig. 1179) und des Juſtizpalaſts in Rouen, der Flügel Ludwigs XII. am erzbiſchöflichen Palaſt zu Sens, die Fontaine de Beaune in Tours (1510), nach einem Modell des Michel Colombe, ausgeführt von den Brüdern François: ein oktogonales Baſſin mit einer faſt 5 m hohen Pyramide in der Form einer Kandelaberſäule etc. Rouen. Sens.

DIE ARCHITEKTUR DER FRÜHRENAISSANCE.

(Unter Franz I., 1515—1547.)

1) Einleitung. — Die Epoche trägt mit Recht den Namen des ritterlichen, für Schönheit und Ruhm begeiſterten, aber auch launenhaften und leichtfertigen Franz' I. Der König gehört zu den größten und einſichtsvollſten fürſtlichen Gönnern der Kunſt und der Künſtler. Er ruhte nicht, bis der zur Zeit größte Meiſter, Lionardo da Vinci, in ſeine Dienſte trat. Die Baukunſt erfreute ſich der beſondern Pflege des Königs, denn er war bauluſtig, wie nur je ein Fürſt, und mit voller Entſchiedenheit ſtellte er ſich an die Spitze der Stilwandlung. Zehn bedeutende Baukünſtler waren fortwährend mit ihren Werkleuten für ihn thätig. Dem Schloß in Blois fügt er einen neuen Flügel an, den ſchönſten und intereſſanteſten Bauteil. Die Paläſte zu Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye wurden erneuert, der Neubau des Louvre begonnen. Dazu wurden ſechs ganz neue königliche Reſidenzen angelegt, Chambord, Villers Cotterets, Madrid, La Muette, Franz I. Seine Bauten.

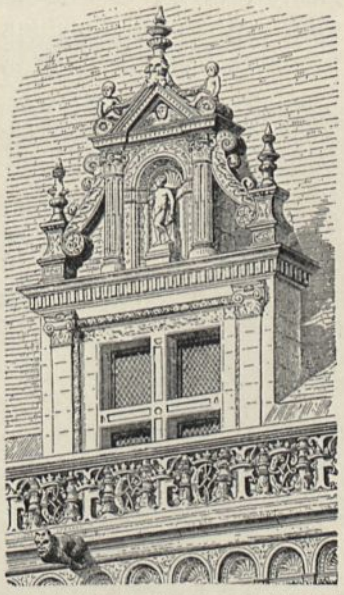


Fig. 1184. Dachfenſter des Schloſſes Blois. Nach Dehio, Kunſtgeſchichte in Bildern, aus Berty.

Challuau und Folembray. Unter ſeiner Regierung entſtanden ferner zwei der wichtigſten Bauten, das Hôtel-de-Ville und die Kirche St. Euſtache in Paris. Selbſtverſtändlich reichte die Regierungszeit Franz' I. nicht aus, um alle Unternehmungen und Gründungen zum Abſchluß zu führen.

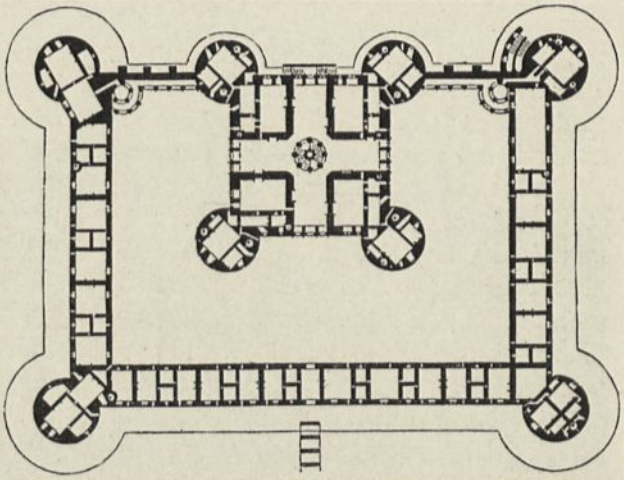


Fig. 1185. Grundriß des Schloſſes Chambord. Nach Dehio.

Richtungen.

Zwei Richtungen laufen bald parallel nebeneinander, bald durchdringen ſie ſich und gehen eine enge Verbindung ein. Die eine geht von der franzöſiſch-gotiſchen Kompoſitionsweiſe aus, überſetzt aber alles Detail in das Formenſpiel der italieniſchen Renaiſſance. Die Werke dieſer Stilfärbung ſind oft vom beſtechendſten, höchſten Reiz, wie der unvergleichliche Chor von St. Pierre in Caen. Die zweite Richtung lehnt ſich an die Kompoſition und die Formenbildung der Italiener, paßt dieſelben aber dem franzöſiſchen Herkommen und Bedürfnis an. Dieſe Richtung wird ſchließlich die Oberhand gewinnen und die franzöſiſche Hochrenaiſſance zur Vollendung führen.

Konſtruktion.

In der Kompoſition verſchwindet der Korb- oder Henkelbogen faſt ganz, und der Rundbogen gelangt wieder zur unbeſtrittenen Herrſchaft und zwar in ziemlich breiten Abmeſſungen. Im Verlauf der Zeit treten auch die antiken Säulenordnungen mehr und mehr in ihre älteſten Rechte ein. Im Privatbau erinnert das ſteinerne Kreuz in der Fenſterbildung an die gotiſche Zeit, während die immer mehr beliebte Giebelbekrönung den neuen Stil betont. Mit dem Geſchmack für maleriſche Wirkung geht das Streben nach harmoniſchen, ſchönen Verhältniſſen Hand in Hand.

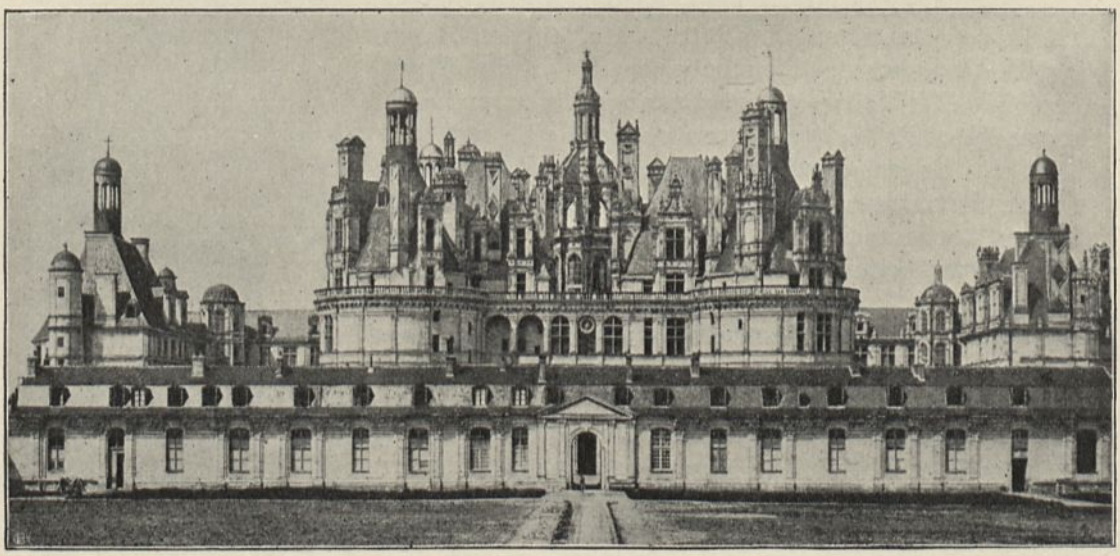


Fig. 1186. Schloß Chambord, Südfaſſade. Nach Photographie.

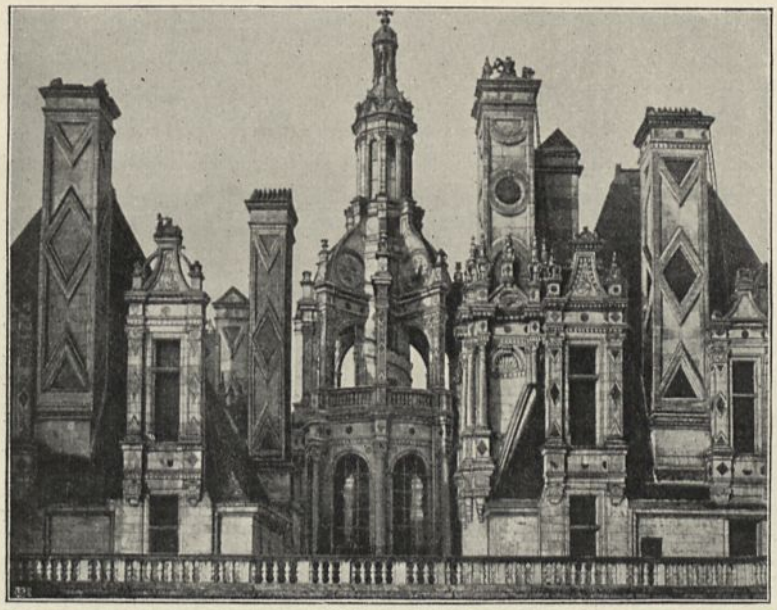


Fig. 1187. Laterne des Schloſſes Chambord. Nach Photographie.

Läßt ſich auch in der Formenbildung faſt jedes Motiv aus der italieniſchen, beſonders lombardiſchen Kunſt ableiten, ſo verdienen die Werke dieſer Periode doch das Lob der Originalität. Der franzöſiſche Geiſt webt und ſchwebt darin; nirgends beleidigt eine kalte, akademiſche Nachahmung, die Phantaſie iſt überall ſelbſtthätig, und der Reichtum an Kombinationen iſt geradezu überraſchend. Formenbildung.

Aber alle Hoffnungen, welche die Periode in ihrem Aufgang anregte, erfüllten ſich nicht. Viele unedle Keime lagen in der Zeit, die wie ein Gift die Seelen und mit ihnen die Kunſt untergraben ſollten: die Unſittlichkeit und das maßloſe Sichhingeben an die Phantaſie. Auch dieſe ſchlimmen Einflüſſe gingen vom König und ſeinem Hof und ſeinen Launen aus.

2) Die Werke der Frührenaiſſance. — Die älteſte Unternehmung Franz' I. war der Bau des Nordflügels am Schloſſe zu Blois (Fig. 1183). Die innere Hofſeite baut ſich in drei Stockwerken auf. Die Simſe und Wandpilaſter Schloß in Blois.

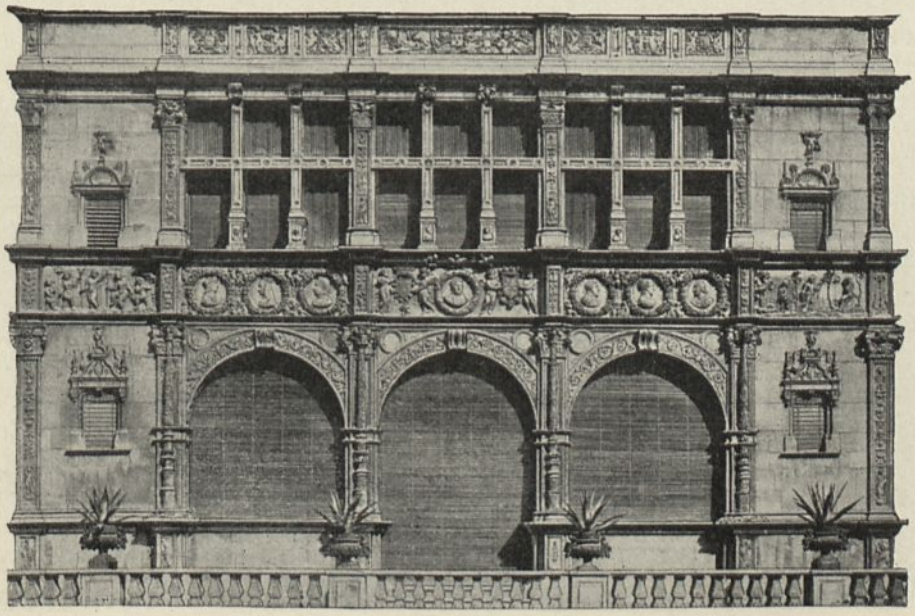


Fig. 1188. Haus Franz' I. in Paris. Nach Photographie.

erinnern an die Wandgliederungen Bramantes. Der obere Abſchluß wird durch einen mit Zierformen überhäuften Sims gebildet. Ueber dem Zahnfries ſpringen die Hängeplatten heraus, dann folgt der charakteriſtiſche, ſo oft wiederkehrende Muſchelfries, angereihte Halbkreiſe mit einer zierlichen Muſchel; über einem ſtarken Karnies ſchließt eine ſehr reiche Baluſtrade ab. Ein glänzendſtes Dekorationswerk iſt der als halbes Achteck heraustretende Treppenbau (Fig. 1181). In den Wandfüllungen der Geſchoſſe erſcheint überall der gekrönte Salamander; derſelbe iſt mit dem Monogramm Franz' I. als Motiv für das Treppengeländer in reichſter und geſchmackvollſter Weiſe ausgenützt. Schöne Lukarnen (Fig. 1184) und hochentwickelte Schornſteine (Fig. 1174) verſtärken den Eindruck reicher, monumentaler Pracht. Die äußere Seite des Nordflügels erhielt ihre heutige Geſtalt teilweiſe erſt in den fünfziger, ſechziger und ſiebziger Jahren. Die Anordnung erinnert ſofort an den Bramanteſchen Hof di S. Damaſo im Vatikan. Zwei Geſchoſſe bilden offene Loggiengänge mit Halbkreisarkaden zwiſchen einfachen oder gekuppelten Pilaſtern. Ueber dem Muſchelfries und einer Baluſtrade tragen ſchlanke Säulchen das Dach und bilden einen dritten offenen Laufgang. Zierliche Erker treten aus dem Baukörper heraus. Die Wirkung iſt heute noch, obwohl die farbige Ausſtattung der Rückwände fehlt, ſehr günſtig. Das Innere iſt ebenfalls reich und geſchmackvoll durchgeführt. Jacques Sourdeau leitete als «Maurermeiſter» den Bau. — In Fontainebleau (vgl. Einſchaltbild) ließ Franz I. durch Chilles Le Breton 1528—1534 die meiſten Bauten der Cour ovale mit der Galerie de François I. (vgl. Einſchaltbild) ausführen, ſpäter (1540—1547) den ſogenannten Periſtyl, die Kapelle des hl. Saturnin und den nach Heinrich II. benannten Ballſaal (Fig. 1180). Das Aeußere dieſer und anderer am Schloß zu Fontainebleau ausgeführten Bauten iſt ſehr einfach, das Innere dagegen mit verſchwenderiſcher Pracht ausgeſtattet. Die damit betrauten Meiſter ſind die Italiener der ſogenannten Schule von Fontainebleau, Roſſo, Primaticcio etc., welche vom König berufen worden und die den italieniſchen Barocco einführten. — Wie ſich Franz I. im erſten Jahrzehnt ſeiner Regierung eine Reſidenz dachte, bei deren Entwurf und Anlage er frei, durch keine

Fontainebleau.

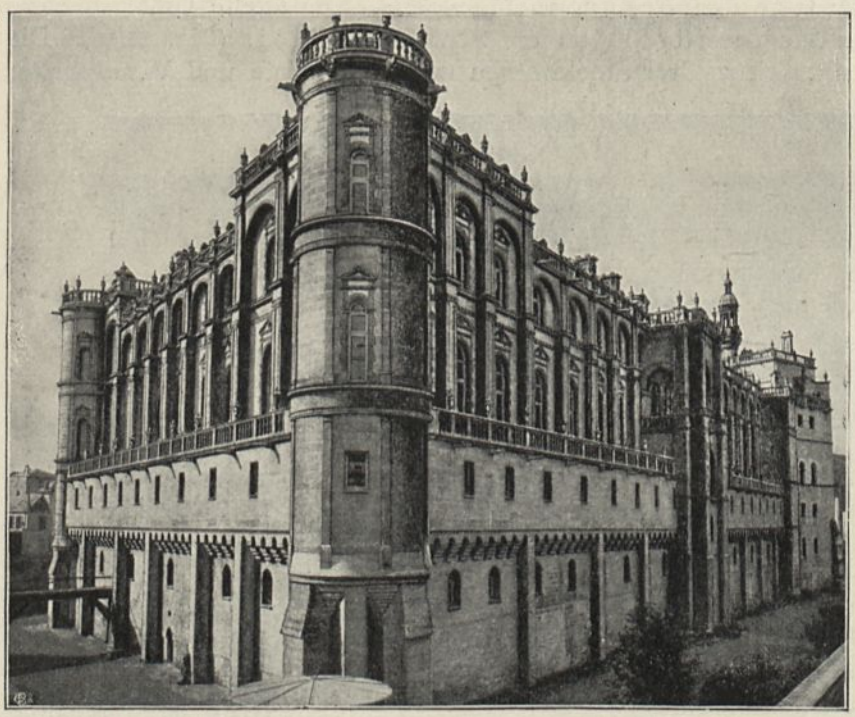
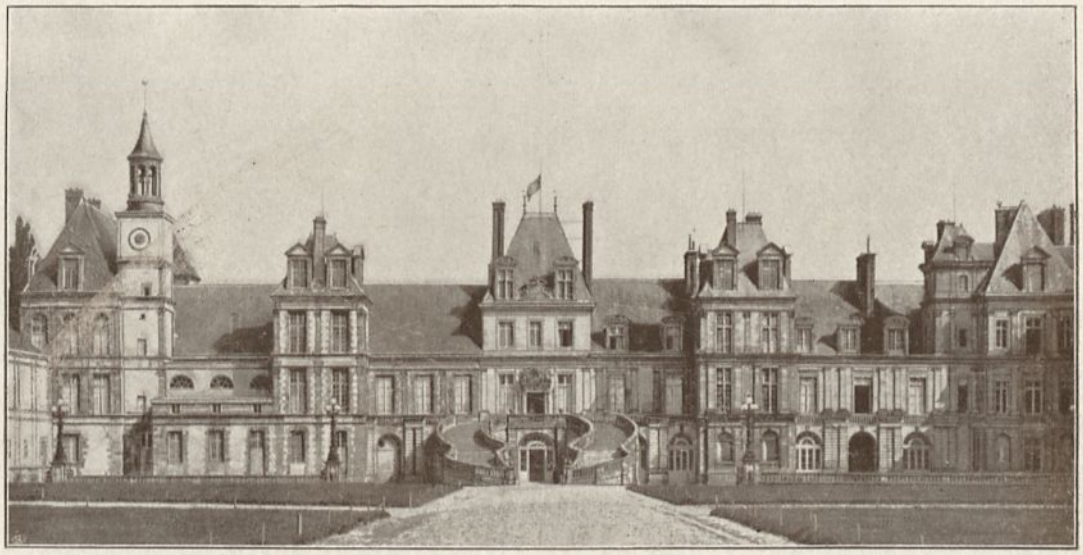
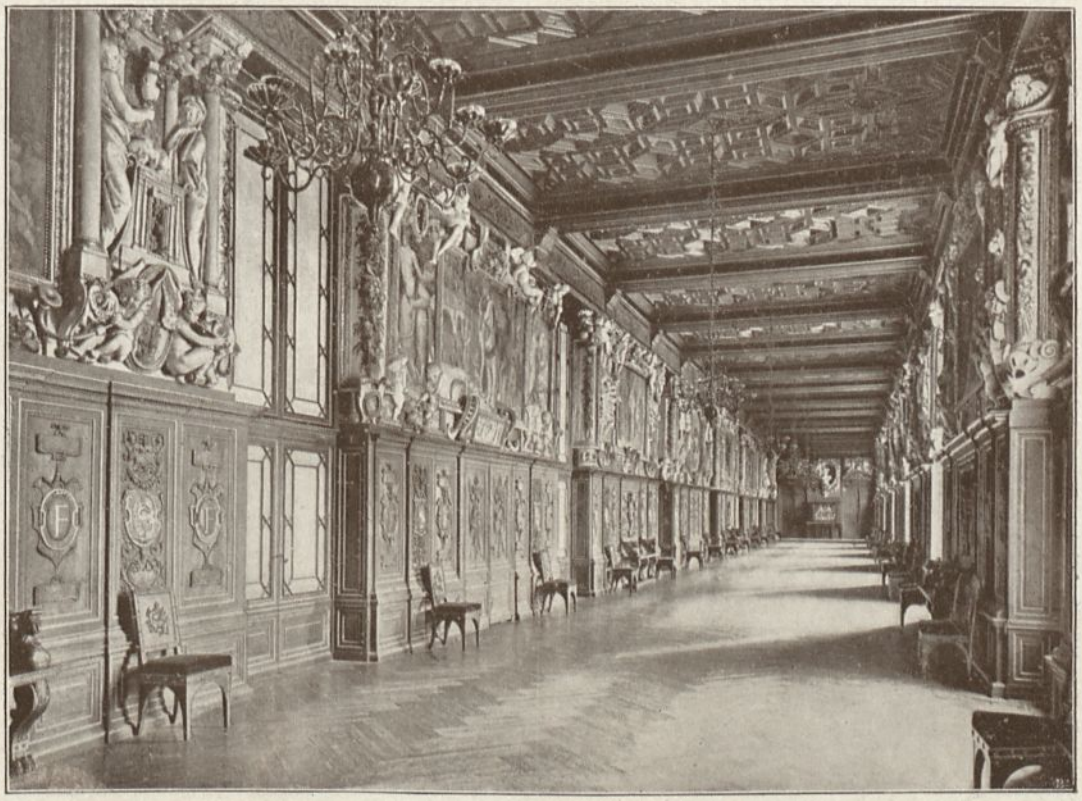


Fig. 1189. Schloß St.-Germain-en-Laye. Nach Photographie.





SCHLOSS FONTAINEBLEAU: COUR DES ADIEUX UND GALERIE FRANZ' I.

Nach Photographien.



CHOR VON ST.-PIERRE IN CAEN.

Nach Photographie.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



Fig. 1190. Oſtfaſſade des Schloſſes Chenonceaux. Nach Photographie.

vorhandenen Bauteile gehindert, verfahren konnte, zeigt das Schloß Chambord (Fig. 1186), in einer einſamen, ſandigen, waldigen und ſumpfigen Ebene bei Blois. Die niedrigern Außenbauten beſchreiben ein langgeſtrecktes Rechteck von 156 m Länge zu 117 m Breite mit vier runden Ecktürmen; an der inneren Oſtſeite desſelben erhebt ſich in drei hohen Etagen, nach Art eines gotiſchen Donjon, der Hauptbau über quadratiſchem Grundriß (Fig. 1185) wiederum mit vier runden, gewaltigen Ecktürmen. In der Mitte des Hauptbaues ſteigt eine prachtvolle Wendeltreppe mit doppeltem Laufe empor, ſo daß die Auf- und Abgehenden ſich nicht zu begegnen brauchen, einander aber entgegen zu gehen ſcheinen, ohne ſich zu finden. Sie mündet auf die Dachterraſſe, gekrönt mit einer hohen, überaus zierlichen Laterne (Fig. 1187). Bis zur Terraſſe baut ſich das Schloß klar und überſichtlich auf, dann aber beginnt ein buntes Gewirre von Dächern, von Kuppeltürmchen, Giebeln, Lukarnen, rieſigen, faſt möchte man ſagen, monumentalen Kaminen und Schornſteinen. Das Schloß erſcheint wie ein zu Stein gewordenes Traumbild oder wie die Verwirklichung eines morgenländiſchen Märchenzaubers. Chambord läßt ſich mit keiner andern fürſtlichen Reſidenz vergleichen, doch bietet der wunderliche Bau, welcher ungeheure Summen verſchlungen hat, keine äſthetiſche Genüge; es fehlt gegenüber der freigeſtaltenden Phantaſie die klar und beſonnen ordnende Vernunft. Heinrich II. und Ludwig XIV. bauten an Chambord weiter, doch vollendet wurde das Schloß nie; in der franzöſiſchen Revolution verlor es im Innern allen Schmuck. Der Plan zum Rieſenbau lag wahrſcheinlich ſchon 1519 fertig vor; die weſentlichen Teile wurden 1526—1536 ausgeführt; 1800 Arbeiter ſollen ſtändig dabei beſchäftigt geweſen ſein. Geymüller möchte das Hauptverdienſt am Entwurf auf Domenico da Cortona zurückführen. Unter den ausführenden Meiſtern treten beſonders Pierre Nepveu, genannt

Chambord.

Baumeiſter.

St.-Germain-en-Laye.

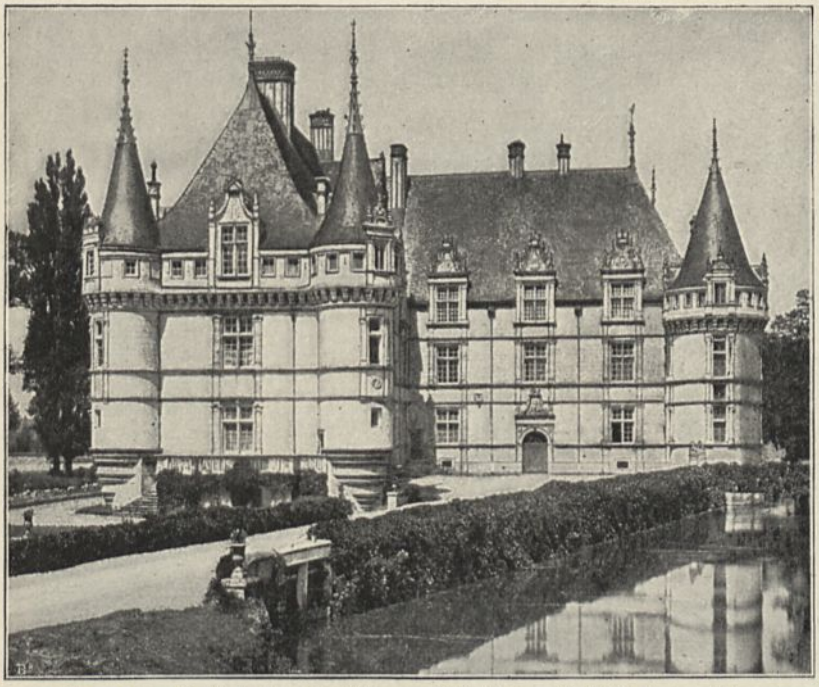


Fig. 1191. Schloß Azay-le-Rideau. Oſtfaſſade. Nach Photographie.

Trinqueau und Jacques Coqueau hervor. — Das Schloß Saint-Germain-en-Laye (Fig. 1189) ruht auf Unterbauten, die in das 14. Jahrhundert zurückreichen. Pierre Chambiges entwarf und leitete den Neubau bis zu ſeinem Tode 1544, ſein Schwager Guillaume Guillain vollendete ihn 1548. Als Material wird vom erſten Geſchoß an der Backſtein verwendet, daher iſt das Aeußere einfach; die vorſpringenden runden Ecktürme und andere heraustretende Baukörper, die zwiſchen Streben zurückliegenden Fenſter etc. bringen aber Leben und Bewegung in die Linien. Statt der hohen „franzöſiſchen“ Dächer wandte Chambiges flache Terraſſen an. — Die übrigen Schlöſſer Franz' I. beſtehen gar nicht mehr oder nur in Bruchſtücken. Vom Louvre wird ſpäter die Rede ſein.

Haus Franz' I.

Im Jahre 1523 ließ Franz I. in Moret am Rand des Waldes von Fontainebleau ein kleines Abſteigequartier bauen, das ſogenannte Haus Franz' I. (Fig. 1188). Die Faſſade iſt auf das reichſte und geſchmackvollſte ausgeſtattet. Im Erdgeſchoß öffnen ſich zwiſchen den maſſiv gehaltenen Seitenteilen drei große Arkaden; dieſelbe Mittelpartie iſt im erſten Stockwerk für lauter Fenſter ausgeſpart. Die Zierglieder ſind äußerſt elegant. Ein Kunſtliebhaber erwarb 1826 das verſchollene Haus und übertrug es nach



Fig. 1192. Schloßportal in Azay-le-Rideau. Nach Photogr.

Paris; hierbei wurden die Medaillons erneuert.

Franz I. weckte durch ſein Beiſpiel die Bauluſt. Der hohe und niedere Adel wollte ſich ebenfalls Reſidenzen im neuen Stile ſchaffen. Es entſtand eine große Zahl von Schlöſſern, welche, wenn nicht an Größe, ſo doch an Schönheit und Geſchmack mit den Unternehmungen des Königs wetteiferten. Ein großer Teil derſelben fiel der Zeit, ſpätern Stilrichtungen, der Revolution zum Opfer.

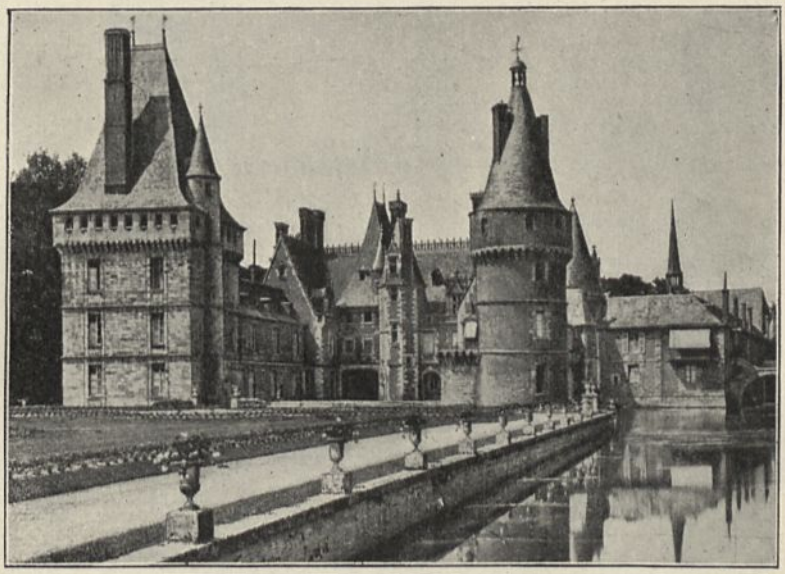


Fig. 1193. Schloß Maintenon. Südſeite. Nach Photographie.

Unter den noch beſtehenden befinden ſich Perlen der Frührenaiſſance. In erſter Linie ſind die Schlöſſer Chenonceaux (Fig. 1190) und Azay-le-Rideau (Fig. 1191 u. 1192) zu nennen, welche zu den Bauten des Loiregebietes gehören. Der Hauptbau von Chenonceaux auf dem rechten Ufer des Cher, wurde 1515—1524 für Thomas Bohier aufgeführt, der Architekt iſt nicht bekannt. Diana von Poitiers begann 1556 nach den Plänen Philiberts de l'Orme die Brücke und die Galerie. Azay-le-Rideau iſt weniger maleriſch, aber in der Ausführung noch feiner. Gilles Berthelot ließ es für ſich um 1516—1524 wahrſcheinlich durch Etienne Rouſſeau bauen. — Weit weniger durch ſchöne Detailbildung als durch die maleriſche Geſamtanlage intereſſiert das Schloß Maintenon (Fig. 1193). Aus den übrigen zahlreichen Denkmalen greifen wir einige der merkwürdigſten heraus: Nantouillet (1519) der einſt ſchöne, jetzt verwahrloſte Landſitz des Kardinals du Prat; Bournazel (1545) von Baduel begonnen, aber nicht vollendet, eines der reinſten Werke, das Ernſt mit Heiterkeit verbindet; Le Rocher (Mayenne) zeichnet ſich durch reiche Bildungen, La Rochefoucauld (Fig. 1194) (Charente) durch ſeine großartige Anlage, Buſſy-

Chenonceaux. Azay.

Maintenon.

Rocher etc.



Fig. 1194. Schloßhof von La Rochefoucauld. Phot. Giraudon.

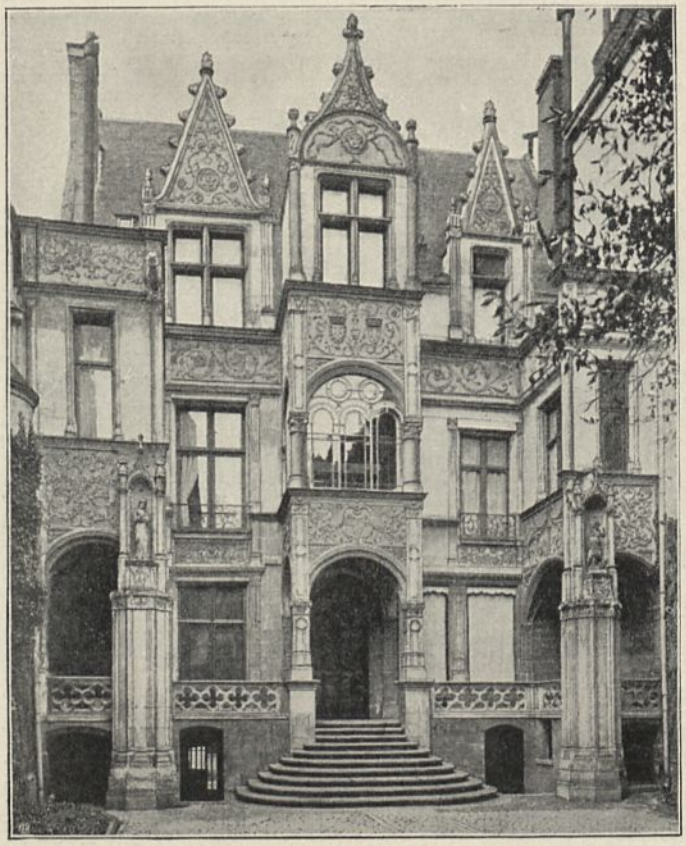


Fig. 1195. Hôtel Gouin, Tours. Nach Photographie.

Sens. Rabutin (Côte-d'Or) durch die Reinheit der Formen aus, etc.

Unter den biſchöflichen Wohnungen ragt das biſchöfliche Palais zu Sens hervor. Der Biſchof Etienne Poncher baute um 1521 einen Flügel in geſchmackvoller Verbindung von Hau- und Backſtein. Die Dekoration am Eingangsthor, in den Pilaſterfüllungen, an den Fenſterbekleidungen und Treppengeländern verbinden großen Reichtum und den reinſten Geſchmack. Der Kardinal Louis de Bourbon fügte 1535 eine Galerie hinzu, welche ſich durch die regelmäßige und ſymmetriſche Anlage auszeichnet. — Unter den ſchönſten Stadthäuſern ſind diejenigen zu Niort von dem Baumeiſter Mathurin Berthomé und Loches von Jehan Boudoin zu nennen.

Niort.

Loches.

Hôtels. Rouen. Ueberaus zahlreich ſind die großen Privatwohnungen oder Hôtels in den Städten. Zu den glänzendſten zählt das Hôtel Bourgtheroulde in Rouen wie es aus dem Umbau von 1520 bis 1532 hervorging. Von ſeinen reichen Reliefen wird in der Geſchichte der Plaſtik gehandelt werden. Soll noch das Geſchmackvollſte und Feinſte herausgehoben werden, ſo ſind vor allem zu nennen: das Hôtel Ecoville. Ecoville in Caen — die Schönheit ſeiner Motive fordert das Beſte Italiens zum Vergleiche heraus —, ferner das Hôtel Beaune-Semblançay und das Hôtel Granvelle. Gouin (Fig. 1195) in Tours, das Hôtel Granvelle in Beſançon etc. Noch weit Häuſer. zahlreicher ſind die erhaltenen ſchönen bürgerlichen Renaiſſance-Häuſer; einige Städte, wie Orleans, Rouen, Liſieux, Caen, Saint-Brieuc, Angers, Viviers (Fig. 1197) u. ſ. w. verdanken ihnen einen Teil ihres Ruhms.

Gegenüber der profanen Architektur ſchuf die religiöſe Baukunſt im Stil der Frührenaiſſance nur wenig Werke von Bedeutung; es ſind deren eigentlich Kirchen. nur drei, der Chor von Saint-Pierre (vgl. Einſchaltbild) in Caen, Saint-Euſtache in Paris und die Faſſade von Saint-Michel (Fig. 1198) in Dijon. Das Bedürfnis nach religiöſen Neubauten, wie ſchon bemerkt worden, war nicht groß, die gotiſche Zeit hatte zu viel und zu Großartiges geleiſtet. Zum andern wurden manche neue Kirchen immer noch im überlieferten gotiſchen Stil aufgeführt, wie Saint-Merry, die Kirche und die Tour Saint-Jacques in Paris. Zum dritten war die Zeit der großen Kathedralen und großartigen Kloſtergründungen in Frankreich für einmal vorüber.

Das Chorhaupt von Saint-Pierre in Caen iſt das Werk des Hektor Sohier, das er 1518—1545 ausführte. Es iſt die feinſte Ueberſetzung der Gotik in die zierlichſten Formen der Renaiſſance, ein Werk edelſter Dekorationsluſt. Die Auflöſung der Fialen in Kandelaber, des Stabwerks in frei geſchwungene Ranken, der Baldachine in phantaſtiſche Bildungen, das alles wird mit größter Freiheit und im edelſten Geſchmack durchgeführt. Auch das Innere des Chors iſt in reichen Formen durchgeführt. Der glückliche Wurf fand daher in kleineren Maßen vielfach Nachahmung. — Pierre Lemercier begann 1532 den Bau von Saint-Euſtache in Paris, ſein Sohn Nikolaus führte ihn weiter bis 1578, Charles David, des letzten Schwiegerſohn, vollendete ihn 1629. Manches wurde ſpäter noch hinzugefügt, wie das nüchterne klaſſiziſtiſche Hauptportal 1754. Auch Saint-Euſtache iſt eine Ueberſetzung in den Stil der Renaiſſance, und zwar diente Notre-Dame als gotiſches Vorbild, allein ſie wurde nicht mit dem Geſchick und Glück ausgeführt, wie das Werk des Hektor Sohier. Viele Formen ſind ſehr zierlich, andere fordern die Kritik heraus. Das Innere wirkt durch die großen Raumverhältniſſe ſehr günſtig. Auch eine andere Pariſer Kirche, Saint-Etienne du Mont, entſtand in dieſer Zeit (1517—1541). — Saint-Michel in Dijon iſt ein gotiſcher Bau; in unſerer Stilepoche wurde die intereſſante Faſſade von einem unbekannten Meiſter begonnen; ſpäter treffen wir Hugo Sambin als Architekten; größere Teile, wie die Türme, wurden erſt um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts vollendet. Die Thore mit ihren ſtark vertieften Seitenwänden und Wölbungen ſind dekorative Prachtſtücke von glänzendſter Wirkung. — Kleinere Kirchen im Frührenaiſſanceſtil wurden viele gebaut, beſonders in der Bretagne, im Gebiete von Tours und in der Umgebung von Troyes. — Von manchen ſchönen Kreuzgängen iſt wenig erhalten; zum Geſchmackvollſten gehört der noch

St.-Pierre, Caen.

Saint-Euſtache, Paris.

Saint-Michel, Dijon.

Kreuzgänge.

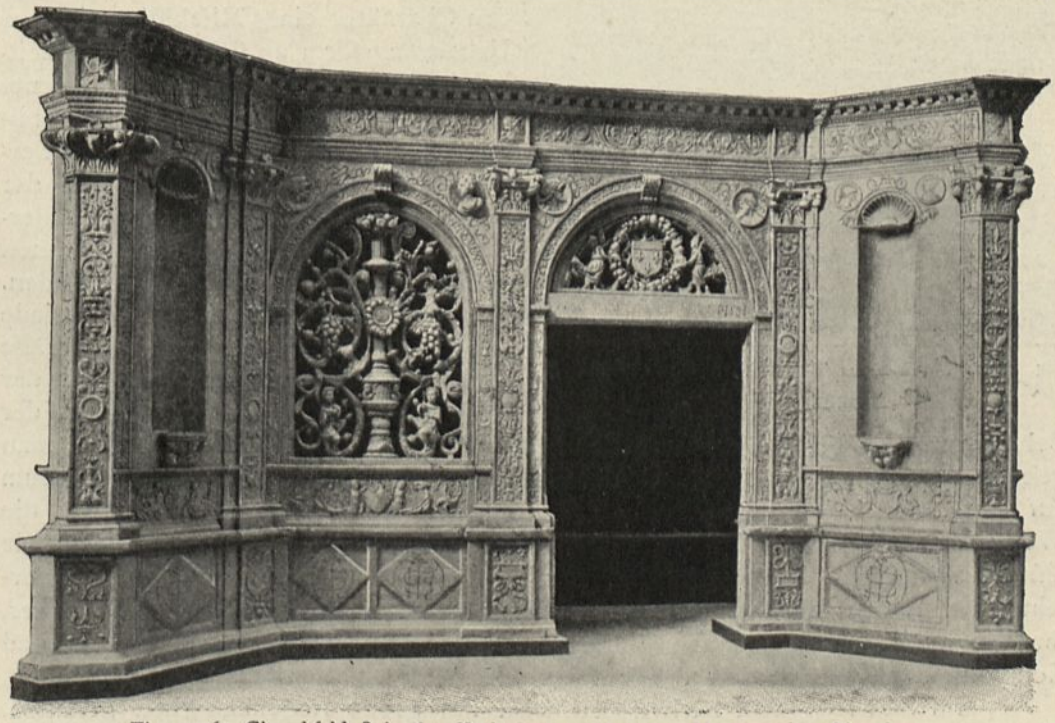


Fig. 1196. Chorabſchluß in der Kathedrale zu Rodez. Photographie Giraudon.

beſtehende Flügel des Kreuzgangs zu Saint-Martin in Tours von Baſtien François; die reiche Ornamentation der Arkaden, Frieſe, Zwickel, des Gebälks ſind von gutem Geſchmack. — Zu den reichſten und ſchönſten Renaiſſancewerken, welche ſich aber mehr dem Gebiet der Kunſtinduſtrie eingliedern, gehören die Chorabſchlüſſe mit geſchmackvollem Gitterwerk und durchbrochenen Ornamenten (Chorabſchluß und Orgel in der Kathedrale zu Rodez [Fig. 1196]), ähnliche Werke in den Kirchen zu Fécamp, Troyes, Laon, Nevers etc.) — Erwähnen wir zum Schluſſe die Brunnen (Brunnen des Jacques d'Amboiſe [Fig. 1199] in Clermont-Ferrand 1515, Brunnen in Mantes 1519—1521, der elegante Lazarusbrunnen in Autun etc.); die Großartigkeit der Anlage, verbunden mit dem Reichtum der Dekoration, geben manchen derartigen Werken hohen künſtleriſchen Wert.

Chorſchranken.

Brunnen.

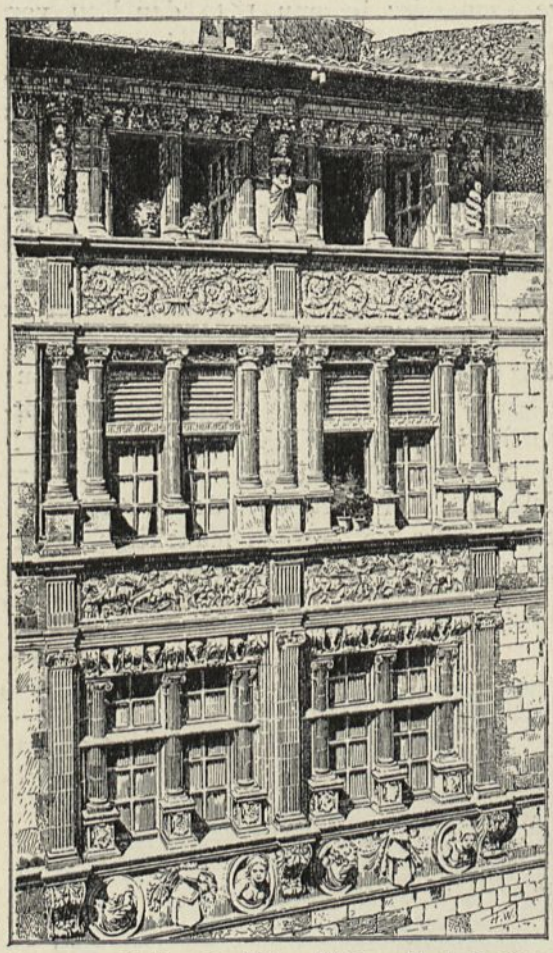


Fig. 1197. Maiſon des Têtes, Viviers. Nach Gurlitt, Die Baukunſt Frankreichs.

DIE ARCHITEKTUR DER HOCH-RENAISSANCE.

(ca. 1547 bis ca. 1570.)

1) Einleitung.

Dem Stile Franz' I. oder der Frührenaiſſance konnte keine lange Lebensdauer beſchieden ſein; er trug zu ſehr den Charakter eines Miſchſtils und einer Uebergangsform an ſich. In ſeiner zeitlichen Entwickelung traten die Elemente der italieniſchen Renaiſſance immer reiner, beſtimmter und beſtimmender hervor. Es war vorauszuſehen, daß der Sieg der italieniſchen Renaiſſance, allerdings in franzöſiſcher Färbung, eintreten müßte. Um 1550 war derſelbe entſchieden.

Neue Baugedanken.

Die Baudenkmale dieſer Periode haben daher ein ganz anderes Gepräge als die der Frührenaiſſance. In der Grundrißbildung, im Aufriß und in der Behandlung der Formen werden die Rechte der Phantaſie ſehr beſchnitten; man geht vor allem auf den Ausdruck der Klarheit, Ruhe, Regelmäßigkeit und darum auf eine feſte Gliederung aus. Vitruv und die antiken Denkmale, ſowie die Werke der italieniſchen, beſonders der bramantesken Renaiſſance ſind Gegenſtände eifrigſten Studiums. Die großen Baumeiſter waren alle in ihren Lehr- und Wanderjahren in Italien, mehrere derſelben ſind nicht nur ausgezeichnete Techniker, ſondern auch ebenſo tüchtige Theoretiker. Die antik-italieniſchen Formen und Kompoſitionsweiſen werden daher folgerichtig und verſtändnisvoll nachgeahmt.

Baumeiſter.

Im Schloß- und Palaſtbau wird auf große Regelmäßigkeit gehalten. Die heraustretenden Treppentürme mit den Spiralläufen verſchwinden und die

Schlöſſer und Paläſte.

Stiegen werden in das Innere verlegt. Die Ecktürme wandeln ſich zu rechteckigen, ſelten polygonen Pavillons.

Aber auch jetzt iſt von einer ſklaviſchen Nachahmung der Antike oder der Italiener nicht die Rede. Während der franzöſiſche Schloßbau ſtets größere Freiheit in Anſpruch nimmt und an mancher alten Tradition feſthält, wahrt ſich auch der Palaſt ſeine nationale Eigentümlichkeit, beſonders in der hohen Dachbildung, in der reichen, bewegten Dekoration, welche figürlichen und ornamentalen Schmuck im weitern Umfang herbeizieht. Der italieniſche Palaſt iſt großartiger, monumentaler, einheitlicher, der franzöſiſche iſt prächtiger, herrlicher, vor allem ſchwungvoller, belebter und mannigfaltiger.



Fig. 1198. St.-Michel, Dijon. Photogr. Chapuis, Dijon.

Wie Frankreich in den kommenden Zeitläufen immer mehr innerlich geeinigt, centraliſiert wird, ſo auch die Kunſt. Die Herrſcher reſidieren meiſtens in Paris; die Hauptſtadt wird zum Herzen Frankreichs, wird tonangebend für das ganze Land, ſpäter auch für das Ausland. Für die Kunſt und die Künſtler wird Paris ebenfalls zum Mittel- und Sammelpunkt. Paris wird tonangebend.

Die ganze Periode dreht ſich um wenige, aber große Künſtlernamen. Zwei derſelben ſind unzertrennlich mit den beiden Königspaläſten in Paris verbunden, der Name Lescots mit dem Louvre, der de l'Ormes mit den Tuilerien. Vier Jahrhunderte haben freilich an den beiden Paläſten gebaut, und ſie werden daher noch oft in Verbindung mit andern Meiſtern genannt werden. Um in deren Werden und Wachſen und in die Verweiſe Deutlichkeit zu bringen, ſchicken wir erſt eine ſummariſche Baugeſchichte der beiden Reſidenzen voraus, um dann von den einzelnen Künſtlern dieſer Periode und ihren Werken zu ſprechen. Künſtler.

2) Der Louvre und die Tuilerien.

Jeder der beiden königlichen Paläſte hat während Jahrhunderten ſeine eigene beſondere Geſchichte, bis ſie infolge immer weiterer Ausdehnung und Annäherung zu einer rieſigen Reſidenz zuſammenwuchſen.

Louvre.

Der Louvre [1]) wird zuerſt unter dem König Philipp Auguſtus genannt, er machte daraus ein Feſtungsviereck (vgl. im Plan Fig. 1204 die punktierten Linien), welches Paris im Weſten deckte. Karl V. ſchuf es teilweiſe zur prunkvollen Wohnung um. Franz I. wollte das Bollwerk vollſtändig zum Palaſt umwandeln; nach vergeblichen Verſuchen beſchloß er, eine neue Reſidenz aufzuführen. Im Jahre 1546 erhielt Lescot den Auftrag, die Arbeit zu beginnen. Nach Lescots Neubau. Entwurf ſollte der Neubau entſprechend den Abmeſſungen der früheren Feſtung ein Viereck bilden, mit Wohnräumen an drei Seiten und wahrſcheinlich mit offenen Arkaden an der Oſtſeite. In zwölf Jahren, — bis zum Tode Heinrichs II., Geſchichte. baute Lescot den Weſt- und teilweiſe auch den Südflügel mit dem großen Eckpavillon (Plan Fig. 1204). Jean Goujon übernahm die Ausführung des plaſtiſchen Schmucks.

Seit der Thronbeſteigung Franz' II. (1559) und unter den Königen Karl IX., Heinrich III. und Heinrich IV. vollendete man mit Mühe den Südflügel, der zu dem nach dem Pont des Arts genannten Eingang reichte. Nach ſechzig Jahren war alſo der Plan Lescots noch nicht zur Hälfte ausgeführt.

Unter Ludwig XIII. nahm ſein bauluſtiger Miniſter, der Kardinal Richelieu, J. Lemercier. das Werk wieder kräftig an die Hand und übergab Jacques Lemercier die Bauleitung. Nach ſeinem Vorſchlag vervierfachte man den innern Hofraum und damit auch die Bauzeilen und fügte in der Mitte jeder Seite einen Pavillon ein (Fig. 1201). Durch die allzuhäufige Wiederholung des gleichen Motivs wurde der einfach vornehme Plan Lescots entſtellt. Lemercier legte vollſtändig um, was vom alten Bollwerk noch vorhanden war, und führte die zweite Hälfte des Weſtflügels mit dem mittleren Pavillon de l'Horloge [2]) und dem Eckpavillon auf und begann den Nordflügel, von dem er noch das Erdgeſchoß vollendete. Er ſchloß ſich in der Bauweiſe genau dem Plane Lescots an, nur der Pavillon de l'Horloge iſt ſeine originelle Arbeit (vgl. Einſchaltbild). Jacques Sarazin lieferte die Skulpturen, z. B. die Karyatiden, die aber nicht ſo architektoniſch gedacht ſind, wie diejenigen von Goujon.

Levau und Dorbay. Unter Ludwig XIV. trat Levau mit ſeinem Schwiegerſohn Dorbay an die Stelle Lemerciers und vollendete den Nordflügel; dann machte er ſich an die öſtliche Hälfte des Südflügels der Seine entlang und nahm im Oſten die innere oder Hoffaſſade in Angriff gegenüber der Stirnſeite Lescots.

Für die äußere Oſtfaſſade wünſchte Ludwig XIV. eine möglichſt monumentale Stirnſeite, weil daſelbſt der Haupteingang war. Der Entwurf Levaus wurde als ungenügend verworfen und vorläufig der Plan des königlichen Arztes Claude Perrault. Claude Perrault angenommen. Doch wurde der damals gefeiertſte Baumeiſter Bernini. Lorenzo Bernini von Rom berufen. Auch ſein Plan gefiel nicht, ohnedies verließ der Italiener, von Intriguen verfolgt, bald wieder Paris. Nun hatte Perrault freie Hand; am 17. Oktober 1665 legte er den Grund-, fünf Jahre ſpäter den Schlußſtein an der Oſtſeite, der ſogenannten Kolonnade. Sein Entwurf nahm keine Rückſicht auf das Vorhandene und führte eine lange Reihe von Schwierigkeiten und Verlegenheiten mit ſich. So war ſeine Faſſade — ein unpraktiſches Prunkſtück — zu lang, ſo daß er an der Südſeite eine neue Faſſade den Bauten Levaus und Lescots vorlegen mußte. Noch ſchlimmer war es nach innen, denn

[1]) Vgl. P. Planat, Encyclopédie de l'Architecture. Paris.

[2]) So heißt der Mittelbau nach der Hofſeite, nach der äußern Seite wird er Pavillon Sully genannt.

ſein Säulenbau überragte an Höhe die von Levau aufgeführte innere oder Hoffaſſade. Perrault half, indem er die Attika niederriß und eine dritte ſchwerfällige Ordnung aufſetzte.

Indeſſen hatte Ludwig XIV. den Schloßbau in Verſailles begonnen, welcher alle Geldmittel aufzehrte. Der Louvre blieb unvollendet, ohne Wölbung, ohne Dach, ohne Treppen. Erſt 1775 intereſſierte ſich der Intendant de Marigny wieder für den Bau. Der Architekt Gabriel vollendete die dritte Ordnung Perraults. Doch erſt Napoleon I. ſtellte den Palaſt fertig. Im Jahre 1809 reſtaurierten Percier und Fontaine die Kolonnade Perraults, bauten die Treppen und brachten die Skulpturen an der Südſeite an; Lemot führte diejenigen am Giebel aus. An den Hofſeiten im Norden und Süden bauten ſie die dritte Ordnung Perraults auf. Glücklicherweiſe blieb die Lescotſche Weſtfaſſade von der Wut, alles zu uniformieren, verſchont.

Gabriel.

Percier und Fontaine.

Die Tuilerien (vgl. Einſchaltbild) wurden 1564 auf Befehl der Königin Katharina von Medici, der Witwe Heinrichs II., begonnen. Der Bauplatz, — damals von Ziegeleien beſetzt, daher der Name, — lag außerhalb der Mauern von Paris. Philibert de l'Orme entwarf den Plan: derſelbe beſchrieb ein großes Rechteck (vgl. die punktierten Linien auf dem Plan Fig. 1204) mit vier Eckpavillons, mit je zwei Riſaliten an den Langſeiten und einem Eingang an jeder Faſſade; die innern Bauten umſchloſſen einen großen Mittelhof und vier kleinere quadratiſche Höfe. Der Baumeiſter giebt im erſten Bande ſeiner Architektur eine genaue Beſchreibung und ſtreicht deſſen Vorzüge heraus. Das Ganze ſollte eine leichte, luftige, maleriſche Konſtruktion darſtellen. Einzig die Weſtſeite, gegen den ſpätern Tuileriengarten zu, wurde ausgeführt. Eine hohe elegante Kuppel, an deren Ecken vier reichverzierte Laternen angebracht ſind (Figur 1206), überdachte eine geiſtreich angelegte Treppe. Das Erdgeſchoß öffnete ſich in ſchön proportionierten Arkaden (Fig. 1205); darüber lief eine Attika hin, welche abwechſelnd aus kleinern und größern Lukarnen beſtand. Als de l'Orme 1570 ſtarb, waren nur erſt der Mittelpavillon, die anliegenden Flügel und der ſüdliche Eckpavillon aufgeführt, aber noch nicht ganz vollendet.

Die Tuilerien.

De l'Orme.



Fig. 1199. Brunnen des J. d'Amboiſe. Clermont-Ferrand.

Sein Nachfolger, Jean Bullant (geb. um 1515, geſtorben 1578), baute nach eigenem Plan den ſüdlichen Eckpavillon aus. Unter Heinrich IV. ſeit 1601 fügte du Cerceau den Nordpavillon hinzu, deſſen Grundmauern bereits vorhanden waren. Südwärts ging man über die Faſſade de l'Ormes hinaus und baute als Abſchluß den Pa-

J. Bullant.

Du Cerceau.

villon de Flore an der Seine.

Levau. Levau, der Architekt Ludwigs XIV., vergriff ſich vollends am Entwurf de l'Ormes; er legte dem ſchönen Mittelpavillon einen klaſſiziſtiſchen Säulenbau vor und ſtülpte demſelben eine ſchwerfällige, plumpe Kuppel aus vier Flächen auf, zerſtörte die Attika der anliegenden Flügel und baute ein neues Geſchoß und eine Attika auf die Arkaden des Erdgeſchoſſes; ferner fügte er den nördlichen Flügel bis zum Pavillon Marſan hinzu. Unter Louis Philipp und Napoleon III. wurden neue Veränderungen angebracht, ſo daß von der maleriſchen und bewegten Baulinie de l'Ormes nichts mehr blieb.

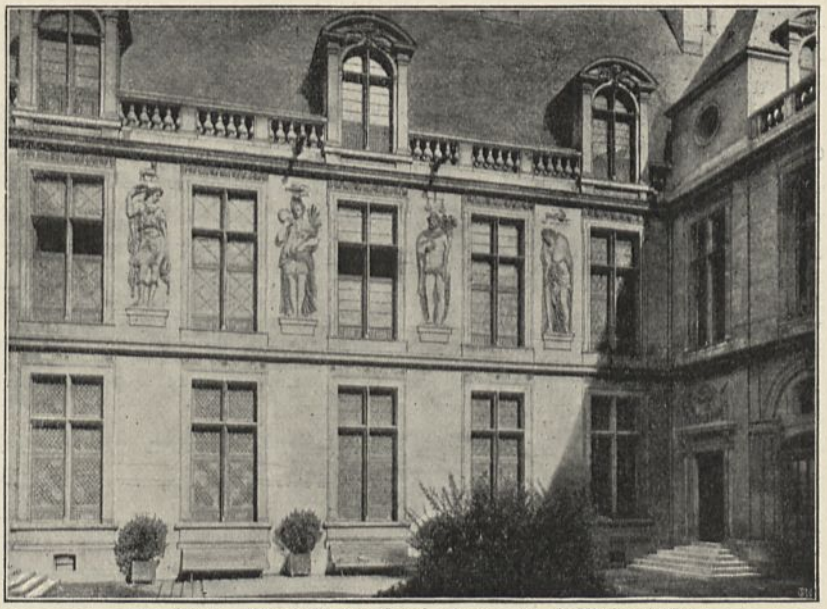


Fig. 1200. Hôtel Carnavalet in Paris. Nach Photographie.

Verbindung beider Paläſte. Der Gedanke mußte nahe liegen, eine Verbindung zwiſchen beiden Paläſten, dem Louvre und den Tuilerien, herzuſtellen.

P. Chambige. B. Prieur. P. Biart. Seit 1564 baute Katharina von Medici an der ſüdweſtlichen Louvre-Ecke die ſogenannte Kleine Galerie (Fig. 1202) (Plan Fig. 1204). Ihr Baumeiſter war Pierre Chambige der jüngere. Die Galerie beſtand anfangs aus offenen Arkaden mit einem flachen Terraſſendache. Barthélemy Prieur führte den plaſtiſchen Schmuck des öſtlichen, P. Biart die Skulpturen des weſtlichen Giebels aus.

Th. Métezeau. Dann begann Katharina die an die kleine Galerie im rechten Winkel anſtoßende Große Galerie, welche unter den Valois wahrſcheinlich bis zum Pavillon Lesdiguières, neben der Carrouſel-Brücke, der Seine entlang fortgeführt wurde. Die Baumeiſter waren Chambige und Thibaut Métezeau.

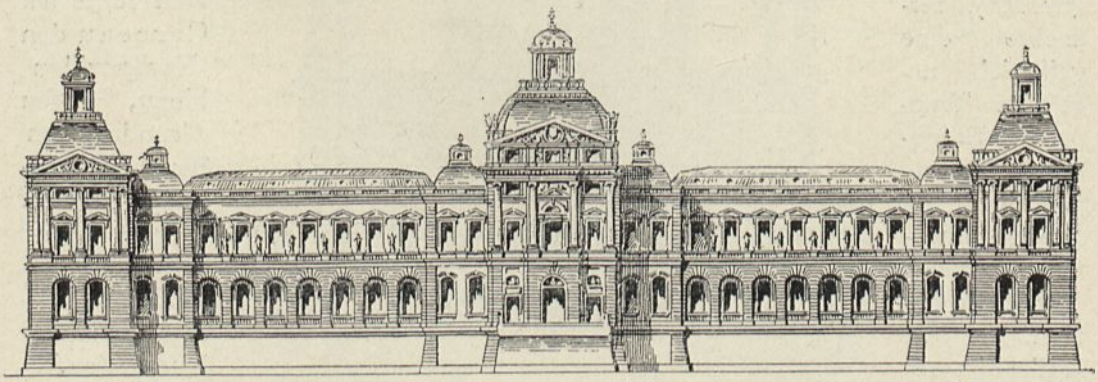


Fig. 1201. Lemerciers Entwurf zur Hauptfaſſade des Louvre. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils.

Heinrich IV. faßte nun zuerſt den Gedanken, den Louvre mit den Tuilerien zu verbinden. Er wünſchte ſich einen Weg zu ſchaffen, der ihn vom Louvre ungeſehen aus Paris hinausführte. Dies geſchah, wenn er die große Galerie bis zum Südpavillon der Tuilerien, welche, wie oben geſagt, noch außerhalb der Ringmauer lagen, fortſetzte. Sein Architekt Fournier erhöhte die kleine Galerie um ein Geſchoß, deren Dekoration du Breuil übergeben ward. Gleichzeitig baute Métezeau über den Arkaden der großen Galerie ein Mezzanino und ein Obergeſchoß bis zum Pavillon Lesdiguières. Die Brüder L'Heureux wurden mit der Ausführung des ſchönen plaſtiſchen Schmuckes betraut. Fournier.

Im Jahre 1600 machte ſich du Cerceau daran, die große Galerie bis zum Pavillon de Flore fortzuſetzen; im Jahre 1608 war die Verbindung zwiſchen Louvre und Tuilerien der Seine entlang hergeſtellt. Du Cerceau.

Es mußte nun der Wunſch ſich regen, auch an der Nordſeite eine ähnliche Verbindung zwiſchen beiden Paläſten zu ſchaffen.

Napoleon I. trat der Verwirklichung dieſes Plans von zwei Seiten näher. An der Nordweſtſeite des Louvre baute er den ſogenannten neuen Louvre und vom Pavillon Marſan aus führte er die Nordgalerie bis zum ſpätern Pavillon Rohan (Fig. 1204). Seine Architekten waren die früher genannten Percier und Fontaine; von ihnen ſtammt der vollſtändige Plan zum Ausbau des Palaſtlabyrinths, wie er durch Visconti und Lefuel unter Napoleon III. ausgeführt wurde. Visconti.

Die Tuilerien haben heute nur noch ein geſchichtliches Intereſſe. Im Jahre 1871, als die ſiegreichen deutſchen Heere in Paris eindrangen, ſollten alle öffentlichen Gebäude nach einem Beſchluß der blutigen Commune und des Comité du Salut public in Flammen aufgehen. In den Tuilerien häufte man Brennſtoffe auf, und am 22. Mai ward in dem übrigens künſtleriſch wenig merkwürdigen Bau an verſchiedenen Stellen Feuer angelegt. Nur der nördliche Flügel mit dem Pavillon de Flore wurden dem Feuer abgerungen und ſpäter wieder hergeſtellt, während der übrige Teil der Tuilerien mitſamt dem Pavillon Marſan und der anſtoßenden nördlichen Galerie bis zum Carrouſel-Platz in Trümmer gewandelt wurden. Die heutigen Tuilerien.

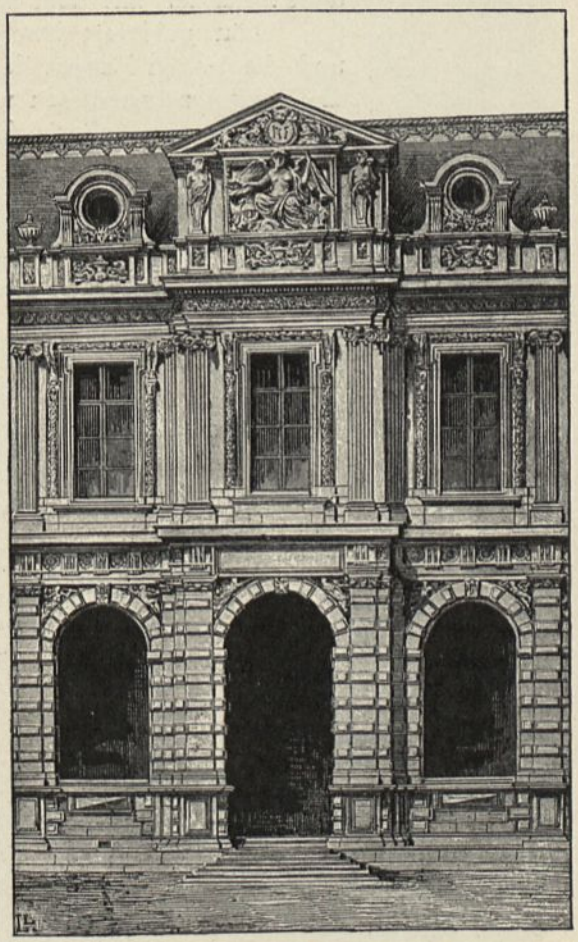


Fig. 1202. Die kleine Galerie beim Louvre. Nach Originalzeichnung.

3) Die Künſtler der Hochrenaiſſance und deren Werke.

a) Pierre Lescot, Sieur de Clagny (1510?—1578), wahrſcheinlich Lescot.

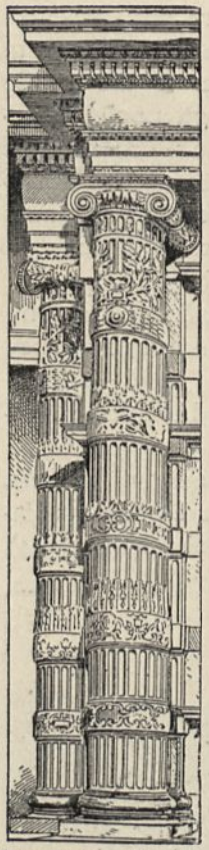


Fig. 1203. Franzöſiſche Säule. Louvre. Nach Planat, Encyclopédie de l'architecture.

aus Paris. Ueber ſein Leben iſt nur wenig bekannt. Gerade von ihm und ſeinem Freunde Goujon iſt behauptet worden, daß ſie nie in Italien geweſen. Aber man hat das Gegenteil bewieſen; es wäre auch auffallend, daß gerade die zwei Künſtler, welche das feinſte Verſtändnis für die antik-italieniſche Kunſt hatten, am wenigſten mit derſelben in Berührung gekommen ſein ſollten. Lescot ſcheint wenig gebaut zu haben. Sein erſtes bekanntes Werk iſt das Hôtel de Ligneris, jetzt Carnavalet (Fig. 1200) in Paris (1544?). Doch ſein unſterblicher Ruhm iſt der Louvre. Ueber den Grundplan und Lescots Anteil am heutigen Bau iſt eben geſprochen worden. Der Louvre, nach Lescots Plan, iſt der ſchönſte Renaiſſancebau Frankreichs, eines der ſchönſten Baudenkmale der Welt (vgl. Einſchaltbild). Das Köſtlichſte, Feinſte, Geſchmackvollſte iſt die Hoffaſſade. Die Anlage iſt dreigeſchoſſig, unten mit Bogenfenſtern in Niſchen, mit Viereckfenſtern im mittleren Stockwerk; dazwiſchen ſtehen fein profilierte korinthiſche Pilaſter. Den Abſchluß bildet eine Attika oder Halbgeſchoß, deſſen Fenſter mit dem reichſten Schmuck umrahmt ſind, und das ſchön gebildete Dach. Kleinere Riſalite oder Vorſprünge und die hohen Eckpavillons bringen Leben und Bewegung in die Baulinien; an dieſen werden die Pilaſter zu Halbſäulen, und der Schmuck geſtaltet ſich noch reicher. So ſtellt ſich der Bau dar in feſter Gliederung, vornehmer Würde, hoheitsvoller Pracht, „jeder Zoll“ ein Königsbau. Unzertrennlich von ſeiner Architektur iſt der plaſtiſche und dekorative Schmuck, unzertrennlich wie Goujon, Frankreichs größter Plaſtiker, welcher ihn ausführte, von Lescot. Wir finden den Baumeiſter und den Bildhauer zuſammen arbeitend auch am Hôtel Carnavalet und an Lescots ſpäterem Werke, an der Fontaine des Innocents oder des Nymphes (1547 bis 1549) in Paris.

Werke.

Louvre.

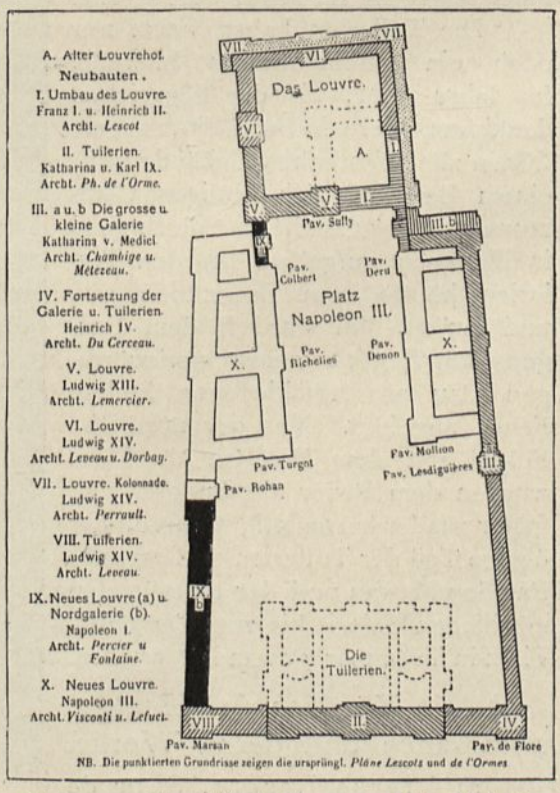
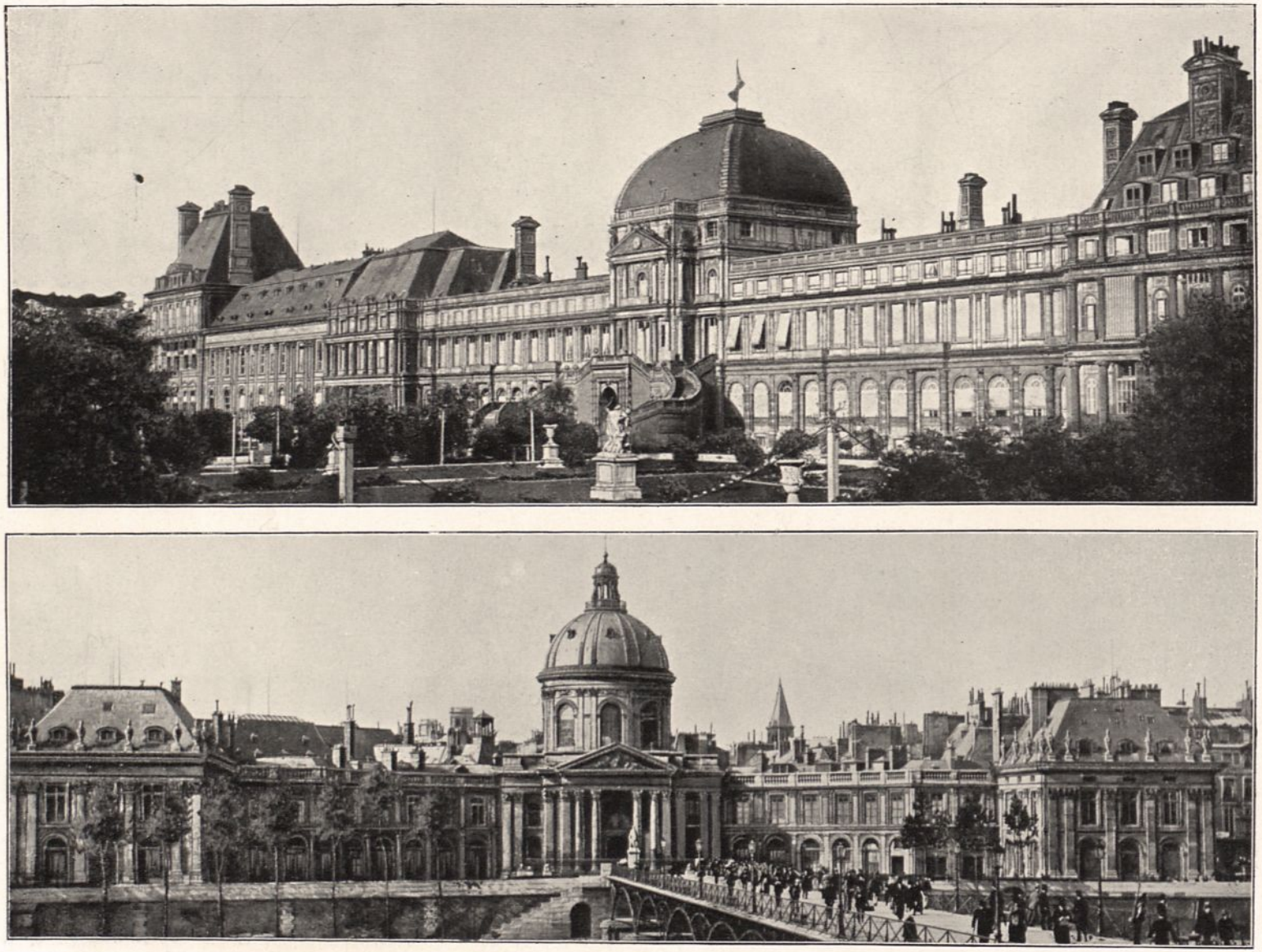


Fig. 1204. Grundriß des Louvre und der Tuilerien. Nach Mauke, Die Baukunſt als Steinbau.

De l'Orme.

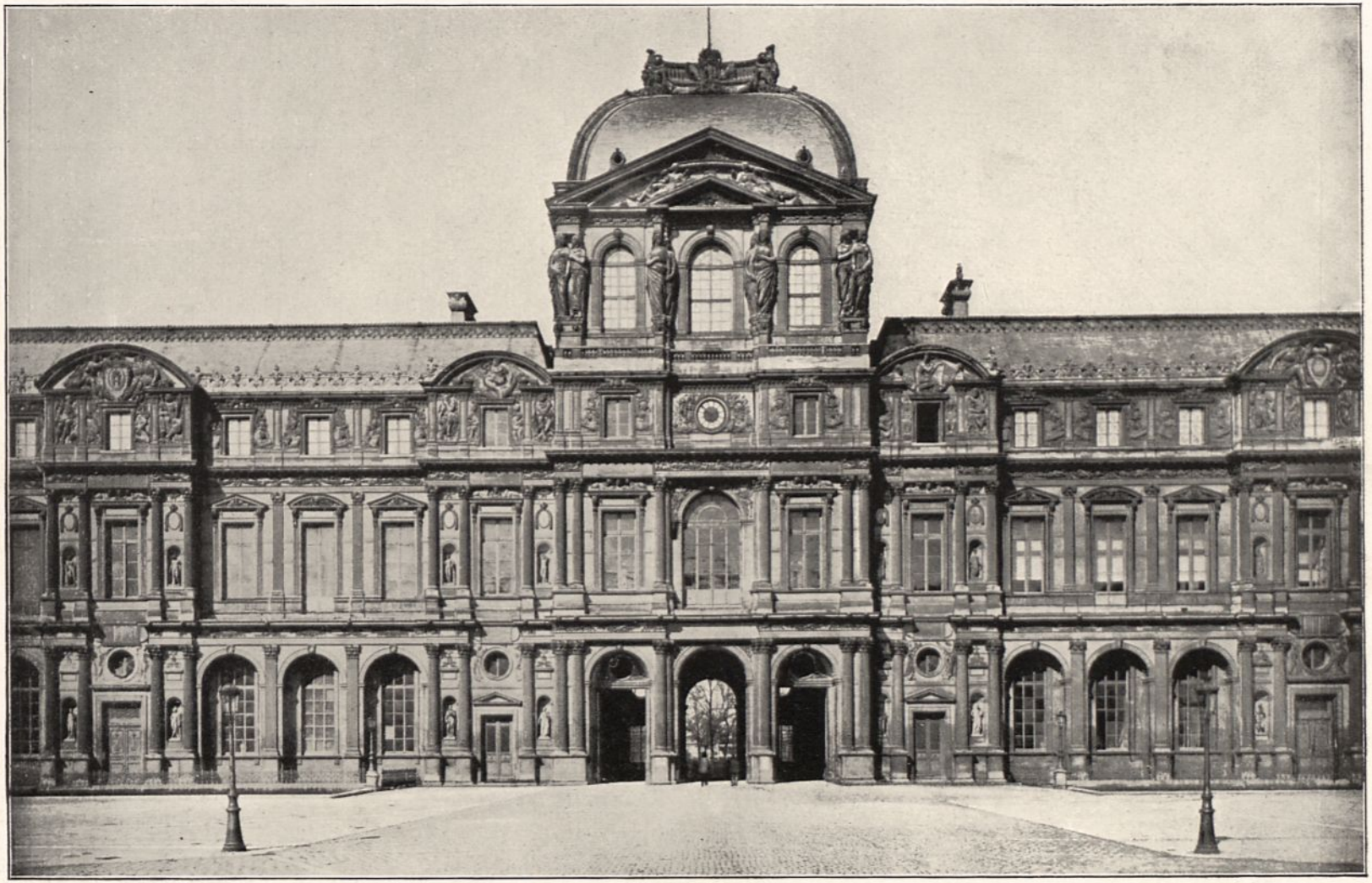
b) Philibert de l'Orme, geboren zwiſchen 1510 und 1515, geſtorben 1570. Noch jung kam er nach



DIE GARTENFASSADE DER TUILERIEN UND DAS INSTITUT DE FRANCE.

Nach Photographien.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



HOFFASSADE DES LOUVRE NACH LESCOT.
Nach Photographie.

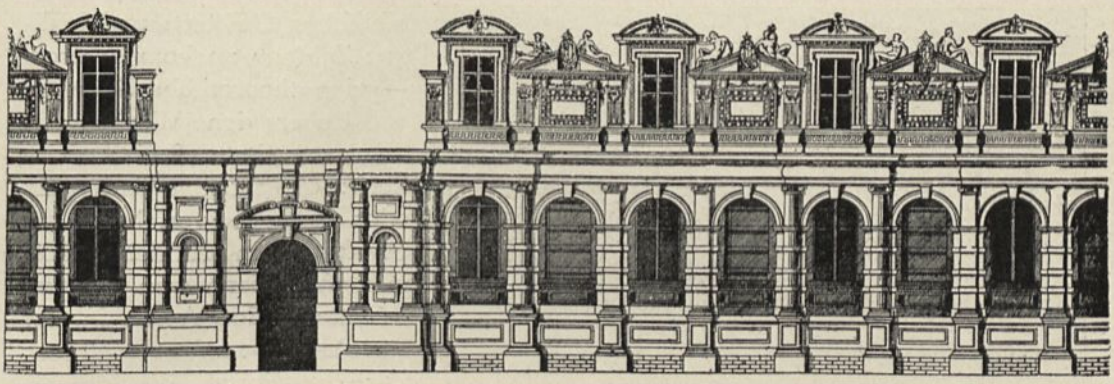


Fig. 1205. Hofanſicht der Tuilerien. Nach Gazette des Beaux-Arts.

Italien, nahm ſogar Dienſt unter dem Papſte Paul III., 1537 kehrte er nach Frankreich zurück. Die Machthaber und Großen überhäuften ihn mit Gunſt und Aufträgen, doch auch an widrigen Geſchicken fehlte es nicht. De l'Orme entfaltete eine außerordentliche Thätigkeit als Theoretiker und Techniker. Sein Hauptwerk in der erſten Eigenſchaft ſollte eine umfaſſende Darſtellung von der Architektur geben, ähnlich den Schriften Vitruvs und Albertis; es blieb unvollendet.

Werke.

Von den vorzüglichſten Bauten ſeien erwähnt:
Das Schloß Saint-Maur-les-Foſſés bei Paris, begonnen 1537 oder 1542.
Das Grabmal Franz' I., von 1547 an.
Das Schloß zu Anet, begonnen 1552.
Das Schloß zu Meudon, begonnen 1553.
Der neue Schloßbau zu Saint-Germain.
Die Tuilerien, begonnen 1564.

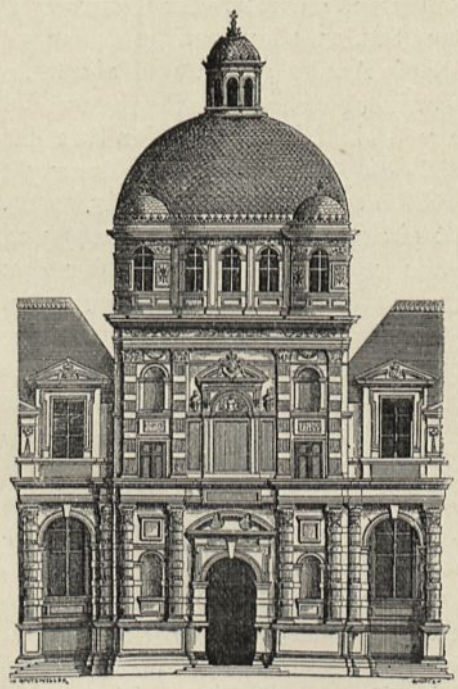


Fig. 1206. Mittelpavillon der Tuilerien. Nach Gazette des Beaux-Arts.

Dazu führte de l'Orme faſt in allen königlichen Schlöſſern bedeutende Werke aus und war im Dienſte mancher großen Herren, Stifte und Innungen thätig.

Richtungen.

In de l'Ormes künſtleriſchem Wirken ſind drei Richtungen deutlich zu unterſcheiden, eine vorherrſchend italieniſche im Sinne der letzten Manier Bramantes (Schloß Saint-Maur, Grabmal Franz' I., Teile vom Schloß Anet), eine freiere franzöſiſche und eine nach feſten Geſetzen geregelte. Das Streben, ſich freier gehen oder aus der eigenen Erfindung ſchöpfen zu laſſen, führte aber den Meiſter zuweilen zu unkünſtleriſchen Bildungen. Auch ſeine „franzöſiſche Ordnung“ (Fig. 1203) iſt keine ſehr glückliche Erfindung. Die Säule ſetzt ſich aus mehreren kannelierten Trommeln, zwiſchen die ornamentierte Werkſtücke eingefügt werden, zuſammen und bietet nur eben den Vorteil, das Zuſammenſtücken des Schaftes zu verdecken. In ſpäterer Zeit ſuchte de l'Orme „nach

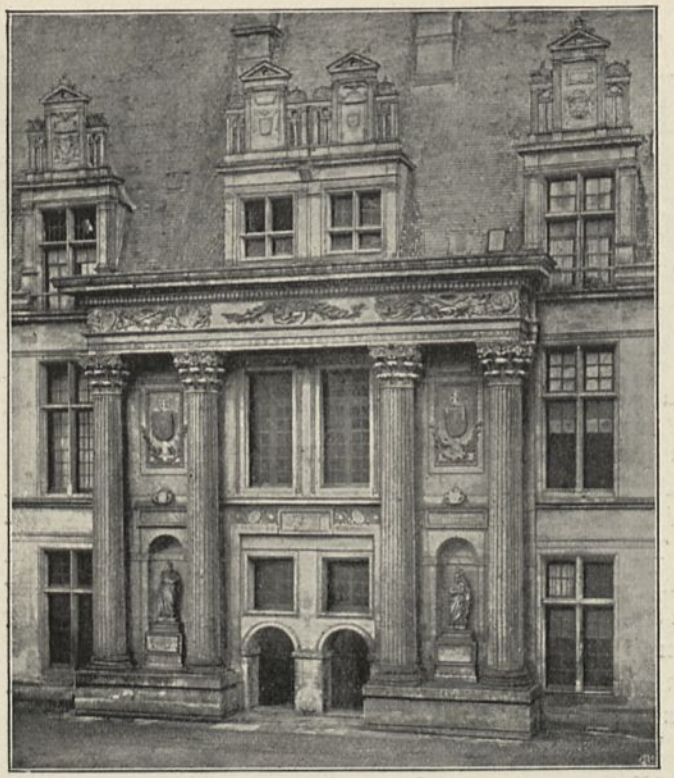


Fig. 1207. Schloßhof von Ecouen.

Geſchicke ſeiner Bauten.

biblifchen Geſetzen und heiligen Zahlen“ zu komponieren, — eine theoretiſche Schrulle.

Ueber den Werken de l'Ormes waltete ein böſer Unſtern: die meiſten ſind ganz oder teilweiſe verſchwunden. So iſt das in klaſſiſchen Formen für Diana von Poitiers erbaute Schloß Anet in der Revolution zerſtört worden; nur das Portal, die Kapelle und der linke Flügel ſtehen noch. De l'Ormes höchſter Ruhmestitel war das Tuilerienſchloß, wovon oben geſprochen worden; zu ſeiner Bedeutung trug die Geſchichte wohl ebenſoviel bei wie die architektoniſche Leiſtung. Im Aufbau wurde von der „franzöſiſchen Ordnung“ der ausgiebigſte Gebrauch gemacht.

J. Bullant.

c) Jean Bullant, um 1525 geboren, geſtorben 1578. Auch er iſt Theoretiker und veröffentlichte mehrere Schriften, darunter das Hauptwerk: Allgemeine architektoniſche Regel über die fünf Säulenordnungen und einiger anderer nach dem Vorbilde der Alten. Er kannte die Antike genau und ahmte ſie ſtrenger nach als ſeine Zeitgenoſſen, entging aber einer gewiſſen Trockenheit nicht. Nach de l'Ormes Tode wurde er von Katharina von Medici berufen, den Bau der Tuilerien und des Schloſſes Saint-Maur weiterzuführen. Als ſeine Hauptleiſtung gilt

Ecouen.

das im Dienſte des Connetable Montmorency erbaute Schloß Ecouen (Fig. 1208), nördlich von Paris, ein gewaltiges Viereck mit einem Innenhof (Fig. 1207) und großen Eckpavillons. Neuere Forſchungen haben nachgewieſen, daß der Bau (ca. 1531 bis ca. 1564) nicht von Bullant begonnen wurde, ſondern von einem gewiſſen Charles Billard oder Baillard. Der Anteil Bullants iſt kenntlich an der Wiedergabe antiker Formen (Vorbau am linken Flügel: vier korinthiſche Säulen ſamt Gebälk) und an einigen Eigentümlichkeiten; ſo liebt er es, die Fenſter des Obergeſchoſſes zu überhöhen und den Simskranz — recht unſchön! — durchſchneiden zu laſſen, wobei die Pilaſterordnung von der Mitte des Untergeſchoſſes bis zur Mitte des obern Stockwerks reicht. Das letzte wiederholt ſich auch an

Chantilly.

dem von ihm gebauten ſogenannten kleinen Schloß zu Chantilly (Fig. 1210). Dieſer Teil iſt einzig noch in der urſprünglichen Geſtalt vorhanden, das eigentliche Schloß iſt in unſerer Zeit neu aufgebaut worden.

Du Cerceau.

d) Jacques Androuet du Cerceau, geboren um 1510, geſtorben ca. 1584. Auf ihn wird der Entwurf für den großen Schloßbau in Verneuil (Oiſe) — heute zerſtört — ſowie der ſchönſte Grundriß für eine Reſidenz, Charleval (Fig. 1211) (Eure), — bald nach dem Beginn der Arbeiten wieder aufgegeben —

zurückgeführt. Allein ſein Ruhm beſteht in ſeinen Schriften über Architektur und verwandte Kunſtzweige mit zahlreichen Stichen. „Die früheſten Stiche rühren aus dem Jahre 1534 her und ſein letztes Werk von 1584. In dieſen fünfzig Jahren hat der Meiſter in Bänden, Folgen oder einzelnen Nummern meiner Berechnung nach mindeſtens 1930 Blatt mit 2843 Darſtellungen radiert oder in ſeiner Officina (in Orleans, ſpäter in Paris) radieren laſſen. Aus derſelben Zeit ſind fünfzehn Bände Originalzeichnungen mit 845 Blättern, auf Papier oder Pergament gezeichnet, bekannt. Unter allen dieſen Blättern befinden ſich von den gewiß zahlloſen Studien, welche du Cerceau während ſeines etwa dreijährigen Aufenthalts in Italien ſicherlich angefertigt hat, nur vierzehn Blatt, die im Beſitz der Königlichen Bibliothek zu München ſind.“ [1]) Das Hauptwerk beſpricht in zwei Bänden die Baudenkmäler Frankreichs. Jacques Androuet trug durch ſeine Werke einen nachhaltigen Einfluß in die weiteſten Kreiſe, ebenſo durch ſeine Nächſtverwandten, die beiden Söhne Baptiſte und Jacques (II.), den Enkel Jean, Sohn des Baptiſte, den Schwiegerſohn Jehan Broſſe und deſſen berühmten Sohn Salomon de Broſſe.

Werke.

Stiche.

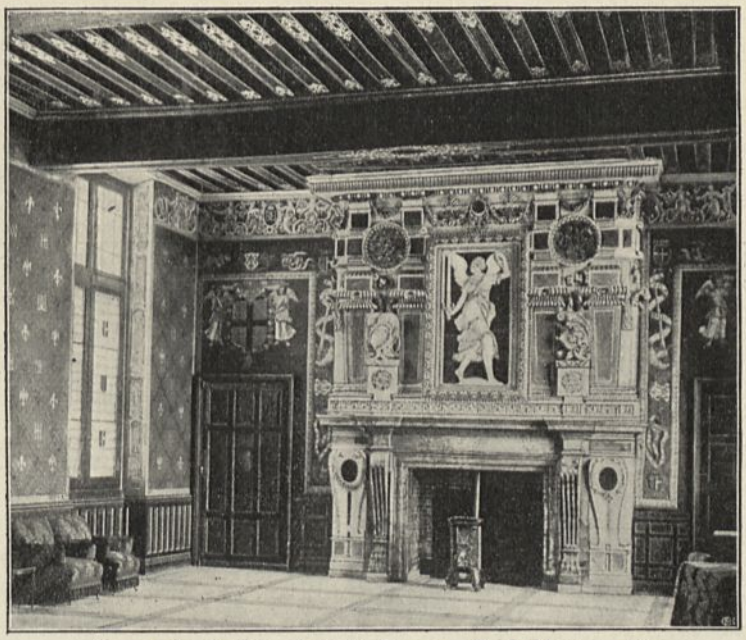


Fig. 1208. Saal im Schloſſe Ecouen. Nach Photographie.

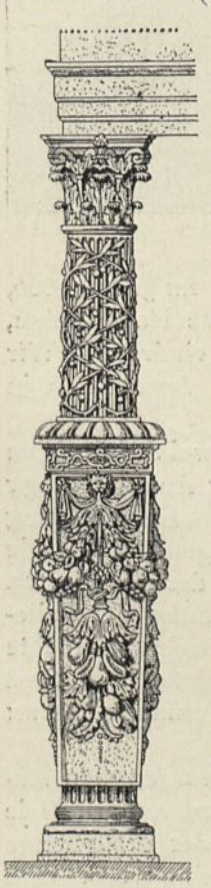


Fig. 1209. Kaminſäule. Schloß Sully. Nach Dehio, Kunſtgeſch. in Bildern.

Andere hervorragende Schloßbauten, welche in dieſer Stilperiode entſtanden, ſind: Ancy-le-Franc in Burgund, eine große Anlage (ſeit 1545): vier Baukörper umſchließen einen Hof, die Formbehandlung zeugt für einen beſtbegabten Baumeiſter; Sully (Fig. 1209) in Burgund und Le Pailly bei Langres von Nicolas Ribonnier, die glänzenden Reſidenzen des Marſchalls von Saulx-Tavannes; beide Schlöſſer gehören in den Hofarchitekturen zu den Denkmalen, welche die edelſten, klaſſiſch italieniſchen Formen mit Reichtum und Originalität verbinden; einzelne Bildungen gehören bereits der Spätrenaiſſance an.

Schlöſſer.

[1]) H. von Geymüller, l. c. S. 155. Vgl. desſelben Verfaſſers Monographie: Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Paris 1887.

DIE ARCHITEKTUR DER SPÄTRENAISSANCE.

(ca. 1570 bis ca. 1660.)

1) Einleitung.

Es ſcheint nicht leicht, die Periode der Spätrenaiſſance zu begrenzen. Unter den Kunſtſchriftſtellern herrſcht große Verſchiedenheit, ſehr viele führen die Periode gar nicht auf. Es iſt aber gewiß, daß die Architektur nach dem Ableben der großen Meiſter der Hochrenaiſſance in neue Bahnen einlenkte, und daß ebenſo

Umſchwung.

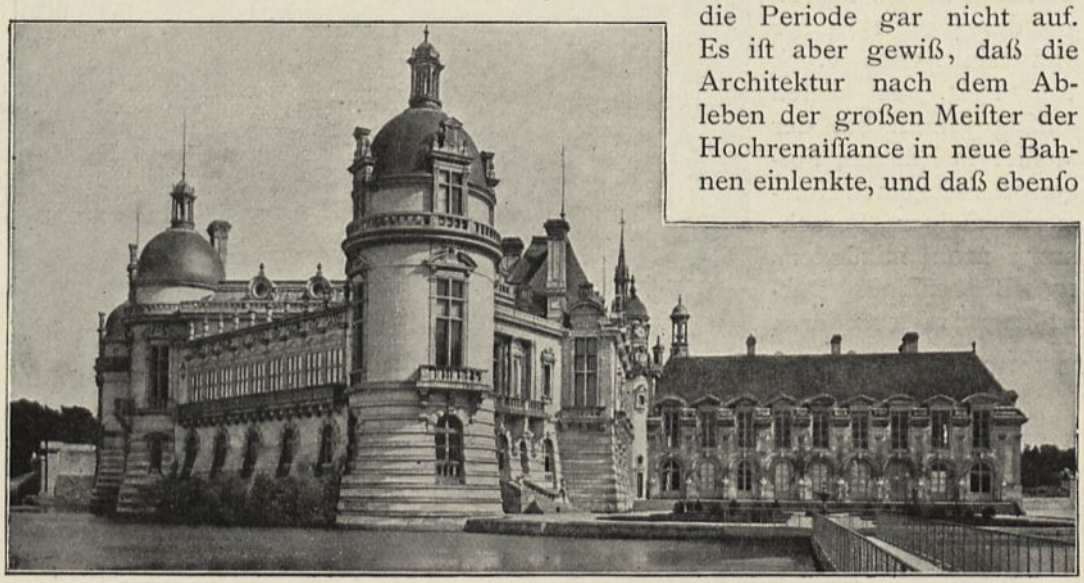


Fig. 1210. Das Schloß Chantilly. Im Hintergrund das kleine Schloß.

ſeit der Ernennung Lebruns zum Leiter der königlichen Bauten im Jahre 1660, und ſeitdem Ludwig XIV. 1661 die Zügel der Regierung in ſeine Hand nahm, ein neuer Geiſt, der Barocco, beſonders in die Innenarchitektur, eindrang. Wir ſchließen daher die Spätrenaiſſance mit 1660 ab. Die Periode dauert alſo in Frankreich viel länger als in Italien.

Richtungen.

Schon in der franzöſiſchen Hochrenaiſſance machen ſich zwei Strömungen bemerklich, eine ſtrengere und eine freiere Richtung in der Auffaſſung der Architekturformen. Die Doppelſtrömung zieht ſich durch die weitere Entwickelung der franzöſiſchen Baukunſt hindurch, oft in recht ſcharfen Gegenſätzen. Die ſtrengere Schule lehnt ſich an eine gewiſſenhafte Nachbildung der Antike, an Bramante und an die klaſſiziſtiſche Richtung der großen Baukünſtler der italieniſchen Spätrenaiſſance, Palladio, Vignola etc. an. Die freiere Richtung ſuchte aus dem nationalen Geiſte und aus der eigenen Phantaſie zu ſchöpfen und fand ihre Vorbilder in Michelangelo, in den Spätrenaiſſanciſten Aleſſi, Ammanati u. a.; ſie ſtand ferner unter vlämiſchen Einflüſſen.

Einflüſſe.

Wir haben immer betont, daß die Kunſt niemals aus dem engſten Zuſammenhang mit der Kultur- und Geiſtesgeſchichte ausgelöſt werden darf. Die franzöſiſche Architektur dieſer und anderer Stilperioden verleugnet dieſes enge Verhältnis zu den politiſchen, religiöſen und ſozialen Zuſtänden keineswegs. Daß z. B. die ſtrenge, kalte, muckeriſche Richtung des Calvinismus, der Hugenotten, auch ihren Einfluß auf die Architektur geübt, iſt gewiß. Aber man iſt zu weit gegangen. Man hat die Einwirkungen bis ins Unglaubliche differenziert, ſo daß

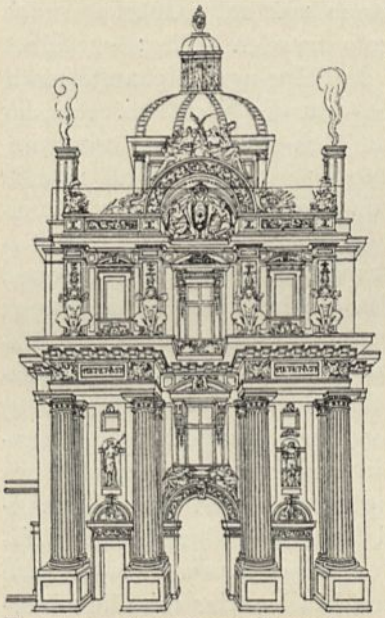


Fig. 1211. Du Cerceau: Entwurf zu Charleval. N. d. Gazette des Beaux-Arts.

man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr ſieht. Man hat anderſeits die Einflüſſe nicht bloß in den Künſtlern, ſondern bis in ihre einzelnen Werke individualiſiert und ſchabloniert, das iſt ſubjektive Geſchichtskonſtruktion.

Die Bezeichnung Spätrenaiſſance ſchließt den Gedanken in ſich, daß die Zeit des relativ Vollkommenſten und Beſten vorüber ſei; dabei kann aber des Guten und Tüchtigen noch ſehr viel als Erbe zurückbleiben.

Bereits Philibert de l'Orme gab in ſeinem Entwurf zu den Tuilerien Beweiſe und Zeichen des Verfalles. Die Formen erſcheinen überladen, Rundgiebel werden in einen Spitzgiebel eingeſchachtelt. Zuweilen ſcheint es, die Bedeutung der Bauglieder ſei nicht verſtanden, oder ihre Geſtalt nicht aus ihrem Weſen und ihrer Funktion abgeleitet. Anderwärts ſchaltet die Phantaſie mit den Bauformen in einer Weiſe, die an Willkür grenzt und die Wirkung des Bizarren, Unruhigen, Schwülſtigen hervorbringt, was mit der ruhigen Klarheit der echten Antike oder der reinen Renaiſſance im grellen Widerſpruch ſteht. Oft werden die Gegenſätze allzuſehr geſchärft: Gegenſätze müſſen ſein, aber zur ruhigen Harmonie zuſammenwirken. Charakter.

Auch das iſt eine Erſcheinung des Abfalls, wenn die einheitliche Stilrichtung einer Zeit in verſchiedenen Strömungen auseinander geht, wie dies in dem vorliegenden Zeitabſchnitte zu beobachten iſt.

2) Die Künſtler und Werke der Spätrenaiſſance.

1) Salomon de Broſſe. Was tüchtige theoretiſche und techniſche Schulung, gründliche Kenntnis der Regel und der Formen geben können, das beſaß der Großneffe des Jacques du Cerceau; aber ihm fehlt die Wärme, der Schwung, die Originalität, was alles der Genius verleiht. Er meinte, die Kunſt in Regeln und Formeln faſſen zu können. Sein bedeutendſtes Werk iſt das Palais du Luxembourg (Fig. 1212, 1213) in Paris. Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV., ließ es für ſich bauen. De Broſſe begann die Arbeit 1615 und vollendete ſie 1620. Es iſt ein gewaltiges Viereck mit Mittel- und Eckpavillons. Das Aeußere iſt in drei Stockwerken mit Säulen und Pilaſtern in Ruſtika verkleidet. Ob er den Gedanken dazu im florentiniſchen Medicäerpalaſt Pitti, allerdings nicht in Brunellescos Faſſade, ſondern im Anteil Ammanatis, gewonnen, iſt nicht erwieſen, aber ſehr glaubwürdig. Die hohen Dächer geben dem Bau franzöſiſchen Schnitt. Er entbehrt nicht eines Anflugs von Größe, doch erſcheint er auch ſchwerfällig, kalt und trocken. — De Broſſe baute ferner die Faſſade der Kirche Saint-Gervais. Der Mittelbau zeigt gekuppelte doriſch-römiſche Säulen in drei Geſchoſſen; die Seitenteile haben Halbſäulenpaare in zwei Stockwerken, — alles regelrecht, aber ſteif. De Broſſe. Luxembourg.

2) Jacques Lemercier 1585—1654. Er war ein Schüler des vorigen und beharrte in ſeiner Richtung; auch er knüpfte äußerlich an Italien an und taſtete nach neuen Bahnen. Ludwig XIII. berief ihn zur Erweiterung des Louvre, J. Lemercier. Louvre.

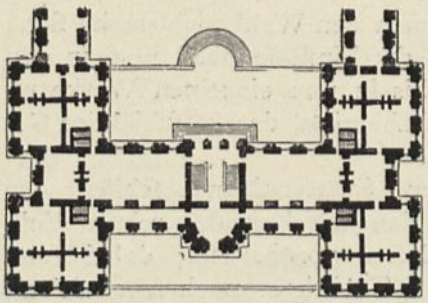


Fig. 1212. Grundriß des Luxembourg. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles.

das nach ſeinen Plänen viermal größer als nach dem Entwurf Lescots werden ſollte; er ſelber baute den Pavillon de l'Horloge, die anſtoßende Flügelhälfte, und begann die Nordſeite. An der Hoffaſſade ſchloß er ſich ſtreng an Lescot an. Am Aeußern ordnete er im Erdgeſchoß und in der Attika Fenſter im Stichbogen an, im Mittelgeſchoß ſolche mit geradem Sturz und mit Giebelabſchlüſſen. Feſt markierte Gurtſimſe betonen in italieniſcher Weiſe die horizontale Lagerung; nur in den hoch geführten, ſteil gedeckten Pavillons kommt die franzöſiſche Empfindungsweiſe zu ihrem Rechte. — Lemerciers eigenſte Schöpfung iſt die Univerſitätskirche der Sorbonne (Fig. 1214) (1635—1659). Er verpflanzte darin zuerſt den italieniſchen Kuppelbau auf franzöſiſchen Boden. Um die Kuppel konſtruiert er ein regelmäßiges griechiſches Kreuz und fügt an dieſen Vierungsraum in der Längenaxe hüben zwei Tonnengewölbeſyſteme für das Schiff, drüben ebenfalls zwei Tonnen und eine halbkreisförmige Apſis als Chor- und Altarraum an. Die Kuppel wird von vier kleinern Kuppeln flankiert. Die Faſſade zeigt zwei Ordnungen übereinander mit Giebelverdachung. Eine klaſſiziſtiſche Vorhalle iſt auch der nördlichen Langſeite vorgelegt.

Sorbonne.

3) Louis Levau (1612—1670). Er griff anfangs, wie Lemercier, aufs Geratewohl nach allerlei italieniſchen Motiven und kombinierte ſie nach beſtem Können und nach den geſtellten Aufgaben. Im Verlaufe ſeiner langen künſtleriſchen Thätigkeit ſtrebte er immer mehr eine akademiſche, klaſſiziſtiſche Richtung an, welche mit wenig Mitteln auskommt. Selbſt die bisher unvermeidlichen Säulen- und Pilaſterordnungen erſetzte er durch Quaderungen und Rahmenwerk. Die Kompoſition im Großen macht einem nüchtern, verſtändigen Entwerfen Platz, welche auf „die Verfeinerung der Einzelheiten“ ausgeht. [1]) Manſart wird den gleichen Stil vertreten.

L Levau.

[1]) Vgl. C. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils etc., 5. B., S. 90.

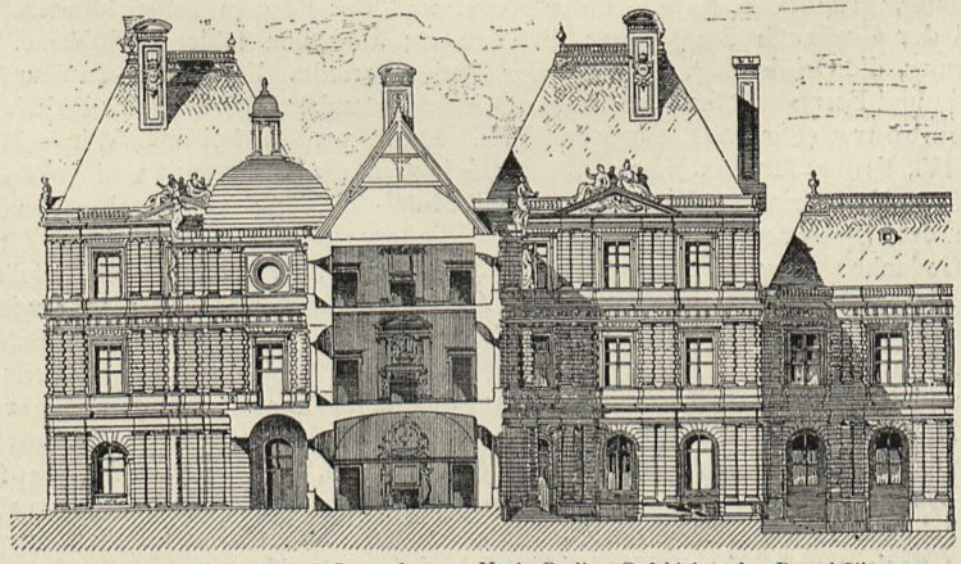


Fig. 1213. Der Palaſt Luxembourg. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles.

Levau war außerordentlich beſchäftigt. So ſind die ſtädtiſchen Hôtels, welche er in Paris baute, ſehr zahlreich. Während der italieniſche Palaſt die Front- und Außenſeite am monumentalſten heraushebt und die Herrſchaftswohnung den freien Ausblick auf die Straße gewährt, wird am franzöſiſchen Hôtel die Straßenſeite nur durch ein künſtleriſch ausgeſtattetes Thor bemerklich; an dieſe Seite werden auch mit Vorliebe die Wirtſchaftsräume verlegt. Selbſt die Hoffronten ſehen ſich einfach und beſcheiden an; erſt die Hinter- oder Gartenfaſſade erhält den reichſten, vornehmſten Schmuck. Levau ging auf dieſe Gedanken ein und war bemüht, das Hôtel wohnlicher anzulegen; den Stiegenhäuſern maß er weniger Raum zu und verlegte ſie aus dem Mittelpunkte in die Seitenflügel, um für die Wohnräume eine beſſere Verbindung zu ſchaffen (Hôtel Lambert de Thorigny, Hôtel de Lyonne, Lauzon etc.). Auch das Schloß Vaux-le-Vicomte, jetzt Vaux-Praslin bei Melun, iſt in dieſer Hinſicht merkwürdig. — Seit 1660 hatte Levau die Gartenfaſſade der Tuilerien zu beiden Seiten des Mittelflügels von de l'Orme auszubauen. Er war durch das Beſtehende, beſonders durch die von Métezeau aufgeführte Galerie im Süden gebunden. Die Kritik, welche die Gartenfaſſade hervorrief, trifft ihn alſo nicht ganz und voll. — Zu gleicher Zeit ſchloß Levau in Verbindung mit Dorbay das große Louvre-Viereck. Sie hatten die Hälften des Süd- und Nordflügels und den ganzen Oſtflügel aufzuführen. Sie paßten ſich der Bauweiſe Lemerciers an, nur der Südpavillon erhielt eine in großen Linien ausgeführte Dekoration, welcher aber der organiſche Zuſammenhang mit dem Bau fehlt. Werke.

Weitumfaſſend ſind Levaus Arbeiten in Verſailles. Ludwig XIII. hatte daſelbſt durch Lemercier ein Jagdſchloß bauen laſſen. Auf dem beigegebenen Plane (Fig. 1215) bedeuten die ſchraffierten Partien die Bauanlage vor 1661. Der hufeiſenförmige Baukörper — eine Hauptgalerie mit zwei gegen den heutigen Garten vorſpringenden Pavillons und zwei rechtwinkelig gegen die Hofſeite ſich anſchließenden Flügeln —, welcher die Cour de marbre (Fig. 1217), den Marmorhof, umſchließt, bildete die Gründung Ludwigs XIII. Vorn, an der Hofſeite, ſchloſſen ſich Stallungen und andere Nebenbauten an. Ludwig XIV. wollte gleich im Beginne der Regierung ſeine Reſidenz von Saint-Germain nach Verſailles verlegen und beſchloß daher den Umbau und die Erweiterung des dortigen Schloſſes. Im Jahre 1661 wurde Levau mit dem weitabſehenden Auftrage betraut; nach ſeinem Tode trat Jules Hardouin Manſart an ſeine Stelle, Verſailles.

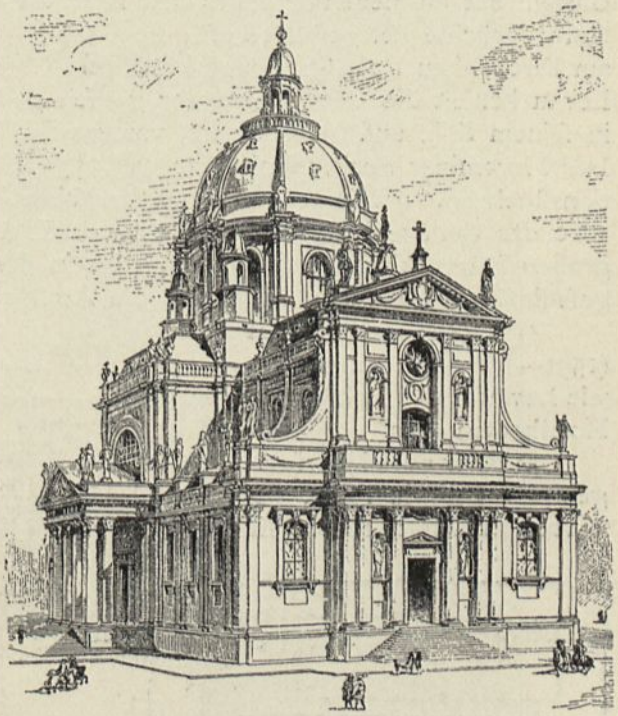


Fig. 1214. Die Kirche der Sorbonne. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles.

Geſchichte.

ſeit 1680. Levau begann damit, daß er an die Eckpavillons der Hofſeite neue Flügel anfügte, welche hinter den beſtehenden zurücktreten und infolgedeſſen einen breitern neuen Hof begrenzen, die Partie centrale oder Mittelpartie. Indem er darauf die Stallungen und Nebenbauten abtrug und nochmal in weiterm Abſtande zwei langgeſtreckte Trakte anſchloß, wurde ein dritter, noch größerer Hof gebildet, die Cour d'honneur oder Cour royale (vgl. Einſchaltbild) — Ehrenhof, Königshof. In den Flügelbauten an der Partie centrale ſchloß ſich Levau an die Bauweiſe des alten Schloſſes an, welche Hauſtein für die konſtruktiven, Ziegelrohbau für die füllenden Teile verwendet; die letzten erhielten einen reichen Schmuck an Büſten. Die Fenſter, von Pilaſtern toskaniſcher Ordnung begleitet, durchbrechen den Triglyphenfries, wie dies früher oft geſchah. Bei den Galerien an der Cour royale behielt er die toskaniſche Ordnung mit reichem Triglyphenfries bei, führte ſie aber organiſch und regelrecht durch. Die heutigen abſchließenden Stirnſeiten wurden erſt unter Ludwig XV. angeſetzt. Wie das alte Schloß an der Hof- oder Oſtſeite ausgebaut wurde, ſo ſollte es an der Weſt- oder Gartenfront, ferner nach Süden und Norden erweitert werden. Nach allen dieſen Seiten erhielt es durch neue Trakte mit Verbindungsgängen und Innenhöfen eine vollſtändige Ummantelung. An der Gartenſeite (vgl. Einſchaltbild) ſtellte die neue Front im Erdgeſchoß eine lange ununterbrochene Baulinie dar; zwiſchen den beiden Eckbauten bildete aber das Erdgeſchoß eine offene Terraſſe, über welche die Eckpavillons weit vorſprangen. Später, vor 1688, wurde über der Terraſſe die Galerie des glaces, der Spiegelſaal, gebaut, wodurch die Weſtfront, zum Schaden der architektoniſchen maleriſchen Wirkung, eine einzige, mangelhaft gegliederte Baumaſſe darſtellt. Man hat den unglücklichen, weil langweiligen Entwurf zur Gartenfront des neuen Schloſſes dem Architekten Hardouin Manſart zugeſchrieben; Gurlitt möchte ſie, geſtützt auf gute Gründe, Levau zuteilen. — Levau war auch am Kirchenbau Saint-Sulpice beteiligt. Chriſtoph Gamart hatte ihn begonnen; Levau behielt die Grundlinien der gotiſch gedachten Kirche bei, führte ſie aber in ſeinem Stile auf. Das Innere, von großer Wirkung, iſt weſentlich ſein Werk. Der Florentiner Servandoni fügte erſt 1733 die Faſſade als ſelbſtändiges Dekorationsſtück an. — Mit ſeinem Schwiegerſohne François Dorbay baute Levau ſeit 1660 das Collége Mazarin, jetzt Inſtitut de France (vgl. Einſchaltbild) mit der großen Kuppelkirche, jetzt Sitzungsſaal, in der Mitte. In den durch Kurven angeſchloſſenen Seitenbauten ſtreifen die Architekten den Barocco.

Lemuet. 4) Pierre Lemuet (1591—1669) zeichnete ſich wie Levau durch Palaſt- und Hotelbauten aus.

Fr. Manſart. 5) François Manſart, geboren 1598 in Paris, geſtorben daſelbſt 1666. Er übertrifft an Talent, an feinfühligem Geſchmack, an unermüdlichem Streben nach eigener Durchbildung, an Klarheit und Einfachheit der Kompoſition alle Mitſtrebenden in dieſer Zeit,

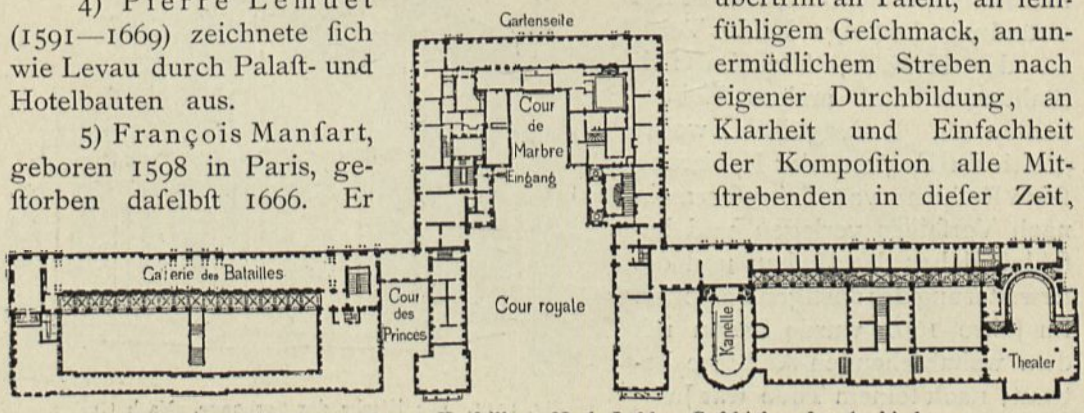
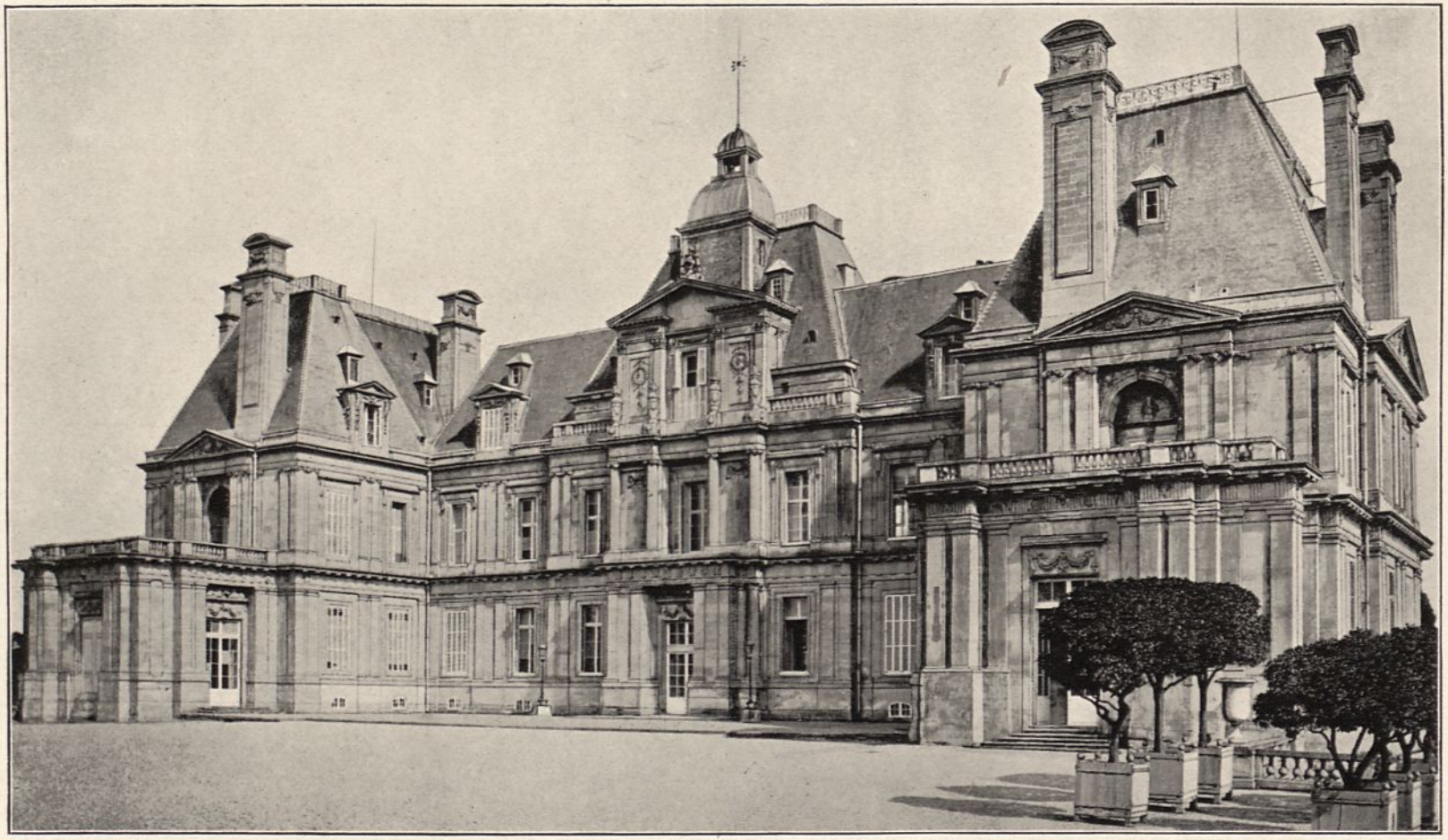
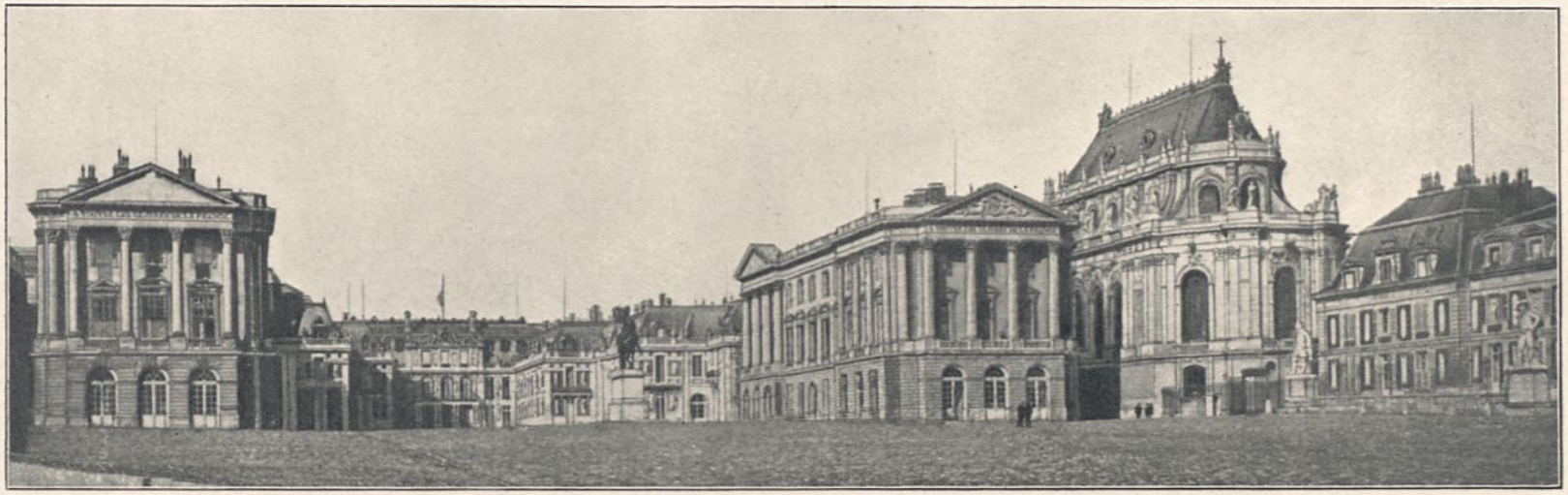


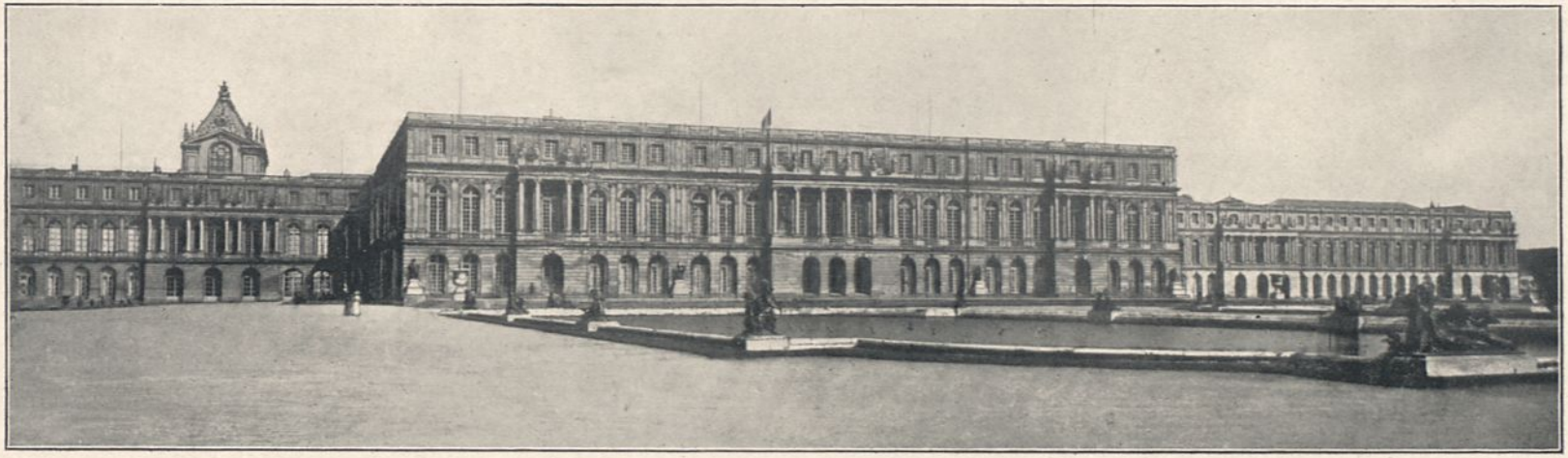
Fig. 1215. Der Grundriß von Verſailles. Nach Lübke, Geſchichte der Architektur.



SCHLOSS MAISONS-LAFITTE.
Nach Photographie.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej





VERSAILLES: HOF- UND GARTENANSICHT.

Nach Photographien.

Werke.

aber ihm fielen nicht die großen Aufgaben, die königlichen Aufträge zu, weil er vermutlich zu ſelbſtändig, zu wenig biegſam war. Sein bewundertſtes Werk unter den Profanbauten iſt das Schloß Maiſons-ſur-Seine oder Maiſons-Lafitte (vgl. Einſchaltbild) bei Saint-Germain-en-Laye, das Manſart für einen reichen Privatmann baute. Der Grundriß beſchreibt ein Rechteck mit Eckpavillons und davor liegenden Terraſſen an der Hauptfront und einfachern Mittelpavillons an beiden Faſſaden. Die Anlage als ſolche zeigt keine neuen Gedanken, bewundernswert aber iſt der vollendete Geſchmack, die einfache, aber echte Vornehmheit, womit das Aeußere und Innere ausgeſtattet ſind (Fig. 1216). Manſart vermied die Miſchung und Verbindung der drei bildenden Künſte und noch mehr das Ueberwuchern der Dekoration. Er legt ſich hierin zuweilen eine faſt zu große Beſchränkung auf, und man wünſchte die vornehme Zurückhaltung durch die Dekoration etwas gemildert. Manſart faßte ſeine Aufgabe ſo gewiſſenhaft auf, daß er einen Flügel von Maiſons-Lafitte niederriß, weil er ihn nicht befriedigte, und denſelben neu aufbaute. — Im Jahre 1645 erhielt er einen großen, ehrenvollen Auftrag: die Königin Anna betraute ihn mit dem Bau der Abtei Val de

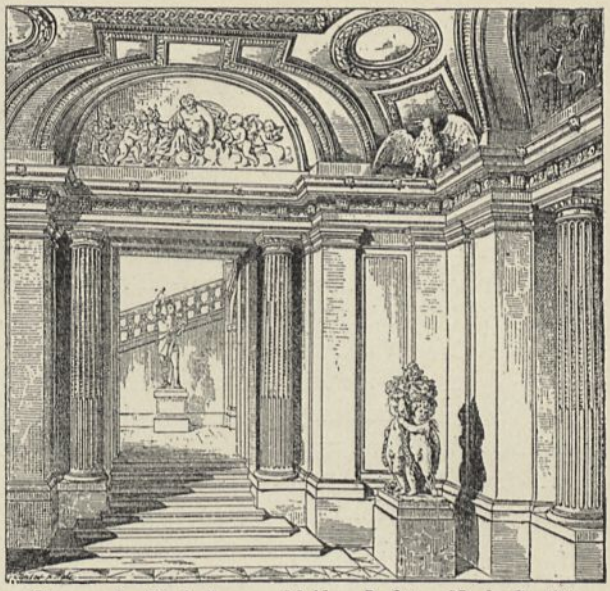


Fig. 1216. Vorhalle von Maiſons-Lafitte. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles.

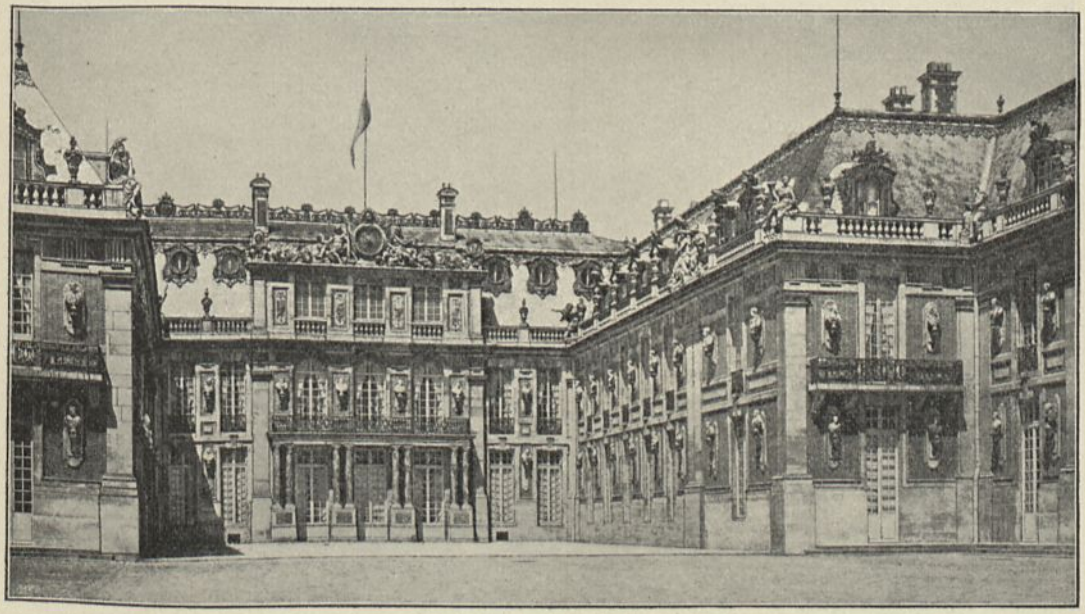


Fig. 1217. Der Marmorhof in Verſailles. Nach Photographie.

Grâce (Fig. 1220) in Paris. Manſart machte die Entwürfe; die Kirche konnte er nicht vollenden; als das Mauerwerk aus dem Boden ſtieg, verlor er infolge der eigenen hochherzigen Selbſtkritik gegenüber Maiſons-Lafitte das Vertrauen und die Gnade der Stifterin. Die Kirche iſt in der Kompoſition eine originelle, großartige Schöpfung; das Detail hätte unter ſeiner Leitung gewiß vielfach andere Formen erhalten. — Die nach Manſart benannten „Manſarden“ oder gebrochenen Dächer ſind nicht ſeine Erfindung, er bürgerte ſie aber dauernd in der franzöſiſchen Architektur ein.

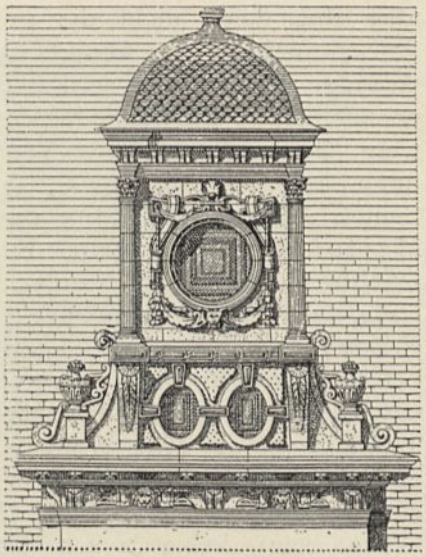


Fig. 1218. Lukarne des Schloſſes Angerville. Nach Dehio.

Unter den Denkmalen, über deren Entſtehen wir keine beſtimmten Angaben beſitzen, verdient das Schloß Angerville (Fig. 1218) bei Fecamp in der Normandie genannt zu werden. Die quadratiſche Anlage ohne Innenhof mit vier ſtark vortretenden Eckpavillons iſt von ſehr mäßigem Umfang; die Formenbildung zeichnet ſich nicht durch ſehr guten Geſchmack aus, — die Ruſtika-Quadern bilden die Dominante, aber die glücklichen Verhältniſſe verleihen dem kleinen Bau einen hohen Reiz. Manche Formen ſtreifen ſtark den Barocco, andere Bildungen, wie die Lukarnen, erinnern freilich nur in den Umrißlinien an den Typus der Frührenaiſſance. So wird das Schloß der Uebergangszeit zum ſiebenzehnten Jahrhundert zuzuweiſen ſein. — Zu den glänzendſten Privatbauten aus der Zeit Ludwig XIII. gehört das Hotel La Valette (Fig. 1219) in Paris, doch fehlt das Gepräge der Größe und das Edelſte, welches die günſtigſten Proportionen geben.

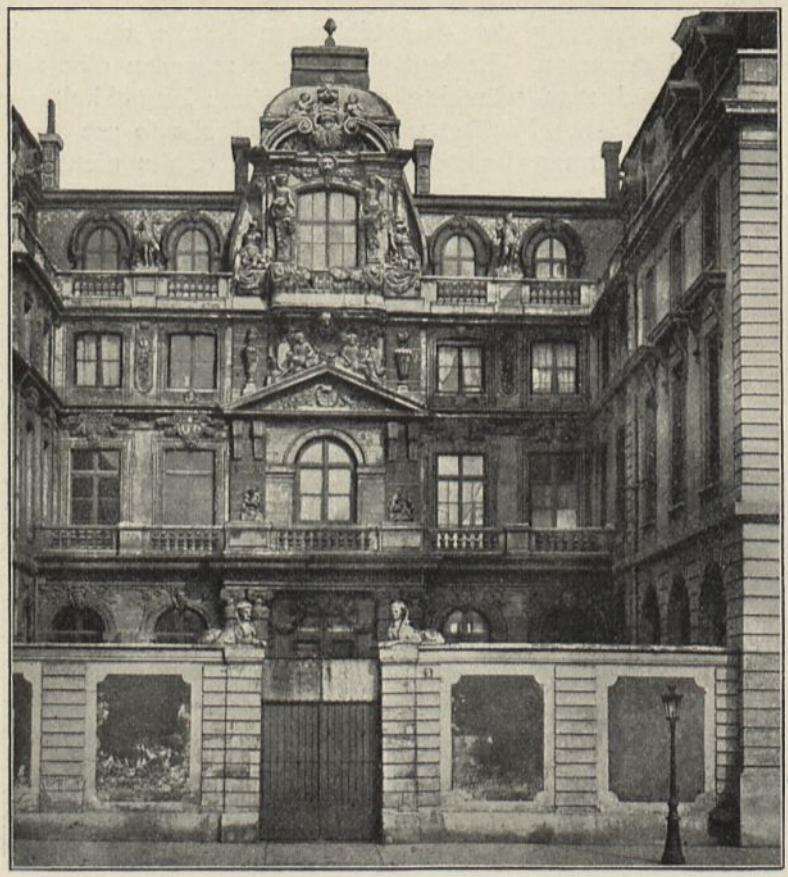


Fig. 1219. Hôtel La Valette. Paris. Photographie Giraudon.

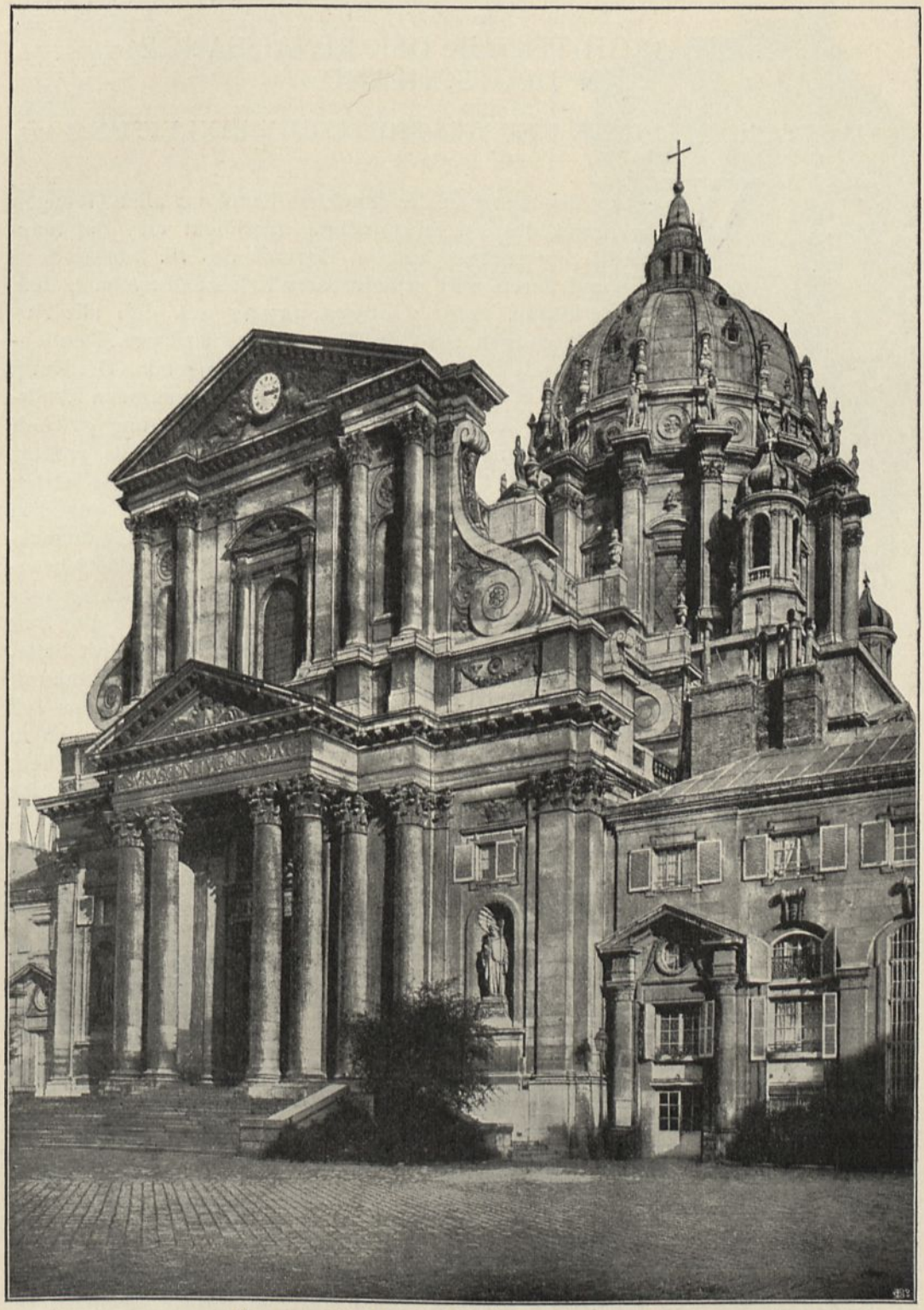


Fig. 1220. Die Abteikirche von Val de Grâce. Paris.

C. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN DEUTSCHLAND.

I. GESCHICHTLICHE UND AESTHETISCHE EINLEITUNG.

Glückverheißender Anfang der Renaiſſance.



Fig. 1221. Herme am Zeughaus zu Braunſchweig. Nach G. v. Bezold.

Wer die Bewegung in der deutſchen Kunſt auf allen Gebieten während des 15. Jahrhunderts überblickt und die herrlichſte Fortentwickelung im Beginne des 16. Jahrhunderts daranſchließt und deren erſte wunderbaren Erfolge überſchaut, dem drängt ſich die klarſte, tiefſte Ueberzeugung auf, daß alle Anſätze, alle Vorbedingungen, alle Gewißheiten gegeben waren, Deutſchland werde der herrlichſten Kunſtblüte entgegengehen. Die Kunſt hatte neue Wurzeln in der Natur gefaßt, in einem geſunden Realismus, der freilich der Reinigung bedurfte. Die Läuterung geſchah durch Meiſter erſten Rangs. Der Malerei wird Deutſchlands größter Künſtler, Albrecht Dürer, geſchenkt, der allerdings die letzten beengenden Feſſeln nicht abzuſtreifen vermochte. Aber was ihm nicht gelungen, verwirklicht der jüngere Holbein, der Renaiſſance-Künſtler reinſten Bluts, der mit den beſten Italienern in die Schranken treten zu dürfen ſchien. Der Plaſtik erwuchs ein gleichwertiger Meiſter, Peter Viſcher, der in ſeinem Sebaldusgrab die alte Zeit mit dem neuen Stil bereits ſo wunderbar glücklich vermählt hatte. Und mag man auch im beſondern der deutſchen Renaiſſance-Baukunſt Mangel an Syſtem und Logik vorwerfen, — ſie ſtand übrigens erſt im erſten Stadium der Entwickelung —, es offenbart ſich auch in der Architektur ein ſo hoher Schwung, eine ſo große Rührigkeit, ein ſo keckes Wagen, eine ſo allſeitige Kunſtbethätigung, welche alles, das Größte wie das Kleinſte, in ihren ſonnigen Bereich zieht, kurz, es offenbart ſich überall ein ſo hoffnungsfrohes Keimen, Sproſſen, Leben, daß man die Ueberzeugung gewinnen muß, Deutſchland werde ein Cinquecento haben, welches kühn an der Seite des italieniſchen ſchreiten würde.

Da trat ſchon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein Ereignis ein, welches alle Spannkraft der Geiſter von der Kunſt abzog und auf ein anderes Gebiet lenkte, welches, wie mit einem Schlag, alle jene Vorbedingungen, alle jene Anſätze und Hoffnungen knickte, die Reformation. Dürer ſchreibt ſeine Beſorgniſſe nieder auf der Rückſeite ſeiner letzten, wunderbaren Apoſteltafeln und verſchenkt ſie, da er keinen Abnehmer mehr findet. Holbein verläßt ſeine Heimat, ſie giebt ihm keine Arbeit, keine Aufträge mehr; er ſucht ſein Brot in der Fremde zu verdienen, nicht in monumentalen Werken, ſondern durch Bildnismalerei.

Die Reformation knickt alle Hoffnungen.

Es iſt eine geſchichtliche Thatſache, daß die Reformation den Morgen der deutſchen Renaiſſance verdunkelt hat. Ueber den religiöſen Fragen, in Streit und Hader, in Angriff und Abwehr trat das Intereſſe für die Kunſt in den Hintergrund, die Zeit ſtellte ernſtere Anforderungen.

Die Kunſt iſt die Sache des einzelnen, der Gemeinde, des Volkes, des Fürſten, die Sache der heitern, frohen, fried- und freudvollen Lebensſtimmung. Die

Neuerung warf die Zwietracht in das Volk, in die Gemeinde, in jedes Haus, in jedes Herz.

Zwietracht und Kampf.

Das Heidentum, der Islam, der Buddhismus haben charakteriſtiſche Kultſtätten ausgebildet und beſitzen eine ihnen eigene religiöſe Kunſt; die Reformation als Bekenntnis hat keine Kunſt, hat keinen eigenen Kultbau hervorgebracht; ſie braucht auch nichts als einen großen Raum, nackt und kahl, mit einem Tiſch, aber keinen Altar, kein Sakramentshäuschen, keine heiligen Gefäße, keine plaſtiſchen Bilder oder Gemälde.

Es erklärt ſich daher leicht, daß der Kirchenbau, in welchem die Kunſt bisher immer das Höchſte geleiſtet, in welchem eben noch die italieniſche Renaiſſance ihr Ideal verwirklicht, am empfindlichſten betroffen wurde. Auf lange Zeiten wurden nicht nur keine nennenswerten Neubauten unternommen, auch bereits begonnene und weit fortgeſchrittene wurden liegen gelaſſen. Die Einſtellung der Arbeiten am Turm der Andreaskirche in Braunſchweig wurde damit begründet, man ſei zur neuen Lehre übergetreten.

Kirchenbau vernachläſſigt.

Die meiſten Reformatoren wollten für ihr geiſtiges, abſtraktes Kirchentum keine Kunſt, darum beſchworen ſie einen Vernichtungskrieg herauf, wie die Welt keinen wüſtern geſehen. Die Kunſtwerke der Vorzeit, Sakramentshäuschen und Altäre, Bilder und Gemälde wurden zerſchlagen, zertrümmert, verbrannt, die Werke aus Edelmetall eingeſchmolzen und ausgemünzt. Am ſchonungsloſeſten erwieſen ſich Zwingli und Calvin und ihr Anhang, während die Lutheraner eine weitgehende Duldſamkeit übten.

Die Reformation der Kunſt nicht günſtig.

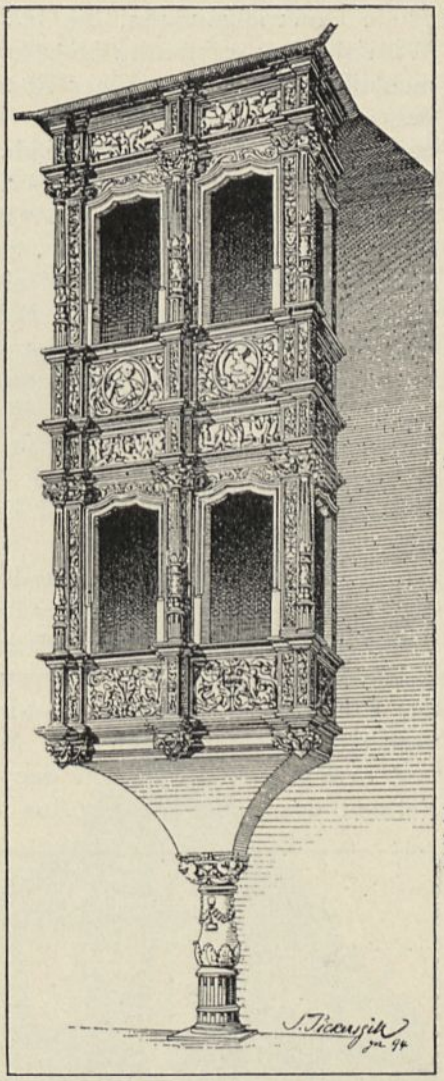


Fig. 1222. Erker am Schloß Hartenfels. Nach G. v. Bezold, Baukunſt d. Renaiſſance.

Dann folgte ein Religionskrieg um den andern, dazwiſchen der ſchreckliche Bauernkrieg; — wie konnten in einer ſolchen Zeit, wo eine ſo ſtarke, kunſtfeindliche Strömung durch Deutſchland ging, große künſtleriſche Gedanken Wurzeln faſſen!

Religionskriege.

Anfangs gab es noch Mäcenate, Förderer und Beſchützer der Kunſt, ſo der Kaiſer Maximilian, der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbiſchof von Mainz, manche der Fürſten, welche dem Kaiſer gegenüber ſich Geltung und Anſehen verſchaffen wollten, die Fugger in Augsburg. Nach dem Ausbruch der Reformation hatten die Fürſten anderes zu thun, manche wurden aus Schützern der Kunſt und der Künſtler Ikonoklaſten ärgſter Sorte.

Keine Mäcenate.

Als die aufregendſten religiöſen Kämpfe vorüber und wieder mehr oder minder feſte Zuſtände eingetreten waren, da gab es unter den Fürſten ſofort wieder Freunde der Kunſt, und ſie machten ſich um die Wende zum 17. Jahrhundert an

Neue Hoffnungen.

große Unternehmungen, die pfälziſchen Wittelsbacher, welche die ſchönſten monumentalſten Werke deutſcher Renaiſſance begründeten, die bayeriſchen Wittelsbacher, der Würzburger Fürſtbiſchof Julius Echter von Meſpelbrunn. Schon führte man auch wieder die erſten großen Kirchenbauten in Köln, München, Salzburg aus, da kam über Deutſchland ein zweites unſeliges Verhängnis, die Folge des erſten, der Dreißigjährige Krieg, welcher Deutſchland alles nahm, Reichtum, Wohlſtand, Macht, Selbſtändigkeit, Ehre und Anſehen. In dieſer traurigen Zeit gab es in Deutſchland für Kunſt und Künſtler vollends nicht mehr Licht und Luft, um leben zu können.

Der Dreißigjährige Krieg.

Im Beginn des 16. Jahrhunderts war der Drang zum Kunſtſchaffen vorhanden, und die Liebe zu den Schöpfungen der Kunſt, und die Freude an einem durch das Kunſtſchöne und die Kunſtinduſtrie veredelten Daſein waren da. Mit Luſt und Freude griff man nach den heitern Formen des neuen Stils. Aus tauſend Beiſpielen wiſſen wir zum Glücke noch, wie der wohlhabende, ſelbſtbewußte Bürger ſein Heim, das Rathaus ſeiner Vaterſtadt und die Zunftſtube ſich dachte, wie er ſie haben wollte. Es ſind Bauten von einem Reiz der Anlage, einem heimeligen, intimen Gefühl der Wohnlichkeit, der Harmonie des Ganzen in der Ausſtattung, der Gediegenheit und Echtheit in Stoff und Ausführung, daß wir heute mitten im glänzenden Flitter der Neuzeit mit einer Art Heimweh uns in jene Heimſtätten eines markigen, behäbigen Bürgertums biedern, aber nicht kleinlichen Schlags verſenken. Aber das war auch alles, dabei blieb es. Die Kunſt ſtrebt aber in höhere Sphären, doch unter der Ungunſt der Zeit erſtand kein Genius, welcher ſie aus der Gebundenheit zu höherem Schwung, zu erhabenern Gedanken und Idealen, zum großen Stile, zum Gemeingültigen emportrug, wie das in der italieniſchen Renaiſſance geſchah, wo ſo manches Kirchlein oder beſcheidenſte Haus eine Größe

Anfang der Renaiſſance.

Freude an der Kunſt.



Fig. 1223. Rathaustreppe in Görlitz. Originalzeichn.

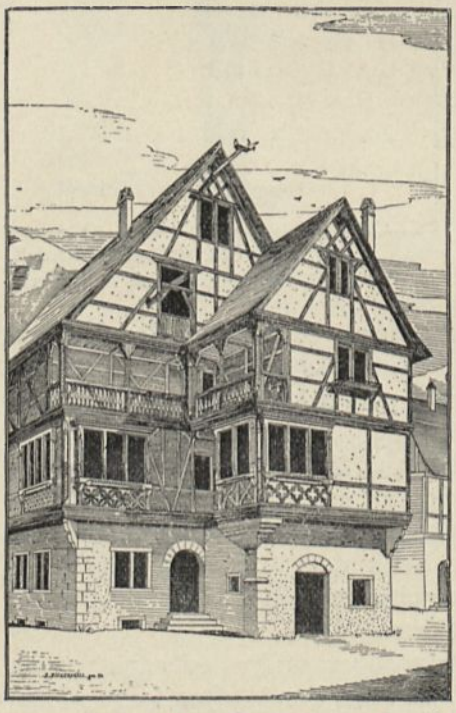


Fig. 1224. Haus zu Kaiſersberg. N. G. v. Bezold.

Bürgerlicher Schnitt.

und Vornehmheit des Stils an ſich trägt, die es zum typiſchen Kunſtwerk ſtempeln. Die deutſche Renaiſſancekunſt iſt alles in allem die Kunſt eines blühenden, reichen Bürgertums geblieben. Gewiß, wir ſagen dies nicht mit Geringſchätzung, aber eine große Beſchränkung der deutſchen Kunſt wird damit doch ausgeſprochen. Aehnlich iſt es mit dem Künſtler auch, er errang ſich bis in die letzten Zeiten nicht die Stellung eines italieniſchen, franzöſiſchen, niederländiſchen Fachgenoſſen, ſondern ſtand zwiſchen Handwerker und Künſtler.

Architektur.

Der Architektur war kein Dürer oder Holbein, kein Viſcher mehr beſchert; ſo kam ſie nicht zur ſelbſtändigen, vollen Entwickelung, nicht zur Freiheit. Sie blieb in der Abhängigkeit von der Malerei, vom Maleriſchen, und bekam einen weſentlich dekorativen Charakter. Die Kunſtzweige, die mehr auf das Dekorative angewieſen, die verſchiedenen Techniken der Kunſtinduſtrie, haben, wie wir ſpäter ſehen werden, ganz Vorzügliches geleiſtet; die mangelhafte Tektonik wird an ihnen leichter überſehen. In der eigentlichen Architektur dagegen reicht eine dekorative Richtung nicht aus.

Dekorativer Charakter.

Dies führt uns auf eine äſthetiſche Frage von weſentlichſter Bedeutung, auf das Verhältnis der deutſchen Renaiſſance-Architektur zur italieniſchen.

Verhältnis zur italieniſchen Renaiſſance.

Die italieniſche Renaiſſance beruht auf einem äſthetiſchen Geſetz; ſie iſt der Stil der ſchönſten Raumbildung, der Verhältniſſe und Maſſenverteilung; ſie iſt „eine in ſtiller Klarheit ganz in ſich ſelbſt beruhende und befriedigte Kunſt ... Das dekorativ Spielende, das vielen Werken der Frührenaiſſance anhaftet, iſt ganz abgeſtreift; ſie iſt Architektur, rein und im höchſten Sinne; ſie iſt Raumkunſt, wie ſie in andern Epochen ſelten erreicht, nie übertroffen worden iſt. Wer ſich in ihre beſten Werke verſenkt, fühlt ſich der Kleinlichkeit und Kümmerlichkeit des äußern Lebens entrückt und in eine höhere Lebensſphäre erhoben; er empfindet an ſich die Katharſis, welche die Wirkung jedes erhabenen Kunſtwerkes iſt.“ [1])

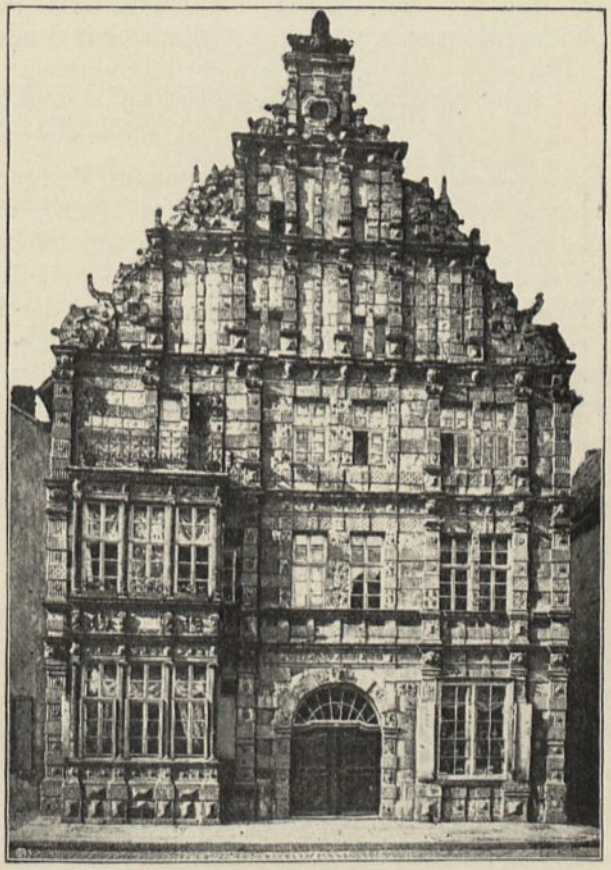


Fig. 1225. Rattenfängerhaus in Hameln. Phot. Römmler & Jonas.

Verbindung mit gotiſcher Konſtruktion.

Die italieniſche Renaiſſance hat darum mit allem, was ſie von gotiſcher Konſtruktion hatte, vollſtändig gebrochen, und ſie mußte es thun, um den Raumſtil auszubilden. So etwas kam den deutſchen Renaiſſance-Baumeiſtern gar nicht zum Bewußtſein. Sie behalten die gotiſche Konſtruktion, inwieweit ſie am Profanbau in gotiſcher Zeit

[1]) G. von Bezold, Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland etc. S. 7 im Handbuch der Architektur, Stuttgart 1900.

angewendet wurde, bei und fügen äußerlich, in dekorativer Weiſe die neuen Stilformen an, ſo gut es geht. „So erſcheint die Aufnahme der Renaiſſanceformen keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit, ſondern mehr als eine Bereicherung des Formenſchatzes.“ Selbſt Werke, welche nicht bloß einige Renaiſſancemotive aufnehmen, ſondern in ihrer äußern Erſcheinung ganz dem neuen Stil angehören, unterſcheiden ſich nicht in ihrer Anlage, ſondern nur in ihrer Formbehandlung von den ſpätgotiſchen Bauten. „So erweiſt ſich die Grundrichtung der deutſchen Renaiſſance als eine von der italieniſchen durchaus verſchiedene.“ [1]) Sie beſitzt gerade das nicht, worin die höchſten Vorzüge der italieniſchen Renaiſſance liegen, die Konſtruktion, die Raumbildung, die Grundrißanlage, die rhythmiſche Gliederung der Maſſen, den Sinn für Monumentalität. In allen dieſen Beziehungen ſteht die deutſche Renaiſſance ſehr weit hinter der italieniſchen, weit auch hinter der franzöſiſchen Renaiſſance zurück.

Vorzüge deutſcher Renaiſſance.

Die vorteilhafteſten Eigenſchaften der deutſchen Renaiſſance liegen in der maleriſchen Geſtaltung der Bauten, in der wirkſamen mannigfaltigen Gruppierung, in der dekorativen Ausſtattung und in der ornamentalen Behandlung einzelner Bauteile. Ein Rathaus z. B. mit ſeinen vor- und zurücktretenden Teilen, Treppenanlagen, Türmen, Erkern, Zwerchhäuſern, Giebeln, Thor- und Fenſterbildungen, iſt ein maleriſches Ganze von beſtechendſtem, höchſtem Reize, aber die großen Schwächen, welche das innerſte Weſen der Baukunſt und der ſtiliſtiſchen Auffaſſung beſchlagen, treten ebenſo unverkennbar hervor, ſobald man es mit einem echten Renaiſſancebau Italiens zuſammenhält.

II. KOMPOSITION, KONSTRUKTION, DEKORATION, INNERE AUSSTATTUNG.

Italieniſierende und deutſche Strömung

Unter den Stilbauten [2]) dieſer Periode ſind zwei Klaſſen auszuſcheiden, ſolche, welche ſich an die italieniſchen Renaiſſancebauten anlehnen, beſonders an diejenigen Oberitaliens, dann ſolche, welche die neuen Stilformen mit der ſpätgotiſchen Konſtruktion äußerlich verbinden. Es iſt gut, ſich dieſer Verſchiedenheit ſtets bewußt zu ſein und die Bauten darnach zu klaſſifizieren.

Die italieniſierenden Bauten der erſten Art ſind am zahlreichſten in Süddeutſchland vertreten, doch kommen ſie in allen Teilen Deutſchlands vor. Dieſelben wurden teils von italieniſchen Meiſtern oder von italieniſch geſchulten Niederländern, teils von Deutſchen, welche ihre Schule in Italien machten oder nach den Italienern ſich bildeten, ausgeführt. Die betreffenden Werke zeigen die italieniſchen Konſtruktionsformen und ornamentalen Motive bald treuer, bald in einem ſchwankenden Miſchungsverhältnis mit deutſcher Renaiſſance. Um genaue Nachbildungen handelt

[1]) l. c. S. 8. — Auf einen in neueſter Zeit erhobenen Einwand antwortet Bezold alſo: „Man wollte in der (gotiſchen) Hallenkirche einen Vorboten des Raumſtils der deutſchen Renaiſſance erkennen; aber wenn ſich in der Hallenkirche, allerdings einer abgeleiteten Form des organiſchen gotiſchen Kirchengebäudes, ein Raumſtil angekündigt haben ſollte, was doch erſt zu erweiſen wäre, ſo könnte die deutſche Renaiſſance doch nicht als die weitere Entwickelungsform dieſer Keime angeſehen werden; denn wenn irgend ein Stil kein Raumſtil iſt, ſo iſt ſie es. Schöne Raumgeſtaltung nach Maſſen und Verhältniſſen iſt nicht das Weſen dieſes Stils, der ſich um Verhältniſſe gar wenig kümmert“

[2]) Eine beſte Ueberſicht der zahlreichen, noch vorhandenen Werke der deutſchen Renaiſſance in Architektur, Kunſtinduſtrie und Plaſtik giebt die „Deutſche Renaiſſance“ von Ortwein-Scheffers mit Tauſenden von Aufnahmen in neun Foliobänden.

es ſich wohl nirgends, was an ſich gewiß nicht zu bedauern, wenn nur die äſthetiſchen Eigenſchaften hinübergenommen werden. Allein bis zum Schluſſe des 16. Jahrhunderts fehlte den deutſchen Baukünſtlern das Verſtändnis für die Geſetze des Rhythmus, der ſchönen Verhältniſſe, der Harmonie, oder auch nur für die antiken Säulenordnungen. Man wandte z. B an Faſſaden manchmal die verſchiedenen Ordnungen übereinander an und ging richtig von den ernſtern Formen zu den leichtern und geziertern über, allein man erfaßte die Bedeutung des Gebälkes nicht; der Architrav zeigt eine ſchwächliche Bildung, der Fries dagegen wird unverhältnismäßig breit, da er mit dem Sims zugleich als Sockel und Träger der höhern obern Ordnung betrachtet wird.

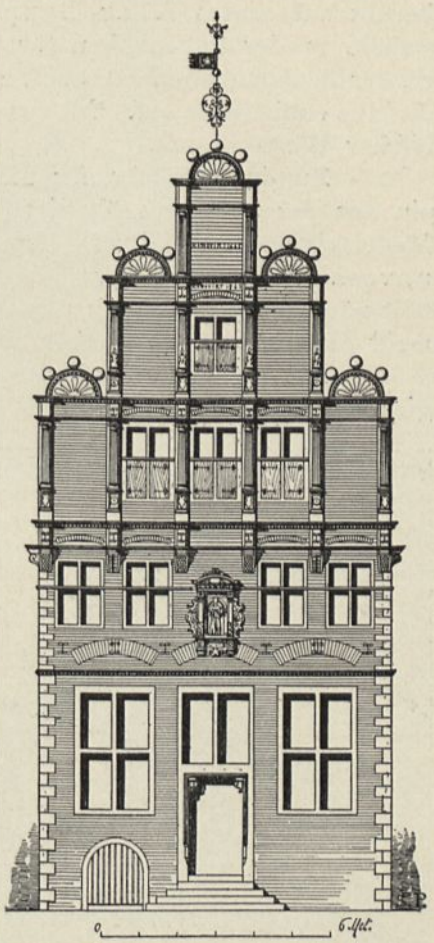


Fig. 1226. Krameramtshaus in Münſter. Nach G. von Bezold.

Süd- und norddeutſche Richtung

Die Bauten der zweiten Klaſſe, welche zur deutſchen Renaiſſance im eigentlichen Sinne gehören, ſcheiden ſich wieder in zwei große Gruppen aus, die ſüddeutſchen und die norddeutſchen Werke. Die erſte Gruppe beſitzt den Vorzug der größeren Freiheit im Aufbau, der Mannigfaltigkeit und Heiterkeit im Ausdruck. Die zweite Gruppe nahm die fertigen Muſter und Vorbilder aus den Niederlanden; ſie zeigt mehr ernſte Typen, aber auch mancherlei krauſe und barocke Bildungen, wie ſolche in den Niederlanden nichts Seltenes ſind. Die Ueberſicht der Denkmale wird eine nähere Charakteriſierung der ſüd- und norddeutſchen Bauwerke bieten.

Religiöſe Architektur.

Bis zur Renaiſſance hatte die religiöſe Architektur auch in Deutſchland die führende Rolle inne gehabt, jetzt tritt ſie dieſelbe an die profane Baukunſt ab. Verſchiedene Gründe führten dieſes Ergebnis herbei. Einmal wurden wenig neue Kirchen gebaut, weil einerſeits kein Bedürfnis vorhanden war, und da anderſeits die Zeitverhältniſſe die Entwickelung der religiöſen Kunſt überhaupt nicht begünſtigten, wie früher angedeutet worden. Dann wurde auch in Deutſchland, allerdings weit weniger als in Frankreich, die Gotik noch längere Zeit als ſakraler, als Kirchenſtil betrachtet. Selbſt diejenigen Kirchen, welche manche Einzelheiten des neuen Stils aufnahmen, beruhen in der Konſtruktion auf ſpätgotiſcher Ueberlieferung.

Profanbau.

Dies iſt zwar, wie ſchon bemerkt wurde, auch in der Profanarchitektur der Fall, allein fürs erſte wurden im Bereich der letzten zahlloſe Neubauten unternommen, Rathäuſer, Schlöſſer, Zunfthäuſer, Spitäler, Zeughäuſer, Univerſitäten, Privathäuſer; zum andern boten die Profanbauten mehr Gelegenheit, dem maleriſchen Zuge Genüge zu thun.

Was man mithin in der deutſchen Renaiſſance nicht ſuchen darf, das ſind vor allem neue Konſtruktionsweiſen oder Grundrißbildungen nach beſtimmten

Mängel deutſcher Renaiſſance.

äſthetiſchen und architektoniſchen Geſetzen, wie beiſpielsweiſe die italieniſche Architektur im Palaſtſchema oder im Kirchenbau, zumal in ihrem Ideal, im Centralbau, dergleichen bietet. Darum erleidet der Begriff Renaiſſance in ſeiner Anwendung auf die deutſche Baukunſt eine ziemlich enge Einſchränkung.

Maleriſche Gruppierung.

Die Anlage der Bauten ſchließt ſich frei dem Bedürfnis an, der Aufriß beruht auf maleriſcher Gruppierung. Infolgedeſſen wird die Symmetrie, welche in der italieniſchen Renaiſſance-Architektur ein ſtreng bindendes Geſetz iſt, für den deutſchen Baukünſtler etwas ganz Gleichgiltiges; am liebſten hebt er dieſelbe entſchieden auf. Erſt gegen das Ende der Stilperiode wird deren architektoniſcher Wert erkannt.

Gegenſatz zwiſchen dekorierten und unverzierten Teilen.

Zu der Vorliebe für maleriſche Wirkungen, welche übrigens auch ein aus der Spätgotik überlieferter Erbteil iſt, ſteht außer der Gruppierung der Maſſen ein anderes Bildungsgeſetz in nächſter Beziehung, der Gegenſatz zwiſchen unverzierten Flächen und den reich dekorierten Bauteilen. Der Schmuck fällt nämlich hauptſächlich denjenigen Gliedern und Baukörpern zu, welche zumeiſt die Symmetrie aufheben und das maleriſche Ausſehen bedingen.

Mit Ausnahme der Bauten, die in ſtädtiſchen Häuſerzeilen eingezwängt ſind, giebt es nicht eben viele, deren Grundrißlinien nach der Schnur gezogen werden, ſondern es treten einzelne Teile in geraden Umriſſen oder in Kurven aus den Hauptlinien heraus oder zurück; wieder andere Baukörper werden frei angeſchloſſen.



Fig. 1227. Gewandhaus zu Braunſchweig. Photogr. der Photoglob Co., Zürich.

Treppenanlagen.

Am öfteſten werden die geraden Grundrißlinien durch die Treppenanlagen durchbrochen. Dieſelben ſind zuweilen gedeckte, laubenartige Aufſtiege; eine Doppeltreppe ſolcher Art beſitzt das Rathaus in Mühlhauſen im Elſaß, eine einfache das Rathaus in Graz. Viel gewöhnlicher wird das Treppenhaus als vielſeitiger oder runder Turm der Faſſade vorgelegt, wie an den Rathäuſern in Marburg, zu Rothenburg an der Tauber, am Schloß Hartenfels etc.; die Fenſterſtellung bezeichnet hierbei faſt immer die Spirale der Wendeltreppen.

Die Treppenanlagen, welche zum maleriſchen Ausſehen der öffentlichen Bauten ſo viel beitragen, ſind dem Privathaus nur in Ausnahmefällen verſtattet, dagegen verfügt es mit jenen über andere Mittel, welche den gleichen Zweck verfolgen. Sehr oft tritt eine kleinere Partie des Hauſes in einem oder

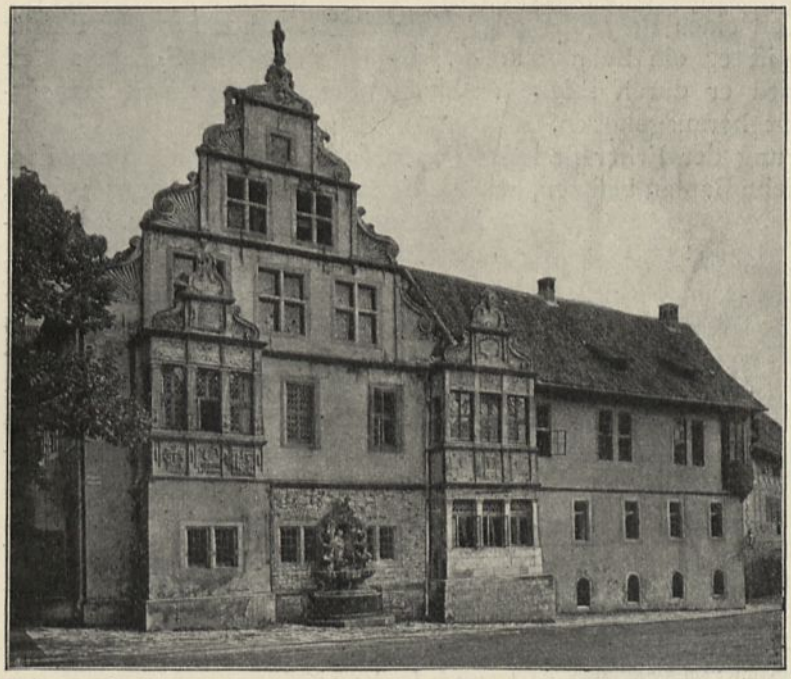


Fig. 1228. Abtei Gandersheim. Phot. der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.

mehreren Geſchoſſen aus der Hauptfläche heraus und wird mit einem Giebel- oder Satteldach abgedeckt (Haus in der Oberſtraße zu Hameln, Haus zu Salzuffeln etc.).

Ein anderes Motiv, das den Faſſaden der Häuſer Leben und Mannigfaltigkeit verleiht, iſt der ſogenannte Ausſchuß. Man bezeichnet damit die Eigentümlichkeit, daß je ein Obergeſchoß über das nächſt untere herausragt, vorkragt. Beim Holzhauſe ſtehen einfach die Balken über das Untergeſchoß vor; in gemauerten Bauten werden ſtarke ſteinerne Konſolen als Träger der Vorkragung eingeſetzt. Man hat aus allerlei konſtruktiven, künſtleriſchen äſthetiſchen Gründen den Ausſchuß zu erklären geſucht. Es werden wohl auch verſchiedene Urſachen mitgewirkt haben. Urſprünglich iſt er gewiß aus praktiſchen Rückſichten entſtanden und hatte wohl denſelben Zweck wie am ſchweizeriſchen und ſüddeutſchen Haus die über jedem Geſchoß ſich hinziehenden ſchmalen Satteloder ſogenannten Klebdächer; dieſe ſollen gegen Wind und Wetter Schutz bieten.

Der Ausſchuß.

Von höchſtem maleriſchen Reize ſind ferner die Erker (Fig. 1222), in der Sprache der Nürnberger Chörlein genannt. Sie ſind gleichfalls ein Erbſtück aus der Zeit der Gotik, fanden aber jetzt eine weitere Ausbildung. Die Stellung des Erkers iſt ſehr verſchieden, bald an einer Seitenkante (Ecktürmchen), bald mitten in der Faſſade, doch lieber noch excentriſch. Ebenſo mannigfaltig ſind ſeine Formen. Zuweilen ſteigt er als ſchmaler vorſpringender Gebäudeteil vom Boden bis zu beliebiger Höhe auf, wie dies im Norden oft vorkommt, als ſogenannter Auslucht. Oder er ſtützt ſich auf eine bis zum Boden reichende Säule oder auf Konſolen und ähnliche Bildungen. Der

Erker.

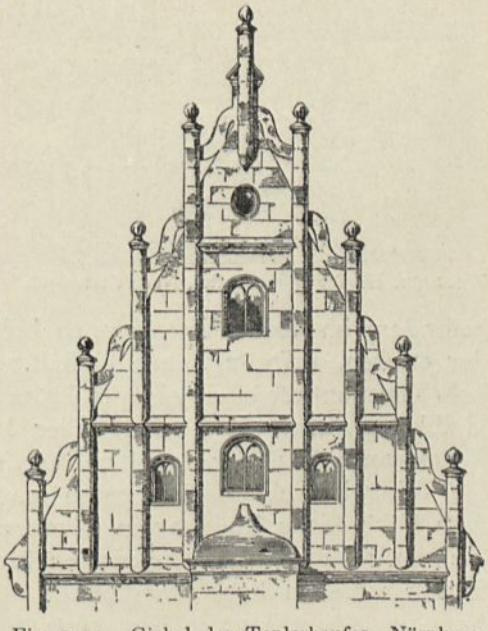


Fig. 1229. Giebel des Toplerhaufes, Nürnberg. Nach G. von Bezold, Baukunſt des Renaiſſance.

Erker tritt bald als Teil eines Polygons oder eines Rundkörpers aus der Fläche heraus. Immer aber iſt er ein Schmuckſtück. Selbſt wenn die Faſſaden kahl und flach ſind, ſo wird er durch reiche architektoniſche Glieder und mannigfaches freies Ornament herausgehoben.

Terraſſen. Eine Erweiterung der Erker ſind die Terraſſen über offenen Vorhallen, wie ſie manche öffentliche Bauten beſitzen, wie die Rathäuſer in Rothenburg a. d. T., in Bremen, zu Altenburg u. ſ. f. Anderwärts, wie am Rathaus zu Görlitz, ſchrumpft der Altan zu einer äußerſt ſchmucken, auf Pfeilern ruhenden Kanzel neben einer ſchön gewundenen Freitreppe zuſammen (Fig. 1223). In Süddeutſchland und in der Schweiz geben die offenen Lauben dem Bauernhaus einen ähnlichen maleriſchen Reiz (Fig. 1224).

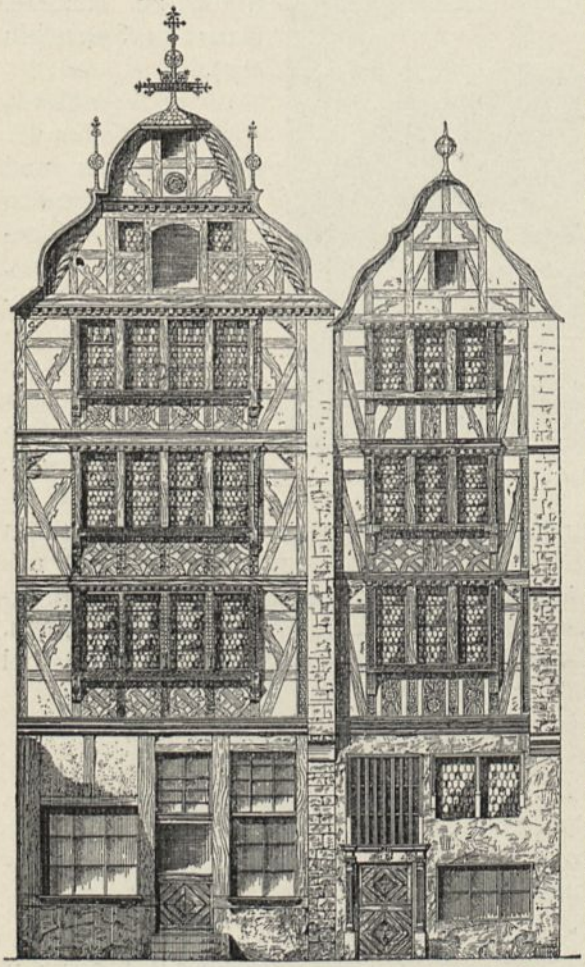


Fig. 1230. Häuſer in Bernkaſtel. Nach Ortwein & Scheffers.

Dachbildung. Am meiſten charakteriſtiſch für die deutſchen Renaiſſancebauten ſind aber doch die Dachkonſtruktionen mit den Giebeln, Zwerchhäuſern und Luken.

Die ſteil anſteigenden Dächer ſind im Norden ſchon durch die klimatiſchen Verhältniſſe gefordert; den Baugedanken der Gotik entſprachen ſie in beſonderer Weiſe. Die deutſche Renaiſſance ging aber, wenn möglich, noch weiter in der Steigerung der Höhenlinien und vor allem in der reichen, dekorativen Ausſtattung. Sie wurde hierin durch Frankreich und die Niederlande beeinflußt, welche ähnlichen Neigungen huldigten; die deutſche Bauweiſe bewahrte ſich aber doch eine ganz beſtimmte Eigenart.

Giebel. Aus der gotiſchen Zeit ſtammen die abgetreppten Giebel. Sie ſind beſonders im Norden immer noch beliebt, erſcheinen aber nur ſehr ſelten mehr in der ernſten, urſprünglichen Geſtalt. Die einfachſte Zierform beſteht darin, daß jede Treppenſtufe einen eigenen krönenden Abſchluß erhält, ſehr gewöhnlich einen Halbkreis, dem ein Fächer- oder Muſchelornament eingeſetzt wird (z. B. am Krameramtshaus [Fig. 1226] zu Münſter i. W.). Noch gebräuchlicher war es, in die Winkel zwiſchen den Stufen mannigfach geformte Voluten einzufügen (z. B. Alte biſchöfliche Reſidenz in Bamberg). Dazu geſellten ſich bald Obelisken und die verſchiedenſten ornamentalen Motive. Dies geſchah beſonders, ſeitdem die Stufen ziemlich hoch wurden, da ſie den Abmeſſungen der Dachgeſchoſſe entſprachen (Pellerhaus in Nürnberg, Stadtweinhaus zu Münſter i. W., Rattenfängerhaus [Fig. 1225] in Hameln, Gewandhaus [Fig. 1227] in Braunſchweig mit vier

Dachgeſchoſſen u. ſ. w.). Die oberſte Stufe ſchließt gewöhnlich mit einem Rundgiebel ab, deſſen Füllung das Muſchel- oder Fächerornament bildet. Dieſes gleiche Ornament wird ebenfalls gerne als Kreisſektor in die rechten Winkel der Treppenſtufen eingeſetzt (Giebel an der Abtei [Fig. 1228] in Gandersheim).

Neben den abgetreppten Giebeln gab es immer und überall ſolche, welche in den zwei geraden Linien der Dachſchrägen ſich ſchloſſen. Um die Geraden zu brechen und zugleich die Fläche zu beleben, ſetzte man Fialen, ſchmale in Pinienzapfen oder ähnliche Gebilde auslaufende Stäbe an (Toplerhaus [Fig. 1229] in Nürnberg) oder man erſetzte die Gerade durch allerlei geſchwungene Kurven (Häuſer in Bernkaſtel [Fig. 1230]). Damit war der Anſtoß zu den mannigfachſten und freieſten Kombinationen gegeben, welche mit der architektoniſchen Konſtruktion nichts mehr zu thun haben, aber von großer maleriſcher Wirkung ſind, da nicht nur die Umrißlinien der Giebel die verſchiedenſten Schweifungen beſchreiben, ſondern auch die Flächen mit Ornamenten überſponnen werden (Zeughaus in Danzig [Fig. 1231]).

Kehrte ein Bau die Langſeite der Straße zu, ſo fielen die gezierten Giebel weg, man behalf ſich dafür, um einen maleriſchen Erſatz zu haben, mit den ſogenannten Zwerch- (= Quer-) Häuſern oder Dacherkern. Man verſteht darunter giebelförmige Anſätze über der Faſſadenmauer, welche die Dachlinie durchſchneiden. Sie erhalten dieſelbe dekorative Ausſtattung wie die Giebel der Schmalſeiten, tragen aber noch mehr als dieſe zum maleriſchen Ausſehen der Bauten bei; man betrachte nur den Friedrichsbau am Schloß zu Heidelberg oder die Faſſade des Rathauſes zu Bremen. Auch die Dachflächen ſelbſt werden durch kleinere Dachluken belebt; ſie wachſen zuweilen zu einer unverhältnismäßig großen Zahl an. Zwerchhäuſer.

Selbſt am einfachen Bürgerhauſe wurde die Eingangspforte durch Schmuck ausgezeichnet; an größern Bauten gehören die Portale zu den vorzüglichſten dekorativen Schauſtücken. Thüren und Portale.

Anfangs werden noch allerlei ſpätgotiſche Bildungen mit den neuen Stilformen vermengt, doch entſteht bald ein Durchſchnittstypus, welcher in zahlloſen Varianten wiederholt wird, und deſſen Elemente ganz der Renaiſſance angehören. Der Eingang, faſt immer mit einem Bogen abſchließend, wird mit Pilaſtern, ſeltener mit



Fig. 1231. Zeughaus in Danzig. Phot. d. Graph. Geſellſch., Berlin.

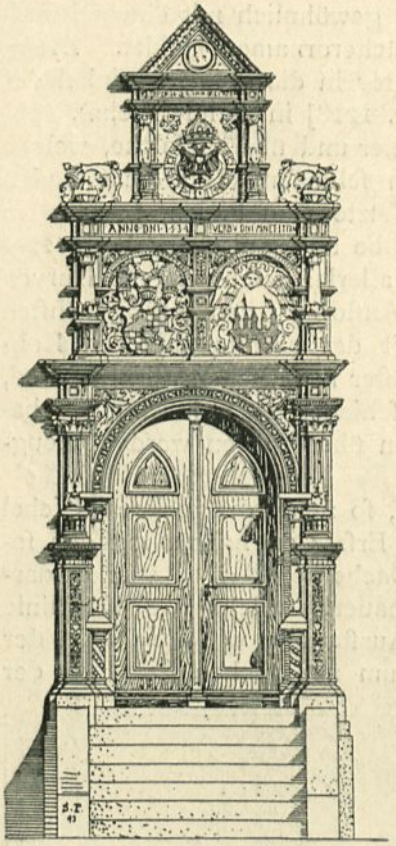


Fig. 1232. Rathausportal, Zerbſt. Nach G. v. Bezold.

Säulen flankiert; darauf ruht das gerade Gebälk, ſeltener ein Giebel, ſo daß das Portal in ſeinen Hauptlinien Aehnlichkeit mit einem römiſchen Triumphthor gewinnt. Ein mittlerer Aufſatz mit Wappen und Inſchriften dient als Ausladung. Wohl werden die antiken Bauglieder nach ihrer klaſſiſchen Bedeutung und in der gegenſeitigen Verhältnismäßigkeit nicht verſtanden, allein die naive freudige Luſt am freien Konſtruieren und Dekorieren übt einen ſehr großen Reiz. So werden am Portal des Rathauſes in Zerbſt [Fig. 1232] die konſtruktiven Teile in wunderlicher, aber doch gefälligſter Weiſe geteilt, zerlegt, gehäuft und mit reichſtem Schmuck gepaart. Reinere architektoniſche Formen zeigt das Schloßportal in Merſeburg; die Flächen ſind über und über mit Ornamenten ausgelegt. Das Portal am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schloſſes erſetzt die architektoniſchen Glieder zum großen Teil durch ſchöne figürliche Plaſtik, ſteigert aber damit die Geſamtwirkung nicht. Weitaus das Beſte und Reinſte in Architektur und Dekoration, in Verhältniſſen und Formen bietet das Portal der ehemaligen Schloßkapelle (vgl. Einſchaltbild) in Dresden (jetzt am Judenhof); es ſind italieniſche Hände dabei thätig geweſen.

Fenſter.

Zur maleriſchen Wirkung der Häuſerfaſſaden trugen die Fenſter (Fig. 1233—1236) durch ihre Stellung und Behandlung nicht wenig bei. Von einer ſymmetriſchen Anordnung wird ſehr leicht und ſehr gerne abgeſehen; die Stellung richtet ſich nach dem Bedürfnis. Dazu kommt die Neigung, dieſelben zu drei und mehr zu gruppieren und durch Simſe, Pfoſten u. dgl. zuſammenzufaſſen. Am Römerberg in Frankfurt am Main giebt es Häuſer mit Reihen von acht, ſelbſt zwölf gruppierten Fenſtern in drei Geſchoſſen übereinander. Auch in der Größe herrſcht oft an einer und derſelben Schauſeite bedeutende Verſchiedenheit. Es iſt nichts Seltenes, daß die Fenſter von den untern zu den obern Stockwerken an Größe und Umfang abnehmen. An reichern Bauten erhalten die Fenſter auch eine entſprechende dekorative Behandlung, welche in einfachern Formen derjenigen der Portale ähnlich iſt (Schloß zu Heidelberg, die Rathäuſer zu Lübeck und zu Bremen, Leinwandhaus zu Breslau u. ſ. w.). Eine Bildung mag als beſonders eigentümlich erwähnt werden. Die antikiſierenden Profile reichen an den Seitenpfoſten der Portale und Fenſter ſehr oft nicht bis zur Schwelle oder Fenſterbank hinunter, ſondern biegen im untern Viertel im rechten Winkel um. Die Eigentümlichkeit, welche ſich im Norden und Süden bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts erhält, ſtammt aus der Gotik, welche die Profile an der genannten Stelle in einer Auskerbung totlaufen ließ.

Die Säule.

An keinem Einzelgliede der Konſtruktion erging ſich die Dekorationsluſt der deutſchen Renaiſſancekünſtler naiver und freier als an der Säule (Fig. 1237 und 1238). In Oberitalien und wohl mehr noch aus Stichen, Glasgemälden und





DAS HAUS «ZUM RITTER» IN SCHAFFHAUSEN; DAS PELLERHAUS IN NÜRNBERG.

Nach Photographien von K. Koch, Schaffhausen, und Stengel & Co., Dresden.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej





PORTAL DER EHEMALIGEN SCHLOSSKAPELLE IN DRESDEN; PORTALBAU DES PIASTENSCHLOSSES ZU BRIEG.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, Dresden, und der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

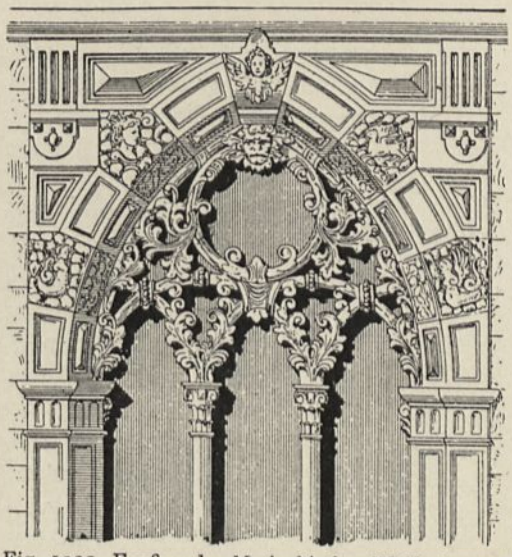


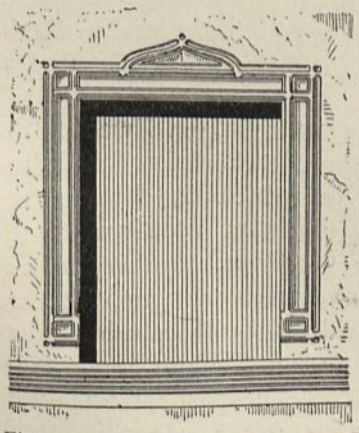
Fig. 1233. Fenſter der Marienkirche, Wolfenbüttel. Nach G. v. Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

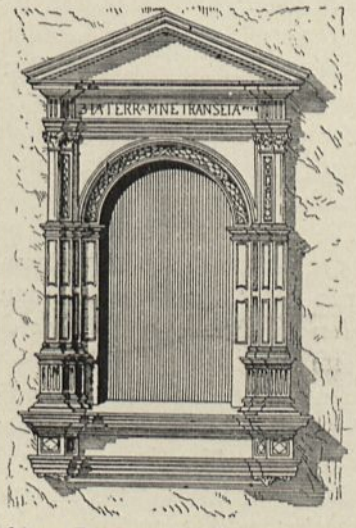
ornamentalen Vorlagen lernte man die Kandelaberſäule kennen. Sie wurde in allen denkbaren Formen ausgeſtaltet. Während der Italiener hierbei ſich mit einem einzigen oder doch mit ſehr wenigen Motiven begnügt, ſtückt der Deutſche den Schaft ſehr oft aus einer ganzen Reihe verſchiedener Formen zuſammen. Die dekorative Wirkung mag oft bedeutend ſein, allein die Einheit geht darüber verloren. Aus der großen Architektur verſchwindet die Kandelaberſäule jedoch ziemlich frühe, bleibt aber in kleinern Werken, an Grabmälern, Altären, Orgeln, Chorſtühlen, Möbeln, Brunnenſäulen etc., wo man ihr die Berechtigung nicht abſprechen ſoll. Auch der Schaft der regelrechter gebildeten Säule wird immer gerne geſchmückt, ganz mit Ornament belegt, mit geraden, gebrochenen, geſchweiften Kannelüren oder als Erſatz dafür mit Stäben überkleidet. Zum wenigſten wird der untere Drittel des Schaftes durch Ringe und Kehlen abgegrenzt und ſodann mit Köpfchen, Masken mitten in allerlei Ornament geziert. Seit dem 17. Jahrhundert tritt an Altären und ähnlichen Ausſtattungsgegenſtänden die unſchöne ſchraubenförmig gewundene und gedrehte Säule auf. Den völlig frei und phantaſtiſch behandelten Säulenſchäften entſprechen auch die Kapitellformen (Fig. 1242—1244). Die italieniſierende Richtung ahmt die Vorbilder Palladios, Serlios u. a. nach, aber ſelten mit tieferem Verſtändnis.

Kandelaberſäule.

Statt der Säule wird zuweilen die Herme (Fig. 1221), meiſtens in üppigen Formen verwendet; auch dieſe wurde wahrſcheinlich aus den Ornamentſtichen in die Architektur übertragen.

Herme.





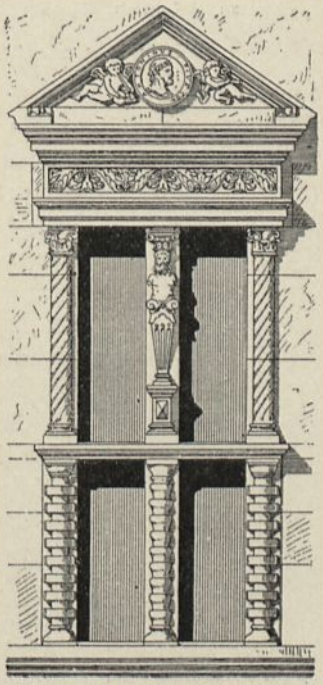


Fig. 1234—1236. Fenſter der alten Reſidenz, Bamberg, am Leinwandhaus, Breslau, und am Ottoheinrichsbau, Heidelberg. Nach G. v. Bezold, Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland.

Pilaſter und Pfeiler.

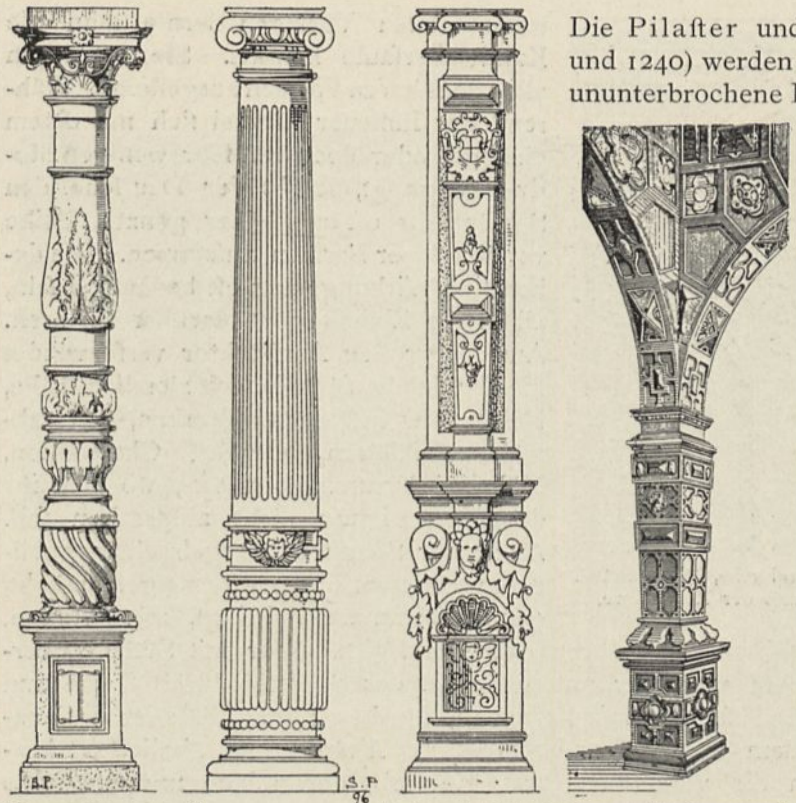


Fig. 1237—1240. Brunnenſäule zu Enisheim; joniſche Säule vom Rathausportal zu Münden; Pilaſter in der Nikolaikirche, Berlin; Pfeiler der Univerſitäts-Aula zu Helmſtedt. Nach G. von Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

Die Pilaſter und Pfeiler (Fig. 1239 und 1240) werden oft gleichfalls in eine ununterbrochene Folge von verſchiedenen Ziergliedern aufgelöſt, ſo daß man an ihre architektoniſche Bedeutung kaum mehr erinnert wird. Dasſelbe geſchieht mit den Simſen, deren Bildung meiſtens zwiſchen den magern Formen der Spätgotik und den frei umgeſtalteten oder dekorativ verwendeten antiken Gliedern ſchwankt; Konſolen (Fig. 1241), Zahnſchnitte, vertikale Teilungspfoſten, von Verkröpfungen begleitet, ſind beſonders beliebt. Auf dieſe Teile wird ſehr oft ein ungeheurer Reichtum verwendet.

Niſchen und Frieſe.

Manchmal begnügte man ſich mit allen den genannten dekorativen Formen nicht, ſondern fügte zwiſchen den Fenſtern Niſchen mit Statuen (Schloß in Heidelberg) ein, nützte die breit abgemeſſenen Frieſe für Reliefe aus (Haus in Görlitz [Fig 1247] mit neuteſtamentlichen Darſtellungen); an dem hölzernen Salzhaus (Fig. 1245) in Frankfurt iſt von den Arkadenpfeilern im Erdgeſchoß bis zum hohen, ſteilen Giebel jedes Plätzchen für Plaſtik und allerlei Ornament ausgenützt.

Polychromierte Faſſaden.

Zum Schmuck der Faſſaden wird, beſonders in Süddeutſchland, in der Schweiz und in Oeſterreich die Polychromie herbeigezogen.

Architektoniſche Polychromie

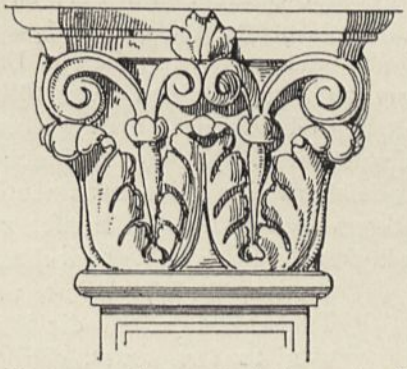
Die einfachſte Art derſelben ſetzt ſich zum Zwecke, da wo eine architektoniſche Gliederung und Dekoration fehlt, dieſelbe durch die Malerei zu erſetzen. So erhielt das Rathaus zu Mühlhauſen im Elſaß, ein Werk des Chriſtian Vackſterffer aus Kolmar, im Erdgeſchoß aufgemalte Quadern, in den beiden Obergeſchoſſen Säulenordnungen, Fenſterumrahmungen, Niſchen mit Statuen und Frieſe. Die architektoniſche Dekoration wird zuweilen in Sgraffito in einer Farbe und ohne maleriſche Modellierung ausgeführt; ſie erſcheint in dieſer Form viel anſpruchsloſer und verträgt ſich beſſer mit der architektoniſchen Wirkung.



Fig. 1241. Holzkonſole an einem Hauſe in Ulm. Nach G. von Bezold, Baukunſt d. Renaiſſ.

Eine zweite Art der Faſſadenmalerei betrachtet die Mauerflächen zwiſchen den Fenſtern lediglich als Felder zur Aufnahme beliebiger Darſtellungen. Beiſpiele hierfür geben unter andern das Haus Zum weißen Adler in Stein am Rhein und das Haus Zum Ritter in Schaffhauſen (vgl. Einſchaltbild). An beiden Orten werden architektoniſche Glieder aufgemalt und zwiſchen dieſelben Figurenmalereien eingeſetzt. Diejenigen in Stein — zwei Liebesgeſchichten aus dem Decamerone, die Geſchichte vom Bündel Reiſer, dem Sinnbild der Kraft, Allegorien und der Wirklichkeit entlehnte Geſtalten — entſtanden um 1520, wurden aber, wie diejenigen in Schaffhauſen, ſeither wiederholt reſtauriert. Die letzten um 1570 von Tobias Stimmer ausgeführt, zeigen ebenfalls Allegorien, Mythologien, Legenden wie Markus Curtius (nach Holbein) etc.

Freie Polychromie.



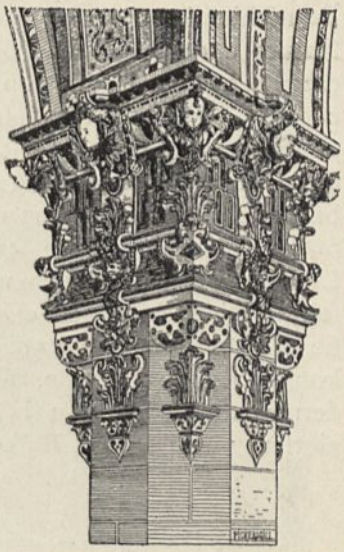


Fig. 1242 und 1243. Kapitelle aus dem Piaſtenſchloß, Brieg, und der Marienkirche, Wolfenbüttel. Nach Ortwein & Scheffers, Deutſche Renaiſſance.

Schon die Meiſter der beiden letzten Werke führten, wenn auch nur im Anſchluß und in Verbindung mit den figürlichen Darſtellungen, eine imaginäre Architektur ein. Andere gingen bis zur äußerſten Konſequenz des Verfahrens, indem ſie ganze Faſſaden in eine Scheinarchitektur auflöſen, welcher ſich die unregelmäßig angebrachten Fenſter, Thore u. ſ. w. harmoniſch eingliedern. Ueber alles geiſtreich that dies der jüngere Holbein, ſo für das Haus Zum Tanz (Fig. 1246) in Baſel, deſſen Entwurf noch vorhanden iſt. Es läßt ſich kaum etwas Reizenderes denken als dieſe offenen, freien Hallen, Terraſſen, Arkaden — auf dem Papier; die Perſpektive in der wirklichen Ausführung konnte einſeitig nur für einen Punkt berechnet ſein und mußte, trotz aller Architekturteile, doch ganz maleriſch wirken, — von andern Bedenken gegen das Verfahren nicht zu reden.

Polychromie mit Scheinarchitekturen.

Ein Teil des bisher Geſagten findet auf den Holzbau keine Anwendung; über dieſen iſt einiges anzufügen.

Holzbau.

Die zwei Hauptformen der Konſtruktion ſind der Fachwerk- oder Ständerbau und der Blockbau; der letzte findet ſich beſonders in den ſüdlichen und ſüdöſtlichen Alpengegenden, der erſte iſt überall, wo die deutſche Sprache herrſcht, vertreten.

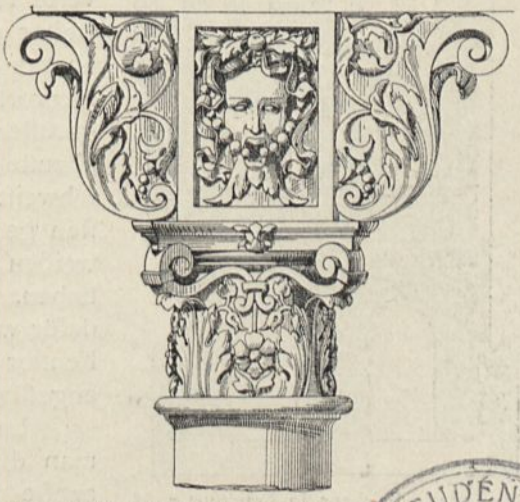


Fig. 1244. Kapitell im Rupprechtſchen Haus, Nürnberg. Nach Ortwein & Scheffers, Deutſche Renaiſſance.

Der Fachwerkbau fand ſeine folgerichtigſte Durchführung im nordweſtlichen

Fachwerkbau.

STUDENTÓW POLSKICH BIBLIOTEKA

Deutſchland, wo er ſich an eine feſte Form, einen herkömmlichen Grundriß des Hauſes anſchließt. Der Hauptraum desſelben iſt in der Mitte des Erdgeſchoſſes die Diele. Dieſe iſt von verhältnismäßig bedeutenden Abmeſſungen und vorzüglicher Höhenentwickelung, ſo daß neben der Diele je zwei niedrige Geſchoſſe angeordnet werden können. Vom ſogenannten Ausſchuß oder der Vorkragung der Geſchoſſe iſt ſchon geſprochen worden. Im übrigen verfährt der Fachwerkbau alſo, daß er ein organiſches Gerüſte aus den Trägern und Stützen und den nötigen Verbindungen erſtellt; die zwiſchen dieſem Balkenwerk entſtehenden Lücken werden ausgemauert oder mit Bohlen ausgefüllt. Sollte der Bau ein ſehr reiches Ausſehen erhalten, ſo bevorzugte man Füllungen mit Holztafeln, da ſie die üppigſte Dekoration geſtatteten. Für die ſenkrechten Ständer liebte man konſolenartige Gebilde, Kandelaberſäulen oder ornamentierte Füllungen wie an den Pilaſtern, alles in kräftigem Relief, für die Simſe, z. B. zwiſchen den verzierten vorragenden Balkenköpfen, gewundene, gedrehte, perlenbeſetzte Schnürmotive, für die Frieſe vorzüglich Muſchel- oder Fächerformen, für die Füllungen Flachornamente (Fig. 1248 u. 1249). Trotz des Reichtums bleibt in manchen Bauten doch der konſtruktive Gedanke die Dominante, wie am Amtshauſe der Knochenhauer (Fig. 1250) zu Hildesheim; an andern Häuſern wird der logiſche Aufbau vom Ornament überwuchert, und die Wirkung geht ganz ins Maleriſche über. Schöne Denkmale finden ſich in ſehr großer Zahl in den niederſächſiſchen Städten, vor allem in Hildesheim, welches Muſter in allen Formen bietet.

Formenbehandlung.

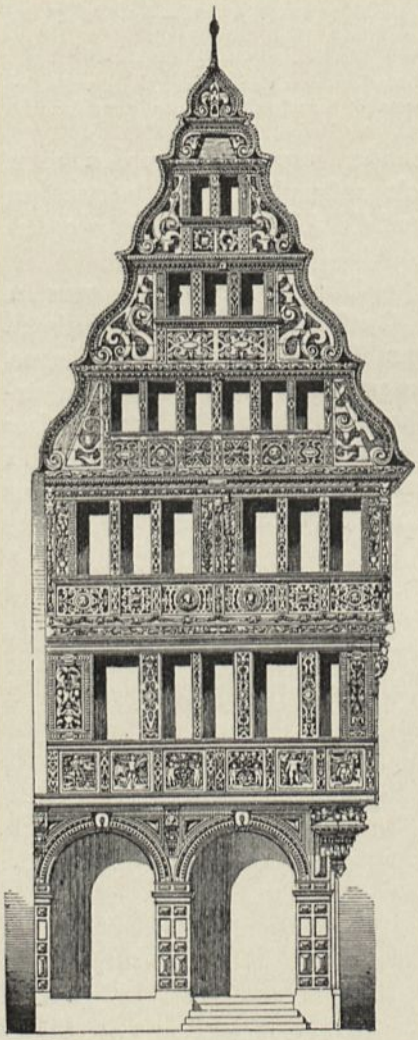


Fig. 1245. Salzhaus in Frankfurt a. M. Nach G. von Bezold.

Die Konſtruktion des Fachwerkhauſes in Mittel- und Süddeutſchland iſt weniger geſetzmäßig, weniger logiſch und ſymmetriſch und beruht vorzüglich auf freier, maleriſcher Gruppierung. Die Bauten mit einer über alle Teile und Flächen verteilten Dekoration ſind nicht ſelten, doch je weiter gegen Süden, deſto mehr wird die Vorliebe charakteriſtiſch, die maleriſche Wirkung auf das Hervortreten des bemalten oder unbemalten Balkengerüſtes mit den mannigfach eingeſetzten Riegeln abzuſtellen. Die Riegel, bald gerade, bald geſchweift oder ausgezackt, bilden die verſchiedenſten geometriſchen Figuren, welche ſich von dem weißen ausfüllenden Mauerwerk ſehr kräftig abheben. Der Ausſchuß kommt nicht überall vor; dafür werden zuweilen — ſehr unorganiſch — die Fenſter den Wandflächen vorgeſetzt oder Lauben angefügt.

Blockbau.

Im Blockbau (Fig. 1251 u. 1252) ſchichtete man die Balken einfach übereinander und verzapfte ſie in den Ecken; für die Fenſter und Thüren werden die Oeffnungen ausgefägt oder

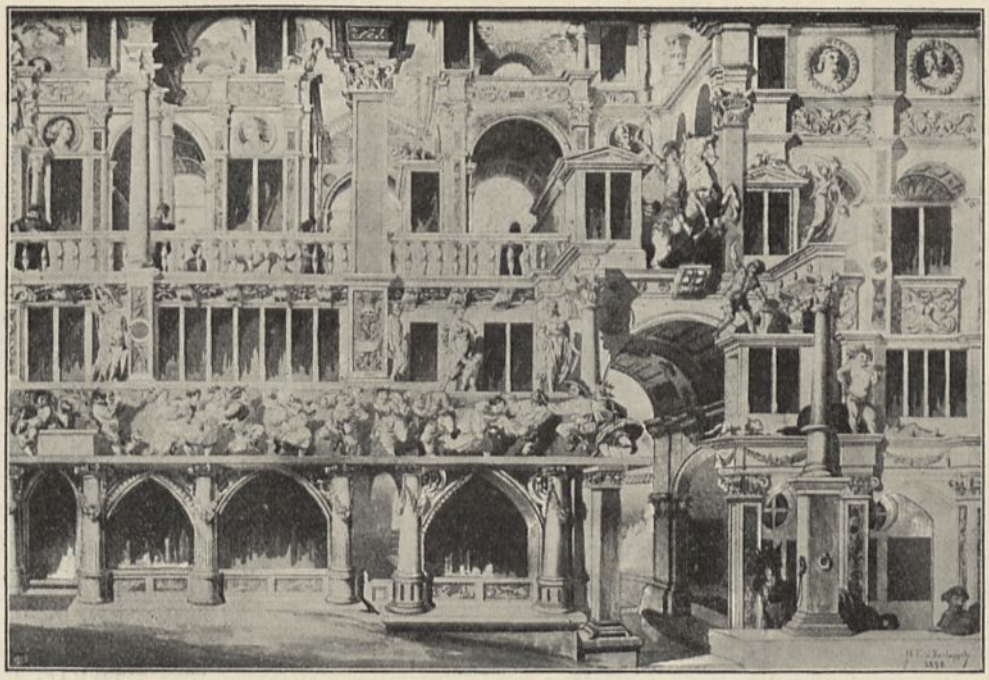


Fig. 1246. Rekonſtruktion des Hauſes zum Tanz. Aquarell von E. v. Berlepſch. Muſeum, Baſel. Originalphot.

ausgeſpart. In der Anlage und im Aufbau, in der Gruppierung der Bauteile, der Fenſter, Wohnräume etc. kommen in den Alpenländern zahlloſe Spielarten vor. Die Dekoration beſchränkt ſich auf die Pfoſten und Umrahmungen der Fenſter und Thüren, die Balkenköpfe, Frieſe etc. mit Ausſägearbeit, plaſtiſchen und farbigen Ornamenten. Ein recht maleriſches Motiv ſind die offenen Lauben und die früher genannten Klebe- oder Satteldächer, welche ſich über den einzelnen Geſchoſſen hinziehen.



Fig. 1247. Haus mit Reliefs. Görlitz. Phot. von Alb. Schwartz, Berlin.

Guſtav von Bezold leitet in ſeinem vortrefflichen Buche über „Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland“ den Abſchnitt von der innern Ausſtattung der Profanbauten mit den Worten ein: „Man darf in den Innenräumen der deutſchen Renaiſſance eine Raumwirkung durch Verhältniſſe nicht ſuchen. Räume, welche ſchon durch ihre Verhältniſſe ſchön ſind, bleiben immer Ausnahmen. Was angeſtrebt und erreicht wird, iſt Behaglichkeit oder Pracht, beides an ſich keine äſthetiſchen Qualitäten. Die formbildende Thätigkeit iſt mehr auf das Einzelne als auf das Ganze gerichtet. Dieſe Schwäche der deutſchen Kunſt wird durch den engen Zuſammenhang

Innere Ausſtattung.

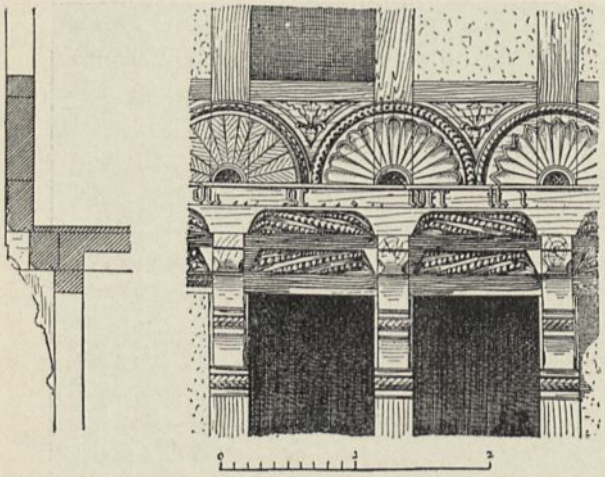


Fig. 1248. Vom Hütteſchen Haus zu Höxter. Nach G. v. Bezold.

Geſamteindruck.

zwiſchen Architektur und Kleinkunſt noch gefördert. Eine Folge dieſes Zuſammengehens iſt, daß die Kompoſition, wo Höheres angeſtrebt wird, faſt ausnahmslos überladen iſt, daß das Gewicht nicht auf gute Verhältniſſe, ſondern auf ſchöne Einzelheiten gelegt wird. Dieſe ſind allerdings ſo reizvoll, daß ſie Erſatz für manche Schwächen des Ganzen bilden.“

Es liegt in dieſen Worten die erſchöpfende Wertſchätzung der ſogenannten altdeutſchen Interieurs.

Nimmt man alles zuſammen: die Beleuchtung, die Wirkung des Lichts, welches durch die gruppierten Fenſter in reichem Strome einfällt, während andere Teile im Halblichte bleiben; die lauſchigen Erker und Winkel; den großen Ofen, reich in Formen und Farben und Gebilden; den Speiſe- oder beſſer Schauſchrank mit den koſtbaren Trinkgefäßen, Platten und Metalltellern; ferner die Wandſchränke und Truhen, Tiſche und Stühle, alles echt und recht und ſolid, mit naiver Schaffensluſt gedacht und erſtellt, und ringsum die getäfelten Wände mit den warmen Holztönen, darüber die Kaſſettendecke, — das alles verleiht der reicher ausgeſtatteten „altdeutſchen“ Stube (Fig. 1253) etwas unausſprechlich Wohnliches, Heimeliges, verbunden mit vornehm bürgerlichem Weſen. Die Grundſtimmung giebt die Täfelung. Die verſchiedenen Holzarten behalten in der Regel die Naturfarben. Reichen dieſe, z. B. bei Intarſien (Fig. 1256), zur beabſichtigten Wirkung nicht aus, ſo werden einzelne Teile gebeizt oder es tritt in maßvollſter Verwendung die Farbe, zuweilen auch Vergoldung hinzu. Die Täfelung verwendet in der Kompoſition, Gliederung und in der Dekoration architektoniſche Motive: Rahmenwerk, Pilaſter, Säulen, Hermen, Ruſtika, Simſe, Niſchen, Aedikulä etc. in der freieſten dekorativen Verwendung und Auflöſung. Auch die vertikale Abſtufung in Sockelpartie, Hauptfeld, Attika u. dgl. ſind der Baukunſt entführt. Die Attika oder überhaupt die oberſte gekürzte Felderreihe wird gerne mit Gemälden oder mit Teppichen geſchloſſen oder bleibt leer. Ganz vorzügliche Arbeiten, Leiſtungen des Geſchmacks und der Technik erſten Rangs, ſind ſehr zahlreich. In andern iſt nur eines zu beklagen, daß die Meiſter ſich nicht genug thun zu können meinen und die Motive häufen. So ſetzte man

Die Wandtäfelung.

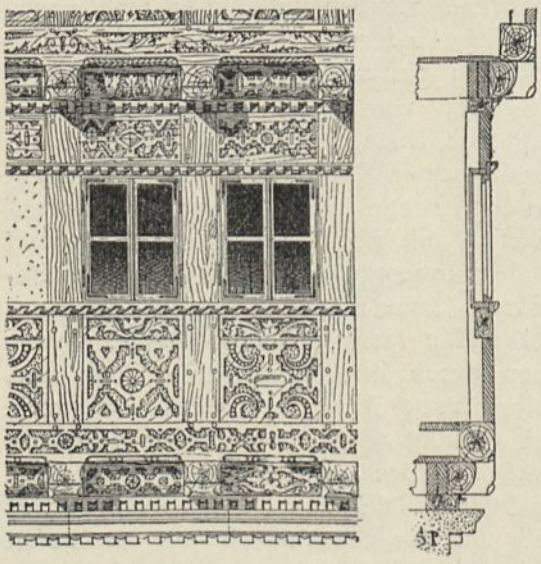


Fig. 1249. Vom Dempterſchen Haus zu Hameln. Nach G. von Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

anfangs in die Felder Intarſien, Flachornamente oder Reliefe ein; allein dies genügte bald nicht mehr, und man fügte den Viereckflächen Bogen ein und dieſen allerlei Kleinarchitekturen in der Form von Aedikulen. — Seltener iſt die Ausſtattung des altdeutſchen Hauſes mit Malerei. Die Gerichtslaube in Lüneburg (Fig. 1257) hat eine ſolche mit dem Datum 1529; die Zeichnung iſt vom beſtechendſten, überraſchendſten Reiz; auch die Farbenwirkung iſt trotz mannigfacher Reſtaurationen immer noch von großer, einheitlicher Wirkung.

Die hölzernen Decken.

Mit einem der Wandtäfelung entſprechenden Aufwand werden in reichen Räumen auch die Holzdecken ausgeführt. Von der Gotik überkam man den Brauch, die mit Profilierungen und Flachornamenten gezierten und parallel gelegten Balken vortreten zu laſſen und die Zwiſchenfelder zu verputzen. Allein höhern Anſprüchen genügte dieſe ſchlichte Weiſe nicht, und der neue Stil holte in Italien ſofort die ſtark vertiefte Kaſſettendecke mit quadratiſchen Feldern. Im Schloſſe zu Jever (Fig. 1255) bleibt hierbei an den Rahmen und in den Füllungen kein Plätzchen frei von Reliefornamenten. Dieſe Kaſſettendecke ſpricht einen klaren konſtruktiven Gedanken aus, allein die Einteilung erſchien bald zu einfach; man nahm die reichern Formen der oberitalieniſchen Renaiſſance hinüber und zeichnete ſelbſtändig neue, oft überaus glückliche Muſter, welche einen reichen Wechſel geometriſcher Figuren bieten. Gerne wählte man für eine Decke eine centrale Figur, an welche ſich die verſchiedenen Linienſyſteme anſchließen.

Während Wandtäfelungen und Decken der genannten Art, wenn auch keineswegs ausſchließlich, ſo doch vorzüglich den eigentlichen deutſchen Renaiſſancebauten angehören, ſo kommt hinwieder den italieniſierenden Stilbauten in beſonderer Weiſe die Stuckdekoration (Fig. 1254) zu. Dieſelbe behält gewöhnlich das natürliche Weiß bei, welches zuweilen maßvoll mit Farbe und Gold belebt wird. Die Stimmung ſo ausgeſtatteter Räume iſt vornehm, kühl, ſteigert ſich in Verbindung mit Wandgemälden zu hoher Feſtlichkeit, muß aber dafür auf den intimen, heimeligen Reiz der warmen Holztäfelung verzichten.

Stuckdekoration.

Von anderem, wie von Kaminen, Oefen, Möbeln etc. wird in einem eigenen Kapitel über das Kunſthandwerk einiges ergänzt werden.

Das bisher Geſagte bezieht ſich faſt ausſchließlich auf die Profanbauten; dieſe ſind es ja, welche zunächſt gemeint ſind, wenn von deutſcher Renaiſſance-Architektur die Rede iſt. Das für die religiöſen Bauwerke Charakteriſtiſche

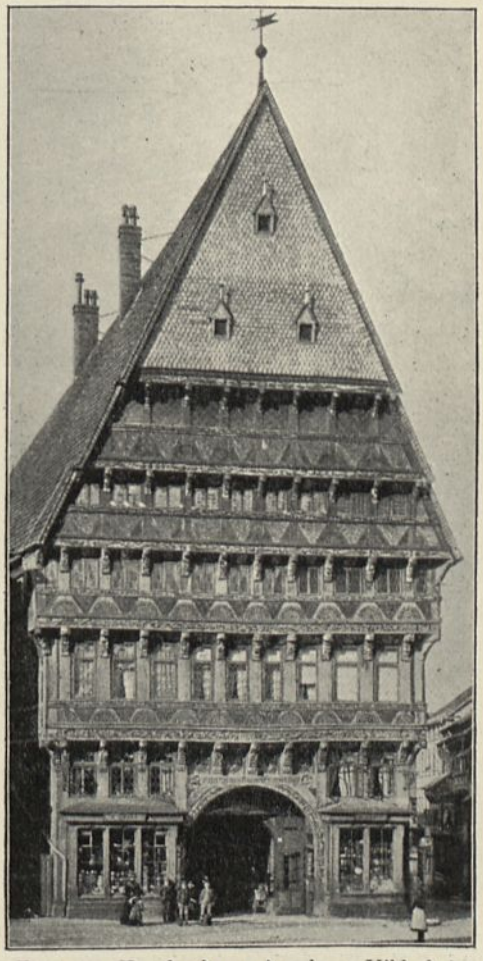


Fig. 1250. Knochenhauer-Amtshaus. Hildesheim. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

wird am füglichſten bei der Beſprechung der wenigen einzelnen Denkmale beſprochen.

III. DAS ORNAMENT IN DER DEUTSCHEN RENAISSANCE.

Wertſchätzung.

Das deutſche Renaiſſance-Ornament iſt nicht ſo wunderbar geſchmackvoll wie das italieniſche, nicht ſo fein entworfen wie das franzöſiſche und das davon abhängige niederländiſche, aber es bildet doch für ſich einen äußerſt wichtigen, äußerſt ſchönen und äußerſt reichen Formenſchatz.

Motive.

Der beſte, ſchönſte Teil desſelben ſind die Motive, welche auf italieniſche, zumal oberitalieniſche Anregungen zurückzuführen ſind, nämlich das Rankenwerk, die Groteske, die Trophäe, teilweiſe auch die Moreske und Kartuſche, während andere Formen, wie das Roll- und Knorpelwerk, das Beſchlägornament der deutſchen Renaiſſance eigentümlich ſind.

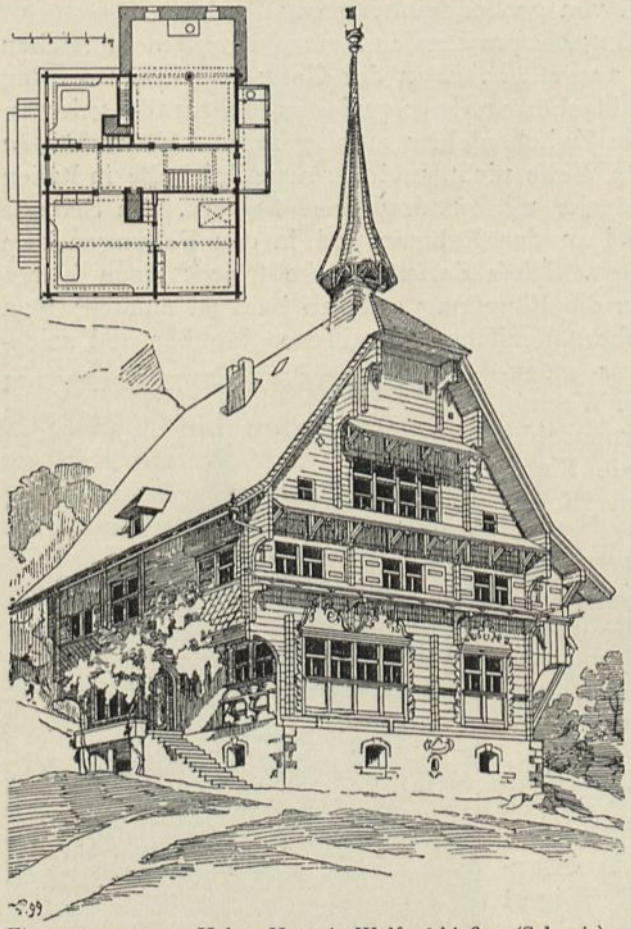


Fig. 1251 u. 1252. Hohes Haus in Wolfenſchießen (Schweiz): Plan u. Aeußeres. Nach E. Gladbach, Schweizer Holzſtil, und G. von Bezold, Renaiſſance in Deutſchland.

Rankenwerk.

Der Deutſche verwendet im Rankenwerk oder der Arabeske vielfach die gleichen Blattformen und Motive, ähnliche Reihungen und Linienführung wie der Italiener, allein er zeichnet die Blätter fleiſchiger, breiter; die Spiralen werden gedrängter, der Zug der Linie verliert an Elaſtizität, und die Motive werden gehäufter. Seit den urälteſten Zeiten miſcht ſich in den Geſchmack des deutſchen Künſtlers neben viel Phantaſie auch allerlei Phantaſtik.

Sinn für das Phantaſtiſche.

Sie ſpukt auch noch im Renaiſſance-Ornament, indem die vegetabiliſchen und anderen Motive von Fratzen, Masken, allerlei dekorativ ausgezogenen Geſtalten durchſetzt werden. Ein anderes charakteriſtiſches Zeichen iſt das öftere Auslaufen der Pflanzenformen in Spiralen und Schnecken, welche andern, fremden Stoffen entlehnt ſind. Zu den glücklichſten Leiſtungen zählen manche Holzſchnitzereien im Nordweſten (Kapitelſaal des Domes und Chorgeſtühl [Fig. 1259] in St. Ludger in Münſter). Soll ferner aus dem vielen Schönen das Allerſchönſte genannt werden, ſo müſſen die Dekorationen am Schloß in Dresden und andern ſächſiſchen Werken, an den Friedhofarkaden (Fig. 1258) in Halle, an der Plaſſenburg, in der Trausnitz, an den ſchleſiſchen Werken etc. in erſter Linie genannt werden.

Die Groteske.



Fig. 1253. Zimmer des Bibraſchen Hauſes. Nürnberg. Nach G. von Bezold.

Die Bedeutung der Groteske iſt ſchon in der klaſſiſchen Kunſt der Römer, ſodann bei Gelegenheit der Loggien Raphaels erklärt worden. Sie fand in der deutſchen Renaiſſance Aufnahme als plaſtiſches Relief vorzüglich in Pilaſterfüllungen und Frieſen, wo ſie mit den Eigentümlichkeiten des Rankenwerks behandelt wird. Als farbige, maleriſche Wanddekoration, was die Groteske urſprünglich iſt, finden wir ſie z. B. im Fuggerhauſe in Augsburg. Sie wurde unter der Leitung der Niederländer Friedrich Suſtris, ſpäter des Pieter de Witte, genannt Candid, ausgeführt. Unter ihnen arbeiteten mehrere Italiener, wie Ponzano, welche die Groteskenmalerei ſchon in ihrer Heimat betrieben hatten. Die Fuggerzimmer bieten in dieſem Genre das Beſte auf deutſchem Boden, ſodann die Burg Trausnitz (Fig. 1260) bei Landshut, die Reſidenz in München etc.

Trophäen.

Trophäenartige Reihungen (Fig. 1261 u. 1262) in Frieſen und Pilaſterfüllungen kommen oft vor, beſonders in den Holzſchnitzereien der Wandtäfelung. Abgeſehen von den Waffentrophäen werden in ähnlicher Weiſe Gegenſtände der

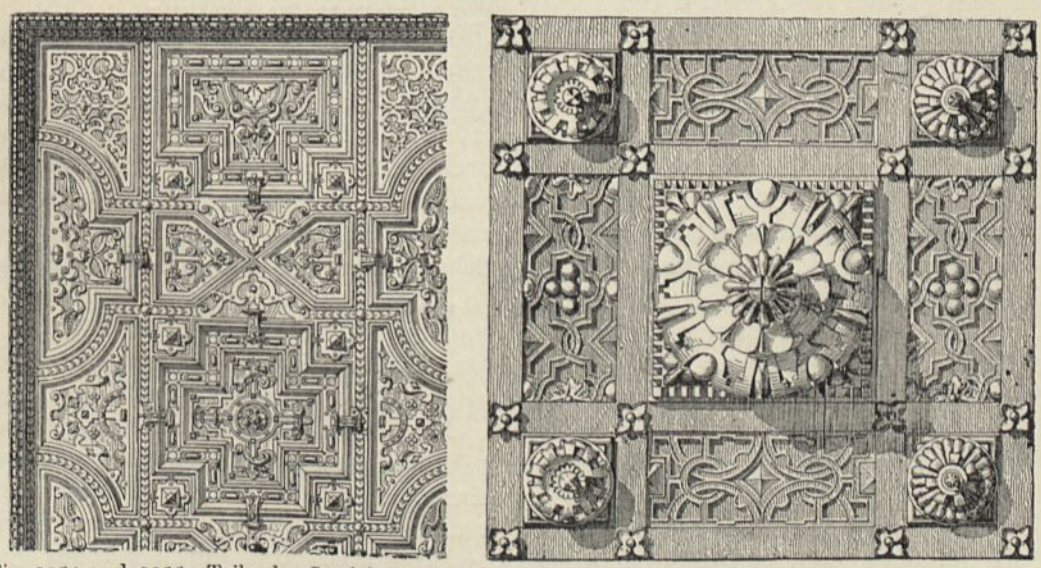


Fig. 1254 und 1255. Teile der Stuckdecke des Saales im Fürſteneck, Frankfurt a. M., und der Holzdecke im Schloſſe zu Jever. Nach Ortwein und Scheffers, Deutſche Renaiſſance.



Fig. 1256. Intarſia aus der St. Eliſabethenkirche, Breslau. Nach Ortwein & Scheffers.

Muſik und Jagd, der Landwirtſchaft und der verſchiedenen Gewerke angeordnet. Außer dem Spuk und der Phantaſtik ſpielt der Humor darin eine Rolle.

Die Moreske.

Die Moreske entſtammt, wie der Name andeutet, der mauriſchen Kunſt. Es iſt ein Linien- und Flächenornament, deſſen Hauptmotive ſtreng ſtiliſierten Pflanzenformen entlehnt ſind. Sein äſthetiſcher Wert beruht auf dem freien und ſchönen Zug der mannigfach geſchwungenen und ſich durchſchlingenden Linien. Die Moreske findet hauptſächlich bei Intarſien in der Holztäfelung Verwendung zum Schmuck von Frieſen, Rahmen, Füllungen u. dgl. Zuweilen werden die Formen aus hellgetonten Fournierhölzern ausgeſchnitten (Ausſägearbeit) und auf ſchwarzbemalte Gründe aufgeſetzt. Die Wirkung kann ſehr günſtig ſein, aber es iſt doch nur ein abgekürztes, wohlfeiles Verfahren für echte Intarſien.

Die Kartuſche.

Die Kartuſche (Fig. 1265) wird in ſehr verſchiedenem Sinne aufgefaßt. Im allgemeinen verſteht man darunter einen Zierrahmen. Am öfteſten denkt man ſich darunter einen Schild, welcher mit reich profiliertem Rahmen, mit Blumen- und Laubwerk, ganz beſonders mit Rollwerk eingefaßt iſt. Der Schild ſelbſt trägt Wappen, Inſchriften, Masken, Symbole etc. oder bleibt leer. Im beſondern iſt die Kartuſche ein Zierſtück, welches aus mehreren übereinander gelegten Flächen beſteht, deren ausgeſchnittene Enden ſich aufrollen, ineinander geſteckt und durchſchlungen werden. In dieſer Auffaſſung wird die Kartuſche als Rollwerk bezeichnet. Ihre Verwendung iſt in der Holzſchnitzerei und Steinplaſtik, in der Stuckdekoration und als Flachornament ſehr häufig. Die am meiſten charakteriſtiſchen Motive ſcheinen aus der Leder- und Metalltechnik entlehnt.

Rollwerk.

Es iſt oben geſagt worden, daß die Formen der Moreske zuweilen ausgeſägt und aufgeleimt werden. Einem ähnlichen Verfahren ſcheint das Beſchlägornament zu entſtammen. Es ſieht ſich genau ſo an, wie wenn aus einer Metallplatte verſchiedene geometriſche, aus geraden und krummen Linien zuſammengeſetzte Figuren in Bändern von gleicher Breite ausgeſchnitten und mit Nägeln aufgenietet würden. Merkwürdigerweiſe kommt das Ornament beſonders in der Steinarchitektur als Schmuck der Wandflächen vor, von denen es ſich in ſchwachem Relief abhebt. Die Aehnlichkeit mit ausgeſchnittenem und geſtanztem Metallbeſchläge erſtreckt ſich, wie geſagt, bis auf die Nägel, mit denen es ſcheinbar befeſtigt iſt. Die Verwendung iſt vom 16. bis zum 18. Jahrhundert ſehr häufig; ein klaſſiſches Muſter bieten die Giebel des Danziger Zeughauſes. Um dem Zug der Linien mehr Mannigfaltigkeit zu geben, wird das Beſchlägornament (Fig. 1263) oft, beſonders in Füllungen, mit Moresken durchſetzt, wodurch es mehr Reiz gewinnt, doch wird man dem Motiv wenig äſthetiſchen Geſchmack abgewinnen können und ſeine Anwendung in der Steinarchitektur nicht glücklich finden.

Beſchlägornament.

Vollends unſchön iſt das Knorpelwerk. Dasſelbe ſcheint wie aus Teigmaſſe geknetet, bald in Strängen ausgezogen und über- und durcheinander gewurſtelt, bald breit gedrückt zu einer Art Blattform oder andern unausſprechlichen

Knorpelwerk.

Gebilden, gemiſcht mit allerlei Fratzen und Tiergeſtalten. Beſonders charakteriſtiſch ſind ohrenähnliche Voluten und Höhlungen, ferner beulenartige Anſchwellungen an den Rändern. Es kommt im Norden bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vor; auch im Süden finden ſich Beiſpiele, wie am Chorgeſtühl (Fig. 1264) der Stiftskirche in Einſiedeln. [1])

Es iſt nichts Seltenes, daß in einer einzigen Füllung, an einem einzigen Dekorationsſtück die genannten und andere ornamentale Motive miteinander vermengt und durchflochten werden; beſonders im Pfoſtenwerk der Thüren und in den Umrahmungen der Kamine ergeht ſich die Phantaſie meiſtens am freieſten und ungebundenſten.

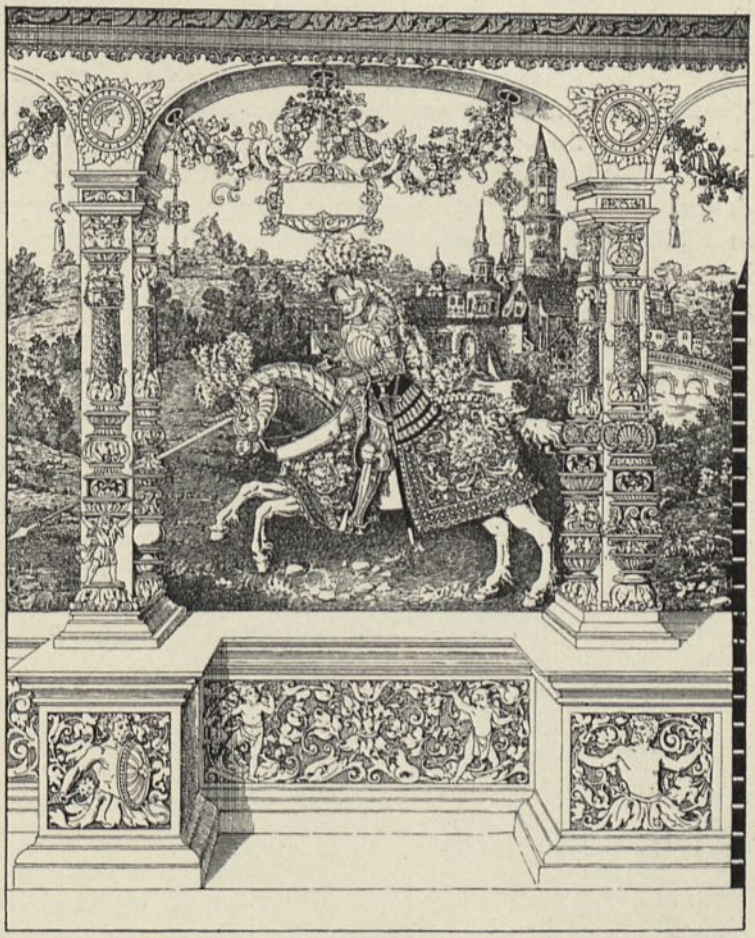


Fig. 1257. Wandmalerei in der Gerichtslaube zu Lüneburg. Nach G. v. Bezold.

IV. DIE DENKMALE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE.

Ueber die Strömungen innerhalb der deutſchen Renaiſſance-Architektur, die echt deutſche und die italieniſierende, die ſüd- und die norddeutſche Richtung iſt zu Anfang des zweiten Kapitels das Nötige geſagt worden.

1) Die Epochen.

Eindringen der Renaiſſance.

Was die Denkmale der italieniſierenden Renaiſſance anlangt, ſo reihen ſie ſich in der Formbehandlung der italieniſchen Spätrenaiſſance ein; ein Teil nimmt bereits Elemente des Barocco in ſich auf.

Wann ſetzt die Renaiſſance in Deutſchland ein? In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts treten zuerſt Renaiſſanceformen im deutſchen Kupferſtich und Holzſchnitt auf, bald darauf auch im Kunſthandwerk und in der verwandten architektoniſchen und plaſtiſchen Kleinkunſt, an Grabmälern, Thoren. Als äußerſtes

[1]) Es ſcheint faſt unglaublich, daß das tolle Zeug Anklang fand. Verſchiedene Werke lieferten Vorbilder für den Knorpelſtil; eines von Rütger Kaßmann erſchien in Köln, ein zweites von Donat Horn in Nürnberg, ein drittes von Friederich Unteutſch ebenfalls in Nürnberg etc. Das letztgenannte Werk giebt Vorlagen zur Anwendung des unſinnigen Ornaments an Altären, Reliquiarien, Epitaphien, Tiſchen, Stühlen u. ſ. w. Man glaubt ſich ihnen gegenüber nach Mexiko oder Peru verſetzt.



Fig. 1258. Ornament von den Friedhofarkaden zu Halle a. S. Nach Ortwein & Scheffers.

Datum für das Eindringen neuer Stilformen mag das Jahr 1480 angeſetzt werden. Man hielt aber auch in Deutſchland beſonders zähe an allerlei gotiſchen Eigentümlichkeiten feſt, nicht nur im Kirchenbau und in der Konſtruktion, ſondern auch im Detail, beſonders in einzelnen Städten, wie Nürnberg. Der Uebergangsſtil, die Frührenaiſſance, dauert daher beſonders lang. Erſt um 1550 iſt die Gotik überwunden, ohne daß jedoch alle ihre Stilformen aus der Architektur verſchwinden.

Frührenaiſſance.

Mit 1550 iſt der Beginn der deutſchen Hochrenaiſſance zu datieren. Bei dem Mangel einer ſtrengen, feſten organiſchen Grundlage und architektoniſchen Logik in derſelben iſt dieſem Ausdruck keineswegs eine ſo hohe äſthetiſche Bedeutung beizulegen wie für Italien und Frankreich. Die Bauten zeigen ſeit 1550 einige Jahrzehnte lang ungefähr die gleichen Stileigentümlichkeiten, allein es treten vielerorts Erſcheinungen zu Tage, welche man als Kennzeichen einer Spätrenaiſſance oder des Barocco innerhalb der deutſchen Renaiſſance bezeichnen muß. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts erobert ſich dieſer eigentümliche Barock immer weitere Gebiete. Es iſt aber doch ratſam, die Zeit von 1550 bis 1618 oder 1620 als eine einzige Periode zuſammenzufaſſen, da eine Ausſcheidung von kleinen Phaſen der Stilentwickelung doch keine allgemeine Geltung beanſpruchen kann.

Hochrenaiſſance.

Spätrenaiſſance.

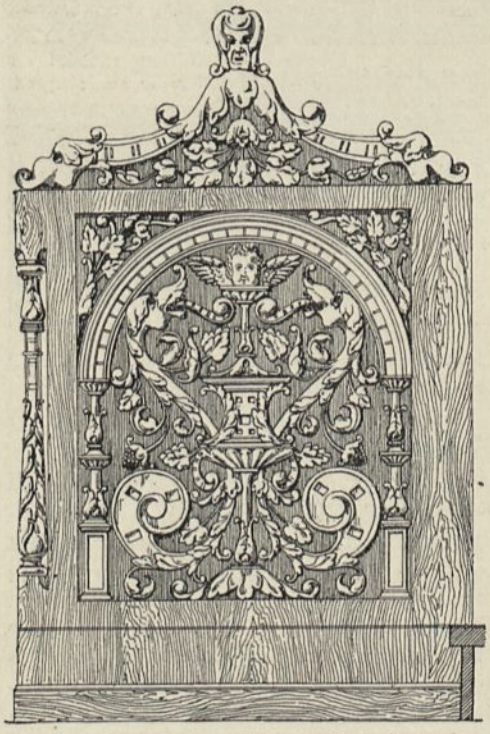


Fig. 1259. Detail vom Chorgeſtühl in St. Ludger, Münſter. Nach Ortwein & Scheffers.

Im Jahre 1618 begann der unſelige Dreißigjährige Krieg; dieſer ſchließt für Deutſchland die Stilperiode der Renaiſſance ab.

Noch eine Bemerkung muß gemacht werden. Die tüchtigern Baumeiſter unter den Vertretern der deutſchen Renaiſſance konnten ſich unmöglich der Wahrnehmung verſchließen, daß die Renaiſſance-Architekten in Italien und Frankreich nach ganz andern als bloß maleriſchen Prinzipien verfuhren und damit höhere Erfolge errangen. Als die deutſchen Renaiſſanceiſten deren ſtrenge architektoniſche Geſetzmäßigkeit in die eigene freie Bauweiſe einführen wollten, ſahen ſie bald ein, daß beide Richtungen nicht wohl vereinbar, und daß es folgerichtiger ſei, ſich ganz und rückhaltlos zur italieniſchen Renaiſſance zu bekennen. Darum begründeten die monumentalſten Leiſtungen der deutſchen Renaiſſance, das Heidelberger Schloß und das ehemalige kurfürſtliche Schloß in Mainz, keine Weiterentwickelung.

Entwickelung.

2) Die Denkmale der Frührenaiſſance.

Frührenaiſſance.

Wie eben bemerkt worden, haben die zeichnenden Kleinmeiſter und die Ornamentſtecher zur Aufnahme der Renaiſſance viel beigetragen. Die neuen Stilformen erſcheinen ſodann in den erſten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts im Ornament und in den dekorativen Gliedern von Werken, welche zwiſchen der Architektur und Plaſtik liegen, wie an den Grabmälern, Altären, ſo z. B. in der Fuggerkapelle zu Augsburg (1509—1512), am Sebaldusgrab in Nürnberg, am Grabmal des Erzbiſchofs Uriel von Gemmingen im Dome zu Mainz (1514), am Hauptaltar zu Annaberg (1522) vom Augsburger Adolf Dowher. Um 1520 erſtellt Ulrich Heidenreich die Fenſterrahmen im Domkreuzgang zu Regensburg, in welchen Gotik und Renaiſſance ſich in völlig naiver Weiſe durchdringen. Der Turmhelm der St. Kilianskirche (Fig. 1266) zu Heilbronn, welchen Hans Schweiner von Weinsberg zwiſchen 1513 und 1529 baute, ſieht ſich an, wie wenn er im Schatten der Certoſa in Pavia oder als Nachahmung der Kuppelhauben von St.-Gratien in Tours entſtanden wäre. Gewiß iſt, daß Oberitalien auf die Renaiſſance in Deutſchland ſehr großen Einfluß geübt. Die reinern, geſchmackvollern Formen in einzelnen Werken, wie in der genannten Fuggerkapelle, ſind auf nähere Beziehungen zu Venedig und andern Städten der Lombardei zurückzuführen.

Erſte Werke in Nürnberg, Mainz, Regensburg etc.

Heilbronn.

In Sachſen und Schleſien.

Einige der wichtigſten Denkmale der Frührenaiſſance finden ſich in Sachſen und Schleſien. Sie zeichnen ſich durch großen dekorativen Reichtum im Anſchluß an oberitalieniſche Werke aus. Daß italieniſche Hände dabei thätig waren, iſt unzweifelhaft. Die Formen ſind überwiegend italieniſch, aber ins Deutſche überſetzt. Was am meiſten mitten in allem Guten vermißt wird, iſt der Rhythmus, das fein abgewogene Gleichgewicht der echten ſüdlichen Renaiſſance. Hierher gehörte der um 1530 von Hans Schickentantz erbaute Georgsflügel des Dresdener Schloſſes, von welchem das Georgsthor (Fig. 1267) auf der Elbſeite noch wohlerhalten iſt. Seit 1547 führte Kaſpar Voigt von Wierandt den Hauptbau des Dresdener Schloſſes aus; erhalten iſt der Innenhof, welcher durch den Gegenſatz zwiſchen den ſehr einfach gehaltenen Bauzeilen und den reich geſchmückten Treppentürmen und der offenen Halle an der Nordſeite ſehr günſtig wirkt. — Ein beſonders reiches Prunkſtück iſt der



Fig. 1260. Grotesken in der Trausnitz. Originalphotogr. von F. Büttner, Landshut.

Schloß in Dresden.

Schloß in Brieg.

Portalbau (vgl. Einſchaltbild) des Piaſtenſchloſſes zu Brieg (Schleſien). Herzog Friedrich II. begann den Neubau um 1544; Herzog Georg führte ihn weiter; italieniſche Arbeiter ſtunden in ſeinem Solde, als Baumeiſter wird ſeit 1547 Jakob Baar, ſeit 1576 ſein Schwiegerſohn Bernhard Niuron genannt. Die Abſtufung der Baumaſſen nach oben zeugt von gutem Geſchmack; die an ſich ſchöne Dekoration dagegen iſt überall gleich verſchwenderiſch angebracht. Am Sockel des erſten Geſchoſſes erſcheint Herzog Georg mit ſeiner Gemahlin; das Obergeſchoß iſt mit vierundzwanzig Ahnenbildern geſchmückt. — Am Schloß Dippoldiswalde (Fig. 1268) wurde 1530 bis 1550 die Hofſeite des Mittelbaues mit ſchönen Pilaſtern und Simſen gegliedert; aber die erſten ſtehen durch ihre Magerkeit in auffallendem Mißverhältnis zu den letzten und den Bauflächen. — Am Schloß Hartenfels in Torgau zeigen die 1532—1544 von Konrad Krebs aufgeführten Flügel noch den ſpätgotiſchen Vorhangbogen an den Fenſtern; der Treppenturm iſt ein Prachtſtück der Frührenaiſſance.

Schloß Dippoldiswalde.

Schloß Hartenfels.

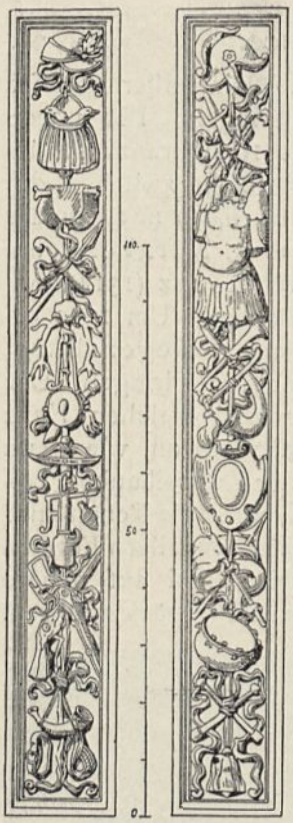


Fig. 1261 u. 1262. Trophäen im Hirſchvogelſaal, Nürnberg. Nach G. v. Bezold.

3) Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaiſſance in Süd- und Mitteldeutſchland.

Privathäuſer.

Nürnberg.

1. Privathäuſer. — Keine Stadt Oberdeutſchlands iſt ſo reich an ſchönen und intereſſanten Privathäuſern wie Nürnberg. Kein zweiter Ort hielt auch ſo zähe bis ins 17. Jahrhundert hinein an allerlei gotiſchen Formen und Erinnerungen, beſonders an Decken und Geländermotiven, feſt wie Nürnberg.

Die Nürnberger Häuſer, deren Anlage in gotiſcher Zeit ausgebildet wurde, zeigen meiſtens eine einfache, wenig gegliederte Faſſade; nicht einmal die Stockwerke werden durch Simſe bezeichnet, die Fenſter ſchließen oben in einem Segmentbogen ab; im Innern der Häuſer befindet ſich ein ſchmaler, langgezogener Hallenhof, deſſen unterſtes Stockwerk meiſtens aus Stein, die obern aus Holz gebaut ſind; in einer Ecke iſt eine gewöhnlich vortretende Wendeltreppe angelegt. Manche dieſer Hallenhöfe beſitzen einen intimſten Reiz und zeichnen ſich durch reiche Formenbildung aus. Die Zimmer — die reichſt ausgeſtatteten liegen im zweiten Stockwerke — ſind in der Regel an Wänden und Decken getäfelt.

Tucherhaus.

Einige der merkwürdigſten Häuſer gehören noch der vorausgehenden Epoche der Frührenaiſſance an, ſo das Tucherhaus (um 1534) in der Hirſchelgaſſe. Die Formen ſind zum guten Teile gotiſch, ernſt und würdig; zwei Gelaſſe haben Renaiſſance-Täfelung, welche einfach, aber von der edelſten, vornehmſten Wirkung iſt.

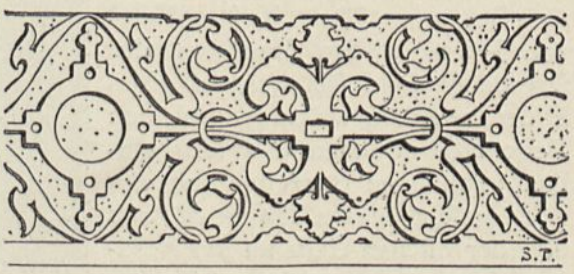


Fig. 1263. Beſchlägornament mit Moresken. Nach G. v. Bezold, Baukunſt d. Renaiſſance.



Fig. 1264. Vom Chorgeſtühl der Stiftskirche, Einſiedeln. Nach Originalphot.

Toplerhaus.

Krafftſches und Imhofſches Haus.

Pellerhaus.

Den Frührenaiſſance-Typus zeigt auch das hohe Toplerhaus am Paniersplatz mit den eigentümlichen, gotiſierenden Fialen am Giebel. Das Krafftſche Haus in der Thereſienſtraße und das Imhoffſche am Aegidienplatze beſitzen ſchönſte Hallenhöfe, welche noch vielfach gotiſchen Schnitt zeigen.

In der Spätzeit übertrifft das Pellerhaus (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1269 u. 1270) alle andern an künſtleriſcher Bedeutung. Die Faſſade iſt von impoſanter Wirkung: die drei Stockwerke bauen ſich in kräftiger Ruſtika auf; darüber erhebt ſich ein dreigeſchoſſiger Giebel mit reichen Pilaſtern, Karyatiden, Sockelmotiven in den einzelnen Geſchoſſen, Konſolengeſimſen, Beſchlägornamenten, ausladenden Pyramiden u. ſ. w.; von dem maſſigen, ganz ſchmuckloſen Erdgeſchoß an bereichern ſich die Stockwerke von Stufe zu Stufe, bis der Bau in lauter Ornament und in der Muſchel des Giebels ausklingt. Von der günſtigſten Wirkung iſt auch der Hallenhof mit Halbkreisarkaden und Galerien in drei Geſchoſſen und erkerartigen Ausladungen an drei Seiten, die Bogen, Fenſterrahmen, Pilaſter, Halbſäulen etc., alles in zierlichen Bildungen. Aber merkwürdig, noch im Beginn des 17. Jahrhunderts (1605) iſt das Erdgeſchoß mit Netzgewölben eingedeckt, und die Geländer ahmen gotiſche Zeichnung nach. Die Täfelungen in manchen Zimmern ſind reich bis zur Ueberladung; das letzte muß beſonders den Kaminthüren vorgeworfen werden. Uebrigens ſtimmt im Pellerhaus wie in zahlloſen andern Bauten alles zuſammen. Mit den drei bildenden Künſten hält das Kunſthandwerk des Schloſſers, Schmieds, Hafners etc. gleichen Schritt, wie wir anderwärts ſehen werden; ſogar die Schlöte der Dachkamine nehmen intereſſante Formen an. [1]) Auch die deutſche Renaiſſance iſt in dieſer Beziehung allumfaſſend.

Häuſer in Rothenburg und Ulm.

Zwei andere Städte, welche zum großen Teil ihr heimeliges, bürgerlich ſtolzes, „altdeutſches“ Ausſehen bewahrt haben, ſind Rothenburg an der Tauber und Ulm. Beide beſitzen vorzügliche Häuſertypen (Fig. 1271 u. 1272) mit rieſigen Giebeln, luftigen Erkern, ſchönen Höfen, prächtigen Täfelungen. In Ulm ſind an einigen Faſſaden Malereien in Sgraffito und andern Techniken vorhanden. In Ober-

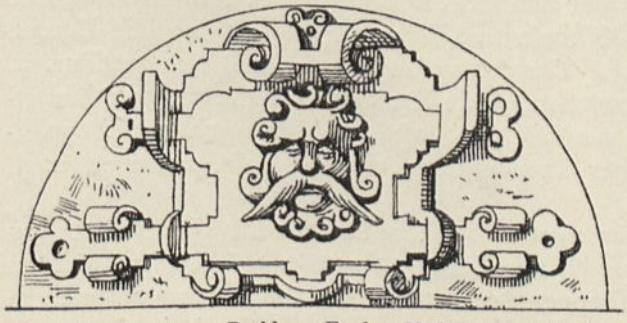


Fig. 1265. Ornament v. Rathhaus, Emden. N. Ortwein & Scheffers.

[1]) Ortwein-Scheffers geben in ihrem großen Werke eine Auslеſe, die ganz überraſchend iſt.

franken iſt die alte biſchöfliche Reſidenz in Bamberg eine ſchöne Baugruppe; die Hauptfront iſt zweiſtöckig mit hohem Giebel und ſchönem Erker; weiter zurück liegt der Treppenturm. Die Nebengebäude mit Galerien ſind in Fachwerk aufgeführt. — In Augsburg iſt das Fuggerhaus durch ſeine Größe bemerkenswert; die kahle Straßenſeite iſt für maleriſchen Schmuck berechnet; die köſtlichen Grotesken in zwei Sälen des Innern ſind früher erwähnt worden. — Andere Städte, welche beſonders ſchöne Renaiſſance-Privathäuſer beſitzen, ſind: in Schleſien Breslau, Brieg, Neiſſe, ferner Görlitz, Halberſtadt, Erfurt, Frankfurt, ſehr viele Ortſchaften an der Moſel und am Rheine, wie Heidelberg, Mainz, Bacherach etc., im Elſaß Kolmar (Fig. 1273), Kaiſersberg etc. — Die Anlage des Privathauſes in Tirol und Oeſterreich iſt ſtark von Italien beeinflußt; ein beliebter Schmuck ſind offene Hallen den Straßen entlang, Lauben in den Obergeſchoſſen und Freitreppen. — Die Schweiz beſitzt, außer den Häuſern mit bemalten Faſſaden, auf dem Lande beſonders Blockhäuſer (Fig. 1275); unter den erſten zeichnen ſich manche durch den ſtattlichen Aufbau, unter den letzten durch den eigentümlichen ländlichen Reiz aus. Die innere Ausſtattung des beſſern Bürgerhauſes beſitzt ebenfalls bei aller Einfachheit das Gepräge traulicher Häuslichkeit. In den Wohnungen der Junker und der wohlhabenden Bürger und mehr noch in den Zunftſtuben finden ſich Decken und Wandgetäfel, welche den Vergleich mit dem Beſten in Deutſchland herausfordern, wie die Ausſtattung eines Zimmers im Seidenhofe (vgl. Einſchaltbild) in Zürich (von 1620, jetzt im Landesmuſeum daſelbſt), ferner mehrere Gemächer im Freulerſchen Hauſe (vgl. Einſchaltbild) in Näfels, welches hier zu nennen, obwohl es erſt 1646 gebaut wurde.

Fuggerhaus in Augsburg.

Tirol und Oeſterreich.

Schweiz.

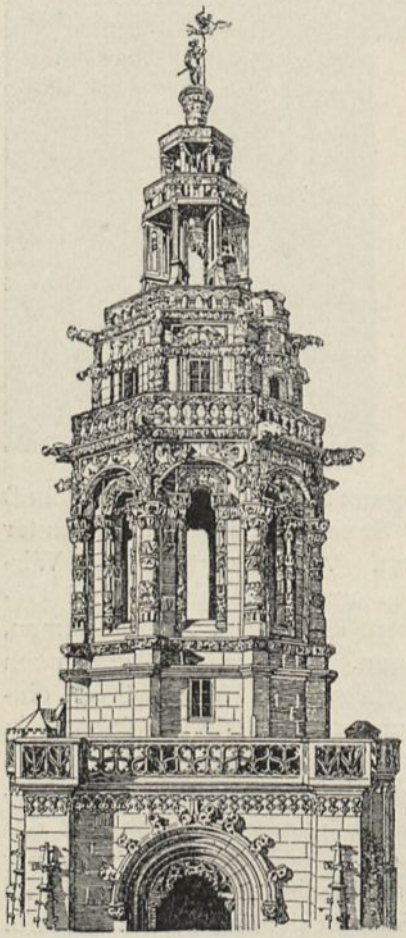


Fig. 1266. Turmhelm der St. Kilianskirche, Heilbronn. Nach G. v. Bezold.

Das Rathaus der Renaiſſance.

2. Rathäuſer und andere öffentliche Bauten. — Der ſelbſtbewußte kräftige Bürgerſinn offenbart ſich in der Zeit der Renaiſſance vor allem in den Rathausbauten, welche in großer Zahl ausgeführt wurden. Außer durch ihre Größe und reiche Ausſtattung mit Giebeln und Erkern machen ſich die Bauten durch andere Bildungen bemerklich. Das Erdgeſchoß erſchließt ſich meiſtens in offenen Arkaden und Hallen, zu welchen große Rampen und Freitreppen hinaufführen. Ein großer Uhrturm darf nicht fehlen; oft dient er auch als Treppenhaus, gewöhnlicher wird ein eigener Treppenturm meiſtens loſe, zuweilen auch recht originell angefügt.

Rathaus in Konſtanz.

Luzern.

Gehen wir vom Süden nordwärts, ſo intereſſiert zuerſt das Rathaus zu Konſtanz (vgl. Einſchaltbild); es iſt aus Stein gebaut mit ſchön umrahmten Rundbogenfenſtern, Giebeln und Treppentürmen; die Faſſade iſt bemalt, in dem kleinen Hof webt eine unbeſchreibliche Poeſie. — Das Rathaus in Luzern









DAS RATHAUS VON MÜHLHAUSEN i. E., KONSTANZ, LUZERN UND ROTHENBURG o. d. T.

Nach Photographien der Photoglob Co., Zürich, der Graphischen Gesellschaft, Berlin, und von G. Sommer & Sohn, Neapel.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



Fig. 1267. Georgsthor am Schloß zu Dresden. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

(vgl. Einſchaltbild), am Ufer der Reuß, baut ſich an der Flußſeite auf offenen Ruſtika-Hallen auf, dieſelben fehlen an der Nordſeite infolge des ſteil anſteigenden Ufers. Die ſehr günſtige Wirkung beruht auf der Abſtufung der Geſchoſſe. Die Rundbogenfenſter über den Arkaden ſind noch von Ruſtika umrahmt, während die leicht profilierten Fenſter des zweiten Stockwerks mit geradem Sturz und einer ſchön dekorierten Verdachung abſchließen. Der Bau wurde 1601—1606 von Antony Yſenmann aufgeführt. — Die Rathäuſer im Elſaß, in Enſisheim (Fig. 1274), Amerſchweier, Mülhauſen (vgl. Einſchaltbild) ſind einfacher gehalten und erinnern noch ſehr ſtark an die Gotik. — Ein ſehr impoſanter Bau iſt das Rathaus zu Rothenburg a. d. T. (vgl. Einſchaltbild). Im Jahre 1572—1591 wurde der ältere gotiſche Bau teilweiſe abgetragen und demſelben das neue Haus vorgelegt. Eine große Freitreppe führt zur Pfeilerhalle des Erdgeſchoſſes hinauf, welche als Terraſſenbau abſchließt. Ein Treppenturm und ein Erker, beide über polygoner Grundfläche, vervollſtändigen die Silhouette. Als Baumeiſter wird Wolff aus Nürnberg genannt. Regelmäßiger in der Anlage und gefälliger im Aufbau ſind die ſchönen, einander ähnlichen Rathäuſer zu Altenburg und Schweinfurt: Jenes wurde 1562 bis 1564 von einem Meiſter Nikolaus Grohmann aufgebaut; die Hauptfront wird durch eine ſchöne, hohe Treppe und zwei Erker in den Ecken, die Schmalſeiten durch hohe, geſchweifte Giebel ausgezeichnet. Das Rathaus in Schweinfurt entſtand um 1570; als Baumeiſter erſcheint Nikolaus Hoffmann. Der Hauptfront iſt in der Mitte ein Baukörper vorgeſetzt und demſelben der Treppenturm eingefügt.

Enſisheim, Mülhauſen etc.

Rothenburg.

Unter andern öffentlichen Bauten ſind vorab diejenigen zu nennen, welche dem Unterrichte gewidmet ſind. In Helmſtedt baute unter dem Herzog Heinrich Julius (1593—1612) Paul Franke die Univerſität. Der Bau iſt nicht groß, aber durch reichgeſchmückte Thore, Giebel, Fenſterbekrönungen und einen ſchlanken Treppenturm ausgezeichnet. — Die vom Biſchof Julius Echter

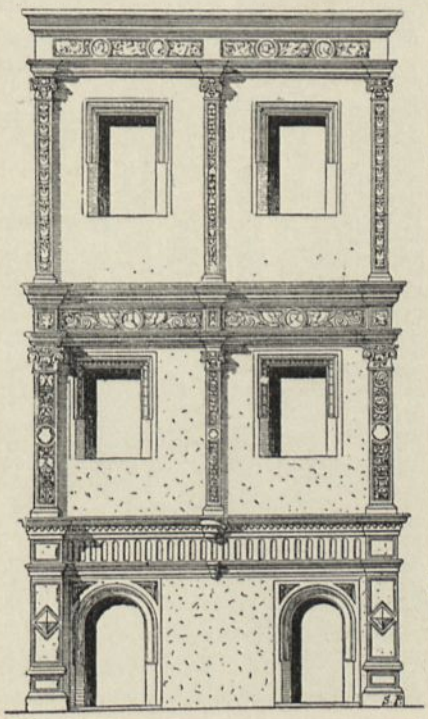


Fig. 1268. Schloß zu Dippoldiswalde. Nach G. von Bezold.

Altenburg und Schweinfurt.

Univerſität in Helmſtedt.

Univerſität in Würzburg. Gymnaſium in Ansbach etc.

von Meſpelbrunn, an deſſen Namen ſich ſo manche edle Stiftung knüpft, in Würzburg erbaute Univerſität gehört zu den Werken italieniſierender Renaiſſance. Zu nennen ſind ferner das Gymnaſium in Ansbach (1563), jetzt Bezirksgericht, die Gymnaſien in Rothenburg a. d. T., in Koburg von Wolff etc. — In Schaffhauſen baute Johann Jakob Meyer 1617 das ſtattliche Zeughaus.

Städtebilder.

Intereſſanter und entzückender als einzelne Bauten ſind ganze Stadtbilder oder wenigſtens Straßendurchſichten und Plätzeanſichten, welche im ganzen und großen den Charakter der Renaiſſancezeit bewahrt haben. In dieſer Hinſicht übertrifft Nürnberg (Fig. 1276) alles, ihm folgt zunächſt Rothenburg a. d. T.

Ringmauern in Nürnberg.

Mehrere Städte haben wenigſtens einen Teil der maleriſchen Ringmauern mit den Zinnen, Türmen, Burgen, Befeſtigungswerken und Thoren bewahrt. Nürnberg nimmt auch in dieſer Beziehung den erſten Preis vorweg. Manche kleinere Städte, welche mit der Zeit das Weichbild nicht ſehr ſtark erweiterten, beſitzen noch überraſchend maleriſche Werke einſtmaliger Wehrkraft, wie Nördlingen, Ueberlingen, Schaffhauſen (Unod), Luzern (die die Stadt von der Landſeite abſperrende Muſegg), Freiburg im Uechtland etc. Vieles ſtammt freilich aus gotiſcher Zeit.

Nördlingen, Ueberlingen etc.

Das Schloß der Renaiſſance.



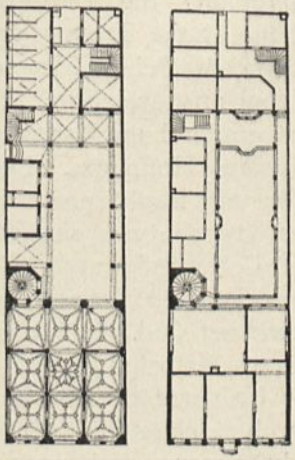


Fig. 1269 u. 1270. Pellerhaus zu Nürnberg: Hof und Grundriß. Nach Photogr. der Graph. Geſellſchaft. Berlin, und nach Ortwein & Scheffers, Deutſche Renaiſſance.

3. Schlöſſer. — So raſch und ſo gründlich wie in Frankreich ging man in Deutſchland nicht von der mittelalterlichen Schutz- und Trutzburg zum wohnlichen, heitern, glänzenden Schloßbau über. Die Umänderung vollzieht ſich, kommt aber in dieſer Periode noch nicht völlig zum Abſchluß. Allerdings wird mehr Regelmäßigkeit in

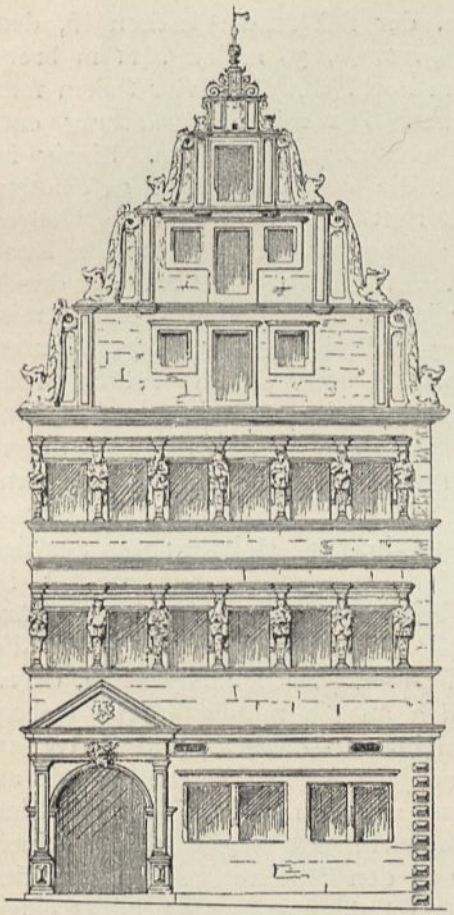


Fig. 1271. Haus in der Schmiedgaſſe, Rothenburg a. d. T. Nach Dehio, Kunſtgeſchichte.

der Anlage, mehr Bequemlichkeit für den Verkehr im Innern durch Treppen und Gänge, helle Beleuchtung und freundlich reiche Ausſtattung angeſtrebt, allein manches aus der Zeit der Wehrburg wird zähe feſtgehalten, ſo die Wendeltreppe, das Netzgewölbe beſonders in Kapellen und Gängen u. dgl. Von dem franzöſiſchen Schloßbau nahm man die Vorliebe für Pavillons oder Eckbauten und für Mittelriſalite an; die Gruppierung der Bauten an drei oder vier Seiten eines rechteckigen Hofes ſtammt ebendaher. Die Höfe werden gern in einem oder allen Geſchoſſen von offenen Arkaden und Hallen umzogen. In Oeſterreich und Tirol wird dies zur Regel. Das Erdgeſchoß iſt für Wirtſchaftsräume beſtimmt. Im erſten Geſchoß befindet ſich die Herrſchaftswohnung. Ein Repräſentationsſaal für feierliche Empfänge und Feſtlichkeiten, der mit allem Prunk ausgeſtattet wird, darf nicht fehlen; ſeine Abmeſſungen in der Länge ſind meiſtens ſehr groß, weniger für die Breite, am wenigſten für die Höhe.

Die Renaiſſancezeit ſah in Deutſchland wenig ganz neue Schlöſſer entſtehen; meiſtens wurde bereits Vorhandenes umgebaut oder Neues an Beſtehendes angefügt.

Wir beginnen den Rundgang durch Süddeutſchland mit dem Großherzogtum Baden und gehen rheinabwärts, um dann gegen Oſten umzubiegen und durch Franken, Bayern und Schwaben nach der Schweiz und Oeſterreich zurückzukehren.

Heiligenberg am Bodenſee.

Das Schloß Heiligenberg, in der Nähe des Bodenſees, von den Grafen gleichen Namens um 1276 gebaut, wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vom Grafen Friedrich von Fürſtenberg durch das Anfügen von drei Flügeln zu einem geſchloſſenen Rechteck erweitert. Heiligenberg beſitzt einen architektoni-

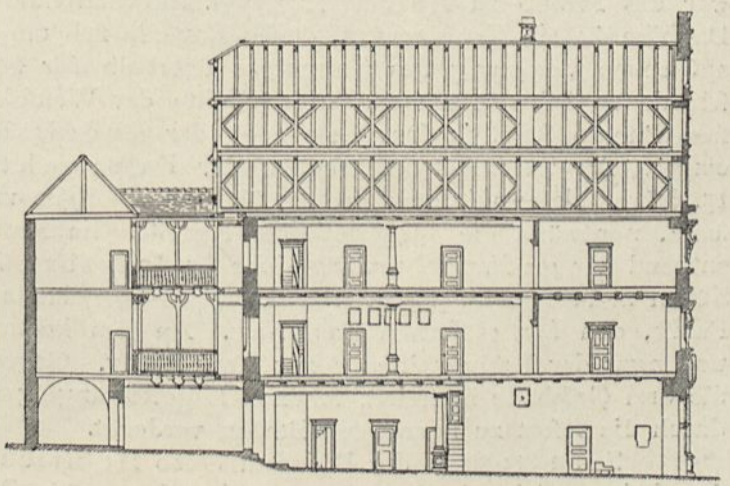


Fig. 1272. Durchſchnitt des Hauſes in der Schmiedgaſſe. Rothenburg a. d. T. Nach Ortwein & Scheffers, Deutſche Renaiſſance.

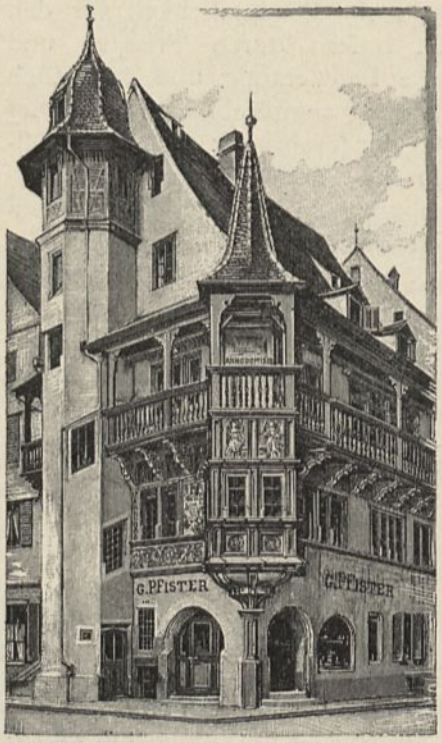


Fig. 1273. Pfiſterhaus, Kolmar. Originalzeichn.

ſchen Raum, der faſt ſondergleichen iſt, den Ritterſaal (Fig. 1277), 36 m lang, 11 m breit, aber nur 7 m hoch, von allen vier Seiten feſtlich erleuchtet. Die reiche Ausſtattung entſpricht der monumentalen Größe. Einzig in ihrer Art iſt die aus Lindenholz geſchnitzte Decke. Sie ruht über dem braunen Getäfel der Wände auf zwanzig reichgeſchnitzten Konſolen. Sie ſelbſt erhält ihre Gliederung durch das viermal wiederholte Hauptmotiv, einen Kreis, in welchen geradlinige geometriſche Figuren einſchneiden. Die Rahmen ſind kräftig profiliert, die Flächen mit den reichſten Roſetten, Kartuſchen, mit Ranken- und Rollwerk neben einer Unzahl von Karyatiden, Putten, Kriegern, Masken, Grotesken etc. geſchmückt. Der Grund iſt ein warmer, brauner Holzton; was aus der Fläche als Rahmen oder Zierat heraustritt, iſt bemalt; die Farbenſtimmung geben Blau, Grün, Rot, Inkarnat, Gold und Silber. Auch die Schloßkapelle beſitzt reiche Holzdecken, deren Bemalung ſich an die mittelalterliche Ueberlieferung anſchließt. — Das Schloß Gottesau bei Karlsruhe, jetzt Artilleriekaſerne, wurde an der Stelle des gleichnamigen Benediktinerkloſters vom Markgrafen Ernſt Friedrich ſeit 1588 gebaut. Es wurde von widrigen Geſchicken hart mitgenommen, behielt aber ziemlich treu die urſprüngliche Geſtalt, nur den Türmen wurden ſtatt der ſpitzen Helme ſchwerfällige Kuppelhauben aufgeſtülpt. Das Schloß bildet einen langgeſtreckten Gebäudetrakt mit runden Ecktürmen. Die Pilaſterarchitektur nähert ſich dem italieniſchen Barocco.

Gottesau.

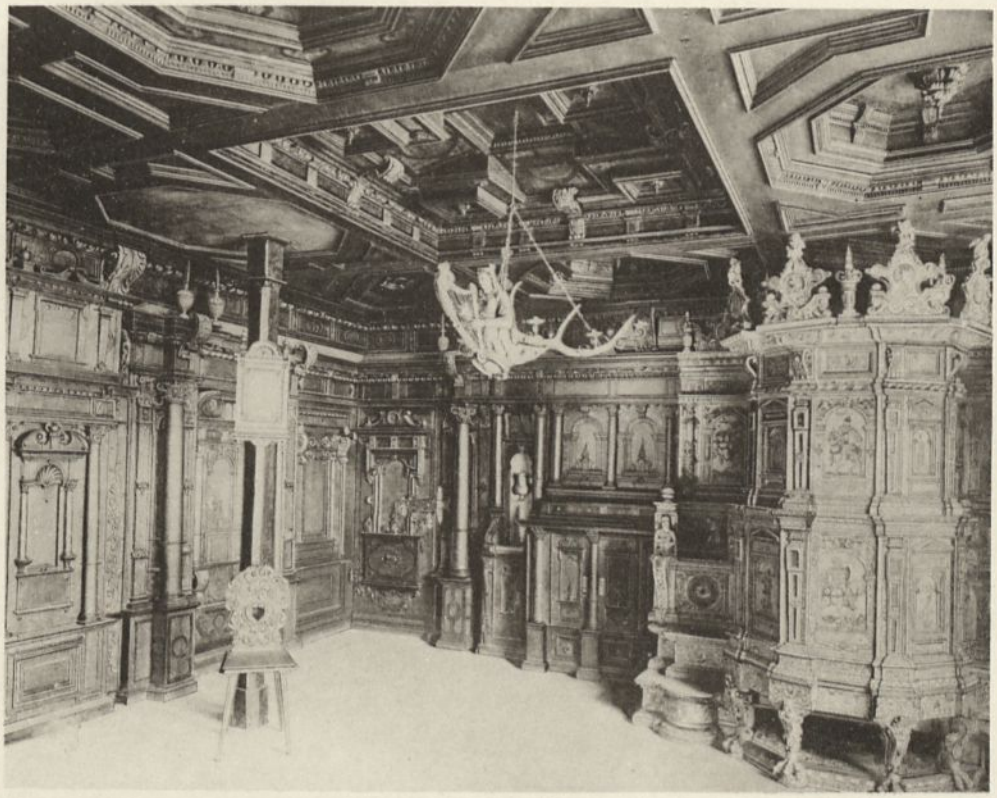
Der alles in allem merkwürdigſte Profanbau der deutſchen Renaiſſance war das Schloß zu Heidelberg (vgl. Einſchaltbilder und Fig. 1278 u. 1279). Dasſelbe iſt ein Konglomerat, deſſen Bauteile ſich um einen trapezförmigen Hof auf einem Vorſprung des Gaisberges oberhalb der Stadt lagern und aus verſchiedenen Zeiten ſtammen. In der Mitte der Weſtſeite auf dem vorgeſchobenſten Punkte ſteigt in fünf Geſchoſſen der Rudolfsbau aus dem Jahre 1295 empor. An ihn lehnt ſich ſüdlich der Ruprechtsbau vom Anfang des 15. Jahrhunderts mit dem großen über 30 m langen und 15 m breiten „Königsſaal“, nordwärts die 1348 geweihte Kapelle. Im Anfang des 16. Jahrhunderts entſtand der großartige, umfangreiche Ludwigsbau (Ludwig V. 1508—1544) im Süden und Südoſten. Friedrich II. (1544—1556) baute im Nordoſten einen neuen Palaſt, den ſog. gläſernen Saalbau. An ihm kommen die neuen Stilformen, und zwar der Frührenaiſſance zur Anwendung. Gegen die Hofſeite öffnen ſich die drei Geſchoſſe in freien, ſchönen Loggiengängen; faſt die Hälfte wird heute durch die ſofort zu nennenden Bauten verdeckt.

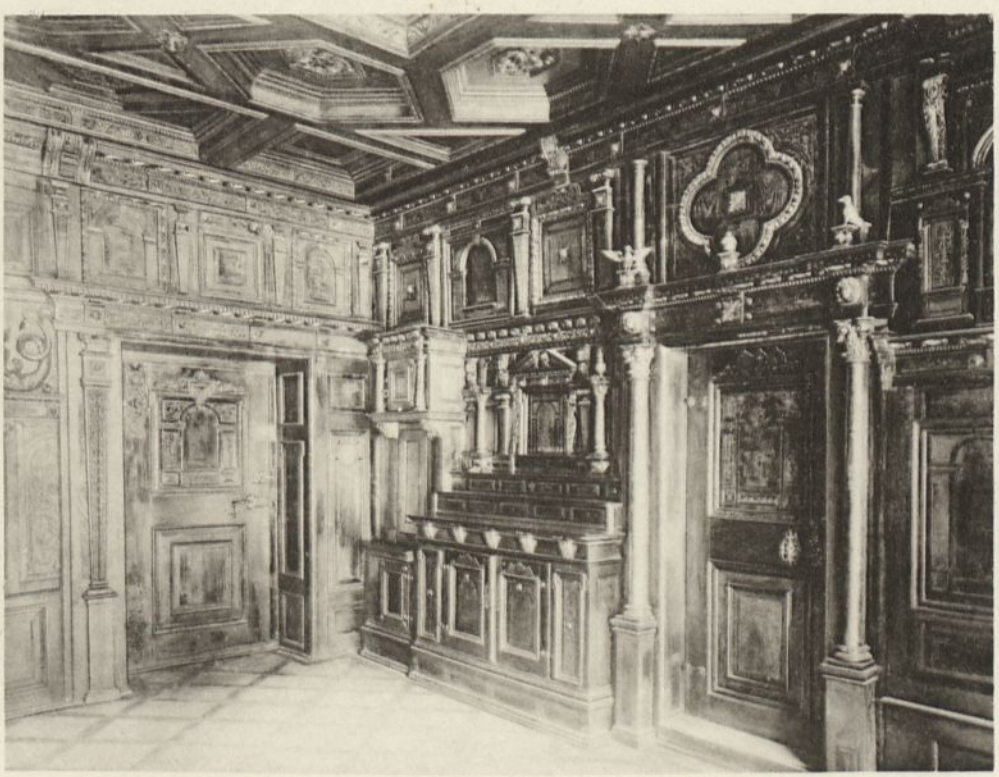
Das Schloß zu Heidelberg.

Teile desſelben.

Seit 1553 fügte der Pfalzgraf Otto Heinrich an der Oſtſeite zwiſchen den frühern Gebäudeteilen den nach ihm benannten Otto-Heinrichsbau ein; 1563, vier Jahre nach dem Tode des Gründers, der auch das Schloß Neuburg

Otto-Heinrichsbau.



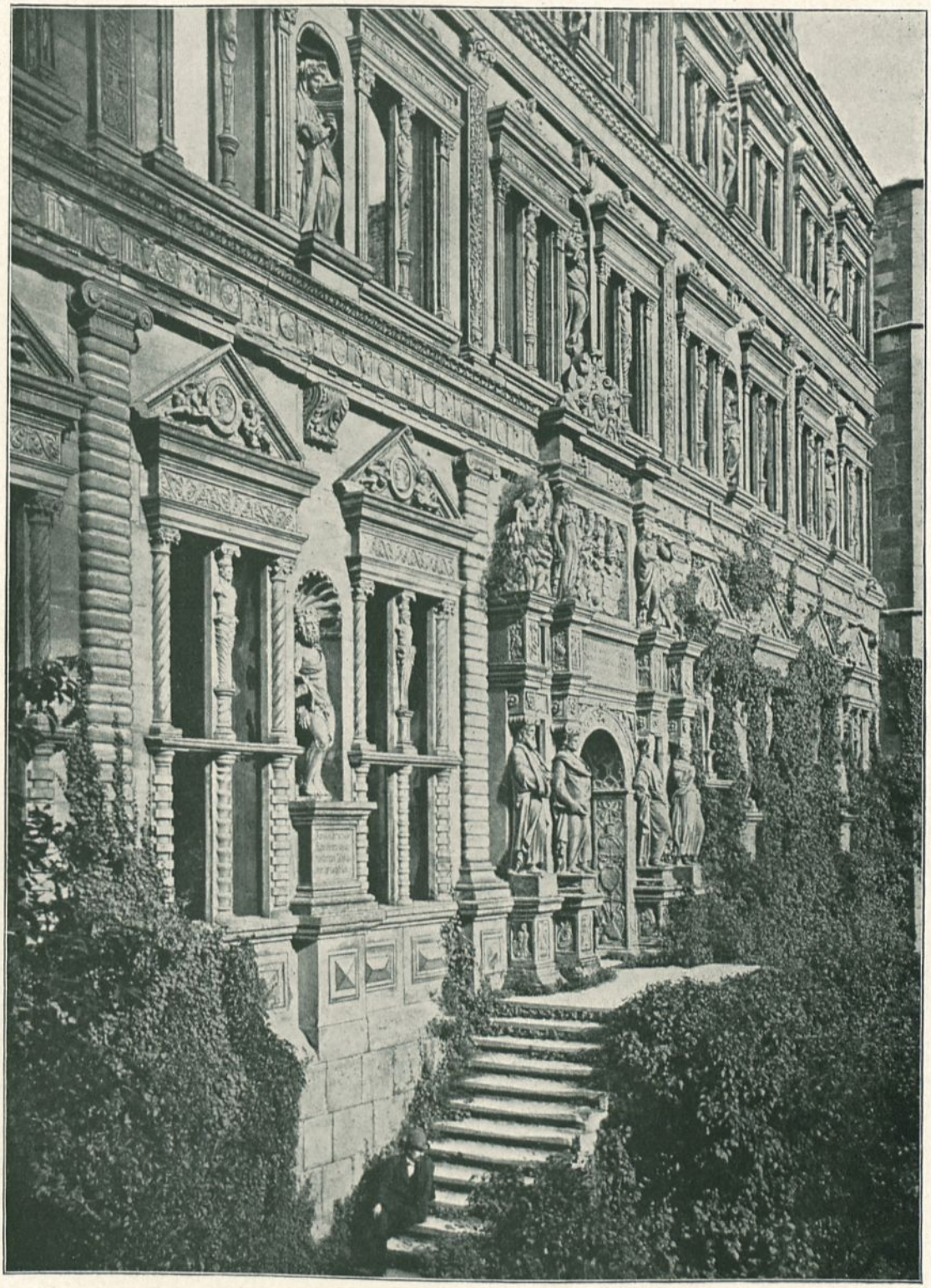


ZIMMER AUS DEM SEIDENHOF, IM LANDESMUSEUM, ZÜRICH;
GEMACH IM FREULERSCHEN HAUSE IN NÄFELS.

Nach Photographien von J. Nöhring, Lübeck.

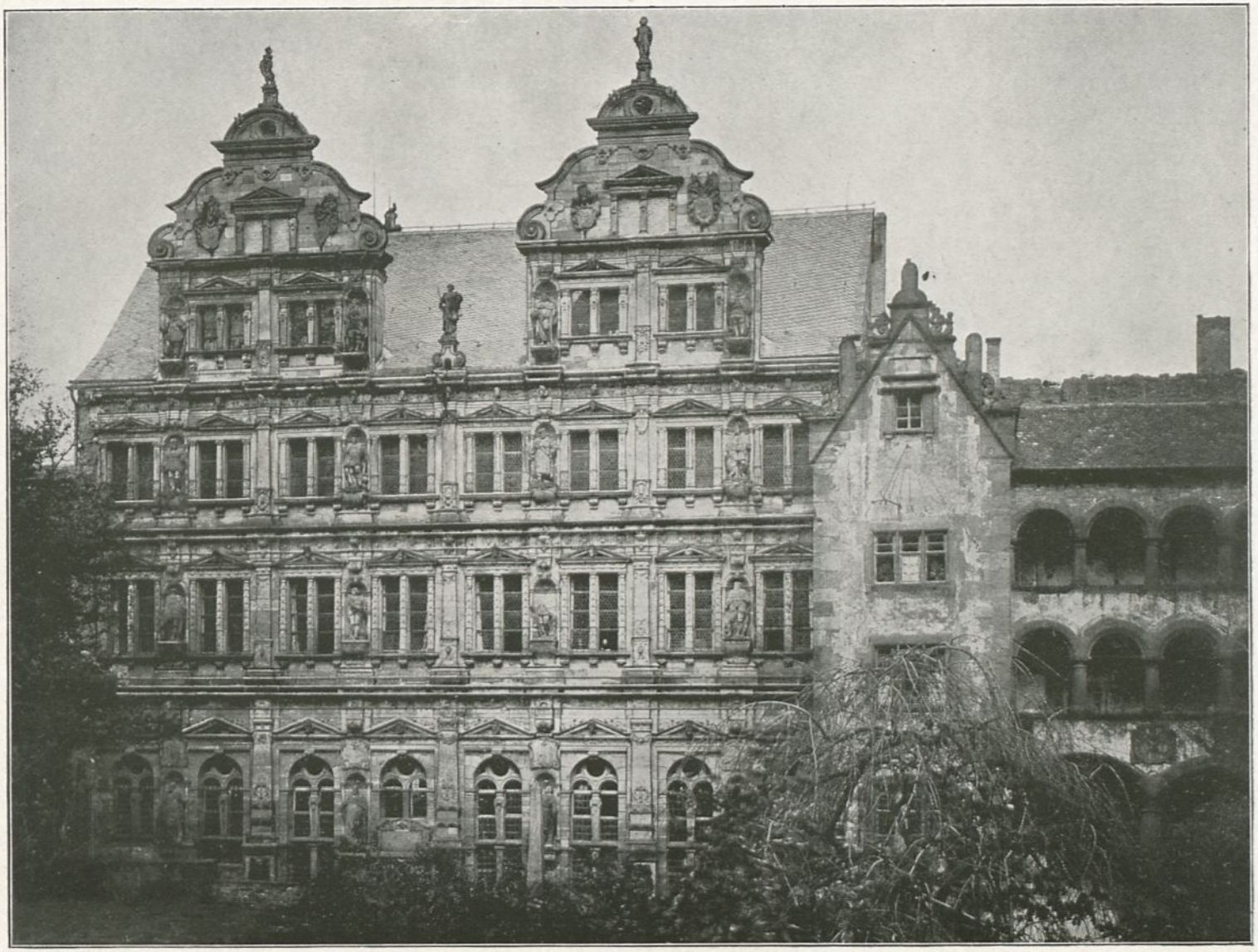
Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Lichtdruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



SCHLOSS ZU HEIDELBERG: OTTO-HEINRICHSBAU.

Nach Photographie von F. Finsterlin, München.



SCHLOSS ZU HEIDELBERG: FRIEDRICHSBAU.

Nach Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

an der Donau begonnen hatte, ſtand er fertig da. Eine doppelläufige Treppe führt zu dem reichgeſchmückten Thore hinauf, welches die Formen eines römiſchen Triumphthors nachahmt; Karyatiden ſtatt der Säulen flankieren den hohen Thoreingang. In der Attika des mittleren Aufbaues ſteht die große Wappentafel, wieder von Karyatiden eingefaßt; die Zwickel ſchildern Löwenkämpfe; über der Attika erſcheint zwiſchen Rollwerk das Bild Otto Heinrichs. Die Wirkung des Prachtthors liegt weniger in der architektoniſchen Anlage und in den Verhältniſſen, als im ſtarken, kräftigen Relief und im dekorativen Reichtum. Serlio verlangt, daß die Höhen der Ordnungen in den drei Stockwerken eines Palaſtes vom Erdgeſchoß an wie 10 zu 7,5 und 5,03 ſich verhalten, oder daß die Ordnung des Erdgeſchoſſes zur Summe der beiden obern Ordnungen im Verhältnis von 10 zu 13,3 ſtehe. Die Höhen am Otto-Heinrichsbau verhalten ſich wie 10 zu 6,5 und 5,7, oder wie 10 zu 12,2. Das Auge des Baumeiſters hatte ſich offenbar an italieniſchen Baudenkmalen gebildet. Das hohe erſte Stockwerk erhebt ſich über einem Unterbau, der aber ſehr wenig mitſpricht. Die Fenſter des Erdgeſchoſſes erhielten wegen ihrer Höhe Kreuzſproſſen, welche, wie die Rahmen und die hohen Giebelbekrönungen, ſehr reich ornamentiert ſind. Kräftige Ruſtikapfeiler faſſen je zwei Fenſter zu einer rhythmiſchen Einheit zuſammen. Zwiſchen den ſo verbundenen Fenſterpaaren ſind Niſchen ausgetieft, in welchen große Statuen ſtehen. Schöne, ſtark markierte Simſe trennen die Stockwerke energiſch voneinander. Die beiden obern Geſchoſſe, deren Höhen in dem angegebenen Verhältnis abnehmen, ſind rhythmiſch gegliedert wie das Erdgeſchoß. Die Formen werden weicher und zarter. Den Ruſtikapilaſtern unten entſprechen im Mittelgeſchoß fein ornamentierte Wandſäulen, im Obergeſchoſſe kannelierte Halbſäulen. Der Geſamteindruck der Faſſade iſt ein äußerſt günſtiger,

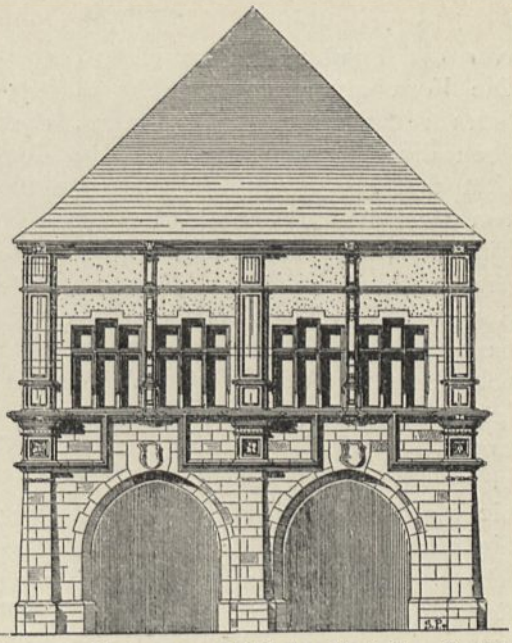


Fig. 1274. Rathaus von Enſisheim. Nach G. v. Bezold.



Fig. 1275. Wirtshaus zur Treib (Schweiz). Phot. v. Gebr. Wehrli, Kilchberg.

ein Zug von Monumentalität verbindet ſich harmoniſch mit Anmut und Reichtum. Nur die Fenſter im Erdgeſchoß erſcheinen zu ſchmal gegenüber der Höhe. Die Formbehandlung iſt ſehr ſauber; im einzelnen kann man wohl dies und jenes nicht muſtergültig finden, aber gegenüber dem Ganzen gewinnt man doch die Ueberzeugung, daß die deutſche Renaiſſance hier die höchſte Klaſſicität und Schönheit, die ihr möglich ſind, ausſpricht. Einſtmals war der Bau von zwei hohen Giebeln bekrönt. Es iſt ſehr fraglich, ob ſie den günſtigen Eindruck, den die Faſſade jetzt bietet, nicht beeinträchtigt haben, zumal in dem ziemlich ſchmalen Hofraum. Das herrliche Werk wurde wie das ganze Schloß 1689 durch die Franzoſen unter Melac auf den Befehl von Louvois in barbariſcher Weiſe verwüſtet und faſt ganz zerſtört; die franzöſiſche Soldateska vollendete ihr Werk 1693. Weitere Verheerungen verurſachte der Blitzſtrahl 1764. Jetzt iſt das Schloß eine von üppigem Grün umſponnene Ruine, ſchön, maleriſch, zauberiſch wie keine zweite auf deutſchem Boden. Wer hat den ſchönen Bau in ſeinem Geiſte gedacht? Die Frage wurde oft geſtellt, aber eine ſichere Antwort nicht gefunden. Man iſt geneigt, den Entwurf dem ſonſt nicht näher bekannten Künſtler. niederländiſchen Bildhauer Anthony gutzuſchreiben, aber zwingende Gründe fehlen. Es waltet in dem Werke niederländiſche Phantaſie, neben italieniſchem Renaiſſancegeſchmack und deutſcher Formenbildung. Die plaſtiſchen Bildwerke wurden durch Niederländer, beſonders Alexander Colin, ausgeführt.

Der Friedrichsbau. Im Jahre 1601 begann der Kurfürſt Friedrich IV. den nach ihm benannten Bau. Sein Architekt war Johannes Schoch aus Straßburg; den bildneriſchen Schmuck lieferte mit acht Geſellen Sebaſtian Götz aus Chur. Offenbar wollte man ein in den Hauptlinien dem Otto-Heinrichsbau verwandtes Werk ſchaffen, aber es weht ein anderer Geiſt in demſelben. Die jugendfriſche, idealiſierende, aber auch ſpielende Frührenaiſſance iſt vorüber, es kündigt ſich bereits der im Großen, Wirkſamen, Kräftigen, Aufdringlichen komponierende Barocco an. Der architektoniſche Gedanke ſpricht ſich feſter und beſtimmter aus.



Fig. 1276. Adlerſtraße in Nürnberg. Phot. von F. Finſterlin, München.

Am Otto-Heinrichsbau iſt die plaſtiſche Gliederung eine der Fläche vor- und aufgelegte Dekoration, am Friedrichsbau wächſt ſie aus der Konſtruktion heraus. Die Pilaſter — doriſche, toskaniſche, joniſche und korinthiſche, aber in freier Behandlung — verbinden ſich organiſcher mit den Horizontalſimſen zu einem feſten, unlöslichen Gefüge. Dieſe Glieder und alle dekorativen Teile treten in



Fig. 1277. Ritterſaal des Schloſſes Heiligenberg. Nach G. von Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

kräftigem, tief unterſchnittenem Relief heraus. So gewinnt die Innenfaſſade einen reſoluten, kräftig bewegten Charakter gegenüber der vornehmen und anmutsvollen Ruhe am Otto-Heinrichsbau. Je zwei Fenſter, welche eine Statuenniſche zwiſchen ſich nehmen, werden wieder durch die Pilaſter zuſammengeſchloſſen; ſchade, daß die Zwiſchenräume überall zu eng gemeſſen ſind. Die Verhältniſſe der Stockwerke ſind andere als beim Otto-Heinrichsbau; das Erdgeſchoß, das als Kapelle dient, hat die Höhe der beiden Obergeſchoſſe, die auch wieder abgeſtuft ſind. Unter den ornamentalen Motiven ſind Rollwerk, Beſchlägornamente und Kartuſchen am öfteſten verwendet. Es iſt faſt zu einem fliegenden Worte geworden, der Friedrichsbau betone in ausgeſprochener Weiſe den Vertikalismus. Es iſt wahr, daß die vertikalen Glieder ſtark hervortreten, aber der Eindruck iſt zumeiſt doch davon abhängig, daß die beiden hohen Giebel noch vorhanden ſind, während ſie am Otto-Heinrichsbau — faſt möchte man ſagen, zum Glück — fehlen. An der äußern Faſſade iſt die rhythmiſche Verbindung von je zwei Fenſtern und damit auch die Niſchenkonſtruktion aufgegeben. Der Bau mit dem mächtigen Untergeſchoß und den zunehmend leichter ſich geſtaltenden obern Stockwerken macht von dieſer Seite einen faſt noch günſtigern, ruhigern Eindruck.

Schloß zu Mainz.

Das ehemalige erzbiſchöfliche Schloß in Mainz iſt unter den italieniſierenden Denkmalen zu erwähnen.

Offenbach.

Das Iſenburgſche Schlößchen in Offenbach (1572—1578) zeichnet ſich durch eine feine Ornamentation aus, während der Architektur das Schönſte und Geiſtigſte mangelt, günſtige Verhältniſſe. — Von impoſanteſter Wirkung iſt das

Afchaffenburg.

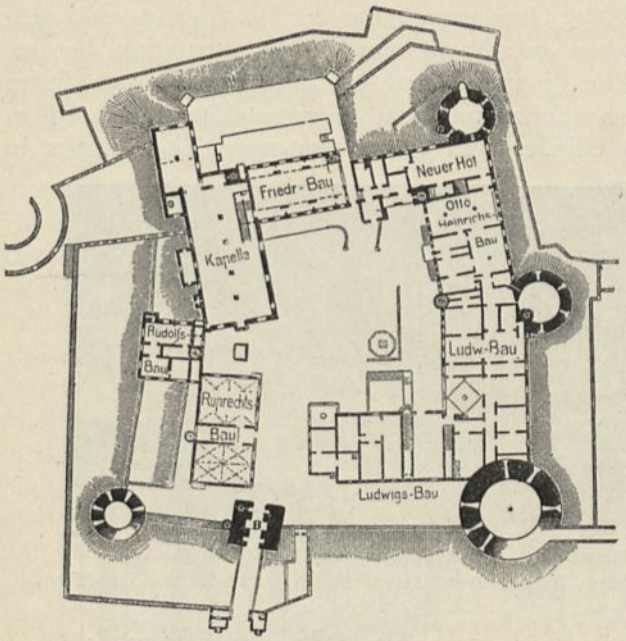


Fig. 1278. Plan des Heidelberger Schloſſes. Nach W. Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Deutſchland.

Schloß St. Johannisberg in Afchaffenburg (Fig. 1280 u. 1281), auf einer Anhöhe über dem Main, die Sommerreſidenz der Kurfürſten von Mainz. Der Erzbiſchof Johann Schweikard ließ es (1605—1614) durch den Straßburger Georg Riedinger aus roten Sandſteinquadern bauen. Die Anlage umſchließt einen großen, faſt quadratiſchen Hof; in den vier Ecken ſteigen gewaltige Türme bis zu einer Höhe von 58 m auf; ein fünfter Turm im Hofe ſtammt aus früherer Zeit. Die Mitten der langen Bauzeilen werden durch reiche Zwerchhäuſer ausgezeichnet. Die Bauweiſe iſt einfach; die drei Stockwerke ſind durch kräftige Simſe getrennt; Pilaſter- oder Säulenordnungen fehlen. Das Dach wird durch zwei ſchön abgeſtufte Reihen von Lukarnen belebt. Die Größe, die Verhältniſſe und die Lage des Baues vereinigen ſich zu monumentaler Wirkung. Das Ornament gleicht dem des Friedrichsbaues in Heidelberg und iſt in den Motiven und in der unruhigen Haltung charakteriſtiſch für die nachklaſſiſche Zeit.

Neuenſtein.

Im Hohenloheſchen Schloß Neuenſtein erſcheint die Renaiſſance in einzelnen ſchönen ornamentalen Motiven, während der Bau und die Bauweiſe überwiegend mittelalterlich ausſehen.

Mergentheim. Die Plaſſenburg.

Dasſelbe gilt von dem Schloß der Deutſchordensritter in Mergentheim. Viel höhere Beachtung fordert die Plaſſenburg, welche auf einem 400 m hohen Felſen über der Stadt Kulmbach thront. Die frühere Burg wurde 1554 erobert und geſchleift. Der Markgraf von Brandenburg, Georg Friedrich, machte ſich ſchon um 1559 an den Wiederaufbau des Schloſſes mitſamt den weitläufigen Befeſtigungswerken. Er beſchied Baumeiſter aus Kulmbach, Ansbach, Koburg etc, Deutſche und Welſche; inbeſondere werden genannt

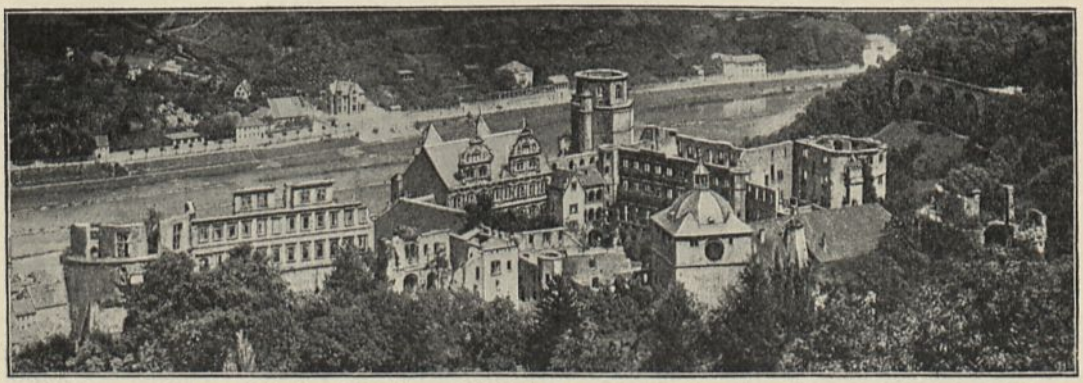


Fig. 1279. Geſamtanſicht des Schloſſes zu Heidelberg. Photogr. der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.

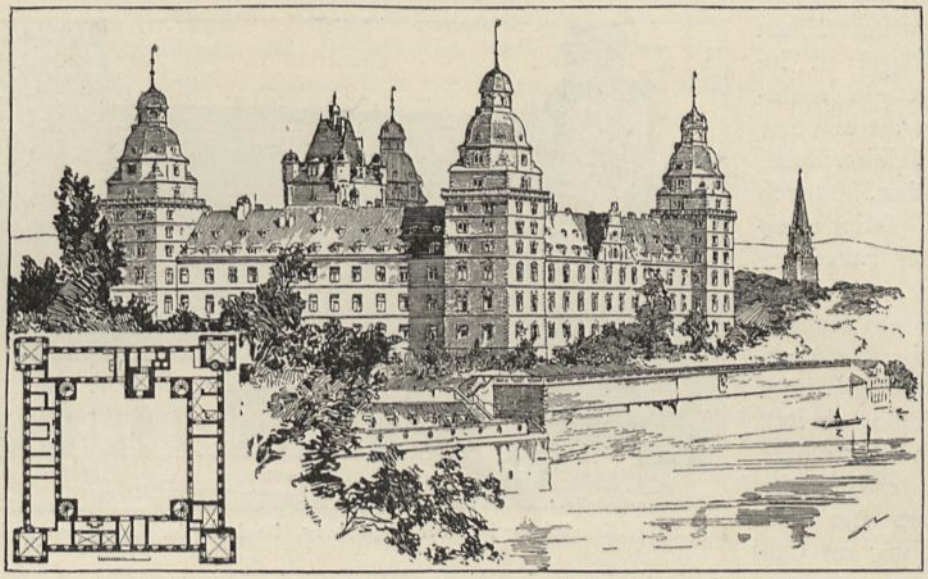


Fig. 1280 u. 1281. K. Schloß zu Aſchaffenburg: Aeußeres und Grundriß. Nach Dehio und G. v. Bezold.

Kaſpar Viſcher († 1580) und Koſter Müller. Auch die beim Stuttgarter Schloß beteiligten Meiſter Aberlin Tretſch und Blaſius Berwart wurden zeitweilig berufen. Die ungeheuren feſten Vorwerke wurden 1808 geſchleift, das eigentliche Schloß blieb verſchont, aber ſpäter — zum Zuchthaus degradiert. Das Merkwürdigſte iſt der ſogenannte „ſchöne“, trapezförmige Hof (Fig. 1282), welcher von den Baulinien umſchloſſen wird. An drei Seiten bilden die zwei obern Stockwerke über dem maſſigen Erdgeſchoß offene, von Pfeilern getragene Hallengänge, welche über und über mit Ornament bedeckt ſind, die Brüſtungen mit Figurenmedaillons, die Pilaſterfüllungen, Zwickel, Kehlen, Leibungen mit Rankenwerk und Grotesken; ebenſo reich ſind die Thore mit figuraler und ornamentaler Plaſtik bedacht. Die Ausführung des einen und andern, beſonders des figürlichen Teils, iſt meiſtens ziemlich ſorglos und ſtumpf; die Anordnung und Verteilung der Motive dagegen, die Linienführung von höchſtem Reiz und Geſchmack; ebenſo geſchickt iſt das einzelne Ornament für die Raumbedingungen berechnet. Alle dieſe Vorzüge rücken die Plaſſenburg unter den monumentalen Schloßbauten in die vorderſte Reihe.

Eine gleiche Bedeutung beſitzt das Schloß Hartenfels, welches auf ſteilem Hügel an der Elbe die Stadt Torgau beherrſcht, die Reſidenz der Markgrafen von Meißen. Der Herzog Albrecht begann den Bau 1481; die ſchönſten Teile wurden in der beſten Zeit ca. 1532—1544 unter Johann Friedrich dem Großmütigen aufgeführt. Der unregelmäßige Bau umſchreibt einen trapezoiden Innenhof. Die neuen Trakte ſind der Oſt- und der Nordflügel. Dem Oſtflügel iſt im Innern das Stiegenhaus mit zwei hohen Freitreppen vorgelegt (Fig. 1283), das ſchönſte der deutſchen Renaiſſance. Ueber einer maſſigen viereckigen Altane tritt es als ſchmaler, vorn abgerundeter Flügel aus dem Hauptbau heraus, von ſchlanken, leichten Pfeilern getragen und mit fein abgewogenen Ornamenten, Rankenwerk, Medaillons etc. überſponnen. Das Hauptgeſchoß des Nordflügels iſt nach außen der Elbe zu mit zwei halbrunden Eckerkern ausgezeichnet, von denen der öſtliche ein Juwel geſchmackvoller Anlage, ſchöner Konſtruktion und

Hartenfels.

Dekoration iſt. Dem Nordflügel iſt im Innern ein rechteckiger, auf einer Kandelaberſäule ruhender, durch zwei Geſchoſſe reichender Erker angebaut, welcher ebenſo ein Meiſterwerk der Konſtruktion und Zierkunſt iſt. Dieſen Arbeiten ſind an Wert einige Thore ebenbürtig, vor allem eine Thoreinfaſſung im Oſtflügel, eine Arbeit von klaſſiſcher Schönheit. Offene Arkadengänge hat das Schloß gegen den Hof zu nicht, dagegen eine laubenartige Galerie vor dem Mittelgeſchoß, welche auf gewölbten Auskragungen ruht. Eine doppelgeſchoſſige kurze Arkade iſt zur Verbindung nur in der Ecke eingefügt, wo der Oſt- und Südflügel zuſammenſtoßen: es iſt wieder ein Prunkſtück voll höchſten Reizes in Verhältniſſen, Formen und Motiven. Die Ausführung iſt tüchtiger und ſorgfältiger als auf der Plaſſenburg. Zur glänzendſten Ausſtattung des Innern hatten ſich einſt alle drei bildenden Künſte und die Kunſtinduſtrie vereinigt, jetzt iſt alles verwüſtet; das Schloß dient als Kaſerne.

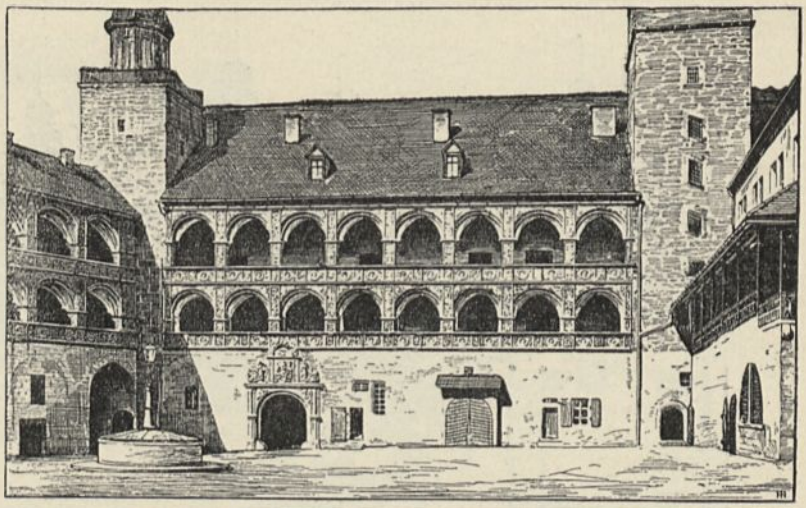


Fig. 1282. Der Schöne Hof der Plaſſenburg. Nach Dehio, Kunſtgeſch. in Bildern.

Schloß zu Dresden.

Bauperioden.

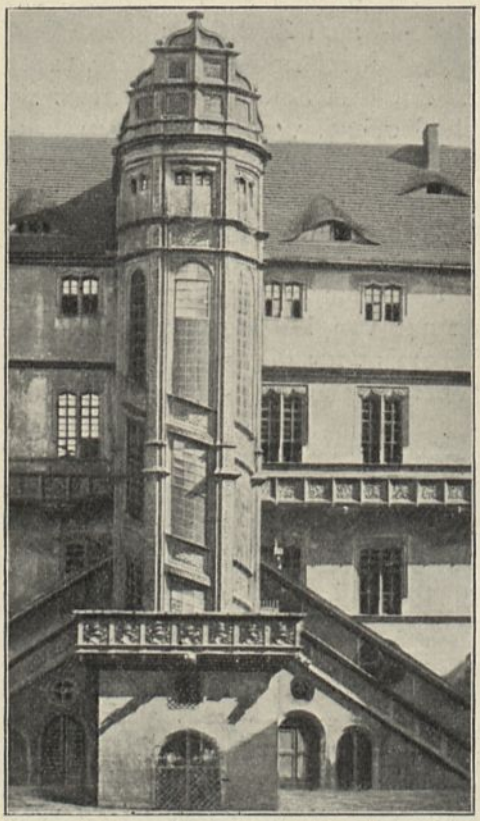


Fig. 1283. Treppenhaus des Schloſſes Hartenfels. Phot. von Alb. Schwartz, Berlin.

Das Schloß in Dresden, heute noch nach allerlei Umgeſtaltungen von großartiger Wirkung, war einſt eine der glänzendſten Fürſtenwohnungen. Die Markgrafen von Meißen beſaßen ſchon im Mittelalter eine Burg in Dresden. In der Renaiſſancezeit ſind drei Bauperioden zu unterſcheiden. Im Jahre 1530 begann Herzog Georg der Bärtige den Bau des nach ihm benannten Georgenſchloſſes, welches an der Nordoſtecke aus der Geſamtanlage vorſpringt. Sein Architekt war Schickentantz. Es war ein reichgeſchmücktes Werk, allein ſeit einem Brande im 18. Jahrhundert iſt nur noch das Georgenthor am Ende der Schloßſtraße erhalten. — Die zweite Bauperiode, 1547—1553 und 1553—1586, erſtreckt ſich über die Regierungszeit der Kurfürſten Moritz und

Auguſt. Die Hauptmaſſe der Bauten gruppiert ſich um einen rechteckigen Hof. Die Hauptfaſſade mit der breiten Einfahrt unter dem großen Turm war der Nordflügel; daſelbſt befand ſich weſtwärts die Schloßkirche mit dem ſchönſten Portal aus der deutſchen Renaiſſancezeit (vergleiche oben Seite 734). Die Außenarchitektur war einfach, hohe Giebel belebten die Maſſen. Im Hofe (Fig. 1285) neben und über der Einfahrt ſind offene Loggien angebracht, im Erdgeſchoß von toskaniſchen, in den beiden Obergeſchoſſen von joniſchen und korinthiſchen Säulen getragen; darüber ſtützen im dritten Stockwerk leichte korinthiſche Säulen das Dachgeſims. In den vier Ecken des Hofes befinden ſich Treppentürme, von denen beſonders die an den Nordflügel ſich anlehnenden die geſchmackvollſte Anlage und die ſchönſte und zugleich reichſte Ausſtattung zeigen. Um den Rundturm mit der Treppenſpindel legt ſich polygonal eine doppelgeſchoſſige Arkade auf kräftigen Pfeilern mit zwei Altanen. Die Ornamente der Thürrahmen, der Pilaſterfüllungen und der Frieſe gehören zum Beſten und Feinſten, was die deutſch-italieniſche Renaiſſance hervorgebracht hat. Im übrigen iſt die Hofarchitektur ſchlicht und einfach, denn ſie war für eine durchgeführte dekorative und figurale Malerei berechnet. Die Wirkung muß zauberiſch geweſen ſein, als alle Architekturteile im Glanze der Farbe und des Goldes ſtrahlten. Alle dieſe Herrlichkeit iſt jetzt bis auf wenige Farbenreſte verſchwunden. Der Baumeiſter des Kurfürſten Moritz war Kaſpar Voigt von Wierandt. Als Oberſteinmetz erſcheint Melchior Troſt. Daß italieniſche Bildhauer und Steinmetzen mitgearbeitet haben, iſt ſchon früher geſagt worden. So war der Meiſter des Prachtthors der Kapelle der Italiener Juan Maria von Padua, ein Schüler und Gehilfe Sanſovinos, der unter ſeinem Lehrer in der Kapelle des Santo in Padua gearbeitet hatte. — In der dritten Bauperiode, unter Chriſtian I. ſeit 1589 entſtand der kleine Hof mit ſeinen Portalen und den Arkadengängen am ſüdlichen und öſtlichen Flügel; die Bauweiſe iſt reſolut und kräftig bis zur Derbheit.

Das biſchöfliche Schloß in Merſeburg hat den großen Vorteil, daß ſeine Bauzeilen, ſeine Treppentürme und Giebel mit der viertürmigen Domkirche zu einem architektoniſchen Bilde zuſammenwachſen, welches, beſonders vom jenſeitigen Ufer der Saale betrachtet, entzückend wirkt. Das Schloß baut ſich um einen Viereckhof in drei Flügeln auf; die Südſeite wird vom Dome gebildet. Die Architektur iſt ſehr einfach, aber die hohen dreiſtöckigen Giebel, die ſchlanken

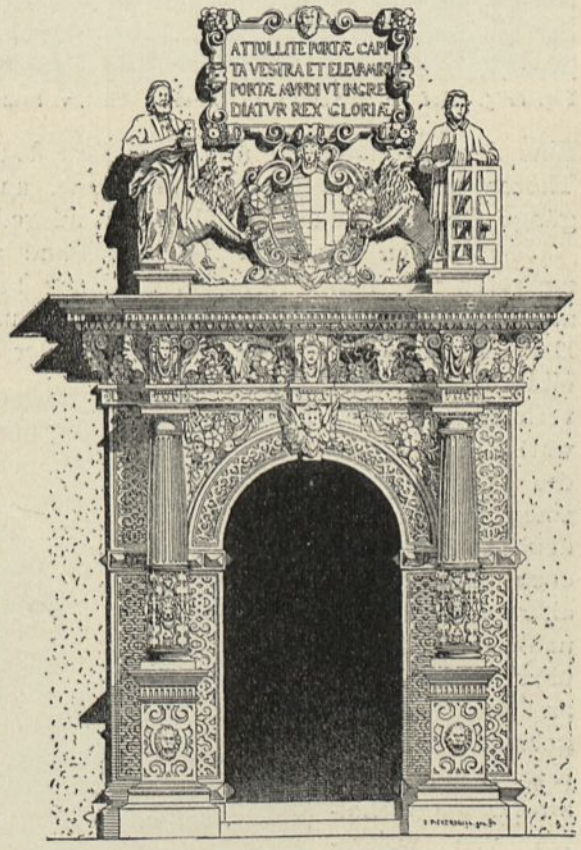


Fig. 1284. Schloßportal, Merſeburg. Nach G. v. Bezold, Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland.

Merſeburg.



Fig. 1285. Hof im k. Schloß zu Dresden. Phot. v. Stengel & Co.

Treppentürme, die maleriſchen Erker und Thore (Fig. 1284) bringen Leben, Bewegung und Schönheit in das Bild. Die ornamentalen Motive gehören wieder, wie anderwärts in Sachſen, zu den reinſten und geſchmackvollſten.

Halle.

Es finden ſich in Sachſen noch manche intereſſante Werke, ſo im nahen Halle, wo der Kardinal Albrecht ſo manche Stiftungen hinterlaſſen hat; manches wird ſpäter unter den religiöſen Bauten und den Leiſtungen der Kunſtinduſtrie genannt werden.

Schleſien.

Schleſien, welches mit Sachſen in gutem Geſchmack und reiner, ſchöner Formenbildung um die Palme ringt, beſitzt wenig anſehnliche Schloßbauten aus dieſer Zeit. Eine der beſterhaltenen und intereſſanteſten iſt das Schloß zu Oels mit ſchönen Thoren und einem großen Binnenhofe, an deſſen vier Flügeln offene Laubengänge die Verbindung zwiſchen den ausgedehnten Bauteilen herſtellen.

Die Trausnitz.

Kehren wir nach Süddeutſchland zurück, ſo beanſprucht die Reſidenz mehrerer bayeriſcher Herzoge, die Burg Trausnitz, unſer Intereſſe. Sie thront auf einem ſteilen Hügel im Süden und unmittelbar über der Stadt Landshut. Der Grundriß (Fig. 1289) ſchließt ſich der unregelmäßigen Höhenfläche an und bildet ein ſtark verſchobenes, weſtwärts ſich verengendes Viereck mit einem großen Binnenhof. Alle Epochen des Mittelalters und der Renaiſſance und darüber hinaus haben an der Trausnitz gebaut. Der Hof (Fig. 1286), in den zwei Hauptgeſchoſſen von weitgeſpannten offenen

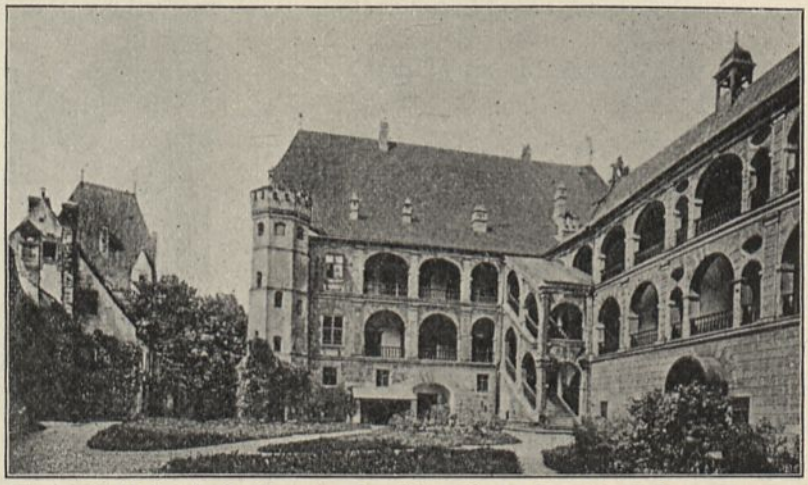


Fig. 1286. Hofpartie der Trausnitz, Landshut. Phot. v. Römmler & Jonas, Dresden.

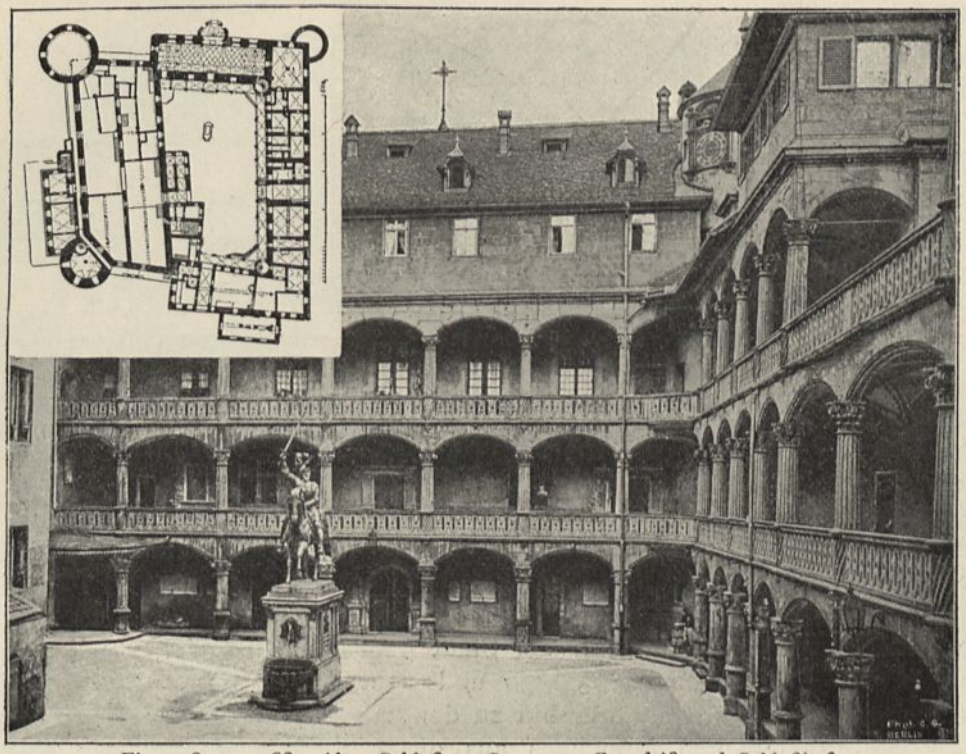


Fig. 1287 u. 1288. Altes Schloß zu Stuttgart: Grundriß und Schloßhof.

Arkaden, mit toskaniſchen Pilaſtern dazwiſchen, umgeben, bietet ein ſehr maleriſches Bild. Die drei wichtigſten Baukörper gehören der Renaiſſance an, der Südflügel mit der ſogenannten Türnitz, einem großen Saal im Mittelgeſchoß; der dieſem Trakt vorgelegte ſogenannte italieniſche Bau und der rechtwinkelig anſtoßende Weſtflügel. Die Bauteile enthalten in zwei Obergeſchoſſen die Wohn- und Feſträume, die Repräſentationszimmer, die Kapelle u. dgl. Die Gemächer des obern Hauptgeſchoſſes ſind reich und geſchmackvoll mit ungariſchem Eichenholz verkleidet. Die Räume des Mittelgeſchoſſes dagegen erhielten an Wänden und Decken eine ausſchließlich maleriſche Dekoration, mit Grotesken im Stile der gleichzeitigen italieniſchen Spätrenaiſſance. Das Ganze atmet eine frohe, heitere Stimmung; die leichtfarbigen Ornamente ſind auf weißen oder farbigen Grund geſetzt. Die großen Darſtellungen an den Decken ſind keine bedeutenden Leiſtungen, verſtärken aber die dekorative Wirkung. Das Einzelne iſt voll Reiz, dem Ganzen fehlt die fein abgewogene, auf Uebereinſtimmung und Gegenſatz, auf einer feſten markigen Gliederung und füllenden Teilen beruhenden Harmonie. Die ſogenannte Narrentreppe iſt in kecker Laune mit Szenen aus der italieniſchen Komödie in faſt lebensgroßen Figuren geſchmückt.

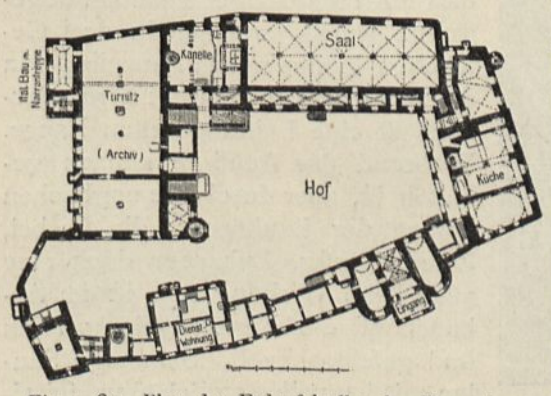


Fig. 1289. Plan des Erdgeſchoſſes der Trausnitz. Nach Lübke, Geſchichte der Renaiſſance.

Alle die köſtlichen Malereien fielen einer grenzenloſen Verwahrloſung anheim. Die maleriſche Ausſtattung reicht in die Jahre 1576 bis 1580, alſo in die Regierungszeit der Herzoge Albrecht V. und Wilhelm V. zurück. Unter den italieniſch gebildeten Künſtlern erſcheint der Niederländer Friedrich Suſtris; in der Narrentreppe malte Alexander Siebenbürger. Die Gelaſſe des italieniſchen Baues ſind überwölbt und mit Stuck verziert unter Anwendung von wenig Farbentönen. — Die neue, einſt reichſt ausgeſtattete Reſidenz drunten in der Stadt Landshut ſelbſt, mit einem großen, rechteckigen Innenhof (zwiſchen 1536 und 1543 erbaut) giebt das italieniſche Palaſtſchema wieder und gehört mithin zu den italieniſierenden Renaiſſancewerken.

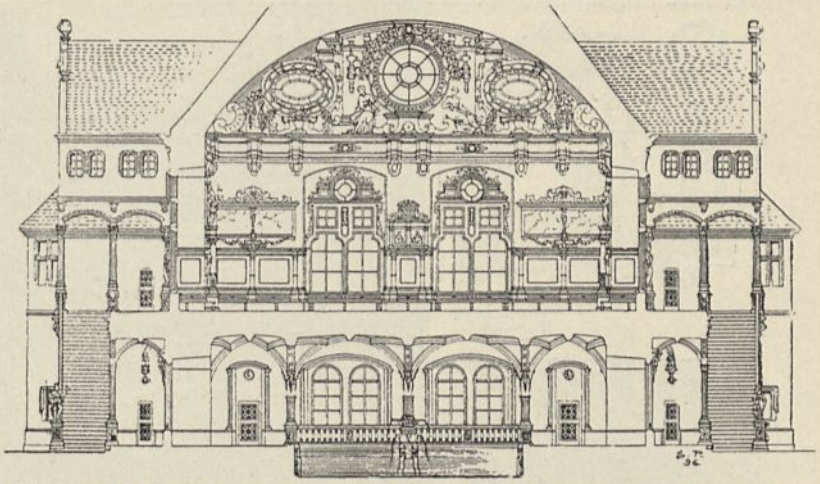


Fig. 1290. Lufthaus zu Stuttgart. Nach G. v. Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

Die Prachtbauten Münchens aus dieſer Periode werden wir ebenfalls unter den Denkmalen der italieniſierenden Richtung aufführen.

Schloß in Stuttgart.

Eine der ſtattlichſten Renaiſſancebauten Deutſchlands iſt das Alte Schloß (Fig. 1287 u. 1288) in Stuttgart. Der älteſte Bauteil, aus der Wendezeit vom 15. zum 16. Jahrhundert, iſt, von zwei gewaltigen Rundtürmen flankiert, der Oſtflügel, welcher im Erdgeſchoß eine Türnitz von rieſigen Verhältniſſen umſchloß. An dieſen Oſtflügel fügte der Herzog Chriſtoph ſeit 1553 drei neue Flügel hinzu, ſo daß ein rechteckiger Innenhof abgegrenzt wurde, welcher in drei Geſchoſſen in den neuen Bauzeilen von offenen Arkaden umkreiſt wird. Derſelbe iſt eine Leiſtung erſten Rangs. Während das Aeußere einfach gehalten iſt, aber durch die ungleichen Höhen der Baukörper, die Giebel, Zwerchhäuſer, Lukarnen doch eine maleriſche Wirkung übt, iſt im Arkadenhof die Formenbildung reich und geſchmackvoll. Stämmige Säulen mit kannelierten Schäften, ſpiralförmig gekehlten bis zur Höhe des

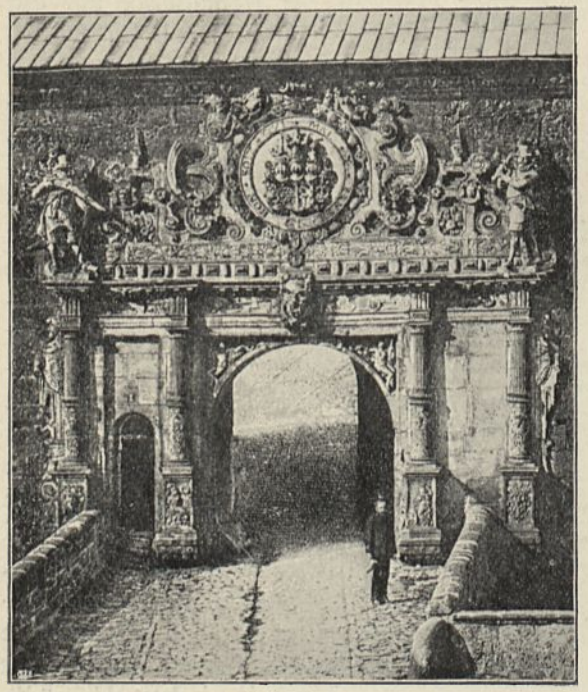


Fig. 1291. Thor des Schloſſes zu Tübingen. Photographie der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.

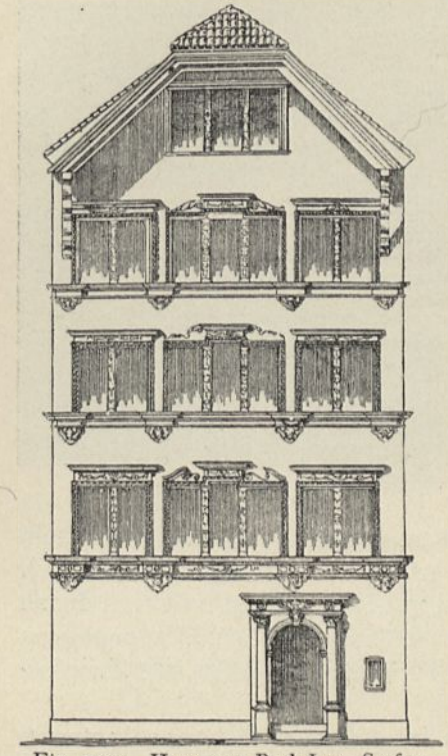


Fig. 1292. Haus von Beck-Leu, Surſee. Nach G. von Bezold.

Geländers reichenden Unterſätzen, ſchönen, mannigfaltigen, korinthiſierenden Kapitellen tragen die flachen Bogen. Die Gelaſſe des Neubaues haben ihre einſtige prächtige Ausſtattung faſt ganz verloren; die Kapelle im Südflügel iſt in neuerer Zeit wiederhergeſtellt worden; im erſten Stock führt eine geſchmackvoll dekorierte Thüre in dieſelbe. Als Baumeiſter erſcheint Albertin Tretſch. — Eine andere äußerſt glänzende Baute fügte 1580—1593 der Herzog Ludwig hinzu, das Luſthaus (Fig. 1290), durch den Baumeiſter Georg Behr; dasſelbe wurde leider 1846 abgebrochen. Das Luſthaus.

Der Neubau des Schloſſes in Tübingen, oberhalb der Stadt in erhöhter, ſchöner Lage, wurde vom Herzog Ulrich 1507 unternommen, aber erſt 1535 nach der Wiedereroberung ſeines Landes fortgeführt; manches fügten noch die Herzoge Chriſtoph, Ludwig und Friedrich I. hinzu. Heinz von Luther war Baumeiſter; neben ihm werden Balthaſar von Darmſtadt und Hieronymus als Werkführer genannt. Das Schloß Tübingen beſitzt beſonders ſchöne Thore in Stein und Holz. Das Prachtportal (Fig. 1291) am vorgeſchobenen Thorbau aus der Zeit Friedrichs I. öffnet ſich in einem großen Bogen für Reiter und Wagen und einem kleinern für Fußgänger. Es ahmt in den reichſten Formen ein Triumphthor nach; über den äußern Säulen halten friſch und frei aufgefaßte Landsknechte Wache; im mittlern Aufbau wird das reich polychromierte Landeswappen von etwas unruhigem Beſchlägornament umgeben. Ein zweites Portal, welches in den eigentlichen Schloßhof führt, und ein drittes in dem letztern gehören der Frührenaiſſance an. Tübingen.

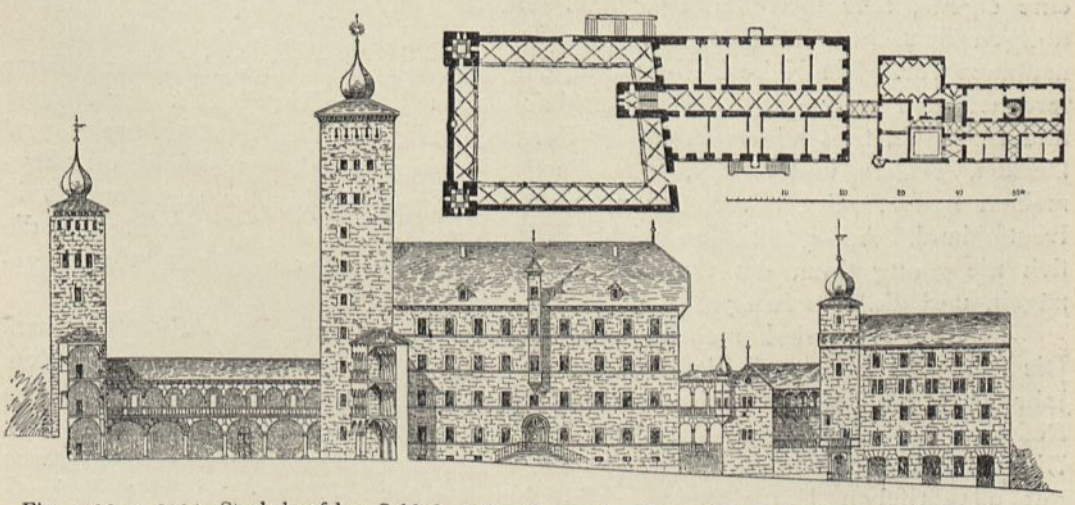


Fig. 1293 u. 1294. Stockalperſches Schloß, Brig: Grundriß und Aeußeres. Nach Lambert et Rychner, L'Architecture en Suisse. Bâle-Genève (H. Georg).



Fig. 1295. Schloß Ambras. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

Am zweiten Prachtthor bilden geſchmackvoll ornamentierte Pilaſter die vertikale Gliederung. Auf dem Gebälke ſtehen flotte Bannerträger; dazwiſchen erhebt ſich als Bekrönung ein wappengeſchmücktes Giebelfeld mit Hornbläſern und zwei durch Viertelskreiſe gebildeten Seitenfeldern mit den württembergiſchen Wappentieren in Relief. Aehnlich baut ſich das dritte genannte Thor auf mit köſtlichen Zwickelmotiven und Friesornamenten.

Schweiz. Die republikaniſche Schweiz, reich an intereſſanten Bürgerwohnungen (Fig. 1292) und ſchönen Herren- und Zunfthäuſern mit reichen Täfelungen, war dagegen arm an Schloßbauten. Zu den großartigſten gehört das Stockalperſche Schloß (Fig. 1293 und 1294) in Brig (1611—1617) an der deutſchen und franzöſiſchen Sprachengrenze im Oberwallis, ein trotziger, kühner Bau mit drei hochaufragenden Viereckttürmen, einem ſchönen Arkadenhof und einer ſchönen Loggia, welche die beiden Baukörper verbindet.

Oeſterreich. Die Denkmale in den heutigen öſterreichiſchen Landen, Tirol, Kärnten, Steiermark, dem eigentlichen Oeſterreich, Mähren, Böhmen, bilden eine eigene, ſehr intereſſante Gruppe. Infolge der engen Beziehungen zu den übrigen deutſchen Reichslanden herrſcht der Stilcharakter der nordiſchen Renaiſſance vor. Die Nähe Italiens und der Geſchmack der ſüdlichen Renaiſſance ſprechen ſich aber ebenſo unverkennbar aus, teils in Einzelheiten der Anlage und Bauweiſe, teils allgemein in der Formbehandlung. Die Wandtäfelungen und Decken, Truhen und Kaſten, kurz die ganze innere Ausſtattung wird im allgemeinen beſſer, feiner, vornehmer, maßvoller, geſchmackvoller gehalten als in Deutſchland. Am günſtigſten wirkt die Einfachheit; die Dekorationsluſt, die ſich nie genug thun, die nie fertig werden kann, wird eingeſchränkt und gezügelt, und die Häufung der Motive vermieden.

Hauptkennzeichen.

Tirol. Ambras. In Tirol ſind mehrere merkwürdige Herrſchaftsſitze zu verzeichnen. Die Glanzzeit für das Schloß Ambras (Fig. 1295 und 1297) begann mit dem Jahr 1563, als es an den Erzherzog Ferdinand kam, welcher es zur ſchönſten Reſidenz für ſeine Gemahlin Philippine Welſer umbauen und einrichten ließ. Die Außenwände ſind teils in Sgraffito mit architektoniſchen Motiven, teils al fresco mit allegoriſchen Darſtellungen, bibliſchen Szenen, Götter- und Heldenſagen

bemalt. Im Innern zeigen mehrere Räume ſchöne, geſchmackvolle Wandtäfelungen und Kaſſettendecken, Oefen, Schränke und andere Ausrüſtungsgegenſtände. Ein eigener eingeſchoſſiger Gebäudetrakt enthält den prächtigen Feſt- oder ſpaniſchen Saal, 43 m lang und 10 m breit (1570 begonnen). Den Schmalwänden und einer Langſeite, welche keine Fenſter haben, ſind dafür die großen Bildniſſe tiroliſcher Landesfürſten eingefügt. Eine ziemlich einfach aber in großen wirkſamen Linien angelegte Kaſſettendecke überdacht den Raum. Als Maler des ornamentalen Teils wird der Niederländer Denis van Hallart genannt; der Maler der in Tempera ausgeführten Ahnenbilder von Albrecht I. bis auf den Erzherzog Ferdinand war angeblich Pietro Roſa von Breſcia, ein Schüler Tizians. — Der Neubau des Schloſſes Velthurns am ſüdlichen Abhang des Angerbergs zwiſchen Brixen und Klauſen wurde vom Brixener Fürſtbiſchof Chriſtoph Madrutz 1577 begonnen und 1586 von ſeinem Nachfolger Thomas Freiherr von Spaur in der Hauptſache vollendet; heute iſt es im Beſitze des Fürſten von Liechtenſtein, welcher es reſtaurierte. Das Aeußere iſt ſehr nüchtern, das Innere dagegen,

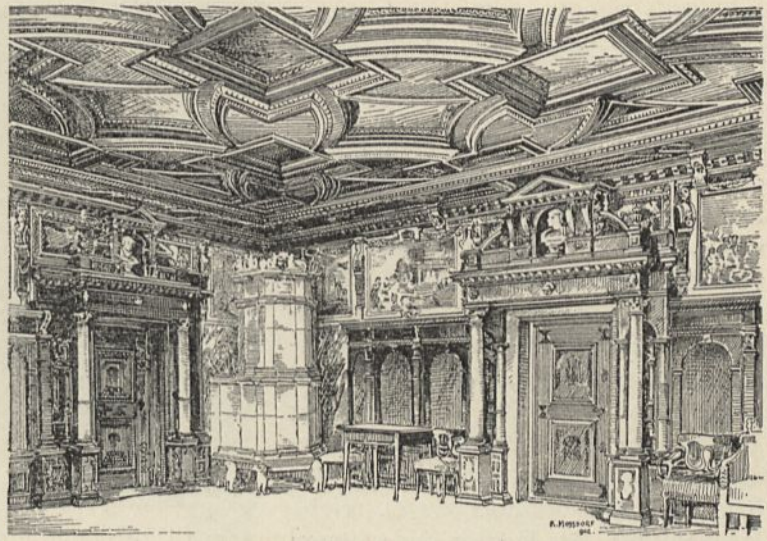


Fig. 1296. Fürſtenzimmer des Schloſſes Velthurns. Nach Originalzeichnung.

Velthurns.

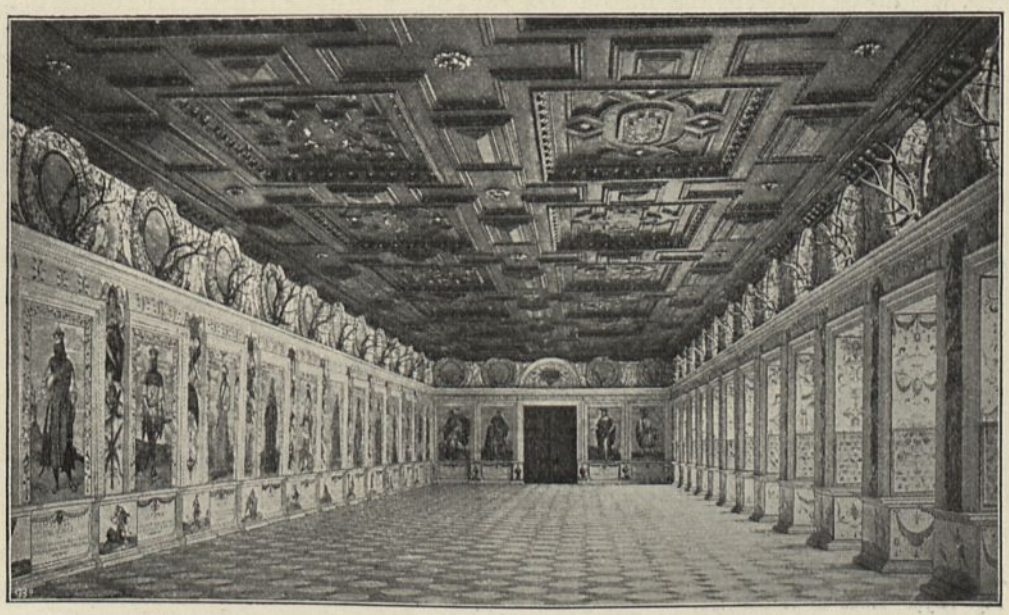


Fig. 1297. Spaniſcher Saal des Schloſſes Ambras. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

beſonders in den Fürſtenzimmern (Fig. 1296), zeigt Wandtäfelungen mit ornamentalen und figürlichen Intarſien, Thürverkleidungen, Holzdecken, von den einfachſten bis zu den reichſten Motiven in der Konſtruktion, Dekoration und Technik, welche zum Beſten und Geſchmackvollſten gehören, was die deutſche Renaiſſance in dieſen Gebieten geleiſtet; auch die Arbeiten der Schloſſerei und des Schmiedehandwerks ſind bemerkenswert. Um die Wirkung der innern Ausſtattung zu heben, erhielten einzelne Zierglieder, wie Konſolen, Simsornamente etc., reiche Vergoldung. Als Meiſter der ſchönen Holzarbeiten werden genannt Hans Spineider aus Meran, Thomas Barth

Ehrenberg.

von Brunneck etc. Das Schloß Ehrenberg bei Brunnecken beſitzt eine reiche Sgraffitodekoration, die Franziskaner-Hofkirche in Innsbruck ſchöne Arbeiten in Holz, Chorgeſtühl, Wandverkleidungen und Decken.

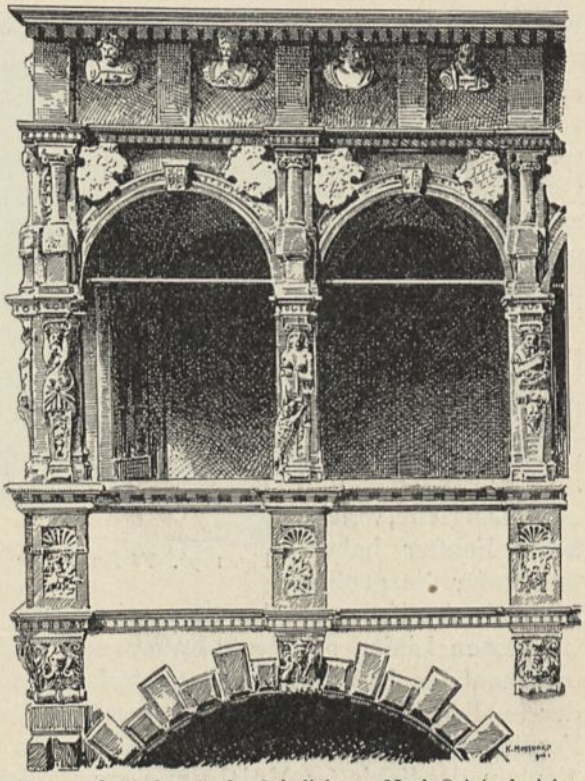


Fig. 1298. Hofpartie der Schallaburg. Nach Originalzeichn.

Steiermark.

Die Schloß- und öffentlichen Bauten in Steiermark zeigen vielfach überwiegend italieniſchen Einfluß und ſind daher ſpäter zu nennen; dies iſt auch in den Denkmalen der Fall, die in der innern Ausſtattung Werke deutſcher Stilfärbung beſitzen, wie die Schlöſſer Hollenegg, Riegersburg, Röthelſtein, Strechau u. ſ. w.

Schallaburg.

Das üppigſte Denkmal im Erzherzogtum Oeſterreich iſt die Schallaburg bei Mölk, zwiſchen 1530 und 1601 durch Johann Wilhelm Ritter von Loſenſtein entſtanden. Der Mittelpunkt iſt der von drei Seiten mit Säulengängen und im erſten Stockwerk von Pilaſterarkaden umzogene Hof (Fig. 1298). Die Säulen ſind aus rotem Marmor; den Pilaſtern ſind hermenartige Figuren vorgeſtellt, in den Sockeln zierliche Niſchen ausgetieft mit Reliefen, welche Herkulesthaten erzählen. Die Seitenflächen der Pfeiler ſind mit ſchönen Rankengewinden ausgelegt und die Bogenzwickel mit Wappen, der Sims unter dem Dache mit Porträtbüſten geſchmückt. In der willkürlichſten Art ſind über den Pfeilerkapitellen joniſche Halbſäulen angeordnet. Die meiſten der plaſtiſchen Zugaben ſind in gebranntem Thon ausgeführt. — Andere großartige Schloßanlagen ſind Roſenburg bei Eggendorf, Greillenſtein in der Nähe von Krumau, Rapottenſtein im obern Kampthal u. a.

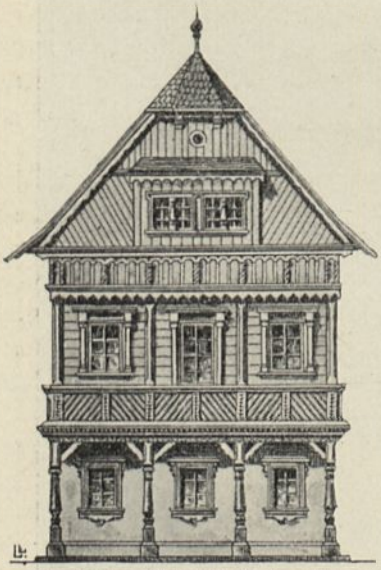


Fig. 1299. Haus in Hohenelbe. Nach Originalzeichnung.

Roſenburg etc.

Die bemerkenswerteſten Schlöſſer, Paläſte und öffentlichen Bauten in Mähren und Böhmen zeigen überwiegend klaſſiſche Formen, viele wurden von italieniſchen Meiſtern ausgeführt und ausgeſtattet. Sehr intereſſante und reizende Motive ſind an vielen Wohnhäuſern ausgeprägt. In dem Gebirgsland (Böhmerwald) herrſcht der Blockwandbau vor. Größere Verbreitung in originellern Formen fand der Fachwerkbau mit vorſpringenden Obergeſchoſſen und ſteilen Dächern. Die den öſtlichen Ländern Böhmen, Mähren und Schleſien eigentümlichſte Bauweiſe iſt die gemiſchte, in welcher die Blockwandſchichtung mit dem Verkleidungsſyſtem ſich verbindet; eine regelmäßige Beigabe ſind offene Laubengänge, welche dem Wohnhaus einen beſondern Reiz geben. Ganze Städte, wie Braunau, Reichenau, Solnitz etc. beſtehen meiſtens aus derartigen Holzbauten (Fig. 1299). Mähren und Böhmen. Wohnhäuſer.

4. Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaiſſance in Norddeutſchland.

1) Privathäuſer. — Der Rundgang führt uns zunächſt nach Weſtfalen. Die Privatwohnungen in Münſter ſind ſchlicht gehalten, machen aber den beſten Eindruck. Nach dem Sprichwort „Ein ſchöner Giebel ziert das ganze Haus“ iſt oft nur der Giebel reich entwickelt und ſchön verziert, während das übrige beſcheiden und einfach bleibt. Ganz einzig iſt Münſters Prinzipalmarkt; alle anſtoßenden Häuſer kehren den Giebel der Straße zu und haben unten für die Fußgänger offene Hallen, deren Anlage in das dreizehnte Jahrhundert zurückreicht. Das gotiſche ſchöne Rathaus mit ſeiner originellen Faſſadenbildung klingt auch noch in den Renaiſſancebauten nach. Am bekannteſten iſt das ſogenannte Stadtweinhaus (Fig. 1300) mit dem reichen und geſchmackvoll gezierten Sentenzbogen, einer frei herausſpringenden, ſäulengeſtützten Terraſſe, auf welcher der Richter die Urteile verkündigte (vom Jahre 1612). Aus demſelben Jahre ſtammt das ihm ähnliche Schultenſche Haus. Von gefälligſter Konſtruktion iſt auch das Krameramtshaus etc. — Höxter beſitzt eine ganz eigene, originelle Gruppe von Fachwerkhäuſern mit reicher Dekoration. Beſonders ſchön werden die Knaggen unter den Ausſchüſſen profiliert; die Füllbalken und Saumſchwellen zeigen gewundene Kehlen und Perlſchnüre, darüber Muſcheln und ähnliche Scheibenornamente, ſo das Hütteſche Haus vom Jahre 1565. Andere Häuſer weiſen auffallend klaſſiziſtiſche Formen auf. Auch andere Städte wie Paderborn haben ſchöne Privatwohnungen. Weſtfalen. Münſter. Höxter.

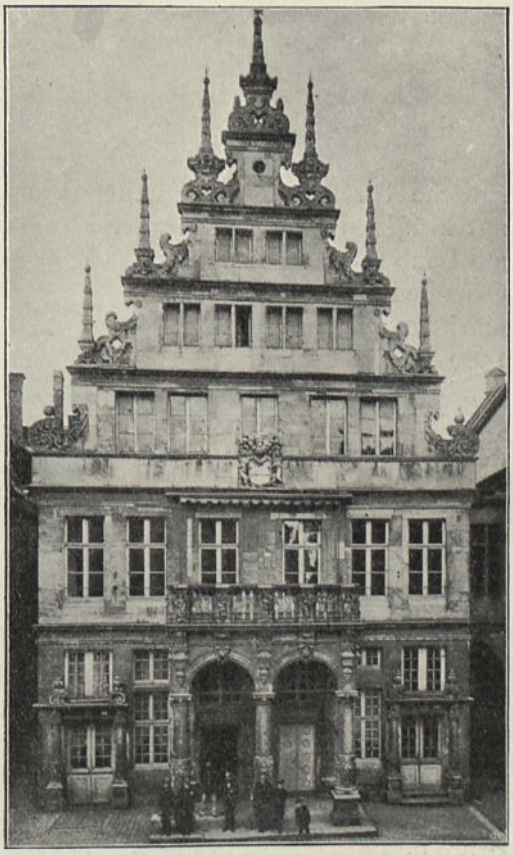


Fig. 1300. Stadtweinhaus in Münſter. Photographie der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.



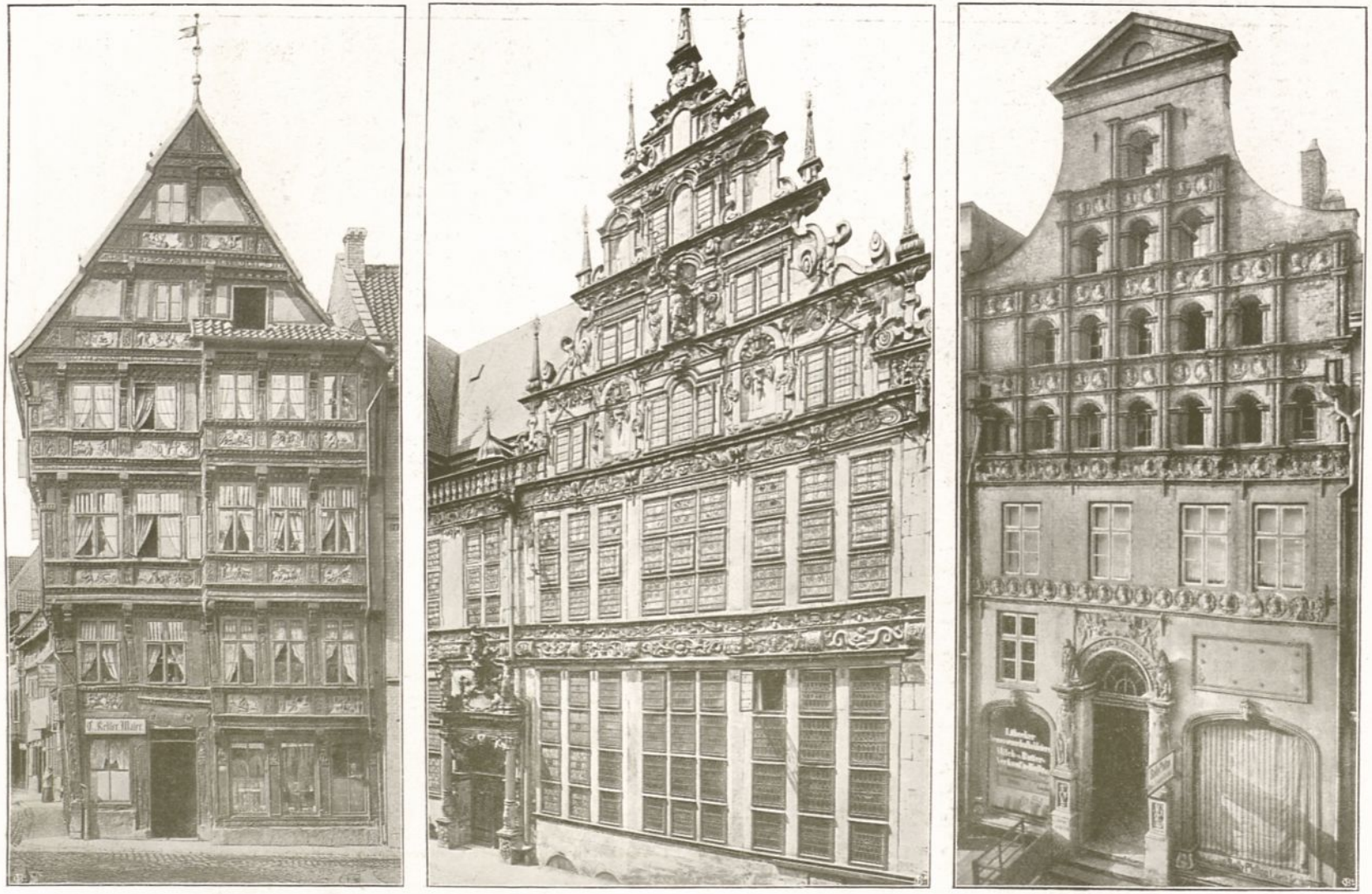
Fig. 1301. Die Oſterſtraße in Hameln. Photogr. von Römmler & Jonas, Dresden.

Hannover. Emden. Hameln.

Hannover iſt beſonders reich an Renaiſſance-Häuſern. Diejenigen in Emden in Oſtfriesland ſehen ſtolz, vornehm, gediegen aus, ganz in den Stilformen der niederländiſchen Renaiſſance. — Hameln hat prächtige, charakteriſtiſche Straßendurchſichten (Fig. 1301) bewahrt. Seine Fachwerkbauten ſind mit kräftigen Profilierungen, reichen Giebeln, rechteckig vorſpringenden Erkern, mit Laubwerk, geometriſchem Ornament, Figuren und Inſchriften ausgezeichnet. Seit 1580 überwiegen die ſteinernen Maſſivbauten. Den meiſten derſelben iſt der Wechſel der Quaderſchichten eigen, indem die einen glatt belaſſen, die andern mit geometriſchen Muſtern überkleidet werden. Das Motiv ſtammt aus den Niederlanden; zunächſt aber wurde es offenbar von der nahen Hämelſchenburg herübergenommen. Am Dempterſchen Haus, 1607 begonnen, ſind die zwei untern Stockwerke aus Stein, das dritte und der Giebel in Fachwerk aufgeführt; mit ſeiner reichen Dekoration wurde es



Fig. 1302. Merkelſches Haus in Braunſchweig. Nach Ortwein.

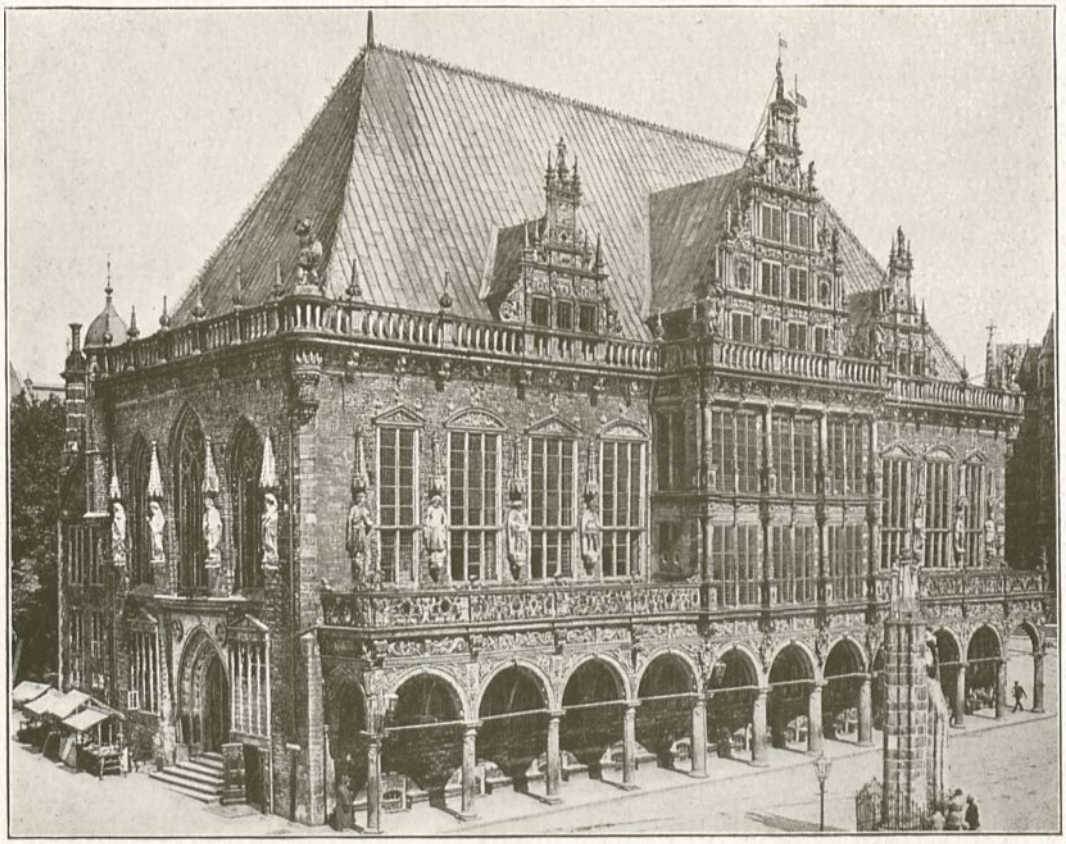


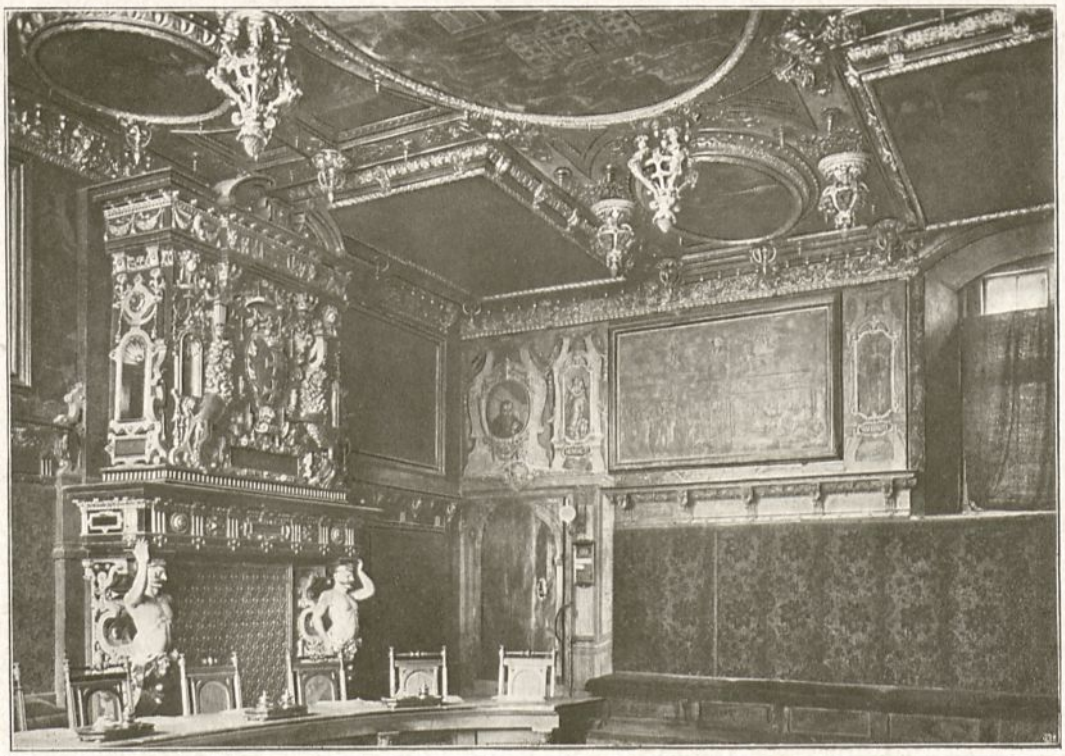
EHEM. ROLANDSHOSPITAL IN HILDESHEIM; KRAMERAMTSHAUS IN BREMEN; HAUS AM KOHLMARKT IN LÜBECK.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, Dresden, der Graphischen Gesellschaft, Berlin, und Joh. Nöhring, Lübeck.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.





RATHAUS IN BREMEN; GOLDENER SAAL DES RATHAUSES IN DANZIG.

Nach Photographien von Römmler & Jonas, und Stengel & Co., Dresden.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



Fig. 1303. Langgaſſe, Danzig. Phot. d. Graph. Geſellſch., Berlin.

für manche ſpätere Bauten vorbildlich. Beſonders üppig iſt das große Hochzeitshaus, 1610 begonnen, an ſeinen Giebeln und Zwerchhäuſern ausgeſtattet. Der ſtattlichſte Bau iſt das Rattenfängerhaus (1600—1603); es ſieht ſich mit den Pilaſtern aus Ruſtika, dem Schichtenwechſel, den phantaſtiſchen Ausladungen an den Giebeltreppen wie ein niederländiſches Denkmal an. — Die Stadt der maleriſchen Durchſichten iſt vor allem Hildesheim; dabei ſind die Renaiſſance-Häuſer mitbeſtimmend. Der Fachwerkbau iſt vorherrſchend und zwar mit dem reichſten plaſtiſchen und farbigen Ornament in ganzen Häuſergruppen. Die beſten Typen ſind das ehemalige Rolandshoſpital (vgl. Einſchaltbild), ferner das noch einheitlicher konſtruierte Haus der Knochenhauer: ein hohes Untergeſchoß mit der Diele, darüber zwei vorgekragte Geſchoſſe und ein mächtiger Giebel. Die unterſte Setzſchwelle iſt mit allerlei plaſtiſchem Ornament und figürlichen Darſtellungen geſchmückt, die vortretenden Balkenenden mit Köpfen und geſtützt von reichſt geſchnitzten Konſolen; die ſchräg geſtellten Füllbretter zwiſchen den Konſolen und Ständern ſind mit Laubwerk, Büſten und figürlichen Szenen bemalt, die Gefache mit Ziegeln, in verſchiedenen Muſtern ausgelegt. Das Kaiſerhaus, das ſeinen Namen von den vielen Kaiſermedaillons hat, iſt ein Repräſentant des Steinbaues. Viele Holzbauten ſtammen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts; mehrere derſelben zeigen in der Anlage oder durch die Erkerkonſtruktion eine ſchöne und wirkſame Dreiteiligkeit, indem die Flügel über dem Mittelbau vorſpringen. — In Hannover geben die Häuſer aus Stein der Altſtadt ihre Phyſiognomie; es ſind hohe Bauten mit vielen Stockwerken, mit unverkröpften horizontalen Gurt- und Brüſtungsſimſen und mit vertikalen Gliederungen durch Liſenen; die Fenſter werden durch dünne Säulchen geteilt und eingefaßt. Manche Bauten ſteigern den ornamentalen Reichtum aufs höchſte, beſonders an den Erkern; in den Voluten der abgetreppten Giebel ſpricht ſich das phantaſtiſche Formenſpiel der nördlichen Bauweiſe beſonders aus. Das großartig vornehme Leibnitzhaus (1652) reicht ſchon in die Zeit des Barocco hinein. — Die ſchönſten und intereſſanteſten Häuſer Lüneburgs gehören der ſpätgotiſchen Periode an; aus der Renaiſſancezeit iſt wenig mehr vorhanden. Die Eigenart beſteht darin, daß der Rohbau mit glaſierten Thonplatten verkleidet oder wenigſtens mit ornamentalen oder figurierten Medaillons in einer oder mehreren Farben geſchmückt wird. Was

Hildesheim.

Hannover.

Lüneburg.

noch vorhanden, offenbart einen edeln Geſchmack bei ſchöner Zeichnung und Kompoſition. — Auch andere Städte in Hannover wie Minden, Celle, Osnabrück etc. beſitzen noch gute Renaiſſance-Häuſer.

Minden, Celle etc.

Die ſehr zahlreichen Renaiſſance-Häuſer in Braunſchweig zeigen eine beſtimmte charakteriſtiſche Eigenart. Die Mehrzahl derſelben entwickelt ſich nicht in die Höhe als Giebelbauten, ſondern in der Längerichtung. Eine Auszeichnung anderer Art ſind die meiſtens ſehr ſchmuckreichen Thoranlagen; von Säulen, Pilaſtern, Statuen, Hermen, heraldiſchen Tiergeſtalten und von der üppigſten Ornamentation wird dabei der ausgiebigſte Gebrauch gemacht. Beiſpiele könnten viele aufgeführt werden. Die meiſten Häuſer beſtehen aus Fachwerk, einige haben ſteinerne Unterbauten; das Etagengebälk, die Frieſe, Bretterfüllungen zeigen die mannigfaltigſten Muſter. Beſonders charakteriſtiſch iſt das Merkelſche Haus (Fig. 1302), ſind ferner die Häuſer am Burgplatz und am Bäckerklint, das Brauhaus von Wolters etc. Nicht der am meiſten typiſche, aber der prächtigſte Bau iſt das Gewandhaus, welches einſt dem Tuch- und Kleiderhandel diente. Die Anlage ſtammt vom Ende des 13. Jahrhunderts, das Aeußere wurde aber 1589 in den reichſten Formen deutſcher Renaiſſance umgebaut.

Braunſchweig.

Bremen, Hamburg, Lübeck.

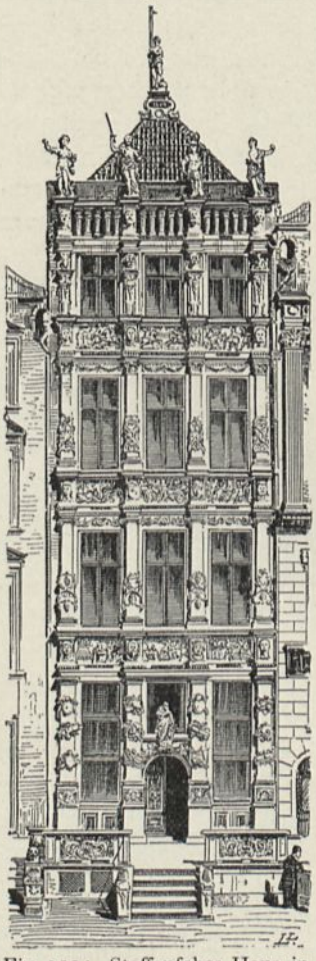


Fig. 1304. Steffenſches Haus in Danzig. Nach Originalzeichn.

Die großen Hanſaſtädte Bremen, Hamburg, Lübeck waren einſt reich an Renaiſſance-Privatbauten, doch iſt nicht viel in unſere Zeit hinübergerettet worden. Bremen hat noch das großartige Krameramtshaus (1619) mit den reichen Giebeln (vgl. Einſchaltbild), Hamburg die Faſſade vom Kaiſerhof, Lübeck das Haus Nr. 276 in der Holſtenſtraße mit dem üppigen Schmuck an Architekturformen, Hermen, Medaillons, alles in Terracotta ausgeführt von den Meiſtern Gabriel van Aken und Statius von Düren, denen wir beim Bau des Fürſtenhofs in Wismar wieder begegnen werden. Auch ein ſchönes Haus am Kohlmarkt (vgl. Einſchaltbild) hat geſchmackvolle Medaillonsfrieſe in Terracotta.

Mecklenburg.

Die Städte in Mecklenburg, Schwerin, Parchim, Wismar, Güſtrow, Roſtock, Doberan etc. verwahren eine bedeutende Zahl ähnlicher Renaiſſance-Bauten. Das Eigentümlichſte ſind die hier am öfteſten vorkommenden ornamentalen Terrakotten, welche, wie auch die Skulpturen in Stein, ſchöne Motive und edle Formen aufweiſen. Die Bürgerhäuſer jedoch, wie diejenigen in Güſtrow und Roſtock, ſind ziemlich nüchtern und ohne künſtleriſche Bedeutung. Dagegen beſitzt Danzig in Weſtpreußen deren mehrere in der Langgaſſe (Fig. 1303 u. 1304) und Altſtadt, welche ſich beſonders durch reich ſkulptierte Thore auszeichnen.

Rathäuſer. Paderborn.

2. Schlöſſer und öffentliche Bauten. — Paderborn beſitzt in ſeinem Rathaus keinen glänzenden, aber doch einen ſtattlichen, gediegenen Bau; die Faſſade iſt auffallend ſymmetriſch angelegt: aus dem Hauptbau treten an der Giebelfront unter denſelben äußern Dachflächen zwei kleinere Giebelbauten heraus,

im Untergeſchoß von einer offenen, auf gedrungenen Säulen ruhenden Halle getragen. Die Fenſter im Hauptgeſchoß bilden eine nur durch ſchmale Pfoſten unterbrochene Glaswand, wie dies vielfach beliebt war. — Weit impoſanter ſieht das Rathaus in Emden (Fig. 1305 und 1306) aus, ein ſolider Quaderbau nach niederländiſchem Schnitte, doppelgeſchoſſig mit hohen Fenſtern, doch ſo, daß die Hälfte des Erdgeſchoſſes ein Mezzanin bildet. Unter dem Dache zieht ſich eine offene Galerie herum. Ein ſchöner Turm ſteigt in der Mitte empor, an der Frontſeite von einem Zwerchhaus begleitet. — Das Rathaus in Münden erzeugt durch die Bildung der Giebel an der Langſeite die Vorſtellung von drei verſchiedenen, miteinander verbundenen Häuſern. — Eine der glänzendſten, prunkvollſten Leiſtungen der deutſchen Spätrenaiſſance iſt das Rathaus in Bremen (vergl. Einſchaltbild), welches in ſprechendſter Weiſe den einſtigen Stolz und die Macht der Hanſeſtadt verkündet. Der Kern iſt ein ſpätgotiſcher Bau, der zwiſchen 1405 und 1410 aufgeführt wurde. Seit 1609 baute der Steinmetz Lüder von Bentheim die jetzige Südfaſſade gegen den Markt zu. Im Erdgeſchoß legte er eine auf toskaniſchen Säulen ruhende Halle an; in der Mitte baut ſich darüber ein Riſalit auf, der ſich in ſieben weitern Säulenſtellungen übereinander zum hohen Giebel zuſpitzt, flankiert von zwei ſeitlichen Zwerchhäuſern. An den zurücktretenden Flügelbauten ſchließt die Arkadenhalle in Terraſſen ab. Die Formenbildung ſchwelgt in den Bogenzwickeln, Bogenleibungen, in den Frieſen, im Gebälk und Geländer, den Fenſterverdachungen, in den Dachkonſolen, in den Akroterien etc. in den denkbar reichſten, üppigſten figuralen und ornamentalen Motiven, welche teilweiſe einen ſehr guten Geſchmack verraten, noch öfter den Uebergang zum Barocco charakteriſieren und überall ein außergewöhnliches Können beweiſen. Noch üppiger iſt die Ausſtattung des Innern, z. B. der Wendeltreppe, die im großen Saale in das alte Archiv hinaufführt, wo alles in Schnitzwerk aufgelöſt wird, die Thürumrahmungen und das Täfelwerk, alles von einer überſprudelnden Phantaſie eingegeben und flott und frei, raſch und wagemutig ausgeführt. Die Dekoration des Aeußern wird faſt allgemein Lüder von Bentheim zugeſchrieben, das Schnitzwerk des Innern iſt einem andern Meiſter zuzuteilen. — Reiche plaſtiſche Zierformen zeigt an der Giebelfaſſade auch das Rathaus in Halberſtadt, während

Münden.

Bremen.

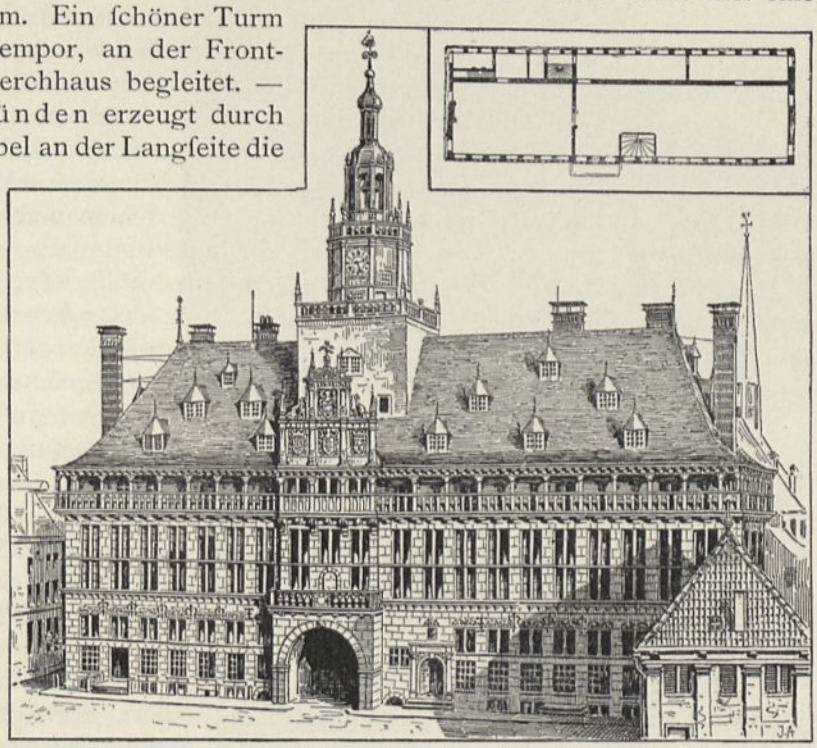


Fig. 1305 u. 1306. Rathaus in Emden: Grundriß und Aeußeres.

Halberſtadt.

Wernigerode.



Fig. 1307. Rathaus in Wernigerode. Phot. d. Photoglob Co., Zürich.

Lübeck.

dasſelbe von Wernigerode (Fig. 1307) den günſtigen Eindruck der Fachwerkkonſtruktion, den ſchlanken Türmen und nicht zum wenigſten den guten Verhältniſſen verdankt. — Auch dem gotiſchen Stadthaus in Lübeck wurde auf der Marktſeite eine auf Pfeilern geſtützte Halle vorgebaut, dieſelbe ſchließt oben mit drei Giebeln ab; die Formenbildung iſt reich, die Motive erſcheinen aber ziemlich nüchtern. Im Innern finden ſich, beſonders in der Kriegsſtube (Fig. 1308), im Audienzſaal, im Sitzungsſaal des Polizeiamts überaus reiche und geſchmackvolle Wandtäfelungen, Kaſſettendecken, Thürumrahmungen etc. mit üppigem Schnitzwerk und ſchön gezeichneten Intarſien. Das glänzendſte Werk Lübecks aus der Renaiſſance-Zeit iſt das ſogenannte Fredenhagenſche Zimmer (Fig. 1309), welches aus dem Haus Schüſſelbuden Nr. 194 ſtammt und 1840 in den Neubau des Hauſes der Kaufleute-Compagnie übertragen wurde, ein Saal von 6 m Länge, 4 m Breite bei 4,5 m Höhe. Die Wändetäfelung hat eine Höhe von 3,4 m und beſteht aus der Sockelpartie, einer hohen Mittelzone und einer Art Attika darüber. Das mittlere Geſchoß wird durch Säulenpaare gegliedert, das obere durch Karyatidenpaare. Den halbkreisförmig umrahmten Feldern der Mittelpartie ſind Aedikulä eingefügt, welche im Hauptrelief die fünf Sinne, ferner bibliſche und mythologiſche Szenen ſchildern mit je einer entſprechenden Darſtellung im Relief des Aufſatzes. Die Bilder der Attika erzählen neuteſtamentliche Begebenheiten. Im Fries über der Mittelzone ſind zwiſchen bibliſchen Reliefs Porträtmedaillons (Chriſtus, Karl V., die Reformatoren) eingeſetzt. Aehnlich iſt der obere Fries behandelt. Dazu kommt aber noch eine Anzahl von Figuren zwiſchen den Säulen-



Fig. 1308. Rathaus in Lübeck: Wandtäfelung der Kriegsſtube. Phot. Nöhring.

paaren und den Karyatiden, an den Säulenſchäften und in allem Rahmenwerk. Faſt alle glatten Teile ſind mit ſchönen Intarſien ausgelegt. Die Schnitzwerke entſtanden um 1570. Ueber der Wandtäfelung bis zur Kaſſettendecke ſchildern Gemälde die Stapelplätze, zu welchen Lübeck beſondere Beziehungen hatte. — Ein ſtattlichſter Bau iſt endlich das rechtſtädtiſche Rathaus in Danzig. Es entſtand in gotiſcher Zeit um 1343. Nach einem Brande 1550 wurde der Turm in der heutigen ſchlanken Form 1559—1561 neu aufgeführt. Aus dem Ende des Jahrhunderts ſtammt der Prachtraum des Innern, die Sommerratsſtube oder der ſog. Rote Saal (vgl. Einſchaltbild) unter der Leitung des Meiſters Wilhelm Barth, welcher auch den Kamin erſtellte; Simon Herle lieferte das Holzſchnitzwerk; Hans Vredemann de Vries führte die Malereien aus. Die horizontale Gliederung der Wände iſt zweiteilig; beide Teile ſchließen mit figurierten Konſolen, reichgeſchnitzten Stäben und Frieſen ab, welche mit Intarſien und plaſtiſchem Ornament geſchmückt ſind. Aller Luxus entfaltet ſich an der Decke. Die Rahmenprofile und mehr noch die überreichen durchbrochenen Knäufe ſind Meiſterwerke der raffinierteſten Schnitzkunſt. Der Glanz der Ausſtattung wird durch die Faſſung gehoben; reiche Vergoldung und aufgemalte Farbe verbinden ſich mit dem Naturtone des Eichenholzes. — Das ſtattliche Zeughaus von Danzig iſt ſchon genannt worden, weil die Giebel typiſch ſind für die Verzierung mit Beſchlägornamenten. Antony van Obbergen führte den Bau 1605 auf. Die Stadt beſitzt noch manche andere hervorragende Werke der Renaiſſance, ſo das altſtädtiſche Rathaus, ebenfalls eine Leiſtung des Antony van Obbergen, das hohe Thor u. ſ. f.

Danzig.



Fig. 1309. Wandtäfelung des Fredenhagenſchen Zimmers in Lübeck. Photographie von J. Nöhring, Lübeck.

Die Schlöſſer haben der Mehrzahl nach die franzöſiſche Grundrißbildung, einen rechteckigen Hof mit drei oder vier Gebäudeflügeln. Von dieſer Art iſt das Schloß in Güſtrow, welches Herzog Ulrich ſeit 1558 durch Franziskus Paar beginnen ließ; ihm folgte in der Bauleitung Philipp Brandie; es iſt ein ſchönes Renaiſſance-Werk; die Ornamentation dagegen iſt ziemlich ſchwunglos. — Eine

Schloßbauten.

Güſtrow.

noch umfangreichere Bauthätigkeit als Herzog Ulrich in Güſtrow entwickelte ſein
Schwerin. Bruder Albrecht I. in Schwerin. Große Sorgfalt verwandte er auf das Schloß daſelbſt, doch iſt davon wenig mehr vorhanden. Die intereſſanteſten Ueberreſte ſind die Terrakotten im Muſeum, die für den Fürſtenhof in Wismar beſtimmt, an den Schlöſſern in Schwerin und Gadebuſch Verwendung gefunden. Der „neue
Wismar. Bau“ des genannten Fürſtenhofes in Wismar iſt ebenfalls eine Stiftung des Herzogs Albrecht. Es iſt ein einheitlicher, dreigeſchoſſiger Gebäudetrakt neben ältern und neuern Bauteilen mit ſieben dreigeteilten, rundbogigen Fenſtern in der Länge. Die letzten ſind reich mit Formſteinen aus Terracotta umrahmt; die Thore (Fig. 1310) ſind teils aus Stein erſtellt, teils ebenfalls mit Terrakotten ausgelegt. Unter den Fenſtern des Mittelgeſchoſſes läuft ein Figurenfries aus Stein hin, unter dem Obergeſchoß ein Medaillonsfries aus Terracotta. Die Wirkung iſt vornehm und reich. Die beim neuen Fürſtenhof thätigen Künſtler waren die ſchon früher genannten Statius von Düren und Gabriel van Aken, ferner Valentin von Lira. Der Bau iſt in neueſter Zeit reſtauriert und für das Amtsgericht beſtimmt worden. —
Leitzkau. Das Stammſchloß der Edeln von Münchhauſen, Leitzkau in der Nähe von Magdeburg, entſtand aus einem Kloſter und wurde im 16. Jahrhundert teilweiſe neu gebaut. Die intereſſanteſte Partie iſt im ſüdweſtlichen Teile des langgeſtreckten Hofes ein Hallenbau mit Loggien in vier Stockwerken. — Auch die
Bevern. Schlöſſer Bevern im Braunſchweigiſchen und
Schwöbber. Schwöbber bei Hameln gehörten denen von Münchhauſen. Bevern wurde

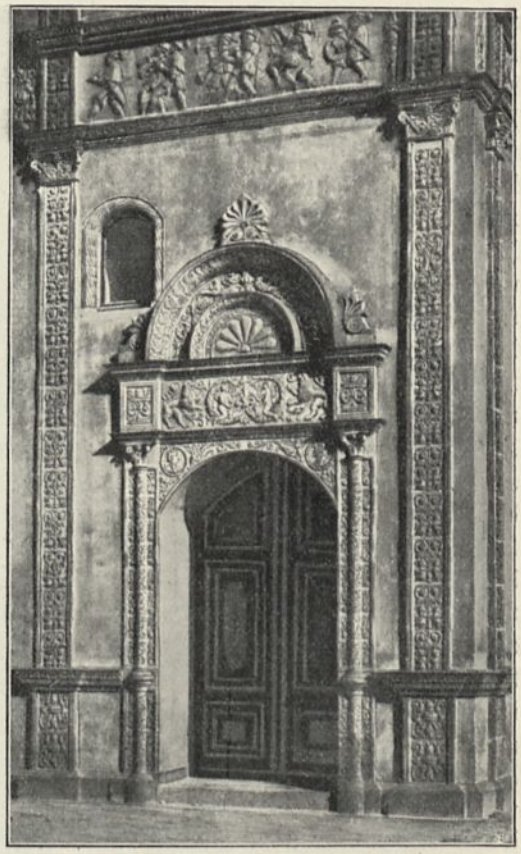


Fig. 1310. Portal am Fürſtenhof in Wismar. Photogr. von J. Nöhring, Lübeck.

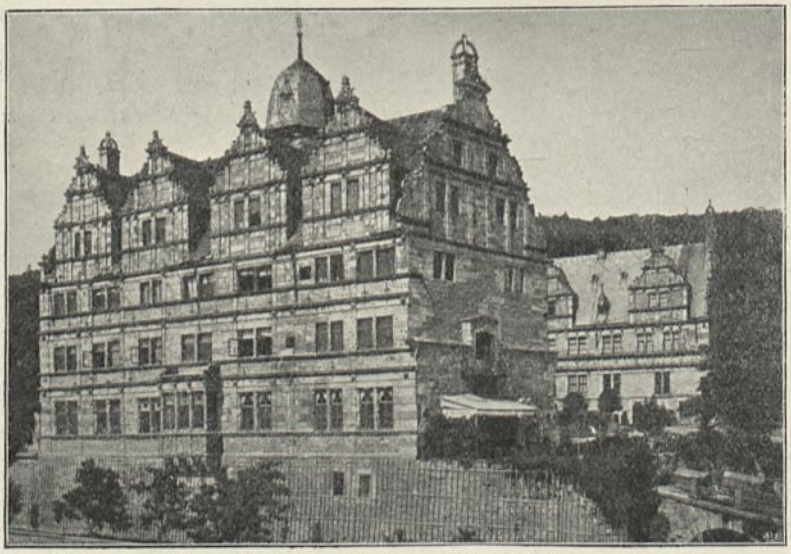


Fig. 1311. Hämelſchenburg. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

ſeit 1603 neu gebaut als eine regelmäßige, quadratiſche Anlage mit Wall und Graben, mit reich und geſchmackvoll ausgebildeten Giebeln, Treppentürmen, Portalen, aber in etwas nüchternen, meiſt geometriſchen ornamentalen Motiven. Von der einſtigen Pracht des Innern iſt nichts mehr vorhanden, das Schloß iſt jetzt eine Kinderbewahranſtalt. — Die Hämelſchenburg (Fig. 1311) bei Hameln zeigt die Anwendung des Schichtenwechſels, der Ruſtikapfeiler und des Quaderverbands wie er oben an den ſpätern Häuſern in Hameln nachgewieſen worden, an einem großen Schloßbau. — Das Schloß in Celle gehört zur Hälfte der Frühzeit der Renaiſſance an; der andere Teil wurde ſeit 1665 von Giacomo Bologneſe gänzlich in den Formen der italieniſchen Spätrenaiſſance ausgeführt.

Hämelſchenburg.

Celle.

5. Die Denkmale der italieniſierenden Richtung.

Was die bisher beſprochenen Denkmale deutſcher Renaiſſance charakteriſiert, iſt die Verbindung der überlieferten gotiſchen Konſtruktion mit den ganz neuen Renaiſſance-Formen. Kennzeichnend iſt ferner die geniale Leichtigkeit, die ſpielende Naivetät, die fruchtbare Phantaſie, der kecke Wagemut, kurz, die Freiheit, womit die Meiſter zeichnen, entwerfen, komponieren und ausführen. Strenge, bindende Geſetze kannten ſie nicht. Eine doppelte Folge war unvermeidlich. Beharrte man bei der ſpielenden Luſt des Schaffens, ſo mußte man beim Mangel an ſchützenden Schranken und Geſetzen dem Uebermaß, einer ausſchweifenden Formenbildung, mit einem Wort, einem ziemlich raſch eintretenden Barocco verfallen, wie dies thatſächlich eintrat. Anders mußte es ernſter ſtrebenden Künſtlern ergehen. Wenn ſie das Spiel mit architektoniſchen und dekorativen Formen überwinden wollten und nach feſten Geſetzen ſuchten, ſo konnten ſie ſich, ſobald ſie mittelbar oder unmittelbar mit der italieniſchen Baukunſt bekannt wurden, der Wahrnehmung nicht verſchließen, daß das Geſuchte und Angeſtrebte längſt in den italieniſchen Bauwerken und in den Lehrbüchern der Erbauer derſelben vorhanden, und daß man es nur auf deutſchen Boden zu verpflanzen und nachzuahmen habe. Eine genaue Nachbildung eines italieniſchen Bauwerks wurde jedoch niemals verſucht. Es zeugt im Gegenteil von der Originalität und der eigenen ſchöpferiſchen Kraft und dem Heimatſinn der deutſchen Meiſter, daß ſie ihren Bauten ein eigentümliches Gepräge geben. Freilich muß man ſofort einſchränkend und berichtigend hinzufügen, daß ſie die Einfachheit, Ruhe, Klarheit, Größe und Harmonie der italieniſchen Renaiſſancemeiſter nicht erreichten. Man kannte und ſtudierte die Schriften der Theoretiker Vignola, Scamozzi, Palladio, aber ihr feiner Geſchmack im Entwerfen, vor allem des letzten mit ſo zartem Em-

Charakteriſtik der Richtung.

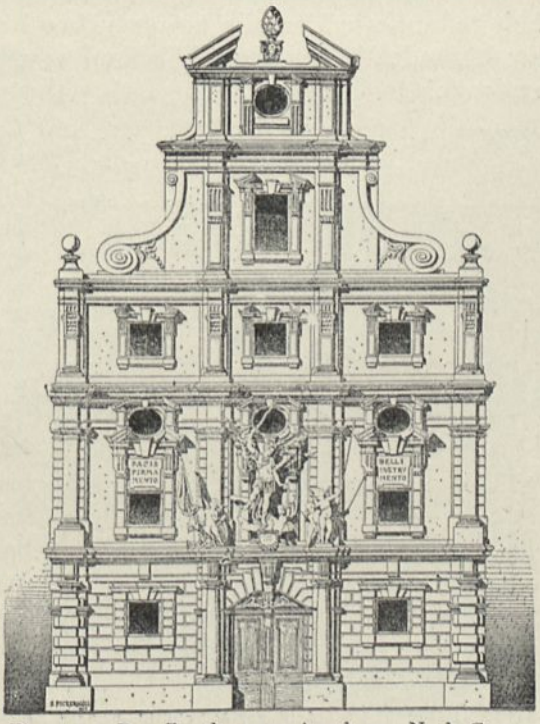


Fig. 1312. Das Zeughaus zu Augsburg. Nach G. von Bezold, Baukunſt der Renaiſſance.

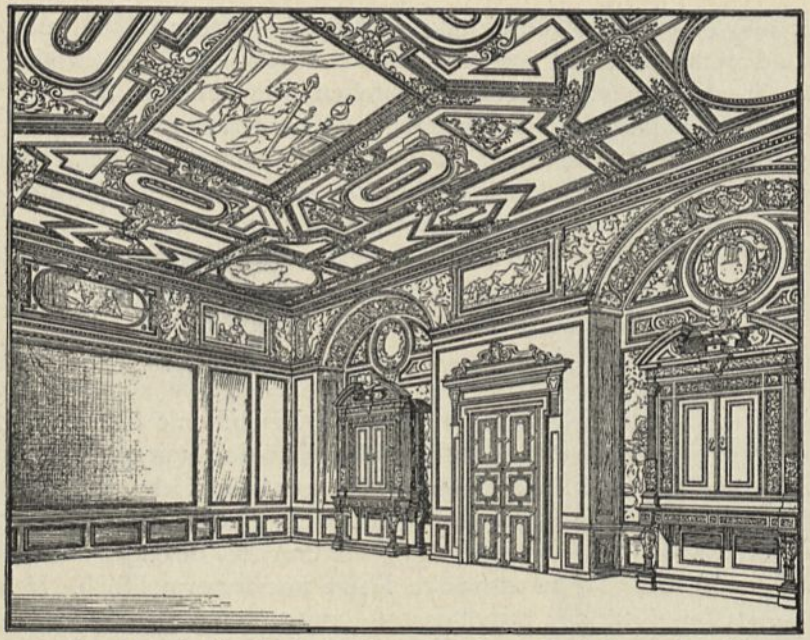


Fig. 1313. Saal in der k. Reſidenz, München. Nach G. von Bezold.

pfinden rechnende Kunſtweiſe ließ ſich nicht in Zahlen und Maßen ausdrücken und anlernen. Die eigenſten Neigungen machten den deutſchen Baukünſtler für den Barock am empfänglichſten und in dieſen lief er nach kurzem Schwanken ein. Die hierhergehörigen Werke wurden teils durch italieniſch geſchulte Deutſche und Niederländer, teils durch Vollblutitaliener ausgeführt.

Denkmale. Die Ausſcheidung der Denkmale iſt im allgemeinen leicht, doch giebt es Werke, in welchen die beiden Bauweiſen ſo eng miteinander verbunden ſind, daß ſie der einen oder andern Richtung angeſchloſſen werden könnten.

Köln, Rathaushalle. Ein derartiges Uebergangswerk iſt die 1567—1573 gebaute, ſeither wiederholt reſtaurierte Vorhalle am gotiſchen Rathaus in Köln (vgl. Einſchaltbild). Der ausführende Meiſter war Wilhelm Bernikel. Der Bau iſt ein Kompromiß zwiſchen italieniſchem Geſchmack, deutſcher Ornamentation und gotiſchen Erinnerungen; ſo ſind die Arkaden des obern Geſchoſſes in ſehr ſtumpfen Spitzbogen geſchloſſen. Die Halle gehört zum Reinſten, Beſten, Gefälligſten unter den deutſchen Renaiſſancewerken. — Das frühere kurfürſtliche Schloß in Mainz, welches aus zwei im rechten Winkel aneinanderſtoßenden Flügeln beſteht, wurde — der Südflügel — 1627 begonnen, kam aber erſt 1678 durch den Kapuziner P. Matthias von Saarburg zum Abſchluß. Der andere Flügel wurde 1752 bis 1754 angefügt. Es iſt ein vornehmer, ſtattlicher Bau; die reichen Zierglieder haben bereits barocke Bildung, aber meiſtens in deutſchem Zuſchnitt. — Zum ältern ſpätgotiſchen Teile des Rathauſes in Nürnberg wurde 1613—1619 ein großer Neubau angefügt durch Jakob Wolf, den Sohn des gleichnamigen Steinmetzen, welcher den Umbau des Rathauſes in Rotenburg leitete.

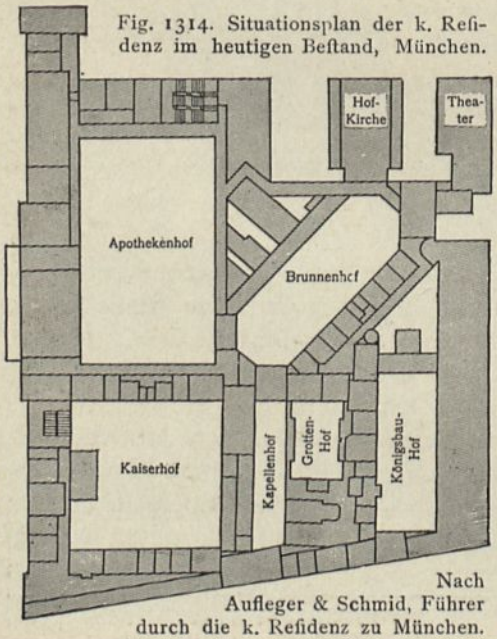
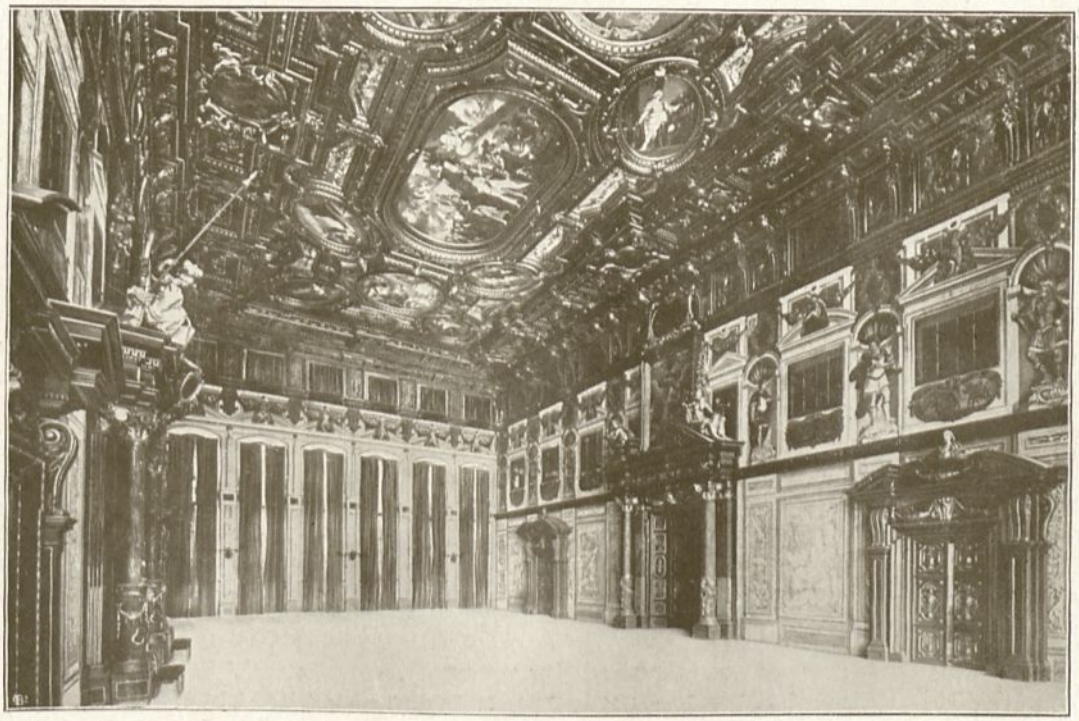


Fig. 1314. Situationsplan der k. Reſidenz im heutigen Beſtand, München. Nach Aufleger & Schmid, Führer durch die k. Reſidenz zu München.

Schloß in Mainz.

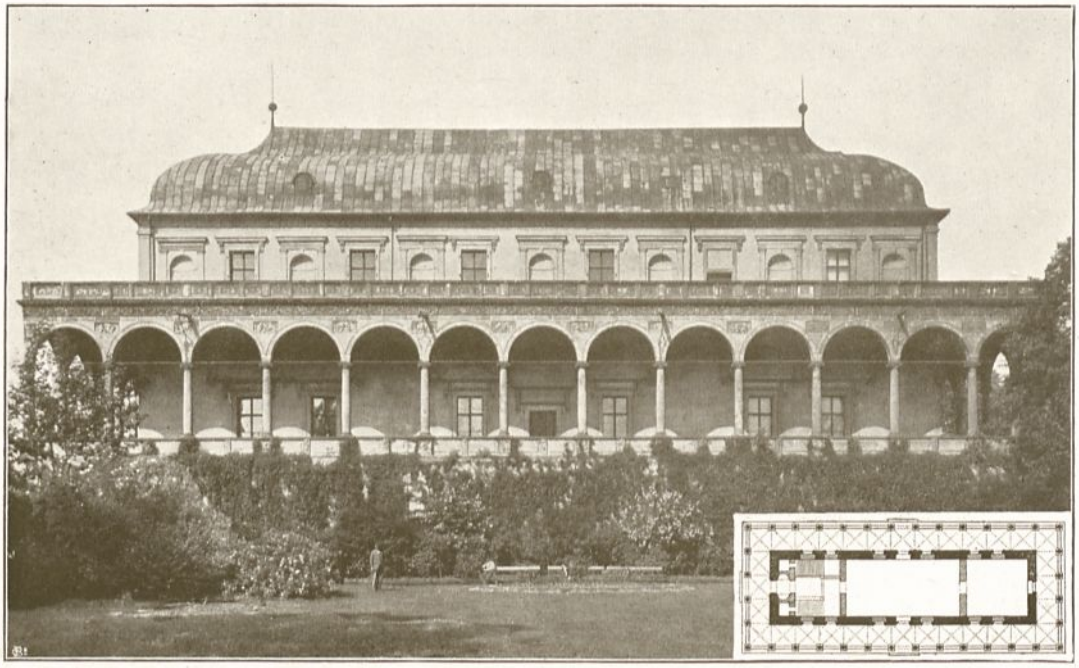
Rathaus in Nürnberg.





VORHALLE AM RATHAUS, KÖLN; GOLDENER SAAL DES RATHAUSES IN AUGSBURG.

Nach Photographien von Stengel & Co., Dresden, und Friedr. Hoefle, Augsburg.





PRAG: BELVEDERE; AUDIENZSAAL DES PALAIS WALDSTEIN.

Nach Lubke, und nach Photogr. von Stengel & Co., Dresden, und Joseph Wlha, Wien.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Das Baumaterial iſt grobkörniger Sandſtein. Der Architekt, welcher Italien bereiſt hatte, ſah daher von allem feinern Detail und Ornament ab, um durch große Linien und Maſſen eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, was ihm gelungen. Das Erdgeſchoß iſt als ſchwerer Sockel mit kleinen wenigen Fenſtern behandelt; das Mittelgeſchoß, nüchtern und kalt, das etwas reicher, aber doch einfach gehaltene Obergeſchoß bieten durch die Flucht von 36 Fenſtern mit dem Konſolenſims und der Baluſtrade darüber eine wirkſame Perſpektive. Die Mitte und die Enden der Faſſade werden durch turmartige Hochbauten ausgezeichnet, die eine entſprechende Umbildung der Zwerchhäuſer und Dacherker ſind. Die drei dem Neubau angehörigen innern Hofſeiten bilden im erſten und zweiten Stockwerk große, offene Pfeilerarkaden. — Augsburgs Baumeiſter war Elias Holl (1573—1646). Er machte ſeine erſte Schule bei ſeinem Vater Hans; in Italien begeiſterte er ſich für die einfachen, edeln Formen Palladios; ſie nahmen in ſeinen Werken den Charakter des mehr Nüchternen und Trockenen an, aber der Blick für das Große und Bedeutende blieb ihm. Die Faſſade des Zeughauſes (Fig. 1312) iſt eine hohe künſtleriſche Leiſtung; ein derbes Erdgeſchoß, ein großes Mittelſtockwerk, eine Attika und ein Giebel, überall feſte, kräftige, reſolute Gliederung, klar, einheitlich, überſichtlich. Das Rathaus (1614—1620), Holls Hauptwerk, ſtellt ſich größer, aber trockener dar: im Grundriß ein Rechteck klarſter, einfachſter, geſchickteſter Anlage, dazu eine große, vertikal dreigeteilte Hauptfaſſade mit hoch und etwas reicher entwickeltem Mittelbau; dieſem entſpricht im Innern des Erdgeſchoſſes eine große durchgehende Halle, darüber der durch drei Geſchoſſe emporgeführte „Goldene Saal“ (vgl. Einſchaltbild) von wahrhaft kühnen, großen Abmeſſungen und prächtiger Ausſtattung. Die holzgeſchnitzte, prunkvolle Decke übt die großartigſte Geſamtwirkung, das Einzelne ergeht ſich in ziemlich nüchternen Motiven und ſchwerfälligen Formen. Die glänzendſte und eine vielfach feinere Ausſtattung zeigen die ſogenannten Fürſtenzimmer in den vier Ecken des Baues neben dem Hauptſaale. Holl führte in Augsburg noch andere Bauten aus, darunter mehrere Thortürme, die lange Zeit für die Silhouette der Stadt mitbeſtimmend waren.



Fig. 1315. Grottenhof der k. Reſidenz, München. Photogr. von F. Finſterlin, München.

Zeughaus in Augsburg.

Rathaus daſelbſt.

Ein Hauptwerk der italieniſierenden Renaiſſance iſt die alte Reſidenz (Fig. 1313—1315) in München. Der Kurfürſt Maximilian I. baute ſie 1600 bis

Reſidenz in München.

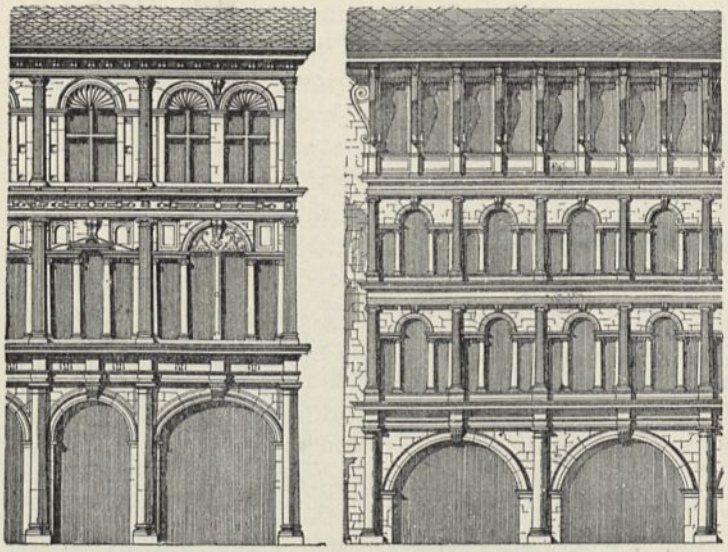


Fig. 1316 und 1317. Haus der Geltenzunft und Spießhof in Baſel. Nach Ortwein & Scheffers, Deutſche Renaiſſance.

1616. Dieſelbe beſteht aus verſchiedenen, geiſtreich und maleriſch verbundenen Baugruppen, welche ſich um mehrere Höfe verſchiedener Größe und Geſtalt lagern. Die bedeutendſten ſind der ſchmale, langgeſtreckte Kapellenhof in der Axe des Eingangs; eine von Pfeilern getragene Halle führt in den lauſchigen Grottenhof oder das Reſidenzgärtel mit einer Brunnenhalle, welche in barocker Weiſe mit Konchylien und Tropfſteingebilden ausgeſtattet iſt, und einem Gärtlein mit dem Perſeusbrunnen. Hinter der genannten Pfeilerhalle liegt der achtſeitige Brunnenhof, ſo genannt nach dem Brunnen mit der Statue Ottos V. von Wittelsbach. Links vom Kapellenhof iſt der Kaiſerhof, links vom Brunnenhof der Küchenhof. Einzig im Grottenhof haben die Außenwände architektoniſchen Schmuck in joniſchen Pilaſtern, Gebälkgliedern, Statuennischen etc. in ſchöner, geſchmackvoller Durchbildung. Sonſt iſt die Außenſeite überall glatt verputzt, kahl und leer; nur die Thore ſind monumental aus rotem Marmor mit Bronzeſchmuck ausgeführt. Einſtmals waren aber die Mauerflächen grau in grau bemalt, und zwar gegenüber z. B. der völlig freien Figurenmalerei am Fuggerhaus in Augsburg, mit ſtreng architektoniſchen Motiven. So zeigt der Kaiſerhof, deſſen Malerei in neueſter Zeit aufgefriſcht worden, eine Pilaſterordnung über dem Ruſtikaſockel. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Faſſadenmalerei in der heutigen Geſtalt erſt nach dem Brande von 1674 ausgeführt worden. Im Innern der Reſidenz entfaltet ſich die reichſte monumentale und geſchmackvolle Pracht; beſonders zeichnen ſich aus die Kaiſertreppe mit ihren Läufen und Podeſten, Durchblicken und Perſpektiven und die ſich anſchließenden Räume, die Kapelle und die Wohnzimmer. Die Treppenläufe ſind mit anſteigenden Tonnen, die zu ſchönen, von Säulen getragenen, zweiſchiffigen Hallen entwickelten Podeſte mit Kreuzgewölben überdeckt, welche reich, vornehm und heiter mit Stuck und aufgemalten Grotesken geſchmückt ſind. Die anſtoßenden Zimmer haben zu Decken ſchöngeſchnitzte Täfelungen mit eingeſetzten Gemälden; die Wände waren für Teppichbehang berechnet; — es ſind ſo feſtliche, von gediegener Pracht und heiterer Stimmung erfüllte Räume, daß keine gleichzeitige fürſtliche Reſidenz Aehnliches aufzuweiſen hatte. Welches waren die entwerfenden und ausführenden Meiſter? Eine beſtimmte und verläſſige Antwort kann darauf nicht gegeben werden. Der Architekt Maximilians war Hans Reifenſtuel; den Kaiſerhof baute Hans Schön; der Brunnenhof verdankt ſeine Ausſtattung dem Holländer Maler Friedrich Suſtris; mehrere Erzwerke goſſen der Niederländer Hubert Gerhard und Hans Krumper von Weilheim u. ſ. w. Man nimmt aber übereinſtimmend an, daß der Bildhauer und

Maler Pieter de Witte, genannt Candido, die Entwürfe lieferte und die künſtleriſche Leitung in ſeiner Hand hielt. Er wurde 1548 zu Brügge geboren, kam früh mit ſeinen Eltern nach Florenz, wo er bei den Epigonen Michelangelos in die Schule ging. Die Geſchichte der Plaſtik wird mehr von ihm berichten.

Basel. Basel beſitzt zwei Faſſaden von vorzüglicher Schönheit in den Formen und Verhältniſſen und in der Kompoſition. Die Faſſade des Geltenzunfthauſes (Fig. 1316) entſtand ſeit 1578. An den Arkaden des Erdgeſchoſſes ſind doriſche Halbſäulen, in den beiden obern Stockwerken joniſche und korinthiſierende kannelierte Pilaſter verwendet. Von freundlicher Wirkung ſind die dreigeteilten Fenſter des Mittelgeſchoſſes. Der Fortſchritt zum Leichtern und Gefälligern in der Entwickelung der Formen und Verhältniſſe nach oben iſt ſehr glücklich. Am Spießhof (Fig. 1317 [ca. 1600]) iſt in den beiden Mittelgeſchoſſen das dreiteilige Fenſtermotiv ganz in der Art angewendet, wie Palladio an der Baſilika in Vicenza das Vorbild gegeben. Im Obergeſchoß werden die weitausladenden Konſolen zwiſchen der Fenſterreihe zu dem Zwecke benützt, der Faſſade einen kräftigen Abſchluß zu geben. Auch hier iſt dieſelbe in den Stockwerkshöhen und in Formen und Verhältniſſen geſchickt und verſtändnisvoll abgeſtuft. — Weit weniger glücklich in den Verhältniſſen iſt die Faſſade des Ritterſchen Hauſes (Regierungsgebäude) in Luzern, obwohl es von einem Italiener, Giovanni Linzo von Pergine bei Trient, 1557 entworfen und begonnen wurde. Viel beſſer ſind die Arkaden des Binnenhofes. Einen intimen Reiz beſitzt die Loggia an der Präfektur in Freiburg i. Ue.

Geltenzunfthaus. Spießhof. Ritterſches Haus in Luzern.

Die öſterreichiſchen Lande waren den Kunſteinflüſſen vom Süden her immer zugänglich, beſonders in der Renaiſſancezeit, dieſelben ſind darum auch an italieniſierenden Bauten verhältnismäßig reich. Daß in den ſüdlichen Teilen Tirols die italieniſche Bauweiſe das Feld behauptet, iſt ſelbſtverſtändlich. Manche Bauwerke in Trient ſehen ſich ganz wie lombardiſch-venezianiſche Schöpfungen an. Der Entwurf zum Palazzo Tabarelli wird ſogar dem Bramante gutgeſchrieben. —

Oeſterreich. Tirol.

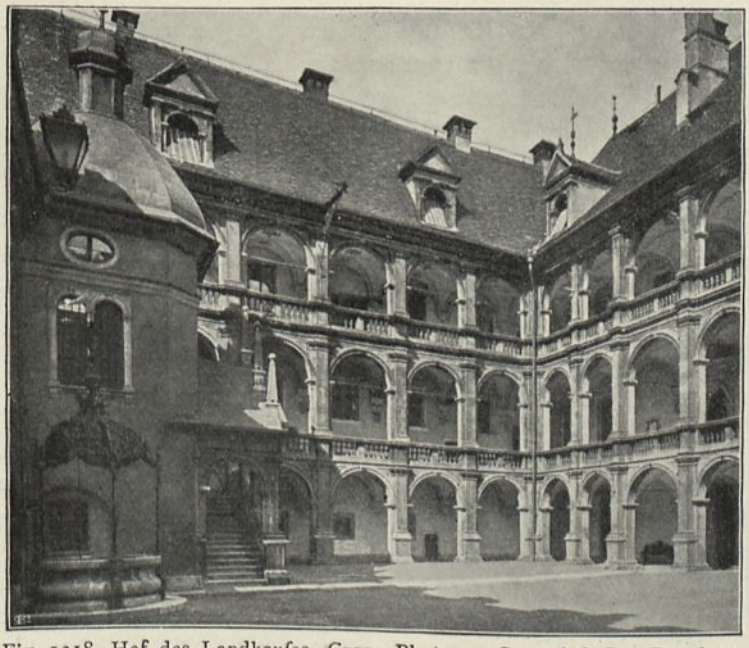


Fig. 1318. Hof des Landhauſes, Graz. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Ein Hauptvertreter der Richtung in Kärnten iſt das prächtige vom Grafen Johann von Ortenburg erbaute Schloß Porzia in Spital an der Drau, eine italieniſche Palaſtanlage um einen innern Hof mit offenen Arkadengängen (Figur 1320 und 1321). Das Aeußere iſt einfach gehalten. — Ein Bauwerk von impoſanter Wirkung iſt das Landhaus in Graz, 1555—1563 von dem Luganeſen Domenico dell'Allio erbaut. Das Aeußere hat gekuppelte Bogenfenſter in der Art der lombardiſch-

Kärnten. Landhaus in Graz.

venezianiſchen Denkmale. Einen andern Charakter zeigt der erſte innere Hof (Fig. 1318); die Bauzeilen umſchließen ihn in drei Stockwerken mit offenen Bogengängen in einfachen, ernſten Formen; den Pfeilern iſt ein ſchmuckloſer toskaniſcher Pilaſter vorgelegt; die Wirkung iſt ſehr günſtig. —

Mähren. Mähren beſitzt manche italieniſierende Schloßbauten, wie Groß-Ullersdorf, Teltſch, Roſſitz u. ſ. w.

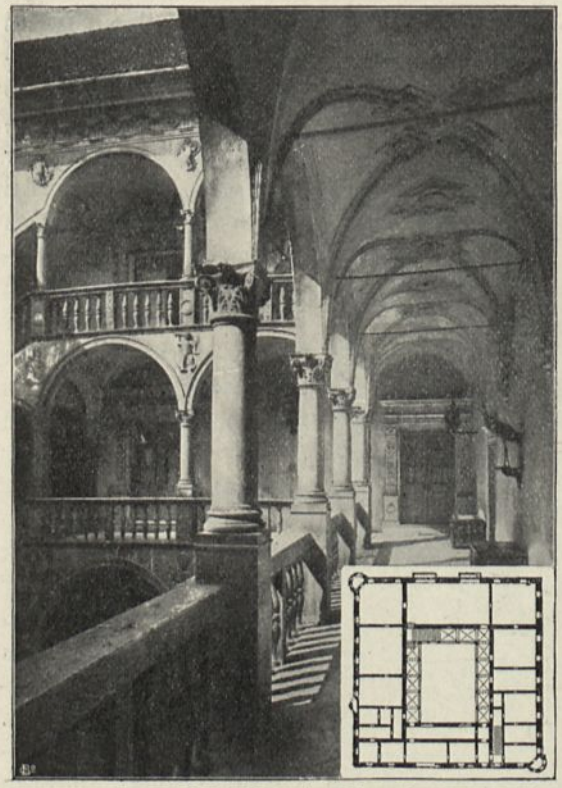
Kaiſer Max, der letzte Ritter, hatte noch faſt ausſchließlich deutſche Künſtler in ſeinem Dienſte. Unter Ferdinand I. und deſſen Sohne, dem Erzherzog Ferdinand, war das Gegenteil der Fall; ſie nahmen vornehmlich ausländiſche, beſonders italieniſche Meiſter in ihren Sold. Die Hauptwerke

Prag. der letzten befinden ſich in Prag und gehören dem Anfang und dem Schluß der Periode an. Im



Fig. 1319. Schloß Stern: Grundriß des erſten Stockes. Nach Lübke.

Belvedere. Jahre 1534 begann Ferdinand das Belvedere (vgl. Einſchaltbild) auf einem nördlichen Ausläufer des Hradſchin auf einer ausſichtsreichſten Höhe. Als ſeine Künſtler werden genannt Hans de Spatio, Zoan Maria und der deutſche Hans Troſt; den Plan fertigte Paul della Stella. Das Belvedere ſollte ein Abſteigequartier mitten in blühenden Anlagen, ein Gartenpalaſt ſein. Dem Grund- und Aufriß nach iſt es ein langgeſtrecktes Rechteck von einer offenen Säulenarkade umgeben, ein Peripteros von 6 zu 14 Säulen joniſcher Ordnung. Die Piedeſtale ſind, außer an den Eingängen, durch eine niedrige Mauer verbunden; die Stylobate, die Bogenzwickel ſind mit figürlichen Reliefen, der Fries, das Geländer über dem Gebälke mit den ſchönſten ornamentalen Motiven geſchmückt. Ein Obergeſchoß für den Feſtſaal war von Anfang vorgeſehen, es wurde aber ſpäter ausgeführt und zwar ſeltſamerweiſe in doriſchen Stilformen; die Technik iſt minderwertig, auch das Dach hat nicht mehr die urſprüngliche Geſtalt. Das Belvedere iſt, was Kompoſition, Schönheit der Verhältniſſe und der Formenbildung betrifft, die herrlichſte Leiſtung der Renaiſſance-Architektur diesſeits der Alpen. — Am 27. Juni 1555 legte der Erzherzog Ferdinand den Grundſtein zum Schloß Stern im Tiergarten am nordweſtlichen Abhang des Weißen Berges bei Prag. Der Erzherzog hatte den ſeltſamen Grundplan (Fig. 1319) ſelbſt gezeichnet; derſelbe ſtellt einen Stern mit ſechs Strahlen dar.



Schloß Stern.

Fig. 1320 u. 1321. Schloß Porzia: Stiegenhaus u. Grundriß des 1. Stockes. Nach Phot. v. Wlha, Wien, u. Lübke.

Der Aufriß entwickelt ſich in drei Geſchoſſen. Im mittleren Stockwerk gehen von dem gewölbten Kuppelraum im Centrum ſechs Korridore aus, von welchen Seitengänge in fünf rautenförmige Säle führen; an der Stelle des ſechſten befindet ſich das Treppenhaus. Das Aeußere war von Anfang an ſchmucklos; die noch vorhandene Stuckdekoration der gewölbten Decken im Innern offenbart dagegen bei immer wechſelnder Einteilung der Flächen den unerſchöpflichen Reichtum der Renaiſſance an reizendſten und glücklichſten Eingebungen. Des Erzherzogs Künſtler waren die bereits genannten und beim Belvedere beteiligten Italiener, ferner Andreas von Auſtales, Johann Campion.

Nachdem der Kaiſer und ſein Sohn in Prag vorausgegangen, folgte eine Reihe hoher Herren nach, welche ihre Paläſte im neuen Stile anlegten. Das Glänzendſte und Großartigſte leiſtete am Schluß der Epoche der kriegsgewaltige Wallenſtein im Palaſt Waldſtein (1623—1627). Die Faſſade und die Innenſeite im quadratiſchen Hofe wiederholen die etwas nüchternen, mit barocken Ziermotiven verſetzten Formen des ſpätern italieniſchen Palaſtſtils. Die Fenſter der beiden Obergeſchoſſe ſind im Halbkreisbogen geſchloſſen. Der große Audienzſaal (vgl. Einſchaltbild) geht durch zwei Stockwerke; die glänzende Dekoration iſt ſchon ganz dem Barocco entlehnt. Ein Werk großen Stils und monumentalſter Haltung iſt die Gartenhalle (Fig. 1322) mit drei rieſigen von gekuppelten Säulen geſtützten Arkaden. Als Baumeiſter wird der in Wallenſteins Sold ſtehende Mailänder Giovanni Merini genannt; Gurlitt findet in der Formgebung die „ganze breite Wucht“ des Bartolommeo Bianco, der auch als Maler im Palaſte thätig war.

Palaſt Waldſtein.

6) Die religiöſen Baudenkmale.

Es iſt ſchon geſagt worden, daß hervorragende Baudenkmale aus der Zeit der Renaiſſance in Deutſchland nicht zahlreich ſind. Es wurde auch geſagt, wie dies ſo gekommen. Im 14. und 15. Jahrhundert wurde weit über das Bedürfnis gebaut, ſo daß Neugründungen ſelten nötig erſchienen, und über alles war die religiös zerriſſene Zeit der religiöſen Architektur nicht förderlich. Erſt gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, als man in ruhigere Bahnen und feſtere Geleiſe eingelaufen, entſtanden nach und nach wieder bedeutende Kirchen.

Wenig Denkmale.

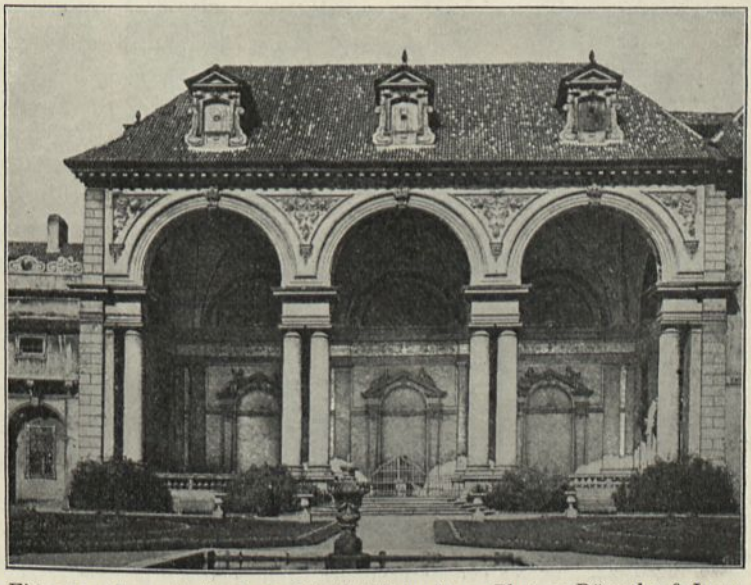


Fig. 1322. Gartenhalle des Palais Waldſtein, Prag. Phot. v. Römmler & Jonas.

Bis zu dieſem Zeitpunkte ſtehen die Neubauten noch unter den Nachwirkungen der Gotik. Der Grundriß und der Aufriß bleiben dieſelben; ſie behalten die Form der Baſilika mit tiefern Abſeiten, noch öfter den Aufbau der Hallenkirche bei. In der formalen Durch-

Nachwirkung der Gotik.

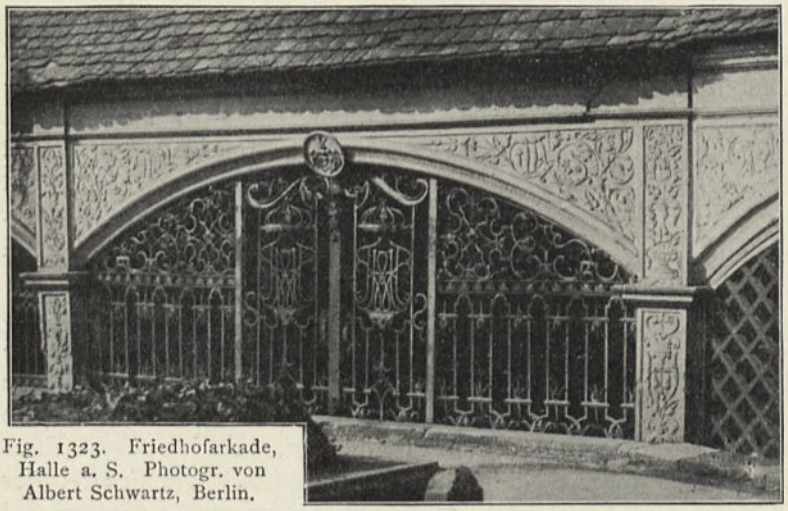


Fig. 1323. Friedhofarkade, Halle a. S. Photogr. von Albert Schwartz, Berlin.

Umgeſtaltung des Raumabſchluſſes.

bildung und im Ornament kommt die Renaiſſance früh zu ihrem Rechte. Aber auch in der Konſtruktion vollzieht ſich, obwohl die Gotik die führenden Linien noch lange beherrſcht, langſam ein Umſchwung und zwar im intimſten, geiſtigſten Teile der Architektur, in der Raumempfindung und Raumbildung. Man fühlt das Bedürfnis, weitere und breitere Räume zu ſchaffen, aus der vertikalen in die horizontale Richtung überzugehen. So näherte man ſich doch unvermerkt dem höchſten Ideal der Renaiſſance, ähnlich wie in Italien, nur daß man nicht den Centralbau feſten Blicks in der Perſpektive behielt, wie dort, ſondern beim Langhausbau ſtehen blieb.

Marienkirche in Halle.

Die Marien- oder Marktkirche in Halle iſt eines der früheſten religiöſen Denkmäler des 16. Jahrhunderts, eine Stiftung des Kurfürſten Albrecht von Brandenburg. Der Meiſter Nikolaus Hofmann baute ſie 1530—1554; es iſt ein Raum von großartiger Wirkung und noch völlig gotiſcher Konſtruktion. Die innere Ausſtattung, an welcher man bis zum Schluß des Jahrhunderts arbeitete, gehört ganz der Früh- und Spätrenaiſſance an. Das Laub- und Rankenwerk, durchflochten von figürlichen Darſtellungen, womit die Zwickelflächen, das Stuhlwerk, die Pilaſter dekoriert ſind, gehören zum Beſten, geſchmackvollſt Erfundenen und Gezeichneten deſſen, was die deutſche Renaiſſance hervorgebracht hat. — Ganz einzig auf deutſchem Boden iſt in ſeiner Art der Friedhof in Halle; ein gewaltiges Mauerviereck mit offenen Arkaden (Fig. 1323) an der Innenſeite ſchließt den Begräbnisplatz ab; 94 Flachbogen von ca. 4 m Spannung, von Pilaſtern getragen, reihen ſich aneinander. Der oben genannte Nikolaus Hof-



Fig. 1324. Inneres der Marienkirche, Wolfenbüttel. Nach G. von Bezold, Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland.

Friedhof in Halle.

mann, ein Hans Reuſcher und ein ungenannter Meiſter teilten ſich in die künſtleriſche Arbeit. Die Zwickelornamente, die Pilaſterfüllungen, teilweiſe von der gleichen Linienführung wie die in der Marienkirche, teils neue Motive, ſind ſo ſchwungvoll, ſo mannigfach und reich, kurz ſo ſchön, daß man im Formenſchatz der deutſchen Renaiſſance wohl nicht Beſſeres und Reineres findet, als etwa in einigen Werken der Kleinkunſt.

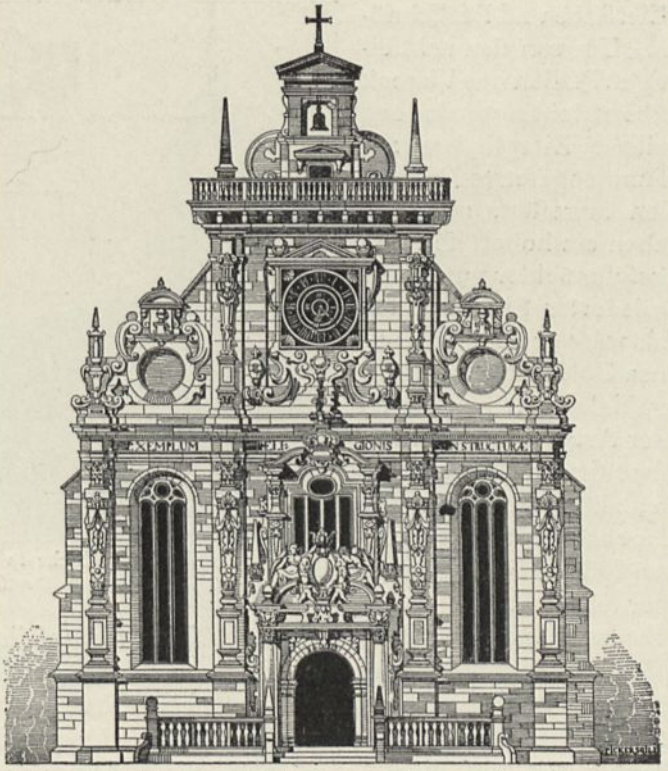


Fig. 1325. Faſſade der Stadtkirche in Bückeburg. Nach G. v. Bezold.

Marienkirche in Wolfenbüttel.

Von der Stiftung des Mainzer Erzbiſchofs müſſen wir bis an das Ende des Jahrhunderts gehen, um wieder einer bedeutenden Neugründung zu begegnen. Im Jahre 1608 wurde in Wolfenbüttel unter dem Herzog Heinrich Julius die Marienkirche (Fig. 1324 und 1326) begonnen. Des Fürſten Baumeiſter war wie bei der Univerſität in Helmſtedt der tüchtige Paul Francke. Nach ſeinem Tode (1615) wurde die Kirche nach den vorhandenen Plänen fortgeführt. Während des Dreißigjährigen Krieges ſtockte der Bau; die letzten Giebel an der Südſeite wurden erſt 1660 aufgeſetzt. Die heutige unglückliche Turmſpitze über dem Weſtportal ſtammt aus dem Jahre 1750, während die urſprüngliche Zeichnung die genialſte Löſung zeigt. Die Kirche iſt ein in der Konſtruktion gotiſch gedachter dreiſchiffiger Hallenbau mit einem Querſchiffe. Die innere und äußere Erſcheinung erinnert ſofort an manche franzöſiſche Uebergangswerke, namentlich an St.-Pierre in Caen; hier wie dort tritt uns der merkwürdigſte Kompromiß zwiſchen Gotik und Renaiſſance entgegen. Die Marienkirche in Wolfenbüttel löſt die Aufgabe nicht in ſo unausſprechlich geiſtreicher Art wie St.-Pierre, aber ein höchſt merkwürdiger und gefälligſter Ausgleich iſt Franckes Werk doch. Alle Gedanken der Konſtruktion und im Ornament ſind gotiſch, aber ſie werden in der Formenſprache der zum Barocco ſich neigenden Renaiſſance ausgedrückt. Die Raumverhältniſſe dehnen ſich zu Gunſten der horizontalen Weitſichtigkeit, das Mittelſchiff hat eine Breite von 9, die Seitenſchiffe eine ſolche von 5,2 m. Die ſechs großen Tragpfeiler werden achtſeitig, auf hohe Sockel geſtellt und mit ornamentalen Bändern eingeſchnürt; die Gewölberippen erhalten

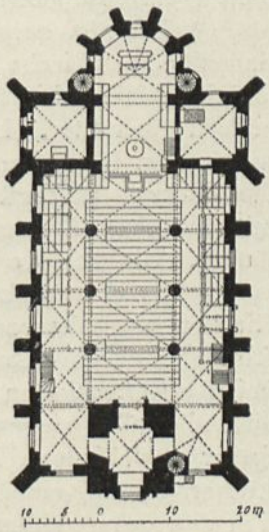


Fig. 1326. Grundriß der Marienkirche in Wolfenbüttel. Nach G. v. Bezold.

Eierſtäbe und Perlſchnüre. Um von den achtſeitigen Pfeilern ins Viereck überzuleiten, werden aus allerlei Ziergliedern zuſammengeſetzte Konſolen angefügt, auf welchen ein hoher, ſo reich geſchmückter und gegliederter Sims aufſitzt, als wäre er dem Juwel eines Goldſchmieds nachgebildet. Die Leibungen der Archivolten ſind mit facettierten Beſchlägornamenten ausgelegt. Der Hochaltar und die Kanzel ſind Meiſterleiſtungen der Schnitzkunſt. Noch überraſchender wirkt das Aeußere. Die Strebepfeiler ſind zu maſſigen Renaiſſancepfeilern umgeſtaltet, welche über dem Kranzgeſims die Standbilder der Apoſtel tragen. Die Fenſter ſind nach gotiſcher Regel langgeſtreckt und im Spitzbogen geſchloſſen, allein die Pfoſten ſind „antikiſch“ getäfelt und facettiert; die Teilungsſtäbe haben korinthiſierende Kapitelle, das darausſproſſende Maßwerk wird zu breitblättrigen Zweigen und Aeſten. An den Portalen erinnert nur noch die Entwickelung in der Höhelinie an die Gotik, im übrigen entfaltet ſich an und neben den Säulenſtellungen eine üppige, frei und locker komponierende Dekorationsluſt. Die ornamentale Phantaſie und Phantaſtik ergeht ſich am freieſten und luſtigſten in den je fünf hochgegiebelten Zwerchhäuſern des Langhauſes, denen ſich dominierend die Giebel des Querſchiffes anſchließen.

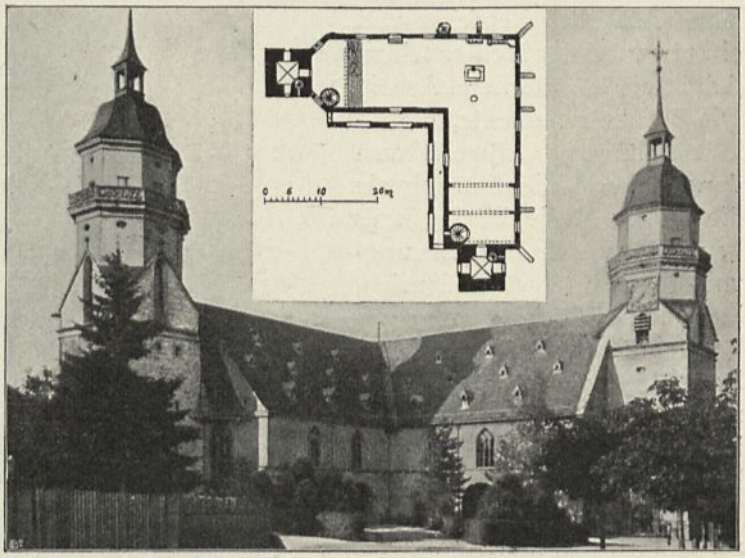


Fig. 1327 und 1328. Kirche in Freudenſtadt: Grundriß und Aeußeres. Nach Lübke, Renaiſſance in Deutſchland, u. Phot. v. G. Röbcke, Freiburg.

Stadtkirche in Bückeburg.

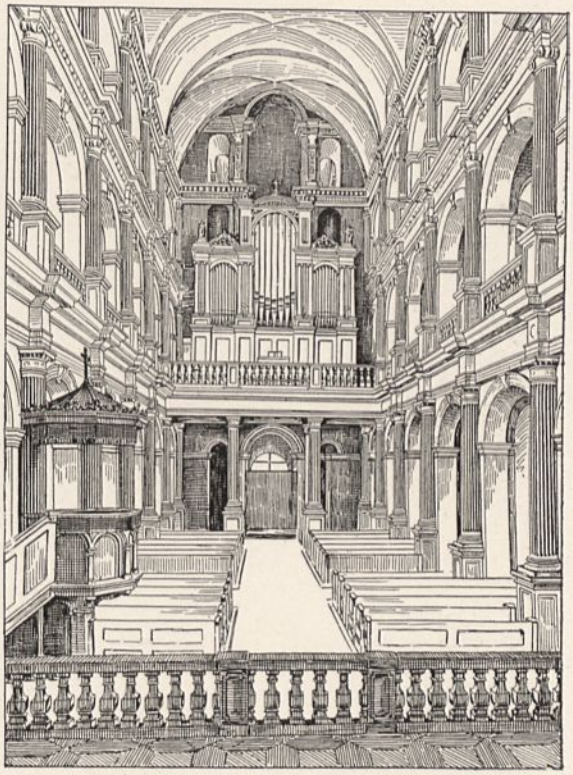
Zur gleichen Zeit unternahm der Graf Ernſt zu Schaumburg-Lippe den Bau der Stadtkirche (vollendet 1615) in Bückeburg. Eine gotiſierende dreiſchiffige Hallenkirche, wie die Marienkirche in Wolfenbüttel, hat ſie einen ganz andern Charakter. Im Innern tragen hohe, korinthiſierende Säulen die Kreuzgewölbe, den Kapitellen ſind Kämpfer in der Form von Gebälkſtücken aufgeſetzt; die Wirkung iſt ernſt und würdig. Die Faſſade (Fig. 1325), locker konſtruiert, iſt mit barocken Bildungen überladen; umſo glaubhafter iſt es, daß ein Niederländer, Adriaen de Vries, der Baumeiſter war.

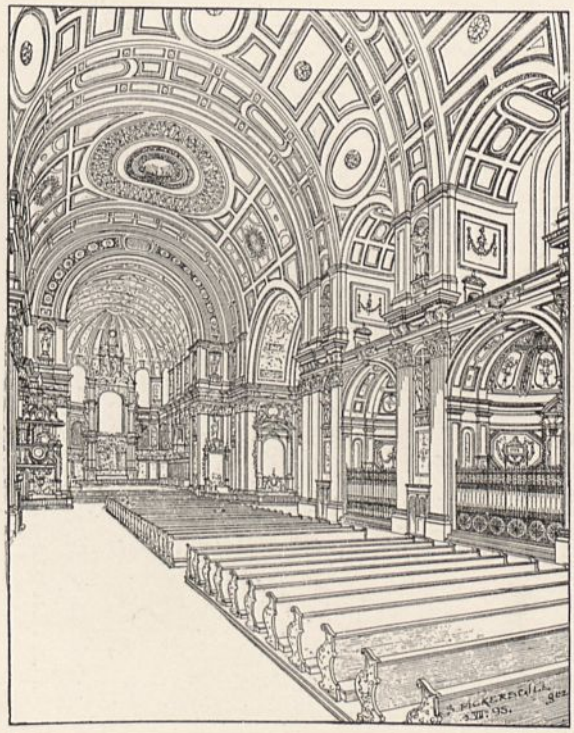
Keine neue proteſtantiſche Kirchenanlage.

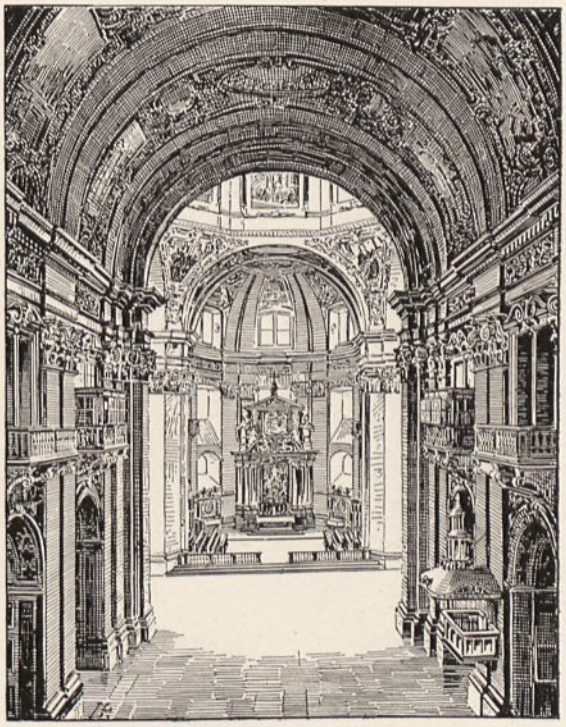
Es iſt bemerkt worden, daß das neue, proteſtantiſche Bekenntnis keine neue Kirchenanlage hervorgebracht hat. Doch war dies zu erwarten, da mit der Abſchaffung der Meßliturgie das Bedürfnis mehrerer Altäre oder jedes Altars, zumal bei den Reformierten und Zwinglianern, dahinfiel, und die Predigt im Gottesdienſt eine alles überwiegende, centrale Bedeutung gewann. Die Reformierten werden ſpäter verſchiedene Löſungen in der Anlage der Kirchen verſuchen, bei den Lutheranern iſt eine „völlige Löſung bis heutigen Tages noch nicht gefunden.“ [1]) Um den dringendſten Anforderungen zu genügen, behalf man ſich mit Emporen,

[1]) Bezold, l. c. S. 131.









INNERES DER JESUITENKIRCHE IN KÖLN, DER UNIVERSITÄTSKIRCHE IN WÜRZBURG, DER ST MICHAELSKIRCHE IN MÜNCHEN UND DES DOMES IN SALZBURG.

Nach G. von Bezold, Baukunst der Renaissance, und nach Originalzeichnungen.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

welche oft in ſehr unvermittelter, unorganiſcher Weiſe eingeordnet wurden, wie in der oben genannten Marienkirche zu Wolfenbüttel, während ſchon die altchriſtliche und die byzantiniſche Baſilika Vorbilder für die organiſche Eingliederung der Empore gegeben. Nur der württembergiſche Herzog Friedrich I. erfand 1599 eine neue Kirchenform. In Freudenſtadt, dieſer für die aus den öſterreichiſchen Landen eingewanderten Proteſtanten neu angelegten Stadt, verlegte er die Kirche (Fig. 1327 und 1328) in eine Ecke des großen, quadratiſchen Hauptplatzes. Dieſelbe beſteht aus zwei Flügeln, welche im rechten Winkel aneinanderſtoßen, jedem derſelben iſt ein Turm vorgelegt. Der Altar und die Kanzel befinden ſich, um von beiden Flügeln aus ſichtbar zu ſein, in der Schnittlinie; daſelbſt iſt auch der Sängerchor. Zur Trennung der Geſchlechter war dies die gründlichſte Löſung, die aber ſelbſtverſtändlich keine Nachahmung fand. Des Herzogs Baumeiſter war der vielerfahrene und vielbeſchäftigte Heinrich Schickhardt d. J. (1558—1634), doch er durfte in Freudenſtadt nicht ſeinen viel beſſern Eingebungen folgen, ſondern hatte ſich dem Willen ſeines Herrn zu fügen.

Kirche in Freudenſtadt.

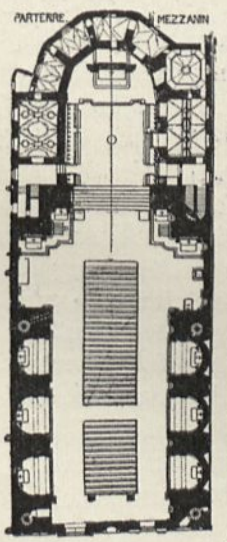




Fig. 1329 und 1330. St. Michaelskirche in München: Grundriß und Faſſade. Nach Ortwein, Deutſche Renaiſſance, und Phot. v. F. Finſterlin, München.

Jeſuitenkirche in Köln.

Die Jeſuitenkirche in Köln entſtand 1618—1622; einige Teile der innern Ausſtattung (vergl. Einſchaltbild) gehören einer noch ſpätern Zeit an. Die Konſtruktion iſt gotiſch, die Formenbildung iſt dem deutſchen Barock, vorzüglich dem Knorpelſtil entlehnt. Die Geſamtwirkung im Innern iſt überraſchend großartig und harmoniſch.

Stiliſtiſch und hiſtoriſch iſt dieſe Kirche ein Rätſel; ein Rätſel iſt es, daß die Jeſuiten in Köln noch gotiſierten, da doch ihre Ordenskirche in München längſt fertig daſtand und zwar als ein Hauptwerk der italieniſierenden Renaiſſance, und da die Jeſuiten das meiſte gethan, um die italieniſche Renaiſſance und deren weitere Entwickelungsformen in allen Kulturländern zu verbreiten, ſo daß man von einem Jeſuitenſtil geſprochen. Einen ſolchen giebt es nicht. Die Ordenskirchen zeigen in der Anlage, in der Raumbildung und in den Stilnuancen die größte Mannigfaltigkeit und Verſchiedenheit; ge-

meinſame Kennzeichen ſind nur die Raumgröße, die Solidität des Materials und der Glanz der Ausſtattung.

St. Michael in München.

Die Jeſuitenkirche St. Michael (1583—1597) und das anſtoßende Kolleg in München ſind eine Stiftung des Herzogs Wilhelm V., des Frommen. Die Kirche (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1329 und 1330) führt in der großartigſten Weiſe den religiöſen italieniſierenden Renaiſſanceſtil in Deutſchland ein. Das Langhaus bildet ein einziges, von einem rieſigen Tonnengewölbe mit 34 m Spannung überdachtes Schiff, mit je drei Kapellen zwiſchen den Widerlagern zu beiden Seiten und mit Emporen darüber; zwiſchen dem Langhaus und dem niedrigern und engern, aber langgeſtreckten Chor iſt ein Querſchiff eingefügt. Es iſt im ganzen und großen der Grundplan des Geſù in Rom, aber in völlig origineller Ausgeſtaltung; auch die Raumwirkung iſt großartiger, freier, erhebender als im Geſù. Das letzte hängt weſentlich mit der innern Ausſtattung zuſammen. Die Pilaſterpaare an den Pfeilern zwiſchen den Kapellen beſtimmen die Hauptgliederung der Seitenwände und auch der Decke durch die großen Gurtenpaare, welche über ihnen im Obergeſchoß anſetzen; dazu kommen an den Wänden die Figurenniſchen und in den Kapellen und an der Decke eine ſehr reiche Flächeneinteilung durch Rahmenwerk, Fruchtſchnüre, Engelsköpfe u. dgl. Aber die Simſe, Rahmenprofile und ſonſtigen Ausladungen ſind ſo gehalten, ſo maßvoll, ſo fein abgeſtuft, ſo einfach und einheitlich auf reines Weiß mit etwas Gold geſtimmt, daß keine Unruhe die Geſamtwirkung ſtört, keine Ueberladung die Großräumigkeit beeinträchtigt und einengt, wie dies in den Kirchen Italiens ſo oft der Fall iſt. Die Ausſtattungsgegenſtände, die Altäre, Chorſtühle, die Bronzekandelaber beim Eingang in den Chor, die Gitter, wie überhaupt die Schmiede- und Schloſſerarbeiten, ſind tüchtigſte Leiſtungen des Kunſthandwerks. Das Aeußere entſpricht der Größe des Innern nicht, am wenigſten die Faſſade, ſie kündigt kaum die religiöſe Beſtimmung des Baues an; die horizontale Gliederung betont allzuſcharf drei Geſchoſſe; mit dem hohen Giebel darüber gewinnt ſie vollends ein profanes Ausſehen. Zwiſchen den beiden Portalen iſt die Statue des hl. Michael angebracht; in den obern Niſchen ſtehen Fürſtenbildniſſe und das Standbild des Erlöſers. — Wem gehört die Ehre an, den Plan zur St. Michaelskirche entworfen zu haben? Keinem Dilettanten, ſondern einem tüchtig geſchulten und erfahrenen Meiſter. St. Michael zeigt eine ähnliche Geſchmacksrichtung wie die Münchener Reſidenz; man wird daher an einen niederländiſchen Künſtler denken müſſen. Man hat den Namen des Friedrich Suſtris in Vorſchlag gebracht. Gewiß iſt ſo viel: Werkführer war anfangs Wolfgang Müller; als aber 1590 der von ihm aufgeführte Turm und die nördliche Chorſeite einſtürzten, wurde Suſtris berufen; er verlängerte das Schiff, erhöhte und

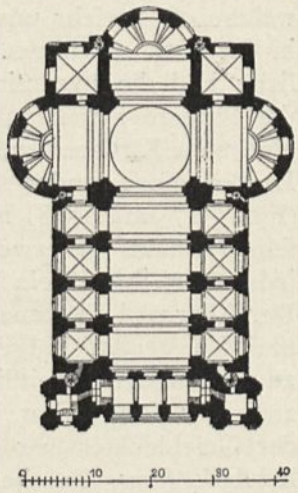


Fig. 1331. Grundriß des Doms in Salzburg. Nach Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles.

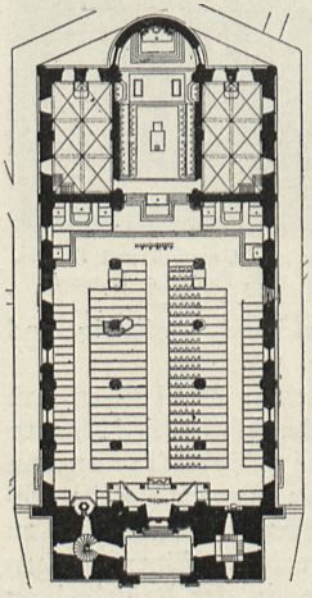


Fig. 1332. Grundriß der Hofkirche in Luzern.

baute den Chor. Viele andere Meiſter waren beim Werke mitbeteiligt, wie Pieter Candid, Hubert Gerhard, Hans Krumper etc.

Eine Kirche wie St. Michael mußte Schule machen; viele kleinere Kirchen in Bayern ſind Beweis hierfür, wie die Pfarrkirche zu Weilheim, der Chor der Kirche in Polling im Bezirk Weilheim etc.

Würzburger Univerſitätskirche.

Ein ganz anderer Geiſt durchweht die Würzburger Univerſitätskirche (vollendet 1591 [vgl. Einſchaltbild]), welche wie die Univerſität ſelbſt auch, eine Gründung des bauluſtigen Biſchofs Julius Echter iſt. Rundbogenarkaden in drei Geſchoſſen, von denen die zwei obern ſich auf Emporen öffnen, begleiten zu beiden Seiten das einſchiffige Langhaus; den Pfeilern ſind Dreiviertelſäulen in den antiken Ordnungen vorgeſetzt, alles in korrekter, ſauberer Arbeit in der Art eines römiſchen Theateraufriſſes. Die Wirkung iſt ſehr vornehm, aber etwas kalt. Kreuzgewölbe im Halbkreis überdecken den Raum. In der Fenſterbildung wirkt im wunderlichen Maßwerk die Gotik nach. Am Aeußern iſt manches ſpätere Zuthat. Dem überaus ſchön aufgebauten Turm an der Weſtfaſſade wurde ſtatt des urſprünglichen Spitzhelms glücklich eine Kuppel aufgeſetzt.

Hofkirche in Luzern.

Der korrekteſte Plan einer Renaiſſancekirche bei dreiſchiffiger Anlage iſt in der Luzerner Stiftskirche (Fig. 1332 und 1333) im Hof verwirklicht (1633 bis 1638), wie der alte Grundriß darthut. Die Architekten waren der Stadtbaumeiſter Ludwig Meyer und der Jeſuiten-Bruder Jakob Khurer aus Ingolſtadt. Die architektoniſche Dekoration iſt auf das Notwendigſte beſchränkt und in ſtrengen Formen ausgeſprochen; die wichtigſten Linien, wie z. B. die Gräte der Kreuzgewölbe wurden durch grau in grau aufgemaltes freies Ornament herausgehoben. Die Ausrüſtungsgegenſtände, Altäre, Kanzel, Geſtühl, gehören den guten Arbeiten der deutſchen Renaiſſance an. Die Faſſade erlitt 1788 unweſentliche Veränderungen.



Fig. 1333. Inneres der Hofkirche, Luzern. Phot. d. Photoglob Co., Zürich.

Dom in Salzburg.

Im Jahre 1598 ward die alte Domkirche in Salzburg (vergl. Einſchaltbild und Fig. 1331) ein Raub der Flammen. Der Erzbiſchof Wolf Dietrich von Raitenau berief Scamozzi, welcher einen großartigen Plan entwarf, in welchen er Elemente aus St. Peter in Rom aufnahm. Der Nachfolger Wolf Dietrichs, der Graf von Hohenems, Markus Sittikus



Fig. 1334. Turm der neuen Kirche in Haarlem. Nach Ewerbeck, Renaiſſance in Belgien und Holland.

ließ durch den Komasken Santino Solari ein neues Projekt in beſchränktern Größenverhältniſſen ausarbeiten; dieſes wurde ausgeführt. Der Grundriß iſt außerordentlich klar und verſtändig: ein großes, weites Langhaus, deſſen Seitenſchiffe im Sinne des Barocco lediglich für Seitenkapellen mit Emporen darüber ausgenützt ſind, ein Querhaus mit einer Kuppel und ein Chorbau, jenes wie dieſer in Halbkreisapſiden ausmündend. Solari ſchloß ſich offenbar den Hauptlinien des frühern Dombaues an. Der innere und äußere Ausbau, ſowie die Ausſtattung, ergehen ſich in den Formen der oberitalieniſchen Spätrenaiſſance und der Schule Scamozzis. Die Raumwirkung iſt, trotz mancher Mängel im Detail, beſonders unter der Kuppel groß und erhebend. Der neue Dom in Salzburg iſt ein ganz italieniſcher Bau, wie ſolche damals manche in Deutſchland entſtanden und der folgenden Stilperiode beizuzählen ſind.

D. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN DEN NIEDERLANDEN, IN DÄNEMARK UND SCHWEDEN.

Niederlande. Hauptcharakter.

1) Die Renaiſſance-Architektur der Niederlande bietet kein großartiges, monumentales, kein ſehr abwechslungsreiches, aber ein recht maleriſches, intereſſantes und in mancher Beziehung eigenartiges Bild. In Belgien drang der neue Stil ſchon um den Beginn des 16. Jahrhunderts ein, in Holland etwas ſpäter. Er eroberte ſich hier wie anderwärts zuerſt die Werke der Kunſtinduſtrie, Altäre, Kanzeln, Chorſchranken, Chorſtühle, Grabmäler, welche glänzend vertreten ſind.

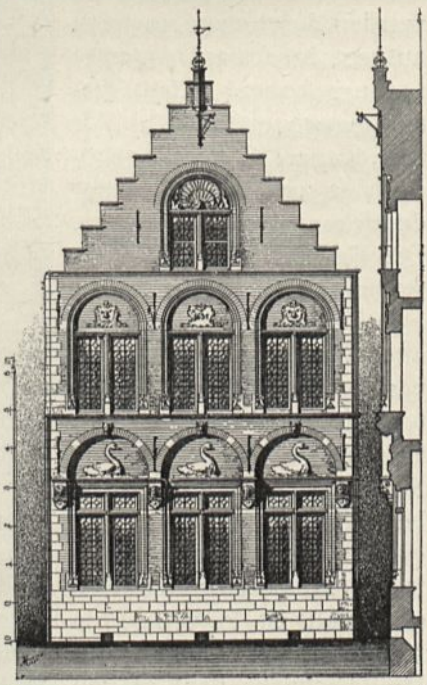


Fig. 1335. Haus der drei Schwäne, Brügge. Nach Ewerbeck, Renaiſſance.

Verhältnis zu deutſchen Bauten.

In der allgemeinen Erſcheinung haben die Architekturwerke große Verwandtſchaft und Aehnlichkeit mit denjenigen auf deutſchem Boden, zumal mit denjenigen Norddeutſchlands, für welche ſie ja vorbildlich waren. Wollen wir die Eigentümlichkeiten der niederländiſchen Renaiſſancebauten herausheben, ſo ergeben ſich folgende.

Hauptmerkmale. Verbindung von Back- und Hauſtein.

Ein Hauptmerkmal iſt die Verbindung und Miſchung von Backſtein und Hauſtein. Der letzte findet ſeine Verwendung für die konſtruktiven Glieder, wie Simſe, Fenſterrahmen und Fenſterkreuze, Säulenordnungen, Zinnenabdeckungen u. dgl. Der Hauſtein dient aber

auch zur Belebung der Flächen, indem horizontale Bänder durch die Schichten der Ziegelſteine hindurchgezogen werden. Sie bilden als ſolche ein maleriſches Motiv, heben die Farbenwirkung und laſſen die dunkeln Backſteine weniger düſter erſcheinen. Dieſe Wirkung wird nicht ſelten gehoben durch die Inkruſtation oder Verkleidung der Flächen und Füllungen mittels mannigfach geformter oder geſchnittener hellfarbiger Ziegel oder Sandſteine, welche zu Sternen, Kreuzen und ähnlichen Muſtern zuſammengeſtellt werden. Auch die eiſernen Verankerungen wurden als zierendes Motiv ausgenützt, indem ſie die mannigfachſten dekorativen Formen annehmen oder die Ziffern des Datums darſtellen.

Inkruſtation.

Eiſerne Anker.

Eine andere immer wiederkehrende Eigentümlichkeit iſt, daß die rechteckigen Fenſter von Blendbogen überſpannt werden, welche zuweilen vertieft ſind, meiſtens aber vorkragen. Dieſelben erſcheinen bald als einfache Entlaſtungsbogen; anderwärts ruhen ſie auf Konſolen oder ſtehen mit Säulchen und Pilaſtern in Verbindung.

Blendbogen über den Fenſtern.

Weniger eigenartig ſind die abgetreppten Giebel und die reich mit dekorativer und figürlicher Plaſtik ausgeſtatteten Portalaufſätze. Ganz originell ſind dagegen wieder die Turmformen. Dieſelben ſetzen ſich in den obern Teilen aus einer großen Zahl von Stockwerken zuſammen, Kuppeldächern jeder Geſtalt und Schweifung, Galerien, Loggien, Pilaſter- und Säulenarkaden, Knäufen, Kronen u. ſ. w. Im Geſamtbilde der Städteanſichten ſind ſie von eigentümlichſter, phantaſtiſcher Wirkung, beſonders wenn das Licht der Sonne durch die luftigen, architektoniſchen Gebilde ſpielt. Der Turm der neuen Kirche zu Haarlem (Fig. 1334) und der des Rathauſes zu Leiden (Fig. 1336) gehören zu den merkwürdigſten; der erſte iſt vom zweiten Achteck an, der Leidener ganz aus Holz gebaut, aber mit Metall und Schiefer eingedeckt. Andere charakteriſtiſche Türme haben die Stephanskirche in Nymwegen, ferner die Städte Amſterdam, Alkmaar, Hoorn, Léau, Brügge etc. Der leichte, luftige Aufbau mit den vielen Durchbrechungen hatte den Zweck, die in den Niederlanden beliebten Glockenſpiele auf weitere Fernen hörbar zu machen.

Giebelſtaffeln.

Türme.



Fig. 1336. Turm des Rathauſes, Leiden. Nach Ewerbeck, Renaiſſance in Belgien u. Holland.

Der phantaſtiſche Zug, welcher ſich in den Turmbildungen offenbart, iſt manchen andern niederländiſchen Bildungen eigen. Strenge, bindende Geſetze für die Konſtruktion kennt die Renaiſſance in den Niederlanden ſo wenig als in Deutſchland; aber die Phantaſie ergeht ſich dort oft viel freier und ungebundener, ganz beſonders in den Umriſſen der Giebel an Privathäuſern, welche nachgerade alle denkbaren Kurven in Verbindung mit der Geraden beſchreiben oder die Staffeln mit den wunderlichſten Akroterien ausſtatten.

Phantaſtiſcher Zug.

Die Faſſaden der Privathäuſer ſind ſehr ſchmal, in den meiſten Fällen mit drei, zuweilen nur zwei, ſeltener vier Fenſtern. Eine monumentale Wirkung war alſo im vornherein ausgeſchloſſen. Tüchtige Baumeiſter verlegten infolgedeſſen

Privathaus.

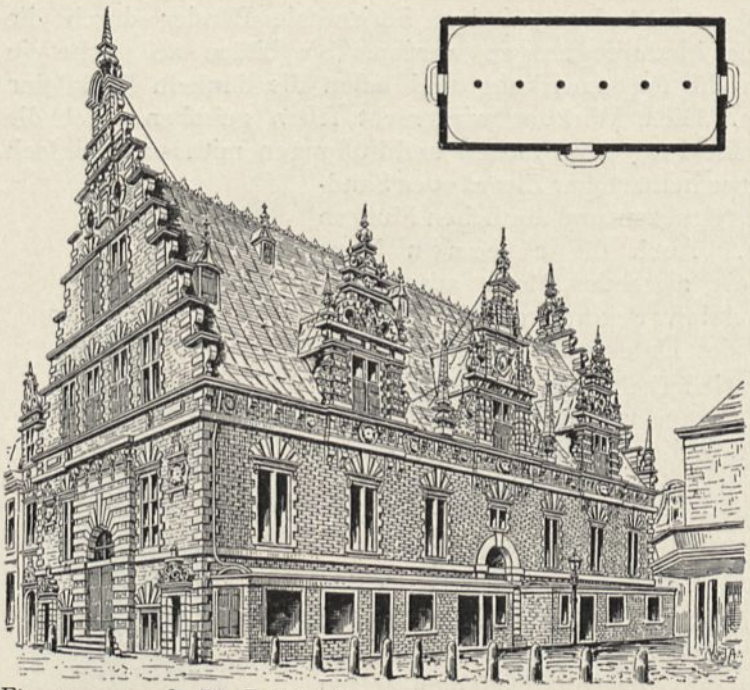


Fig. 1337 u. 1338. Die Fleiſchhalle zu Haarlem: Grundriß und Aeußeres. Nach Originalzeichnung und nach „Denkmäler der Baukunſt".

das Hauptgewicht auf reiche und zierliche Behandlung des Details oder in große Einfachheit, mit günſtiger Verteilung der Maſſen. An intereſſanten Bauten dieſer Art ſind die kleinern wie großen Städte reich, beſonders Mecheln mit vielen Frührenaiſſancebauten, Brügge, die Stadt mit den ſchönen Veduten und Durchblicken in den ſtillen, dunkeln Kanälen, Antwerpen mit den ſchwungvollen Giebelbauten, Nymwegen, Dordrecht mit den maleriſchen Grachten, Zalt-Bommel u. ſ. f.

Formenbildung und Material.

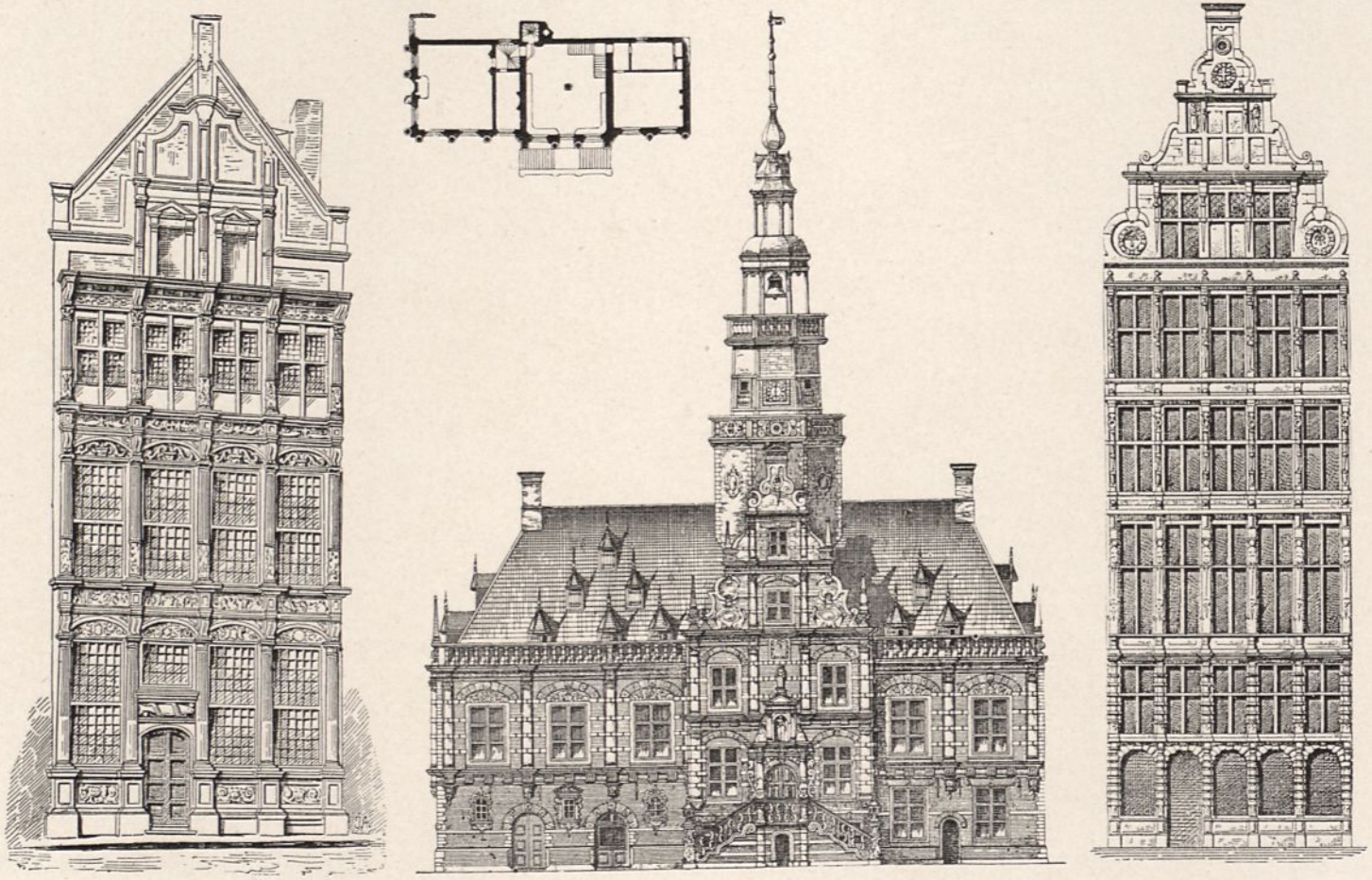
Obwohl in der Zeit der Renaiſſance wenig Häuſer aus Holz gebaut wurden, ſo werden doch ſelbſt in der Steinkonſtruktion die Formen vielfach von der Holztechnik herübergenommen wie am Haus der Schützengilde in Antwerpen, ein Beweis, daß früher das Holz das bevorzugte Baumaterial war. Daß in dieſer Zeit die Verbindung von Back- und Hauſtein charakteriſtiſch wird, iſt ſchon geſagt worden. Eine auffallende Eigentümlichkeit, die nicht ſelten vorkommt, iſt es, wenn über einem Erdgeſchoß und ſchmalen Zwiſchengeſchoß aus Holz ein maſſiver Steinbau aufgeſetzt wird. Man hat eine Erklärung dieſer Anomalie in dem Beſtreben geſucht, im Erdgeſchoß große Oeffnungen für Schau- und Ladenfenſter zu ſchaffen und überhaupt dieſen Räumen in den engen Straßen reiches Licht zuzuführen. Auch der Fachwerkbau mit Schalbrettverkleidung iſt vertreten.

Drei Gruppen. Gotiſierende Häuſer.

Renaiſſance-Häuſer ohne antike Ordnungen.

Häuſer mit antiken Ordnungen.

Man könnte die Wohnhäuſer, welche einiges künſtleriſche Intereſſe bieten, in drei Gruppen zuſammenſtellen. Der erſten wären diejenigen beizuzählen, welche überwiegend gotiſchen Stilgeſetzen folgen, was mancherorts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts der Fall war (viele Häuſer mit unverzierten Staffelgiebeln in Dordrecht, Utrecht, Zalt-Bommel). Die zweite Gruppe umfaßt die nahverwandten Bauten, welche den Renaiſſance-Charakter entſchiedener ausdrücken, ohne jedoch klaſſiſche Ordnungen zu Hilfe zu nehmen; ſie werden beſonders an den mannigfach geſchweiften Giebeln und an der dekorativen Plaſtik in den Blendbogen etc. kenntlich (Häuſer in Brügge [Fig. 1335], Mecheln, Gent, Antwerpen). Zahlreich ſind die Bauten, welche klaſſiſche Säulen- und Pilaſterordnungen in Verbindung mit Hermen, Konſolen in dekorativer Weiſe verwenden und zur dritten Gruppe gehören (Haus zum Salm [1530 bis 1534] in Mecheln [vergl. Einſchaltbild], Haus der Schützengilde in Antwerpen [vergl. Einſchaltbild], Haus zur Goldenen Sonne in Middelburg etc.)



HAUS ZUM SALM IN MECHELN; RATHAUS ZU BOLSWARD; HAUS DER SCHÜTZENGILDE IN ANTWERPEN.

Nach Originalzeichn. und nach „Denkmäler der Baukunst", Berlin (W. Ernst & Sohn).

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



Fig. 1339. Rathaus in Antwerpen. Photographie von Stengel & Co., Dresden.

Gildehäuſer.

Die Bauten der Gilden und Innungen hatten meiſtens höhern Anſprüchen zu genügen. Ein Werk erſten Rangs, das alle andern verwandter Beſtimmungen überragt, iſt die Fleiſchhalle zu Haarlem (Fig. 1337 u. 1338), 1602—1603 von dem Architekten Lieven de Key erbaut, alles in allem der merkwürdigſte Profanbau der Niederlande. Breit, maſſig, derb, faſt ſchwerfällig iſt er, dem Zweck entſprechend, hingepflanzt. Von klaſſiſchen Formen wird ganz abgeſehen. Kräftige Ruſtikaſchichtungen bilden den Rahmen an den Ecklinien, Fenſtern, Thoren; rechteckig vortretende Steinplatten ſtellen die durchlaufenden Simſe dar, welche je nach Bedürfnis als Fenſterſohlbänke oder Fenſterverdachungen dienen. Die Staffeln der Giebel werden ähnlich gegliedert und auf Kragſteine abgeſetzt. Die Langſeiten ſind durch je drei trotzige Zwerchhäuſer gegliedert. Jede feinere Profil- und Detailbildung wird faſt ängſtlich vermieden, um „robuſte, faſt brutale“ Kraft auszuſprechen, wie dies einem Schlachthaus ziemt. — Sehr nahe verwandt mit dieſem Bau und daher demſelben Bau-

Fleiſchhalle in Haarlem.

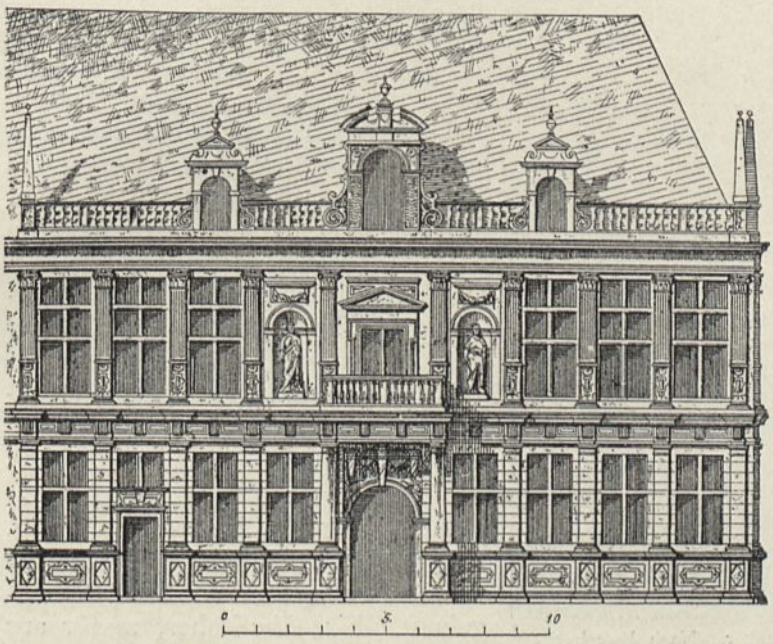


Fig. 1340. Gerichtsgebäude zu Furnes. Nach „Denkmäler der Baukunſt“.

meiſter zugeſchrieben, iſt ein Haus am Galgewater in Leiden; hier wie dort ungefähr dieſelben Verhältniſſe, dieſelben eigentümlichen Entlaſtungsbogen über den Fenſtern, die gleiche kantige Bildung der Profile und derbe Gliederung.

Oeffentliche Profanbauten.

Viel merkwürdiger ſind die öffentlichen Profanbauten.

Tribunal in Mecheln.

Dem Beginn der Periode (1517) gehört der Palaſt der Margareta von Oeſterreich, jetzt Tribunal, in Mecheln an. Der Plan ſtammt von Guyot de Beauregard aus Breſſe; der ausführende Baumeiſter war der Gotiker Keldermanns. Es iſt ein edles Werk mit zarter Behandlung des Details, doch machte es nicht Schule, weil es in den Formen zu ſehr franzöſiſch ſpricht. — Wenig jünger (1535—1537) iſt das Kanzleigebäude in Brügge, von den Architekten Chriſtian Sixdeniers und Johann Wallot, mit reicher Säulenarchitektur, reichen Simſen und drei noch üppigern, aber nicht eben geſchmackvoll geſchwungenen Giebeln.

Kanzlei in Brügge.



Fig. 1341. Vom Hafenthor, Dordrecht. Nach „Denkmäler der Baukunſt".

Die Kraft und den Stolz des niederländiſchen Bürgertums ſprechen am beſten die Rathäuſer aus.

Rathäuſer.

Rathaus in Antwerpen.

Eine eigene Stellung nimmt das Rathaus in Antwerpen ein, 1561 bis 1565 von Cornelis Floris, genannt de Vriendt, und Paul Snydincx erbaut. An einen ſehr reich ausgeſtatteten und höher entwickelten Riſalit in der Mitte ſchließen ſich zwei lange Flügel an. Das Erdgeſchoß öffnet ſich in maſſig gehaltenen Ruſtikaarkaden; dieſe tragen zwei Stockwerke mit klaſſiziſtiſchem Pilaſterſchmuck und darüber eine offene, von niedrigen Pfeilern getragene Loggiengalerie. Das Einzelne atmet italieniſches Formengefühl, im Ganzen weht nordiſcher Geiſt; — ein großes Werk, edel, vornehm, klar und impoſant; kein zweites vermählt in ſo glücklicher Weiſe den Norden und Süden (Fig. 1339). — Ein eleganter Bau der Frührenaiſſance iſt das Rathaus im Haag, 1564—1565 erbaut, von Bartholomäus van Baſſen im 17. Jahrhundert umgebaut. Ein ſehr hohes, maſſiv aus Steinquadern gefügtes Erdgeſchoß



Im Haag.

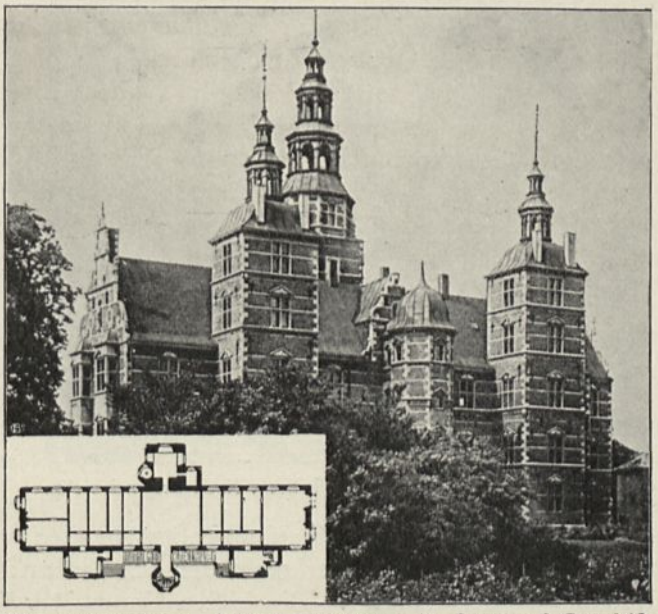
Fig. 1342. Rathaus in Franeker. Nach Ewerbeck, Renaiſſance in Belgien und Holland.

bildet die tragfähige Unterlage; darüber erhebt ſich ein niedrigeres, vorgekragtes Obergeſchoß aus Hau- und Backſtein, mit Ruſtikapilaſtern, Konſolen, doriſchem Sims und einer Dachgalerie; überaus ſchmucke Zwerchhäuſer ſchließen die Silhouette ab. So wird der Aufbau nach oben leichter und zierlicher; dasſelbe gilt von dem ſchönen polygonalen Turm. Viele italieniſche Motive gliedern ſich der nordiſchen Art ſehr harmoniſch ein. — Ganz niederländiſchen Schnitt zeigt das Rathaus in Franeker vom Jahre 1591, in welchem ein friſcher, kecker Geiſt weht (Fig. 1342). Ueber der Kreuzung der zwei abgetreppten Giebel an der Ecke des Hauſes erhebt ſich ſehr originell der Dachreiter. — Durch die ruhige Klarheit der Anlage iſt das Rathaus zu Leiden mit demjenigen in Antwerpen und durch die Hauptformen mit dem Palaſt der Margareta von Oeſterreich in Mecheln verwandt. Es wurde 1597 aus Sandſtein erbaut, 1663 und 1704 erweitert, 1868 reſtauriert, ein ſchöner, zweigeſchoſſiger Bau; der Kontraſt zwiſchen den ſchlichten Faſſadenflächen gegenüber den reich und edel geſchmückten Thoren und Zwerchhäuſern übt die günſtigſte Wirkung. — Das weſtflandriſche Städtchen Furnes, das auch früher nicht über viertauſend Einwohner zählte, beſitzt einen der ſchönſten Stadtplätze in den Niederlanden und an demſelben zwei köſtliche Bauten, das Rathaus, aus Backſtein 1596—1612 vom Stadtbaumeiſter Lieven Lukas aufgeführt, mit zierlicher Portalhalle, leichtem Aufbau und ſchönen Giebeln, — und den Juſtizpalaſt, 1612—1628 von Sylvain Bouillin in den edeln Formen italieniſcher Renaiſſance aus Hauſtein erbaut (Fig. 1340). — Das Rathaus zu Bolsward (1613—1616), aus Back- und Hauſtein, gehört wieder den friſchen, freien, originellen Schöpfungen des niederländiſchen Geiſtes an. Obwohl von beſcheidenen Abmeſſungen, beſitzt es Größe und übt durch den Farbenwechſel zugleich eine vorzügliche maleriſche Wirkung. Wie am Rathaus im Haag entbehrt das Erdgeſchoß der Gliederung durch eine Säulenordnung, während am reichgeſchmückten Obergeſchoß dieſelbe auf Konſolen und einen antikiſierenden Sims abgeſetzt iſt (vgl. Einſchaltbild). — Das Rathaus in Delft, ein Werk des Hendrik de Keyzer (1620), nimmt ſchon barocke Elemente auf. Die Rathäuſer in Venlo von Wilhelm van Bommel (1598) und in Hoogſtraeten gewinnen durch die Ecktürme ein burgartiges Ausſehen. — Im architektoniſchen Aufbau ſind den Rathäuſern ähnlich das Weinhaus mit ſchönem Turm in Zütphen, die Käſewage zu Alkmaar (1582), die Butterwage in Nymwegen (1612) u. ſ. f.

Eine ſehr glückliche Originalität zeigen viele niederländiſche Thoranlagen. Gotiſche Nachklänge miſchen ſich bis tief ins 17. Jahrhundert hinein

In Franeker.

In Leiden.



Rathaus und Gerichtsgebäude in Furnes.

Fig. 1343 u. 1344. Schloß Roſenborg: Aeußeres und Grundriß. Nach Phot. v. Römmler & Jonas, u. nach „Denkmäler d. Baukunſt".

Rathaus in Bolsward.

Rathaus in Delft.

Venlo.

Hoogſtraeten.

Zütphen.

Alkmaar.

Nymwegen.

Thorbauten.

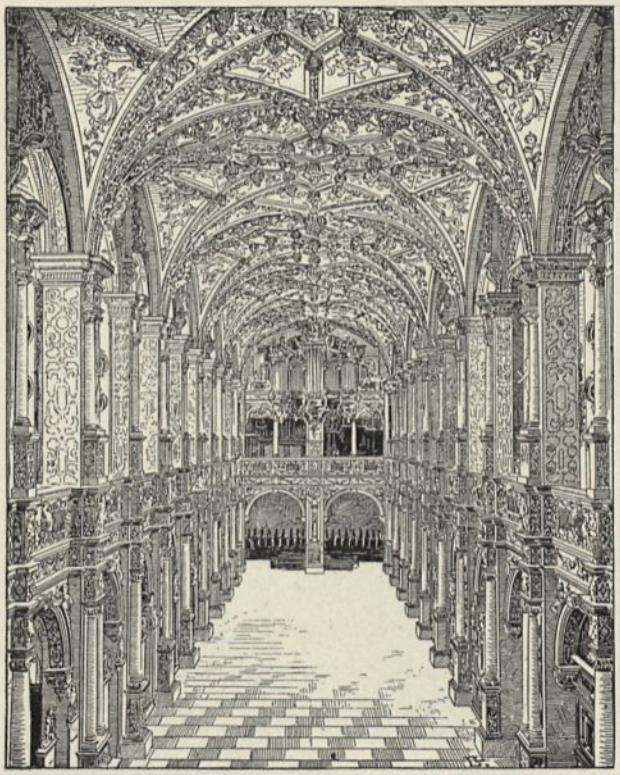


Fig. 1345. Schloßkapelle in Frederiksborg. Nach Originalzeichn.

Kirchenbauten.

mit Renaiſſanceformen. Die meiſten ſind aus Backſtein mit Hauſteinſtreifen gebaut. Das Hafenthor in Dordrecht (1618) zeigt an der Stadtſeite die Form des Triumphbogens mit Ruſtikapilaſtern, in der Mitte das Stadtwappen, darüber ein Kaiſermedaillon (Fig. 1341). Das Amſterdamer Thor in Haarlem verdankt ſeine günſtige Wirkung der Gruppierung mehrerer Türme, ebenſo das Brüderthor in Kampen, das Waſſerthor in Sneek; andere Kompoſitionen entlehnen die Grundformen beim Hausbau, das Stadtthor in Dordrecht, das Kirchhofthor in Nymwegen.

Die wenigen Kirchenbauten aus dem Schluß der Periode ſind den Barockbauten einzureihen.

Dänemark.

2) Die Renaiſſance hatte in Dänemark eine kurze Blütezeit vom Ende des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Dieſelbe beſitzt in den vorzüglichſten Bauten durchaus die oben aufgeführten Merkmale der niederländiſchen, zumal holländiſchen Renaiſſance-Architektur. Die erſten Baumeiſter ſcheinen aus den Niederlanden, dann auch aus Deutſchland eingewandert zu ſein. Unter den einheimiſchen Meiſtern werden der ältere und jüngere Steenwinkel genannt. Wenn die däniſchen Bauwerke ihre Abhängigkeit von den Niederlanden und von Norddeutſchland nicht verleugnen können, — am wenigſten in den Turmbauten und in der eigenartigen Verbindung von Hau- und Backſtein —, ſo zeigen ſie doch in der größern Einfachheit der Anlage, in den klaren Dispoſitionen ein eigentümliches Gepräge, welches auf eine däniſche Schule oder auf den Einfluß der königlichen

Abhängigkeit.

Charakter.

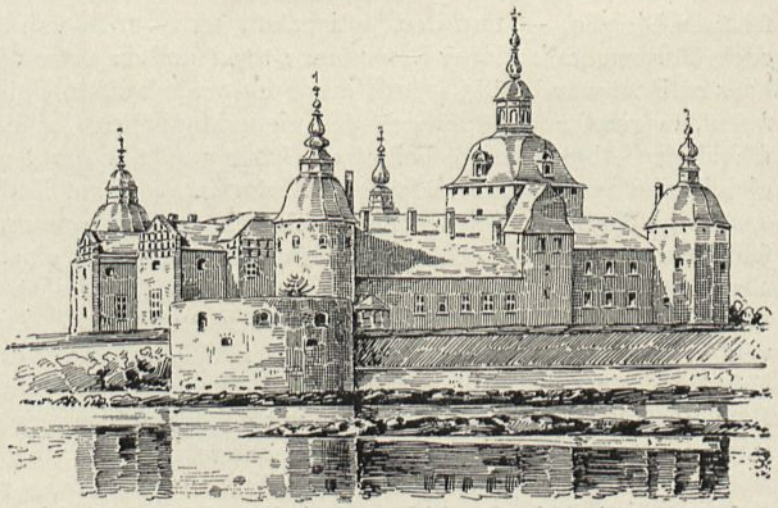
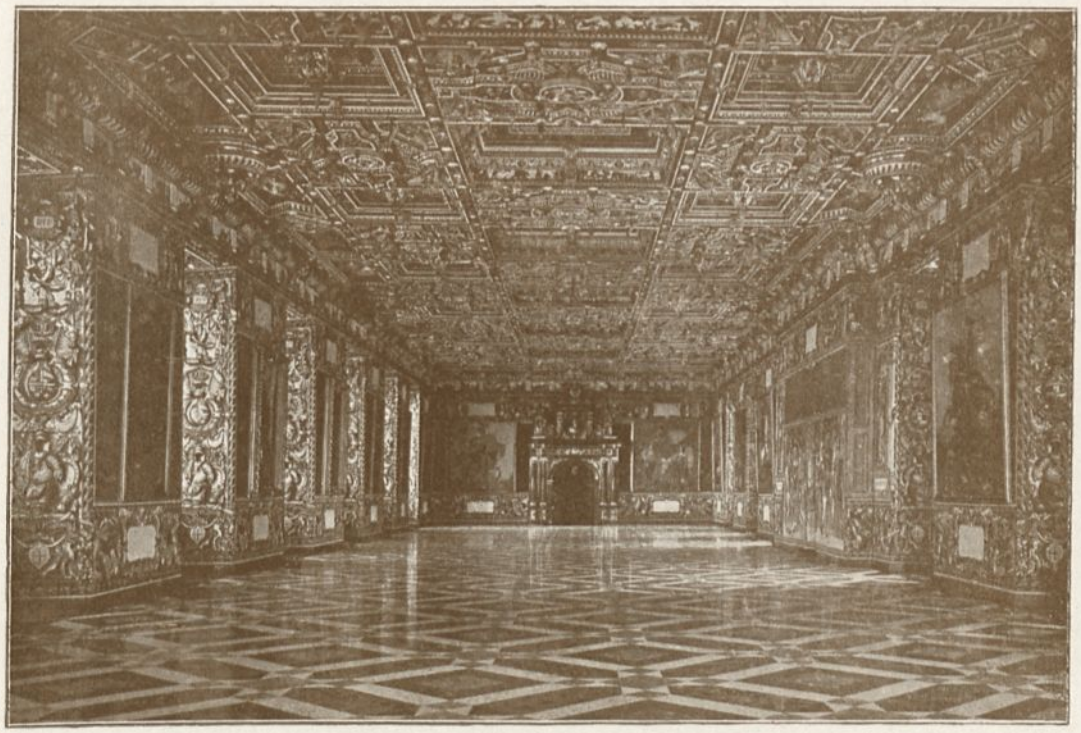


Fig. 1346. Das Schloß zu Kalmar. Nach Originalzeichnung.





SCHLOSS FREDERIKSBORG BEI KOPENHAGEN: AEUSSERES UND RITTERSAAL.

Nach Photographien von Rommler & Jonas, Dresden, und Tryde, Kopenhagen.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Bauherren zurückzuführen ist.

Die Profanarchitektur entfaltet sich am glänzendsten im Schloßbau. Das älteste Denkmal ist das Schloß Kronborg bei Helsingör, 1579 bis 1585, eine Gründung Friedrichs II. (1574 bis 1585); nach dem Brande von 1629 wurde es 1635—1637 wiederhergestellt. Als Baumeister werden genannt Hans von Diskau (?), der ältere Hans von Steenwinkel (?), Hans Paaske, Anthony van Obbergen. Es ist ein ernster Bau, welcher sich um einen quadratischen Hof lagert, mit hohen Ecktürmen und Giebeln, aber mit nur wenigen Fenstern, welche die langgestreckten Flügelflächen durchbrechen. — Das glänzendste Schloß ist Frederiksborg (vgl. Einschaltbild und Fig. 1345) bei Kopenhagen, von Christian IV. 1602—1625 erbaut. Die Anlage erstreckt sich über drei kleine Inseln, welche durch Brücken verbunden sind; die zwei ersten tragen die Wirtschaftsgebäude; ein gewaltiger Thorturm führt zum Hauptbau, welcher einen quadratischen Hof an drei Seiten mit dreigeschossigen Bauzeilen, an der Eingangsseite mit einer niedrigen reichgeschmückten Galerie mit dem Hauptthor umschließt; der Ausblick vor dem Eingangsthor auf die Baugruppen, auf die Giebel der Seitenflügel mit ihren Erkern, in den Hof mit den Treppentürmen und den großen Turm ist sehr überraschend. Während das Aeußere, einige bevorzugte Teile ausgenommen, einfach gehalten ist, birgt das Innere Räume von phantastisch reicher Ausstattung, wie die Kapelle, den Rittersaal, ferner die sogenannte Rose, einen zweischiffigen von einer Säulenreihe getragenen merkwürdigen Raum. Wer den Plan zum schönen Schloß entworfen, ist nicht bekannt; unter den ausführenden Meistern finden wir die Namen: Jörgen von Friborg, den jüngern Hans von Steenwinkel, Lorenz Peitersen Sweis von Amsterdam. Im Jahre 1859 wurde das Schloß durch einen Brand verwüstet; unter Meldahls Leitung erfolgte 1860—1885 dessen genaue Wiederherstellung und Restauration. — Das schöne Schloß Rosenborg (1610—1625) bei Kopenhagen ist in der Bauweise ähnlich, aber viel kleiner: ein einziger Gebäudetrakt, an der Hauptfront ein kleinerer Treppenturm, zur Seite zwei größere Türme, an der Rückseite der Hauptturm, an den Schmalseiten des Hauptbaues hochgeführte Erker und

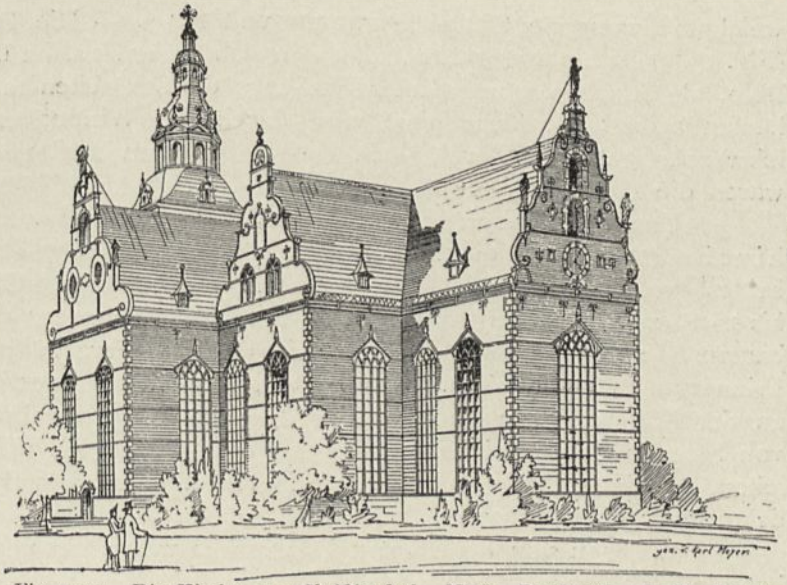
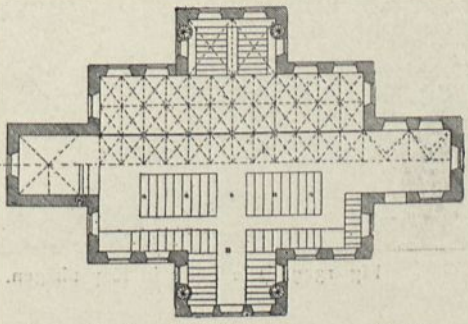


Fig. 1347. Die Kirche von Christianstad. Nach „Denkmäler der Baukunst".

Denkmale. Kronborg.

Frederiksborg.

Innenräume.



Rosenborg.

Fig. 1348. Grundriß der Kirche von Christianstad. Nach „Denkmäler der Baukunst".

Börſe in Kopenhagen.

weichgeſchwungene Giebel (Fig. 1343 und 1344). — Die Börſe in Kopenhagen (Fig. 1349) iſt ein langgeſtreckter zweigeſchoſſiger Bau, im Detail ohne beſondern Reiz, als Ganzes von impoſanter Wirkung; die Langſeiten ſind durch acht Zwerchhäuſer belebt; die Turmſpitze wird durch die Windungen von vier Drachenſchwänzen gebildet! Der jüngere Hans von Steenwinkel und Jörgen von Friborg waren die Baumeiſter (1674).

Religiöſe Denkmale.

Unter den religiöſen Bauwerken ſind beſonders zu nennen die Nikolaikirche (1517) und die Dreifaltigkeitskirche (1637—1656) in Kopenhagen, beides große dreiſchiffige Hallenkirchen, und die fünfſchiffige Kreuzkirche (1618 bis 1628) zu Chriſtianſtad (Fig. 1347 u. 1348) in Schonen; dieſelben haben Turmbauten, Giebel und Zwerchhäuſer wie die Schlöſſer, während daneben gotiſche Erinnerungen nachwirken. Das letzte gilt auch von der Kapelle Chriſtians IV. an der Kathedrale zu Roeskilde, 1464 erbaut, 1523 abgebrannt, 1635 von Hans von Steenwinkel in reichen zierlichen Formen erneuert. Um die Flächen zu beleben, wendet er, wie an der Börſe in Kopenhagen, ein Syſtem von Liſenen in dekorativer Umbildung an.

Schweden.

3) Einen von den Bauten Dänemarks weſentlich verſchiedenen Charakter hat die Renaiſſance in Schweden, denn ſie ſteht in der Abhängigkeit von Deutſchland. Die Denkmale ſind nicht zahlreich; die vorzüglichſten ſind die Schlöſſer in Kalmar (begonnen 1538 [Fig. 1346]) und in Vadſtena; ihr Wahrzeichen ſind mächtige Rundtürme in den Ecken und ein gewaltiger Viereckturm; die Bauzeilen ſind ernſt, kahl.



Fig 1349. Die Börſe in Kopenhagen. Photographie der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.



Fig. 1350. Wollaton Caſtle: Gartenfaſſade. Nach Photographie von Frith & Co., Reigate.

E. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN ENGLAND.

Wie England im öffentlichen und geſellſchaftlichen Leben viele mittelalterliche Ueberlieferungen bis in die Neuzeit feſthielt, ſo bewahrte es auch ſeine Anhänglichkeit an die Gotik länger als andere Länder und Völker und hat ſie bis auf den heutigen Tag nicht ganz verloren. Die gotiſche Bauweiſe wurde in England immer, beſonders in der letzten Entwickelungsphaſe ſo frei aufgefaßt, daß man ſie leichter als anderwärts allen Zwecken und Bedürfniſſen anpaſſen konnte. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus war der geſchmeidige, lockere Tudorſtil in Uebung. Erſt unter der Regierung der Königin Eliſabeth (1558—1603) drangen Renaiſſanceformen in den Bau von Paläſten, Kollegien, Spitälern, Markthallen etc. ein. Die Konſtruktion ſchließt ſich den ſpätgotiſchen Geſetzen an, die Konſtruktionsglieder dagegen und die dekorativen Formen werden der Renaiſſance, wie ſie beſonders aus den Niederlanden, dann auch aus Frankreich und Italien bekannt geworden, entlehnt. Dieſer ganz eigenartige Miſchſtil iſt die engliſche Frührenaiſſance, gewöhnlich Eliſabethſtil genannt, weil er mit der Regierungszeit der genannten Herrſcherin beginnt; er ſchließt ungefähr mit dem Tode Jakobs I. (1625) ab.

Anhänglichkeit an die Gotik.

Erſte Renaiſſanceformen.

Eliſabethſtil.

Die aus der Renaiſſance herübergenommenen Formen werden nicht immer rein und geſchmackvoll behandelt. Der Schaft der Säule zeigt zuweilen ein in der Mitte umgelegtes Band mit einem an der Vorderſeite aufgeſetzten quadratiſchen Schilde. Auch die Pfeiler erhalten das unſchöne Angebinde. Die Giebel haben faſt alle dieſelbe Form: eine Verjüngung mittels zweier Kreisſegmente und einen Abſchluß im Halbkreis. Die Dachgalerien und Dachbekrönungen ergehen ſich meiſtens in ſehr freien und ausgelaſſenen Motiven, welche etwas von Phantaſtik und vom Barocco an ſich haben.

Formenbildung.

Die Paläſte, an welchen dieſer Miſchſtil ſich hauptſächlich ausprägt, ſind faſt durchweg Landſitze inmitten von Gärten, grünen Wieſen und großen

Palaſtbau.

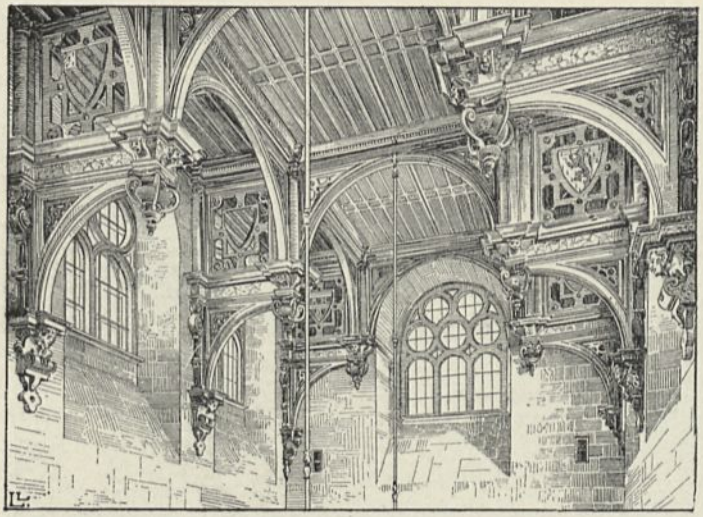


Fig. 1351. Wollaton Caſtle: Decke der Halle. Nach Zeichnung.

Parkanlagen. Ein Hauptzweck, den ſie zu erfüllen haben, iſt, möglichſt viele und weite und unbehinderte Ausblicke ins Freie zu geſtatten. Die auffallendſten Beſonderheiten in der Anlage und im Ausbau erklären ſich daraus. Die Ausbildung von großen Innenhöfen mit Arkaden und Wandelgängen in verſchiedenen Stockwerken, wie man ſolche in Italien, Deutſchland, Frankreich liebte, erſchien überflüſſig; die meiſten Schlöſſer nahmen ſie gar nicht in den Grundplan auf oder ſchränkten ſie zur Bedeutung von Lichthöfen ein. Die Grundform ſetzt ſich aus einem Mittelbau, einer langgezogenen Galerie und zwei ſtark betonten Eckpavillons zuſammen. Die letzten ſind noch oft, ganz im mittelalterlichen Sinne, maſſige Türme, oder ſie werden zu ſchmalen, hohen Eckbauten, welche zwar die Architektur des Hauptbaues haben, aber das Turmartige beibehalten. Anderwärts erweitern ſich die Eckbauten zu proportionierten Riſaliten oder zu langgezogenen Flügeln, welche der Mittelgalerie im rechten Winkel vorgelegt werden. In der Hauptfront liegt gewöhnlich ein reich entwickelter Portal- und Treppenbau, die Rückſeite öffnet ſich meiſtens mittels kombinierter Stiegen gegen weite, ſchöne Gärten.

Grundform desſelben.

Lange Bauzeilen in ununterbrochener Flucht kommen ſelten vor. Die Gerade wird durch allerlei Riſalite und erkerartige Ausbauten, welche vom Boden bis zum Dache reichen und mit Giebeln abſchließen, unterbrochen. An allen Bauteilen gewähren ſehr hohe und breite Fenſter die Ausſicht ins Freie; manche Paläſte ſcheinen das Mauerwerk gegenüber den Lichtöffnungen auf das unbedingt Notwendige beſchränkt zu haben. Die Fenſter haben nach gotiſcher Ueberlieferung ein ſehr ſtarkes Stabwerk, Pfoſten und Kreuzſtäbe aus Stein.

Ausbauten.

Fenſter.



Fig. 1352. Galerie in Aſton Hall. Nach Phot. von Frith & Co., Reigate.

In der Geſamterſcheinung verlieren manche Paläſte an monumentaler

Wirkung durch die vielen und großen Lichtöffnungen. So erſcheint z. B. Hardwick Hall (vollendet 1599) trotz der großartigen Anlage faſt wie ein Treibhaus. Doch die bewegten Baumaſſen, die vielen Türme und Giebel, die phantaſtiſchen Giebelbekrönungen und die vielen Kaminaufſätze verleihen den meiſten Landſitzen ein recht maleriſches Ausſehen, ohne ihnen den Ernſt und die Würde zu nehmen, aber zu voller künſtleriſcher Einheit werden die verſchiedenen Elemente und Bauteile ſelten zuſammengeſchloſſen.



Fig. 1353. Treppenhaus in Hatfield Houſe. Photogr. von Valentine & Co., Dundee.

Ein Teil der Bauten iſt ganz aus Stein aufgeführt, ein anderer aus Backſtein mit konſtruktiven Gliedern aus Hauſtein.

Kapelle und Säle.

Im Innern fehlen eine Kapelle und eine oder mehrere große Galerien oder Säle nie. Alles iſt mit vornehmer, ſolider Pracht ausgeführt und möglichſt wohnlich eingerichtet. Aus dieſer Rückſicht iſt es wohl zu erklären, daß die Ausſtattung der großen Räume einen weniger architektoniſchen, monumentalen Charakter hat, als dies in den Paläſten des Feſtlands der Fall iſt. Wo Holzdecken verwendet werden, erhalten die gotiſchen Konſtruktionsglieder eine Umbildung im Sinne der Renaiſſance. Auch die Gipsdecken ſind ſehr zahlreich vertreten, ihre Dekoration iſt ganz eigenartig; ſchmale, glatte oder gemuſterte Bänder von ſehr geringer Tiefe beſchreiben in geraden und geſchwungenen Linien die verſchiedenſten Figuren, welchen einzelne freie Ornamente eingeſetzt werden. So erſcheinen die Decken als gleichmäßig mit Linienſpielen überſponnene Flächen vielmehr als architektoniſch feſt gegliedert.

Decken.

Wir führen im Folgenden einige der vorzüglichſten Denkmale auf.

Denkmale.

Unter den Schloßbauten zählt zu den älteſten Montacute Houſe bei Yeovil (1580—1610), ein für die Frühzeit charakteriſtiſcher Bau, mit einer Mittelgalerie und zwei quer vorgelegten Seitenflügeln. Die Konſtruktion iſt noch ganz gotiſch, doch beſtimmen die Giebel und das Dachgeländer den Eindruck im Sinne der Renaiſſance, beſonders an der Gartenfaſſade. Dasſelbe gilt auch von den ältern Teilen von Ruſhton Hall in Northamptonſhire (1595—1630). Die beiden Seitenflügel der hufeiſenförmigen Anlage werden an der Hauptfront durch eine niedere Galerie verbunden. — Wollaton Caſtle (Fig. 1350), vom Ende des 16. Jahrhunderts, iſt eine der am meiſten charakteriſtiſchen Anlagen für die volle Ausbildung des Eliſabethſtils mit überwiegender Renaiſſance und in

Montacute Houſe.

Ruſhton Hall.

Wollaton Caſtle.

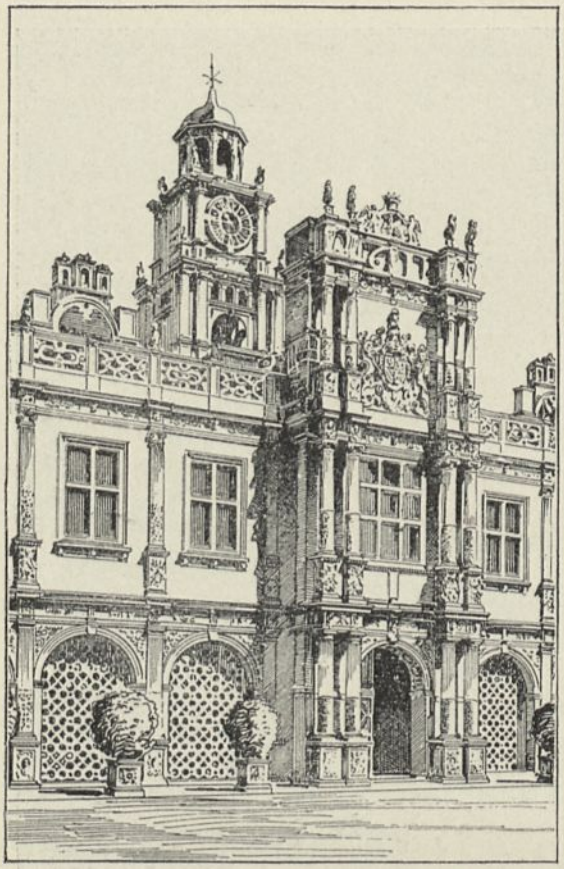


Fig. 1354. Teil der Gartenfaſſade von Hatfield Houſe.

durchgeführter Pilaſterarchitektur; die Eckpavillons erinnern noch ſehr deutlich an die Türme der gotiſchen Bauten. Der hohe Mittelbau, von Ecktürmchen flankiert, beſitzt einen ganz abweichenden Charakter. Die Giebel der Eckbauten ſind mit dem Beſchlägornament ausgelegt; die übrige Formenbildung iſt ſchwerfällig und keineswegs beſten Geſchmacks. Die hölzerne Decke der Halle im Mittelbau zeigt die herkömmliche gotiſche Konſtruktion mit der Ueberſetzung der Formen in die Renaiſſance (Fig. 1351). — Longford Caſtle (vgl. Einſchaltbild) bei Salisbury (1591) gehört zu den reichſten und großartigſten Anlagen. Die Außenarchitektur macht von Säulen, Ruſtikapilaſtern und Hermen ausgiebig Gebrauch, aber weder in glücklichen Formen noch Verhältniſſen. Der Mittelbau öffnet ſich in den zwei untern Geſchoſſen in offenen Arkaden, an die Seitenpavillons lehnen ſich gewaltige Rundtürme. Das Ganze iſt von impoſanter Wirkung. — Holland Houſe in Middleſex (1607) zeichnet ſich durch

Longford Caſtle.

Holland Houſe.

ſeine überaus maleriſche Wirkung aus; die ſtrenge Symmetrie ſcheint bei der geringſten Verſchiebung des Standpunkts aufgehoben, da die Bauteile in den Höhen, Frontlinien, Formen wechſeln, Giebel reiht ſich an Giebel; den Seitenflügeln iſt eine auf Arkaden ruhende Terraſſe mit reichem Geländer vorgelegt. — Wohl den glänzendſten Anblick bietet Hatfield Houſe (Hertford) in der Gartenanſicht (1611 [vgl. Einſchaltbild]). Die Mittelgalerie (Fig. 1354) wird von langen Flügelbauten eingefaßt, an deren Enden kleine Türme ſtehen. Das dem Hauptbau vorgelegte Treppenhaus (Fig. 1353), der hinter demſelben aufſteigende Turm zeigen die reichſte Ausbildung und die geſchmackvollſten Formen. Das Motiv des Riſalits und der Erker, welche an den übrigen Faſſaden zu gewaltigen Türmen ausgeſtaltet werden, geben dem Bau den monumentalſten und

Hatfield Houſe.

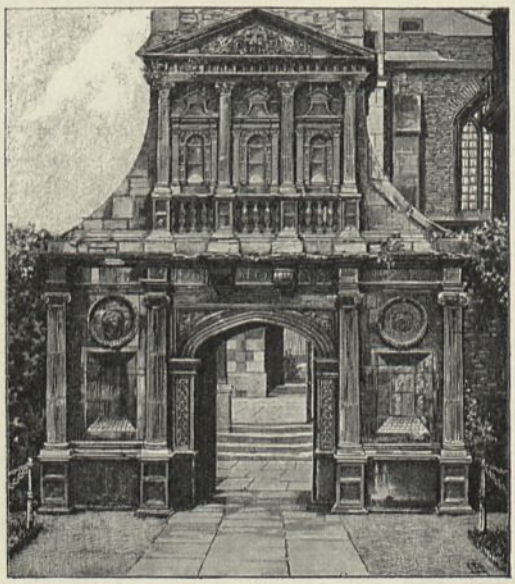
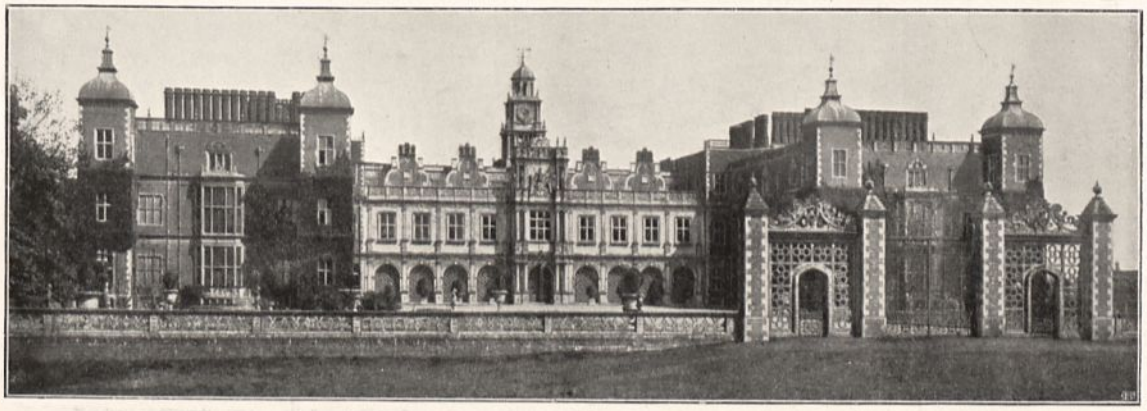
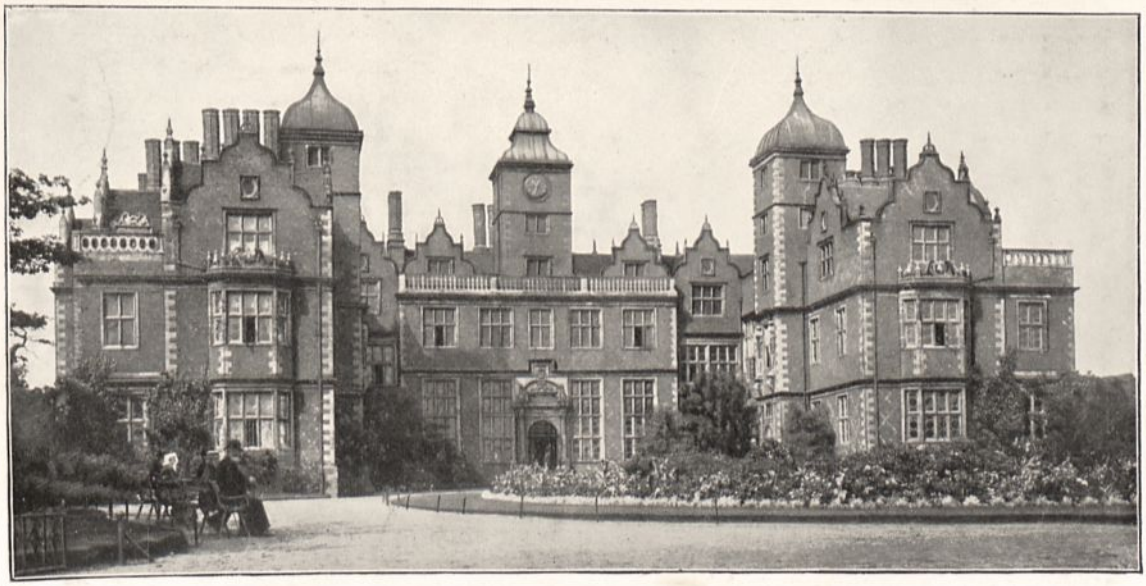


Fig. 1355. Portal des Cajus College in Cambridge.







LONGFORD CASTLE; HATFIELD HOUSE; ASTON HALL.

Nach Photographien von Valentine & Co., Dundee, und von Frith & Co., Reigate.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

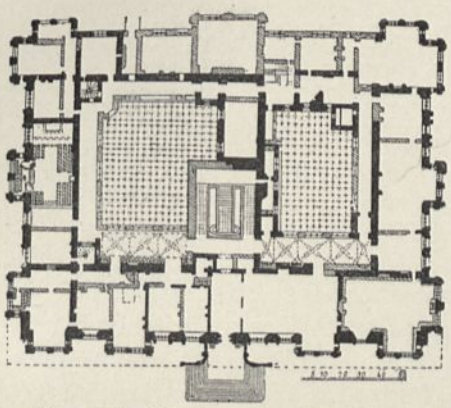


Fig. 1356. Plan von Longleat Houſe. Nach Lübke, Geſchichte der Architektur.

einen zugleich ſehr maleriſchen Charakter. Das Innere beſitzt ebenfalls die herrlichſten Räume, die ſogenannte Marmorhalle, die lange Galerie etc. — Große Aehnlichkeit mit Hatfield Houſe beſitzt bei beſchränktern Maßen und einfacherer Durchführung Blicking Hall im Norden von Norwich (1619—1620). — Auch das Schloß Bramshill (1605) iſt Hatfield Houſe nahe verwandt. Das Treppenhaus iſt faſt ebenſo reich durchgeführt, aber es iſt auffallend, wie die klaſſiſchen Formen in barocker Weiſe karikiert werden. — Burghley Houſe bei Stamford gehört wieder zu den Bauten, welche ernſte Monumentalität mit maleriſcher Wirkung verbinden. Die letzte beruht vorzüglich auf den vielen gekuppelten Türmen, welche die Baumaſſen emporſenden. Vier Türme flankieren den Mittelbau, je einer die Eckpavillons etc. Auch Andley End (1616) zeichnet ſeine Eckbauten mit je vier Türmen aus. An der Vorhalle iſt das Beſchlägornament in nicht eben glücklichen Formen bis zur Ueberfülle vertreten. — Einer der letzten Vertreter der Frührenaiſſance iſt Aſton Hall bei Birmingham (1618—1635), ein anſpruchsloſer, einfacher, aber ſchön und ſymmetriſch durchgeführter Landſitz (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1352). — Unter andern öffentlichen Bauten wendet das Heriot's Hoſpital in Edinburg einzelne Renaiſſanceformen an; beſonders auffallend ſind die ornamentierten, geſchweiften, gebrochenen Giebel der Fenſter.

Blicking Hall.

Bramshill.

Burghley Houſe.

Andley End.

Aſton Hall.

Heriot's Hoſpital.

Mehrere Kollegien in den Univerſitätsſtädten zeigen ebenfalls die gemiſchten Formen des Eliſabethſtils, wie das Cajus College und das Trinity College in Cambridge (Fig. 1355), das letzte mit einem Arkadenhof, das S. John's College in Oxford.

Colleges.

Noch ſind zwei großartigſte Palaſtanlagen as dieſer Zeit zu erwähnen, welche durch die Klaſſizität und Reinheit der Renaiſſanceformen eine Ausnahmsſtellung einnehmen, Somerſet Houſe (um 1549) in London, von dem Italiener Giovanni von Padua erbaut, und Longleat Houſe (1567—1579 [Fig. 1356]), welches dem gleichen Baumeiſter zugeſchrieben wird.

Bauten italieniſcher Renaiſſance.

Auch die Holzriegelkonſtruktion wird für das Privathaus in dieſer Periode vielfach verwendet. Ein ſchönes Beiſpiel bietet das Biſhop Lloyd's Houſe in Cheſter (1615 [Fig. 1357]); der Fries über der offenen Halle iſt mit bibliſchen, der Giebel mit ornamentalen Reliefen geſchmückt.

Holzhäuſer.

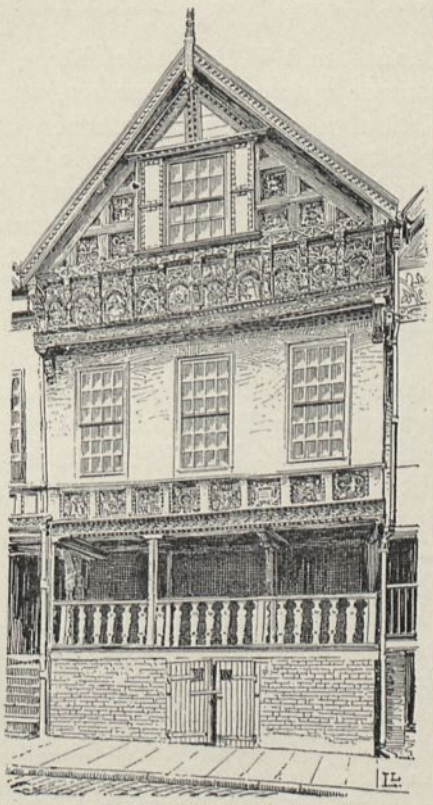


Fig. 1357. Biſhop Lloyd's Houſe in Cheſter.

F. DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN SPANIEN UND PORTUGAL.

1. Die Vorbedingungen.

Die bisherigen Stile.



Fig. 1358. Wappen an der Faſſade des Colegio menor, Salamanca. Nach Junghändel & Gurlitt.

Die Spätgotik ging in Spanien in zwei Nuancen auseinander, in die Spielart des Plateresco und in diejenige des Mudejar. Die erſte entlehnte ihre Formen bei der Metalltechnik, die zweite in der mauriſchen Kunſt. Plateresco und Mudejar verlegten den Schwerpunkt in die dekorative Wirkung; darum mußten Plateresco und Mudejar zur Aufnahme der Frührenaiſſance vorzüglich geeignet und vorbereitet ſein, da ja auch dieſe durch jugendfriſche, dekorative Luſt ſich einführt und einen viel reicheren, mannigfaltigeren und elaſtiſcheren Formenſchatz beſitzt.

Beginn der Renaiſſance.

Der Beginn der Renaiſſance fiel überdies mit der Regierungszeit der beiden katholiſchen Herrſcher Ferdinand (1479—1516) und Iſabella (1474—1504) zuſammen, mit einer Periode des Aufſchwungs, des jugendlichen Wagemuts, eines hohen, friſchen Zugs, wie wenige Länder und Völker eine ſolche erlebt. Granada war gefallen, die Macht der Mauren gebrochen, Spanien wieder den Spaniern gegeben, die heldenſtarke Nation wiegte ſich in Träumen des Sieges und Ruhmes, eine neuentdeckte Welt ſpendete Gold und Edelſteine, große Aufgaben der Architektur und der übrigen Künſte harrten der Löſung und Ausführung. Mehrere dem Chriſtentum zurückeroberte Städte im Süden, Granada, Jaen, Malaga, brauchten neue Dome, die Granden und die Vertreter des hohen Adels hatten neue Wohnungen zu bauen; der ſteigende nationale Reichtum ſpornte zu neuen Gründungen für öffentliche und gemeinnützige Zwecke, für Wiſſenſchaft und Kunſt.

Charakter derſelben.

Günſtige Verhältniſſe.

Einheimiſche und fremde Künſtler.

Beſaß Spanien tüchtige Künſtler, ſo mußten ſie unter ſo günſtigen Vorbedingungen höchſt bedeutungsvolle und große Werke hervorbringen. Wie in der gotiſchen Bauperiode neben einheimiſchen Meiſtern fremde im Lande thätig waren, Franzoſen, Niederländer, Deutſche, ſo war dies auch jetzt der Fall. Mit der Renaiſſance beginnt ferner ein reger künſtleriſcher Verkehr zwiſchen Spanien und Italien. Sehr viele Spanier machten ihre Studien in dem letzten Lande, und viele Italiener ſuchten und fanden in Spanien Arbeit und Gunſt. Die einheimiſchen, ſpaniſchen Meiſter genügten noch lange Zeit dem Bedürfniſſe nicht; auch fehlte es ihnen anfangs an der nötigen künſtleriſchen Schulung und Ausbildung, beſonders am ſichern Blick für richtiges Maß und ſchöne Verhältniſſe.

Dekorativer Reichtum.

Die Werke der Frührenaiſſance auf ſpaniſchem Boden ſind ſo reich, dekorativ ſo reizend, von ſo zauberiſcher Jugendfriſche, daß man immer wieder an die glänzendſte Frührenaiſſance Italiens erinnert wird, beſonders an die Certoſa und ähnliche oberitalieniſche Meiſterleiſtungen des Geſchmacks und der über-

ſprudelnden Dekorationsluſt. Auf dieſe Frühzeit folgte eine Epoche, wo man das Einfachere, Große, Weiträumige, Monumentale anſtrebte, und Plateresco und Mudejar zurückgedrängt werden.

Demzufolge ſcheiden ſich zwei Perioden aus, die Frührenaiſſance, welche unter den katholiſchen Herrſchern gegen das Ende des 15. Jahrhunderts beginnt und ſich ungefähr bis zur Abdankung Karls I. (1556) oder der Thronbeſteigung Philipps II. erſtreckt. Mit des letzten Regierung beginnt die Periode der Hochrenaiſſance, welche beiläufig mit dem Tode Philipps III. (1598—1621) abſchließt. Epochen.

2. Die Denkmale der Frührenaiſſance.

Bis auf eine einzige Ausnahme finden ſich die Anfänge und die glänzendſten Werke der Frührenaiſſance in den Städten des Nordens.

Die neuen Stilformen werden anfangs in völlig freier und naiver Weiſe aufgeſetzt und oft mitten unter die ſpätgotiſchen Bildungen gemiſcht. So ſind in der Kathedrale zu Burgos die gewaltigen Vierungspfeiler, welche den unvergleichlichen Cimborio tragen, mit den reizendſten Aedikulen und Friesbändern beſetzt; die Zwickeldreiecke ſind Miſchung mit der Gotik. Burgos.



Fig. 1359. Faſſade des Kloſters S. Marcos, León. Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunſt Spaniens.

Kreuzgang in Santiago.

Kreuzgang in León.

Burgos. Königshoſpital.

Triumphthor.



Fig. 1360. Fialentürmchen an der Kathedrale, León. Originalzeichng.

ebenſo mit zauberiſch ſchönen Muſchelmotiven ausgelegt, welche den neuen Stil in der liebenswürdigſten Weiſe einführen. Aehnliches geſchieht in den ganz ſchönen Kreuzgängen der Kathedralen von León und Santiago de Compoſtela, welche überhaupt zu den reizendſten gehören, welche Spanien beſitzt. Wie in Compoſtela die geſchmackvollſten Säulchen, Frieſe und Konſolen der Renaiſſance zwiſchen die mittelalterlichen Formen ſich einniſten, iſt einzig ſchön. Der Erzbiſchof Fonſeca ließ den Kreuzgang ſeit 1511 ausführen, nachdem eine frühere, romaniſche Anlage ein Raub der Flammen geworden. Der Kreuzgang in León (1520–1550) iſt viel reifer in der Formbehandlung. Auch an der Kathedrale in León werden den gotiſchen Strebepfeilern ſtatt der Fialen die eleganteſten Kuppeltürmchen (Fig. 1360) aufgeſetzt. Burgos beſitzt noch zwei andere köſtliche Denkmale, den Vorhof des Königshoſpitals, welcher in den Kandelaberſäulchen, die den Pfeilern kokett vorgelegt ſind, in den Medaillons, in den Galerien, Wappen, Aufſätzen etc. alle Reize des Uebergangs vereinigt. Ein viel ernſterer Bau iſt das Triumphthor des Fernan Gonzalez, auch Puerta Santa Maria genannt, 1539 von den Architekten der Kathedrale, Juan de Vallejo und Juan de Caſtañeda, erbaut, mit Rundtürmen und Zinnen bewehrt und mit der Statue der heiligen Jungfrau und berühmter Bürger von Burgos geſchmückt.

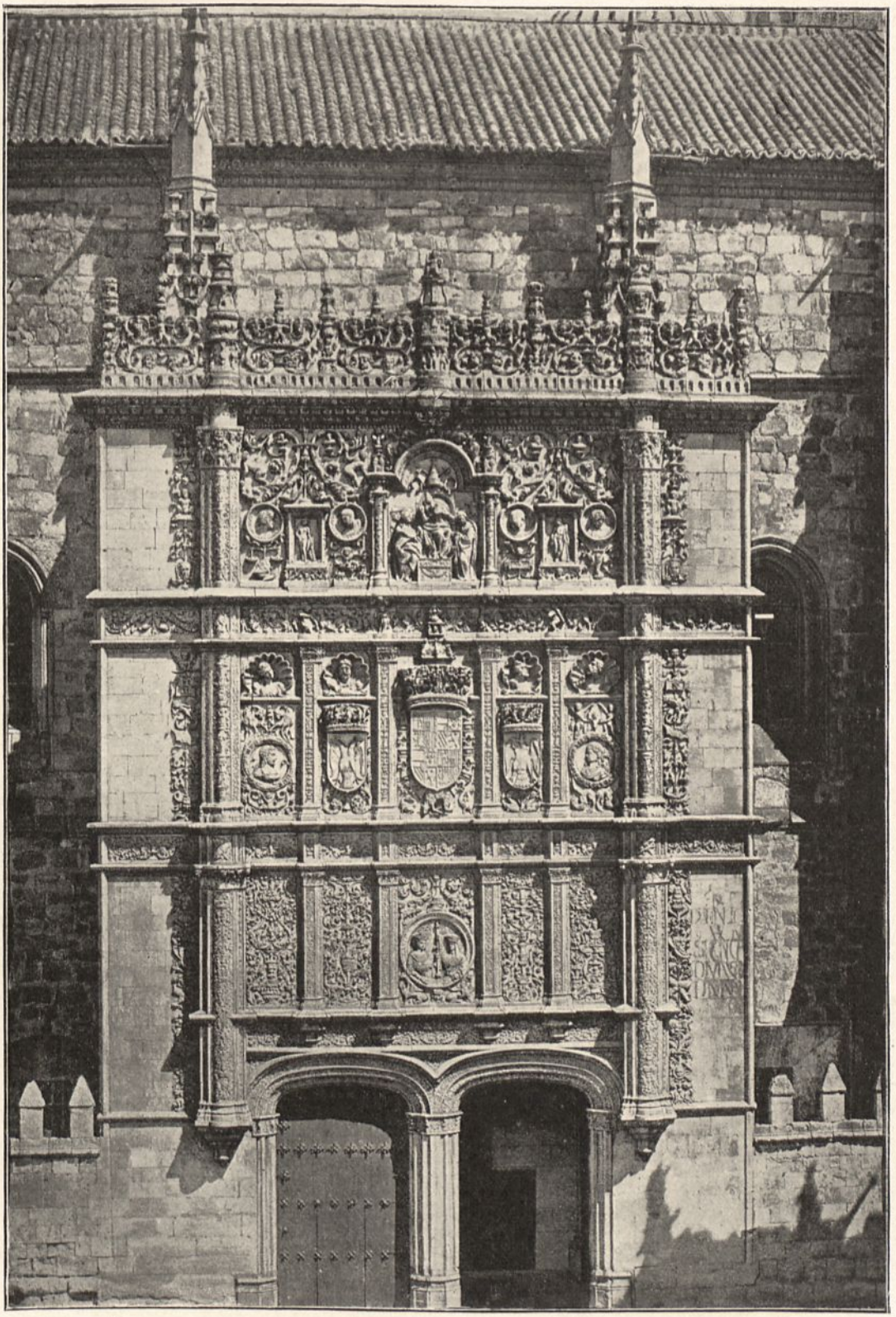
León. Kloſter S. Marcos.

Eine andere Hauptleiſtung der Frührenaiſſance in León iſt das Kloſter S. Marcos (Fig. 1359). Die Gründung des Konvents geht in das Jahr 1168 zurück; den Neubau führte Juan de Badajos 1514 auf. Die Frieſe, Fenſterumrahmungen, Medaillons, die Pilaſterordnung des Untergeſchoſſes und die Kandelaberſäulen des Obergeſchoſſes, die Dachgalerien, alles iſt ebenſo reich, wie geſchmackvoll, heiter und friſch durchgeführt. Der Mittelbau wurde 1715—1719 von Martin de Suinaya vielfach umgeſtaltet. — Die Caſa de los Guzmanes in León (Fig. 1364) giebt den Typus einer oft wiederkehrenden, beliebten Palaſtanlage: ein oder mehrere lange Gebäudetrakte, dreigeſchoſſig, mit offenen Arkaden im oberſten Geſchoß, an den Ecken große, maſſige Türme, gewöhnlich ebenfalls mit Arkadenhallen. Auch

Palaſtanlagen. Caſa de los Guzmanes.

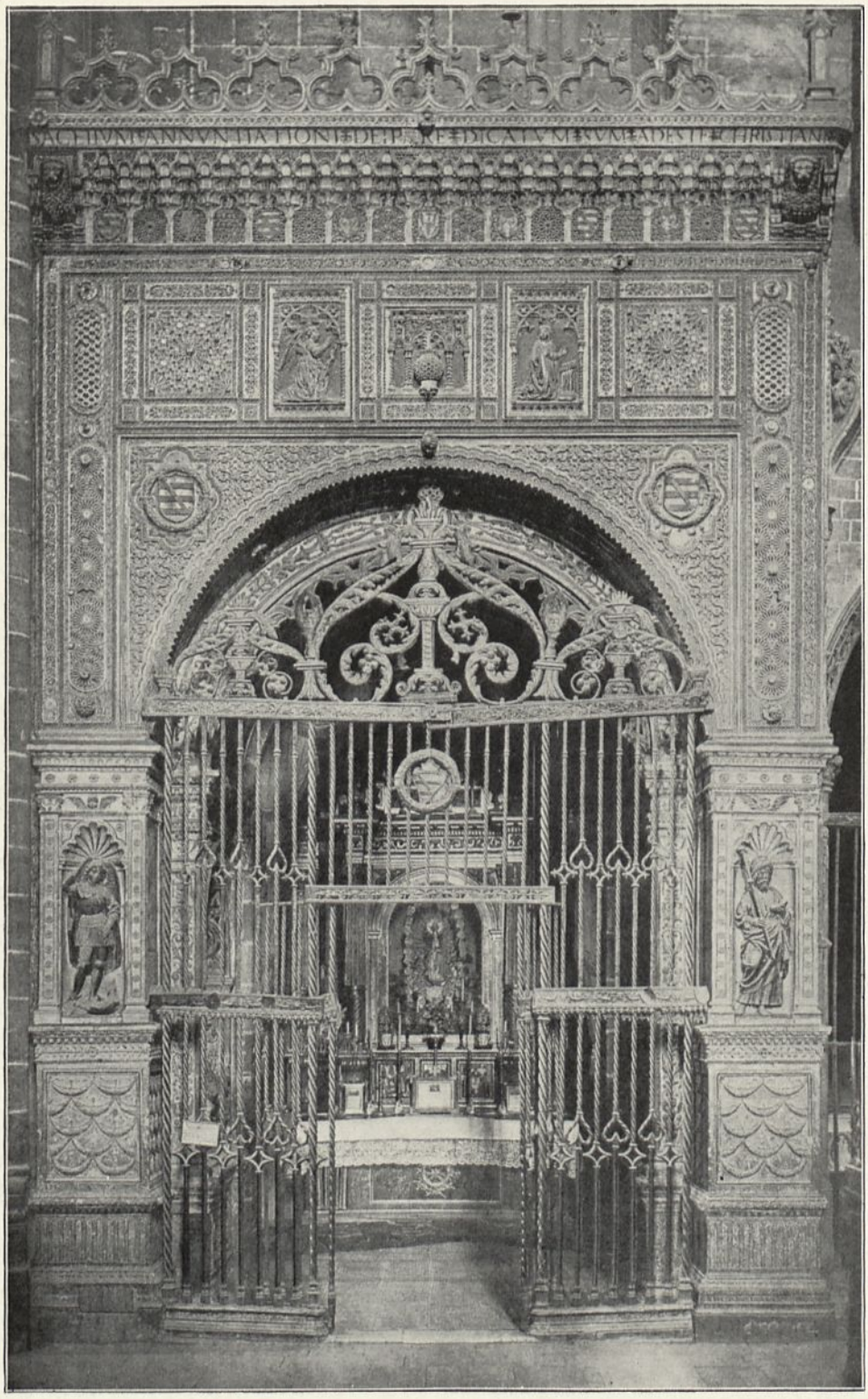


Fig. 1361. Von der Faſſade der Univerſität, Salamanca. Photogr. von J. Lacoſte, Madrid.



FASSADE DER UNIVERSITÄT SALAMANCA.

Nach Photographie von J. Lacoste, Madrid.



KAPELLE DES JESUSKINDES IN DER KATHEDRALE VON SIGÜENZA.

Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunst Spaniens.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

Klöſter, Kollegien und überhaupt große Bauten ähnlicher Beſtimmung wiederholen gerne dieſen Typus, welcher von der günſtigſten Wirkung iſt. In Valladolid baute der Brüſſeler Enrique de Egas von 1480 bis 1492 das Colegio mayor de Santa Cruz, jetzt Muſeum. Obwohl es in der Frühzeit entſtand und in einer Stadt, welche in der Uebergangsperiode überladenen Schmuck zu verwenden liebte, ſo zeigt der in drei Geſchoſſen mit Arkaden umzogene Hof einfache, ſtrenge Formen; in den vielſeitigen Pfeilern und im Detail behauptet die Gotik noch ihre Rechte. Valladolid. Colegio mayor.

Wohl keine zweite Stadt iſt ſo reich an Frührenaiſſancebauten im zierlichſten Plateresкoſtil wie Salamanca. An den beiden Thoren der Kathedrale, der Puerta principal und derjenigen de los Palmas an der Nordſeite erſcheint der gotiſche Stil nur erſt gelockert und durchweht vom Hauche der neuen Zeit in der denkbar glänzendſten Entfaltung ſeiner reizvollſten Bildungen. Das Hauptthor iſt das Werk des Juan de Juni und Gaſpar Becerra. An der Doppelpforte und der Faſſade des Colegio menor (1530) feiert die Renaiſſance ihren vollen Sieg in den reizenden Pilaſterfüllungen, Frieſen, Wappen (Fig. 1358), Medaillons, Dachgalerien. In viel großartigerer Weiſe geſchieht dies an der Faſſade, zumal in der Portalniſche (Fig. 1362) von S. Domingo (1524—1560). Mit vielen andern Kirchen teilt die Schauſeite die Eigentümlichkeit, daß der Eingang in einer hohen und breiten, ziemlich ſtark vertieften Bogenniſche liegt, welche gegen das Unwetter Schutz gewährt, was notwendig, wenn die Flächen, wie hier mit dem zarteſten Schmuck überkleidet ſind. Doch das höchſte Prunkſtück einer Faſſadendekoration im Renaiſſance-Plateresco (vgl. Einſchaltbild) iſt die Stirnſeite der Univerſität (1515—1530). Ueber dem Doppelthore zerlegen reichſte Pilaſterordnungen die Fläche in drei Geſchoſſe und innerhalb derſelben in hohe, ſchmale Salamanca. Thore der Kathedrale. Colegio menor. S. Domingo. Die Univerſität.

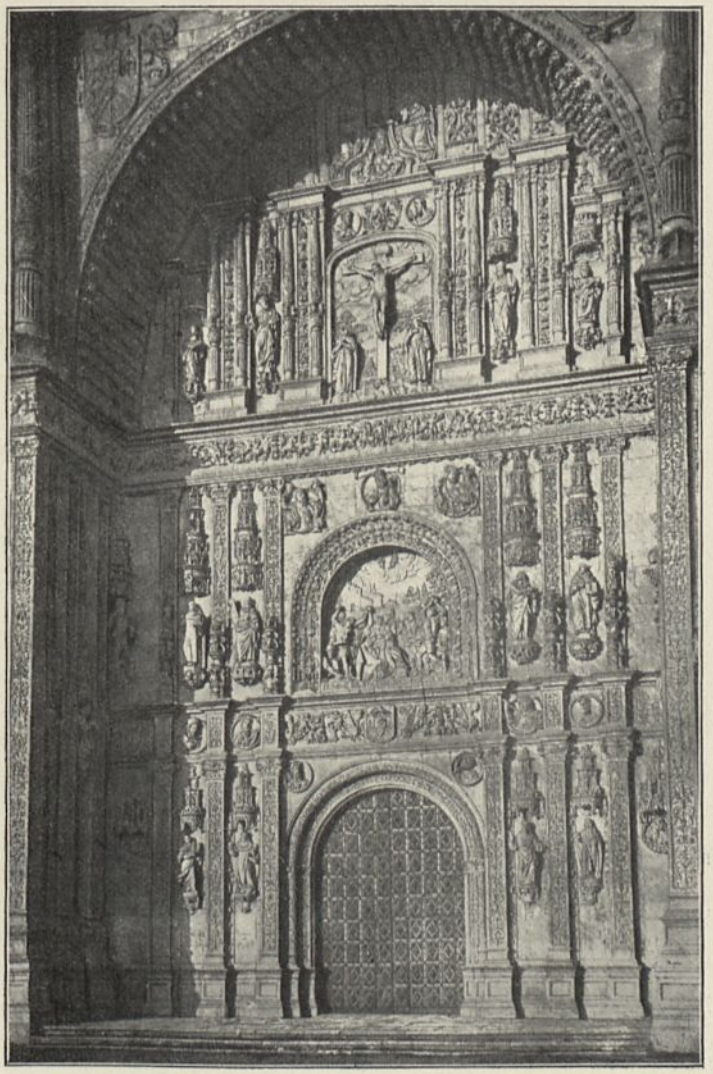


Fig. 1362. Portal von S. Domingo, Salamanca. Phot. v. J. Lacoſte, Madrid.

Felder, welche Medaillons, Wappenſchilde, Reliefe einſchließen, im übrigen mit dem feinſten Rankenwerk in ſchwachem Relief ausgelegt ſind (Fig. 1361); kein Fries, kein Sims, keine Stütze bis hinauf zu den geſchmackvollen Dachgalerien mit den ſchmuckken Dockenpyramiden geht leer aus. — Unter den Kreuzgängen und Arkadenhöfen Salamancas ragen drei hervor. In demjenigen des Colegio menor (1521) werden die Säulen durch unſchöne, aus drei Segmenten zuſammengeſetzte Vorhangbögen, welche aus der entartenden Spätgotik ſtammen, verbunden. Im Kloſterhof von Santo Domingo (1524—1610) ſind die gotiſchen Konſtruktionsglieder in gefälligſter Weiſe im Sinne der Renaiſſance umgeſtaltet; die Oeffnungen der untern Hallen werden durch Rundbogen über eleganten Säulchen in kleinere Arkaden aufgelöſt und die Bogenſegmente mit Dockenwerk ausgefüllt. Die ſchönſte architektoniſche Löſung zeigt der Arkadenhof (Fig. 1363) im Colegio de los Irlandeſes (1525) — einer für junge Irländer gegründeten Anſtalt: unten hohe auf Pfeilern mit vorgelegten Säulen ruhende Bogenalleen, darüber etwas gedrückte Korbbögen, deren Tragpfeiler von ſchönen Kandelaberſäulen begleitet ſind. Die Geſamtwirkung iſt ſo günſtig, daß man einige Schwächen im Detail überſieht. Pedro de Ibarra mit Alonſo de Covarrubias und Berruguete ſchuf den Plan zum Kolleg. — Den Palaſttypus verwirklicht in trefflichſter Weiſe der Palacio der Grafen Monterey (Fig. 1365). Die zwei untern Stockwerke ſind ſehr einfach, ja, allzuſtrenge behandelt; wenige Lichtöffnungen ohne Rahmen und ſtarke Gurtſimſe bieten etwas Wechſel und Gliederung. Das dritte Geſchoß mit den offenen Arkaden und den luſtigen Dachgalerien iſt dagegen ſehr reich ausgebildet. Die luftigen Hallen, in welchen die ernſten Baumaſſen ausklingen, üben die beſte Wirkung. Ganz entſprechend ſind auch die großen Ecktürme (Miradores) ausgeſtattet.

Kreuzgänge.

Colegio menor.

Santo Domingo.

Irländiſches Kolleg.

Caſa Monterey.

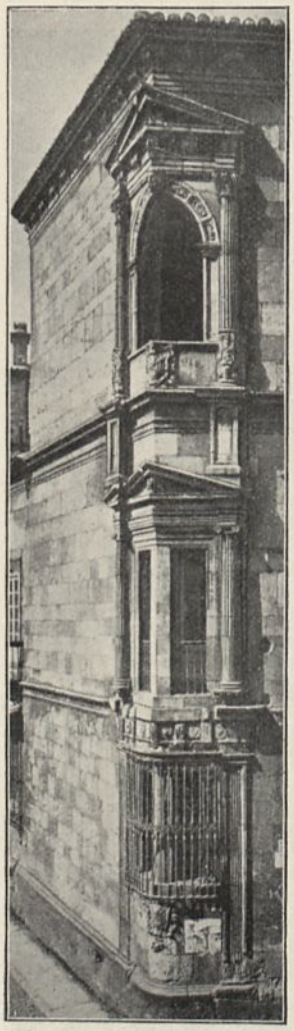


Fig. 1364. Eckfenſter an der Caſa de los Guzmanes, León. Phot. von J. Lacoſte, Madrid.

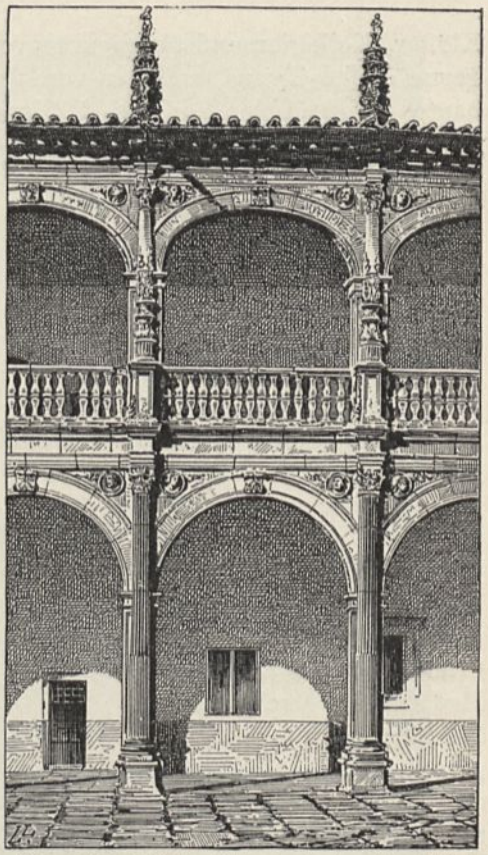


Fig. 1363. Hof im Colegio de los Irlandeſes, Salamanca. Nach Originalzeichnung.

Ein Kleinod des Plateresco und eine ſchönſte, liebenswürdigſte Leiſtung der Frührenaiſſance iſt der Eingang zum Hoſpital Santa Cruz in Toledo (Fig. 1367). Toledo. Santa Cruz. Dasſelbe wurde auf Anregung des Kardinals Mendoza 1504—1514 von Enrique de Egas als Findelhaus gebaut, jetzt iſt es Militärſchule. An die Gotik erinnert einzig die Anordnung von Statuen mit Baldachinen darüber in der großen Kehle rings im Thürrahmen. Die ſogenannten „ſitzenden“ Säulen, welche der Archivolte entlang gehen und dann umbiegen, um den obern Aufſatz zu tragen, die freie Art, wie das Madonnabild in die Archivolte hineingeſetzt iſt und wie der obere Sims um dasſelbe herumläuft, zeigen die naive Unbefangenheit, wie man die neuen Formen verwendete. Die ornamentalen Motive, die heraldiſchen Schilde und Wappenzeichen am innern Thürrahmen, die Arabesken, Grotesken und Pflanzenmotive, womit die Säulenſchäfte überſponnen ſind, die Blumengewinde im untern, die dekorativ ausgezogenen Leoparden im obern Frieſe, die Greife in den Zwickeln der Fenſter etc., das alles gehört zum Reizendſten, Feinſten, Friſcheſten, was die blütenreiche Frührenaiſſance aller Länder je hervorgebracht. Leider gehen dieſe ſchönſten Spiele der Phantaſie und des Geſchmacks dem Ruin und der Verwitterung entgegen. Auch der innere zweigeſchoſſige Arkadenhof des Hoſpitals iſt von reicher und zierlicher Durchführung, doch wird das Gefühl dadurch beleidigt, daß über dem ſchwungvollern, leichtern, höhern Bogengang des Untergeſchoſſes der ſchwerere, gedrücktere des obern Stockwerks aufſitzt. — Auf dem Scheitel des Hügels, an welchen Toledo ſich anlehnt, thront, die Stadt beherrſchend, der Alcázar (Schloß), ein gewaltiges Quadrat mit Ecktürmen und einem ſchönen doppelgeſchoſſigen Hallenhof im Innern. Die Anlage reicht in das 12. Jahrhundert zurück, die heutige einheitliche Geſtalt erhielt ſie unter Kaiſer Karl V. Alfonſo Covarrubias ſchuf 1537 im Platereskoſtil die Nordfaſſade. Der Palaſt hatte die widrigſten Geſchicke; dreimal wurde er durch Feuer verwüſtet, auch änderte er wiederholt ſeine Beſtimmung. Alcázar.

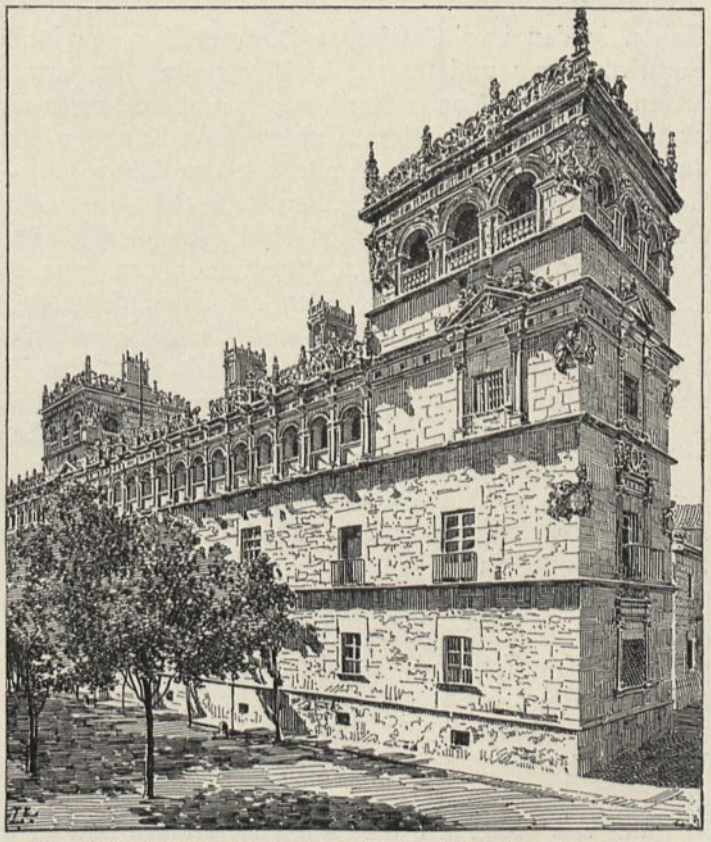


Fig. 1365. Salamanca: Palacio Monterey. Nach Originalzeichnung.

Die einſt ſo bewegte und volkreiche Univerſitätsſtadt Alcalá de Henares iſt heute im vollſtändigen Verfall, und auch ihre zwei Hauptdenkmale, der Palaſt des Erzbiſchofs von Toledo und der Univerſitätsbau, ſind verödet. Das Aeußere des Palacio Arzobispal Alcalá de Henares. Erzbiſchöflicher Palaſt.



Fig. 1366. Alcalá de Henares: Treppenhalle im erzbiſchöfl. Palaſt. Phot. Lacoſte.

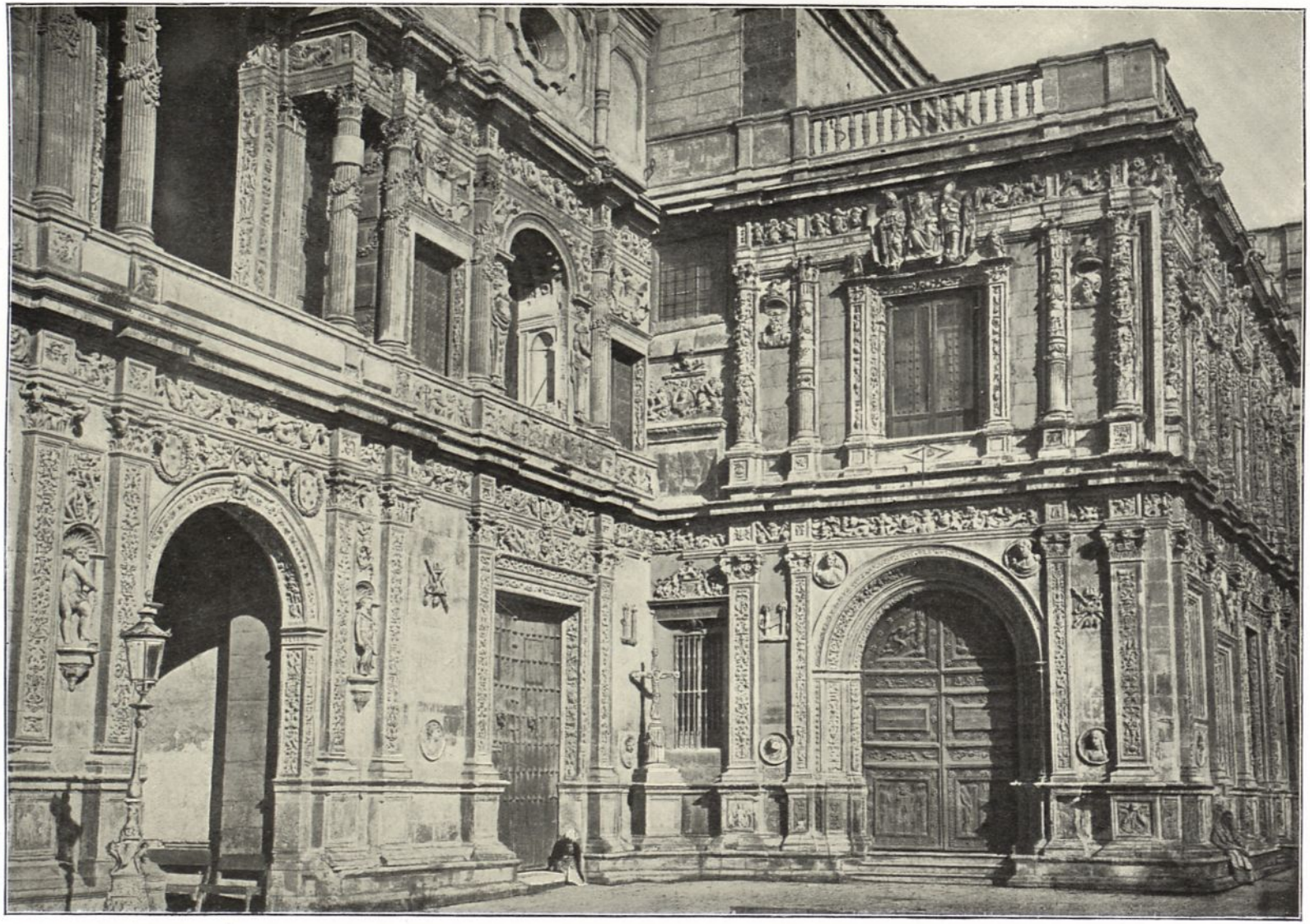
iſt ſchwerfällig und blieb unvollendet. Die Treppenhalle (Fig. 1366) iſt ein Werk Covarrubias' vom Jahre 1534. Alle Details, die Säulenkapitelle, der reliefierte Schmuck der Bogen und des Architravs, das Treppengeländer bis auf die dekorierten Quaderſteine, bekunden den aus dem Vollen ſchöpfenden, mit künſtleriſcher Luſt und freiem Schönheitsgefühl ſchaffenden Meiſter. Der zugehörige erſte Innenhof mit offenen Hallen in den zwei Geſchoſſen iſt ebenfalls von glücklichen Verhältniſſen, ſchöner Formenbildung und feinen Profilierungen. Im untern Stockwerk ruhen die Arkaden auf einer Kompoſitordnung, im obern tragen die Säulen das gerade Gebälk; zwiſchen Kapitell und dem Architrav ſind Kämpfer oder Hämmer eingefügt, welche auffallenderweiſe der Holzkonſtruktion entlehnt ſind. — Das Colegio Mayor de San Ildefonſo oder die Univerſität beſteht aus weitläufigen, teilweiſe unfertigen Bauten, welche ſich um vier Höfe gruppieren, eine Gründung des Kardinals Ximenes de Cisneros († 1517), begonnen 1497 von Pedro Gumiel († 1516), fortgeführt von Rodrigo Gil de Ontañon, einem Sohn des Baumeiſters der Dome von Salamanca und Segovia. Während die übrigen Trakte ſehr ſchmucklos gehalten ſind, iſt auf den Mittelbau der Schauſeite mit dem Eingang eine Fülle der edelſten Renaiſſancemotive ausgeſtreut; insbeſondere ſind die Ornamente mit feinen figürlichen Darſtellungen durchſetzt, aber alles zerbröckelt und zerfällt.

Univerſität.

Gehen wir nordöſtlich weiter, ſo finden wir in der Kathedrale zu Sigüenza ein Prachtſtück einziger Art, die Faſſade der Kapelle des Niño Jesús (vgl. Einſchaltbild), welche vollſtändig mit den zarteſten Ornamenten überkleidet iſt; Plateresco, Mudejar und Renaiſſance durchdringen ſich darin in der reizendſten Weiſe.

Zaragoza. Caſa Zaporta.

In Zaragoza baute ſich Gabriel Zaporta die Caſa Zaporta, welche eine maleriſche Innenhalle (Fig. 1368) von zwei Geſchoſſen hat. Die Rundpfeiler des Erdgeſchoſſes ſind von Karyatiden umgeben, welche, abgeſehen von dem geringen Wert des Figürlichen, nicht ſehr günſtig wirken, während die leichten, von Kandelaberſäulchen getragenen Arkaden des Obergeſchoſſes italieniſchen Wohllaut beſitzen. Dieſe Säulchen oben und die Karyatiden unten ſind von Stein, das übrige iſt auf einem Kern von Holz in Stuck ausgeführt, der Hauptſims iſt ganz aus Holz, wie dies auch an andern Bauten in dem ſteinarmen Zaragoza ſehr oft der Fall iſt.



VON DER FASSADE DES RATHAUSES IN SEVILLA.

Nach Photographie von J. Lacoste, Madrid.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Das einzige große Frührenaiſſancewerk im Süden iſt die Caſa de Ayuntamiento (vgl. Einſchaltbild), das Rathaus in Sevilla, aber es fordert die ſchönſten und reichſten gleichzeitigen Werke aller Länder zum Vergleiche heraus. Diego de Riaño und Martinez Gainza führten den Bau (1546—1564) auf. Es iſt eine gewaltige Anlage, ein Mittelbau, an welchen ſich zu beiden Seiten je zwei weitere Baukörper anſchließen. Sie blieb leider unvollendet, nur die zwei öſtlichen Bauteile erhielten die volle dekorative Ausſtattung, an den übrigen Schauſeiten harren die Boſſen immer noch des Meißels. Was vollendet worden, iſt von

Sevilla. Ayuntamiento.

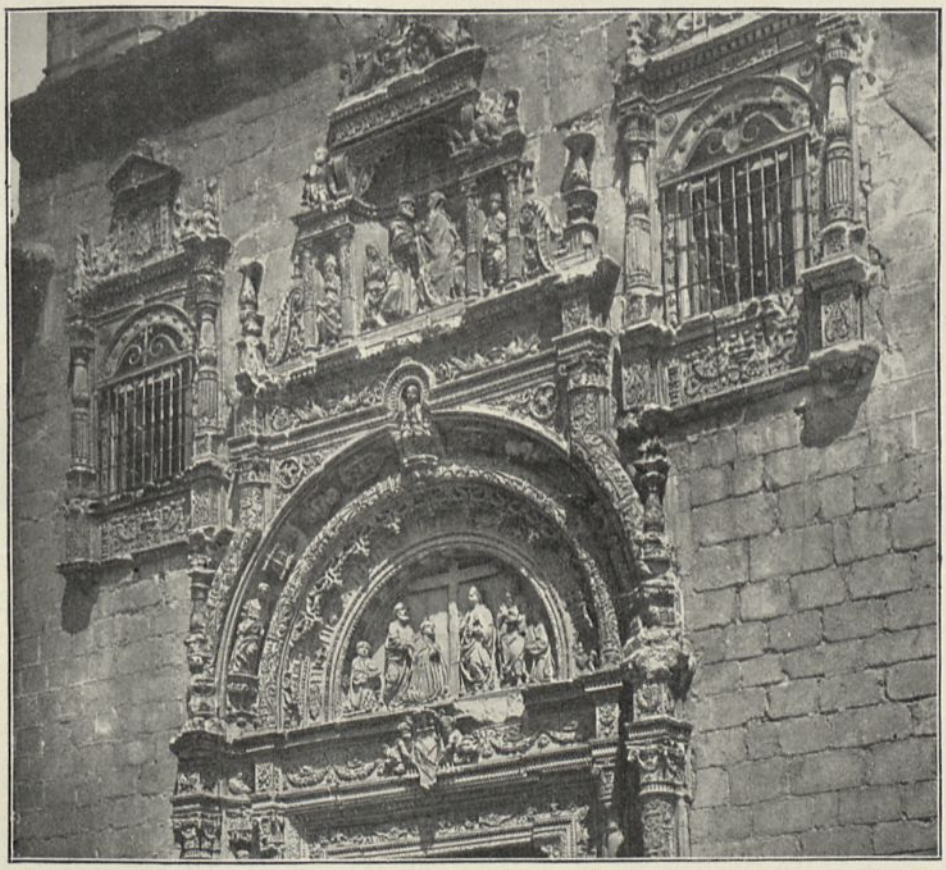


Fig. 1367. Toledo: Detail vom Portal des Hoſpitals Santa Cruz. Phot. von J. Lacoſte, Madrid.

unbeſchreiblichem Reiz. Eine unerſchöpfliche Phantaſie, — die Motive wechſeln fortwährend oder werden in immer neuen geiſtreichen Varianten abgewandelt, — hat ſich mit dem beſten Geſchmack und einer vollendeten Technik verbunden. Manche Fenſterumrahmungen (Fig. 1384) ſcheuen den Vergleich mit den berühmten Faſſadenfenſtern der Certoſa bei Pavia keineswegs. Gewiß waren italieniſche Meiſter beim Werke mitbeteiligt. Der Zug mancher Pflanzenmotive ſcheint auf den Zeichenſtift eines deutſchen Meiſters hinzuweiſen.

Den Schluß der Frührenaiſſanceperiode und den Uebergang zur Hochrenaiſſance bildet der Palaſt Karls V. auf der Alhambra in Granada. Um Platz zu gewinnen, mußte ein Teil des mauriſchen Schloſſes, der Harem, zerſtört werden. Der Architekt des Kaiſers war Machuca. Er begann den Bau 1526 und führte ihn weiter bis 1533, dann blieb die Anlage unvollendet liegen, nur

Granada. Palaſt Karls V.

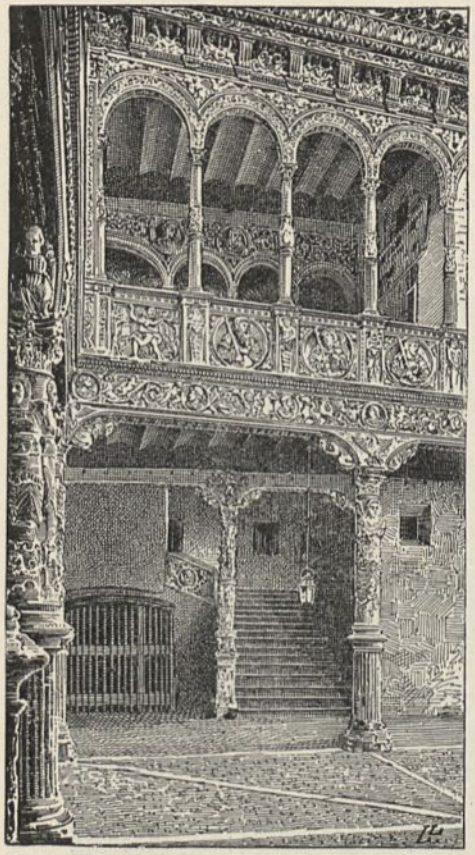


Fig. 1368. Zaragoza: Hof der Caſa Zaporta. Nach Originalzeichnung.

drei Faſſaden wurden ausgeführt. Der Grundplan beſchreibt ein Quadrat mit einem kreisrunden innern Säulenhof. Die geiſtreich ſpielende Auffaſſung und die dekorative und phantaſiereiche Behandlung der klaſſiſchen Bauformen iſt gänzlich aufgegeben. Die Selbſtbeherrſchung, das Maß, die Ruhe der Hochrenaiſſance werden herrſchend. Gegenüber der mauriſchen Nachbarſchaft erſcheint der Palaſt Karls V. kalt, an ſich entbehrt er keineswegs der Anmut und Schönheit. Das Aeußere (Fig. 1370) iſt mit klaſſiſchen Säulen und Pilaſterordnungen verkleidet. Im Innenhofe (Fig. 1369) machen in zwei Geſchoſſen je 32 Säulen toskaniſcher und joniſcher Ordnung den Rundgang und tragen das geradlaufende Gebälk. Die Anlage beſitzt den Reiz der Originalität und einer einfachen Größe. In die vier Dreiecke, welche durch die Einſchreibung des Säulenkreiſes in das Quadrat entſtehen, ſind Treppen und Polygonaltürme verlegt.

3. Die Denkmale der Hochrenaiſſance.

Am 10. Auguſt 1557, am Schlachttage von Saint-Quentin, gelobte Philipp II., wenn der Sieg ihm zufiele, zu Ehren des Tagesheiligen, des hl. Laurentius ein Kloſter zu bauen. Er ſiegte und hielt glänzend Wort. Am Fuße des granitenen Guadarrama-Gebirgs, ſieben Leguas von Madrid entfernt, in einſamer Gegend baute er den

Der Escorial.

Escorial (Fig. 1371 und 1372), das Palaſt-Kloſter, — ein gewaltiges Rechteck mit etwa 200 Meter Seitenlänge, etwas breiter als lang, mit hohen Türmen an den Ecken. In der Mittelaxe gegen Oſten liegt die Kirche, am Eingang von zwei Türmen flankiert, über der Vierung von einer hohen Kuppel überragt. Die langgeſtreckten Rechtecke zu beiden Seiten der Axe werden durch eingefügte Querflügel, in je zwei Quadrate geteilt und dieſe Quadrate neuer-

Grundriß.

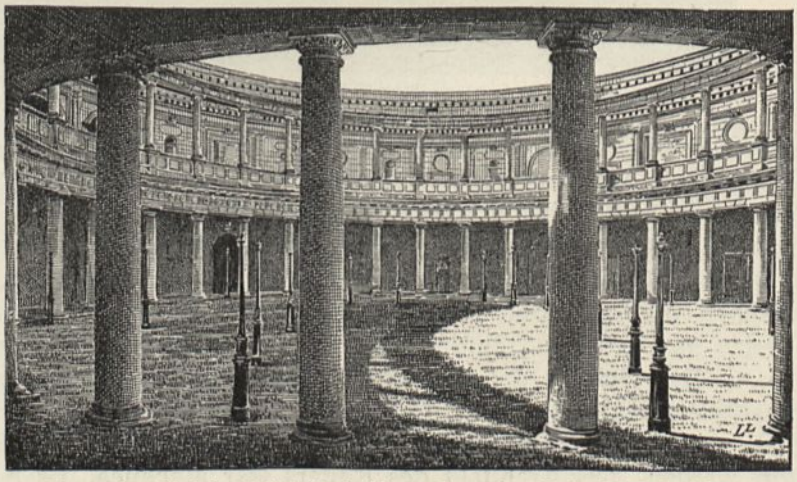


Fig. 1369. Hof im Palaſt Karls V. zu Granada. Nach Originalzeichnung.

dings, mit Ausnahme eines einzigen, durch Bautrakte in je zwei, beziehungsweiſe je drei Höfe zerlegt. Alle dieſe Binnenhöfe (Fig. 1374) ſind von Säulen- und Pfeilerarkaden umzogen. Die Bauten zur Rechten der Kirche gegen Süden ſind ein Hieronymitenkloſter, urſprünglich für zweihundert Mönche beſtimmt. Die nördlichen Bauteile waren die Palaſtwohnung des Königs, der alle Jahre einige Monate lang hier Hof hielt. Philipp II. beſtimmte den Escorial auch zur Begräbnisſtätte der ſpaniſchen Könige und der Infanten.

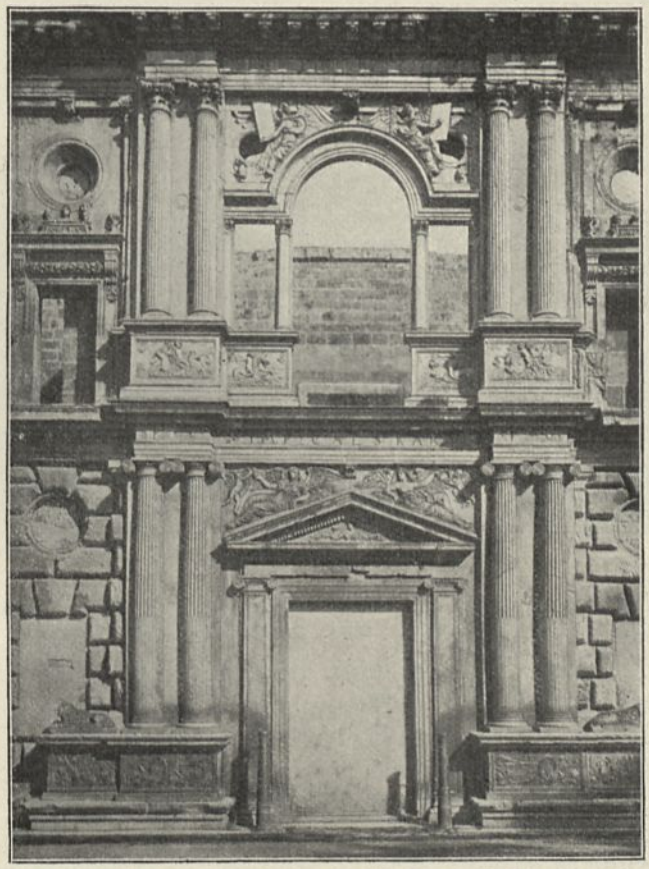


Fig. 1370. Granada: Faſſade des Palaſtes Karls V. Phot. Lacoſte.

Aufbau.

Der Escorial iſt ein Rieſenbau durch ſeine räumliche Ausdehnung und ein Monumentalbau im vorzüglichſten Sinne. Als Material wurde durchweg ein graugelblicher Granit verwendet, welcher überall unverhüllt zu Tage tritt, außen und ebenſo in den Korridoren des Innern, ſelbſt in der Kirche, wo der Raum nicht für Bilder ausgeſpart iſt oder an bevorzugten Stellen Marmor zur Verwendung kam. Die Bauart iſt die einfachſte. Außen, die Eingangsſeite ausgenommen, unterbricht kein Riſalit, keine Liſene die Flucht der langen Bauzeilen; kein Schmuck belebt die Fläche als zwei einfache Gurtſimſe. Alles iſt groß und einfach. So iſt auch die Faſſade der Kirche: drei einfache, ſchmuckloſe Rundbogenthore mit wuchtigen toskaniſchen Halbſäulen dazwiſchen; über dem Sims des erſten Stockwerks auf hohen Piedeſtalen ſechs israelitiſche Könige in dreifacher Lebensgröße, im Obergeſchoß toskaniſche Pilaſter, darüber ein Giebelabſchluß. Das Innere der Kirche iſt dreiſchiffig, von hohen Tonnen aus Granit überwölbt, die Kuppel, die Türme alles Granit, ohne freien Schmuck, nur mit den notwendigen architektoniſchen Profilen. Zwiſchen dieſes granitene, titaniſche Rahmenwerk ſetzten Luca Giordano und ſeine Zunftgenoſſen ihre leichtlebigen Farbenimproviſationen!

Aeſthetiſche und geſchichtliche Bedeutung.

So wirkt der Escorial überaus groß, ernſt, feierlich, erhaben; das Geſamtbild iſt voll Würde und mit den Kuppeln nicht ohne großen Reiz und ſo überraſchend, daß der Blick am Schauen kaum ſatt wird. In der Nähe und im Einzelnen beſehen, erſcheinen die kahlen Mauern freudlos, kalt. Doch kein Eindruck iſt ſtärker und anhaltender als der: ſo war Philipp II., groß und weit in Gedanken und Entwürfen, würdig im Auftreten, einfach, aber niemals klein, feierlich, aber ohne Flitter, ernſt, kalt, bis zu unnahbarer Zurückhaltung, alles berechnend nach



Fig. 1371. Anſicht des Escorial. Photographie von J. Lacoſte, Madrid.

Die Baumeiſter.

Maß und Zahl, aber ohne Schwung und Heiterkeit der Seele. Kein Herrſcher hat ſo ſehr gebaut, wie er war, als Philipp II. — Als Erbauer des Escorial gilt der geiſtreiche Juan de Herrera, der bedeutendſte ſpaniſche Architekt im 16. Jahrhundert. Allein vom Beginne (1563) des Baues an war Juan Bautiſta de Toledo königlicher Baumeiſter und blieb es bis zu ſeinem Tode (1567). Der Anteil des einen und andern läßt ſich nicht beſtimmen; beide hatten ihre Ausbildung in Neapel und Rom erhalten. Im Innern des Escorial finden ſich viele prunkvoll ausgeſtattete Räume, vor allem die mit einem Tonnengewölbe überbaute Bibliothek (Fig. 1373) und die Pinakothek. Die letzte beſitzt noch gute Bilder, doch mußte ſie das Beſte an den Prado abtreten.

Sevilla. Börſe.

Ein anderes ſchönes, faſt ebenſo ernſtes Werk Herreras iſt die Börſe in Sevilla (1584—1598). Das Aeußere iſt beſonders ſtreng mit Liſenen und toskaniſchen Pilaſtern verkleidet. Im Innern befindet ſich ein köſtlichſter Pilaſter-Arkadenhof, im Erdgeſchoß mit toskaniſchen, im Obergeſchoß mit joniſchen Dreiviertelſäulen. Von einem andern Bau Herreras wird ſpäter noch geſprochen werden.

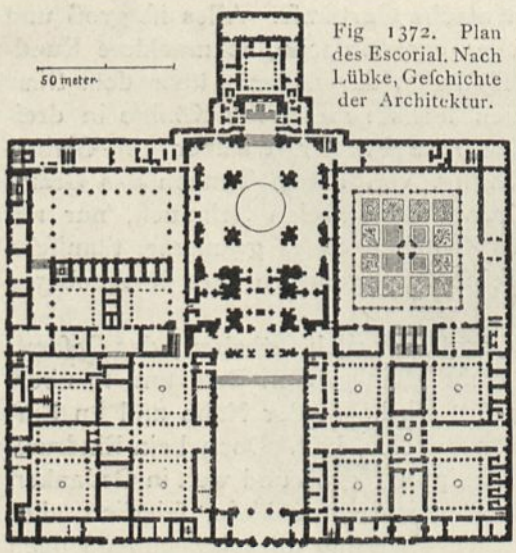


Fig 1372. Plan des Escorial. Nach Lübke, Geſchichte der Architektur.

Zaragoza. Börſe.

Die Börſe in Zaragoza, 1551 begonnen, ahmt im Aeußern den frühern Palaſtſtil nach (Fig. 1375); überraſchend iſt im Innern die hohe Halle, welche von ſchlanken joniſierenden Säulen getragen wird; die Decke wiederholt die Formen eines ſpätgotiſchen Fächer- und Rippengewölbes.

Kirchenbauten.

Das höchſte Intereſſe beanſpruchen mehrere religiöſe Bauten, die Kathedralen in Granada, Malaga, Jaen und Valladolid.

Kathedrale in Granada.

Schon bald nach der Eroberung Granadas durch die Heere der katholiſchen Könige, dachte man an den Bau einer neuen Kathedrale, da die in eine Kirche umgewandelte Moſchee dem Bedürfnis nicht genügte. Wahrſcheinlich erhielt der Niederländer Enrique de Egas den Auftrag, einen Plan zu entwerfen. Der Grundſtein wurde jedoch erſt am 25. Mai 1523 gelegt. Seit dem Jahre 1528 erſcheint Egas nicht mehr als Bauleiter. An ſeine Stelle trat Diego de Siloe, welcher mit Philipp Vigarni aus Langres ſeit 1498 in Burgos anſäſſig und wahrſcheinlich Erfinder des wunderbaren Cimborio in der dortigen Kathedrale, mit Juan Gil de Ontañon, der den Plan zur neuen Kathedrale in Salamanca gezeichnet, und ſeinem Sohne Rodrigo, der die Dome in Salamanca und Segovia ausführte, zu den vier größten damaligen Architekten Spaniens gerechnet wurde. Die Entlaſſung Egas und die Berufung Diegos ſcheint mit dem Stilwechſel gegenüber dem Neubau in Verbindung zu ſtehen. Egas hätte einen gotiſchen Kathedralbau entworfen und zwar im Anſchluß an den Plan der Metropolitankirche in Toledo; inzwiſchen wäre ein Umſchlag in der Geſchmacksrichtung eingetreten, und Diego hatte die neue Kathedrale al romano im Renaiſſanceſtil aufzuführen. Daraus wäre die Grundplanform (Fig. 1376) des Neubaues zu erklären, indem Diego auf den von Egas gelegten Grundmauern weitergebaut und nur eben die Stilformen gewechſelt hätte.[1]) Thatſache iſt es, daß die Planlinien des Neubaues den Grundriß einer gotiſchen Kathedrale darſtellen: ein fünfſchiffiges Langhaus mit zwei Kapellreihen dazu; dieſe ziehen ſich mit den äußern Seitenſchiffen als Deambulatorium, Umgang, um den Chor herum, doch ſo, daß die beiden äußerſten Joche, an welche der Chor- oder Triumphbogen ſich anlehnt, der Kreislinie folgen und einwärts biegen, infolgedeſſen eine offene Chorrotunde entſteht. Die geniale Kathedrale Granadas iſt daher geworden, indem ein Renaiſſancebau über gotiſchen Planlinien aufgeführt wurde.

Grundriß und Baumeiſter.

Anteil Diegos.

Diego de Siloe ſchloß 1552 die Wölbung des Triumphbogens, 1560 die Kuppel des Zehnecks. Dann baute er die Mauern und Kapellen der Nordſeite, ferner die Grundmauern des Turmes und der anliegenden Faſſadenteile. Auf der Südſeite lehnte ſich die Capilla Real an, eine ſpätgotiſche Gedächtniskirche, welche die Königin Iſabella ſeit 1506 bauen ließ, um daſelbſt im Tode zu ruhen. Diego knüpfte ſeinen Namen ferner an zwei Thore im reichſten Plateresco-ſtil an der Nordſeite des Langhauſes und des Querſchiffes, an das



Fig. 1373. Bibliothek des Escorial. Photogr. von Hauſer & Menet, Madrid.

[1]) Vergl. die geiſtreichen Ausführungen K. Juſtis in der Zeitſchrift für chriſtliche Kunſt 1896.

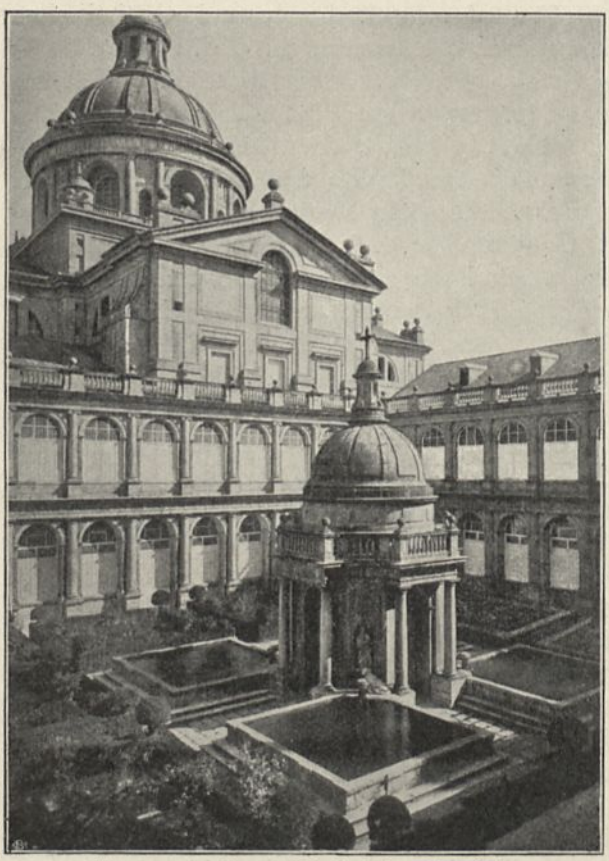


Fig. 1374. Evangeliſtenhof im Escorial.
Phot. von Hauſer & Menet, Madrid.

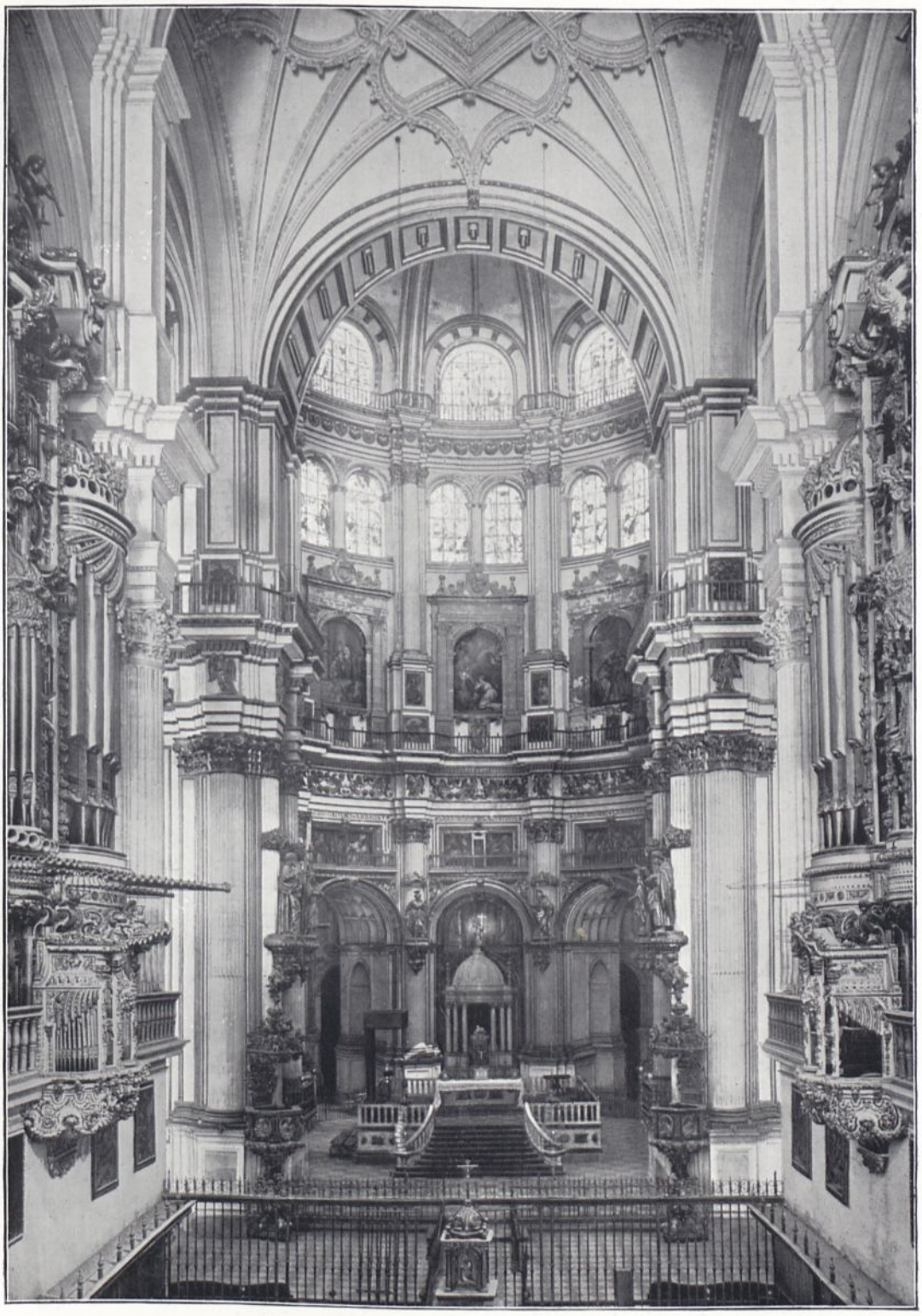
Ausbau.

Portal des hl. Hieronymus (1532) und die Puerta del Perdon (1537). Dieſe letzte liegt der Prachtthüre der Capilla Real gegenüber. Diego wollte offenbar den Beweis leiſten, daß die Renaiſſance keine Nebenbuhlerſchaft der Gotik zu fürchten habe. Reichſt ſkulptierte Pilaſter, durch einen Halbkreisbogen verbunden, bilden den monumentalen Rahmen, flankiert von korinthiſchen Pilaſter- und Säulenpaaren mit üppig ausgelegten Niſchen dazwiſchen. In den Zwickeln halten „Glaube“ und „Gerechtigkeit“ die Widmungstafel. Ein heraldiſches Prachtſtück mit den Wappenſchilden des Kaiſers und der katholiſchen Könige bildet den obern Abſchluß. Diego de Siloe ſtarb 1563. Bis die Hochteile der Kathedrale fertiggeſtellt waren, vergingen noch anderthalb Jahrhunderte. Im Scheitel des ſüdlichen Querſchiffs ſteht die Jahreszahl 1614, im Scheitel des nördlichen 1637; die Gewölbe des Langhauſes wurden 1689 von Teodoro Ardemans geſchloſſen. Die Faſſade ward nach einem Entwurf Alonſo Canos († 1667) ausgeführt. Der Glockenturm an der Nordſeite wurde leider nicht zur Faſſadenbildung ausgenützt. Die Uebergangsformen, in welchen das Chor-Dekagon ausgeführt iſt, wurden auch im weitern Verlauf ziemlich treu feſtgehalten, ſo daß man den Bau auch unter die Frührenaiſſance-Denkmale ſetzen dürfte.

Aeſthetiſche Bedeutung.

Aufriß der Chorrotunde.

Die Kathedrale in Granada iſt an ſich, und beſonders durch die Chorrotunde (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1377) eine der intereſſanteſten Kirchenbauten der Welt. Der Chor iſt ein Central- oder Kuppelbau. Unten fehlen zwar drei Seiten des Zehnecks, im Gewölbe ſchließt es ſich in voller Rundung. Die Rotunde baut ſich in zwei Geſchoſſen auf. Den Pfeilern des Langhauſes entſprechend, ſtehen an den Seiten von ſieben offenen Pfeilerarkaden korinthiſche Säulen. Ein vollſtändiges Gebälk ſchließt dieſe Partie horizontal ab. Im Obergeſchoß wiederholen ſich die korinthiſchen Säulen; zwiſchen ihnen ſind unten altarartige Blenden mit den von Alonſo Cano gemalten ſieben Freuden Marias angebracht. Zwei Rundbogenfenſter über denſelben und je eines zwiſchen den Gewölberippen laſſen reiche Lichtwellen einſtrömen, doch ſind dieſelben maßvoll gedämpft durch die Glasmalereien; die untern ſind von Theodor von Holland gezeichnet und in Flandern ausgeführt, die obern nach Entwürfen Diegos von Juan del Campo. Die Totalwirkung des Zehnecks iſt ſehr klar, groß, reich, erhebend. Dem Blicke des Betrachtenden vom Schiffe aus entzieht ſich infolge



ROTUNDE DER KATHEDRALE VON GRANADA.

Nach Photographie von J. Garzón, Granada.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

der Kreiseinbiegung ein Teil der Arkaden, allein die Phantaſie ergänzt ſie ſich leicht. Die Rotunde iſt ſo zu einem abgeſchloſſenen tempelartigen Raum innerhalb der Kirche entwickelt. Die Verbindung mit der Weſtkirche hat wirklich das Anſehen eines mächtigen Thores, das uns eine großartige Raumüberraſchung ahnen läßt, „und jeder Betrachtende muß geſtehen, daß er keine Kathedrale kenne, die den Gedanken eines Sanktuariums, eines Altarorts angemeſſener, würdiger, ſolenner zum Ausdruck bringe.“ (Juſti.[1]) Der Domherrenchor, welcher ſich früher im Zehneck befand, wurde leider ſpäter, wie es in Spanien Uebung iſt, in das Mittelſchiff verlegt, um auch hier die ſchönſte Raumwirkung zu vernichten. Die Rotunde iſt wahrſcheinlich das ganze und volle Verdienſt Egas', und Diego hat nur eben ſeinen Plan im Renaiſſanceſtil ausgeführt.

Aufriß des Langhauſes.

Das Langhaus baut ſich in dreifacher Abſtufung auf; dieſelbe iſt beſonders durch die Fenſter markiert. Der Kapellenkranz wird je durch ein Fenſter mit Halbbogenkreis und zwei anliegende Rechteckfenſter erleuchtet, die beiden zu gleicher Höhe aufgeführten Seitenſchiffe und ebenſo das Mittelſchiff durch je drei Fenſter mit Halbbogenkreis. Zwanzig gewaltige, freiſtehende Pfeiler von 4 m Durchmeſſer tragen die hohen, weitgeſpannten Wölbungen. Die Grundform des Pfeilerdurchſchnitts (Fig. 1378) iſt ein Quadrat, deſſen Ecken dreimal im rechten Winkel abgeſtuft werden, an die Seiten lehnen ſich ſtarke korinthiſche Halbſäulen. Da dieſe eine ihrem untern Durchmeſſer entſprechende Höhe nicht allzufehr überſchreiten dürfen, ſo nahm man zu verſchiedenen Behelfen Zuflucht: Pfeiler und Halbſäulen werden auf hohe Sockel geſtellt und reichen mitſamt dem ganzen antiken Gebälk, deſſen Fries über Gebühr verbreitert wird, nur bis zur Höhe, wo die Bogen der innern Seitenſchiffe abzweigen; als Träger für die Wölbungen des Mittelſchiffes werden als eine Art Kämpferaufſätze kurze, mit Pilaſtern verkleidete Pfeiler auf die Hauptpfeiler aufgeſetzt, was ſich entſchieden ſehr unſchön ausnimmt. Die Rippen, die Rauten- und Sternformen an den Wölbungen ſind nur dekorativ.

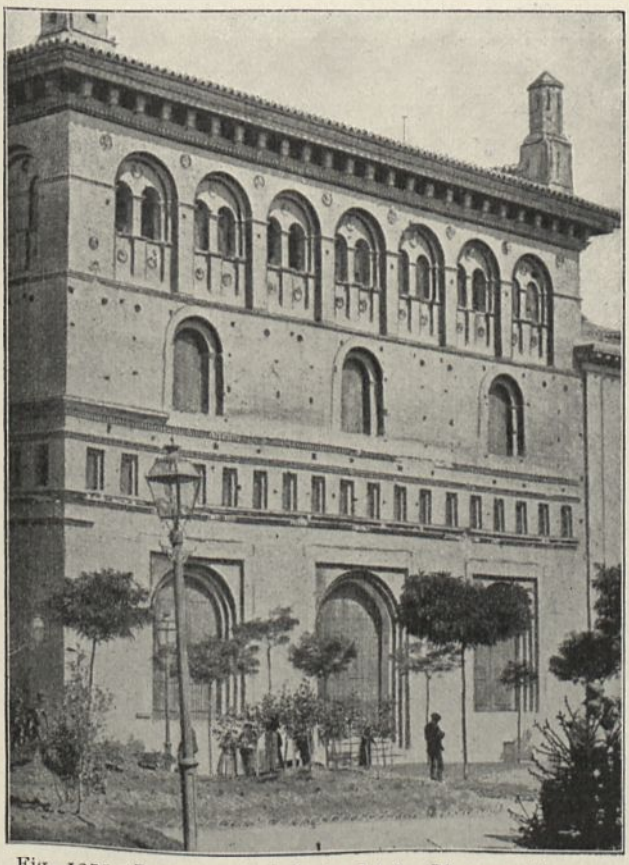


Fig. 1375. Zaragoza: Anſicht der Börſe. Photographie von Hauſer & Menet, Madrid.

Raumwirkung.

Die Raumwirkung iſt außerordentlich großartig, machtvoll und majeſtätiſch. Wie klein und

[1]) Ganz ohne Vorgänger iſt der Grundriß des Chores nicht; die Wieſenkirche in Soeſt, die Johanneskirche in Brandenburg, die Kloſterkirche in Berlin zeigen bei kleinem Maß eine verwandte Einbiegung der das Schiff begrenzenden Joche.

zwerghaft erſcheinen daneben die Gelaſſe der Alhambra! Die Kathedrale zählt auch der Größe nach zu den Kirchen erſten Ranges. Das Innere hat im Lichten eine Länge von 116 m bei einer Breite von 67,25 m und einer Höhe von 39,5 m. Das Altarhaus mißt 45 m lichter Höhe bei 22 m Durchmeſſer.

Das Aeußere.

Wirkſamer noch als im Innern iſt die dreifache Abſtufung des Baues am Aeußern; ſchade, daß nur die Weſtſeite freiliegt. Am großartigſten iſt die Silhouette beim Chorhaupt. Aus dem doppelten Ring des Kapellenkranzes und des äußern Seitenſchiffes, welches den Umgang mitmacht, ſteigt das Zehneck mit dem doppelten Fenſterkreis, mit dem Zeltdach und der zweifachen Laterne empor; die Strebepfeiler mit den Renaiſſance-Verdachungen halten wie ſchützende Rieſen die Ehrenwache.

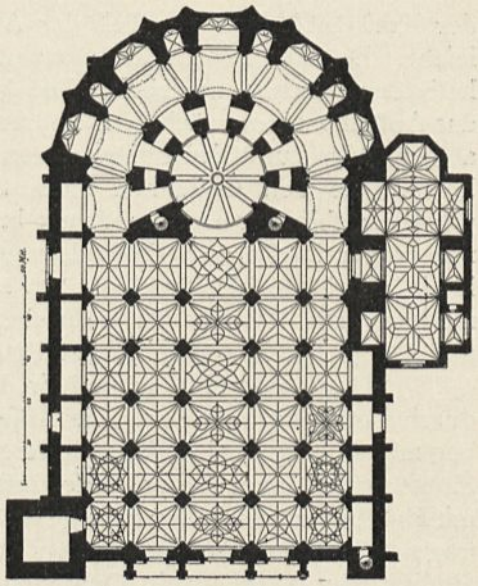


Fig. 1376. Plan der Kathedrale von Granada. Nach J. Graus, Rundreiſe in Spanien.

Kathedrale in Malaga.

Eine ganz ſelbſtändige Schöpfung Diegos de Siloe iſt die Kathedrale in Malaga. Sie erhebt ſich in herrlich dominierender Lage über einem hohen Unterbau; große Freitreppen führen zu den drei Eingängen hinauf. Diego begann den Bau 1538. Ein Erdbeben zerſtörte denſelben teilweiſe im Jahre 1680; erſt 1719 ward er wieder hergeſtellt. Manches blieb unfertig, wie der Giebel der Faſſade, der Südturm. Sehr viele Einzelheiten und die ganze Formenbehandlung erinnern an die Kathedrale in Granada. Im Grundriß (Fig. 1380) nähert ſich der Dom in Malaga mehr dem Renaiſſance-Typus. Die Anlage iſt dreiſchiffig mit einem Kapellenkranz im Schiff und Umgang; auch das Seitenſchiff macht den Rundgang im Chor. Die Empore über demſelben kommt auf die Rechnung Alonſo Canos. Das Langhaus ſetzt ſich aus



Fig. 1377. Aeußeres der Kathedrale von Granada. Photographie von Hauſer & Menet, Madrid.

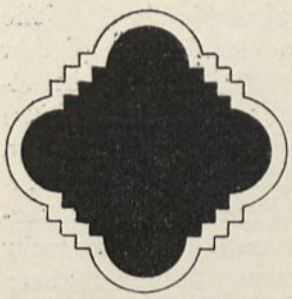


Fig. 1378. Pfeilerdurchſchnitt, Kathedrale in Granada. Nach J. Graus.

ſechs Traveen zuſammen; die verbreiterte fünfte vom Eingang aus bildet das Querſchiff, welches an ſeinen Enden die großen Thore mit baſtionenartigen Vorſprüngen flankiert. Die Tragpfeiler ſind denjenigen in Granada mit den korinthiſchen Halbſäulen-Vorlagen nachgebildet. Ueber ihrem Gebälk ſind auch hier die unſchönen kämpferartigen Zwergpfeiler aufgeſetzt. Sie wirken hier noch ſtörender als in Granada, weil dort auf dem Hauptſims wenigſtens die Bogen der Seitenſchiffe aufſitzen; in Malaga fehlt dieſe Motivierung, da die Seitenſchiffe annähernd von gleicher Höhe ſind wie das Mittelſchiff. Die Gewölbe haben keine Rippen mehr, ſondern ſind mit reichgeſchmückten Kuppeln geſchloſſen, welche übrigens ſicherlich aus der Zeit der Reſtauration von 1719 ſtammen. Die Türme ſtehen wie in Granada faſt ganz iſoliert und ſind mit der Faſſade nicht zu einem Baukörper vereinigt. Das Innere hat im Lichten eine Breite von 75 m, eine Länge von 115 m bei einer Höhe von 40 m. Die Raumwirkung iſt auch hier großartig und erhebend. Das Aeußere (Fig. 1379) betont an der Faſſade wie an den Langſeiten zwei Geſchoſſe, das untere mit je einem aus drei Oeffnungen ganz in romaniſcher Weiſe kombinierten Gruppenfenſter in den Kapellen; im Obergeſchoß iſt über drei Rundbogenfenſtern ein viertes mit zwei kleinen Rundfenſtern angeordnet. Eine entſprechende Fenſterſtellung wiederholt ſich an der Faſſade; ihre beiden Geſchoſſe werden von je vier korinthiſchen Säulenpaaren gegliedert, ebenſo der Nordturm. Die Kathedrale hat wie manche andere Kirchen in Spanien kein Dach, die Wölbungen treten offen zutag. Trotz deſſen iſt der Blick z. B. von den Höhen des Kaſtells aus auf den Bau, beſonders auf das Chorhaupt, die ſäulengeſchmückten Vorſprünge des Querhauſes entzückend ſchön.

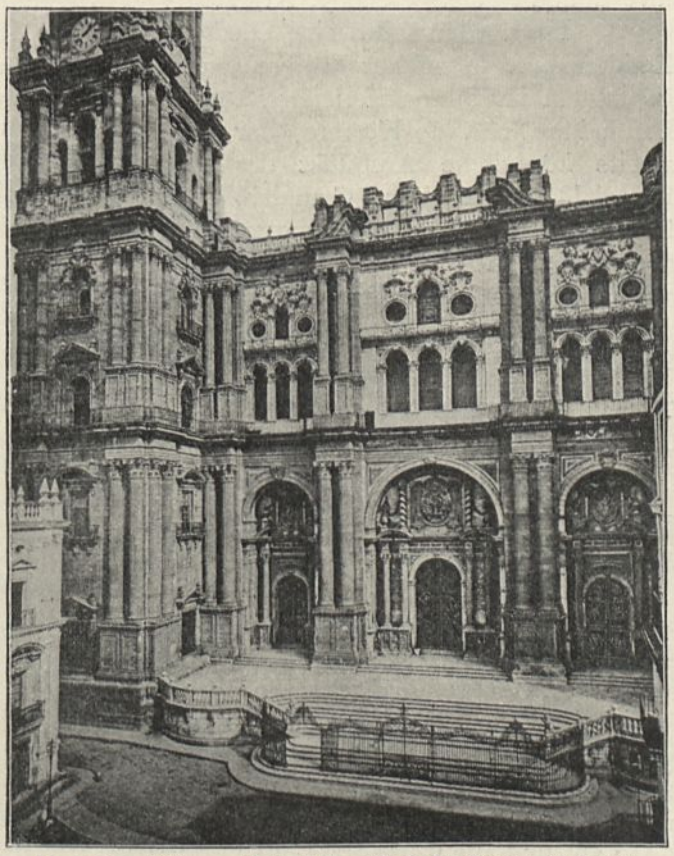


Fig. 1379. Malaga: Kathedrale. Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunſt Spaniens. Seemann & Co., Leipzig.

Kathedrale in Jaen.

Der dritte kirchliche Rieſenbau der Hochrenaiſſance in Südſpanien iſt die Kathedrale in Jaen; der Architekt war Pedro de Valdelvira. Ihre Planlinien (Fig. 1382) beſchreiben, wie die der Kathedrale in Sevilla und anderwärts, ein oblonges Rechteck von 68 zu 44 m im Lichten.

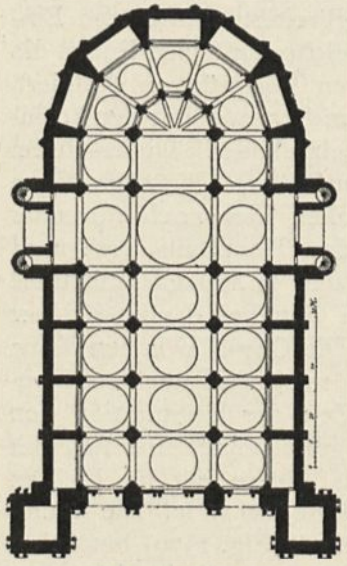


Fig. 1380. Grundriß der Kathedrale von Malaga. Nach J. Graus.

Sie entſtand auf den Trümmern einer Moſchee, welche vielleicht den Umriß mitbedingte. Die Anlage gliedert ſich in der Hauptaxe in drei Schiffe, deren Scheitelhöhen nur wenig verſchieden ſind; an den Langſeiten und im Oſten ſind Kapellen angeordnet. Im übrigen iſt der Bau von den Kathedralen in Granada und Malaga beeinflußt, aber der Architekt hat weſentliche Verbeſſerungen angebracht. Die Türme ſtehen nicht mehr iſoliert, ſondern ſind der Faſſade und dem Langhaus eingegliedert; die Tragpfeiler (Fig. 1381) haben über dem Gebälk zwar auch noch Kämpferaufſätze, aber dieſelben ſind ſo kurz, daß ſie in keiner Weiſe ſtörend wirken. Der Blick aus der Höhe beim Eingang über den Chor der Kanoniker hinweg ſchweift durch herrliche, lichterfüllte Weiten. Ebenſo ſchön iſt der Ausblick auf den Dom von außen; in ruhigen, gewaltigen Maſſen ſteigt er über dem Wirrwarr der Häuſern empor. Die Frontſeite iſt glänzend mit Säulenarchitekturen gegliedert und mit Standbildern und Reliefen geſchmückt. An ihrer Seite tragen zwei ſchöne Türme ihre hohen Säulengeſchoſſe, Arkaden und Kuppeln in die Luft.

Kathedrale in Valladolid.

Im Norden ſollte eine einzige Stadt, Valladolid, die alte Haupt- und Reſidenzſtadt ſpaniſcher Könige, eine Kathedrale erhalten, welche mit den drei genannten im Süden wetteifern könnte. Der Gründer war Philipp II., und der Baumeiſter Juan de Herrera, der zweite königliche Architekt des Escorial. Nach dem Grundriß beſchreibt die Kirche ein langgeſtrecktes Rechteck mit 138 m lichter Länge und 70 m Breite. In den vier Ecken erheben ſich ebenſoviel Türme. Das ganze Tempelrechteck löſt ſich, der Chorraum im Oſten abgerechnet, in acht Joche auf, das vierte vom Altare aus erweitert ſich zu einem ſtattlichen Querhaus mit einer gewaltigen Kuppel über der Vierung. Der Plan war überaus großartig gedacht. Der Bau wurde 1585 am Weſtende begonnen; vier Traveen waren aufgeführt, jetzt ging es an das Querſchiff mit der Kuppel — da gingen die Mittel aus: man ſchloß die vorhandenen Joche mit drei leichten polygonalen Abſiden ab, und die Kathedrale blieb ein Torſo. Auch an der Weſt-

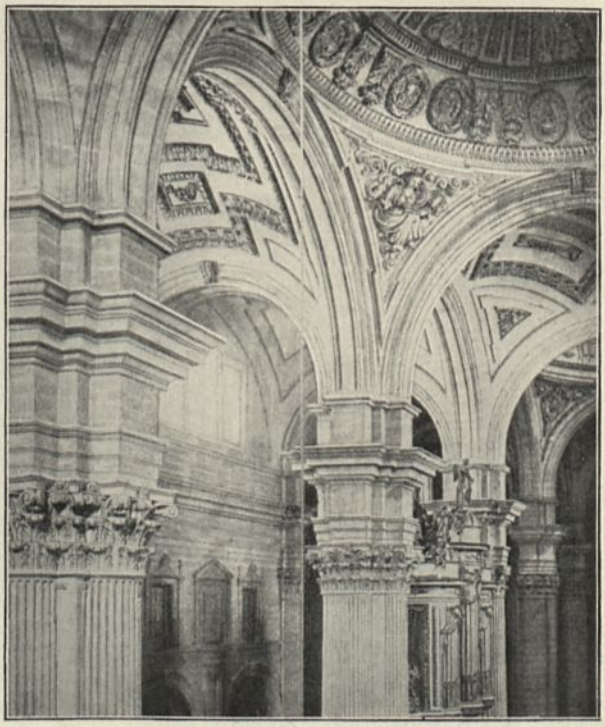


Fig. 1381. Detail vom Innern im Dome zu Jaen. Photogr. von J. Lacoſte, Madrid.

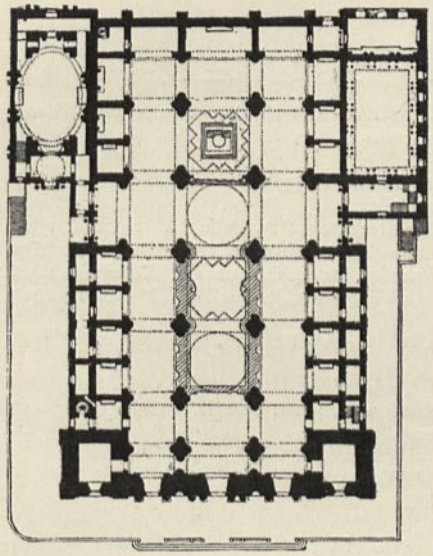


Fig. 1382. Grundriß der Kathedrale von Jaen. Nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunſt Spaniens. Seemann & Co., Leipzig.

hälfte iſt manches unvollendet, manches fehlt; von den beiden Türmen wurde der an der Südſeite, aber erſt in den letzten Jahrzehnten, notdürftig zum Abſchluß gebracht. Was ſteht, zeigt den Charakter ernſter, ſtrenger Einfachheit, wie er den Bauten Herreras eigen iſt.

Portugal.

In Portugal herrſchte bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus der Manuelino-Stil, die maleriſche Miſchung von Spätgotik, Renaiſſance, von Mauriſchem und Indiſchem. Durch einen Oberitaliener, Filippo Terzi, kam in Liſſabon die italieniſche Renaiſſance und zwar in ſehr reinen Formen zum Durchbruch. Terzi kam um das Jahr 1570 nach Portugal; es waren Jeſuiten, welche ihn zunächſt beim Bau der Kirche São Roque in ihre Dienſte nahmen. Der König Sebaſtian ernannte ihn 1572 zum Architekten der königlichen Paläſte und erwies ihm höchſte Gunſt. Terzi kämpfte auch in der für Portugal ſo verhängnisvollen Schlacht von Alcacer el Quivir und wurde gefangen. Der Kardinal-König Dom Heinrich löſte ihn aus und beſtätigte ihn als königlichen Baumeiſter und Ingenieur für Feſtungs- und Waſſerbauten. Terzi führte mit Schülern und Gehilfen eine große Zahl von Bauwerken aus, von welchen einige beim Erdbeben von 1755 zerſtört wurden. Seine namhafteſten Bauten ſind in Liſſabon: São Antão im Hoſpital von St. Joſeph (in Ruinen), Santa Maria do Desterro (halb zerſtört), São Vincente de Fóra (1582 [Fig. 1383]); in Coimbra: das Collegio de São Bento; in Porto: Noſſa Senhora da Serra do Pilar mit einer ſchönen Rundkirche und einem kreisförmigen Kreuzgang mit Arkaden; in Thomar: der Kreuzgang dos Filippos etc. Unter Terzis Schülern, Gehilfen und Nachfolgern ſind zu nennen: Nikolaus de Frias (geſtorben 1630), Balthaſar und Affonſo Alvares und João Nunes Tinouco. Terzi ſtarb gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Seine Thätigkeit bezeichnet die beſte Zeit der portugieſiſchen Renaiſſance. Mit dem 17. Jahrhundert beginnt mit dem politiſchen und wirtſchaftlichen Zerfall auch das künſtleriſche Unvermögen.

Filippo Terzi.

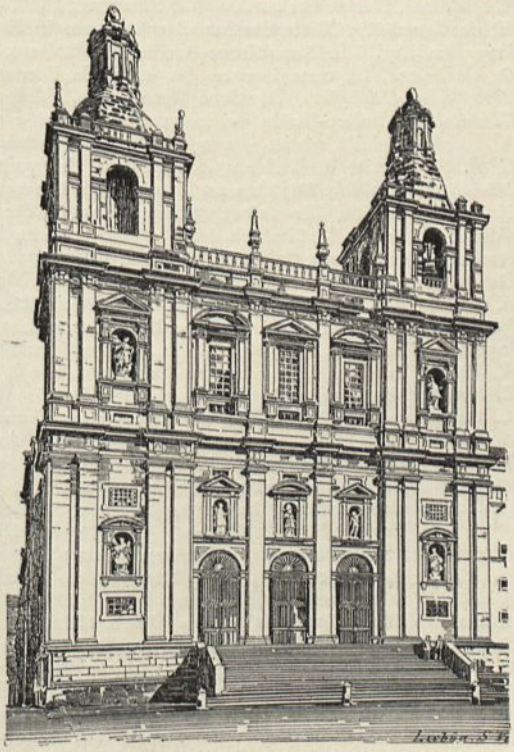


Fig. 1383. Faſſade v. S. Vicente de Fóra, Liſſabon. Nach Haupt, Baukunſt der Renaiſſance in Portugal. Frankfurt a. M. (H. Keller) 1895.

LITTERATUR

zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode der Renaiſſance.

Vergl. in der Litteraturangabe zur Geſchichte der gotiſchen Baukunſt (S. 622 ff.) die Werke von *Kugler, Hall, Caveda, Loſe & Gruner, K. von Lützow, Strack, Paulus, Uhde, Haupt, Flat, Graus, Sutter. Springer, Mauke, Raſchdorff.*

J. Androuet du Cerceau, Les plus excellents bastiments de France. Paris 1576.

G. B. de Vignola, Le due regole della prospettiva pratica. Roma 1611.

Daviler, Cours d'architecture. Paris 1710. — *G. Leoni*, The Architecture of A. Palladio. London 1721.

L. v. Thurah, Den Danske Vitruvius. Kjöbenhavn 1746. — *J.-F. Blondel*, Architecture française. Paris 1752.

Baltard et Amaury-Duval, Paris et ses monuments. Paris 1803. — *Vitruvius*, De architectura libri X. Lipsiae 1807.

Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e^ siècle jusqu'à la fin du XVIII^e^. 1830.

H. Shaw, Illustrations of Domestic Architecture during the reign of Queen Elisabeth. London 1838.

Letarouilly, Edifices de Rome moderne. Paris 1840—57.

Gauthier, Les plus beaux édifices de Gênes et de ses environs. Paris 1850.

Ruskin, Stones of Venice. London 1851. — *A. v. Eye und J. Falke*, Kunſt u. Leben d. Vorzeit. Nürnbg. 1855—58.

Sagredo, Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia. Venezia 1857.

Ricci, Storia dell' architettura in Italia dal secolo IV. al XVIII. Modena 1857—60.

Cicognara, Diedo e Selva, Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. Venezia 1858.

Rouyer et Darcel, L'Art architectural en France. Paris 1859—66

G. e F. Durelli, La Certosa di Pavia. Milano 1861.

J. Ferguſſon, History of the Modern Styles of Architecture. London 1862.

A. Rotondo, Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo vulgarmente llamado Escorial. Madrid 1862. — *Lotz*, Kunſttopographie Deutſchlands. 1863.

Becker, Kunſt und Künſtler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1863—65.

A. Berty, La Renaissance monumentale en France. Paris 1864.

Berty, Tiſſerand et Vacquer, Topographie historique du vieux Paris. Paris 1866—76.

A. Ferri, L'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI. Roma 1867.

A. Lenoir, Statistique monumentale de Paris. Paris 1867.

Cl. Sauvageot, Palais, châteaux, hôtels et maisons de France. Paris 1867.

E. Gladbach, Der Schweizer Holzſtil. Darmſtadt 1868. — *W. Bäumer*, Das ehemalige Lufthaus in Stuttgart. 1869

H. de Geymüller, Trois dessins d'architecture inédits de Raphaël. Paris 1870.

Peyer im Hof, Die Renaiſſance-Architektur Italiens. I. Leipzig 1870.

D. Guilmard, La connaissance des styles de l'ornamentation. Paris (1871).

Ortwein und Scheffers, Deutſche Renaiſſance. Leipzig (E. A. Seemann) 1871—86.

Guardabaſſi, Indice-Guida dei monumenti pagani e cristiani risguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria. Perugia 1872. — *Cavallucci*, Nuova guida di Firenze e contorni. Firenze 1873.

G. F. Seidel, Die k. Reſidenz in München. Leipzig 1873—80.

Mündler und Bode, Beiträge zu Burckhardts Cicerone. Leipzig 1874.

H. von Geymüller, Die urſprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien u. Paris (Ch. Béranger) 1875.

Skizzenbuch eines Architekten des 16. Jahrhunderts, herausgeg. von E. v. Berlepſch. Leipzig 1875.

Symonds, Renaissance in Italy. London 1875—77.

Dohme, Kunſt und Künſtler des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Ausgang d. 18. Jahrh. Leipzig 1875—1880.

E. G. Gladbach, Die Holz-Architektur der Schweiz. Zürich 1876. — *A. Cotti*, Vita di M. Buonarroti. Firenze 1876.

Janitſchek, L. B. Albertis kleinere kunſttheoretiſche Schriften. Wien 1877.

Inventaire des richesses d'art de la France. Paris 1877—92. — *L. Bauer*, Münchener Renaiſſance 1878.

E. Müntz, Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e^ et le XVI^e^ siècle. 1878—82.

L. Reutter, Fragments d'architecture neuchâteloise des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Neuchâtel 1879.

L. Paluſtre et E. Sadoux, La Renaissance en France. Paris 1879—85.

A. Racinet, Das polychrome Ornament; deutſche Ausgabe von R. Reinhardt. Stuttgart 1880.

J. van Yſendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X^e^ au XVIII^e^ siècle. Anvers 1880—89.

Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Milano 1881.

Denkmäler der Baukunſt, herausgegeben von Studierenden der K. Techniſchen Hochſchule zu Berlin. Berlin (W. Ernſt & Sohn) 1881—94. — *Laſpeyres*, Die Kirchen der Renaiſſance in Mittel-Italien. Berlin 1882.

Letarouilly, Saint-Pierre et le Vatican. Paris 1882. — *Mancini*, Vita di Leon Battista Alberti. Firenze 1882.

E. Müntz, Les précurseurs de la Renaissance. Paris 1882.

Nicolai, Das Ornament der italieniſchen Kunſt des 15. Jahrhunderts. Dresden 1882.

Schütz, Die Renaiſſance in Italien. Paris 1882.

Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaiſſance in Italien. Berlin 1882.

C. Boito, Leonardo, Michelangelo e Andrea Palladio. Milano 1883

H. Boſchen und F. von Alten, Die Renaiſſance-Decke im Schloß zu Jever. Leipzig 1883.

H. de Geymüller, L. da Vinci as Architect. London 1883; Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milano 1883.

P. Laſpeyres, Die Bauwerke der Renaiſſance in Umbrien. Berlin 1883.

Seidel und Häutle, Die k. Reſidenz in München. Leipzig 1883.

Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane. Napoli 1883—85.

J. Durm, Das Heidelberger Schloß. Berlin 1884. — *P. Joanne*, L'Italie du Centre. Paris 1884.

K. von Lützow, Die Kunſtſchätze Italiens. Gera (1884). — *G. Mongeri*, Il libro dell'arte. Milano 1884.

L. Runge, Beiträge zur Kenntnis der Backſtein-Architektur Italiens. Berlin 1884.
Sforza, La patria, la famiglia e la giovinezza di papa Niccolò V. Lucca 1884.
E. von Rodt, Kunſtgeſchichtliche Denkmäler der Schweiz. Bern 1884—87.
Courajod, Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. Paris 1885.
R. Dohme, Geſchichte der deutſchen Baukunſt. Berlin 1885.
H. de Geymüller, Die Architektur der Renaiſſance in Toskana. München 1885.
W. Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Frankreich. Stuttgart 1885.
E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. 1885.
Nardi-Diſpotti-Moſpignotti, Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze. Livorno 1885.
D. Ramée, Histoire générale de l'architecture. 1885. — *P. Rée*, Peter Candid. Leipzig 1885.
Bertolotti, Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Bellinzona 1886.
Owen Jones, Grammar of Ornament. London 1886. — *A. Melani*, L'Ornamento policromo. Milano 1886.
Ortwein, Bakalowits, Schulmeiſter, Biſchof und Paukert, Deutſche Renaiſſance in Oeſterreich. Leipzig 1886—87.
J. R. Rahn, Der Freulerſche Palaſt in Näfels. Glarus 1886.
R. Redtenbacher, Die Architektur der italieniſchen Renaiſſance. Frankfurt a. M. 1886.
Mitteilungen zur Geſchichte des Heidelberger Schloſſes. Heidelberg 1886—96.
L. Bickell, Heſſiſche Holzbauten. Marburg 1887.
J. Durm, Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom. Berlin 1887.
H. de Geymüller, Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre. Paris 1887.
K. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles in Italien. Stuttgart 1887.
A. Melani, Architettura italiana. Milano 1887. — *G. Mongeri*, Gli stili architettonici. Milano 1887.
A. Schultz, Einführung in das Studium der neuern Kunſtgeſchichte. Prag und Leipzig 1887.
A. Fäh, Grundriß der Geſchichte der bildenden Künſte. Freiburg i. B. 1887—96.
K. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles in Belgien, Holland, Frankreich und England. Stuttgart 1888.
H. Knackfuss, Deutſche Kunſtgeſchichte. Bielefeld und Leipzig 1888.
Meldahl und Neckelmann, Denkmäler der Renaiſſance in Dänemark. Berlin 1888.
P. Planat, Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris (Aulanier & Cie.) 1888—95.
Ch. Blanc, Histoire de la Renaissance artistique en Italie; révisée e publiée par M. Faucon. 1889.
K. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtiles und des Rokoko in Deutſchland. Stuttgart 1889.
W. Lübke, Geſchichte der Renaiſſance in Deutſchland. Stuttgart 1889.
E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris 1889—95.
Kunſt- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Stuttgart 1889—96.
G. Gatland, Geſch. der holländ. Baukunſt und Bildnerei im Zeitalter der Renaiſſance. Frankfurt a. M. 1890.
W. Lübke, Geſchichte der deutſchen Kunſt. Stuttgart 1890.
Fr. Sarre, Der Fürſtenhof zu Wismar und die norddeutſche Terracotta-Architektur. Berlin 1890.
J. Burckhardt und H. Holtzinger, Geſchichte der Renaiſſance in Italien. Stuttgart 1891.
Fr. Ewerbeck, Die Renaiſſance in Belgien und Holland. Leipzig (E. A. Seemann) 1891.
Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloß. Darmſtadt 1891.
Lambert und Stahl, Motive der deutſchen Architektur. Stuttgart 1891—93.
Garnier et Ammann, L'Habitation humaine. Paris 1892.
B. Haendcke, Bibliographie der ſchweizeriſchen Landeskunde. Bern 1892.
H. Pfeifer, Die Holzarchitektur der Stadt Braunſchweig. Berlin 1892.
J. Bühlmann, Die Architektur des klaſſiſchen Altertums und der Renaiſſance. Stuttgart 1893.
A. Babeau, Le Louvre et son histoire. Paris 1895. — *H. Riegel*, Die bildenden Künſte. Frankfurt a. M. 1895.
A. Springer, Raphael und Michelangelo. Leipzig 1895.
O. Aufleger und W. M. Schmid, Führer durch die k. Reſidenz zu München. München (L. Werner) 1897.
P. Paoletti, L'Architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. 1897.
A. Philippi, Die Kunſt der Renaiſſance in Italien. Leipzig 1897.
J. Burckhardt und W. Bode, Der Cicerone. Leipzig 1898.
G. Ebe, Der deutſche Cicerone. Architektur II. Leipzig 1898.
H. von Geymüller, Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich. I. Stuttgart 1898.
R. Graul, Einführung in die Kunſtgeſchichte. Leipzig 1898. — *J. Klaczko*, Rome et la Renaissance. Paris 1898.
Kunſtgeſchichte in Bildern. III.: *G. Dehio*, Die Renaiſſance in Italien. Leipzig 1898.
K. Lange, Peter Flötner, der Bahnbrecher der deutſchen Renaiſſance. Berlin 1898.
F. Malaguzzi-Valeri, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna 1898.
P. de Nolhac, Histoire du château de Versailles. Paris 1898. — *G. Pauli*, Venedig. Leipzig 1898.
A. Philippi, Die Kunſt des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutſchland und den Niederlanden. Leipzig 1898.
M. Schmid, Allgemeine Kunſtgeſchichte. 1898. — *A. Springer*, Handbuch der Kunſtgeſchichte. Leipzig 1898.
E. Steinmann, Rom in der Renaiſſance. Leipzig 1898. — *L. Beltrami*, La Certosa di Pavia. Milano 1899.
R. Blomfield, Short History of Renaissance Architecture in England, 1500—1800. London 1899.
J. Burckhardt und L. Geiger, Die Kultur der Renaiſſance in Italien. Leipzig 1899.
Choiſy, Histoire de l'architecture. Paris 1899.
M. Gavin, Historique de la création du château et du parc de Versailles. Paris 1899.
Ph. Gille, Versailles et les deux Trianons. Tours 1899.
H. Joly, Meiſterwerke der Baukunſt und des Kunſtgewerbes aller Länder und Zeiten. Leipzig 1899.
Kunſtgeſchichte in Bildern. IV.: *G. Dehio*, Die Kunſt des 15. und 16. Jahrhunderts außerhalb Italiens. Leipzig und Berlin 1899. — *F. Leitſchuh*, Illuſtrierte Geſchichte der Stadt Bamberg. Nürnberg 1899 ff.
J. Noguera Camoccia, Escorial á la vista. Madrid 1899.
Probſt, Müllegger und Ruess, Augsburg in Bild und Wort. Augsburg 1899 ff.

E. Ritſcher, Die Kirche S. Andrea in Mantua. Berlin 1899.
Wauters und Joſeph, Synoptiſche Tabellen der Meiſter der neuern Kunſt. Berlin 1899.
H. Wölfflin, Die klaſſiſche Kunſt. München 1899.
G. von Bezold, Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart (A. Bergſträßer) 1900. — *F. Boutron*, L'Architecture aux Pays-Bas. Paris 1900.
G. Clauſſe, Les San Gallo, architectes, sculpteurs, médailleurs, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Paris 1900
E. Frantz, Handbuch der Kunſtgeſchichte. Freiburg i. B. 1900.
A. Haupt, Backſteinbauten der Renaiſſance in Deutſchland. Frankfurt a. M. 1900.
E. Hänel, Spätgotik und Renaiſſance. Stuttgart 1900. — *J. Hunziker*, Das Schweizerhaus. Aarau 1900.
H. Knackfuss, Kunſtgeſchichte der Gotik und Renaiſſance. Bielefeld und Leipzig 1900.
A. Philippi, Die Kunſt der Nachblüte in Italien und Spanien. Leipzig 1900.
G. Riat, Paris. Leipzig 1900. — *J. Rouſſel*, Le palais de Fontainebleau. Paris 1900.
H. Bergner, Grundriß der kirchlichen Kunſtaltertümer in Deutſchland. Göttingen 1901.
Bremen und ſeine Bauten. Bearbeitet und herausgegeben vom Archit.- u. Ingen.-Verein. Bremen 1901.
J. Bühlmann, Die Bauformenlehre. Stuttgart 1901.
Correll und Stegmann, Deutſche Fachwerkbauten der Renaiſſance. Berlin 1901.
R. Falb, Il taccuino senese di G. da San Gallo. Firenze 1901.
J. Geſtoſo y Pérez, Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII. Sevilla 1901. — *H. v. Geymüller*, Die Baukunſt der Renaiſſance in Frankreich. II. Stuttgart 1901.
H. Guédy, Dictionnaire d'architecture. Paris 1901. — *K. Gurlitt*, Geſchichte der Kunſt. Stuttgart 1901.
Th. Hofmann, Raffael in ſeiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. Dresden 1901.
Kempf und Weigel, Alt-Rothenburg. Frankfurt a. M. 1901.
P. Lehfeldt, Einführung in die Kunſtgeſchichte der thüringiſchen Staaten. Jena 1901.
A. G. Meyer, Die Certoſa bei Pavia. Berlin 1901. — Momumentos arquitectónicos de España. Madrid 1901.
Mortier, Saint-Pierre de Rome. Tours 1901. — *J. Naſh*, Altengliſche Herrenſitze. Berlin 1901.
L. Scott, Filippo di ser Brunellesco. London 1901. — *K. Steinacker*, Die Holzbaukunſt Goslars. Goslar 1901.
G. Upmark, Die Architektur der Renaiſſance in Schweden. Dresden 1901.
Ph. Baum und M. Haas, Schloß Stern bei Prag. Leipzig.
G. von Bezold, Riehl und Hager, Die Kunſtdenkmale des Königr. Bayern. München.
Fritſch, Denkmäler deutſcher Renaiſſance. Berlin. — *K. Gurlitt*, Die Baukunſt Frankreichs. Dresden (J. Bleyl).
H. Herdtle, Die Bauhütte. Stuttgart (K. Wittwer). — *H. Hymans*, Die Kunſt in Belgien. Leipzig.
Jannoni, Saggi di architettura e decorazione italiana. Secolo XV., XVI. Roma.
Junghändel, Gurlitt und P. de Madrazo, Die Baukunſt Spaniens. Dresden (Seemann & Co.).
Krafft und Ranſonnette, Plans, coupes, élévations des plus belles maisons et des hôtels construits à Paris et dans les environs. Paris.
Kraus, Durm, Oechelhäuſer und Wagner, Die Kunſtdenkmäler des Großherzogtums Baden. Tübingen und Leipzig. — *Lambert et Rychner*, L'Architecture en Suisse. Bâle.
L. Leybold, Das Rathaus der Stadt Augsburg. Berlin.
F. Luthmer, Das deutſche Wohnhaus der Renaiſſance. Berlin und Stuttgart.
E. Maccari, Sgraffito-Dekorationen römiſcher Häuſer des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin.
H. Nabel, Die Hauptwerke der Kunſtgeſchichte. Berlin. — *J. Neuwirth*, Prag. Leipzig.
L. Paluſtre et E. Sadoux, La Renaissance en France. Paris. — *P. J. Rée*, Nürnberg. Leipzig.
R. Reinhardt, Palaſt-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 15.—17. Jahrhundert. II.: Genua. Berlin.
S. M. Richter, Siena. Leipzig. — *Schäfer*, Holzarchitektur vom 14.—18. Jahrhundert. Berlin.
Fr. Schlie, Die Kunſt- uud Geſchichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin.
J. H. Schmitz jr., Niederländiſche Renaiſſance. Berlin. — *R. Springer*, 100 Kartuſchen verſchied. Stile. Berlin.
H. Strack, Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts. Berlin.
Allgemeine Bauzeitung. Wien. — Anzeiger für ſchweizeriſche Altertumskunde. Zürich. — Basler Jahrbuch. — Bollettino storico della Svizzera italiana. Bellinzona. — Centralblatt der Bauverwaltung. Berlin. — Der Kirchenſchmuck. Graz. — Deutſche Bauzeitung. Berlin. — Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Moniteur des Architectes. Paris. — Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft. Berlin und Stuttgart. — Zeitſchrift für Bauweſen. Berlin. — Zeitſchrift für bildende Kunſt. Leipzig. — Zeitſchrift für chriſtliche Kunſt. Düſſeldorf.

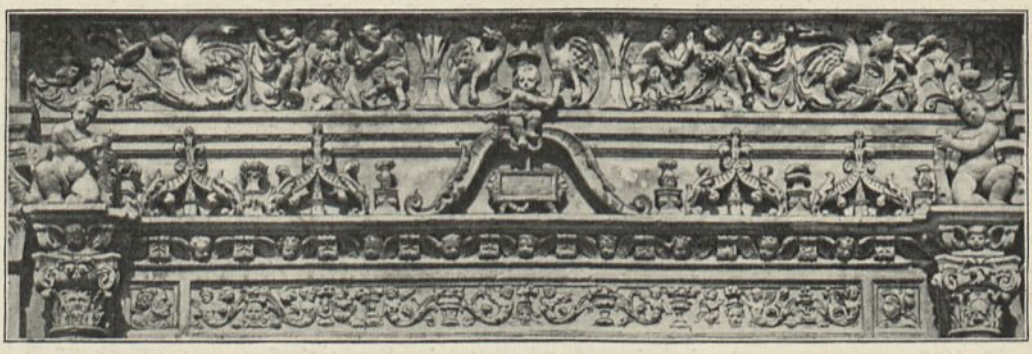


Fig. 1384. Fries vom Hauptportal des Stadthauſes, Sevilla. Photographie von J. Lacoſte, Madrid.

XV.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DES BAROCK.

I. ZUR EINFÜHRUNG.

1) Das Entſtehen des Barockſtils.



Fig. 1385. Treppe d. Univerſität, Genua. Originalzeichnung.

Es gab eine Zeit, ſie liegt nicht weit hinter uns, wo zur Bezeichnung des Spitzbogenſtils, des Stils der wunderbaren Kathedralen des hohen Mittelalters, die Benennung Gotik, gotiſch, das heißt, barbariſch, roh, in Aufnahme kam. Es iſt gut, ſich daran zu erinnern, wenn vom Barocco die Rede iſt. Der Name, portugieſiſchen, aber noch unaufgeklärten Urſprungs, bedeutet nach Sanders „durch Abweichung vom Gewöhnlichen, Regelmäßigen auffallend, verſchoben“. Name.

Der Barockſtil war, und er iſt es teilweis noch, gewiß der beſtverläſterte Stil, doch warnen heute alle tüchtigen Kunſtſchriftſteller, mit dem Namen des neuen Bauſtils keinen Tadel, kein abſchätziges, verwerfendes Urteil zu verbinden.

Wie iſt der Barockſtil entſtanden? Urſprung.

Aus und nach dem „Geſetz der Abſtumpfung“, weil man die Formen der Renaiſſance ſatt bekommen hatte? Aus der Ermattung des Formgefühls? Nein. Abſtumpfung und Ermüdung ſind nicht ſchöpferiſch. Wie kam es, daß am Ausgang der Renaiſſance alle die abgeſtumpften und formmüden Baukünſtler alle in eine und dieſelbe Richtung einliefen? Warum verſuchte nicht jeder, auf eigenem Wege, ein Neues zu ſchaffen? „Weil nur das Eine gefiel? Aber warum gefiel nur das Eine?“ [1] Ob aus Abſtumpfung?

Aus techniſchen Vorausſetzungen? Nein. Die Technik bringt keinen neuen Stil hervor. Sie iſt das Mittel, womit ein neues Stilgefühl ſich ausſpricht; das Stilgefühl iſt das frühere. Ob aus techniſchen Bedingungen?

Nach unſerer Auffaſſung, die wir ſchon oft ausgeſprochen haben, iſt jeder neue Stil das Ergebnis der veränderten geiſtigen Strömungen, Ideale, Urſprung aus der Zeit.

[1] H. Wölfflin, Renaiſſance und Barock (S. 61). München 1888.

Grundſtimmungen einer Zeit, — niemals aber das Ergebnis bloß einzelner Erſcheinungen einer Epoche.

Anſicht mancher Schriftſteller.

Manche Kunſtſchriftſteller ſind nun raſch mit dem Urteil fertig und erklären die Stilwandlung ſehr einfach.

Barocco als Mittel der Gegenreformation.

Die Beweisführung iſt folgende. Durch den Anſturm der Reformation im 16. Jahrhundert wurde das Papſttum, die Kirche Roms, aufgerüttelt, aufgeſchreckt; ſie ſah ein, daß es ſich um Sein und Nichtſein handle; ſie dachte auf Abwehr, ſie ſammelte ihre Streitkräfte, ſie beſann und ſteifte ſich auf den Dogmenzwang und forderte Verzicht auf „eigenes Denken“. Ein äußeres Mittel, auf die Geiſter einzuwirken, dieſelben anzulocken, zu blenden und zu bethören, ſollte der neue Bauſtil des Barocco ſein, ſeine Größe und Pracht, das „auf das Unendliche gerichtete Raumgefühl“, ſeine „Magie des Lichts“, der Himmelsglanz und das myſtiſche Dunkel, „das formloſe Schwelgen in Raum und Licht“. Zum gleichen Zwecke mußte „die Opernmuſik in der Kirche ihren Einzug halten“, „zu einem Teil des Gottesdienſtes werden“, weil „ihre unklar tiefſinnige Art“, mehr „auf die Empfindungen der Nerven als auf die Erwägungen des Geiſtes“ wirkt.

Barock und Kirche Roms nach Gurlitt.

„So äußert ſich denn in der Baukunſt auch inmitten der Hinneigung nach triumphierender Pracht und Größe eine gewaltſame, um die Mittel unbeſorgte, nur auf die Erreichung der großen Ziele hinſtrebende Richtung. Um die innere logiſche Notwendigkeit des Aufbaues der Architekturteile und des Details kümmerte ſich der Baumeiſter ebenſowenig, wie der jeſuitiſche Vorkämpfer Roms um die Stimmung des einzelnen Bürgers und die Tiefe der Ueberzeugungen bei den Maſſen der bekehrten Volksteile“. Dieſe Baukunſt, der Barock, wird „dem oft widerſtrebenden Volksgeiſte aufgepreßt . . . Ihr Zweck iſt mehr als je ein agitativer . . . Die prunkvollen Kirchen der Barockzeit Roms baute der Klerus, um ſie der ſtaunend herbeiſtrömenden Laienwelt zu überweiſen . . . Die Barockzeit gab unermeßliche Summen für den Kirchenbau aus, damit den reichen Pfründenbeſitzern ein vielköpfiges Klientel, der ewigen Stadt ein neues Anziehungsmittel, der Kirche ein neues Agitationsmittel erſtehe. Die gotiſchen Dome ſind zur Ehre Gottes und zur Stärkung ſeines Reiches, die Jeſuitenkirchen zur Ehre des Papſttums und zur Stärkung von deſſen Macht errichtet. Die einen legten in den Bau den Ausdruck ihres höchſten Empfindens und Könnens, ſie gaben ſich ſelbſt im Bilde eines idealen Kunſtwerks, die andern geſtalteten ihn mit Rückſicht auf eine ſchauſinnige Menge; bei jenen ein Schaffen aus dem Herzen des Volkes, bei dieſen ein Wirken Ueberlegener auf minder Klarſehende, dort ein Streben nach dem Hohen, Göttlichen, in ſich Beruhigten, Erhebenden, hier nach dem Wirkungsvollen, Wunderbaren, Packenden, durch Glanz Ueberredenden; dort Anbetung, hier Agitation.“ [1])

Barock und Kirche nach Knackfuß und Zimmermann.

Alle dieſe Gedanken des ſonſt ſo tüchtigen und klarſehenden Gurlitt nimmt allerneueſtens die Allgemeine Kunſtgeſchichte von Knackfuß und Zimmermann [2]) auf, um ſie in herberer Form auszuſprechen. „Die Barockkirchen wurden von dem reichen Klerus gebaut, um das Volk anzuziehen, um es an die Papſtkirche aufs neue zu feſſeln“, daher „deren oſtentatives Zurſchautragen. Die Kirchen wurden nicht mehr allein zur Ehre Gottes, ſondern ebenſoſehr zur Stärkung des Papſttums gebaut. Die geiſtig Ueberlegenen ſuchten die Einfältigen durch das

[1]) C. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils in Italien (S 222 ff). Stuttgart 1887.
[2]) Bielefeld und Leipzig 1902. Vgl. 3. Band S. 14 ff.

Ueberraſchende, Glänzende zu packen und zu blenden. Man ſchwelgt zu dieſem Zweck im Unendlichen ... Der Ausdruck wird im einzelnen und im ganzen pathetiſch, ſein Endzweck iſt Aufregung und Berauſchung; die ſchwere Maſſe ſoll die Vorſtellung gewichtigen Ernſtes erwecken. Die Machtſtellung Roms war nur durch die Knebelung der Geiſter zu erhalten oder durch die Gewalt der Waffen. So knebelt auch der Barockſtil die Einzelglieder und hält ſie gewaltſam nieder. Beſonders prächtig wird die Faſſade geſtaltet, welche ſich gegen die Straße kehrt, um die Beſucher anzulocken" u. ſ. w.

Barock nicht Agitationsmittel.

Mit alle dem wird die Anſicht ausgeſprochen, als ſei der Barockſtil aus beſtimmter Abſicht, aus einem gegenreformatoriſchen Streben als Agitationsmittel entſtanden. Auf dieſe Weiſe iſt nie ein lebenskräftiger Stil herrſchend geworden und keiner kann aus ſolchen Vorausſetzungen hervorgehen, am allerwenigſten ein „Weltſtil" wie der Barock, der zweihundert Jahre lang die Welt beherrſcht, den Profan- wie den Kirchenbau. G. v. Bezold findet es „mehr als fraglich", daß „der italieniſche Barockſtil hinſichtlich ſeines Stimmungsgehaltes ohne die Gegenreformation die Richtung genommen hätte", doch fügt er hinzu, „aber eingetreten wäre er im 16. Jahrhundert auch ohne ſie; denn die Renaiſſance hatte um 1500 ihren Höhepunkt erreicht".[1]) Die Charakteriſtik des Stils giebt er in den weitern Worten: „Der italieniſche Barock iſt in höherem Grade international als irgend ein Stil vor ihm; die nationalen Unterſchiede in der Baukunſt ſind zu keiner Zeit geringer, als unter ſeiner Herrſchaft." Dieſer Erſcheinung gegenüber wäre es ein Wunder, wie die Geſchichte kein zweites kennt, wenn trotz deſſen der Barockſtil nur ein päpſtliches Agitationsmittel geweſen.

Anſicht Bezolds.

Barock internationaler Weltſtil.

Nein, der Barock ward zum internationalen Weltſtil für zwei Jahrhunderte, weil er eben den Grundſtimmungen der Zeit entſprach.

Nichts, gar nichts deutet darauf hin, daß der Barock auf eine Ordre aus dem Vatikan oder aus Trient eingeführt worden. „Die Wandlung erſcheint als eine durchaus notwendige: ferne bleibt jeder Gedanke, als hätte die Willkür eines einzelnen, die ſich einmal im Nie-Dageweſenen befriedigen wollte, dem Stil ſeinen Urſprung gegeben. Wir haben es nicht mit Experimenten einzelner Architekten zu thun, von denen der eine es auf dieſe, der andere auf jene Art probierte, ſondern mit einem Stil, deſſen weſentlichſtes Merkmal die Allgemeinheit des Formgefühls iſt. Von vielen Punkten aus ſehen wir die Bewegung entſtehen; hier und dort wandelt ſich das Alte, die Veränderung greift um ſich, und ſchließlich kann nichts mehr dem Strome widerſtehen, der neue Stil iſt geworden."[2])

Notwendige Folge der Zeit.

So iſt der Barockſtil, ſo jeder andere Stil ins Leben und in die Wirklichkeit getreten.

Auch der gute und klarſtſehende Cicerone, welcher wie über die italieniſche Kunſt im allgemeinen ſo auch über das Entſtehen und das Weſen des Barocco das Beſte und Richtigſte und Wahrſte geſchrieben, weiß nichts von einem gegenreformatoriſchen, päpſtlichen Agitationsmittel, das im Barockſtil ſteckt.

Bevor wir darauf näher eintreten, warum und inwiefern der Barockſtil den Stimmungen der Zeit entſprochen habe, ſind erſt andere Vorfragen zu beantworten.

---

[1]) Die Baukunſt der Renaiſſance in Deutſchland (S. 112 ff.). Stuttgart 1900.
[2]) Wölfflin l. c. S. 58.

2) Iſt der Barocco ein Stil?

Anſicht Burkhardts.

Burkhardt beſpricht den Barock geſondert von der Renaiſſance, doch beginnt er den betreffenden Abſchnitt im Cicerone (S. 368) mit den Worten: „Die Barockbaukunſt ſpricht dieſelbe Sprache, wie die Renaiſſance, aber einen verwilderten Dialekt davon.“ Guſtav von Bezold unterſcheidet genauer (l. c. S. 96), indem er ſehr richtig ſagt, daß jede Stilepoche eine ſogenannte Barockperiode habe; „es iſt das Hinarbeiten auf geſteigerte Wirkungen durch Häufung und Uebertreibung der Formen, die Eindringlichkeit der Formenſprache im ganzen, das Suchen nach Originellem um ſeiner ſelbſt willen, ſelbſt auf Koſten der Klarheit des Ausdrucks im einzelnen, das Kapriziöſe, das Maleriſche, der Mangel an Naivetät ... In dieſem Sinne iſt Barock überhaupt kein beſtimmter Stil, ſondern eine Phaſe der Stilentwickelung; man kann von einem Barock der Antike, man kann von einem ſolchen der Gotik ſprechen.“

Doppelte Bedeutung des Barocks.

„Bei der römiſchen und bei der florentiner Renaiſſance iſt der Umſchwung zum Barock ein vollſtändiger und vollzieht ſich in voller Klarheit. Renaiſſance und Barock ſind in Italien trotz der gemeinſamen Grundlage der antiken Formen zwei verſchiedene Stile.“

Würde der Barock nichts weſentlich Verſchiedenes bieten als die Renaiſſance, dann wäre er nur ein „verwilderter Dialekt“ derſelben. Da er aber etwas weſentlich anders Geartetes iſt, als die Renaiſſance, ſo muß er als beſonderer Bauſtil betrachtet werden.

Verſchiedenheit im Barock.

Ganz anders als in Italien, Frankreich, Spanien iſt das Verhältnis zwiſchen Renaiſſance und Barock in Deutſchland; dies wird an gelegenem Ort näher zu beſprechen ſein. Auch in Italien werden anfangs manche Schwankungen und Verſchiedenheiten hervorzuheben ſein. Wölfflin behandelt in ſeiner Schrift „Renaiſſance und Barock“ nur den römiſchen Barock und zwar nur in der erſten Phaſe der Entwickelung bis 1650, welche von der ſpätern ſtark abweicht.

Hier wird es ſich darum handeln müſſen, das Weſentliche, Allgemeine, die gemeinſamen Grundgedanken des Barockſtils herauszuheben und das Abweichende betreffenden Orts nachzuholen.

II. DAS VERFAHREN DES BAROCKSTILS.

1) Der Raumabſchluss.

Dreifache Aufgabe der Baukunſt.

Der fertige ſtiliſtiſche Bau beruht hauptſächlich auf drei Dingen, auf der Konſtruktion, der Dekoration und dem geiſtigſten Elemente der Architektur, der Raumbildung. Von dieſer nahm der Barockſtil Ausgang und Ziel.

Entwickelung an der Kirche.

Wie der gotiſche und früher der romaniſche Stil, ſo entfaltete und entwickelte ſich der Barock auch zuerſt und zunächſt am religiöſen Bau, an der Kirche.

Frühere Raumbildung.

Die Renaiſſance pflegte anfangs den dreiſchiffigen Langhausbau, doch ihr höchſtes Ideal ward bald die Zentralkirche mit einer auf vier Pfeilern ruhenden Kuppel und vier ſich anſchließenden gleich langen Armen, wie dies auch im urſprünglichen Plane der St. Peterskirche in großartigſter Weiſe beabſichtigt war.

Was man im Zentralbau bewunderte, das war die einheitliche, erhabene Raumwirkung. Dem praktiſchen Bedürfnis, der Feier des Gottesdienſtes vor einer zahlreichen Gemeinde wird dieſe Anlage nie ganz entſprechen, aber ihre große

Raumwirkung blieb der Sehnſuchtstraum, der Wunſch und die Hoffnung, welche von der Zukunft erfüllt werden ſollte. Wie man dem Ideal langſam, aber ſtetig zutrieb, läßt ſich am Langhausbau nachweiſen.

Beſtreben in der Renaiſſance.

Es wurde früher, in der Geſchichte der Renaiſſance-Architektur, oft darauf aufmerkſam gemacht, daß man zu gunſten eines breitern Mittelraumes die Träger des Hauptſchiffes immer weiter auseinander rückte. Schon im Beginne der Renaiſſance, von einem Hauptförderer derſelben, L. B. Alberti, wurden die Säulen durch Pfeiler erſetzt, um größere Weiten überſpannen zu können. Denkmale ähnlicher Art giebt es in Oberitalien viele; wir nennen nur den Dom in Pavia, S. Giuſtina in Verona, S. Salvatore und S. Giorgio Maggiore in Venedig u. ſ. f. Endlich that in Rom in der Kirche des Geſù Vignola den entſcheidenden Schritt. Er verzichtet ganz auf die Seitenſchiffe, das iſt, erſetzt ſie hier und dort durch eine Reihe von Kapellen, welche den Pfeilern, den Gewölbeträgern, zwiſchen welchen ſie eingeordnet ſind, als Widerlager dienen; er rückt die Pfeiler in der Länge- und Breiteaxe möglichſt weit auseinander und ſchafft ſo einen gewaltigen Hauptraum, an welchen ſich das große Quadrat des Kuppelraumes mitſamt dem Querſchiff anſchließt und der im Chor ausklingt. Ohne Opfer wurde dieſe Raumdiſpoſition nicht gewonnen. Auf manches wird ſpäter noch hingewieſen werden; hier erwähnen wir nur, daß die ſchönen, maleriſchen Durchblicke durch die Arkaden des Hauptſchiffes in die Abſeiten verloren gingen; man ſuchte zwar ſpäter einen Erſatz dafür. Aber für dieſes und andere Opfer hatte man einen weiten, breiten, hohen, unbehinderten Geſamtraum von überwältigender Wirkung. Das iſt das Neue, das Weſentliche, das der Barocco in die Architektur gebracht hat, und das ihn zu einem eigenen, ſelbſtändigen Stil erhebt. Er ſchafft helle, ſonnige, weite und hohe, von keinem Gewölbeträger zerſchnittene Räume, wie ſie in keines andern Stils Macht und Möglichkeit liegen. Es iſt die Hoch-, Weit- und Großräumigkeit der kühnſten alten Römerbauten übertragen auf das chriſtliche Gotteshaus.



Fig. 1386. S. Andrea della Valle, in Rom. Nach Originalzeichnung.

Weſen des Barocco.

Schaffung von weiten und hohen Räumen.

Man ſage nicht, um dieſen Einwurf vorwegzunehmen, daß dadurch andern Stilen zu nahe getreten werde, deren herrliche Raumbildungen gerühmt wurden, die der Gotik mit ihrem Hochdrang und wechſelnden Perſpektiven, die der Renaiſſance mit den intimen Reizen und Weitſichten. Gewiß ſchufen ſie die ſchönſten Räume, aber andere, als der Barocco, nicht weite, helle, einheitliche Geſamträume.

Geſamträume.



Fig. 1387. Portal vom Palazzo Peſſagno, Genua. Phot. von A. Noack, Genua.

Der Barock ſchafft Geſamträume, welche das Auge mit einem einzigen Blick überſehen, umſpannen und durchmeſſen ſoll, um einen großen, erhebenden, überraſchenden und überwältigenden Geſamteindruck zu empfangen, denn alles Zergliedern und Zerlegen, alles ſtückweiſe Erkennen nach einzelnen Teilen kann einen ſolchen Totaleindruck nicht vermitteln. Die große, gotiſche Kathedrale zerlegt den Raum durch ihre Arkaden in Schiffe, führt dieſe und die Kapellenreihen um den Chor herum, um dem durch die Hallen Schreitenden immer neue Ausſichten, Durchblicke und Raumbildungen zu eröffnen. Was hier, auch zum Zwecke einer hohen, äſthetiſchen Wirkung, in Teile zerlegt wird, das giebt der Barock als Ganzes und Eines.

Einheitliche Räume.

Der Barockſtil will darum einheitliche Räume; keine Säule, kein Pfeiler, kein Lettner darf den Ausblick hemmen oder in das Raumbild einſchneiden. Aus dem gleichen Grunde iſt die ſtreng durchgeführte Symmetrie in den Raumanlagen des Barock von viel größerer Wichtigkeit, als in andern Stilen; das Licht ſoll im völlig gleichmäßigen Rhythmus, im gleichen Wellenſchlag durch den Raum ſchwimmen und fluten.

Helle Räume. Unrichtige Anſichten.

Der Barock fordert endlich lichte, hell, freundlich erleuchtete Räume. Es iſt ganz unrichtig, was man vom Wechſel der Beleuchtung, von hellen und dunklen Partien geſagt hat. Was in der Anwendung auf einzelne Kirchen und erſte Verſuche wahr, das bewährt ſich keineswegs an der Großzahl der ſchönſten und beſten Stilbauten und ſteht auch im vollen Widerſpruch mit den Zwecken barocker Raumgeſtaltung. Vollends unwahr iſt, „daß die Abſchlüſſe der Räume, die Apſis, die Querarme, die Kapellen des Langhauſes möglichſt dunkel gehalten werden“. Gerade das Querſchiff iſt immer eine Glanzpartie der großen Barockkirchen, indem durch die großen Fenſter der Querarme ganze Ströme des Lichtes hereinbrechen. Dasſelbe gilt in den meiſten Fällen vom Chore. Ebenſo unwahr iſt dann ſelbſtverſtändlich, was man von dieſer ungleichen Beleuchtung geſagt, daß ſie mithelfen mußte, um im Sinne der Gegenreformation die Gemüter in eine ſchwüle, ſchwärmeriſche, ekſtatiſche religiöſe Stimmung hineinzutreiben. Nein, der Barock iſt viel aufgeklärter, er verhüllt und verſchleiert nichts und läßt die Lichtwellen möglichſt gleichmäßig, möglichſt hell, möglichſt feierlich zu heiterer, froher Stimmung



Fig. 1388. Thor vom Caſino Mediceo in Florenz. Phot. von Gebr. Alinari.

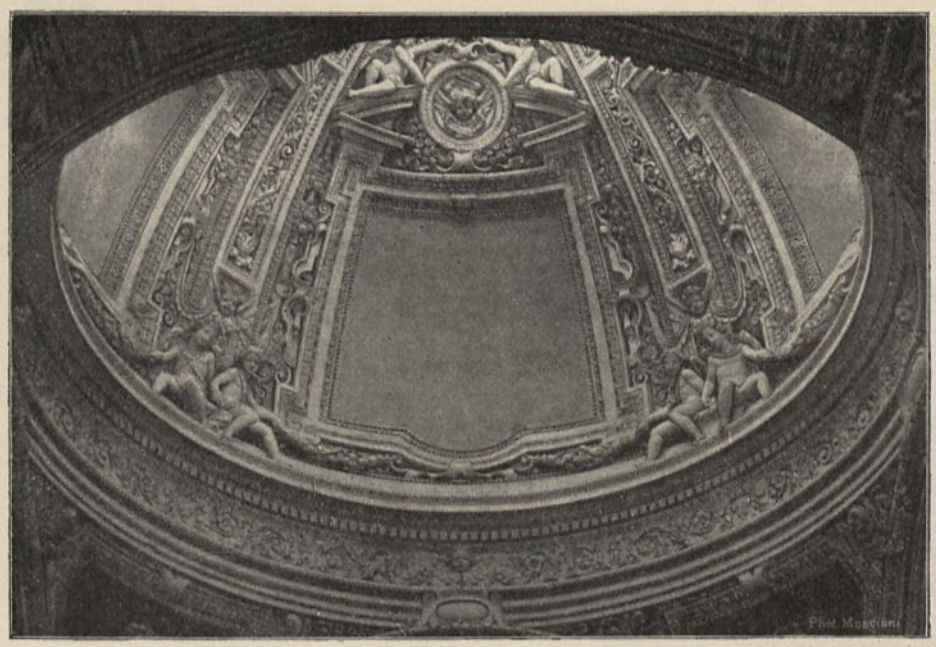


Fig. 1389. Dekoration aus der Paſſionskapelle in S. Pietro in Montorio, Rom.

durch die großen, weiten, hohen Räume fließen. Dieſe frohe, heitere Feſtſtimmung iſt es ja gerade, was man bis in die neueſte Zeit hinein dem Barockſtil zum Vorwurf gemacht hat. Stimmung.

2) Die Konſtruktion.

Zum Raumabſchluß ſteht in allernächſter Beziehung die Konſtruktion. Der Cicerone deutet die Eigentümlichkeiten derſelben an, wenn er ſagt, daß die Barockkirche im Innern ein Weitbau und infolgedeſſen auch ein Hochbau ſei. Wir ſtellen hier zunächſt zuſammen, was faſt allen religiöſen Barockbauten gemeinſam iſt. Der Barock als Weit- und Hochbau.

Für den Hoch- und Weitbau reichten die Säulen als Gewölbeträger, wenn man ſie nicht in rieſigen Abmeſſungen ausgeſtalten wollte oder konnte, nicht mehr aus; ſie wurden daher durch Pfeiler, welche gewöhnlich mit Pilaſtern verkleidet ſind, erſetzt. Dieſe tragen die Decke, welche gewöhnlich die Form einer halbkreisrunden oder flachgewölbten Tonne hat. Etwas ſehr Gewöhnliches iſt es, daß ſogar in einſchiffigen und eingeſchoſſigen Kirchenanlagen die im Halbkreis oder Flachbogen abſchließenden Fenſter mittels horizontal geſtellter, ſelten ſteil anſteigender Kappen in die Tonne einſchneiden. Sie gehören zu den charakteriſtiſchen Merkmalen des Barockbaues. Pfeiler als Träger. Tonnenwölbung.

Auf eine Kuppel verzichtet die größere Barockkirche faſt nie. Erlauben die Mittel oder klimatiſche Verhältniſſe den Bau einer hohen Kuppel nicht, ſo wird wenigſtens eine böhmiſche Hängekuppel eingeſetzt mit oder ohne ein Laternentürmchen, welches das Dach durchbricht. Die Kuppel erhebt ſich über der Kreuzung des Haupt- und des Querſchiffes. Die Abſchlüſſe des letzten führen, wie oben geſagt worden, dem Innern die reichſten Lichtwellen durch die hohen, weiten Fenſter zu. Kuppel.

Der weſtliche Teil des Hauptſchiffes zwiſchen dem Eingang und der Weſtarm.

Kuppel iſt gewöhnlich nicht lang; drei oder viertehalb Pfeilerweiten dürften das Durchſchnittsmaß ſein. Die letzte Pfeilerarkade unmittelbar vor der Kuppel hat aus ſtatiſchen Gründen ſehr oft nur ungefähr die Hälfte von der Spannweite der übrigen. Auch die Flügel des Querſchiffes ſind meiſtens nicht lang und treten nicht über die Kapellenreihen hinaus, außer wenn ſie in Halbkreiſen abſchließen. Der Chor iſt gewöhnlich um mehrere, drei bis zehn Stufen über dem Boden des Schiffes nivelliert.

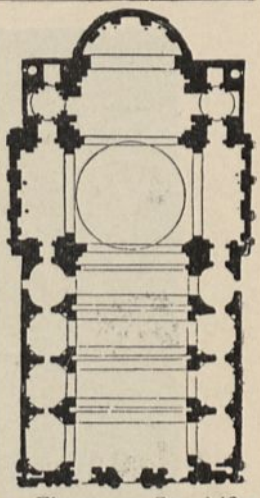


Fig. 1390. Grundriß der Kirche des Geſù, Rom. Nach Dehio, Die Kunſt des 17. und 18. Jahrhunderts.

Grundrißbildungen. Zentralbau.

Die Grundriſſe der großen Barockkirchen laſſen ſich auf zwei Typen zurückführen, den Zentralbau und den Langhausbau. Der erſte iſt immer noch beliebt, da er ebenfalls geeignet iſt, einheitliche, weite, hohe und hellerleuchtete Geſamträume zu erſtellen. Die Formen im einzelnen ſind ſo mannigfaltig und individuell, daß das Nähere bei der Beſchreibung der betreffenden Werke geſagt werden muß.

Langhausbau.

Die Langhauskirchen ſcheiden ſich nach einem dreifachen Schema in drei Klaſſen aus.

Das erſte Schema iſt in der erſten Barockkirche im Geſù gegeben, welcher für ſo viele ſpätere Bauten als Vorbild diente: einſchiffige Anlage mit zwei Kapellenreihen unter eigener niedrigerer Bedachung oder unter Abſeiten dem Hauptſchiff entlang, über den Kapellen ein geradelaufender Sims, ein Tonnengewölbe und Querſchiff; es iſt das Schema der alten Baſilika.

Langhaus mit Seitenſchiffen.

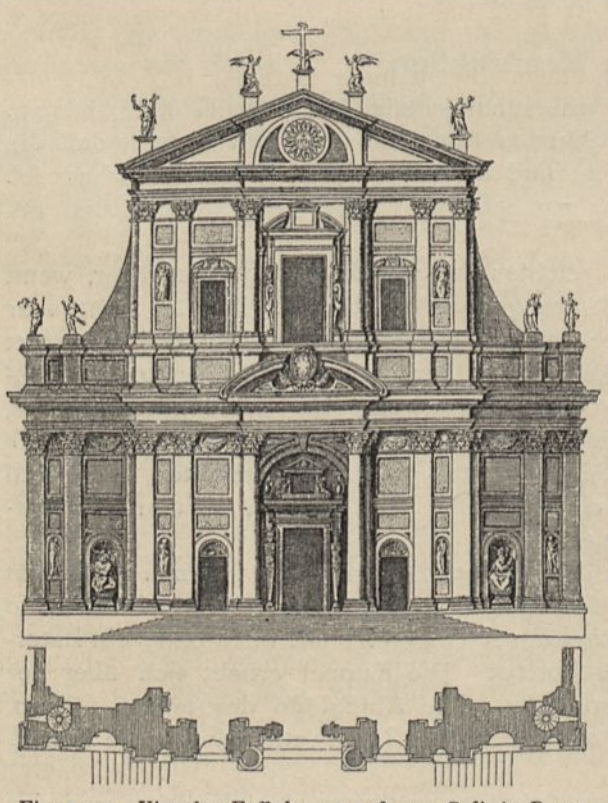


Fig. 1391. Vignolas Faſſadenentwurf zum Geſù in Rom.

Das zweite Schema fügt neben dem Haupt- oder Mittelſchiff Seitenſchiffe ein, die aber ſo ſchmal ſind, daß ſie nur die Bedeutung von Gängen haben. Die Pfeiler, welche den Mittelraum ſtützen, ſind durch nicht ſehr hohe Arkaden verbunden, über welchen der geradlinige Sims läuft; über dieſem ſind in den Hochwänden des Mittelſchiffes Fenſter angebracht. Auch die Seitenſchiffe ſind nicht hoch, da ſie unter den Pultdächern der Abſeiten liegen; an ihren Seitenmauern ſtehen die Wandaltäre. Die Kirchen dieſer Grundform ſind im Süden und Norden ſehr häufig. Ein weſentlicher Unterſchied zwiſchen dem erſten und zweiten Schema beſteht nicht, es wird auch hier in anderer Form das alte Baſilikaſchema wiederholt.

Kleinere Kirchen.

Manche bedeutendere Land- und Stadtkirchen verzichten auf die Ka-

pellenreihen, nehmen aber die Seitenſchiffe als Seitengänge in beſagter Weiſe in den Grundriß auf.

Im weſentlich verſchiedenen dritten Schema wird der gerade Horizontalſims durchbrochen, indem die Seitenkapellen annähernd die Höhe des Mittelſchiffes erhalten. Dies hängt mit der weitern Neuerung zuſammen, daß nicht nur in der Vierung, ſondern auch im Langhaus zwiſchen je vier Arkadenpfeilern oft Flachkuppel-Gewölbe eingeſetzt werden. Dieſe Konſtruktion mit den hohen Pfeilerarkaden, iſt den ſüddeutſchen Kloſter- und Stiftskirchen eigen; ſie verleiht denſelben eine wunderbar freie Licht- und Raumwirkung: das iſt der Weit- und Hochbau des Barocco in ſeiner großartigſten Entwickelung und erhabenſten Wirkung. Kuppelwölbungen.

3) Die der Konſtruktion auferlegten Bedingungen.

In ſeiner Studie über die erſte Entwickelungsſtufe des römiſchen Barock gelangt Wölfflin zu dem Ergebnis, daß er drei Haupteigenſchaften in ſich ſchließe, den großen Stil, die Maſſigkeit und die Bewegung. Dieſe Hauptzüge, allerdings in etwas anderer Ausdeutung finden ſich in der Barockarchitektur überhaupt. Statt Bewegung ſagen wir, trotz der Bedenken des Verfaſſers gegen dieſen Ausdruck, das maleriſche Element, welches den Gedanken der Bewegung auch in ſich ſchließt [1]) und deſſen Begriff umfaſſender iſt. Dieſe Haupteigenſchaften beeinfluſſen ſtark die Konſtruktion und Kompoſition der Barockarchitektur. Haupteigenſchaften des Barock.

Daß der Barock der große Stil iſt, geht aus dem über die Raumbildung Geſagten genugſam hervor. Er konſtruierte auch im einzelnen am liebſten im Großen, mit großen Maſſen mit großen Linien, großen, weitgeſpannten Wölbungen, großen Gliedern, großen Formen. Er iſt auch in dieſer Beziehung der große Stil, daß er ſeine Werke als einheitliche, geſchloſſene Ganze hinpflanzt, in welchen das Einzelne viel weniger zur Geltung kommen darf als in andern Stilen. In dieſer Hinſicht ſteht der Barocco im Gegenſatz zur Gotik. Dieſe liebt gewiß auch große Linien, doch ſo, daß ſie durch tauſend Einzelbildungen, welche mit aller Liebe und Sorgfalt ausgeſtaltet werden, belebt erſcheinen. Es ſticht der Barock auch von der Renaiſſance, beſonders der Frührenaiſſance ab, wo im Schatten der großen Architektur zahlloſe kleinere und kleinſte dekorative Einzelheiten ihres intimſten Daſeins ſich freuen und wie eine notwendige Barock als großer Stil.

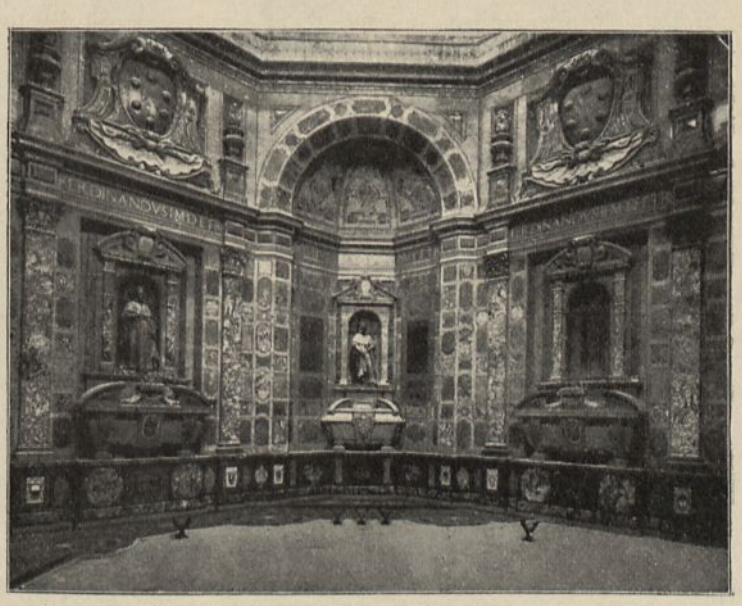


Fig. 1392. Cappella Medicea, Florenz. Phot. von G. Brogi, Florenz.

[1]) Vgl. 3. Band „Malerei" S. 2—3.



Fig. 1393. Hof des Palazzo Borgheſe, Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

Zugabe überall am Bau hinaufranken. Der Barockbau möchte am liebſten als einheitliches, gewachſenes, aus einem Guß entſtandenes nicht aus Teilen zuſammengeſetztes Ganze erſcheinen. Man hat mit Recht darauf hingewieſen, daß an den Seitenfaſſaden oft alle Gliederung der Baumaſſe, ſogar Liſene und Fugenſchnitt fehlen, und daß der Bau oft ohne Sockel im Innern und am Aeußern dem Boden entwächſt. Aus dieſem Geſichtspunkt ſind auch die Faſſadenbildungen der Barockkirchen zu beurteilen.

Maſſigkeit. Der große, reſolute Schnitt im Komponieren und Konſtruieren deckt ſich in vielen Fällen mit der Maſſigkeit. Da alles auf große Wirkung berechnet iſt, ſo werden alle Glieder, Simſe, Rahmen, Profile und alle Formen ſtark, kräftig, kurz, maſſig geſtaltet, wie es für einen „athletiſchen“ Stil paßt. Der Barockſtil „ſpricht eine kräftige und eindringliche Sprache; er weiß zu packen und will erſchüttern. Durchaus pathetiſch bringt er alle Empfindungen in geſteigerter, oft in übertriebener Weiſe zum Ausdruck“ (Bezold). Die ſcharfen, hartgeſchnittenen Linien und Formen werden vermieden, ſie gehen ins Volle, Rundliche, oft ins Schwülſtige über. Es iſt dies übrigens auch dadurch mitbedingt, daß der feinkörnige Marmor, welcher ſcharfkantige und feingeſchnittene Formen ſo ſehr begünſtigt, in den Bauten weniger Verwendung fand als der Travertin und Sandſtein.

Maleriſche Bewegung. Von jeher iſt beim Barockſtil das maleriſche Element zumeiſt betont worden. Zum Begriff des Maleriſchen gehört vorab das Bewegte. Dieſes fand im Barock den mannigfachſten Ausdruck, ja, die Bewegung wurde in der Entwickelung des Stils, entſprechend dem phyſiſchen Geſetze, immer raſcher und vielfältiger.

Licht- und Schattenwirkungen. Das Spiel zwiſchen Licht und Schatten iſt darum in der Konſtruktion des Barocco von großer Bedeutung, weil es ganz beſonders Leben und Bewegung in die toten Maſſen bringt. Zu dieſem Zwecke erhalten die Simſe weite, ſtarkſchattige Ausladungen, Unterſchneidungen, mannigfaltige Profile und Konturen. Ebenſo werden die Glieder gerne verdoppelt; einem Pilaſter z. B. werden zu beiden Seiten ein, zwei Halbpilaſter angefügt. Alle dieſe Ausladungen klingen ſodann in den Verkröpfungen der Geſimſe aus und werfen auf den Bau ebenſoviele Schattenlinien.

Ungleiche Verteilung der Bauglieder. Aus dem gleichen Grunde werden die Glieder auf der Faſſade nicht gleichmäßig verteilt. Wer z. B. an die Faſſadenbildung der Gotik gewöhnt iſt, wird ſich vor St. Peter in Rom fragen, warum doch die Seitenkanten nur mit Pilaſtern, nicht mit den Rieſenſäulen abſchließen, welche ſich um die Mittelarkade drängen. Dasſelbe geſchieht an vielen Barockfaſſaden: es ſollen die äußern







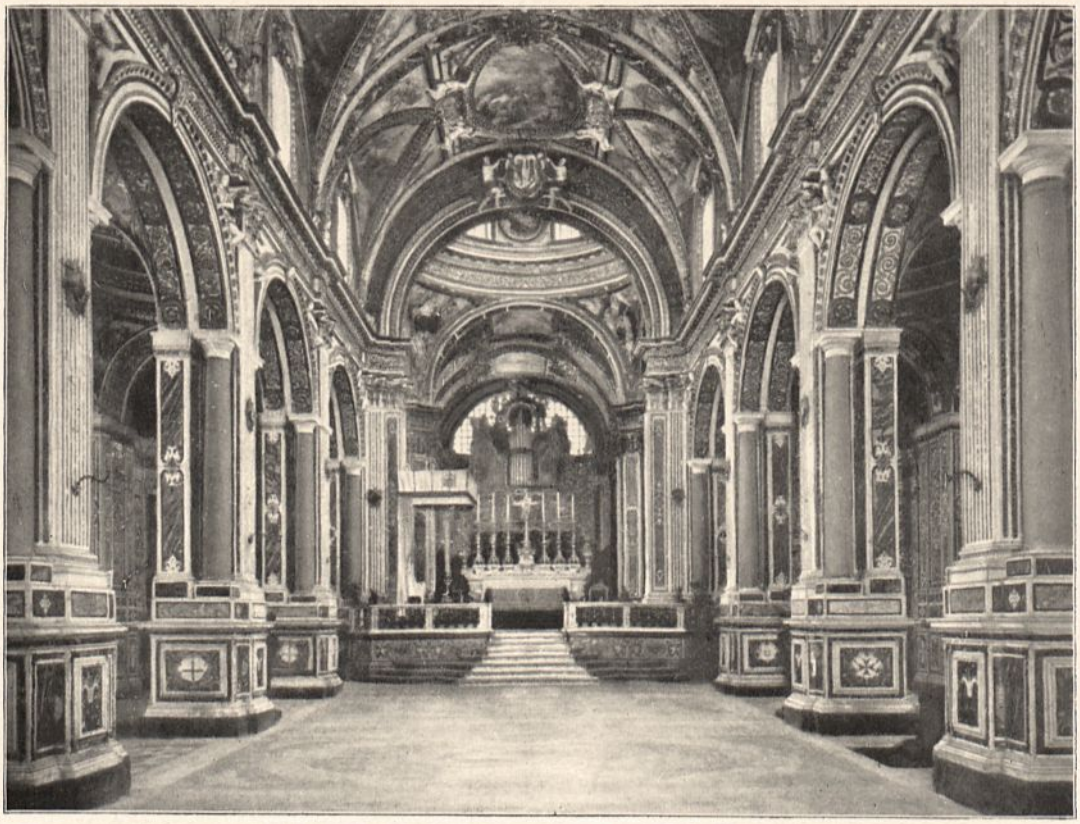


FASSADE DER KIRCHEN: S. S. VINCENZO ED ANASTASIO, S. SUSANNA, S. M. DELLA PACE IN ROM UND S. PIETRO IN FRASCATI.

Nach Phot. von R. Moscioni und D. Anderson, Rom, Gebr. Alinari, Florenz.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej





INNERES DER KIRCHE DES GESÙ, ROM, UND DER ABTEIKIRCHE VON MONTECASSINO.

Nach Photogr. von D. Anderson, Rom, und Gebr. Alinari, Florenz.

Bauteile in rhythmiſcher Bewegung gegen die Mitte zu gravitieren. Die Abſicht, welche der Anordnung zu Grunde liegt, offenbart ſich beſonders deutlich an der Faſſade der Kirche San Vincenzo ed Anaſtaſio (vgl. Einſchaltbild), von Martino Lunghi in Rom, artet aber in „reine Prahlerei“ aus „mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgeſtellten Säulen.“



Fig. 1394. Vorhalle von St. Peter im Vatikan, Rom.

Häufung der Glieder.

Im Intereſſe der Licht- und Schattenwirkung und der maleriſchen Bewegung werden im weitern geſchichtlichen Verlauf des Barocco die Glieder energiſcher, kräftiger, reſoluter mit dem Ausdruck blühender, ſchwellender Kraft gebildet, löſen einander im raſchen Wechſel ab und treten gehäuft zuſammen, ohne daß eine ſtatiſche Funktion dies fordert. Mit ihnen treten einzelne Bauteile zurück oder heraus, aber immer noch in geraden Linien. Beſonders klar tritt dies in der überraſchenden und wirkſamen Faſſade von S. Maria in Campitelli, von Rinaldi, hervor. Beide Geſchoſſe ſind mit Säulen und Pilaſtern vierfachen Rangs in ebenſoviel Axen geſchmückt.

Wie man neben den Pilaſtern, Halbpilaſter in zwei, drei Plänen oder Rängen anordnete, ſo ſtellte man an Pforten, Fenſtern u. dgl. die Gewände ſchief. Beides hatte außer dem Schattenſchlag auch den Zweck, die Vorſtellung von einer größern Mauervertiefung und Maſſenbewegung hervorzurufen. Man hat darin eine abſichtliche, ſehr unberechtigte Täuſchung ſehen wollen, allein die Architekten aller Stile haben dergleichen „Kniffe“ nie ganz abgewieſen.

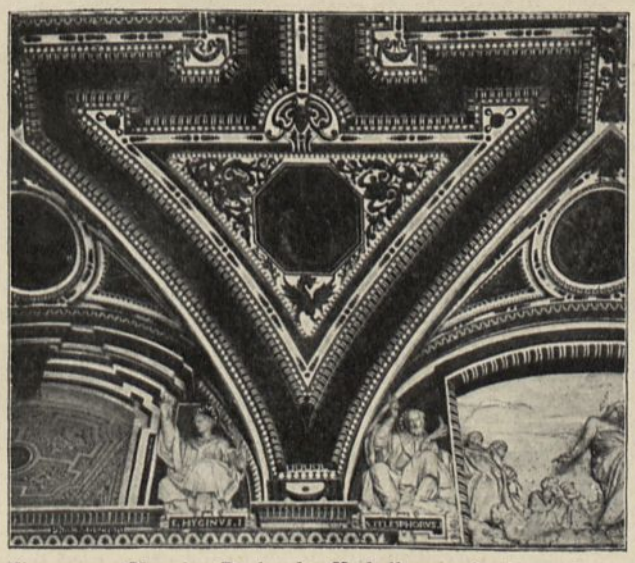


Fig. 1395. Von der Decke der Vorhalle von St. Peter, Rom.

Mit dem Auftreten Berninis, beſonders aber ſeit Borromini, Pozzo, Guarini kommt alles in wirbelnden Fluß: die Geſimſe heben ſich, die ſchweren Altarſäulen kommen in drehende Bewegung,

ganze Gebäudeteile ſchwingen in konkaven und konvexen Kurven, die gerade Linie ſcheint aus den Grundriſſen verbannt. Zum Glück dauert der Wirrwarr nicht lange, und es tritt wieder beſonnenere Ruhe ein.

Ausbuchtung der Faſſade.

Eine Kurve blieb bis zum Ausgang der Periode in Gunſt, nämlich die Segmentlinie, in welcher der mittlere Teil oder die ganze Kirchenfaſſade heraustritt. Wir werden ſehen, wie viele Prachtkirchen des Barocco in Deutſchland, auch wenn ſie auf alle geſchwungenen Linien im Grundriß verzichteten, dieſe beibehielten. Es läßt ſich dagegen vom architektoniſchen und praktiſchen Standpunkt nichts Erhebliches einwenden. Auch die Abſchlüſſe des Querſchiffes bewegen ſich gerne im Halbkreis, indem ſie das Motiv der kreisrunden Kuppel wiederholen.

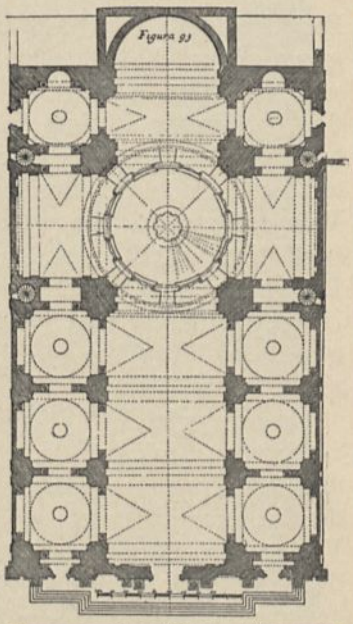


Fig. 1396. Grundriß von S. Ignazio, Rom. Nach Pozzo.

Faſſadenbildung.

Die Zuſammenfaſſung von zwei Geſchoſſen einer Faſſade durch eine Ordnung war ſeit Palladio, der damit ſo große und glänzende Erfolge erzielte, häufiger geworden. Die römiſchen Baumeiſter des Barockſtils waren darin wenig glücklich; viel gewöhnlicher ſind die Faſſaden mit zwei Ordnungen in zwei Geſchoſſen, welche anfangs lieber mit Pilaſtern ausgeſtattet (Chieſa nuova) wurden; doch dieſe einfachere und anſpruchsloſere Formenſprache genügte nicht lange und man griff mit Vorliebe zur Säule (S. Andrea della Valle [Fig. 1386], S. Maria in Campitelli). An S. Suſanna (vgl. Einſchaltbild) wechſeln in ſehr wohlthuender Weiſe Pilaſter im Ober- mit Säulen im Untergeſchoß. Im Norden führte der Mangel oder die Koſtbarkeit des paſſenden Materials von ſelbſt zu häufigerer Anwendung



Fig. 1397. Inneres von S. Ignazio, Rom. Phot. von D. Anderſon, Rom.

des Pilaſters. Zur Ueberleitung vom breitern Unter- zum ſchmälern Obergeſchoß dienen die bekannten, meiſtens mit Blumengehängen verzierten oder in anderer Weiſe maleriſcher geſtalteten Voluten. Eine unerläßliche Zugabe der Faſſade ſind reich umrahmte Fenſter und Statuennischen. Die Faſſade kann mit der Gliederung des Innern im Einklange ſtehen, ſehr oft iſt dies nicht der Fall.

„Das mäßige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaſter oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Niſchen oder Fenſter wird im Zuſammenhang behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Ich möchte die Behauptung wagen, daß die beſſern dieſer Faſſaden in der Geſamtbehandlung konſequenter ſind, als diejenigen der Renaiſſance[1])."

Seitenfaſſaden.

Die Seitenfaſſaden blieben, wie ſchon bemerkt, meiſtens kahl oder erhielten höchſtens eine Gliederung durch Liſenen oder Pilaſter. Die Kuppeln ſind, bis auf wenige Ausnahmen, bald mehr bald weniger glückliche Nachahmungen der Kuppel von St. Peter, die Schale wird ſchlank in die Höhe gezogen. Im Turmbau hatten die Barockmeiſter nicht mehr Erfolg als ihre Vorgänger; am gelungenſten ſind die einfachſten und kleinſten Türme.

Dekoration.

Ein weiterer Beſtandteil des Maleriſchen iſt die Mannigfaltigkeit. Sie deckt ſich hauptſächlich mit den Elementen der maleriſchen Bewegung, anderes fällt mit der Dekoration zuſammen. Bevor wir auf dieſe zu ſprechen kommen, muß erſt ein Wort über den Profanbau geſagt werden.

4) Die Konſtruktion des Palaſtbaues.

Glanz und Prunk im Barock.

Barocco im Sinne von Bauſtil ſpricht eine Eigenſchaft aus, die ihm ſo weſentlich innewohnt wie das Maleriſche, nämlich das Glanz-, das Prunk- und Prachtvolle. In der erſten vorberniniſchen Zeit verleugnet der römiſche Barock im Palaſtbau am Aeußern ganz und gar dieſe Eigenſchaft: eine gewöhnlich ſehr lang hingelagerte Front, keine vertikale Gliederungen durch Pilaſter oder Liſenen, oft nicht einmal Ortſteine an den Kanten, als Horizontalgliederung höchſtens Gurtſimſe einfachſter, nüchternſter Art, alle Fenſter klein und gleich, zur Not in einem Geſchoß durch Verdachungen herausgehoben, mit öden Mezzaninfenſtern darüber, keine Riſalite, keine Seitenflügel, die Flächen überall gleichmäßig glatt verputzt; wenn es hoch geht, ein glänzender, wappengeſchmückter Portalbau, groß genug für einen Reiter zu Roß, — alſo eine ſehr eintönige, ſchwerfällige Baumaſſe; von Pracht und Prunk keine Spur.

Aeußeres der Paläſte.



Fig. 1398. Faſſade von S. Ignazio, Rom.
Nach Originalphotographie.

[1]) Cicerone, S. 371.



Fig. 1399. Die St. Peterskirche mit den Kolonnaden, Rom. Phot. von R. Moſcioni, Rom.

Inneres der Paläſte.

Den durch das hohe Thor Eintretenden empfängt zuweilen ein offener Hof, deſſen Bogen aber ſelten mehr von ſchlanken, zierlichen Säulen, ſondern von düſtern, ſchwerfälligen Pfeilern getragen werden. Das erſte Prunkſtück zeigt ſich in der Axe des Einganges fern jenſeits des Hofes, im Hintergrund: ein Brunnen, ein glänzend ausgeſtatteter Durchgang, ein Proſpekt auf einen Säulengang, welcher ſich dem Nähertretenden zuweilen als Scheinarchitektur erweiſt. Stolze Treppen mit breiten, niedrigen Stufen mit maleriſchen Durchblicken führen zu den Gemächern, welche im Gegenſatz zum ſchlichten Aeußern allen Glanz des Barocco zeigen. Der Hauptraum iſt nicht mehr ein großer, quadratiſcher Saal, ſondern die Galleria, eine langgeſtreckte, ſchmale Halle mit Säulen- und Pilaſterſtellungen und allem plaſtiſchen und maleriſchen Schmuck; um der Gallerie in der Höhe eine größere Abmeſſung zu geben, wurden die Mezzaninfenſter in den Raum einbezogen.

Die Gallerie.

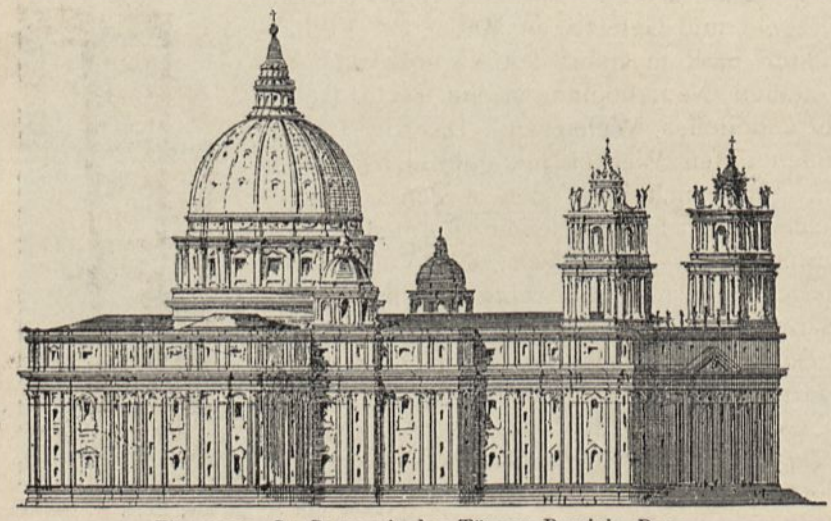


Fig. 1400. St. Peter mit den Türmen Berninis, Rom.

In der ſpätern Entwickelung gab der Barocco auch dem Aeußeren der Paläſte die reichſten Schmuckformen und erwies ſich als den großen, als den Prachtſtil des Profanbaues vor allen andern.



Fig. 1401. Scala regia, Vatikan. Phot. von Anderſon, Rom.

5) Die Dekoration des Barockſtils.

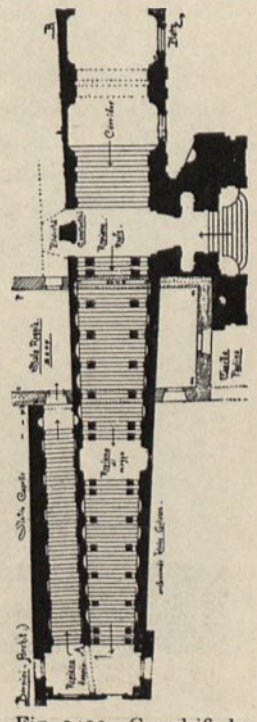
„Das maleriſche Grundgefühl des Barockſtils, welches ſo viel Abwechslung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als ſich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur, der mechaniſchen Wahrſcheinlichkeit, vereinigen ließ, mußte in der Dekoration ſein volles Genügen und ſeinen Untergang finden.“ (Cicerone S. 383.) Dieſer Satz iſt ſehr richtig. Die Konſtruktion des Barocco iſt großartig und erhaben, ſie ſchuf in Verbindung mit der Dekoration Werke höchſten Glanzes und edelſter Wirkung, aber die ausſchweifende und ausartende Dekoration lud ſchließlich auf den Barock große Schmach.

Die Dekoration des Barocks. Genügen und Verderben.

Wie iſt dies ſo gekommen?

Die Theorie ſpielte von Anfang an in der Renaiſſance eine große Rolle; weil man ſich von der Antike abhängig wußte und glaubte, ſo ſuchte man ſich mit von ihr abgezogenen Regeln und Vorſchriften zu helfen. Die Frührenaiſſance nahm einen Teil des Geiſtes der Antike in ſich auf und ſprang mit genialer, jugendlicher Schaffensluſt über die Theorie hinweg. Die Hochrenaiſſance mäßigte den Jugenddrang und dämmte beſonders die Zierluſt ein. Dann traten die Theoretiker wieder zahlreicher und gebieteriſcher als je auf den Plan und banden die Bildung aller Formen an Regeln und Geſetze, an Maße und Verhältniſſe. Die Architektur in Rom nahm ſeit Vignola und den Fontana in den meiſten Neuſchöpfungen ein recht trübes, ſchwerfälliges, unfreundliches Weſen an. Da tritt Bernini auf, ſprengt in ſeinen erſten Werken mit geiſtreicher Leichtigkeit die Feſſeln, ſagt ſich von den engen, ſtrengen Regeln und Geſetzen los, haucht ſeinen Formen Leben, Bewegung, Heiterkeit ein, — alle Welt, das Volk vorab, jubelt ihm begeiſtert zu, die meiſten Architekten ſind ebenſo froh, daß der Bann, der Regelzwang der Antike durchbrochen, daß der Baukünſtler wieder aus eigener freier Eingebung ſchaffen darf.

Widerwillen gegen den Regelzwang.



Reaktion.

Fig. 1402. Grundriß der Scala regia im Vatikan. Nach Durm.

Es mußte ſo kommen nach der Logik der Aktion und Reaktion. Wäre der Funke, wie der erſte Renaiſſancetraum, in ein jugendfriſches, von Talent überſprudelndes Künſtlervolk gefallen, nicht in ein ſchon müdes Geſchlecht, was wäre erſt

aus dem Barocco mit ſeiner wunderbaren Raumkonſtruktion, mit dem Fluge ins Hohe, Weite und Unendliche geworden!

Regeln, Geſetze, ſtrenge Geſetze müſſen über der Architektur, auch über ihrer Dekoration walten. Das haben viele Barockkünſtler allzuſehr vergeſſen und wurden eigenſinnig, launenhaft, ausſchweifend, wo ſie ſchöpferiſch zu ſein meinten. Es war eine gefährliche Freiheit, welche dem ſubjektiven Ermeſſen ſo viel überließ. Doch greifen wir der äſthetiſchen Betrachtung nicht vor.

Die architektoniſche Dekoration.

Die architektoniſche Dekoration des Barocco ergeht ſich am Aeußern der Profanbauten, weniger der Kirchen, am freieſten an den Thoren und Fenſtern.

Portale.

An den Portalen (Fig. 1387), wie auch an andern getragenen Bauteilen, an Balkonen und ſchweren Simſen, wandeln ſich die Säulen oder Tragpfeiler gerne in Atlanten und Karyatiden, welche entſprechend der virtuoſen Barockplaſtik meiſtens viel größere Kraftanſtrengung ausdrücken, als die Laſten verlangen oder geſtatten. Ueber den Thoren werden ſehr oft zwei Giebel ineinander geſchachtelt, ein kleinerer Spitzgiebel über der Thüre und ein Segmentgiebel, welcher die äußern

Giebel.

Thorrahmen zuſammenfaßt. Dasſelbe geſchieht auch anderwärts, z. B. im Giebel der Faſſaden. Sehr oft werden die Giebel gebrochen, indem das Mittelſtück zurückgeſetzt, herabgedrückt oder ganz entfernt, gleichſam herausgeſägt wird, um einer Büſte, Statue, Kartuſche mit Wappen oder Inſchrift Raum zu bieten. Die ſtehengebliebenen Schenkel kommen dann oft in Bewegung, biegen ſich, rollen ſich volutenartig auf, um einer liegenden oder ſitzenden Statue als Piedeſtal zu dienen. Noch freier gebärden ſich die Fenſtergiebel; ſie werden zu Vorhang- und Tudorbogen, zu wellenartigen und hochgeſtelzten Rundbogen ausgeſchwungen und mit allen denkbaren Zuthaten der freien Dekoration ausgeſtattet. Zuweilen ſind ſie ſo hoch ausgeſchweift, daß ſie mit den Sohlbänken der Fenſter des Obergeſchoſſes zu einem Prunkmotiv ausgeſtaltet werden. Die Flächen werden gern durch vorſtehende Platten oder im Gegenteil durch kaſſettenartige Vertiefungen belebt. Die vornehmſten Glieder der architektoniſchen Dekoration, wie Säulen und Pilaſter, erhalten als ſchmückende Zuthaten Blumengehänge, kleine Simsprofile u. dgl. Die häufigſte Verwendung und in allen möglichen Daſeinsformen findet die Konſole. Auch die Schlußſteine der Bogen und die Supraporten werden zum Tummelplatz der mannigfaltigſten Bildungen. Als Abſchluß reicher Außenarchitekturen ſind offene Dachgallerien ſehr beliebt; die Mittel- und Schlußpfoſten dienen als Sockel für Schöpfungen der Großplaſtik. Es iſt ganz unmöglich, auch nur die wichtigſten Formen und Motive des architektoniſchen Schmuckes auf einzelne Klaſſen zurückzuführen, und es wird am beſten bei den einzelnen Denkmalen auf das

Fenſter.

Flächenbelebung.

Konſole.

Dachgallerie.

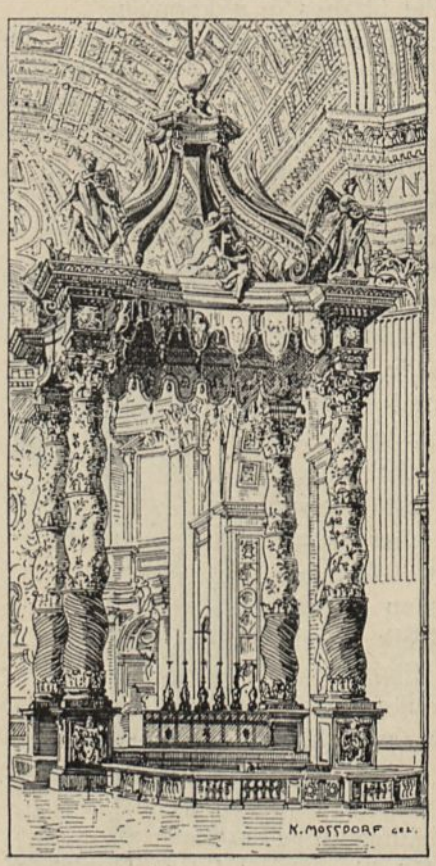


Fig. 1403. Tabernakel in St. Peter, Rom. Nach Originalzeichnung.

Eigentümlichſte und Eigenartigſte hingewieſen.



Fig. 1404. Palazzo Odescalchi in Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

Inneres der Kirchen.

Im Innern der Kirchen werden die Pfeiler mit Pilaſtern, Halbſäulen oder Säulen bekleidet, welche ein vollſtändiges architektoniſches Gebälk mit zwei- oder dreigeteiltem Architrav, Fries und breitſchattigem, belebtem Sims tragen, alles aus Verputz und Gips oder Stucco luſtro erſtellt. Die Gewölbe und Bogen, Zwickel und umgrenzte Flächen, Thüren und Fenſter erhalten reich profiliertes Rahmenwerk.

Die freie Dekoration iſt großenteils plaſtiſch aus Stuck. Die beliebteſten Motive, — dieſelben wechſeln übrigens mit der Zeit, mit den Ländern und einzelnen Schulen, — ſind: Blumengewinde und allerlei ſtiliſiertes Pflanzenwerk, beſonders Lorbeer, Akanthus, Cichorie, Palmblätter etc.; allerlei Rahmenwerk in Verbindung mit figürlichen Darſtellungen, wie Atlanten, Putten, perſonifizierten Allegorien und Reliefmedaillons (Fig. 1389); als Wandfüllungen frei geſchwungene Ranken, Gitterwerk mit Roſettenfüllungen, Zeuggehänge, oft auch am Aeußern in Stein ausgeführt, allerlei Linienſpiele und Grotesken. Als Füllwerk und Ausläufer kehren immer wieder Kartuſchen, Wappen, Inſchrifttafeln, Vaſen, Kandelaber, Masken, Fächerformen und die Muſchel, welche in allen denkbaren Zierformen und zwar ſehr glücklich verwendet wurde (Fig. 1388). Alle antiken ornamentalen Motive, ſowie diejenigen der Renaiſſance werden gelegentlich hinübergenommen, aber faſt immer in völlig freier Zeichnung.

Freie plaſtiſche Dekoration. Motive.

Von dekorativer Malerei, von Farben und Farbentönen, z. B. als Untergrund für das plaſtiſche Ornament, machte der Barock in Profanbauten weniger, in Kirchen noch ſeltener Gebrauch. Die letzten erſcheinen am eheſten weit- und hochräumig, wenn ſie ganz weiß gehalten ſind. Dieſe Wirkung ſteigert ſich zum Ausdruck vornehmen, feſtlichen Glanzes, wenn einzelne Teile des Ornaments maßvoll mit Gold ſtaffiert werden. Die Farben und allzu indiskrete Verwendung von Gold bringen die Flächen dem Auge näher, beeinträchtigen die Weit- und Hochräumigkeit und „zerreißen“ leicht ſowohl das einheitliche Raumganze wie das einzelne Ornament. Von bemalten Fenſtern ſah man ganz ab, da das Innere die hellſten Lichtwirkungen fordert. In Kirchen mit goldſtaffiertem Ornament, und auch nur da, hätte allerhöchſtens die diskreteſte Anwendung von Silbergelb in den Fenſtern den ruhigen Totaleindruck nicht geſtört.

Dekorative Malerei.

Ein ſehr buntfarbiges Gewand erhielten indeſſen doch manche Räume, beſonders bevorzugte Kapellen, indem man alle Flächen mit Marmor auslegte. Auch große Kirchen erhielten Plattenmoſaiken, Marmorintarſien, Inkruſ-



Fig. 1405. S. Carlo alle quattro fontane, Rom. Nach Originalphotographie.

Figurenmalerei.

Figürliche Plaſtik.

tationen mit edeln Steinarten an Wandflächen, Sockelpartien, Pilaſtern, Frieſen, Bogenleibungen, ſogar an Säulen, — von Altären, Kanzeln und andern Ausrüſtungsgegenſtänden gar nicht zu reden.

Für virtuoſe Figurenmalerei ſchuf der Barock die denkbar größten und günſtigſten Flächen in den Kuppel- und Tonnengewölben. Ihr Charakter iſt überwiegend dekorativ. Um dem leichten freien Rhythmus der Raumwirkung nicht zu ſchaden, wurden dieſelben in heller, lichter Farbenſkala gehalten.

Die figürliche Plaſtik nahm der Barock ebenfalls mit Vorliebe zum Schmuck ſeiner Räume in Dienſt, aber gleichfalls überwiegend zu dekorativen Zwecken. Der Stilwandel offenbart ſich am deutlichſten in den Zwickelfiguren der Bogen, der Pfeiler-, Thor- oder Fenſterarkaden. Die Antike begnügte ſich an dieſen Stellen mit ſehr maßvollem Relief, wie z. B. die Viktorien am Titusbogen zeigen. Der Barocco wählte für dieſe Stellen aufdringliche Rundfiguren, die meiſtens keinen rechten Platz zum Sitzen haben und herauszufallen drohen.

III. ÄSTHETISCHE ERGEBNISSE.

Einſeitige Urteile.

Wenn es ſich um die Geſamtbeurteilung des Barocco handelt, fallen wir leicht in die Einſeitigkeit, daß wir ſofort an die ärgſten Auswüchſe und Ausſchreitungen desſelben denken, gleichwie modernſte Architekten, welche, wenn ſie einmal in Barock zu bauen haben, das Weſentliche umgehen und in der wildeſten und ausgelaſſenſten Formenbildung das Richtige zu treffen meinen, wie auch Neugotiker den Spitzbogenſtil wiederzugeben glaubten, wenn alles ſpitz auslief.

Normen des Urteils.

Der Barocco muß wie jeder andere Stil nach ſeinem Weſen und nach den beſten oder wenigſtens beſſern Stildenkmalen beurteilt werden.

Höchſte Aufgabe des Barocco.

Das Höchſte, was der Barocco anſtrebt, ſind weite, hohe, lichte, einheitliche Räume „aus einem Stücke“.

Verfahren früherer Stile.

Schöne Raumabſchlüſſe zu bilden, iſt die erſte und vornehmſte Aufgabe aller Architektur. Die einzelnen Stile ſuchten ſie in verſchiedenſter Weiſe zu löſen. Der romaniſche, gotiſche und ſelbſt auch noch der Renaiſſanceſtil zerlegten nicht nur große, ſondern ſogar kleine Räume in drei Schiffe, wo keinerlei Schwierigkeiten der Kon-

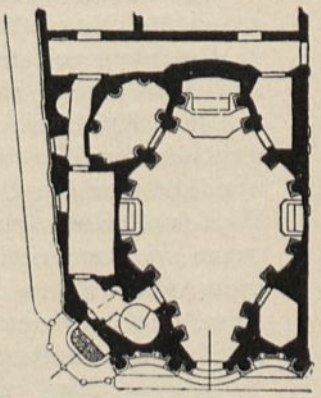


Fig. 1406. Grundriß von S. Carlo, Rom. Nach Dehio.

ſtruktion dazuführten, und gliederten ſie durch Pfeiler- oder Säulenreihen; die Gotik verlieh ihnen überdies eine ausgeſprochene vertikale Richtungseinheit und ſteigerte die Wirkung durch mannigfache perſpektiviſche Durchblicke. Der deutſche Geiſt ſtrebte ſchon frühe eine größere Vereinfachung der Raumwirkung in der ihm mehr zuſagenden Hallenkirche an. Der Italiener gab dazu auch noch den Vertikalismus preis. Durch die ganze Renaiſſance geht im Süden wie im Norden von Anfang an das Beſtreben, die Raumbildung noch mehr und immer mehr zu vereinfachen und zu vereinheitlichen, die Stützen und Träger immer weiter auseinander zu rücken, um einen großen Mittelraum zu erhalten. Und ein neuer Stil iſt fertig, der Barocco, ſobald wirklich das Kircheninnere zu einem einzigen, einheitlichen, von keiner Stütze, Pfeiler oder Säule zerſchnittenen weiten Raum geworden, wo die Seitenſchiffe ganz fehlen oder zu Kapellenreihen geworden oder nur noch als Verbindungsgänge dienen. Dieſes Schaffen großer Zentralräume, wie es am glänzendſten in Süddeutſchland gelungen, iſt ein Triumph der Architektur, ſo glänzend als nur immer die Raumgliederung in einem der früheren Stile.

Verfahren des Barocco.



Fig. 1407. Hof der Sapienza mit S. Ivo, Rom. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Es iſt nicht richtig, wenn man geſagt hat, daß der Barock einſeitig das Große, Koloſſale, Ueberraſchende, Pakkende anſtrebe, um dann hinzuzufügen, eine Kunſt höre auf, Kunſt zu ſein, wenn ſie ſich das Große, Koloſſale, nicht das Schöne zum Ziele ſetze. Wie die frühern Stile auch kleinere Räume zerlegten, ſo bewährt ſich der Barock auch in kleinern Kirchen und bildet die ihm eigentümlichen Räume, und wie die frühern Stile das Schöne in der Raumgliederung ſuchten, ſo der Barock in der einheitlichen Raumbildung. Mit äſthetiſchen Gründen läßt ſich nicht erweiſen, daß das eine oder andere vorzüglicher oder minderwertig ſei. Stimmung liegt in der romaniſchen, Stimmung in der gotiſchen, Stimmung in der Raumkonſtruktion des Barocco, aber die Stimmung wechſelt von einem Stil zum andern. Daß eine erhebende, feierliche und feſtliche Stimmung durch die Barockhallen geht, kann niemand in Abrede ſtellen, der dieſe einmal auf ſich wirken ließ, und dieſer Eindruck verbindet ſich ſo gut mit dem Religiöſen, wie der tiefe, faſt gedrückte Ernſt, der durch die Säulengänge der alten romaniſchen Baſilika weht.

Sucht im Großen das Schöne.

Grundſtimmung.

Unſerm Grundſatze getreu, daß die volle Zweckmäßigkeit die erſte äſthetiſche Eigenſchaft des Kunſtbaues ſei, müſſen wir dieſe Norm auch an die Bauten des Barock anlegen. Dasjenige Gotteshaus wird ſeinem praktiſchen Zwecke

Höchſte Zweckmäßigkeit im Barock.

am beſten entſprechen, das eine ganze, noch ſo große Gemeinde zu einem einheitlichen Ganzen zuſammenſchließt, wo jeder Gläubige aus jedem Winkel der Kirche einen freien unbehinderten Ausblick auf die Kanzel und auf den Altar hat. Das leiſtet die Barockkirche beſſer als jede andere religiöſe Stilbaute: in ihrem weiten einheitlichen Zentralraum vereinigt ſie das ganze Volk zu einer Gemeinde, des Predigers Auge überſchaut ſie mit einem Blick, und der Prieſter am Altar bleibt allen Kirchenbeſuchern ſichtbar.

Beleuchtung.

Ein zweites höchſtes Streben des Barockbaumeiſters beſtand darin, die geſchaffenen Räume möglichſt hell und gleichmäßig zu erleuchten. Dazu benützte man vorzüglich Oberlicht, weil ſich dieſes am ruhigſten und gleichmäßigſten verteilt. Aus dieſem Grunde bildete man das Hauptſchiff, den Weſtarm auffallend kurz: Die Lichtfluten der Kuppel und des Querarmes ſollten noch mit ſtarkem Wellenſchlag bis zum Eingang dringen. Daß dieſe Helle und Lichtfreudigkeit dem Volke beſonders zuſagt, zumal in einer Zeit, wo jedermann leſen kann, iſt bekannt genug.

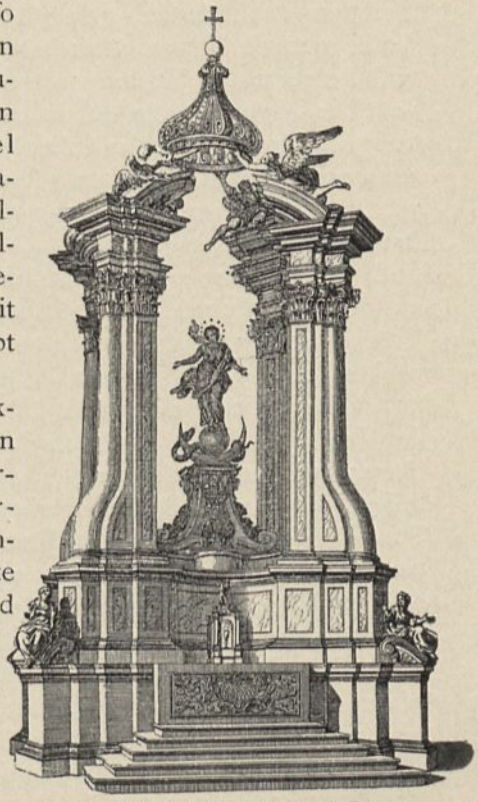


Fig. 1408. Altar nach Pozzo.

Palaſtbau.

Die genannten Vorzüge kamen auch dem Profan-, dem Palaſtbau in vorzüglicher Weiſe zu gute.

Gegenüber den hohen Verdienſten der Konſtruktion und der Raumbildung im Barockſtil, liegen ſeine großen Schwächen in der Formbildung und in der ganzen dekorativen Aufgabe.

Formbildung.

Ein ſchönſter Vorzug z. B. des griechiſchen Stils iſt die durchgeführte, verſtändnisvolle Logik, welche jedem Bauglied und Bauteil die Geſtalt und Form giebt, die ſymboliſch ſeine architektoniſche Aufgabe

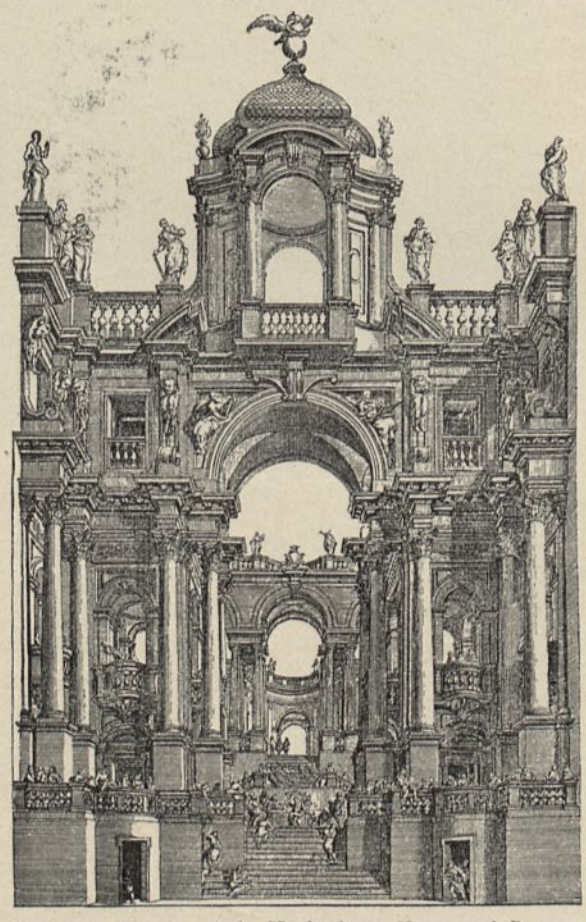


Fig. 1409. Theater mit der Hochzeit von Kana, nach Pozzo.

oder Funktion ausſpricht, wie dies in der griechiſchen Architektur ſo klar an der Säule und an ihren Teilen, der Baſis, dem Schaft und dem Kapitell hervortritt. Spätere Stile lockerten dieſes logiſche Geſetz und gaben z. B. dem Kapitell allerlei ſchöne, frei gewählte Formen, in welchen die Funktion oft nur noch leiſe nachklang. Der Barock ging noch weiter und ließ oft auch den letzten Anklang an die Aufgabe eines Baugliedes bei ſeiner Ausgeſtaltung fallen. Er bildet Säulen, die weder das Geſetz der Schwere noch der Kraft ausdrücken oder andeuten, wie die gewundenen Schäfte; er verwendet Konſolen, die nicht tragfähig ſind, joniſche und korinthiſche Voluten, die ſich zur Abwechslung einmal einwärts aufrollen. Und wie in einzelnen Gliedern, ſo in ganzen Bauteilen. Noch öfter als in frühern Stilperioden, werden die Faſſaden als ſelbſtändige Schauwände aufgeführt, ohne die Abmeſſungen in Höhe und Breite oder die Einteilung des Kircheninnern auszuſprechen.

Verfahren der Griechen.

Lockerung im Barock.

Auch in der Behandlung und Ausgeſtaltung der Bauſtoffe iſt der Barock ſehr frei und kümmert ſich oft wenig um ihr inneres Gefüge; ſo wird der Stein gern als eine zähe, dehnbare und elaſtiſche Maſſe behandelt. In nächſter Beziehung hierzu ſteht das noch Schlimmere, der Schein und die Verwendung falſcher Stoffe. Daß die Dekorationen an Wänden und Decken, daß Rahmen und allerlei Ornamente in Gips oder Stuck aufgetragen werden, darf nicht beanſtandet werden. Die Ausbildung dieſer Dekorationsweiſe gehört im Gegenteil zu den großen Verdienſten des Barocco; er übt damit fortwährend die ſchönſten, reizendſten und gefälligſten und zugleich echteſten Wirkungen. Bedenklicher aber iſt es, wenn nicht bloß Figuren in Verbindung mit dem Ornament zu dekorativen Zwecken an Wänden und Decken, ſondern anſpruchsvolle Statuen aus Gips und Stucco luſtro für monumentale Zwecke erſtellt werden. Wo für Altäre, Säulen, Wandbekleidung aus Marmor etc. die Mittel nicht ausreichten, wurde Scagliola oder Gipsmarmor verwendet. Noch weit ſchlimmer war es, wenn Holz oder Wandflächen marmoriert, das iſt, als Marmor ausgegeben wurden.

Bauſtoffe und deren Behandlung.

Falſche Stoffe.

Stuckdekoration.

Statuen aus Gips.

Es iſt nicht zu leugnen, daß in Kirche und Palaſt Prunk und Pracht manchmal als Selbſtzweck geſetzt zu ſein ſcheinen. So mag die Cappella dei Principi (Fig. 1392) bei S. Lorenzo in Florenz durch die koſtbaren Moſaikwappen und Marmortafeln, womit die Wände verkleidet ſind, intereſſieren, aber mit Aeſthetik und Geſchmack hat ſie nichts zu thun. Viele Kirchen in Italien erhielten an Pilaſtern, Frieſen, Sockeln Täfelungen

Streben nach Pracht.



Fig. 1410. Piazza del popolo, Rom. Phot. von D. Anderſon, Rom.



Fig. 1411. S. Agneſe alla Piazza Navona, Rom. Phot. von R. Moſcioni, Rom.

Verwendung köſtlicher Stoffe.

mit buntem Marmor und koſtbaren Steinen wie Jaſpis, Achat, Lapis Lazuli, Giallo und Verde antico, Perlmutter etc., wo man oft gegenüber den unſchönen Farbenwirkungen den Zweck der Verwendung nur in der Schauſtellung finden kann. Im Geſù und in andern Ordenskirchen der Jeſuiten finden ſich manche dergleichen koſtſpieligſte Prunkleiſtungen. Gewiß iſt für das Heiligtum nur das Schönſte gut genug, daher ſoll ihr auch das Koſtbarſte dienſtbar gemacht werden, es darf aber keine ſelbſtändige Wirkung beanſpruchen. Noch ſchlimmer und widerſinnig iſt, wenn man im Norden an Pilaſtern und Frieſen Tafeln aus Stuckmarmor an Stelle koſtbarer Steinarten einſetzte.

Marmorintarſien.

Mit Unrecht hat man ſich dagegen über die Marmorintarſien an Frieſen, Pilaſtern, Geländerdocken, Säulen etc. ereifert, dagegen es ganz in der Ordnung gefunden, wenn in romaniſcher und gotiſcher Zeit ſteinerne Säulen, Pfeiler u. dgl. mit den bunteſten Muſtern, ſelbſt mit Bildern dazwiſchen ausgeſtattet wurden. Durch die diskrete rein ornamentale Inkruſtation und Moſaizierung in ſo gediegener Technik wird die ſtatiſche Bedeutung der Bauglieder weit weniger beeinträchtigt. Das Entſcheidende iſt, in welcher Weiſe das eine und andere geſchieht. Die dekorativen Marmorintarſien der Pilaſter in der Abteikirche auf Montecaſſino (vgl. Einſchaltbild) wirken nicht ſtörend, während die von Bernini den Pilaſtern in St. Peter in Rom aufgeſetzten Marmormedaillons der Architektur den Ernſt, die Ruhe, die Größe und Würde nehmen.

Inkruſtationen.

Die widerlichſten Bildungen wurden hervorgebracht, ſeitdem von tüchtigen Talenten wie Borromini, Pozzo etc. die Loſung ausgegangen, daß alles in Fluß, in maleriſche Bewegung kommen müſſe, und als eine Zeitlang des Bewegten kein Ende war. Die Renaiſſance hatte das Ornament als freie, ſchmückende Zugabe äußerlich den architektoniſchen Gliedern und Flächen aufgelegt. Der vom Wirbelſturm erfaßte Barock verzichtete faſt auf alles Ornament, dafür werden die Architekturteile dekorativ ausgeſtaltet. Die Simſe heben und bäumen ſich, einzelne Teile derſelben löſen ſich ab und rollen ſich auf, die Giebel biegen und brechen ſich, die Fenſter werden in allen erdenklichen Kurven und kombinierten elliptiſchen Formen ausgeſchweift; ganze Baumaſſen ſchwingen in konvexen und konkaven Linien; ein Sturmwind weht in die Gewandmaſſen der plaſtiſchen Fi-

Maleriſche Bewegung.

Mißgriffe.

guren; Engel fliegen an Decken und Simſen herum, als wäre für ſie, obwohl ſie doch aus irdiſchen Stoffen geformt ſind, das Geſetz der Schwere aufgehoben, indeſſen man ſich doch die unäſthetiſche Frage ſtellt, durch welche Verankerungen ſie wohl in der Schwebe gehalten ſind; ſelbſt die Türme werden zuweilen von der tanzenden Bewegung ergriffen und ſchießen als Spiralen empor, oder ihre ſchwellende Kraft wird bald freigegeben, bald eng eingeſchnürt, ſo daß die wunderlichſten Kuppelhauben, Zwiebelformen oder offenen Arkaden entſtehen. Es iſt ein Virtuoſentum, das im Bizarren, Nochniedageweſenen ſchwelgt. Der tollſte Sabbat begann freilich erſt, als der Rokoko alle Architektur verſchnörkelte, doch damit greifen wir über die Epoche des Barock hinaus.



Fig. 1412. Kaſino der Villa Pamfili-Doria, Rom. Phot. von R. Moſcioni.

Maſſigkeit der Formen.

Dieſe unruhigen Architekturformen wirken um ſo unerfreulicher, da manche Baumeiſter alles in ſchweren, maſſigen Formen, beſonders in der Frühzeit, darſtellen zu ſollen meinten.

Deckenmalerei.

Es iſt ſehr richtig und ein Verdienſt des Barocco, daß er der Malerei die günſtigſten Flächen in den Kuppeln und an den Tonnengewölben bereitete. Aber einen ruhigern Raumabſchluß bieten doch die Kirchen und Dome, welche die Wölbungen nur mit Kaſſetten oder verwandten Motiven ausſtatten. Wie großartig und wunderbar beruhigend wirken die Kaſſetten in Gold und Weiß im Hauptſchiff und vielleicht noch gefälliger in den Seitenſchiffen und in der Vorhalle von St. Peter in Rom! Würden nur wenigſtens die naturaliſtiſchen Deckenmalereien nicht den Anſpruch erheben, den

Deckenabſchlüſſe.

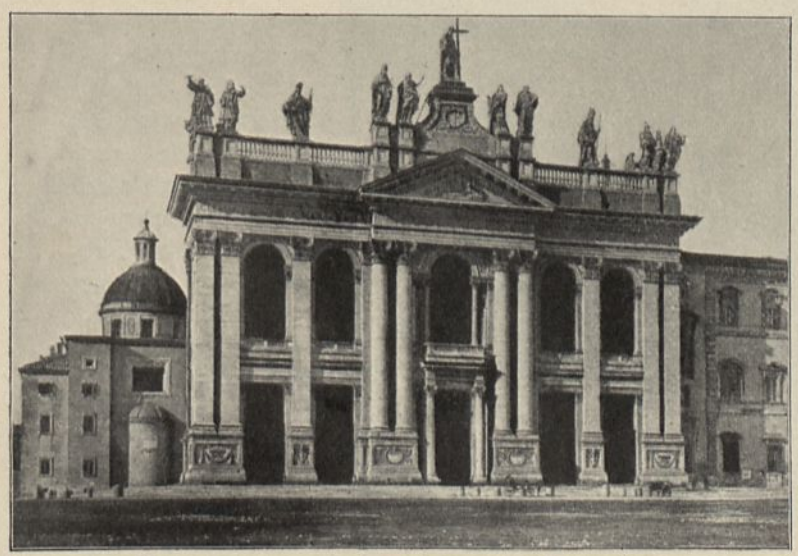


Fig. 1413. S. Giovanni im Lateran. Phot. von G. Brogi, Florenz.

Beſchauer täuſchen zu wollen, indem ſie zuweilen den Figuren Hände oder Füße plaſtiſch aus Gips oder Blech anſetzen, die Wolkenmaſſen durch Gipsauftrag wellenförmig anhäufen oder über den Bildrahmen hinausfluten laſſen. Wie Pozzo in St. Ignazio in Rom über der wirklichen Architektur eine höhere Ordnung aufmalte und dann einen Ausblick in den offenen Himmel eröffnete, iſt ſchon früher erzählt worden. Aehnliche himmliſche Szenen und Vorgänge waren in den Kuppelwölbungen ſehr beliebt. Der Theatermaler Bibiena der Jüngere verirrte ſich einmal auch in der Kirche ins Theatraliſche. Er konſtruierte in S. Antonio zu Parma zwei Gewölbe übereinander, ein oberes hell erleuchtetes, das mit einer himmliſchen Viſion bemalt war, und ein unteres, durch deſſen Oeffnungen man in den Himmelsraum ſchaute.

Theatraliſche Wirkungen.

Aus der überladenen, maleriſchen und dekorativen Ausſtattung der Wölbungen, während die unteren Teile ſchmucklos bleiben, ergiebt ſich in mancher Barockkirche ein für das Gefühl unangenehmes Mißverhältnis zwiſchen den tragenden und den getragenen Bauteilen, indem die letzten zu ſchwer und laſtend, die erſten in ihrem farbloſen Weiß zu wenig ſtark und nicht mit der nötigen Tragkraft ausgerüſtet ſcheinen.

Mißverhältnis zwiſchen tragenden und getragenen Teilen.

Ein anderes Mißverhältnis beſteht oft zwiſchen Urſache und Wirkung in den Bildungen und Gliedern. Dieſelben ſtellen ſich maſſig und ſchwer, leidenſchaftlich und pathetiſch dar, ohne daß man ſich klar wird, warum ſo großer Kraftaufwand und ſo große Maſſen in Szene geſetzt werden. Dieſe Bildungen wirken noch unangenehmer, wenn ſie, was oft der Fall, nicht nur ihrer Funktion, ſondern überhaupt dem Raum gegenüber, in welchem ſie ſtehen, zu groß und darum zu aufdringlich erſcheinen. Dergleichen Mißverhältniſſe ſtören und beleidigen am meiſten in Kirchen, welche nicht im Sinne des Barock weiträumig konſtruiert ſind, ſondern durch ihre Anlage andern Stilen angehörend in der Ausſtattung „barockiſiert“ wurden.

Mißverhältnis zwiſchen Urſache und Wirkung.

Eine letzte wichtigſte Frage iſt die: ſind dergleichen Auswüchſe, Mißverhältniſſe wie die genannten, weſentliche Erſcheinungen im Barocco?

Hauptfrage.



Fig. 1414. Cappella Corſini im Lateran, Rom. Phot. von R. Moſcioni, Rom.

Dieſe Frage iſt ganz entſchieden zu verneinen. Es müſſen in der Geſchichte des Barocco Unterſchiede nach Ländern und nach Zeiten gemacht werden. Es gab Epochen, wo die genannten Erſcheinungen den Barocco noch nicht begleiteten, Epochen, in welchen ſie wieder ganz oder teilweiſe verſchwanden. Am ſtörendſten und auf-

Die Auswüchſe nicht Eigenart des Barock.



Fig. 1415. Kaſino der Villa Albani, Rom. Phot. von R. Moſcioni, Rom

fälligſten ergeht ſich der Barocco meiſtens an Altären, Kanzeln Chorgeſtühlen und dergleichen. Es giebt aber Kirchen genug aus allen Zeiten der Barockperiode, wo gerade dieſe Ausſtattungsgegenſtände ſehr ernſt und einfach gehalten ſind, weil, wie bei andern Stilen, vieles von lokalen Meiſtern, Schulen, Ueberlieferungen bedingt war. Weſentlich iſt im Barock die Weit- und Hochräumigkeit der Konſtruktion, der maleriſche Schwung, die Freiheit und Kraft in der Formenbildung, die Neigung zu Glanz und Reichtum. Dieſe Eigenſchaften und Beſonderheiten machten den Barocco zum religiöſen und profanen Weltſtil während zwei Jahrhunderten und darüber hinaus. Denn wir ſtecken heute noch vielfach im Barocco. Eine Schrulle einzelner Baukünſtler iſt es lediglich, wenn ſie ſich einen Barockentwurf ohne karikierte Begleiterſcheinungen nicht zu denken vermögen. Weſentliche Eigenſchaften im Barock.

IV. DIE DENKMALE DES BAROCKSTILS IN ITALIEN.

1) Die Epochen.

Die Zeit des Barockſtils liegt zwiſchen der Spätrenaiſſance einerſeits und dem Klaſſizismus und Rokoko anderſeits. Als erſten Markſtein müſſen wir mit Fug und Recht die Kirche des Geſù annehmen, wie ſie von Vignola gedacht und entworfen und von Giacomo della Porta in veränderten Formen ausgeführt wurde, alſo ungefähr das Jahr 1580 oder 1590. Die Endſtation iſt das Schloß in Caſerta von Vanivitelli, welcher dasſelbe 1752 begonnen hat. Die beiden Grenzen.

Doch dieſe Ziffern und Daten haben nur für Italien Geltung, keineswegs für die übrigen Länder. Der gemeinſamen Merkmale ſind in allen Kulturländern ſehr viele, allein die Entwickelung war eine vielfach verſchiedene; ſelbſt in den führenden Städten und Landſchaften Italiens werden manche Abweichungen und Verſchiebungen herauszuheben ſein. Verſchiedenheit nach Ländern.

Innerhalb der ganzen Stilperiode ſcheidet für Rom und ſodann auch für Italien das Jahr 1633 zwei Epochen aus. Im genannten Jahre ſtellte Bernini in St. Peter den Altar mit dem Tabernakel auf, welcher ſo außerordentliches Römiſche Entwickelung.

Aufſehen machte, die Formenbildung von den Geſetzen der Antike auslöſte und den Künſtler an ſeine eigene zügelloſe Inſpiration wies. Es beginnt die „Geniezeit“, die Sturm- und Drangperiode des Barock.

Mit dem 18. Jahrhundert läuft die überſchäumende Bewegung wieder in ruhigere Bahnen ein; es iſt dies die dritte Entwickelungsepoche.

Die Werke des Barocco ſind in Italien ſehr zahlreich; ſie geben unzähligen Städten den Baucharakter. Es findet ſich darunter viel Minderwertiges, Geſchmackloſes, Oedes und Blödes.

2) Die Denkmale des römiſchen Barocco.

Erſte Epoche.

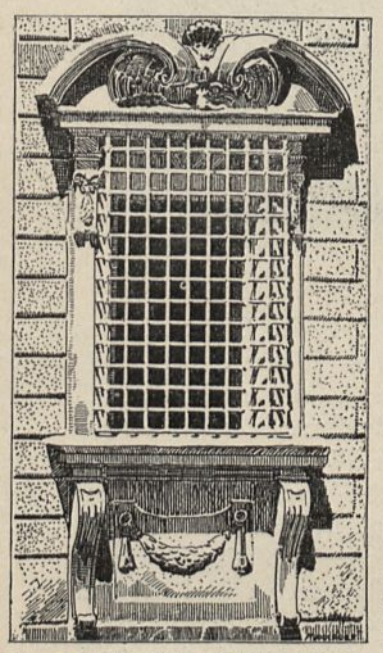


Fig. 1416. Fenſter vom Palazzo Nonfinito, Florenz. Nach Originalzchn.

a. In der erſten Epoche 1580–1633. — Wenn das Streben nach großartiger Raumkonſtruktion einerſeits und die Lockerung der ſtrengen geſetzmäßigen Formenbildung anderſeits zwei weſentlichſte Eigenſchaften des Barock ſind, ſo iſt Michelangelo nach beiden Beziehungen der erſte Baumeiſter des Barocco, und man hat ihn mit Recht als ſolchen bezeichnet. Aus den gleichen Gründen könnte man, Palladio vor allem ausgenommen, viele Meiſter der Spätrenaiſſance zur Stilperiode des Barocco zählen, ſie bilden ja in der That den Uebergang zu derſelben, ſo vor allen Vignola, welcher den Entwurf zum Geſù (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1390—1391), der erſten Modellkirche des Barocco, lieferte und Porta, welcher die Faſſade nach eigenem Plane ausgeführt hat. Wie ſehr die beiden Entwürfe ſich auf den erſten Blick gleichen, ſo iſt derjenige von Porta doch ſchon weit mehr im Sinne des Barock gedacht. Die Glieder ſind voller, kräftiger gebildet und weniger frei und ſelbſtändig angeordnet, der Mauerkörper iſt weniger gegliedert; infolgedeſſen erſcheint die Faſſade wuchtiger, maſſiger und wirkt mehr als ein Ganzes.

Kapellen Sixtus' V. und Pauls V. Ponzio.

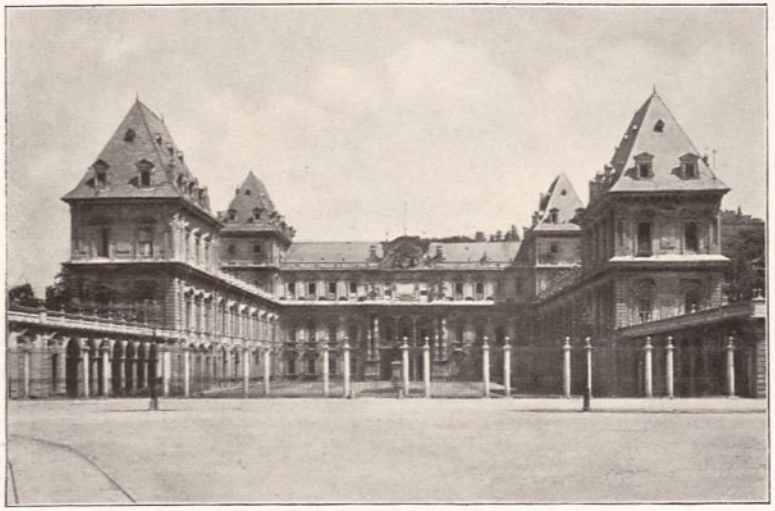
In die erſte Zeit der erſten Epoche gehören zwei der glänzendſten Architekturleiſtungen, welche Rom beſitzt, die Kapelle Sixtus' V. und die Cappella Paolina, welche in S. Maria Maggiore vor der Apſis einander gegenüberliegen. Die erſte wurde von Domenico Fontana 1584 begonnen, die zweite 1611 von Flaminio Ponzio. Beide ſtellen im Grundriß ein griechiſches Kreuz mit einer eleganten Kuppel über der Vierung dar. Die reiche Architektur iſt in verhältnismäßig reinen Formen ausgeführt, doch wird ſie durch die ſeltenſte Koſtbarkeit des Materials und die plaſtiſchen Bildwerke übertönt. Ponzio war auch am Bau des Palazzo Borgheſe (vgl. Einſchaltbild) beteiligt; er erweiterte den linken Flügel desſelben gegen die Via Ripetta zu. Die Anlage des Palaſtes ſelbſt bildet den Ruhm des Martino Lunghi des Aeltern aus Viggiù im Mailändiſchen, eines Schülers des Porta. Das Aeußere trägt ganz den einfachen Charakter des neuen Palaſtſchemas; im Innern überraſcht ein in den glücklichſten Verhältniſſen und edelſten Spätrenaiſſanceformen angelegter Hof (Fig. 1393) von ſieben zu fünf Achſen. Die auf gekuppelten toskaniſchen und joniſchen Säulen in zwei Stockwerken ruhenden Arkaden tragen an drei Seiten ein geſchloſſenes Obergeſchoß, an der vierten

Palazzo Borgheſe.









PALAZZO BORGHESE, ROM; PALAZZO CORNERO DELLA CÀ GRANDE, VENEDIG; PALAZZO DELLA CONSULTA, ROM; CASTELLO DEL VALENTINO, TURIN.

Nach Photographien von D. Anderson, Rom, G. Sommer, Neapel, Gebr. Alinari und G. Brogi, Florenz.

Beilage zu Dr Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

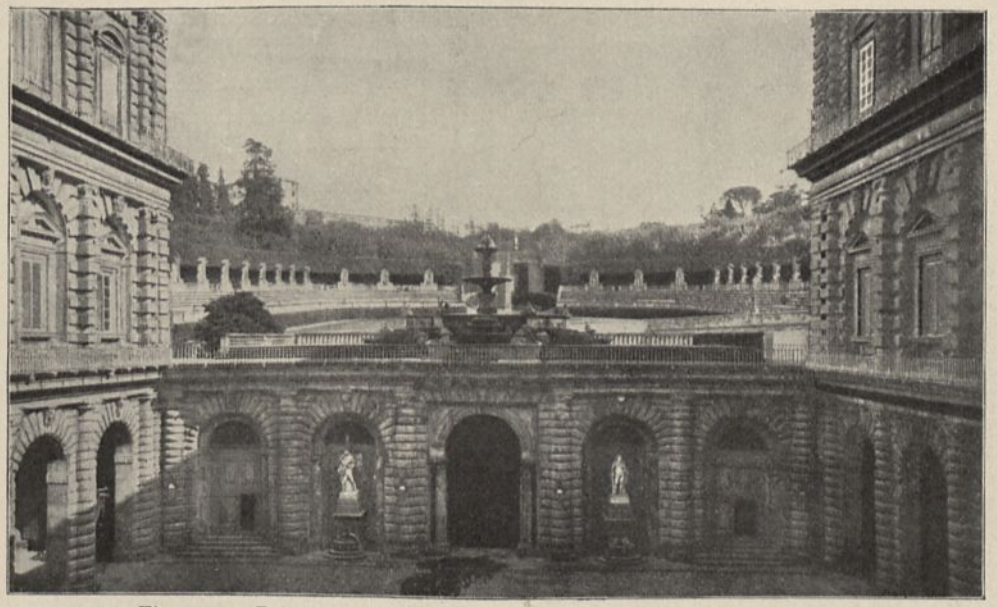


Fig. 1417. Boboli-Garten in Florenz. Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Seite öffnen ſie ſich gegen den Garten in offenen Loggien. Rom beſitzt kaum ein zweites architektoniſches Motiv, welches ſo heiter und anmutsvoll, aber zugleich groß und monumental wirkt. Domenico Fontana, der Günſtling Sixtus' V., baute auch den Lateranpalaſt, ferner in Neapel den Palazzo reale in trockenen, nüchternen, langgeſtreckten Bautrakten; er hat dadurch wider Willen und Abſicht dem heißblütigen Barock die Wege geebnet. Und zwar war es ſein Neffe Carlo Maderna, geboren 1556 zu Biſſone in der Lombardei, welcher entſchieden die neuen Bahnen beſchritt. Unter Clemens VIII. trat er in den päpſtlichen Dienſt und ſtieg raſch zu hohen Aemtern und Würden empor. Sein erſtes frei entworfenes Werk iſt die Faſſade von S. Suſanna (vgl. Einſchaltbild), welche er — pietätslos nach unſerer heutigen Auffaſſung — vor die alte Baſilika ſetzte. Im bewegten Rhythmus der Glieder, welche von den Seiten gegen die Mitte zu an Relief, Kraft und Schattenſchlag zunehmen, in der Abſtufung der Baumaſſen, in der reichen Ornamentation und in der freien, aufſtrebenden Höhenrichtung geht das ſchöne Werk weit über den Ernſt und die Wucht des Gesù hinaus.

Dom. Fontana.

C. Maderna.

S. Suſanna.



Fig. 1418. Villa Petraia bei Florenz. Phot. von Alinari, Florenz.

Maderna fiel die große, aber gefährliche Aufgabe zu,

Ausbau der St. Peterskirche.



Fig. 1419. Palazzo Madama, Rom. Phot. von Alinari, Florenz.

Langhaus derfelben.

die St. Peterskirche zu vollenden. Wollte man den Zentralbau Michelangelos beibehalten, ſo ſtand er 1603 bis auf die Faſſade fertig da. Aber im Hintergrunde harrte immer noch die Frage der Löſung, ob griechiſches (gleicharmiges) Kreuz, ob Langhausbau mit verlängertem Weſtarm? Die Entſcheidung fiel im letzten Sinne. Den Papſt leiteten religiöſe Bedenken; es mißfiel ihm, den vordern Raum, über welchen die frühere Konſtantiniſche Baſilika ſich erſtreckte, jetzt nicht wieder in den neuen Bau einzubeziehen. Die Kardinäle wünſchten überdies einen eigenen, mehr abgeſchloſſenen Raum für den Chor, eine Sakriſtei, eine Vorhalle und ſo weiter. Infolgedeſſen hatte Maderna das Langhaus und die Faſſade auszuführen. Er fügte dem Bau Michelangelos in etwas weitern Abmeſſungen, als der Abſtand der Kuppelpfeiler beträgt, drei Pfeilerarkaden mit den Seitenſchiffen und den anliegenden Kapellen hinzu, zunächſt je eine größere, breitere Kapelle, groß, wie eine ſtattliche Kirche, dann auf beiden Seiten noch je zwei kleinere Kapellen. In der äußern Ausſtattung ſchloß ſich Maderna dem Modelle und den Entwürfen Michelangelos an,

Faſſade.

ebenſo im ganzen und großen auch im Bau der Faſſade. Weil dieſelbe heutzutage wenig befriedigt, ſo hat man Maderna den Vorwurf gemacht, daß er zu klein geweſen, um eine ſo gewaltige Aufgabe zu bewältigen. Milderungsgründe müſſen unter allen Umſtänden zugelaſſen werden. Maderna urteilte ganz richtig ſo, daß dem nun vorhandenen Langhauſe gegenüber die Kuppel den Bau, in der Weſtanſicht aus der Nähe betrachtet, nicht mehr voll und ganz beherrſchen könne, daß es daher am Platze ſei, der Faſſade eine ſelbſtändigere Ausbildung zu geben, doch ſo, daß, wenn der Rieſenbau aus einiger Entfernung geſehen würde, die Kuppel in ihre alles beherrſchenden Rechte wieder eintrete, daß mithin dann auch die Faſſade jede ſelbſtändige Bedeutung neben ihr verliere. Von dieſen Rückſichten geleitet, wollte Maderna neben der Faſſade zwei Türme hinpflanzen, das Hauptgeſims jedoch, die Attika und die Baluſtrade auch in den Turmbauten durchführen; über dieſen Gliedern ſollten die Türme nur noch ein quadratiſches offenes, von Giebeln gekröntes Arkadengeſchoß erhalten, aus welchen ſich eine Rundarkade, in einen kurzen Steinhelm ausmündend, entwickeln würde. Maderna kam nicht mehr dazu, die Türme zu bauen; ſie hätten der Faſſade ein weſentlich anderes Ausſehen gegeben. Statt an derſelben wie Michelangelo lauter Rieſenſäulen von 27,5 m Höhe in gerader Linie zu verwenden, brachte Maderna nach dem Geſetze der rhythmiſchen Bewegung im Barock an den Flügeln Pilaſter an, und rückte die Säulen in zwei verſchiedene Pläne. Zwiſchen dem um 50 m ver-

längerten Langhaus und der Faſſade fügte der Meiſter eine offene Vorhalle (Fig. 1394), 71 m breit, 13,5 m tief und 20 m hoch, ein, in der herrlichen Raumwirkung ein echtes Barockwerk, Madernas Meiſterleiſtung. Die Wölbung, ſehr reich mit Stuck, goldgelb und weiß, ornamentiert, iſt von entzückender Wirkung (Fig. 1395). Trotz der Fülle macht ſie nicht den Eindruck von Ueberladung, da die Ornamente von beſcheidenem Relief und harmoniſch abgewogen ſind. — Unter den Profanbauten iſt Madernas Hauptwerk der Palazzo Barberini, 1624 begonnen; der Meiſter ſtarb 1629, bevor er den Bau vollenden konnte. Bernini und Borromini folgten ihm nach und brachten an ſeinem Entwurf offenbar manche Veränderungen an. Doch der Grundgedanke, daß der gewaltige Bau durch ſeine großartige Einfachheit und ſeine Verhältniſſe als Baumaſſe — darum auch das Ueberwiegen der horizontalen Gliederung und Teilung — wirken ſollte, viel mehr als durch reiche Einzelheiten, gehört ſicher noch Maderna an. Erwähnen wir endlich, daß Carlo Maderna auf der Piazza vor St. Peter die zwei 13 m hohen Springbrunnen erſtellte; ſie ruhen auf achteckigem Fuße und bauen ſich in zwei Schalen übereinander aus orientaliſchem Granit auf. Die Becken, über welche die hoch aufgeſchoſſenen Waſſergarben in rauſchendem Sturz hinabfallen, haben den günſtigſten Umriß.

Vorhalle.

Palazzo Barberini.

Springbrunnen vor St. Peter.

Domenichino (Domenico Zampieri) aus Bologna, den wir als bedeutenden Maler kennen, entwarf außer einigen Villen eine der bedeutendſten neuern Kirchen Roms S. Ignazio ([Fig. 1396—1398] 1626). Ausführender Baumeiſter war der Jeſuit Graſſi, die Faſſade wurde von Aleſſandro Algardi gebaut. Der Grundriß wiederholt bis auf unweſentliche Abweichungen die Planzeichnung des Geſù, die Gliederung jedoch iſt reicher, die Höhenentwickelung geſteigert, die Raumkonſtruktion von edelſter, großartigſter Wirkung. Seit der Ausſtattung, zumal der Deckenmalerei durch Andrea Pozzo, geht eine veränderte Stimmung durch den Raum. Die Faſſade aus Travertin vereinigt rhythmiſchen Fluß mit Reichtum und Würde. — Giovanni Battiſta Soria (1581—1661) baute 1633 die Vorhalle, die Faſſade und den Vorplatz vor S. Gregorio Magno auf dem Monte Celio, welche in einfachen, großen Formen gehalten ſind.

Domenichino.

S. Ignazio.

Soria.

S. Gregorio Magno.

b. In der zweiten Epoche 1633 bis ca 1700. — Der Künſtler, welcher der Entwickelung die Wege wies, iſt Lorenzo Bernini (1589—1680) aus Neapel. Mit großen Gaben des Geiſtes und künſtleriſchem Talent ausgezeichnet, widmete er ſich der Bildhauerei, bis er im Dienſte Ur-

Zweite Epoche.

L. Bernini.



Fig. 1420. Herzoglicher Palaſt zu Modena. Phot. von G. Brogi, Florenz.

bans VIII. ſich auch als Baumeiſter bethätigte. Bernini errang bei den Zeitgenoſſen die denkbar höchſten Erfolge; Ehren und Würden ſtrömten ihm in Fülle zu; Ludwig XIV. nahm ihn in Paris mit fürſtlichen Auszeichnungen auf; in künſtleriſchen Fragen galt er als Schiedsrichter in Italien und Frankreich. Mitſamt dem Barock fiel in der Folgezeit ſein Name den größten Anfeindungen, dem Spott und der Schmach anheim; ſein Tabernakel und die Kathedra in St. Peter ſind heute noch für viele die Sinnbilder der größten Verirrungen. Eine vorurteilsfreie Kritik wird in Lob und Tadel Maß halten.

Faſſadentürme an St. Peter.

Seit 1629 war Bernini Baumeiſter von St. Peter und hatte zunächſt die Türme, welche Maderna in den Plan aufgenommen, auszuführen. Nach ſeiner und anderer Architekten Anſicht waren die Türme im Entwurfe Madernas für die Faſſade zu wenig bedeutend. Bernini gab daher denſelben über der Attika zwei volle unverjüngte Ordnungen mit einem kuppelartigen Abſchluß; ſie gewannen eine Höhe von 100,44 m (die Kuppel hat 131,68 m Höhe). Der eine Turm war im Bau ſchon weit gediehen, da erwieſen ſich die Fundamente als zu wenig tragfähig, und er mußte wieder abgetragen werden. Seither fließen die Unterbauten der Türme, da ſie mit der Faſſade die Attika und die Baluſtrade darüber gemein haben, mit der ganzen Stirnſeite in eine Baumaſſe zuſammen, und die Faſſade erſcheint infolgedeſſen zu breit, die Attika zu ſchwerlaſtend. Daß Madernas und Berninis Anſicht über die äſthetiſche Wirkung der Türme, wenn ſie wohl die Faſſade beherrſchen, der Kuppel aber ſich unterordnen würden, richtig war, zeigt die Seitenanſicht (Fig. 1400), welche Gurlitt in ſeinem Werke giebt.

Die Kolonnaden.

Seine höchſte Meiſterſchaft bewies Bernini in den Kolonnaden auf dem Platze vor St. Peter (Fig. 1399). Die künſtleriſche Aufgabe beſtand darin, den Eindruck allzugroßer Breite und zu geringer Höhenentwickelung der Faſſade für denjenigen, welcher vom Platze auf den Rieſendom zugeht, aufzuheben. Zu dieſem Zwecke giebt Bernini der ganzen Platzanlage eine bedeutende Steigung bis hinauf zur Freitreppe von 22 in drei Abſätzen angeordneten Travertinſtufen. Den untern Teil des Platzes umfaßt mit ihren Rieſenarmen eine ungeheure dreiſchiffige Säulen-Ellipſe; die quergelegte Längenachſe von 273 m überträgt das Auge des Aufſteigenden



Fig. 1421. Decke von Berettini im Palazzo Pitti, Florenz. Phot. von Gebr. Alinari.

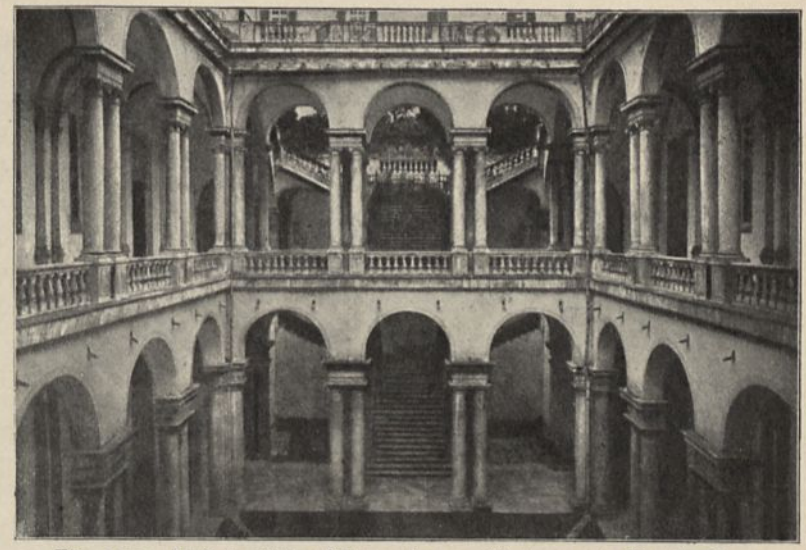


Fig. 1422. Hof der Univerſität zn Genua. Phot. von A. Noack, Genua.

leicht auch auf die kleinere Achſe. Die Kolonnaden, ſehr einfach aus toskaniſchen Säulen und einem ſchmuckloſen, nur von dekorativen Heiligenſtatuen bekrönten Sims gebildet und von 88 Pfeilern gegliedert, ſchreiten ebenfalls aufwärts, bleiben aber, da ſie nur eine Höhe von 20 m haben, durchaus von der Horizontalen beherrſcht. Dadurch gewinnt die Faſſade den Ausdruck vertikaler Erhebung und erſcheint, weil für den Aufſteigenden perſpektiviſch in weitere Ferne gerückt, höher und gewaltiger als ſie iſt. An die Kolonnaden fügte Bernini geradlinige, nur mit Pilaſtern geſchmückte Bautrakte, ſtellte ſie aber zur Faſſade ſchräg in einem ſpitzen Winkel, ſo daß ihr vorderer Abſtand beim Anſchluß an die Kolonnaden geringer iſt als bei ihren Anfangspunkten an den Seitenflügeln des Domes; der vordere Abſtand giebt dem Ankömmling das Maß für die Breite der Faſſade, ſo daß ſie ſchmäler erſcheint als ſie iſt. Bernini hat ſeinen Zweck ſo gut erreicht, daß man bei der jetzigen Anlage die Türme nicht nur überflüſſig, ſondern deren gute Wirkung undenkbar gefunden! Die Kolonnaden, welche den Platz vor St. Peter zum ſchönſten der Welt machen, ſind in ihrer Erfindung und Ausführung eine Leiſtung höchſter Genialität und ſicherſten architektoniſchen Wiſſens. — Bernini ſagte einmal: „Die Tüchtigkeit eines Baumeiſters erkennt man in der Umwandlung der Mängel einer Oertlichkeit in ebenſoviel Schönheiten.“ Der Meiſter bewährte ſeinen Spruch auch noch an einem andern, viel beſcheidenern Werke. In dem rechts von St. Peter ſchräg geſtellten, oben genannten Bautrakt führte ein ziemlich enger und dunkler Aufgang zum vatikaniſchen Palaſt. Bernini ſchuf daraus ein Prachttreppenhaus (Fig. 1401 und 1402). Scala regia. Da der Treppenlauf nach oben ſich mäßig verengt, ſo verringert und verjüngt er auch die Abmeſſungen der Höhe, wodurch der Aufgang länger erſcheint. Der Eindruck wird durch die je 15 Säulen, welche zu beiden Seiten die 91 Stufen begleiten und auch dem Geſetze der perſpektiviſchen Verjüngung unterliegen, verſtärkt. Man hat über die perſpektiviſchen Kniffe und Künſteleien, welche die Probe für den Blick vom obern Abſatz der Treppe nach unten nicht aushalten, geſpöttelt, allein jeder Beſucher des Vatikans freut ſich des glänzenden Erfolgs.

Im Innern der St. Peterskirche errichtete Bernini (1633) das 28,5 m hohe eherne Tabernakel (Fig. 1403) über dem Altar unter der Kuppel. Er ging von den gewöhnlich auf vier Säulen ruhenden Ciborien oder Baldachinen über den Altären in den altchriſtlichen Baſiliken aus. Auch für die unten ſpiralförmig kannelierten, oben mit Blumen geſchmückten gewundenen Säulenſchäfte ſeines Tabernakels fand er Vorbilder in den ſpätrömiſchen gedrehten Ciboriumſäulen der alten Vatikan- Tabernakel in St. Peter.



Fig. 1423. Palazzo Durazzo in Genua. Originalzeichn.

kirche. Auf das Gebälk der Säulen pflanzte er Engel, ſpannte zwiſchen die Gebälkſtücke Lambrequins, Zeuggehänge, und verband den Bau nach oben durch vier Konſolen, welche die Weltkugel mit dem Kreuze tragen. Das Ciborium wirkte auf die Zeitgenoſſen, wie früher erwähnt wurde, wie die Offenbarung einer neuen Kunſt, wie ein Sieg über die Antike. Man ſcheint gar keine Ahnung gehabt zu haben, daß Bernini in ſeinem Werke über alle Geſetze der Baukunſt, ſowie über die techniſchen Bedingungen, welche jedes Material dem Künſtler auferlegt, hinweggeſprungen, daß man mit Erz anders verfährt als mit Marmor, daß man mit Tuchlappen nicht bauen, beziehungsweiſe damit nicht einen architektoniſchen Sims erſetzen kann, und daß man Tuchlappen nicht naturaliſtiſch in Erz darſtellt. Auch die freien, bewegten Linien des Tabernakels fand man gegenüber den ſtrengern Architekturformen beſonders wirkſam, allein der Gegenſatz hätte in anderer Weiſe zu Tage treten ſollen. Der Grundgedanke, von welchem Bernini ausging, war gewiß glücklich zu nennen, aber wie er ihn in die Wirklichkeit umſetzte, kann auch die freiſinnigſten Anſchauungen von Architektur und Stilerforderniſſen nicht beruhigen, abgeſehen davon, daß der Rieſenbaldachin in St. Peter ſehr unſchön in die Perſpektive einſchneidet. Ueber die Kathedra in der Tribuna oder Apſis des Domes wird die Geſchichte der Plaſtik zu handeln haben. — Was Bernini im Palaſtbau zu leiſten fähig war, zeigte er in dem Palazzo Odescalchi (Fig. 1404); derſelbe beſtand zuerſt aus einem Mittelbau von ſieben Achſen und zwei einfachern Rücklagen von je drei Achſen, ein Ganzes von günſtigſter Wirkung. Die zwei obern Stockwerke werden vom Erdgeſchoß durch einen kräftigen Gurt getrennt und von einer durchgehenden Pilaſterordnung zuſammengeſchloſſen; darüber läuft ein ſtark ausladendes Konſolengeſims mit einer Baluſtrade. Alles iſt von vornehmer Würde, nur die Verdachungen der Fenſter im Obergeſchoß ſind etwas ſtark ausgeſchweift. Der Palaſt, von Salvi und Vanvitelli, in neueſter Zeit umgebaut und auf 24 Achſen

Palazzo Odescalchi.

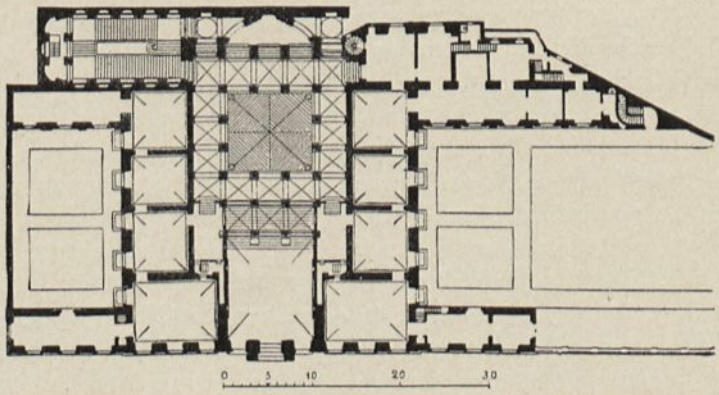


Fig. 1424. Grundriß des Palazzo Durazzo, Genua. Nach Durm, Baukunſt der Renaiſſance in Italien. Stuttgart (Bergſträßer) 1902.



Fig. 1425. Veſtibül im Palazzo Durazzo, Genua.

erweitert, hat das Schönſte, was ihm Bernini gab, verloren, den wohlabgewogenen Rhythmus der Teile und die günſtigen Verhältniſſe.

Fr. Borromini.

Francesco Borromini (1599 bis 1667), Berninis Zeitgenoſſe, ward der Chorführer des ausgelaſſenſten Barocks. Er ſtammte aus Biſſone im Mailändiſchen. Auch er war gut begabt und zuerſt Bildhauer. Das Unglück ſeines Lebens und ſeines Schaffens war der leidenſchaftliche Ehrgeiz und die Eiferſucht auf Bernini, unter welchem er anfangs arbeitete. All ſein Streben ging dahin, den gefeierten Nebenbuhler um jeden Preis auszuſtechen. Er ging darüber zu Grunde, er ſoll ſich ſelbſt den Tod gegeben haben.

Kunſtcharakter.

Borromini wollte Staunen, Ueberraſchung, Verwunderung erzwingen, darum verfiel er auf das Bizarre, in der Architektur Unerhörte, Niegeſehene. Sein erſtes ſelbſtändiges Werk iſt die kleine Kirche S. Carlo alle quattro Fontane (Fig. 1405 und 1406). Der Grundriß ſetzt ſich aus lauter Kurven zuſammen, deren Grundfigur eine Ellipſe mit Ausbuchtungen an den Enden der beiden Achſen iſt. In entſprechender Weiſe baut ſich die Faſſade auf; der mittlere Teil tritt in konvexer Linie heraus, die Seitenflügel ſtehen in konkaver zurück. Das Untergeſchoß von hohen Säulen gegliedert wird von kleinern Säulen in zwei Halbgeſchoſſe mit Ornamentfüllungen und Statuen zerteilt. Aehnlich iſt das Obergeſchoß behandelt, mit Niſchen und Kartuſchen geſchmückt; in der Mitte iſt ein Fenſter in einer Art „Schilderhaus“ angeordnet. Der Giebel iſt möglichſt bewegt. Zur Vervollſtändigung der Silhouette gehört eine Kuppel mit abgetrepptem Abſchluß und ein angeklebter Turm. In das Innere fällt durch die Fenſter der Laterne ein gedämpftes Dämmerlicht auf die Kaſſetten der Kuppel, die Altäre, die Säulen den Wänden entlang. „Wer den Plan dieſer Kirche, . . . den Reichtum ihres Schmuckes in der bildlichen Darſtellung ſieht, wird vermuten, daß in der Ausführung dieſe Fülle der Gebilde den Raum erſticken oder zum mindeſten eng und klein erſcheinen laſſen werde. Aber mir unerklärlicherweiſe hilft gerade die Größe und Energie der Motive des Aufriſſes den Beſchauer über die Kleinheit des Grundriſſes hinwegzutäuſchen. Das höchſt intereſſante dämmerige Oberlicht wirkt kräftig zur Stimmung mit.“ [1]). Dieſe ſehr richtige Bemerkung trifft auch anderwärts zu. Selbſt der freieſte Barockkünſtler arbeitete nicht planlos und abſichtslos; „bei ihm hat jedes Glied eine beſondere und geheime Abſicht, er begnügt ſich nie mit den überkommenen Formen, ſondern ſucht ſolche zu ſchaffen, die den Zweck ausdrücklicher beſagen,

S. Carlo alle quattro Fontane.

[1]) Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils in Italien (Stuttgart 1887) S. 350.

wie jene der Antike und ihrer Nachfolger.“ Daraus erklärt ſich ein Wort des Cicerone über die „Fratzengebilde“ Borrominis und mehr noch ſeiner geiſtloſen Nachbeter: „ſie ſind wenigſtens wirkliche Architektur, können ſchöne und großartige Hauptverhältniſſe darſtellen und ſtellen ſie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am beſten inne beim Anblick gleichzeitiger venezianiſcher Kirchenfaſſaden, welche zwar geradlinig, aber keine Architektur mehr, ſondern marmorne Schreinerarbeit ſind“ (S. 373). Faſt widerlicher noch wirkt die Faſſade des Oratorio S. Filippo Neri, weil man die Abſicht herausfühlt, die öde Fläche um jeden Preis intereſſant zu machen durch wunderliche Fenſterformen und Fenſterrahmen, Pilaſterkapitelle und Rahmenzüge. In der Kirche S. Ivo im Hintergrund der Sapienza (Fig. 1407) bot ſich wieder Gelegenheit zu einer intereſſanten Grundrißbildung. Borromini entwickelt aus der Grundform eines gleichſeitigen Dreiecks einen Zentralbau. Der äußere Aufriß geſtaltet ſich alſo: die Faſſade iſt in tiefer Kurve einwärts geſchweift, der Tambour der Kuppel baut ſich in ſechs konvexen Sechspaßlinien, die ſäulenumkreiſte Laterne wieder in konkaven Einziehungen auf; Darüber läuft der ſpiralförmige Helm in eine Krone aus. Man hat dieſe und ähnliche Leiſtungen „echte Barockwerke“ genannt. Dies iſt nur richtig, wenn „barock“ nicht als Stilbezeichnung, ſondern als Schimpfwort gebraucht wird. Es ſind wüſte Ausgeburten des Barocco, Fieberträume eines Wahnwitzigen, wie Milizia gegenüber Borrominis erſtgenanntem Werke urteilte.

Oratorio S. Filippo.

S. Ivo.

Borromini hatte nicht viele Schüler; die jüngern Architekten ſchloſſen ſich lieber Bernini an. Einen Bewunderer fand er in dem geiſtreichen Andrea Pozzo (1642—1709) aus Trient; einen zweiten werden wir ſpäter kennen lernen. Pozzo trat mit dreiundzwanzig Jahren in den Jeſuitenorden und ward angeblich Koch im Collegio Romano, bis deutſche Edelleute auf ſein Talent aufmerkſam machten. Pozzo iſt vor allem Maler, er bleibt es, auch wenn er als Architekt auftritt. Die Farbe und mehr noch die Perſpektive, über welche er ein Werk ſchrieb, ſind ſeine Zaubermittel. Seine höchſte künſtleriſche Freude iſt es, durch perſpektiviſch gemalte Architekturen das Auge, den ſonſt ſchlaueſten der Sinne, zu täuſchen und glauben zu machen, es ſehe „wahrhafte und dichte Gebäude.“ Mittels Tuchwänden (Couliſſen) baute er im Geſù oder in S. Ignazio für das vierzigſtündige Gebet überaus geiſtreich erfundene und flott entworfene Szenerien auf. Im Jahre 1685 ſtellte er im Geſù ein „Theater“ mit der Darſtellung der Hochzeit von Kana dar (Fig. 1409), wofür er „ſechs unterſchiedliche Ordnungen oder Reihen von Tuchwänden“ benötigte. Bevor die Kuppel in S. Ignazio gebaut war, zeichnete er ſie in perſpektiviſcher Projektion auf die Wölbung, ebenſo einen Marienaltar an der Wand. Von ſeinen Gewölbbildern daſelbſt mit der aufgemalten Idealarchitektur berichtet die Geſchichte der Malerei. Aeſthetiſche Bedenken hatte Pozzo nicht, auch dann nicht, wenn er ſich ganz wohl bewußt war, daß ſeine gemalten perſpektiviſchen Architekturen in Wirklichkeit nicht ausführbar wären. Auch ganz tolle und krauſe Dinge legte er ſich leichten Sinnes zurecht. Er erfand die ſogenannten „ſitzenden Säulen“ (Fig. 1408), deren Schäfte eingeknickt ſind, wie wenn ſie auf einem Sims aufſäßen. Er rechtfertigt ſie damit, daß die Karyatiden, welche ſtatt der Säulen verwendet werden, gelegentlich auch ſitzend erſcheinen. Im Geſù baute Pozzo den Altar des hl. Ignazius, in St. Ignazio den Choraltar, deſſen Marmorarchitektur mit den gemalten Hallen und Arkaden in der Wölbung darüber mitſamt der himmliſchen Viſion in eins zuſammenfließen ſoll.

A. Pozzo.

Kunſtcharakter.

Ein tüchtiger Barockkünſtler, der alle Zwecke des Barocco ſich zu eigen macht und alle neuen Mittel anwendet, Größe, Vielheit und Energie der Glieder, bewegte Linien, um die Wirkungen zu ſteigern, aber Maß hält und ſich innerhalb ſelbſtgewollter Schranken bannt, iſt Carlo Rinaldi (1611—1691). Seine ſäulenreiche Faſſade von S. Maria in Campitelli (1665) iſt ſchon früher genannt worden; das Innere der Kirche, ein Zentralbau in griechiſcher Kreuzform, übt eine große perſpektiviſche Wirkung. Nach den maleriſchen Prinzipien des Barock baute er auch die flotte Faſſade von St. Andrea della Valle (1665). Rinaldis Hauptwerk iſt S. Agneſe (Fig. 1411) an der Piazza Navona. Der Grundriß ſtellt wieder die griechiſche Kreuzform dar. Die Formenbildung iſt ſehr reich, Kaſſetten zieren die Tonnengewölbe, ein mildes Licht dringt aus den Fenſtern der weichgeſchwungenen Kuppel und der Schildbogen und fließt durch den weiten Raum. Am Aeußern fällt der ſchöne von Säulen flankierte mit einfachem Giebel überdachte Portalbau in die Augen; zu beiden Seiten durch konkav geſchwungene Flügelbauten verbunden, ragen die breit und maſſig hingepflanzten Türme auf, welche über der Baluſtrade in verjüngten Verhältniſſen leicht und frei ſich emporſchwingen und oben in geſchickteſter Vermittelung aus dem Quadrat in die Kreisform übergehen. Dazwiſchen ſteigt die Kuppel alles beherrſchend, empor. Wären die geſchweiften Verbindungsflügel nicht, ſo dürfte am ganzen Bau keine Kurve auffallen, und doch ſpukt immer noch die Sage von den krummen Linien im Grund- und Aufriß von S. Agneſe. Rinaldi entwarf auch die zwei Rundkirchen an der Piazza del Popolo (Fig. 1410).

C. Rinaldi.

S. M. in Campitelli.

S. Andrea della Valle.

S. Agneſe.

Piazza del Popolo e di Spagna.

Aleſſandro Specchi und Francesco de Sanctis legten (1721 bis 1724) die maleriſche Spaniſche Treppe an mit ihren Rampen und Abſätzen. Gerade die Ungunſt der Oertlichkeiten, da die Linien vor der Kirche S. Trinità de' Monti oben und der Piazza di Spagna unten nicht parallel laufen, führten zu der ſchönen Anlage.

Der Name des Bildhauers Aleſſandro Algardi (1602—1654) aus Bologna knüpft ſich an den herrlichen, architektoniſch angelegten Garten und das Kaſino in der Villa Pamfili-Doria (Fig. 1412). Dreigeſchoſſig in der Hauptanſicht, mit einem vortretenden Mittelbau und einem Belvedere über dem flachen Dache ragt



Fig. 1426. Villa Paradiſo in Genua. Phot. von A. Noack, Genua.

Algardi.

Kaſino Pamfili-Doria.

es überaus zierlich aus den Blumengärten und Terraſſen auf und hebt ſich hell und klar von den dunkeln Baumgruppen ab. Der Bau iſt faſt überreich mit Säulen und Pilaſtern geſchmückt. Die vielen in die Flächen eingeſetzten Statuen und Reliefe, teils antiker Herkunft, teils von Algardis eigener Hand, geben dem Kaſino einen mehr idylliſchen Charakter.

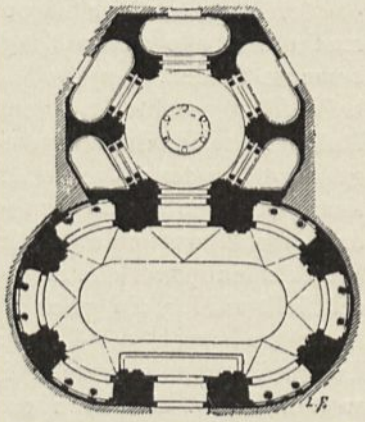


Fig. 1427. Grundriß der Conſolata in Turin. Nach Dehio.

Cortona. Der Maler und Architekt und Bildner Pietro Berettini da Cortona (1596—1669) entwickelte ſeine glänzendſte Thätigkeit in Florenz, wo wir ihn wiederfinden werden. In Rom baute er die Kirche Santa Martina und San Luca, eine Zentralanlage mit vier gleichen abgerundeten Kreuzarmen von breiten Abmeſſungen. Das Beſtreben des Künſtlers ging dahin, einen weiten und hohen Geſamtraum zu gewinnen, was ihm gelungen. Die Pfeiler und Wände werden überall durch ſchlanke Säulen belebt, wie denn Cortona überhaupt der Architektur einen maleriſchen, dekorativen Charakter aufprägt. Das beweiſt auch die Faſſade der genannten Kirche, und mehr noch diejenige von S. Maria della Pace (vgl. Einſchaltbild). Vor die 1484 geſtiftete Kirche baute er eine zierliche Halbkreishalle, von ſchönen gekuppelten Säulen toskaniſcher Ordnung getragen. Die rhythmiſche Bewegung in der Formenbildung des Barock offenbart ſich beſonders am Obergeſchoß mit den vor- und zurücktretenden Bauteilen, welche von Pilaſtern und Säulen begleitet ſind. Zum Zweck, die Faſſade kräftig herauszuheben, ſind die Seitenflügel konkav einwärts geſchweift. Um ein Ganzes zu bilden, wurde auch der Vorplatz zur Kirche in Einklang geſetzt. Die Wirkung war ſo günſtig, daß ein päpſtlicher Erlaß jegliche Veränderung verbot. — Girolamo Fontana knüpfte (1700) ſeinen Namen an die tüchtige Domfaſſade in Frascati (vgl. Einſchaltbild).

S. Martina e S. Luca.

S. M. della Pace.



Fig. 1428. Die Kirche der Conſolata in Turin. Phot. von Alinari, Florenz.

Girol. Fontana.

Dritte Epoche.

Galilei.

Faſſade des Lateran.

c. Dritte Epoche. — Aleſſandro Galilei (1691 bis 1737) aus Florenz, welcher die Stirnſeite von San Giovanni im Lateran (Figur 1413) baute (1735), führt in andere neue Formenwelt

ein. Er hatte ſechs Jahre in England ſtudiert und war dort mit der klaſſiziſtiſchen Richtung bekannt geworden. Sein Entwurf erhielt von einundzwanzig Konkurrenzarbeiten den Preis. Eine einfache, aber wuchtige, ſchön rhythmiſierte Kompoſitordnung auf hohen Sockeln faßt vertikal die zweigeſchoſſige Faſſade zur Einheit zuſammen: Seitenflügel von zwei Achſen, von Pilaſtern begleitet, ein etwas vortretender, giebelgekrönter Mittelbau von Säulen begrenzt, darüber eine Attika mit einer Achſe und eine Baluſtrade mit großen Heiligenſtatuen von Stein. In der Horizontale: unten fünf Eingänge mit geradem Sturz, im zweiten Geſchoß eine offene Loggia mit ebenſoviel rundbogigen Arkaden, — alles einfach, aber groß und würdig. Galilei entwarf auch die Cappella Corſini (Figur 1414) in der Laterankirche, eine der ſchönſten, geſchmackvollſten und eleganteſten Kapellen Roms, in griechiſcher Kreuzform, von glänzendſter Ausſtattung und reicher maleriſcher Wirkung in der Verbindung buntfarbigen Marmors mit vergoldeter Bronze. — Ferdinando Fuga (1699—1780) aus Florenz, welcher die Hauptfaſſade von S. Maria Maggiore 1743 umbaute, war nicht entfernt ſo glücklich wie Galilei; ſie wirkt zwiſchen den ſich anſchließenden Paläſten klein und unerquicklich. Beſſer iſt ſein Palazzo della Conſultà, obwohl in den Verhältniſſen und in der Formenbildung manches wenig befriedigt, während der Geſamteindruck nicht ungünſtig (vgl. Einſchaltbild). — Das Kaſino der Villa Albani (Fig. 1415) führt noch einmal die freien, reichen Bildungen des Barocco vor. Es beſteht aus einem zweigeſchoſſigen Hauptbau mit einſtöckigen Gallerien, welche ſich zu beiden Seiten anſchließen. Das Erdgeſchoß iſt eine offene von Ruſtikapilaſtern gegliederte Halle mit Rundbogen-Arkaden, welche auf zierlichen Säulchen ruhen. Auch das Obergeſchoß beſitzt eine Pilaſterordnung und ſchließt mit einem Konſolenſims und einer ſtatuenbekrönten Baluſtrade ab. Carlo Marchionne baute ſeit 1758 das Kaſino für die archäologiſchen Sammlungen des Kardinals Aleſſandro Albani.



Fig. 1429. Cappella del Sudario, Turin. Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.

Cappella Corſini.

Fuga.

Faſſade von S. M. Maggiore.

Kaſino Albani.

Marchionne.

3) In Florenz und Mittelitalien.

Die Architektur in Florenz bietet keineswegs ein ſo ſcharf ausgeprägtes Bild, wie diejenige Roms. Der am meiſten beſchäftigte Künſtler, welcher in den Barockſtil einlenkte, war Bernardo Buontalenti, genannt Bernardo delle

Buontalenti.



Fig. 1430. Kirche der Superga bei Turin. Phot. v. Noack, Genua.

Girandole (1536—1608) aus Florenz. In der Malerei war er Vaſaris Schüler, in der Baukunſt eiferte er Michelangelo nach. Seine architektoniſchen Werke ſind ohne Genialität, ruhig, klar, geradlinig, aber oft langweilig, öde und poeſielos. Im Kleinen liebt er allerlei, keineswegs glückliche Neubildungen, Segmentgiebel, deren Hälften in der Mitte des Thürſturzes anſetzen und dann auseinanderlaufen, Kapitelle, welche mit gefranſten Zeugen oder Fellen ausgelegt ſind u. dgl. Das ihm eigenſte Gebiet iſt der Palaſt- und Villenbau. Der florentiniſche Palaſt hatte ſeit der Frührenaiſſance eine große Wandlung durchgemacht. Von den ernſten, ſtolzen Bauten eines Pitti, der Strozzi und Riccardi iſt keine Rede mehr; der Palaſt nähert ſich der gewöhnlichen Bürgerwohnung; nur die reichere Ausſtattung und zuweilen die Größe machen ihn bemerklich. Unter Buontalentis Bauten ſind zu nennen

Palazzo Mannelli.

der Palazzo Mannelli (1665), eine große dreigeſchoſſige Anlage, in römiſcher Weiſe ohne Pilaſterordnung, aber mit reichen Einzelformen; das Caſino Mediceo (Fig. 1388) und der ſogenannte Palazzo Nonfinito (Fig. 1416), an welchem verſchiedene Künſtler arbeiteten, und deſſen Aufriß für viele Florentiner Paläſte vorbildlich ward. Von Buontalenti ſtammt der Geſamtentwurf und das Erdgeſchoß mit der Ruſtica, von Scamozzi das Obergeſchoß, der ſchöne Säulenhof von Cigoli. In den Villen Buontalentis bewegt ſich im Gegenſatz zu den römiſchen reich ausgebildeten Kaſinos und den genueſiſchen loggiengeſchmückten Villen die Architektur in den einfachſten Formen, dagegen iſt der Garten mit ſeinen landſchaftlichen Reizen betont, ſo in den Villen Pratolino, Petraia (Fig. 1418) etc. Buontalenti iſt auch der Schöpfer eines der ſchönſten Gärten Italiens, des Giardino di Boboli (Fig. 1417), vor dem Palazzo Pitti in Florenz, mit ſeinen wundervollen Höhen- und Fernſichten, Thälern und Hainen, Terraſſen und Cypreſſenalleen. Buontalenti war endlich in Piſa (Palazzo Arcivescovile), Piſtoia (Palazzo Baldi) und in andern Städten Toskanas thätig. Infolgedeſſen reichte ſein und ſeiner zahlreichen Schüler Einfluß über ganz Mittelitalien bis in die Städte des Nordens. Der genannte Cigoli, eigentlich Luigi Cardi (1559—1613) aus Cigoli, Maler und Architekt, war im Baufach in Florenz und Rom viel beſchäftigt. In der letzten Stadt

Palazzo Nonfinito.

Villen Pratolino, Petraia. Garten Boboli.

Cardi.

hinterließ er ſein Hauptwerk, den Palazzo Madama, jetzt Senatshaus (Fig. 1419). — Matteo Nigetti baute (1604) nach einem Entwurf des Giovanni Medici die Cappella dei Principi, die Grabkapelle der toskaniſchen Großherzöge, ein Achteck mit hoher Kuppel, bemerkenswert wegen der verſchwenderiſchen, aber geſchmackloſen Marmortäfelung und Intarſien. Palazzo Madama. Nigetti. Capp. dei Principi.

Bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts erhält ſich die Architektur in Florenz und Toskana in ziemlich ruhigen, einfachen Formen, aber ohne große oder originelle Gedanken, um dann vollends zu verflachen.

In Modena baute ſeit 1634 der Römer Bartolommeo Avanzini († 1658) den Palazzo ducale, jetzt reale, welcher durch ſeine große Ausdehnung imponiert (Fig. 1420). Eine bedeutende Leiſtung iſt der große Hof mit zwei Arkadengeſchoſſen. Modena.

Noch iſt ein Meiſter zu nennen, welcher ſich in Florenz als den größten Dekorationskünſtler der Epoche erwies, Pietro Berrettini, genannt da Cortona, den wir als Maler kennen lernen werden. Mit genialer Leichtfertigkeit und mit blühendſter Palette zauberte er ſeine religiöſen und profanen Allegorien auf Decken und Wandflächen. Er hatte einige Säle im Palazzo Pitti auszuſchmücken. Die Wände blieben glatt und leer, weil ſie für die Bilder der Gemäldegallerie beſtimmt waren. Auf die Decken malte er Mythologien in ſeiner leichten, flotten Weiſe und erfand dazu ein eigenes Dekorationsſyſtem in Stuck (Fig. 1421). Die Wände ſchließen mit einem breiten, reichen Rahmen oder Konſolenſims ab. Die große Hohlkehle darüber wird durch Zwergbogen, Kartuſchen, Muſchelwerk, Medaillons mit ſtark profilierten und reichſt ornamentierten Rahmen zerlegt und durchſetzt. Die Füllungen erhalten vollfarbige Bildchen oder einfarbige Reliefe. Dazwiſchen rankt und ſchwingt ſich allerlei Ornament. Ein Hauptbeſtandteil ſind plaſtiſche Figuren, Geſtalten der Mythe und Phantaſie in allen denkbaren Bewegungsmotiven, tragend, ſitzend, liegend, halb ſchwebend, — alles in kräftigen, ſchattigen Formen. Die plaſtiſchen Figuren und ein Teil des Ornaments bleiben weiß, anderes erhält ſchwere Vergoldung. Dieſe Dekoration reicht in die Decken und deren Malereien hinein, welche ihrerſeits von den üppigſten, in der mannigfachſten Weiſe geſchwungenen und gebrochenen Rahmen umſchloſſen werden. Es iſt ein Schmuck von rauſchender Pracht und Fülle, welcher auf die Folgezeit den größten Einfluß geübt und in den Prachtbauten aller Länder nachgeahmt wurde und heute noch beliebt iſt. — In ähnlicher Weiſe ſchmückte Cortona auch die Kirchen, z. B. die Chieſa nuova, S. Carlo al Corſo in Rom. Cortona. Dekorationsſyſtem. Pal. Pitti. Chieſa nuova. S. Carlo in Rom.



Fig. 1431. Hof der Brera in Mailand. Phot. von G. Brogi, Florenz.

4) In Oberitalien.

Genua. Die Architektur in Genua — und dies bezieht ſich auf ganz Oberitalien — konnte ohne Mühe in die Richtung des Barocco einlaufen, da ſchon z. B. von Aleſſio geſagt wurde, daß er gelegentlich den Barocco ſtreife. Auch in dieſer Bianco. Periode iſt es ein eingewanderter Künſtler, Baccio di Bartolommeo Bianco (1604—1656) aus Florenz, welcher die Arckitektur der Genueſen am glänzendſten vertritt, — die Kunſt der ſchlichten, nur mit wenigen, aber ſtark hervortretenden Gliedern ausgeſtatteten Faſſaden, die Kunſt der hohen, ſtolzen Treppenhäuſer, der herrlichen Veſtibüle, der Höfe, Loggien und Terraſſen mit unvergleichlichen Per- Via Balbi. ſpektiven und Ausblicken. An der Via Balbi liegt eine Reihe der ſchönſten Paläſte, welche zumeiſt von der Familie der Balbi gebaut wurden. Der erſte iſt der Pal. Balbi Senarega. Palazzo Balbi Senarega nach dem Entwurf des Bianco (1604); im 18. Jahrhundert wurde er von Corrodi erweitert; der untere Portikus wird von 16 do- Pal. Durazzo-Pallavicini. riſchen, der obere von ebenſoviel joniſchen Säulen getragen. Der Palazzo Durazzo-Pallavicini (Fig. 1423—1425), wahrſcheinlich auch von Bianco, iſt deswegen um ſo intereſſanter, da er noch, mit Ausnahme des Portals, die urſprüngliche 28 m lange Faſſade bewahrt hat: zwei hohe, durch einen breiten und ſtarken Gurt getrennte Geſchoſſe, ohne dekorative Zuthaten, außer einem Balkon und einem ſehr reichen weit ausladenden für die Unterſicht berechneten Sims, dagegen an den Flügeln ſtatt des Obergeſchoſſes je eine freie, offene Loggia. Ueberraſchend iſt vollends das Innere; ein von Säulen getragenes Veſtibül führt in den Säulenhof von großartiger Einfachheit, aus welchem eine Prachttreppe von Andrea Tagliafico (Ende des 18. Jahrhunderts) hinaufführt; ſie erwarb dem Palazzo den Zunamen della Scala. — Eine weitere noch glänzendere Gründung der Balbi und wiederum ein Werk Biancos iſt das frühere Jeſuitenkolleg, die jetzige Uni- Univerſität. verſität. Die Faſſade iſt reicher gegliedert und dekoriert. Weltberühmt ſind das Veſtibül (Figur 1385) und der Hof (Figur 1422) mit offenen Hallen auf gekuppelten Säulen in zwei Geſchoſſen, mit den herrlichen Treppen und offenen Terraſſen im Hintergrund. Bekannt iſt auch das Wort des Cicerone vom Säulenhof, daß ihn „die Phantaſie kaum reicher und ſchöner denken kann. Durch Verdoppelung der Säulen bekommen



Fig. 1432 und 1433. Neue Kathedrale von Breſcia: Grundriß und Aeußeres.

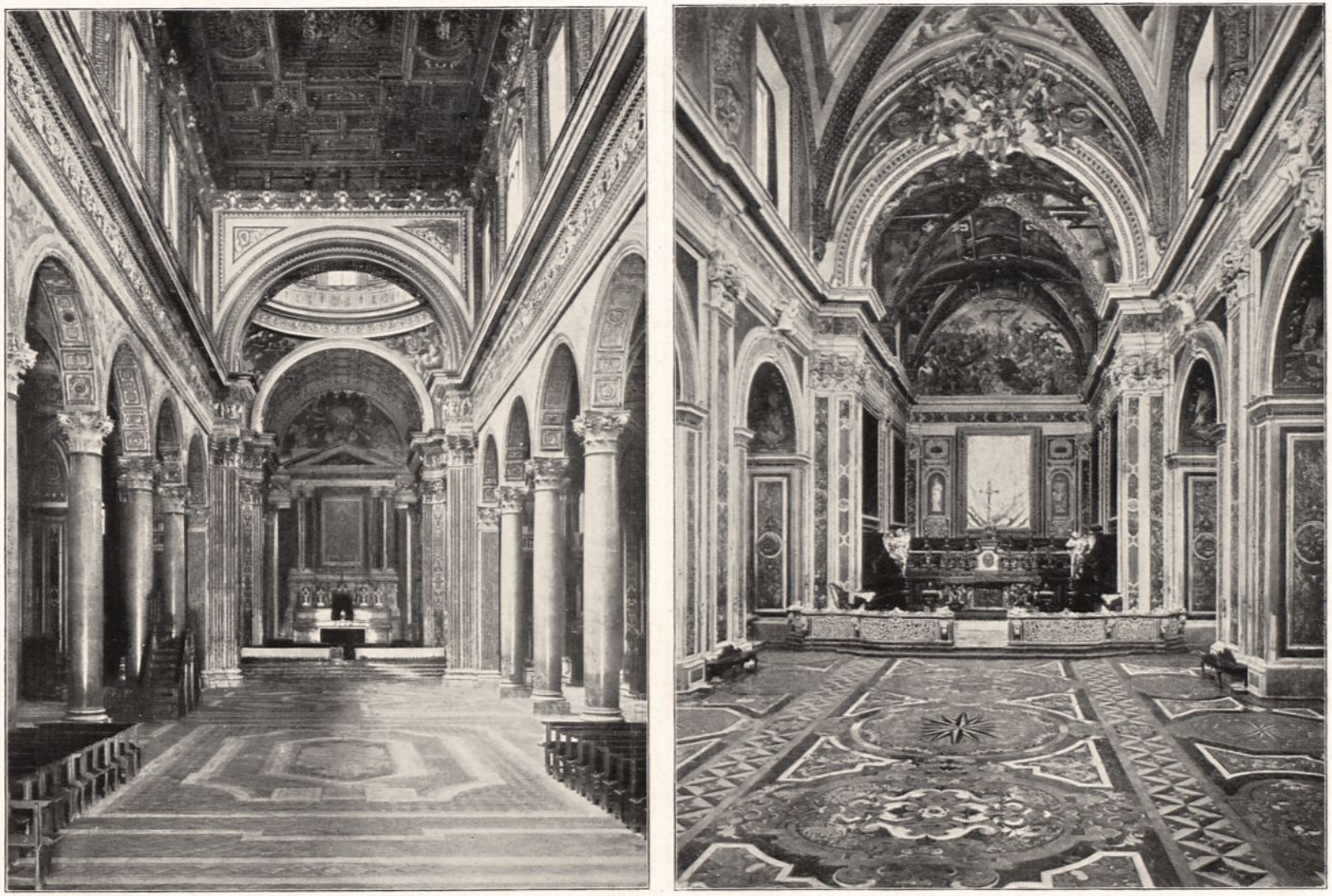




INNERES VON S. M. DELLE VIGNE IN GENUA UND DER JESUITENKIRCHE IN VENEDIG.

Nach Photogr. von A. Noack, Genua, und Gebr. Alinari, Florenz.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



INNERES DER KIRCHE DER GEROLOMINI UND VON S. MARTINO IN NEAPEL.

Nach Photographien von G. Brogi, Florenz.



Fig. 1434. Geſamtanſicht der Iſola Bella. Phot. von Alfred Noack, Genua.

die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ausſehen; ... die Doppeltreppe hinter dem Hof ſcheint ſich in luftige Höhen zu verlieren." (S. 353.) Andere hervorragende Paläſte ſind der Palazzo Marcello-Durazzo, jetzt reale, von dem Lombarden Angelo Falcone, der Palazzo Balbi, erſt 1780 von Gregorio Petondi erbaut, der Dogenpalaſt oder Palazzo ducale, jetzt del Governo; nach einem Brande wurde der letzte von dem Teſſiner Simone Cantoni umgebaut (1778); von ihm ſtammt die in einem klaſſiziſtiſchen Barock aus weißem Marmor aufgeführte Faſſade, mit einem Mittelriſalit, unten mit gekuppelten toskaniſchen, im Obergeſchoß joniſchen Säulen geſchmückt; das Attikageſchoß darüber mit den vorſpringenden Mauerſtreifen und den in Viereckniſchen verpackten Miniaturſtuckſtatuen und den abſchließenden Trophäen zeigt die ganze Ratloſigkeit des Künſtlers. — Unter den Villen trägt Paradiſo oder Villa Podenas (Fig. 1426) in den locker gezeichneten Zierformen den ausgeſprochenen Charakter des Barocco. Das Obergeſchoß öffnet ſich in der Schmalſeite in einer offenen Loggia mit überaus weich geſchwungenen Arkaden. — Zwei Dinge ſind bezeichnende Merkmale der derzeitigen Kirchen in Genua, einmal daß die Wölbungen nicht von Pfeilern, ſondern von Säulenpaaren getragen werden, ſodann die üppige, ja überladene Pracht an Gold und Marmor, womit alle Teile ausgeſtattet ſind, ſo in der Ss. Annunziata, in S. Siro, S. Maria delle Vigne (vgl. Einſchaltbild). Als Stuckatoren, Maler, Bildhauer in denſelben erſcheinen drei Carlone aus dem Teſſin, Taddeo, Giovanni und Giambattiſta, welche in den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine vielfache Thätigkeit entwickelten.

Pal. Marcello etc.

Palazzo ducale.

Villa Paradiſo.

Kirchen Genuas.

Turin beherbergt die merkwürdig ſeltſamen Werke des Theatiners Guarino Guarini (1624 bis ca. 1685) aus Modena. In ſeiner Vaterſtadt ſchuf er ſeine Jugendwerke, die nichts beſonders Auffallendes an ſich haben. Dann vernehmen wir nichts von ihm, bis er 1674 von Carlo Emmanuele II., Herzog von Savoyen, nach Turin berufen wurde. Nach deſſen Tode nahm ihn der glanzliebende Vittore Amadeo I. (1675—1730) in Dienſt. In den Werken, welche Guarino ſeither ſchuf, erſcheint er wie ein zweiter Borromini, wenn er dieſen nicht noch zu überbieten ſucht. Dies Streben offenbart ſich ſchon in den Palaſtbauten, in der Accademia delle ſcienze (1674), im Palazzo Carignano (1680) etc., doch weit mehr in den Kirchen. San Lorenzo iſt ein Zentralbau, ähnlich der Kirche S. Ivo in Rom, ohne irgend eine gerade Linie

Turin. Guarini.

Profanbauten. Kirchen.

im Grundriß. Die Gnadenkirche Beata Vergine della Conſolata (1679), welche Guarini über einer ältern Grundlage erbaute, ſetzt ſich aus einem Oval und einem Sechseck zuſammen (Fig. 1427 und 1428). In beiden Bauten ſind die Wölbungsformen und die Kontraſte in der Lichtwirkung ſehr merkwürdig. Guarinis Hauptleiſtung iſt die Cappella del S. Sudario (des Grabtuchs Chriſti), die Gruftkapelle der Herzoge von Savoyen, vom Dome nur durch eine Glaswand getrennt. Die Grabſtätten befinden ſich im Erdgeſchoß, darüber erhebt ſich ein marmorner Rundbau, auf welchem der Prachtaltar ſteht, welcher die Reliquie verſchließt. Die ſechsteilige Kuppel iſt wieder die merkwürdigſte Löſung mittels neuer geiſtreicher Wölbungsformen und eigentümlicher Lichtwirkungen. Dazu kommt der Kontraſt zwiſchen dem ſchwarzen oder dunkelgrauen Marmor — nur die Kapitelle ſind von Bronze — gegenüber den weißen Grabſtatuen. Das alles wirkt eigentümlich zuſammen und verleiht dem Raume eine tiefernſte Stimmung (Fig. 1429).

Capp. del Sudario.

Das überaus maleriſche Caſtello del Valentino (vgl. Einſchaltbild), jetzt Ingenieurſchule, entſtand ſeit 1633; ſeine Anlage und ſeine hohen Dächer weiſen beſtimmt genug auf franzöſiſche Vorbilder zurück.

Ein anderer bedeutender Künſtler Filippo Iuvara oder Ivara, geboren 1685 in Meſſina, geſtorben 1735 in Madrid, welcher in Turin thätig war, lenkte in eine gemäßigtere, ruhigere Richtung ein; er hatte zuweilen ſogar klaſſiziſtiſche Anwandlungen, doch bleibt der Geſamtcharakter ſeiner Werke barock. Seine vorzüglichſte Leiſtung iſt die Superga ([Fig. 1430] 1717—1731), Kirche und Kloſter auf einem 678 m hohen Berge in der Nähe von Turin, vor dunkeln Nadelholzwaldungen, welche der Baumaſſe den günſtigſten Hintergrund bieten. Das Kloſter umfriedigt einen Rechteckhof. An der öſtlichen Schmalſeite iſt die Kirche angefügt, ein Rundbau mit einer aus dem Achteck entwickelten Kuppel. Dieſe ruht auf Pfeilern mit vorgeſetzten Säulen. Der Tambour hat einen nur wenig kleinern Radius als der untere Rundbau, es fehlt daher dem Innern, das ohnedies froſtig wirkt, die Weiträumigkeit. Das Aeußere geſtaltet ſich freundlicher, doch ſitzt der Kuppelbau ſchwerfällig auf der Sockelrotunde; die Kuppel ſelbſt ſchließt ſich in der gefälligſten Kurve. Dem Rundbau iſt, freilich ziemlich unorganiſch, eine klaſſiziſtiſche Tempelhalle vorgelegt. An der Seite der Kuppel erheben ſich zwei Türme mit Zwiebelhelmen. Die Superga iſt eine Stiftung Amadeos II. infolge eines Gelübdes bei der Belagerung von Turin 1706, und diente zugleich als Gruftkirche für die Könige von Savoyen.

Iuvara.

La Superga.

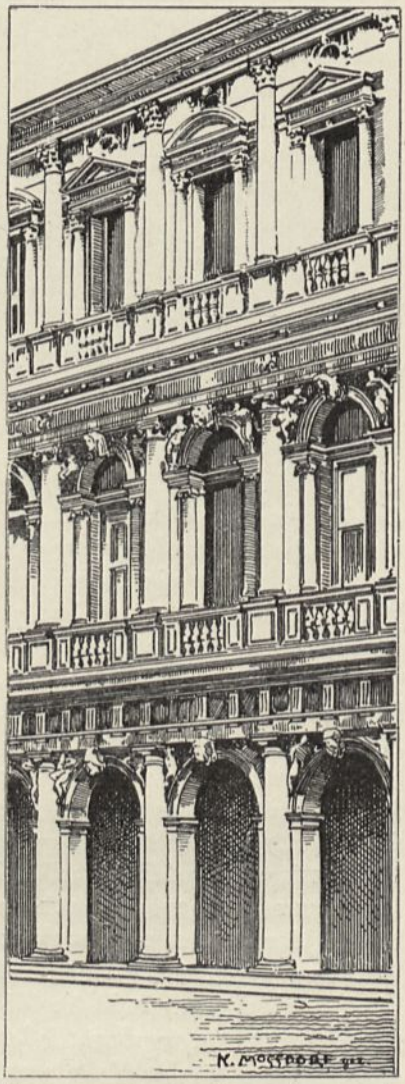


Fig. 1435. Von den Procurazie nuove in Venedig. Nach Originalzeichn.

Auch in Mailand waren die Anſätze zum Barocco längſt gegeben, ſowohl in der Konſtruktion wie in der dekorativen Formenbildung. Der bedeutendſte Meiſter iſt Francesco Maria Ricchini, der vorzüglich in Mailand thätig war. In ſeinen Kirchenbauten und in Einzelheiten wie Thoren, Balkonen erging er ſich zuweilen in ſehr freien, ungezügelten Bildungen. In welcher edeln, vornehmen Einfachheit er aber auch zu zeichnen und zu entwerfen verſtand, zeigt das frühere Jeſuitenkolleg, der jetzige Palazzo di Brera (d. h. Brachland, weil ſich der Baugrund früher außerhalb der Stadtmauer befand). Ausgeführt wurde der Entwurf erſt ſeit 1651 von Guadrio Roſſone und des Meiſters Sohn Giovanni Domenico Ricchini. Die Faſſade iſt ſehr einfach, ohne Pilaſterordnung. Der Hof (Fig. 1431) im Innern, mit ſieben zu fünf offenen Arkaden in zwei Geſchoſſen auf gekuppelten unten toskaniſchen, oben joniſchen Säulen, iſt eine Leiſtung erſten Ranges; ohne alle dekorativen Zuthaten, aber erfüllt von Harmonie und muſikaliſchem Rhythmus, ſtimmt er wie eine fließende Tonwelle den Beſchauer. Auch im Palazzo Durini baute Ricchini einen eingeſchoſſigen Säulenhof.

Mailand. Ricchini. La Brera. Pal. Durini.

In der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts ſchufen die Grafen Carlo Borromeo und ſein Sohn Vitaliano die Iſola inferiore im Lago Maggiore zur Iſola Bella (Fig. 1434), zu einem Zaubergarten um. Auch ein Palaſt im Barockſtil fehlt nicht.

Borromeiſche Inſeln.

Der Frühzeit der Periode gehört in Breſcia der neue Dom (Figur 1432 und 1433) an, ein vorzügliches Werk (1604) des Giovanni Battiſta Lantana. Der Grundriß ſtellt ein Rechteck in griechiſcher Kreuzform dar, über deſſen Oſtlinie die Chorpartie weit ausladet und die ſonſt ſtreng durchgeführte zentrale Anlage beeinträchtigt; über der Vierung erhebt ſich eine große, leicht aufſchwebende Kuppel, welche erſt 1825 ausgebaut wurde. Die dekorative Ausſtattung iſt ſehr maßvoll, ergeht ſich aber in etwas ſchweren Formen, die Raumwirkung iſt großartig und vornehm. Die Faſſade mit den gehäuften Säulen und Pilaſtern gehört einer ſpätern Zeit an.

Breſcia: neuer Dom.

In Venedig ſteht an der Spitze der Periode Vincenzo Scamozzi (1552—1616) aus Vincenza (?), der durch ſeine Schöpfungen teilweis noch auf dem Boden der Spätrenaiſſance ſteht. Daß aber die Ideen des Barocco ihn ebenfalls beherrſchten, beweiſt die auffallende Erſcheinung, daß

Venedig. Scamozzi.

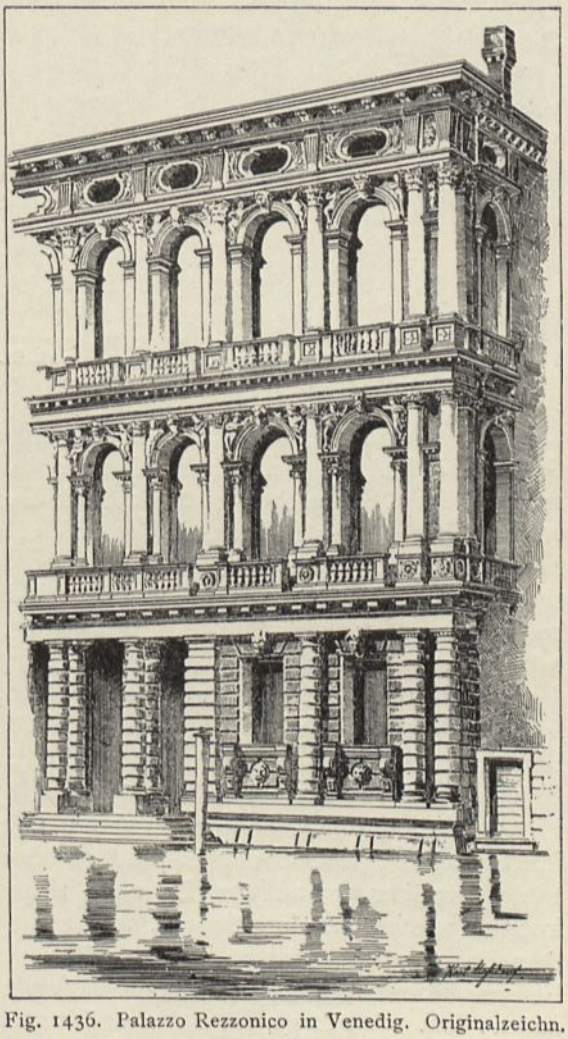


Fig. 1436. Palazzo Rezzonico in Venedig. Originalzeichn.

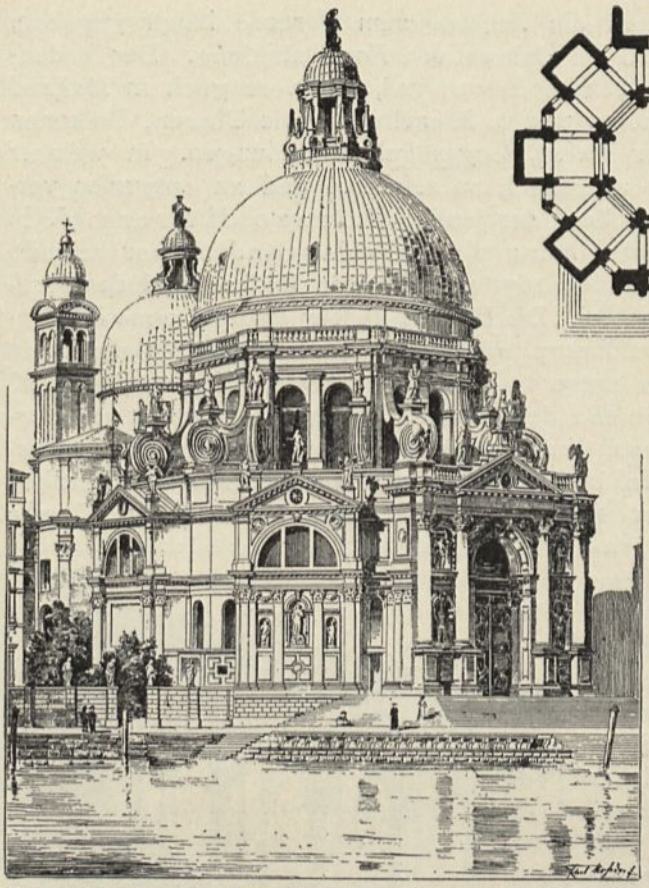


Fig. 1437 und 1438. Grundriß und Aeußeres von S. M. della Salute, Venedig. Nach Originalzeichnung.

er in ſeiner regelfeſten architektoniſchen Stillehre („Idea dell'Architettura univerſale") zu den alten Säulenordnungen eine ſechſte, Ordine eroica, eigener Erfindung hinzufügte, welche ſich nicht als lebenskräftig erwies. Scamozzi war theoretiſch tüchtig geſchult, dazu ein elaſtiſcher Geiſt, welcher das Schöne in allen Stilen zu würdigen und ſich in ſeinen Schöpfungen verſchiedenen Richtungen anzuſchmiegen verſtand. Er bethätigte ſich beſonders im Palaſtbau. Eines ſeiner Hauptwerke in Venedig ſind die Procurazie nuove (Fig. 1435), welche den St. Markusplatz an der Südſeite begrenzen und ſich daher an den zweigeſchoſſigen Bibliothekbau Sanſovinos anſchließen. Er fand, daß er mit Rückſicht auf die lange Bauzeile und gegenüber den Alten Prokuratien eine dreiſtöckige Anlage wählen müßte. In den untern Geſchoſſen hielt er ſich an Sanſovino, änderte aber die Verhältniſſe und wußte vollends das Obergeſchoß nicht damit in Einklang zu ſetzen, worüber die Harmonie verloren ging. Der Palazzo Corner della Cà grande (vgl. Einſchaltbild) wurde nach der Ueberlieferung 1532 von Jacopo Sanſovino gebaut, allein vieles weiſt auf ein ſpäteres Entſtehen und zwar auf die Kunſt Scamozzis hin. Der Palaſt beſitzt eine der ſchönſten und großartigſten Faſſaden Venedigs. Es iſt merkwürdig, wie feſt, ſtolz und würdig die Obergeſchoſſe mit den Säulenpaaren zwiſchen den Fenſtern auf dem ruſtizierten Erdgeſchoß mit den hohen Thoren aufruhen. Auch in Vicenza und Bergamo hinterließ Scamozzi Palaſtbauten. Im kirchlichen Baufach iſt weitaus das Trefflichſte der Entwurf zum Dom in Salzburg, wovon früher ſchon die Rede war.

Procuratie nuove.

Pal. Corner della Cà grande.

Palladio hatte in Venedig ſeine einfache, vornehme, edle Architektur eingeführt, allein gegenüber der blühenden, bilderreichen Formenſprache Sanſovinos, ſowie gegenüber der auf den Lagunen altheimiſchen Vorliebe für dekorative Wirkungen machte er nicht Schule, und mehr als faſt jede andere Stadt war Venedig dem Barocco zugänglich. Doch beſitzt der venezianiſche Barock ſeine beſtimmte Eigenart, der z. B. mit der Konſtruktion eines Borromini nichts gemein hat. Er äußert ſich, wie geſagt, im Uebermaß und in der Ueberfülle dekorativer Bildungen.

Dekorative Richtung.

Der Künſtler, welcher wieder auf dieſen Geſchmack einlenkte, war Baldaſſare Longhena (1604—1682) aus Venedig. Zwar ſein erſtes und berühmteſtes Werk, die Votivkirche S. Maria della Salute ([Fig. 1437 und 1438] 1631—1656), iſt in auffallend maßvollen, ruhigen Formen gehalten, welche im einzelnen an Palladio erinnern. Der Grundriß ſtellt einen merkwürdigen Zentralbau dar. Acht Arkadenpfeiler tragen die innen achtſeitige, im Aeußern runde, aus Holz konſtruierte Kuppel, welche mittels je eines Paares hoher Halbkreisfenſter in jeder Umfaſſungswand dem Innern reichliches Licht zuführt. Ein breiter achtſeitiger Gang macht die Runde um die Kuppel. In den beiden Achteckſeiten der Hauptachſe liegen der Eingang und der Chor, der durch eine kleinere Kuppel und zwei Türme als Heiligtum bezeichnet wird. Die ſechs übrigen Seiten des Achtecks erweitern ſich zu rechtwinkelig abgeſchloſſenen Kapellen. Die Dispoſition iſt außerordentlich klar und regelmäßig und die Wirkung im Innern mit den wechſelnden Durchblicken ſehr günſtig. Aber eine Raumbildung im Sinne des Barocco iſt es nicht, da die Kapellen und mehr noch der Chor vom Hauptraum allzuſehr abgelöſt ſind. Die Wirkung des Aeußern iſt ebenſo groß wie eigenartig. Das Portal baut ſich als klaſſiſcher Triumphbogen auf; die Kapellen, unten reich mit Pilaſtern gegliedert, ſchließen über den Halbkreisfenſtern ebenfalls mit klaſſiziſtiſchen Giebeln ab. Die Kapellen dienen der Kuppel zugleich als Widerlager; zwiſchen und über ihnen wird der Seitenſchub der Kuppelgurte auf Vorlagen mit rieſigen Voluten abgeleitet, welche Bildwerke tragen. Darüber endlich wölben ſich die

Longhena. S. M. della Salute.

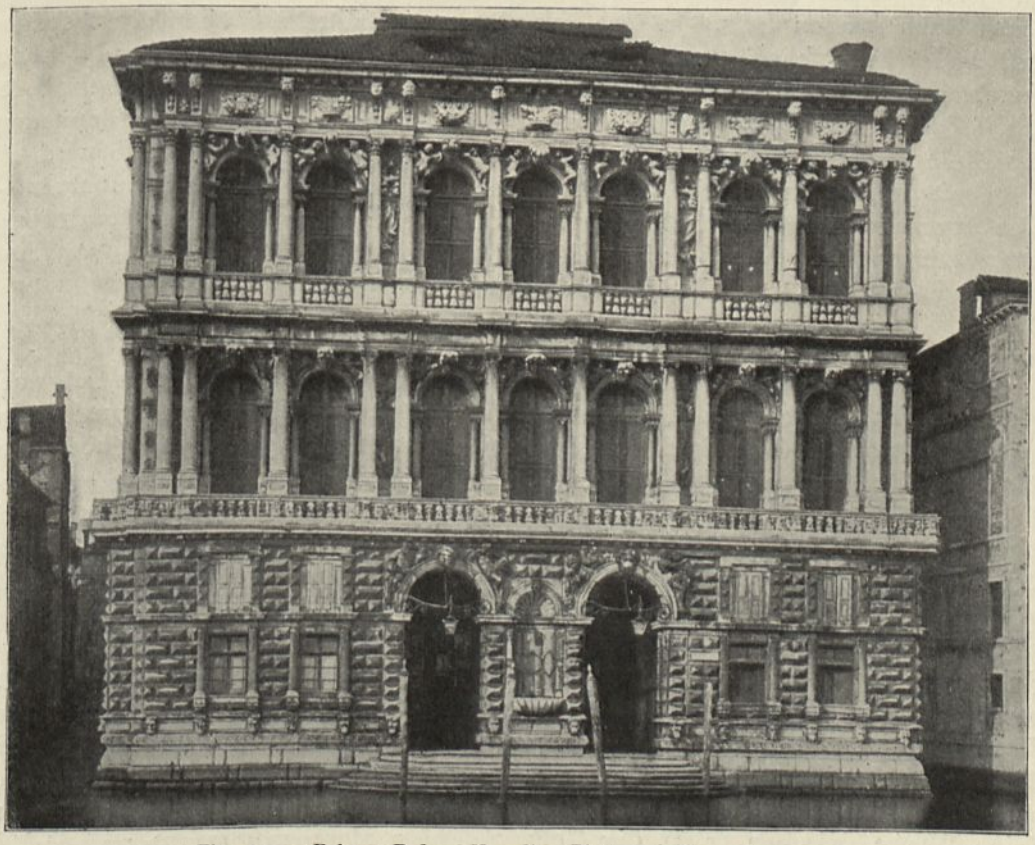


Fig. 1439. Palazzo Peſaro, Venedig. Phot. von Sommer, Neapel.

Kuppeln im Halbkreiſe überragt von eigentümlichen Laternen. Die Salute bietet ein ſo eigenartiges Bild, daß es kein Wanderer mehr vergißt, ſo wenig wie S. Marco oder S. Giorgio Maggiore. Von nun an wurde Longhena von einem Werke zum andern freier (Fig. 1436). Die Verteilung der Maſſen und der Grundgedanke der Gliederung iſt meiſtens gut und glücklich, die Formbehandlung genau, aber die Formenwahl oft ausgelaſſen. Die Faſſaden zumal ſind ſchließlich nur noch eine Fläche für allen Spuk des Ornaments. Longhenas beſte Leiſtung auf dem kirchlichen Gebiete nach der Salute iſt S. Maria ai Scalzi, die Karmeliterkirche, ein wirkungsvoller Langhausbau; die zwar aufdringliche, aber klar und feſt disponierte Faſſade wurde erſt von dem Teſſiner Giuſeppe Sardi (Salvi) aus Marco bei Lugano ausgeführt (1683). Das Innere erhielt von dem Karmeliterbruder Giuſeppe Pozzo, dem Bruder des Jeſuiten Andrea, die köſtlichſte und üppigſte Ausſtattung. Den Höhepunkt dekorativer, die Architektur gänzlich überwuchernder Schauſtellung bezeichnen S. Maria Zobenigo (1683) von Sardi, S. Moiſè (1688) von Aleſſandro Tremignan (Tremiglione), S. Maria dei Geſuiti ([vgl. Einſchaltbild] 1715—1728) von Domenico Roſſi etc. Die letzte Kirche übertrifft an koſtbaren Intarſien, Gold- und Marmorſchmuck ſogar die der Scalzi.

S. M. ai Scalzi.

Sardi.

G. Pozzo.

S. M. Zobenigo.

S. Moiſè.

S. M. dei Geſuiti.

Longhena war nicht minder bedeutend im Palaſtbau. Sein glänzendſtes Werk iſt der Palazzo Peſaro (Fig. 1439), einer der gewaltigſten und prachtvollſten am Canal grande. Er erinnert in den Hauptdispoſitionen an den Palazzo Corner della Cà grande, in der reichen Fenſterbildung an Sanſovinos Bibliothek, – ein königliches Haus großen Stils. In den gewaltigen Verhältniſſen, über der trotzigen Ruſtica des Erdgeſchoſſes, fällt ſogar die ſtrotzende Vollkraft und Ueppigkeit der einzelnen Formen nicht auf. Nur darf die Plaſtik nicht allzu nahe und nicht für ſich, ſondern nur als Teil des Ganzen betrachtet werden. Durch Verdoppelung der Säulen an den Ecken und je neben dem zweiten Fenſter einwärts wird die Mitte mit drei Achſen zwiſchen den Flügeln zu zwei Achſen herausgehoben. — Eine impoſante Anlage zeigt auch der Palazzo Corner della Regina (1724), jetzt Leihhaus, von Domenico Roſſi, ferner der Palazzo Labia ([Figur 1440 und 1441] 1720) von Andrea Cominelli.

Pal. Peſaro.

Pal. Corner della Regina.

Pal. Labia.

5) In Neapel.

Die Kirchen aus den erſten Jahren der Barockperiode ſchließen ſich noch ganz den Ueberlieferungen der Renaiſſance an, wie die Chieſa dei Gerolomini (vgl. Einſchaltbild). Dioniſio di Bartolommeo entwarf dieſelbe 1592, Dionigi Lazzari führte ſie ſeit 1602 aus, eine dreiſchiffige, in reichen, edeln Formen gebaute und dekorierte Anlage. Zweimal fünf Porphyrſäulen tragen die Arkaden des Mittelſchiffes, auf welchem eine reichſte, mit Reliefen und Ornament geſchmückte flache Decke ruht. In der Konſtruktion und im Reichtum der Formen erinnern dieſe und ſpätere Kirchen Neapels an diejenigen in Genua. Die Stadt verdankt zum großen Teil ihr heutiges Ausſehen dem Hauptbaumeiſter dieſer Periode Coſimo Fanſaga (1591—1678) aus Bergamo, Bildhauer und Baumeiſter. Er arbeitete vorher in Rom; um 1626 kam er nach Neapel und blieb ſeither dieſer Stadt treu. Fanſaga iſt kein führendes, kein ſelbſtändiges Talent, ſondern von verſchiedenen Richtungen beeinflußt, aber ein tüchtiger, gewandter Praktiker mit ausgeſprochener Vorliebe für reiche dekorative Wirkungen, wo die Mittel zu Gebot ſtanden. Seine Werke, Kirchen (z. B. der Geſù, S. Maria Maggiore) (1657) und Paläſte

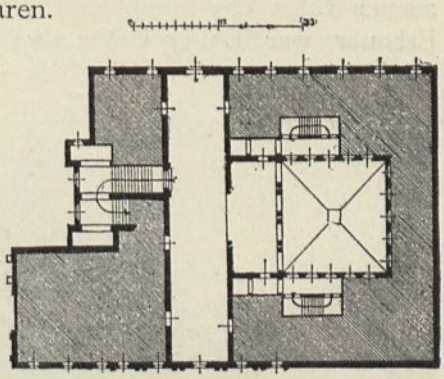
Neapel.

Chieſa dei Gerolomini.

Fanſaga.

(Palazzo Maddaleni, jetzt Bankhaus) ſind zahlreich; zu den bekannteſten gehört San Martino (vgl. Einſchaltbild), die Kartäuſerkirche. Die Leiſtung Fanſagas beſchränkt ſich auf den Umbau der Kirche und deren pracht- und farbenſtrotzende Ausſtattung. Die Kirche ſtellt ein lichtvolles Langhaus mit drei Pfeilerarkaden und ebenſoviel Kapellen dar. Ueber den Bogen läuft ein geradliniger, an den Pilaſtern der Pfeiler verkröpfter Sims. In das durch Quergurte gegliederte Tonnengewölbe ſchneiden ziemlich hohe Fenſter ein. In die Kappen und übrigen üppig umrahmten Gewölbefelder ſind Malereien eingeſetzt. Alle Teile erhalten den reichſten Schmuck, die untern Partien die koſtbarſten Marmorintarſien; aus ſolchen und aus Plattenmoſaik ſetzt ſich auch der Bodenbeleg zuſammen. Man möchte die Räume überladen nennen, doch will das Wort gegenüber der harmoniſchen Farbenſtimmung nicht über die Lippe. Im Gegenſatze zu dieſer Farbenfreudigkeit ſtrahlt der kokette Kloſter- und Friedhof mit ſeinen Arkaden toskaniſcher Ordnung und den halbdurchſichtigen Totenſchädeln oberhalb der Thüren im reinen Weiß des Marmors. Fanſagas edelſtes Werk iſt die Faſſade der Sapienza, der Univerſität; ſie beſteht aus zwei ſeitlichen Aufgängen zwiſchen hohen pilaſtergeſchmückten Pfoſten und einer mittleren offenen dreiteiligen Loggia mit anmutig und weich geſchwungenen Halbkreisarkaden auf Säulenpaaren. S. Martino.

Außerhalb Neapels baute Fanſaga die Kloſterkirche auf Montecaſſino (ſeit 1649); die Anlage iſt dreiſchiffig mit fünf Pfeilerarkaden, Kapellenreihen und einer Kuppel. Die allgemeine Dispoſition im Aufriß, die



Monte-caſſino. Kirche.

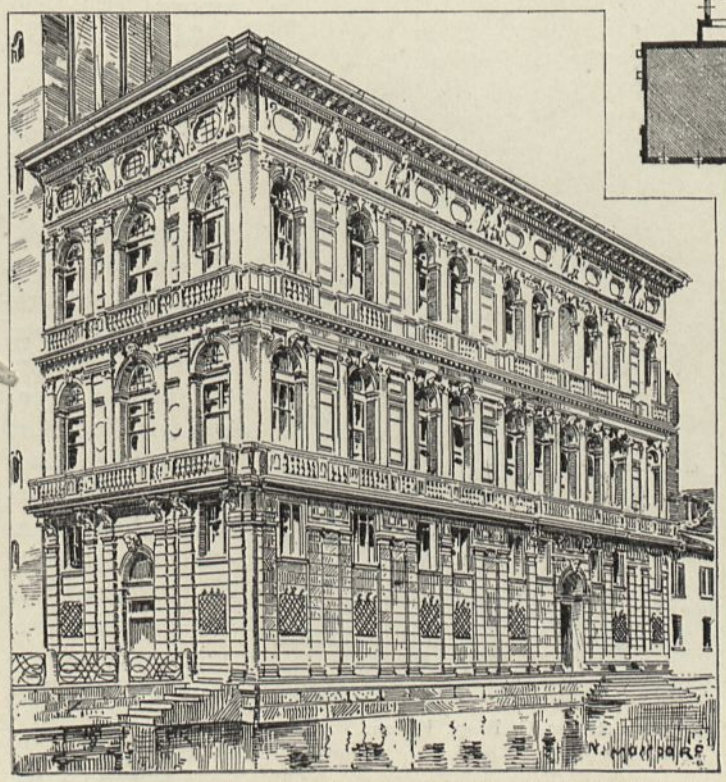


Fig. 1440 und 1441. Palazzo Labia ſamt Grundriß, Venedig. N. Originalzchn.

Austeilung der Gewölbefelder zwiſchen den Gurten und Kappen iſt ähnlich wie in S. Martino, nur iſt die Gliederung und die Formenbehandlung leichter, flüſſiger und noch mannigfaltiger als dort. So werden die Archivolten der Arkaden von Säulen getragen, welche auf den Pfeilerſockeln ſtehen. Alle untern Teile bis zum Hauptgeſims ſind in den reichſten Formen mit Plattenmoſaik ausgelegt, darüber beginnt die verſchwenderiſche Dekoration in Stuck und Gold,

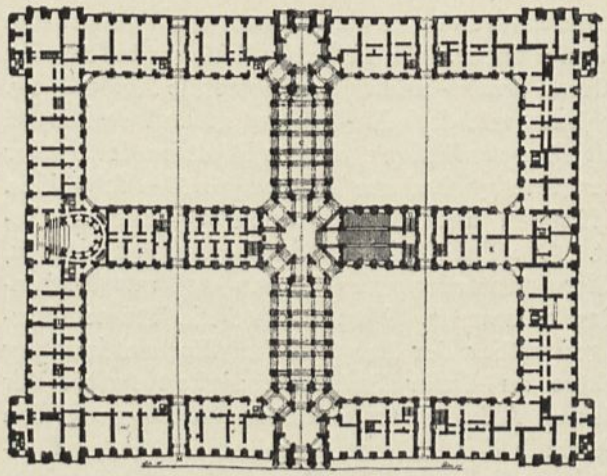


Fig. 1442. Grundriß des Schloſſes in Caſerta. Nach Durm.

welche den Malereien des Luca Giordano zur Folie dient. Trotz des Reichtums erſcheint die Kirche infolge des Gleichgewichts in der Verteilung des Ornaments nicht überladen, aber die Raumwirkung wird durch die Ueberfülle allerdings beeinträchtigt (vergleiche Einſchaltbild). Vor der Baſilika bilden lange, offene Pilaſterarkaden die Loggia del Paradiſo, welche mit ihren wundervollen, Sehnſucht weckenden Fernſichten den Namen wohl verdient.

Paradiſo.

An den Schluß der Barockperiode und zum Uebergang in den Klaſſizismus führt das königliche Schloß in Caſerta (Figur 1442 und 1443). Sein Erbauer war Luigi Vanvitelli, geboren zu Rom 1700, geſtorben zu Caſerta 1773, ein Sohn des niederländiſchen Malers Kaſper von Wittel aus Utrecht. Das genannte Schloß iſt ſein Hauptwerk, begonnen 1752, eine großartige Anlage, ein längliches Viereck, von 242 Meter Länge, 187 Meter Breite und 38 Meter Höhe, mit innern Kreuzflügeln, ſo daß vier Höfe entſtehen. Die architektoniſchen Formen ſind ziemlich rein, das Ganze aber doch freudlos. Die Glanzpartien ſind die auf 64 Marmorſäulen ruhende Eingangshalle und die Haupttreppe mit dem Ausblick auf ſchöne Gärten, Haine und Waſſerfälle.

Vanvitelli. Caſerta.



Fig. 1443. Das Schloß in Caſerta. Phot. von G. Brogi, Florenz.

II. IN DEUTSCHLAND.

I. EINLEITUNG.

1) Zur geſchichtlichen Einführung.

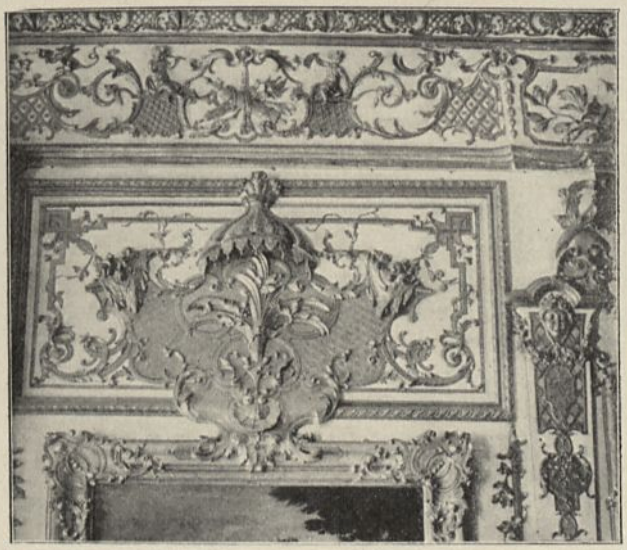


Fig. 1444. Aus dem kaiſerlichen Schlafzimmer in Schleißheim.

Ungunſt der Verhältniſſe in Deutſchland.

Italien, Frankreich, Spanien, England hatten den großen Vorteil einer ſtetigen, ununterbrochenen Entwickelung in Kunſt und Litteratur. In Deutſchland wurde die heilverſprechende Entwickelung zuerſt durch die Reformation plötzlich gehemmt und zum Stillſtand gebracht, und als dann neue Keime ſproßten, trat das unſelige Verhängnis des dreißigjährigen Krieges ein, welcher die Folge der Ueberlieferung zerriß und Deutſchland an den Rand des Verderbens führte. Nach dem Friedensſchluß 1648 waren die deutſchen Lande zum großen Teil völlig verwüſtet, entvölkert, grenzenlos verarmt und verroht. In der Kunſt fehlte jeder Anſchluß, fehlten der Mut und die Fähigkeit, etwas zu leiſten.

Aufſchwung nach dem Krieg im Süden.

Es zeugt von dem reichſten Schatz an geſunder Volkskraft, daß Deutſchland nicht auf ein Jahrhundert brachlag, daß es im Gegenteil in ſehr kurzer Zeit ſich aufraffte und eine neue Blütezeit vorbereitete und einleitete. Der Antrieb ging von Habsburg, von Oeſterreich, deſſen Lande im Kriege weniger gelitten, und dem katholiſchen Süden aus. Nicht einmal zwanzig Jahre waren ſeit dem Friedensſchluß in Münſter vergangen, als die Türkenkriege begannen. Damit brach eine Heldenzeit an, welche hohen Schwung und Begeiſterung und ein erhöhtes geiſtiges Leben weckte.

Neues katholiſches Leben.

Der Anſturm der Reformation gegen die alte Kirche Roms hatte dieſe wohl erſchüttert, ihr tiefe und blutige Wunden geſchlagen, allein ſie nur zu neuer Jugend, zu innerer Reinigung, Erneuerung und Kräftigung geführt. Das Konzil von Trient (1545—1563) hatte viele Mißbräuche abgeſchafft, viele Schäden geheilt, eine echte Reform an Haupt und Gliedern angebahnt, für die wiſſenſchaftliche und ſtandesmäßige Ausbildung des Klerus und die ſittliche Hebung und Erziehung des Volks die weiſeſten Vorſchriften gegeben. In den alten Orden beſonders der Benediktiner und Ciſterzienſer erwachte neues Leben, ein außerordentliches wiſſenſchaftliches und künſtleriſches Streben, indeſſen der Proteſtantismus im Norden durch das Gezänk der Paſtoren zerriſſen und vielfach mit einem trüben, düſtern, muckeriſchen Geiſt erfüllt wurde.

Neue Blüte der Klöſter.

Neue Anſchlüſſe notwendig.

Infolgedeſſen hatten der katholiſche Süden und der proteſtantiſche Norden in der Kunſt auf lange Zeit eine verſchiedenartige, getrennte Entwickelung, da ſie in derſelben verſchiedene Anſchlüſſe ſuchten.

Der Zuſammenhang mit der Vergangenheit war, wie eben geſagt, ſo gründ-

Bruch mit der Vergangenheit.

lich zerſchnitten, daß es im eigenen Lande an Anknüpfungspunkten fehlte, da keine kunſtbefähigten Meiſter zu finden waren. Es gab wohl hier und dort noch einen wagemutigen Deutſchen, der bildneriſchen Trieb in ſich fühlte, aber die Leiſtungen ſind oft ſo unglaublich unbeholfen, ſo arm an künſtleriſchem Verſtehen und Können, daß ſie den Proben und erſten Verſuchen der romaniſchen Zeit gleichen.

Im Süden Anſchluß an Italien.

Im katholiſchen Süden waren die Anknüpfungspunkte bald gefunden: in Italien. Die Beziehungen zu Italien hatten nie ganz aufgehört, am wenigſten in den öſterreichiſchen Landen. Der Teil Italiens, welcher ſeit langer Zeit am meiſten Künſtler in alle Gegenden der Halbinſel ausgeſandt, bis nach Rom und Neapel, das war der Südabhang der Alpen, die Lombardei, Como und die nähere und weitere Umgebung. Aus dieſen Gegenden zogen nun ganze Scharen von Künſtlern nordwärts, Bautechniker, Stuckatoren, Dekoratoren, Maler, — ſeltener ſind die Bildhauer, — in die öſterreichiſchen Lande, nach der Schweiz, Bayern, Schwaben, an die Fürſtenhöfe und Biſchofſitze, in die Stifte und größern Städte. Sie brachten den blühenden, farben- und goldſprühenden, prächtigen Barock mit den weit- und hochräumigen Hallen, herrlichen Treppenhäuſern, glänzenden Faſſaden mit ſich. Dieſer Stil entſprach dem heitern, freien, frohen Weſen der Süddeutſchen, entſprach damals doppelt und dreifach, da man die Religion mit neuem Eifer, mit dem Hochgefühl ihres erneuten, ſiegreichen Beſitzes erfaßte, und weil überhaupt ein hoher Schwung und friſcher Luftzug durch Zeit und Leben ging.

Die oberitalieniſchen Meiſter.

Einheimiſche Künſtler im Süden.

Darum iſt es auch begreiflich, daß man ſich auf die Dauer nicht von den italieniſchen Meiſtern bedienen laſſen wollte. Nach kurzer Zeit regte ſich heimiſche Schaffensluſt; Baumeiſter zumal, weltlichen und geiſtlichen Standes, traten in ſehr großer Zahl auf den Plan. Manchen derſelben fehlte eine ausreichende akademiſche Fachbildung, aber ſie waren tüchtige Techniker, beſcheiden im Auftreten, aber von großen Baugedanken erfüllt, kühn und entſchloſſen im Wollen und Wagen, reich an glänzenden Erfolgen.

Bauluſt.

Es begann in den letzten Jahrzehnten des 17. und in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutſchland, beſonders an den Fürſtenhöfen und in den Stiften, eine Bauthätigkeit, eine faſt fieberhafte Bauluſt, wie eine ſolche daſelbſt noch nie geſehen worden, weder in der romaniſchen, noch gotiſchen Zeit. Die Kunſtgeſchichte hat bisher nur wenig, meiſtens gar keine Notiz davon genommen. Der erſte, dem das hohe Verdienſt gebührt, dieſe Kunſtthätigkeit des Südens in ihrer Bedeutung erfaßt und demgemäß geſchildert zu haben, iſt Cornelius Gurlitt in ſeiner bahnbrechenden „Geſchichte des Barockſtiles und des Rokoko in Deutſchland.“

Der ſüddeutſche Barock und K. Gurlitt.

Der Aufſchwung im Norden war überwiegend kühl verſtändiger, philoſophiſch-litterariſcher Art, im Süden entſprang er der Religion und der davon durchdrungenen allgemeinen Erhebung des geiſtigen Lebens, dem Herzen und dem Gemüte. „Darum ſchaute der Norden damals und ſchaut er noch heute, und mit ihm die moderne, vorzugsweiſe wiſſenſchaftlich gebildete Welt auf die Vorgänge im „ſchwarzen“ Süddeutſchland mit einer gewiſſen vornehmen Ablehnung nieder. Das (das iſt, was in Süddeutſchland geſchaffen wird) iſt zu unbefangen, um durchbildet zu erſcheinen, zu einfach künſtleriſch empfunden, um als geiſtreich gelten zu können, zu ſehr mit dem Herzen geſchaffen, um den Erwägungen des Kopfes zu entſprechen. Da finden ſich keine Theoretiker . . ., keine Pedanten der Regel, keine kunſtwiſſenſchaftlichen und kunſtäſthetiſchen Tüfteleien. Die große Malerſchule des Südens, die tyroler, bayeriſchen, rheiniſchen und öſter-

Größe des ſüddeutſchen Barock.

reichiſchen Meiſter der Zeit etwa von 1680—1750 beſteht wahrlich aus Männern, denen eine geachtetere Stellung in unſerer Kunſtgeſchichte zukommt, als ſie bisher beſitzen. Die denſelben zur Seite ſtehenden, ihnen nicht ganz gewachſenen, aber an Formenſinn und Handfertigkeit außerordentlich hochentwickelten Bildhauer, die Muſiker endlich, welche in tauſend katholiſchen Kirchen Anregung und treffliche Lehrer fanden, die Meiſter, welche einem Gluck, Haydn, Mozart den Sinn für die Töne im Buſen erweckten — ſie ſind alle Zeugnis für eine tiefgehende Erregung des Volksgemüts, für eine viel zu wenig beachtete Entwickelungsſtufe der deutſchen Kultur. Während im Süden durch den dort doppelt erkältend wirkenden Rationalismus die bildende Kunſt faſt völlig erſtickt wurde, verfiel ſie im Norden in Fremdländerei und Verſtandeskühlheit“ (l. c. S. 198 ff). — Die Auffaſſung Gurlitts, dem man gewiß nicht Voreingenommenheit für katholiſches Können und Schaffen vorwerfen wird, hat noch keineswegs durchgeſchlagen. Am auffallendſten iſt es, daß ſelbſt Süddeutſche die Verdienſte dieſer Periode nicht erfaſſen, ja, derſelben ſich oft zu ſchämen ſcheinen, weil ſie infolge einſeitiger Parteinahme für dieſen oder jenen Stil das Schöne und Gute in den andern zu erkennen und zu fühlen nicht mehr fähig ſind.

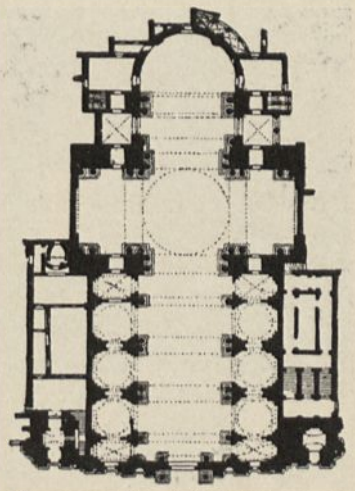


Fig. 1445. Grundriß der Theatinerkirche, München. Nach Dehio, Kunſtgeſchichte in Bildern.

Einſeitige Beurteilung des Barock.



Fig. 1446 und 1447. Inneres und Aeußeres der Theatinerkirche, München. Phot. von F. Finſterlin.

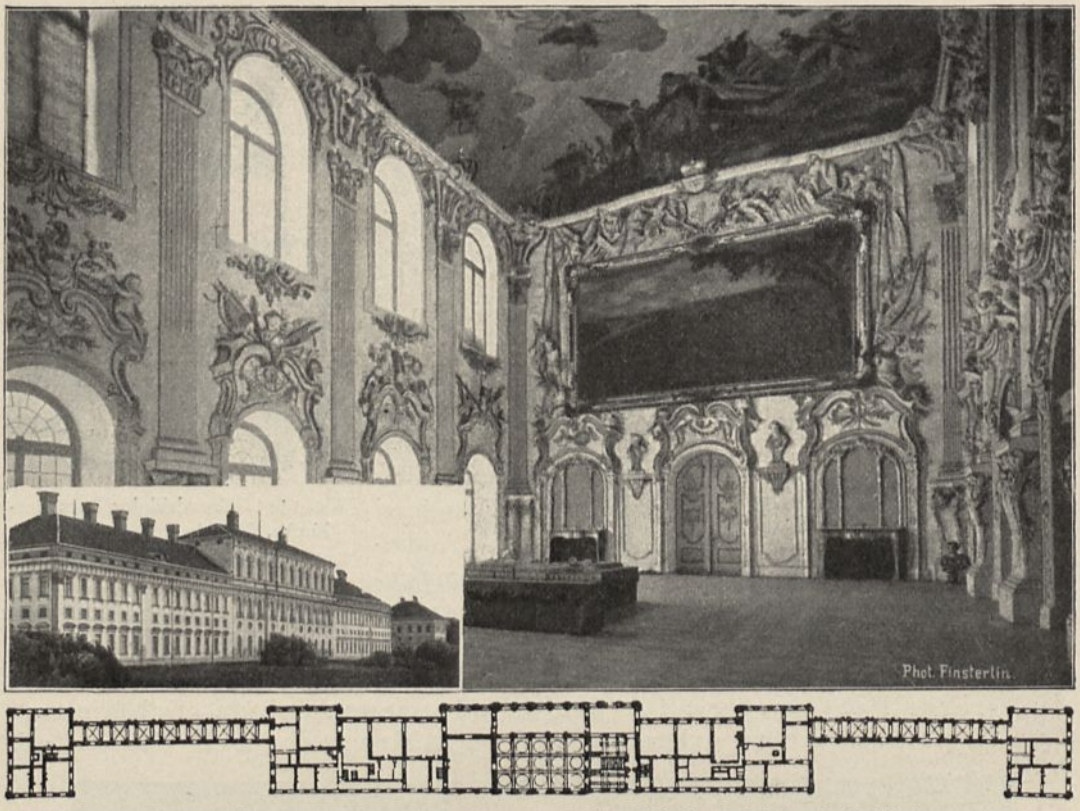


Fig. 1448—1450. Vorſaal, Aeußeres und Grundriß des Schloſſes Schleißheim.

Anſchluß an die Hugenotten im Norden.

Im proteſtantiſchen Norden fehlte es nach dem dreißigjährigen Kriege ebenſoſehr, ja, noch mehr an Anſchlüſſen als im Süden. Er fand dieſelben in eingewanderten Hugenotten aus Frankreich oder Holland. Nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) wanderten an 50000 Familien nach England, Holland, Deutſchland (Brandenburg, Pfalz, Heſſen, Franken etc.) aus, darunter befanden ſich manche Künſtler. Dem hugenottiſchen Weſen entſprechend iſt ihre Baukunſt kalt, nüchtern, klaſſiziſtiſch geradlinig, praktiſch verſtändig. Die Städte, welche ſie anlegten, wie Mannheim, die Oberneuſtadt in Kaſſel etc., ſind kenntlich an den nach der Schnur gezogenen Straßen, den einfachen, ſchmucklo ſen Bauten. Die erſten Werke, welche im Norden durch hugenottiſche Meiſter aus Frankreich und Holland entſtanden, bilden daher einen vollen Gegenſatz zum flotten, heitern und reichen Barock im Süden.

Kalte Bauweiſe derſelben.

Allein dieſe trockene, eintönige Bauweiſe und die Deckung des Bedarfs mittels der Ausländer konnte auch im Norden nicht auf lange Zeit genügen.

Seit der gotiſchen Zeit waren Kirchen- und Rathausbauten die zwei bedeutendſten, immer von neuem geſtellten Aufgaben, in welchen die Architektur ihr beſtes Können erprobte; ſo war es noch in der deutſchen Renaiſſancezeit; jetzt ſind es Kirche und Palaſt, das Reſidenzſchloß des weltlichen und geiſtlichen Fürſten, und die Paläſte der hohen Adelsfamilien und Günſtlinge. Es iſt eben die Zeit, wo die fürſtliche Macht und die Ahnenreihe nach der Pracht und dem Luxus der Hofhaltung und der Wohnung bemeſſen werden ſollen. Darum kam der Barock auch im Norden zur Herrſchaft bald in etwas zurückhaltenden, bald

Aufnahme des Barock im Norden.

in den blühendſten und freieſten Formen. Die Vertreter dieſer Richtung ſind neben Fremden ebenfalls einheimiſche Künſtler, und darunter ſolche, welche ſich hohen Ruhm erwarben, obwohl die meiſten ſo wenig eine akademiſche Fachbildung beſaßen, als die Mehrzahl ihrer Zunftgenoſſen im Süden.



Fig. 1451. Luſtheim bei München. Phot. von F. Finſterlin.

Eigene Meiſter.

Die zwei Mittelpunkte im Norden ſind Berlin und Dresden; in Berlin hatten die letzten Kurfürſten und die erſten Könige in der Vorahnung der künftigen großen Geſchicke Preußens der Stadt an der Spree bedeutende öffentliche Bauten und Anſtalten zu geben und ſich ſelbſt entſprechende Fürſtenwohnungen zu erſtellen angefangen. In Dresden begann mit Auguſt dem Starken, dem Polenkönig, ein glänzendes Genußleben, das ſich in weitabſehenden Bauprojekten nicht genug thun konnte.

Die Vororte Berlin und Dresden.



Fig. 1452. Dekoration aus dem füdl. Billardſaal zu Schleißheim. Nach Aufleger & Mayerhofer, Innendekoration des k. Luſtſchloſſes Schleißheim. München (L. Werner) 1895.

2) Die Epochen.

Nach den bisherigen Ergebniſſen haben wir in der Geſchichte des deutſchen Barockſtils die Entwickelung im Süden und im Norden auseinanderzuhalten und zwei Entwickelungsſtufen zu unterſcheiden; im Süden die Epoche des italieniſchen Barocks und die Epoche des Barocks einheimiſcher Meiſter, im Norden die Epoche der fremdländiſchen Kunſt und die Epoche des deutſchen Barocco.

Trennung von Süden und Norden.

Die beiden Epochen greifen ineinander hinein, da längere Zeit ausländiſche und deutſche Meiſter nebeneinander arbeiteten.

Epochen der fremden und einheimiſchen Meiſter.

Während des dreißigjährigen Krieges ſtockte, wie bemerkt, faſt alle künſtleriſche Thätigkeit. Nach dem Friedensſchluß regte ſich ſehr bald die Bauluſt, ſodaß der Beginn der deutſchen Barockperiode mit dem Jahre 1650 datiert werden kann.

Viel ſchwieriger iſt es, den Schluß der Periode zu bezeichnen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewann die Reaktion gegen den Barocco, eine antikiſierende Richtung, der nüchterne Klaſſizismus, immer mehr an Boden. Auch er iſt ein fremdländiſches Produkt, das, verſetzt mit engliſchen Ingredienzen, aus Frankreich in Deutſchland eingeführt wurde und teilweiſe auch durch franzöſiſche Meiſter. Die klaſſiziſtiſche Richtung löſte ſchließlich den Barock ab, etwa um 1750, doch ſoll dieſe Zahl ein ziemlich breites Grenzgebiet hüben und drüben bezeichnen.

Eingreifen des Klaſſizismus.

Lange bevor aber der Klaſſizismus herrſchend ward, ungefähr ſeit 1720, wurde ein anderer „Stil“ aus Frankreich über den Rhein gebracht, der Rokoko. Er iſt nur im uneigentlichen Sinne ein Stil, da er keinerlei eigene konſtruktive Grundlagen hat und ſich faſt ausſchließlich auf die innere Dekoration und Ausſtattung der Räume beſchränkt. Ohne eigenes ſtruktives Syſtem verbindet er ſich am liebſten mit der klaſſiziſtiſchen Richtung, welcher er die Außenarchitektur überläßt; anfangs übernahm er auch die innere Ausſtattung von Bauten, welche in der Konſtruktion und in der Außenarchitektur noch ganz dem Barockſtil angehören. Dieſe Werke führen wir daher noch unter den Denkmalen des Barockſtils auf, obwohl das Weſen des Rokoko erſt ſpäter behandelt wird.

Eingreifen des Rokoko.

3) Die Eigentümlichkeiten des deutſchen Barocco.

Der Boden zur Aufnahme des Barockſtils in Deutſchland war längſt zubereitet. Es hatte der deutſchen Renaiſſance von Anfang an, wie dies oft bemerkt wurde, an einem feſten konſtruktiven Gefüge gefehlt; die Auffaſſung war eine mehr dekorative und formelle. Schon in ihrer Blütezeit wurden allerlei Bildungen aufgenommen, welche in den Formenkreis des Barocco gehören und vielfach rückwirkend auf Italien wurden.

Empfänglichkeit für den Barock in Deutſchland.

Die Kunſt der Konſtruktion brachten die italieniſchen Meiſter mit aus ihrer Heimat und darin das Mittel, große, einheitliche Räume zu bilden. Darauf ging man in Deutſchland noch entſchiedener aus als in Italien, ja, es offenbart ſich ein faſt leidenſchaftliches Streben und Suchen nach immer neuen Mitteln, um die Räume zu dehnen und zu verbreitern. In Deutſchland war daher für die Kirchen die Durchführung eines geradlaufenden Simſes über den Pfeilerarkaden mit einem regelrechten Tonnengewölbe darüber, wie im Geſù und überhaupt in den italieniſchen Kirchen, nie beliebt. Man wollte die Seitenſchiffe oder die Kapellenreihen faſt zur Höhe des Mittelſchiffes aufführen; darum haben die Pfeilerarkaden, welche ſich gegen die Seitenkapellen öffnen, annähernd dieſelbe oder die ganz gleiche Höhe, wie die Bogen des Mittelſchiffes, und das Hauptgeſims begleitet die hohen und weiten Kurven der Bogen und macht wie die Züge eines Mäander die Runde in den Seitenkapellen. Es leuchtet von ſelbſt ein, daß die Kirchen dadurch erſt recht eine freie, luftige Weit- und Hochräumigkeit erlangen und dazu die herrlichſten Durch- und Weitblicke. Die in ſolchen Fällen zwiſchen vier Arkadenpfeiler eingehängten Gewölbe gewinnen die Geſtalt von quer über das Mittelſchiff gelegten Tonnen, da der Pfeilerabſtand in der Hauptachſe größer iſt als in den Querachſen, wie z. B. in Weingarten. Doch auch damit gaben ſich die deutſchen Meiſter noch nicht zufrieden. Um die Pfeiler möglichſt weit und in gleichen Abſtänden auseinanderrücken zu können, führte man die Rundkuppelwölbung in größerer Zahl ein oder führte ſie folgerichtig überall durch; waren die ſeitlichen Pfeilerabſtände etwas geringer, ſo wandte man Ovalkuppelgewölbe an, ſo in

Streben nach größerer Weiträumigkeit.

Aufhebung des geraden Simſes.

Entwickelung der Seitenſchiffe.

Quer gelegte Tonnen.

Konſtruktion mit Rund- und Ovalkuppeln.



Fig. 1453. Inneres des Domes zu Paſſau. Photogr. von A. Adolph, Paſſau.

Einſiedeln, Neresheim, Ottobeuren, was alles im Intereſſe der Frei- und Großräumigkeit und eines rhythmiſchen Wechſels der Konſtruktionsformen geſchah. Die deutſchen Baumeiſter gingen folglich in der Konſtruktion über die italieniſchen Barockkünſtler weit hinaus, ſie erreichten daher auch die höchſten Ziele des Barocco viel beſſer und in viel großartigerer Weiſe als die italieniſchen Architekten, und ſie haben in groß-, hoch-, frei- und weiträumigen Kirchen Erfolge aufzuweiſen, welche die der Südländer durchaus übertrumpfen.

Erfolge des deutſchen Barock.

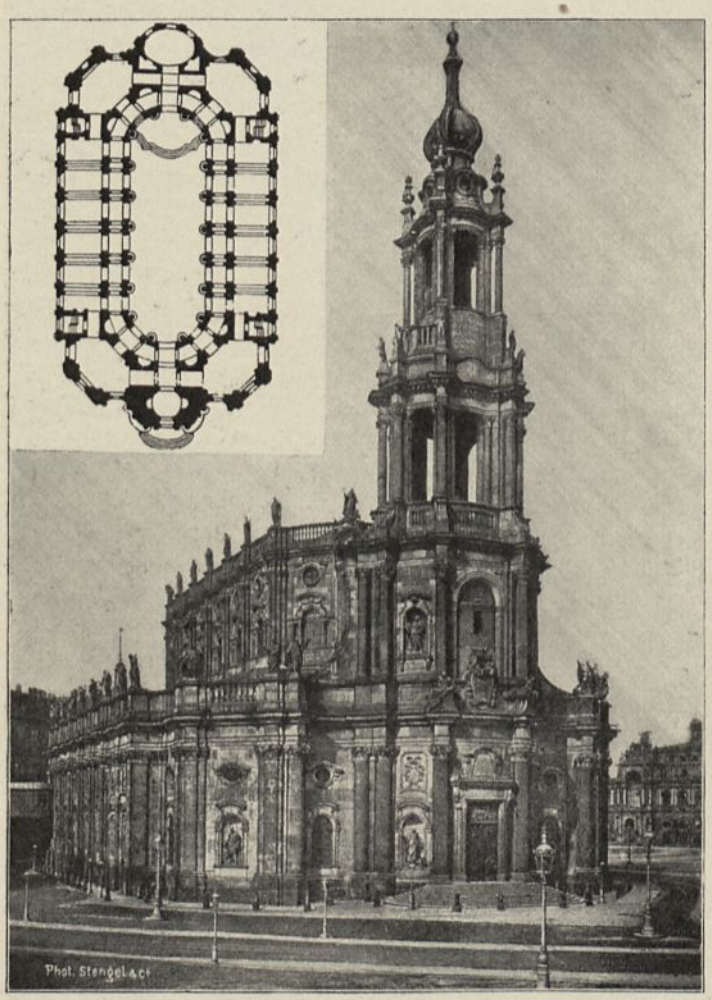


Fig. 1454 u. 1455. Grundriß und Aeußeres der Hofkirche in Dresden.

Auch in der Längenausdehnung der Kirchen gingen die deutſchen Baukünſtler meiſtens weiter, indem ſie diesſeits und jenſeits des Querſchiffs mit der Kuppel mehr Pfeilerarkaden einfügten, als dies in Italien üblich war. Dadurch wurde die Geſchloſſenheit des einheitlichen Geſamtraums etwas gelockert und ebenſo die enge Verbindung zwiſchen Zentralanlage und Langhausbau. Es ſind dies zwei hohe Vorzüge mancher italieniſcher Barockkirchen; das Höchſte wird erreicht, wenn ſie ſich mit der Größe der deutſchen Barockkonſtruktion zuſammen finden, wie beiſpielsweiſe in der Stiftskirche zu Ottobeuren, welche bei außerordentlichen Verhältniſſen nicht lang iſt, und darum eine merkwürdige, einheitliche Geſchloſſenheit und eine über alles erhabene Weiträumigkeit zeigt. Bei langgedehnten Anlagen war die Einführung hellen Lichtes eine Hauptaufgabe der Baumeiſter. Das gelang bei der beliebten Hochkonſtruktion in den meiſten Fällen unſchwer, da man über den untern Fenſtern ſolche in den hochaufgeführten Seitenſchiffen oder über den Kapellen anbringen konnte. An den letztern Stellen wurden oft rieſige Halbkreisfenſter angelegt, um das reiche, ſich harmoniſch und ruhig verteilende Oberlicht zu erhalten. Den Bauten wird dadurch der Charakter doppelgeſchoſſiger Anlagen gegeben. Werden die untern Fenſter durch einen umgehenden Laufgang (Gallerie) entzweigeſchnitten, ſo betonen die Lichtöffnungen drei Geſchoſſe.

Größere Länge der Kirche.

Beleuchtung. Oberlicht.

Neben den Langhausbauten rücken die Zentralanlagen in den zweiten

Zentralbauten.

Plan, da ſie weder durch ihre Zahl noch Größe beſonders hervorragen, doch giebt es darunter einige köſtliche Werke, z. B. die Stiftskirche in Ettal.

Proteſtantiſcher Kirchenbau.

Vom proteſtantiſchen Kirchenbau wird am füglichſten ſpäter im Zuſammenhang mit dem bedeutendſten Denkmal desſelben gehandelt.

Wenn ſchon in der allgemeinen Einleitung vor dem Mißgriff gewarnt wurde, den Barockſtil nach Werken zu beurteilen, welche auf den Grundlagen früherer Stildenkmale errichtet wurden, ſo iſt dieſe Vorſicht hier in erhöhtem Grade geboten. In Deutſchland wurden beſonders viele romaniſche und mehr noch gotiſche Kirchen „barockiſiert“. Sie machen meiſtens einen unerfreulichen Eindruck; die ſatte Dekoration erſcheint beim Mangel an Weiträumigkeit aufdringlich und ſchwülſtig, mögen auch die Motive gut ſein, wie etwa im Dom zu Würzburg, in St. Emmeram in Regensburg und ſehr vielen Stiftskirchen.

Stifte und Klöſter.

Unter den religiöſen Bauten nehmen ſodann die Stifte und Klöſter der Benediktiner, Ciſterzienſer, Prämonſtratenſer, Chorherren, ferner die Kollegien der Jeſuiten den erſten Rang ein. Wenige derſelben und auch dieſe nur in einzelnen Partien, erhielten eine höhere architektoniſche Ausbildung. Ihre bisweilen impoſante Wirkung beruht hauptſächlich auf der Wiederholung der gleichen Motive in oft außerordentlich langen Bauzeilen. In den meiſten Stiften wurden, außer der Kirche, einige Innenräume architektoniſch beſonders ausgezeichnet, wie der Haupteingang, das Refektorium, beſonders die Bibliothek; es gehörte zum Ehrgeiz und berechtigten Stolz jedes Kloſters, dieſelbe nicht nur mit den reichſten litterariſchen Schätzen, ſondern auch architektoniſch möglichſt glänzend auszuſtatten. Jedes größere Stift hatte auch ſeinen Feſtſaal, Kaiſerſaal, einen nach der Kirche größten und reichſtgeſchmückten Raum. Dazu kamen glänzender ausgeſtattete Gaſtzimmer, „Landeshauptmannzimmer“, „Kaiſerzimmer“ für hohen und höchſten Beſuch. Die Zelle des Mönches blieb beſcheiden und einfach, die Repräſentationsräume dagegen ſollten eine gediegene Vornehmheit zeigen.

Repräſentationsräume.



Fig. 1456. Stift Haug in Würzburg. Phot. von Römmler & Jonas in Dresden.

Schloßbauten.

Deutſchland erhielt in der Stilperiode des Barocco und in der Uebergangszeit zum Rokoko ſeine glänzendſten, prachtvollſten Fürſtenreſidenzen, Schlöſſer und Paläſte. Es wird die Auswahl des Beſten, Großartigſten und am meiſten Charakteriſtiſchen recht ſchwer ſein, ſo groß iſt die Zahl. Dieſelben beſitzen viel mannigfaltigere Grundrißformen als die italieniſchen; im Aufriß ſind ſie prächtiger und in den Umriſſen, beſonders der Dachgeſtaltungen und der Maſſenanordnung bewegter, maleriſcher. Der Italiener hat mehr Sinn für das Monumentale,

ſein Auge umfaßt und überblickt das Ganze; der Deutſche freut ſich mehr am Einzelnen, an den Teilen und liebt darum auch mehr die reiche ornamentale Ausſtattung des Einzelnen. Im Gange der Entwickelung wurde immer mehr Bedacht genommen auf eine geeignete, der Repräſentation und der Bequemlichkeit dienende Grundrißbildung, wofür die Franzoſen über Gebühr maßgebend wurden.

II. DIE DENKMALE DES BAROCKSTILS IN DEUTSCHLAND.

1) Die Werke italieniſcher Meiſter in den ſüddeutſchen Ländern.

Katholiſcher Barocco.

Die italieniſchen Meiſter, von welchen ſofort die Rede ſein wird, ſtanden bis auf wenige Ausnahmen im Dienſte katholiſcher Bauherren und Auftraggeber, darum werden im Folgenden auch Landesteile angeſchloſſen, welche geographiſch und politiſch nicht zu Süddeutſchland gehören. Der Anſchluß an Italien war in dieſen Gegenden nicht bloß durch uralte vielfache Beziehungen gegeben, ſondern auch durch den Orden der Jeſuiten vermittelt. Dieſe hatten die Kunſt Italiens ſchon in der Renaiſſancezeit nach Deutſchland gebracht und gehörten auch jetzt mit zu den erſten, welche an die Ueberlieferung anknüpften.

München.

Die kunſtreichſten Mittelpunkte waren München, Prag, Wien.

Schon vor dem dreißigjährigen Kriege waren die Fürſten Bayerns die einſichtsvollſten und hochherzigſten Hüter und Förderer der Kunſt. Infolge eines Gelübdes beſchloß der Kurfürſt Ferdinand Maria (1663) den Bau der Hofkirche zum hl. Kajetan (Fig. 1445—1447). Agoſtino Barella († 1679) aus der Bologneſer Schule wurde berufen; er machte den Entwurf und begann den Bau. Ihm folgte der Graubündner Enrico Zuccali (1643 (?)—1724), dem wohl die Ausſtattung des Innern und der untere Teil der Schauſeite angehört; François Cuvilliés vollendete ſie (1767) hundert Jahre nach der Gründung der Kirche. Der Grundriß folgt dem Schema des Geſù. Fünf Pfeilerarkaden, darunter zwei kleinere am Anfang und Schluß, führen zum weiten Kuppelraum und Querſchiff; der Chor ſetzt ſich aus einem Joch und der halbkreisförmigen Apſis zuſammen. Die ungleichen Pfeilerabſtände bedingen ſtärkere und ſchwächere Träger, wodurch ein rhythmiſcher Wechſel entſteht. Den Pfeilern ſind Säulen vorgelegt. Die Stuckdekoration des Innern iſt ſehr reich, aber derb und aufdringlich. Die Beleuchtung iſt unzureichend, die Stimmung kalt. Das Aeußere iſt wirkungsvoll, die große Kuppel in ſchöner Kurve

Theatinerkirche.



Fig. 1457. Salvatorkirche in Prag. Photographie von Stengel & Co., Dresden.



Fig. 1458. St. Peterskirche in Krakau. Photographie von Römmler & Jonas, Dresden.

geſchloſſen. Die Türme ſtehen faſt zuſammenhangslos neben der Faſſade, wodurch dieſe eine ungemeſſene Breite gewinnt.

Barella ſoll auch am Schloß Nymphenburg (begonnen 1663) bei München gebaut haben, Zuccali am einfachen Schlößchen Luſtheim (1684 [Fig. 1451]). Viel bedeutender iſt das durch Alleen damit verbundene Schloß Schleißheim (Fig. 1448—1450; Fig. 1452). Schon Wilhelm V. hatte daſelbſt einen Herrenſitz gegründet, welcher unter Maximilian I. (1598—1651) durch Peter Candid umgebaut wurde. Kurfürſt Max Emanuel (1679 bis 1726) begann nach den Plänen Enrico Zuccalis ſeit 1701 den neuen Prachtbau. Durch den ſpaniſchen Erbfolgekrieg und die Verbannung des Fürſten wurden die Arbeiten unterbrochen. Der ſpätere Bauführer war Joſeph Effner aus Dachau († 1745). Seit 1716 begann nach ſeinen Entwürfen die Ausſtattung der Innenräume. Die Prachttreppe wurde erſt von König Ludwig I. eingeſetzt. Das neue Schloß iſt eine langgeſtreckte Anlage; ſie beſteht aus einem viergeſchoſſigen, reichern, mit Pilaſtern und freiem Ornament ausgeſtatteten Mittelbau von elf Achſen; daran ſchließen ſich einfachere Flügel; dieſe hinwieder ſind mit zwei äußern Pavillons durch niedere Gallerien verbunden, welche auf der Gartenſeite ſich zu offenen Arkadengängen geſtalten. Der Grundriß erinnert an den des Kaſino der Villa Albani; er berückſichtigt weniger die bequeme Wohnlichkeit als die maleriſche Perſpektive. Das Aeußere iſt ſehr einfach gehalten, nur das Riſalit des Mittelbaues iſt durch Pilaſterordnungen bereichert. Das Innere iſt eine der tüchtigſten, edelſten, reizendſten Leiſtungen der dekorativen Barockkunſt. Die fruchtbarſte, glücklichſte Phantaſie erfand alle die Motive: Linienornamente, Blatt- und Fächerformen, Zeuggehänge, Grottesken, untermiſcht mit figürlichen Medaillons, Hermen, Masken, durchzogen von dekorativ aufgelöſten Architekturgliedern, Pilaſtern, Konſolen, Simſen; der reinſte Geſchmack führte den zeichnenden Zauberſtift, und die ſauberſte, vollendetſte Technik ſchnitt die tauſenderlei Dinge in Holz oder modellierte ſie in Gips auf den Wandflächen. Schleißheim iſt in dieſer Hinſicht eine vorzüglichſte Schule der Geſchmacksbildung und eine unerſchöpfliche Fundgrube edelſter Motive. Zauberiſch wirkt vor allem die Ausſtattung des kaiſerlichen Schlafzimmers und der beiden Billardſäle. Unter den Stuckatoren in Effners Dienſten werden genannt: der Weſſobrunner Johann Zimmermann, Johann Georg Baader, Franz Marazi, beſonders Charles Dubut; unter den Malern erſcheinen Giacomo Amiconi, Kosmas Damian Aſam, Gottfried

Nymphenburg.

Luſtheim.

Schleißheim.

Nikolaus Stuber, Paul Waxſchlunger, welcher die Flachdecke eines Kabinetts im Südflügel ſo zauberiſch reizend mit Jagdmotiven, Vögeln und freiem Ornament bemalte. — Ein anderer Italiener, Giovanni Antonio Viscardi, bayeriſcher Hofbaumeiſter, baute das Theatinerkloſter, entwarf die Dreifaltigkeitskirche mit der ausſchweifenden Faſſade, den Bürgerkongregationsſaal (?), das Kloſter zu Fürſtenfeld (begonnen 1673); von der Stiftskirche wird ſpäter die Rede ſein.

Fürſtenfeld.

Der neue Dom in Paſſau (Fig. 1453) an Stelle des 1662 durch Feuer zerſtörten frühern romaniſchen Baues entſtand ſeit 1664, teilweiſe auf den Grundlinien desſelben, nach dem italieniſchen Typus mit geradem Hauptſims. In der Dispoſition des Chores mit den ſchmalen konſtruktiven Gliedern und den hohen Fenſtern klingt die mittelalterliche Anlage in wirkſamſter und glücklichſter Weiſe nach. Der Architekt war Carlo Luragho (1638—1670) aus Fermo. Im Jahre 1680 neuerdings durch einen Brand beſchädigt, wurde der Dom durch einen andern Meiſter vollendet; Andrea Solari baute ſeit 1694 die Marmorportale an den Langſeiten und die Obergeſchoſſe der Türme. Die Stuckierung des Innern beſorgte ſeit 1680 Carlo Antonio Carlone aus Mailand, geſtorben 1708 in Paſſau. Die Dekoration iſt ſehr reich mit ſtark vortretenden und verkröpften Linien. Die beſonders häufige Verwendung von Figuren iſt charakteriſtiſch für den Bildhauer-Architekten: Engel mit Schrifttafeln ſtehen auf dem Gebälk der in die Pfeilerarkaden hineingeſtellten joniſierenden Pilaſter, allegoriſche weibliche Geſtalten ſitzen auf den Archivolten der Pfeilerarkaden, Telamone tragen über den Pilaſtern die Kröpfungen des Simſes, Propheten treten neben die Anſätze der Quergurte. Alles, das Figürliche wie das Ornament, iſt mit großem Geſchick und in edeln, aber ſehr aufdringlichen, überall an die Renaiſſance anklingenden Formen ausgeführt; es giebt dem Innern ein reiches, belebtes, freudvolles Leben. Auch die Raumwirkung, gehoben durch die bewegten, maleriſchen Linien der Kuppelwölbungen des Mittelſchiffs, iſt bedeutend, aber beeinträchtigt durch die niedern Abſeiten. Die Faſſade erinnert an die Münchener Theatinerkirche.

Dom in Paſſau.

Außerordentliche Anerkennung fand bei den Zeitgenoſſen Antonio Petrinis († 1701) Kirche des Stifts Haug (Fig. 1456) in Würzburg, was ſich weniger aus ſeiner Architektur als aus der Neuheit des Barockbaues und ſeines impoſanten, dominierenden Aeußern mit der ſchönen aus dem Achteck entwickelten Kuppel und den hohen Türmen erklärt. Die Bildungen und Formen ſind ſteif, nüchtern und ſchwer. Wie unſchön ſtehen die dreifach verjüngten Turmhauben auf den maſſigen viergeſchoſſigen Unterbauten! Ebenſo eintönig iſt die Mittelpartie

Stift Haug. Würzburg.



Fig. 1459. Stift Garſten. Photographie von A. Beer, Klagenfurt.

der Faſſade. Auch im Innern fallen die wuchtigen Glieder auf, während die Lichtwirkung vorzüglich iſt. — Von Petrini ſtammt wohl auch die St. Stephanskirche in Bamberg auf den Planlinien eines mittelalterlichen Baues. Nicht einfacher, aber ruhiger erſcheinen Petrinis Profanbauten in Bamberg, das Gymnaſium (1687 bis 1689), die Münze (1699); am Dietrichſpital und mehr noch am Juliusſpital (1690—1704) erhebt er ſich in den großen, ruhigen Linien zu monumentalen Wirkungen. — Valentino Pizani († 1719) baute in Bamberg die Neumünſterkirche (1711—1719) mit einer ſechsſeitigen Kuppel; bemerkenswert iſt die reich mit Säulen, Pilaſtern, Statuen, Reliefen, Niſchen, Fenſterverdachungen geſchmückte Faſſade, deren mittlerer Teil in ziemlich ſtarker Kurve einwärts geſchweift iſt. — In Franken war auch der Jeſuit Pozzo thätig. Er ſoll über den Grundlinien eines mittelalterlichen Baues die Kirche ſeines Ordens zu St. Martin in Bamberg entworfen und gebaut (?) haben. Die Kirche beſitzt weder im Grundriß noch im Aufbau und in der formalen Ausgeſtaltung etwas, das ſeinen freien, bautechniſchen Grundſätzen entſpricht. Nur die Faſſade fällt auf durch die ſtark dekorative Haltung in den heraus- und zurücktretenden Baumaſſen, ſie gewinnt aber gerade dadurch einen intereſſanten Reiz; im übrigen entſpricht ſie der Raumgliederung des Innern.



Fig. 1460. Feſtſaal im Stifte Kloſterneuburg. Phot. von J. Wlha, Wien.

Bamberg.

Ein Hauptwerk der ganzen Periode, durch die äußere und innere Geſtaltung merkwürdig, iſt die katholiſche Hofkirche in Dresden (Fig. 1454 und 1455). Gaetano Chiaveri, geboren 1689 zu Rom, geſtorben zu Foligno 1770, ein Kunſtgenoſſe Fugas, wurde von Auguſt III. nach Dresden berufen, um 1738 den Bau zu entwerfen und aufzuführen; 1750 rückte Johann Chriſtoph Knöffel (1686—1752) aus Dresden an ſeine Stelle ein; Julius Heinrich Schwarze führte den Chor und den Turm aus. Der Grundriß ſtellt ein Rechteck dar mit abgebrochenen Ecken und mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen an den Schmalſeiten für den Turm über dem Eingang und einem ovalen Sakriſteibau im Oſten. Auch der mittlere Hauptraum ſchließt an beiden Schmalſeiten in Halbkreiſen ab. Um denſelben herum läuft ein Gang mit Emporen für den Hof, dann erſt folgen die niedrigern Seitenſchiffe. Die vier Ecken ſind als Kapellen ausgenützt. Tonnengewölbe überdecken alle Räume. Die Anlage iſt gegenüber ihrer Beſtimmung ſehr geiſtreich, die Einheit des Raumes aber wird aufgehoben. Das Aeußere, einzig in ſeiner Art, ſtellt einen herrlich gegliederten, klaren Bau dar; über dem Umgang und den Abſeiten ſtrebt ſtolz und kräftig der Mittelbau empor, unten wie oben mit Pilaſterordnungen, Gallerien und Statuen reich geſchmückt. Ebenſo vorzüglich iſt die Faſſade ent-

Hofkirche in Dresden.

wickelt; der Turm auf ovaler Grundlage ist vollends ein Meisterwerk ersten Rangs, unten massig aber durch Nischen belebt, oben durchbrochen, zierlich, leicht, schwungvoll, bis zum gefällig geschweiften Steinhelm, — vielleicht der schönste Barockturm.



Fig. 1461. Fassade d. Domkirche in Solothurn.

Schlesien. In Schlesien, das künstlerisch unter dem Einfluß von Prag stand, finden sich manche bedeutende Werke im italienischen Barocco. In Oberstitzko und in Owinsk führte Pompeo Ferrari in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zwei Kuppelbauten über zentralen Anlagen aus.

Zentralanlagen.

Prag. Prag zeichnet sich durch viele großartige Bauten aus. Mit dem Klerus wetteiferte in der Bauluſt der hohe Adel, welcher sich in Oesterreich durch Bildung wie durch ein feines, hohes, vornehmes Wesen hervorthat. Einer der vielbeschäftigten Meister war der Erbauer des Passauer Domes, Carlo Luragho. Das Stift der Kreuzherren (1660) und die anstoßende interessante Zentralanlage, die Kirche des hl. Franz von Assisi werden ihm zugeschrieben, einfache, ruhig und in strengern Formen gehaltene Bauten. — Der großartigste Profanbau ist das

Palais Czernin. Palais Czernin auf dem Hradschin, jetzt Kaserne. Die 144 m lange Fassade über dem trotzig rusticierten Erdgeschoß wird durch mächtige Dreiviertelsäulen gegliedert, welche die drei obern Stockwerke zusammenfassen; stark entwickelte Kapitelle, Gebälkglieder, ein Konsolensims in Verbindung mit Mezzaninfenstern bändigen die gewaltig aufstrebende Kraft. Auffallend ist nur, daß für jede Säule ein eigener Sockel vorgemauert ist. Ein großes, starkes Wollen spricht aus der kraftstrotzenden Baumasse. In den beiden innern Höfen geht aber die Architektur bis zum Derben und Ungefügen. Als Architekt wird Giovanni Simonetti (1652—1716) aus Roveredo genannt; andere schreiben den Bau dem G. B. de' Rossi und Francesco Caratti zu. — Zwei Gründungen der Jesuiten, das Kollegium in der Neustadt, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und das Clementinum in der Altstadt (1653—1711) wurden wohl auch durch italienische Meister ausgeführt. Beide zeichnen sich durch großzügige Fassaden mit energischen Pilastergliederungen aus. An das Clementinum stößt die Salvatorkirche (1578—1602), von schwerer Gliederung im Innern und mit einer achtseitigen Kuppel. Die Fassade (Fig. 1457) dagegen wiederholt noch einmal die einfachen,

Jesuitenbauten.

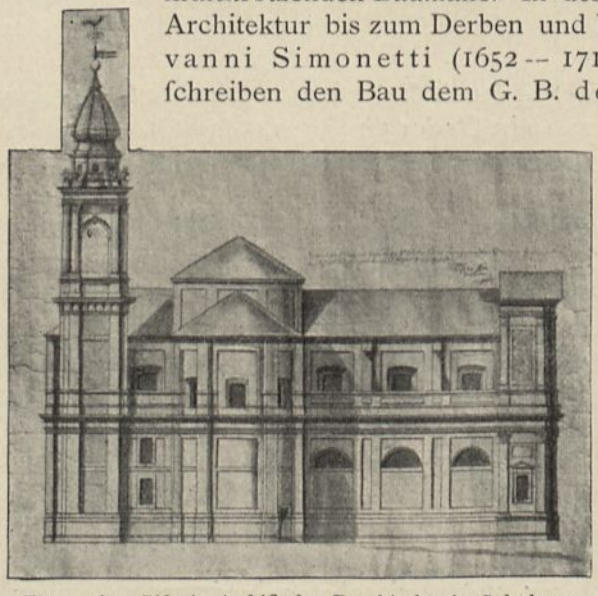


Fig. 1462. Pisonis Aufriß der Domkirche in Solothurn. Nach Originalphotographie.

flüſſigen und vornehmen Formen der italieniſchen Spätrenaiſſance. Eine Halle von drei Arkaden, welche als Balkon ausmündet, iſt der Kirche vorgebaut. Noch günſtiger, treuer, in ſchlankern Verhältniſſen im Innern und in der Außenarchitektur giebt die ſchöne St. Peterskirche (Fig. 1458) in Krakau (1597—1619) das italieniſche Kirchenmodell des Barocco wieder; ſie iſt ein Werk des Giuſeppe Bucci, vollendet vom mailändiſchen Jeſuiten Bernardoni. — Ein A. de Porta baute für den Fürſten Ferdinand von Lobkowitz das Schloß Raudnitz nördlich von Prag, drei Flügel um einen Rechteckhof, welche in ihren ruhigen Fluchten, ohne Gliederung der Baumaſſen, nur durch die wuchtige Pilaſterordnung über dem gequaderten Erdgeſchoß ein monumentales Ausſehen gewinnen. Schloß Raudnitz.

Dieſe einfache, aber auf große Wirkungen berechnete Bauweiſe iſt auch bei den Italienern in Wien die beliebteſte. Ueber einem Ruſticageſchoß faſſen anfangs Liſenen, ſpäter kräftige Pilaſterordnungen drei, vier obere Stockwerke zuſammen. Die zwiſchen den Pilaſtern liegenden Fenſter werden oft überdies vertikal durch Rahmenwerk verbunden. Große Gebäudefluchten erhalten dadurch eine eigene Größe und Bedeutung. In dieſer Art baute der in Wien vielfach thätige Marc Antonio Carnevale (oder Lodovico Ottavio Burnacini?) den 1668 abgebrannten Leopoldiniſchen Trakt der Hofburg von neuem auf. Dieſelben Eigentümlichkeiten zeigen der Palaſt Starhemberg (1683), jetzt Unterrichtsminiſterium, der Palaſt Dietrichſtein, jetzt Lobkowitz (1685—1690), angeblich von Carlo Antonio Carnevale etc. In Wien war auch Andrea Pozzo thätig; der Umbau der Univerſitätskirche und deren innere Ausſtattung mit dekorativer Architektur und Malerei ſind ſein Werk. Wien. Palaſtbauten.



Fig. 1463. Die Jeſuitenkirche in Mannheim.
Phot. von H. Lill, Mannheim.

Die Bauluſt ergriff bald nach dem Kriege auch die großen öſterreichiſchen Stifte. Den italieniſchen Baumeiſtern und Dekoratoren fielen oft undankbare Aufgaben zu. So hatte der uns von Paſſau her bekannte Carl Antonio Carlone die mittelalterlichen Kloſterkirchen in Kremsmünſter (1680—1704) und Seitenſtetten umzubauen, das iſt, zu barockiſieren. Neu wurden dagegen die Ciſterzienſerklöſter Schlierſee (1674—1678) und das bedeutendere Garſten (1677—1693 [Fig. 1459]), das erſte von Carl Antonio, das zweite von Giovanni Battiſta Carlone gebaut. Die Kirche des letztgenannten Stiftes iſt eine einſchiffige Halle von vorzüglicher Raumwirkung. Noch bedeutender iſt der Stiftsbau (vgl. Einſchaltbild) und die Kloſterkirche St. Florian bei Linz. Der Architekt war Carl Antonio Carlone; die Kirche entſtand 1686—1689 über einer ältern gotiſchen Anlage, eine große Halle Stiftsbauten. Kremsmünſter. Seitenſtetten. Garſten. St. Florian.



Fig. 1464. Schloß Ludwigsburg. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

von 12,2 m Breite, 24 m Höhe, 70,3 m Länge. Die Arkadenpfeiler, welche das geradlinige Gebälk tragen, werden durch vorgeſtellte Halbſäulen bereichert, in den Arkaden ſelbſt ſtehen korinthiſierende Säulen, über denſelben ſind Emporen angeordnet. Geringer iſt die Faſſade; die Italiener hatten darin ſelten größeres Gelingen. Wohl verwenden ſie gewaltige Ordnungen und Bauglieder, ohne aber ein großes Ganze darzuſtellen. Das Innere der Kirche erhielt durch des Baumeiſters Bruder Bartolommeo Carlone eine ſehr reiche dekorativ-plaſtiſche Ausſtattung in Stuck. — Die Kirche des Stiftes Wilhering (1738—1748) bei Linz iſt ein Werk des Gioacchino Carlone. Auch ſie entſtand auf den Grundlagen der frühern, 1733 abgebrannten Kirche; allein der Baumeiſter verengte die Seitenſchiffe und erweiterte das Hauptſchiff zu einem echten großartigen Barockraum. — Ganz der Spätzeit gehört der Stiftsbau von Kloſterneuburg bei Wien an. Den großartigen Entwurf lieferte Donato Felice d'Allio, ein Schüler des Johann Bernhard Fiſcher von Erlach; er dürfte daher auch mit Fug unter die deutſchen Baumeiſter eingereiht werden. Die Ausführung ſeines Planes begann 1730; nach zwanzig Jahren, da nur erſt ein kleiner Teil fertig ſtand, wurde ſie abgebrochen und nicht wieder aufgenommen. Die Palaſtarchitektur iſt in edeln, vornehmen und großen Formen durchgeführt. Der öſtliche Eckbau mündet in eine Kuppel mit einem Erzherzogshut in Schmiedeeiſen darüber aus, der weſtliche Pavillon, der im Entwurf als Mittelriſalit gedacht, in eine kupfergedeckte Kuppel mit der Kaiſerkrone; dieſer ovale Vorbau beherbergt die Treppe und den glänzenden runden Feſtſaal (Fig. 1460). Bemerkenswert ſind ferner die Kaiſerzimmer. Weniger anſprechend iſt die Kirche, welche, eine romaniſche Anlage, in eine barocke Feſthülle geſteckt wurde.

Kloſterneuburg.

Steiermark. In Steiermark baute Domenico Sciaſſia ſchon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Benediktinerſtift St. Lambrecht und war beim Umbau der Wallfahrtskirche Mariazell beteiligt. Auch Joachim Carlone fand vielfache Beſchäftigung. Er baute die Stiftskirche in Pöllau (1701—1709), eine architektoniſch ſchön komponierte Anlage; unter der hohen Kuppel in Verbindung mit dem Chor und dem Querſchiffe, die in Halbkreiſen abſchließen, entfaltet ſich die Raumbildung zu feſtlicher Wirkung, während ſie im Hauptſchiff durch die Emporen über den Seitenkapellen beeinträchtigt wird. Er war ferner an der glänzenden Stuckierung einiger Räume im Schloß Eggenberg bei Graz beteiligt, einem für Steiermark typiſchen Bau mit den einfachen Fronten, den Türmen in den Ecken und den von maſſigen Arkaden umzogenen Höfen.

St. Lambrecht.

Pöllau.

Schloß Eggenberg.

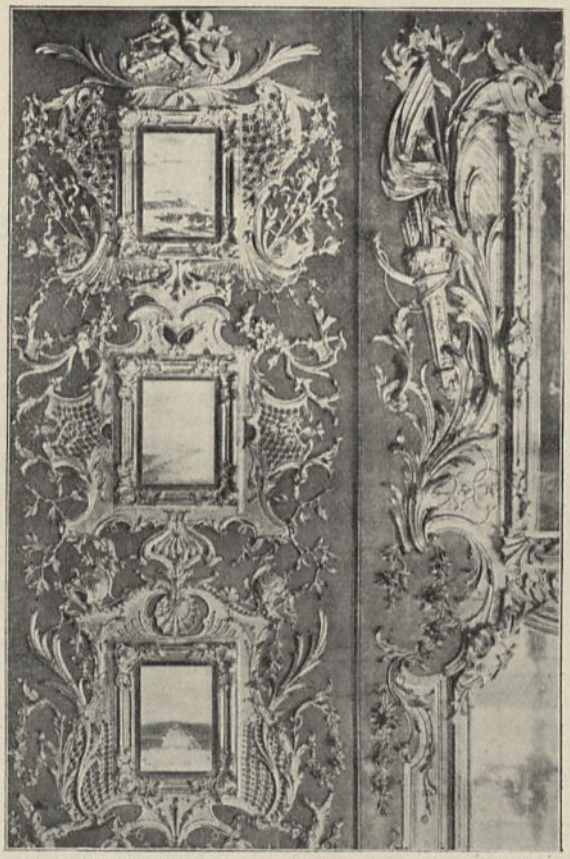


Fig. 1465. Dekoration aus dem Miniaturenkabinett der Reſidenz, München. Nach Aufleger u. Trautmann, Die Reichen Zimmer der k. Reſidenz in München. (L. Werner) 1893.

Dom in Solothurn.

Der bedeutendſte italieniſche Barockbau in der Schweiz iſt die Kollegiat-, jetzt Domkirche in Solothurn (Fig. 1461 und 1462) von Gaetano Matteo Piſoni. Sie entſtand in den Jahren von 1762 bis 1773, in einer Zeit, wo die Ernüchterung zum Klaſſizismus führte. Anlage und Konſtruktion folgen dem italieniſchen Schema: ein großes Mittelſchiff von bedeutender Raumwirkung, niedrigere ſchmale Seitenſchiffe mit ſehr flachen Wandaltären und Halbkreisfenſtern darüber, wie in ſo vielen Kirchen Italiens; der Chor und das Querſchiff ſchließen im Halbkreis ab, über der Vierung ſteigt eine Kuppel mit etwas verkümmertem Tambour auf. Ueber den Arkaden läuft ein gerader Sims. Die Formenbildung, einfach, korrekt ſtreift überall den Klaſſizismus, die ſtarke Ausladung der architektoniſchen Glieder erinnert zumeiſt an den Barock. Die Säulen- und Pilaſterarchitektur der Faſſade übt eine edle, vornehme Wirkung; keine Voluten oder ähnliche Anſchwünge vermitteln den Uebergang vom Unter- zum Obergeſchoß. An die Chorapſis lehnen ſich die Unterbauten für zwei Türme, nur einer wurde ausgeführt und mit einer welſchen, wenig gefälligen Haube abgeſchloſſen.

Ludwigsburg.

Der Herzog Eberhard Ludwig (1693—1733) legte 1704 den Grundſtein zu einem Jagd- und Luſthaus, dem ſogenannten Fürſtenhaus; die Benennung wurde 1705 gegen Ludwigsburg (Fig. 1464) vertauſcht. Die Entwürfe zeichnete wahrſcheinlich der Oberſtlieutenant Nette († 1714). Er berief 1709 den aus Laino am Comerſee ſtammenden Stuckator Donato Giuſeppe Friſoni von Prag nach Ludwigsburg, wo dieſer ſich bald als Baumeiſter bethätigte. Um 1715 begann er nach Nettes Plänen den Bau der Schloßkapelle mit der Fürſtengruft. Dieſelbe, jetzt katholiſche Kirche, hat die Geſtalt eines an das kurze Langhaus angefügten Dreipaſſes mit einer flachen Kuppel. Seit 1717 erſcheint Friſoni als Baudirektor und ſein Neffe Paolo Retti († 1735) als ausführender Baumeiſter. Dieſer letzte baute das neue Corps de Logis mit den Gallerien und Pavillons. Das maleriſche Jagdſchlößchen Favorite wurde von Eberhard Ludwig in einem Gehölze, Ludwigsburg gegenüber, angelegt. Auch hier war wahrſcheinlich Nette der entwerfende Architekt, Retti vollendete 1718 das Werk.

Favorite.

Jeſuitenkirche in Mannheim.

Ein eigenartiger Bau iſt die Jeſuitenkirche in Mannheim (Fig. 1463) von Aleſſandro Galli Bibiena († 1760). Der Grundriß verzeichnet ein weites, hohes Hauptſchiff mit nur zwei weitgeſpannten Arkaden, ein ebenſobreites Querſchiff

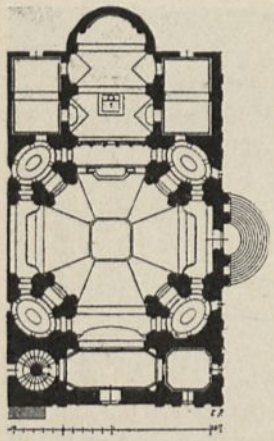


Fig. 1466. Grundriß der St. Nikolauskirche in der Altſtadt, Prag. N. K. Gurlitt.

und eine Kuppel über der Vierung; der Chor ſchließt im Halbkreis ab. Die Abſeiten ſind ſchmal und niedrig und dienen nur als Gänge; am Aeußern fällt die ſtark betonte Höhenrichtung auf, beſonders am Untergeſchoß und an der Vorhalle mit den langgeſtreckten Pilaſtern. Vieles erinnert an die ausſchweifendſten Formen des römiſchen Barocco, beſonders an den Hauben der beiden niedrigen Faſſadentürme.

2) Die Werke einheimiſcher Meiſter in den ſüddeutſchen Ländern.

Künſtlerfamilien.

1) Künſtlergeſchlechter. — Bevor wir nochmal den Rundgang antreten, iſt es am Platze, hier im Zuſammenhang einige Aufſchlüſſe über mehrere vielgenannte Bildhauer-Baumeiſter und Dekoratoren einzuſchieben, über die Carlone, die Aſam, die Weſſobrunner Stuckatoren, die Meiſter aus dem Bregenzerwald, die Dinzenhofer.

Die Carlone.

Den Carlone ſind wir wiederholt in Oberitalien, beſonders in Mailand und Genua und ſeither in Deutſchland begegnet. Ihre Heimat war in der Umgebung von Como. Sie ſind Architekten, Bildhauer, Maler, beſonders Ornamentiſten und Dekoratoren von großer Begabung, fruchtbarer Phantaſie, reichſtem Formen- und Farbenſinn und über alles von wunderbarem techniſchem Geſchick, ſo daß es nur auffallend, daß ſie nicht öfter der Manier und der Virtuoſität anheimfielen. Die Motive, welche ſie mit Vorliebe, natürlich aus freier Hand, modellierten, ſind beſonders Rankenwerk, Kartuſchen, Muſcheln und Figürliches jeder Art, allegoriſche Geſtalten, Engel, Putten. Unter ihrer dekorierenden Hand gewinnen die Kirchenräume Leben und Bewegung und ein heiteres, farben- und formenreiches Feſtgewand, an dem ſich das Volk nie ſatt ſehen konnte.

Ihre Werke.

Die Carlone haben nicht nur zahlreiche neue Kirchen und Schlöſſer im Innern und zuweilen auch im Aeußern ausgeſtattet, ſondern auch viele alte, romaniſche und gotiſche Kirchen umgebaut, „barockiſiert“. Man hat ihnen dies zum Vorwurf gemacht. Der Vorwurf geht aber auf die Auftraggeber zurück. In frühern Stilepochen iſt Aehnliches auch geſchehen; die ſpätern Stile hatten immer wenig Schonung für die vorausgegangenen. Einen Entſchuldigungsgrund haben die Auftraggeber und Künſtler des Barocco: ſie handelten noch nicht ſtilkritiſch wie die gelehrte Gegenwart, ſondern naiv, nicht aus äſthetiſchen Grundſätzen, ſondern aus unbefangener Vorliebe für das Neue, in unſerm Falle aus Wohlgefallen am heitern, frohen, hellen, feſtfreudigen Barocco gegenüber den ernſtern und düſterern Bauten des Mittelalters. Das Geheimnis, daß die von den Carlone geſchaffenen und dekorierten Räume einen ſo einheitlichen und gefälligen Eindruck machen, liegt darin, daß einzelne in mehrern der bildenden Künſte bewandert waren oder daß ſie einander verſtanden und einander „in die Hände“ arbeiteten. Am geringſten ſind wohl ihre Leiſtungen in der hohen Architektur.

Ihre Vertreter.

Etwa ein Dutzend kunſtbefliſſener Carlone ſind bekannt; es iſt übrigens ſchwierig, die Namen und die Werke auseinanderzuhalten. Das Feld ihrer Thätigkeit reicht von Mittelitalien bis zum Main. Silveſtro Carlone erſcheint ſchon 1662 als leitender Meiſter bei der Jeſuitenkirche in Wien. Antonio arbeitete im Stifte Admont und überhaupt in Steiermark als Architekt. Den Carl Antonio finden wir als tüchtigſten Stuckator in Garſten, Schlierſee, Kremsmünſter, St. Florian,

Paſſau, wo er ſtarb. Mit ihm zuſammen arbeitete ſein Bruder Bartolommeo. Diego, geboren zu Scaria bei Como 1674, geſtorben daſelbſt, war einer der formgewandteſten und tüchtigſten Bildhauer der Periode. Er ſchuf die Apoſtel in S. Maria di Carignano zu Genua, lieferte Alabaſterſtatuen für Ludwigsburg und ſchuf die ebenſo trefflichen Stuckſtandbilder in der Stiftskirche zu Einſiedeln. Andere Werke finden ſich in Paſſau, Ellwangen, Weingarten, Stuttgart etc. Sein Bruder Carlo (1686—1775) erwarb ebenſo großes Anſehen als Maler in Paſſau, Wien (Palais Daun, jetzt Kinsky), Lambach, Prag (Palais Clam-Gallas), in den Schlöſſern Brühl und Stuttgart, in Weingarten, Einſiedeln, ſpäter an verſchiedenen Orten der Lombardei. Gioacchino modellierte die prächtigen Stuckdecken im Schloß Eggenberg etc.

Andere verwandte Meiſter, die ſich aber mehr dem eigentlichen Baufach zuwandten, ſind die aus den Geſchlechtern der Guaglio, Tencalla, Buſſi, Marini, Retti, Pozzi und wie die Künſtlergenerationen alle heißen. Aus Graubünden ſtammen die Simonetti, Cameſina, die Zuccali, Sciaſſia u. ſ. w.[1]) Die Guaglio, Tencalla, Buſſi etc.

Zu den gefeiertſten Namen in Deutſchland gehören die Aſam. Die beiden Hauptvertreter der Familie ſind Kosmas Damian und Aegid Quirin, die Söhne des Kirchenmalers Hans Georg Aſam (1649—1711) aus Sulzbach in Bayern. Die beiden Söhne vollendeten ihre Studien in Rom. Kosmas Damian (1686—1739) bildete ſich zum Maler und Radierer aus, Aegid Quirin (1692—1750) war vor allem Stuckator und Bildhauer, aber auch Baumeiſter, Maler, Radierer. Die Brüder arbeiteten zuweilen getrennt, doch meiſtens zuſammen, indem ſie ganze Kirchen mit Freskomalereien, Stuckaturen, Reliefen, Statuen ausſtatteten. Sie ſtanden vorzüglich im Dienſte von Stiften und hohen geiſtlichen Herren, denn die weltlichen Fürſten bevorzugten ausländiſche Meiſter, Italiener und Franzoſen. Zuſammen dekorierten die beiden Aſam die Tillykapelle bei Freiſtadt (ca. 1710), die Kloſterkirchen in Ens- Die Aſam.

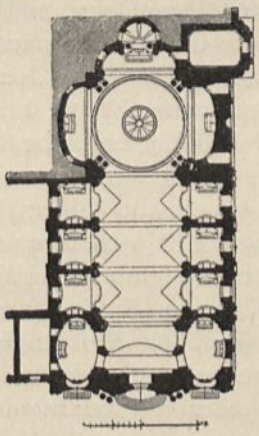




Fig. 1467 und 1468. Grundriß und Aeußeres von St. Nikolaus auf der Kleinſeite, Prag. Nach K. Gurlitt und Phot. von Stengel & Co.

[1]) Vgl. C. Gurlitt, Geſchichte der Kunſt, 2. B., S. 521 ff. (Stuttgart 1902). Das Werk enthält eine außerordentliche Fülle kunſthiſtoriſchen Materials und die reichſten Beiträge zur Kenntnis der Künſtler.

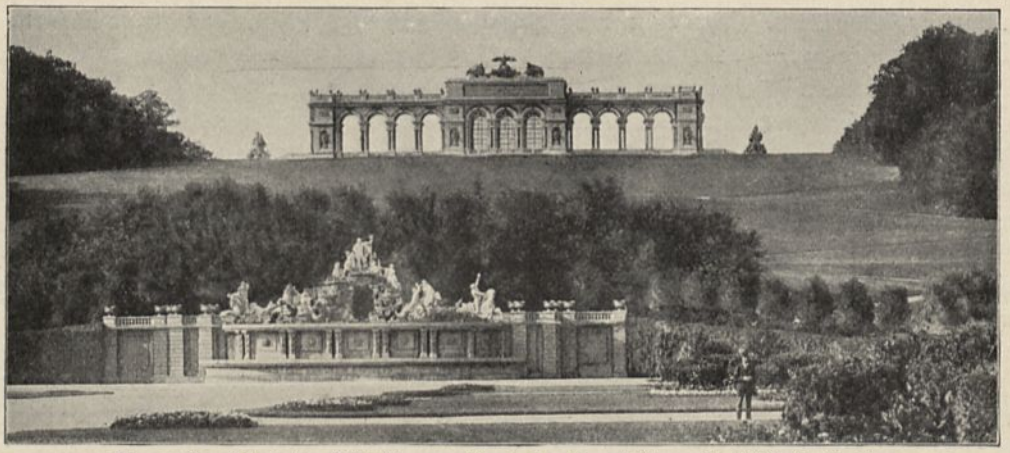


Fig. 1469. Gloriette, Schönbrunn. Phot. der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.

dorf (1715), Michaelfeld (1717), Aldersbach (1720), die Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck (1722), den Dom zu Freiſing (1723), die Stiftskirche in Einſiedeln (1724), die hl. Geiſtkirche in München (1726), die St. Anna-Pfarrkirche daſelbſt (1729), das von den Künſtlerbrüdern geſtiftete Kirchlein Maria Einſiedel bei Thalkirchen (1730, beſteht nicht mehr), Aegids Hausfaſſade in München (1733), die Kloſterkirche St. Emmeram in Regensburg (1733), zu Fürſtenfeld, die Kirche der Urſulerinnen in Straubing, wo zwei Töchter Kosmas' den Schleier genommen, die Kloſterkirche zu Weltenburg (1735—1736), die von den Brüdern geſtiftete St. Johanneskirche in München (ca. 1736). Aegid Quirin Aſam machte während ſeiner langjährigen Thätigkeit in der Dekorationsweiſe mannigfache Wandlungen durch. Andere Stuckatoren wählten, wie auch Aegid Quirin in der Frühzeit, für die Flächen, die Stuckornamente und die architektoniſchen Glieder durchgehend meiſtens ein helles Weiß. Wo die Mittel es geſtatteten, da wurden einzelne ornamentale Motive und architektoniſche Glieder, wie Kapitelle, Rahmenwerk, Liſenenfüllungen, durch Gold betont und herausgehoben. Ein weiterer Schritt zu polychromen Wirkungen beſtand darin, daß wichtige Architekturteile wie Säulen und Pilaſter eine Verkleidung in buntfarbigem Gipsmarmor erhielten. Aegid Quirin ging ſchon in den Werken der Mittelzeit noch weiter, indem er, um von den vollfarbigen Decken- und Wandbildern zu den weißen Flächen einen Uebergang zu bilden, einzelne Teile der Stuckornamente in grauen, gelblichen oder beſonders Roſatinten abtönte, die weißen oder vergoldeten Stuckbildungen auf farbigen Grund abſetzte, Zeuggehänge, Lambrequins grün oder rot ſtrich u. dgl. Die große Gefahr hierbei war, daß die Decken, wo die meiſte Dekoration ſich vereinigte, gegenüber den weißen, farbloſen tragenden Teilen zu laſtend und ſchwer erſchienen. Aſam vermied in den letzten Werken nicht immer dieſes Mißverhältnis; neuere Reſtaurationen haben gemeiniglich dasſelbe noch verſchärft und den Geſamteindruck ins Unbehagliche verkehrt.

Dekorationsweiſe.

Mit den ſchönſten Leiſtungen in Deutſchland ſind einzelne Namen der Weſſobrunner Stuckatoren verknüpft. Ihre Heimat iſt das oberbayeriſche Weſſobrunn mit den Ortſchaften der Umgebung. Ihr Kunſtzweig wurde durch die Benediktinerabtei Weſſobrunn gefördert und geſchützt. Die bekannteſten Namen gehören den Familien der Schmuzer, Zimmermann, Uebelher,

Die Weſſobrunner Stuckatoren. Die Schmuzer.

Feichtmayr und Schäfler an. Matthias Schmuzer († um 1700) arbeitete als Gipſer an der Jeſuitenkirche zu Landshut, ſein Sohn Johann (1664—1701) als Stuckator in den Klöſtern Weſſobrunn, Neresheim, Weißenau u. ſ. f. Was im gleichen Kunſtzweig ſein älterer Sohn Franz (1676—1741) in Weißenau, Weingarten geleiſtet, gehört zum Edelſten und Geſchmackvollſten der Barockzeit. Der zweite, jüngere Sohn Joſeph († 1752) war als Baumeiſter thätig; auf ihn wird die herrliche Kuppelkirche des Stifts Ettal zurückgeführt. Der berühmteſte der Weſſobrunner Dekoratoren iſt Johann Zimmermann (1680 bis 1758). Er machte eine dreifache Stilwandlung durch. In ſeiner Jugend, in der Wendezeit vom 17. zum 18. Jahrhundert, waren noch die von den Italienern eingeführten ſchweren Fruchtſchnüre, Blätterſtäbe, Kartuſchen etc. üblich. Dann begann, infolge des franzöſiſchen Einfluſſes die Vorliebe für leichtes, ſchwachreliefiertes Band- und Zweigwerk, wie er ſolches in der Bibliothek zu Ottobeuren und unter Effners Leitung im Treppenhaus des Schloſſes zu Schleißheim ausführte. Mit fünfzig Jahren lebte er ſich unter Cuvilliés in den Rokoko ein und arbeitete in den Reichen Zimmern (Fig. 1465) der Reſidenz in München, in der Amalienburg in Nymphenburg etc. Unter Effners und Cuvilliés' Leitung ſteigerte er „ſein Schaffen zu einer Vornehmheit und Geſchmeidigkeit, die keiner Ornamentation der Welt zu weichen hat". Der jüngere Bruder Dominikus (1685 bis 1766) war Baumeiſter; zu ſeinen Werken gehört die merkwürdige Kuppelkirche Steinhauſen etc. Georg Uebelher (geb. 1700) leiſtete als Stuckator ſein Beſtes in dem feinen Rokoko der Kloſterkirche in Ettal. Die Brüder Franz Xaver (geb. 1705) und Johann Michael Feichtmayr (geb. 1710) aus Haid bei Weſſobrunn ließen ſich in Augsburg nieder; ſie ſind die Hauptvertreter der deutſchen Richtung im Rokoko in den Kloſterkirchen zu Zwiefalten, Ottobeuren und Amorbach.

Die Zimmermann.

Die Feichtmayr.

Eine intereſſanteſte Gruppe bilden die Baumeiſter und Bautechniker aus dem Bregenzerwald. Wohl keiner derſelben hatte eine akademiſche oder überhaupt eine höhere Bildung erhalten, aber das Vererben und Uebergehen der Fachkenntniſſe vom Vater auf den Sohn befähigte ſie nach und nach zu den bewundernswerteſten Schöpfungen und tüchtigſten Unternehmungen. Sie beſchränkten ſich aber keineswegs auf die Wiederholung eines fertigen Schemas, ſondern verfuhren frei und ſchöpferiſch in den Grundrißbildungen, worin der Architekt ſeine Meiſterſchaft beweiſt. Auf dieſe ſchlichten Vorarlberger, die Kuen, Moos-

Die Meiſter aus dem Bregenzerwald.



Fig. 1470. Palais Kinsky, Prag. Phot. von J. Wlha, Wien.

Ihre Verdienste und Erfolge.

brugger, Ruef, Thumb, Beer, Seiler, Schreck, iſt die ſchon wiederholt berührte Anlage der zwei- und dreigeſchoſſigen großen Kirchen mit der Aufhebung des geradlinigen Hauptſimſes über den Arkaden, der Erhöhung der Seitenſchiffe faſt bis zur Scheitelhöhe des Mittel- und Hauptraumes, mit dem Erſatz des einheitlichen Tonnengewölbes durch quergelegte Tonnen und Flachkuppelgewölbe zurückzuführen. Es iſt das „Vorarlberger Münſterſchema“, wie es Dr. B. Pfeiffer in W. Kicks „Barock, Rokoko und Louis XVI.“ nennt, in welchem ſie die großen Stiftskirchen in Weingarten, Einſiedeln, St. Gallen, Wiblingen, Zwiefalten etc. bauten, „die an Großräumigkeit und Kühnheit der Raumentfaltung, an Beherrſchung der künſtleriſchen Mittel ihresgleichen in der Welt ſuchen.“ In ſolchen Barockkirchen, wo unter den hohen Arkaden des Langhauſes und der Seitenſchiffe alles zu einer Raumgröße und einer Raumwirkung zuſammenfließt, wird man ſich der ganzen Ueberlegenheit des deutſchen Barocco über den italieniſchen vollbewußt, wenn man zum Vergleiche z. B. die Theatinerkirche in München oder die Kathedrale in Solothurn und eine ſehr große Zahl der Jeſuitenkirchen herbeizieht, welche nach dem italieniſchen Schema den Baſilikatypus und damit die niedrigen Abſeiten und den darüberlaufenden geradlinigen Sims beibehalten. Mag man den Mittelraum ſoweit dehnen als man will und kann, die Weit- und Großräumigkeit, die poetiſche und maleriſche Wirkung, die Feierlichkeit und Würde wird nie erreicht, wie in den Barockkirchen mit aufgeteilten, hochaufgeſchloſſenen Seitenſchiffen, mit den Hoch- und Fernſichten durch ihre Arkaden.

Die Dinzenhofer.

Die Dinzenhofer (Dientzenhofer) ſtammen aus Aibling und Willing bei Roſenheim in Oberbayern. Georg der Aeltere, geboren 1614, hatte vier uns bekannte Söhne, Georg den Jüngern (1643—89), Johann Leonhard († 1707), Johann († 1726) und Bernhard Chriſtoph (1655—1722). Johann Leonhard und Johann werden wir unter den bedeutendſten Baumeiſtern im Frankenlande wiederfinden. Bernhard Chriſtoph ließ ſich in Prag nieder, wo er, und mehr noch ſein Sohn Kilian Ignaz (1689—1751), hohes Anſehen gewann. Ihre erſte Schule als Maurer und Paliere machten die Dinzenhofer beim Neubau des Kloſters Waldſaſſen bei Eger im Fichtelgebirge, welchen der Architekt Abraham Leuthner von Prag ſeit 1682 leitete.

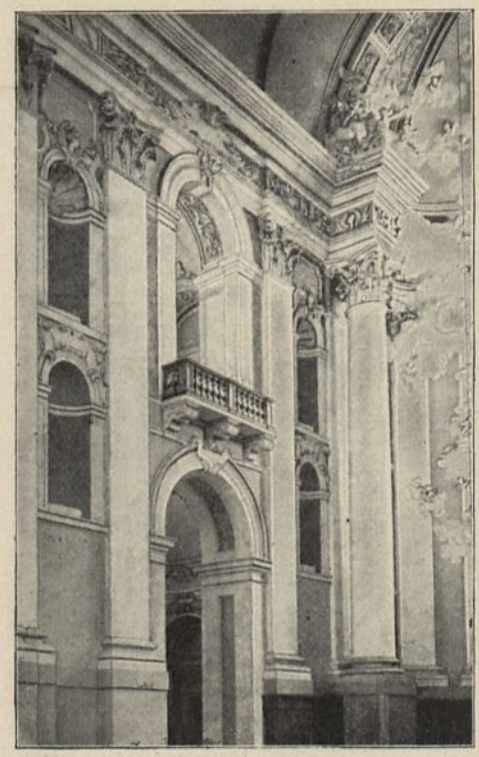


Fig. 1471. Aus der Kollegiumskirche in Salzburg. Phot. von O. Schmidt, Wien.

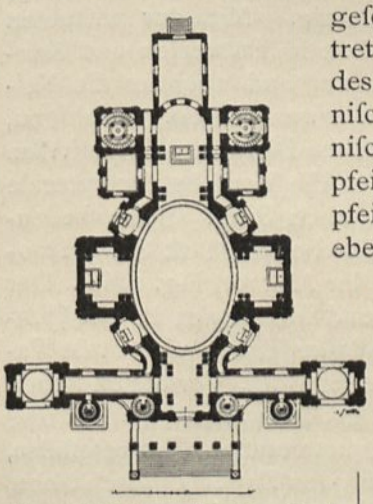
Einzelſtehende Meiſter.

Zu dieſen Künſtlergeſchlechtern kommen ſelbſtverſtändlich viele einzelne hochbedeutende Meiſter, wie ein Prandauer aus St. Pölten, der Erbauer von Melk, ein Johann Michael Fiſcher aus München, der bei der großartigſten Barockkirche Ottobeuren beteiligt war und deſſen Grabſchrift an der Liebfrauenkirche rühmt, daß er zweiunddreißig Gotteshäuſer, dreiundzwanzig Klöſter und Paläſte gebaut habe. Die Fiſcher von Er-

lach, Hildebrand, Neumann, Schlüter, Eoſander, Pöppelmann etc. etc. ſind allbekannt.

2. Denkmale in Schleſien und Böhmen. — Der bedeutendſte Barockbau in Schleſien iſt die Ciſterzienſerkirche zu Grüſſau, eine großartige Anlage nach dem italieniſchen Schema: ein gewaltiges Langhaus mit Seitenkapellen, ein ebenſo groß entwickeltes Querſchiff mit einer Kuppel über der Vierung. Die doppeltürmige Faſſade überraſcht durch den Reichtum der architektoniſchen und plaſtiſchen Formen, aber ebenſoſehr durch die Unruhe, die Biegungen und die Verkröpfungen aller Horizontallinien. Grüſſau.

Einer der merkwürdigſten Barockbauten Prags iſt die Jeſuitenkirche St. Nikolaus auf der Kleinſeite (Fig. 1467 und 1468). Sie iſt Chriſtoph Dinzenhofers Hauptwerk; er begann dasſelbe 1673; das Kuppelrund ſchloß ſich 1752, die Faſſade wurde von des Architekten Sohn Kilian Ignaz (1690—1752) angefügt. Der Grundriß umſchreibt ein einheitliches Langhaus mit tiefen Seitenkapellen und ein weites Querſchiff mit einer großen Kuppel. Alle Linien im Innern ſind geſchweift. An die Vorhalle lehnen ſich zwei Ovalkapellen; die übrigen Seitenkapellen ſind von konvex geſchwungenen Rückwänden begrenzt; über den Arkaden treten Balkone in Kreisſegmenten heraus; die Abſchlüſſe des Querſchiffes und der Chor legen ſich als große Flachniſchen um die Vierung; vor einer kleinern Halbkreisniſche ſteht der Altar. Die Pilaſter vor den Arkadenpfeilern ſind über das Eck geſtellt; vor den Vierungspfeilern ſtehen dekorative Säulenpaare. Ebenſo reich, ebenſo bewegt und unruhvoll baut ſich die Stirnſeite auf; Prag. St. Nikolaus.



die ſeitlichen Teile ſind einwärts, die Mittelpartie iſt auswärts, doch die Mitte wieder einwärts geſchwungen. Die Verdachungen der Thüren, der Fenſter in beiden Geſchoſſen und im Hauptgiebel nehmen die belebteſten Formen an; die Horizontalſimſe werden durch das Mittelfenſter und darüber durch die Bildniſche zerſchnitten; die Rundgiebel über den drei Achſen des Mittelgeſchoſſes geſtalten ſich zu einer Wellenlinie.



Fig. 1472 und 1473. Grundriß und Aeußeres der St. Karlskirche in Wien. Nach Zeichnung.

Das iſt die Kunſtweiſe Borrominis oder Guarinis, aber in nordiſcher Art ſind die Baumaſſen ſchwerer und ſitzen breiter auf. Die Kuppel, beſonders der Tambour derſelben, iſt großzügig und reich ausgebildet, nur wünſchte man die Haube freier, höher geſchwungen und die Laterne leichter, luftiger aufſtrebend. Auch der Turm rechts am Chorhaupt iſt in ſchönen Formen und günſtigen Verhältniſſen aufgebaut, aber er drängt ſich zu nahe und anſpruchsvoll an die Kuppel heran. Es iſt ſchade, daß ſo hohe Vorzüge des Baudenkmals durch manche Schwächen getrübt werden.

Kilian Ign. Dinzenhofer.



Fig. 1474. Aus dem Marmorſaal des Schloſſes Mirabell bei Salzburg. Phot. von O. Schmidt, Wien.

St. Nikolaus in der Altſtadt.

Der jüngere Dinzenhofer, Kilian Ignaz, machte ſeine Lehre beim Vater, dann bei Fiſcher von Erlach in Wien; die weitere Ausbildung holte er auf Reiſen in Italien, Frankreich und England. Darauf errang er ſich in Prag eine hochgeachtete Stellung und als Kirchenbaumeiſter vielfache Beſchäftigung. Mit der virtuoſen Leichtigkeit im Entwerfen und Konſtruieren verband auch er die Neigung zu eigenwilligen, unruhigen, wildbarocken Bildungen. Aus Wien brachte er die Vorliebe für zentrale Anlagen nach Prag. Seine bedeutendſte Kirchenbaute iſt St. Nikolaus in der Altſtadt (Fig. 1466). Der Haupt- und Mittelraum iſt ein Quadrat, in deſſen Ecken vier ovale Kapellen verlegt ſind. Vor dieſen ſtehen die vier großen, gegen die Vierung konvex vortretenden Kuppelpfeiler, welche mit den Kapellen durch hohe, reichgeſchmückte Durchgänge in Verbindung ſtehen; über den letzten laden geſchweifte Balkone aus und eröffnen den Ausblick auf die Emporen. Vor das Mittelquadrat legt ſich weſtlich die Vorhalle mit zwei Türmen, öſtlich der geſtreckte, mit einer Halbkreisapſis abſchließende Chor. Die Ausſtattung iſt im Innern und am Aeußern ſehr üppig, aber möglichſt bewegt bis zum Krauſen und Phantaſtiſchen. Aehnlich, nur vielfach noch ungezügelter und wilder in den Formen ſind Dinzenhofers übrige Kirchen, und gerade in dieſer ihm eigentümlichen Richtung, die dem ſlaviſchen Geiſte beſonders zuſagte, machte er Schule in Böhmen. — Einen günſtigern Eindruck vermitteln manche Palaſtbauten Prags. Unter den deutſchen Baumeiſtern wird der trotzige Charakter des frühern Palaſts, wie er z. B. am Palais Czernin ſich ausſpricht, herabgeſtimmt. Die vertikale Richtung erſcheint nicht mehr ſo einſeitig betont; die Faſſaden bilden nicht mehr ein einziges, ungeteiltes Ganze und werden nicht mehr von einem architektoniſchen Motiv beherrſcht, ſondern löſen ſich in rhythmiſche Teile mit allerlei Einzelbildungen und bei ebenſo beſtimmt ausgeſprochener Horizontal-

Palaſtbauten.

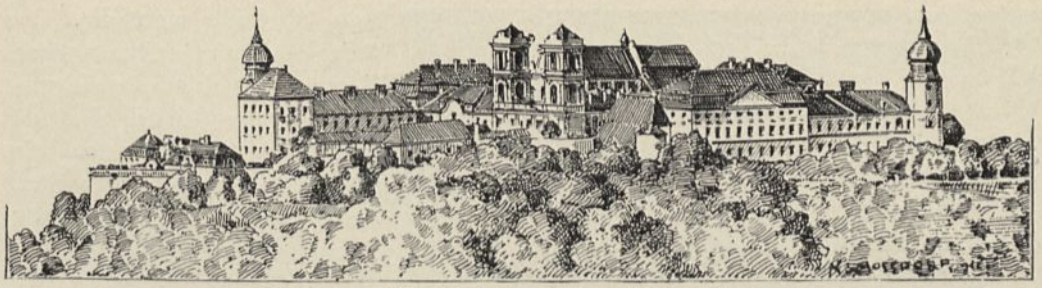


Fig. 1475. Stift Göttweig. Nach Originalzeichnung.

gliederung auf. Es iſt die deutſche Art, welche das Ganze aus Teilen zuſammenſetzt und ſich an der Mannigfaltigkeit der Einzelformen freut. Den Uebergang zu dieſer Auffaſſung bilden die Paläſte Morzin und Schönborn. Im neuen Geiſte gedacht und entworfen iſt das Palais Kinsky am großen Ring (Fig. 1470), ein Werk des jüngern Dinzenhofer. Zwei von Pilaſtern flankierte, durch eine ſtatuengeſchmückte Dachgallerie verbundene Riſalite, in denen die von Säulenpaaren eingefaßten Portale ſtehen, gliedern die Faſſade. Die reichen, zierlichen Fenſterverdachungen helfen mit, dem Bau den Ausdruck der Anmut zu verleihen. Am Palais Noſtiz (ehemals Piccolomini) tritt nur ein von Pilaſtern begleitetes Mittelriſalit hervor, die Formen ſind aber noch feiner, flüſſiger, vornehmer, die plaſtiſche Ausſtattung reicher und glänzender, — einer der reinſten Erfolge Dinzenhofers. — Anſelm Luragho, wahrſcheinlich der Sohn des früher genannten Martino, ſtand in nahen Beziehungen zu Dinzenhofer; er vollendete deſſen zwei eben genannten Paläſte, führte die von ſeinem Vater begonnene Faſſade der kaiſerlichen Hofburg auf dem Hradſchin aus, baute das Palais Thun (ehemals Kollowrat), ein anſpruchsvolles Werk, doch ohne monumentale Größe. Aus den übrigen Denkmalen heben wir noch das erzbiſchöfliche Palais auf dem Hradſchin (1764) heraus. Ein Mittel- und zwei Eckriſalite mit Säulen und Pilaſtern und ein erhöhter Mittelbau bringen in die Faſſade eine ſchöne, rhythmiſche Bewegung, allein die Akzente ſind zu wenig ſcharf betont, um eine ſtär-

Pal. Morzin und Schönborn. Palais Kinsky.

Pal. Noſtiz.

Pal. Thun.

Erzbiſch. Palaſt.

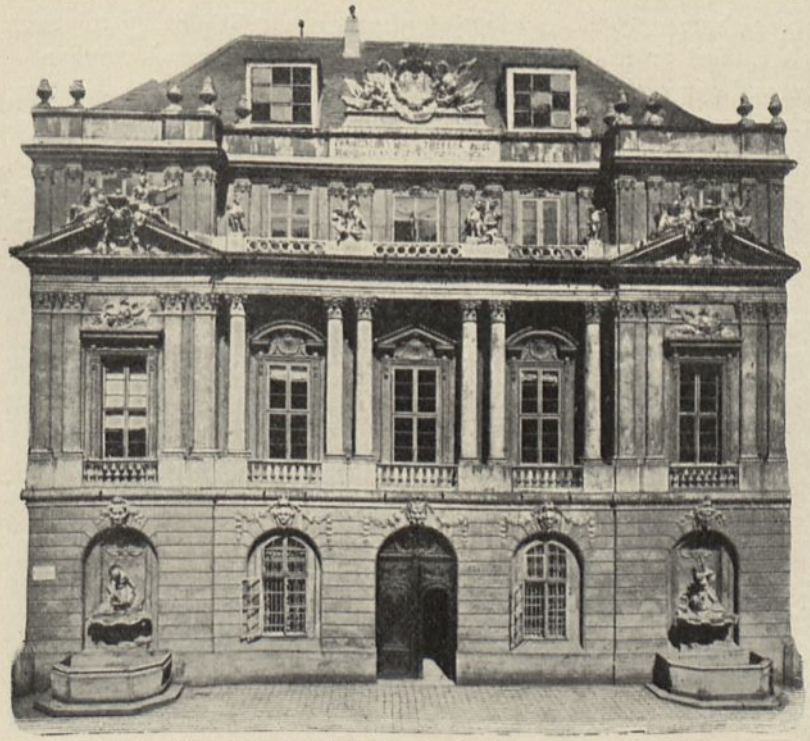


Fig. 1476. Die Akademie der Wiſſenſchaften, Wien. Phot. von J. Wlha, Wien.

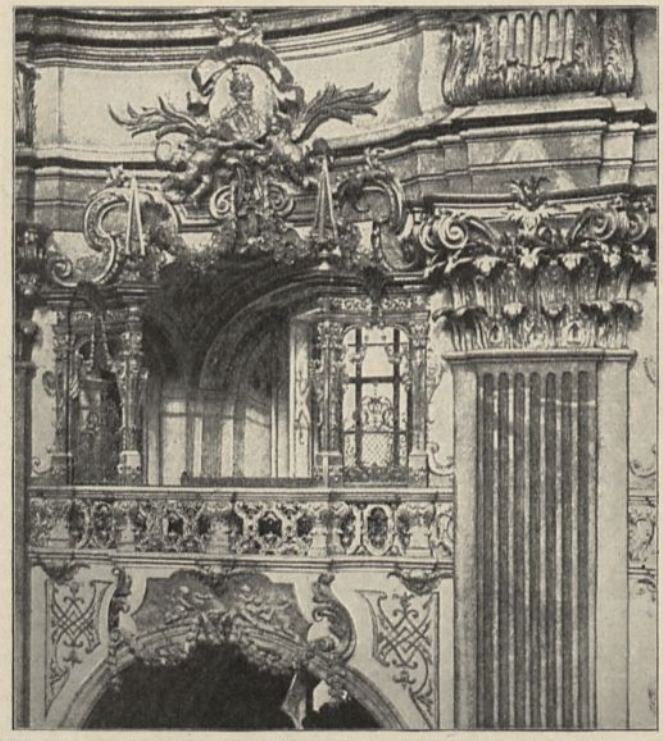


Fig. 1477. Partie aus der Stiftskirche in Melk. Phot. v. J. Wlha.

kere Wirkung zu üben. Dazu iſt der vertikale Aufbau zu wenig klar und entſchieden; die architektoniſchen Glieder ſind dem Obergeſchoß zugewieſen, ohne daß die beiden untern Stockwerke ausreichend als Träger charakteriſiert ſind.

Wien.

3. Denkmale in den öſterreichiſchen Ländern. — Die ſchönſte Entfaltung hatte der Barock in Wien, welches der Schauplatz ruhmvoller Kämpfe und glänzender Siegesfreuden war, wo tüchtige Herrſcher, unterſtützt von lorbeerreichen Feldherren und einem hochſtrebenden Adel, über die Geſchicke Europas wachten, mit der einen Hand gegen den andrängenden Türken, mit der andern gegen das ländergierige Frankreich kämpften. In dieſer Glanzzeit erſtanden Oeſterreich auch

J. B. Fiſcher von Erlach.

hochbedeutende einheimiſche Baumeiſter. An der Spitze derſelben ſteht Johann Bernhard Fiſcher, geboren 1656 in Graz, geſtorben zu Wien 1723. Sein Stiefvater war Bildhauer, und er ſelbſt beſchäftigte ſich in der Jugend mit plaſtiſchen Verſuchen. Darauf ging er nach Italien, wo er mit dem Maler Maratta, dem Architekten Carlo Fontana und andern hervorragenden Perſönlichkeiten bekannt wurde. Seit 1685 wieder in der Heimat, arbeitete er erſt in Graz und Wien, wo die italieniſchen Meiſter noch tonangebend waren. In zwei Wettbewerben ſiegte er über dieſelben und ſtieg in der Gunſt des Hofes und des Volks. Er ward zum Lehrer des Kronprinzen Joſeph in der Mathematik, Architektur etc., zum Hof- und Oberlandbaumeiſter ernannt und geadelt, wobei er den Zunamen von Erlach nach dem Familiennamen ſeines Stiefvaters (Erlacher) annahm. Fiſcher iſt einer der größten Baumeiſter des deutſchen Barocco; dieſen Ruf und Ruhm beſitzt er längſt. Es iſt aber nötig, über ſeine Vorzüge ſich genauer zu verſtändigen.

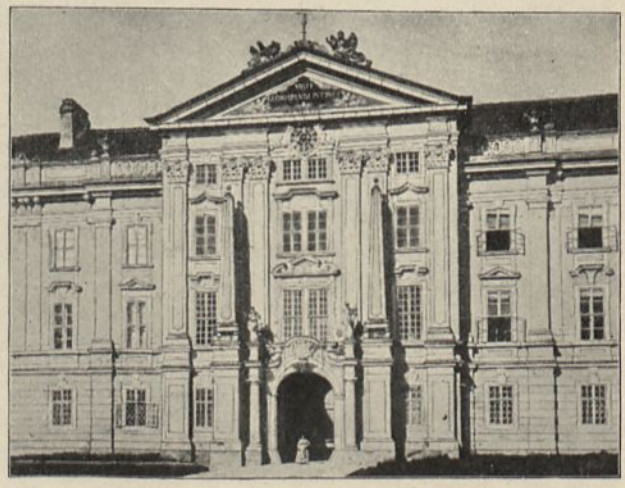


Fig. 1478. Hofanſicht des Stiftes Melk. Phot. von J. Wlha.

Fiſcher iſt nicht ein eigentlich ſchöpferiſches, geniales Talent; weſentlich neue Wege iſt er

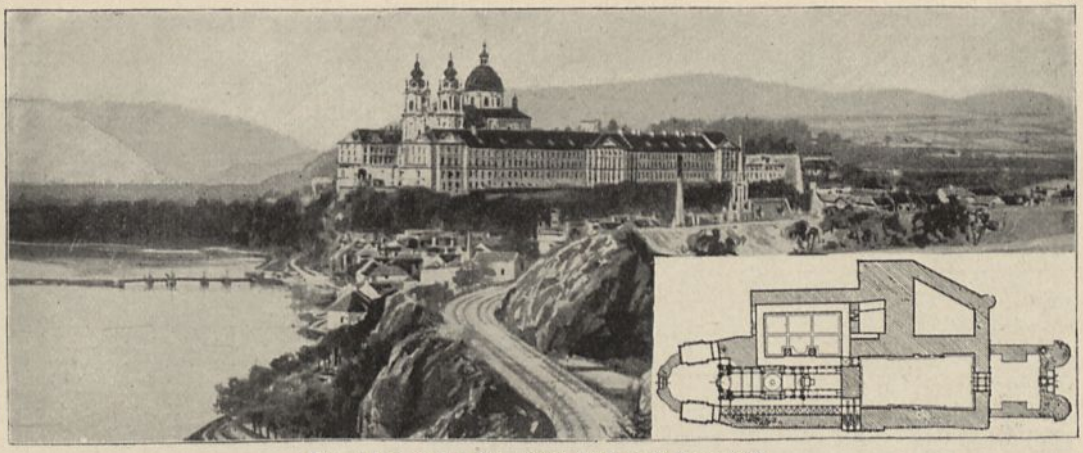


Fig. 1479 und 1480. Stift Melk mit Grundriß.

nicht gegangen. Was ihn zunächſt auszeichnet, iſt ein freier, vorurteilsloſer Sinn. Er erkennt das Schöne in allen Stilen und Formen und anerkennt es. In ſeinem theoretiſchen Werke „Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur in Abbildung unterſchiedener berühmter Gebäude des Altertums und fremder Völker“ (Wien 1721) läßt er allen geſchichtlichen und volkseigentümlichen Kunſtäußerungen Gerechtigkeit widerfahren, der Eigenart der Chineſen und Inder wie der Gotik und Renaiſſance. Eine ſolche Objektivität im Zeitalter des Barocco iſt eine recht auffallende Erſcheinung. Dieſe Auffaſſung iſt bei Fiſcher nicht bloß Theorie, ſondern er handelte auch darnach.

Fiſchers Kunſt.

Wo Fiſcher frei ſchalten und walten darf, iſt er ein echter Barockkünſtler, doch nicht in der ausſchweifenden Art des Borromini und Guarini oder der Dinzenhofer, ſondern in der größern Kunſtweiſe des Bernini.

Man hat von Fiſcher geſagt, daß in ſeinen Werken ein beſtändiger Kampf zwiſchen maleriſchem Barock und einem ernſtern Klaſſizismus ſich offenbare. Dies iſt ſo zu faſſen, daß Fiſcher, wie Bernini in ſeinen beſten Werken, auf große, monumentale Wirkungen ausgeht; darum ſind die architektoniſchen Linien immer ruhig und großartig, die dekorative Ausſtattung dagegen iſt meiſtens ſehr maleriſch und frei im Sinne eines blühenden, aber gezügelten Barocco. Die Vereinigung dieſer Eigenſchaften verleiht ſeinen Bauten hohe Pracht, vornehme Größe und edle Haltung.

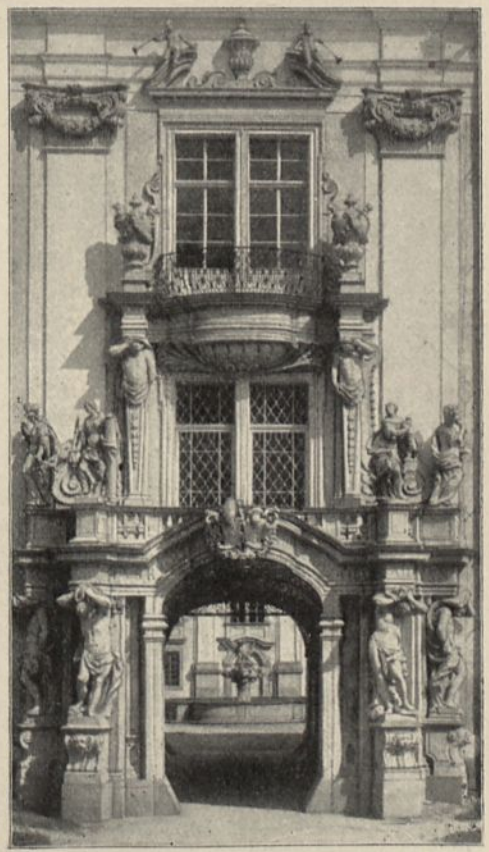


Fig. 1481. Portal vom Stifte St. Florian. Phot. von O. Schmidt, Wien.

Um die architektoniſche Wirkung und die dekorative Pracht zu ſteigern, verwendet



Fig. 1482. Landhaus in Innsbruck. Phot. v. O. Schmidt, Wien.

er gerne und mit Glück im Anſchluß an eine alte Gepflogenheit ſeit der deutſchen Renaiſſance die Geſtalten der großen Zierplaſtik mit den baulichen Anlagen, beſonders an den Eingängen, in den Treppenhäuſern, an den Fenſterverdachungen.

Fiſcher komponiert ferner gern im Großen, mit großen Maſſen, großen Räumen, großen Gliedern. Mit viel Geſchick und Geſchmack entwirft er auch Grund- und Aufriß. Aber es iſt nicht immer eine organiſche Entwickelung aus einer Wurzel, einem baulichen Grundgedanken, ſondern ein geſchicktes Kombinieren und Gruppieren, was immerhin eine Schwäche und einen Mangel bedeutet.

Fiſchers Profanbauten.

Die Werke Fiſchers von Erlach ſind außerordentlich zahlreich; manche Zuteilungen ſind aber ſicher unberechtigt. Wir führen zunächſt die bedeutendſten Profanbauten auf.

Schloß Schönbrunn.

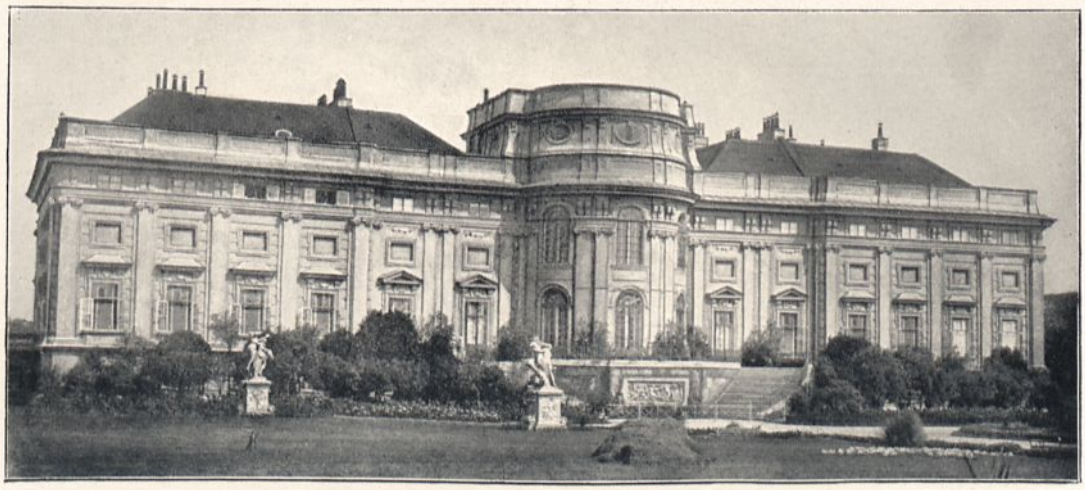
Fiſcher machte zwei Entwürfe für das Schloß Schönbrunn (vgl. Einſchaltbild) bei Wien. Im erſten verlegte er den Hauptbau auf die Höhe des anſteigenden Hügels, wo jetzt die Gloriette ſteht, die ganze Halde verwandelt er in einen großartigen Garten mit Säulengängen, Terraſſen, Waſſerfällen; es war eine rieſige Anlage ſondergleichen, die nicht zur Ausführung kam. Fiſcher legte einen vereinfachten Plan vor mit dem Schloß unten am Wienufer an der heutigen Stelle; der reiche Statuenſchmuck ſollte im Sinne der allegoriſierenden Zeit den König Joſeph als Apollo feiern. Die Ausführung begann 1683, ſtockte aber mit dem Tode Jo-



Fig. 1483. Inneres der St. Jakobskirche, Innsbruck. Phot. v. F. Gratl, Innsbruck.







DAS SCHLOSS SCHÖNBRUNN MIT DER GLORIETTE, HOFREITSCHULE UND PALAIS SCHWARZENBERG, WIEN.

Nach Photographien von Stengel & Co., Dresden, O. Schmidt und J. Wlha, Wien.







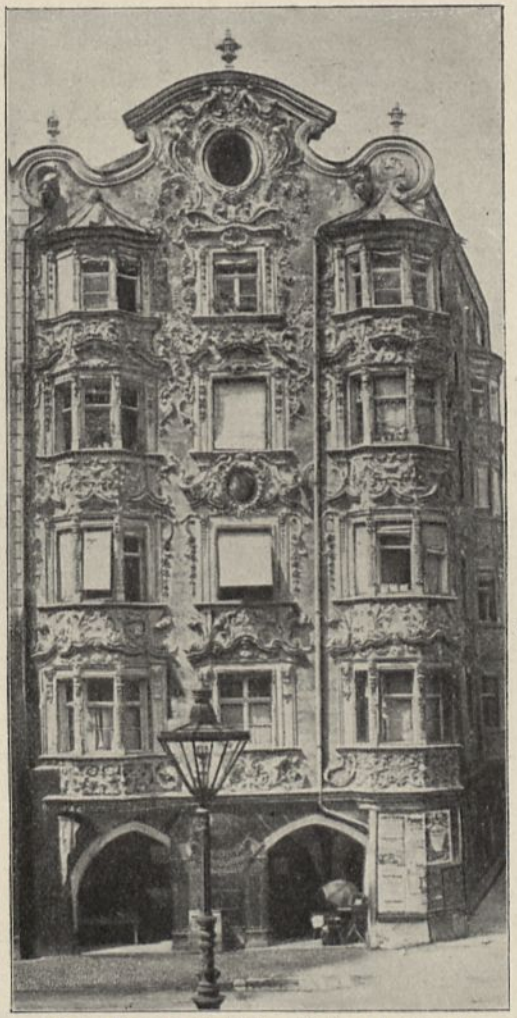


REICHSKANZLEI UND FINANZMINISTERIUM, WIEN; PORTAL DES PALASTES CLAM-GALLAS IN PRAG, PALAST DER UNGAR. LEIBGARDE IN WIEN.

Nach Photographien von J. Wlha, Wien.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

ſephs I. 1711. Der Bau wurde erſt unter Maria Thereſia 1744 wieder aufgenommen und in vereinfachter Form ausgeführt von den Architekten Nikolaus Pacaſſi und Valmagini. Dem Bau Fiſchers gehört wohl nur der im blühenden Barock ausgeführte Teil des Hofes an. Das Innere zeigt die höchſte Pracht. Die köſtliche Gloriette (Fig. 1469), 95 m lang und 19 m hoch, auf der Scheitelhöhe des Hügels, iſt ein Hallenbau mit drei mittlern geſchloſſenen Arkaden, an welche ſich offene Hallengänge von je vier Arkaden mit kleinen Eckpavillons und Freitreppen anſchließen, — alles in den ſchönſten Verhältniſſen und von der edelſten Wirkung. Der Architekt war Johann Friedrich Hohenberg von Hetzenberg (1732—1790).



Die Gloriette.

Fig. 1484. Katholiſches Kaſino, Innsbruck. Phot. von A. Beer, Klagenfurt.

Für den Fürſten Schwarzenberg (vgl. Einſchaltbild) entwarf Fiſcher das Palais auf dem Rennweg in Wien: ein mittlerer Rundbau von zwei Flügeln und zwei Eckbauten flankiert, mit einer Pilaſterordnung von ſehr ruhiger und edler Haltung; es iſt eine Nachahmung der italieniſchen Kaſino, wie ſie ſeither auch diesſeits der Alpen ſehr beliebt wurden. Der Bau wurde erſt 1724 von Georg Bowanga und Chriſtian Oetl vollendet. — Am Stadtpalais (1703) des Prinzen Eugen, jetzt Finanzminiſterium (vgl. Einſchaltbild), entfaltet ſich der Barock reicher und glänzender, zumal an den Thoren der Faſſade von ſiebzehn Achſen, an den Balkonen, Fenſterverdachungen und dem ſtatuengeſchmückten Sims. Das ruſticierte Sockelgeſchoß iſt in zwei Stockwerke geteilt, darüber faßt die Pilaſterordnung die beiden Obergeſchoſſe zuſammen. Im Innern iſt die Haupttreppe mit den Atlanten und dem diskreten Schmuck eine Prachtleiſtung. — Dieſelbe vornehme Pracht bei aller Klarheit der architektoniſchen Kompoſition zeigt ſich am Palais Trautſon (1720—1730), jetzt Palaſt der ungariſchen Leibgarde (vgl. Einſchaltbild). Es iſt eine Fiſcherſche Muſterleiſtung, ein Barockbau, wie er ſein ſoll, charakteriſtiſch für des Meiſters ruhige, große, vornehme architektoniſche Anlagen und den reich und edel durchgeführten Schmuck. Das ruſticierte Erdgeſchoß wird wieder durch drei Thore und die ganze Faſſade durch ein Mittelriſalit gegliedert. Der Bau voll Anmut und Größe verdiente es wohl, für viele ſpätere Werke vorbildlich zu werden. — Ebenſo muſtergiltig, nur reicher in der architektoniſchen Gliederung, mit drei Riſaliten, mit dreiteiligen Fenſtern und bewegtern Konturen iſt der Palaſt Clam-Gallas (1707—1713) in Prag (vgl. Einſchaltbild). An ſeinen zwei Prachtthoren ſind vorzügliche Atlanten aufgepflanzt.

Palais Schwarzenberg.

Pal. des Prinzen Eugen.

Palais Trautſon.

Pal. Clam-Gallas.



Fig. 1485. Bibliothek des Stiftes Admont. Phot. von A. Beer, Klagenfurt.

— Für die Althann entſtand das ſchöne Schloß Frein in Mähren mit einem großen Kuppelſaal. — In die letzten Jahre des Lebens Fiſchers fallen die Entwürfe zu dem von Karl VI. unternommenen Umbau der Wiener Hofburg. Zur Ausführung gelangten nur die ſogenannte Reichskanzlei (vgl. Einſchaltbild), welche eine Langſeite des innern Burghofs abſchließt, und die Winterreitſchule (vgl. Einſchaltbild), welche einen Flügel der unfertigen, der Stadt zugekehrten Burgfront bildet. Die letztgenannte iſt ein großer, flachgedeckter Saal mit ſchöner Säulenſtellung im Untergeſchoß. Die ſtattliche Außenarchitektur zeigt viele Anklänge an die franzöſiſche Bauweiſe, was wohl auf den ausführenden Architekten Joſeph Emmanuel Fiſcher, den Sohn des Meiſters, hinweiſt.

Schloß Frein.

Bauten an der Hofburg.

Eine der erſten religiöſen Bauten Fiſchers iſt die Univerſitäts- oder Kollegiumskirche (Fig. 1471) in Salzburg (1696—1707), eine zentrale Kuppelanlage mit etwas ſchmälerm Querarm, einer im Segmentbogen vorſpringenden Eingangshalle und dem ähnlich im Oſten angefügten Chor; in den vier Ecken der Mittelpartie ſind ovale Kapellen angelegt, die mit dem Hauptraum loſe verbunden ſind. Die architektoniſche Haltung iſt einfach und ruhig; das Ornament ergeht ſich in nicht eben anſprechendem Roll- und Kartuſchenwerk. — Daß die St. Peterskirche in Wien ein Werk Fiſchers ſei, wird behauptet und verneint. Der Grundriß hat manche Aehnlichkeit mit ſeiner berühmteſten und bekannteſten Leiſtung, der St. Karlskirche in Wien (Fig. 1472 und 1473). Der Grundriß verzeichnet einen gewaltigen ovalen Mittelraum mit einer ovalen Kuppel darüber; daran ſchließen ſich in der Breitenachſe als Querſchiff zwei Kapellen von rechteckiger Grundform, in den Diagonalen vier kleinere ovale Kapellen mit Emporen darüber. Oeſtlich iſt ein langgeſtreckter Chor angefügt mit dem Ausblicke in die durch eine Säulenſtellung getrennte Sakriſtei. Von der Vorhalle im Weſten führen zwei längere quer angeſchloſſene Gänge zu den Türmen. Da dieſe kein ausreichendes Gegengewicht zur Kuppel bildeten, ſo pflanzte Fiſcher neben dieſelben zwei 33 m hohe Säulen, Nachahmungen der Trajansſäule, mit Bilderſpiralen und Darſtellungen aus dem Leben des hl. Karl (von Mader). Vor dem Eingang erhebt ſich eine klaſſiſche ſechsſäulige Tempelfront. Man hat die Karlskirche die bedeutendſte katholiſche Barockkirche Deutſchlands genannt und ihr ſonſt enthuſiaſtiſches Lob geſpendet. Das iſt eine arge Uebertreibung. Die Geſamtwirkung iſt von hohem, maleriſchen Reiz, der Kuppelbau

Fiſchers religiöſe Werke. Kollegiumskirche.

St. Karlskirche.









BELVEDERE, WIEN: GARTENSEITE, HOFSEITE UND MARMORSAAL; PALAIS KINSKY, WIEN.

Nach Photographien von Stengel & Co., Dresden, und J. Wlha, Wien.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

von echter Schönheit und Größe, die Raum- und Lichtwirkung im Innern feierlich, der Materialaufwand koſtſpielig, aber die Karlskirche iſt kein organiſcher, einheitlicher Bau, ſondern eine Baugruppe; die Gänge zu den äußern Türmen, um die Faſſade zu verbreitern, ſind ein theatraliſcher, kuliſſenartiger, — ſind ein Notbehelf; die Türme ſelbſt in ihrem Aufbau alles eher als Kirchtürme, die beiden Ehrenſäulen die müßigſte Zugabe, auch wenn ſie in der krönenden Laterne Glocken beherbergen; dem Grundriß fehlt die Raumgeſchloſſenheit echteſter Barockkirchen. Ueber dem maleriſchen Reiz und all' den wahren Vorzügen, darf man nicht vergeſſen, daß dies nicht mehr Konſtruktion, ſondern äußerliche Kombination iſt. Das Innere zeigt eine gehaltene, etwas kühle Vornehmheit.

Der bedeutendſte Barockkünſtler Wiens neben dem ältern Fiſcher von Erlach iſt Johann Lukas von Hildebrand (1666—1745). Er wurde von deutſchen Eltern in Genua geboren und trat ſpäter in die öſterreichiſche Armee. Der Prinz Eugen lernte ihn als Statthalter von Mailand kennen und blieb ſeither ſein Gönner. Für ihn ſchuf Hildebrand ſein Hauptwerk, das Belvedereſchloß (1693—1724) in erhöhter Lage mit dem Ausblick auf Wien (vgl. Einſchaltbild). Der Grundriß umſchreibt ein langgeſtrecktes Rechteck mit achtſeitigen länglichen Eckpavillons. An der Hofſeite iſt der Baulinie die niedrige, aber zierlichſt ausgeſtattete Vorhalle mit der Freitreppe und mit beidſeitigen Rampen für die Wagen vorgebaut. Hinter der Halle befindet ſich die dreiarmige, von Atlanten geſtützte Prachttreppe und hinter dieſer ein gewaltiger achtſeitiger Gartenſaal, deſſen reich ſtuckierte Wölbung vier in der Mitte aufgepflanzte Atlanten tragen. An dieſe drei Mittelräume ſchließen ſich im Erdgeſchoß im Halbſtockwerk der Hofſeite die Wirtſchaftsräume, im ganzen Geſchoß an der Gartenſeite große Geſellſchaftszimmer an. Im Hauptgeſchoß befindet ſich über dem Gartenſaal der in das dritte Geſchoß reichende, feſtlich ausgeſtattete Marmorſaal, zu beiden Seiten die Pri-

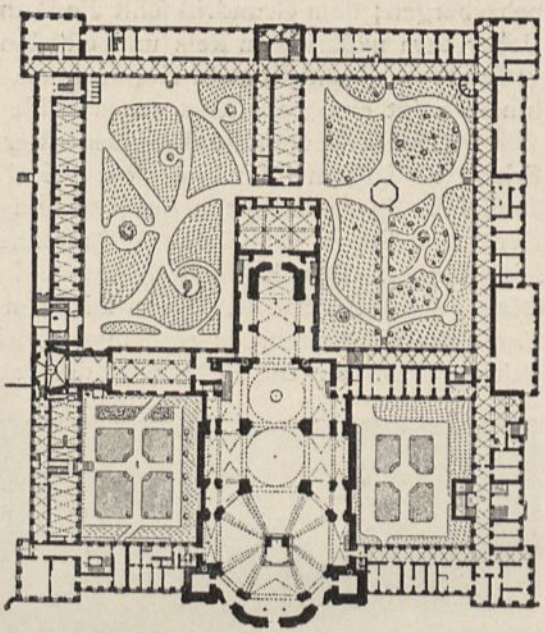
J. L. von Hildebrand.

Belvedere.



Fig. 1486. Detail aus der Kloſterkirche Neuſtift bei Brixen.

vatgemächer, Prunkkabinette u. ſ. w., alles in bequemſter, zweckmäßigſter Anordnung. Im Aufriß treten die Hauptteile unter eigener Bedachung hervor: in der Mitte der dreigeſchoſſige Saalbau, zu beiden Seiten erſt ebenfalls dreigeſchoſſige, dann zweigeſchoſſige Flügel mit einer Attika darüber, mit Statuen und Trophäen, endlich an den Ecken die gekuppelten Oktogone. Dieſe bewegten Dachumriſſe, die maleriſchen Silhouetten ſind echt nordiſch. So iſt auch der übrige, reiche aber zarte, heitere, echt barocke Schmuck. Das Hauptgeſchoß iſt teils mit Atlanten, teils mit korinthiſchen Pilaſterpaaren, teils mit Doppelliſenen geſchmückt, welche unter der Mitte eine Kartuſche mit einer kreisförmigen Scheibe tragen. Am Obergeſchoß ſtehen gekuppelte Liſenen mit Bandornamenten in den Füllungen. Ein zart gehaltener Konſolenfries läuft unter dem Dache hin. Ganz eigentümlich ſind wieder die mannigfaltigen Formen der Verdachungen über den Fenſtern. Das Ornament zeugt nicht von beſonderer Phantaſie oder von Schwung, aber es beſitzt einen intimen Reiz und eine heitere Stimmung. Die Werke des Fiſcher von Erlach ſind großartiger, pathetiſcher, dies Meiſterwerk Hildebrands iſt maleriſcher und im einzelnen reizender, heiterer. Die Formen und Motive Fiſchers ſind allgemeiner gehalten, diejenigen Hildebrands viel individueller, eigenartiger und origineller. — Als ein anderes Werk Hildebrands muß mit Beſtimmtheit der Palaſt



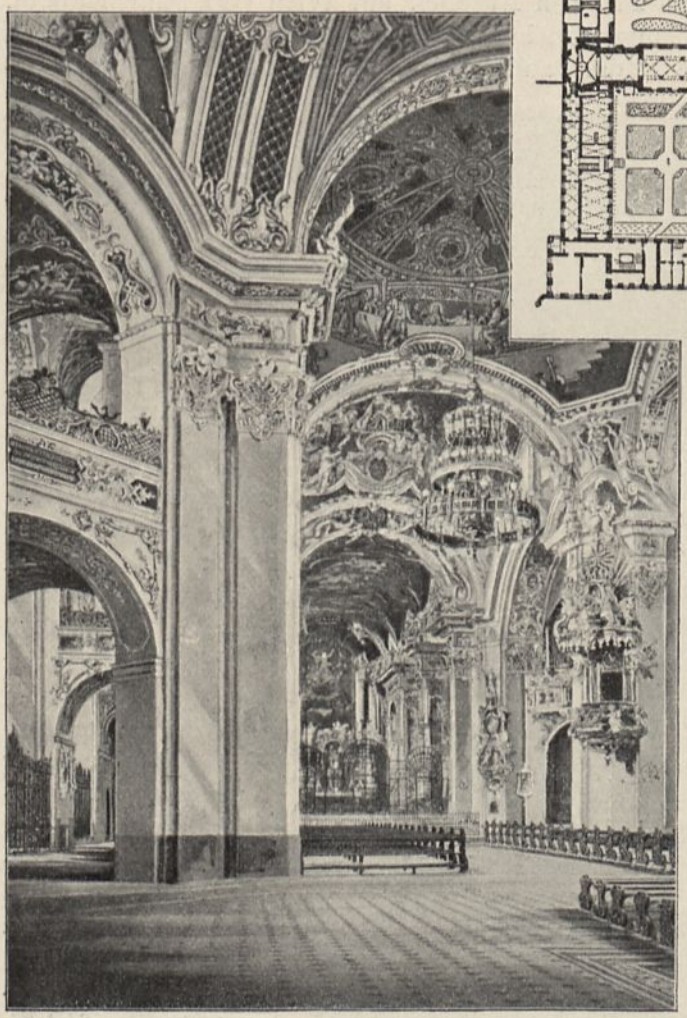


Fig. 1487 und 1488. Grundriß des Stiftes und Inneres der Kirche zu Einſiedeln. Nach Originalaufnahmen.



Fig. 1489. Das Kloſter Einſiedeln. Nach Originalaufnahme.

Daun, jetzt Kinsky, in Wien bezeichnet werden (vgl. Einſchaltbild). Die Frontſeite hat nur ſieben Achſen, die drei mittleren bilden ein Riſalit. Ueber dem ruſtizierten Erdgeſchoß ſind die beiden obern Stockwerke durch Pilaſter zuſammengefaßt, welche im Riſalit die Form von Hermenwandſäulen, unten kanneliert, oben in den Füllungen mit Ranken geſchmückt, annehmen. Die Fenſterverdachungen im obern oder Hauptgeſchoß, die Dachkonſolen, die Attika und der eigentümliche, individuelle Zug des zierlichen Ornaments bezeugen die nächſte Verwandtſchaft mit dem Belvedere. — Dieſelben und ähnliche Formen finden wir in dem Innern des von Hildebrand erbauten Schloſſes Mirabell bei Salzburg (Fig. 1474), z. B. die Hermenpilaſter im ſogenannten Marmorſaal, die Treppenloge mit dem in Oeſterreich oft vorkommenden Geländer aus Steinplatten, welche zu ſehr freien ornamentalen Motiven ausgeſchnitten und behauen ſind, auf denen Putten herumkrabbeln. Das Aeußere des Schloſſes iſt durch neuere Reſtaurationen entſtellt worden. — Hildebrand iſt auch der Architekt des Benediktinerkloſters Göttweig (Fig. 1475) in Niederöſterreich. Dasſelbe liegt auf hoher waldiger Bergkuppe und hebt ſich klar von dem dunklen Gehölze ab, ein gewaltiges Viereck mit vorſtehenden gekuppelten Ecktürmen und großen, reicher behandelten Mittelbauten. Die Kirche, an der Weſtſeite in die Neubauten eingeſchloſſen, im Chore noch mit einem gotiſchen Rippengewölbe, am Langhaus mit derben Strebepfeilern, macht, wie faſt alle „barockiſierten“ mittelalterlichen Raumanlagen einen unerquicklichen Eindruck, welcher durch die ſchwülſtige Dekoration aus dem 17. Jahrhundert noch verſchärft wird. Zwei Türme in großen klaſſiziſtiſchen Formen, durch eine wuchtige Säulenſtellung verbunden und der Kirchenfaſſade vorgelegt (aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) blieben unvollendet.

Palaſt Kinsky.

Schloß Mirabell.

Kloſter Göttweig.

Die Bauten Fiſchers und Hildebrands mußten, zumal in dieſer ſchwungvollen Zeit, nach allen Seiten anregend wirken, vorab in Wien. Die Donauſtadt erhielt auch damals außer den genannten Bauten, eine große Zahl von Paläſten und ſchönen Bürgerhäuſern. Eines der edelſten und vorzüglichſten Werke unter den erſten iſt die Akademie der Wiſſenſchaften (Fig. 1476), welche vermutungsweiſe verſchiedenen Architekten zugeſchrieben wird. Die Gliederung iſt ebenſo glücklich, wie der architektoniſche, plaſtiſche und freie Schmuck und die Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander.

Akademie der Wiſſenſchaften.

Einen glänzendſten Beitrag zum öſterreichiſchen Barock lieferten die Bauten

STOWARZYSZENIE STUDENTÓW POLSKICH Uczelni Politechniki Wrocławskiej BIBLIOTEKA



Fig. 1490. Die Kathedrale in St. Gallen.

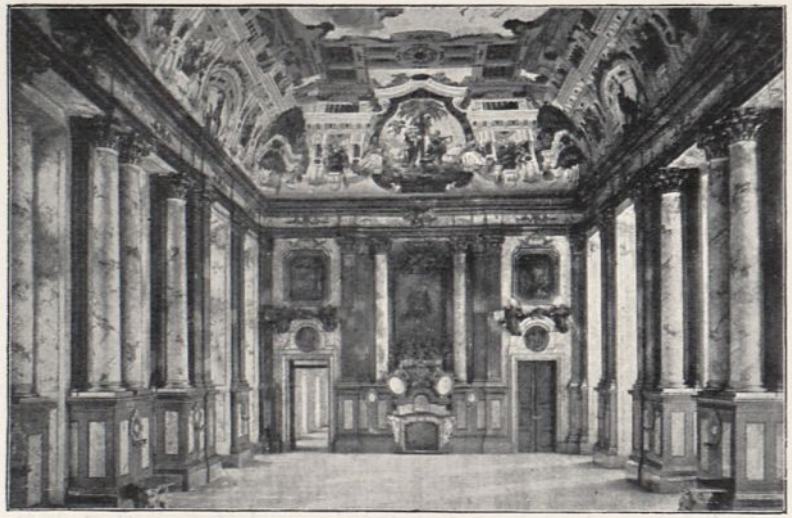
J. Prandauer. Kloſter Melk.

der alten Stifte der Benediktiner, Ciſterzienſer und Chorherren. Neu- oder Umbauten erfuhren außer den ſchon früher genannten großen Stiften die Klöſter Melk, Herzogenburg, Waldhauſen, Seitenſtetten, Reichersberg, Schlierbach, Spital am Pyhrn, Gleink u. ſ. w. Das Großartigſte knüpft ſich an den Baumeiſter Jakob Prandauer († 1727) aus St. Pölten. Sein Meiſterwerk iſt das Stift Melk in Niederöſterreich (Fig. 1477—1480). Es thront auf einem ſchmalen, langgezogenen Felſenplateau hart über der Donau. Die Bauzeilen mit den endloſen Fenſterreihen, die Türme und die kühne Kuppel der Kirche bieten ein außerordentlich großartiges Architekturbild. Der Eingang führt an der Oſtſeite zwiſchen mächtigen alten Baſtionen und über einen Wallgraben in das Innere von Hof zu Hof. Die Architektur des eigentlichen Kloſters iſt ſehr einfach; ſie bereichert ſich an bevorzugten Partien, an der Prälatur, am Kaiſerſaal und an der Bibliothek; die Pilaſter, Simſe, Giebel geben beſonders dieſen Teilen ein palaſtähnliches Ausſehen. Pius VII., welcher auf ſeiner Reiſe nach Wien in Melk einkehrte, ſagte mit Recht, daß es Feſtung, Kloſter und Palaſt zugleich ſei. Mitten in der Baugruppe liegt die Stiftskirche, eine Prachtleiſtung: eine dreiſchiffige Anlage mit geradem Sims nach italieniſchem Vorbild; über der Vierung ſteigt die große, ſchön entwickelte Kuppel empor, neben dem Eingange erheben ſich zwei Türme. Im Innern ſind über den Arkadenbogen des Langhauſes Emporen angebracht. Die Raumwirkung iſt groß und feſtlich, die Dekoration von höchſtem, überwucherndem Reichtum. In das abgetönte Stuckornament miſchen ſich Figurenreliefe jeder Art. Wer zählt alle die Motive, welche einzig an den Oeffnungen und Balkonen der Emporen ſich drängen! An den Pfeilern ſtehen kannellierte Pilaſter aus rotem Marmor vor gelb-marmornen Liſenen, die Archivolten ſind aus grauem Marmor geſchnitten und mit vergoldetem Ornament belegt. Ueberaus kräftig treten der Architrav und der Hauptſims mit ihren ſchwellenden, tief unterſchnittenen Gliedern heraus; ſchade, daß er ſich in gar ſo unruhigen Kurven ergeht. Prandauer offenbart in Melk, ſelbſt in den Ueberſchwenglichkeiten ſeines Barocco ein ſo entwickeltes, freies Können, eine ſo reiche Phantaſie, eine ſo elaſtiſche Geſtaltungskraft, daß er mit den beſten Barockmeiſtern in die erſte Linie rückt. — Ebenſo glücklich und glänzender noch arbeitete Prandauer im Chorherrenſtift St. Florian, welches alles in allem den glänzendſten und reichſten Stiftsbau im Barocco darſtellt. Carlo Antonio Carlone hatte 1686 den Neubau der Stiftskirche in großen Verhältniſſen begonnen und bei ſeinem Tode 1708 auch einen Entwurf für das Stiftsgebäude, ein gewaltiges Rechteck mit einem Mitteltrakt, hinterlaſſen. Prandauer, der ihm nachfolgte, band ſich nicht an ſein Projekt. Von ihm ſtammt insbeſondere das ſchöne Eingangsthor (Fig. 1481) mit den Atlanten und Hermen, den ſchönen Statuen im erſten Geſchoß, mit dem Balkon und den Ziermotiven. In der Faſſade des Treppenbaues mit der Pilaſterarchitektur, den offenen Loggienfenſtern miſchte er ſüdliche Heiterkeit mit nordiſchem Empfinden.

Stift St. Florian.









DAS STIFT ST. FLORIAN: ÄUSSERES, STIEGENHAUSFASSADE, GROSSER SAAL UND VESTIBÜL

Nach Photographien von F. Webering, Linz, und O. Schmidt, Wien.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Das Innere des Stiegenhauſes zeichnet ſich durch maleriſche Durchſichten, durch Fresken und die geſchmackvollſten und reichſten Stuckaturen aus. Eine gediegene fürſtliche Pracht entfaltet ſich in andern Innenräumen, beſonders in den prunkvoll ausgeſtatteten Kaiſerzimmern und im marmorreichen Kaiſerſaal. — Auch im Benediktinerſtifte Seitenſtetten war Prandauer der Nachfolger der Carlone; auf ihn iſt die Kirchenfaſſade zurückzuführen. — Ein anderes Werk unſeres großen Meiſters iſt die weiträumige Stiftskirche zu Herzogenburg, während deren innere Ausſtattung nicht Prandauers feinern Geſchmack verrät. Er war auch beteiligt an den Kirchen in Dürrenſtein, Sonntagsberg, am Stiftsbau in Admont, welcher 1865 zum großen Teil ein Raub der Flammen wurde. Verſchont

Kloſter Seitenſtetten. Herzogenburg. Admont.



Fig. 1491 und 1492. Inneres und Grundriß der Kathedrale zu St. Gallen. Nach W. Kick und Phot.

blieb der prächtige Bibliothekſaal (Fig. 1485), gleich ausgezeichnet durch die reiche Architektur, die vielen tüchtigen Holzſchnitzereien und die plaſtiſche und maleriſche Dekoration. Nach allen dieſen Beziehungen beſitzt er große Verwandtſchaft mit der Hofbibliothek in Wien, deren Bau zu den Werken Fiſchers von Erlach gehört.

Der tüchtigſte Barockbaumeiſter Tirols iſt Georg Anton Gump (1670 bis 1730) aus Innsbruck. Er machte ſeine Schule in Italien und baute in Verbindung mit dem Italiener Claudio Delevo die St. Jakobskirche (Fig. 1483) in ſeiner Vaterſtadt, welche einen vollſtändig deutſchen Baucharakter an ſich trägt. Der gerade Hauptſims iſt aufgegeben, ebenſo die Anlage von Seitenſchiffen. Der einſchiffige, aus vier Jochen beſtehende, möglichſt breit entwickelte Hauptraum erhält ſeine Gliederung durch die teils auswärts teils innerhalb angefügten großen Strebepfeiler, zwiſchen denen Wandaltäre ſich aufbauen, und die ihnen entſprechenden Quergurten. Das dritte Joch wird durch apſidale Ausweitungen als Querſchiff charakteriſiert. Die drei hintern Joche werden von ovalen Kuppeln überdacht, über dem

G. A. Gump. Innsbruck. St. Jakobskirche.

Chorjoch öffnet ſich die lichtſpendende Kuppel. Die einfache Anlage iſt muſtergültig in ihrer praktiſchen Zweckmäßigkeit und großen Raumwirkung. Weniger entſprechen einige Formen der architektoniſchen Glieder, z. B. die allzu ſtark verjüngten Pilaſter und die Bildung der Faſſade. Die Stuckdekoration und die Malereien ſtammen von den Brüdern Aſam. Gump baute in Innsbruck

Landhaus. auch das Landhaus (Fig. 1482). Der Mittelbau, von den maſſigen, ſchief anſteigenden Pfeilern mit den ſchweren, derben Konſolen unten im Erdgeſchoß an, bis hinauf zu dem reichen Giebel, ſpricht einen kräftigen, energiſchen Charakter aus, ebenſo die Seitenflügel, durch keine Ordnung, aber durch trotzige Horizontalſimſe gegliedert. Das oberſte Stockwerk wird durch die verzierten Fenſterbänke und den ornamentierten Fries darüber als Hauptgeſchoß markiert. Hinter den entſprechenden Lichtöffnungen mit den Mezzaninfenſtern der Mittelpartie liegt der große Saal, welcher wie das Treppenhaus in der Stuckdekoration einen ſchwerfälligen Prunk zeigt, doch ſind die einzelnen Motive glücklich gezeichnet. — Was kaum irgendwo die Faſſadenmalerei gewagt,



Fig. 1493. Inneres der Pfarrkirche in Schwyz. Nach Originalaufnahme.

Kath. Kaſino. das iſt am heutigen katholiſchen Kaſino (Fig. 1484) in flott und frei aufgetragenem Stuck in überſprudelnder Formenfülle ausgeführt. Das Einzelne iſt ſo geiſtreich und elaſtiſch hingeſetzt, daß man faſt vergißt, daß damit alle Architektur aufgehoben wird. — Die Konſtruktion des deutſchen Barocco, die Aufhebung des geradlinigen Simſes bei dreiſchiffiger Anlage zeigt auch die Kirche des

Neuſtift bei Brixen. Chorherrenkloſters Neuſtift (Fig. 1486) bei Brixen (ca. 1734—1737).

4. Denkmale in der Schweiz. — Die zwei bedeutendſten religiöſen Bauwerke des Barocco in der Schweiz ſind der Stiftsbau zu Einſiedeln und die Kloſterkirche in St. Gallen.

Einſiedeln. Stiftsbau. Der Plan für den Stiftsbau in Einſiedeln (Fig. 1487—1489) wurde von einem jener genialen Vorarlberger entworfen, von denen früher die Rede war, von Kaſpar Moosbrugger, geboren 1656 in Au, ſeit 1681 Laienbruder im Stifte, † 1723. Er bildete

ſich zum Steinmetzen und, wie mancher andere ſeiner Landsleute, durch lange Uebung zum Baumeiſter aus. Ohne die ſüdlich gelegenen Trakte, welche wirtſchaftlichen Zwecken dienen, bildet das neue Stiftsgebäude, das ſechſte ſeit Einſiedelns Gründung, ein Rechteck von 156 zu 136 m Seitenlänge mit größer entwickelten Eckpavillons. Dem Rechteck iſt in der Mitte von Weſten nach Oſten die Stiftskirche eingebaut; ihre Faſſade, eine Nachahmung der Stirnſeite in Weingarten, aber eine Ueberſetzung in günſtigere Verhältniſſe und reichere, bewegtere Formen, tritt im Segmentbogen aus der weſtlichen Baulinie heraus. Bis zum Oſtflügel iſt der Achſe der Kirche an den Chor ein Gebäudetrakt angefügt; ebenſo geht vom Chor nord- und ſüdwärts je ein Seitenflügel aus, ſo daß im großen Rechteck durch die Kreuzflügel vier freie Binnenhöfe abgegrenzt werden. Die Stiftsbauten ſind, mit Ausnahme der ſtattlich in Sandſteinquadern aufgeführten und architektoniſch reicher gegliederten Weſtſeite, ſehr einfach gehalten. Dieſelben wurden, mitſamt den Oekonomiegebäuden in zwei Perioden 1704—1717 und 1734—1770 vollendet. Die Zwiſchenzeit wird durch den Bau der Stiftskirche 1719—1735 ausgefüllt. Dieſelbe erforderte eine eigentümliche Grundrißzeichnung. Früher beſtanden zwei in der Längenachſe nur durch ein Thor verbundene Kirchen, das untere Münſter, die Wallfahrtskirche mit der frei in der Mitte eingebauten Gnadenkapelle, und das obere Münſter, die Pfarr- und Kloſterkirche. Im Neubau ſollten beide Kirchen zu einem Raume zuſammengeſchloſſen werden. Um für die freiſtehende Gnadenkapelle einen paſſenden Raum zu gewinnen, legt der Baumeiſter dem eigentlichen Kirchenſchiff ein gewaltiges Achteck mit vier größern und vier kleinern Seiten vor. Die äußern Träger ſind acht hohe, durch elaſtiſch geſchwungene Bogen miteinander verbundene Pfeiler; in der Mitte des Oktogons ordnet er zwei Mittelpfeiler an, auf welche er von den äußern Trägern wieder acht Bogen führt und die Zwiſchenräume durch dreieckige Ausſchnitte eines Tonnengewölbes ausfüllt. So ſchließt ſich der herrliche Achteckraum durch weich geführte, auf den Mittelpunkt konvergierende Bogen und Füllſtücke über der Gnadenkapelle. Ueberſchreitet der Eintretende die Schwelle des Hauptportals, ſo ſteht er vor der Gnadenkapelle; geht er um ſie herum, ſo öffnet ſich vor ſeinem Blicke das Langſchiff und als öſtlicher Abſchluß der Chor. Wie in der Grundrißbildung die Gnadenkapelle mit dem Oktogon der ganzen Bauanlage eingefügt, ſelbſtändig herausgehoben und doch mit dem Ganzen in die unmittelbarſte Beziehung geſetzt wird, iſt ein Meiſtergriff. Der eigentliche Kirchenraum iſt dreiſchiffig und mit Kapellen zwiſchen den einwärts gezogenen Widerlagern, von zwei hohen Pfeilerarkaden mit Kuppelgewölben gebildet. Da kein gerader Sims durchgeführt und die Scheitelhöhe der Arkaden nach Möglichkeit geſteigert wird, daß ſie hoch in die Kup-

Stiftskirche.



Fig. 1494. Die Heilig-Geiſtkirche in Bern.
Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

pelwölbungen einſchneiden, ſo fließen die Nebenräume der Seitenſchiffe und der Kapellen mit dem Hauptraum des Mittelſchiffes zu einem einheitlichen Geſamtraum zuſammen, eine Kühnheit und Größe der Konſtruktion, welche einen machtvollen, gewaltigen und feierlichen Eindruck macht. Im Aufriß wird durch die Fenſter die Dreigeſchoſſigkeit betont. Die zwei untern Fenſterreihen befinden ſich unter- und oberhalb der umlaufenden Gallerien und die dritte große dreigeteilte Halbkreisfenſterreihe über dem Hauptſims. Kosmas Damian Aſam führte im Oktogon und Schiffe die Deckenmalerei aus. Sein Bruder Aegid überſpann, was die Bilder an den Wölbungen frei ließen, mit ſeinen Stuckdekorationen im flüſſigſten Barockſtil und ſetzte dieſelben vielfach auf farbigen Grund; er ging hierbei bis an die Grenze des Erlaubten. Die Renovation in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ſtimmte die Farben noch tiefer und ſtumpfer zum großen Schaden der harmoniſchen Geſamtwirkung. Der Chor der Kirche ſtammt aus den Jahren 1674—1680, wurde aber ſeit 1746 durch den Maler Franz Kraus von Augsburg umgebaut und, — im Gegenſatz zum echten, feinen Rokoko — mit großen, zerdehnten Rokoko-Stuckformen ausgeſtattet, welche infolge der Ganzvergoldung vollends ſchwerfällig wirken.

St. Gallen. Stiftskirche.

Der Neubau der Stiftskirche in St. Gallen (Fig. 1490—1492) begann im Jahre 1756. Der Entwurf zu derſelben wurde in neueſter Zeit auf Giovanni Gaſparo Bagnato aus Como († 1757), welcher im Dienſte der Deutſchordens-Ballei Elſaß und Burgund ſtand, zurückgeführt. Gewiß iſt, daß er Riſſe und Pläne geliefert. Aber ebenſo beſtimmt wird berichtet, daß Peter Thumb aus Konſtanz, ein Sohn des Michael Thumb aus Bezau im Bregenzerwald, einen Riß vorlegte, worauf ein Akkord mit ihm zuſtande kam, während Bagnato beim Neubau nicht mehr beteiligt erſcheint.

Baumeiſter

Der beſte Beweis, daß die St. Galler Stiftskirche von einem Deutſchen und zwar einem Vorarlberger entworfen wurde, iſt der Bau ſelbſt. Es iſt durchaus ſüddeutſcher Barock; in der Konſtruktion die Wiedergabe des „Vorarlberger Münſterſchemas“. Kein Italiener, ohne ganz germaniſiert zu ſein, hätte je ſo etwas gezeichnet. Im Jahre 1760 wurde das Schiff der Kirche geweiht. In den Jahren 1761—1769 erfolgte der Bau des Chors und der Oſtfaſſade mit den beiden Türmen aus Sandſtein in reichern Formen. Das Turmpaar wurde dahin verſetzt, weil die Nähe der Kloſtermauer im Weſten nicht einmal einen Haupteingang geſtattete. Die Oſtfaſſade ſtellt ſich groß und achtunggebietend dar, nur wird leider der Mittelbau, der im Segmentbogen heraustritt, durch die Türme eingeengt, weil

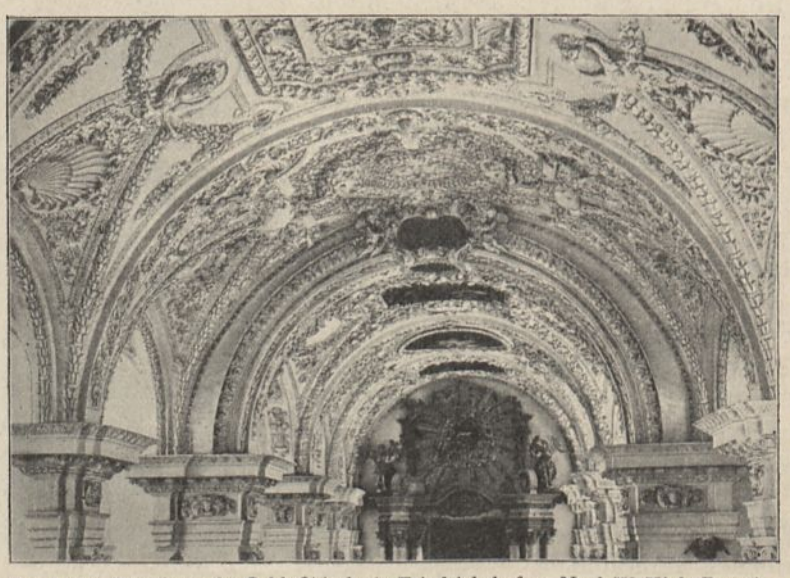


Fig. 1495. Detail aus der Schloßkirche in Friedrichshafen. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI., Stuttgart.



Fig. 1496. Die Abtei Fürſtenfeld. Phot. von F. Finſterlin, München.

dieſe nicht neben die Faſſade, ſondern vor die Seitenſchiffe geſtellt ſind. Die Türme ſind nach dem Vorbild derjenigen in Einſiedeln in den Untergeſchoſſen mit Pilaſterordnungen geſchmückt, — im oberſten Geſchoß tritt zwiſchen die Pilaſter eine Säule in die Ecken der Diagonalen. Die Seitenfaſſaden erhalten eine ganz ungenügende Gliederung durch die hohen, öden Fenſter und das dem Ganzen etwas ſchwerfällig eingefügte Querſchiff. Die urſprüngliche Abſicht, die Fenſter zu Gunſten einer im Innern umlaufenden Gallerie zu halbieren, wurde ſpäter aufgegeben. Den Mittelpunkt der Raumanlage bildet das große, durch eine Flachkuppel eingedeckte Querſchiff; der Durchmeſſer derſelben reicht weit über die Breite des Hauptſchiffes hinaus. Die Seitenſchiffe der Hauptanlage ziehen ſich im flachen Bogen auch um die Kuppelpartie herum, — ein ganz neuer und eigentümlicher Gedanke in der Grundrißbildung, ein Beweis, daß die Vorarlberger immer auf neue individuelle Löſungen dachten. Dagegen ſind die Seitenſchiffe viel weniger hoch geführt, als in den großen, ſüddeutſchen Barockbauten; dieſer Umſtand deutet am eheſten darauf, daß der Entwurf nicht ganz frei von



Fig. 1497. Inneres der Abteikirche Fürſtenfeld. Phot. von F. Finſterlin, München.

Peter Thumb gezeichnet wurde, ſondern in dieſer Hinſicht das Ergebnis eines Kompromiſſes ſein dürfte; dies hinwieder hängt mit dem Wegfall der Gallerie und der Oberfenſter zuſammen. Der Chor hat dieſelbe Breite wie das Hauptſchiff; an die Kuppelpartie werden hüben und drüben drei durch Quertonnen überdachte Joche angefügt, — alſo eine ſehr einfache Grundrißgeſtaltung, welche beſonders durch die ſtark betonten Quergurten am Gewölbe ihren ſtatiſchen und rhythmiſchen Ausdruck findet. Als Raumkonſtruktion wirkt die Stiftskirche großartig und erhebend; trotz des Wandels und der Zerfahrenheit der Geſchmacksrichtungen übt ſie ſtets dieſelbe große Anziehungskraft. Chriſtian Wenzinger (1710—1797) aus Freiburg im Breisgau ſchuf die Deckenmalereien im Schiffe; unter ſeiner Leitung wurde auch die architektoniſche und freie Dekoration, die ganze ſchöne Stuckornamentation im Geſchmack des Rokoko ausgeführt. Die Stuckarbeiten im Chor übernahmen zwei Weſſobrunner, Johann Georg Gigl und ſein Bruder Matthias. Die Malereien an der Chordecke, Werke des Joſeph Wannenmacher aus Ulm, litten frühe großen Schaden infolge des mangelhaften Verputzes und wurden ſeit 1819 durch ſehr geringe Arbeiten eines germaniſierten Veroneſers, Ambroſio Horazio Moretto, erſetzt.



Fig. 1498 und 1499. Inneres und Grundriß der Stiftskirche Weingarten. Nach W. Kick.

Die Schweiz beſitzt eine ſehr große Zahl ſchöner Barockkirchen, welche bei mäßigen Verhältniſſen die dem Stil eigene Groß- und Weiträumigkeit und die feſtliche Stimmung in günſtigſter Weiſe ausſprechen. Im erſten Range ſteht die groß angelegte, kühn

Schwyz. konſtruierte und reich ausgeſtattete Pfarrkirche in Schwyz (1770—1774 [Figur 1493]). Die Kompoſition iſt echt barock; trotz der dreiſchiffigen Gliederung iſt nur ein Geſamtraum betont; die Stuckdekoration ergeht ſich in edeln

Ruswil. Rokokoformen. In der Pfarrkirche zu Ruswyl ſind auch die Seitenſchiffe unterdrückt, und der große, lichtvolle Raum wird von einem flachen Tonnengewölbe mit großen Stichkappen überſpannt. Aehnliches geſchieht in der Stiftskirche

Arlesheim. zu Arlesheim, nur daß unter niedrigen Abſeiten Kapellen angefügt ſind. Auch in den zwei letzten Kirchen wird die Stuckdekoration vom Rokoko beherrſcht, in

beſonders folgerichtiger Weiſe in Arlesheim, wo die ganze Wölbung über dem Schiffe von einem rieſigen Ovalbilde in der dem Stile eigentümlichen Malerei eingenommen wird.

Andere Kirchen, zumal aus früherer Zeit, teils einſchiffige, teils dreiſchiffige Anlagen, ſchließen ſich dem italieniſchen Typus mit geradlinigem Simſe an, wodurch ein Teil der Weit- und Freiräumigkeit verloren geht, ſo in der Pfarrkirche zu Stans und vielen andern, ſo beſonders in den Jeſuitenkirchen zu Luzern und Solothurn, welche überdies ſeitliche Emporen in den Aufriß aufnehmen. Mehr dem ſüddeutſchen, „Vorarlberger“ Modell nähern ſich die Kirchen, welche die Widerlager in das Kircheninnere hineinnehmen; unten werden ſie für Seitengänge durchbrochen, oben ruhen auf denſelben die Quergurten, welche das Tonnengewölbe gliedern, ſo in der Pfarrkirche zu Arth am See (1694 bis 1696). In dieſen Kreis gehört auch die ſtattliche Heilig-Geiſtkirche in Bern (1722 bis 1729), innen durch zweimal ſieben mächtige Säulen in drei Schiffe zerlegt, am Aeußern einfach, aber geſchmackvoll mit korinthiſchen Säulen und Pilaſtern geſchmückt (Fig. 1494).

Kirche in Stans. Jeſuitenkirche in Luzern. Solothurn.

Arth.

Bern.



Fig. 1500. Faſſade der Stiftskirche Weingarten. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI.

5. Denkmale in Deutſchland. — Die glänzendſten religiöſen Denkmale befinden ſich in einem ziemlich eng begrenzten Gebiete. Da ſie alle bald mehr, bald weniger voneinander abhängig ſind, ſo empfiehlt es ſich, dieſelben in chronologiſcher Reihenfolge aufzuführen.

Die Stiftskirche der alten Benediktinerabtei Kempten wurde ſchon 1651 begonnen und zwar unter dem Meiſter Michael Beer von Au im Bregenzerwald. Im Jahre 1654 trat Johannes Serro an ſeine Stelle, welcher unter dem Einfluß des Belgiers Deodat del Monte ſtand; dieſer hinwieder war ein Schüler Rubens' und der Architekt des Kurfürſten Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Anlage und Konſtruktion der Stiftskirche ſind ganz eigenartig und unterſcheiden ſich von allen gleichzeitigen und ſpätern Stilbauten auf deutſchem Boden. Im Grund- und Aufriß ſetzt ſich der Bau aus zwei architektoniſch ziemlich ſelbſtändig entwickelten Teilen zuſammen, der Kuppelpartie mit dem Chor und dem Langhaus. Der Kuppelbau ſtellt ein Achteck dar, an welches in der Breitenachſe zwei faſt quadratiſche Räume angefügt ſind. In der Mitte des Achtecks ſtehen vier

Abteikirche in Kempten.

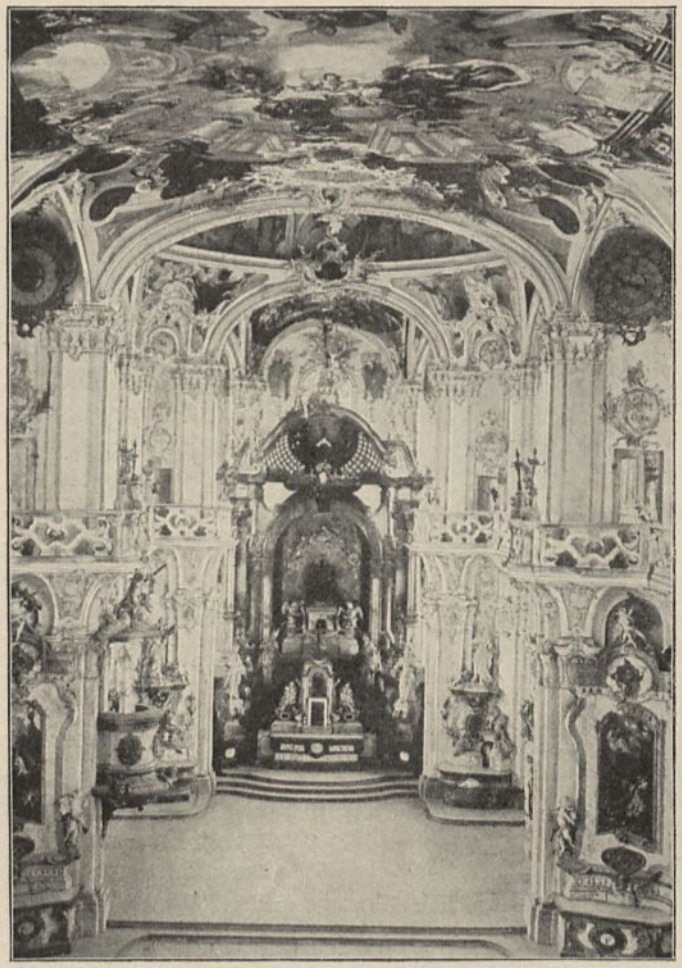


Fig. 1501. Inneres der Kirche in Neu-Birnau. Nach Originalphot.

Pfeiler als Träger der Kuppel, an dieſen Mittelraum ſchließt ſich ein Umgang an, welcher im Aufbau doppelgeſchoſſig iſt, ſo daß er unter der Wölbung eigentümliche, brückenartige Emporen darſtellt; über dieſen geht die Kuppel ins Achteck über. An dieſen Kuppelbau ſchließt ſich im Weſten das dreiſchiffige Langhaus an, deſſen Mittelraum bedeutend breiter iſt als die Vierung. Ueber den Seitenſchiffen ſind Emporen angeordnet, welche ſich gegen das Mittelſchiff in dreigeteilten Arkaden nach dem Palladio-Motiv öffnen. So entſteht ein intereſſantes, vielgeſtaltiges Ganze mit maleriſchen Durchblicken, ohne daß jedoch alle die architektoniſchen Probleme gelöſt erſcheinen. An die Seitenſchiffe wurden ſpäter neben den Seiteneingängen je zwei größere und zwei kleinere Kapellen angebaut.

Schönenberg.

Im Nordoſten von Ellwangen thront auf dem Schönenberg die gleichnamige Wallfahrtskirche zu Unſerer Lieben Frau von Loreto. Der Bau der Kirche wurde unter dem Fürſtprobſt von Ellwangen Johann Chriſtoph IV. von Adelmann 1686 begonnen. Den Plan lieferte der Vorarlberger Baumeiſter Michael Thumb aus Bezau, und deſſen Bruder Chriſtian führte den Bau aus. Die alte Loretokapelle ward an der Oſtſeite des Chors in den Neubau aufgenommen. Kaum vollendet brannte die Kirche 1709 nieder, wurde aber auf den alten Grundmauern ſofort wieder aufgebaut. Damals erhielt ſie, wahrſcheinlich auf Veranlaſſung des baukundigen Jeſuitenbruders Heinrich Meyer, über dem Hauptſims eine geſtreckte Attika, um die Höhenentwickelung zu ſteigern. Der Grundriß verzeichnet eine Eingangshalle mit zwei wenig vortretenden Türmen, ein dreigeteiltes Langhaus, einen weiten Mittelraum mit aufgeteilten Kapellenreihen und Emporen, zwiſchen den Streben je drei pilaſtergeſchmückte Arkaden und ein breiteres Querſchiff ohne Kuppel, an welches ſich der Chor anſchließt. Die Stuckdekoration iſt ſehr maßvoll und verwendet beſonders Pflanzenmotive mit figürlichen Darſtellungen. Wäre an der Faſſade die Mittelpartie weniger eingeengt, ſo könnte man ſie einem Römer der erſten ernſten, ſteifen Barockperiode zuſchreiben; die Türme gehen im dritten Geſchoß aus dem Quadrat ins Achteck über und ſchließen mit Kuppel-

hauben ab. — Große Aehnlichkeit mit der Kirche auf dem Schönenberg beſitzt im Grundriß die Kirche des ehemaligen Prämonſtratenſerſtifts Obermarchthal an der Donau. Baumeiſter war derſelbe Michael Thumb aus Bezau (ſeit 1686), nach ſeinem Tode traten ſein Bruder Chriſtian und der Neffe Franz Beer an ſeine Stelle. Im Aufriß unterdrückt Thumb diesmal die Attika, erhöht aber dafür die tragenden Glieder. Die Gewölbe waren nicht für Bemalung berechnet, erhielten aber dafür eine umſo reichere Stuckdekoration, welche die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beliebten ſchweren Laub- und Rankengewinde, Kartuſchen und beflügelten Engelsköpfe in ausgiebigſter Weiſe verwendet. — Bei etwas mäßigern Verhältniſſen ſtimmt mit Obermarchthal die ehemalige Prioratskirche in Hofen bei Friedrichshafen (Fig. 1495) überein. Der Prälat Willibald Kobolt (1683—1697) von Weingarten verlegte dahin ein in Feldkirch beſtehendes Priorat. Chriſtian Thumb war Baumeiſter 1695—1698. Nur im Chor wurden mäßige Felder im Scheitel der Gewölbe für Malereien ausgeſpart, alle andern Flächen blieben der faſt überreichen Stuckdekoration vorbehalten. Die ausführenden Meiſter waren aus Weſſobrunn, Johann Schmuzer mit ſeinen Söhnen Franz und Joſeph. Den äußern Rahmen bilden gewöhnlich klaſſiſch ſtiliſierte Blattmuſter, dazwiſchen, in den Füllungen und auf den Kanten entfalten ſich die üppigſten, flott und virtuos modellierten Pflanzen- und Blumenmuſter, Akanthus von Epheu durchzogen, Weinreben und Lorbeerzweige; andere Motive ſind die Muſchel und Engelsköpfe. Von wenig glücklichem Geſchmack ſind die Engel in ganzer Geſtalt, welche ſich in den Zwickeln zwiſchen dem Gezweige tummeln. Die Schattenwirkung iſt trotz des eintönigen Weiß kräftig; infolge des Wechſels, indem reicher und einfacher geſchmückte Joche ſich ablöſen, ſtört der an Ueberladung grenzende Reichtum nicht.

Obermarchthal.

Hofen bei Friedrichshafen.

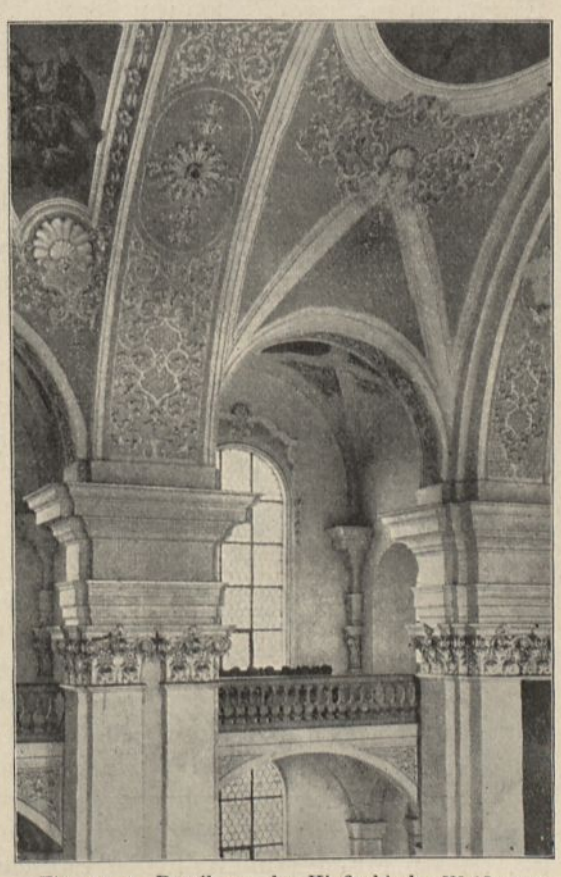


Fig. 1502. Detail aus der Kloſterkirche Weißenau. Nach W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI.

Fürſtenfeld (Fig. 1496—97) bei Fürſtenfeldbruck in Oberbayern war von 1258 bis zur Säkulariſation 1803 eine Ciſterzienſerabtei. Viscardi († um 1617) baute das neue Kloſter und machte auch angeblich den Entwurf zur Kirche; allein es iſt kaum glaublich, daß dieſelbe nach ſeinen Plänen ausgeführt wurde, ſie weicht zu ſehr von ſeinen übrigen Bauten ab und trägt zu deutlich das Gepräge des deutſchen groß-, hoch- und weiträumigen Barocco. Im langgedehnten Chor iſt der geradlaufende, aber unruhig verkröpfte Hauptſims beibehalten, im Schiffe dagegen öffnen ſich die Arkaden der Seitenkapellen weit über den Sims hinauf. Ueber dieſem baut ſich eine hohe Attika auf, und erſt oberhalb derſelben ſetzt das

Fürſtenfeld.

Tonnengewölbe an, in welches die Kappen tief einſchneiden. Eine andere Eigentümlichkeit iſt die, daß über den Arkaden der Seitenkapellen, nahe unter dem Gewölbe noch eine Empore eingefügt iſt. Die Weit- und Hochräumigkeit iſt infolgedeſſen wahrhaft großartig und überraſchend, aber man hat das Gefühl, daß die Wirkung noch imponierender wäre, wenn die Attika unterdrückt und ihre Höhe den Pfeilern mit ihrem faſt überreichen Säulenſchmuck zugeſetzt worden. Der leitende und ausführende Architekt war Johann Georg Ettenhofer, Bürger, Stadtbau- und Maurermeiſter von München. Der Neubau begann 1718; die Weihe fand erſt 1741 nach der Vollendung der Maler- und Bildhauerarbeiten ſtatt. Dieſe wurden von den Brüdern Aſam, unterſtützt vom Maler Francesco Appiani, ausgeführt und zwar in den reichſten Formen und Farben, wie die Aſam in ihrer ſpätern Zeit ſolche liebten. Die Stuckmarmorſäulen, gelb und fleiſchfarben, haben graugrüne Poſtamente und vergoldete Kapitelle, die Gipsornamente ſind in Gelb und in Roſaviolett getont; der Vorhang am Chorbogen, plaſtiſch aufgehöht, iſt grün etc. Die ganze Ausſtattung erinnert an die Stiftskirche in Einſiedeln. An der Außenarchitektur fällt die reiche Verwendung von Säulen und Pilaſtern auf, welche aber über eine gewiſſe ſteife Nüchternheit nicht hinaushilft.

Weingarten.

Die Stiftskirche der frühern Benediktinerabtei Weingarten (Fig. 1498 bis 1500), jetzt Pfarrkirche, iſt eines der edelſten, ſchönſten Denkmale des ſüddeutſchen Barocco. Die Faſſade iſt ſtark ausgeſchwungen, der Aufriß dreigeſchoſſig, mit fünf Eingängen und zwei Reihen von Fenſtern, die im Halbkreis geſchloſſen; die beiden Obergeſchoſſe werden durch eine Pilaſterordnung über hohem Sockel zuſammengefaßt. Dieſelbe Architektur wiederholt ſich an den zwei ſtattlichen Türmen, welche ſich neben der Faſſade erheben. Dieſe haben nur noch ein Obergeſchoß, ebenſo ſind die abſchließenden Hauben und der Mittelgiebel der Stirnſeite eingedrückt, offenbar um die Kuppel mehr zur Geltung kommen zu laſſen. Die Silhouette des Baues in ſeiner erhöhten Stellung iſt ernſt und großartig. Das Schiff des Münſters ſetzt ſich zuſammen aus einem ſchmalen Joch neben der Vorhalle, aus drei großen Jochen und dem Querſchiffe mit quadratiſcher Vierung und einer hohen Kuppel.

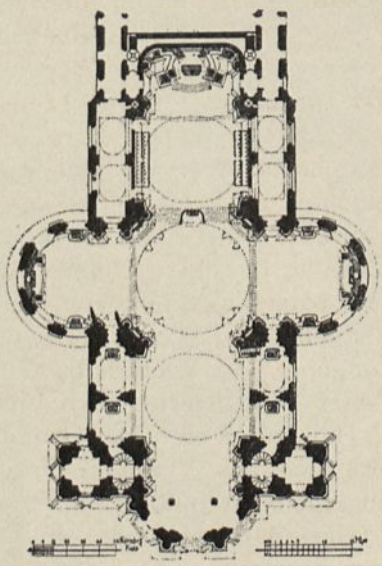


Fig. 1503. Grundriß der Kloſterkirche zu Ottobeuren. Nach W. Kick.

Das Kreuzſchiff ſchließt in Kreisſegmenten ab, wie der Chor, welcher aus einem ſchmalen Joch und einem der Kuppelvierung entſprechenden Quadrat unter einer Hängekuppel beſteht. Die Breite bleibt im Chor und Schiff dieſelbe. Die Seitenſchiffe ſind ſchmal mit ziemlich flachen Wandaltären. Das Langhaus, von quergelegten Tonnen überwölbt und in drei Geſchoſſen von Fenſtern beleuchtet, hat eine Höhe von 24 m, die Kuppel eine ſolche von über 77 m. Der Eindruck iſt wahrhaft überraſchend, groß und feierlich; hellſtes, gleichmäßiges Licht wogt durch die Hallen und verleiht dem Raumganzen unter den ſchönen Kurven der Wölbungen und Gurte eine außerordentliche Ruhe und Harmonie. Die Geſamtwirkung iſt, obwohl die Abmeſſungen keine rieſigen ſind, überaus groß und erhaben. Die Kanzel ausgenommen, welche aus ſpäterer Zeit (1765) ſtammt, iſt die Ausſtattung in Weingarten ſehr gehalten und einfach, insbeſondere



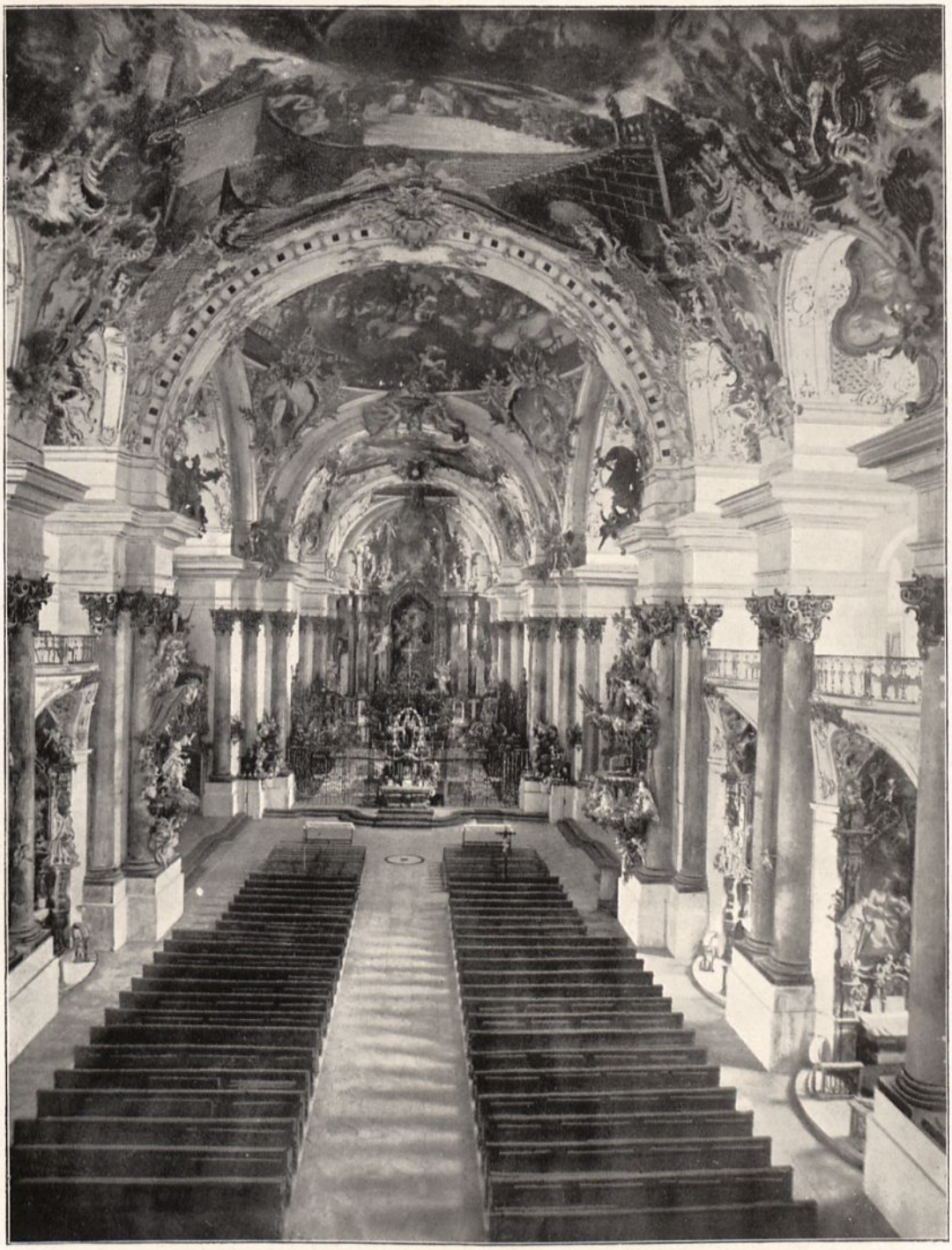
Fig. 1504. Inneres der Kloſterkirche in Ottobeuren.
Phot. von G. Braun, Ottobeuren.

der Schmuck an Stuckaturen, welche von Rankenwerk und Muſcheln, in den Bogenleibungen von kaſſettenartigen Bandverſchlingungen mit Roſettenfüllungen — weiß auf ſchwach abgetontem, in grau gebrochenem Grund — am häufigſten Gebrauch machen. Es iſt eine Dekoration, welche von der bisher üblichen, die auf italieniſchen und deutſchen Ueberlieferungen beruht, ganz abweicht, nicht nur in den Muſtern, ſondern auch in Rückſicht auf das ſchwache Relief. Der Umſchwung iſt auf die franzöſiſche Dekorationsweiſe zurückzuführen, welche immer mehr beliebt wurde. Der Gründer der Stiftskirche war der Abt Sebaſtian Hiller (1697 bis 1730), welcher auch das Priorat Hofen vollendet. Der Neubau begann 1715 und kam 1722 in der Hauptſache zum Abſchluß. Der Entwurf wurde bisher meiſtens dem uns ſchon bekannten Donato Giuſeppe Friſoni in Ludwigsburg zugeſchrieben. Die deutſchbarocke Konſtruktion der Kirche hätte gegen dieſe Zuteilung Bedenken wachrufen ſollen. Als erſter Baumeiſter erſcheint der Vorarlberger Franz Beer, welcher ſich aber 1716, als man ihm keinen Geſamtakkord bewilligte, zurückzog. In der Verlegenheit wurde der alte Chriſtian Thumb berufen; er führte den Bau weiter, unterſtützt von dem baukundigen Laienbruder Andreas Schreckh, der, ebenfalls ein Bregenzerwälder, einfacher Maurer geweſen war. Friſoni trat erſt 1717 zu Weingarten in Beziehung und blieb ſeither in brieflichem und geſchäftlichem Verkehr mit dem Kloſter. Er lieferte einen Entwurf zur Faſſade, zur Ausgeſtaltung der Kuppel, zum Hauptaltar etc. Der Grundriß zur Kirche dagegen iſt ohne Zweifel das Werk und das Verdienſt Franz Beers. Diego Carlone fertigte die Statuen für den Hochaltar und wohl auch andere Bildwerke. Kosmas Damian Aſam führte die Malereien aus, Franz Schmuzer die geſchmackvolle, muſtergültige Stuckornamentation. Der Stiftsbau kam nicht ganz zur Ausführung; geplant war ein großes Viereck, welches durch

die in der Mitte von Weſten nach Oſten eingefügte Kirche in zwei Binnenhöfe geteilt worden wäre; an den Hauptbau hätten ſich an allen Seiten in weiten Kurven Verwaltungs- und Oekonomiegebäude, Gartenterraſſen etc. angeſchloſſen. — Etwas älter iſt die Kirche und der Stiftsbau des ebenfalls bei Ravensburg gelegenen
Weißenau. Prämonſtratenſerkloſters Weißenau (Fig. 1502). Franz Beer aus Bezau entwarf und baute beide ſeit 1708. Die Kirche mit der gutgegliederten geradlinig vortretenden Faſſade und dem Turmpaar an den Seiten bietet einen ſtattlichen Anblick. Das Schiff beſteht aus ſechs Jochen; das dritte Joch iſt weiter als die übrigen, das fünfte als Querſchiff am weiteſten geſpannt; jenes ladet in Kurven, dieſes in Geraden über die Seitenlinien aus. Ob der Baumeiſter eine rhythmiſche Bewegung der Maſſen beabſichtigte? Die Wirkung iſt nicht eben günſtig. Franz Schmuzer modellierte die Stuckornamente ähnlich denen in Weingarten, nur in reichern und noch zierlichern Formen.

Was für einen großzügigen Charakter der Barocco auch im Kleinen hat, zeigt das reichſt in Formen und Farben, in Konſtruktion und Ornamentation ausNeu-Birnau. geſtattete, prächtige Kirchlein in Neu-Birnau (Fig. 1501) am Ueberlinger See, einſt eine Wallfahrtsſtätte, jetzt traurig vernachläſſigt und verlaſſen. Die Abtei Salem hatte es durch Peter Thumb von Konſtanz, einen Sohn des Michael Thumb aus Bezau, bauen laſſen.

Werden die größten und bedeutendſten Barockbauten des ſüdlichen Deutſchlands aufgeführt, ſo ſteht die Stiftskirche des frühern Benediktinerkloſters
Zwiefalten. Zwiefalten (vgl. Einſchaltbild) in der vorderſten Reihe. Mit der Niederlegung des romaniſch-gotiſchen Münſters und dem Neubau wurde 1739 begonnen durch die Maurermeiſter Joſeph und Martin Schneider von Baach. Für den Neubau erwies ſich aber ihr Vermögen und Können als unzureichend, daher wurde der Baumeiſter Johann Michael Fiſcher aus München berufen. Er machte einen neuen Entwurf, welcher eine Dehnung und Erweiterung der Kirche bezweckte; die Breite des Chors mußte er beibehalten, weil an ſeinen Seiten bereits die Fundamente zu zwei Türmen gelegt waren. Der Grundriß verzeichnet eine geräumige, zweiſchiffige Vorhalle; das große, breite Langhaus beſteht aus vier Jochen mit hohen Wandkapellen; dann folgt das gewaltige Querſchiff mit einer Flachkuppel über der Vierung. Der Chor ſetzt ſich aus dem langgedehnten Presbyterium mit den Chorſtühlen und dem Altarraum zuſammen. Wie im Querſchiff, ſo ſind auch hier die Ecken abgeſchrägt. Im innern Aufriß erhält der herrliche, weitgeſprengte Raum ſeine beſondere, glückliche Charakteriſtik durch die Säulenpaare in rötlichem Stuck mit vergoldeten Kapitellen, welche auf hohen Sockeln den Stirnſeiten der Arkadenpfeiler vorgeſetzt ſind. In ihrer kuliſſenartigen Aufſtellung und perſpektiviſchen Folge und Abſtufung vertiefen ſie den Raum für das Auge des Eintretenden in großartiger Weiſe, ſchärfen aber gerade dadurch auch einen äſthetiſchen Mangel. Da die Säulen buntfarbig ſind, ſo erſcheinen infolge der ſcharfen Trennung das auf ihnen ruhende Gebälk und die Attika darüber nicht mehr als mittragende Glieder, ſondern fließen mit der Wölbung, dem getragenen Teile zuſammen, ſofort erſcheinen aber die Säulen als Träger und Stützen gegenüber den auf ihnen ruhenden Laſten zu kurz und zu ſchwach. Es iſt eine perſpektiviſche Verſchiebung des ſtatiſchen Gleichgewichts zwiſchen Kraft und Laſt, tragenden und getragenen Gliedern, welche einen bemühenden Eindruck macht. Dieſelbe Beobachtung drängt ſich auch in andern Bauten auf, wo die Pilaſter und Säulen einzig vollfarbig gehalten ſind; entweder ſollten der Sockel und das Gebälk



INNERES DER KLOSTERKIRCHE IN ZWIEFALTEN.

Nach Photographie von P. Sinner, Tübingen.



INNERES DER PAULINUSKIRCHE IN TRIER.

Nach Photographie der Graphischen Gesellschaft, Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

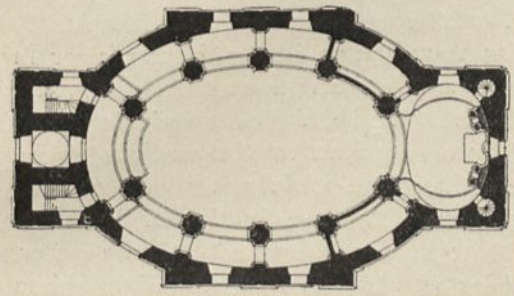


Fig. 1505. Grundriß der Kirche in Steinhauſen. Nach W. Kick.

mit in die Polychromie einbezogen werden oder die Säulen und Pilaſter mit ihnen weiß bleiben, um nicht „herauszufallen“. Die Ausſtattung iſt außergewöhnlich reich und pomphaft, aber in den zerdehnten, geflammten, muſchelförmig ausgezogenen, ſich bäumenden und krampfhaft windenden unruhigen Formen eines zuweilen naturaliſtiſchen, wilden Rokoko. Die techniſche Ausführung des Stuckornaments von Johann Michael Feichtmayr aus Augsburg iſt von höchſter Virtuoſität, ebenſo die Schloſſerarbeit am Chorgitter von Joſeph Büſſel aus Rankweil, die Holzſchnitzerei an den Chorſtühlen von Joſeph Chriſtian aus Riedlingen u. ſ. f.

Am glänzendſten und überzeugendſten iſt das Ideal des ſüddeutſchen Barocco in der Kloſterkirche zu Ottobeuren (Fig. 1503—04) im bayeriſchen Schwaben ausgeſprochen. Dem Bau der Kirche ging derjenige des Kloſters voraus (1711—1725) unter dem Architekten P. Chriſtoph Vogt († 1725), Benediktiner des Stifts; es ſtellt ein gewaltiges Viereck mit zwei innern Trakten dar, welche einen großen und zwei kleinere Höfe bilden. Die Außenarchitektur iſt einfach, nur durch Eckpavillons belebt, die innere Ausſtattung dagegen beſonders der Haupttreppenhalle, des Saalbaues, der Gaſtzimmer, vorzüglich an Stuckdekorationen ganz überraſchend reich und geſchmackvoll. Der Kirchenbau begann 1736. Die Weihe ſollte im Jahre 1764 im tauſendſten Jubiläumsjahr der Gründung des Kloſters ſtattfinden, doch mußte ſie um zwei Jahre hinausgerückt werden. Wer den Plan zur herrlichen Barockkirche geliefert, ſteht nicht feſt; wahrſcheinlich war es Dominikus Zimmermann aus Landsberg; überprüft wurde der Plan nochmal im Jahre 1744 von dem uns ſchon bekannten kurbayeriſchen Baudirektor Joſeph Effner (1687—1745). Als ausführender Baumeiſter wird der Münchener Johann Michael Fiſcher genannt. Die Kirche iſt im Weſten dem Stiftsbau vorgelegt und nur durch den Chor mit demſelben verbunden. Die Seitenfaſſaden ſind ganz ſchmucklos. Die weſtliche Schauſeite dagegen mit der im Segmentbogen heraustretenden Mittelpartie und den beiden flankierenden Türmen iſt architektoniſch bedeutend und wirkſam ausgeſtattet, die Kompoſition großzügig, beſonders in den drei hohen, im Halbkreis geſchloſſenen Fenſtern. In der Grundrißbildung iſt die Kirche eine reine Zentralanlage. In der Längenachſe folgen ſich drei gewaltige Joche mit Kuppelwölbungen, weſtlich ſchließt ſich die Vorhalle, im Oſten der im Segmentbogen ausmündende Haupt-

Ottobeuren.

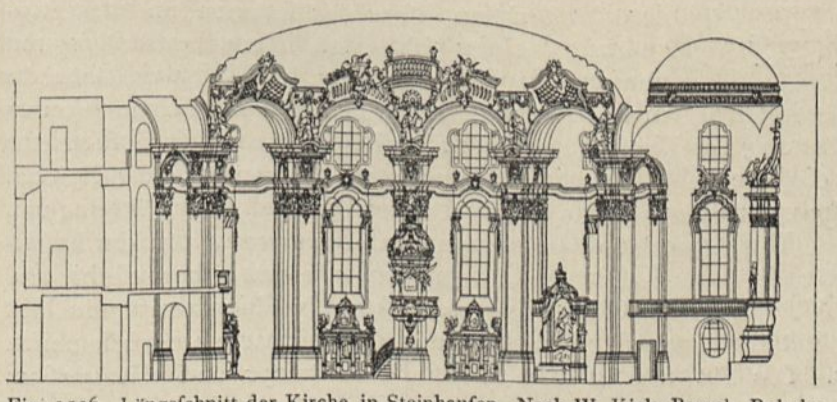


Fig. 1506. Längsſchnitt der Kirche in Steinhauſen. Nach W. Kick, Barock, Rokoko.

altarraum an. Das Querhaus ist nur wenig schmäler und kürzer als das Hauptschiff und endigt in Halbkreisen. Die Anlage des Langhauses ist dreischiffig, aber in eigentümlicher Weise. Im Aufriß offenbart sich nämlich ein ganz neuer, origineller Gedanke. In den Kuppeljochen neben der Vierung sind die großen Arkaden nicht aufgeteilt oder offen bis zum Schluß des Bogens, sondern es wird eine niedrigere Doppelarkade, welche zu den Seitenkapellen führt, hineingesetzt, über diesen wird der gerade Sims, allerdings in starker Verkröpfung, hingeführt; in der Oberwand stehen Fenster. Die Konstruktion ist also ein Kompromiß zwischen dem italienischen Basilikaschema und dem „Vorarlberger Münsterschema“ mit aufgeteilten Seitenschiffen. Die Maßzahlen sind höchst bedeutend; die Höhe der Kirche steigt vom Scheitel der Gurtbogen bis zum Auge der Vierungskuppel von 26 m zu 35,6 m, die Länge beträgt 91 m, die Breite im Chor und Schiff 21 m, im Querschiff 58,4 m, der Quadratinhalt 2092 qm. Die gegenseitigen Verhältnisse sind außerordentlich günstig, sie geben dem Bau etwas wie eine stille, in sich beschlossene Ruhe, man möchte es fast Selbstzufriedenheit nennen. Dieser Eindruck wird durch die Beleuchtung verstärkt, sie ist gleichmäßiger, harmonischer als in den meisten Kirchen und spricht darum zugleich eine feierliche Ruhe aus. Wer durch die westliche Hauptpforte eintritt, wird durch die taghell erleuchteten, weiten und hohen Räume freudig überrascht; sein Staunen wächst, wenn er unter den hohen Wölbungen vorwärts schreitet und wenn der Blick in die Seitenräume dringt; wendet er sich oben auf den Chorstufen beim Chorgestühl um und kehrt sich dem Eingang zu, da entfaltet sich erst das herrlichste Raumbild, wenn die durch die hohen Apsidenfenster des weiten Querhauses einfallenden Lichtwellen mit denen des Hauptschiffes zusammenfluten. Man staunt über die Kühnheit und Freiheit der Konstruktion, über das Können und die Baugedanken dieser schlichten Barockbaumeister und gewinnt die Ueberzeugung, daß hier eine höchste Stilleistung der Raumkonstruktion vorliegt, welche gar keinen Vergleich zu scheuen braucht. Die Ausstattung der Kirche steht trotz alles Reichtums nicht auf der Höhe der Konstruktion, dieselbe fiel leider nicht wie etwa in Weingarten dem Barock, sondern dem Rokoko zu, und er hat sein ganzes Unvermögen bekundet, Räume von solcher Ausdehnung, Weite und Höhe entsprechend zu dekorieren; eine Bankerotterklärung sind vollends seine Leistungen, wenn er, wie am Chorgestühl und besonders an den Altären, in das Gebiet der Architektur sich hineinwagt; da hilft die höchste Virtuosität der Technik nicht über die Mängel der architektonischen Zeichnung hinaus. Die Stuckaturen von Michael Feichtmayr sind mit großem Geschick modelliert, reiner und gehaltener als in Zwiefalten; sie nehmen aber



Fig. 1507. Aus der Stiftskirche in Ettal. Nach K. Gurlitt.

doch dem Bau einen Teil ſeiner Größe und Ruhe. Noch ungünſtiger wirkt die Vergoldung, wo ſie in größern Maſſen aufgetragen wird, ſie zerreißt dann das Ornament, wie an den Kapitellen; die rötlich ſtuckierten Säulen fallen auch hier aus der Architektur heraus.

Das Benediktinerſtift Amorbach im bayeriſchen Odenwald feierte 1734 das Jubiläumsfeſt ſeines tauſendjährigen Beſtehens, acht Jahre ſpäter ließ es zum Zweck eines Neubaues im Geſchmack der Zeit die alte romaniſche Baſilika abtragen, nur die Faſſade mit den beiden Türmen blieb ſtehen, jene erhielt aber eine Barockverblendung, dieſen wurden Zwiebelhauben aufgeſtülpt. Die neue Kirche, von dem General von Welſch in Mainz entworfen, wiederholt noch einmal das italieniſche Schema des Geſù mit geradlinigem Sims und je drei Kapellen neben dem Haupt- und Mittelraum. Johann Michael Feichtmayr und Georg Uebelher aus Weſſobrunn ſtatteten die Kirche mit reichen Stuckornamenten und Stuckmarmoraltären im virtuoſen Rokokoſtil aus.



Fig. 1508. Aeußeres der Stiftskirche Ettal. Phot. von F. Finſterlin, München.

Der zentrale Rundbau iſt durch zwei tüchtige Werke vertreten. Der Weſſobrunner Architekt Dominikus Zimmermann baute die Wallfahrtskirche in Steinhauſen (geweiht 1735) im württembergiſchen Donaukreis (Fig. 1505 und 1506). Die Grundform iſt ein langgezogenes Oval mit einem Umgang. Das Kuppelgewölbe des Hauptraumes ruht auf zehn kreuzförmigen, mit Pilaſtern verkleideten Pfeilern. Im Weſten iſt der einen Schmalſeite des Baues eine Vorhalle, im Oſten ein ovaler Chor vorgelegt; Vorhalle und Chor erhalten am Aeußern rechteckigen Umriß. Auch die Langſeiten ſind in den zwei Mittelachſen außen geradlinig begrenzt, um zugleich als Widerlager zu dienen. — Viel bedeutender iſt die Rundkirche des Benediktinerkloſters Ettal (Fig. 1507 und 1508) in Oberbayern. Schon die urſprüngliche, 1370 geweihte Kirche war ein Rundbau mit zwei Umgängen, welcher auf Säulen und einem Mittelpfeiler ruhte. Im Jahre 1671 wurde ſie im Barockſtil erneuert. Nach einem Brande 1744 leitete Joſeph Schmuzer den Neubau; in demſelben bildet die gewaltige Rotunde mit der großartigen Kuppel einen einheitlichen Geſamtraum von herrlichſter Wirkung. Oſtwärts iſt ein ovaler Chor angefügt. Die Türme an der Stirnſeite blieben unvollendet. Das Innere beſitzt den reichſten Schmuck an Malerei und Stuckornamenten; die letzten im feinſten Rokoko ausgeführt ſind das Meiſterwerk des früher genannten Georg Uebelher aus Weſſobrunn.

Steinhauſen.

Ettal.

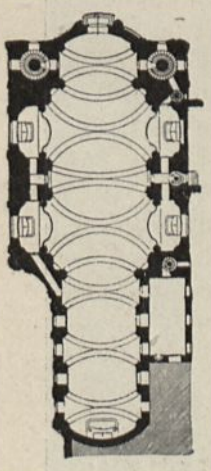


Fig. 1509. Grundriß der Kloſterkirche in Banz. Nach Dehio.

6. Die Dinzenhofer.[1]) — Wie früher bemerkt worden, entfalteten in Franken zwei Dinzenhofer, Johann Leonhard

[1]) Vgl. a. a. O. A. Weigmann, Eine Bamberger Baumeiſterfamilie, ein Beitrag zur Geſchichte der Dientzenhofer. Straßburg 1902.



Fig. 1510. Orangerie in Fulda. Phot. von H. Knauff.

Johann Leonhard Dinzenhofer.

Kloſter Ebrach.

und Johann, eine mannigfache Thätigkeit als Baumeiſter.

Johann Leonhard war weniger Künſtler im eigentlichen Sinn des Worts als ein ſehr tüchtiger, ſolider Techniker ohne feineres Empfinden für Verhältniſſe, Formenbildung und Behandlung der baulichen Glieder. Er begann den Neubau des Kloſters Ebrach (1686—1698), aber eine architektoniſche Bedeutung mit hochkünſtleriſch ausgebildeten Partien, wie die Treppenhalle, gewann das Werk erſt, ſeitdem Balthaſar Neumann im Beginn der zweiten Bauperiode 1716 einſetzte. Dasſelbe wiederholte ſich in den Klöſtern Schönthal und Banz, wo ihm ein Teil der Stiftsbauten angehört, während die Kirchen in Schönthal wahrſcheinlich von Neumann, in Banz von ſeinem Bruder Johann aufgeführt wurden. Johann Leonhards Hauptwerk iſt die erzbiſchöfliche Reſidenz in Bamberg (1698—1703), eine große unregelmäßige Baugruppe, deren lange dreigeſchoſſige Trakte nach und nach entſtanden und als Maſſe wirken, im einzelnen aber nicht voll befriedigen, weil ſchöne Verhältniſſe und das Verſtändnis für die architektoniſche Formenſprache fehlen. Er führte auch die Bauzeilen des Benediktinerſtifts auf dem Michelsberg in Bamberg auf, welche, obwohl nur durch einfache Horizontalſimſe gegliedert, ihre große Wirkung der langen Ausdehnung und der herrlichſten Lage verdanken.

Die Stifte Schönthal und Banz.

Reſidenz in Bamberg.

Michelsberg.

Ungleich bedeutender iſt Johann Dinzenhofer, einer der tüchtigſten Baumeiſter der Zeit, der unmittelbare Vorläufer des genialen B. Neumann. Sein

Johann Dinzenhofer.



Fig. 1511. Inneres des Domes in Fulda. Phot. von H. Knauff, Fulda.



Fig. 1512. Das Schloß Pommersfelden.

erſtes großes Werk iſt die neue Stifts- (jetzt biſchöfliche Dom-) Kirche des Benediktinerkloſters in Fulda (Figuren 1511, 1513 und 1514). Der junge Meiſter verdankte den ehrenvollen Auftrag wohl dem Rufe ſeines obengenannten Bruders, des Bamberger Hofbaumeiſters, und ſeiner eigenen Studienreiſe in Italien, welche ihn bis Rom geführt. Man wollte die Planzeichnung auf Ferdinando Fuga oder Carlo Fontana zurückführen, allein Johanns Urheberſchaft iſt urkundlich bezeugt. Noch ehe die alte Baſilika völlig umgelegt war, wurde 1704 mit dem Neubau begonnen, die Weihe erfolgte 1712. Dom in Fulda.

Die Kirche iſt eine dreiſchiffige Baſilika mit einem Querſchiff und einer hohen Kuppel über der Vierung. Im Langhaus vom Eingang bis zum Kuppelraum folgen ſich abwechſelnd drei kleinere und zwei große Joche; die letzten öffnen ſich in hohen Arkaden gegen vier quadratiſche Seitenkapellen, die erſten haben gegen die Seitenſchiffe rechtwinkelige Durchgänge mit Statuenniſchen darüber. Im übrigen wiederholt der Aufriß genau das römiſche Schema mit geradlinigem, verkröpften Sims und mit Fenſtern unter den Gewölbekappen. In der Faſſadenbildung war der Baumeiſter gehemmt, da die neuen Türme teilweiſe wenigſtens über den Fundamenten der frühern aufgebaut werden ſollten. Infolgedeſſen ſpricht die Faſſade ein weniger günſtiges Verhältnis zwiſchen dem Mittelſchiff und den Seitenſchiffen aus. Die angefügten Verbindungsteile für die ſeitlichen Eingänge und die hier und dort ange-



Fig. 1513 und 1514. Grundriß und Aeußeres des Domes zu Fulda. Nach K. Gurlitt und Phot. von H. Knauff, Fulda.

reihten Kapellen bilden keinen rechten Ausgleich. Die dekorative Ausſtattung iſt ſehr maßvoll, — nur die Seitenſchiffe haben Malereien —, die Raumwirkung groß und vornehm, die Lichtführung klar und fein. So ſtellt ſich der Dom in Fulda als eines der edelſten Werke des römiſch-deutſchen Barocco dar.

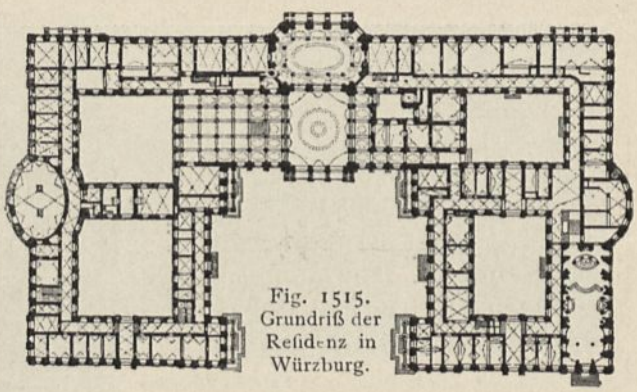


Fig. 1515. Grundriß der Reſidenz in Würzburg.

Kloſterkirche Banz.

Eine viel eigenartigere und ſelbſtändigere Leiſtung des Meiſters iſt die Kloſterkirche in Banz (1719 geweiht), ein Langhausbau ohne Querſchiff, mit vier Seitenkapellen und ſchmalen Seitengängen (Fig. 1509). Sie ſieht ſich an wie ein aus dem Geiſte Borrominis oder Guarinis entſtandenes Werk. Alle Linien ſind in nervöſen, unruhigen Kurven geführt. Die Wölbungsformen ſind beſonders kompliziert. Von den an den Pfeilern ſchräg geſtellten Pilaſtern gehen die Wölbungsgurte als Kurven aus, welche in der gegebenen Richtung beharren und am Gewölbe Ellipſen bilden, durchſetzt von Segmentlinien. In den bewegten Wellenlinien der Emporen klingt das Motiv aus. Aehnliche Formen beſitzt die Kirche des Benediktinerſtifts St. Margareta in Brevnov bei Prag; man hat ſie, doch ohne urkundlichen Beleg, dem Chriſtoph Dinzenhofer zugeſchrieben.

Profanbauten in Fulda.

Die Orangerie.

Schloß Weißenſtein ob Pommersfelden

Der franzöſiſch-deutſche Schloßbau.



Fig. 1516. Treppenraum der Reſidenz in Würzburg. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

Unter Johann Dinzenhofers Profanbauten ragen das Schloß in Fulda, die Reſidenz des Fürſtabts und mehrere ähnliche Schloßbauten hervor, dagegen iſt die Orangerie gegenüber der Schloßaltane in Fulda (Figur 1510), ein Prachtſtück des heitern Barocco, kaum mehr auf den Meiſter zurückzuführen. Sein glänzendſtes Profanwerk iſt das großartige Schloß Weißenſtein ob Pommersfelden, welches der Bamberger Erzbiſchof und Mainzer Kurfürſt Franz Lothar von Schönborn aufführen ließ. Die Anlage verpflanzt den franzöſiſchen Schloßbau, allerdings mit einigen Aenderungen, auf deutſchen Boden und iſt in dieſer Hinſicht vielfach vorbildlich geworden.

Das franzöſiſch-deutſche Schloß bildet nicht mehr ein geſchloſſenes Viereck, ſondern erhält ſowohl an der Hof- wie an der Gartenſeite Hufeiſenform; die Mitte des Hauptbaues

erweitert ſich beidſeitig zu reichſt ausgeſtatteten Riſaliten. In dasſelbe, alſo in zentraler Lage, wird, entgegen der franzöſiſchen Regel, im Sinne des italieniſchen Palaſtbaues, das Treppenhaus mit den Haupträumen verlegt und in möglichſt glänzender und monumentaler Weiſe ausgeſtattet. Die Vorhalle zu ebener Erde führt in den Gartenſaal, welcher oft mit Grotten- und Muſchelwerk und buntem Geſtein dekoriert wird und ſich in hohen verglaſten Arkaden gegen den Garten mit ſeinen Terraſſen, Blumenbeeten, geſchnittenen Bosquets, Waſſerkünſten, Teichen, Statuen etc. öffnet. Ueber dem Gartenſaal befindet ſich der Haupt- oder „Kaiſer"-Saal. Daran reihen ſich die Prunkzimmer, der Thronſaal, das Privatgemach mit dem Paradebett, die Empfangszimmer u. ſ. w. Eine Kapelle, eine Gemäldeſammlung, ein „indianiſches" Zimmer, auch Spiegel- oder Porzellankabinett mit merkwürdigen Siebenſachen aus Porzellan, dürfen nicht fehlen.

Die Grundſteinlegung zum Schloß in Pommersfelden fand 1711, die Weihe der Kapelle 1718, der Abſchluß der Arbeiten im Garten und Park 1728 ſtatt. Der Bau fand große Bewunderung, beſonders das glänzendſt ausgeführte, durch alle Geſchoſſe reichende Treppenhaus, obwohl Mängel und Unzulänglichkeiten in der Konſtruktion nicht fehlen. Neumann wird ſich in ſeinen Treppenhallen, wird ſich in den Schloßbauten überhaupt geiſtreicher, elaſtiſcher zeigen, aber gelernt hat auch er in Pommersfelden. Die Stuckornamente ſind ebenfalls Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen in die vollern Formen des deutſchen Barocco; doch ſind auch dieſe maßvoll, gewählt, glänzend. Pommersfelden (Fig. 1512) beſitzt heute nur noch einen matten Abglanz ſeiner einſtigen Schönheit. Die Gartenanlagen wurden von den Franzoſen zerſtört.

7. Balthaſar Neumann und die

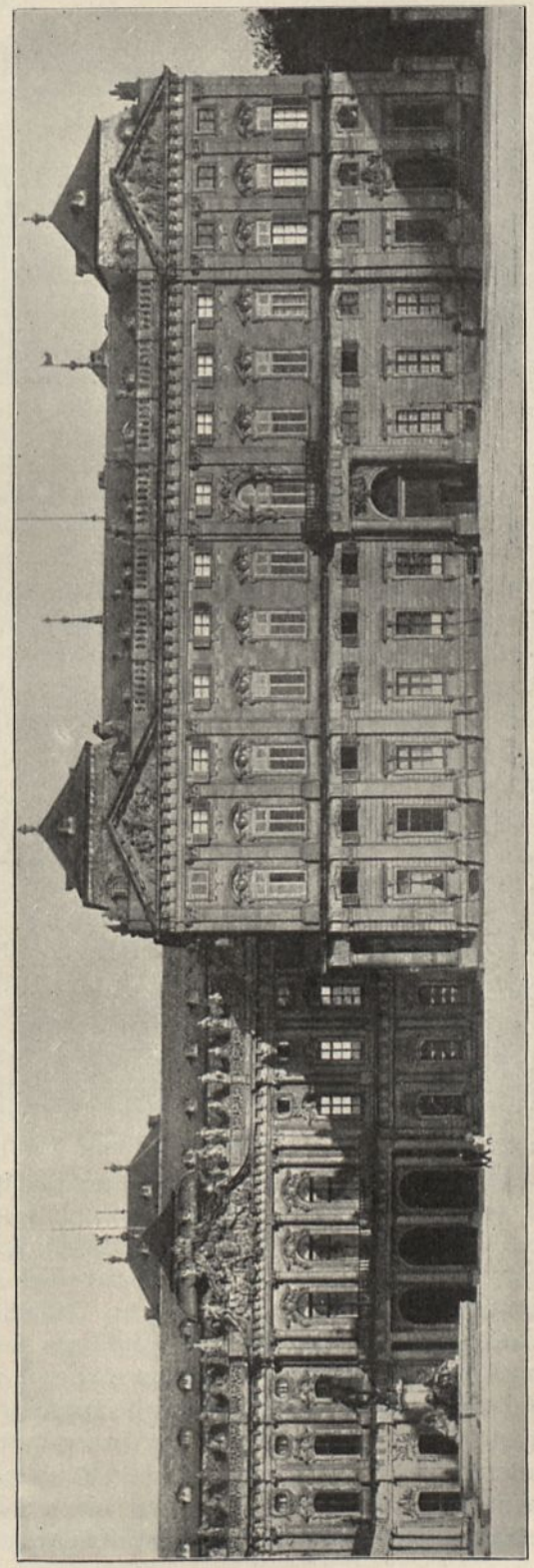


Fig. 1517. Die Reſidenz (Stadtſeite) in Würzburg. Phot. von Stengel & Co., Dresden.



Fig. 1518. Schloß Bruchfal. Phot. von F. Gaa, Bruchfal.

Die Grafen Schönborn.

Schönborn. — Die hochſinnigſten und einſichtsvollſten Förderer der Architektur waren die geiſtlichen Fürſten aus der gräflichen Familie Schönborn. Johann Philipp war ſeit 1642 Biſchof von Würzburg, ſeit 1647 Kurfürſt von Mainz und ſeit 1663 Biſchof von Worms († 1673). Lothar Franz ward 1693 Fürſtbiſchof von Bamberg, 1695 Kurfürſt in Mainz († 1729). Des letztern Bruder Melchior Friedrich, kaiſerlicher Rat und kurmainziſcher Erbſchenk, hatte ſieben Söhne, von welchen vier zu höchſten geiſtlichen Aemtern gelangten: Johann Philipp Franz (1673—1724) ſeit 1719 Fürſtbiſchof von Würzburg, Friedrich Karl (1674—1746) ſeit 1729 Fürſtbiſchof von Bamberg und von Würzburg, Damian Hugo (1676—1743) ſeit 1713 Kardinal und ſeit 1719 Fürſtbiſchof von Speier und ſeit 1740 Fürſtbiſchof von Konſtanz, Franz Georg (1682—1756) ſeit 1729 Biſchof von Trier. Der bevorzugte Baumeiſter der vier letztgenannten Brüder Schönborn war Balthaſar Neumann, „eines löblichen fränkiſchen Kreiſes Artillerie Obriſt, Fürſtlich Bambergiſcher und Würzburger Oberingenieur und Baudirektor“. Durch ſeine amtliche Stellung war er den beiden Schönborn in Würzburg und Bamberg dienſtpflichtig, aber er ward oft in Urlaub von den Brüdern in Speier und Trier erbeten. Neumann, geboren zu Eger 1687, muß den beſten, geiſtreichſten Baukünſtlern Deutſchlands beigezählt werden. Er erlernte die Stück- und Glockengießerei und kam um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts nach Würzburg, trat als Gemeiner 1712 in die fränkiſche Kreis-Artillerie ein, kämpfte in Ungarn und avancierte ſehr raſch. Im Jahre 1719 trat er in die Dienſte des eben erwählten Fürſtbiſchofs von Würzburg, Johann Philipp Franz von Schönborn. Neumann bildete ſich in der Architektur durch unermüdliches Selbſtſtudium theoretiſch und praktiſch aus, unterſtützt von glänzenden Naturanlagen und äußerſt günſtigen Umſtänden. Er beſitzt eine große ſchöpferiſche und geſtaltende Kraft, eine reiche Phantaſie und Kombinationsgabe, neue, kühne Baugedanken in der Kunſt des Wölbens und in den Grundrißzeichnungen, einen ſichern, reinen Geſchmack. In der Konſtruktion beharrte er beim Barockſtil, die Ornamentation der Innenräume entlehnte er den Formen des deutſchen Rokoko. Von ſeiner Berufung nach Würzburg bis zu ſeinem Tode daſelbſt im Jahre 1753 entwickelte er eine

B. Neumann.

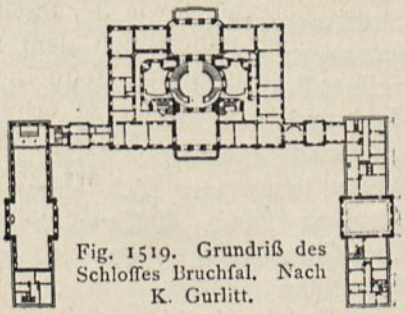


Fig. 1519. Grundriß des Schloſſes Bruchfal. Nach K. Gurlitt.

Thätigkeit in Kunſtbauten, in Nutz- und Vergnügungsbauten, welche faſt an das Unglaubliche grenzt.

Noch im Jahre 1719 muß Neumann den Entwurf zu einem der ſchönſten und großartigſten Fürſtenſchlöſſer gemacht haben, zur fürſtbiſchöflichen Reſidenz in Würzburg (Fig. 1515—1517), denn 1720 erfolgte die Grundſteinlegung. Das Schloß bildet ein gewaltiges Rechteck von 167 zu 92 m Seite, mit vier Binnenhöfen und dem großen offenen Ehrenhof an der Stadtſeite, mit elliptiſchen Ausbauten an den Breiteſeiten und einem Vorſprung in der Form eines länglichen Achtecks mit den Saalbauten an der Gartenſeite, wo ſich eine mächtige, ununterbrochene Bauzeile aufrollt. Der Aufbau iſt zweiſtöckig, das Untergeſchoß mit einem Entreſol, das Obergeſchoß mit einem Mezzanino. Ein kräftiger Sims mit Kragſteinen und eine Baluſtrade mit Trophäen, Statuen etc. bilden den Abſchluß. Als Baumaterial wurde ein grüngelber Sandſtein verwendet. An den Riſaliten, Thorbauten, im Ehrenhof, bereichert ſich die Architektur in rhythmiſcher Steigerung durch Pilaſterordnungen, Säulenſtellungen, Balkone, durch die Formen und Verdachungen der Fenſter. Beſonders glänzend ſind der Haupteingang im Hintergrund des Ehrenhofs bis hinauf zur flotten Wappenkartuſche mit dem Fürſtenmantel, ſowie der Pavillon an der Gartenfront herausgehoben. Die Grundrißbildung nähert ſich dem franzöſiſchen Palaſttypus. Das Ziel war, ein glänzendes, prunkvolles, feſtlich heiteres, aber zugleich wohnliches, zweckentſprechendes Fürſtenhaus zu erſtellen. Die drei großen Eingangsthore münden auf eine weite, flachgewölbte, von ſäulengeſchmückten Pfeilern getragene Halle von 23 zu 16 m. Sie führt geradeaus in den Gartenſaal von 25 zu 16 m. Zur Linken ſteigt die Haupttreppe, welche ſich nach 38 Stufen in zwei Läufe teilt, zur Galerie des Obergeſchoſſes, von wo ſich zwei Thüren gegen die Salle des Gardes öffnen. Rückwärts, über dem Gartenſaal ſchließt ſich der Marmor- oder Kaiſerſaal von 26 zu 16,50 m an, welcher durch zwei Stockwerke reicht. Zwanzig kannelierte

Reſidenz in Würzburg.



Fig. 1520. Treppenhaus des Schloſſes zu Bruchſal. Phot. von F. Gaa.



Fig. 1521. Hoffeite des Schloſſes Brühl. Phot. von Hermann, Köln.

Dreiviertelſäulen mit Baſen aus Meſſing und vergoldeten Kapitellen tragen das Konſolengeſims; die Wände ſind mit Gipsmarmor ausgelegt und mit reichſten Stuckornamenten verziert. Das hochgeſprengte Spiegelgewölbe, die Supraporten, ebenſo wie die Decke des Treppenhauſes und einiger anderer Gelaſſe zeigen die hellfarbigen, zauberiſchen Bilder Tiepolos, welche weniger die Räume abſchließen als in ätheriſche Fernen mit Bildern der Fata Morgana blicken laſſen. An den Kaiſerſaal ſchließt ſich das Corps de Logis mit den Prachtzimmern, dem Thronſaal, Spiegelkabinett etc. an. Die Schloßkirche, äußerlich nicht durch die Architektur charakteriſiert, befindet ſich im rechten Flügel an der Stadtſeite. Die innere Ausſtattung ſchwelgt im prunkvollſten, — aber nicht eben geſchmackreinen Rokoko, die Formen ſind unruhig, ſchwerfällig, ohne Grazie und Zartlinigkeit ausgezogen; aber alles ſtimmt bis hinab zu Thürangel und Schlüſſelſchild. Die Konſtruktion iſt noch die des ſtolzen, großräumigen Barocco. Die Reſidenz wurde erſt unter dem Fürſtbiſchof Karl Philipp von Greifenklau (1745–1754) vollendet. — Im Jahre 1721 ſandte der Fürſtbiſchof Johann Philipp Franz ſeinen Baumeiſter Neumann nach Paris, um die dortigen Leiſtungen der Architektur zu beſichtigen und die zwei berühmteſten Baumeiſter de Cotte und Boffrand zu beraten. Dieſelben machten auch Pläne zu ihren Abänderungsvorſchlägen und nahmen ſie in ihre Werke auf. Daraus bildete ſich die Legende, daß Boffrand die Planzeichnungen zur Reſidenz in Würzburg geliefert. Dr. Ph. J. Keller [1]) hat nachgewieſen, daß ſie voll und ganz Neumanns Originalwerk iſt. — Aus der ſehr großen Zahl ſeiner übrigen Bauten im Bistum Würzburg erwähnen wir noch die kleinern fürſtbiſchöflichen Herrenſitze zu Steinbach und zu Guttenberg, das großartige Schloß zu Werneck, mit den prächtigen Park-und Gartenanlagen, jetzt Irrenanſtalt. Neumann begann auch den

Schlöſſer in Steinbach und Guttenberg, Schloß Werneck.

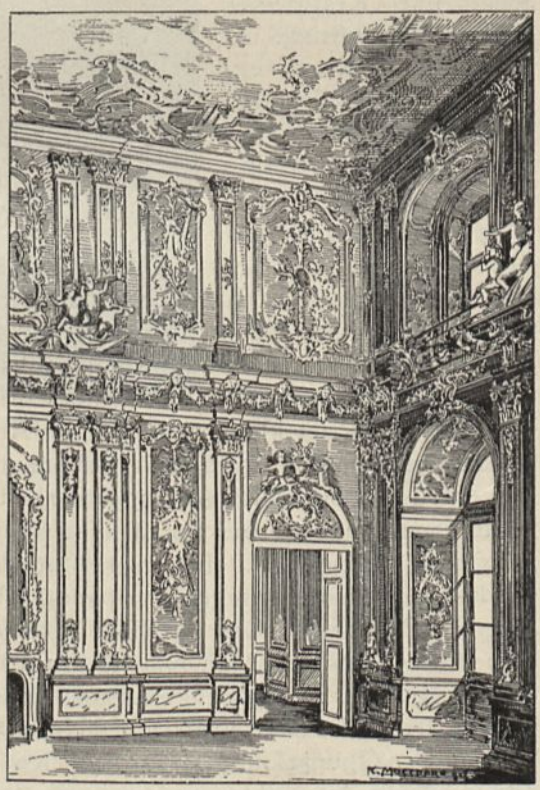


Fig. 1522. Aus dem Ritterſaal des Schloſſes Brühl. Nach Originalzeichnung.

[1]) Balthaſar Neumann. Würzburg 1896.



Fig. 1523. Treppenhaus des Schloſſes Brühl. Phot. v. E. Hermann, Köln.

Umbau der Abtei Oberzell mit der palaſtartigen Stirnſeite und dem vornehmen Stiegenhaus, — jetzt Schnellpreſſenfabrik. Der zweite große Schauplatz ſeiner Thätigkeit war das Bistum Bamberg, wo er gleichfalls die Oberleitung im fürſtbiſchöflichen Bauweſen hatte. Zu ſeinen bedeutendſten Werken daſelbſt gehören das Prieſterſeminar, das Katharinenhoſpital, das Domkapitelhaus u. ſ. w. In den fürſtlichen Schlöſſern Seehof und Pommersfelden beſchränkte ſich ſeine Arbeit auf die innere Ausſtattung und auf die Erſtellung von allerlei Bauten des Nutzens und des Vergnügens.

Kloſter Oberzell.

Bauten in Bamberg.

Schlöſſer Seehof und Pommersfelden.

Die zweite große Monumentalleiſtung Neumanns iſt der Bau des Schloſſes zu Bruchſal (Fig. 1518—1520) für den Speierer Fürſtbiſchof, den Kardinal Damian Hugo von Schönborn. Der Grundriß umſchreibt einen Hauptbau von der Geſtalt eines Rechtecks mit Flügeln und Anſchlüſſen in Hufeiſenform. Der Bau begann 1722, wurde aber 1726 durch die Kriegswirren unterbrochen und erſt 1731 wieder aufgenommen. Beim Tode Neumanns war der Hauptbau mit der innern Einrichtung fertig; völlig zum Abſchluß kam er erſt unter Damian Hugos Nachfolger, dem Fürſtbiſchof und Kardinal Franz Chriſtoph von Hutten um 1770. Das Schloß in Bruchſal iſt viel kleiner und in der Außenarchitektur viel beſcheidener als die Reſidenz in Würzburg; die zu Gebote ſtehenden Mittel waren geringer, und der Bau ward beſonders im Anfang überhaſtet. Die geiſtreiche Grundrißlöſung dagegen und der innere Ausbau bieten in Bruchſal ein volleres Genügen als in Würzburg. Von der ſchönen faſt quadratiſchen, mit Wandſäulen gegliederten, mit einem Spiegelgewölbe überſpannten Vorhalle gelangt man zu zwei halbrunden 3 m breiten Treppenläufen, welche zwiſchen hohen Mauern zum Hauptgeſchoß hinaufführen und dort unerwartet auf eine faſt kreisrunde, hellerleuchtete, feſtlich mit Pilaſtern, Flachniſchen und reichem Ornament ausgeſtattete Kuppelhalle von 16,50 m Durchmeſſer ausmünden, kein Beſucher widerſteht der freudvollſten Ueberraſchung. Auf dieſe Halle öffnen ſich zwei Prunkſäle mit der köſtlichſten Gliederung und reichſten Ausſtattung, der eine in ſtrengerer architektoniſcher Anordnung und Durchführung, mit echtem Marmorſchmuck und weißen, goldſtaffierten Stuckaturen,

Schloß in Bruchſal.

der andere dekorativ reizender, prunkvoller, freier gehalten; reiches Ornament — weiß mit Gold — rankt und wuchert überall, kapriziöse Ausläufer und Ziermotive des Rokoko ſchneiden mutwillig in die bemalte Decke ein und umrahmen feinſt abgetönte Füllungen. An die Haupträume reihen ſich die Prunkzimmer an, der Thronſaal, der grüne Salon etc. Auch in Bruchſal iſt die Baukonſtruktion noch ganz barock, die innere Ausſtattung dagegen im Rokokogeſchmack, das Ornament aber in Linien und Formen, im Relief und in der Faſſung fein, zierlich.

Dikaſterialbau in Ehrenbreitſtein.

Von all den vielen Bauten, welche Neumann für den dritten Schönborn, den Biſchof Franz Georg in Trier, ausgeführt, iſt nur noch wenig vorhanden, wie das ſchöne Dikaſterialgebäude in Ehrenbreitſtein; das prächtige Schloß Schönbornluſt bei Keſſelheim am Rhein, welches der Reſidenz in Bruchſal ebenbürtig war, wurde von den franzöſiſchen Republikanern vom Grund aus zerſtört.

Schlöſſer in Bonn, Poppelsdorf, Brühl.

Auf dem kurfürſtlichen Stuhl zu Köln ſaß damals der Wittelsbacher Klemens Auguſt (1724—1761); er war nicht weniger bauluſtig als die Schönborn, wie die von ihm gegründeten Schlöſſer, die Reſidenz in Bonn, jetzt Univerſität, das reizende Poppelsdorf bei Bonn, jetzt für naturhiſtoriſche Sammlungen benützt, und Brühl (Fig. 1521—1523) bei Köln beweiſen. War Neumann auch nicht der entwerfende Architekt, ſo wurde er vom Kurfürſten doch ſehr vielfach zu Rate gezogen und weilte oft auf den Bauſtätten, beſonders in Brühl am Rhein. Der Entwurf zum Prachtbau daſelbſt (1725—1770) geht wahrſcheinlich auf Johann Konrad Schlaun zurück, welcher eine von Neumann abhängige Richtung verfolgte. Er behielt die Bauleitung bis 1728, dann folgten Michel Leveillé und Heinrich Roth. Das Glanzſtück des Schloſſes, welches an Originalität ſelbſt die Prachträume, wie den Fürſten- und Konzertſaal, übertrifft, iſt die dreiarmige Treppe. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Neumann, der Künſtler origineller Treppenanlagen, beſtimmend und ausſchlaggebend dabei beteiligt war, da er zur Zeit, als ſie gebaut wurde, oft in Brühl weilte. Es läßt ſich kaum etwas Feſtlicheres, Reicheres, Maleriſcheres als dieſe runde Treppenhalle denken. Die beiden Hauptſäle ſind doppelgeſchoſſig mit umlaufenden Gallerien von berückendem Reiz. — Ganz neue, geiſtreiche Gedanken offenbaren Neumanns nicht ausgeführte Pläne für das Schloß in Stuttgart und die Reſidenz in Karlsruhe.

Neumanns Kirchenbauten.

Nicht minder glänzende Erfolge hatte der Meiſter im Gebiete der Kirchenbaukunſt. Wir heben aus der großen Zahl der hierhergehörigen Werke nur wenige der bedeutendſten heraus. Der Plan zur großartigen Ciſterzienſer-Kloſterkirche zu Schönthal an der Jagſt (Württemberg) wurde von Johann Leonhard Dinzenhofer gezeichnet, welcher aber bald nach der Grundſteinlegung 1708 ſtarb, infolgedeſſen ſtockte der Bau. Im Jahre 1724 griff Neumann ein und baute die Kirche im Barockſtil zu Ende. Der Außenbau iſt einfach, übt aber mit der von zwei ſchlanken Türmen flankierten, dreigeſchoſſigen Faſſade und dem hohen Kuppelbau eine bedeutende Wirkung. Das Innere, mit aufgeteilten Nebenſchiffen, iſt ebenſo großartig. Die weit bedeutendere Stiftskirche des Benediktinerkloſters Münſterſchwarzach mit zwei Türmen und einer gewaltigen Kuppel, mit Deckenmalereien von Tiepolo, wurde 1821—1827 barbariſch abgetragen und zerſtört [1]). Neumanns eigenſte noch vorhandene religiöſe Bauten ſind die Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen und die Stiftskirche zu Neresheim.

Stiftskirche in Schönthal.

Münſterſchwarzach.

[1]) Man hat im 19. Jahrhundert — grundlos — der Barockperiode den Vorwurf gemacht, daß ſie gegen frühere Architekturwerke ſchonungsloſer verfahren als frühere Stile. Keinen Stilbauten wurde ſo übel mitgeſpielt, wie den Barockwerken zur Zeit der Reſtauration und der





Fig. 1524 und 1525. Faſſade und Inneres der Kirche Vierzehnheiligen. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

Vierzehnheiligen.

Vierzehnheiligen (Fig. 1524—1525), im bayeriſchen Regierungsbezirk Oberfranken, liegt dem Kloſter Banz gegenüber. Die Kirche iſt dreiſchiffig, aber von eigentümlichſter Anlage. Eine gewaltige von acht Pfeilern getragene Kuppel bildet den Mittelpunkt. In der Längenachſe wird hüben und drüben ein kleineres Ovalkuppelgewölbe angefügt. An das Haupt- und das Choroval ſchließt ſich in der Breitenachſe je ein Kreis an, ſo entſteht das Querſchiff. An das Hauptoval und das Eingangsoval lehnt ſich ſeitlich je ein Halbkreis, wodurch zwei Kapellen abgegrenzt werden. Im äußern, dreigeſchoſſigen Aufbau tritt dieſe Konſtruktion nicht zu Tage. Das Innere mit der Pracht der Ausſtattung und der Größe der Raumwirkung gehört zum Glänzendſten, was Neumann geſchaffen. Er erlebte die Vollendung und die Weihe (1772) nicht, aber der Ausbau erfolgte nach ſeinen Plänen — im Rokoko-Geſchmack. Der Gnadenaltar unter dem Hauptkuppelgewölbe iſt bekannt, geiſtreich gezeichnet, aber als Architektur gering, wie faſt alles, was der Rokoko „baute“.

Stiftskirche in Neresheim.

Mit dem Bau der Benediktiner-Stiftskirche in Neresheim (Fig. 1526) wurde 1745 begonnen. Der Grundriß umſchreibt ein langgezogenes Rechteck mit ausge-

Romantik im 19. Jahrhundert. Eine lange Reihe hervorragendſter Werke wurde wie das Münſter zu Münſterſchwarzach mutwillig zerſtört, der Kirche in Ottobeuren war das gleiche Los zugedacht, zumeiſt, weil die neuen Beſitzer die Koſten der Inſtandhaltung ſcheuten. Andere Kirchen wurden, weil angeblich „unkirchlich“, „romaniſiert“.

ſchweiften Schmalſeiten im Weſten und Oſten. In der Mitte der Langſeiten ladet das Querſchiff rechteckig aus. Die Anlage iſt dreiſchiffig mit ſehr ſchmalen Seitengängen. Den Charakter des Innern beſtimmt die durchgeführte Ovalkuppelwölbung: in der Hauptachſe werden neben dem Hauptoval je zwei kleinere Ovalkuppeln, im Querſchiff je ein Oval angeſetzt. Die Konſtruktion iſt im vorzüglichſten Sinn barock, die Raumwirkung großartigſter, edelſter, vornehmſter Art. Die Wölbungen wurden von Knoller mit ſeinen farbenreichen Malereien überkleidet, im übrigen iſt von Farbe und Schmuck der ſparſamſte Gebrauch gemacht. Vier elegante Säulenpaare tragen die Hauptovalwölbung; Säulen und Wölbungen ſind — von Holz. Aehnliches wollte man in Vierzehnheiligen thun, worüber Neumann ſich „grauſamb verwunderte und dergegen redete“, wie er ſchreibt. In Neresheim konnte er nicht mehr Einſprache erheben, er war ſchon tot. Ob die Mittel den Stiftsherren ausgegangen, oder eher, ob Neumanns Nachfolger ſich nicht an echte Steingewölbe wagten, wie die Vorgänger Fiſchers in Zwiefalten, iſt unbeſtimmt. Auch die weitere innere Ausſtattung erfolgte nicht im Sinne Neumanns; Altäre, Kanzel etc. zeigen einen öden, kalten, ſteifen Klaſſizismus. Andere bekanntere und größere Kirchbauten Neumanns waren: die Dominikanerkirche in Würzburg, die doppeltürmigen Kirchen in Gößweinſtein und das ſogenannte Käppele in Würzburg, die Schönbornſche Familiengrabkapelle am Dom daſelbſt etc. etc. Neumanns tauſenderlei Entwürfe zu kunſtgewerblichen Gegenſtänden profaner und religiöſer Beſtimmung, ſeine Straßen- und Brückenbauten, ſeine Brunnen- und Pumpenwerke, die Garten- und Parkanlagen, ſeine Feſtungsbauten und mechaniſchen Erfindungen ſeien wenigſtens erwähnt.

Kirchen in Würzburg, Gößweinſtein etc.

Andere Leiſtungen.



Fig. 1526. Die Stiftskirche in Neresheim. Phot. v. P. Sinner, Tübingen.

Abſchließendes Urteil.

Eine Ueberſicht der Leiſtungen Neumanns drängt zu dem abſchließenden Urteil, daß er einer der fruchtbarſten

und größten Baumeiſter des 18. Jahrhunderts war, ſo hochbedeutend wie Fiſcher von Erlach und Lukas von Hildebrand.

Von den Söhnen widmete ſich einer dem Baufach, Franz Ignaz Michael (geb. 1733), welcher den öſtlichen Vierungsturm des Doms in Mainz und am Speierer Dome baute. J. M. Neumann.

Einen Teil des glänzenden und elaſtiſchen Schaffens Neumanns eignete ſich Johann Konrad Schlaun (1695 [?]--1773) an, kurkölniſcher Generalmajor und Oberlandesingenieur. Der Schauplatz ſeiner Thätigkeit ſind die Gebiete der geiſtlichen Fürſten am Rhein. Wie früher geſagt worden, machte er den Plan zum Schloß Brühl. Seine zwei Hauptwerke ſind der Erbdroſtenhof und das Schloß (Fig. 1527) in Münſter in Weſtfalen. Den Erbdroſtenhof hatte er in das Dreieck hineinzubauen, welches von zwei im rechten Winkel zuſammentreffenden Straßen gebildet wird. Der Bauplatz war ungünſtig; Schlaun nützte ihn zu einem geiſtreichen Grundriß aus. Die Hauptfaſſade iſt gegen den Straßenwinkel gekehrt und ſetzt ſich aus dem konkav geſchweiften Mittelriſalit und zwei ebenſo gekrümmten Flügeln zuſammen. Der Mittelbau wird durch drei Thore, reiche Fenſterbildungen, eine Pilaſterordnung, einen Konſolenſims, Giebelgalerien, ein hohes Manſarddach und plaſtiſchen Schmuck reich und glänzend herausgehoben, — ein echtes, doch maßvolles Barockwerk. Das Schloß wurde für den Kölner Erzbiſchof Max Friedrich, ähnlich dem Erbdroſtenhof, aus Backſtein gebaut, doch ſo, daß für die Riſalite, die architektoniſchen Glieder und das Ornament Sandſtein verwendet wird. Es iſt ein großer Prunkbau mit in Hufeiſenform angefügten Flügeln. Wieder iſt der oval vortretende Mittelbau mit den Eckpavillons durch ſtattliche, reiche Ausführung beſonders betont. Der Wechſel des Materials giebt dem ohnedies maleriſch entworfenen Bau ein etwas unruhiges Ausſehen.

Eine der glänzendſten Barockkirchen in den Rheinlanden iſt St. Paulin (vgl. Einſchaltbild) in Trier (1734), in der Anlage einſchiffig, von großer Raumwirkung, in der Ausſtattung faſt überreich, von Chriſt. Thom. Schäffler meiſterhaft mit Malereien geſchmückt.

Von den religiöſen Denkmalen iſt in der voranſtehenden Ueberſicht nur eine ſehr beſchränkte Zahl des Bedeutendſten und Beſten aufgenommen worden.

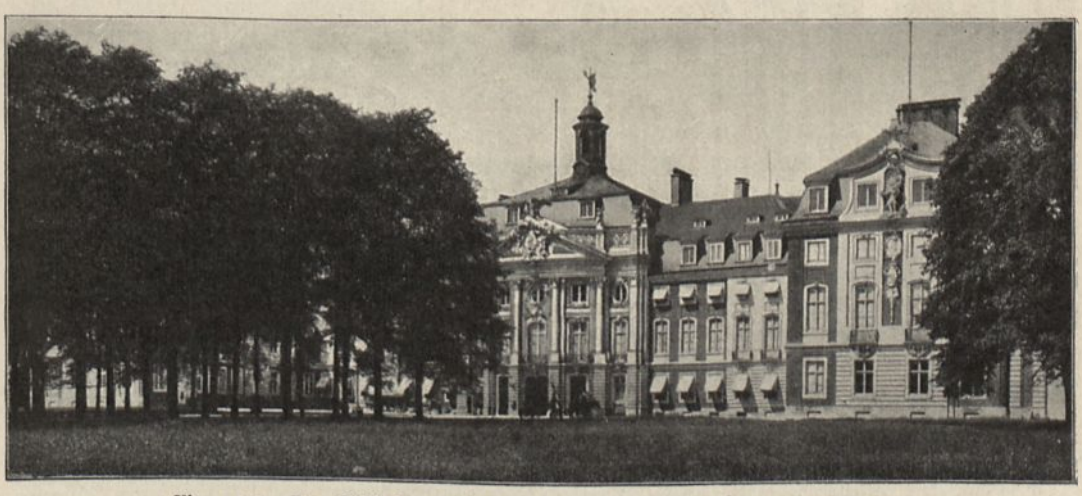


Fig. 1527. Das Schloß in Münſter. Phot. der Graph. Geſellſchaft, Berlin.



Fig. 1528. Das Zeughaus in Berlin. Phot. der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.

2) Die Werke der holländiſch-franzöſiſchen Richtung im Norden Deutſchlands.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege fehlte es im nördlichen Deutſchland an Künſtlern wie im Süden, ja, noch weit mehr als dort. Wo ſollte und konnte man künſtleriſche Anſchlüſſe und kunſterfahrene Meiſter finden?

Aufſchwung Hollands.

Die Kämpfe um die nationale Unabhängigkeit ſteigerten den Unternehmungsgeiſt, die Thatkraft der Niederländer, beſonders der eigentlichen Holländer zu den höchſten Leiſtungen auf allen Gebieten; der Handel entwickelte ſich zum Welthandel, die induſtrielle Betriebſamkeit beſchäftigte zahlloſe Hände, der nationale Reichtum ſtieg raſch zu bedeutender Höhe; unter dem Segen des Wohlſtandes blühten Wiſſenſchaft und Kunſt. Holländiſche Ingenieure, Feſtungsbaumeiſter, Architekten ſtanden überall in hohem Anſehen. Im Gegenſatz zum katholiſchen Belgien, wo der flotteſte Barock tonangebend war, ward im calviniſchen Holland ein ſolider, aber freudloſer, nüchterner Klaſſizismus herrſchend.

Einwanderung in Deutſchland.

Schon in der Zeit der Renaiſſance hatten die Niederlande in der Kunſt und zumeiſt in der Architektur auf den Norden Deutſchlands mannigfachen Einfluß geübt. Naturgemäß mußten jetzt die Einwirkungen noch vielfacher werden. Aeußere Gründe wirkten mit. In den Niederlanden hatte der große Kurfürſt Friedrich Wilhelm (1640–1688) als Kurprinz (1634—1638) die Staatsverwaltung und das Kriegshandwerk gelernt. Und da er in der Vorahnung der künftigen Bedeutung Brandenburgs und Preußens alle Grundlagen in ſeinem Lande und in ſeiner Hauptſtadt Berlin einſenken wollte, ſo berief er von allen Seiten, zumal aus Holland, tüchtige Männer in ſeine Nähe und nahm ſie in ſeinen Dienſt. So kam die nordiſche Kunſt unter die Abhängigkeit von Holland; Berlin zunächſt ward ein Verſuchsfeld und Mittelpunkt holländiſcher Meiſter.

Die holländiſche Kunſt hatte früher ſchon durch eingewanderte Calviniſten die Einwirkungen der franzöſiſchen klaſſiziſtiſchen Kunſt erfahren. Dies geſchah in noch viel höherm Maße, ſeitdem nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685) die franzöſiſchen Calviniſten in hellen Scharen in Holland einwanderten.

Andere Réfugiés wandten ſich direkt nach Deutſchland und fanden in den reformierten Staaten, beſonders in Heſſen, in der Pfalz, in Brandenburg Aufnahme. Der große Kurfürſt erließ zu ihren Gunſten das Potsdamer Edikt (1685) und gewährte ihnen verſchiedene Vorrechte. Die Réfugiés beſiedelten in Deutſchland ganze Städte oder Stadtteile, bauten Rathäuſer und franzöſiſche Kirchen, wo der Gottesdienſt in franzöſiſcher Sprache gefeiert wurde. Die reformierten Einwanderer, meiſtens den begüterten und gebildeten Kreiſen angehörend, brachten auch ihre Kunſt mit, einen dem holländiſchen geiſtesverwandten Klaſſizismus. So erhielt das nördliche Deutſchland zunächſt eine Kunſt holländiſch-franzöſiſcher Richtung; Gurlitt nennt ſie kurzweg den „Hugenottenſtil“. Franzöſiſche Réfugiés. „Hugenottenſtil.“

Unter allen hierhergehörigen Denkmalen findet ſich keine Leiſtung erſten oder auch nur zweiten Rangs, keine, an welche ſich eine weitere Entwickelung knüpft, keine, die in die Erinnerung tritt, wenn von den bedeutendſten Werken einer Epoche die Rede iſt. Die Bauten ſind einfach, nüchtern, oft ſchmucklos, ſo daß ſelbſt die Pilaſterarchitektur fehlt; vom Ornament ward gar kein oder der ſparſamſte Gebrauch gemacht, am meiſten charakteriſtiſch ſind Blumen- und Blattgehänge. Die Ausladungen ſind knapp, dagegen wirken gute Verhältniſſe oft ſehr günſtig. Keine Leiſtungen erſten Rangs.

Einer der erſten Holländer in Berlin, mehr Ingenieur als Künſtler, iſt Johann Georg Memhardt (geb. um 1615, † 1687). Er begann das Schloß Oranienburg, baute am kurfürſtlichen und am Stadtſchloß in Potsdam; doch wichtiger ſind ſeine Straßenanlagen in Berlin. Durch ähnliche Werke zeichneten ſich Cornelis Rijckwaerts aus († 1693) und Johann Arnold Nering († 1695). Der letzte vollendete Oranienburg, baute am Schloß in Berlin u. ſ. w. Sein Name iſt ferner mit dem bedeutendſten Bau der Richtung verknüpft, mit dem Berliner Zeughaus (Fig. 1528). Ihm, nicht Blondel, gehört aller Wahrſcheinlichkeit nach der Entwurf an, allerdings wurde dem Bau ſpäter durch Schlüter, de Bodt u. a. ein ganz anderer Charakter aufgeprägt. Er bildet ein Quadrat von 90 m Seite mit einem Hof von 38 m Seite. J. G. Memhardt. Oranienburg. Potsdam. Berliner Zeughaus.

Wie Berlin, ſo hatten andere proteſtantiſche Städte und Landſchaften ihre holländiſchen oder franzöſiſchen Meiſter. Am eheſten ſind einige Schloßbauten zu erwähnen wie das neulich reſtaurierte Schloß Philippsruhe in Hanau, Biebrich (Fig. 1529) bei Wiesbaden, an welchem jedoch nur ein Teil am Rhein alt iſt, das Schloß in Mannheim etc. Das reichſte und am meiſten maleriſche Werk der franzöſiſchen Bauſchule iſt in Kaſſel das Orangerie-Schloß (Fig. 1530) in der Au, wahrſcheinlich von Paul Dury aus Paris. An einen länglich acht- Schloß Philippsruhe. Biebrich. Kaſſel.

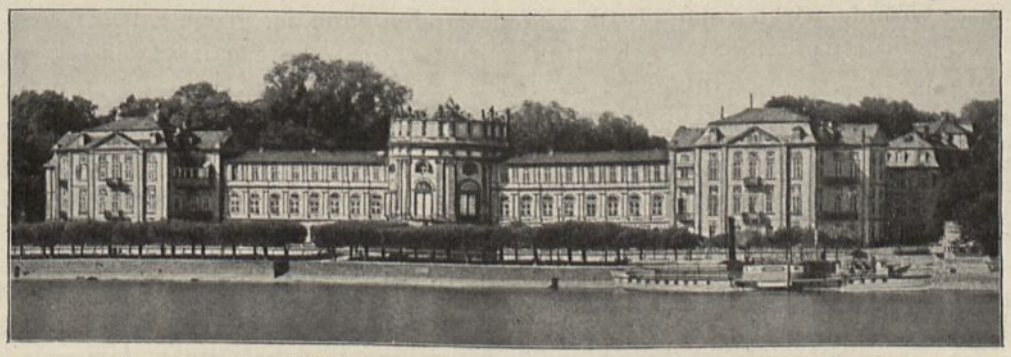


Fig. 1529. Schloß Biebrich a. Rh. Phot. der Graphiſchen Geſellſchaft, Berlin.

eckigen doppelgeſchoſſigen Mittelpavillon reihen ſich einſtöckige Galerien an, welche in dreigeſchoſſigen Eckpavillons abſchließen. Die Formen ſind einfach, aber gewählt. Neben dem linken Eckbau führte Pierre François Monnot aus Beſançon das Marmorbad auf, deſſen zwei obere Stockwerke in der ſchlichteſten Weiſe durch joniſche Pilaſter zuſammengefaßt werden.

2) Der proteſtantiſche Kirchenbau.

Neue Bedingungen.

Der Proteſtantismus hat kein Opfer und folglich auch kein Prieſtertum; er machte die Predigt mit Geſang zum Mittelpunkt des Gottesdienſtes. Die neue Religionsform und Religionsübung ſollte auch eine neue Kirchenform erzeugen, worin namentlich der Chor bedeutungslos iſt. Das erſte proteſtantiſche Gotteshaus in Deutſchland war die Schloßkapelle in Torgau, von Luther 1544 geweiht. Dieſelbe hatte keinen Chor, der Altartiſch ward an die weſtliche Schmalwand geſetzt, die Sängertribüne über demſelben angeordnet, die Kanzel an einer Langſeite; dazu kamen Emporen, und der Predigtſaal war fertig. Dies blieb an vielen Orten und lange Zeit die Grundform, die ſich zu einem beſtimmten Typus ausbildete. An drei Seiten wurden einfache oder Doppelemporen herumgeführt; an der offenen Schmalſeite ſtand der Altar, über demſelben war, ſtatt des Altarbildes, die Kanzel angebracht, wo der Prediger „wie der Kuckuck an der Schwarzwälderuhr“ (Gurlitt) erſchien, darüber befand ſich auch gleich die Sängertribüne. Anderwärts griff man bei Neubauten zur alten katholiſchen Kirchenanlage, ſogar zu gotiſchen Formen zurück. Die innere Ausſtattung verzichtete meiſtens auf alle künſtleriſchen Anſprüche oder begnügte ſich mit dem beſcheidenſten Maß. Nur einige Schloßkapellen ſehen etwas reicher aus. Nicht viel beſſer ſind die Kirchen, welche unter der Herrſchaft der holländiſch-franzöſiſchen Richtung entſtanden, wie die Garniſonskirche von Philipp Gerlach (1679—1743) in Potsdam, die Garniſon- und Waiſenhauskirche nach Grünberg (1655—1707) in Berlin u. ſ. w.

L. Chr. Sturms Theorien.

Es wurde damals die Frage viel erörtert, welche Kirchenform dem proteſtantiſchen Gottesdienſt am beſten entſpreche, manche machten ſich an deren praktiſche Löſung. Zu den Theoretikern gehört Leonhard Chriſtoph Sturm aus Altorf bei Nürnberg, Mathematiker und Baumeiſter, ein Schüler des Leidener Profeſſors Nikolaus Goldmann (1623—1665), welcher an Palladios Richtung anknüpfte. Sturm fand, daß für die proteſtantiſche Kirche die Grundform des Kreuzes ſich wenig eigne, außer wenn die einſpringenden Ecken zwiſchen den Schenkeln abgenommen und durch gerade Verbindungslinien erſetzt würden; ſehr geeignet fand er dagegen die Kreisform mit anſteigenden Emporen, ferner das Quadrat, aber vor allem — das gleichſeitige Dreieck; ein Winkel wurde für den Predigtſtuhl und den Altar ausgenützt, die gegenüberliegende Seite und die anliegenden Winkel für Tribünen. Ein Praktiker, urſprünglich ein ſchlichter Werkmeiſter, ſpäter Ratsbaumeiſter in Dresden, welcher an die Löſung der Frage herantrat und die einzige, wirklich künſtleriſch bedeutende proteſtantiſche Kirche der Epoche baute, war Georg Bähr aus Fürſtenwalde (1666—1738). Sein großes Werk iſt die Frauenkirche in Dresden (1726—1740), eine Centralanlage (Fig. 1531—1533). Acht Arkadenpfeiler tragen den kreisrunden Kuppelbau. In den beiden Hauptachſen liegen die Eingänge und die halbkreisförmig heraustretende Apſis für den Altar und die Orgel. In den Diagonalen ſind die Treppenhäuſer für die Emporen angelegt, ſo daß die Kirche außen den Umriß eines Quadrats mit abgenommenen Ecken und dem vorſpringenden Chorraum gewinnt. Im Innern ſind Emporen in ſiebenfachen, konzentriſch

G. Bähr. Frauenkirche in Dresden.

ſich erweiternden Rängen angeordnet. Die Kanzel iſt am Eingang des Chorraums angebracht. Für die Konſtruktion wollte Bähr ausſchließlich Sandſtein verwenden, auch für die Kuppel bis hinauf zur Laterne. Durch einen Sturz vom Gerüſte ſtarb der Meiſter vor der Vollendung. Man kann den Umriß der Kuppel nicht eben günſtig, den Architrav ſchwächlich, die Thore zu unbedeutend, die Bildung der untern Lukarnen zu gewöhnlich finden, als Ganzes iſt die Frauenkirche eine ſehr tüchtige, eigenartige und originelle Leiſtung und ein echtes Barockwerk, nicht nur in den Formen, ſondern vor allem in der überwältigenden Raumwirkung. Dem praktiſchen Bedürfnis einer Predigt- und Abendmahlskirche entſpricht die Frauenkirche in vorzüglicher Weiſe. Dennoch machte ſie nicht Schule. Die einen fanden, die Anordnung im Innern erinnere an das Theater, andern ſchien manches, wie



Fig. 1530. Orangerie und Marmorbad in Kaſſel. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

der Altar und der ausgeſprochene Barockſtil, zu katholiſch; ein „nüchtern-utilitariſtiſcher Geiſt“ (Dohme) machte ſich nach wie vor in der proteſtantiſchen Kirchenbaukunſt geltend.

3) Die Werke der deutſchen Barockmeiſter.

Abneigung gegen den Barock.

Der Proteſtantismus als kirchliches Bekenntnis war dem reichen, freien, formenkühnen Barocco entſchieden abgeneigt. Seine kirchlichen gleichzeitigen Schriftſteller ſprechen es in allen Formen aus, daß dem neuen Bekenntnis die einfachſte, nüchternſte Architektur am beſten entſpreche. Daher kommt es, daß der blühende Barocco im proteſtantiſchen Kirchenbau ſelten zur Verwendung kommt. Ausnahmen giebt es aber doch. Beſitzer von Schlöſſern, welche von der Richtung der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit und des Volkes unabhängiger waren, führten die Barockformen nicht ungern in ihre Kapellen ein, wie die Schloßkapellen in Eiſenberg, Koburg, Zerbſt und viele andere beweiſen. Die Profanarchitektur konnte und wollte den Barock nicht ausſchließen.

Die zwei Hauptſtätten dieſer Architektur im proteſtantiſchen Norden ſind Berlin und Dresden.

In Berlin kam der reiche Barock ſeltener zur vollen Entfaltung. Hier hatte die nüchterne holländiſch-franzöſiſche Richtung zu entſchieden den Ton angegeben, und kaum hatten einige tüchtige Meiſter den Barocco zu Ehren gebracht,

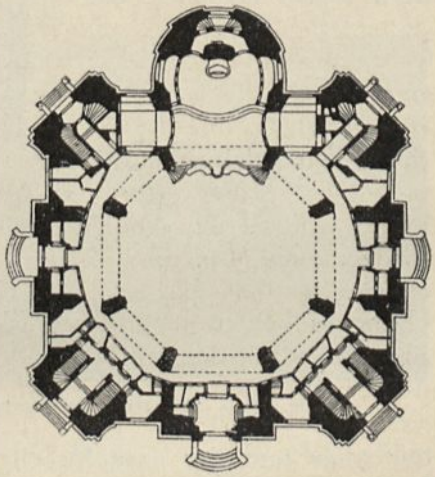
ſo wurden ſie ſchon wieder von franzöſiſchen Klaſſiziſten oder Rokoko-Künſtlern abgelöſt.

Schloßbau in Berlin.

Der wuchtigſte deutſche Schloßbau aus der Barockzeit iſt das königliche Schloß in Berlin (Fig. 1534, 1536 und 1537), in ſeiner heutigen Geſtalt ein Rechteck von 192 m Länge und 116 m Breite, mit einem großen weſtlichen äußern, einem etwas kleinern öſtlichen innern und zwei kleinern Höfen und ſechs Portalen. Die Südfaſſade gegen den Schloßplatz erhebt ſich in drei Stockwerken mit einem hohen Mezzaningeſchoß zu 30 m Höhe. In der Geſchichte des Schloſſes ſind noch viele Fragen ungelöſt. Von 1443 bis 1451 erbaute der Kurfürſt Friedrich II. eine Burg am Spreeufer. Joachim II. fügte ſeit 1538 einen Flügel am Schloßplatz hinzu; Johann Georg ſchloß 1580—1595 den öſtlichen Hof. Nering führte 1685 die Rundbogengalerie an der Spree aus. Im Jahre 1698 wurde Andreas Schlüter, der große Bildhauer, als Schloßbaumeiſter berufen; Friedrich I., Preußens erſter König, hatte den Plan gefaßt, die bisherigen Bauten durch eine einheitliche, großartige Anlage zu erſetzen.

Schlüter.

Schlüter, 1664 zu Hamburg geboren, † 1714 in St. Petersburg, ſtand anfangs im Dienſte des Polenkönigs Johannes Sobieſky, dann war er in Potsdam und am Charlottenburger Schloß thätig. Jetzt entwarf er den Rieſenplan zum königlichen Schloß, welcher jedoch nie ganz ausgeführt ward. Er baute einen Teil der Südfaſſade gegen den Schloßplatz im ſtrengen Palaſtſtil. Die Portalvorlagen mit den Rieſenſäulen auf den hohen Sockeln ſind von einer monumentalen Einfachheit, die faſt an Steifheit grenzt. Die Nordfaſſade iſt zierlicher und belebter. Schlüters glänzendſte Leiſtung iſt die Architektur im zweiten innern Hof. An den beiden Thoren (I und V) entfaltet er einen gehaltenen, aber reichen und feſtlichen Barock. Beide Thore bauen ſich in zwei Geſchoſſen auf, welche unten mit Säulen, oben mit einer Pilaſterarchitektur geſchmückt ſind, dazu



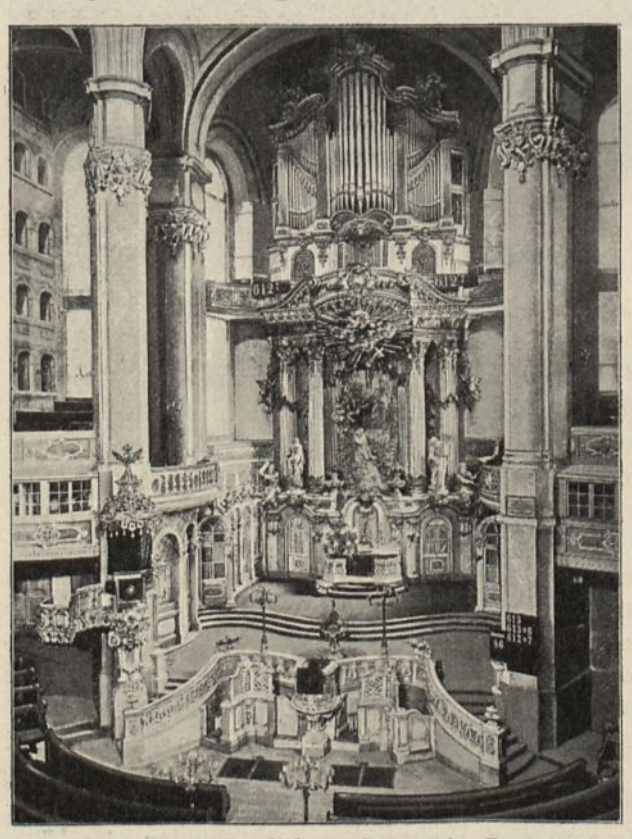


Fig. 1531 u. 1532. Grundriß und Inneres der Frauenkirche in Dresden.

mit figürlicher und dekorativer Plaſtik. Die den Hof umſchließenden Trakte haben in den beiden Untergeſchoſſen offene Arkaden; die des unterſten Stockwerks werden von Säulen, die des zweiten von Pfeilern, denen liſenenartige Gebilde vorgeſetzt ſind, getragen. Der Grundzug dieſer Architektur liegt in der Vereinigung von Ernſt und dekorativer, maleriſcher Wirkung, aber die Verbindung zur feſten Einheit aller Teile iſt nicht erreicht. Am glänzendſten und phantaſiereichſten zeigt ſich Schlüter in der Ausſtattung der Innenräume, in den prunkvollen Treppenhallen, im Ritterſaal und in den Paradekammern. Die Dekorationsweiſe ſchließt ſich an diejenige Cortonas an, aber bei Schlüter treten die Plaſtik und die naturaliſtiſcher behandelten Pflanzenmotive ſelbſtändiger hervor. Eine dekorative Meiſterleiſtung ſollte in der Abſicht Schlüters der ſogenannte Münzturm an der Nordweſtecke werden, da er aber wegen techniſcher Fehler abgetragen werden mußte, ſo wurde der geiſtreiche Meiſter entlaſſen. An ſeine Stelle rückte Johann Friedrich Eoſander, genannt Freiherr von Goethe, ein, geboren 1670 in Riga, geſtorben 1729 als Generallieutenant in Dresden. Er hatte eine gute Schule in Italien und Frankreich durchgemacht und ſich zum gewandten, geſchickten Baumeiſter ausgebildet. Nach ſeiner Neigung und Theorie gehört er einer ſtrengern, dem Klaſſizismus verwandten Richtung an, doch fand er ſich auch im reichen, dekorativen Barock zurecht. Was er am Berliner Schloß baute, iſt nicht ganz beſtimmt, doch wird ihm faſt allgemein die Weſtfaſſade zugeſchrieben. Seine Bauweiſe iſt gegenüber derjenigen Schlüters trockener, doch übt ſein Thorbau (III), eine Nachbildung des Konſtantinsbogens, eine große Wirkung. — Martin Heinrich Böhme († 1725), Schlüters Schüler, brachte 1716 den Schloßbau zum vorläufigen Abſchluß. Im letzten Jahrhundert (1845—1852) führten Stüler und Schadow in der Mitte des Weſtflügels die Kapelle mit der Kuppel darüber aus. — Eoſander baute ferner die Schlöſſer Schönhauſen bei Berlin (1704), Oranienburg (1706—1709), Monbijou (1711) etc. Von Schlüter ſtammen das Palais Wartenberg (Alte Poſt in Berlin), das Kameckſche Gartenhaus (Dorotheenſtraße), Werke, welche manches Dilettantiſche an ſich haben.



Fig. 1533. Aeußeres der Frauenkirche in Dresden.

J. Fr. Eoſander.

M. H. Böhme.

Eoſanders Bauten.

Am Schloß in Charlottenburg (Fig. 1538) folgten ſich die beiden Meiſter ebenfalls in der Bauleitung. Schlüter führte 1695—1699 den Mittel- und Hauptbau in ziemlich nüchternen Formen aus. Aehnlich wie an den Südthoren des königlichen Schloſſes ſtehen auf den durch das Erdgeſchoß reichenden Sockeln die

Charlottenburg.



Fig. 1534. Das kgl. Schloß in Berlin. Phot. der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Säulen, welche das obere Stockwerk und das Mezzanin gliedern. Sein ruhmrediger Nebenbuhler Eosander fügte die beiden südwärts vorspringenden Flügel in Nutzbauformen an; über dem Mittelrisalit konstruierte er die mächtige, wirksame Kuppel, welche aber den Hauptbau erdrückt. Der rechte, östliche Flügel entstand erst 1741–1742 unter Friedrich II. durch G. von Knobelsdorff. Am köstlichsten ist die von Schlüter und Eosander stammende Ausstattung einiger Innenräume, im reichen Barocco, wie z. B. der Kapelle und der Prunkzimmer. Nennen wir hier noch das Stadtschloß in Potsdam (Fig. 1535). Die hier stehende Burg aus dem 12. Jahrhundert wurde seit 1660 zur Residenz in Hufeisenform umgebaut. Die ersten Baumeister waren der wallonische Réfugié Philippe de Chieze, Georg Memhard, Nering, Martin Grünberg, dem seit 1700 der schon früher genannte Jean de Bodt folgte. Er war der Sohn eines Mecklenburgers, geboren in Paris 1670, † in Dresden 1745. Was ihn charakterisiert und auszeichnet, ist ein fein abwägender Geschmack und die Verbindung eines heitern, maßvollen Barocco mit klassischen Formen in der Art Mansarts. Diese Eigenschaften offenbaren sich am architektonischen Abschluß der Nord- oder Hofseite des Stadtschlosses. Das rustizierte Erdgeschoß des Mittelthors trägt einen offenen, gekuppelten, von Säulen und pilastergeschmückten Pfeilern getragenen, graziösen Aufbau. Daran schließen sich eingeschossige, erst im Halbkreis geschweifte, dann in die Gerade übergehende

Stadtschloß in Potsdam.

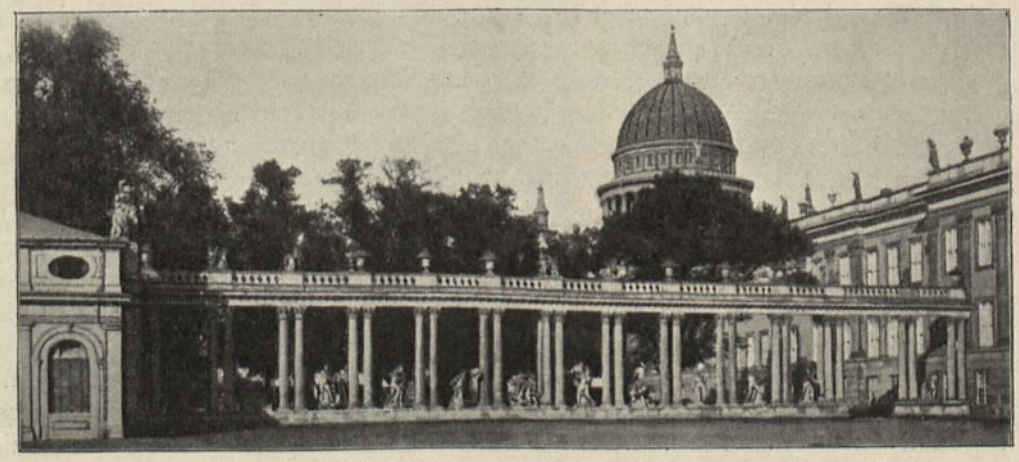
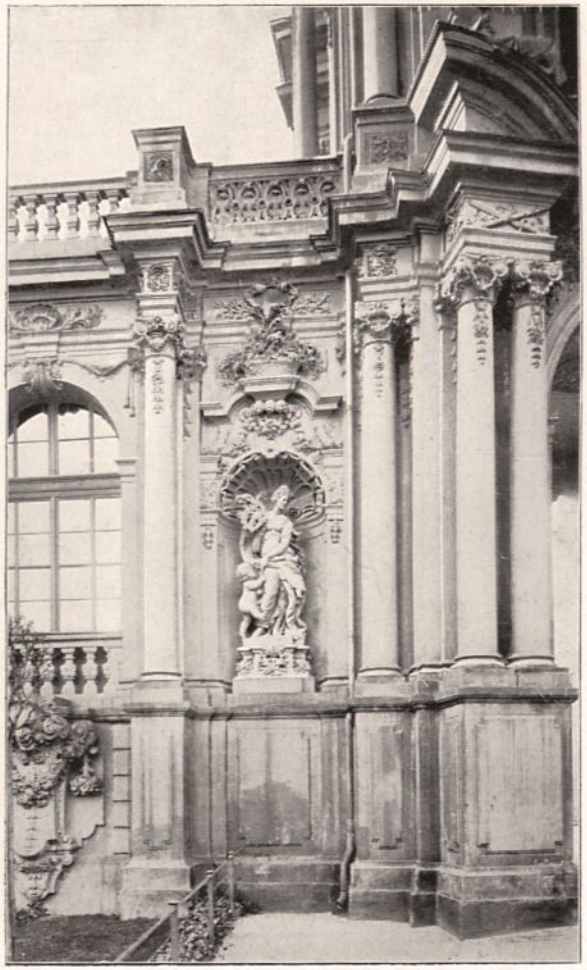


Fig. 1535. Arkaden des Stadtschlosses von Potsdam. Phot. von F. Schwartz, Berlin.







DETAILS VOM ZWINGER, DRESDEN.

Nach Originalaufnahmen und Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Galerien, durch ſchöne joniſche Pilaſter gegliedert, mit Arkadenniſchen, abſchließend mit einer reichgeſchmückten Baluſtrade.

In Dresden wurde der Barocco in viel mehr nationaler, deutſcher Form eingeführt. Das erſte, wahrhaft bedeutende Denkmal desſelben iſt der Palaſt im Großen Garten (Fig. 1539). Derſelbe ſtellt an beiden, der Stadt und dem Teiche zugewandten Fronten einen Mittelbau als Riſalit und zwei Eckpavillons dar. Die beiden Faſſaden gleichen ſich in der Ausſtattung, welche im Mittelbau mit den Doppeltreppen Säulenſtellungen, in den Eckgebäuden Pilaſter nebſt Blumen- und Blattgehängen und ſtatuariſchem Schmuck verwendet. Beſonders reich iſt der große Saal im Innern mit Säulen- und Pilaſterordnungen, Plaſtik, Stuckornamenten und Malerei bedacht. Fehlt auch noch der freie Schwung und die ſichere Hand der Folgezeit, ſo iſt doch der Eindruck ein günſtiger. Als Architekt wird Johann Georg Starcke († 1695) genannt.

Dresden.

Palais im Gr. Garten.



Fig. 1536. Fenſterleibung aus dem k. Schloß zu Berlin. Nach Originalzeichnung.

Ein Barockwerk erſten, vorzüglichſten Rangs iſt der Zwinger in Dresden (vergleiche Einſchaltbild und Figur 1540). So oft die unſelige, verkehrte Politik und das Kriegsunglück Auguſt dem Starken Zeit ließen, träumte er von den weitabſehendſten, prunkvollſten Bauunternehmungen in Dresden und in Warſchau. Er ſelbſt arbeitete mit ſeinen Architekten,

Zwinger.

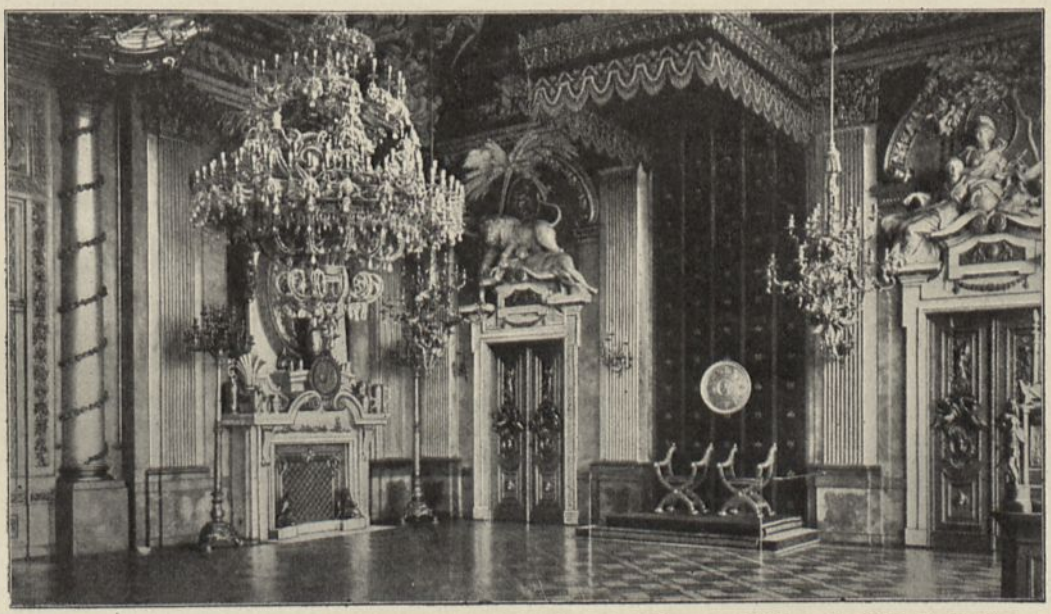


Fig. 1537. Ritterſaal des k. Schloſſes zu Berlin. Phot. der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.

denn es fehlte ihm nicht an Geſchmack, doch die Architektur und Machtentfaltung. Von all kam wenig zu ſtande, vom kö- weltmänniſcher Bildung und war ihm nur Mittel zur Prachtden geplanten Unternehmungen niglichen Schloß in Dresden



Fig. 1538. Das Schloß in Charlottenburg. Phot. der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.

M. D. Pöppelmann.

nur der Vorhof, der Zwinger. Er wurde von des Königs bevorzugtem Baumeiſter Matthäus Daniel Pöppelmann (geboren 1662 in Dresden, geſtorben daſelbſt) 1736 entworfen und ausgeführt. Der Zwinger ſollte den ſchönſten Vor- und Ehrenhof der Reſidenz bilden und zugleich als monumentale Umfriedung einer Arena für Ringelſtechen, Karuſſells und allerlei Hoffeſte dienen. Er umſchließt einen Flächenraum von 117 m Länge und 107 m Breite. Die Schmalſeiten haben in der Mitte große, rundgeſchweifte Ausbauten. Nach Pöppelmanns Plänen ſollte ſich die Anlage bis an die Elbe erſtrecken. Die Nordſeite blieb offen und ward erſt 1847—1854 durch den Semperſchen Muſeumsbau geſchloſſen; die drei übrigen Seiten wurden 1711—1722 gebaut. Das Grundmotiv iſt eine einſtöckige Arkadengalerie mit flachem Dach und Baluſtraden, welche ſich an den Ecken zu zweigeſchoſſigen Saalbauten für Gaſtmähler, Tanz und Spiel erweitern; die Achſen ſind durch getürmte Thorbauten und Pavillons ausgezeichnet. Der Zwinger iſt eine der geiſtreichſten Schöpfungen des Barockſtils, originell in jeder Faſer, Pöppelmanns ureigenſte Leiſtung ohne ihresgleichen. Die Arkaden, reich, graziös behandelt, mit Pilaſtern joniſierender Ordnung, ſchönen Schlußſteinen, mit Zeuggehängen, Fruchtſchnüren u. dgl. geſchmückt, wirken in ihren ruhigen Fluchten ſehr günſtig. An den Pavillons kommen die Linien in den mannigfachſten Fluß, die Ziermotive und die plaſtiſchen Bildungen häufen ſich in phantaſiereicher, aber wohlberechneter Fülle. Die Pilaſter, auf figurierten Konſolen ruhend, laufen in Hermen und Telamone aus, welche das in allen denkbaren Bewegungsmotiven ge-

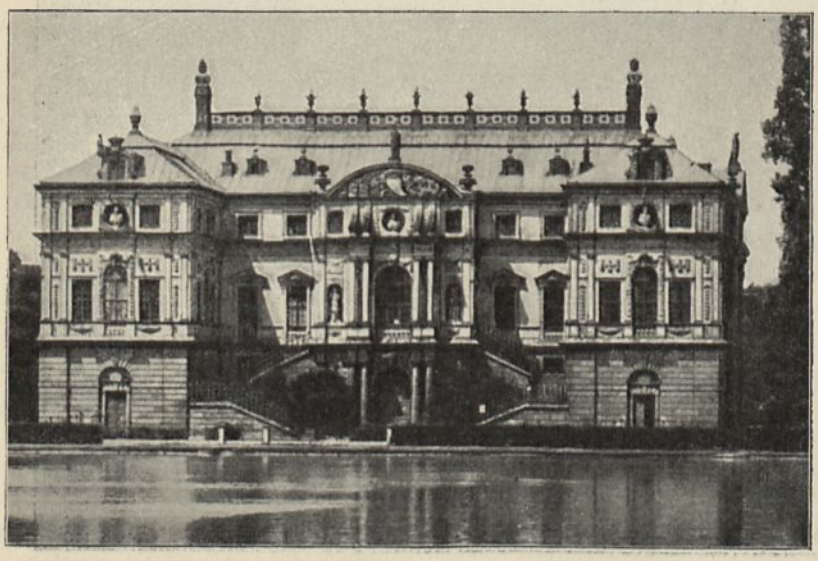


Fig. 1539. Palaſt im Großen Garten zu Dresden. Phot. von Stengel & Co.

ſchweifte Gebälk tragen. Die Schlußſteine der Bogen wachſen zu großen Kartuſchen aus, die Pilaſterkapitelle des Obergeſchoſſes nehmen in ihren Rahmen reizende Köpfchen auf; über den ſchwellenden Verdachungen der Fenſter und auf der Attika, welche ſich zu Pfoſten ausgliedert, ſtehen allerlei plaſtiſche Figuren; hinter ihnen ſteigen die Dächer in maleriſch gebrochenen und geſchweiften Linien auf und münden in Knäufe mit dem Adler und der Krone Polens aus oder in Giebel, auf denen Atlas unter dem Druck des Erdballs keucht etc. Kurz, es iſt ein Ganzes von überſprudelnder Geſtaltungskraft, heiterer Feſtlichkeit, graziöſer Linienführung, künſtleriſchen Spiels, — ein Gegenſtück des Barocco zu Raphaels Loggien. — Von den glänzenden und umfangreichen Bauten Pöppelmanns in Warſchau beſteht faſt nichts mehr. Das von ihm für den Grafen Flemming 1715 erbaute Japaniſche Palais in Dresden wurde (1729—1733) von Jean de Bodt und Longuelune erweitert und umgebaut.

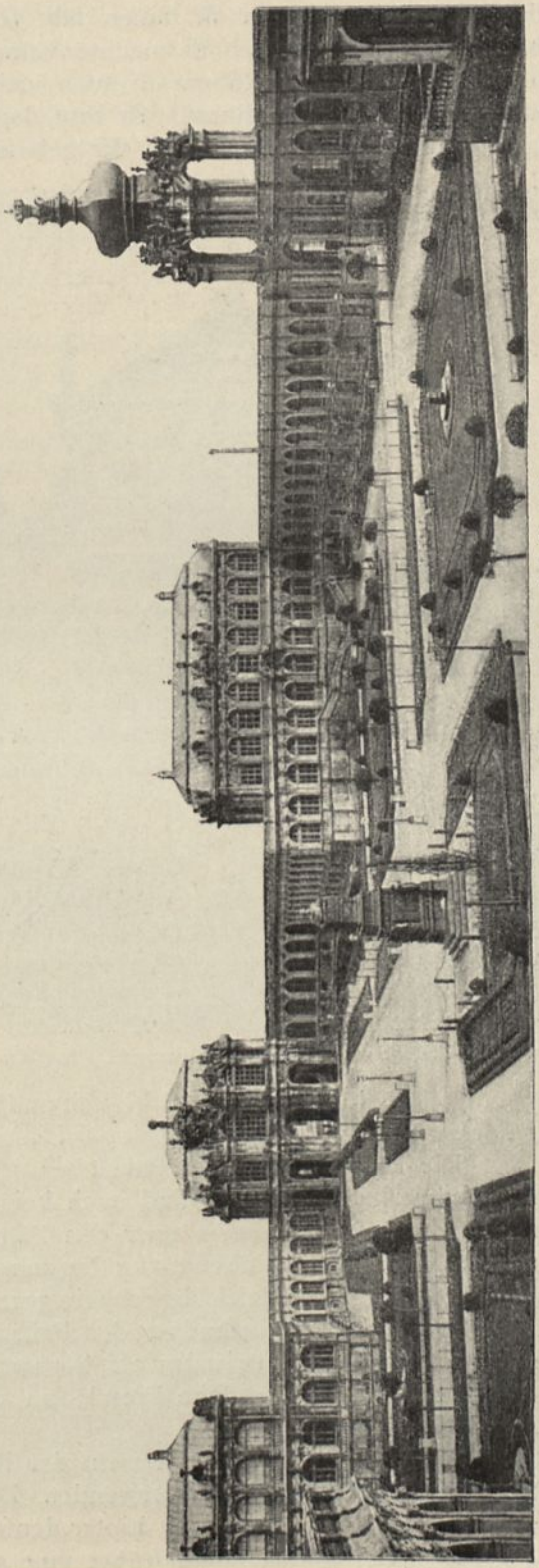


Fig. 1540. Der Zwinger zu Dresden. Phot. von Stengel & Co., Dresden.

Japaniſcher Palaſt.

III. IN BELGIEN.

Seit der Union in Utrecht (1579) gingen die ſieben nördlichen Provinzen der Niederlande und die ſüdlichen katholiſchen Landesteile ihre getrennten Wege. Nach den durch die fanatiſchen Calviniſten hervorgerufenen Bilderſtürmen war in den letzten vieles neu zu gründen und neu auszugeſtalten; Belgien ging hierbei entſchieden auf den Barockſtil ein.

Glaubenstrennung.

Peter Paul Rubens, des Landes größter Künſtler, welcher auf alle Kunſtgebiete einen maßgebenden Einfluß übte, war ein Barockmeiſter im vorzüglichſten und weiteſtgehenden Sinne; ſeine Bilder laſſen ſich nur in Barockrahmen und in entſprechender Umgebung denken. Von den Archi-

Einfluß des Rubens.

tekturwerken, welche er in Italien ſah, feſſelten ihn am meiſten die Paläſte an der Via Nuova in Genua. Er machte Aufnahmen davon und gab ſie 1622 in einem Kupferwerke heraus. Rubens iſt auch vielleicht der erſte, welcher die Gotik als barbariſchen Stil bezeichnete. Er thut dagegen alles, um in ſeiner Heimat dem Barocco Eingang zu verſchaffen. Er gab ſelbſt Vorbilder und Beiſpiele, in ſeinem Hauſe, im Thor und Pavillon ſeines Gartens, welche er auf mehreren Bildern verewigte; er zeichnete auch nicht ſelten architektoniſche Pläne und beeinflußte die Baumeiſter, da mehrere zu ſeinen Freunden oder Schülern zählten.



Fig. 1541. Faſſade von St.-Charles, Antwerpen. Phot. von L. Beerts.

Eigenart.

Wie Rubens nach ſeinen Studienreiſen in Italien in ſeinen Bildern die ſchärfſt ausgeprägte perſönliche und nationale Eigenart offenbart, ſo hielt er es auch im Baufach. Trotz ſeiner Vorliebe für Aleſſi und deſſen Werke in Genua und Mailand, baute er ſelbſt ganz anders. Sein Barock iſt viel maleriſcher, formen- und phantaſiereicher, breitgliederiger, bewegter, ja er ſtreift in dieſen Beziehungen zuweilen das Uebermaß. Seine Landsleute haben wie er eine ſo tief im nationalen Blut ſitzende Eigenart, daß ſie im Barocco eine ganz ähnliche Richtung einſchlugen. Mannigfaltigkeit und Vielgeſtaltigkeit, Häufung und Wechſel der Formen, Wucht und Maſſigkeit der Bildungen ſind Hauptkennzeichen derſelben.

Religiöſe Bauten.

Die religiöſen Denkmale überwiegen um vieles an Zahl und Bedeutung die Profanwerke. Uebrigens ſind auch keineswegs alle barocken Kirchen voll und ganz Neubauten, da manche über den Planlinien mittelalterlicher Denkmale entſtanden. Den höchſten Zielen des Barock ſuchte man trotz deſſen durch Weit- und Großräumigkeit nach Möglichkeit gerecht zu werden. Auch in der Ausgeſtaltung des Aeußern, beſonders der Faſſade, giebt ſich dasſelbe Streben kund, einen großen Geſamteindruck hervorzubringen. Daneben verleugnet man aber nicht die echt nordiſche Freude an der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Einzelbildungen.

Konſtruktion.

Als Gewölbeträger im Innern der Kirche werden wie in Genua mit Vorliebe Säulen ſtatt der Pfeiler verwendet. Die Türme ſind in die Nähe des Chors gerückt, neben oder öfter noch hinter denſelben; Turmpaare kommen ſelten vor. Die Niederländer hatten ſchon früher eine große Vorliebe für hoch, leicht, luftig,

in Formen und Linien freibewegt konſtruierte Türme und Beffroi; auch in dieſer Stilperiode entſtanden Turmbauten edelſter und graziöſeſter Art, dafür wird um ſo weniger im Kuppelbau geleiſtet. Eine große Anzahl der Kirchen zeigt mitten im freieſten Barock noch eine Nachwirkung der Gotik, indem bei den Faſſaden die vertikale Richtung in auffallender Weiſe betont wird. Dasſelbe geſchieht auch und mehr noch in den Wohnhäuſern.

Jeſuitenkirchen.

Ein bedeutendſter Bruchteil der religiöſen Bauten gehörte einſt dem Orden der Jeſuiten an.

Die Blüte des Barocco fällt ins 17. Jahrhundert; was im 18. Jahrhundert hinzukam, iſt von wenig Belang.

Künſtler.

Die namhafteſten Künſtler ſind Jacques Franquart, Wenceslav Coeberger, Lukas Faid'herbe, die Jeſuiten Aguillon und Heſius.

Franquart.

Franquart, welcher auch Maler war und viel mit Rubens verkehrte, baute die Jeſuitenkirche in Brüſſel, die 1812 abgebrochen wurde, die Auguſtinerkirche daſelbſt (1630—1642), ſpäter als Poſtgebäude verwendet, die Beguinenkirche in Mecheln (1629—1647).

St.-Charles in Antwerpen.

Eine der gewaltigſten Kirchenbauten iſt St.-Charles in Antwerpen (Figur 1541), die frühere Jeſuitenkirche, nach dem Schema der italieniſchen Baſilika mit Emporen (1614—1621). Rubens lieferte die Entwürfe und ſtattete ſie mit 39 Bildern aus; ausführende Baumeiſter waren die Jeſuiten François Aguillon und Pierre Huijſſens. Im Jahre 1718 äſcherte ſie ein Blitzſtrahl bis auf den Chor und die Seitenapſiden ein. Der Neubau wiederholte die erſten Planlinien. Acht Säulenpaare toskaniſcher Ordnung ſchreiten durch die hell und feſtlich erleuchteten Räume und ſcheiden drei Schiffe mit dem halbkreisförmigen Chor und zwei entſprechenden Querſchiffapſiden aus. Die Lichtwirkung war das Entzükken mancher Maler, welche ſie in ihren Bildern wiederzugeben ſuchten. Die innere Ausſtattung iſt ſehr reich, ebenſo diejenige der breit und machtvoll hingepflanzten Stirnſeite, welche in drei mit Säulen und Pilaſtern toskaniſcher, joniſcher und korinthiſcher Ordnung geſchmückten Geſchoſſen aufſteigt. Die Umrahmungen der Thore, Fenſter und Niſchen, die Frieſe und Flächenverzierungen offenbaren die volle Luſt am Gliedern und Zieren. Die



Fig. 1542. Faſſade von St.-Michel, Löwen. Phot. von L. Beerts, Antwerpen.

organiſche Teilung der Faſſade tritt dagegen weniger beſtimmt hervor. Als Rücklagen zur Faſſade ſind zu beiden Seiten Treppenhäuſer angeordnet, welche in Türmchen mit offenen Arkaden unter zierlichen Kuppeln ausmünden. Noch glücklicher iſt der Turmbau hinter der Concha des Chors. Auf das ruſticierte Erdgeſchoß folgen zwei Stockwerke mit toskaniſchen und joniſchen Ordnungen; über einer Attika vollzieht ſich der Uebergang aus dem Viereck ins Achteck, das mit einer zierlichſten Kuppelarkade korinthiſchen Stils abſchließt. Während die Hauptglieder der Kirche ſich klaſſiſchen Muſtern anſchließen, iſt St. Michael, die einſtmalige Jeſuitenkirche in Löwen (1650—1660), charakteriſtiſcher für die nationale Auffaſſung in dem Hochdrang der Faſſade und in der Formenbildung (Fig. 1542). Als Baumeiſter wird der Jeſuit Wilhelm Heſius genannt. Eine dreiſchiffige mittelalterliche Anlage mit drei mittlern und ſechs ſeitlichen quadratiſchen Traveen, mit Querſchiff und Apſiden bildet die Planlinien; die Arkadenſäulen erſcheinen daher für einen Barockraum zu nahe aneinander gerückt. Die innere Ausſtattung an Gipsdekorationen ergeht ſich in den üppigſten Formen. An der wuchtigen Faſſade ſind manche Bildungen, wie die Bänder, welche horizontal über die Stockwerksflächen, auch über die Säulen und Pilaſter hinlaufen, die Kandelaber, welche die Geſchoſſe flankieren, die Flächenfüllungen, die aus zwei Konſolen gebildeten Träger am Giebelfelde, die ſtark verkröpften Simſe ſehr bezeichnend. — Eine andere Anlage in ebenſo charakteriſtiſcher Ausſtattung bietet die Beguinenkirche in Brüſſel (1657 bis 1675). Die Schauſeite (Fig. 1543) iſt die Ueberſetzung des italieniſch-gotiſchen Dreigiebelſyſtems (des ſog. Tricuſpidalſtils) in den formenfreudigſten niederländiſchen Barocco. Man muß im einzelnen den Zug der Linien, ihre Vervielfachung und maleriſche Abſchattierung verfolgen und die Häufung der Motive ſtudieren, z. B. an der Niſche oberhalb des Portals, an der Sohlbank der Fenſter, an den Seitengiebeln, am Rundfenſter des Hauptgiebels und deſſen Bekrönungen, um einen Einblick in das auf maleriſche Wirkung berechnete Schaffen zu gewinnen. Es iſt innerhalb desſelben Stils ein von dem der italieniſchen und deutſchen Barockmeiſter ſehr verſchiedenes Empfinden und Verfahren. Es iſt nur zum verwundern, daß hierbei eine unleugbar bedeutende Geſamtwirkung erzielt wird. Hauſtein und Backſtein löſen ſich fortwährend ab. Auch dieſe Kirche iſt aus dem Umbau eines mittelalterlichen Stildenkmals entſtanden.

Jeſuitenkirche, Löwen.

Beguinenkirche in Brüſſel.



Fig. 1543. Die Beguinenkirche in Brüſſel. Phot. von G. Hermans, Brüſſel.

Faid'herbe.

Lukas Faid'herbe aus Mecheln (1617—1697), der bevorzugte Schüler Rubens', näherte ſich am meiſten dem Ideal des Barocco, indem er in ſeinen Umbauten früherer Anlagen Kuppeln



Fig. 1544. Zunfthäuſer in Brüſſel: Renard, Cornet, Louve, Sac, Brouette. Phot. v. Stengel & Co., Dresden.

einfügte, um große, weite Räume zu ſchaffen, ſo in Notre-Dame d'Hanswyck (1663 bis 1678) in Mecheln, in den Stiftskirchen zu Averbode und Grimbergen.

Die Profanbauten in der Art des italieniſchen Palazzo ſind äußerſt ſelten. Die Privathäuſer ſchloſſen ſich den aus der Renaiſſancezeit überkommenen Ueberlieferungen an. Die glänzendſte und intereſſanteſte Muſterleſe bieten in Brüſſel auf der einzig ſchönen Place de l'Hôtel de Ville die Zunfthäuſer. Die intereſſanteſten ſind diejenigen an der Weſtſeite, Le Renard, Le Cornet, La Louve und Le Sac (Fig. 1544). Das erſte und vierte gleichen ſich in der Verwendung von Statuen und Hermen und der reichſten Ausbildung der Frieſe und Giebel. Im zweiten, dem Zunfthaus der Schiffer, wird in kecker Freiheit dem Giebel in den geſchweiften Linien und im Beiwerk die Geſtalt eines Schiffshinterteils gegeben. Dieſe Bauten wollen nicht monumentale Größe und Strenge, ſondern eine feſtliche Daſeinsfreudigkeit ausſprechen.

Profanbauten.

Brüſſel.

IV. IN ENGLAND.

1) Auch in England entfaltete ſich der Barockſtil nicht zu voller Blüte. Der in der Renaiſſancezeit herrſchende Eliſabethſtil war nicht auf die Dauer lebensfähig, weil er eine Halbheit war, in der Konſtruktion gotiſch, in den Formen lockere Renaiſſance. Unter dieſen Umſtänden ward ein bedeutender Künſtler bahnbrechend, welcher, von der Gunſt des Hofes getragen, einen fertigen Stil in England einführte. Dieſer Künſtler war Inigo Jones. Er wurde 1572 in London geboren und war anfangs Tiſchler. Verſuche in der Landſchaftsmalerei erwarben ihm hohe Gönner, welche ihm die Mittel zu Reiſen in Frankreich, Flandern, Deutſchland, Italien verſchafften. Doch nicht mehr die Malerei, ſon-

I. Jones.

dern die Architektur war der Hauptgegenſtand ſeiner Studien. Wir finden Jones darauf bei Chriſtian IV. in Dänemark, der ihn an ſeinen Hof berufen. In deſſen Gefolge kehrte er nach London zurück und ward Baumeiſter der Königin, einer däniſchen Prinzeſſin. Nach ihrem Tode bereiſte er Italien noch einmal und ward ein überzeugungstreuer Schüler Palladios. Er ahmte zuweilen deſſen vornehme, gehaltene Kunſt nach, noch öfter entwarf und baute er in ihrem Geiſte, ſo ſehr hatte er ſich mit demſelben vertraut gemacht.

Jones' Werke. Wilton Houſe.

In den Erſtlingswerken ſuchte Jones Formen der Spätgotik mit ſolchen der Renaiſſance zu verbinden. Auch was er an Wilton Houſe für den Lord Pembroke baute, iſt im Stile noch unentſchieden. Die jetzt nicht mehr beſtehende Villa der Königin zu Greenwich vom Jahre 1639 zeigte dagegen die klare, edle, einfache Formenſchönheit Palladios. Die ſeither veränderte Villa zu Chiswick in Middleſex verpflanzte den Grundriß der Rotonda in Vicenza auf engliſchen Boden. Da 1615 ein Teil des Palaſtes Whitehall in London abbrannte, betraute Karl I. unſern Künſtler mit dem Auftrag, eine neue, großartige Reſidenz zu entwerfen. Jones löſte die Aufgabe in der glänzendſten Weiſe. Nach ſeinem Plane hätte der Palaſt, 220 m lang, 190 m breit, fünf Höfe in regelmäßiger Anlage umſchloſſen und die Tuilerien an Umfang und künſtleriſcher Bedeutung in Schatten geſtellt. Die Bürgerkriege verhinderten die Ausführung des großartigen Entwurfs; nur ein ſehr kleiner Teil, die Banketthalle (Banqueting Hall [Fig. 1545]) wurde gebaut, ein edles, vornehmes Werk mit ſieben Achſen in zwei Geſchoſſen, in der Mitte mit Säulen, an den Seiten mit Pilaſtern joniſcher und korinthiſcher Ordnung geſchmückt und mit einer Baluſtrade abſchließend; die Flächen ſind gequadert. — Jones' Name ſteht heute noch in England in höchſter Achtung, was inſofern überraſchen kann, da er bei der Einführung der oberitalieniſchen Renaiſſance ſo wenig Rückſicht auf nationale Eigenheiten und klimatiſche Verhältniſſe genommen. Treu ſeinem König und treu ſeinem katholiſchen Bekenntnis und darum ſeines Vermögens beraubt, ſtarb Jones arm 1651. Einiges, das die Ungunſt der Zeit ihm nicht auszuführen geſtattete, vollendete ſein Neffe und Adoptivſohn John Webb.

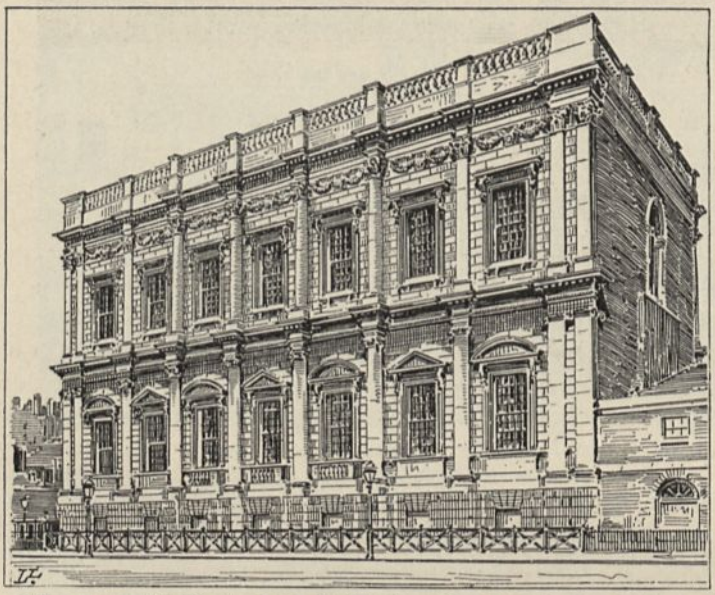


Fig. 1545. Die Banketthalle in London. Nach Originalzeichnung.

Bankett-halle in London.

Während der Kriegswirren ſeit den vierziger Jahren und zur Zeit der Cromwellſchen Republik, unter der Herrſchaft der kunſtfeindlichen, puritaniſchen „Rundköpfe“, konnte kein bedeutendes Werk entſtehen. Nachher erwachte die höfiſche Bauluſt wieder.

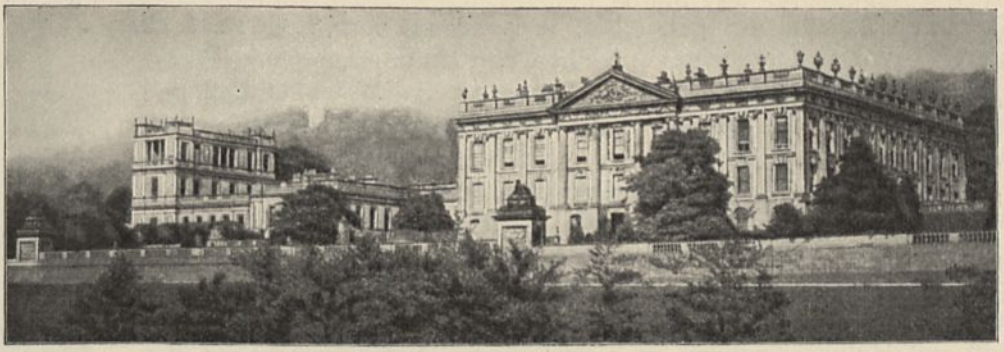


Fig. 1546. Chatsworth Houſe. Phot. von Frith & Co., Reigate.

Eines der reichſten und glänzendſten Schlöſſer Englands iſt Chatsworth Houſe (Fig. 1546 u. 1547) in Derbyſhire, am Derwent River, der Palaſt der Herzoge von Devonſhire. Er umſchreibt ein großes Rechteck mit einem Innenhofe. Ueber dem Erdgeſchoß faßt eine joniſche Ordnung von Halbſäulen und Pilaſtern zwei obere Stockwerke im Sinne Palladios zuſammen; eine reichgeſchmückte Baluſtrade krönt den gewaltigen Bau, an dem nur die Würfelform zu beſtimmend ausgeprägt iſt, denn nur der klaſſiziſtiſche Giebel an der Hauptfront und eine geſchwungene Ausbuchtung an einer Schmalſeite bringen einigen Wechſel in die Linien. Das Innere iſt ſehr glänzend ausgeſtattet. Dieſer Bau (1681) ſowie der einfachere von Dyrham Houſe in Glouceſterſhire ſind die beiden Hauptwerke des William Talman († 1698). Chatsworth Houſe.

2) Eine neue Richtung ſetzt mit den Architekten Wren und Vanbrugh ein, welche mit dem Klaſſizismus den Barocco verbanden.

Chriſtopher Wren, geboren 1632 zu Knoyle in Wiltſhire, † 1723 in Hampton Court, lehrte Aſtronomie an der Univerſität in Oxford. Zum theoretiſchen Studium der Architektur ſcheint ihn die Mathematik, eines ſeiner Lieblingsfächer, geführt zu haben. Auch einige Bauten führte er damals aus. Im Jahre 1665 kam er nach Paris und ſah dort Bernini und wurde mit der franzöſiſchen Kunſt bekannt. Den nachhaltigſten Eindruck ſcheint der ältere Manſard auf ihn gemacht zu haben. Im folgenden Jahre wurde ein großer Teil Londons ein Raub der Flammen. Dadurch eröffnete ſich ihm ein Feld weiteſtgehender Thätigkeit, da er zum ſtädtiſchen und königlichen Baumeiſter ernannt wurde. Wenn auch nicht alle ſeine Chr. Wren.

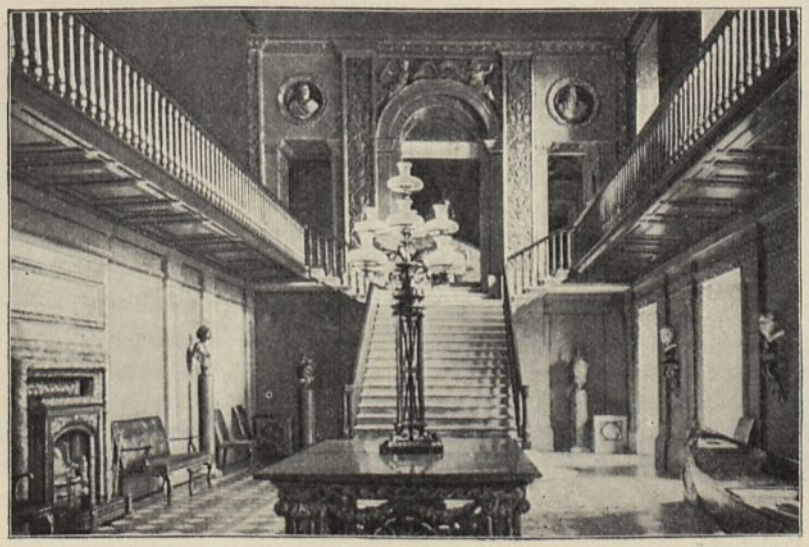


Fig. 1547. Treppenhaus in Chatsworth Houſe. Nach Photographie.

Pläne zur Ausführung gelangten, ſo verdankt ihm London doch zum großen Teil ſein jetziges Ausſehen, vor allem eines ſeiner Wahrzeichen, die St. Paulskirche (1675—1710 [vgl. Einſchaltbild und Fig. 1549 und 1550]). Nachdem ein erſter Entwurf zu einem Zentralbau mit einer Mittelkuppel, von acht kleinen Kuppelräumen umgeben, und einer ebenfalls kuppelgewölbten Eingangshalle vom König Karl II. nicht angenommen wurde, hielt er ſich in einem neuen Plane an den Grundriß der mittelalterlichen Dome. An die von acht Pfeilern getragene große Kuppel ſchließt ſich ein dreiſchiffiges Langhaus, ein faſt ebenſo langer Chor und ein dreiſchiffiges Querſchiff mit Halbkreisapſiden an. Der innere Aufriß wiederholt das Schema der italieniſchen Barockkirchen mit geradem, verkröpftem Sims und mit Fenſtern darüber, welche in die Wölbung einſchneiden. Daß die Kuppel von acht Pfeilern aufſteigt, führt in den Diagonalen zu ungünſtigen Konſtruktionen und Perſpektiven. Die Formen und Motive der innern Ausſtattung ſind einem korrekten, aber ſchwungloſen, nüchternen, mathematiſchen Klaſſizismus entlehnt, deſſen Ergebnis ein froſtiger Geſamteindruck iſt. Am Aeußern fällt vor allem die alles beherrſchende Kuppel mit der ſchönen Schweifung der Haube und dem prächtigen Säulenring am Tambour auf. Auch die Faſſade und der doppelgeſchoſſige Aufriß der Seiten bieten großartige und günſtigſte Silhouetten. Fragt man nach der organiſchen Durchbildung, ſo muß das Urteil ganz anders lauten. Der äußere Aufriß der Kuppel ſcheint nur dazu da, die Konſtruktion im Innern zu verbergen und zu verhüllen, wie ein Durchſchnitt ſofort beweiſt. Vom Kämpfer der innern viel tiefer angeſetzten Kolonnade geht eine Kuppelwölbung mit offenem Auge aus. In der Höhe des Simſes des äußern Säulenrings ſetzt eine andere Wölbung in der Form eines Zuckerhutes an, welche bis zum Scheitel der Kuppel reicht und die Laterne trägt. Die Entwickelung der letzten aus dem Quadrat erſcheint wie eine künſtleriſche Grille. Da die Anlage der Schiffe eine Baſilika mit erhöhtem Mittelſchiff iſt, ſo wird am äußern Aufbau das zweite Geſchoß lediglich zu einer kuliſſenartigen Wand ohne jede konſtruktive und organiſche Berechtigung, ein Notbehelf im Intereſſe einer imponierenden Silhouette, welcher mit dem Ernſte einer monumentalen Architektur unvereinbar iſt. Die beiden Türme neben der Weſtfaſſade erinnern gar zu deutlich an das Turmprojekt Berninis für St. Peter in Rom. Ueberhaupt erinnert der hochkirchliche St. Paulsdom überall an die päpſtliche Kathedrale im Vatikan, aber nur um ſeine ganze Rückſtändigkeit, nicht nur in den Maßen, ſondern in allen künſtleriſchen Beziehungen klar-

St. Paulskirche, London.



Fig. 1548. Turm von St. Mary-le-Bow, London. Nach Campbell.

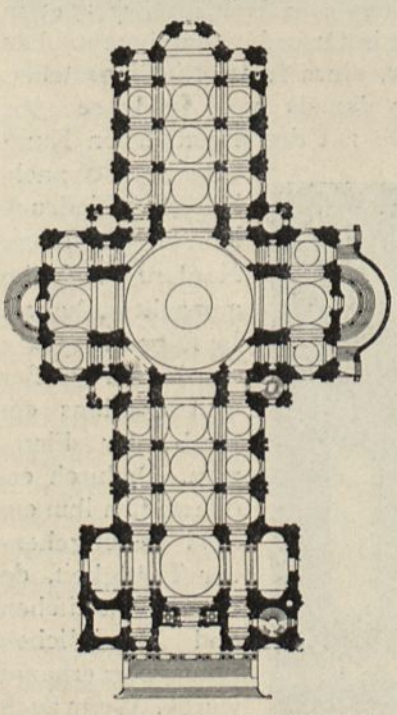


Fig. 1549. Grundriß der Paulskirche in London. Nach Campbell, Vitruvius.



DIE ST.-PAULSKIRCHE, LONDON.

Nach Phot. von Frith & Co., Reigate.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

zulegen. Trotz deſſen bleibt Wren der Ruhm, eines der bedeutendſten engliſchen Bauwerke der Neuzeit geſchaffen zu haben.

Kleinere Werke Wrens.

Wren ſoll außer St. Paul an die hundert Kirchen entworfen und gegen fünfzig gebaut haben. Es ſind meiſtens Kuppelkirchen verſchiedenſter Grundrißlöſungen, wie ſie vielfach durch Straßenzüge und die Umgebung bedingt waren. Die Formen ſind immer edel, aber auch ſchwerfällig und trocken. Mehrere zeichnen ſich durch ſehr glückliche, frei und elaſtiſch ſich aufſchwingende Turmformen aus, wie St. Mary-le-Bow (1677—1681 [Fig. 1548]), St. Bride's Church (1681), beide in London. Gelegentlich wandte Wren auch gotiſche Konſtruktions- und Zierformen an. — In Cambridge baute unſer Künſtler die Bibliothek (1667—1682) im Trinity College in wuchtigen, aber günſtigſt proportionierten Renaiſſanceformen: Arkadenreihen in zwei Geſchoſſen zwiſchen Halbſäulen toskaniſcher und joniſcher Ordnung. Leider mußten die Bogenfelder des Untergeſchoſſes infolge der innern Stockwerkshöhen geſchloſſen werden. — Wren war auch am Bau des glänzendſten Palaſts beteiligt, welchen England einer milden Stiftung widmete, am Hoſpital in Greenwich (Fig. 1551). An der Stelle eines königlichen, während der Republik zerſtörten Palaſtes, begann Karl II. 1667 einen Neubau nach John Webbs Plänen. Nach Wilhelms III. und Marias (1689—1702) Thronbeſteigung wurde der Bau durch Wren fortgeführt bis in die Zeiten der Königin Anna (1702—1714) hinein. Im Jahre 1694 ward der Palaſt zu einem Hoſpital für untauglich gewordene Seeleute beſtimmt. Er beherbergte zu Zeiten 2700 Matroſen. Der Rieſenbau beſteht aus vier rechteckigen Abteilungen, welche, voneinander getrennt, je einen Binnenhof einſchließen. Die zwei nördlichen Flügel auf hoher Terraſſe an der Themſe, King Charles (weſtlich) und Queen Anne Building (öſtlich), von ausgeſprochenem barocken Charakter zeigen Webbs (oder Vanbrughs?) Entwurf. Die zwei ſüdlichen Flügel, King William (ſüdweſtlich) und Queen Mary Building (ſüdöſtlich),

Hoſpital in Greenwich



Fig. 1550. Inneres der Paulskirche in London. Phot. von Frith & Co., Reigate.



Fig. 1551. Das Hoſpital in Greenwich. Nach Originalzeichnung.

treten ſtark vor und ſind durch hohe Kuppeln im Stilcharakter Wrens bezeichnet.

Wenn die Raumbildung und die wuchtigen Formen, trotz der klaſſiziſtiſchen Ausgeſtaltung derſelben, Wren zum Barockkünſtler machen, ſo iſt dies bei John Vanbrugh weit mehr der Fall. Er wurde um 1666 wahrſcheinlich in Paris geboren, diente als Fähnrich in ſeiner Heimat Holland, ſtudierte und übte die Baukunſt, übernahm auch diplomatiſche Sendungen und bethätigte ſich als engliſcher dramatiſcher Dichter. Er ſtarb 1726. Wie er in ſeinen Luſtſpielen auf den Effekt komponierte, ohne die Motive auf ihre äſthetiſche Zuläſſigkeit lange zu prüfen, ſo verfuhr er ähnlich in der Architektur. Um große Wirkungen hervorzubringen, komponiert er am liebſten mit großen Maſſen und großen Formen. Er beſitzt das Talent zu kühnen, gewaltigen Entwürfen, und er verbindet damit die künſtleriſche Kraft, dieſelben wirkſam und großartig durchzuführen. Die feine, liebevolle Behandlung des Einzelnen, die Belebung und künſtleriſche Durchbildung der Form macht ihm dagegen nicht viel Sorge. Die Motive ſind meiſtens einem trockenen Klaſſizismus entlehnt ohne Mannigfaltigkeit und Wechſel. In den Grundriſſen, in der Geſamtkonſtruktion und in der Raumentfaltung iſt Vanbrugh Barockkünſtler. Das Feld ſeiner Thätigkeit war beſonders das durch Größe, Maſſe, Schwere aufdringliche und anſpruchsvolle Adelsſchloß. Die zwei Hauptleiſtungen welche den Typus am glänzendſten verwirklichen, ſind Howard Caſtle (Figur 1552) und das Schloß Blenheim bei Oxford.

J. Vanbrugh.

Howard Caſtle.

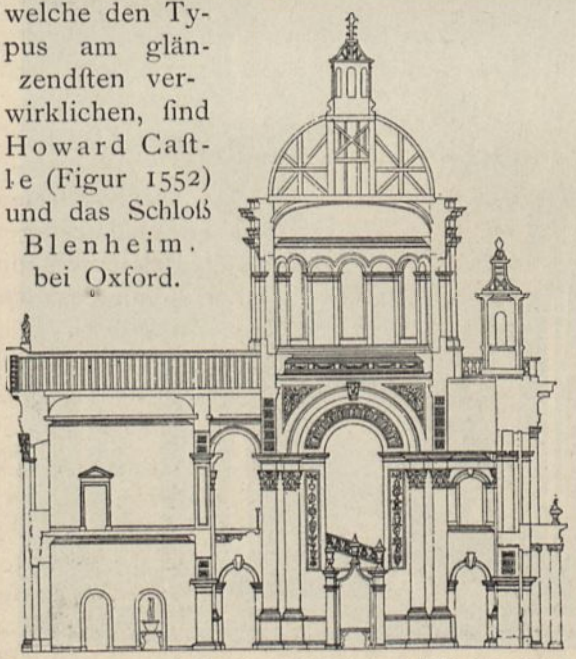


Fig. 1552. Howard Caſtle: Querſchnitt. Nach Campbell.

Das erſte, 1702—1726 für den Grafen von Carlisle erbaut, ſetzt ſich aus zwei Hauptteilen zuſammen, dem Ehrenhof mit dem reicher ausgebildeten, mit Statuen und einer durch zwei Geſchoſſe reichenden, toskaniſchen Pilaſterordnung geſchmückten Herrenhaus und den mittels im Kreisſegment geſchwungener Pfeilerarkaden ſich anſchließenden Flügeln, — und der Gartenfront, welche wieder einen mit korinthiſcher Pilaſterordnung ausgeſtatteten Mittelbau und zwei lange Galerien zeigt; die beiden Herrenhäuſer werden durch hohe, großartige Treppenhallen zu beiden Seiten einer dominierenden, zentralen Kuppel verbunden. — Noch um vieles größer iſt das Schloß Blenheim bei Oxford (Fig. 1553 und 1554), welches die Nation ihrem glänzenden Heerführer im Spaniſchen

Blenheim.

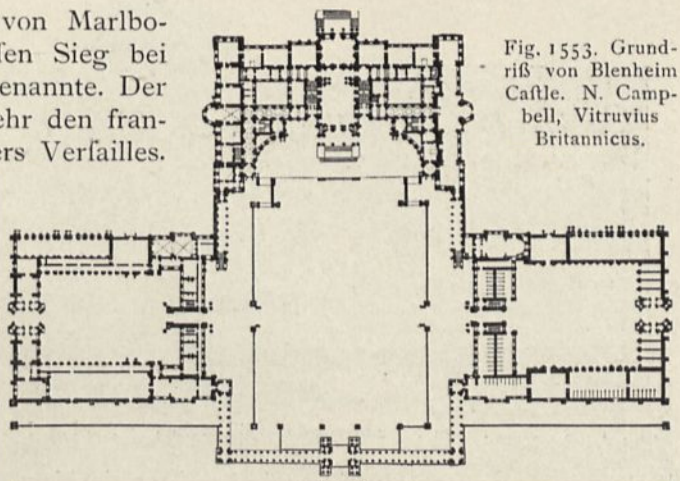


Fig. 1553. Grundriß von Blenheim Caſtle. N. Campbell, Vitruvius Britannicus.

Erbfolgekrieg, dem Herzog von Marlborough, baute und nach deſſen Sieg bei Blendheim (Hochſtädt, 1704) benannte. Der Grundriß nähert ſich noch mehr den franzöſiſchen Vorbildern, beſonders Verſailles. Der Ehrenhof wird durch Kolonnaden mit einer hohen Eingangspforte abgeſchloſſen; an die weit entwickelten Seitenflügel ſchließen ſich Rechteckhöfe an, welche von Wirtſchaftsbauten umſchloſſen ſind; das Herrenhaus iſt nach der Hof-, wie nach der Gartenſeite beſonders großartig und prächtig ausgeſtattet. Trotz deſſen wirkt das Ganze kalt und freudlos, das Detail iſt meiſtens ganz vernachläſſigt; manches wie die Aufbauten und die Abſchlüſſe der Eckpavillons ſind geradezu architektoniſche Rätſel. Das Innere zeichnen hoch- und weiträumige Galerien, Säle und Hallen aus, aber das Auge ſucht umſonſt, was den Räumen künſtleriſchen Reiz, freundliche Wohnlichkeit oder auch nur würdevolle Pracht verleiht.

V. IN FRANKREICH.

1. Die Grundlagen und Richtungen.

Kunſtbetrieb in Frankreich.

Die Architektur war in Frankreich immer eine Hofkunſt, — nicht umſonſt bezeichnet der Franzoſe die Stilnuancen nach den Namen der Herrſcher — und eine privilegierte Kunſt der höhern Geſellſchaftsklaſſen. Sie war nie eine Volkskunſt und drang nie ſo tief in die breiten Maſſen wie in andern Staaten, auch wenn ſie ebenfalls monarchiſch regiert wurden. Der Stellung der Kunſt entſprach die der Künſtler. Die große Zahl der volkstümlichen Meiſter, welche anderwärts

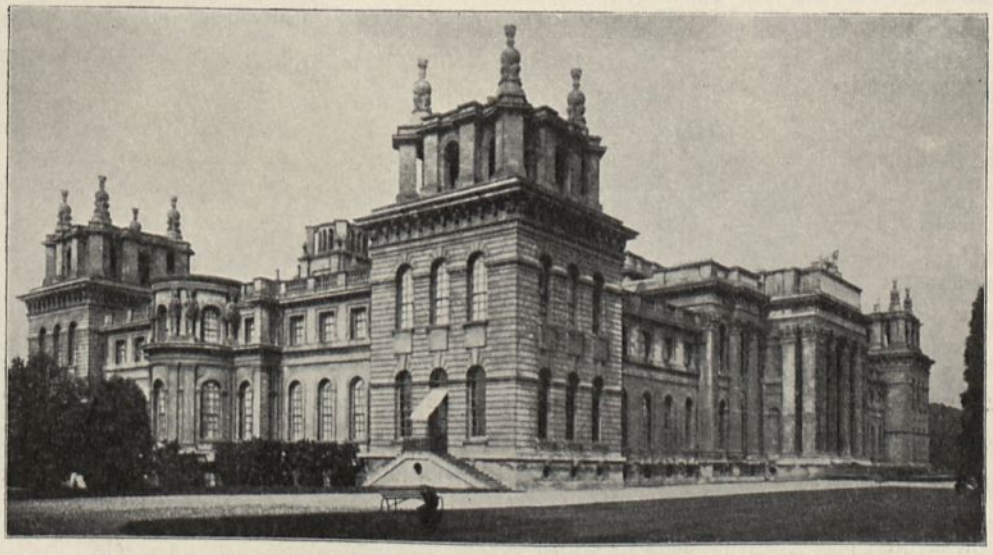


Fig. 1554. Aeußeres von Blenheim Caſtle. Phot. von Hills & Saunders, Oxford.

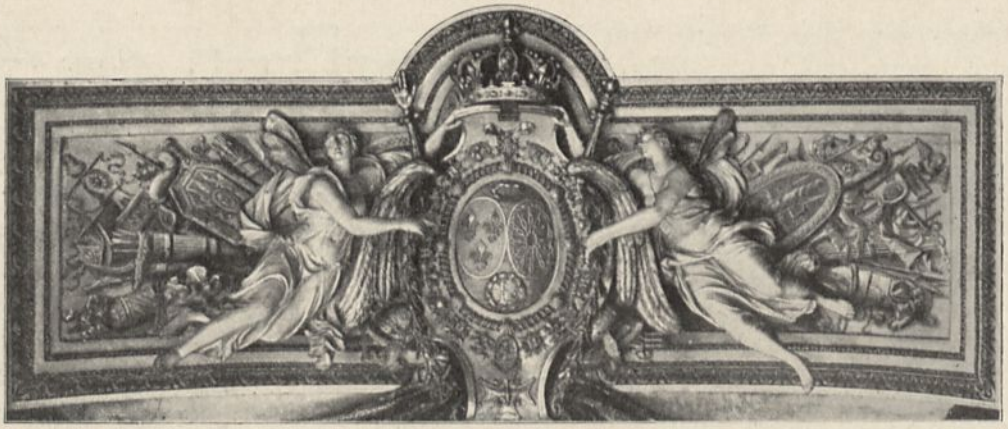


Fig. 1555. Detail vom Scheitel des Gewölbes in der Apollogalerie, Louvre. Phot. v. Giraudon, Paris.

die Kunſt bis in das abgelegenſte Dorf populariſieren, zuweilen ſich zu hohen Leiſtungen erſchwingen, oft aber auch die Kunſt verhandwerkeln, fehlt in Frankreich. Einen Vorteil zog die franzöſiſche Kunſt aus dieſer Sachlage: ſie hielt ſich immer, die Architektur vorab, auf einer gewiſſen Höhe, ohne zu entarten und auszuſchweifen, wie dies in andern Ländern der Fall war. Eine heilſame Schranke lag überdies im Geiſte und im Geſchmack der Franzoſen, der ſich in doppelter Hinſicht äußerte. Es liegt nicht in ihrer Art, ein Motiv, eine Stilrichtung fortwährend und endlos zu ſteigern und bis in die äußerſten Konſequenzen zu dehnen, wo das an ſich Schöne oder Berechtigte ins Gegenteil umſchlägt, ins Unſchöne, Verzerrte und Gequälte. Der franzöſiſche Barocco konnte infolgedeſſen nie ſo ſehr ausarten, wie ſolches in Italien und Deutſchland geſchah. Noch auffallender wird ſich die Geſchmacksrichtung der Franzoſen im Rokoko bewähren; ſie werden die Motive und Formen desſelben zuerſt einführen, aber es den Deutſchen überlaſſen, dieſelben zu zerdehnen und zu verzerren.

Geſchmacksrichtung.

Maß.

Das andere, welches den franzöſiſchen Baumeiſter vor manchen Fehlgriffen bewahrte, war der Sinn für die Wahrhaftigkeit. Während der italieniſche und der deutſche Barockmeiſter ſich oft kein Gewiſſen daraus machten, die Konſtruktion von der Dekoration überwuchern zu laſſen oder beide unabhängig voneinander zu behandeln, das Aeußere ſelbſtändig ohne Anſchluß an das Innere, ja, oft im Gegenſatz zu dem letzten darzuſtellen, ſo blieben die beſſern franzöſiſchen Architekten in logiſch durchgeführter Konſtruktion meiſtens vollkommen wahr. Sie zeigen

Wahrhaftigkeit.

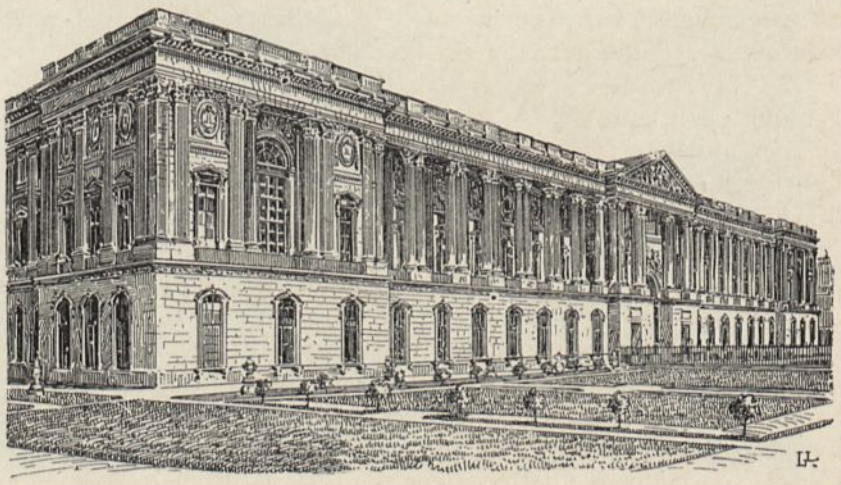


Fig. 1556. Kolonnade des Louvre. Nach Originalzeichnung.

weniger Phantaſie, Kühnheit, Schwung und Mannigfaltigkeit als ihre Zunftgenoſſen in Italien und Deutſchland, aber dafür mehr Selbſtbeherrſchung, Maß, Regelmäßigkeit und eine bald glanzvolle, bald edle, gehaltene Vornehmheit.

Schon dieſe Bemerkung legt den Schluß nahe, daß der geiſtſprühende, freiwaltende Barocco in Frankreich ein weniger empfängliches Feld fand, als in den genannten Ländern. Er iſt am Anfang der Stilperiode faſt ausſchließlich Hofkunſt als Ausdruck der in Glanz, Pracht und Ruhm ſich ſonnenden Regierung Ludwigs XIV. (1643—1715). Aber er forderte ſchon ſehr bald den Widerſpruch der Theoretiker und der in der italieniſchen Spätrenaiſſance geſchulten Meiſter heraus. Die Folge davon war gegen den Schluß des 17. Jahrhunderts ein Kompromiß zwiſchen dem Barocco und der ſtrengen klaſſiziſtiſchen Richtung.



Fig. 1557. Porte St.-Denis, Paris. Phot. von A. Giraudon.

Ludwig XIV.

2. Die Barockmeiſter.

Wenn je einem Herrſcher, ſo mußte der Barocco mit ſeinem Glanz und ſeiner Größe vor jeder andern Kunſtrichtung den Anſchauungen Ludwigs XIV. zuſagen. Sein bevorzugter Künſtler ward daher Charles Le Brun, welcher wie kein zweiter ſeiner Heimat auf die Barockkunſt einging. Ch. Le Brun.

Le Brun, geboren 1619 in Paris, hatte in ſeiner reichen, vielſeitigen Begabung noch etwas von der Allſeitigkeit der Renaiſſance-Meiſter. Sein Hauptfach iſt die Malerei, worin er ſich in der Heimat und in Italien ausbildete. Seine Lehrmeiſter waren der formenſtrenge Pouſſin und der akademiſche Vouet, aber der Künſtler, der es ihm angetan haben mußte, war Cortona. Wie dieſer denkt er ſich ſein Bild von Anfang an in der Verbindung mit der Architektur, zumal mit dem Rahmen, in welchem die reichſte Dekoration und die ornamentale Plaſtik ſich durchdringen. Seine ganze Kunſt hat einen durchaus dekorativen Charakter von prunkvollſter, glänzendſter Wirkung. Seine Kunſt.

Eine der erſten Arbeiten des Meiſters in der Heimat war die maleriſche und dekorative Ausſtattung einer Galerie im Hotel Lambert. Im prachtvollen Landſitze des Miniſters Fouquet, im Schloß Vaux-le-Vicomte, erbaut von Levau, übernahm Le Brun nicht nur die figürlichen Malereien, ſondern machte Werke. Vaux-le-Vicomte.

auch die Entwürfe für die reiche dekorative Plaſtik und die eigentliche Dekoration. Nach einem Beſuche in Vaux-le-Vicomte nahm Ludwig XIV. den Künſtler ſofort in ſeinen Dienſt, ernannte ihn zu ſeinem erſten Maler, zum Direktor der Bauakademie und zum oberſten Leiter der königlichen Gobelinsfabrik. Was im Bereich der Malerei, der Plaſtik und der Kunſtinduſtrie in Frankreich während faſt eines halben Jahrhunderts geſchah, ſtand unter ſeinem unmittelbaren Einfluß. Auch die Architektur, wenigſtens in ihrer Beziehung zur dekorativen Seite erfuhr ſeine maßgebende Einwirkung. Von unbegrenzter Arbeitskraft, größtem techniſchen Geſchick und reicher Phantaſie unterſtützt, und getragen von der Gunſt des Herrſchers und dem allgemeinen Beifall, entwickelte er eine ſtaunenswerte Thätigkeit. Seine Kunſt iſt nicht tief, aber glänzend, ſchwungvoll; die Durchbildung mangelt oft, aber ſie ſtört nicht gegenüber der dekorativen Pracht und dem Pathos.



Fig. 1558. Inneres der Schloßkapelle in Verſailles. Phot. von A. Giraudon, Paris.

Louvregalerie.

Das Hauptwerk des Le Brun iſt die Apollogalerie im Louvre (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1555), welche, urſprünglich unter Heinrich IV. erbaut, 1664 durch einen Brand verwüſtet worden. Der Barock wird darin bei aller Freiheit von einem ſtrengen Geſetz beherrſcht. Die gerade Linie wird keineswegs gemieden; in der Wanddekoration iſt ſie durchaus beſtimmend; das Ornament fügt ſich überall willig dem Rahmen ein. Auch der Konſolenſims, über welchem das Tonnengewölbe anſetzt, macht ohne jegliche Verkröpfung die Runde. Reicher und freier entfaltet ſich die Dekoration am Gewölbe. Elf Hauptfelder von feſten, reichſten Rahmen umſchloſſen, ſind für die mythologiſch-ſymboliſchen Malereien (Apollo, die perſonifizierten Jahreszeiten und Monate, die Triumphe des Waſſers und der Erde) ausgeſpart. Dekorativ am prächtigſten und reichſten ſind die Hauptquergurten zwiſchen den großen Bildern und die Träger der letzten behandelt, alles frei und flott und kräftig reliefiert oder farbig auf goldenem Grunde gemalt. So wechſeln Plaſtik und Malerei, das zarte gedämpfte Weiß des Stucks mit vollfarbigem, aber in der Wirkung herabgeſtimmten Ornament, große Bilder in blühendem Kolorit mit Medaillons in einem Tone. Le Brun entwarf alles und wies den Malern, Plaſtikern und Stuckatoren

ihre Arbeit zu. Wie das Hauptgemälde Apollo auf Ludwig XIV. den Sonnenkönig hinweiſt, ſo ſetzen ſich Symbolik und Allegorie auch im Ornament und in der dekorativen Plaſtik fort. Dieſes Verſteckſpielen mit allerlei Symbolik und Allegorie iſt dem Barockſtil überhaupt ſehr vielfach eigen. Es deutet dies darauf hin, daß viel Verſtandesthätigkeit, nicht bloß künſtleriſche Luſt bei den Entwürfen von Le Brun mitgeſprochen hat. Infolge der ſichern Austeilung der Flächen wirkt die ganze glänzende Anlage überſichtlich und verhältnismäßig ruhig. Der Eindruck reicher, fürſtlicher Pracht wird weſentlich durch die häufige Verwendung glanzvollen Metalls verſtärkt. Seit dem hohen Altertum wurde es wohl nie in dem Umfang zum Schmuck der Wände und des Mobiliars, der Tiſche, Kommoden, Aufſätze etc. herbeigezogen.

Le Brun konnte die Apollogalerie nicht vollenden; — ſie wurde ſeit 1848 reſtauriert, und bei dieſer Gelegenheit wurden die noch fehlenden Gemälde ausgeführt. Der König rief den Meiſter nach Verſailles und betraute ihn mit dem Verſailles. Ausbau und der Dekoration der Innenräume. Unter des Le Brun Leitung entſtanden die Prachtſäle gegen den Garten. Nach den Hauptgemälden an den Decken ſind ſie nach mythologiſchen Gottheiten benannt und erinnern ſchon dadurch an die von Cortona im Palazzo Pitti dekorierten Säle, aber noch mehr durch ihre Ausſtattung ſelbſt, welche ſich ganz in der ſchweren, prunkvollen, an Motiven ſo reichen Dekorationsweiſe Cortonas ausſpricht, nur werden auch hier die Hauptlinien der Gliederung von der Geraden beherrſcht. Ferner ſtimmen die Wände durch gediegenen Marmor- und Metallſchmuck in das Fortiſſimo der höchſten Wirkung ein. Gold und ein zartes Weiß ſind die Grundklänge der rauſchenden Farbenmuſik. Eine andere Hauptleiſtung des Barockmeiſters in Verſailles iſt die Spiegelgalerie (vgl. Einſchaltbild), Galerie des Glaces, 73 m lang, 10,50 m breit und 13 m hoch. Siebzehn Bogenfenſter bieten eine reizende Ausſicht auf den Garten; dieſelbe Konſtruktion wiederholt ſich an der andern Langſeite; in den Arkaden ſtehen große Spiegel. In der dekorativen Wirkung ſteht der Feſtſaal der Apollogalerie des Louvre nach. Die Wände ſind zwiſchen den Bogen durch eine vornehme, doch etwas ſteife Pilaſterordnung geſchmückt. Das verkröpfte Hauptgeſims wird durch zierliche, von den ſchwellenden Formen des Barock ganz abweichende Konſolen durchſetzt. Der Barocco entfaltet ſich erſt wieder am Tonnengewölbe, doch erſcheint das Rahmenwerk gegen-

Spiegelgalerie.

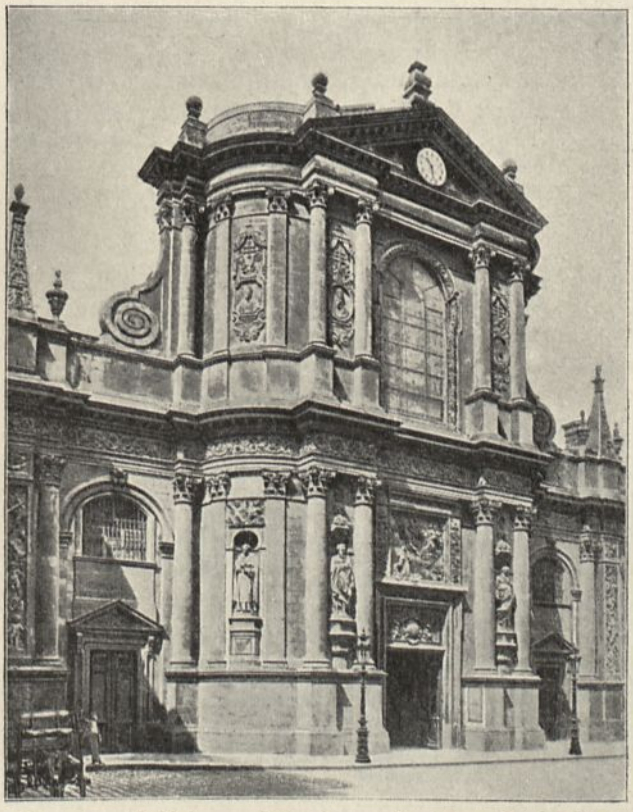


Fig. 1559. Faſſade von Notre-Dame, Bordeaux. Nach Phot.

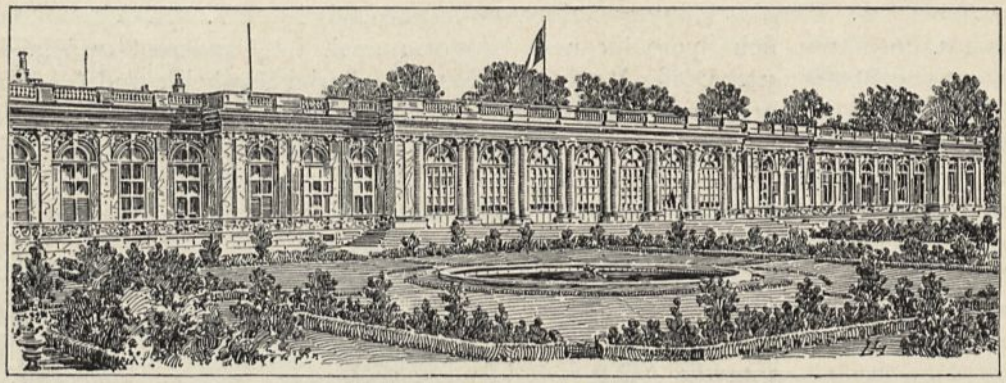


Fig. 1560. Grand-Trianon, Verfailles. Nach Originalzeichnung.

über den 21 großen Gemälden zu ſchwach, zu mager und flach. Die Fertigſtellung mußte offenbar übereilt werden, der raſche Pinſel ſollte auch in der Dekoration faſt alles thun, dem Stuckator blieb wenig übrig, daher weniger Gleichgewicht und einheitliche Prachtwirkung als im Louvre.

Die beiden Lepautre.

Barockkünſtler im Geiſte des Le Brun ſind auch die Brüder Lepautre aus Paris, der Architekt Antoine (1621—1682), deſſen glänzendſte Leiſtung in Saint-Cloud 1870 zerſtört wurde, beſonders Jean. Ob dieſer auch baute, iſt zweifelhaft, dafür zeichnete er durch den Kupferſtich vervielfältigte Entwürfe — 1400 bis 1500 Blätter — für dekorative Malerei und Plaſtik, für Frieſe, Möbel, Kamine u. dgl. Er geht von der römiſch-antiken Kunſt aus, überſetzt aber alles in den franzöſiſchen Geſchmack oder lehnt ſich an Le Brun und andere neuere Meiſter an. Bekannt ſind beſonders ſeine Frieſe und Liſenenfüllungen; zwiſchen ſtark profilierten Rahmen und Stäben ſchlingt ſich tief unterſchnittenes, ſcharf geripptes Blatt- und Rankenwerk; Blumen- und Früchteguirlanden von Muſcheln, Masken getragen, dazwiſchen Amoretten, Nymphen, Satyre und Tiere der Fabel, Greife, Chimären etc. ſind ebenſo beliebte Motive, welchen Medaillons mit geſchichtlichen oder mythologiſchen Darſtellungen eingefügt werden.

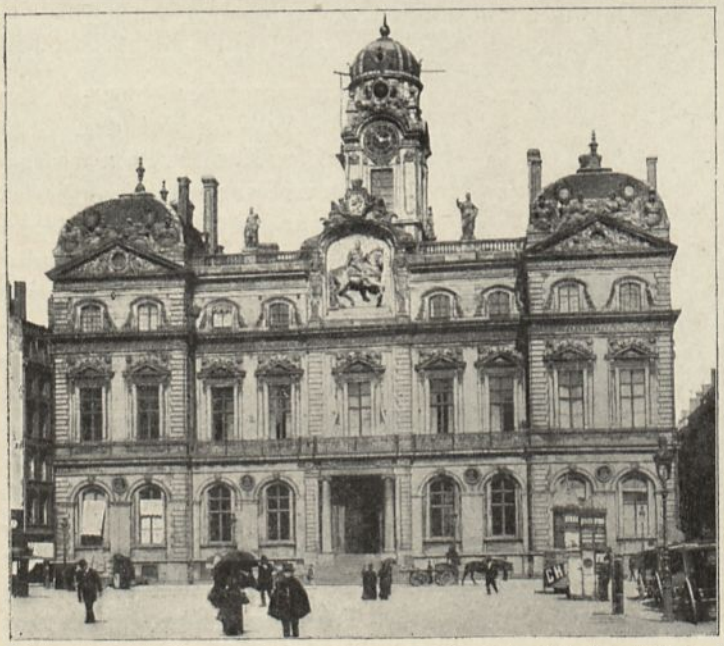


Fig. 1561. Das Stadthaus in Lyon. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

3. Die Theoretiker.

Der Barock war, wie ſchon bemerkt, den franzöſiſchen Baumeiſtern nicht aus der Seele herausgewachſen, er gedieh unter der Sonne der Hofgunſt Ludwigs XIV. Schüchterne Talente ſchienen ſich vor ſeinem kühnen, ſtür-

miſchen Weſen zu fürchten und klammerten ſich an die Ueberlieferung und die Regel. Dieſer Richtung entſprachen die theoretiſchen Werke von zwei Männern, welche von andern Berufsthätigkeiten zur Architektur übergingen. Claude Perrault (1613 bis 1688), der Bruder des Dichters Charles Perrault, war Arzt und beſchäftigte ſich aus Liebhaberei mit der Baukunſt. Er überſetzte und erklärte den Vitruv und ſchrieb über die Säulenordnungen „nach der Methode der Alten“. Gegenüber dem freien Spiel der Phantaſie muß der Architekt feſte Regeln haben, dieſe finden ſich in Vitruv, das iſt das Leitmotiv. François Blondel (1618—1686) war anfangs Mathematiker, ſpäter Direktor und Lehrer an der Bauakademie. In ſeinem Cours d'Architecture und in andern Werken geht er ebenfalls auf die Antike zurück, wie er ſie aus den italieniſchen Theoretikern Alberti, Vignola, Palladio u. a. kennt. Ihm liegt das Geheimnis der Architektur in der Verhältnismäßigkeit der Teile untereinander und zum Ganzen, Beziehungen, welche in Zahlen und Einheitsmaßen zum leichten Gebrauch des Architekten auszuſprechen ſind. Beide Männer bethätigten ſich auch praktiſch auf dem Gebiet der Architektur.

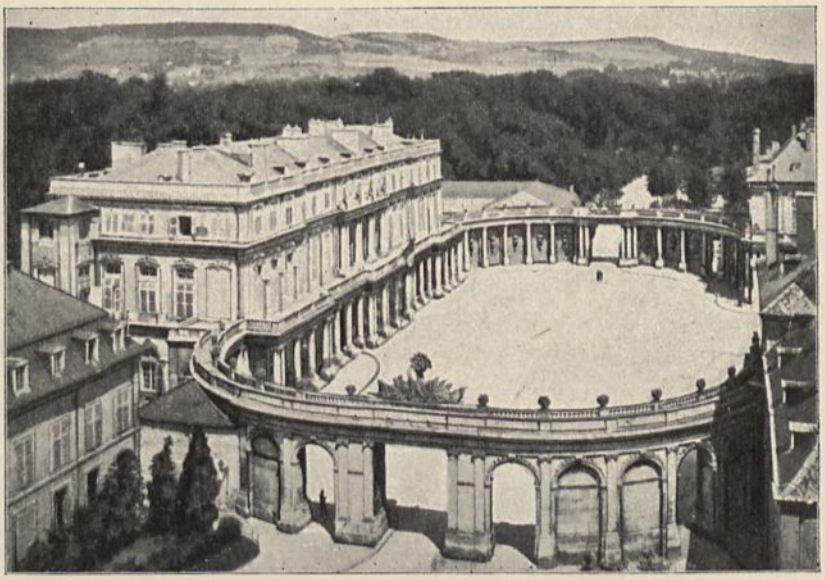


Fig. 1562. Palais du Gouvernement, Nancy. Nach Phot.

Cl. Perrault.

Fr. Blondel.

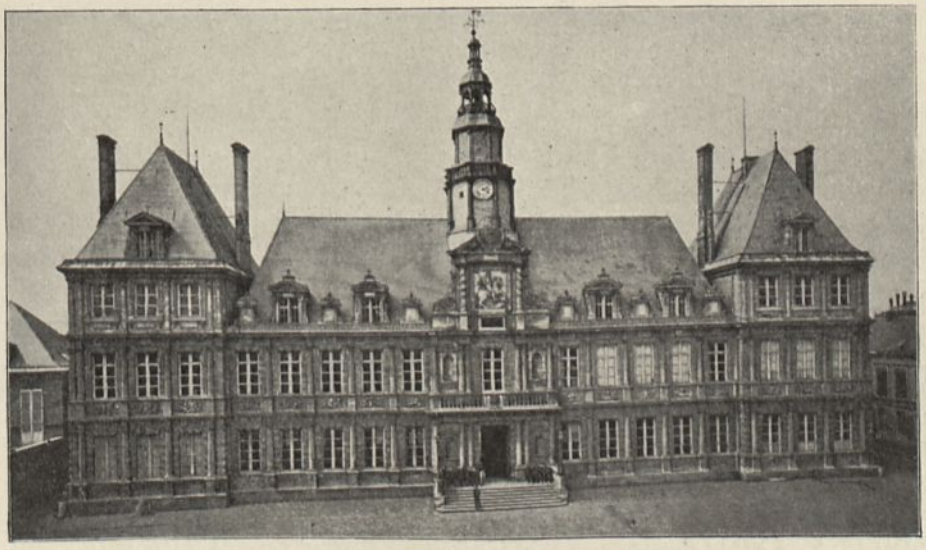


Fig. 1563. Das Stadthaus in Reims. Phot. von Trompette, Reims.

Louvre-faſſade.

Am Louvre fehlte immer noch die äußere Faſſade des Oſtflügels (Fig. 1556). Levau hatte einen Entwurf gemacht, der Bau begann, da ließ der Miniſter Colbert neue Pläne ausarbeiten; die tüchtigſten Künſtler, François Manſart, Lemercier, Jean Marot etc. beteiligten ſich am Wettbewerb. Bernini, um ſein Urteil angegangen, kam ſelbſt nach Paris und legte einen eigenen Entwurf für das ganze Louvre vor. Er dachte ſich den Bau als einen großartigen, maſſigen, einheitlich überſichtlichen, von wenigen großen Linien und Gliedern beherrſchten Palaſt; das Louvre, nach ſeinen Plänen ausgeführt, wäre ein Königsbau von überwältigender Großartigkeit geworden, allein dem franzöſiſchen Geſchmack, welcher an einen mächtigen Mittelbau und hohe Eckpavillons gewöhnt war, konnte er nicht zuſagen. Da trat Perrault mit einem neuen Entwurf hervor, welcher Berninis Grundgedanken feſthielt, doch ihn in ganz anderer Form ausſprach, als man es bisher in Frankreich gewohnt war. Der Aufbau iſt doppelgeſchoſſig, aber das untere Stockwerk wird dem obern ſo ſehr untergeordnet, daß es nur als Sockel und Träger erſcheint und im übrigen gar nicht mitſpricht. Um ſo herrſchender, einheitlicher, ruhiger tritt die hohe korinthiſche Ordnung von gekuppelten Säulen im Obergeſchoß hervor. Die Eckriſalite, maſſiger, voller behandelt, geben einen beruhigenden Abſchluß und feſten Rahmen. Die Wirkung iſt ſo einfach groß, vornehm, edel, daß kein Beſchauer kalt bleiben kann, — und doch iſt dieſe ſchöne Kolonnade eigentlich nur eine Szenenwand ohne die geringſte organiſche Verbindung mit dem Skelett des Baues.

Porte St.-Denis.

Das von Blondel ausgeführte Hauptwerk iſt die Porte St.-Denis (Fig. 1557) in Paris, 24,65 m hoch, 25 m breit, 5 m tief, 1672 von der Hauptſtadt zu Ehren der Siege Ludwigs XIV. in Holland erbaut. Die Zeitgenoſſen waren entzückt über das Denkmal, doch iſt es von nicht eben glücklichen Verhältniſſen, akademiſch und klaſſiziſtiſch ſteif und ſchwerfällig froſtig in der Wirkung; anzuerkennen ſind die neuen, vom altherkömmlichen Schema abweichenden Formen, der hohe Mittelbogen, die flachen Pyramiden mit den kriegeriſchen Trophäen neben denſelben; dagegen ſind die ſeitlichen Durchgänge unverhältnismäßig klein.

P. Bullet. L. Bruant.

Meiſter ähnlicher Richtung waren Blondels Schüler, Pierre Bullet (1639—1716), ferner Libéral Bruant († 1667), welcher das Invalidenhoſpital, Hôtel des Invalides, in Paris baute.

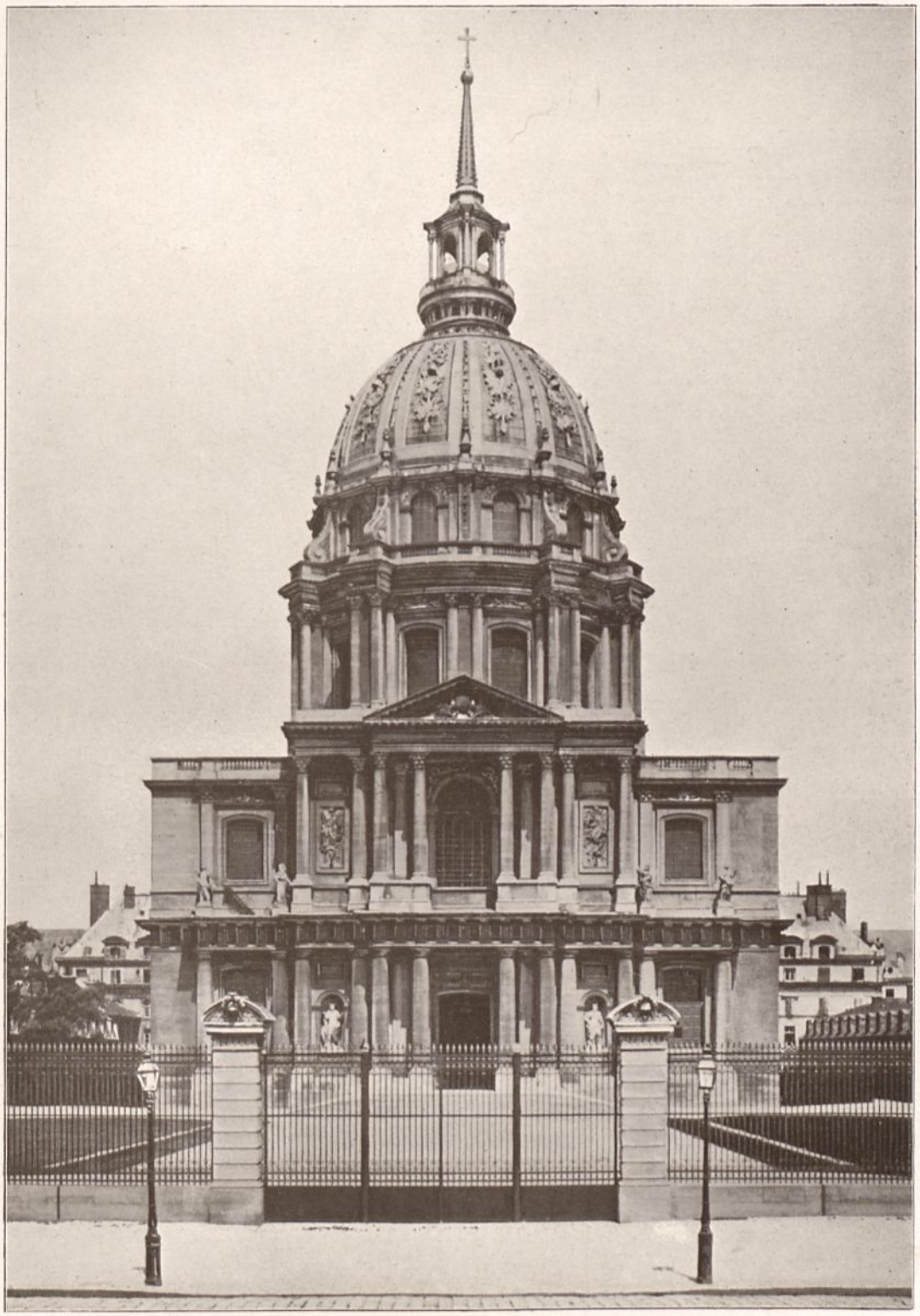
4) Die vermittelnde Richtung.

Die Schriften und die Werke Perraults und Blondels leiſteten einem regelſtarken Klaſſizismus mächtig Vorſchub, doch wurde deſſen unbeſtrittene Herrſchaft noch um einige Jahrzehnte durch einen glücklichen, von der Hofgunſt gehobenen, vielbeſchäftigten Künſtler verzögert, Jules Hardouin-Manſart, geboren 1646 in Paris, geſtorben 1708 in Marly. Er war ein Großneffe des früher genannten François Manſart. Bei ihm machte er wahrſcheinlich ſeine Schule in der Architektur. Doch auch Le Brun übte Einfluß auf ihn, ſo daß er in ſeinem Schaffen ihre beiden Stilrichtungen harmoniſch verband und einen Mittelweg zwiſchen Klaſſizismus und Barocco einſchlug. Er ſchmeidigte die ſchweren, ernſten, ſteifen Formen Perraults und Blondels, vereinfachte aber auch die ſchwellenden Bildungen Le Bruns und löſte ſie in die leichte, geſchmackvolle Grazie auf, welche in Frankreich altheimiſch und national iſt.

J. Hardouin-Manſart.

Charakter.

Hardouin-Manſart entwickelte eine außerordentliche Thätigkeit und Schaffensfreudigkeit. Nicht neue, geniale Gedanken ſprechen aus ſeinen Werken, wohl



DER INVALIDENDOM, PARIS.

Nach Photographie.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*





DIE APOLLOGALERIE IM LOUVRE; DIE SPIEGELGALERIE IN VERSAILLES.

Nach Phot. der Photoglob Co. Zürich.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. *Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.*

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

aber verſtändige Fortbildung und ſelbſtändige Einverleibung gegebener Motive in geſchmackvollen reizenden Neuſchöpfungen. Ein Hauptſchauplatz ſeiner Thätigkeit war das Schloß in Verſailles. Von ihm ſtammt wohl die Gartenfaſſade desſelben. Sie iſt offenbar unter dem Eindruck des Berniniſchen Louvre-Entwurfs entſtanden und ſtellt daher ſtatt des franzöſiſchen Pavillonsſyſtems eine große einheitliche, wenig gegliederte, aber eben deshalb auch langweilige Baumaſſe dar. Die von ihm ausgeſtatteten Prunkgemächer, wie die Königszimmer, wurden ſeither vielfach verändert. Die ſchwere, bunte Pracht des Le Brun ſtimmte er heller und zwar auf ein gebrochenes Weiß mit Gold. Es war die Zeit, wo die dekorativen Formen überhaupt zarter, leichter, flüſſiger und eleganter wurden. — Ein edelſtes Werk iſt die Schloßkapelle (1699—1710). Das Aeußere iſt mit einer Pilaſterordnung geſchmackvoll und reich geziert; über dem weit ausladenden Hauptſims ſtehen Heiligenſtatuen, hinter denſelben verjüngt ſich das Obergeſchoß und ſchließt mit einem hohen, ſteilen Dache ab, welches das Schloß überragt. Ebenſo klar und vornehm iſt die Anlage im Innern (Fig. 1558); die ſchmalen Seitenſchiffe machen als Umgang die Runde um den Chor und öffnen ſich als ſchwere Pfeilerarkaden gegen das Hauptſchiff. Ueber ihnen tragen geſchmackvollſt gebildete korinthiſche Säulen mit geradlinigem Gebälk das Obergeſchoß und bilden zugleich die Emporengalerie. Die Ornamentation in dieſen untern Teilen, Pilaſter- und Zwickelfüllungen, dazu bronzene Geländerdocken, iſt ſehr maßvoll und ohne Aufwand von Farbe; am Tonnengewölbe dagegen mit ſeinen tiefen Stichkappen, prächtigem Rahmenwerk, reichen Schmuckformen, welche ein großes Gemälde umrahmen, entfaltet ſich der glänzendſte Barock. — Im Park von Verſailles wurde nach Hardouin-Manſarts Plänen für Madame von Maintenon Grand-Trianon (Fig. 1560) gebaut, ein anmutsvoller, einſtöckiger Bau, eine langgezogene Galerie, welche die nächſte Verbindung mit den Reizen der Natur bieten ſollte, daher auch die großen und breiten Fenſter, zwiſchen denen Pilaſter und an den Riſaliten Doppelpilaſter und gekuppelte Säulen ſtehen. In der Nähe befinden ſich des Meiſters Kolonnaden, eine ſchmucke runde Halle von 32 Marmorſäulen.

Verſailles, Schloßkapelle.



Fig. 1564. Dekorationsmotiv von J. Bérain. Nach dem Fakſimiledruck von Br. Heßling, Verlag in Berlin.

Grand-Trianon.

Jules Manſarts Meiſterwerk iſt der Invalidendom (ver-

Dôme des Invalides.

gleiche Einſchaltbild). Eine Kirche für das Invalidenhoſpital war vorhanden; der Meiſter orientierte die neue Kirche von der entgegengeſetzten Seite auf deren Hauptaltar, der von beiden Seiten zugänglich ward. Der Grundriß des Domes ſtellt ein Quadrat von 60 m Seitenlänge und darin ein griechiſches Kreuz mit nur wenig verlängerten Armen dar. Der Portalbau iſt doppelgeſchoſſig mit reicher Säulenſtellung. Ebenfalls in zwei Stockwerken baut ſich darüber die Trommel der Kuppel auf, im untern von Stichbogenfenſtern zwiſchen Säulenpaaren, welche das verkröpfte Geſimſe tragen, das obere, mäßig verjüngte Geſchoß von zierlich behandelten Rundbogenfenſtern zwiſchen konſolenartigen Anläufen durchbrochen, darüber wölbt ſich in ſchönſter, weichſter Silhouette die vergoldete Schale der Kuppel, überragt von der zierlichſten, fialengekrönten Laterne. Kuppel und Laterne ſind aus Holz konſtruiert; die Höhe bis zum Kreuz beträgt 105 m, der Durchmeſſer 27 m. Der ganze Unterbau erſcheint nur als der monumentale Träger der von allen Seiten gleich ſichtbaren Kuppel, dies verleiht dem Bau eine außerordentlich wirkſame Einheit, Abgeſchloſſenheit, Ruhe, welche, unterſtützt von den günſtigſten Verhältniſſen, voll beruhigend und befriedigend wirkt. Während in Bauten mit großen Kuppelöffnungen den Beſchauer im Innern leicht das Gefühl überkommt, daß die weiten Durchbrechungen in der Wölbung der ſtatiſchen Ruhe Eintrag thun, macht das Innere des Invalidendoms dieſen Eindruck nicht, weil es auch nur als Unterbau der Kuppel erſcheint. Die innere Kuppel hat eine doppelte, eine untere offene und eine obere geſchloſſene Wölbung. Durch die erſte, welche durch kaſſetierte Gurten ſchön gegliedert iſt, erblickt das Auge die Bilder der obern, welche durch die Halbkreisfenſter, die aber im Innern nicht ſichtbar werden, hell beleuchtet ſind. Nennt man die ſchönſten religiöſen Barockbauten, ſo tritt der Invalidendom in den erſten Rang. — Auch außerhalb von Paris führte Jules Manſart eine ſehr große Zahl von Schlöſſern, Stadthäuſern und Hotels aus. Am Hôtel de Ville in Lyon (Fig. 1561), erbaut 1646 bis 1685 von Simon Maupin, iſt die wirkungsvolle, reiche Barockfaſſade ſein Werk, in Nancy der neue Flügel des Palais du gouvernement (Fig. 1562); der Bau iſt dreigeſchoſſig: an den von joniſchen Säulen getragenen Altan ſchließen ſich hüben und drüben im Halbkreiſe zwei Kolonnaden an, welche einen weiten Platz umgrenzen; die Anlage iſt wirkungsvoll, entbehrt aber der feinern Detailbildung.

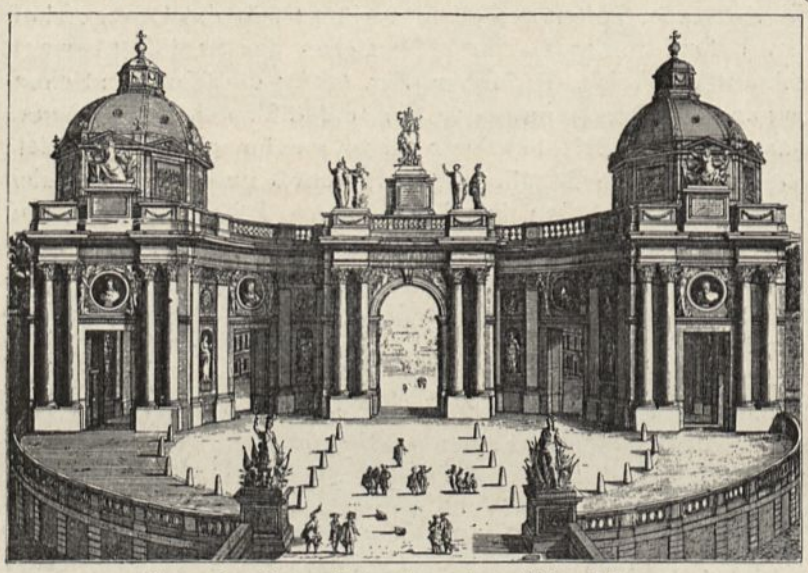


Fig. 1565. Marots Entwurf zu einem Triumphthor.

Kirchen in Avignon.

Aus andern religiöſen Stildenkmalen des franzöſiſchen Barocco ſind zu nennen: die Lyzeumskirche zu Avignon (1615—1655), wahrſcheinlich von



DIE KATHEDRALE IN SANTIAGO DE COMPOSTELA.

Nach Phot. von Hauser & Menet, Madrid.





PORTAL DES HOSPICIO, CALLE FUENCARRAL, MADRID; TRASPARENTE DER KATHEDRALE VON TOLEDO.

Nach Phot. von J. Lacoste & Cie., Madrid.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

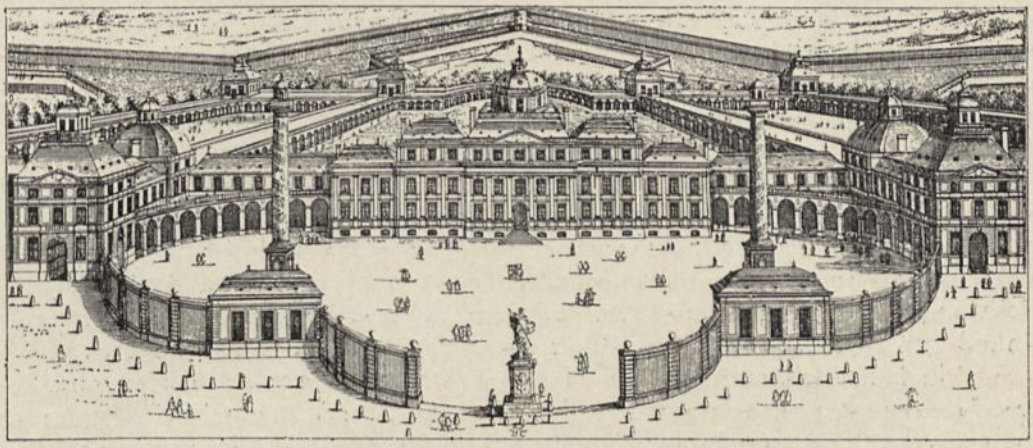


Fig. 1566. Entwurf zum Palaſt des Pfalzgrafen in Mannheim. N. Marot Père et Fils, L'Architecture française.

Etienne Martellange; es iſt die frühere Jeſuitenkirche, eine Variante des Geſù in Rom; ferner die bedeutende Notre-Dame-Kirche in Bordeaux (Fig. 1559), die frühere Dominikanerkirche, eine weiträumige, dreiſchiffige Anlage; der Bau begann gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, zeigt aber noch einen maßvollen Barock; die neue Kathedrale in Arras, eine dreiſchiffige Säulenbaſilika. Aus der großen Zahl der Profanbauten heben wir heraus: das ſchöne Hôtel de Ville in Troyes (1624 begonnen), dasjenige in Reims (1627 begonnen [Fig. 1563]) etc. Bordeaux. Stadthäuſer.

5) Die Ornamentiſten und Zeichner.

Wie die deutſchen Kleinmeiſter zur Zeit der Renaiſſance durch ihre zahlloſen Blätter, welche ſie unter die Menge warfen, die vielfältigſten Anregungen gaben, ſo die franzöſiſchen Ornamentiſten, Zeichner, Stecher in der erſten und zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. Ihr Einfluß und ihre Anregungen reichten weit über Frankreich hinaus.

Die Charakteriſierung des Ornaments in der erſten Regierungszeit Ludwigs XIV. liegt in den oben gekennzeichneten pomphaften Dekorationen des Le Brun und des Jean Lepautre. Während der zweiten Hälfte der Regierung des Roi-Soleil vollzog ſich im Ornament eine ſehr beſtimmt ausgeſprochene Wandlung. Die Formen werden feiner, zarter, leichter und zierlicher; ſie füllen die Rahmen und Flächen nicht mehr mit ihren ſchwellenden und üppigen Ranken und plaſtiſchen Zuthaten aus, ſondern überziehen und überſpinnen dieſelben vielmehr mit ihren leichten zierlichen Gebilden. Das Ornament.

Zwei Namen ragen vor allen hervor. Der erſte iſt Jean Bérain der ältere (1638—1711) aus St.-Mihiel in Lothringen. Am meiſten charakteriſtiſch iſt er in der Groteske (Fig. 1564); er erinnert darin an Raphael, doch weit mehr an die römiſche Antike, behandelt ſie aber nach Formen und Motiven in individuellſter Weiſe und im franzöſiſchen Geſchmack. Er durchſetzt das Ornament mit elegant geſchwungenen Schnörkeln und Ranken, Linienſpielen und Bändern, ſchiebt dazwiſchen Medaillons, allerlei Geſtalten und Figuren und tauſenderlei Eingebungen der Phantaſie. Die Pflanzenformen, im ganzen nicht vorherrſchend, ſind bald naturaliſtiſch gezeichnet, bald zu ſtiliſierten eigentümlichen Blütenkelchen, Blättern und Ranken umgebildet. Der ganze architektoniſche Aufbau des Ornaments löſt ſich in dekorative Gebilde auf. Er zeichnete beſonders Wandfüllungen, dann Teppiche, J. Bérain.

Möbel, Gitter, Kamine etc. Das Genre Bérain beherrſchte vielfach die deutſchen
D. Marot. Stuckatoren. Ebenſo fruchtbar war Daniel Marot, † 1718 im Haag, nach der Aufhebung des Edikts von Nantes ging er nach Holland und ſchloß ſich Wilhelm von Oranien an, dem er auch nach England folgte. Er war Baumeiſter, Zeichner und Stecher. In ſeinen Vorlagen für Architekten (Fig. 1565 und 1566), Maler, Bildhauer, Goldſchmiede, Gärtner und andere, iſt er ebenſo geiſtreich wie Bérain.

VI. IN SPANIEN UND PORTUGAL.

Der ſpaniſche Barocco bietet ein mannigfaltiges, aber in der Entwickelung kein einheitliches Bild, weil italieniſche und franzöſiſche Künſtler großen Einfluß gewannen, beſonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Drei Stufen. Es laſſen ſich im geſchichtlichen Verlauf drei Stufen unterſcheiden, eine Zeit des Uebergangs von der Renaiſſance zum Barock, ſie ſchließt gegen das Ende des 17. Jahrhunderts ab; dann folgt die Epoche des Churrigueresken Stils, ſo benannt nach Don José de Churriguera, aus Salamanca, geſtorben zu Madrid 1725; er kennzeichnet die ſpezifiſch nationale Form des ſpaniſchen Barocco; die Periode verläuft in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Nebenher geht eine dritte Stilrichtung, welche unter franzöſiſchem und italieniſchem Einfluß wieder zu ruhigern, einfachern Bildungen zurückkehrt.

Bedeutung. Die künſtleriſche Bedeutung der ſpaniſchen Barockarchitektur iſt nicht eben groß, denn ihr mangelt faſt ganz das Eigenſte und Beſte des Barocco, die Raumkonſtruktion ins Weite und Große. Ihr Hauptwert liegt auf der Seite der Dekoration, und dieſe entfaltet ſich zumeiſt an Faſſaden, Thoren und kirchlichen Ausſtattungsgegenſtänden, beſonders Altären. Es zeigt vielleicht kein einziges großes und bedeutendes Kircheninnere eine ganz entſchieden barocke Raumkonſtruktion.

Zeit des Uebergangs. In der erſten Stilepoche, in der Zeit des Uebergangs, nehmen mehrere Baumeiſter nur erſt einzelne Elemente des Barocco auf, wie die Doppelung und Häufung der Glieder und die freiere Behandlung derſelben. Ein bedeutendſtes Denkmal dieſer Zeit
Virgen del Pilar. iſt die Kirche de la Virgen del Pilar in Zaragoza (Fig. 1567 und 1568) von Francisco Herrera dem Jüngern, 1681 begonnen. Der Grundriß wiederholt die in Spanien altbeliebte, dem Moſcheenbau entlehnte Anlage: ein Rechteck von 132,5 : 67 m, mit einer großen Mittel-



Fig. 1567 u. 1568. Grundriß und Aeußeres der Kirche de la Virgen del Pilar, Zaragoza. Nach Zeichnung und nach Phot. von Hauſer und Menet, Madrid.



Fig. 1569. Das Kloſter Mafra. Nach Photographie.

und zwei Nebenkuppeln im Hauptſchiffe und je vier Kuppeln über den Seitenſchiffen, an dieſe ſchließen ſich die Kapellenreihen zwiſchen den Strebepfeilern an; in den vier Ecken ſollten ſich Türme erheben, nur einer wurde in neuerer Zeit ausgebaut. Das Aeußere iſt faſt formlos, ohne Bewegung und Bewältigung der Maſſen. Etwas ſpäter (1683) entſtand in Zaragoza die Kirche des heiligen Kajetan. Die Faſſade bildet ein von zwei Türmen flankiertes geſchloſſenes Ganze, ungefähr nach dem italieniſchen Schema; die Behandlung der architektoniſchen Glieder und des Ornaments zeugt von wenig Verſtändnis; das Werk läßt teilnahmslos und kalt.

Die Neigung zu überſchwenglicher Pracht, zur Häufung und Ueberladung der dekorativen Glieder offenbarte ſich ſchon in der Spätgotik und in der Frührenaiſſance; ſie erging ſich nun völlig frei in dem Churrigueresken Stil. Joſé de Churriguera erregte 1689 Staunen und Bewunderung durch das Trauergerüſte bei der Leichenfeier der Königin Marie Luiſe. Er übertrug die dekorative, freie, maleriſche Auffaſſung aller Baulieder und den Formenreichtum auch auf ſeine bleibenden Bauten, ſo auf den Palaſt der Akademie von S. Fernando, die Kirche des heiligen Kajetan in Madrid. Seine Söhne und zahlreiche andere Baumeiſter führten ſeine Kunſt weiter. Eine Hauptleiſtung des Stils iſt das Thor am großen Krankenhaus in Madrid (vgl. Einſchaltbild) vom Stadtbaumeiſter Pedro de Ribera. Der Bogen iſt in durchbrochenes Ornament aufgelöſt und von hermenartigen Pilaſtern eingefaßt, deren Flächen mit diamantierten Boſſen beſetzt ſind, flottes Stoffgehänge ſchließt den Rahmen ab. Die Kapitelle, wenn man die Zierformen an ihrer Stelle ſo nennen will, der verkröpfte Architrav, der Fries, der ſich im hohen Bogen bäumt, kurz, die Architektur verliert ſich faſt ganz unter dem Wirrwarr der Formen. Im zweiten Geſchoß öffnet ſich eine tiefe Statuenniſche, wieder von Pilaſterhermen und Draperien begleitet. Hinter dem ausladenden Giebel ſchwingt ſich die Faſſade in luſtigen Kurven. Das iſt ein neuer, plateresker Stil in feſſelloſeſter Ausbildung. Von ähnlicher, ſtrotzender Formenfülle ſind das Hauptportal des Palaſtes San Telmo (Fig. 1570) von Antonio Rodriguez (1734 vollendet) und die Hauptfaſſade des erzbiſchöflichen Palaſts in Sevilla (um 1704) von Lorenzo Fernandez. Der Eindruck, den dieſe Denkmale machen, iſt aber weit günſtiger, weil die zartern Ornamente auf den architektoniſchen Gliedern ſelbſt aufgetragen ſind und dieſe klar und beſtimmt hervortreten laſſen. — Unter

Churrigueresker Stil.

Bauten in Madrid.

Bauten in Sevilla.

Compoſtela.

den Künſtlern der Spätzeit ragt Ventura Rodriguez (1717—1785), geſtorben in Madrid, hervor. Er baute um 1758 in Santiago de Compoſtela den Palaſt La Plateria und den Hof im königlichen Palaſt, den letzten mit einem ſchönen von toskaniſchen Säulen getragenen Portikus. Der Meiſter beſaß viel Geſchmack für ſchöne Verhältniſſe, allein er verdirbt zum Teil ſein Werk durch allerlei in wunderlichen Formen ausgeſägte Platten, welche er in die Wand- und Pilaſterfüllungen ſetzt, über Simſe und Profile ſpannt, an Rahmenwerk anfügt etc. Sein bedeutendſtes Barockwerk iſt die hohe zweitürmige Faſſade der Kathedrale (vgl. Einſchaltbild) in Santiago (1680—1700). Das Ganze iſt ſo groß und wuchtig gedacht und architektoniſch ſo feſt gegliedert, daß die Unzahl ausſchweifender und phantaſtiſcher Formen und Bildungen wenig ſtört.

Murcia.

Die gotiſche Kathedrale in Murcia (1358 gegründet) wurde ſeit 1521 moderniſiert und erhielt damals die hohe Renaiſſancekuppel über der Vierung. Die an ornamentalem Schmuck und Statuen ſehr reiche Faſſade mit dem hohen Turm neben dem nördlichen Querſchiff wurde erſt im 18. Jahrhundert von Jaime Bort hinzugefügt. Um dieſelbe Zeit erhielt auch die Kathedrale in Valencia ihre barocke Faſſade.

Den Churrigueresken Stil übertrugen die Spanier auch in ihre überſeeiſchen Länder und miſchten ihn, wie in Mexiko, mit dort heimiſchen Ueberſchwenglichkeiten. — Am ungebundenſten ergeht ſich das Churrigueresco in

Burgos.

rieſigen Altarbauten und ähnlichen Werken. Burgos beſitzt dergleichen Muſterleiſtungen von dem Benediktiner Pedro Martinez (1675—1733).

Toledo.

Der Transparente oder der Choraltar in der Kathedrale zu Toledo von Narciſo Tome wurde von den Zeitgenoſſen wie ein Wunderwerk angeſtaunt (vergleiche Einſchaltbild).

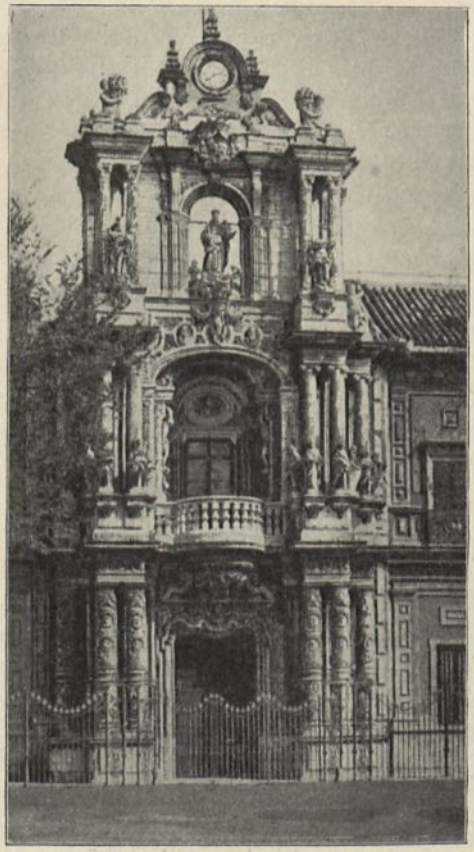


Fig. 1570. Hauptportal von S. Telmo, Sevilla. Phot. von Hauſer und Menet, Madrid.

Portugal.

Wenn Spanien in ſeinem ſelbſteigenen dekorativen Barock ſo weit ging, ſo iſt von Portugal nichts weſentlich Verſchiedenes zu erwarten.

Braga.

Das Hoſpital in Braga mit der doppeltürmigen Kirche in der Mitte der Faſſade, um 1650 entſtanden, ſtellt ſich noch in edeln und ruhigen Formen dar; der Bau könnte von einem ſüddeutſchen Meiſter ſtammen. Im Schloß daſelbſt wird dagegen die Architektur von der Dekoration erdrückt.

Mafra.

Dafür iſt der Barock wieder ſtark herabgeſtimmt im Rieſenbau zu Mafra (Fig. 1569), einer Gründung des Königs Johann V. Es iſt der Escorial Portugals, königlicher Palaſt und (jetzt aufgehobenes) Kloſter, ein ungeheures Viereck von 251 m Länge und 221 m Breite und neun Höfen. Angeblich waren von 1717 bis 1730 täglich 14700 bis 45000 Arbeiter am Bau thätig. Die Ecken ſind durch gewaltige Pavillons herausgehoben. Die Kirche mit einer großen Kuppel und zwei hohen Türmen an der Faſſade, an



Fig. 1571. Der Thronſaal des Königspalaſtes in Madrid. Phot. von J. Lacoſte & Cie.

welchen ſich der Barock am meiſten geltend macht, iſt in der Mitte eingefügt. Die Größe des Baues und die Koſtbarkeit des Materials bieten keinen Erſatz für die kalten, nüchternen Linien. Ein Deutſcher aus Regensburg, Johann Friedrich Ludwig, mit ſeinem Sohne Johann Peter ſoll die Bauleitung in Händen gehabt haben.

Alcobaça.

— In der Ciſterzienſer-Abtei Alcobaça, einem andern Rieſenkloſter Portugals, wurde das gotiſche Kirchenportal von einer reichen Barockfaſſade umſchloſſen.

Uebergang.

Indeſſen hatten ausländiſche Künſtler bereits den Uebergang zur klaſſiziſtiſchen Architektur angebahnt. Schon Filippo Juvara hatte einen Entwurf zu einem glänzenden neuen Königspalaſt in Madrid (Fig. 1571 und 1572) ausgearbeitet, allein er ſtarb 1735 vor deſſen Ausführung. Giovanni Battiſta Sacchetti aus Turin wurde darauf ſeit 1737 mit dem Bau betraut und zwar nach einem eigenen vereinfachten Plan. Das Schloß erhebt ſich hoch am Manzanares, ein gewaltiges von einer Kuppel überragtes Viereck. Das Erdgeſchoß aus Granit mit Boſſagen erſcheint als maſſiver Träger der obern Stockwerke, welche durch eine hohe joniſche, beziehungsweiſe korinthiſche Pilaſterordnung vereinigt und durch eine Attika abgeſchloſſen werden. Der Bau mit ſeinen kräftigen Riſaliten wirkt mächtig und groß. Das Innere iſt glänzend ausgeſtattet wie wenige Fürſtenwohnungen in Europa.

Königl. Palaſt in Madrid.

Paläſte in Ildefonſo und Aranjuez.

— Der Palaſt von Ildefonſo, ebenfalls von Sacchetti, erinnert im kleinen an Verſailles, der Palaſt von Aranjuez, von Marchand, an Fontainebleau.



Fig. 1572. Das kgl. Schloß in Madrid. Phot. von Hauſer & Menet, Madrid.

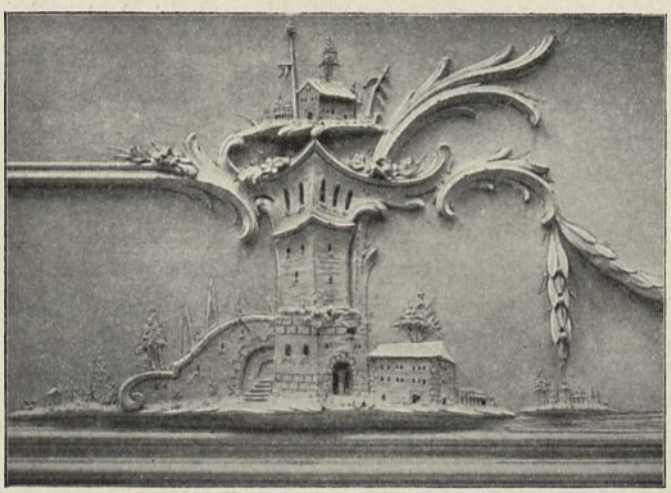
XVI.

DER DEKORATIONSSTIL DES ROKOKO.

I. ZUR EINFÜHRUNG.

1) Bedeutung des Rokoko.

Der Rokoko nur dekorativ.



Verbindung mit Barock und Klaſſizismus.

Fig. 1573. Dekorationsmotiv im Speiſeſaal des Stiftes Einſiedeln. Nach Originalaufnahme.

Der Rokoko iſt kein Bauſtil, er hat keine eigene, überhaupt keine Konſtruktion; er iſt nur Ornamentſtil und zwar hauptſächlich für die Ausſtattung der Innenräume. Als er entſtand, baute man entweder noch im Barock, oder bereits im klaſſiziſtiſchen Stil. Dieſen Bauſtilen drängte ſich der Rokoko als Dekorationsſtil für die Innenräume auf, — einem etwas herabgeſtimmten, gemäßigten Barock, noch öfter dem Klaſſizismus. Darum ſind wir dem Rokoko bereits in einer großen Anzahl von Barockbauten begegnet und werden ihn ſpäter in vielen Denkmalen des Klaſſizismus treffen. Wir ſprechen daher an dieſer Stelle zwiſchen den Abhandlungen von den beiden genannten Bauſtilen vom Rokoko als Dekorationsſtil. Es iſt ſehr wichtig, ſich der Sachlage bewußt zu bleiben und nicht von einem Rokokoſtil ſchlechtweg oder von Rokoko-Baudenkmalen zu reden.

Man hat in Frankreich einen Verſuch gemacht, mit dem Rokoko auch zu konſtruieren; noch öfter iſt der Salto mortale in Deutſchland gewagt worden, beſonders an Altären, Kanzeln, Chorſtühlen, allein man gelangte im Grunde nur zu einem verwilderten, ausgelaſſenſten Barocco oder zu grotesken Abſonderlichkeiten.

Urſachen neuer Stile.

Neue Kunſt- und Stilformen entſtehen:

aus folgerichtiger Entwickelung des Vorhandenen,
aus der Reaktion gegen Beſtehendes,
aus kulturellen Bedingungen,
aus der Initiative führender Meiſter.

Dieſe Faktoren kreuzen ſich und wirken zuſammen; jedem derſelben ſeinen Teil auszuſcheiden, iſt oft geradezu unmöglich.

Entſtehen aus dem Gegebenen.

An etwas Gegebenes, Dageweſenes werden neue Kunſtformen immer anknüpfen, um dasſelbe weiter zu entwickeln, umzuformen, umzugießen. So geht

der Rokoko vom Barock aus. Der Uebergang läßt ſich in Frankreich, der Heimat desſelben, mit aller Sicherheit nachweiſen. Was der Rokoko beim Barock vor allem entlehnt, iſt die Freiheit des Ornaments, der dekorativen Bildungen; eine Freiheit, welche ſchließlich ſo weit geht, in der innern Ausſtattung der Räume dem Ornament alles zu opfern, auch die architektoniſchen Glieder und Linien, um ſie im Ornament oder in einem leichten Rahmenwerk aufgehen zu laſſen, den Unterſchied zwiſchen tragenden und getragenen Teilen zu verwiſchen, oder das gegenſeitige Verhältnis und ihre Bedeutung nur noch als einen leiſen Nachklang feſtzuhalten. Es iſt früher bemerkt worden, daß ſchon der Barock oft die Grenze zwiſchen Konſtruktion und Dekoration nicht achtete, der Rokoko ging grundſätzlich bis zu den äußerſten Folgerungen.



Fig. 1574. Dekorationsmotiv im Speiſeſaal des Stiftes Einſiedeln. Nach Originalaufnahme.

Der Rokoko iſt aber anderſeits *reaktiv* gegen den Barocco. Schon gegen das Ende der Regierung Ludwigs XIV. offenbarte ſich deutlich die Abſpannung und die Müdigkeit. Man hatte die ſchwere, prunkvolle, großſprecheriſche Pracht des königlichen Barock in den großen Galerien, Sälen und Prunkzimmern ſattſam genoſſen, jetzt wollte man das Glänzende in kleinen Formen, das Intime, Reizende, Graziöſe und Kokette, das künſtlich Idylliſche und das künſtlich Natürliche im Boudoir, im kleinen Salon, im Eß- und Arbeitszimmer, im Schlafgemach in wohnlicher Daſeinsluſt. Hierfür waren die pomphaften, großen Formen und Bildungen des Barocco nicht mehr verwendbar, man brauchte kleinere, feinere, freiere, bewegtere, „nervöſere“ Motive. Auch der Zug der Linie mußte ein anderer ſein. Der Barock, zumal der franzö-

Reaktion gegen den Barock.

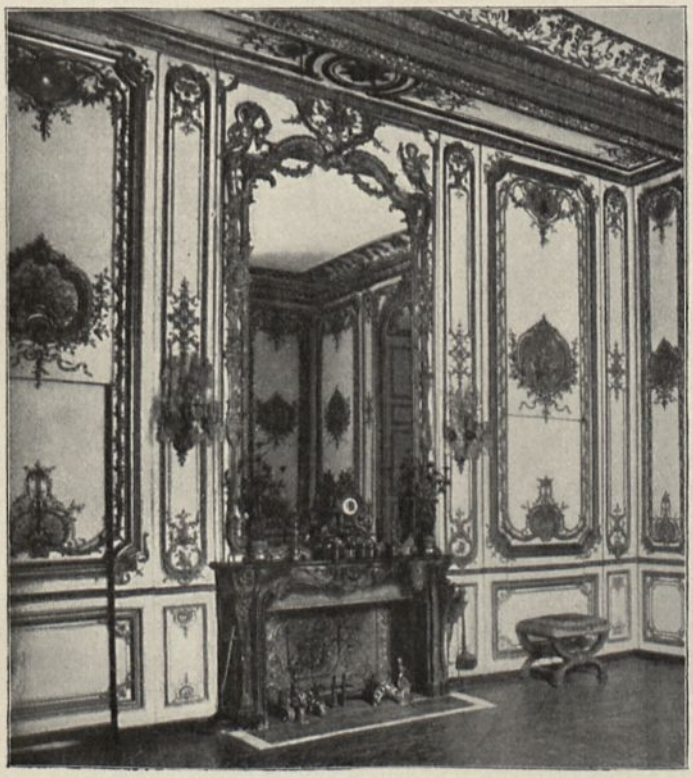


Fig. 1575. Detail aus dem Arbeitskabinett Ludwigs XV., Verſailles.

ſiſche, war noch von einem klaſſiſchen Hauch der Regel, Symmetrie, Feierlichkeit angeweht, jetzt im intimen Raume durfte ſich die Linie freier, zierlicher, kapriziöſer und gefallſüchtiger ergehen.

Zeitverhältniſſe.

Die neue Dekorationskunſt entſprach vollkommen den neuen Sitten und Unſitten der Zeit der Regentſchaft während Ludwigs XV. Minderjährigkeit und der Zeit ſeiner Regierung. Was damals in Paris zum „guten Geſchmack“ gehörte, ward in andern Ländern, vorzüglich in Deutſchland, zur Mode. Das Leben der vornehmen Kreiſe in Frankreich war in mancher Hinſicht auch eine Emanzipation von Geſetz und Regel, ein lockeres, ungebundenes, unter graziöſen und geiſtreichen Formen verhülltes Spiel. Es begann die Zeit der Cauſerie, des „Art de cauſer“; der Rokoko iſt auch nichts anderes als eine neckiſche, leichte, geiſtreiche Cauſerie in architektoniſch und dekorativ zugeſchnittenen Formen.

Welches die führenden Künſtler des Rokoko waren, wird ſpäter geſagt werden. Es handelt ſich zunächſt darum, ihre und ihrer Nachfolger Neuerungen und überhaupt das Weſen des Rokoko-Ornaments zu charakteriſieren.

2) Das Rokoko-Ornament.

Motive.

Die Muſchel.

Unter den ornamentalen Motiven iſt das eigenartigſte und meiſt charakteriſtiſche die Muſchel. Anfangs wurde ſie in regelmäßiger Zeichnung verwendet, ſehr bald jedoch in allen denkbaren Kurven und Windungen ausgezogen und zerdehnt; auf die gerippten, flach gewölbten Flächen werden gerne länglich ovale Beſatzplättchen oder Edelſteine aufgeſetzt, anderwärts ſind die Muſchelzüge in verſchiedenen Formen durchbrochen und faſt ſpitzenartig behandelt. Die Ränder werden gewellt, ausgezackt, geflammt und ſchaumartig aufgekräuſelt. Dazu kommt mannigfaches, phantaſtiſches Grottenwerk mit wunderlichen Felspartien, Tropfſteingebilden, Waſſerſpielen. Von dieſen Motiven ſtammt die franzöſiſche Benennung Genre Roccaille und das „deutſche“ Rokoko.

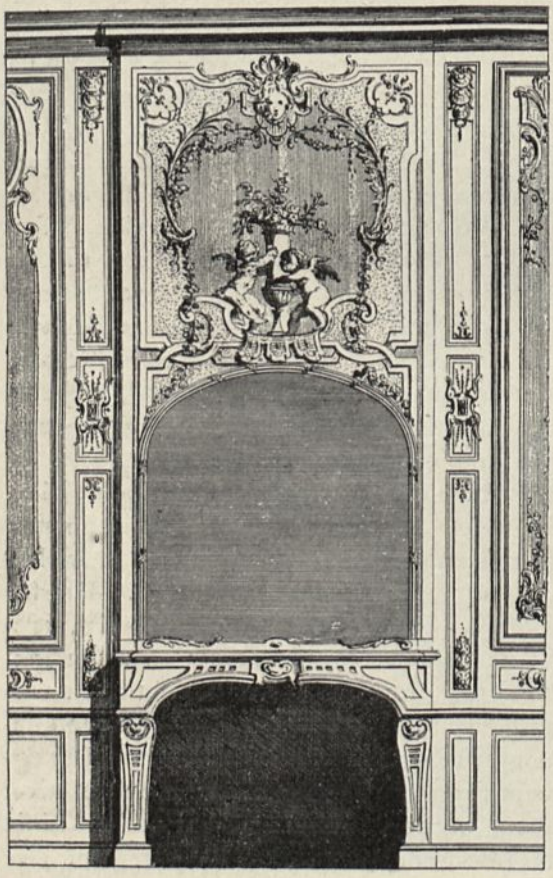


Fig. 1576. Kaminwand, Entwurf von Oppenord.

Akanthus.

Der Akanthus verwandelt ſich nach und nach in ein langes, lanzettförmiges Blatt, das bald mit dem Schilf- bald mit dem Palmblatt Aehnlichkeit hat. Daneben treten Schilf und Palme in magern hochgeſtengelten Zweigen auf, welche gerne als begrenzende Linien von Füllungen verwendet werden. Neben phantaſtiſch verſchnörkelten Pflanzenformen erſcheinen möglichſt naturgetreu gezeichnete Pflanzen

Andere Pflanzenformen.



Fig. 1577. Springbrunnen, Entwurf von Oppenord.

und Blüten, wie die Blüten des Flieders, des Kirſch- und Apfelbaumes, ferner Goldregen, Jasmin etc., welche nicht nur jegliche Stiliſierung abweiſen, ſondern vielmehr alle Launen des Zufalls betonen. Wer nennt im übrigen alle die verwendeten Motive? Die beliebteſten ſind: Zeuggehänge, Gitterwerk, Trophäen, Symbole des Fiſchfangs und der Jagd, der Landwirtſchaft und der Gewerke, der Künſte und Wiſſenſchaften, Tiere, Masken, Putten, die allen Mutwillen und Schabernack treiben (Fig. 1573 und 1574). Für die Embleme des Krieges war in dieſen Interieurs kein Platz mehr.

Wandfüllungen.

Oft werden ganze Wandfüllungen mit den verſchiedenartigſten Motiven in feinſter Anordnung, in leicht hingezauberten Formen überſponnen. Dazwiſchen bilden die launiſchen Züge und Kurven des Muſchelwerks allerlei umgrenzte Felder, welche leer bleiben oder mit plaſtiſch aufgeſetzten Allegorien und Symbolen ausgeſtattet werden. Größere dergleichen ausgeſparte Felder erhalten hellfarbige, duftige Bilder, Schäferſzenen, Mythologien, Landſchaften mit phantaſtiſchen, „unmöglichen“ Architekturen und allerlei Beiwerk.

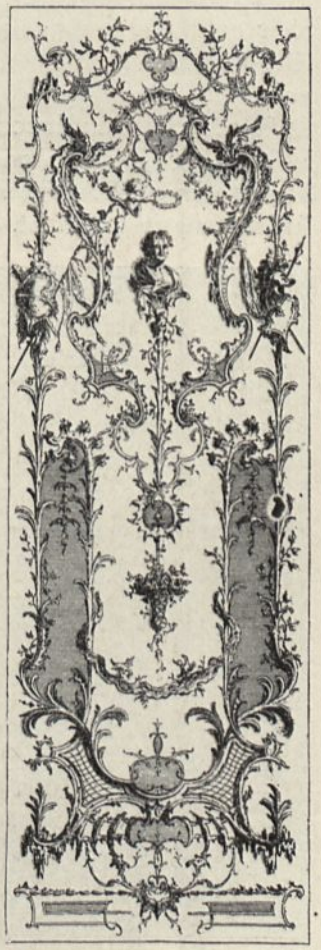


Fig. 1578. Wanddekoration von Cuvilliés.

Die Gerade.

Die ſenkrechte gerade Linie kommt faſt nur noch an den Wänden zur Flächengliederung und an Thüren, Spiegeln, Gemälden vor, doch wird ſie auch da in der Mitte durch Knotungen, Verſchlingungen, Roſetten u. dgl. unterbrochen. Die wagrechte Gerade verſchwindet faſt ganz und wandelt ſich in die mannigfaltigſten Kurven.

Aſymmetrie.

Ein Hauptgeſetz für alles Ornament iſt die Aſymmetrie, die Unregelmäßigkeit, ſo daß die einander entſprechenden Teile verſchieden gezeichnet und modelliert werden. Während aber tüchtige Meiſter die kontraſtierenden Linien und Formen gegenſeitig in ein genaues Gleichgewicht ſetzen, gewinnt man bei andern den Eindruck, als ſei man abſichtlich der Abwägung der Maſſen aus dem Wege gegangen.

Reiz der Linie.

Die Linienführung iſt ſehr oft von zauberiſcher Eleganz und berückend flottem Zug. Falke ſagt in ſeiner „Geſchichte des modernen Geſchmacks“ vom Rokoko zu herb und zu allgemein: „Ebenſowenig iſt Schönheit des Contours noch ein Kunſtelement, das in Frage kommt, denn die Linien, die etwa dahin ſtreben, werden ſtets unterbrochen, zerhackt und zerriſſen“ (Moderner Geſchmack S. 288). Das Urteil findet ſeine berechtigte

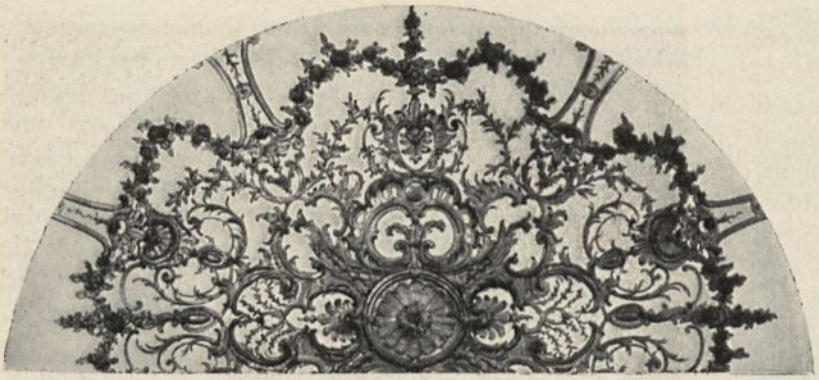


Fig. 1579. Hôtel Soubiſe, Paris: Roſette. Phot. von Giraudon, Paris.

Anwendung auf manche ſelbſt vielgerühmte Leiſtungen, aber auch der ehrenwerten Ausnahmen giebt es nicht wenige. Die Einheit im bunten Wechſel der Motive und die Gleichartigkeit in der Mannigfaltigkeit der Formen ſind geradezu bewundernswert und fordern für die Phantaſie und die Schaffensluſt der Meiſter die höchſte Achtung.

Behandlung des Ornaments.

Dieſe graziöſen Erfindungen und Spiele der Phantaſie wurden entweder in Holz geſchnitzt oder in Stuck aus freier Hand modelliert. In den meiſten Fällen blieben ſie weiß oder wurden zart mit Gold und Silber ſtaffiert. Oft tritt aber auch die Farbe hinzu. Die Wände wurden gerne in einem durch Grün nur ſehr ſchwach gebrochenen Weiß oder in Moosgrün, Waſſerblau, Theeroſengelb gehalten. Kleinere umrahmte Flächen erhielten einen eigenen Lokalton, ein hellſtes Roſa oder ein duftiges, weiches Gold- oder Ockergelb. Auch wenn ganze Gelaſſe farbig gehalten wurden, ſo kamen nur helle, ſanfte Farben und Töne zur Verwendung. Ebenſo wurden Wand- und Deckengemälde auf ein helles, freundliches Kolorit geſtimmt. Das Deckenbild eröffnete faſt immer die Ausſicht in den freien Himmelsraum mit allegoriſchen Figuren oder in den Olymp. An den Wänden ſind die ſchweren, bunten, farbenprächtigen Gobelins nicht mehr verwendbar; zartgetonte und gemuſterte Seidenſtoffe treten an ihre Stelle.



Fig. 1580. Hôtel Soubiſe, Paris: Paneel. Phot. von Giraudon, Paris.

3) Die äſthetiſche Bedeutung des Rokoko.

Technik.

Wirkung.

Der größte Teil der Rokokodekorationen, mögen dieſelben in Holz geſchnitzt oder in Stuck modelliert ſein, iſt mit einem techniſchen Können und Geſchick ausgeführt, das Bewunderung verdient. Es ſpricht noch Schwung und künſtleriſche Luſt aus den flotten, krauſen Gebilden, welche dem Betrachtenden Achtung abnötigen. Die nervöſen Schaumgebilde üben auch unbeſtreitbar auf das Auge einen großen, beſtechenden Reiz und in kleinen Räumen, in kleinen Formen, in der diskreten Faſſung von Weiß und Gold oder in den weichen Farben, übt der Rokoko einen Zauber, wie eine Cauſerie im geiſtreichen Konverſationston.

Obwohl dergleichen Eindrücke mit äſthe-

tiſchen Stimmungen verbunden ſind, ſo dürfen ſie in den vorliegenden Fragen nicht ausſchlaggebend ſein, denn alles techniſche Können, das Reizende und das zauberiſch Beſtechende ſind nicht das Schöne.

Alle frühern Dekorationsweiſen ſchloſſen ſich an beſtimmte Bauſtile an und erhielten von dieſen Geſetz und Regel. Ein Bauſtil trägt immer heilſame Schranken in ſich; da er konſtruieren muß, ſo iſt er abhängig von den Geſetzen der Statik, der Kraft und Laſt. Dieſe Geſetze, welche jeder Bauſtil in eigentümlicher und beſonderer Weiſe zur Anwendung bringt, gehen ſodann auch auf die zugehörige Dekoration über und geben ihr Halt, Charakter und Maß. Der Rokoko entwickelte ſich an keinem Bauſtil, er ſuchte vielmehr die Glieder und ſymboliſchen Formen der Konſtruktion zu verdrängen, wo es in ſeiner Macht lag. Damit fehlte ihm ein beſtimmtes Bildungsgeſetz und er konnte im günſtigſten Falle ein geiſtreiches Spiel ſein, wie er es in der That war. Ohne architektoniſches Geſetz trug er aber den Keim raſcher Entartung in ſich, ſobald er nicht mehr im Geſchmacke tüchtiger Meiſter gezügelt und eingedämmt wurde. Der Rokoko war in der That kurzlebig; man hatte das geiſtreiche Spiel bald ſatt; ohnedies verflüchtigte ſich der Geiſt raſch, und das Spiel artete in Laune aus.

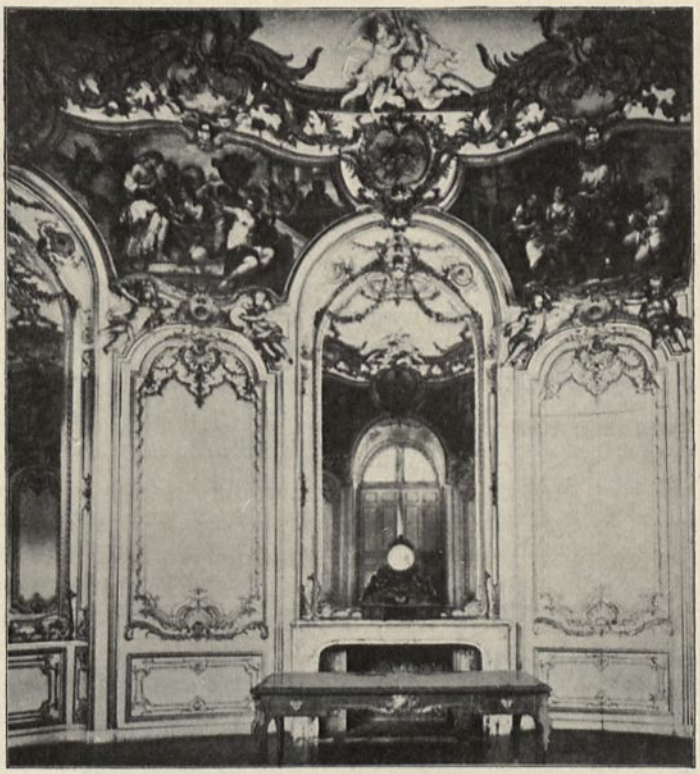


Fig. 1581. Hôtel Soubiſe, Paris: Salon. Phot. von Giraudon, Paris.

Kein Bauſtil als Geſetz.

In Frankreich erhielt ſich das Rokoko-Ornament reiner, formſchöner, graziöſer, und zwar aus zwei Gründen. Der Dekorationsſtil entwickelte ſich daſelbſt am Holzgetäfel; das Ornament wurde ebenfalls in Holz geſchnitten, was zu ſcharfen, ausdrucksvollen und gezügelten Formen führen mußte. Selbſt wenn das Ornament z. B. an Decken in Stuck ausgeführt ward, wurden die Modelle und Vorlagen in Holz geſchnitzt. Ferner wurde die Rokokodekoration in der Regel nur in kleinern Räumen verwendet, die Ornamentformen blieben daher auch klein, elegant, und der Ausdruck der nervöſen Bewegung hatte in den kleinen Maßen nichts Beleidigendes. In Deutſchland dagegen ward das Rokokoornament von Anfang an bis auf wenige Ausnahmen meiſtens frei in Stuck aufgetragen, wobei die Gefahr nahelag, die Formen flott, aber ſummariſcher zu behandeln, wodurch ſie den Reiz und die Eleganz verloren. Noch ſchlimmer war es, daß die Rokokodekoration unbedenklich in großen Räumen, Kirchen und Sälen eingeführt wurde. Mit der Größe der Räume ſteigerte man oft die Maße des Ornaments, die Formen wurden ſchwer, plump, verquollen; ſie verloren damit ihren ureigenſten Vorzug,

Auffaſſung in Frankreich.

In Deutſchland.

die feine, graziöſe Eleganz und die leichte Bewegung. In großen Räumen kann ohnedies der Rokoko ſein dekoratives Syſtem nicht voll und ganz entfalten. Um die weiten Flächen zu gliedern, kann er die architektoniſchen Mittel, Säulen, Pilaſter, Simſe, nicht entbehren und verfällt dann leicht auf den gefahrvollen Gedanken, die architektoniſchen Glieder zu vergewaltigen und zu verſchnörkeln. Tüchtige Meiſter, wie der geiſtreiche Neumann, wußten ſich auch hier zu helfen. Sie verbindet in ihren Prälatenſchlöſſern den reichen italieniſchen Barock mit dem intimen Reiz des Rokoko zu den feſtlichſten, großartigſten und zugleich anſprechendſten und anmutendſten Wirkungen.

Der Rokoko als Bauſtil.

Es iſt ſchon wiederholt bemerkt worden, daß der Rokoko, wenn er, wie dies in Deutſchland oft geſchah, über das Gebiet der Dekoration hinausging und bauen wollte, kein Glück hatte. Allerdings üben z. B. in Kirchen manche Altäre, Kanzeln, Chorſtühle, Tribünen u. dgl. als Teile eines großen Ganzen, in Formen und Farben auf ein maleriſch empfindendes Auge einen ganz außerordentlichen Reiz. Allein es iſt nicht richtig, dieſe Gegenſtände, welche in den Bereich der Architektur gehören, nach rein maleriſcher Stimmung zu beurteilen. Als Architekturteile wirken ſie durchaus unbefriedigend und zeigen den Rokoko in ſeiner ganzen Unfähigkeit, zu konſtruieren und zu bauen.

Elemente des Schönen.

Die äſthetiſche Wertung hat ſchließlich die Frage zu beantworten, welche Elemente des Schönen der Rokoko als Dekorationsſtil in ſich ſchließt.

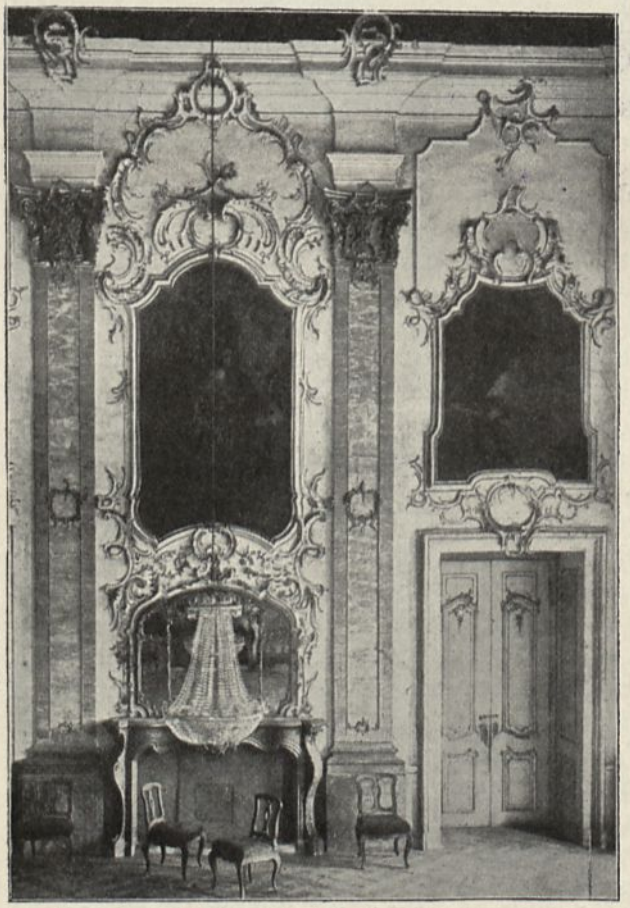


Fig. 1582. Fürſtenſaal des Schloſſes zu Bruchſal. Phot. v. F. Gaa.

Die Groteske des Rokoko.

Es muß auch hier feſtgeſtellt werden, daß manche im Rokoko ausgeſtattete Räume eine zauberiſche Wirkung üben, beſonders dann, wenn ganze Flächen mit den leichten Schaumgebilden überkleidet werden und ſich in zartem Weiß mit Gold- und Silberſtaffierung oder in leichten, hellen, duftigen Tönen darſtellen. Der Rokoko hat ſeine Grotesken wie die Renaiſſance und der Barock Claude Gillot, Chriſtophe Huet, Babel, beſonders François de Cuvillés haben viele dergleichen gezeichnet, welche in freieſtem, lockerſtem Gefüge die verſchiedenſten Motive verweben (Fig. 1578). Sie erſcheinen wie ein geiſtreiches Spielen mit Formen, während z. B. aus Raphaels Loggien die echt künſtleriſche Luſt ſo unverkennbar ſpricht.

Geiſtreiches Spiel.

Muſchel.

Das dem Rokoko eigenſte Motiv, die zerdehnte und geſchwungene Muſchelform, beſitzt keinen beſondern Reiz und wirkt in der

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE.

Porzellan von Sèvres, Chorpult und Uhr im Stift Einsiedeln; Theekanne von Böttger im Kunstgewerbemuseum, Berlin, Tabaksdose nach Cuvilliés; Spiegelrahmen mit Konsoltisch von J. Kändler, Meissen, Kirchenlampe und Monstranz von Th. Germain, Leuchter im Museum von Solothurn, Kelch im Stift Einsiedeln.

Nach Originalaufnahmen und nach Phot. der kgl. Porzellan-Manufaktur in Meissen.



GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE

Thürklopfer, Schlüffel und Schlossplatte nach Cuvilliés, Gitter aus der Klofterkirche Ottobeuren; Konfole und Leuchtergeftell nach Cuvilliés, Wandleuchter nach Meissonier, Etui von P. Moreau; Ofen der Familie Löffelholz, German. Mufeum, Nürnberg; Tifch nach Cuvilliés.

Phot. von G. Braun, Ottobeuren, und Chr. Müller, Nürnberg.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



Fig. 1583. Deckendekoration im Spiegelſaal der Amalienburg.

häufigen Wiederholung bald ermüdend, beſonders wenn ſie unruhig ausgezackt und geflammt iſt. Noch ſchlimmer iſt es, wenn Formen gebildet werden, denen gegenüber man völlig ratlos iſt, wenn man ſich fragt, was ſie bedeuten, aus welchem Motiv ſie entſtanden ſein mögen, und die man nur eben als Schnörkel bezeichnen kann. Faſt ebenſo ſchlimm iſt es, wenn einzelne Motive, wie die Tropfſteingebilde, dem ſchonungsloſeſten Naturalismus verfallen und zwar an Stellen, wo ſie in keiner Weiſe am Platz ſind. Motive.

Mit dem Ornament anderer Stile, z. B. der Renaiſſance, der Gotik etc., kann der Rokoko keineswegs in Wettbewerb treten.

In einzelnen beſondern Techniken des Kunſthandwerks leiſtete der Rokoko ganz Vorzügliches, vorab in ſchmiedeiſernen Arbeiten (vgl. Einſchaltbild), Gittern, Geländern, Thürbeſchlägen, Schlöſſern, Leuchtern, Lampenſtändern u. dgl. Der Eiſenreif fügte ſich folgſam den graziöſen oder eigenwilligen Linien des Ornamentſtils. Auch in Gegenſtänden aus edlern Metallen wurde das Genre Rocaille mit Glück angewendet; die Wanduhren, Becher, Kelche, Vaſen, Tafelgeſchirre etc. dieſer Art ſind heute noch ſehr geſucht und geſchätzt (vgl. Einſchaltbild). Arbeiten in Metall.

Den holzgeſchnitzten Ornamenten und Modellen verdankt der Rokoko ſeine erſten und beſten Erfolge. Die Holzſchneidekunſt leiſtete auch in ſelbſtändigen Arbeiten techniſch Vorzügliches, wie in Guéridons (Leuchtertiſchchen), Wandtiſchen, Stühlen, Ruhebetten etc. Holzſchnitzereien.

Ebenſo charakteriſtiſch und graziös ſind die Porzellanarbeiten (vgl. Einſchaltbild) im Rokokoſtil. Die ſchönſten Erzeugniſſe gingen in Frankreich aus Sèvres und Vincennes, in Deutſchland aus Meißen und Berlin hervor. Das Porzellan diente auch zum Schmucke von Prachträumen, z. B. im Schloß Wilhelmsthal. Porzellanarbeiten.



Fig. 1584. Detail aus dem Speiſeſaal der Amalienburg. Phot. von F. Finſterlin.



Fig. 1585. Thürfüllung im Spiegelſaal der Reſidenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann.

II. DIE MEISTER UND DIE DENKMALE DES ROKOKO.

1) In Frankreich.

Der Rokoko iſt in Frankreich entſtanden. Wie früher bemerkt worden, vollzog ſich während der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. ein Umſchwung in der Dekoration. Sie ward leichter, flüſſiger, eleganter: ſie wurde eine Vorſtufe zum Rokoko.

R. de Cotte.

Der Meiſter des Uebergangs iſt der Architekt Robert de Cotte (1656—1735), ein Schüler und Mitarbeiter Manſart-Hardouins. In ſeinen frühern Bauten unterſcheidet ſich die innere Ausſtattung nicht weſentlich vom ſpätern Louis XIV. In der Galerie des Hôtel de Vrillière (1713—1719), ſpäter Hôtel de Toulouſe, jetzt die Bank von Frankreich, fallen die ſtark geſchweiften Horizontallinien der Wandfelder, in welche Gemälde eingeſetzt ſind, auf, doch iſt der Geſamtcharakter noch durchaus barock und die Galerie erſcheint wie eine beſcheidene Nachahmung der Louvre-Galerie. Dem Rokoko ſtehen ſchon viel näher einige Prunkzimmer in Verſailles, das Schlafzimmer der Königin, der Saal der Medaillen, die Salle du Conſeil, das Arbeitszimmer Ludwigs XV. (Fig. 1575) etc. Das Rahmenwerk wird freier, ſelbſtändiger, die Blumenmotive drängen ſich entſchiedener vor, die Kartuſche geht in Muſchelwerk über.



Fig. 1586. Spielzimmer der Reſidenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann, Würzburg.

G. M. Oppenord.

Der ausgebildete Rokoko des Genre Régence wird vornehmlich von Gille Marie Oppenord (Op den Oordt) aus Paris (1672 bis 1742) vertreten. Die Stilfärbung hält ungefähr von 1715 bis 1735 an. Auch Oppenord war ein Schüler des Hardouin. Er bildete ſich in Italien nach Bernini und Borromini. Seine Bauten ſind in der Revolution zerſtört worden. Die nach ſeinen Zeichnungen und Entwürfen ausgeführten Ornamentſtiche zeigen den ausgebildeten Rokoko (Fig. 1576 und 1577).

I. B. Leroux.

Seiner Weiſe folgte der Architekt Jean Baptiſte Le-

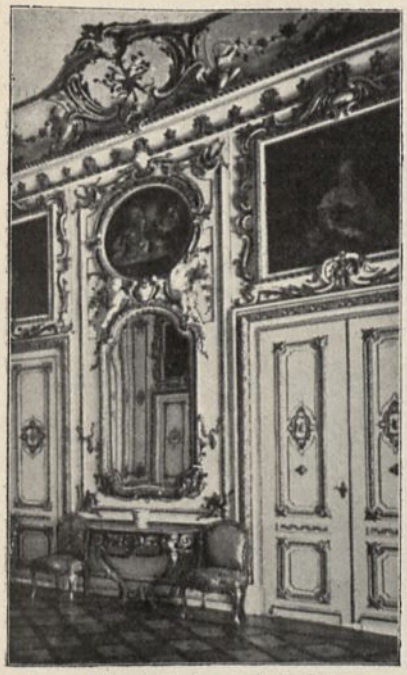


Fig. 1587. Detail aus dem Gelben Zimmer der Reſidenz in Würzburg. Phot. von K. Gundermann.

roux (Hôtel Mazarin, ſpäter Rohan Chabot). Eine Hauptleiſtung eines unbekannten Meiſters ſind die ſpätern Dekorationen in den Sälen des Hôtel de Toulouſe, doch ſind die Ornamente immer noch ſymmetriſch.

G. Boffrand.

Auch bei Germain Boffrand (1667—1754) aus Paris, der ebenfalls ein Schüler Hardouins iſt, entwickelt ſich das Ornament noch in ſymmetriſchem Aufbau; im übrigen vertritt er das Louis XV. in der liebenswürdigſten, freien, eleganten Entfaltung. Seine ſchönſten Leiſtungen finden ſich im Hôtel de Soubiſe, jetzt Nationalarchiv (Fig. 1579 bis 1581 und 1593), und im Palais Rohan oder Cardinal (1735—1740). In einzelnen Gelaſſen geht er auf die Uebergangsformen der Verſailler Prunkgemächer zurück.

J. A. Meiſſonnier.

Ganz anders erſcheint der Rokoko bei Juſte Aurèle Meiſſonnier, geboren 1703 in Turin, geſtorben in Paris 1750. Die Symmetrie des Ornaments iſt völlig aufgegeben, die Linien werden unruhig, nervös, die Muſchelform erſcheint oft recht unſchön ausgeſchweift, andere Motive zeigen eine krauſe naturaliſtiſche Behandlung. In ſeinem nicht ausgeführten Entwurf zur Faſſade von St.-Sulpice machte er den wenig gelungenen Verſuch, den Rokoko den architektoniſchen Formen aufzuzwingen.

Ornamentiſten.

Unter den Ornamentiſten, welche auf die Entwickelung des Rokoko großen Einfluß übten, ſind in erſter Linie zu nennen: Claude Gillot (1673—1722), die beiden bekannten Rokoko-Maler Antoine Watteau (1684—1721) und François Boucher (1703—1770), ferner P. E. Babel († 1770 in Paris), Chriſtophe Huet u. ſ. w. Mehrere der genannten Meiſter lieferten auch ſogenannte Chinoiſeries, Figurenzeichnungen im chineſiſchen Geſchmack welche damals in Mode kamen, als man über China eingehendere Nachrichten erhielt.

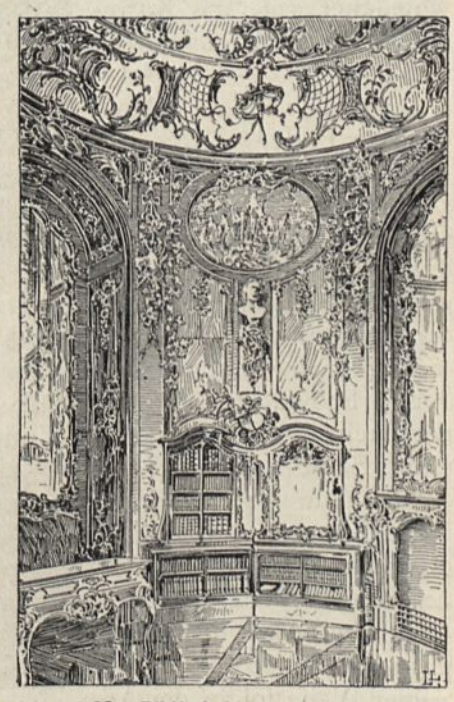


Fig. 1588. Bibliothekzimmer in Sansſouci. Nach Originalzeichnung.

Deutſcher Rokoko

2) In Deutſchland.

Der Rokoko wurde in Deutſchland durch franzöſiſche Künſtler eingeführt; die deutſchen Dekoratoren griffen mit wahrem Heißhunger nach den neuen Formen, entwickelten dieſelben nach eigenem Geſchmacke weiter, und gaben ihnen in Deutſchland eine weit größere Verbreitung, als ſie in Frankreich fanden.

Der deutſche Rokoko hat ſeine ganz beſtimmte Eigenart. Er iſt kräftiger, voller als

der franzöſiſche, oft geradezu ſchwerfällig. Es mag dies zum Teil damit zuſammenhangen, daß er längere Zeit mit dem Barocco kombiniert wurde. Der deutſche Rokoko iſt vor allem naturaliſtiſcher; er verzichtet nicht nur auf die Symmetrie, ſondern oft ſelbſt auf jeden architektoniſchen Halt. In manchen grotesken Wandfüllungen ſcheinen die Pflanzenmotive und Blütengehänge wie vom Zufall zuſammengeweht.

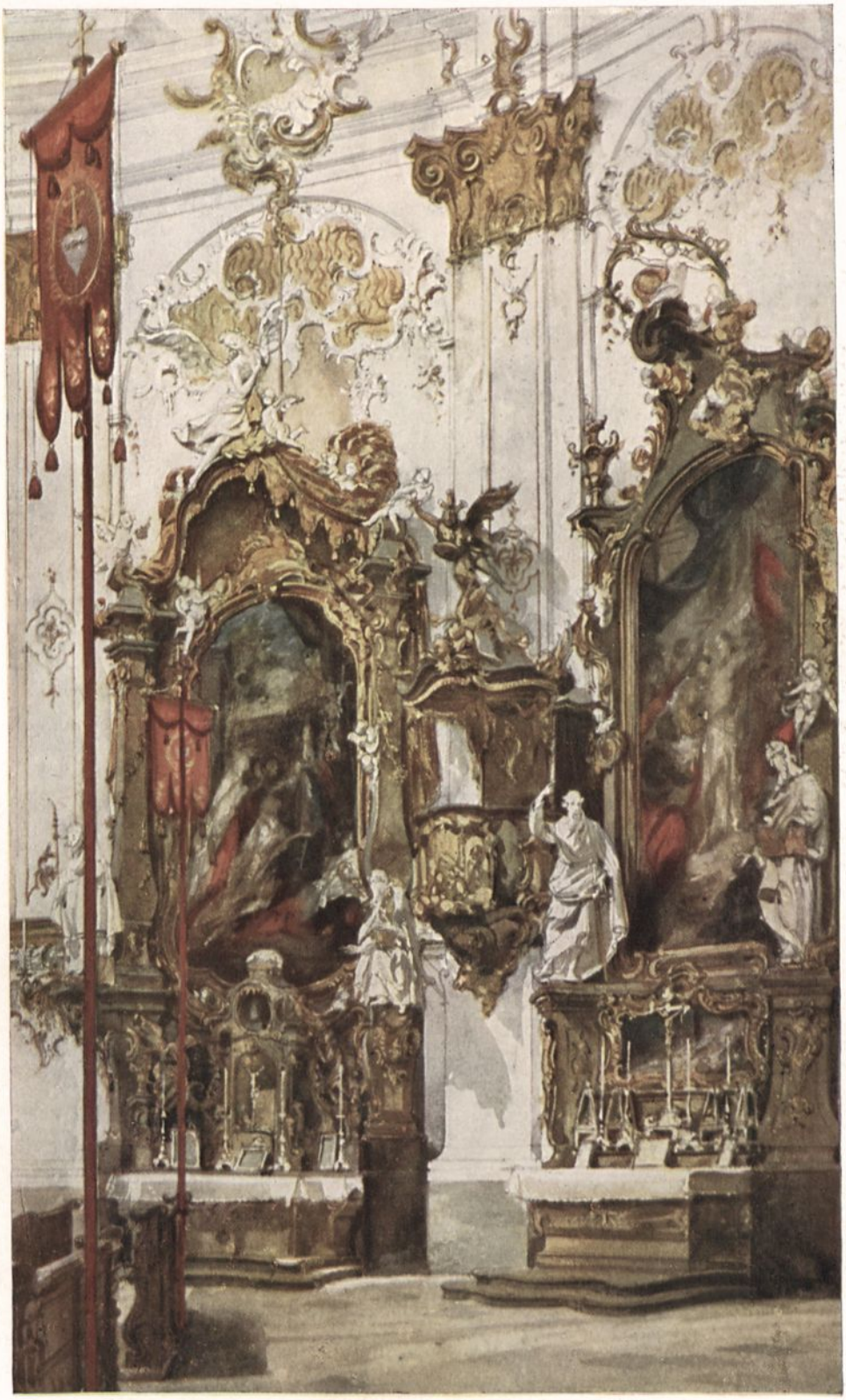
Cuvilliés. Unter den franzöſiſchen Rokoko-Meiſtern, welche in Deutſchland arbeiteten, iſt weitaus der berühmteſte der ältere François Cuvilliés, geboren 1698 in Soiſſons, geſtorben in München 1768, ein Schüler des de Cotte. Im Jahre 1725 trat er in die Dienſte des bayeriſchen Hofes, ward 1738 Hofarchitekt und in den Adelſtand erhoben; der Kaiſer Karl VII. ernannte ihn zum kaiſerlichen Rat und Architekten. Cuvilliés war ein außerordentlich gewandter Techniker und ein ebenſo glücklicher und fruchtbarer Zeichner, wie ſeine vielen Studienblätter (vgl. Einſchaltbild) beweiſen, von denen ein Teil von ſeinem gleichnamigen Sohn geſtochen wurde. Erſt war Cuvillés an der Ausſtattung der Wohnung Karls VII. in der Reſidenz beteiligt, welche zu den feinſten Rokokoſchöpfungen zählt. Sein ſelbſtändiges Hauptwerk in der dekorativen Kunſt iſt die innere Ausſtattung der Amalienburg (Fig. 1583 und 1584) im Nymphenburger Park bei München. Die glanzverſilberten Schnitzereien auf dunkelm Grunde ſind von beſtrickendem Reiz, leicht, mannigfaltig, phantaſievoll, reich an Motiven, von graziöſer Linienführung. Ebenſo elegant ſind die in Stuck modellierten Ornamente der Decken. In einzelnen Gelaſſen iſt der Rokoko noch vom Barock durchſetzt, in andern, wie im unvergleichlichen Speiſeſaal und im Silberzimmer, ergeht ſich der Rokoko in freieſter, naturaliſtiſcher Weiſe, wo Naturformen und rein ornamentale Motive oft kunterbunt, aber allerliebſt gemiſcht ſind. Die Amalienburg wird ſtets als eine Hauptleiſtung des Rokoko gelten müſſen.



Fig. 1589. Dekoration aus der Kathedrale in St. Gallen. Nach Fäh, Die Kathedrale in St. Gallen. Verl. von M. Kreutzmann, Zürich.

Amalienburg.

B. Neumann. Balthaſar Neumann erwies ſich als Rokokokünſtler in ſeinen genialen ſpätern Bauten, beſonders im Schloß zu Würzburg (Fig. 1585—1587). Die Ausſtattung desſelben übertrifft die meiſten Bauten der Zeit an Reichtum, Glanz und auch an Farbe, die Geſamtwirkung iſt höchſt imponierend. Manche Gelaſſe zeigen bis ins Einzelne den feinſten Geſchmack, wie z. B. das Spielzimmer, das Gelbe Zimmer. In andern Räumen wird der Zug des Ornaments unruhig, nervös, ausgezackt, ſo im Spiegelſaale. Jedes Schloß und Thürband iſt Rokoko, aber die Linien und Formen ſind bei weitem nicht mehr ſo geſchmackvoll wie beim ältern



PARTIE AUS DER KLOSTERKIRCHE IN ETTAL.

(Rokoko-Ausstattung.)

Nach Originalaquarell von A. Koch, Archit. in Stuttgart.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Dreifarbendruck der Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej

Cuvilliés. — Zu den glücklichſten Werken Neumanns gehört auch die Innendekoration im Schloß Bruchſal (Fig. 1582).

Wohl das Feinſte und Graziöſeſte, was von einem Deutſchen auf deutſchem Boden im Rokoko-Ornamentſtil geſchaffen wurde, iſt die Ausſtattung der Schlöſſer Friedrichs II. durch Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753). Die Goldene Galerie im Charlottenburger Schloß, der Bronzeſaal, das Arbeitszimmer Friedrichs II. und mehr noch desſelben Königs Konzert- und Schlafzimmer im Stadtſchloß zu Potsdam, über alles in Sansſouci das Bibliothek- (Fig. 1588), das Muſikzimmer und andere Räume haben einen unvergänglichen Reiz. Die runde Bibliothek iſt mit Zedernholz getäfelt; von dem dunkeln Grunde heben ſich die glänzenden Metallornamente ſehr wirkſam ab. Knobelsdorff führt den Rokoko bis zur äußerſten Folgerichtigkeit durch, die Blumen- und Blattgehänge ranken völlig frei an den Wänden, ohne im geringſten auch nur ſymboliſch in die architektoniſchen Linien einbezogen zu werden. Sie verſtärken ſo den Eindruck eines wohnlichen, frohen, heitern, künſtlich-natürlichen Heims. G. W. Knobelsdorff.

Ganz vorzügliche Dekorationen beſitzen ferner das großherzogliche Schloß in Karlsruhe, die Schlöſſer Wilhelmsthal bei Kaſſel, Brühl und Benrath bei Köln etc.

Von Kirchen, welche, allerdings neben Säulen- und Pilaſterordnungen, im Rokokoſtil ſtuckiert wurden, ſind bereits manche genannt worden. Die vielgerühmten Stuckzierden von den Feichtmayr aus Augsburg in den Kloſterkirchen zu Zwiefalten und Ottobeuren (Fig. 1590) ſind unruhig und wild zerdehnt. In Zwiefalten verirrt ſich der Stuckator überdies ſo ſehr im Naturalismus, daß z. B. der untere Teil der Kanzel als Tropfſteingebilde charakteriſiert wird. Weit vorzüglicher iſt die Stuckdekoration in den Kloſterkirchen zu Ettal (vgl. Einſchaltbild) von Georg Uebelher und zu St. Gallen (Fig. 1589) von den Brüdern Gigl. Eine ſehr große Zahl von ſonſt beſcheidenen Landkirchen in der Schweiz beſitzen eine Rokokodekoration, welche an das Beſte hinanreicht.

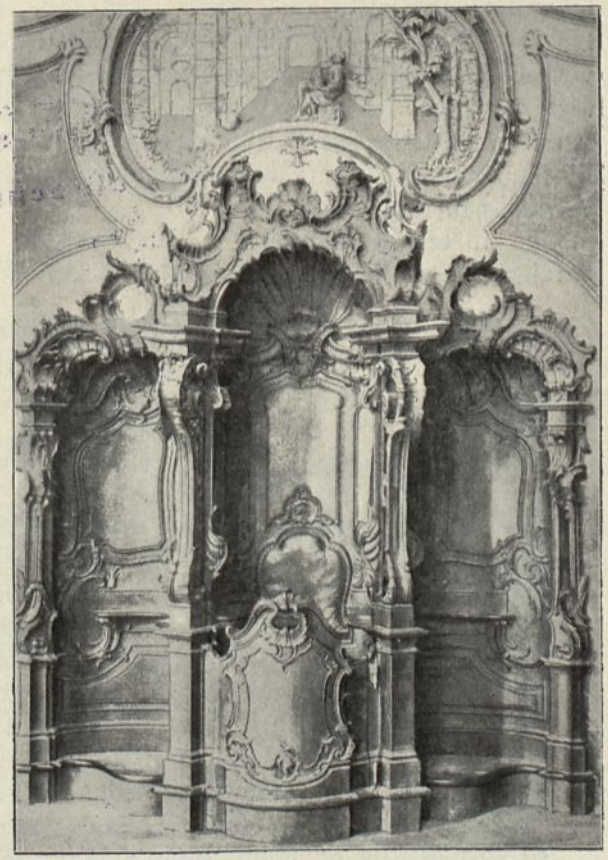


Fig. 1590. Beichtſtuhl aus der Kloſterkirche in Ottobeuren. Phot. von G. Braun, Ottobeuren.

Auch in Oeſterreich ſind die Rokokodenkmale zahlreich. Zum Geſchmackvollſten gehören mehrere Säle und Galerien im Schloß Schönbrunn (Fig. 1591) bei Wien.

Zuweilen wurde der Rokoko auch zum Schmuck der Faſſaden herbeigezogen, das Ornament in Stuck oder Stein aufgeſetzt. Die

vollſtändigſte derartige Ausſtattung erhielt ſeit 1735 der Hof zum Falken in Würzburg (Figur 1592).

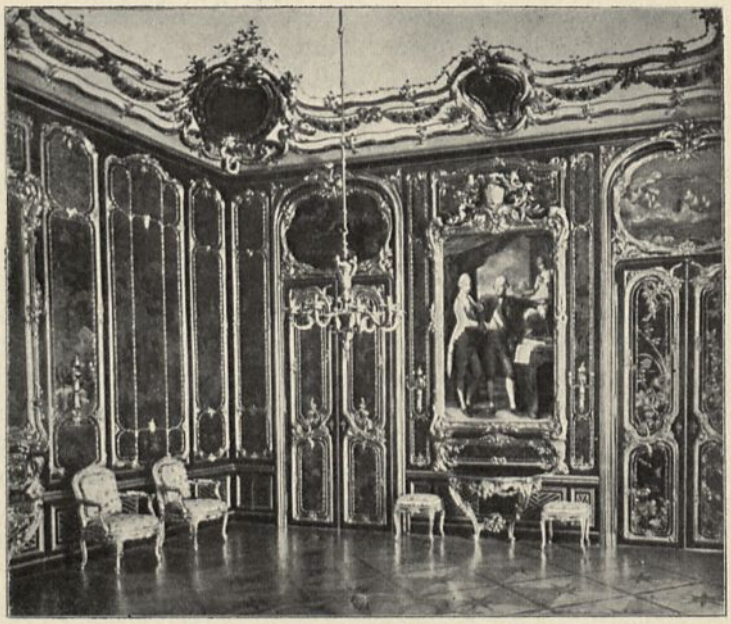


Fig. 1591. Vieux-Laque-Zimmer des Schloſſes Schönbrunn. Phot. von F. O. Schmidt, Wien.

In Frankreich wurden, wie ſchon bemerkt, die Vorlagen ſogar für das Stuckornament in Holz geſchnitten, um die frei in Gips modellierende Hand des Stuckators an Maß und ſcharfe Linien zu gewöhnen; in Deutſchland bildeten der Tiſchler und Holzſchnitzer nur zu oft umgekehrt die bewegteſten und ausgelaſſenſten Stuckformen im Holze nach. Die ſüddeutſchen Barockkirchen bieten in Altären, Chorſtühlen, Beichtſtühlen, Orgelgehäuſen Beiſpiele in Fülle. Die virtuoſe Technik iſt meiſtens aller Bewunderung wert, allein als Werke der Architektur bieten ſie keine Genüge. Die beliebten in Stucco luſtro ausgeführten Altäre verleiteten die Meiſter des farbigen Stucks zu noch viel ausſchweifenderen Formen und phantaſtiſchern Bildungen, welche trotz aller maleriſchen Reize nicht befriedigen.

In andern Ländern, Italien, Spanien, England kommt der Rokoko nur in vereinzelten wenigen Denkmalen, nicht als zeitweilig herrſchender Ornamentſtil vor.

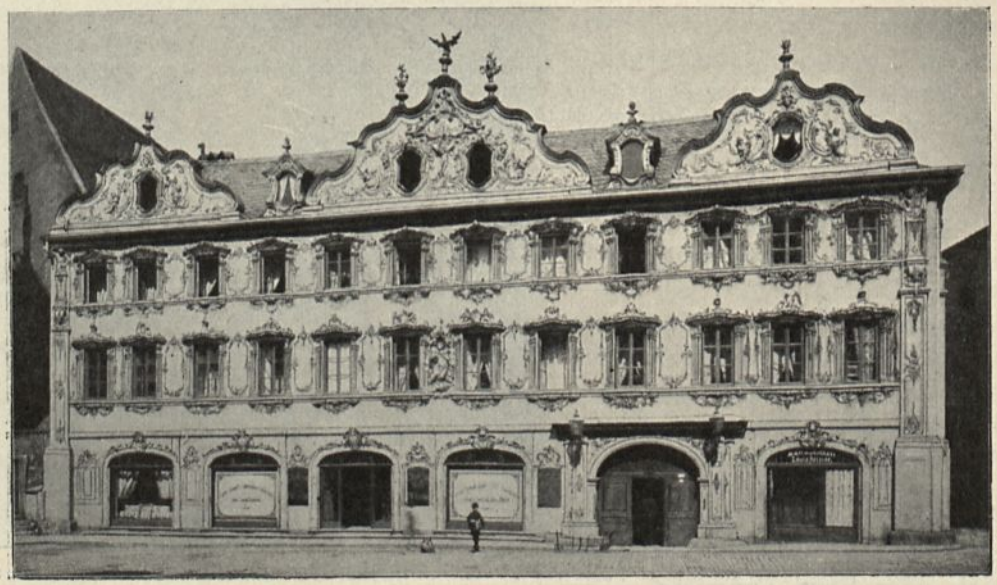


Fig. 1592. Haus zum Falken in Würzburg. Phot. von K. Gundermann, Würzburg.

LITTERATUR

zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode des Barock und Rokoko.

Vergleiche in der Litteraturangabe zur Geſchichte der Architektur der Renaiſſance (S. 822—824) die Werke von *Vignola, Daviler, Quatremère de Quincy, Letarouilly, Ricci, Ferguſſon, Becker, Berty, Tïfferand et Vacquer, Lenoir, Sauvageot, Ortwein & Scheffers, Dohme, Yſendyck, Strack, Seidel & Häutle, K. von Lützow, Mongeri, E. von Rodt, Ramée, Melani, Planat, Galland, Lübke, Lambert & Stahl, Burkhardt-Bode, Schmid, Pauli, Springer, Blomfield, Choiſy, Gille, Boutron, Frantz, Philippi, Riat, Geſtoſo y Pérez, Guédy, Gurlitt, G. von Bezold, Riehl & Hager, Herdtle, Junghändel, Krafft et Ranſonnette, Kraus, Lambert et Rychner.*

V. Scamozzi, L'Idea dell'architettura universale. Venetia 1615.
P. P. Rubens, Palazzi di Genova. Antwerpen 1622.
Vignola, Regola de' cinque ordini d'architettura. Siena 1635. — *A. Lepautre*, Œuvres d'architecture. Paris 1652.
P. Le Muet, Manière de bastir pour toutes sortes de personnes. Paris 1663.
J. von Sandrart, Deutſche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künſte. Nürnberg 1675—79.
Recueil des œuvres du Sieur *Cottart*, architecte. Paris 1686.
G. Guarini, Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica. Torino 1686.
L.-G. de Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1706.
C. Campbell, Vitruvius Britannicus. London 1717—25.
H. Hulsbergh, A Catalogue of the Churches of the City of London built by Sir Chr. Wren, 1718.
Pozzo, Perspectivæ pictorum atque architectorum partes II. Augustæ Vindel. 1719.
S. Giannini, F. Borromini, Opus architectonicum ex ejusdem exemplaribus petitum. Romæ 1720—25.
J. B. Fiſcher von Erlach, Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur. Wien 1721.
Œuvre de J.-A. *Meiſſonier*. Paris 1724. — *W. Kent*, The Designs of Inigo Jones. 1727.
J. Gibbs, A Book of Architecture. London 1728. — *G. Guarini*, Architettura civile. Torino 1737.
G. Chiaveri, Die katholiſche Kirche in Dresden. Dresden 1740.
J. Vardy, Some Designs of I. Jones and W. Kent. 1744.
G. Boffrand, Livre d'architecture. Paris 1745. — *P. Germain*, Éléments d'orfèvrerie. 1748.
W. Adam, Vitruvius Scoticus. Edinburgh 1750.
St. Wren, Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens. London 1750.
Piganiol de la Force, Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly. Paris 1751.
J.-Fr. Blondel, Architecture française. Paris 1752—56.
L. Vanvitelli, Dichiarazioni dei disegni del Reale Palazzo di Caserta. Napoli 1756.
W. Chambers, Treatise on Civil Architecture. London 1758.
W. Chambers, Plans of the Gardens and Buildings at Kiew. London 1763.
J. Paine, Plans of Noblemen and Gentlemen's Houses. London 1767.
P. Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1767.
A. Ponz, Viage de España. Madrid 1776—85. — *Nicolai*, Beſchreibung von Berlin und Potsdam. Berlin 1786.
Ch. Clarke, Architectura ecclesiastica Londini. London 1820. — *J. Elmes*, Memoirs of the Life and Works of Sir Chr. Wren. London 1823.
Quatremère de Quincy, Geſchichte der berühmteſten Architekten und ihrer Werke. Aus dem Franzöſiſchen. Darmſtadt & Leipzig 1831.
J. Britton, Architectural Antiquities of Great Britain. London 1835.
G. Nagler, Neues allgemeines Künſtlerlexikon. München 1835—52.
Ch. Gavard, Versailles. Paris 1838. — *J. Clayton*, The Work of Sir Chr. Wren. London 1848.
J. W. Archer, Vestiges of Old London. London 1851. — *J. Elmes*, Sir Chr. Wren and his time. London 1852.
E. Förſter, Denkmale deutſcher Kunſt. Leipzig 1855—69.
L. Duſſieux, Les artistes français à l'étranger. Paris 1856.
A. W. Hakewell, Architecture of the 17th Century. London 1856.
Monumentos arquitectónicos de España. Madrid 1859—79.
H. Holland, Ludwig der Bayer und ſein Stift Ettal. München 1860.
O. Mothes, Geſchichte der Baukunſt und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1860.
Champollion-Figeac, Le palais de Fontainebleau. Paris 1863.
Rouyer et Darcel, L'Art architectural en France. Paris 1863—67.
H. Destailleur, Recueil d'estampes relat. à l'ornementation des appartements aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Paris 1863—71.
Niedermayer, Kunſtgeſchichte der Stadt Würzburg. Freiburg i. B. 1864.
A. Guillaumot, Le château de Marly-le-Roi. Paris 1865. — Histoire générale de Paris. Paris 1866—90.
C. Daly, Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1870—80.
J. Diem, Das k. Luſtſchloß Schleißheim. München 1870. — *H. Koſtner*, Bayreuth. Bayreuth 1872.
A. Woltmann, Baugeſchichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1872.
H. Hettner, Der Zwinger in Dresden. Leipzig 1874.
E. Le Nail, Fontainebleau, Paris 1875. — *Hoffbauer, Fournier* etc., Paris à travers les âges. Paris 1875—82.
R. Dohme, Das k. Schloß in Berlin. Leipzig 1876. — Berlin und ſeine Bauten. Berlin 1877.
H. Rückwardt und R. Dohme, Das k. Schloß zu Brühl. Berlin 1878.
R. Steche, Die Bauten von Dresden. Dresden 1878.
Letarouilly et Simil, Le Vatican et la basilique de St.-Pierre de Rome. Paris 1878—82.
Ch. de Lorbach, Saint-Pierre de Rome. Rome 1879. — *D. Guilmard*, Les maîtres ornemanistes. Paris 1880.

C. Theodori, Geſchichte und Beſchreibung des Schloſſes Banz-Lichtenfels. 1880.
L. Duſſieux, Le château de Versailles. Versailles 1881.
R. Reinhardt & *T. Seubert*, Arch. Reiſeſtudien aus Würzburg. Berlin 1881.
E. Colinet, Recueil des restes de l'art national en Belgique du XI^e^ au XVIII^e^ siècle. Liége 1881—83.
Ch. Bauchal, Le Louvre et les Tuileries. Paris 1882. — *G. Galland*, Die Renaiſſance in Holland. Berlin 1882.
A. Klemm, Württembergiſche Baumeiſter und Bildhauer. Stuttgart 1882. — *P. Lacroix*, XVII^e^ siècle. Paris 1882.
R. Ménard, Histoire des beaux-arts. Paris 1882.
C. Lemonnier, Histoire des beaux-arts en Belgique. Bruxelles 1882.
G. Niemann, Palaſtbauten des Barockſtils in Wien. Wien 1882.
E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, Dictionnaire général des artistes de l'école française. Paris 1882—87.
M. Bernhard, Beſchreibung des Kloſters und der Kirche Ottobeuren. Ottobeuren 1883.
A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einſiedeln. Einſiedeln 1883.
R. H. Macmundo, Wren's City Churches. London 1883. — *A. Maquet*, Paris sous Louis XIV. Paris 1883.
H. Rückwardt, Das k. Schloß Sansſoucy in Potsdam. Berlin 1883.
J. Waſtler, Steyriſches Künſtlerlexikon. Graz 1883.
E. Bösc, Dictionnaire raisonné d'architecture. Paris 1883—84.
Steche, Darſtellung der ältern Bau- und Kunſtdenkmäler des Königreichs Sachſen. Dresden 1883—91.
R. Ménard, Histoire des arts décoratifs; la décoration aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Paris 1884.
A. Steinhauſer, Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884.
H. Stöckhardt, Die katholiſche Hofkirche in Dresden. Dresden 1884.
Baumann & *Brefsler*, Barock. Wien 1885. — *F. Bournand*, Histoire des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie. Paris 1885.
P. Decker, fürſtl. Baumeiſter; neu herausgegeben von R. Dohme. Berlin 1885.
G. Desjardins, Le Petit Trianon, histoire et description. Versailles 1885.
H. Rückwardt, Berliner Bauten aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1885. — *P. Schumann*, Barock und Rokoko. Leipzig 1885.
G. F. Seidel & *J. Mayerhofer*, Das k. Luſtſchloß Schleißheim. Leipzig 1885.
H. Bouchot, Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des Jésuites (1569—1641). Nogent-le-Rotrou 1886.
A. Czerny, Kunſt und Kunſtgeſchichte im Stifte St. Florian. Linz 1886.
Genevay, Le style Louis XIV. Charles Lebrun, décorateur. Paris 1886.
E. Müntz et E. Molinier, Le château de Fontainebleau au XVII^e^ siècle. Nogent-le-Rotrou 1886.
M. Murguia, El arte en Santiago durante el siglo XVIII. Madrid 1886. — *P. Rouaix*, Les styles. Paris 1886.
R. Reinhardt & *O. Raſchdorff*, Palaſtarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1886—88.
G. Bapſt, Études sur l'orfèvrerie française au XVIII^e^ siècle. Paris 1887.
Ch. Bauchal, Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887.
R. Dohme, Geſchichte der deutſchen Baukunſt. Berlin 1887.
R. Pfnor, Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. au palais de Fontainebleau. Paris 1887.
W. Reymond, Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris 1887.
A. Springer, Bilder aus der neuern Kunſtgeſchichte. Bonn 1887.
J. Wlha, Stift Kloſterneuburg. Wien 1887.
K. Gurlitt, Geſchichte des Barockſtils, des Rokoko und des Klaſſizismus. Stuttgart (P. Neff) 1887—89.
H. Havard, Dictionnaire de l'ameublement, et de la décoration depuis le XIII^e^ siècle jusqu'à nos jours. Paris 1887—90.
G. G. Bibiena, Theaterdekorationen, Innenarchitektur und Perſpektiven. Berlin 1888.
F. de Cuvilliés, Rokoko. Berlin 1888.
P. Halm, Ornamente und Motive des Rokoko-Stils aus deutſchen Kunſtdenkmalen. Frankfurt a. M. 1888.
H. Jouin, Musée de portraits d'artistes nés en France ou y ayant vécu. Paris 1888.
G.-M. Oppenord, L'Art décoratif du XVIII^e^ siècle. Paris 1888.
G. Save, Charles Claudot, décorateur lorrain (1733—1806). Nancy 1888.
J. Wichner, Kloſter Admont. Wien 1888. — *H. Wölfflin*, Renaiſſance und Barock. München 1888.
R. Dohme, Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1888—92.
A. Charvet, Reiche Plafonds aus ital. Schlöſſern und Paläſten des 16., 17. und 18. Jahrh. und der Neuzeit. Berlin 1889. — *Gurlitt*, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutſchlands. Berlin 1889.
J. Gwilt, An Encyclopædia of Architecture. New York 1889.
H. Jouin, Ch. Le Brun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889.
H. Valentino, Le palais de Fontainebleau. Paris 1889.
K. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889—92.
G. Le Breton, Ecole française. Les maîtres de l'ornement aux XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Rouen 1890.
W. Lübke, Geſchichte der deutſchen Kunſt. Stuttgart (P. Neff) 1890.
G. Seidel, Baugeſchichte des Domes und Kloſters Ettal. Berlin 1890.
K. Uhde, Baudenkmäler in Großbritannien und Irland. Berlin 1890—94.
A. Alexandre, Histoire de l'art décoratif du XVI^e^ siècle à nos jours. Paris (1891).
F. Bournand, Histoire de l'art chrétien. Histoire de l'art en France. Paris 1891.
J. Fergusſon and R. Kerr, History of the Modern Styles of Architecture. London 1891.
K. Heigel, Nymphenburg. Bamberg 1891. — *K. Gurlitt*, Andreas Schlüter. Berlin 1891.
H. Strack, Baudenkmäler Roms des 15.—19. Jahrhunderts. Berlin 1891.

Table topographique des artistes français. Abbeville 1891.
O. Schmidt und J. Deininger, Kunſtſchätze aus Tirol. Wien 1891—94.
O. Aufleger, Münchner Architektur des 18. Jahrh. München 1892.
R. Dohme, Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1892.
D. Marot, Ornamentwerk, herausgeg. von P. Jeſſen. Berlin 1892.
O. Leſſing, Schloß Ansbach. Berlin 1892—94.
Aufleger und Trautmann, Die Reichen Zimmer der k. Reſidenz in München. München (L. Werner) 1893.
R. Borrmann und P. Clauswitz, Die Bau- und Kunſtdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
J. Sponſel, Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1893.
Stamminger, Würzburgs Kunſtleben im 18. Jahrh. Würzburg 1893.
O. Aufleger, Die Kloſterkirche in Ottobeuren. München 1894.
Aufleger und Trautmann, Die Amalienburg im k. Schloßgarten zu Nymphenburg. München 1894.
Aufleger und Trautmann, Die k. Hofkirche zu Fürſtenfeld. Die Kloſterkirche zu Dieſſen. München 1894.
K. Drexler, Das Stift Kloſterneuburg. Wien 1894.
A. Font, Historia del arte. Trad. de R. Asensio. Paris 1894.
F. Gœler von Ravensburg, Grundriß der Kunſtgeſchichte. Berlin 1894.
L. Krook, Architektur der Niederlande. Leipzig 1894.
H. Lemonnier, Etudes d'art et d'histoire. L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1894.
R. Peyre, Histoire générale des beaux-arts. Paris 1894.
O. Silber, Rokoko-Schloß Wilhelmsthal bei Kaſſel. Kaſſel 1894.
H. Rückwardt, Details aus dem k. Schloß zu Berlin. Berlin 1894.
H. Rückwardt, Das k. Schloß zu Charlottenburg. Berlin 1894. — Straßburg und ſeine Bauten. Straßburg 1894.
Aufleger und Mayerhofer, Innendekoration des k. Luſtſchloſſes Schleißheim. München (L. Werner) 1895
O. Aufleger, Louis XVI. und Empire. K. Reſidenz zu München. München 1895.
A. Ilg. Die Fiſcher von Erlach. Wien 1895.
E. Bourgeois, Le Grand Siècle. Louis XIV, les arts, les idées. Paris 1896.
A. de Champeaux, Les monuments de Paris. Paris 1896.
G. Cougny, L'Art moderne. XVII^e^, XVIII^e^, XIX^e^ siècles. Paris 1896.
Drexler und Ilg, Stucco-Dekorationen in dem reg. Chorherrenſtift Kloſterneuburg. Wien 1896.
Ph. J. Keller, Balthaſar Neumann. Würzburg 1896.
Ch. Koyer, Traité élémentaire d'histoire de l'art. Langres 1896.
H. S. Schmid, Kunſt-Stil-Unterſcheidung. München 1896.
Aufleger und Trautmann, Alt-München. München 1897.
J. Belcher and M. E. Macartenv, Later Renaissance Architecture. London 1897—98
Fr. Bournand, Histoire de l'art chrétien de la Renaissance à nos jours. Paris 1897.
A. Mauke, Die Baukunſt als Steinbau. Baſel (B. Schwabe) 1897.
Goyau, Pératé et Fabre, Der Vatikan. Ueberſ. von K. Muth. Einsiedeln 1898.
P. de Nolhac, Le château de Verſailles sous Louis XV. Paris 1898. — *H. Riegel*, Beiträge zur Kunſtgeſchichte Italiens. Dresden 1898.
P. Kronthal, Lexikon der techniſchen Künſte. Berlin 1898—1900.
L. Cloquet, Traité d'architecture. Paris 1898—1901.
Charvet, Lyon artistique. Architectes. Lyon 1899.
F. Correll, Portale und Thüren. Ein Formenſchatz deutſcher Kunſt vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Frankfurt a. M. 1899.
O. Hach, Kunſtgeſchichtliche Wanderungen durch Berlin. Berlin 1899.
R. Kempf und A. Buff, Alt-Augsburg. Berlin 1899.
F. Knauer, Schönbrunn. Wien 1899. — *A. Lichtwark*, Deutſche Königsſtädte. Dresden 1899.
R. Peyre, Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris 1899.
D. Rouſſel, Monographie des palais et parcs de Verſailles et des Trianons. Paris 1899.
C. Wolfsgruber, Abteien und Klöſter in Oeſterreich. Wien 1899.
G. Dehio, Die Kunſt des 17. und 18. Jahrh. Leipzig (E. A. Seemann) 1900.
Dilke, French Architects and Sculptors of the 18^th^ Century. London 1900.
C. Hamel, Histoire de l'église St.-Sulpice. Paris 1900.
J. Kögel, Geſchichte der St. Kajetans-Hofkirche und des k. Hof- und Kollegiatſtiftes in München. Freiburg i. B. 1900. — *A. Narjoux*, L'Architecture du XVIII^e^ siècle. Paris 1900.
H. de Nouſſanne, Paris sous Louis XVI. et Paris aujourd'hui. Paris 1900.
L. Tarſot et M. Charlot, The Palace of Fontainebleau. Paris 1900.
De Villebresme, Ce qui reste du vieux Paris. Paris 1900.
A. Dimock, The Cathedral church of Saint Paul. London 1901.
W. H. Goodyear, Renaissance and Modern Art. London 1901.
F. Herbet, Extraits d'actes concernant les artistes de Fontainebleau. Fontainebleau 1901.
Interieurs von Kirchen und Kapellen in Oeſterreich (12.—18. Jahrh.). Wien 1901.
L. Marzari, Manuale didattico degli stili architettonici, dell'ornamento nell'architettura e delle arti industriali. Torino 1901.
P. Rouaix, Dictionnaire des arts décoratifs. Paris 1901.
P. Rouaix, Histoire des beaux-arts. Paris 1901.
H. Schmerber, Beiträge zur Geſchichte der Dintzenhofer. Prag 1901.
P. Schumann, Führer durch die Architektur Dresdens. Dresden 1901.
Strange, English Furniture, Decoration, Woodwork, and Allied Art. London 1901.

L. Tarfot et M. Charlot, Les châteaux de St.-Germain, Marly, St.-Cloud, Meudon, Vincennes. Paris 1901.
Bauwerke der Renaiſſance und des Barock in Dresden. Berlin 1902.
M. Förderreuther, Die Stadt Kempten und ihre Umgebung. Kempten 1902.
C. Hamel et A. Jeannin, Histoire de l'église de St.-Sulpice. Paris 1902.
L. Juglar, Le style dans les arts et sa signification historique. Paris 1902.
M. Niké, Florence historique, monumentale, artistique. Paris 1902.
J. E. Phythian, The Story of Art in the British Isles. London 1902.
E. von Rodt, Bern im 18. Jahrhundert. Bern 1902.
W. Lübke, Compendio di storia delle belle arti. I. L'Architettura. II. La Scultura. Traduz. di N. Guerzoni-Federoni. Milano 1902—03.
Knackfuſs, Zimmermann und Genſel, Allgemeine Kunſtgeſchichte. Bielefeld und Leipzig 1903.
E. van Bemmel, La Belgique illustrée. Bruxelles.
Berling, Das Meißener Porzellan und ſeine Geſchichte. Leipzig.
A. Bouillet, Les églises paroissiales de Paris. Paris.
A. de Champeaux, Portefeuille des arts décoratifs. Paris.
P. Clemen, Die Kunſtdenkmäler der Rheinprovinz. Düſſeldorf.
Cuvilliés, père et fils, Livre d'ornements. Munich.
Dekorationsmotive im Stile Ludwigs XIV. von Jean Bérain. Berlin (Br. Heßling A.-G.).
A. Fäh, Die Kathedrale in St. Gallen und die Stiftsbibliothek. Zürich (M. Kreutzmann).
H. Jouin, L'Hôtel Rohan. Paris. — Die Kloſterkirche Ottobeuren. Verl. G. Braun, Ottobeuren.
G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten. VI: Spätrenaiſſance und erſte Barockperiode. VII: Zweite, klaſſizierende Barockperiode. Berlin.
Ende und Rückwardt, Architektoniſche Studienblätter. Berlin. — *E. Gladbach*, Charakteriſtiſche Holzbauten der Schweiz vom 16.—19. Jahrh. Berlin.
J. Guiffrey, Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. Paris.
O. Hammel, Ornamentale Motive des Barock- und Rokokoſtils. Leipzig.
P. Jeſſen, Das Ornament des Rokoko und ſeine Vorſtufen. Leipzig.
P. Jeſſen, Gartenanlagen und Gartendekorationen. Berlin. — *D. Joseph*, Geſchichte der Baukunſt. Berlin und New York.
W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI. Stuttgart (W. Kick).
L. Roger-Milès, Comment discerner les styles du VIII^e^ au XIX^e^ siècle. Paris.
K. Lange, Barockornamentenſchatz. Berlin. — *O. Leitner*, Das k. Luſtſchloß Schönbrunn. Wien.
K. Schmidt und M. Schildbach, Der k. Zwinger in Dresden. Hamburg.
Allgemeine Bauzeitung. Wien. — L'art. Paris. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien. Wien. — Bulletin des monuments parisiens. Paris. — Der Kirchenſchmuck. Graz. — Deutſche Bauzeitung. Berlin. — Gazette des Beaux-Arts. Paris. — Jahrbücher der preußiſchen Kunſtſammlungen. Berlin. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommiſſion. Wien. — Portefeuille des arts décoratifs. Paris. — Revue de l'art. Paris. — Zeitſchrift für Bauweſen. Berlin. — Zeitſchrift für bildende Kunſt. Leipzig. — Zentralblatt der Bauverwaltung. Berlin.

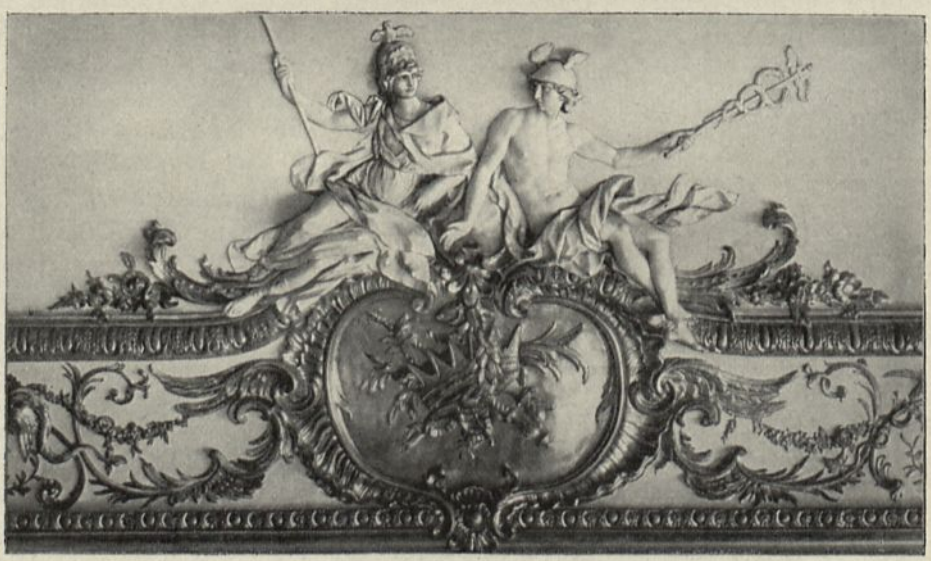


Fig. 1503. Geſimsdekoration im Hôtel Soubiſe, Paris. Phot. von G. Giraudon, Paris.

XVII.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DER KLASSIZISTISCHEN KUNST. (KLASSIZISMUS.)

I. ZUR EINFÜHRUNG.



Fig. 1594. Triumphbogen der Place de l'Etoile, Paris. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

Zeitliche Folge.

Der Klaſſizismus iſt der Bauſtil, welcher den Barocco ablöſt, denn der Rokoko, wie wiederholt geſagt worden, iſt nur eine Dekorationsweiſe, welcher ſich mit dem Barocco, doch öfter und lieber mit dem Klaſſizismus verband.

Mag man den Barock als den Stil der großen Raumkonſtruktionen noch ſo hoch anſchlagen, ſo muß man doch auch zugeſtehen, daß er in der architektoniſchen und freien Dekoration, in der gleichzeitigen Malerei und Plaſtik ungeheuer viel Ueberſchwenglichkeit, Hohlheit, leeren Bombaſt und Unwahrheit mit ſich führte. Dieſes ſinnbetäubende ewige Fortiſſimo und dieſe Auswüchſe mußten notwendig eine Reaktion zeitigen: es war der Ruf nach Einfachheit und Natürlichkeit, welcher um die Mitte des 18. Jahrhunderts von einem Ende Europas zum andern wiederhallte.

Reaktion gegen den Barock.

Daß man die Notwendigkeit fühlte, in der Architektur in der Wahl und Verwendung der dekorativen Mittel vorſichtiger und beſcheidener zu ſein, das hat das Ende der Barockperiode in allen Ländern gezeigt. In der Plaſtik und Malerei offenbarte ſich ein ähnlicher Umſchwung. Die beiden Künſte, welche lange auf den ſchwindeligen Höhenpfaden der olympiſchen Mythologie und Allegorie, der himmliſchen Glorien und Viſionen gewandelt, ſuchten wieder Anſchlüſſe auf der Erde, im Bürgerhauſe und alltäglichen Leben.

Notwendigkeit derſelben.

Wo ſollte die Kunſt den Boden zu einer neuen, eigenartigen Entwickelung finden?

Den dunkeln Ahnungen der Künſtler leiſtete die Wiſſenſchaft Vorſchub und bahnte die Wege. In allen Ländern war die Altertumswiſſenſchaft an der Arbeit, über die klaſſiſche Kunſt der Griechen und Römer neues Licht zu verbreiten,

Wiſſenſchaftliche Archäologie.

die Ueberreſte und Ruinen zu ſtudieren, zu meſſen, aufzunehmen und in Reproduktionen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Der Altertumswiſſenſchaft folgte die ſich bildende Wiſſenſchaft der Aeſthetik auf dem Fuße, um die Schlüſſe für das richtige Kunſtſchaffen daraus zu ziehen.

J. J. Winkelmann.

Im Jahre 1755 gab Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) aus Stendal, welcher auf die Umgeſtaltung der Kunſtrichtung ſo großen Einfluß ausüben ſollte, ſeine Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt heraus, worin er nachdrücklichſt die Antike als erſte und beſte Wegleiterin in der Kunſt empfahl. Dasſelbe that er in ſeiner Geſchichte der Kunſt des Altertums (1763). In Rom ſuchte er in Verbindung mit dem klaſſiziſtiſchen Maler Raphael Mengs angeſichts der Kunſtwerke der Alten in das Weſen ihres Kunſtſchaffens einzudringen. Ausgehend von einer

Leſſing.

Bemerkung Winckelmanns veröffentlichte Leſſing 1766 ſeinen Laokoon, um, wenn auch nicht immer mit Glück, die äſthetiſchen Geſetze über das Schaffen der bildenden und redenden Künſte feſtzuſtellen. In England erwachte der Sammeleifer, wie er ſeither für die Nation charakteriſtiſch geblieben iſt. Im Jahre 1759 wurde in London das Britiſche Muſeum eröffnet und mit antiken Marmorbildern,

J. Stuart u. N. Revett.

Bronzen, Vaſen bereichert. James Stuart und Nicholas Revett begannen 1751 ihre Forſchungen in Athen und gaben zehn Jahre ſpäter (1762) das berühmte

W. Hamilton.

Werk über deſſen Altertümer heraus. William Hamilton legte ſeine große Vaſenſammlung an etc. etc. Der Franzoſe Leroy ſchrieb 1758 über die Ruinen

G. Soufflot.

der älteſten griechiſchen Denkmale, Jacques-Germain Soufflot 1764 über die

Ch.-L. Cleriſſeau.

Ruinen im unteritaliſchen Päſtum, Charles-Louis Cleriſſeau über den Diokletianiſchen Kaiſerpalaſt in Spalato u. ſ. w. In Italien förderten die Venezianer

T. Temanza.

Tomaſo Temanza (1705—1789) und der in Paris und London gebildete

Die Piraneſi.

Antonio Selva (1753—1819) die klaſſiziſtiſche Richtung. Die beiden Piraneſi, Giovanni Battiſta (geboren 1720 in Venedig, † 1778 in Rom) und ſein Sohn Francesco (geb. ca. 1748 in Rom, † 1810) gaben in ſchönen Stichen die klaſſiſchen Ueberreſte Roms heraus. Noch höheres Intereſſe weckten für die Antike

Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji.

die ſeit 1706 begonnene Ausgrabung der verſchütteten Städte Herkulaneum und Pompeji und die ſich daſelbſt häufenden Funde.

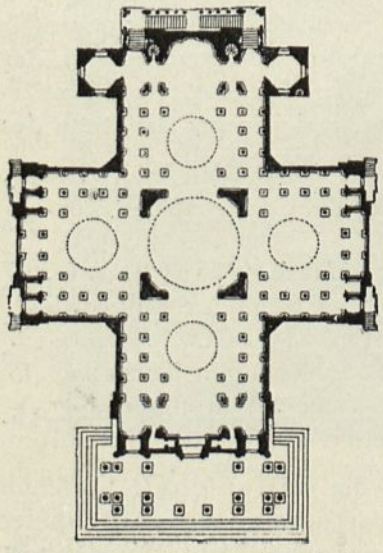


Fig. 1595. Grundriß des Pantheon, Paris.

Ruf nach Einfachheit und Natürlichkeit.

So ging um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine doppelte Loſung durch die Welt; die einen verlangten die Rückkehr zur Antike, weil dort nach dem beflügelten Worte Winckelmanns „edle Einfachheit und ſtille Größe“ heimiſch ſei; die andern forderten die Umkehr zur Natur und Einfachheit. Die eine Parole deckte ſich nicht ganz mit der andern, aber ſie traten beide in den verſchiedenen Künſten ſo nahe aneinander, daß man die natürliche Einfachheit kurzweg in der Antike, zumal in ihren ältern Formen zu finden meinte. Die Meiſter der bildenden und der redenden Künſte gingen bereitwillig auf die Forderung der Kunſtgelehrten ein; ſie beſchnitten, vereinfachten anfangs die üppigen Wucherungen des Barock und verlegten ſich dann auf die Nachahmung antiker Formen und Bildungen. So entſtand eine „neuantike Kunſt“,

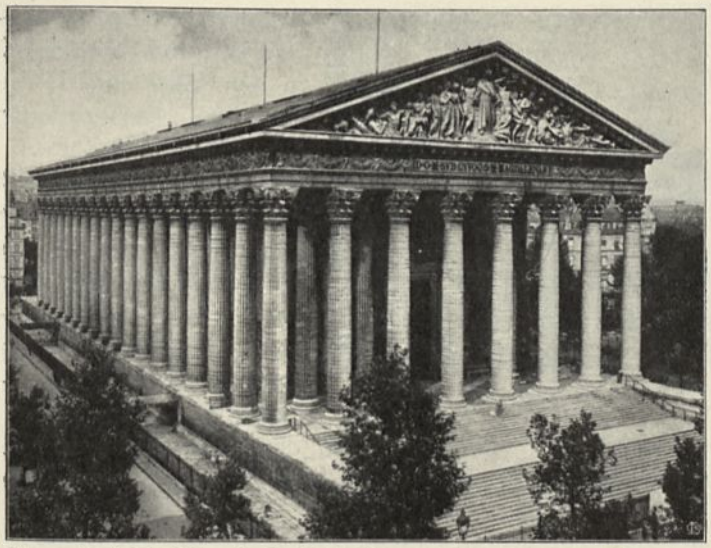


Fig. 1596. Die Magdalenakirche, Paris. Phot. von Römmler u. Jonas, Dresden.

wie man ſie nannte. Sie war nicht aus einem tiefern Drang der Zeit entſtanden, darum hatte ſie auch kein Leben aus eigenen Wurzeln, ſondern ein künſtliches, kurzes Treibhausdaſein. Man glaubte in guten Treuen, echt antik zu ſein, allein die ſpätere, beſſer geſchulte Zeit ſah die Täuſchung und den Irrtum ein und bezeichnete die Kunſtrichtung als Zopf, als pſeudoklaſſiſch oder klaſſiziſtiſch. Die Anwendung des Wortes Zopf auf den Barock oder den Rokoko, wie es heute oft geſchieht, iſt ungeſchichtlich; es eignet einzig der klaſſiziſtiſchen Kunſt. Beſſer iſt es, gegenüber der Sprachverwirrung, es in der Kunſtgeſchichte nicht zu gebrauchen. „Zopf".

Ein anderes charakteriſtiſches Zeichen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Natürlichkeitsſchwindel und die unnatürliche Empfindſamkeit. Es war die Zeit der Geßnerſchen Idyllen, des Wertherfiebers, des Prinzen Ornaro mit der „geflickten Braut", der Atala und der Natchez u. ſ. w. Dieſe Gefühlsſeligkeit ſpricht ſich ſelbſtverſtändlich in den andern Künſten deutlicher aus, in der Architektur kommt ſie nur in einigen Motiven des Dekors zum Ausdruck.

Die klaſſiziſtiſche Architektur iſt eine Kunſt der Ernüchterung. Es giebt einzelne Werke dieſer Richtung, beſonders in Frankreich, welche in der charakteriſtiſchen, einheitlichen, innern Ausſtattung ſehr reizvoll ſind oder in der äußern Erſcheinung eine gewiſſe Vornehmheit an ſich tragen; im allgemeinen jedoch ſind die klaſſiziſtiſchen Bauten nüchtern, ſteif, langweilig und laſſen völlig kalt und teilnahmslos. Etwas Neues in der Konſtruktion bieten ſie einzig in einem Teil der Palaſtbauten, die nur auf eine Stockwerkhöhe berechnet ſind, um die Außennatur bis in alle Vorzimmer herantreten und ſie durch Tür und Fenſter in das Innere blicken zu laſſen. Dagegen iſt die Wahl und die Behandlung vieler architektoniſchen Glieder und der Ziermotive eine völlig neue, wie ſpäter gezeigt werden ſoll. Aeſthetiſcher Wert. Konſtruktion.

Als Kunſt der Ernüchterung ſtimmte der Klaſſizismus das Kunſtbedürfnis auf einen ſehr tiefen Grad hinunter und iſt für eine große Schuld verantwortlich, nämlich für den gänzlichen Verfall des Kunſthandwerks. Eben noch hatten der Barock und darauf der Rokoko in den verſchiedenſten Techniken ſo überaus Glänzendes, Reizendes, Gefälliges geleiſtet; mit der froſtigen Geradlinigkeit, mit den magern, ſchwindſüchtigen Gliederungen und mit der affektierten Einfachheit des Klaſſizismus zog die Langeweile ein; — für den Goldſchmied, den Kunſtſchloſſer, den Kunſttiſchler gab es wenig oder keine Arbeiten mehr, welche ſeine Phantaſie anregten und an ſein Können die höchſten Anforderungen ſtellten. Alle Ueberlieferungen aus der „guten, alten Zeit" wurden abgebrochen; Verminderung des Kunſtbedürfniſſes. Verfall des Kunſthandwerkes.

Dauer der klaſſiziſtiſchen Richtung.



Fig. 1597. Das Kapitol in Toulouſe. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

die denkbar größte Stilloſigkeit und Rohheit riß in der Folge ein, da die Kunſt faſt jede Beziehung zum Handwerk löſte.

Die klaſſiziſtiſche Kunſt beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts und ſchließt ungefähr mit der franzöſiſchen Revolution oder mit dem Beginn der Reſtauration ab.

Der franzöſiſche Klaſſizismus hat eine beſonders charakteriſtiſche innere Entwickelung durchgemacht; an ihm läßt ſich daher die Eigenart am beſten nachweiſen.

II. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN FRANKREICH, BELGIEN, ITALIEN.

Einteilung des franzöſiſchen Klaſſizismus.

Die klaſſiziſtiſche Architektur Frankreichs ſcheidet ſich nach der daſelbſt herkömmlichen politiſchen Einteilung in drei Perioden aus:

Die letzten Regierungsjahre Ludwigs XV. und die Zeit unter Ludwig XVI. (1774—1793), Style Louis XVI.;

die Zeit der Revolution oder Republik (1793—1804), Style Meſſidor, Style Directoire;

die Zeit des erſten Kaiſerreichs unter Napoleon I. (1804—1814), Style Empire, Imperialſtil.

Die franzöſiſchen Baumeiſter waren in den Ueberſchwenglichkeiten des Barocco nie ſo weit gegangen, wie dies in Italien, Deutſchland und anderwärts der Fall war; ſie bewahrten auch in der Rückkehr zu ſtrengen und ernſten Formen eher eine geſunde Mitte. Allerdings ſehen einzelne Bauten und mehr noch Bauentwürfe, welche im Aeußern ſich faſt kein Ornament geſtatten, dafür aber den Fugenſchnitt bis zum Uebermaße verwenden, ſehr nüchtern aus. Im allgemeinen jedoch beſchränkt ſich der Klaſſizismus darauf, das Ornament zurückzudrängen, die weiten Ausladungen der architektoniſchen Glieder einzudämmen und in einfachen Formen auszugeſtalten und mehr den antiken Vorbildern anzugleichen.

Uebergang zum Klaſſizismus.

Klaſſizismus und Rokoko.



Fig. 1598. Palais de la Nation, Brüſſel. Phot. Römmler und Jonas, Dresden.

Dieſe Einfachheit und Nüchternheit des Aeußern war anfangs auf eine pikante Ueberraſchung be-

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



GEGENSTÄNDE DER KUNSTINDUSTRIE.

Gabel und Meſſer, Stift Einſiedeln, Tintengeſchirr der Marie Antoinette, Leuchter von Martincourt, Tiſch in der Reſidenz Würzburg; Seſſel im Stift Einſiedeln, Pendule der Marie Antoinette, Tiſchchen im Stift Einſiedeln, Brunnenſäule auf dem Münſterplatz, Baſel; Wedgwood-Tonwaren im Kunſtgewerbe-Muſeum, Berlin; Ofen im Primatialpalaſt, Pressburg, Schreibtiſch von Rieſener, South Kenſington Muſeum, Fruchtkörbchen, Sommer, Adler und Sonne, Beſchläge im Stift Einſiedeln, Bettauffatz in der Reſidenz Würzburg.

Nach Originalaufnahmen und Phot. von A. Höflinger, Basel, K. Gundermann, Würzburg, F. Schwartz, Berlin, und nach M. Heider, Louis XVI und Empire, Wien (A. Schroll) 1896.

rechnet, denn im Innern entfalteten ſich vor dem Auge des Eintretenden alle nervöſen Reize und koketten Launen der Rokokodekoration. Bald erfuhr aber auch die innere Ausſtattung eine völlige Umgeſtaltung.

Grundgeſetze.

Die zwei Hauptgeſetze ſind: mathematiſch ſtrenge Linien in den Formen und Weiß ſtatt der Farbe.

Motive. Gerade Linie.

An Stelle der geſchwungenen Linie des Barocco und der überreizt ſich kräuſelnden und windenden Kurve des Rokoko wird die gerade Linie oder der Kreis herrſchend. Schnörkel, Kartuſchen, Voluten und freiwucherndes Ornament ſind ſtrenge verbannt. Dafür kommen Ornamente zur Verwendung, welche an die Antike anklingen: Perlſchnüre und Blattreihungen, Akanthusranken und Palmetten, Roſetten und rechteckige Inſchrifttafeln. Zur Zeit und Unzeit, bis zur Ueberfülle und zum Ueberdruß kommen der geradlinige Mäander, das Wellenmotiv und die vollends unvermeidlichen feſtgewickelten Gehänge und Stäbe von Lorbeerblättern vor. Für die elegiſche und ſentimentale Stimmung ſind die trauernden Genien, die Todesfackeln, der Senſenmann und die glatten oder kannelierten Graburnen mit Zeuggehängen und rechtwinkelig mäanderartig gebrochenen Henkeln ſtatt der frühern luſtigen Vaſen berechnet. Die Profilierungen des Rahmenwerks und der Simſe werden möglichſt dürftig und mager. Wo früher der Barock die ſchwellenden und ſtrotzenden Gliederungen zog und der Rokoko ſeine feinen unberechenbaren Gebilde auf die Flächen warf, kennt der Klaſſizismus nur nüchternſte Wandfüllungen, rechteckige Einlagen, grau in grau oder weiß auf blau gemalte Medaillons, oder es treten über gemeinſamem Sockel dünne Halbſäulen oder Liſenen aus der Fläche und ſchließen oben mit einem Giebel ab. An Möbeln bleiben oft größere Flächen ungegliedert. Dafür werden gern bemalte Porzellan-Platten aus Sèvres oder Wedgwood-Medaillons eingeſetzt. Joſiah Wedgwood (1730—1795), gebürtig aus Burslem in der engliſchen Grafſchaft Stafford, entſtammte einer alten Hafnerfamilie. Er verbeſſerte die Fayencemaſſe, brachte eine glänzende, gelblich-weiße Glaſur an und bemalte ſie, meiſt in Grün, mit naturaliſtiſchem Pflanzen- und Tierornament (Queens ware). Er lieferte auch feines Steinzeug, ferner Gegenſtände in ſchwarz gefärbter Baſaltmaſſe, Nachahmungen von Achat, Jaſpis, Porphyr, Serpentin etc. Eine weitere Art iſt die Jaſperware aus einer dem Biscuitporzellan ähnlichen Maſſe, aus welcher er beſonders Medaillons mit weißen reliefierten Bildniſſen, Nachbildungen von Kameen etc. auf blauem Grunde erſtellte. Wedgwood arbeitete ganz im klaſſiziſtiſchen Geſchmack (vgl. Einſchaltbild). — Eine andere Verzierung ungegliederter Flächen an Möbeln, die beſonders in der Empire-Zeit beliebt ward, beſtand darin, daß man Ornamente und Figürliches aus vergoldeter und ziſelierter Bronze oder aus getriebenem und geſtanztem Meſſingblech aufheftete; ſie ſind oft ſehr ſchön und



Fig. 1599. Der Arco della Pace, Mailand. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

Dekorative Formen.



Fig. 1600. Das Opernhaus in Berlin. Phot. der Photograph. Geſellſchaft, Berlin.

geſchmackvoll (vgl. Einſchaltbild). An Rahmen und Frieſen, an Standuhren und Wandliſenen etc. wurden dieſelben Motive oft in vergoldetem Stuck aufgeſetzt. Steifbeinig iſt auch der Hausrat (vgl. Einſchaltbild). Tiſch und Stuhl, Kommode und Schrank werden wieder geradlinig; die Beine der erſten ſind wie Säulchen behandelt und kanneliert. Der Ofen nimmt die Form eines Säulenſtumpfs mit einer Urne darüber oder den Umriß eines antiken Grabmals oder Tempels an. Ganz ebenſo auch die Wanduhr mit ihren Alabaſterſäulchen. Um den Ausdruck eines öden, ſteifgeregelten Daſeins zu vervollſtändigen, werden Wände und Decken in farbloſes Weiß gehüllt. Weiß mit Gold brachte edle, vornehme Wirkungen hervor, wie denn manche Intérieurs, die ſich in der architektoniſchen Anlage und in der Ausſtattung der Renaiſſance nähern, ſehr reizend und ſtimmungsvoll ſind, allein das Weiß war farbenfeindlich bis zum Unglaublichen. Damals wurden ſchönſte Moſaik- und Schmelzgemälde, Intarſien und Metallſchmuck, gotiſches Kirchengeſtühl mit ſchönen Holzſchnitzereien, alles wurde weiß geſtrichen, denn Weiß war ja die „Farbe“ des der Antike eigenen Marmors.

Das Weiß.

In zwei Techniken wurde zuweilen ſehr Zierliches, Feines und Geſchmackvolles geleiſtet, in der Metalltechnik und in der Marketerie. In der erſten zeichnete ſich unter andern ein Meiſter deutſcher Abkunft, Jean-Henri Rieſener, (1736—1806) aus (vgl. Einſchaltdild). Die Marketerie verwendete verſchiedene Holzarten zum Schmucke der Wände und der Möbel.

Metalltechnik und Marketerie.

Eines der früheſten Baudenkmale, welches in Paris ſtrengere Formen zeigte, war der aus einer Konkurrenz (1732) hervorgegangene Faſſadenentwurf zur Kirche Saint-Sulpice von Giovanni Nicolo Servandoni, geboren um 1695 in Lyon, geſtorben 1766 in Paris. Die bedeutendern Architekten, unter denen ſich der Uebergang vollzieht, ſind: Jacques-Ange Gabriel (1699—1752, Klein Trianon in Verſailles), Jacques-François Blondel († 1774), der vielfach in Metz, Straßburg, Cambray thätig war, Contant d'Yvri etc.

Das bedeutendſte Denkmal aus der Zeit Louis' XVI. iſt die St. Genovevakirche, das Pantheon (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1595); es war entſcheidend zu Gunſten der klaſſiziſtiſchen Richtung. Jacques-Germain Soufflot (1709—1780) aus Irancy bei Auxerre lieferte den Entwurf. Er hatte ſeine Studien in Rom gemacht und durch Reiſen in Kleinaſien und Unteritalien vervollſtändigt; ſein Werk über die antiken Tempel in Päſtum war eine Frucht derſelben. Das Pantheon erhebt ſich über den Grundlinien eines griechiſchen Kreuzes von 112 m Länge und 84 m Breite. Der Eingangsſeite iſt ein gewaltiger Portikus vorgelagert, welcher von zweiundzwanzig korinthiſchen, fünfundzwanzig Meter hohen Säulen getragen wird und mit einem Giebel abſchließt; er erinnert ſofort an die Vorhalle des römiſchen Pantheon. Die Außenwände ſind durch eine Folge von Pilaſtern ſehr einfach und eintönig

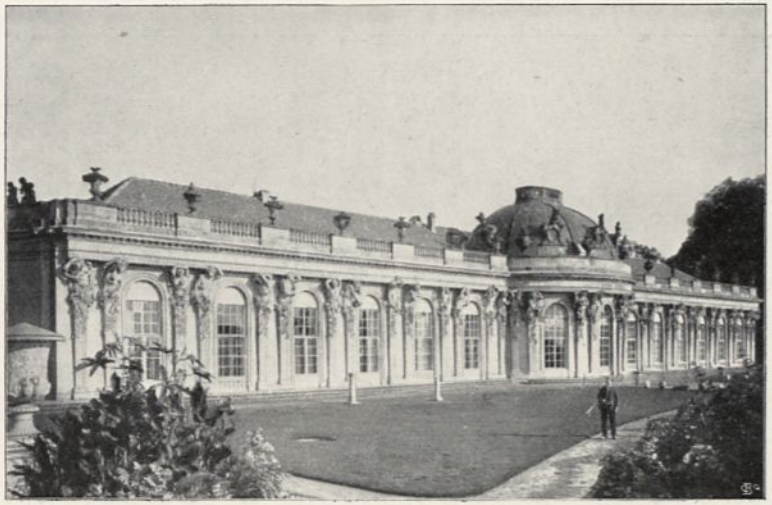
Das Pantheon. J.-G. Soufflot.

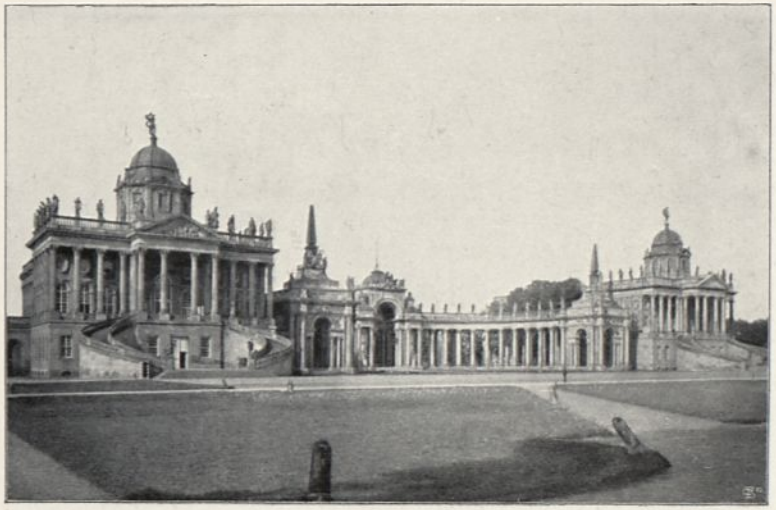




FASSADE UND INNERES DES PANTHEON IN PARIS.

Nach Phot. von A. Giraudon, Paris, und der Photoglob Co., Zürich.









DIE GARTENFASSADE VON SANSSOUCI. DIE COMMUNS IN POTSDAM.
DAS STADTSCHLOSS IN POTSDAM. DIE BIBLIOTHEK IN BERLIN.

Nach Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

geſchmückt. Ueber der Vierung ſteigt eine 83 m hohe Kuppel empor. Den hohen Tambour umkreiſt eine ſchlanke korinthiſche Kolonnade von entzückender Wirkung; ſie trägt ein kräftiges Geſimſe, von dem ein verjüngtes, niedriges, lichtſpendendes Geſchoß zur äußern Kuppelwölbung überleitet. Die Kuppel iſt mittels drei übereinandergeſetzter Wölbungen konſtruiert. Im Innern ſollte nach Soufflots Entwurf die Kuppel auf dreiſeitigen, von Säulen flankierten Pfeilern ruhen, allein J. Rondelet, der ihm in der Bauleitung nachfolgte, erachtete ſie für zu ſchwach und verpackte ſie in den verſtärkten Pfeilern. Das Innere wirkt ſehr froſtig trotz der Malereien, welche in älterer und neueſter Zeit auf den Wandflächen ausgeführt wurden. Der Bau begann 1764 und dauerte bis 1790. Dreimal, 1790, 1806 und 1851 wurde er der hl. Genoveva, der Schutzpatronin von Paris, geweiht, dreimal als Pantheon zur Grabſtätte „großer“ Männer beſtimmt — 1791, 1830 und 1885. Das Pantheon fordert den Vergleich mit dem Invalidendom heraus. Dieſer iſt ſchwungvoll, kühn und leicht aufſchießend, reichgegliedert, heiter und jugendfriſch, das Pantheon formenrein, klar wie ein verkörperter Gedanke, ernſt, kalt, feſt auf den Erdboden hingepflanzt, es lebt auch von einer eigenen aber ganz andern Schönheit. — Soufflot baute auch die ſpäter erweiterte Ecole de droit neben dem Pantheon. Pantheon und Invalidendom

Aus dem Geiſte der klaſſiziſtiſchen Kunſt iſt in Touloufe durch Cammas die Faſſade des Capitole (1752—1769 [Fig. 1597]), in Bordeaux durch Victor Louis 1775 bis 1780 das Große Theater entſtanden; dem Haupteingang iſt ebenfalls ein Säulenportikus vorgelegt. In Genf wurde 1749 ein ſolcher der romaniſchen St. Peterskirche vorgebaut. Theater in Bordeaux.

Im Jahrzehnt der Revolution war es vorzüglich der Maler Jacques-Louis David, welcher die klaſſiziſtiſche Richtung vertrat; er führte ſie nicht nur in ſeine Bilder, ſondern auch in die großen öffentlichen Feſte und republikaniſchen Schauſtellungen, in die Gewandung und das Bürgerhaus ein. Den Helden der Revolution gefiel es, als Erben der republikaniſchen Römer angeſehen zu werden. Revolutionszeit. J.-L. David.

Unter Napoleon wurde der antikiſierende Zug noch viel mehr verſtärkt, bis zur Nachbildung antiker Denkmale, denn dem Schlachtenkaiſer ſchmeichelte es beſonders, als römiſcher Imperator mitten in antik gefärbtem Gepränge gefeiert zu werden. Zu echter Antike kam man jetzt ſo wenig wie früher, man nahm bloß äußerlich einzelne Formelemente auf; es iſt das Genre Louis XVI., aber eine andere Nüance. Das Empire iſt ſteifer, froſtiger. Größere Zeit unter Napoleon.

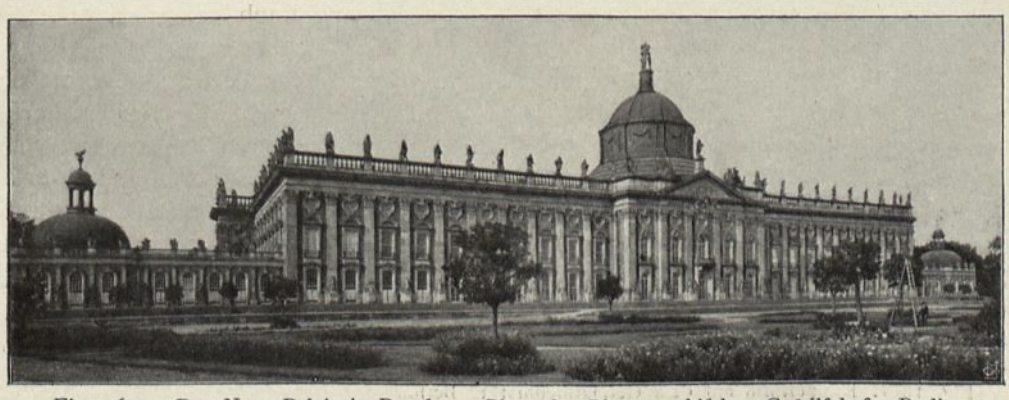


Fig. 1601. Das Neue Palais in Potsdam. Phot. der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.

Bauten erhalten Säulenportiken, kleinere am Portal wenigſtens zwei Säulen mit einem Giebel. Neue Ornamente ſind die aus Aegypten ſtammenden Sphinxe, Widderköpfe, Pyramiden, ferner Trophäen, Adler, Motive aus pompejaniſcher Wandmalerei. Charakteriſtiſch iſt die ſteife Behandlung der Palmetten. Napoleon fand zwei Künſtler, welche, von Jugend auf in der klaſſiziſtiſchen Richtung ausgebildet, bereitwillig auf des Kaiſers Gedanken und Entwürfe eingingen, Charles Percier (1764—1838) und Pierre Fontaine (1762—1855). Sie begegneten ſich zuerſt im Atelier ihres Lehrers, des Architekten Peyre, und vereinigten ſich in treuer Freundſchaft zu gemeinſamer Arbeit für das ganze Leben. In Rom ſtudierten ſie eifrigſt die antiken Denkmale und veröffentlichten 1798 einen Teil derſelben in Nachbildungen. Nach der Rückkehr in die Heimat gaben ſie Zeichnungen und Entwürfe für Möbel, Stoffe, Goldſchmiedearbeiten u. dgl. heraus; Beſtellungen liefen ſogar aus Spanien, Deutſchland, Rußland ein. Die von ihnen vertretene Richtung wurde als „neugriechiſcher“ Stil bezeichnet, aber es iſt auch nur eine nüchterne Umbildung oder Nachahmung römiſcher Bau- und Dekorationsformen (vgl. Einſchaltbild). Auf ſie ſind die neuen Dekorationsformen hauptſächlich zurückzuführen. Vom erſten Konſul Napoleon zu Architekten des Louvre ernannt, begannen ſie die Verbindungstrakte zwiſchen dieſem Palaſt und den Tuilerien (vergl. oben S. 711). Ein anderes Werk der beiden Architekten iſt der Triumphbogen auf dem Carrouſel-Platz zu Ehren der Siege Napoleons (1805—1806), eine faſt um einen Drittel verkleinerte Nachbildung des Severusbogens in Rom. Damals bildete er den monumentalen Zugang zu den Tuilerien, jetzt ſteht er in beleidigendem Mißverhältnis zu den großen Verbindungstrakten und zu der erweiterten Straßenperſpektive, ſeitdem die Tuilerien verbrannt und weggeräumt worden. Erwähnen wir gleich hier den andern Triumphbogen auf der Place de l'Etoile (Fig. 1594), deſſen Bau von Napoleon 1806 zu Ehren der Großen Armee beſchloſſen wurde. Jean-François Thérèse Chalgrin (1739—1811) entwarf den Plan. Er ſollte alle ähnlichen Denkmale übertrumpfen; das wurde erreicht durch eine Höhe von faſt 50 m, eine Breite von 45 und eine Tiefe von 22 m. Der einzige Durchgangsbogen iſt 29 m hoch. Es iſt eine ſchwere, derbe Baumaſſe; die großen Mauerflächen ſcheinen für möglichſt viel Reliefe und Kriegstrophäen berechnet; in dem ungeheuer langen Straßenproſpekt vom Louvre und dem Tuileriengarten durch die Avenue der Elyſäiſchen Felder aus wirkt er äußerſt günſtig. — Wer in Paris war, weiß, wie überraſchend im Häuſermeer die Abſchlüſſe des Straßenzuges, welcher den Konkordienplatz durchquert, ins Auge

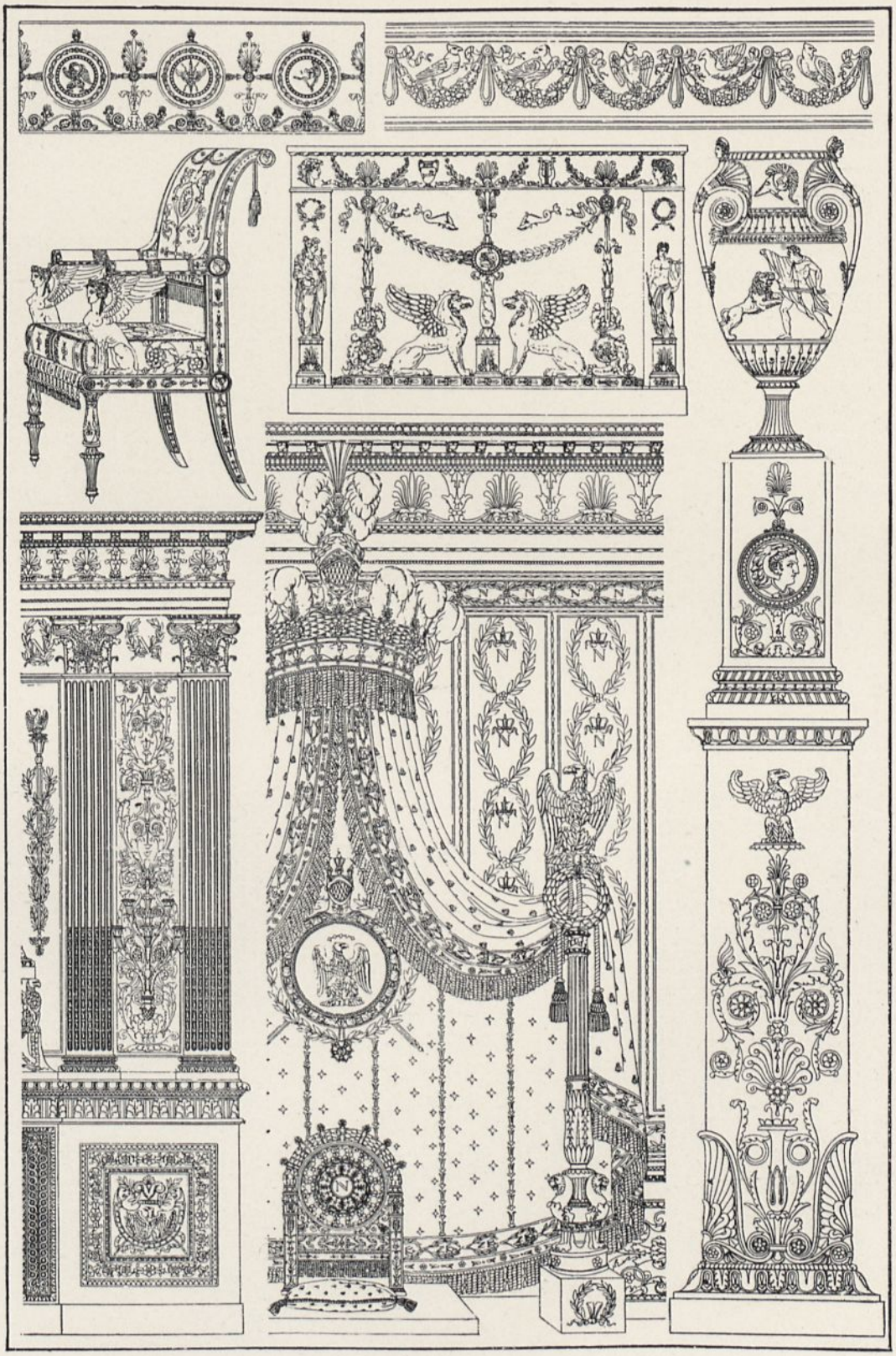
Ch. Percier und P. Fontaine.

Verbindung von Louvre und Tuilerien. Arc du Carrouſel.

Arc de l' Etoile. J.-Fr. Chalgrin.



Fig. 1602. Kuppelturm auf dem Gendarmenmarkt, Berlin. Phot. der Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin.



ENTWÜRFE ZU INNENDEKORATIONEN VON C. PERCIER UND L. FONTAINE.

Friese; Seſſel, Kommode und Vaſe; Kaminwand, Kaiſerthron und Lambris.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej



Fig. 1603. Das Brandenburgerthor in Berlin. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

fallen, hier die St. Magdalenakirche (Fig. 1596), dort als Gegenſtück die Faſſade des Deputiertenpalaſtes, — ebenfalls zwei dem antiken Rom entlehnte Bauformen. Schon Ludwig XV. und Ludwig XVI. hatten auf dem Platze, wo die Madeleine ſteht, zu bauen begonnen. Napoleon wollte einen Ruhmestempel aufführen und wählte den Entwurf von Vignon (1761 bis 1828), einen gewaltigen Peripteros von 108 m Länge zu 43 m Breite, von 18 zu 8 korinthiſchen Säulen. Die Cella und der Säulenumgang waren vollendet, als Napoleon fiel; darauf wurde das Innere, ein großartiger durch Oberlicht erhellter Raum, ſo gut es ging, für den Gottesdienſt eingerichtet. Um, wie bemerkt, den Deputiertenpalaſt zum Gegenſtück der Magdalenakirche zu machen, wurde 1804—1807 durch Bernard Poyet (1742—1824) dem Eingang eine Halle von zwölf korinthiſchen Säulen vorgelegt. Ein dritter Bau, die Börſe, iſt nach dem Schema des Tempels Veſpaſians in Rom entworfen, 1808 von Brongniart († 1831) begonnen, 1826 von Etienne-Eloi Labarre (1764—1833) vollendet. Das Innere ließ ſich allerdings beſſer und leichter für Börſengeſchäfte einrichten, als für katholiſche Kultuszwecke. — Die Vendôme-Säule (1806—1810), eine Nachahmung der römiſchen Trajansſäule, ſei hier nur eben genannt; es wird in der Geſchichte der Plaſtik davon gehandelt werden.

La Madeleine.

Deputiertenpalaſt.

Die Börſe.

Zwei talentvolle Schüler von Percier und Fontaine vertraten noch lange die klaſſiziſtiſche Richtung in Belgien, Bodewjick Roelandt (1786—1864) aus Nieuwport und Tieleman Frans Suyis (1783—1861) aus Oſtende; ihre Arbeiten gehören der nächſten Architekturperiode an. Lange vor ihnen hatte Guimard die Stilrichtung in Brüſſel eingeführt, beſonders in der Kirche St.-Jacques-sur-Caudenberg, mit der korinthiſchen Säulenhalle, begonnen 1776, von Montoyer 1785 vollendet. Nach Guimards Plan wurde 1779—1783 auch das Palais de la Nation (Fig. 1598) gebaut.

Belgien. B. Roelandt. T. Fr. Suyis.

Einen napoleoniſchen Triumphbogen nach antikem Rezept (Fig. 1599), den Arco della Pace (1807), erhielt auch Mailand durch den Marcheſe Luigi Cagnola (1762—1833), einen geborenen Mailänder. In Venedig war G. A. Selva (1753 bis 1819) in der klaſſiziſtiſchen Richtung thätig; er baute das Theater della Fenice, die Kirche del Nome di Gesù etc. In Rom ſtand Michelangelo Simonetti im Dienſte Pius' VI. Mehrere der vatikaniſchen Säle, welche die antiken Skulpturen beherbergen, die Sala delle Muſe, die Sala rotonda, die Sala a croce greca mit der prächtigen Doppeltreppe daneben, gehören zu ſeinen Werken. Raffaele Sterne begann (1817) unter Pius VII. ebenfalls für die antiken Skulpturen den Braccio nuovo im Vatikan, eine edelſte Leiſtung in der architektoniſchen Anlage und in der harmoniſchen Farbenwirkung wie ausgezeichnet durch die Koſtbarkeit der teilweiſe antiken Säulen.

Arco della Pace in Mailand.

III. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN DEUTSCHLAND.

Klaſſizismus und Rokoko.

Die Verbindung von klaſſiziſtiſchen Formen am Aeußern der Bauten mit Rokokoausſtattung im Innern war in Deutſchland gebräuchlich wie in Frankreich. Dies erklärt ſich leicht, da franzöſiſche oder franzöſiſch geſchulte Baumeiſter tonangebend waren. Die Verbindung der ſo verſchiedenen Stilnüancen erhielt ſich in Deutſchland ſogar länger als in der Heimat des Rokoko.

Vororte: Berlin und Potsdam. Friedrich II.

Das Glänzendſte an klaſſiziſtiſchen Bauten beſitzt Berlin oder vielmehr Potsdam, wo Friedrich II., der Große, am liebſten reſidierte, ſeine vielbewunderten Schlöſſer baute und auch viele anſehnliche Privatwohnungen, die er an ſeine Getreuen verſchenkte. Seine einſeitige Vorliebe für franzöſiſche Kunſt und Litteratur iſt genugſam bekannt; die Rokokokunſt insbeſondere hatte es ihm angethan, zumal in den früheren Jahren. Dazu war Friedrich II. bauluſtig, wie kein zweiter Herrſcher Preußens. In Hans Georg Wenzeslaus Knobelsdorff (1697—1753) fand er einen tüchtigſten, ſehr geiſtreichen Architekten. Knobelsdorff war ein geborner Berliner. Er betrat zuerſt die militäriſche Laufbahn, wandte ſich aber bald der Kunſt der Malerei (Bildnis und Landſchaft), beſonders der Baukunſt zu. Nach einer Studienreiſe in Italien trat er in den Dienſt des Kronprinzen in Rheinsberg. Dieſer, als Friedrich II., ſchickte ihn nach Frankreich, damit er ſich mit der franzöſiſchen Kunſt vertraut machte. Nach der Rückkehr in die Heimat wurde Knobelsdorff zum Oberaufſeher aller königlichen Bauten ernannt. Die Anſichten des Baumeiſters deckten ſich nicht immer mit denjenigen des königlichen Bauherrn. Friedrich hatte oft ſeine eigenen Ideen und machte ſelbſt auch bauliche Entwürfe; Knobelsdorff war manchmal nicht zum Nachgeben bereit, daraus ergaben ſich vorübergehende Mißhelligkeiten. Friedrich II. war hochherzig genug, nach ſeines Architekten Tod ſelbſt den Nekrolog zu ſchreiben, der nach dem Brauch in der Akademie zur Verleſung kam.

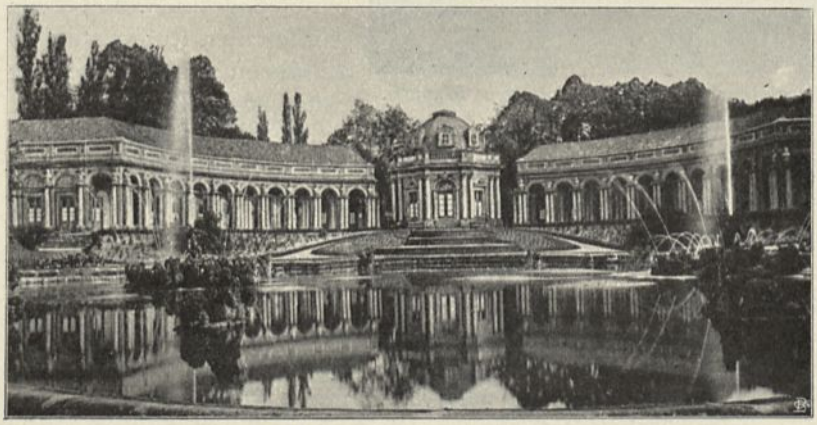


Fig. 1604. Die Ermitage in Bayreuth. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.

H. G. W. Knobelsdorff.

Das Opernhaus.

Das erſte große Werk Knobelsdorffs iſt das Opernhaus (1741—1743) in Berlin in klaſſiziſtiſch ſtrengem, faſt nüchternem Stil (Fig. 1600). Dem nördlichen Eingang iſt eine ſechsſäulige Tempelfront vorgelegt, im übrigen ſollten die Einfachheit der Formen und die Klarheit der Verhältniſſe den Eindruck der Größe und monumentaler Bedeutung hervorrufen, und die Rechnung des Architekten war nicht falſch. Der Zuſchauerraum wurde 1787 von K. G. Langhans in vorzüglichſter Weiſe neu eingerichtet. Nach dem Brand von 1843 iſt der Bau von K. F. Langhans weſentlich in ſeiner früheren Geſtalt erneuert worden. Das Stadtſchloß in Potsdam entſtand 1670; ſeine Erweiterung und ſein heutiges Aus-

K. G. Langhans.

Stadtſchloß.

ſehen (vgl. Einſchaltbild) verdankt es dem Umbau Knobelsdorffs (um 1750). Die Südfront bietet einen großen Anblick. Das Untergeſchoß iſt als Sockel charakteriſiert, die beiden obern Stockwerke werden durch hohe kannelierte Pilaſter korinthiſcher Ordnung zuſammengefaßt; im Mittelriſalit treten gekuppelte Säulen an die Stelle der Pilaſter. Zahlreiche Statuen beleben die maſſige Dachbaluſtrade. Das Aeußere iſt immerhin einfach, das Innere prunkvollſt ausgeſtattet. — Für das Schloß Sansſouci (vgl. Einſchaltbild) in Potsdam (1745—1747) zeichnete Friedrich II. ſelbſt eine Skizze. Es iſt ein einſtöckiger Bau mit hohen rundbogigen Fenſtern, welche faſt bis zum Fußboden reichen. Die Gartenfaſſade ſpringt in der Mitte als Kreisſegment heraus, da das Innere ſich zu einem kuppelbedeckten elliptiſchen Saale erweitert. So zeigt Sansſouci den Durchſchnittstypus, wie er für Schlöſſer üblich ward, die ein mehr ländliches Gepräge an ſich tragen ſollten. An derſelben Südſeite, welche auf eine weite, entzückende Terraſſe mit herrlichſtem Ausblick geht, wollte Knobelsdorff den einfachen, wuchtigen Sims auf Wandpilaſter abſetzen, allein Friedrich II. beſtand auf Karyatiden; an der Nordſeite konnte der Architekt freier ſchalten: eine halbkreisförmige Kolonnade ſchönſter, korinthiſcher gekuppelter Säulen zieht ſich vor der Front hin. Wie früher bemerkt worden, ſtattete Knobelsdorff das Innere dieſer und vieler anderen Bauten im reizendſten, geſchmackvollſten Rokoko aus. Seine Eigenart iſt daran kenntlich, daß er mehr naturaliſtiſche Motive verwendet als die Franzoſen. In Sansſouci ſind der genannte elliptiſche Saal und der nordwärts ſich anſchließende viereckige, aber in den Ecken abgerundete Saal von höherer feſtlicher Pracht, indem ſchöne gekuppelte Säulenpaare an den Wänden den Sims tragen. Die Bildergalerie neben Sansſouci entſtand 1756 nach Bürings Entwurf durch Manger; es iſt gleichfalls ein einſtöckiger Bau, große Marmorſtatuen ſtehen vor der Front. — Unmittelbar nach dem Schleſiſchen Kriege machte ſich Friedrich II. an den Bau des Neuen Palais (Friedrichskron) im Garten von Sansſouci (1763—1766). Der König lieferte eine Skizze, es ſollte im holländiſchen Geſchmack ausgeführt werden. Die Baumeiſter waren Büring und Manger; der Geiſt Knobelsdorffs waltete nicht mehr über dem Bau. Die Geſamterſcheinung (Fig. 1601) iſt überraſchend, aber keine ſichere Hand ſchuf Einheit und Ordnung, weder außen noch im glänzenden Innern. Engliſche, niederländiſche, klaſſiziſtiſche und mehr noch barocke Erinnerungen kreuzen ſich.

Sansſouci.

Bildergalerie in Sansſouci.

Neues Palais.

Dem Neuen Palais gegenüber baute Karl von Gontard (1731—1814) aus Mannheim die für Wirtſchaftszwecke beſtimmten Communs (vgl. Einſchaltbild): zwei weit auseinanderliegende, ſymmetriſche, ſäulen- und kuppelgeſchmückte Baukörper mit hohen doppelten Treppenläufen, verbunden durch eine offene geſchweifte Säulenarkade mit zwei Eckpavillons und einem hohen

Die Communs.

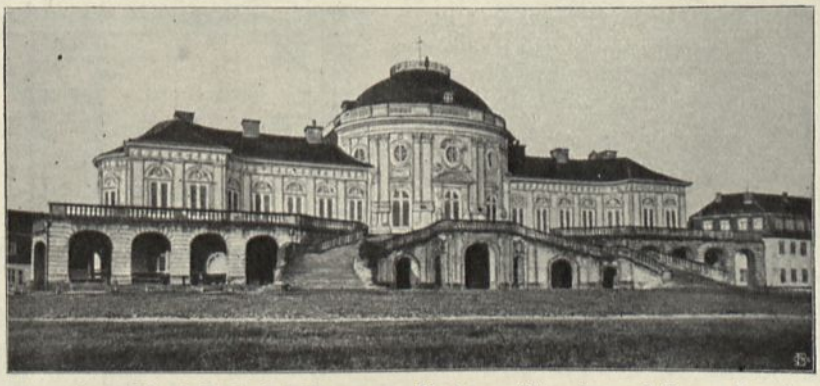


Fig. 1605. Die Solitüde bei Stuttgart. Phot. von Römmler und Jonas, Dresden.



Fig. 1606. Die Stiftskirche St. Blaſien. Phot. G. Röbcke, Freiburg i. B.

Die Bibliothek.

reichen Mittelthor: gewiß, die monumentalſten Communs, dazu leicht, elegant, frei und elaſtiſch. Einen derartigen Klaſſizismus läßt man ſich gefallen. Gontard ging aus der franzöſiſchen Schule Blondels und italieniſchen Studien hervor. Eine weitere, große bauliche Unternehmung Friedrichs II. iſt die Bibliothek (vgl. Einſchaltbild) in Berlin (1775—1780). Als Vorbild ſchwebte dem König der geſchweifte Flügel der Wiener Hofburg, die Winterreitſchule, vor. Unger (Georg Chriſtian, geboren 1743 in Bayreuth, ein Schüler Gontards) machte die Pläne. Auch hier iſt das Untergeſchoß als Sockel behandelt und die beiden Obergeſchoſſe werden durch gekuppelte Pilaſter und durch Säulen an den Riſaliten vereinigt. Vom Mittelbau führen zwei Trakte mit je vier Achſen zu den halbkreisförmigen Eckpavillons, — alſo ein Barockbau mitten in der klaſſiziſtiſchen Zeit. Die geſchweiften Linien erſcheinen, weil weder durch die Umgebung noch ein inneres Bedürfnis veranlaßt, allerdings auffallend. Die verſchiedenen Bauten Friedrichs liefern den Beweis, daß er kein äſthetiſches Ideal hatte und in ſeinen Anſichten ſchwankte. — In ſeinem Dienſte führte der obengenannte Gontard ſeit 1780 auf dem Gensdarmen-Markt neben der franzöſiſchen und der Neuen Kirche, aber ohne Zuſammenhang mit ihnen, die beiden über 70 m hohen Kuppeltürme (Fig. 1602) auf. Sie bauen ſich über einem auf allen vier Seiten von Säulenportiken flankierten Würfel auf; der Tambur iſt von korinthiſchen Säulen umkreiſt, die aber, abgeſehen von den verſchiedenen Verhältniſſen, weſentlich anders wirken als am Pantheon in Paris, da ſie nicht ſo enge gereiht ſind. Die Kuppeltürme ſind lediglich Schauſtücke, ſie bieten aber mit dem Schauſpielhaus ein glänzendes Architekturbild.

Die Kuppeltürme.

Zu den Schloßbauten bei Potsdam fügte Friedrich Wilhelm II. das Marmorpalais am Heiligen-See hinzu (1786—1796), ein zweigeſchoſſiges Gebäude, das von einem runden, gekuppelten Belvedere bekrönt wird; an der Waſſerſeite ſpringt eine Säulenhalle vor. Gontard zeichnete den Plan, Langhans vollendete 1790 das Palais. Die Nebenbauten zeigen mehr holländiſchen Geſchmack.

Das Marmorpalais.

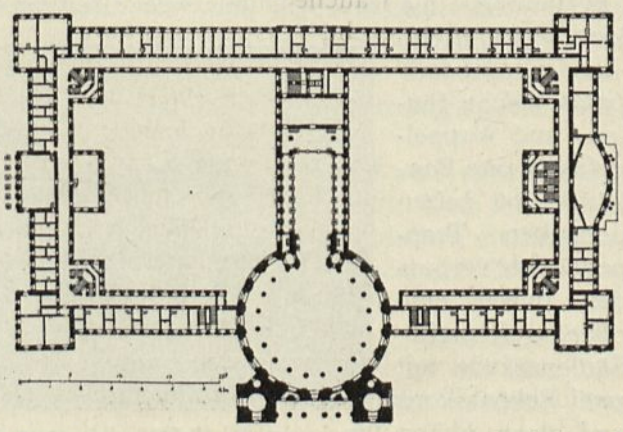


Fig. 1607. Grundriß des Stiftes St. Blaſien. Nach Ixnard.

Das Denkmal, welches in Berlin



Fig. 1608. Die Hedwigskirche in Berlin. Phot. der Photogr. Geſellſchaft, Berlin.

von der klaſſiziſtiſchen Richtung zur helleniſchen Klaſſizität hinüberführt, iſt das Brandenburger Thor (1788—1791) von Karl Gotthard Langhans (1733—1808). Durch Scheidewände, vor welchen gewaltige doriſche Säulen aufragen, werden fünf Durchgänge gebildet; über dem Sims erhebt ſich eine niedere Attika, welche von einem Viergeſpann bekrönt (Fig. 1603) wird. Der Bau iſt aus dem Motiv der perikleiſchen Propyläen in Athen und aus der freien Kombination von griechiſchen und römiſchen Formen abgeleitet, atmet aber klaſſiſche Größe und Einfachheit. — Heinrich Gentz († 1811) baute im Park zu Charlottenburg das Mauſoleum als kleinen Proſtylos. Die freie klaſſiziſtiſche Richtung, welche noch nicht ſklaviſch nachahmt, wurde in Berlin auch durch Friedrich Gilly (1771—1800) und Ludwig Friedrich Tatel (1776—1819) gefördert. Das Brandenburger Thor.

Im übrigen Deutſchland wurde in der klaſſiziſtiſchen Zeit viel gebaut, beſonders an Privatwohnungen und Herrſchaftshäuſern in Städten und an fürſtlichen Reſidenzen und Landſitzen mit ſchönen Gärten und Parkanlagen. Bauten im übrigen Deutſchland.

Mehrere der Schlöſſer, welche im Innern die reizendſte und glänzendſte Rokoko-Dekoration erhielten, während das Aeußere ſehr einfache und nüchterne Formen zeigt, ſind früher ſchon genannt worden wie Wilhelmshöhe und Wilhelmsthal bei Kaſſel, Benrath bei Düſſeldorf, die Schlöſſer Brühl und Bruchſal u. ſ. w. Hierher gehört die Eremitage in Bayreuth (Fig. 1604): in der Mitte der aus dem Achteck entwickelte mit einer Kuppel bekrönte Sonnentempel und die im Halbkreis ſich anſchließende Orangerie mit reicher Verwendung von Muſchelwerk, noch ganz vom Hauche des Rokoko und ſelbſt noch des Barock durchweht, — eine Schöpfung (1759—1763) des Karl von Gontard. Er baute auch das markgräfliche Schloß in der Stadt Bayreuth. Das Schloß Wilhelmsthal im Norden von Kaſſel iſt die bedeutendſte Leiſtung des Architekten Karl Dury (Du Ry, 1726 bis 1799) aus Paris, welcher, wie ſein Sohn Simon-Louis, in und um Kaſſel viel gebaut hat. Des letzten am meiſten charakteriſtiſches Werk iſt das Schloß Wilhelmshöhe bei Kaſſel (1781—1794) in ſehr ſtrengen, einfachen Formen; nur die hohen joniſchen Säulenſtellungen an den Flügeln und der von joniſchen Säulen getragene Portalbau gehen ins Große. — In Dresden ging Friedrich Auguſt Krubſacius (1718—1790) auf die klaſſiziſtiſche Richtung ein. Schloßbauten. Eremitage in Bayreuth. K. von Gontard. Die Dury.



Fig. 1609. Der St. Michaelsaltar der Kloſterkirche in Salem. Phot. von G. Wolf, Konſtanz. A. Krubſacius.

In München entſtand durch Nikolaus Schade von Greifenſtein das Max-Joſephsthor (1805), durch Karl von Fiſcher das Hoftheater (1811—1813), das nach dem Brande von 1823 faſt unverändert wieder aufgebaut wurde.

Reſidenz in Stuttgart.

Das Stuttgarter Reſidenzſchloß, eine der größten Fürſtenwohnungen, wurde 1745—1807 gebaut. Die ſich ablöſenden Baumeiſter waren: L. Retti, Chriſtoph David Leger, Philipp de la Guépière und Thouret. Höchſt intereſſant ſind zwei kleinere Landſitze in dem in der Rokokozeit herkömmlichen Typus, Monrepos (ſeit 1764 von de la Guépière und Thouret) nördlich vom Dorfe Eglosheim und beſonders Solitude (Fig. 1605) bei Stuttgart (1763—1767). Beide ſind eingeſchoſſig mit einem mittlern in einer Segmentlinie heraustretenden Kuppelſaale; beide erheben ſich über einem hallenförmigen Terraſſenbau. Für die Solitude machte der Dresdner Johann Friedrich Weyhing den Entwurf, während Guépière die innere Ausſtattung beſorgt haben ſoll. Der Kuppelſaal hat bereits ein klaſſiziſtiſches Gepräge, während in andern Räumen, wie im Blumenzimmer, der abſterbende Rokoko noch von Motiven zehrt, die wenig Reiz mehr bieten. — Im Jahre 1715 wurde die Stadt Karlsruhe gegründet und um 1754 der Schloßbau begonnen. Der Markgraf Karl Friedrich hatte von Retti, Heumann u. a. Entwürfe verlangt. Die Ausführung wurde einem Unbekannten, Albrecht Friedrich von Keßlau, übergeben, welcher, vorher Offizier, auf ſeines Landesherrn Geheiß zwei Jahre in Paris ſtudiert hatte. An den Hauptbau ſtoßen in ſtumpfem Winkel zwei Flügel; an der Rückfeite legt ſich vor den Eingang ein großer Gartenſaal, der mit einem ſteilen Kuppelturm abſchließt. Der klaſſiziſtiſch geſchulte Friedrich Weinbronner baute ſeit 1807 die evangeliſche und ſeit 1808 die katholiſche Kirche, die letzte frei nach dem römiſchen Pantheon mit einer joniſchen Vorhalle. Wien erhielt durch Peter von Nobile (1774—1854), der aus dem Teſſin ſtammte, das ſehr einfache Burgthor.

Monrepos. Solitude.

Reſidenz in Karlsruhe.



Fig. 1610. Inneres der Kloſterkirche von Wiblingen. Phot. von R. Ankner, Wiblingen.

Kirchen.

Endlich müſſen noch einige intereſſante ſüddeutſche Kirchen genannt werden.

Rundbau.

Die auf klaſſiſchen Studien beruhende klaſſiziſtiſche Richtung hatte in dem Sinne auf den Kirchenbau eingewirkt, daß man dafür an vielen Orten im Anſchluß an das römiſche Pantheon die ſtrenge Rundform bevorzugte. In dieſem Sinne führte der franzöſiſche Baumeiſter Legeay die katholiſche St. Hedwigskirche in Berlin aus (1773) mit einer halbrunden Kuppel und der pſeudoproſtylen Eingangshalle (Fig. 1608). Eine ähnliche Form wiederholt die Stifts-

St. Hedwig in Berlin.

kirche St. Blaſien im Schwarzwalde. Der Neubau des Kloſters nach einem Brande war 1771 vollendet. Im Jahre zuvor war man an den Neubau der Kirche gegangen nach dem Plane des Franzoſen Michel d'Ixnard (Fig. 1606 und 1607). Um die gewaltige Kuppel legt ſich ein von Säulen getragener Umgang. Die Vorhalle, von zwei Turmanſätzen flankiert, ruht ebenfalls auf toskaniſchen Säulen. Auf alles freie Ornament wird verzichtet. Ein bedeutendes, aber kaltverſtändiges Schaffen ſpricht aus dem Bau; ... „es iſt jene etwas pedantiſche Klaſſizität, welche dem Stile bei den helleniſchen Klaſſiziſten den Spottnamen des Zopfes eingetragen.“ (Dohme, Deutſche Kunſt.)

St. Blaſien.



Fig. 1611. Somerſet Houſe in London. Phot. von Stengel und Co., Dresden.

Ganz einzig in ihrer Art auf deutſchem Boden iſt die Kloſterkirche in Salem am Bodenſee, — nicht der gotiſche aus dem 14. Jahrhundert ſtammende ſchöne Bau, ſondern deſſen klaſſiziſtiſche Ausſtattung. Wenige Jahre vor der Aufhebung, ſeit 1775 wurden die Altäre (Fig. 1609), Kanzel, die Denkmale der Stifter und Aebte, die Chorſtühle, Chorſchranken, kurz, das ganze Mobiliar in Marmor, Alabaſter, Gipsmarmor, Stuck etc. erneuert. In den plaſtiſchen Bildwerken gärt noch luſtig und theatraliſch der Rokoko, im übrigen iſt die Kirche ein wahres Muſeum, eine Muſterſammlung klaſſiziſtiſcher Motive und Bildungen, wie wir ſie oben aufgeführt, und zwar im beſondern aus dem Formenſchatz des Louis XVI. und des Empire-Stils.

Stiftskirche Salem.

Die große Kloſterkirche in Wiblingen (Fig. 1610) bei Ulm iſt in ihrem Mobiliar nicht ſo charakteriſtiſch, dagegen zeigt ſie anſchaulich, wie man ſich Wand und Decke in klaſſiziſtiſcher Ausſtattung dachte (um 1781). Nach Wiblingen wurde auch die Stiftskirche zu Roth a. d. Roth (um 1786) dekoriert.

Stiftskirche in Wiblingen.

Roth.

IV. DIE KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR IN ENGLAND.

Für die klaſſiſche Richtung waren die Wege in England längſt geebnet, denn ſchon die Werke der Barockperiode waren ſtark klaſſiziſtiſch gefärbt. Die Altertumswiſſenſchaft und die Kunſtlehre thaten das übrige, um dem Klaſſizismus vollends zum Durchbruch zu verhelfen. Auch die nationalen Neigungen unterſtützten den Uebergang, darum hatte anderſeits der Rokoko in England ſo wenig Anklang gefunden. Die Beſtellungen architektoniſcher Werke waren ſehr zahlreich, auch die Zahl der Meiſter war groß, doch wenig Namen und wenig Denkmale erlangten eine höhere Geltung und Bedeutung. Der Kult der Palladio-Kunſt dauerte fort, er bildete die Brücke zum froſtigen, nüchternen, freudloſen Klaſſizismus.

Vorliebe für Klaſſizismus.

Längere Zeit gab es noch Meiſter, welche ſich gegen dieſe Richtung ſträubten, in Palladio auch ihr Ideal verehrten und Einfachheit mit Größe und maßvollem Reichtum zu verbinden ſtrebten. Zu dieſem Kreiſe gehören: James Gibbs (1674—1754), George Dance d. Ae. (1695—1748), George Dance d. J. (1740—1828), William Chambers (1726—1796).

Aeltere Meiſter. G. Dance d. Ae. W. Chambers.

Gibbs.

Gibbs hatte ſich ſeine Ausbildung in Italien, in Turin geholt, wo Juvaras Werke auf ihn Eindruck gemacht haben müſſen. Er baute (1717) in London die Kirche St. Mary-le-Strand (Fig. 1612), eine einſchiffige Anlage mit einer halbkreisförmigen Vorhalle und einer Giebelkrönung darüber, hinter welcher der reich mit Pilaſtern ausgezeichnete Turm emporſchießt. Auch die Langſeiten betonen ſcharf zwei Geſchoſſe mit ebenſo reicher Gliederung an Wandſäulen, Vorlagen und Giebeln. Die ſpätere Kirche St. Martin-in-the-Fields (1721—1726) ſtattete er mit einem wirkſamen antiken Portikus aus. Gibbs' bedeutendſter Profanbau iſt die Radcliffe-Bibliothek (Fig. 1613) in Oxford (1737—1749). Ein polygonaler, gequaderter Unterbau trägt die mit korinthiſchen Säulenpaaren geſchmückte Rotunde, über deren Sims und Baluſtrade die Kuppel ſich erhebt. Der ältere Dance knüpfte ſeinen Namen an Manſion Houſe in London, die Amtswohnung des Lord Mayor, mit einem innern Säulenhofe und der großen „ägyptiſchen Halle", welche nach Vitruviſcher Regel angelegt iſt. Chambers' Hauptwerk iſt Somerſet Houſe (Fig. 1611) in London. Der Palaſt, welcher jetzt faſt ein Tauſend Beamte beherbergt, umſchreibt ein rieſiges Viereck. Die Faſſade gegen die Themſe, welche ſich über einer 15 m hohen Terraſſe aufbaut, hat eine Länge von 240 m; ſie iſt nicht zur Einheit zuſammengeſchloſſen, wirkt aber impoſant durch die Maſſen und die wechſelnde Folge ſymmetriſcher Baukörper.



Fig. 1612. St. Mary-le-Strand, London.

Jüngere Meiſter. C. Campbell. W. Kent.

Dieſer ältern Schule gegenüber treiben Colen Campbell († 1729) und William Kent (1685—1748) dem vollen Klaſſizismus zu. Der erſte iſt beſonders durch die Herausgabe engliſcher Bauwerke, den Vitruvius Britannicus, bekannt; er bekämpft darin nachdrücklich den Barocco und tritt entſchieden für Palladio, Scamozzi, Inigo Jones ein. Seinen Bauten fehlt das Gepräge ſchöpferiſcher Kraft und reicher Phantaſie; die beſte derſelben iſt das Schloß Houghton Hall in Norfolk. In Kent, mit dem eigentlich die Neuzeit anhebt, geht die künſtleriſche Thätigkeit noch mehr im Verſtandesmäßigen auf. In dem von ihm erbauten Schloß Holkham in Norfolkſhire ſchränkt er ſelbſt die architektoniſche Dekoration auf das Dürftigſte, Notwendigſte ein und ſucht anderſeits der Antike möglichſt nahezukommen. Kent erwarb ſich großen Ruf als Gartenbaumeiſter; die frei waltende Natur auch in die Gärten und Parkanlagen einzuführen — gegenüber der franzöſiſchen Regel und Mache —, war ihm oberſter Grundſatz.

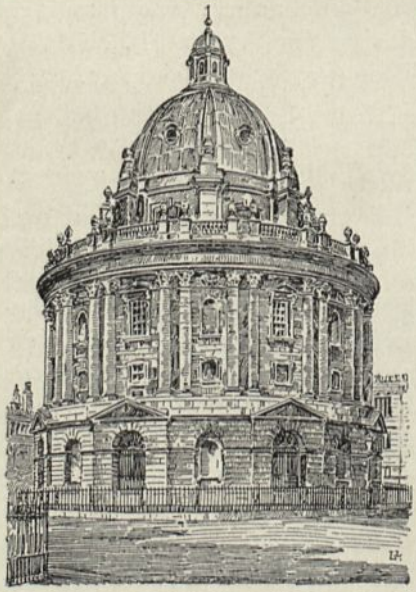


Fig. 1613. Radcliffe-Bibliothek, Oxford.

Ueber die Litteratur zur klaſſiziſtiſchen Architektur ſiehe oben S. 981—984.

XVIII.

DIE ARCHITEKTUR IN DER STILPERIODE DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.

1815 — ca. 1850.

A. DEUTSCHLAND.

I. ZUR GESCHICHTLICHEN UND AESTHETISCHEN EINFÜHRUNG.

Die beiden Stichwörter der Periode ſind Hellenismus und Romantik. Um 1850 war der Hellenismus, die klaſſiſche Richtung überhaupt längſt ausgelebt. Die Romantik in der Architektur dagegen hatte ihre Vertreter lange über 1850 hinaus, hat deren heute im zwanzigſten Jahrhundert noch viel, allzuviel. Die Grenzzahl 1850 iſt aber inſofern richtig, weil in den fünfziger Jahren neue Stilrichtungen anheben, welche in die Zukunft führen. Die Stichwörter der Periode.

Als 1815 der korſiſche Imperator nach der einſamen Inſel im Ozean geführt wurde und hinter ihm der Orkan, den er unter den Völkern Europas heraufbeſchworen, ſich allmählich legte, welches war damals der Zuſtand und die Ausſicht der Kunſt?

Napoleon glaubte, in Litteratur und Kunſt befehlen zu können, wie auf dem Schlachtfelde; er that es, der Erfolg war ſehr gering.

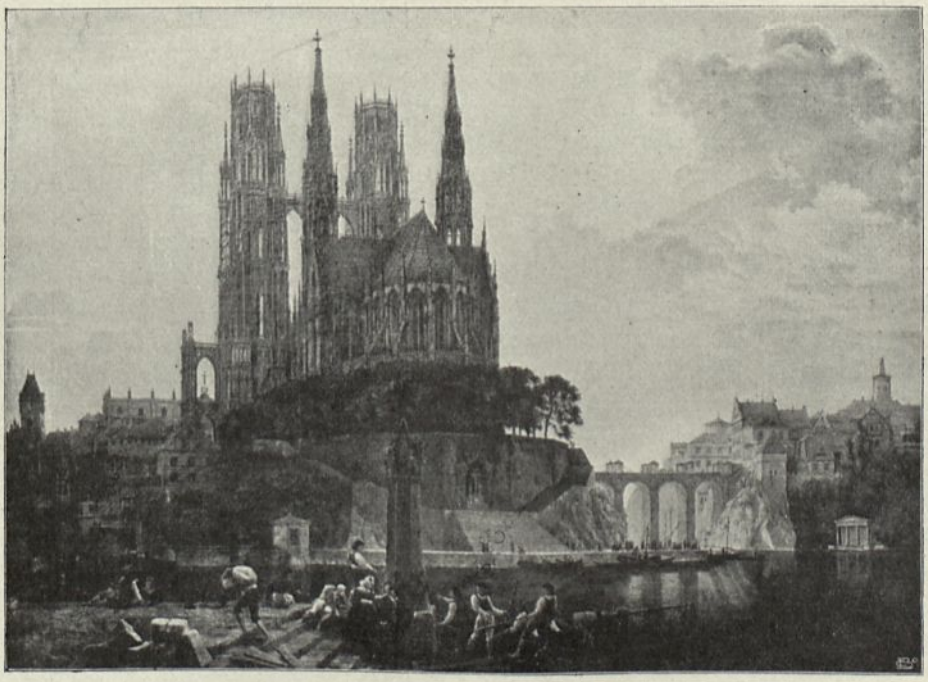


Fig. 1614. K. Fr. Schinkel: Mittelalterliche Stadt am Waſſer. Muſeum, Charlottenburg. Nach Originalaufnahme von Dieskau, mit Erlaubnis des Prof. O. Raſchdorff.

Die höfiſche Kunſt war der Klaſſizismus in der ſpröden, ſteifen Nüance des Empireſtils.

Bei den übrigen Völkern des Feſtlandes wurde während der napoleoniſchen Wirren faſt gar nichts gebaut. Als man unter der Reſtauration in der Vergangenheit Anſchlüſſe ſuchte, beſann man ſich zunächſt auf den Klaſſizismus der vorausgehenden Periode.

Der Klaſſizismus hatte keinen Boden im Volke, jetzt erſt recht nicht mehr, aber er fand Gönner in einzelnen Großen und Fürſten, an der Akademie und in der Litteratur. In der letzten war die klaſſiſche Richtung der Dichterfürſten noch herrſchend und ſie griff auch auf das Kunſtgebiet hinüber. Bei den Preisausſchreiben in Weimar gab der Altmeiſter Goethe, wie ſchon wiederholt bemerkt worden, ſeine Stimme zu Gunſten der klaſſiziſtiſchen Werke ab.

Der Klaſſizismus

Die klaſſiziſtiſche Kunſt hatte ſchon in der vorangehenden Stilperiode unter der Hand tüchtiger Künſtler, welche durch keinen fremden Willen gebunden waren, die Kraft in ſich, ſich zu läutern, ſich aus unrichtigen Vorſtellungen auszulöſen und aus klaſſiziſtiſchem „Zopf“ nahe an die Klaſſizität heranzutreten. Talentvolle Meiſter ſchritten in der vorliegenden Stilperiode auf dieſer Bahn weiter, ſie drangen tiefer in den Geiſt und Geſchmack der Antike, des attiſchen Hellenismus ein, ahmten ſie geſchickt nach oder überſetzten die antiken Baugedanken in die Neuzeit. Was war aber ſchließlich damit gewonnen? Künſtler und Gelehrte konnten ſich dafür erwärmen und begeiſtern, dem Volke blieb die Formenſprache wie die griechiſche Mundart fremd und unverſtanden in München wie in Stuttgart, in Berlin ſo gut wie in Wien und Paris.

Die Klaſſizität.

Jede Wiederaufnahme eines frühern Stils, wenn ſie nicht aus der Zeit hervorgeht, und wenn die Zeit nicht wie die Renaiſſance die künſtleriſche Kraft in ſich hat, aus dem wiederaufgenommenen Stil ein Neues zu ſchaffen, iſt totgeboren, bleibt der Mitwelt unverſtanden und nur für die eine oder andere Kaſte da. Der klaſſiſche Stil hatte darum nur eine kurze künſtliche Lebensdauer. Wir kommen ſofort auf den gleichen Gedanken zurück, wo von der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile geſprochen wird.

Die Wiederaufnahme früherer Stile.

Der Hellenismus in der Architektur ſprach ſich ſelbſt die Lebensfähigkeit auch aus einem andern Grunde ab: er genügte den Aufgaben und Zwecken der Neuzeit nicht mehr. Am klarſten erſcheint dies an Beiſpielen. In Paris entſpricht der griechiſchen Tempelfaſſade der Magdalenakirche die Stirnſeite des Deputiertenpalaſtes, und in geringer Entfernung erhielt die Börſe einen gleichen klaſſiſchen Portikus; an andern Orten wurde er Theatern, Muſeen, Kaſernen, kurz, Bauten der verſchiedenſten Zwecke, Bedürfniſſe und Beſtimmungen vorgelegt. Daraus ergaben ſich die merkwürdigſten unorganiſchen Bauanlagen. In Berlin hatte Stüler nach einem Entwurf Friedrich Wilhelms IV. die Nationalgalerie in einem griechiſchen Peripteraltempel unterzubringen. Um einen mehrgeſchoſſigen Bau zu erhalten, verfuhr man alſo. Der Unterbau wurde unverhältnismäßig, bis zu 12 m, überhöht. Um dieſen zu verſtecken, legte man eine große, prächtige Freitreppe vor, ſie führt aber zu einer verſchloſſenen Thüre, nicht zum Eingang, dieſer liegt darunter und führt in das erſte Hauptgeſchoß. Infolgedeſſen mußte drinnen im Baue ſelbſt nochmal eine weite Treppenhalle angelegt werden. Der umlaufende Säulengang, das Peripteron, wurde unterdrückt, weil er dem zweiten Hauptgeſchoß zu viel Licht geraubt hätte: aus dem Peripteros ward ein Pſeudoperipteros. Das dritte Geſchoß wurde hinter dem Gebälk oberhalb der Säulen verſteckt und durch Oberlicht erleuchtet. Um

Unzulänglichkeit des Hellenismus.

mehr Raum bieten zu können, erhielt der Tempel endlich an der hintern Schmalſeite eine Apſis. Selbſt auf die Rechnung des genialſten Helleniſten, Schinkel, der doch bauen wollte, wie ein Athener an ſeiner Stelle gebaut hätte, kommen derartige Unzulänglichkeiten. Im Muſeum maskierte er die Kuppel ſeiner vielgerühmten Rotunde durch einen viereckigen Maueraufbau, deſſen Beſtimmung wohl kein Beſchauer ahnt. Anderwärts vollbrachte man noch weit Aergeres, weil man ſich ſteifte, klaſſiſch, helleniſch zu bauen und einen an ſich ſo ſchönen, wohllautsvollen Stil unter ganz veränderten Bedingungen wieder zum Leben zu erwecken. Der größte Gegner erwuchs dem Hellenismus in der Romantik.

Das Ende des 18. und der Beginn des 19. Jahrhunderts brachten viele Enttäuſchungen. Der Abfall vom Chriſtentum und die rationaliſtiſche Aufklärungsſucht, welche zu den charakteriſtiſchen Zügen des 18. Jahrhunderts gehören, traten vielen als ein nationales und perſönliches Unglück ins Bewußtſein gegenüber einem ſo furchtbaren Ereignis, wie die franzöſiſche Revolution es war. Sie lernten wieder, daß, während alle Freigeiſterei dem Herzen, der Seele nichts bietet, die Religion für den Menſchen die höchſte Wohlthat, die Hüterin aller edelſten Güter iſt. Die Romantik.

In Deutſchland hatte die klaſſiſche Richtung in der Litteratur keine Genüge verſchafft, der privilegierte, verfeinerte Naturalismus eines Goethe, der vor allem Ueberſinnlichen wiſſentlich und abſichtlich das Auge verſchloß, ſo wenig wie der Idealismus Schillers, der die Kunſt an die Stelle der Religion ſetzen wollte. Gegenüber dem Ernſte des Lebens genügte weder die eine noch die andere Richtung.

Die nationale Not in den napoleoniſchen Kriegszeiten ſtimmte die Geiſter ernſter, tiefer, religiöſer; mancher lernte wieder beten, der es längſt verlernt hatte. Gegenüber all der Miſere der Gegenwart wandten ſich die Blicke rückwärts in das lang verkannte Mittelalter, wo Deutſchland in der Politik, in der Kunſt und im geſellſchaftlichen Leben groß war, wo ſeine Kaiſer unmittelbar an die Seite des Papſtes traten als die weltlichen Häupter der abendländiſchen Völkerfamilie, wo die Sänger die herrlichſten Epopeen und Lieder ſangen, die Baumeiſter die wunderbaren Dome bauten und die Maler und Bildhauer die zarteſten Bilder ſchufen. Die um vier Jahrhunderte zurückliegende Zeit ließ alles in einem über die Wirklichkeit ſchöneren, verklärten, idealiſierten Glanze erſcheinen. So erwachte im jüngern Geſchlechte, gehoben, entflammt durch die Siege bei Leipzig und Waterloo, eine ſchwärmeriſche, jugendliche Begeiſterung für das Mittelalter. Man konnte dieſe romantiſche Zeit nicht erfaſſen, nicht verſtehen, ohne das mit in Anſchlag zu bringen, was die Wurzel und Grundlage aller herrlichen Erſcheinungen war, die katholiſche Religion. Sie machte die ritterliche und volkstümliche Kunſt des Mittelalters zu einer heiligen Kunſt, ſie durchdrang und befruchtete alle Gebiete des Lebens und der Thätigkeit. Wer das Mittelalter erneuern, es in die Neuzeit hinüberführen wollte, mußte notwendig den Katholizismus mit in Kauf nehmen. Rückkehr zum Mittelalter.

Dieſe Begeiſterung für das Mittelalter und das Streben, es zu neuem Daſein zu erwecken, iſt die Romantik. Zwei Grundgedanken ſtecken von allem Anfang darin: Kunſt und katholiſche Religion. Verhältnis der Romantik zu Kunſt und Religion.

Einer der erſten, welcher die Stimmungen der jungen Generation ausſprach, war der Berliner Wilhelm Heinrich Wackenroder in den „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders“ (1797). Das Buch enthält bereits das Programm einer neuen chriſtlichen Kunſt und bahnt die romantiſche Richtung in der Poeſie an. Wackenroder zog Ludwig Tieck in ſeine Einflußſphäre. Dieſer Die Romantiker der Litteratur.

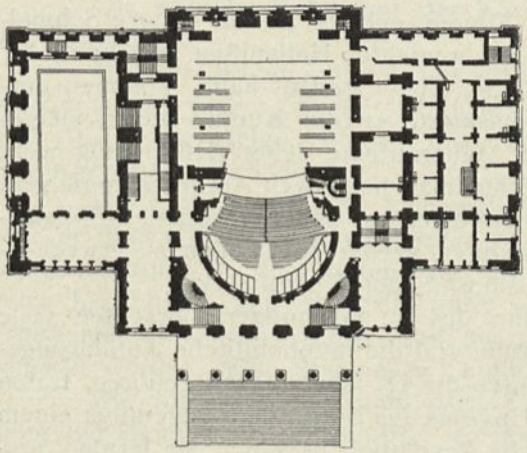


Fig. 1615. Grundriß des Neuen Schauſpielhauſes in Berlin, von K. F. Schinkel.

leichtlebige Berliner ſchrieb 1798 ſeinen Künſtlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“; er tadelt darin den Proteſtantismus, weil er das Schöne aus den Kirchen hinausgewieſen, und tritt ſchwärmeriſch für die altdeutſche Kunſt ein. Dann folgten auf dem litterariſchen Gebiete die Werke Friedrichs von Hardenberg (Novalis), der Brüder Friedrich und Auguſt Wilhelm Schlegel u. a., welche die Theorien der romantiſchen Wiedergeburt nach allen Seiten klarzulegen ſuchten. Die Ziele waren hoch und erhaben. Das ganze Leben ſollte eine Umgeſtaltung und Umwandlung erfahren. Gegenüber Kotzebueſcher Flachheit, Alltäglichkeit und Gemeinheit wie gegenüber der verwäſſerten Ifflandſchen Sentimentalität, welcher ganze Geſellſchaftsklaſſen verfallen waren, ſollte ein poetiſcher Duft alle Formen des Daſeins durchwehen und erfüllen. Gegenüber der antikklaſſiſchen, heidniſchen Richtung, gegenüber der Aufklärung und dem vielfachen Abfall von der Religion, ſollte im Sinne des Mittelalters das Chriſtentum wieder in ſeine unveräußerlichen Rechte eintreten und alle Verhältniſſe und Beziehungen des Lebens reinigen und heiligen. Dieſe ſchwierigſte Aufgabe hatte die Poeſie, die Kunſt zu erfüllen. Der Dichter, der Künſtler ſollte Prieſter, Heilslehrer werden und die Menſchen durch die heilige Kunſt wieder zu Religion und Chriſtentum zurückführen. Das waren Gedanken, welche in Deutſchland Novalis und Friedrich Schlegel ausſprachen, wie es in Frankreich um die gleiche Zeit Châteaubriand in ſeinem Génie du Chriſtianisme that.

Die deutſche Romantik.

Auf deutſchem Boden war die Romantik gegenüber fremdländiſchen Anſchlüſſen an allen Ecken und Enden echt deutſch, die Romantiker waren feurige Patrioten. Deutſche Kunſt, deutſche Ehre, deutſches Volkstum ging ihnen über alles. Es muß dies zu ihrer ewigen Ehre ſtets und laut betont werden. Und ihr Patriotismus war nicht bloß ein Schwärmen in Worten und Gefühlen, ſie waren dabei, wo es zu handeln galt, wir finden ſie in Lützows wilder, verwegener Jagd, wie in den Heeren, welche die Freiheitsſchlachten ſchlugen.

Verdienſte der Romantik.

Nach allen den genannten Richtungen und in manchen andern Beziehungen hat ſich die Romantik hohe, unbeſtreitbare Verdienſte erworben. Nennen wir einzig noch ihre Auffaſſung der Natur. Gegenüber der Mondſcheinpoeſie und der ganzen ſentimentalen Melancholie ſah der Romantiker mit poetiſch jugendlichem Sinne und mit dem Auge der Phantaſie in die Natur hinaus; alles, Blume und Buſch, Quelle und Fluß, Fels und Firn, gewinnt Leben und Gefühl und Seele. Aller Märchenzauber und alle Wundergeſchichten aus Vorzeit und Kindheit feierten ein fröhliches Auferſtehen.

Trotz deſſen hat die Romantik der Poeſie und Litteratur ihre hohen Ziele nicht erreicht. Zwei Dinge vorab waren ſchuld daran.

Mißgriffe der Romantik.

Die Romantik war ein unheilvoller Anachronismus. Gewiß, das Mittelalter barg in ſeiner Kunſt und Poeſie, im geſellſchaftlichen Leben und Organismus hohe geiſtige Kräfte; anſtatt aber nur eben dieſe in die Neuzeit hinüberzu-

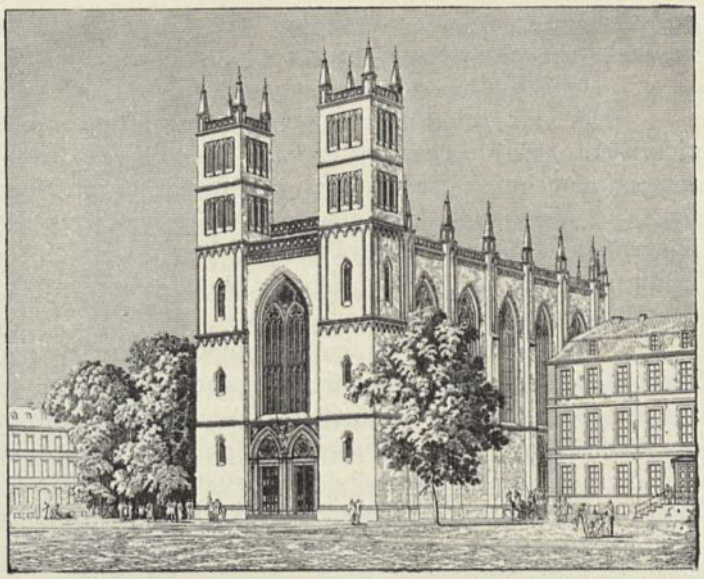


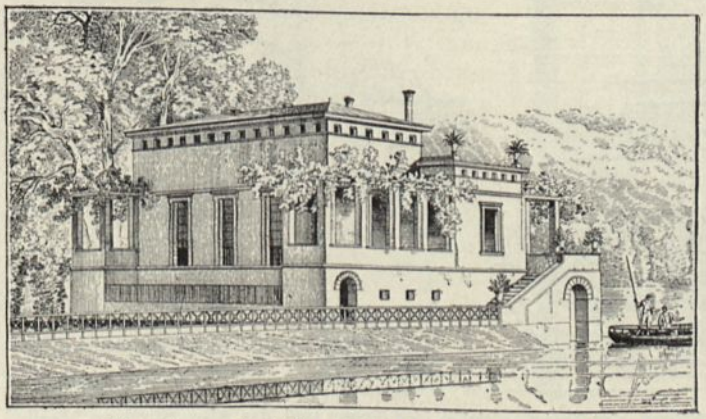
Fig. 1616. Schinkel: Die Werderſche Kirche, Berlin.

nehmen, wollte man das Mittelalter mit Sack und Pack und allen Formen und Erſcheinungen, in denen ſich die geiſtigen Kräfte äußerten, in eine ganz verſchiedene Zeit einführen. Seit dem Mittelalter hatte die deutſche Nation auf allen Gebieten eine lange Schule und Entwickelung durchgemacht; aus dem von Poeſie umwobenen, phantaſievollen Jugendalter war ſie in die Zeit der männlichen Reife, der überwiegenden Verſtandesthätigkeit übergegangen. Ganz nach Uhlands Märchen glaubte man, die ſchöne Königstochter, das Mittelalter mit all ſeinen poeſiereichen Erſcheinungen, durch den Kuß reiner begeiſterter Liebe aus dem vierhundertjährigen Zauberſchlaf wieder zu erwecken und in ein wildfremdes Leben einzuführen. Das war ein Anachronismus, dieſe Romantik war totgeboren. Ungeſtraft kann man das Rad der Zeit nicht um vier Jahrhunderte zurückdrehen, noch Formen eines längſt vergangenen Zeitalters in die veränderte Gegenwart einführen. Die litterariſche Romantik mußte an dieſem Rechenfehler ſcheitern.

Anachronismus.

Ebenſo verhängnisvoll war der zweite Fehler. Wer das Mittelalter kennt, der weiß, daß ſeine höchſte, lebenſpendende geiſtige Kraft die Religion war, und zwar das Chriſtentum in der Form des Katholizismus. Wer alſo das Mittelalter zu neuem Leben erwecken und ſich aneignen will, der darf vor der katholiſchen Kirche nicht bange Halt machen, ſondern muß beherzt eintreten. Die Führer und Begründer der litterariſchen Romantik, Novalis, die beiden Schlegel, Tieck, waren Proteſtanten; nur einer von ihnen, Friedrich Schlegel, zog nach großen Verirrungen die letzte Konſequenz und ward katholiſch. Die übrigen begnügten ſich im beſten Falle mit einer äſthetiſchen Bewunderung des katholiſchen Kultus und wandten ſich bald wieder von

Romantik und Religion.



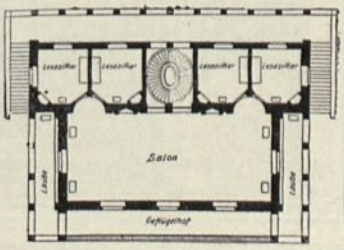


Fig. 1617 und 1618. Schinkel: Aeußeres und Grundriß des Lufthauſes bei Potsdam.

der Romantik ab oder verfielen der Unwahrheit, indem ſie ein Ideal feierten, an welches ſie nicht glaubten.

Wie ſtund es mit der Romantik in der bildenden Kunſt und deren Trägern?

Die Romantiker der Kunſt.

In der religiöſen Beziehung handelten die Romantiker der Kunſt folgerichtiger. Auch unter den erſten Vertretern der Richtung finden wir viele Proteſtanten, eine ganze Reihe trat zum Katholizismus über, wie Overbeck, Chr. Xeller, Franz und Johann Riepenhauſen, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow: Rudolf der Bildhauer und Wilhelm der Maler, die beiden Veit — Johannes und Philipp, ferner W. Fr. von Olivier, J. D. Paſſavant, J. A. Ramboux, Fr. Wasmann, der Bildhauer Karl Hoffmann u. a.

Was den zweiten entſcheidenden Punkt anlangt, die Auffaſſung des Mittelalters, ſo war bei den Vertretern der drei bildenden Künſte die Stellung zu demſelben eine verſchiedene. Von den Bildhauern und Malern wird ſpäter die Rede ſein. Die Architekten fielen in einen ähnlichen Anachronismus wie die Dichter: ſie nahmen die mittelalterlichen Architekturformen, die Gotik vorab, dann auch den romaniſchen Stil und nebenher ab und zu auch die altchriſtliche Baſilika wieder auf und führten ſie in die Gegenwart ein. Ihr höchſter Ehrgeiz war, die mittelalterlichen Bauformen nachzuahmen, zu bauen, wie man vor vier, vor acht, neun und mehr Jahrhunderten gebaut. Man braucht das nur auszuſprechen, um den Anachronismus, den argen Mißgriff ſich zum Bewußtſein zu bringen.

Unzulänglichkeit der Romantik.

Wie jede Epoche ihre eigene Geiſteskultur, Bildung, Entwickelungsſtufe, ihre beſondern geiſtigen und materiellen Bedürfniſſe und ihre eigentümliche Mundart hat, ſo beſitzt ſie als naturnotwendiges Ergebnis auch ihre eigene Formenſprache, ihr Architekturideal. Was dem vielfach noch unreifen frühen Mittelalter, und was der jugendfrohen Nation im hohen Mittelalter vollkommen genügte, das konnte nach ſo und ſo viel Jahrhunderten nicht mehr der reine, natürliche Ausdruck nationalen Eigenlebens ſein. Selbſt wenn heute oder ſpäter wieder eine Glaubensſtärke und religiöſe Begeiſterung, wie ſie im hohen Mittelalter beſtanden, aufleben würde, ſo könnte ſie den naiven Ausdruck unmöglich in gotiſchen Bauformen finden, weil dieſe einer ganz andern Kulturentwickelung und Geiſtesrichtung entſprachen.

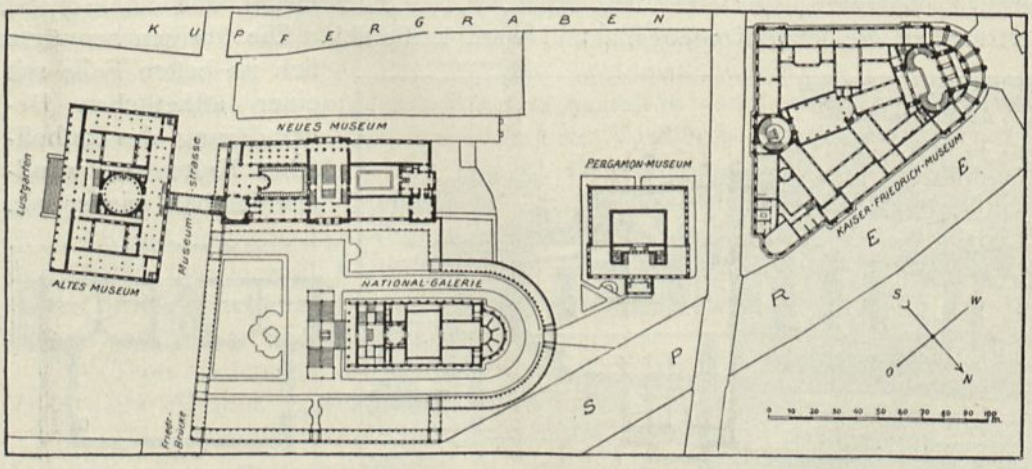


Fig. 1619. Grundriß des Friedrichsmuſeums, der Nationalgalerie, des Neuen und des Alten Muſeums, Berlin. Nach Phot. von O. Dames, mit Erlaubnis der Generalverwaltung der K. Muſeen, Berlin.

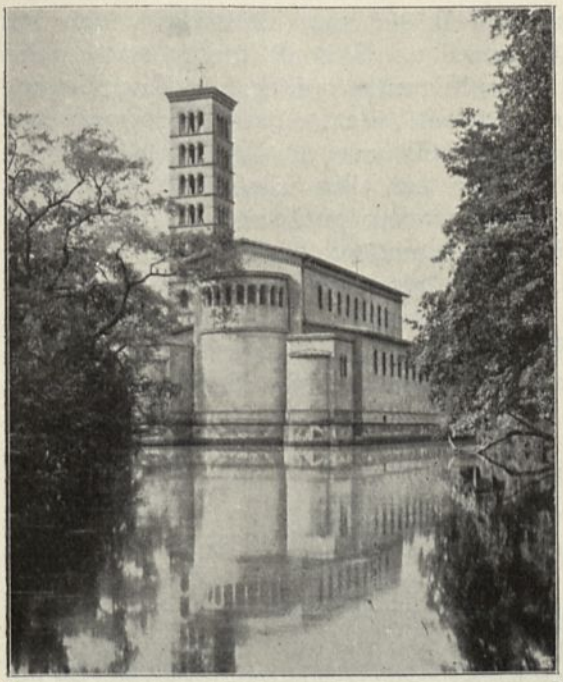


Fig. 1620. L. Perſius: Die Friedenskirche, Potsdam. Phot. der Phot. Geſellſchaft, Berlin.

Warum fand die Architektur in dieſer Periode nicht ihren beſondern, eigenen, naiven, zeitgemäßen Ausdruck?

Bruch der Tradition.

Weil nach den langen Wirren im Jahre 1815, als man ſich wieder größern Bauunternehmungen zuwenden konnte, faſt aller Zuſammenhang, faſt alle Ueberlieferung abgebrochen war. Dazu wurde die Architektur nicht nur von der romantiſchen Strömung, ſondern von allerlei andern philoſophiſch-idealen Spekulationen, geſchichtlichen Rückſichten und perſönlichen Liebhabereien abhängig. Infolgedeſſen glaubte man, unter den frühern Stilen nach perſönlicher Anſicht auswählen zu dürfen. Das ſprechendſte Beiſpiel, wie dies im großen geſchah, iſt das Walten des Königs Ludwig I. in München. Er diktierte Neubauten und Nachahmungen berühmter Architekturdenkmale in allen Stilen, wie man ſie damals verſtand. Helleniſches, Römiſches, Altchriſtliches, Gotiſches, italieniſche Renaiſſance, alles kam nach und nach an die Reihe je nach der zeitweiligen perſönlichen Geſchmacksrichtung. Aehnliches geſchah anderwärts, je nach Macht und Mitteln.

Kein Zeitſtil mehr.

Frühere Zeiten hatten nur je einen Stil. Die Baumeiſter der Münſter in Straßburg und Freiburg begannen romaniſch, gingen aber gleichſam über Nacht zur Gotik über, weil die Zeit nach und nach umgeſchlagen und infolge deſſen auch der Zeitſtil. Baumeiſter und Bauherren ſchwammen vorausſetzungslos und vorurteilsfrei im Strom des Zeitgeiſtes mit. Im Beginne unſerer Periode war es anders geworden. Der Architekt durfte nicht mehr aus der Fülle der Zeit oder eigenem Drange ſchöpfen; die Bauherren und alle, die ein Wort mitzuſprechen hatten, be-

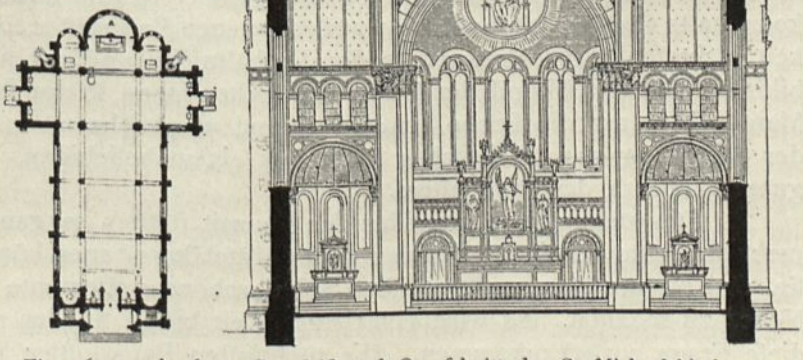


Fig. 1621 und 1622. Grundriß und Querſchnitt der St. Michaelskirche von A. Soller, Berlin. Nach «Berlin und ſeine Bauten». Berlin 1877.

ſtimmten, geſtützt auf allerlei fernliegende Abſichten und Rückſichten, den Stil. Und was für Geſichtspunkte waren dies zuweilen. Wie oft konnte man in den letzten Jahrzehnten und heute noch die Schlußfolgerung hören: in unſerer Gegend oder Stadt ſind alle Stile bis auf den gotiſchen oder altchriſtlichen vertreten, folglich muß die nächſte neue Kirche eine Baſilika oder gotiſche Anlage ſein!

Neubauten in den alten Stilen.

Und wie ſehen dieſe neuen Kirchen in den alten Stilen aus? Daß die in den erſten Jahrzehnten ſeit 1815 gebauten ſogenannten gotiſchen und romaniſchen Kirchen nur einige äußere, unweſentliche Stileigentümlichkeiten an ſich tragen, rund- und ſpitzbogige Fenſter, einen Rund- oder Spitzbogenfries, ohne alle und jede organiſche Entwickelung, iſt leicht begreiflich. Aber den allermeiſten, ſelbſt beſten ſpätern Neubauten fehlt die organiſche, einheitliche Durchbildung und vollends die den mittelalterlichen Bauten eigene Stimmung, welche aus dem Geiſt und der Seele der Zeit floß; eine Stimmung, welche der heutige Baumeiſter gar nicht in ſeine Werke legen kann, weil ſie gar nicht mehr in unſerer veränderten Zeit liegt. Wir finden die gotiſchen und romaniſchen Kirchen der vierziger, fünfziger, ſechziger Jahre durch und durch unecht, ſtimmungslos oder vielmehr ganz anders und falſch geſtimmt; aber auch die Bauten, die ſpäter entſtanden, von denen man ſagt, daß ſie echteſtes Mittelalter darſtellen, werden ſpätern Jahrzehnten gewiß ebenſo unecht erſcheinen. Wir ſind nicht einmal imſtande, eine Kirche des Mittelalters ſtilgerecht, treu im Geiſte und in der Stimmung der Zeit zu reſtaurieren, wie die vielfachſte Erfahrung bewieſen. Galt nicht lange Zeit in Frankreich Viollet-le-Duc für einen beglückten, gottbegnadigten Reſtaurator, und wie öde und unecht erſcheinen uns heute ſchon manche ſeiner Reſtaurationsarbeiten! Um wie viel weniger können wir mittelalterliche, zeit- und ſtimmungsechte Bauten aufführen, auch wenn man ſich an der Vermengung und Verſchiebung franzöſiſcher und deutſcher Gotik, ſächſiſcher, rheiniſcher, ſüddeutſcher, lombardiſcher Romanik und deren Uebertragung auf einen beliebigen Boden gar nicht ſtoßen will. Das Mittelalter, wo die nordiſchen Völker noch im wagemutigen und gefühlsinnigen Jünglingsalter ſtanden, iſt vorüber und kehrt nicht wieder, denn man iſt nur einmal jung. Heute führt der wägende, prüfende, zergliedernde, ausgereifte Verſtand das Szepter, darum iſt auch die Großthat der Periode, der Ausbau des Kölner Domes, ſo und nicht anders ausgefallen. Darum erſcheint der Wunderbau wie die Verkörperung einer mathematiſchen Formel, darum bietet er an Stimmung ſo wenig, darum iſt der Beſchauer des Rieſenbaues, der Kunſtverſtändige wie der Laie, mit der Beſichtigung ſo bald fertig, weil er wegen lauter Stilgerechtigkeit überall dasſelbe zeigt, die vollkommenſte mathematiſche Form; weil die neuen Baumeiſter, denen es an Tüchtigkeit nicht fehlte, im Entwurf, in den Verhältniſſen und vor allem in der Formenbildung dem Gefühl und der freien, geſchulten Hand ſo wenig Spielraum gönnten. Man laſſe es auf die Probe ankommen und vergleiche unter dem Geſichtspunkte der Stimmung den rheiniſchen Dom mit einem beliebigen, viel anſpruchsloſern guten Bauwerk des Mittelalters.

Reſtaurationen.

Der Dom zu Köln.

Die Architekten.

Die tüchtigſten Baumeiſter der Neuzeit fühlten es ganz gut, daß ſie nicht mehr im Geiſte und in der Stimmung des Mittelalters bauen könnten, darum ſuchten ſie, den romaniſchen und gotiſchen Stil durch neue Elemente zu durchſetzen und Neues zu ſchaffen. Es wird ſich Gelegenheit bieten, in der nächſten Periode auf dieſe Frage zurückzukommen. Die tüchtigſten Baukünſtler fühlten es in tiefinnerſter Seele, daß ſie eigentlich doch Beſſeres, Notwendigeres zu thun hätten, als

zu bauen, wie man vor vielen Jahrhunderten baute, nämlich: zu bauen im Geiſte unſerer Zeit. Oder wollen wir unſerer Zeit alle Eigenart, alle Ideale, alle Einheit abſprechen und ihr nichts laſſen als die Zerſplitterung aller geiſtigen Kräfte und ſie zur Nachbildung und Nachahmung früherer Kunſtwerke verurteilen?

Verhältnis zu Plaſtik und Malerei.

Daß in der Wiederaufnahme der frühern Stile ein Anachronismus iſt, wird ſofort klar, wenn ein „alter“ Neubau mit Werken der Plaſtik oder Malerei ausgeſtattet werden ſoll. Man hat zuweilen beides, plaſtiſche und maleriſche Bildwerke, auch echt „alt“ machen wollen; ich erinnere einzig an die merkwürdige St. Anna- und St. Maximilianskirche in München. Allein in den allermeiſten Fällen ſchreckte man vor dem Gedanken zurück, Bilder und Malereien in Formen und Farben, in Zeichnung und Ausdruck um vier, fünf und mehr Jahrhunderte zurückzudatieren; man begnügte ſich zumeiſt mit „gotiſierenden“ und „romaniſierenden Anklängen“, — aber ſofort trat das Mißverhältnis zwiſchen der Architektur, die doch den Ton angiebt, und der plaſtiſchen und maleriſchen Ausſtat-



Fig. 1623. L. Heſſe: Die Orangerie bei Sansſouci, Potsdam. Phot. von Römmler & Jonas, Dresden.

tung zu Tage, wenn die Architektur alt, die plaſtiſchen und maleriſchen Bilder mehr oder minder neuzeitlich ausſehen.

Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft.

Wie glücklich waren doch die frühern Meiſter, welche nicht ſo viel Kunſtwiſſenſchaft beſaßen und naiv Neues ſchaffen und das Neue auch neu darſtellen durften, ohne ihm den Stempel des Uralten aufdrücken zu müſſen! Gewiß, wir ſchlagen das Können und Wiſſen der Künſtler nicht gering an, bewundern ſie vielmehr und viele ihrer Werke, ſind aber auch überzeugt, daß die beſten und einſichtsvollſten unter den Meiſtern unendlich lieber aus dem Eigenen ſchöpfen und mit freier Begeiſterung ſchaffen möchten, — als mit hiſtoriſcher Kunſtwiſſenſchaft und Stilkritik. Wir klagen oft und mit Recht über allerlei Verirrungen und Auswüchſe in der neueſten Kunſt, allein es ſind oft nur gewaltſame Ausbrüche der eingedämmten künſtleriſchen Zeitſtrömung, welche etwas Eigenes und Neues hervorbringen will, wenn es ſchließlich noch ſo kraus und wild und ein Nochniedageweſenes iſt.

Warum hat ſich die gotiſche und romaniſche Romantik in der bildenden



Fig. 1624. L. Klenze: Die Propyläen, München. Phot. F. Finſterlin, München.

Lange Dauer der Romantik in der Kunſt.

Kunſt ſo lange erhalten, während die parallel gehende Romantik in der Poeſie und Litteratur und ebenſo der neue Hellenismus eine kurze Lebensdauer hatte? Im Hellenismus ward man nach den gemachten Erfahrungen bald inne, daß er den neuzeitlichen Idealen, Zwekken, Bedürfniſſen nicht mehr genüge. Dies Mißverhältnis trat beim altchriſtlichen, romaniſchen, gotiſchen Stil, ſolange dieſelben für religiöſe Zwecke wieder aufgenommen wurden, nicht ſo klar und überzeugend hervor, weil die Kultusbedürfniſſe und die Kultushandlungen im Laufe der Jahrhunderte weſentlich dieſelben geblieben ſind.

Alte Stile und kirchlicher Aufſchwung.

Die Wiederaufnahme derſelben wurde ſodann mit dem Aufſchwung des kirchlichen Lebens, mit der katholiſchen Aktion und Reaktion verknüpft. „Gotiſch“ und „Romaniſch“ wurde infolgedeſſen zur Parole. Die ſpäteren Stile, Renaiſſance, Barocco, Rokoko, galten als unkirchlich. Es begannen die „Reſtaurationen“, wobei zahlloſe Werke dieſer Stile vernichtet wurden; die Soldaten Guſtav Adolfs oder Louvois' hätten kaum ärger aufräumen können. Was an gotiſchen und mehr noch an romaniſchen Arbeiten an deren Stelle geſetzt wurde, war in den meiſten Fällen in techniſcher und künſtleriſcher Hinſicht geringer als das Zerſtörte. Bei der Reſtauration des Domes in Bamberg kaufte der Kaufmann Stuttgarter in Fürth für 8193 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre ſelbſt gingen im „Verſtrich“ für einige 40 bis 60 Gulden fort; die 13 Zentner ſchweren Bronzekandelaber von 1616 für 36 Kreuzer das Pfund (Gurlitt). Barock und Renaiſſance ſind heute noch für unzählige Kunſtdilettanten Verirrungen ins Weltliche, Heidniſche; was hüben und drüben kirchlichen Charakter haben ſoll, muß gotiſch, doch heute lieber romaniſch ſein.

Mißachtung der ſpätern Stile.

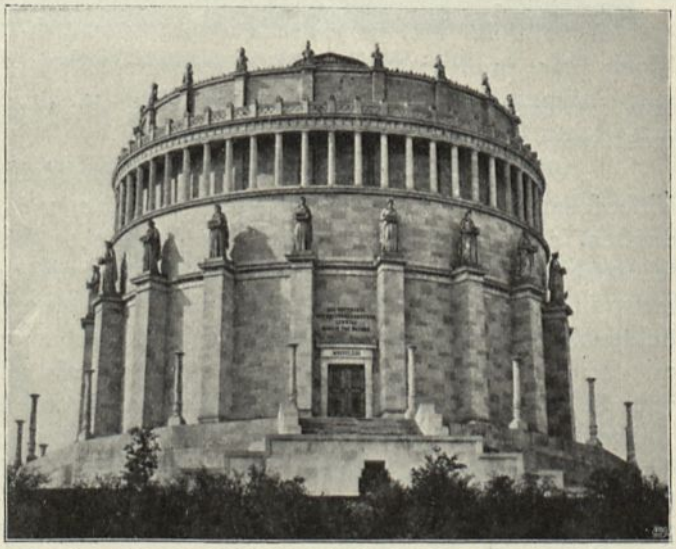


Fig. 1625. Klenze: Die Befreiungshalle bei Kehlheim. Phot. Finſterlin.

Das Volk und die Romantik.

Einen Tiefgrund im Bewußtſein und im Verſtändnis des Volkes hatte die goti-



Fig. 1626. Klenze: Der Königsbau der Reſidenz, München. Phot. F. Finſterlin.

ſche und romaniſche Romantik nicht, und doch, möchte man meinen, ſollte dies mitentſcheidend ſein. Im Privatbau, im Hauſe des gemeinen Mannes fand die Neugotik keine Aufnahme, auch nicht am Rheine, wo doch die Hauptſtätte der Romantik war. Romaniſch und gotiſch ſtiliſierte Bildwerke und Malereien ſind dem Volke nicht bloß unverſtändlich, ſondern geradezu widerlich und erſcheinen ihm höchſtens als geiſtreiche Spielereien. Selbſt die rheiniſchen Künſtler, darunter die echteſten Romantiker auf dem Gebiete der Malerei, zeigten anfangs wenig Verſtändnis für die Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile. Der größte rheiniſche Meiſter, welcher wie wenig andere an das Urteil des Volkes appellierte, Cornelius, verhielt ſich der Gotik gegenüber ganz ablehnend.

Nach alle dem vermögen wir in der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Stile in der Periode, von der wir handeln, keinen Fortſchritt zu ſehen, ſondern weit eher einen Rückſchritt, und glauben, daß ein ſehr großes künſtleriſches Kapital unrichtig angelegt und die geradlinige Fortentwickelung zum Stillſtand gebracht wurde.

Man wird fragen, auf welche Stilrichtungen die neue, gärende Zeit hinweiſe. Dieſe Frage wird erſt im nächſten, letzten Abſchnitt geſtellt und beantwortet werden müſſen.

II. DIE KÜNSTLER UND IHRE WERKE.

a. Berlin. — Die Baukünſtler in Helleniſten und Romantiker auszuſcheiden, iſt nicht möglich, da die bedeutendſten Meiſter Werke in antiker Bauweiſe und in den mittelalterlichen Stilen, vornehmlich in der Gotik ausgeführt haben. Mehr als dies. Italieniſche Renaiſſance, beſonders florentiniſche Frührenaiſſance, betrachteten die Klaſſiziſten als naheverwandt mit dem Hellenismus und gaben ſich willig für dieſe Stilnüance her. Die Bauherren verlangten gelegentlich auch Werke in andern Stilen, und die Künſtler ihrerſeits



Fig. 1627. Klenze: Die Ermitage, St. Petersburg. Phot. J. Kuhn, Paris.

Freie Stilwahl.

betrachteten es überhaupt als ſelbſtverſtändlich, daß ſie in allen Stilen zu bauen verſtänden. Das war eine arge Selbſttäuſchung allein der Fehler lag mehr in der Periode als in ihnen ſelbſt.

K. Fr. Schinkel.

Der gefeiertſte Baukünſtler der Zeit iſt Karl Friedrich Schinkel, geboren 1781 in Neuruppin. Nach dem Tode des Vaters ſiedelte die Mutter nach Berlin über, wo ſich der Sohn für das Baufach entſchied. Seine Lehrer waren David Gilly († 1808) und deſſen Sohn der geniale Friedrich Gilly († 1800), mit welchen ihn freundſchaftliche Bande verknüpften und deſſen geiſtiger Erbe Schinkel ward, auch in der Vorliebe für die antike Bauart. Er ſtieg im Staatsdienſt bis zum Geheimen Oberbaurat, zum Profeſſor und zum Oberlandesbaudirektor empor. Große Reiſen führten ihn dreimal nach Italien, zweimal nach Frankreich und Paris, einmal nach England. Er ſtarb 1841.



Fig. 1628. F. Gärtner: Die Ludwigskirche, München. Phot. F. Finſterlin.

Kunſtanlagen.

Schinkel war ein geiſtreicher, umfaſſend veranlagter Künſtler, nicht bloß Architekt, ſondern auch Maler, Ornamentiſt; auch für plaſtiſche Bilder machte er glückliche Entwürfe. Seiner innerſten Natur nach ſcheint er eher für die Malerei talentiert geweſen zu ſein als für die Architektur. Er liebte und übte die Malerei in Oel, Aquarell und Gouache, bis ſeine amtliche Stellung ihm faſt keine Zeit mehr für die Palette ließ. Auf ſeinen Reiſen in Italien, beſonders auf der erſten (1803—1805) intereſſierten ihn, wie ſeine Tagebuchnotizen, Zeichnungen und raſchen Entwürfe bekunden, die Landſchaften weit mehr als die Werke der Architektur und dieſe faſt nur wegen und in Verbindung mit der landſchaftlichen Szenerie. Die Naturſchönheiten entflammen ihn zu heller Begeiſterung, während er ſeltener und viel kühler von der Architektur ſpricht. Seine idealen Landſchaften (Fig. 1614) ſind teilweiſe überfüllt, zeigen aber vorzügliche, entzückende Motive und eine reiche Phantaſie, dasſelbe tritt noch mehr in den Theaterdekorationen hervor.

Mehr Maler als Architekt.

Man gewinnt den doppelten Eindruck, daß Schinkel, wie geſagt, mehr Begabung für Landſchafts- und Architekturmalerei als für Architektur beſaß. Solange er Architektur in der Landſchaft malt, iſt er ſchwungvoll und reich an Motiven; ſobald er architektoniſche Skizzen zur wirklichen Ausführung entwirft, wird er oft genug ſteif und langweilig, oder die günſtige Wirkung hängt vom Gegenſatze ab, in welchen er ſie zur Landſchaft ſetzt. Der andere Eindruck iſt, daß die helleniſche Bauweiſe erſt recht ſeiner Phantaſie die Flügel beſchnitt. Er giebt ſeinen hierhergehörigen Entwürfen die ſchönſte Harmonie der Verhältniſſe, Wohllaut und Anmut; er zeichnet die ſchönſten Säulen, Arkaden, Giebelfronten, aber es iſt im ganzen eine ſpröde, gemeſſene, im Rhythmus gebundene Schönheit. Reizender, freier, bewegter wird Schinkel erſt wieder, wenn er ins Maleriſche hinübergreifen darf, in den Entwürfen zu kleinen Landhäuſern und Villen.

Unzähligemale ward Schinkel als der Neubegründer echter Klaſſizität geprieſen und dies ihm als höchſter Ruhmestitel zugeſprochen. Auch in dieſer Eigenſchaft, als Helleniſt, ſteht Schinkel nicht am Anfang, ſondern am Ende einer Periode, denn er hat die klaſſiziſtiſche Baukunſt der vorausgehenden Periode zur attiſchen idealiſiert. Im übrigen war Schinkel ſeiner Naturanlage nach wohl weit eher Romantiker, Gotiker. Er entwarf und baute, neben klaſſiſchen Werken, gotiſch bis in ſeine glänzendſte Schaffenszeit hinein. Die Gotik war ihm die echt religiöſe, erhabene und erhebende Architektur, wie er in ſeinen Ausführungen zum Entwurf des Mauſoleums der Königin Luiſe darlegt. Die vollſtändige Umkehr zum Hellenismus ward ihm eigentlich ſchwer; er ſucht nach Gründen, ſie zu rechtfertigen. Er findet dieſelben weniger in techniſchen, ſtatiſchen, konſtruktiven Vorzügen, als in moraliſchen Wirkungen, welche der harmoniſche, reine Heſſenismus übt. Schinkel als Helleniſt.

Schinkel kennt und fühlt die Unzulänglichkeiten des griechiſch-attiſchen Stils gegenüber modernen Bauaufgaben, darum wollte er als echter Künſtler ſich keineswegs lediglich auf die Nachahmung einſchränken. Er ſuchte daher immer, jeden Bau, — nicht nach einem Schema —, ſondern neu aus den äußeren Bedingungen, beſonders auch in Rückſicht auf die Umgebung, und aus den jedesmaligen Zwecken und Beſtimmungen zu entwerfen. In der Konſtruktion nahm er für die klaſſiſchen Bauten gotiſche Motive und Gedanken zu Hilfe. Als Vorbilder dienten ihm die wenigen Denkmale, die er vom reinen Atticismus der Blütezeit kannte. Die römiſche Baukunſt galt ihm ſchon als Verfall und Entartung, die klaſſiziſtiſchen Denkmale der ihm vorangehenden Jahrzehnte als langweiliger Zopf. So bannte ſich der Meiſter ſelbſt in einen ſehr engen Kreis von Vorbildern. Die Gotik hinwieder, in ſeinen Ideallandſchaften ſchwungvoll und reich, wird in ſeinen Bauten und Entwürfen immer kühler, kahler, ſteifer, ſtarrer und langweiliger, bis ſie faſt alle Eigenart verliert. Das kühne, von der wagemutigſten Phantaſie des jugendlichen Mittelalters getragene gotiſche Ideal wird vom klaſſiſchen kühlern, mehr auf dem Verſtand und der Regel beruhenden Hellenismus berührt und ſtirbt an Erkältung und Blutarmut. Auffaſſung der Antike.

Was hätte Schinkel mit ſeinem regen Geiſte, ſeinem unermüdlichen hohen, reinen Streben leiſten können, wäre er nicht von Jugend an zwiſchen Hellenismus und Romantik hineingeſetzt und auf die Nachahmung hiſtoriſch gewordener, ausgelebter Stilformen angewieſen worden! Er iſt ein recht ſprechendes Beiſpiel, wie ein fruchtbarer Geiſt ſich friedlos abquält, wenn er ſich nicht frei ſeiner Eigenart und dem Drange einer Zeit, die ihre eigenen Ideale beſitzt, hingeben kann, ſondern ſeine Kunſt von allerlei Aeußere Schranken.



1629. F. Gärtner: Das Siegesthor, München. Phot. F. Finſterlin.

gelehrten, antiquarischen, philosophischen Rücksichten und akademischen Fesseln abhängig macht.

Entwürfe.

Schinkel war sehr reich an Baugedanken. Er entwarf sehr viel, aber sehr viel ist nicht zur Ausführung gekommen. Es ist nur zu verwundern, daß der Schmerz darüber ihn nie lahmgelegt, sondern daß er mit frischem, ja, mit höherm Mute an immer neue Aufgaben herangetreten ist. Eine andere hemmende Beschränkung legten ihm die jeweilen verfügbaren öffentlichen Mittel auf. Selten konnte er in gediegenem Material bauen, sondern mußte sich mit Putz begnügen.

Dies führte ihm auf den Gedanken, den Backsteinbau wieder aufzunehmen, was ihm zum besondern Verdienste anzurechnen ist.

Die zwei bedeutendsten der von Schinkel ausgeführten Bauten sind das Schauspielhaus und das sogenannte alte Museum, beide in Berlin.

Schauspielhaus in Berlin.

Im Jahre 1817 ging das alte Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt in Flammen auf. Im folgenden Jahre erhielt Schinkel den Auftrag zum Neubau (vgl. Einschaltbild und Fig. 1615), 1821 wurde dieser eingeweiht. Die Aufgabe war schwierig, denn es sollten die alten Grundmauern benützt, ein Theatersaal für 1600 Zuschauer geschaffen und für andere Zwecke, für einen Ball- und Konzertsaal Räume erübrigt werden. Schinkel überwand alle Schwierigkeiten in glücklichster Weise. Die Fassade vereinigt Größe und Würde mit Harmonie und anmutsvollem Rhythmus in der wechselreichen Silhouette. Der Konzertsaal ist heute noch der vornehmste Berlins; die Dekoration beschränkt sich auf Weiß mit Gold, sie übt die edelste Wirkung. Freilich ist sie nicht der Antike, sondern dem Barocco entlehnt. Der Museumsbau (vgl. Einschaltbild) wurde 1828 beendigt. Die Vorhalle mit den achtzehn Säulen in der Front übt eine so edle, vornehme, weihevolle Wirkung, daß sich ihr wohl niemand entziehen kann. Aber freilich eine organische Verbindung zwischen der Fassade und der Konstruktion und den Zwecken des Baues besteht nicht. Den Mittelpunkt der großen Anlage bildet die Rotunde, ein hoher, weiter Kuppelbau. Die innere Ausstattung ist ebenso einfach wie geschmackvoll. Für die Vorhalle entwarf Schinkel in Gouache die Skizzen (Schinkelmuseum, Charlottenburg) zu Wandgemälden, „Jupiter und die neue Götterwelt", „Entwikkelung des Lebens auf der Erde"; sie wurden unter Cornelius' Leitung ausgeführt, gehören aber nicht zu des Meisters glücklichsten Eingebungen. Reines klassisches Gefühl spricht aus dem neuen Wachtgebäude in Berlin: ein ernster dorischer Portikus führt zum kastellartigen Bau mit vier massigen Ecktürmen. Statt Triglyphen setzte er Viktorien in den Fries. Von

Das Museum.



Wachtgebäude.

Fig. 1630. D. J. Ohlmüller: Die Mariahilfkirche in der Au, München. Phot. F. Finsterlin.

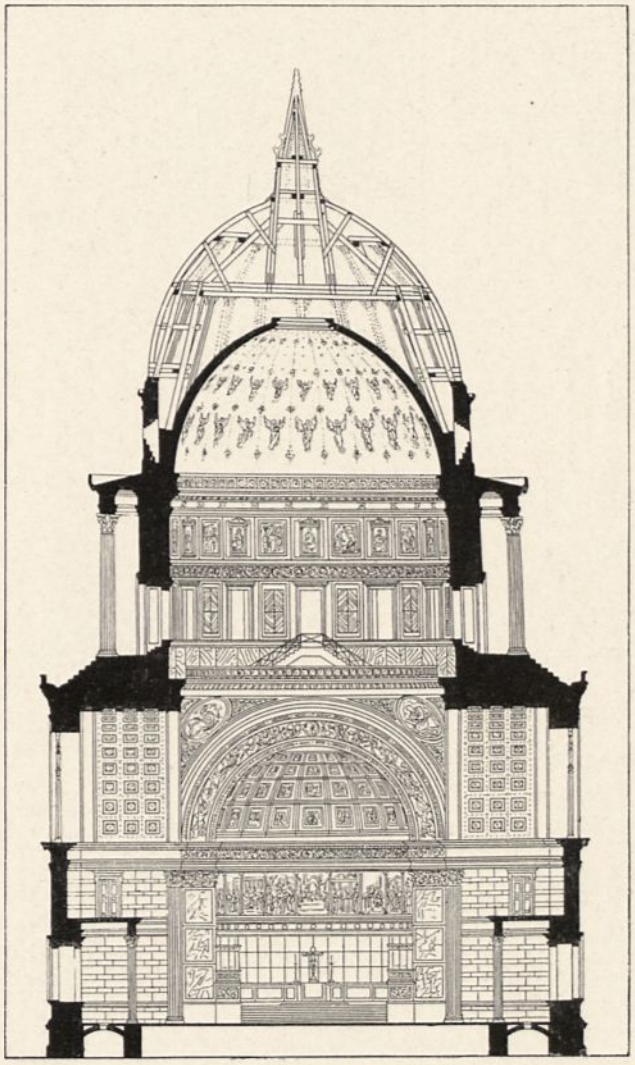






K. F. SCHINKEL: ALTES MUSEUM UND SCHAUSPIELHAUS; F. A. STÜLER: NEUES MUSEUM, UND J. H. STRACK: NATIONALGALERIE, BERLIN.

Nach Photographien der Photogr. Gesellschaft, Berlin, und von Stengel & Co., Dresden.





SCHINKEL: QUERSCHNITT, GRUNDRISS UND ÄUSSERES DER NIKOLAIKIRCHE IN POTSDAM.

Nach Schinkel, Sammlung archit. Entwürfe, und Phot. der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



Fig. 1631. G. F. Ziebland: Inneres der Baſilika St. Bonifaz, München. Phot. F. Finſterlin, München.

Paläſten, in welchen Schinkel ſich der Frührenaiſſance nähert, ſind die ſchönſten das Schloß Krzescowice des Grafen Potocki und der Redernſche Palaſt in Berlin. — Durch maleriſche Anlage zeichnen ſich beſonders aus: ein Luſthaus (Fig 1617 und 1618) in der Nähe von Potsdam, das Geſellſchaftshaus im Friedrich Wilhelmsgarten in Magdeburg, Charlottenhof bei Potsdam, das Landhaus des Prinzen Karl in Glienicke etc. — Unter den Werken Schinkels, welche Entwürfe geblieben, befinden ſich vorzüglichſte Leiſtungen, ſo das Projekt zu einem Palais des Prinzen Wilhelm und die zwei großen Entwürfe zur fürſtlichen Reſidenz, alle drei im klaſſiſchen Stil. Im Jahre 1834 vollendete er die Zeichnungen zu einem Schloß auf der Akropolis in Athen für König Otto. Wie ſchön der Bau im helleniſchen Sinne gedacht war, ſo iſt es kaum zu bedauern, daß er neben den Trümmern aus Athens Blütezeit wegen Waſſermangels auf der Höhenfläche nicht ausgeführt wurde, abgeſehen davon, daß er dem Bedürfnis kaum genügt hätte. Zum Höchſten, zum künſtleriſchen Teſtament begeiſterte unſern Meiſter ein Auftrag der Kaiſerin von Rußland, einer Tochter der Königin Luiſe, im Entwurf zum Schloß Orianda am Meere in der Krim. Woltmann ſagt davon: „Alles iſt hier verwertet, was die weiterſchreitende Wiſſenſchaft an neuer Kenntnis der helleniſchen Formen gewonnen. Reiner und vollendeter hat niemals ein moderner Geiſt in ſeine Welt die griechiſche Schönheit hineingezaubert und alle Pracht ſüdlicher Natur, tiefblauen Himmel und endloſes Meer in einen Wohlklang gefügt.“ Die herrliche Leiſtung fand in St. Petersburg ſehr wenig Beachtung; eine Perlmutterdoſe war ſeine Belohnung.

Paläſte. Villen. Entwürfe.

Im proteſtantiſchen Kirchenbau, für den er beſonders den gotiſchen Stil (Fig. 1616) und eine ſehr gemiſchte Renaiſſance herbeizog, hat Schinkel wenig Originelles geleiſtet. Für die Form der Predigtkirche zeigte er wenig Sympathie, ſondern hielt ſich an die Planlinien des katholiſchen Gotteshauſes, betonte ſogar die Dreiſchiffigkeit und den Chor ſehr ſtark. Wohl die edelſte Leiſtung iſt die Nikolai-

Kirchenbauten.

kirche in Potsdam (vgl. Einſchaltbild), ein quadratiſcher Zentralbau, von einer hohen Kuppel überragt, deren Untergeſchoß von einer ſchönen Säulenreihe umkreiſt wird. Sie wurde 1830—1837 von Perſius, Stüler und Prüfer erbaut, die Kuppel erſt 1842 bis 1850; die vier Ecktürmchen gehörten nicht zum Plane Schinkels.

Unter den Schülern und Nachfolgern Schinkels lebte ſich der Klaſſizismus aus. Friedrich Wilhelm IV. liebte die Kunſt, hatte viel Verſtändnis für dieſelbe und zeichnete beſonders gerne ſelbſt architektoniſche Entwürfe. Sein bevorzugter Baumeiſter war Fr. A. Stüler. Friedrich Auguſt Stüler (1800—1865) aus Mühlhauſen in Thüringen. Er bildete ſich nach Schinkel und auf größern Reiſen und entwickelte ſodann weit über Berlin und Preußen hinaus im religiöſen und im Profanbau eine ſehr umfangreiche Thätigkeit. Seine bedeutendſten Bauten in Berlin gingen auf erſte Skizzen des Königs zurück. In den Jahren 1845—1852 führte er über dem Haupteingang des königlichen Schloſſes die hohe ſchöne Kuppel mit der in ihrer Ausſtattung allerdings ſehr bunten Kapelle aus. Hinter dem alten Muſeum baute Stüler 1843—1855 das Neues Muſeum. neue Muſeum (vgl. Einſchaltbild); als Glanzpartie dachte man ſich das Treppenhaus, deſſen Wände mit den großen Bildern Kaulbachs geſchmückt wurden; trotz der Größe beſitzt es in keiner Weiſe die feierliche Weit- und Großräumigkeit, die der Barock ſolchen Anlagen gab. Der großartigſte Bau ſollte die Nationalgalerie (vgl. Einſchaltbild) werden. Wie unglücklich man zu Werke ging, weil man ſich ſteifte, ihr die Form eines griechiſchen Tempels zu geben, iſt ſchon in der Einleitung geſagt worden. Die antiquariſche Liebhaberei ging aber noch weiter. Der Tempel ſollte der Mittelpunkt eines Forums, des Forum Fridericianum ſein (Fig. 1619); da



Fig. 1632 und 1633. H. Hübſch: Grundriß und Aeußeres der evang. Kirche, Freiburg i. B. Nach H. Hübſch, Bauwerke, und nach Phot. G. Röbcke.



Forum Fridericianum. Fig. 1634. J. M. Knapp und Chr. F. Leins: Der Königsbau, Stuttgart. Phot. Stengel & Co., Dresden.

die römiſchen Fora durch Mauern mit Säulengängen vom Straßenverkehr abgeſchloſſen waren, ſo ſollte auch der Berliner Pſeudoperipteros im weiten Umkreiſe von teils einfachen, teils doppelten Säulenwandelgängen umgeben werden, welche praktiſch ziemlich wertlos ſind, dafür die Beleuchtung z. B. der unteren Säle des neuen Muſeums beeinträchtigen. — Ein anderer Schüler Schinkels, Johann Heinrich Strack (1805—1880) aus Bückeburg, war ebenfalls viel beſchäftigt. Von ihm ſtammen die Petrikirche und die rieſige Siegesſäule vor dem Parlamentsgebäude, in deren Kannelierungen ſechzig vergoldete Geſchützrohre befeſtigt ſind (!), ſie macht ſeinem Namen wenig Ehre. — Ludwig Perſius (1804—1845) entwarf die Friedenskirche in Potsdam in der Form einer altchriſtlichen Baſilika (Fig. 1620); ſie verdankt die poeſievolle Wirkung dem Grün der Umgebung und dem Waſſer, in dem ſie ſich ſpiegelt. Auf Auguſt Soller (1805—1853) geht die wirkungsvolle katholiſche Garniſonskirche St. Michael (Fig. 1621 und 1622) zurück, in welcher romaniſierende und Renaiſſanceformen ſich durchdringen. — Bei Charlottenhof im Park von Sansſouci ließ der König allerlei idylliſche Kleinbauten aufführen wie eine römiſche Pforte, Winzerhäuschen, ein antikes Atrium, Rundtempel, Türme, Bauernhäuschen u. ſ. f. Natürlich ſpielte eine antike Erinnerung mit hinein: die Anlagen ſollten an die Villa Hadrians in Tibur erinnern, allein es iſt alles wirklich zu ſpielend und mit zu viel Erſatzmitteln ausgeführt, um vor dem Gedanken an das Tiburtinum nicht zu verblaſſen. Einzig aus der von L. Heſſe entworfenen Orangerie (Fig 1623) weht ein Hauch größern römiſchen und florentiniſchen Wurfs.

J.H.Strack. Siegesſäule. L. Perſius. A. Soller. Bauten in Sansſouci. L. Heſſe.

b. München. — Die Anregungen zum helleniſchen Klaſſizismus gingen hauptſächlich von Berlin aus; allein in der Ausführung von Werken dieſer Stilgattung eilte München lange voraus, ſchuf weit mehr und in viel monumentalerer Weiſe, während an der Spree das Sparſyſtem Kunſt und Künſtler darniederhielt. In München waltete eben ein hochherziger, für die Kunſt begeiſterter Fürſt, Ludwig I. (geb. 1786, König 1825—1848, † 1868). Schon als Kronprinz brachte er für die Kunſt die großmütigſten Opfer. Seiner geiſtigen Anlage nach war Ludwig I. weit eher Romantiker als Klaſſiziſt, aber in ſeinen Kunſtanſichten war er überhaupt unſelbſtändig, ſchwankend und konnte ſich für alle Stilrichtungen begeiſtern. Man hat ihm die künſtleriſchen Launen zum Vorwurf gemacht, aber ſie lagen ja auch in der Zeit. Der königliche Bauherr hat gerade hierdurch in den verſchiedenen Gebieten die mächtigſten Anregungen gegeben, als an den übrigen Höfen die Kunſt noch ſehr im argen lag. Im erſten Anlauf ward in den verſchiedenen Stilbauten allerdings nicht das Stilrichtige geſchaffen, aber

München. Ludwig I.



Fig. 1635. J. F. Eiſenlohr: Der Bahnhof, Freiburg B. Phot. G. Röbcke.

der Anſtoß zu vertiefterm Studium gegeben. Am denkbar ſchlimmſten ſtand es mit dem gänzlich verwilderten, entarteten und verkommenen Kunſthandwerk; dieſes bedurfte vor allem der Schulung und Bildung. Wenn in den erſten Werken in der äußern und mehr noch in der innern Ausſtattung vieles bunt, plump, großſprecheriſch ausſieht, ſo iſt dies geſchichtlich leicht erklärlich und fordert eine milde Beurteilung. Wird das Walten Ludwigs als ſchulbildend aufgefaßt, ſo hatte es auch ſein Gutes, daß er Baudenkmale, die ihm beſonders gefielen, genauer oder freier nachahmen ließ. Sehr zu beklagen iſt dagegen die Haſt, womit er ſeinen Architekten viele Bauaufgaben auf einmal übertrug, und die Ungeduld, womit er alles auf einmal fertig ſehen wollte. Dem Künſtler blieb nicht Zeit, ſeine Gedanken zur künſtleriſchen Vollreife zu führen, und auch in der techniſchen Ausführung mußte manches übereilt werden. Trotz deſſen ſind die Verdienſte Ludwigs I. nicht hoch genug anzuſchlagen; er machte München zur erſten deutſchen Kunſtſtadt.

L. Klenze.

Der Vertreter der klaſſiſchen Richtung in München iſt Leo von Klenze (1784—1864), der Abſtammung nach ein Mecklenburger, geboren in Bockenem bei Hildesheim, ein Schüler des jungen Gilly und Mitſtrebender Schinkels in Berlin, Jünger Durands und Perciers am Polytechnikum in Paris, wo er vom franzöſiſchen Klaſſizismus berührt wurde, den er, beſonders wo es ſich um innere Ausſtattung handelte, nie mehr los ward, und der zeitlebens ſeine Schwäche blieb. Große Reiſen bereicherten ſeine Denkmalkenntnis und gaben ihm ein feines, weltmänniſches Weſen. In Italien, das er ſechsundzwanzigmal beſucht haben ſoll, intereſſierten ihn beſonders die altklaſſiſchen Denkmale in Päſtum und auf Sizilien. Drei Jahre lang war er Hofarchitekt des Königs Jérôme in Kaſſel, 1814 wurde er vom Kronprinzen Ludwig nach München berufen und ſtieg in der Folge bis zum Oberbaurat, Hofbauintendanten und Referenten im Miniſterium für alle Kultusbauten empor.

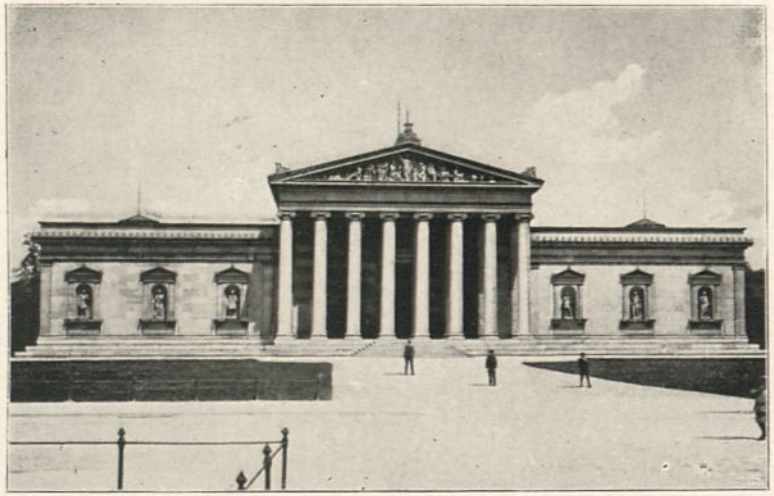
Klenzes Kunſtrichtung.

Klenze war überzeugter Helleniſt, er ward es immer mehr, je öfter er Griechenland beſuchte. Im Jahre 1814 kam er das erſte Mal dahin, als es ſich um den Bau der Glyptothek handelte, 1823 begleitete er den König Otto nach Athen; zehn Jahre ſpäter war er noch einmal dort. Klenze war aber nie engherziger Helleniſt und Stiliſt, ſondern verwob auch römiſche Bauformen in ſeine Entwürfe. Nicht Genialität und reiche Erfindungsgabe lagen in ſeinem Talent, ſondern Sinn für ſchöne, gefälligſte Verhältniſſe, Glück in der Verwendung beſtehender Vorbilder, großes Geſchick im Schaffen zweckdienlicher Räume. In dieſen Beziehungen übertraf Klenze den Berliner Schinkel.

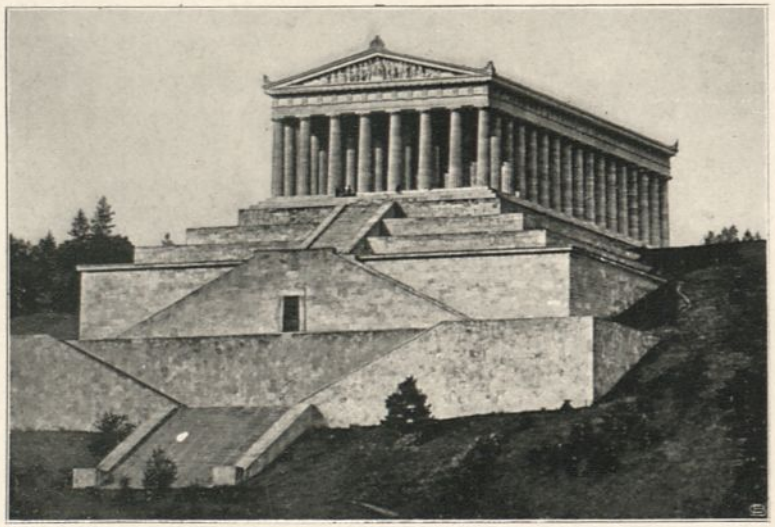
Klenze ſtand lange Zeit zuvörderſt in der Gunſt des Königs, er wurde mit Aufträgen überhäuft. Heben wir einige der bedeutendſten Werke heraus.

Glyptothek.

Gleich das erſte iſt alles in allem das beſte, die Glyptothek (1816—1830), die Galerie für die antiken Skulpturen (vgl. Einſchaltbild). Die vier Flügel umſchließen einen quadratiſchen Hof, von dem aus die vierzehn Säle beleuchtet werden. Am Eingang erhebt ſich eine achtſäulige joniſche Tempelfront. Die ſich anſchließenden Flügel ſind ſehr einfach gehalten; ſtatt der Fenſter ſind Niſchen römiſcher Form mit Statuen angebracht, das Ganze atmet einfache, reine, ſich ſelbſt genügende Anmut. Die innere Raumdispoſition, ebenfalls römiſchen Schnitts, blieb muſtergiltig für ähnliche Anlagen. Die Hauptfaſſade iſt in Kalkhauſtein von marmorgelblicher Farbe gebaut. Die Innenräume ſind an den Decken mit Kaſſetten und Stuckornamenten, an den Wänden mit Stuckmarmorplatten ausgelegt. Die Dekoration iſt, wie in ſpätern Bauten, Klenzes ſchwache Seite. Deutſcher Größe und deutſchem Heldentum wünſchte König Ludwig ſchon 1814









L. VON KLENZE: DIE GLYPTOTHEK UND DIE RUHMESHALLE, MÜNCHEN; ÄUSSERES UND INNERES DER WALHALLA BEI REGENSBURG.

Nach Phot. von F. Finsterlin, München.







FR. BÜRKLEIN: DIE MAXIMILIANSSTRASSE IN MÜNCHEN; G. SEMPER: DAS HOFTHEATER IN DRESDEN UND DAS POLYTECHNIKUM IN ZÜRICH.

Nach Phot. von F. Finsterlin, München, Stengel & Co., Dresden, und Gebr. Wehrli, Kilchberg.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

ein Denkmal, eine Walhalla (vgl. Einſchaltbild) zu ſtiften; 1821 wurde Klenzes Plan gebilligt, 1830 der Grundſtein gelegt, 1842 erfolgte die Einweihung. Der Bau ſtellt einen doriſchen Peripteros aus hellgrauem Tiroler und Untersberger Marmor dar, 74 m lang, 35 breit, 29 hoch. Er erhebt ſich in der Nähe von Regensburg 87 m über der Donau und fügt ſich mit den großartigen Terraſſen- und Treppenanlagen entzückend ſchön dem Landſchaftsbilde ein. Der große Eindruck des gewaltigen Innenraumes wird durch die bunte und unruhige Ausſtattung beeinträchtigt. Wie die altdeutſchen Größen ihre Walhalla in griechiſchem Stil, ſo ſollten die bayeriſchen ihre klaſſiſche Ruhmeshalle (vgl. Einſchaltbild) haben (1843—1853), einen doriſchen Hallengang in Hufeiſenform auf der Sendlinger Höhe bei München. Ueber einem hohen Sockel tragen 48 Säulen den leichten, anmutsvollen, gefälligen, in reinen Formen ausgeführten Bau. Die rieſige Statue der Bavaria vor demſelben thut ihm großen Eintrag, denn ſie erdrückt die Halle. König Ludwig erglühte nicht nur von Begeiſterung für die altklaſſiſche helleniſche Kunſt, ſondern auch für die Freiheit des modernen griechiſchen Volks. Er gab ihm ſeinen Sohn Otto als König, und die Propyläen (Fig. 1624), das Prachtthor auf dem Königsplatz, ſollten dieſe geſchichtliche Erinnerung, die Verbindung des bayeriſchen Königshauſes mit Hellas, verewigen. Sechsſäulige gewaltige Giebelfronten umrahmen die Thorhalle der mittleren Durchfahrt. Zu beiden Seiten erheben ſich maſſige Türme, ägyptiſchen Pylonen nicht unähnlich. Es iſt eines der eigenartigſten, reifſten Werke Klenzes; ſeine Vorbilder waren das Dipylon in Athen und ein Thor in Meſſina. Am Tage nach der Eröffnung der Propyläen traf König Otto ruhmlos wieder in München ein! Klenzes Name iſt noch mit einem klaſſiſchen Ruhmesdenkmal verbunden, mit der Befreiungshalle (Fig. 1625) bei Kehlheim. Ludwig beſtimmte ſie in glühender Vaterlandsliebe der Erinnerung an die Freiheitskämpfe 1813—1815. Das Denkmal war Gärtner übertragen worden (1842), nach deſſen Tod rückte Klenze für ihn ein. Vom erſten Plan blieb nicht viel mehr als die mächtige Rotunde mit 51 m Durchmeſſer und 58 m Höhe. Klenze gliederte das Aeußere mit achtzehn Strebepfeilern, auf denen Viktorien ſtehen, und mit 6,5 m hohen Kandelabern; über den Viktorien iſt ein von 54 Säulen getragener Rundgang ausgeſpart, dann folgt erſt noch eine Attika, über der ſich die Kuppel in Zeltform ſchließt, aus der der Innenraum beleuchtet wird. Die Halle erinnert an römiſche Prachtgräber. An ſich wenig reizvoll, krönt ſie in fehr

Walhalla.

Ruhmeshalle.



Propyläen.

Fig. 1636. B. A. Demmler: Das Reſidenzſchloß, Schwerin.
Phot. Stengel & Co., Dresden

Befreiungshalle.

wirkſamer Weiſe den Michaelsberg. Daß man für urdeutſche, heimatliche Ruhmesdenkmale die Bauformen in Hellas und Rom ſuchte, — dieſer Widerſpruch beunruhigte wenig, ebenſowenig, wie fremdartig die Propyläen im modernen Stadtbilde ſich anſehen. Unter Klenzes übrigen Stilbauten ragt die

Alte Pinakothek.

Alte Pinakothek (1826—1836) hervor, ein 125 m langes, 27 m breites Rechteck mit Querbauten an den Schmalſeiten. Die Fenſterbehandlung des untern Stockwerks und die Loggien mit den joniſchen Halbſäulen des Hauptgeſchoſſes ſind eine Anleihe bei Bramante. Was man auch ſagen mag, es iſt doch nach der öden klaſſiziſtiſchen Zeit wieder ein großartiger Hochrenaiſſancepalaſt. Der gleichzeitig (1826—1835) ebenfalls von Klenze in grüngelbem Sandſtein aufgeführte Königsbau (Fig. 1626) iſt eine Nachbildung des Palazzo Pitti in Florenz, eine geſchickte Ueberſetzung in zahmere Formen und in einen weichern Rhythmus, der zur Umgebung ſtimmt. Um dieſelbe Zeit (1827—1837) baute Klenze auch die Allerheiligen-Hofkirche. Sie entſtand zunächſt aus dem Eindruck, den die Cappella Palatina in Palermo auf den König gemacht, doch wurde mehr von S. Marco in Venedig entlehnt. Das Aeußere zeigt italieniſche romaniſierende, das Innere byzantiſierende Formen. Das letzte wirkt nicht nur äußerſt günſtig durch die ſchönen Verhältniſſe, ſondern mehr noch durch die reine, religiöſe Stimmung, in welcher Architektur und Malerei harmoniſch zuſammenklingen, und durch die ruhige, ſanfte Beleuchtung; alle Fenſter ſind durch die Emporen dem Auge des Beſchauers entzogen. — Im Jahre 1838 wurde Klenze vom Kaiſer Nikolaus nach St. Petersburg berufen; ſeither ging er von München aus noch oftmals dahin, da er am Bau der Iſaakskirche beteiligt war und 1840 bis 1852 die Gemäldegalerie der Eremitage (Fig. 1627) und zwar ebenfalls in dem den Bedürfniſſen wenig entſprechenden griechiſchen Stile ausführte.



Fig. 1637. J. G. Müller: Die Altlerchenfelderkirche, Wien. Phot. J. Wiha, Wien.

Der Königsbau.

Allerheiligen-Hofkirche.

Klenze in Petersburg.

Iſaakskirche.

Eremitage.

Noch williger ging auf die Neigungen des Königs Ludwig Friedrich Gärtner (1792—1847) aus Koblenz ein. Im Jahre 1820 begann er ſeine Thätigkeit in München. Er brachte vom Rheine die Begeiſterung für die beiden romantiſchen Stile des Mittelalters mit, allein ſeine Kenntnis des Romaniſchen und der Gotik war oberflächlich, äußerlich. Seine „romaniſche“ Ludwigskirche (1829 bis 1843) iſt im Aeußern (Fig. 1628) ſteif und trocken, im Innern öde, ohne romaniſche Konſtruktion und einheitliche Formenbildung und vollends ohne eine Spur romaniſcher Stimmung. Ebenſo ſind ſeine „romaniſchen“ Paläſte, die Bibliothek, die Univerſität u. ſ. f. In der Feldherrenhalle hatte er die Loggia dei Lanzi in Florenz zu kopieren; ihre Ueberführung nach München hatte keinen andern Zweck, als die Ludwigsſtraße kümmerlich abzuſchließen als Gegenüber des Siegesthores (Fig. 1629), welches aus weiter Entfernung ſehr günſtig wirkt, in der Nähe aber die

Fr. Gärtner.

Ludwigskirche.

Bibliothek.

Feldherrenhalle.

Siegesthor.

feinere Durchbildung vermiſſen läßt; es iſt dem römiſchen Konſtantinsbogen nachgebildet.

In den Jahren 1831—1839 erhielt München in der Vorſtadt Au die erſte neugotiſche Kirche Mariahilf (Fig. 1630) durch Daniel Joſeph Ohlmüller (1791 bis 1839) aus Bamberg. Sie hat die Form einer Hallenkirche und iſt aus Backſtein mit Hauſteingliedern aufgeführt. Die Geſamterſcheinung des Aeußern und Innern iſt ſehr günſtig und erhebend, obwohl die Formenbildung noch zaghaft, die Gliederung ſchwächlich erſcheint. Man ſtand eben erſt noch im Beginne der Studien der mittelalterlichen Baudenkmale. Endlich wollte der König dem Apoſtel der Deutſchen St. Bonifaz ein Denkmal gründen und zwar in der altchriſtlichen Stilform. So entſtand die Baſilika (1835—1850) in Ziegelrohbau, die Kirche (Fig. 1631) des zugehörigen Benediktinerkloſters. Der Erbauer, Georg Friedrich Ziebland (1800—1873) aus Regensburg, nahm römiſche Denkmale, beſonders S. Paolo fuori le mura, zu Vorbildern, miſchte aber romaniſche Motive in die altchriſtliche Formenſprache. Das weihevolle, groß und ernſt wirkende Innere wird durch 64 ſieben Meter hohe Granitſäulen in fünf Schiffe geteilt. Die Decke zeigt das reich polychromierte Sparrenwerk der Dachkonſtruktion. Ein Querſchiff fehlt. Auguſt Voit (1801—1870) baute unter anderm im „romantiſchen“ Stil die ſehr unerfreuliche Neue Pinakothek, während ſein Glaspalaſt ein ſehr praktiſcher Nutzbau iſt. Ludwig Lange (1808—1858), anfangs Romantiker, ging zur Renaiſſance über und baute das Muſeum in Leipzig.

D. J. Ohlmüller. Mariahilfkirche. Baſilika. G. Fr. Ziebland. A. Voit. L. Lange.

Da man die hiſtoriſchen Stile wie aus einem Muſterbuche herausgriff, ſo kann es nicht auffallen, daß einmal einer auf den Gedanken geriet, ein ganz neues Muſter zu erſtellen. Der König Max II. wünſchte für die Neubauten der Maximiliansſtraße eine Bauweiſe, deren ſtilbildende Elemente die Verbindung des Vertikalismus der Gotik mit der ruhigen Maſſenwirkung des Architravbaues, in der Konſtruktion und Formengebung der Anſchluß an die neuzeitlichen techniſchen und wiſſenſchaftlichen Fortſchritte und im Ornament die Verwendung heimiſcher Pflanzen- und Tierformen ſein würde. Der Architekt Friedrich Bürklein (1813—1872) aus Burk in Mittelfranken gab ſich für das Kunſtſtück her, das ſelbſtverſtändlich mit einem völligen Fiasko endigen mußte. Die betreffenden Bauten an der Maximiliansſtraße (vgl. Einſchaltbild) erſcheinen öde, flach, charakterlos und ſtehen zu den praktiſchen Bedürfniſſen vielfach im Widerſpruch. Ein echter Stil iſt eben nur das Ergebnis einer langen Kulturentwickelung.

Maximiliansſtil. Fr. Bürklein.



Fig. 1638. E. van der Nüll und S. von Siccardsburg: Loggia der Hofoper, Wien. Phot. Römmler und Jonas, Dresden.

Auch Friedrich Wilhelm IV., welcher ſonſt mit Verſtändnis architektoniſche Entwürfe zeichnete, hatte zuweilen ſtilbildende Einfälle.

Auch in den übrigen deutſchen Städten finden wir Klaſſizismus und Romantik, zumal Gotik, nebeneinander, bis auch die Renaiſſance wieder Heimatrecht zu gewinnen ſucht. In Stuttgart herrſcht noch der ältere Klaſſizismus. Dieſem gehört das von Giovanni de Salucci 1829 vollendete Schloß Roſenſtein an, ferner Georg Gottlieb Barths (1777—1848) Muſeum der bildenden Künſte etc. Chriſtian Friedrich Leins (1814—1892) vollendete den von J. M. Knapp (1793—1856) begonnenen ſogenannten Königsbau (Fig. 1634), deſſen untere Räume Bazare, das Obergeſchoß große Säle umſchließen; dem Gebäude iſt ſeltſamerweiſe eine Kolonnade von ſechsundzwanzig joniſchen Säulen, unterbrochen von zwei vierſäuligen Proſtylen, vorgelegt. Die Johanniskirche baute er im gotiſchen Stile. Seiner Neigung und tüchtigen Schulung nach war Leins italieniſcher Renaiſſanceiſt. Von ſeinem edlen Geſchmacke in dieſer Richtung zeugen die königliche Villa in Berg (1846—1853), das Palais Weimar, die Villa Zorn, der Feſtſaal der Liederhalle, viele Privathäuſer etc. Ein zierliches Kurioſum iſt die Wilhelma, die vom König Wilhelm I. im mauriſchen Stil durch Karl Ludwig Zanth (1796—1857) erbaute (1842—1851) Villa bei Kannſtadt. — In Karlsruhe hatte Friedrich Weinbrenner (1766—1826) eine vernüchterte klaſſiziſtiſche Richtung vertreten, ſein Schüler Heinrich Hübſch (1795—1863) widmete ſich mit Begeiſterung dem eifrigen und gründlichen Studium der altchriſtlichen und romaniſchen Architektur und bildete ſich daraus einen in den Verhältniſſen, in den Konſtruktionsweiſen beſonders der Decken und Türme und auch in den ornamentalen Formen modernisierten altchriſtlich-romaniſchen Stil. Unter ſeinen Profanbauten ſind das Finanzminiſterium, das Polytechnikum, die Kunſthalle, das Theater, ferner die Trinkhalle in Baden-Baden zu nennen, unter den Kirchen (Fig. 1632 und 1633) die Neubauten in Bühlerthal, Ludwigshafen, St. Georgen, Bulach, Stahringen, Rothweil etc. Durch ſeine Reſtauration gewann das Innere des Speierer Doms das modern elegante Ausſehen. Derſelben Stilrichtung huldigte auch Jakob Friedrich Eiſenlohr (1805—1854), er wandte ſie beſonders auf Bahnhofbauten (Freiburg i. Br. [Fig. 1635]) an. Weinbrenners trockenen Klaſſizismus übertrug Georg Moller (1784 bis 1852) nach Darmſtadt (Hoftheater, katholiſche Kirche). — In Köln ſpannte die Reſtauration und die Vollendung des Domes alle Kräfte an. Schon unter dem Drucke Napoleonſcher Gewaltherrſchaft, ſeit 1807, mit dem Aufſchwung des nationalen Selbſtgefühls nach den Freiheitskriegen erwachte wieder das Intereſſe für das große, geſchändete Baudenkmal. Aug. Wilhelm Schlegel, J. Görres, G. Forſter, F. F. Wallraf, die Brüder Sulpiz und Melchior Boiſſerée wurden nicht müde, den Zeitgenoſſen die Bedeutung des Bauwerks in die Erinnerung zu rufen. Der König Friedrich Wilhelm III. erwies ſich als hochherzigſten Förderer für die Wiederherſtellung und den Ausbau des Doms. So begann man denn mit der Reſtauration des Chors unter Fr. Adolph Ahlerts keineswegs einſichtsvoller Leitung. Nach ſeinem Tode 1833 trat der tüchtigere Ernſt Zwirner an deſſen Stelle. Die Weihe des neuhergeſtellten Chores erfolgte 1842. Sofort ging es an den Ausbau des Langhauſes, das 1863 dem Gottesdienſte übergeben wurde. In die Dombauleitung war indeſſen nach Zwirners Ableben (1861) Richard Voigtel eingetreten, dem vorzüglich die Vollendung der Weſttürme zufiel. Am 14. Auguſt 1880 wurde das letzte Stück der Kreuzblumen emporgezogen; am folgenden 15. Oktober fand die Vollendungsfeier ſtatt. — K. Alexander Heideloff (1788

Stuttgart. G. de Salucci. G. Barth. Fr. Leins. Königsbau. Johanniskirche. Villa in Berg. L. Zanth. Schloß Wilhelma. Karlsruhe. Fr. Weinbrenner. H. Hübſch. J. Fr. Eiſenlohr. G. Moller. Köln. Ausbau des Domes. Fr. A. Ahlert. E. Zwirner. R. Voigtel. K. A. Heideloff.



Fig. 1639. G. Semper: Das Stadthaus, Winterthur. Phot. Wehrli, Kilchberg.

bis 1865), Architekt und Maler in Nürnberg, verfuhr bei der Reſtauration gotiſcher Kirchen in noch trockener und taſtender Weiſe. — In Hannover huldigte G. L. Fr. Laves (1788 bis 1864) einer antikiſierenden Richtung, ebenſo entſchieden trat dagegen Konrad Wilhelm Haſe (1818 bis 1902) für die beiden mittelalterlichen Stile ein: von ihm das Provinzialmuſeum im romaniſierenden Stil (1853 bis 1856), die gotiſche Chriſtuskirche. Sein tüchtigſtes Werk iſt das von ſeinem Schüler Edwin Oppler (1831—1880) vollendete Schloß Marienburg bei Nordſtemmen.

Nürnberg. Hannover. G. Laves. K.W.Haſe. Schloß Marienburg.

Wo man in Neubauten zur Renaiſſance griff, wurde faſt ausſchließlich die italieniſche Stilnüance bevorzugt. Eine Ausnahme machte der tüchtige Georg Adolf Demmler (1804—1886) beim Reſidenzſchloß in Schwerin (1844—1858). Er hielt ſich frei an franzöſiſche Vorbilder der Renaiſſance, beſonders an Chambord. Er ſuchte, ſtrenge Geſetzmäßigkeit mit maleriſcher Wirkung, Größe mit ornamentalem Reichtum zu verbinden; es iſt eine bedeutende Leiſtung; im einzelnen mag die künſtleriſche Freiheit zu weit gedehnt worden ſein (Fig. 1636).

G. A. Demmler. Reſidenz in Schwerin.

Der Uebergang zur glänzenden Entfaltung der neuen Architektur vollzog ſich in Wien. Das Bauweſen lag ſeit den Napoleoniſchen Kriegen ſehr im argen und unter bureaukratiſcher Bevormundung bis in die vierziger Jahre hinein. Eine Reihe junger, ſtrebſamer Künſtler forderte auch für die Kunſt Luft und Freiheit. Der erſte, welcher den Bann durchbrach, war ein junger, geiſtreicher Schweizer, J. Georg Müller (1822—1849) von Mosnang (St. Gallen). Er hatte Italien bereiſt und daſelbſt viel gezeichnet und ſtudiert. In Wien war 1847 dem erbgeſeſſenen Hofbaurat Paul Sprenger die neue Altlerchenfelder Kirche übertragen worden, die Fundamente erhoben ſich bereits bis zur Sockelhöhe. Auf das Betreiben der jungen Stürmer wird ein neuer Wettbewerb ausgeſchrieben, und der Neubau ſodann Müller zugeſprochen. Das war die erſte Breſche im alten Syſtem. Müller ſtarb bruſtkrank ſchon 1849, allein der von ihm entworfene Bau (Fig. 1637) wurde von Franz Sitta ausgeführt. Müller lehnte ſich überwiegend an oberitalieniſche romaniſche Bauten an, verfuhr aber mit künſtleriſcher Freiheit, was bei den Theoretikern natürlich Tadel und Widerſpruch hervorrief. Für die innere dekorative Ausſtattung fand Müller einen ebenbürtigen, geiſtesverwandten Nachfolger in Eduard van der Nüll (geb. 1812). Dieſer und ſein unzertrennlicher Lebensgefährte und ihn ergänzender, mehr in der Konſtruktion geübter Fachgenoſſe Siccard von Siccardsburg (geb. 1813, beide ſtarben 1868), halfen mit, den neuen Ideen zum Siege zu führen. Auch ſie hatten die weitere künſtleriſche Ausbildung in Italien geſucht. Ihr erſtes Hauptwerk iſt das große Außenviereck und die Kommandantur des Wiener

Wien. J. G. Müller. Altlerchenfelderkirche. Fr. Sitta. E. van der Nüll. S. von Siccardsburg.

Arſenal. Arſenals im vorherrſchend romaniſchen, aber frei behandelten Stil. Später bauten
Hofopern-haus. ſie das Hofopernhaus (Fig. 1638) in einer aus Renaiſſance und Barocco gemiſchten, glänzenden Bauweiſe. Ueber beide Werke ging die ſchonungsloſeſte Kritik nieder. Die Folgezeit urteilte richtiger und gerechter und erkannte deren hohe Vorzüge an. In der Grundrißbildung des Opernhauſes waren die Künſtler vielfach gehemmt; trotz deſſen iſt die Hauptfaſſade mit der Loggia von impoſanter Wirkung, das Innere, beſonders der Theaterſaal, von unvergleichlicher Pracht und höchſter techniſcher Vollendung und Zweckmäßigkeit.

Um die Entwickelung der Baukunſt erwarb ſich ein anderer Baukünſtler durch ſeine theoretiſchen und bautechniſchen Leiſtungen hohe Verdienſte, Gottfried
G. Semper. Semper (1803—1879) aus Altona. Seine Thätigkeit in Wien gehört allerdings erſt
Studien. der folgenden Periode an. Erſt ſtudierte er — ein wild genialer Junge und Student — die klaſſiſchen Sprachen, dann kurze Zeit die Rechte, hierauf höhere Mathematik, Geſchichte, klaſſiſches Altertum. Am liebſten hätte er ſich dem Ingenieur- und Kriegsbaufach gewidmet, auf den Wunſch der Eltern vertauſchte er es gegen das Studium der Zivilarchitektur, arbeitete eine Zeitlang bei Gärtner, hierauf bei Gau in
Reiſen. Paris. Dann folgten Studienreiſen in Südfrankreich, in Italien, Sizilien und Griechenland. Darauf ging er nach Berlin; Schinkel erkannte ſogleich ſeine geniale Begabung und erwirkte ihm die Berufung als Profeſſor der Architektur nach Dresden.

Künſtleriſche Anſichten. Semper hatte eine tief eingewurzelte Abneigung gegen die mittelalterlichen Stile, er betrachtete ſie als den Ausfluß der kirchlichen Reaktion, und gegen die Romantik, die ihm unwahr, ſentimental und ſchwächlich erſchien. Auch der knöcherne Empireſtil war ihm zuwider. Nach ihm ſollten die Kunſt und der Stil aus der Zeit, aus des Bauwerks Beſtimmung, aus deſſen Material und der Technik hervorgehen. Semper hatte die ehrliche Ueberzeugung, daß unſere Zeit weit mehr mit den architektoniſchen Formen der antiken Welt als des Mittelalters zuſammenhange; aber ebenſo klar war ihm, daß die bloße Wiederaufnahme der klaſſiſchen Stile ein Anachronismus gegenüber unſerer Kultur ſei. „Er erkannte, daß nur das Wiederbetreten des Weges, den die Renaiſſance bei der Verwendung der griechiſchen und römiſchen Bauformen eingeſchlagen, dieſelbe ſouveräne Freiheit in Benützung jener Elemente, durch welche die Renaiſſancearchitekten einen ſo unwiderſtehlichen Zauber ausgeübt, uns entſpreche“ (Pecht). Klarer, überlegender Verſtand paarte ſich in Semper mit künſtleriſcher Inſpiration und einem energiſchen, leidenſchaftlichen Wollen. Das erſte große Werk Sempers war das
Hoftheater in Dresden. Hoftheater (1837—1841) in Dresden, bei welchem die vollendetſte Durchbildung der Planlinien, die Harmonie des Aeußern mit dem Innern, die Anmut und Feinheit der Formen, die Schönheit der Deko-



Fig. 1640. H. Lebas: N.-D.-de-Lorette, Paris. Phot. Stengel & Co.

ration wunderbar zuſammenſtimmten. Der Künſtler mußte dabei alles thun, die geeigneten Kräfte erſt heranziehen und bilden. Zur ſchönſten Geſamtwirkung ſollte die figurale, monumentale Plaſtik mitklingen; in Rietſchel und Hähnel fand Semper die gewünſchten Meiſter. Eine ebenſo muſtergiltige und vorbildliche Verbindung von Architektur und Plaſtik führte er im Dresdener Muſeum durch, das nach ſeinen Plänen gebaut wurde. Bei den revolutionären Wirren in Dresden 1848 nahm der heißblütige Künſtler thatkräftigen Anteil und leitete den Barrikadenbau. Infolgedeſſen mußte er fliehen, er entkam nach Paris und London, wo er ſein bedeutendſtes theoretiſches Werk „Der Styl“ ſchrieb und auch Unterricht erteilte. Dann folgte er 1853 einem Rufe als Lehrer der Architektur an das neugegründete Polytechnikum in Zürich. Sofort wurde ihm der Bau des Schulpalaſts, des Polytechnikums (vgl. Einſchaltbild), übertragen. Mit verhältnismäßig beſchränkten Mitteln wußte der geiſtreiche Meiſter etwas wahrhaft Großes, Monumentales zu ſchaffen; kühn und ſtolz wächſt der Bau aus der derben Ruſtika heraus und gliedert ſich in großen Maſſen zu einem organiſch in ſich beſchloſſenen Ganzen. Eine Prachtleiſtung iſt das Veſtibül der Treppenhalle, obwohl jeder reichere dekorative Schmuck mangelt. Für das nahe Winterthur baute Semper das Stadthaus (Fig. 1639), klein, beſcheiden, im engen Anſchluß an die Antike, aber der muſikaliſche Wohllaut der Linien und Verhältniſſe, die vollendete ſophokleiſche Grazie und Vornehmheit machen den Bau zu einem Juwel, zu einer Leiſtung erſten Rangs. Das iſt die hohe Kunſt der Architektur, mit ſo einfachen Mitteln ſo zauberiſch zu wirken.

Muſeum.

Theoretiſche Werke.

Polytechnikum in Zürich.

Stadthaus in Winterthur.

Im Jahre 1869 war das Semperſche Hoftheater in Dresden ein Raub der Flammen geworden. Die Stände bewilligten die Mittel zum Neubau (vgl. Einſchaltbild), dem heutigen königlichen Opernhaus (1871—1878), nur unter der Bedingung, daß er Semper übertragen würde. Semper hatte inzwiſchen die Pläne zu einem Wagnerſchen Feſttheater für den König Ludwig II. in München gezeichnet, zur Ausführung kamen ſie nicht. Dafür nahm er daraus einzelne Gedanken für den Dresdener Neubau hinüber. Der Grundplan nähert ſich der griechiſchen Bühne mit amphitheatraliſcher Anordnung des Zuſchauerraumes. Das Aeußere baut ſich über der Ruſtika des Erdgeſchoſſes außerordentlich vornehm und geſchmackvoll auf. Nur der Haupteingang, der übrigens mit der großen farbenreichen Niſche über dem Thore und der Pantherqua-

Opernhaus in Dresden.

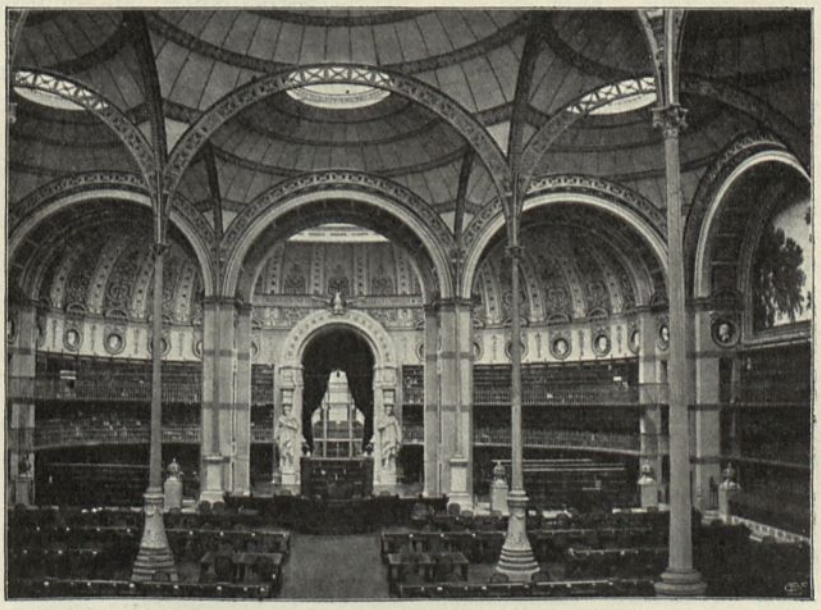


Fig. 1641. H. Labrouſte: Leſeſaal der Nationalbibliothek, Paris. Phot. J. Kuhn.

driga darüber ſehr impoſant wirkt, iſt in die Exedra zu wenig organiſch eingegliedert. Wieder bereichern Plaſtik und Malerei das muſikaliſche Thema der Architektur. Die Thätigkeit Sempers in Wien wird im Zuſammenhang in der folgenden Periode erwähnt.

B. IN FRANKREICH.

Zurückbleiben der Architektur.

Die Architektur bietet ſeit der Reſtauration kein einheitliches, kein reiches oder ſehr intereſſantes Bild. An dem merkwürdigen Aufſchwung und an der originellen Entwickelung der übrigen Künſte, der Malerei, Plaſtik, Muſik, Graphik, hatte die Architektur faſt gar keinen Teil. Anfangs beharrten die Schüler der beiden befreundeten Zunftgenoſſen Percier und Fontaine in der klaſſiziſtiſchen

Richtungen.

Richtung. Im ſtillen erſtarkte indeſſen die romantiſche Reaktion, die Vorliebe für die mittelalterlichen Stile; die ſie vertretenden Baumeiſter waren vorzugsweiſe Theoretiker und Reſtauratoren alter Denkmale. In der Folge kam ein willkürlicher Eklektizismus zur Herrſchaft, welcher aus den hiſtoriſchen Stilen beliebig auswählt und dieſelben zuweilen kunterbunt verbindet. Dieſe eklektiſche Richtung iſt heutzutage in Frankreich ſo wenig überwunden wie in andern Ländern.

Die franzöſiſchen Architekten machten zumal in Rom, im Studium der römiſchen und griechiſchen Denkmale eine tüchtige Bildungsſchule durch. Vor praktiſche Aufgaben geſtellt, ließen ſie ſich nicht zum Purismus und zur genauen Nachahmung der Antike verleiten, wie die diesrheiniſchen Baumeiſter mit theoretiſcher Gründlichkeit und in echt deutſchem Folgerichtigkeitsdrang es verſuchten.

H. Lebas. N.-D.-de-Lorette.

Auffaſſung des Klaſſizismus.



Fig. 1642. J. Duc: Die Juliſäule, Paris. Phot. Stengel.

Zwei neue Elemente kamen in die franzöſiſche Baukunſt, welche befruchtend wirkten, die Polychromie und das Eiſen als Konſtruktionsmittel; ſie hätten in weit größerem Umfange Anregungen gegeben, wenn man ſich hätte entſchließen können, die Eiſenkonſtruktion baubeſtimmend durchzuführen, anſtatt ſie meiſtens nachträglich wieder mit Stein zu verhüllen.

J. I. Hittorf. Neue Elemente: Polychromie. und Eiſenkonſtruktion. St.-Vincent-de-Paul.

Die Denkmale befinden ſich bis auf wenige Ausnahmen in Paris, die der Klaſſiziſten vorab. Hippolyte Lebas (1882—1867) baute N.-D.-de-Lorette (Fig. 1640); die Faſſade iſt klaſſiziſtiſch, ein vierſäuliger, korinthiſcher Proſtyl mit dem unvermeidlichen Giebeldreieck. In der Kirche ſelbſt hielt er ſich, um dem Bedürfniſſe zu genügen, an die Grundlinien der altchriſtlichen Baſilika. Aehnlich verfuhr der aus Köln gebürtige J. Ignaz Hittorf (1792 bis 1867) in St.-Vincent-de-Paul (vgl. Einſchaltbild). Die Kirche erhebt ſich über großartigen Treppenanlagen. Eine joniſche Tempelfront bildet den

Eingang. Der Hochbau und die zu beiden Seiten aufſteigenden ſtumpf abſchließenden Türme ſind ſtreng klaſſiziſtiſch gehalten, ebenſo die Seitenanſichten. Das fünfſchiffige Innere ſtellt ſich dagegen als altchriſtliche Baſilika dar und zwar in durchgeführter Polychromie monumentaler und dekorativer Malerei. Hittorf war einer der erſten, welcher als Frucht ſeiner Studien an den antiken Baudenkmalen in Italien und Sizilien die Polychromie nachgewieſen. Einer der erſten war er auch, der am Nordbahnhof vom Eiſen zu kühnen Konſtruktionen Gebrauch gemacht. In noch merkwürdigerer Weiſe that dies Victor Baltard (1805—1874) in der Kirche St.-Auguſtin (1860—1868) in freien, dekorativ wirkſamen Renaiſſanceformen (vgl. Einſchaltbild). Die unregelmäßige Bodenfläche hinderte ihn an einer günſtigern Grundrißlöſung. Um dieſelbe Zeit baute Théodore Ballu (geb. 1817) die Kirche der Trinité im Stil der Spätrenaiſſance. Ein erklärter Klaſſiker war auch Henri Labrouſte (1801—1875) An ſeinen Namen knüpft ſich der originelle, durch Oberlicht aus neun Kuppeln beleuchtete und von ſchlanken eiſernen Säulen getragene Leſeſaal (Fig. 1641) in der Nationalbibliothek. Joſeph Duc (1802—1878) errichtete in günſtigſten Formen und Verhältniſſen die Juliſäule (Fig. 1642).



Fig. 1643. L. Vaudoyer: Die Kathedrale, Marſeille. Phot. Römmler und Jonas, Dresden.

V. Baltard. St.-Auguſtin.

Th. Ballu. La Trinité. H. Labrouſte.

Nationalbibliothek. Juliſäule.

Die Reaktion zu Gunſten der mittelalterlichen Stile war durch Kunſtgelehrte längſt vorbereitet und kam ſodann im Gefolge der litterariſchen Romantik. Eines der erſten Denkmäler war die gotiſche Kirche Ste.-Clotilde (1846—1857) von Franz Chriſtian Gau (1790—1853), urſprünglich aus Köln, aber in Paris ausgebildet. Ballu vollendete ſie nach ſeinem Tode und führte weſentliche Aenderungen ein, ſo nahm er die durchbrochenen Turmhelme in den Plan auf (vgl. Einſchaltbild). — Das bedeutendſte Denkmal außerhalb der Hauptſtadt iſt die neue Kathedrale (Fig. 1643) in Marſeille, auf hohen Unterbauten emporgehoben, in herrlichſter Lage am Meer, im byzantiniſch-romaniſchen Stile, wie er einſt in Südfrankreich heimiſch war; die Faſſade wird von einem rieſigen Eingangsthor durchbrochen, von zwei hohen gekuppelten Türmen flankiert. Ueber dem mächtigen Baukörper ſteigen eine gewaltige Hauptkuppel und drei kleinere Kuppeln über den Enden des Querſchiffes und der Apſis auf. Die Kirche iſt wohl die größte Frankreichs, und, mag man auch Vorbehalte machen, ein großes Wollen und Empfinden webt in den Räumen. Léon Vaudoyer (1803—1872), erſt Klaſſiziſt, dann Romantiker, entwarf den Plan und begann den Bau 1852. Ihm folgte in der Bauleitung ſein Schüler Eſpérandieu. Dieſer baute auch auf dem Hügel hoch über Marſeille und dem Meere die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde in einem verwandten Stile mit ſtolzer Kuppel und übermächtigem Glockenturme. An Eſpérandieu erinnert noch ein

Reaktion der Romantik.

Ste.-Clotilde. Chr. Gau.

Kathedrale in Marſeille.

L. Vaudoyer.

Eſpérandieu. N.-D.-de-la-Garde.

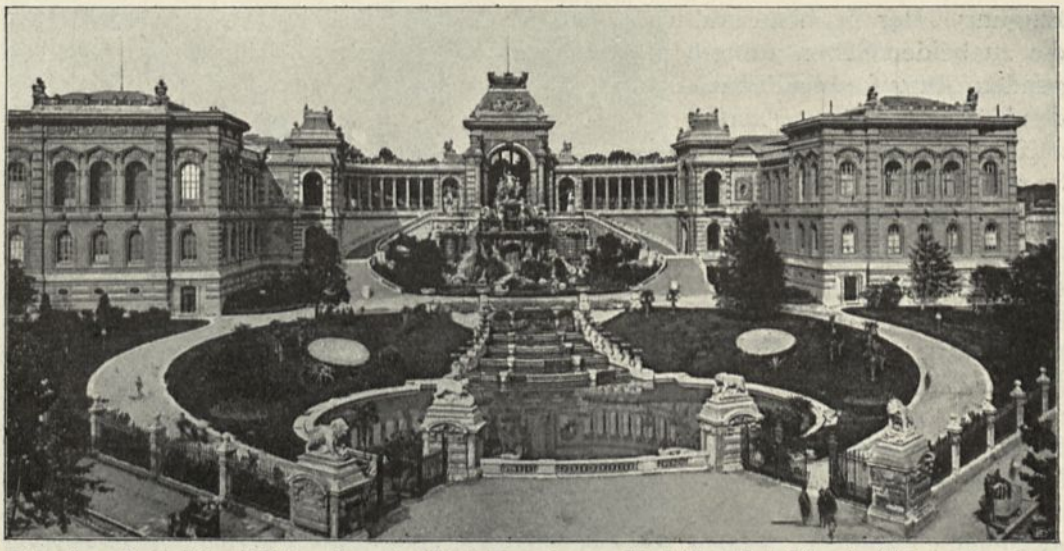


Fig. 1644. Bartholdi und Eſpérandieu: Das Palais Longchamps, Marſeille. Phot. Römmler & Jonas, Dresden.

Palais de Longchamps.

anderes Denkmal, der Stolz und die Freude Marſeilles, das Palais de Longchamps (Fig. 1644); der Bildhauer Bartholdi zeichnete den Plan, Eſpérandieu führte ihn aus. Die Anlage im Barockſtil beſteht aus zwei hochgelegenen, vorgeſchobenen Baukörpern, im Hintergrunde durch zwei geſchweifte Arkaden verbunden, die in einem hochragenden Pavillon oder Waſſerſchloß zuſammentreffen, deſſen Fluten über hohe Stufen hinabfallen und ſich unten im großen Baſſin ſammeln.

Herz-Jeſu-Kirche in Paris. P. Abadie.

Reihen wir hier zwei kirchliche Denkmale aus der Folgezeit an. Das erſte iſt die Herz-Jeſu-Kirche (Fig. 1645) auf dem Montmartre in Paris nach den Plänen von Paul Abadie (1812—1884), früher Mitarbeiter des Viollet-le-Duc und des Laſſus bei der Reſtauration von Notre-Dame. Der Stil wird als byzantiniſch-romaniſch angegeben, eine Benennung, unter welcher man ſehr vieles unterbringen kann. Der Bau begann 1874, er iſt noch lange nicht vollendet, die Ausgaben werden auf 25 Millionen berechnet. Dem Aeußern mangelt die klare, überſichtliche Dispoſition; daß die Architektur im höchſten Sinne Raumkunſt iſt, deſſen wird man ſich im Innern nicht bewußt. Das merkwürdigſte Amalgam iſt die neue Kirche Notre-Dame-de-Fourvières (vgl. Einſchaltbild) in Lyon nach den Plänen von Pierre Boſſan († 1888), im Baue ſeit 1872. Die Hauptlinien der Konſtruktion ſind der Gotik entlehnt. Das Aeußere, von vier Türmen flankiert, iſt aus dem Gedanken entwickelt, daß die Kirche die religiöſe Zitadelle Lyons ſein ſoll. Im Innern ergeht ſich eine tüchtige Technik in den koſtbarſten Materialien und kombiniert Klaſſiſches, Aegyptiſches, Gotiſches, Phantaſtiſches mit ſpielendem, traumhaftem Behagen.

P. Boſſan. N.-D.-de Fourvières.

C. ENGLAND.

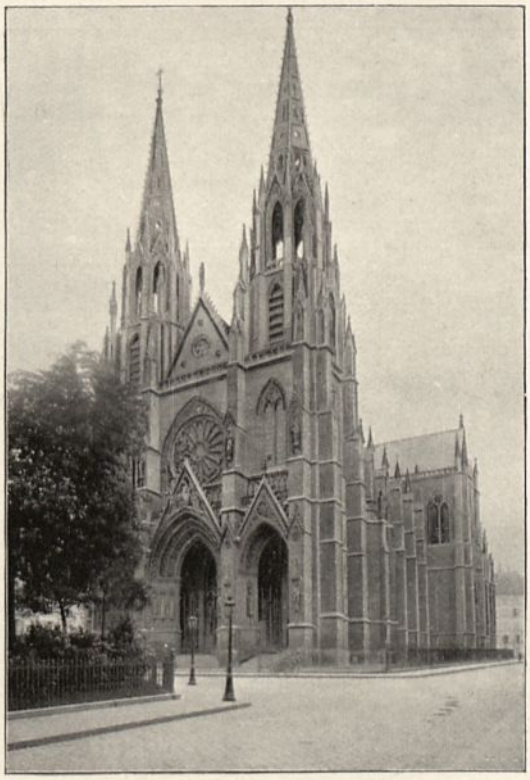
Einfluß der antiquariſchen Wiſſenſchaft.

Die Architektur lief in England ſehr früh in die Richtung des Hellenismus ein, weil die antiquariſche wiſſenſchaftliche Erforſchung der alten klaſſiſchen Denkmäler in Griechenland und auf aſiatiſchem Boden durch muſtergiltige Veröffentlichungen überall vorarbeitete oder mit der praktiſchen Ausübung der Baukunſt Hand in Hand ging. Die Folge davon war, daß die Architektur immer ſtark von der antiquariſchen Wiſſenſchaft abhängig blieb, daß die Baumeiſter ſich nicht zu voller Freiheit durchrangen, die griechiſchen Bauformen noch weniger





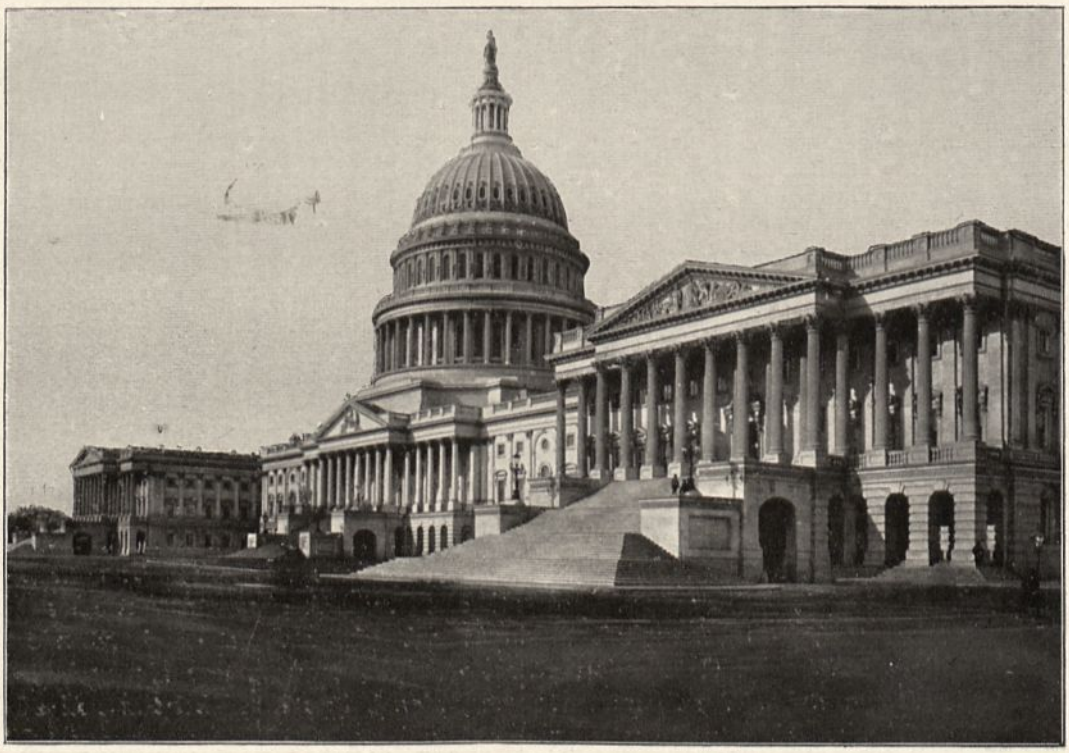




P. BOSSAN: NOTRE-DAME-DE-FOURVIÈRES, LYON; J. HITTORF: ST.-VINCENT-DE-PAUL; V. BALTARD: ST.-AUGUSTIN, UND F. CHR. GAU: STE.-CLOTILDE, PARIS.

Nach Phot. von Römmler und Jonas, Dresden, J. Kuhn, Paris, und Stengel & Co., Dresden.





CH. BARRY: DAS PARLAMENTSGEBÄUDE, LONDON; THORNTON, LATROBE UND WALTER: DAS KAPITOL IN WASHINGTON.

Nach Phot. von Stengel & Co., Dresden, und J. Kuhn, Paris.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

modernen Bedürfniſſen dienſtbar zu machen verſtanden, als dies auf dem Feſtlande gelang. Sehr oft blieben ſie in der Nachahmung berühmter Denkmale ſtecken. So bietet die neuhelleniſche Architektur in England im ganzen und großen kein ſehr erfreuliches Bild.

An der Spitze der Meiſter ſteht John Soane (1752—1837), Sammler von Altertümern, Theoretiker und ausübender Baumeiſter. Sein Hauptbauwerk iſt die Bank von England in London. Andere Uebergangsmeiſter waren der vielbeſchäftigte John Naſh (1752—1835) und Benjamin Dean Wyatt (1775—1848), welche eine höchſte Aufgabe in dem Kopieren alter Denkmale erblickten. Etwas freier bewegte ſich Robert Smirke (1780—1867), welcher das Britiſche Muſeum (Fig. 1647) in London baute: die Hauptfaſſade ſtellt einen Mittelbau in der Form einer joniſchen Tempelfront und zwei vorſpringende Flügel mit fortlaufenden Säulenreihen dar, ſo daß ein Wandelgang von vierundvierzig joniſchen Säulen entſteht, der weder dem Auge viel bietet, noch den Zwecken des Muſeums ſonderlich dient. Sidney Smirke (1799—1877), der jüngere Bruder des Meiſters, fügte dem Britiſh Muſeum im großen Hofe hinter dem Haupteingang den Leſeraum hinzu, eine mächtige runde Halle mit einer kühnen Kuppel aus Eiſen und Glas von 43 m Durchmeſſer und 32 m Höhe. William Inwood (1771—1843) baute die St. Pankrazkirche (Fig. 1646) in London: die ſechsſäulige Vorhalle iſt joniſch, der Turm, die Sakriſteien etc. ſind aus Motiven des Lyſikratesdenkmals und des Turms der Winde zuſammengeſetzt! Aehnliche Kirchen entſtanden viele in England. William Wilkins (1778—1839) verwandte den Säulengiebel auch bei der National Gallery (Fig. 1648) in London. Eines der bedeutendſten und umfangreichſten Bauwerke iſt die St. Georgs-Halle (Fig. 1649) in Liverpool von Harvey Lonsdale Elmes (1813—1847), vollendet von Charles Robert Cockerell (1788—1863). Die Maſſenverteilung iſt ſehr geſchickt: eine vorſpringende Kolonnade von ſechzehn Säulen bildet den Haupteingang; an den Mittelbau ſchließen ſich Trakte mit offenen Pfeilergängen an, die Schmalſeiten ſind zu Tempelfronten ausgeſtaltet. Es iſt aber geradezu unglaublich, wie gewaltſam und wider alle Baulogik die einzelnen Räume (Konzert- und Ballſäle, Gerichtshöfe etc.) hinter und zwiſchen den klaſſiſchen Kuliſſenwänden verpackt ſind. In ähnlicher Weiſe entlehnt die Stadthalle (Town Hall) von Birmingham von Hanſom und Welch die Grundform dem Tempel des Jupiter Stator in Rom. Heute erſcheint es unbegreiflich, wie die ganz dem praktiſchen Leben hingegebenen Stadtverwaltungen für die modernſten Zwecke und Bauten den unpaſſendſten Stil bevorzugen konnten.

J. Soane.

J. Naſh. D. Wyatt.

R. Smirke. Britiſches Muſeum.

S. Smirke.

W. Inwood.

W. Wilkins. National Gallery.

H. L. Elmes. St. Georgs-halle.

Ch. R. Cockerell.

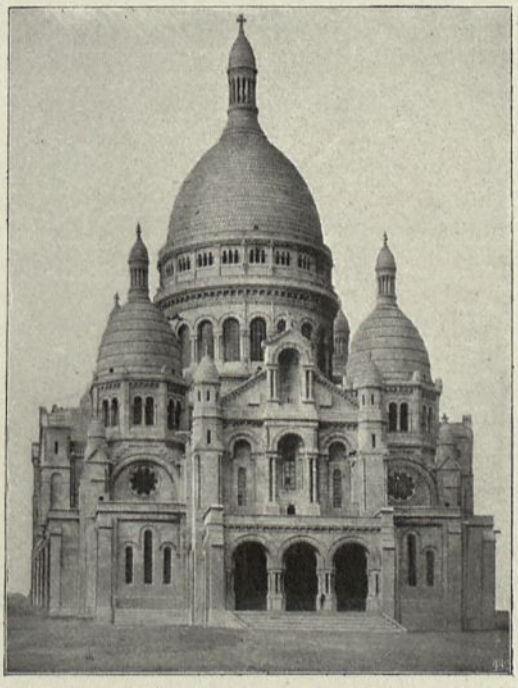


Fig. 1645. P. Abadie: Die Herz-Jeſu-Kirche, Paris. Phot. J. Kuhn, Paris.

Hanſom u. Welch.

Der Sieg der Romantik über den Neuhellenismus kam in England mit dem Erwachen tieferer religiöſer Geſinnung. Man braucht nur an Erſcheinungen in-

Sieg der Romantik.

Religiöſe Strömungen.

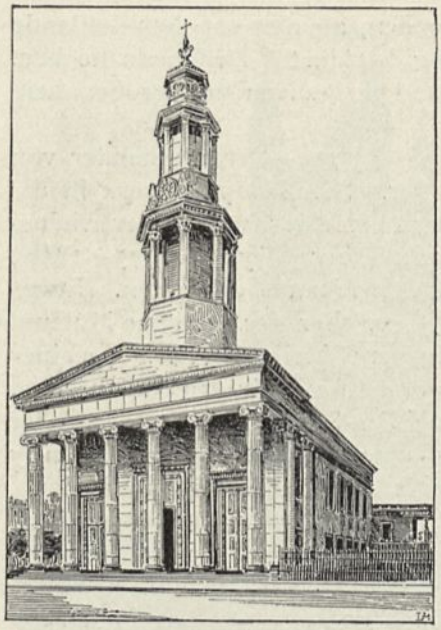


Fig. 1646. W. Inwood: St. Pankrazkirche, London. Nach M. Schmid, Kunſtgeſchichte des 19. Jahrh. Leipzig (E. A. Seemann) 1904.

Die drei Pugin.

nerhalb der Hochkirche, an den Ritualismus und Puſeyismus, an die katholiſierenden Richtungen und an die zahlreichen Konverſionen zur alten Kirche zu erinnern. Seit 1840 zahlte der Staat jährlich im Durchſchnitt fünfundzwanzig Millionen Franken für neue Gotteshäuſer der Staatskirche; von 1818—1831 wurden 366, von 1831—1875 an 3000 neue Kirchen gebaut. Anfangs wurde noch eine große Zahl im klaſſiſchen Stile errichtet, aber es befeſtigte ſich immer mehr der Glaube, der eigentlich kirchliche und zugleich nationale Stil ſei die Gotik. Was anfangs gotiſch gebaut wurde, war dies nur in einigen Aeußerlichkeiten. Das größte Verdienſt, ein tieferes Erfaſſen der Gotik angebahnt und verbreitet zu haben, kommt den drei Pugin, Vater, Sohn und Enkel zu. Auguſte Pugin, geboren um 1769 in der Normandie, † 1832 in London, war beſonders Architekturzeichner. Mit feuriger Begeiſterung trat vollends Auguſtus Welby Northmore Pugin (1813—1852) in Wort und Schrift und eigenen Werken (St. Georgs-Kathedrale in London, Zeichnungen für kirchliches Mobiliar) für die Gotik ein; ſie führte ihn auch zur katholiſchen Kirche zurück. Sein Sohn Edward Welby (1834—1875) baute eine ſehr große Anzahl gotiſcher Kirchen. Die Pugin verfochten auch den Satz, daß die Gotik für den Profanbau gleichfalls der geeignetſte Stil ſei. Als daher 1834 das alte Parlamentsgebäude abbrannte, wurde nach langen Debatten für den Neubau (New Palace of Weſtminſter) der gotiſche Stil verlangt. Von 97 eingereichten Entwürfen erhielt derjenige von Charles Barry (1795—1860) den Vorzug. Er wählte für den Rieſenbau (vgl. Einſchaltbild), der mit ſeinen eilf Höfen 3¼ Hektar umſpannt, den ſpätgotiſchen reichen Tudor- oder Perpendikular-Stil und erzielte mit dem Bau (1840—1852), was man auch einwenden mag, einen großen Erfolg; zugeben muß man allerdings, daß die beſondern Zwecke der einzelnen Räume zu wenig beſtimmend auf ihre Geſtaltung waren. Für die innere ſtilvolle und prächtige Ausſtattung wurde Barry von Auguſtus Welby Pugin unterſtützt.

Das Parlamentsgebäude. Ch. Barry.



Fig. 1647. R. Smirke: Das Britiſche Muſeum, London. Phot. Stengel & Co. Dresden.



Fig. 1648. W. Wilkins: Die National Gallery, London. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Die frühere ins Helleniſche und Klaſſiſche fixierte Vorliebe in England wirkte auf Nordamerika zurück, daher ſo viele Bauten, beſonders Kirchen, die wenigſtens einen Säulenportikus als Vorhalle erhielten. Das bedeutendſte Bauwerk iſt das Kapitol (vgl. Einſchaltbild) in Waſhington, beſtehend aus einem großen Mittelbau und zwei Seitenflügeln mit klaſſiziſtiſchen Portiken. Ueber dem Hauptbau ſteigt eine mächtige, ſchwere Kuppel auf. Der erſte Baumeiſter (ſeit 1793) war Dr. Thornton, ihm folgte (1803) Latrobe, welcher an den Plänen vielfache Aenderungen vornahm. Die Erweiterung des Kapitols wurde 1851 dem Architekten Mr. Walter übergeben. Die in Holz gebaute Kuppel wurde 1855 abgetragen und durch die heutige mit Eiſenkonſtruktion erſetzt und 1867 vollendet.

Nordamerika.

Kapitol in Waſhington.

LITTERATUR

zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik.

Vergleiche in den frühern Litteraturangaben die einſchlägigen Werke.
K. F. Schinkel, Sammlung architektoniſcher Entwürfe. Berlin 1819—33
L. von Klenze, Sammlung architektoniſcher Entwürfe. München 1830—40.
L. von Klenze, Anweiſung zur Architektur des chriſtlichen Kultus. München 1835.
H. Hübſch, Bauwerke. Karlsruhe 1838—1859. — *F. Kugler*, K. F. Schinkel. Berlin 1842.
L. Schneider, Geſchichte der Oper und des k. Opernhauſes in Berlin. Berlin 1852.
L. Heſſe, Sansſouci in ſeinen Architekturen unter Friedrich Wilhelm VI. Berlin 1854.
K. Böttticher, K. F. Schinkel und ſein baukünſtleriſches Verhältnis. Berlin 1857.
W. Lübke, Schinkels Verhältnis zum Kirchenbau. Berlin 1860.
Pascal, Les églises de Paris. Paris 1860.
G. Semper, Der Stil in den techniſchen und tektoniſchen Künſten. Frankfurt a. M. 1860—63.
A. Stüler, Das Neue Muſeum in Berlin. Berlin 1862.
A. von Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß. Berlin 1862—64.
A. von Wolzogen, Schinkel als Architekt, Maler und Kunſtphiloſoph. Berlin 1864.
H. Grimm, Ueber Schinkel und die Anfänge der modernen Kunſt. Berlin 1867.
Knoblauch und Hollin, Die neue Synagoge in Berlin. Berlin 1867.
Universal Catalogue of Books on Art. London 1870.
Woltmann, Die Baugeſchichte Berlins. Berlin 1872.
M. de Montrond, Les architectes et les sculpteurs les plus célèbres. Lille et Paris 1875.
G. F. Waagen, Kleine Schriften. Stuttgart 1875.
H. Moninger, F. von Gärtners Originalpläne. München 1882.
R. Redtenbacher, Die Architektonik der modernen Baukunſt. Berlin 1883.
W. *Lübke*, Geſchichte der Architektur. Leipzig 1884—86.
F. von Reber, Geſchichte der neuern deutſchen Kunſt. Leipzig 1884.

R. Dohme, Kunſt und Künſtler der erſten Hälfte des 19. Jahrh. Leipzig 1886.
Ch. Bauchal, Noveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887.
Handbuch der Architektur: *Opfermann*, *Kortüm*, *Schmitt*, *Wagner*, *Meſſel*, Gebäude für Sammlungen und Ausſtellungen. Stuttgart 1893.
Berlin und ſeine Bauten. Berlin (W. Ernſt und Sohn) 1896.
G. Cougny, L'Art moderne. Paris 1896. — *K. Gurlitt*, Die Baukunſt Frankreichs. Dresden 1896.
Müller-Bohn, Die Denkmäler Berlins. Berlin 1897. — *H. Ziller*, Schinkel. Bielefeld 1897.
L. Roger-Milès, Comment discerner les styles du 18e au 19e siècle. Paris 1897.
Th. von Broecker, Kunſtgeſchichte im Grundriß. Göttingen 1898.
J.-E. Bulloz, Les monuments de Paris. Paris 1898.
A. Choisy, Histoire de l'architecture. Paris 1898.
G. Ebe, Der deutſche Cicerone: Architektur II. Leipzig 1898.
L. Cloquet, Traité d'architecture. Paris et Liège 1898—1901.
K. Gurlitt, Deutſche Kunſt des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899.
O. Mothes, Handbuch des evangeliſch-chriſtlichen Kirchenbaues. Leipzig 1899.
R. Peyre, Répertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux-arts. Paris 1899.
L. Vaury, Le Protestantisme et l'art. Montauban 1899.
F. Büttgenbach, Die kirchliche Kunſt. Aachen 1900.
C. Kronthal, Lexikon der techniſchen Künſte. Berlin 1900. — *G. Riat*, Paris. Leipzig 1900.
A. Bohnemann, Grundriß der Kunſtgeſchichte. Leipzig 1901.
H. Guédy, Dictionnaire d'architecture. Paris 1902.
K. Gurlitt, Geſchichte der Kunſt. Stuttgart 1902.
F. Huber, Abriß der Kunſtgeſchichte. Freiſing 1902.
W. Lübke, Compendio di storia delle belle arti. I: l'Architettura. Trad. di N. Guerzoni-Federici. Milano 1902.
W. Paſtor, Berlin, wie es war und wurde. Berlin 1902.
R. Brückner, Geſchichte der kirchlichen Kunſt. Freiburg i. Br. 1903.
E. Gradmann, Geſchichte der chriſtlichen Kunſt. Stuttgart 1903.
L. Heveſi, Oeſterreich. Kunſt im 19. Jahrhundert. Leipzig (E. A. Seemann) 1903.
D. Joſeph, Geſchichte der Baukunſt vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin 1903.
G. Warnecke, Hauptwerke der bildenden Kunſt. Leipzig 1903.
K. Baedeker, Berlin und Umgebung. Leipzig 1904.
F. Haack, Die Kunſt des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1904.
J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeſchichte der modernen Kunſt. Stuttgart 1904.
M. Schmid, Kunſtgeſchichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig (E. A. Seemann) 1904.
Von Tiedemann, Der Kirchenbau des Proteſtantismus. Potsdam 1904.
B. Daun, Die Kunſt des 19. Jahrhunderts. Charlottenburg 1905.
Franklin et Levaſſeur, Dictionnaire des arts, métiers et profeſſions exercés dans Paris depuis le 13e siècle. Paris 1905.
K. E. Schmidt, Franzöſiſche Plaſtik und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1905.
H. Schweitzer, Geſchichte der deutſchen Kunſt. Ravensburg (O. Maier) 1905.
Handbuch der Architektur: *K. Gurlitt*, Kirchen. Stuttgart 1906.
Frankreichs hiſtoriſche Bauten. Berlin (Br. Heßling).
F. v. Gärtner, Sammlung der Entwürfe ausgeführter Gebäude. III: Die Ludwigskirche in München. München.
D. Joſeph, Geſchichte der Baukunſt. Berlin.
P. Planat, Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Paris.
H. Rückwardt, Architekturſchatz. Leipzig. — *Ch. Simond*, Paris de 1800—1900. Paris.



Fig. 1649. H. L. Elmes: St. George's Hall, Liverpool. Phot. J. Kuhn, Paris.



Fig. 1650. Th. Hanſen: Reichsratsgebäude, Wien. Phot. Stengel & Co., Dresden.

XIX.

DIE ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.

1850—1900.

ZEIT DER NACHBILDUNGEN, WEITERBILDUNGEN, NEUBILDUNGEN.

A. DEUTSCHLAND.

1. Zur Einführung.

Ueber die Kunſt der neueſten, ſogar der letzten und jüngſten Zeit ſchreiben, iſt ein arges Wagnis. Es führen ſo verſchlungene Wege durch das Labyrinth, der Einzelerſcheinungen iſt eine ſo große Menge, und die Zeit hat noch nicht geſichtet und Gericht gehalten, daß eine klare Einſicht und Ueberſicht nicht zu gewinnen iſt, und daß ſelbſt bei redlichſtem Bemühen die Darſtellung Stückwerk bleiben muß. Schwierigkeiten der Darſtellung.

In der Architektur ſcheiden ſich drei Richtungen aus.

1. Die erſte Richtung iſt die der Nachbildungen. Sie iſt die Fortſetzung der vorausgehenden Periode der Romantik und des Hellenismus. Die hierher gehörigen Künſtler ſuchen fortwährend Anſchlüſſe in den mittelalterlichen und klaſſiſchen Stilen. Die Vertreter des Klaſſizismus ſterben bald aus, die Anhänger der Gotik und des romaniſchen Stils mindern ſich auch, ſind aber immer noch zahlreich. Es iſt früher bemerkt worden, daß lange Zeit verhältnismäßig nur wenige Baukünſtler in die Konſtruktionsgeſetze und in den Geiſt der mittelalterlichen Stile eindrangen, ſondern in Aeußerlichkeiten ſtecken blieben. Andere verloren ſich bei der Grundrißbildung und beim Aufbau in einem allgemeinen Schema; ihre Werke paſſen überall und nirgends, weil ſie nichts Eigenes, Beſonderes, Individuelles bieten und den Oertlichkeiten nicht auf den Leib geſchnitten ſind. Seit den achtziger Jahren war der Kreis der gotiſchen Nachbildungen. Gotiſche Nachbildungen.

Romaniſche Nachbildungen.

Nachahmung ausgetreten, die Gotiker fanden zwar immer noch, doch weniger, Arbeit, denn Romaniſch ward jetzt Trumpf, beſonders ſeitdem auch unter den Proteſtanten die Bauluſt erwachte, und dieſe ſich in der religiöſen Baukunſt mit Vorliebe dem romaniſchen Stile zuwandten. Die erſten Werke dieſes Stils fielen ſehr unbefriedigend aus. Mochte man ſich dieſen oder jenen Stilnuancen zuwenden, in den meiſten Fällen gelang es nicht, etwas vom Odem romaniſchen Raum- und Stilgefühls den Bauten als lebendige Seele einzuhauchen.

Genauere Wiedergabe des Mittelalters.

Der große Fortſchritt im weitern Verlauf beſteht darin, daß man nach und nach die gotiſchen und romaniſchen Stilgeſetze und die damit verbundenen Stimmungswerte tiefer erfaßte und aus dem eigenſten Geiſte des Mittelalters zu ſchaffen ſuchte. Ganz wird dies nie gelingen, denn ein Künſtler des 19. und 20. Jahrhunderts ſtreift das Zeitgenöſſiſche niemals ſo ab, daß er im Geiſte des 12. oder 13. Jahrhunderts reſtlos aufgeht, aber man muß anerkennen, daß in den letzten Jahrzehnten ſehr „ſtilgerechte“, tüchtige, ſchöne Bauten entſtanden, welche echtes Mittelalter darſtellen. Aber jetzt begann die Verlegenheit erſt recht. Sollte z. B. eine romaniſche Kirche nicht nur im Bau und in der Dekoration, ſondern auch in der figürlichen plaſtiſchen und maleriſchen Ausſtattung echtes Mittelalter darſtellen, dann ſollte alles im Sinne des 11. und 12. Jahrhunderts ſtiliſiert werden. Man hat es gewagt, aber damit etwas dem Volke völlig Unverſtändliches, Fremdartiges geboten. Wenn aber irgend ein Bau, ſo ſollte vor allem eine Kirche, ferner ein Rathaus etc. nur allgemein verſtändliche Volkskunſt bieten; allgemein verſtändlich iſt aber nur das Zeitgenöſſiſche. Und wenn es einem Künſtler gelingen würde, ganz echtes, reines Mittelalter vorzuführen, was wäre damit gewonnen? Aus der heutigen Zeit wäre es doch nicht herausgewachſen, alſo doch nicht echte Volkskunſt. Und auch den wahren, aus der Zeit und dem eigenen Selbſt ſchaffenden Künſtler kann ein derartiges Hineinleben in eine vergangene Zeit und dies Kombinieren vorhandener Formelemente nicht befriedigen. Gerade die tüchtigſten Meiſter fühlten die Unzulänglichkeit der Nachbildung, und im Drange, aus dem Eigenen zu ſchöpfen und den Anforderungen der Neuzeit beſſer zu entſprechen, gingen ſie von der Nachahmung zu Weiter- und Umbildungen über, aber nicht im Sinne der Moderne der dritten Richtung, ſondern indem ſie z. B. in der Gotik die Stilformen feſthielten, die Konſtruktion dagegen mit Renaiſſancegedanken durchſetzten, wie dies in Wien Friedrich Schmidt in ſeinen vorzüglichen Neubauten ſehr glücklich durchführte.

Plaſtiſche und maleriſche Ausſtattung.

Mängel der Nachbildungen.

Weiterbildungen aus Renaiſſance und Barock.

2. Eine andere Gruppe von Künſtlern knüpfte auch an frühere Stile an, an die italieniſche und deutſche Renaiſſance, ſpäter an den Barock; die Periode heißt darum kurzweg die Zeit der Neurenaiſſance. Die Meiſter dieſer Richtung waren von Anfang an beſſer geſtellt, weil ihre Anknüpfungen ſie auf den Weg der Weiterbildungen führten. Die genannten Stile ſtehen den Bedürfniſſen und den Stimmungen der neueſten Zeit weit näher. Sie ſind ferner in ihrem Formenſchatz und in den Konſtruktionsweiſen viel elaſtiſcher, dehnbarer, freier und daher der Weiterbildung fähiger als z. B. die Gotik und der Hellenismus. Dies gilt beſonders von der deutſchen Renaiſſance, welche für den Privatbau lange Zeit ſo beliebt war; es gilt dies auch von der italieniſchen Renaiſſance für monumentale Bauten. Der Barock hatte in einer noch ſehr naheliegenden Zeit zu Glänzendes und Schwungvolles geleiſtet, als daß man nicht auch da Anſchlüſſe geſucht hätte. Seine prachtvolle, für die verſchiedenſten Zwecke der Neuzeit wie eigens gemachte Raumkonſtruktion wollte man feſthalten, aber ebenſo entſchieden

ablehnend verhielt man ſich gegenüber ſeinen ausgelaſſenen, ausſchweifenden, aufdringlichen Formen; ſo war der Barock notwendig auf den Weg der Neubildungen gewieſen. Wie die meiſten religiöſen Bauten in den mittelalterlichen Stilen ausgeführt wurden, ſo wählte man bis in die neunziger Jahre für die bedeutendſten profanen Monumentalbauten einen Stil, den man einen geläuterten, veredelten, formenreinern, weitergebildeten neuen Barock nennen kann. Erneuerung des Barock.

3. Die dritte Gruppe umfaßt die Künſtler der Moderne, der Neubildungen. Neubildungen.

Nach den unerhörten Siegen der deutſchen Waffen hätte man einen raſchen, hohen Aufſchwung der Kunſt erwarten ſollen. Allein die innern Wirren und Zerwürfniſſe, zumal infolge des ſogenannten Kulturkampfs, waren den Muſen nicht günſtig. Die Anregungen kommen von außen. Langer Stillſtand in der Baukunſt.

Seit den achtziger Jahren machte ſich der Einfluß der japaniſchen Kunſt zuerſt in England, dann auch in Frankreich und Deutſchland mehr und mehr geltend. Seit den neunziger Jahren wächſt der engliſche Einfluß auf das deutſche Kunſtgewerbe. Die engliſche Kunſt, die ihrerſeits ſeit der Weltausſtellung in Chicago 1893 auch amerikaniſche Anregungen in ſich aufgenommen, hatte es vor allem auf ſchöne Stoffe und gute Arbeit bei einfachſten Formen und ſchlichteſter Sachlichkeit abgeſehen, nicht auf Glanz und Prunk. Dieſer engliſche Stil im Kunſthandwerk fand in Deutſchland große Anerkennung und vielfache Nachahmung. Allein eine Gruppe jüngerer deutſcher Meiſter ſtrebte etwas ganz Neues, ganz Eigenes an. Der Belgier Henry Clemens van de Velde, in Weimar thätig, ein Führer der Moderne, erklärte, erſt müſſe das Gegenwärtige zerſtört werden, wenn eine neue Kunſt zum Licht aufſteigen ſollte. Vollſtändiges Vergeſſen der alten Stile ſei die Vorbedingung. Jede Renaiſſance in der Kunſt war ihm ein verbrecheriſches Spiel des Lebens mit dem Tode. Ein anderer Zugführer der Moderne, Hermann Obriſt aus Kilchberg bei Zürich, mindert die Bedeutung der geſchichtlichen Stile herab und ſchreibt: „Wir müſſen mit dem Begriffe Stil überhaupt brechen, inſofern man darunter zu verſtehen hat ein vererbtes und zu Tode gehetztes Motiv.“ Japaniſche Einflüſſe. Engliſche Einwirkungen. Verbannung jedes Stils. Van de Velde. H. Obriſt.

Die Arbeiten der genannten und anderer Führer der Moderne, ihrer Mitſtrebenden und Schüler haben mit den frühern Stilen wirklich wenig oder gar nichts mehr gemein. Die einen leiten die neuen Formen aus reiner, unbefangener, von keiner Stilerinnerung getrübten ſubjektiven Eingebung, andere objektiv aus reiner Sachlichkeit, aus Stoff und Zweck des Gegenſtandes ab. So entſtand bis zum Schluß des Jahrhunderts das neue, moderne dekorative Formenſyſtem im Kunſthandwerk, ſehr unrichtig als Jugendſtil bezeichnet. Wir werden ſpäter eingehender davon ſprechen. Neues Formenſyſtem.

Ebenfalls aus engliſchen Einflüſſen entwickelte ſich gleichzeitig die moderne, ebenfalls ganz neue Auffaſſung der Privatarchitektur, zunächſt des Wohnhauſes und der Villa. Dieſelbe beginnt, auch größern Bauten, ſtädtiſchen Waren- und Zinshäuſern, Börſen, Schulhäuſern, Volkshallen, Krankenanſtalten und ähnlichen Nutzbauten ihren Stempel aufzudrücken. Bei der Beſprechung der Denkmale wird ſich Gelegenheit bieten, ins einzelne einzutreten. Moderne Privatarchitektur.

Endlich wurde auch die monumentale Baukunſt von der Moderne erfaßt. Nachdem man die hiſtoriſchen Stile „durchſchmarutzt“, folgte gleichfalls die Abneigung gegen alle Stile. Die Aeſthetik, die philoſophiſche Kunſtwiſſenſchaft, welche von Stilen redet, wurde mit Spott und Hohn übergoſſen, — oft Moderne Monumentalarchitektur.



Fig. 1651. Th. Hanſen: Der Heinrichshof, Wien. Phot. Römmler & Jonas, Dresden.

genug von ſolchen, die auf allen Blättern dickleibiger Bücher auf eigene Fauſt neue kunſtwiſſenſchaftliche Dogmen aufſtellten. Die neue, monumentale Moderne machte ſich ſofort die moderne Dekoration im Kunſtgewerbe zu eigen und verfolgte zwei Hauptrichtungen. Die

Die Richtung ſtrenger Sachlichkeit.

einen führen den Bau im ſtrengſten Anſchluß an Zweck und Stoff einfach und ſchlicht mit nüchterner Sachlichkeit aus. Die andern verbannen nicht alle

Die Richtung freier Stilverwendung.

Anklänge an die geſchichtlichen Stile, machen ſich aber um Stileinheit und Stilrichtigkeit keine Sorge. Der Baukünſtler verfügt über die Stilformen mit voller Freiheit; er baut „gotiſch“, ohne ſich um Weiterbildungen in konſequenter Abfolge, ohne ſich vollends um Nachbildungen zu kümmern; er behandelt die Formen nach ſubjektivem Ermeſſen, nimmt fremde Motive dazu, wenn ſie ſich harmoniſch einfügen, entlehnt vorab bei dem modernen Dekorationsſyſtem Motive,

Herrſchaft des künſtleriſchen Motivs.

Formen und Farben. Dieſe Moderne in der hohen Architektur iſt die Herrſchaft des künſtleriſchen Motivs, das ſich über Stilregel und Stileinheit hinwegſetzt. Manches wird in der Wiedergabe der betreffenden Denkmale klarer werden.

Die Moderne.

Es iſt ungerecht, wie es oft geſchieht, die Moderne in Bauſch und Bogen, ohne Unterſuchung und Anhörung zu verurteilen. Daß dem Künſtler mit Schaffensdrang von Gottes Gnaden das Wiederkäuen der alten hiſtoriſchen Stile zum Ueberdruß werden mußte, iſt doch ſelbſtverſtändlich. Theodor Fiſcher ſagte aus der Seele aller echten Künſtler ſehr richtig: man war der Renaiſſance der alten und der mittelalterlichen Stile und auch der Renaiſſance der Renaiſſance müde und wollte endlich einmal wieder eine „Naiſſance“. Dieſe lag und liegt in der

Ihr Entſtehen.

Luft, in der Zeit. Die moderne Bewegung ging nicht von einem Punkte aus, es gärte auf einmal in Weſt und Oſt. Die Zeit iſt anders geworden, mit ihr muß die Kunſt anders werden. Daß im Neuerungseifer, um auch dies gleich zu ſagen,

Die Künſtler.

manche weit über das Ziel hinausſchoſſen, daß beſonders Unberufene, — Wilderer im Revier jedes neuen Kunſtgedankens — auf die Moderne den Fluch des Lächerlichen und den Makel des Uebertriebenen, Geiſt- und Sinnloſen warfen, auch das begreift ſich in einer Zeit des Uebergangs. Selbſt Bannerträger und Führer der Moderne, auch Meiſter der Darmſtädter Künſtlerkolonie ließen ſich zu Abſonderlichkeiten verleiten. Meinen, man müſſe alles Vergangene, alle frühern Stile vergeſſen und unbeachtet laſſen, iſt Aberwitz oder Selbſttäuſchung. Wann kam eine Kunſt oder Wiſſenſchaft auf dieſem Wege weiter? Die ſogenannte Vorausſetzungsloſigkeit rächt ſich hier wie anderwärts.

Neue Mittel und Aufgaben.

Zu neuen Architekturformen drängten auch neue Konſtruktions- und Wölbungsmittel, wie das Eiſen, Beton, Rabitz, ferner neue Aufgaben, Bahnhöfe,

Geſchäfts- und Warenhäuſer, Hotels und Cafés etc., Bierpaläſte, Vereinslokale, Telegraphen- und Poſtgebäude etc.

Was will die Moderne? Die Rückkehr zum Einfachen, die Rückkehr zum Individuellen, die Rückkehr zum Maleriſchen. Hauptgedanken.

Die Rückkehr zum Einfachen. Die natürlichſten, nächſtliegenden, alſo kurzweg die ſchlechthin vernünftigen Formen, ſagen die Modernen, genügen, um etwas Schönes, Gefälliges zu ſchaffen, handle es ſich um Tiſch oder Stuhl, um Schrank oder Kommode, um Gefäße aus Thon oder Metall, um Schmuck oder Nutzgegenſtände, um Haus oder Villa. Je einfacher aber die Formen, um ſo echter und gediegener muß der Stoff, das Material und um ſo genauer, ſchöner muß die techniſche Ausführung ſein, um ſo beſſer und vollkommener muß der Gegenſtand ſeiner Beſtimmung und dem Bedürfnis entſprechen. Rückkehr zum Einfachen.

Rückkehr zum Individuellen. Dieſes iſt doppelt zu faſſen, von ſeiten des Künſtlers und des Kunſtgegenſtandes. Die Architektur, ſagt man, iſt keine ſo objektive Kunſt, wie man bisher annahm. Der Architekt darf und ſoll individuell, das heißt, ſubjektiv ſeine eigenen, neuen Baugedanken ausſprechen. Ebenſo wichtig iſt es, daß jedes Kunſtprodukt individualiſiert werde. Jedes Haus, Kirche oder Privathaus, Schul- oder Geſchäftshaus, Villa oder Landhaus muß nach der Beſtimmung, nach der Landſchaft, nach der Umgebung, nach dem Beſitzer aufgefaßt werden. Dasſelbe gilt von jedem Raum im Hauſe, ſei es Wohnſtube oder Empfangsſaal, Plauderecke oder Studierzimmer etc.; von dem Zwecke jedes Gemachs hängt die Größe, Weite und Höhe, die Beleuchtung und Ausſtattung, die Farbe und Tonſtimmung ab, — alſo auch hier die intimſte Individualiſierung. Rückkehr zum Individuellen. Von ſeiten des Künſtlers. Von ſeiten des Kunſtwerks.

Rückkehr zum Maleriſchen. Schon die genannte Individualiſierung und die Ausgeſtaltung des Eigenartigen weiſt auf das Maleriſche hin. Es hat aber eine weitere Bedeutung. Wer die Wohnungen, die Trachten, die häuslichen Einrichtungen unſerer Väter vor drei, vier Jahrhunderten kennt oder das Leben und Weben der Bewohner in Landſchaften, die vom Schliff der Neuzeit unberührt blieben, wer auch nur einmal H. Sohnreys „Kunſt auf dem Lande“ durchblättert und die Bilder anſieht, der erkennt aus dem Gegenſatze, wie nüchtern und proſaiſch, wie farb- und ton- und ſtimmungslos in Haus und Hof, in Tracht und Hausgerät wir geworden. Hätte die Moderne kein anderes Verdienſt, als daß ſie wieder auf das maleriſche Element hingewieſen, ſo wäre ihr Anſpruch auf unſeren Dank vollberechtigt. Rückkehr zum Maleriſchen.

In dieſem dreifachen Streben der Moderne liegen ebenſo viele, nicht bloß negative, ſondern poſitive, fruchtbare Gedanken. Sie können allerdings zu Mißgriffen führen. Wir werden ſehen, daß man z. B. das Einfache mit dem Primitiven, Altertümlichen, Romaniſchen Mißgriffe.



Fig. 1652. A. Wielemans: Juſtizpalaſt, Wien. Phot. K. Ledermann, Wien.

verwechſelt hat. Die unbeſchränkte Freiheit, welche man der ſubjektiven Auffaſſung des Künſtlers ließ, mußte oder konnte zu willkürlichen, abenteuerlichen Formen führen, der Bruch mit aller Ueberlieferung zu geſuchten, unverſtändlichen Bildungen. Der Mißbrauch hängt ſich am liebſten an das Gute und Wahre.

Strömungen in der Gegenwart.

4. Faſſen wir die Strömungen in der Architektur der Gegenwart zuſammen, ſo haben wir: 1. die Nachbildungen des altchriſtlichen und der mittelalterlichen Stile; 2. die Weiterbildungen der Renaiſſance und des Barocco; 3. die Neubildungen in der Moderne a) im dekorativen Formenſchatz und im Kunſtgewerbe, b) in der Privatarchitektur des Wohnhauſes, c) in der monumentalen Architektur.

Eine andere Strömung geht von der Wiederaufnahme des klaſſiziſtiſchen oder Empireſtils aus, der in der jüngſten Zeit viele Freunde gefunden, während ein unverkennbarer, ſtarker Zug mit offener Vorliebe die eigentliche Moderne zum Romaniſchen führt.



Fig. 1653. F. Fellner & H. Hellmer: Die Tonhalle, Zürich. Nach Originalaufn. von A. Krenn, Zürich.

Ausblick in die Zukunft.

Das iſt ein buntſcheckiges Bild. Wem wird die Zukunft gehören?

Den Nachbildungen der alten und mittelalterlichen Stile gewiß nicht. Die Ausführung von Profanbauten in dieſen Stilen hat ſeit den fünfziger Jahren ſehr raſch abgenommen, ſelbſt auch die der religiöſen Denkmale. Dem Volke waren dieſe Nachbildungen nie recht verſtändlich, die wahren Künſtler ſind ihrer längſt müde, und auch die Bauherren und Beſteller urteilen nicht mehr ſo einſeitig wie früher.

Wird die Zukunft den Weiterbildungen der mittelalterlichen Stile gehören? Es iſt möglich, aber die bewußte, geſuchte Altertümelei, die mit dem Romaniſchen verquickten Primitivformen werden hoffentlich nicht lange leben.

Beifall, den die Moderne gefunden.

Die Moderne in der Baukunſt unter der Herrſchaft des künſtleriſchen Motivs hat bisher nur in beſchränkten Kreiſen Anerkennung gefunden. Ganz ablehnend verhielten ſich die meiſten Kunſtgelehrten und wiſſenſchaftlichen Kunſtfreunde, ihr Glaube an architektoniſche Stile iſt zu tief eingewurzelt. Sie können es ſich nicht erklären, wie der moderne Baukünſtler zu dieſer oder jener Form und zur Kombination verſchiedener Motive oder gar Stile gelangt. Wir ſahen tüchtige, keineswegs in einen Stil verbohrte Kunſtkenner, welche in modernen Kirchen völlig ratlos daſtanden; ſie erkannten z. B. die Geſamtharmonie an, vor den neuen Einzelbildungen dagegen verſagte ihr Kunſtkatechismus vollſtändig. Man hat die Moderne in der Litteratur, beſonders in der Dramatik, als eine ganz

Mißbehagen der Kunſtgelehrten.

Die Moderne in Litteratur und Kunſt.

neue Offenbarung der Kunſt angekündigt, hat ſie ſogar gegen Schiller und Goethe, zumal gegen die Romantik ausgeſpielt, allein die Ernüchterung folgte bald nach. Die Moderne im Kunſthandwerk und in der Architektur hat erſt wenige Jahre hinter ſich, wird ſie lange leben? wird ſie ſtilbildend werden? Es iſt möglich, jetzt iſt noch alles Gärung und Uebergang. Manches aus der Moderne wird der Kunſt der nächſten Zeit gewiß bleiben, zumal die drei Grundgedanken: das Einfache, das Individuelle, das Maleriſche.



Fig. 1654. M. Meckel: Die Rochuskapelle bei Bingen. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Das moderne Privathaus.

Die günſtigſten Ausſichten hat der moderne Privatbau, das Wohnhaus. Demſelben kommen die Beſtrebungen der Moderne vor allem zu gut. Die neuen Grundrißbildungen und der maleriſche Aufbau ſind ſehr oft Meiſterleiſtungen in Ausnützung des Raumes, in Bezug auf Bequemlichkeit, Heimlichkeit und geſundheitliche Vorſicht und verwirklichen ein eigentliches Ideal der Wohnlichkeit. Werden die Unterhaltungskoſten für ein derartiges modernes Haus auch größer ſein, ſo wird es ſeiner vielen hohen Vorzüge wegen doch bleibend zum Beſitzſtand der Privatarchitektur gehören.

Verbindung von Renaiſſance und Barock.

Gehört die Zukunft den Weiterbildungen der Renaiſſance und des Barocco? Wer heute Europa von Prag, Wien und Budapeſt bis Oſtende, London und Dublin, und von Hamburg bis Cádiz durchquert, der wird finden, daß die bedeutendſten profanen Monumentalbauten, welche als Neurenaiſſance bezeichnet werden, in Wirklichkeit einen Stil zeigen, welcher zwiſchen Renaiſſance und Barock liegt, der dem Barock die weit- und großräumige Konſtruktion und den Reichtum der Erſcheinung, der Renaiſſance dagegen die edle, vornehme, gemeſſene Haltung der Formen entlehnt, verſetzt mit neuen dekorativen Elementen und Motiven. Wird einer derartigen Neurenaiſſance, welche den Adel der Renaiſſance und die Größe und den Glanz des Barocco verbindet, die Zukunft gehören? Man möchte es wünſchen; das iſt gewiß, daß es viel koſten wird, bis die profane Monumentalarchitektur vollſtändig davon läßt, denn ſie iſt zu glänzend repräſentativ und bildet zu vornehme Räume. Und das Beſtreben der religiöſen Architektur ging in der jüngſten Zeit dahin, große, einheitliche Räume zu ſchaffen, welche die verſammelte Gemeinde zur Einheit einer Familie zuſammenfaſſen, allen Kirchenbeſuchern den Ausblick auf Altar und Kanzel geſtatten und ſo den höchſten Zwecken vollkommen entſprechen. Solche Räume ſchafft wie kein anderer Stil die Neurenaiſſance als harmoniſche Verbindung von Renaiſſance und Barock.

Ob der Neurenaiſſance die Zukunft gehört.

Die Profanbauten ſind weit mehr aus der Volksinitative und dem Geſchmacke der Maſſen hervorgegangen, als die religiöſen Denkmale, wo der Stil meiſtens diktiert wurde. Die Architektur einer Zeit war früher bei unbehinderter Entwickelung für religiöſe und profane Baudenkmale nur eine; es werden wohl auch künftig die religiöſe Architektur, wenn ihr die Freiheit zurückgegeben wird,

Einheit der religiöſen und der Profanarchitektur.

und die Profanarchitektur wieder zuſammengehen. Der kommende Stil, der Stil der Zukunft wird jedenfalls, das ſcheint gewiß, die große, einheitliche Raumkonſtruktion im Monumentalbau feſthalten. Welche Strömung der Moderne die Vorherrſchaft gewinnen wird, kann dermalen nicht geſagt werden. Oder wird ſich die dekorative Moderne mit der einheitlichen Großraumkonſtruktion verbinden? Vieles ſcheint darauf hinzudeuten.

2. Die Denkmale.

1. Die Wiener Neubauten.

Wien. Stadterweiterung.

Im Jahre 1857 verfügte eine Verordnung des Kaiſers Franz Joſeph die Schleifung der innern Feſtungswerke, die Entfernung der Baſteien, des Stadtgrabens und des Glacis. Von da an vollzog ſich der Aufſchwung der Wiener Architektur, glänzender als anderswo in Europa. Es entſtand die die Altſtadt umgürtende Ringſtraße mit Bauten und Denkmalen, wie keine Reſidenzſtadt ähnliche beſitzt. Es ſchufen und wirkten Baukünſtler und förderten einander, wie vielleicht nie ſo viele und ſo tüchtige zu gleicher Zeit am gleichen Orte zuſammenlebten. Die Chorführer ſind der Helleniſt Hanſen, der Gotiker Schmidt, die Renaiſſancemeiſter Ferſtel und Haſenauer. Obwohl jeder Künſtler ſeine beſtimmte Eigenart hatte, und obgleich ſie in verſchiedenen Stilen bauten, ſo war das Ergebnis ihres Zuſammenwirkens und des machtvollen Einfluſſes der örtlichen Verhältniſſe der vielgenannte „Wiener Stil“, der ſich in froher, heiterer Stimmung, in edler Vornehmheit und maßvollem Glanz, — ohne Eckigkeit und Herbigkeit ausſpricht.

Hauptmeiſter.

»Wiener Stil.«

Th. Hanſen.

Theophilus Hanſen (1813—1891) wurde in Kopenhagen geboren. Mit zehn Jahren kam er an die dortige Akademie und wurde beſonders von ſeinem Bruder Chriſtian, einem ſpäter vielbeſchäftigten Architekten, gefördert. Sehr frühe begeiſterte er ſich für die klaſſiſchen Werke Schinkels. Im Jahre 1838 ging er zu ſeinem Bruder nach Athen, war ihm beim Bau der Univerſität behilflich, baute ſelbſtändig unter anderem die Sternwarte und wirkte als Zeichnungslehrer an der Akademie. Nebenher lernte er gründlich die orientaliſchen Stile kennen und machte umfaſſende Studien über antike Polychromie. Farbige Wirkungen auch in andern Stilbauten einzuführen, blieb ſeither ſein beſtändiges Beſtreben, allein er fand hierfür wenig Verſtändnis. Hanſen war ein gerader, offener, entſchiedener Charakter, getragen von einem hohen, künſtleriſchen Idealismus.

In Athen.

Charakter.



Fig. 1655. Jaſſoy: Das Rathaus, Stuttgart. Phot. Römmler & Jonas.

Im Jahre 1846 ſiedelte er nach



Fig. 1656. Winter: Das Rathaus in Braunſchweig. Phot. Römmler-Jonas.

Wien über, wo ſein reiches Talent zur allſeitigen Entfaltung ausreifte. Der erſte öffentliche Auftrag, der ihm ward, war der Bau des Waffenmuſeums, der ſchönſte Teil des rieſigen Artillerie-Arſenals. Er führte es im romaniſchen Stile, durchſetzt von byzantiniſch-orientaliſchen Anklängen, aus. Das Veſtibül, das Treppenhaus mit den allegoriſchen Malereien von Rahl und die Ruhmeshalle mit den farbenglänzenden Bildern von Karl Blaas zeichnen ſich durch die Großartigkeit der Anlage wie durch die Pracht der Ausſtattung aus. Unter Hanſens Palaſtbauten ragen beſonders hervor: der Palaſt des Erzherzogs Wilhelm, eine edelſte und doch nicht aufdringliche Fürſtenwohnung im Florentiner Stil, das Gebäude des Muſikvereins, welches im Rhythmus der Teile und in der heitern, freien Stimmung der italieniſchen Renaiſſance Zweck und Beſtimmung ſo vortrefflich ausſpricht, und — eine Mietkaſerne, der Heinrichshof, 95 m lang, 47,5 m tief, mit drei Innenhöfen (Fig. 1051). Es war eine ſchwierige Aufgabe, einen derartigen Rieſenbau rhythmiſch zu gliedern und zur harmoniſchen Einheit zu verbinden und dennoch ſeine Beſtimmung auszudrücken: alles gelang dem Künſtler in vortrefflichſter Weiſe. Vertikal iſt der Bau durch einen mächtigen vorſpringenden Mittelbau und zwei überhöhte Eckriſalite gegliedert; in der Horizontale iſt die Maſſe in drei Teile zerlegt: den ruſtizierten Unterbau des Erdgeſchoſſes und Mezzanins für Verkaufsläden und Comptoirs, die herrſchaftlich ausgeſtattete Mitte mit dem zweiten Stockwerk und der Beletage darüber, und das weniger monumental, dafür mehr elegant ausgeſtattete vierte Stockwerk mit Malereien auf Goldgrund zwiſchen den Fenſtern. Inzwiſchen fiel Hanſen (1862) die freudigſt begrüßte Aufgabe zu, in Athen die Akademie der Wiſſenſchaf-

In Wien.

Waffenmuſeum.

Pal. des Erzh. Wilhelm.

Gebäude des Muſikvereins.

Heinrichshof.



Fig. 1657. G. Hauberriſſer: Das Rathaus in München. Nach Originalaufn. von F. Finſterlin, München.

Akademie in Athen.

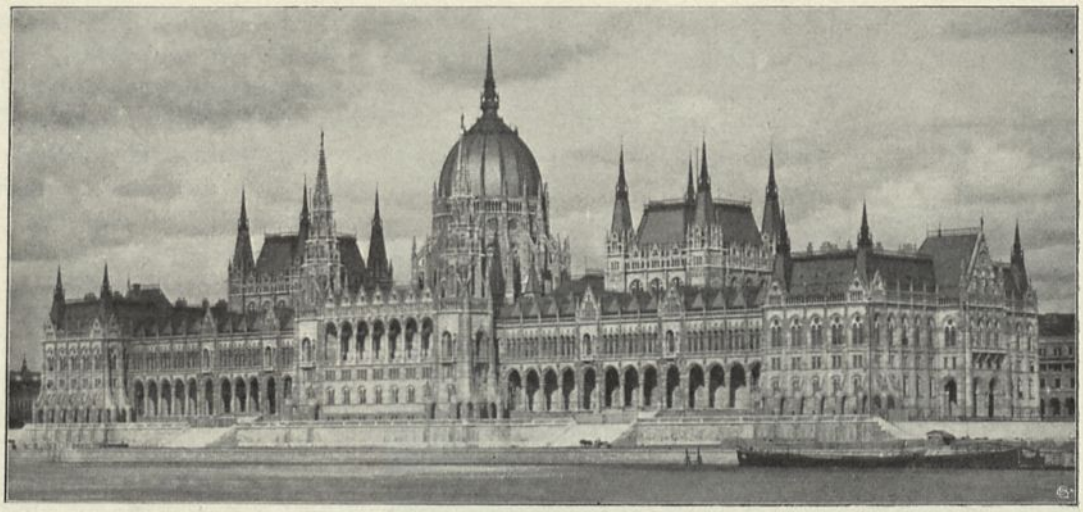


Fig. 1658. E. Steindl: Parlamentsgebäude in Budapeſt. Phot. A. Weinwurm, Budapeſt.

ten im helleniſchen Stil zu bauen, für den er eine ausgeſprochene Vorliebe hegte, er entfaltet an demſelben die ganze, reine Anmut, die der Bauweiſe eigen iſt. Nachdem er darauf in Wien (1870) den Bau der Akademie der Künſte im edelſten italieniſchen Renaiſſanceſtil mit klarſter Raumdispoſition aufgeführt, konnte er an das Haupt- und Lieblingswerk ſeines Lebens, das Reichsratsgebäude (Fig. 1650), ſchreiten (1864). Dasſelbe deckt eine Baufläche von 16000 Quadratmeter. Die langgeſtreckte Faſſade wird durch eine mächtige Tempelfront in der Mitte und zwei kleinere ähnliche Fronten an den Ecken gegliedert; dieſe wie die einſtöckigen Flügel erheben ſich über einem einfachen, fein ruſtizierten Stereobat, eine vom Meiſter gerne gewählte Anordnung. Zum mittleren Haupteingang führen breite, hohe Rampen, welche in ihrer Bucht einem monumentalen Minervabrunnen Raum bieten. Hinter den zwei genannten Flügeln erheben ſich links und rechts zwei hochragende Baukoloſſe, deren Attika reich mit Statuen ausgezeichnet iſt, es ſind die Sitzungsſäle des Herren- und des Abgeordnetenhauſes; das Zweikammerſyſtem iſt mithin auch architektoniſch betont. Treten wir durch den mittleren Portikus in das Innere, ſo gelangt man durch das Atrium in den Periſtyl, den durch monumentale Pracht groß und würdevoll geſchmückten Mittelraum und von dieſem in die Sitzungsſäle zur Linken und Rechten, die ebenſo glanzvoll wie praktiſch eingerichtet und ausgeſtattet ſind. Die techniſche und künſtleriſche Arbeit kann überall auf höchſte Anerkennung

Akademie in Wien.

Reichstagsgebäude.

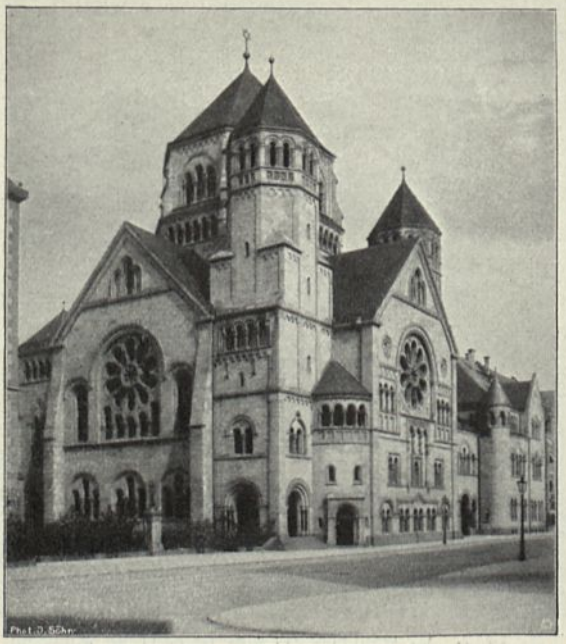


Fig. 1659. Kleeſattel: Die Synagoge, Düſſeldorf.

Anſpruch erheben. Dem Hellenismus iſt wieder alle Schönheit, höchſter Adel und Anmut abgewonnen. Hanſen pflegte zu ſagen, man habe in der Renaiſſancezeit zum römiſchen Stil gegriffen, weil man den griechiſchen noch nicht gekannt, und er wollte im Parlament den Beweis leiſten, daß der helleniſche Architekturbau allen Anforderungen genügen könne. Trotz deſſen gewann der Bau keineswegs die Sympathie der Wiener und ſteht ſeltſam fremdartig in der glänzenden Umgebung. Pecht fragt: „Was haben die Vertreter der Slowaken, Czechen und Polen, ja ſelbſt die hochziviliſierten Deutſchöſterreicher mit den Zeitgenoſſen des Perikles gemein? Entſpricht etwa die feine Grazie, die unbeſchreiblich edle Würde, die wunderbare Reinheit, der ſo ſieghaft lächelnde heitere Ernſt dieſer herrlichen Formen dem Charakter der Nachkommen der Huſſiten etc.?“

Stilwahl.



Fig. 1660. F. II. Schwechten: Kaiſer Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin. Phot. A. Schwartz, Berlin.

Fr. Schmidt.

Der Gotiker Friedrich Schmidt wurde 1825 in Frickendorf in Schwaben, wo ſein Vater proteſtantiſcher Pfarrer war, geboren. Das Baufach ſteckte ihm im Blute. Den erſten Fachunterricht erhielt er unter dem tüchtigen Profeſſor Mauch am Polytechnikum in Stuttgart. Theorie und praktiſche Steinmetzarbeit ergänzten einander. Darauf ging Schmidt nach Köln, wo er unter Zwirner erſt als Steinmetz, dann als Polier und Werkmeiſter arbeitete, bis er in Berlin das Staatsexamen beſtand. In Köln trat er zur katholiſchen Kirche über. Im Jahre 1857 berief ihn die öſterreichiſche Regierung als Lehrer an die Akademie in Mailand. Nach der Einnahme der Stadt durch die Franzoſen gab er ſeine Stelle auf und ging nach Wien, wo ihm der Miniſter Thun eine Profeſſur an der Akademie übertrug. Schmidt war eine Kraftnatur, imponierend durch ſeine Hünengeſtalt, ſein feſtes Auftreten und ſtrammes Beharren, durch ſeine außergewöhnliche, volkstümliche Redegewandtheit, mehr noch durch ſein feuriges Weſen, die Gründlichkeit ſeines Wiſſens und Könnens, die Energie des Willens und die Kraft ehrlichſter Ueberzeugung. Zum Lehrer war er wie wenige befähigt, er bildete eine große Zahl tüchtiger Schüler, die ihm mit Verehrung zugethan blieben.

Entwickelung.

In Mailand.

Charakter.

Als Schmidt nach Wien kam, hatte er ſchon an fünfzig Kirchen entworfen und großenteils ausgeführt, ſeine künſtleriſche Entwickelung war aber nicht abgeſchloſſen, ſie machte in Wien eine neue Wandlung durch. Sein erſtes Werk in Wien, das akademiſche Gymnaſium (1863—1865), iſt in ſo trockener, ſtrenger, ſteifer Gotik durchgeführt, daß man den Schöpfer des Wiener Rathauſes kaum darin erkennt. Dann folgten vier gotiſche Kirchenbauten, die zu den bedeutendſten Neu-Wiens gehören; der Meiſter zeigt ſich darin immer neu und originell und immer elaſtiſcher. Die beſchränkten Geldmittel nötigten ihn zur größten Einfachheit, infolgedeſſen er den Hauptakzent auf die Konſtruktion

In Wien.

Akademiſches Gymnaſium.

Kirchenbauten.

legte und eine reichere Durchführung für einzelne Teile vorbehielt. Die merkwürdigſte dieſer Kirchen iſt die Fünfhauſer Pfarrkirche Maria vom Siege (vgl. Einſchaltbild), ein höchſt eigenartiger, achtſeitiger Zentralbau, von einer ſchönen, großen, turmgekrönten Kuppel überragt, unten von einem Kapellenkranz umgürtet; dem Hauptraum iſt eine von zwei Türmen flankierte Faſſade vorgelegt. Der Bau, unten von ſtrenger Logik und einfachſten Formen, wird nach oben leichter, zierlicher und bietet von jedem Standpunkte dem Beſchauer eine ſehr günſtige Silhouette. Inzwiſchen Baumeiſter zu St. Stephan geworden, nahm Schmidt am altehrwürdigen Bau umfaſſende Reſtaurationen vor und vollendete 1872 die neue Turmpyramide.

Fünfhauſer Kirche.

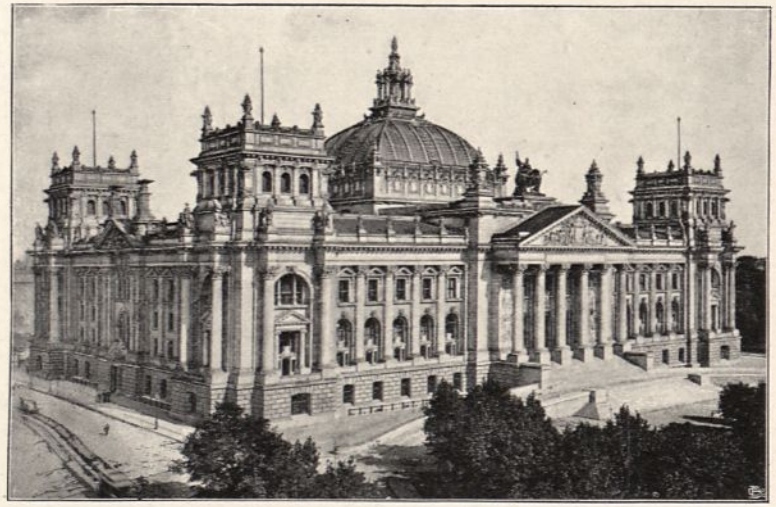
Im Jahre 1868 ſchrieb die Stadt Wien eine internationale Preisbewerbung für den neuen Rathausbau aus, Schmidt ſiegte über 62 Konkurrenten und führte ſein Meiſterwerk 1873—1883 aus. Das Rathaus (vgl. Einſchaltbild) bedeckt einen Flächenraum von faſt zwei Hektaren und umſchließt ſechs kleinere und den großen, von Arkaden umkränzten Haupthof. An der Vorder- und Rückſeite tritt in der Mitte ein 90 m langes Riſalit aus der Baulinie heraus, das erſte wird durch einen 100 m hohen Mittelturm und ſechs kleinere Türme ausgezeichnet. Die Flügel endigen in Pavillons mit hohen Walmdächern. Der Mittelriſalit beherbergt im Erdgeſchoß die ſogenannte Volkshalle, im Hauptgeſchoß an der Faſſade den gewaltigſten Feſtſaal, an der rückwärtigen Seite den Sitzungsſaal des Gemeinderats. Der für den Bau zu wählende Stil war lange ein Gegenſtand des Streits, viele hätten italieniſche Renaiſſance vorgezogen, Schmidt war entſchieden für Gotik. Was er anſtrebte, ſagte er ſpäter gelegentlich in einem Trinkſpruch: er wollte deutſche Kraft und italieniſche Liebenswürdigkeit und Freiheit miteinander verbinden. Er wählte dementſprechend deutſche Gotik, ſchmeidigte ſie aber und kreuzte ſie mit Stilgedanken der Renaiſſance durch die feſte Betonung der Horizontale, durch die langgeſtreckten und ruhiggelagerten Geſchoſſe, die überdies durch kräftige Simſe getrennt werden. Die Horizontale ſtuft auch die Türme in Stockwerke ab. Die „italieniſche“ Weichheit und Freiheit zeigt ſich aber eher in niederländiſcher Formbildung. Das Rathaus iſt eine durch und durch geniale Leiſtung, von untadeliger techniſcher Tüchtigkeit, von ruhigem Maſſenrhythmus durchhaucht, voll heiterer Würde und ſelbſtbewußter Größe, in allen Teilen der Ausdruck von Idee, Zweck und Beſtimmung. Gegenüber ſolchen Vorzügen darf man ſich nicht an kleine Schwächen im Einzelnen ſtoßen. Im Innern fällt hier und dort ein Mangel an farbenreicher dekorativer Wirkung auf. Der Geſchmack am Ornament war in Schmidts Begabung viel weniger entwickelt als der Sinn für die Logik der Baukunſt.

Rathausbau.

Auffaſſung der Gotik.

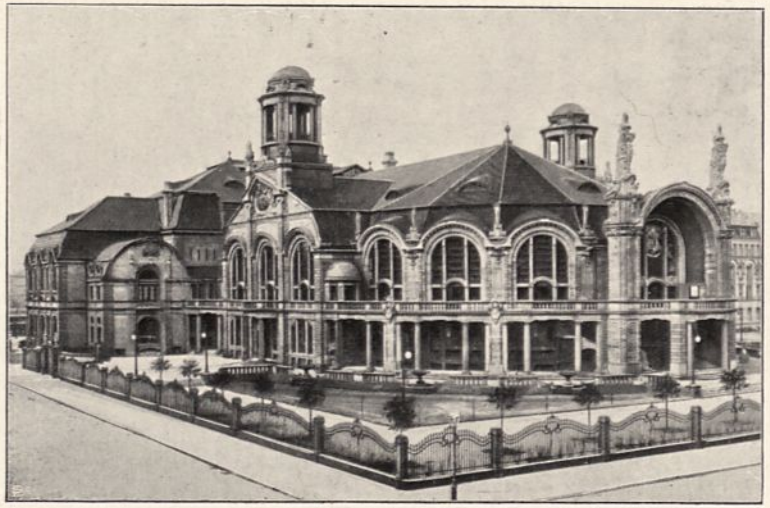


Fig. 1661. G. Seidl: St. Annakirche, Aeußeres, München. Phot. B. Reiffenſtein, München.









P. WALLOT: DAS REICHSTAGSHAUS, BERLIN; L. E. HOFFMANN UND P. DYBWARD: DAS REICHSGERICHTSGEBÄUDE, LEIPZIG; FR. THIERSCH: DER JUSTIZPALAST, MÜNCHEN; BR. SCHMITZ: DIE STADTHALLE ROSENGARTEN, MANNHEIM.

Nach Photographien von Römmler und Jonas, Dresden, und A. Weinig, Mannheim.









FR. SCHMIDT: DAS RATHAUS, H. FERSTEL: DIE UNIVERSITÄT, K. HASENAUER: DAS KUNSTHISTORISCHE HOFMUSEUM UND DAS HOFBURGTHEATER IN WIEN.

Nach Phot. von Römmler-Jonas und Stengel und Co., Dresden.

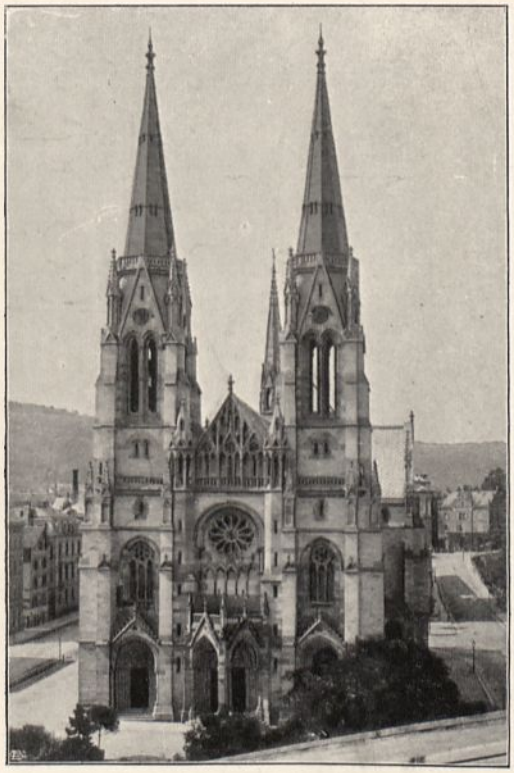
Beilage zu Dr. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte.

Verlagsanstalt Benziger & Co. A. G., Einsiedeln.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej





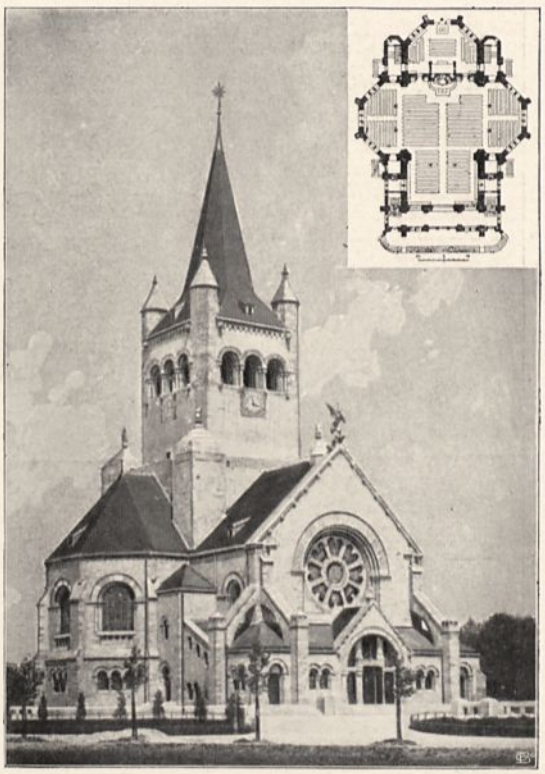




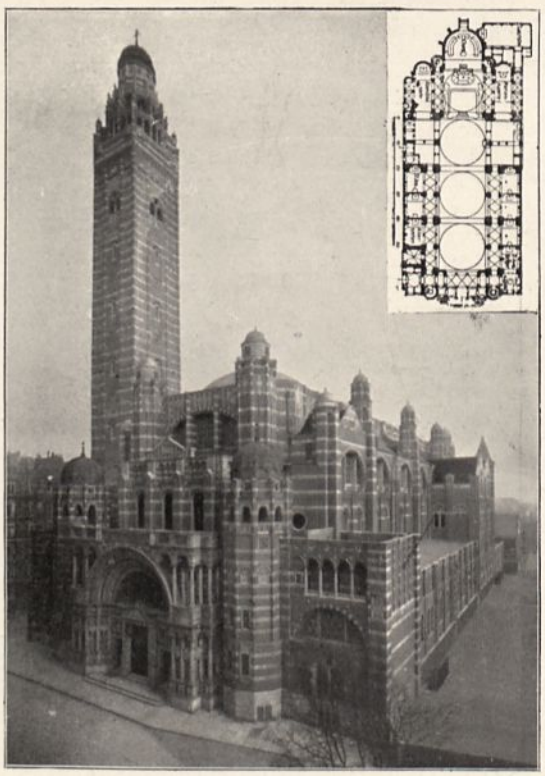
FR. SCHMIDT: FÜNFHAUSER PFARRKIRCHE. H. FERSTEL: DIE VOTIVKIRCHE, WIEN; J. EGLE: MARIENKIRCHE, STUTTGART; G. HAUBERRISSER: DIE PAULSKIRCHE, MÜNCHEN.

Nach Phot. von K. Ledermann, Wien, Stengel & Co., Römmler und Jonas, Dresden, und F. Finsterlin, München.









HOHL: HERZ-JESU-KIRCHE, BERLIN; CURJEL UND MOSER: DIE PAULUS-KIRCHE, BASEL; SCHILLING UND GRÄBNER: KIRCHE IN STREHLEN; J. F. BENTLEY: KATHOL. WESTMINSTER-KATHEDRALE, LONDON.

Nach Originalaufn. von A. Schwartz, Berlin, A. Ditisheim, Basel, P. Heine, Dresden, und S. B. Bolas und Co., London, sowie nach «Deutsche Bauzeitung», Berlin.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



Fig. 1662. Fr. Neumann: St. Antoniuskirche, Wien. Nach Originalaufn. von A. Stauda, Wien.

Von ſeinen andern Leiſtungen ſeien noch genannt das gotiſche Stiftungs- oder Sühnehaus (1884) an Stelle des 1881 niedergebrannten Ringtheaters, der Neubau der romaniſchen Domkirche in Fünfkirchen und die goldſchimmernde byzantiniſche Kathedrale in Bukareſt. Stiftungshaus. Dom in Fünfkirchen. Kathedrale in Bukareſt.

Fr. Schmidt ſtarb 1891, er war ein ganzer Mann, ein Künſtler in jeder Faſer, hervorgegangen aus dem Handwerk, ein Mann des Volkes bis an ſein Ende. Auf ſeine Grabtafel ließ er ſchreiben: Hier ruht ein deutſcher Steinmetz.

Iſt Hanſen der überzeugte Idealiſt, Schmidt der Mann des energiſchen Ringens, ſo war der dritte im Bunde, der Wiener Heinrich Ferſtel (1828—1883), der Liebling der Grazien und Muſen. Es beſaß etwas vom Glücke des Urbinaten, ſchöne Gaben der Natur und edle Gaben des Geiſtes, raſche Faſſungsgabe, Phantaſie und über alles eine heitere, harmoniſche Seelenſtimmung, wodurch er ſich ſo viele Freunde und Gönner erwarb und die er auch in ſeine Werke legte. Der Kunſttrieb offenbarte ſich frühe und zwar nach verſchiedenen Richtungen, er führte eine gute Feder, muſizierte, zeichnete, malte nach der Natur, Akte und Figuren, bis er ſich entſchieden dem Baufache zuwandte. Früh hatte er auch den großen Vorteil, vieles zu ſehen und Reiſen zu machen in Böhmen, Deutſchland, in den Niederlanden, in England, Italien und ſo den Geſchmack zu bilden und den Geiſt mit einer Fülle von Eindrücken, Erinnerungen, Anregungen zu bereichern. Im Jahre 1853 ward die Konkurrenz für die im gotiſchen Stile zu erbauende Votiv- oder Heilandskirche ausgeſchrieben. Ferſtel, erſt 26 Jahre alt, aber noch vom Zauber der Romantik umweht, arbeitet im Winter von 1854 zu 1855 einen Entwurf aus und verreiſt als Stipendiat nach Italien. In Neapel erhält er die Nachricht, daß er über 74 Mitbewerber, unter denen ſich die damals berühmteſten Gotiker Schmidt, Statz, Ungewitter befanden, geſiegt, und daß die Ausführung des Denkmals ihm

H. Ferſtel. Begabung.



Fig. 1663. G. Seidl: St. Annakirche, Inneres, München. Phot. F. Finſterlin, München.

Entwurf zur Votivkirche.

zugeſprochen ſei. Die Votivkirche (1856—1879 [vgl. Einſchaltbild]) erſcheint wie fix und fertig aus einer glücklichen Inſpiration hervorgegangen, wie ein begeiſtertes Lied der Romantik. Die Konſtruktion beherrſcht als Leitmotiv alles, aber das Ornament umrankt es mit milden Akkorden; an der Faſſade und an den Seitengiebeln ſchwellen beide zu großer Tonfülle an, um in den reizenden, durchbrochenen Turmhelmen melodiſch auszuklingen. Das iſt das Höchſte am Bau, die Harmonie, nicht Originalität; das Neue liegt, außen wie innen, in der feſtlich frohen Stimmung, welche die Seele des Betrachtenden umweht und erhebt. Im Grundriß verwirklicht die Votivkirche den Typus der franzöſiſchen Kathedralkirche mit Chorumgang und Querſchiff, — ein Kunſtwerk wie aus einem Guß bis hinab zu den kleinſten Einzelheiten, — nur den Glasgemälden fehlt Einheit und Stimmung. — Gleichzeitig ſiegte Ferſtel in einem zweiten Wettbewerb um das Bankgebäude, das er (1856—1860) im florentiniſchen Frührenaiſſanceſtil ausführte. Von nun an gehörte Ferſtel zu den gefeiertſten und beſchäftigtſten Baukünſtlern Wiens. Das Schaffen war nicht immer wie ein Erguß aus jugendlicher ſprühender Seele, auch Ferſtel erfuhr, daß hohe Kunſt mit innern und äußern Kämpfen verbunden, ſie furchten frühe ſeine Stirne. Unter ſeinen ſpäteren Bauten (Chriſtuskirche in Brünn, Kirche in Schönau bei Teplitz, Palais des Erzherzogs Viktor etc.) heben wir noch zwei hervor. Im Jahre 1863 zeichnete er die Pläne zum Oeſterreichiſchen Muſeum für Kunſt und Induſtrie, vollendet 1871, im farben- und formenfrohen Stil der italieniſchen Frührenaiſſance, denn in Italien und gegenüber den tiefer empfundenen Bedürfniſſen und Stimmungen der Gegenwart hatte Ferſtel mit dem Traum der Romantik gebrochen. Sgraffitofrieſe, glaſierte Majolika-Medaillons und buntfarbiges Material geben dem Ziegelrohbau mit Hauſteingliederungen ein heiteres, maleriſches Ausſehen; die Meiſterleiſtung iſt jedoch der Arkadenhof im Innern, hohe, luftige Hallen in zwei Geſchoſſen von edelſten Verhältniſſen. Wie an die Votivkirche ſo iſt Ferſtels Ruhm an die Univerſität (1873—1884 [vgl. Einſchaltbild]), geknüpft. Am Franzensring, an den Linien eines langgeſtreckten Vierecks liegen Schmidts Rathaus, Semper-Haſenauers Burgtheater, Hanſens Reichstagsgebäude und Ferſtels Univerſität — gleichſam im Wettbewerb. Jeder kann dem andern die Palme reichen. Eine Rampe und Freitreppe führen zu dem ſchönen, reichen Eingang mit zwei Loggiengeſchoſſen, darüber erhebt ſich groß und wuchtig der Mittelbau; die Eckpavillons wachſen zu gewaltigen, weit vortretenden Riſaliten an. Es iſt ein Ganzes von imponierender Größe und Feſtlichkeit, und doch fehlt der Hochrenaiſſancefaſſade der farbige, maleriſche Schmuck, den der Meiſter ihr zugedacht hatte. Im Inneren überraſchen durch den großen Wurf und die Harmonie der Verhältniſſe zwei Treppenhäuſer, „wahre Raumgedichte“, die Aula und der große, 70 m lange, 45 m breite Mittelhof mit hohen, weitgeſpannten Arkaden. Der ganze Rieſenbau bedeckt 21412 Quadratmeter.

Bankgebäude.

Muſeum für Kunſt und Induſtrie.

Univerſität.

Der vierte Künſtler, dem bei den Wiener Neubauten ein glänzender Teil zufiel, iſt Karl Haſenauer (1833—1894) aus Wien, er ging aus der Schule van der Nülls hervor. Beim Wettbewerb um das Hofburgtheater erhielt er den dritten Preis. Seine Zulaſſung zur Konkurrenz um die Hofmuſeen neben Hanſen und Ferſtel rief entſchiedenen Proteſt von ſeiten der Künſtler und Kunſtfreunde hervor. Haſenauer mußte es ſich daher gefallen laſſen, daß Semper 1871 nach Wien berufen wurde, um beim Bau der Muſeen, des Hofburgtheaters und der Hofburg mitzuwirken und mit Haſenauer die Pläne feſtzulegen. Semper

K. Haſenauer.

Kampf um Ebenbürtigkeit.

Sempers Mitwirkung.

ſtarb ſchon 1879 in Rom. Ueber ſeinen Anteil an den Bauten entſtand ein Streit. Gewiß iſt, daß ein Hauch ſeines Geiſtes beſonders aus der Dispoſition des Aeußern dieſer Bauten ſpricht.

Die hohe Auffaſſung und den künſtleriſchen Ernſt der drei erſten Meiſter beſaß Haſenauer nicht. In der betäubenden Pracht der Ausſtattung — z. B. im Treppenhaus des kunſthiſtoriſchen Muſeums und im Burgtheater — mit den glänzendſten, farbigen Marmorſorten, erhöht durch reiche Appliken von Goldbronze mit Stuck, Reliefen und Gemälden liegt eine Ueberfülle, ein Makartſches Prunken mit den verwirrendſten Effekten. Das Einzelne zeigt meiſtens hohen Schwung, die ſauberſte Technik und feinen Geſchmack, dasſelbe gilt von den Sälen und Galerien der Muſeen, die ebenſo praktiſch und zweckmäßig angeordnet und glänzend ausgeſtattet ſind, beſonders die mit freieſten Renaiſſancemotiven ſtuckierten Decken in Verbindung mit Gold und Farbe. Das kunſthiſtoriſche und das naturhiſtoriſche Muſeum (vgl. Einſchaltbild) ſind zwei äußerlich völlig gleiche Baukörper, zwei gewaltige, langgeſtreckte Vierecke mit je zwei Binnenhöfen. Die Frontſeiten kehren ſie einem dazwiſchen liegenden großen Garten zu. Der Mittelbau tritt mäßig vor, demſelben iſt ziemlich unvermittelt und ohne ausreichenden Unterbau und organiſches Auswachſen eine Kuppel mit Tambour, von vier kleinen Kuppeltürmchen flankiert, aufgeſetzt. Auffallend iſt auch der ſchwächliche Simskranz. Im übrigen ſtellen ſich die Muſeen als großzügige, imponierende Denkmale des Wienerſtils dar. Dasſelbe gilt vom Hofburgtheater (vgl. Einſchaltbild). An der Hauptfaſſade tritt der Mittelbau nach Semperſchem Rezept im Halbkreis heraus, an ihn ſchließen ſich die langen Flügel mit je einer prachtſtrotzenden Treppenanlage. Um am Halbrund des Mittelbaues mit dem Foyer des Zirkels Gerechtigkeit zu verwiſchen, wurde ihm ein geradliniges Riſalit vorgelegt. Darüber erhebt ſich im Hintergrund das hochanſteigende Bühnenhaus. Die gewaltigen durch beide Geſchoſſe reichenden Pilaſter, die reichen architektoniſchen Glieder der Fenſter, der üppige plaſtiſche und ornamentale Schmuck erheben den Segmentbau zu einer der glänzendſten und großartigſten Leiſtungen der Wiener Neubauten.

Dekorative Richtung.

Die Hofmuſeen.

Hofburgtheater.

Außer den größten im Baufach wären viele andere Namen zu nennen: A. Wielemans (geb. 1843, Juſtizpalaſt [Fig. 1652]), F. Fellner (geb. 1847) zuſammen mit H. Hellmer (geb. 1849, Wiener Stadttheater, Theater in Temeswar, Peſt, Augsburg, Prag, die Tonhalle in Zürich [Fig. 1653] etc.), der Gotiker und Schmidtſchüler M. Fleiſcher (geb. 1841, beſonders Synagogen), der Barockbaumeiſter K. König (Philipphof) etc.

A. Wielemans. F. Fellner u. H. Hellmer. M. Fleiſcher. K. König.

2. Denkmale der Nachahmung der mittelalterlichen Stile.

Es iſt kaum möglich, mehr überzeugter, entſchiedener, ſtrenger Gotiker zu ſein, als wie Friedrich Schmidt die Bauhütte in Köln verließ. Selbſt der einjährige Aufenthalt in Mailand änderte nichts daran. Erſt in Wien lockerte ſich in ſeinem Geiſte die ſtrenge Gebundenheit der Gotik und er nahm moderne Gedanken in das Bild auf. Andere Gotiker faßten ihre Aufgabe anders; ihr höchſter Ehrgeiz beſtand darin, nach beſtem Wiſſen und Können die alte, mittelalterliche Gotik möglichſt treu unter den gegebenen Bedingungen nachzuahmen. Sie wurden in dieſer Auffaſſung von tüchtigen Kritikern und Kunſtverſtändigen beeinflußt und beſtärkt. Wider Willen und Wiſſen ließen die einen und andern manches Fremdartige einfließen. Die religiöſen und die profanen Bauten der

Fr. Schmidt.

Nachahmung und Lockerung der Gotik.

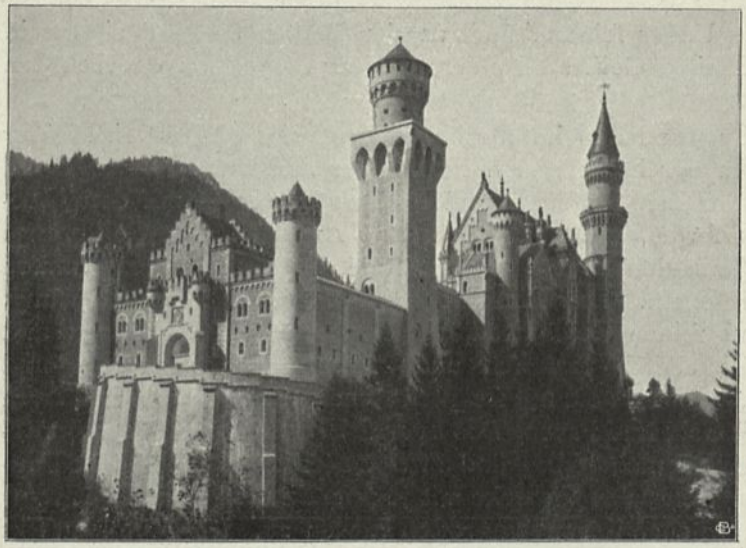


Fig. 1664. G. Dollmann: Schloß Neuſchwanſtein. Phot. F. Finſterlin, München.

Zeit ſind außerordentlich zahlreich, wir greifen faſt aufs Geratewohl einige der bedeutendſten heraus.

Gotiſche Kirchen in München.

Weitaus am zahlreichſten entſtanden gotiſche Kirchen in Süd- und Weſtdeutſchland, beſonders am Rhein. München erhielt die ſchöne Paulskirche (vgl. Einſchaltbild) durch G. Hauberriſſer,

Stuttgart.

Stuttgart die frühgotiſche Marienkirche (vgl. Einſchaltbild) von J. Egle und die Johanniskirche am Feuerſee von Chr. Fr. Leins. Eine große Thätigkeit entfaltete der Architekt Max Meckel; von ihm ſtammen unter anderen die Kirche zu Neuſtadt im Schwarzwald, die katholiſche Garniſonskirche in Ulm, die St. Bernhardkirche zu

Karlsruhe.

Karlsruhe, die St. Rochuskapelle bei Bingen (Fig. 1654) etc. Ebenſo thätig war am Mittel- und Niederrhein der Baumeiſter Ludwig Becker (Katholiſche Kirche zu

Düſſeldorf.

Darmſtadt, Mariä Empfängniskirche zu Düſſeldorf etc.). In Mainz entwarf Ph. Strigler die Bonifatiuskirche, für Köln H. von Schmidt die Herz-Jeſu-Kirche. Daſelbſt hatte der Dombaumeiſter V. Statz die Mauritiuskirche, in Kevelaer die Wall-

Aachen.

fahrtskirche, in Aachen die Marienkirche gebaut. Die katholiſche ſpätgotiſche

Hannover

Marienkirche in Hannover iſt ein Werk Hohls; K. W. Haſe gehören die Chriſ-

Berlin.

tus- und die ernſte frühgotiſche Apoſtelkirche an. In Berlin baute J. Otzen (geb. 1839) die ſchöne Backſteinkirche zum Heiligen Kreuz; ein Backſteinbau daſelbſt iſt auch die Piuskirche von M. Haſak. Von den vielen merkwürdigen

Sachſen.

Kirchen in Sachſen ſei wenigſtens die Johannes-Kirche in Dresden von Möckel

Breslau.

genannt. In Breslau wurde 1871 die Michaeliskirche von A. Langer, ein ſchöner Backſteinbau, eingeweiht; 1868 ſtürzte der nördliche Turm ein und erhielt einen Walmhelm. Im öſterreichiſchen Linz wurde 1862 der Bau des neuen großen Marien-Doms begonnen nach den Plänen des Dombaumeiſters Statz; er nahm reich ausgebildete Seitenſchiffe, ein großes Querhaus und einen Kapellenkranz im Chor mit in den Plan auf. Der 135 m hohe Turm über dem Weſtportal wurde 1902 vollendet. Die frühgotiſche Herz-Jeſu-Kirche in Graz nach den Entwürfen von Hauberriſſer mit einem 109 m hohen Turm kam 1891 zum Abſchluß.

Viel geringer an Zahl ſind die gotiſchen Profanbauten. In Freiburg i Br. baute der Profeſſor Karl Schäfer die Univerſitätsbibliothek im ſtrengen Uebergangsſtil. Zu den hervorragendſten Neubauten gehören mehrere Rathäuſer, ſo

Gotiſche Profanbauten in Stuttgart. München. Braunſchweig.

dasjenige in Stuttgart (Fig. 1655) von Profeſſor Jaſſoy, welches die freien, biegſamen Formen der Spätgotik wiedergiebt, nicht ohne einen Zug ins Große. Viel formenreicher, ſchmucker, glänzender iſt das neue Rathaus in München (ſeit 1867) von Georg Hauberriſſer (geb. 1841 in Graz), doch wünſchte man mehr Ernſt und Größe (Fig. 1657). Sehr ſtattlich ſtellt ſich das neue frühgotiſche Rathaus in Braunſchweig

(Fig. 1656) von Winter dar mit einem kräftig vortretenden Mittelbau, einem glänzend betonten Hauptgeſchoß und einem imponierenden Eckturm. Alle profanen Bauten übertrifft an Größe wie an prächtiger Ausſtattung der ungariſche Parlamentspalaſt in Budapeſt (Fig. 1658). Die Entwürfe ſtammen von Emerich Steindl, geboren 1839 in Budapeſt, einem Schüler Van der Nülls und Fr. Schmidts; er begann den Bau 1883 und ſtarb kurz vor deſſen Vollendung 1902. Der Kalkſteinbau iſt 255 m lang, 123 breit. Auf der Donauſeite treten die Hauptteile der Anlage dem Auge deutlich entgegen. Ein vorgeſchobener, von zwei 78 m hohen Türmen flankierter Mittelbau mit einem hohen Loggiengeſchoß führt zum 27 m hohen, von ſechszehn Pfeilern getragenen Kuppelſaal, über dem die gewaltige, 96 m hohe Kuppel ſich wölbt. Gegen Süden und Norden ſchließen ſich hohe Hallen an, die ſüdliche führt zum Sitzungsſaal der Abgeordneten, die nördliche zum Sitzungsſaal der Magnaten; ſie treten außen durch die hohen Dachbekrönungen mit je vier Türmchen hervor. Der Haupteingang befindet ſich an der Oſtſeite im Mittelriſalit, wo ein glänzendes Treppenhaus zum Saal der Delegationen führt. Plaſtik, Malerei und Dekoration verbinden ſich mit der Spätgotik zu großer Wirkung. Budapeſt.

Gelang es im Romaniſchen ſelten, echte romaniſche Raumſtimmung zu wecken, ſo führte dagegen das freiere konſtruktive Syſtem zu originellern Baugruppierungen und maleriſchen Bildungen. Aus der großen Zahl der Neubauten ſeien genannt die Herz-Jeſu-Kirche zu Freiburg i. Br. von M. Meckel. Der früher genannte Ludwig Becker führte unter andern die Herz-Jeſu-Kirche in Koblenz und die Eliſabethenkirche in Bonn aus. Durch all den reichen Schmuck und die maleriſchen Bildungen alter rheiniſcher Denkmale zeichnet ſich die Rochuskirche in Düſſeldorf aus, ferner daſelbſt die im frühromaniſchen Stil als Zentralbau mit großer Mittelkuppel und zwei Ecktürmen und maleriſchen Nebenbauten ausgeführte Synagoge (Fig. 1659), beide von Profeſſor Kleeſattel, die Garniſonkirche in Hannover — Chorumgang, dreiſchiffige Kreuzflügel, Kuppelturm und Hauptturm über dem Eingang — im Gegenteil durch den Anſchluß an einfache ſächſiſche Vorbilder. Unter den Denkmalen Berlins ragt die Herz-Jeſu-Kirche (vgl. Einſchaltbild) frühromaniſchen Stils von Hohl, ferner die 1891—1895 von Fr. H. Schwechten gebaute Kaiſer-Wilhelm-Gedächtniskirche (Fig. 1660) hervor im rheiniſchen ſpätromaniſchen Stil in lateiniſcher Kreuzform mit 113 m hohem Turm an der Weſtfront und zwei Türmen zwiſchen Querſchiff und Chorapſis. Das Weſtportal führt zunächſt in die Gedächtnishalle, welche mit Darſtellungen aus dem Leben Wilhelms I. geſchmückt werden ſoll. Die Kirche iſt reichſt mit Stiftmoſaiken und Glasgemälden (nach Linnemann, Geiges Roman. Kirchen. In Freiburg. Düſſeldorf. Hannover. Berlin.



Fig. 1665. G. Frentzen: Der Hauptbahnhof in Köln. Phot. von K. Creifelds.

München. etc.) ausgeſtattet. Höchſt merkwürdig ſind mehrere Kirchen in München. Keine zweite romaniſche Kirche atmet vielleicht ſo echtes Altertum in Konſtruktion und Ausſtattung wie St. Anna (Fig. 1661 und 1663) von dem vielſeitigen und vielbeſchäftigten Architekten Gabriel Seidl (geboren 1848). Auch Plaſtik und Malereien wurden zum Teil „alt“ gemacht. So erſcheint der Bau mehr wie ein hochgelungenes geniales Kunſtſtück als wie eine Volkskirche. In Einzelheiten noch geſuchter und in der Altertümlichkeit noch beabſichtigter erſcheint die geiſtreich entworfene St. Maximilianskirche von H. Schmidt (geb. 1850). Nach dem gewöhnlichen mittelrheiniſchen Schema baute L. Romeis (1854—1904) die St. Benno-, A. Schmidt (geb. 1841) die proteſtantiſche, mehr modernisierte St. Lukas-
Wien. kirche. Die merkwürdige St. Antoniuskirche (Fig. 1662) in Wien von Fr. Neumann (geb. 1844) entlehnte die wichtigſten Motive der Konſtruktion und der Anlage aus
Roman. Profanbauten. der Kirche des Santo aus Padua und aus S. Marco in Venedig. Unter den romaniſchen oder romaniſierenden Profanbauten ſind zu erwähnen: das neue Regierungsgebäude in Koblenz von Baurat Schmidt (1902—1906), rheiniſchen Stils, aus Sandſtein mit reicher Formenbildung beſonders im Innern, wo buntfarbiges Geſtein hinzukommt; ferner das Empfangsgebäude des Hauptbahnhofes in Köln (1906) von Architekt G. Frentzen (Fig. 1665).

Zu den glänzendſten profanen neuromaniſchen Bauten gehören die maleriſchen Schlöſſer Ludwigs II. von Bayern Neuſchwanſtein (Fig. 1664) und Hohen-
Schlöſſer Ludwigs II. ſchwangau, von des Königs Lieblingsbaumeiſter Georg Dollmann (1830—1895) aus Ansbach, einem Schüler Klenzes. Die Anlage iſt ſo reich und phantaſtiſch, die Ausſtattung ſo märchenhaft glänzend, daß die Bauten wie Bilder aus der Schwärmerei auftauchen, die durch Wagners Libretti und Kompoſitionen, Tannhäuſer, Lohengrin, Nibelungen, geweckt wurde.

3. Denkmale der Weiterbildung der neuern Stile.

Es gab unter den Künſtlern, welche ſich den neuern Stilen anſchloſſen,
Bauten der neuern Stile. auch ſolche, welche lediglich nachahmten, allein die meiſten wurden zu Neuerungen und Weiterbildungen gedrängt, da die Formen der Renaiſſance und des Barock noch keine toten Sprachen waren, noch feſt in der Erinnerung lebten und daher im lebendigen Verkehr ſich nach dem Geiſt der Zeit und der perſönlichen Art des
Parlamentshaus in Berlin. Künſtlers ummodelten. Da das neue Parlamentshaus in der deutſchen Reichshauptſtadt unbeſtritten einen weitreichenden Einfluß übte und an der Spitze anderer verwandter Bauten ſteht, ſo ſetzen wir es gleichfalls voran.

Ein erſtes Preisausſchreiben für das Reichstagshaus 1872 war ergebnislos;
Wettbewerb. im zweiten Wettbewerb 1882 erhielten Wallot in Frankfurt und Thierſch in München erſte Preiſe, des erſten Entwurf wurde als Grundlage weiterer Bearbeitung und Durchführung gewählt. Paul Wallot, der Abkömmling einer eingewanderten Hugenottenfamilie, wurde 1846 in Oppenheim geboren; nach ſeinen Studien ließ er ſich als Privatarchitekt in Frankfurt a. M. nieder. An dem erſten Entwurf wurden von allen Seiten ſo viele Aenderungen verlangt, daß von der urſprünglichen Arbeit wenig blieb; der Meiſter ſelber machte im Verlauf des Baues (1884 bis 1894) eine künſtleriſche Entwickelung durch. Das Reichstagsgebäude (vgl. Ein-
Anlage. ſchaltbild und Fig. 1666) iſt ein Rechteck von 137,40 zu 93,30 m mit zwei Binnenhöfen. Die Hauptfront iſt gegen Weſten gerichtet. Eine gewaltige Freitreppe führt zum Haupteingang und durch die Stiegenhalle ins Hauptgeſchoß zum großen kreisrunden Kuppelſaal, welcher mit den davon ausgehenden Korridoren faſt in der ganzen Länge

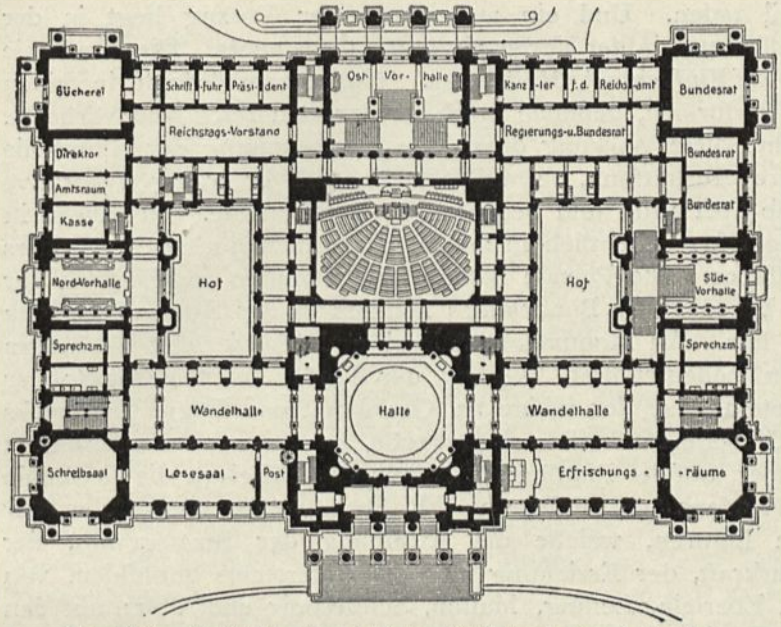


Fig. 1666. P. Wallot: Grundriß des Reichstagshauſes in Berlin. Nach «Zentralblatt der Bauverwaltung», Berlin (W. Ernſt & Sohn).

des Hauſes die Wandelgänge bildet. Dann folgt in der Mittelaxe im Herzen des Baues der Sitzungsſaal, er erhält ſein Licht aus der gewaltigen Kuppel, deren Dach aus Eiſen konſtruiert und mittels vergoldeter Kupferreife mit Glas eingedeckt iſt. Im weſtlichen Haupttrakt befinden ſich die Repräſentationsräume des Hauſes, zur Rechten des Escalier d'honneur zwei Erfriſchungsräume, zur Linken Leſe- und Schreibſäle. Der öſtliche Trakt enthält in den Haupträumen die Bücherei, den Sitzungsſaal des Bundesrates, ferner Amtswohnungen für den Präſidenten des Reichstags, für den Reichskanzler u. ſ. f. Der öſtliche Eingang iſt für den Hof, der ſüdliche für die Mitglieder des Reichstags, der nördliche für das Publikum beſtimmt. Die Weſtfront hat über dem ſchmuckloſen Erdgeſchoß im Aufbau nur zwei Geſchoſſe, die übrigen drei Seiten ſchieben noch ein Zwiſchengeſchoß ein. Die turmartig ausgebauten Eckpavillons ragen um ein Halbgeſchoß und die Attika über die Linien hinaus, über ſie erhebt ſich die Kuppel, deren Konſtruktion ſich aus ihrer Beſtimmung, Licht zu ſpenden, erklärt. Der Bau zeichnet ſich ebenſoſehr durch die zweckmäßige Anlage, die ſtrenge Logik und die durchgehende Gediegenheit und Wahrhaftigkeit wie durch die künſtleriſchen Eigenſchaften aus. Die Bedeutung der Haupträume iſt auch am Aeußern durch den Reichtum der Ausſtattung ausgeſprochen, an der Weſtfront durch die großgartige Fenſterbildung und die monumentale Eingangshalle, — dieſe freilich in der ſteifen Form des klaſſiziſtiſchen ſäulengetragenen Giebels. An der Weſtfront werden die Geſchoſſe durch Dreiviertelſäulen, an den übrigen mittels durchgehender Pilaſter verbunden. Ganz vorzüglich profilieren ſich die ſelbſtändig und reich ausgebildeten Ecktürme, welche die Baumaſſen feſt zuſammenſchließen. Was im Innern zuerſt und ungünſtig auffällt, iſt das Halblicht, die mangelhafte Beleuchtung der Gänge. Das hätten die vielgeſcholtenen Barockmeiſter beſſer gemacht; ſie hätten auch die Eingangs- und Treppenhallen lichtvoller, feſtlicher, freudeſtrahlender geſtaltet und größere Raumwirkungen erzielt. Im übrigen überraſcht das Innere durch die Pracht der Ausſtattung, die Gediegenheit des Materials, die Tüchtigkeit der kunſtinduſtriellen, techniſchen Ausführung. Im Stil des Aeußern giebt die italieniſche Renaiſſance den Grundklang. In den Formen, Motiven, Bildungen iſt Wallot durchaus ſelbſtändig, neu und originell, nirgends Schablone und ausgetretene Geleiſe, darin liegt ein Hauptverdienſt des Baues. Man kann mit Recht von einem

Ausſtattung.

Stil.

individuellen Wallotſtil reden. Und ein anderer großer Vorzug liegt in der Gliederung der Baumaſſen und in der Verwendung des Ornaments. Die Akademie des Bauweſens drang auf Einfachheit, Maßhalten. Wallot unterdrückte in ſeinen Plänen auch manche Zierformen, dennoch erſcheint der Bau reich und vornehm. Der Baumeiſter erreichte dieſe Wirkung durch die feſte Betonung der Hauptteile und deren ausgiebigere Ausſtattung, ferner dadurch, daß er wenig dekorative Formen aufnahm, dieſe aber groß und bedeutungsvoll ausbildete. Im Innern iſt Wallot viel freier, er greift gelegentlich in andere Stilformen hinüber, beſonders in die deutſche Renaiſſance. Die Portale Bayern und Preußen am Eingang zur Wandelhalle und zur Vorhalle des Bundesrates könnten in der Konſtruktion von einem alten Danziger ſein. An Monumentalmalerei und Plaſtik fehlt im Innern noch vieles. Aus den bedeutendſten Werken der Plaſtik ſeien genannt: das Relief über dem Haupteingang, der reiſige St. Georg mit den Zügen Bismarcks von R. Siemering, im Giebelfelde Kunſt und Gewerbe, von germaniſchen Kriegern beſchützt, von Fr. Schaper, auf der Plattform über dem Giebeldreieck die Germania mit den Genien des Friedens und Kriegs von R. Begas, über den Säulen der Eckpavillons ſechzehn Figuren, welche die Ausübung der Staatsgewalt, der Rechtspflege, der Wehrkraft, der Erziehung und des Unterrichts ſinnbilden, von Behrens, Diez, Eberle, Eberlein, Leſſing, Maiſon, Schlierholz und Volz; auf den Ecken der Attika der Pavillons Gruppen von jugendlichen Genien, welche die Kaiſerkrone emporhalten, von A. Brütt, über dem Oſteingang die in Kupfer getriebenen berittenen Reiterherolde von Maiſon etc. Die Glasgemälde in den Vorhallen ſtammen vom Frankfurter Alexander Linnemann. Es iſt verwunderlich, daß man in realiſtiſcher Zeit ſo viel in Symbolik, Allegorie und ſpitzfindigen Anſpielungen machte. — Der zweite große Monumentalbau Berlins iſt der neue Dom (1894—1905) an der Stelle des alten Doms (1747—1750) und der Anfänge des Campoſanto (1845). Den Entwurf machte Julius Raſchdorff, geboren 1823 in Pleſs, ſeit 1853 Stadtbaumeiſter in Köln, ſeit 1877 Profeſſor an der Bauakademie in Berlin. Wie bei andern ſeiner Werke, ſo war ſein Sohn und Schüler Otto (geb. 1854) an dem Dom (Fig. 1667 und 1668) mitthätig. Dieſer beſteht aus drei Teilen. Die Haupteingänge mit der Vorhalle führen von Weſten nach Oſten in die Predigtkirche, einen großen Zentralraum (zirka 41 m Durchmeſſer) unter der Hauptkuppel, von achtſeitigem Grundriß. Im öſtlichen Kreuzarm ſteht der Altar. Südwärts ſchließt ſich an dieſen Haupt- und Mittelbau die kleine Tauf- und Trauungskirche, ein rechteckiger, von einem Tonnengewölbe überſpannter Saal von 18 zu 9 m. Nordwärts liegt die Denkmal- oder Gruftkirche in der Geſtalt eines fünfſeitigen Chorraums mit fünf Apſidalkapellen, zu Ehren der preußiſchen Könige und großer Staatsmänner. Die Unterkirche oder das Kellergeſchoß iſt faſt ganz als Hohenzollerngruft beſtimmt. Es war keine Kleinigkeit, dieſe drei voneinander getrennten Kirchen mit ſehr mannigfaltigen Nebenräumen für die fünf Aufſtiege zu den Emporen, für Sakriſteien, Küſter etc. zu einem Ganzen zu vereinigen. Im Aeußern ſtellt ſich der Dom in der Hauptaxe als ein Renaiſſancebau dar mit der rieſigen Hauptkuppel, welche von vier Kuppeltürmen umgeben iſt. Es iſt eine Hof- und Luxuskirche. „Der Innenraum der Predigtkirche iſt bei 82 m Höhe ein ſolcher, der zum mindeſten nicht für die Predigt geſchaffen erſcheint ... Ueberall erkennt man, daß der Architekt mit dem Uebermaß verfügbaren Raumes nicht recht etwas anzufangen wußte, daß das Syſtem der proteſtantiſchen Kirche mit dem Syſtem des gewaltigen Prunkbaues nicht in Einklang zu bringen war.

Plaſtiſche Ausſtattung.

Der Dom in Berlin.

Dreiteiligkeit.

Luxuskirche.

Daher der durchaus katholiſche Grundzug in der äußern Erſcheinung: man vergleiche die Anlage mit dem unverkennbaren Vorbild Sant' Agneſe in Piazza Navona in Rom" (C. Gurlitt). Was dem Reichstagsgebäude zugute kommt, die Gliederung der Baumaſſen und die Größe des Details, fehlt dem Dom. Im Gegenteil, das Ueberwuchern und die Kleinheit der Einzelheiten nehmen ihm die Größe. Auch die Lage iſt ungünſtig, er ſitzt zu tief, die Kuppel erdrückt und zermalmt den Unterbau. In der Nähe des königlichen Schloſſes erſcheint er vollends niedrig, eingedrückt und eingefackt. Vom Luſtgarten aus iſt man ohnedies der Kuppel zu nahe. Wie ganz anders wirkt die St. Peterskuppel, ſie drückt nicht nach unten, ſondern ſtrebt wie aus eigener Kraftfülle in die Lüfte; die Konſtruktion iſt aber auch eine viel einfachere, klarere. — In Berlin nahm auch der Privatbau im Anſchluß an die Monumentalarchitektur einen hohen Aufſchwung. — Einen großen Einfluß auf den Entwicklungsgang der Architektur gewann Otto Rieth mit ſeinen, mehrere Lieferungen füllenden architektoniſchen und dekorativen Studien und Entwürfen. Die meiſten Skizzen, von freier Hand entworfen, ſind im Barockſtil oder Frührenaiſſanceſtil gehalten, flott, ſchwung- und phantaſievoll, poetiſch und maleriſch, genial. Sie gingen aus dem Gefühl hervor, „daß Freihandzeichnen und perſpektiviſches Entwerfen eine wichtige Rolle im Architekturſtudium zu ſpielen haben". Für das Operieren mit großen Maſſen bei maßvoller Dekoration iſt es eine vorzügliche Anleitung.

Mängel.

O. Rieth.

In Dresden herrſchte faſt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in der religiöſen Architektur die Gotik, in der Profanarchitektur die italieniſche Renaiſſance, daneben ſpäter die freie, elegante deutſche Renaiſſance (die Rathäuſer zu Dresden - Plauen von Loſſow und Viehweger, zu Pieſchen und Löbtau von Schilling und Gräbner) und vereinzelt der luſtige, prächtige Barock, wie am ſogenannten Kaiſerpalaſt, einem Geſchäftshaus von den rührigen, an glücklichen Baugedanken reichen Schilling und Gräbner, und am Zentraltheater von Loſſow und Viehweger. Die deutſche Renaiſſance und der Barock führten zur Moderne, ſo haben die beiden letztgenannten Barockbauten im Innern eine moderne Ausſtattung. Dann folgten ganze Bauten modernen Stils: das neue Haus der Sächſiſchen Handelsbank von Schilling und Gräbner, das Mauſche Ge-

Bauten in Dresden.

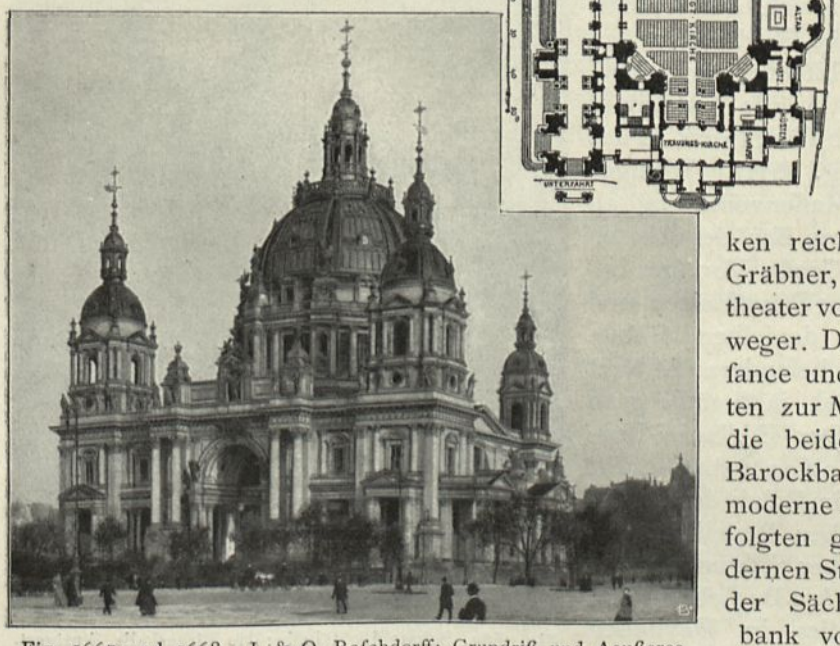


Fig. 1667 und 1668. J. & O. Raſchdorff: Grundriß und Aeußeres des neuen Doms in Berlin. Nach Originalaufn. von A Schwartz, Berlin.

ſchäftshaus von Loſſow und Viehweger etc. und vollends eine ſehr große Zahl von Privathäuſern und Villen in und um Dresden.

Reichsgerichtsbau in Leipzig.

Bei dem Wettbewerb für das neue Reichsgerichtsgebäude (vgl. Einſchaltbild) in Leipzig ging Ludwig Ernſt Hoffmann (geb. 1852 in Darmſtadt), der ſeinen Entwurf mit dem norwegiſchen Architekten Peter Dybward ausgearbeitet, als Sieger hervor. Das Palais iſt in den einfachen, ſtrengen Formen der italieniſchen Hochrenaiſſance erbaut mit einer hohen Kuppel, welche über quadratiſchem Unterbau in einem Helmgewölbe mit einer Laterne abſchließt. Etwas von Bramanteſcher Vornehmheit, die in der Kuppel zu hohem, ruhigem Selbſtbewußtſein ſich aufſchwingt, ruht auf dem genialen Bau. Der Seiteneingang mit der hohen Kolonnade und der Attika darüber fügt ſich dem Palaſte ſchöner ein als der Säulengiebel der Hauptfront.

In andern größern Städten geſtaltete ſich die architektoniſche Entwickelung, wie ſie oben bei Dresden ſkizziert wurde. So in Frankfurt a. M.: das prächtige Opernhaus (1863—1880) von R. Lucae, das ganz moderne Albert Schuhmann-Theater (1904—1905) von Kriſteller und Sonnenthal; in Stuttgart: das Landesgewerbemuſeum in Renaiſſanceformen (1896 vollendet) von Neckelmann, die Bürgerhalle (1899) von Schmohl und Stähelin, ein monumentaler Bierpalaſt in deutſcher Renaiſſance mit nordiſch-romaniſchen Anklängen (Fig. 1669); in Bern: der neue Bundespalaſt (Fig. 1670) in italieniſcher Renaiſſance (1894—1902) von H. W. Auer (1847—1906).

Frankfurt. Stuttgart. Bern.

Wie auf allen andern Gebieten der Kunſt, so kommt im Aufſchwung der neueſten Architektur München ein Hauptverdienſt zu. Der Meiſter, welcher, vielleicht mehr unter dem Einfluß der Zeit als aus freier Neigung, die Renaiſſance einführte, war Gottfried Neureuther (1811—1887) aus Mannheim. Sein Talent beſteht weniger darin, große Maſſen zu disponieren und zu gliedern, als im feinen Geſchmack, durch plaſtiſche und maleriſche Wirkungen den Eindruck der Architektur zu heben, zu bereichern und Würde mit Anmut zu verbinden. Sein Hauptwerk iſt das Polytechnikum (Fig. 1671). Weniger gelungen iſt die Maſſenverteilung an dem ſonſt impoſanten Bau der Akademie der Künſte. Große Vorzüge beſitzen manche ſeiner Privatbauten und Nutzbauten. Auf denſelben Gebieten zeichnet ſich beſonders Albert Schmidt (geb. 1841 in Sonnberg in Thüringen) aus. Der Bildhauer-Baumeiſter Lorenz Gedon (1844—1883) aus München ging im Palais des Grafen Schack zur deutſchen Renaiſſance in möglichſt maleriſchen Bildungen und mit Uebergriffen in den Barockſtil über, noch mehr war dies im Heylſchen Haus in Worms der Fall. Wie früher

München. G. Neureuther. A. Schmidt. L. Gedon.



Fig. 1669. Schmohl & Stähelin: Die Bürgerhalle, Stuttgart. Phot. H. Brandſeph, Stuttgart.



Fig. 1670. H. W. Auer: Der Bundespalaſt in Bern. Phot. Wehrli A.-G., Kilchberg, Zürich.

bemerkt wurde, erhielt neben Wallot im Wettbewerb um das Reichstagsgebäude Friedrich Thierſch (geb. 1852) in Marburg den erſten Preis. Sein Hauptwerk, der Juſtizpalaſt in München (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1672), iſt auch ein vollkommen ebenbürtiger Rivale des Parlaments. Es iſt ein Bau, ſo aus einem Guß, von ſo organiſcher Einheit und Notwendigkeit, als wäre er aus dem Boden gewachſen. Als Stil wählte der Baumeiſter einen maßvollen, edeln Barock und verzichtete am Aeußeren ſchon im Intereſſe der Lichtführung mit Recht faſt ganz auf die Säule und behalf ſich mit glatten Liſenen und Pilaſtern, während die Flächen ruſtiziert ſind. Der Haupteingang, die ſchönen Eckpavillons, die im Kreisſegment heraustretende Mittelpartie an der Oſtfront ſind von der günſtigſten Wirkung. Die Kuppel wird, was zu bedauern, von den hohen Dächern ſtark maskiert. Im Neuen Juſtizgebäude machte Thierſch den Verſuch, den altheimiſchen Backſteinbau des Mittelalters mit farbiger Bemalung wieder zu Ehren zu bringen. Er führte auch die monumentalen Brücken, die Mainzer Rheinbrücke und die Neckarbrücke in Mannheim aus. Von Auguſt Thierſch ſtammt die ſchöne St. Urſulapfarrkirche in Schwabing, in der aber die Nachahmung der italieniſchen Renaiſſance ſich bis auf die Hohlziegel auf dem Dache erſtreckt. Die St. Joſephskirche von H. Schurr giebt den vereinfachten Grund- und Aufriß der St. Michaelskirche wieder; die Streben ſind einwärts gezogen und zwiſchen ihnen — ohne Emporen — Kapellen und Eingangshallen angelegt, ein echtes, beliebtes Barockmotiv. Von den Schloßbauten Ludwigs II. macht das Schloß Herrenchiemſee den Eindruck einer froſtigen Nachahmung, viel freundlicher iſt der Linderhof. Die Hauptbedeutung liegt übrigens in der prunkvollen innern Ausſtattung.

Fr. Thierſch. A. Thierſch. H. Schurr. Schlöſſer Ludwigs II.

Ein originellſter Künſtler mit einem ſtarken Zug ins Große und Monumentale iſt Bruno Schmitz (geb. 1858) aus Düſſeldorf, jetzt in Berlin (Künſtlerhaus in Amſterdam, oberöſterreichiſches Landesmuſeum in Linz, die herrliche Stadthalle Roſengarten in Mannheim (vgl. Einſchaltbild), erſte Preiſe bei Wettbewerben für die Bank in St. Gallen, die Tonhalle in Zürich etc.). Die Geſchichte der Plaſtik wird ihn als den Schöpfer gewaltigſter Denkmäler vorführen.

Br. Schmitz. Denkmalkunſt.

Prag erhielt mehrere bedeutende Monumentalbauten, ſo das Künſtlerhaus Rudolphinum (Fig. 1673) von J. Zitek und J. Schulz, das Kunſtgewerbemuſeum von J. Schulz. In der ungariſchen Metropolitanſtadt Gran wurde die 1820 nach Kühnes Plänen im Renaiſſanceſtil begonnene ſtattliche Domkirche 1856 geweiht

Prag. Gran.



Fig. 1671. G. Neureuther: Das Polytechnikum, München. Phot. Römmler-Jonas.

und in neueſter Zeit ausgebaut. In der Landeshauptſtadt Budapeſt begann 1851 J. Hild den Bau der ſogenannten Baſilika (Fig. 1674), der St. Stephanskirche in der Leopoldſtadt, es iſt eine Kuppelkirche im Renaiſſanceſtil in der Kreuzform und nach dem Vorbild von S. Maria di Carignano in Genua. Nachdem die fertige 96 m hohe Kuppel eingeſtürzt, führte der vielbeſchäftigte Nikolaus Ybl (1814—1891) nach eigenen Plänen den Bau aus. Zu einer eigenartigen Bildung führte am Aeußeren die um die Chorapſis herumgeführte Sakriſtei. Ebenſo neu ſind in den Diagonalen der Kuppel die als Verſtärkungen gedachten Vorlagen mit Figurennischen.

Budapeſt.

4. Denkmale der Moderne.

Bruch mit der Vergangenheit. Hauptkennzeichen.

a. Das moderne Ornament und die Formbehandlung. — Daß die Moderne ein Bruch mit der Vergangenheit iſt, beweiſen die neuen ornamentalen Motive, die von den frühern Stilformen ganz abweichen. Ein Hauptkennzeichen aller modernen Schmuckformen iſt das Geſchweifte, Fließende, Wellenförmige, Strömende, das in weichen, matten Kurven Geſchwungene, hierauf beruhen die mannigfaltigſten Linienſpiele.

Das Wellenförmige. Linienſpiele.

Das Linienſpiel iſt in den Schmuckformen aller Stile ein wichtigſtes Motiv, von den Wellen-, Mäander-, Tänienformen der Griechen bis zu den wunderbaren Arabesken, Grotesken, Moresken und ideal-vegetabiliſchen Linienzügen der Renaiſſance. Dieſe Linienfiguren, gemiſcht mit vegetabiliſchen und Tierformen ſind ſo ſehr und unverkennbare Werke des edelſten Geſchmacks, Spiele und Witze des Künſtlergeiſtes, Erzeugniſſe der geübteſten und kunſtvollſten Hand, daß ſie auch den Geiſt des Beſchauers fruchtbar anregen und das höchſte Wohlgefallen wecken. Kein Zweifel, daß auch viele moderne Linienmotive ſehr ſchön ſind und den Geiſt anregen, allein einen Vergleich mit dem Ornament der eben

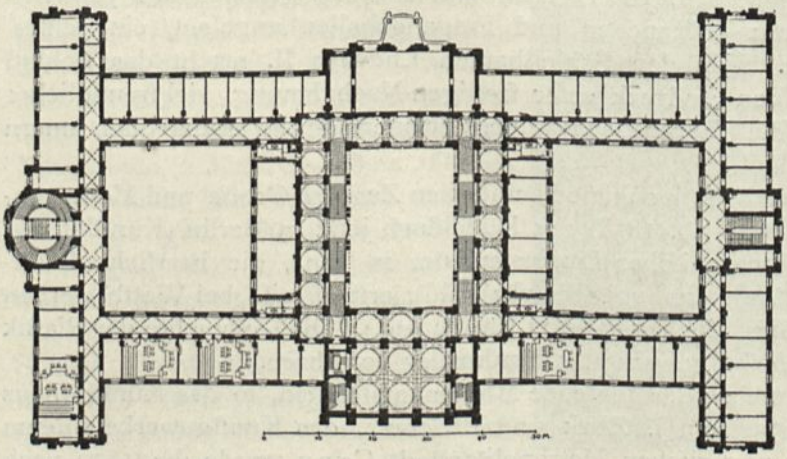


Fig. 1672. Fr. Thierſch: Grundriß des Juſtizpalaſtes in München. Nach «Fr. Thierſch, Das neue Juſtizgebäude in München» (Verl. L. Werner).

Vergleich mit der Renaiſſance.

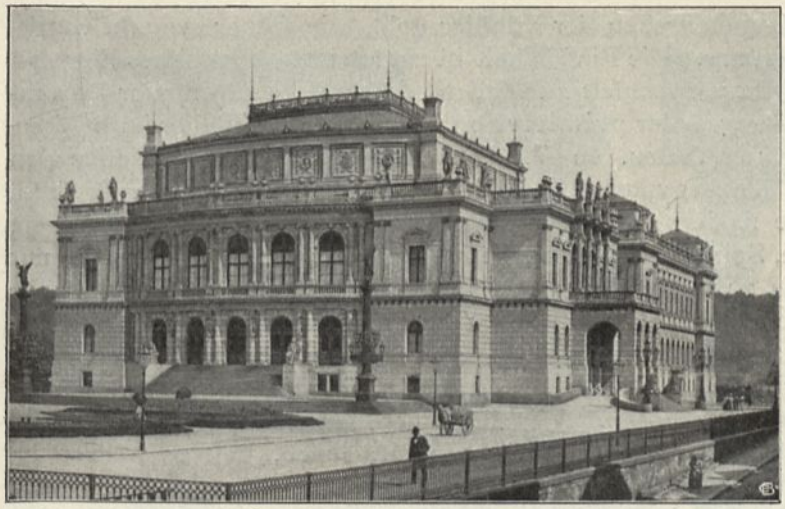


Fig. 1673. J. Zitek und J. Schulz: Das Rudolfinum in Prag. Phot. Stengel & Co.

genannten Renaiſſance halten ſie nicht aus. Sehr oft muß man den Eindruck erhalten, daß ſie weniger aus dem Geiſte des Künſtlers fließen, als aus dem Zufall, aus einem naiven Sichgehenlaſſen. Die Linien dehnen, ſchweifen, krümmen, kreuzen ſich, ohne daß man das äſthetiſche Geſetz zu ahnen vermag.

Nach den Linienſpielen kehrt kein anderes Ornament öfter wieder als Blätter und Blüten: langgeſtengelte Doldenblüten, vielverſchlungenes Zweig- und Aſtwerk, das oft in Blumenkronen ausblüht. Wir finden es als Flächenfüllung, als Thür- und Fenſterrahmen, als Fries- und Wandbekleidung, in Zierleiſten und Streumuſtern, an Säulen und Pilaſtern. Im Kunſthandwerk liefern Blätter und Blüten das Grund- und Leitmotiv zu allerlei Bildungen in Holz, Stein und Metall. Hierbei werden die Naturformen völlig realiſtiſch verwendet, oft aber auch feinſt ſtiliſiert, z. B. in der Metalltechnik, in der Glasmalerei, in den Nadelarbeiten, welche entzückend ſchöne Wirkungen erzielen. Motive aus Blättern u. Blüten.

Sehr viele ornamentale Motive ſind recht geiſtreich aus Naturformen entwickelt, aus den Rippen und Faſern der Blätter, aus Blüten und Früchten, aus Schmetterlingsflügeln und Tierformen etc. Allein dem Laien iſt es in tauſend Fällen ganz unmöglich, auch nur zu ahnen, aus welchen Motiven z. B. viele Flächenmuſter, Schmuckſachen, Beleuchtungskörper, wunderlich geſchweifte, durchlochte Möbel- und Thürbeſchläge etc. abgeleitet ſein dürften. Dieſer Eindruck des Unerklärlichen, Fremdartigen iſt keineswegs äſthetiſcher Art und wirkt um ſo verwirrender, wenn die ornamentale Form im Zug der Linie an ſich wenig Ableitung von Naturformen.



Fig. 1674. N. Ybl: Die Baſilika in Budapeſt. Phot. Stengel & Co., Dresden.

Intereſſe bietet. Ein Hauptbeſtreben der Künſtler geht, wie früher bemerkt wurde, auf einfachſte Formen aus. Die Einfachheit iſt ein höchſtes äſthetiſches Element, aber ſie braucht doch nicht verwechſelt zu werden mit den Urformen aller Dekoration und deren Verwendung in der primitivſten Weiſe, wie die Völker im Beginne erſter Kunſtentwickelung es thaten. In Wirklichkeit werden ſehr viele Motive den älteſten Kunſtepochen, den Aegyptern, Karolingern, beſonders der romaniſchen Zeit entlehnt. Manche moderne Künſtler ſcheinen es darauf abgeſehen zu haben, dieſe Urformen: Kreiſe, Spiralen, Vierecke, Stern- und Schachbrettformen etc., mit Vorliebe als Ornamente zu verwenden. Andere Meiſter verwechſeln das Einfache gar zu oft mit dem Schwerfälligen, Ungefügen, Plumpen. Noch unangenehmer iſt es, wenn man den Eindruck erhält, das Einfache und ſchlechtweg Zweckmäßige ſei mit dem mühſam Geſuchten, Nochniedagewеſenen vertauſcht und verwechſelt worden. Wir begegnen tauſend Gegenſtänden des Kunſthandwerks, welche ſo wunderliche Formen annehmen, daß es ſchwer iſt, darin mehr als unkünſtleriſche Laune und Willkür zu ſehen, oder dann die Sucht, um jeden Preis etwas noch nie Geſehenes und Gemachtes zu liefern. Man betrachte nur, welche Formen Tiſch und Stuhl, Schrank und Kommode, Pult und Ständer, Wanduhr und Tintenfaß, Becher und Kanne u. ſ. w. oft annehmen (vgl. Einſchaltbild). Hält das Beſte den Vergleich mit den Erzeugniſſen früherer Stile aus? Im allgemeinen darf man wohl behaupten, daß unter den modernen Zierformen und kunſtinduſtriellen Gegenſtänden diejenigen am gefälligſten und reizendſten erſcheinen, welche am meiſten an frühere Stilformen und Stilgeſetze erinnern. Dem wirklich Guten und Schönen ſoll ſein Wert nicht im mindeſten geſchmälert werden.

Archaismus ſtatt Einfachheit.

Schwerfälligkeit ſtatt Einfachheit.

Mühſam Geſuchtes.

Vergleich mit frühern Stilformen.

Von den frühern Stilen her ſind wir gewohnt zu verlangen, daß jedes Ornament in der Architektur organiſch eingefügt und eingegliedert werde. Die Moderne ſetzt ſich leicht darüber hinweg. Oft wird ein Ornament urplötzlich z. B. in die Ecke einer Fläche oder ſonſt unſymmetriſch und unrhythmiſch eingeſetzt; es läuft quer über eine Füllung, bricht unerwartet ab oder ermangelt jedes Rahmens und jeder Begrenzung, Formen, deren Begründung ſchwer einzuſehen.

Mangel an organiſcher Eingliederung.

Die herkömmlichen Bildungen des Säulenbaues fallen weg oder treten uns in fremdartiger Umgeſtaltung entgegen (vgl. Einſchaltbild). Die Schäfte der Säulen, wenn ſolche vorkommen, was ſelten der Fall, haben oft weder Baſen noch Kapitelle, ſie wachſen aus dem Stylobat heraus und verlieren ſich in dem getragenen Gegenſtande. Denn allerlei archaiſtiſche Formen charakteriſieren auch einen großen Teil der modernen Bauten. An die Stelle der Kapitelle und der Simſe der Pfeiler treten die wunderlichſten plaſtiſchen Bildungen, Uebergänge, Anläufe, unnennbare Dinge, deren Daſein und Formen man ſich ſchwer erklärt. Oft ſind es wie aus weichem Stoffe modellierte knorpelartige Vorlagen, Anſchwellungen, welche an den Bau der Knochen erinnern. Wir begegnen ihnen ferner an Verknüpfungen und freien Endigungen. Die Rahmen der Fenſter nehmen verſchiedene Schweifungen an oder werden wie die Thüren mit allerlei Pflanzenmotiven und Flachreliefen eingefaßt. Ein für allerlei Neubildungen beliebtes Feld ſind die Flächen; ſie werden gerne durch die verſchiedenſten Motive gebrochen und aufgelöſt, durch Linienornamente, frei hingeſetzte, aufmodellierte Planzengebilde, Kragſteine, aus der Mauer herausragende Köpfe und allerlei Streumuſter. Sehr gerne verwendet man auch Reihen von aufgeſetzten oder vertieften Quadraten, Spiralen, Schachbrettmuſtern, — alſo wieder eine Dekoration primitivſter, archaiſtiſcher Art. Als Flächenauflöſung und Muſterung dienen ferner verſchiedene Arten des

Der Säulenbau.

Neubildungen.

Flächenbehandlung.

Primitive Formen.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



KUNSTINDUSTRIE.

Wandtäfelung in Koptoxyl, von B. Harraſs, Döhlen; Schilling und Gräbner: Giebel der Villa Gerh. Hauptmanns; B. Pankok: Säule im Standesamt des Rathauſes von Deſſau; Br. Möhring: Fenſter im Deutſchen Haus, Paris (1900) — H. Obriſt: Nutzbrunnen; Schilling und Gräbner: Fenſterbogen und Tor der Sächſiſchen Handelsbank, Dresden; Th. Fiſcher und H. van de Velde: Kapitelle im Folkwang-Muſeum, Hagen, in der Erlöſerkirche zu Schwabing; H. Obriſt: Pfeilerkapitell; J. A. Schulz: Füllung in Eichenholz. — R. Mackintoſh: Grabſtein; R. Riemerſchmid: Grabmal, München, und Tor am Haus Rudolph in Dresden.

Nach der Zeitschrift „Dekorative Kunst", München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.



KUNSTINDUSTRIE.

P. Behrens: Buchfchmuck; A. Knab: Zierleiften; P. Huber: Fries. — R. Lalique: Halsfchmuck; P. Horti: Anhänger; A. Bucher: Anhänger und Stockgriff; englifcher Dekorationsftoff. — Morawe: Ohrgehänge; Magnuffen: Brofche; P. Hauftein: getriebene Fingerringe; P. Behrens: Buchfchmuck. — Fr. Adler: Tifchläufer; J. Hrdlicka: genähte Kragen; M. Vever: Kamm; T. Morris: Einband. — A. Turbayne: Einband; M. Susmann: Gürtelfchliefse; P. Hauftein: Ledergürtel; K. Mofer: Einband.

Nach den Zeitfchriften „Dekorative Kunft", Verlagsanftalt F. Bruckmann A.-G., und „Kunft und Handwerk", R. Oldenbourg, München, fowie nach Phot. von A. Bucher (Mitglied der Schweiz. Sezession), Paris.

Biblio Politec Wrocław



KUNSTINDUSTRIE.

E. Sapatka: Becher; Fayencevase von Gustafsberg; R. Kirsch: Vestibüllampe; P. Haustein: Becher; Wilhelm und Lind: Zinnteller; Meifsener Porzellankanne; P. Behrens: Vase (Mehlem). — E. Riegel: Pokal; Wilhelm und Lind: Blumentopf; L. C. Tiffany: Favrilevase; J. Powell: Glas; P. Huber: Handleuchter; R. Riemerschmid und P. Behrens: Besteck; Fr. von Heider: Porzellanplatte. — P. Huber: elektrischer Beleuchtungskörper; Fr. Schumacher: Standuhr; W. Ortlieb: Tischgerät für Salz etc. — A. Bucher: Silberschale; J. Laffer: Möbelbeschläge; K. Moser: Schreibtisch mit Stuhl: — C. Plumet: Thürgitter, Paris; H. E. von Berlepsch: Buffet in der Villa Tobler, Zürich; A. Meffer: Torgitter.

Nach den Zeitschriften „Dekorative Kunst", Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., und „Kunst und Handwerk", R. Oldenbourg, München, sowie nach Phot. von A. Bucher (Schweiz. Sezession), Paris.

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej



MEIER UND BREDOW: VILLA IN GROSS-LICHTERFELDE; FR. HOOPER: ENGLISCHES LANDHAUS. G. GŒRKE: SPEISEZIMMER, BERLIN; A. KOCH: VILLA RÜEGG-HONEGGER, ZÜRICH. H. E. VON BERLEPSCH: BIBLIOTHEKZIMMER DER VILLA TOBLER, ZÜRICH.

Nach den Zeitschriften „Dekorative Kunst", Verlagsanstalt Bruckmann A.-G., und „Kunst und Handwerk", R. Oldenbourg, München, sowie nach Originalaufnahme von A. Krenn, Zürich.

Mörtelverputzes, indem er bald glatt, bald rauh aufgetragen, bald gradlinig oder wellenförmig geſtreift wird. Dazu kommen Inkruſtierungen von Steinen und Hölzern, der Wechſel von Mauer- und Riegelbau; die Holzteile des letzten werden ſehr lebhaft, am liebſten rot, grün oder blau bemalt. Eine große Rolle im Innern und am Aeußern der Bauten ſpielen die genannten Flachreliefe figürlicher oder dekorativer Art. Sie erſcheinen bald als Rahmenwerk, bald zum Schmuck der Flächen. Die Behandlung iſt meiſtens eine ziemlich ſummariſche. Flachreliefe.

Viele moderne Meiſter erklären das Ornament, die freie Dekoration überhaupt als überflüſſig und erachten die konſtruktiven Linien, welche die Bedeutung und Beſtimmung der Ausſtattungsgegenſtände und der Geräteteile klar und lebendig ausſprechen, als ausreichenden Erſatz. Doch werden die bindenden Teile, Beſchläge, Scharniere, Schlüſſelſchilde, in recht augenfälliger Weiſe betont. Einheit und Syſtem in die Formen und Ornamente der Moderne zu bringen, iſt heute noch unmöglich, es geht zu viel Kunterbuntes, Widerſprechendes, Verſchiedenartiges durcheinander, die Moderne iſt überhaupt noch ganz auf die Subjektivität der Künſtler geſtellt. Was daraus hervorgehen wird, iſt nicht vorauszuſehen, die führenden Meiſter ſchauen vertrauensfroh in die Zukunft. Viele ornamentale Motive der Linie und der Farbe, beſonders Flächenmuſter werden in der Kunſt Heimatrecht behalten. Anſichten vom Ornament. Keine ſyſtematiſche Einheit.

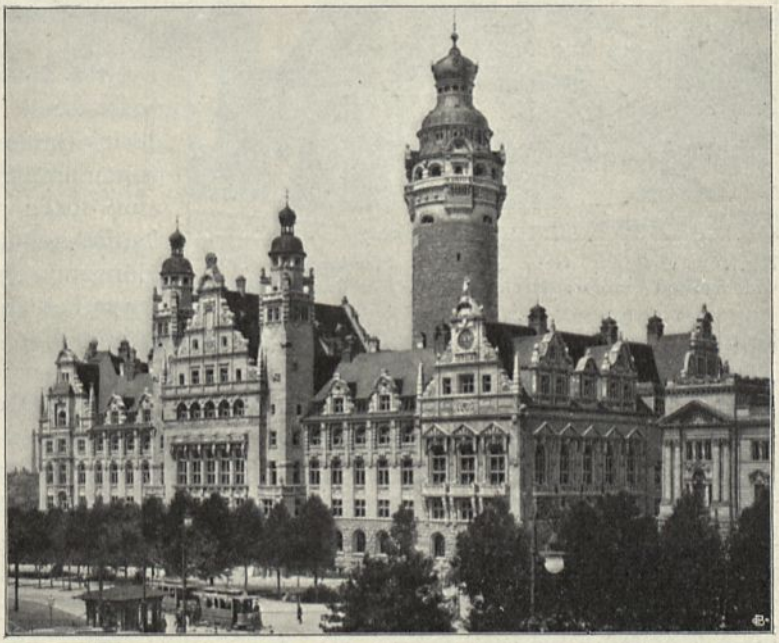


Fig. 1675. H. Licht: Das Rathaus in Leipzig. Phot. der Neuen Photographiſchen Geſellſchaft, Steglitz-Berlin.

Die Moderne erwarb ſich ein unbeſtreitbares Verdienſt um das Kunſthandwerk, die Kunſtinduſtrie in den verſchiedenſten Zweigen (vgl. Einſchaltbild). Es haben ſich an manchen Orten, beſonders in München, Dresden, Darmſtadt (die bekannte Künſtlerkolonie) Innungen, Geſellſchaften gebildet, um mit vereinter Kraft das Beſte und Gediegenſte zu leiſten. Zu fürchten ſind aber diejenigen, welche geſtern noch mittelmäßige Geſellen waren und ſich heute als Meiſter ausgeben und „ein Geſchäft gründen“, „Glasmaler“, welche kaum lernten, ordentlich Gläſer zuzuſchneiden und zu verbleien, „Dekorationskünſtler“ und „Bildhauer“, welche bei handwerksmäßiger Handhabung des Pinſels und Meißels nie eine Ahnung gewannen, was Kunſt und künſtleriſches Streben iſt. Sie brachten mit ihren unreifen und oft geradezu entſetzlichen Erzeugniſſen die Moderne am meiſten in Verruf. Förderung des Kunſthandwerks. Uebelſtände.

b. Das moderne Privathaus (vgl. Einſchaltbild). – Bis in die neueſte Zeit, als die deutſche Renaiſſance wieder Aufnahme fand, entlehnte das Privathaus zu Stadt Palaſt und Haus.

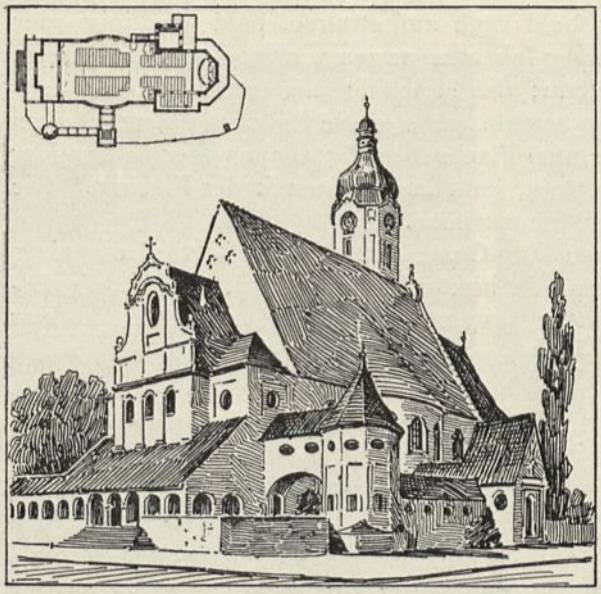


Fig. 1676 und 1677. Gebr. Rank: Die Pfarrkirche in Solln. Grundriß und Aeußeres. Nach Zeichn. v. Gebr. Rank, München.

und Land, das irgendwelche architektoniſche Bedeutung beanſpruchte, ſeine Grundformen meiſtens dem Palaſtbau, deſſen Abmeſſungen und Anſprüche auf beſcheidene Maße zurückgeführt wurden. Wie beim Palaſte im Grundriß auf große Regelmäßigkeit und Symmetrie, im Aufbau auf eine einheitliche Faſſade und infolgedeſſen auch auf eine einheitliche Dachkonſtruktion beſonderer Wert gelegt wurde, ſo verfuhr man gleicherweiſe auch beim Privathaus. Beiderlei Bauten ſind aber weſentlich voneinander verſchieden. Der Palaſt muß durch die Beziehung zur Oeffentlichkeit den Hauptakzent auf die glänzende Repräſentation legen und ihr zulieb in Bezug auf Wohnlichkeit ſich manchen Zwang und vielfache Einſchränkungen gefallen laſſen. Dieſe Rückſichten können und ſollen beim Privathaus wegfallen; der Beſitzer kann und ſoll ſich ſo wohnlich, ſo bequem, ſo „häuslich“ wie möglich einrichten. Es können und ſollen die verſchiedenen Zwecke und Beſtimmungen der Gelaſſe auch im Aeußeren der Wohnung ſich ausſprechen. Im Landhaus im beſondern wird der nahe Verkehr mit der Natur und der Außenwelt überhaupt durch offene Hallen, Lauben, Loggien, Terraſſen, Treppenanlagen, welche einen freien Ausblick geſtatten, ganz vorzüglich betont werden. Auch das allmähliche Wachſen der Familie und die Mehrung der Bedürfniſſe kann ganz wohl zum Ausdruck kommen. Es iſt ein Konſtruieren und Bauen von innen heraus, während man früher zuerſt das Aeußere, beſonders die Faſſade entwarf und dann die einzelnen Räume wie die Fächer in einem Kaſten, ſo gut es ging, darin verpackte. Die Engländer faßten längſt die Privatwoh-

'Individualiſierung im Privathaus.

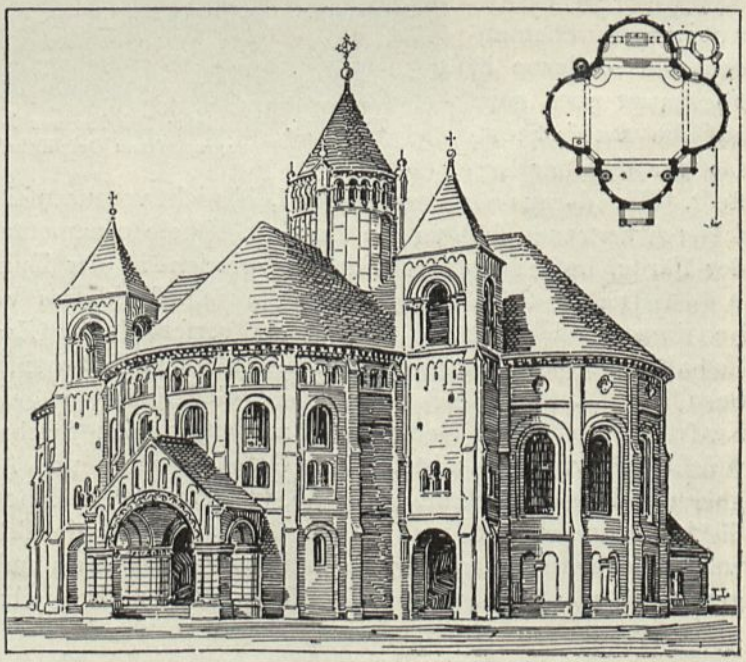


Fig. 1678 und 1679. G. Seidl: Die Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeußeres. Nach «K. Gurlitt, Kirchen», Stuttgart (A. Kröner) 1906.

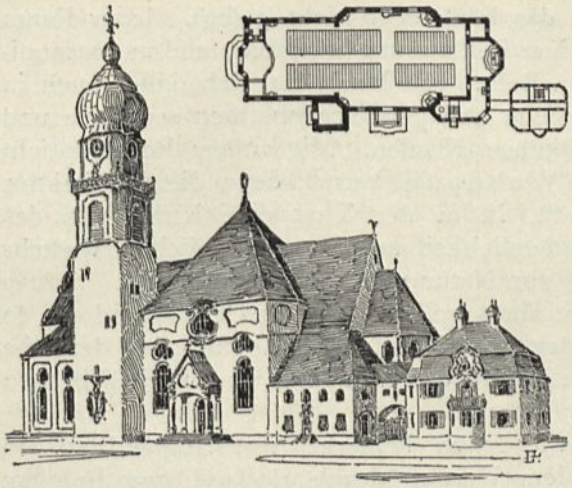


Fig. 1680 und 1681. Danzer und Hörle: Projekt für die Kirche in Milbertshofen, Grundriß und Aeußeres. Nach «Die chriſtliche Kunſt», München 1906.

nung in der beſagten Weiſe auf. Es iſt früher darauf hingewieſen worden, daß ſie ſogar in den Paläſten auf dem Lande in der nächſten Beziehung zur Natur bleiben wollten und ihr faſt bis in die Prunkgemächer den Zutritt geſtatteten. In der neuern Zeit wurde das engliſche Privathaus in dem oben angegebenen Sinne zu größter Vollkommenheit entwickelt und ausgeſtaltet.

Grundriß und Aufbau.

Die Grundrißbildung eines derartigen Privathauſes iſt gänzlich verſchieden von der einer Wohnung mit einer „Univerſalfaſſade“; ſie iſt viel mannigfaltiger, verzweigter, unregelmäßiger, geſtattet aber eine Ausnützung des Raumes und eine wohnliche, heimelige Bequemlichkeit, wovon man in Deutſchland und Frankreich kaum eine Ahnung hatte. Im Aufbau vollends ergiebt ſich eine Vielgeſtaltigkeit, ein Ueberſchneiden der Linien verſchiedener Höhen und Dächer, eine Mannigfaltigkeit von Bildungen, welche den allerhöchſten Reiz bieten kann. Alle einzelnen Räume werden individuell geſtaltet, mit verſchiedenen Höhenmaßen, mit ungleichen Fenſtern je nach dem Lichtbedürfnis und der Beſtimmung. Im Intereſſe der möglichſt harmoniſchen Wirkung zog die Moderne die Glastechnik und Glasmalerei in ihren beſonderen Dienſt. Dazu kommt das bewegte Leben der Schatten- und Farbenwirkungen beim Wechſel von Fachbau und Mauer, von Rohbau und Verputz, Stein und Holz etc.

Ausſtattung.

Die Annahme, das Innere der Häuſer müſſe dafür bei der Formbildung der Moderne nüchtern, ſelbſt langweilig erſcheinen, iſt nicht richtig. Die zur Schau geſtellte Einfachheit verbindet ſich mit der höchſten Eleganz der Ausſtattung, mit der Schönheit der verwendeten Stoffe, insbeſondere der Holzarten, mit der Gediegenheit und Vollendung der techniſchen Ausführung. Als letztes — aber the laſt not leaſt — kommt die Mitwirkung der Farbe hinzu. Nicht nur in der dekorativen Malerei, ſondern auch in der geſamten übrigen Ausſtattung wird auf eine ſtimmungsvolle,



Fig. 1682. J. Kröger: Die Epiphanienkirche in Charlottenburg-Weſtend. Nach Originalaufn. von A. Brüning, Berlin.

harmoniſche, freundliche Tonwirkung das höchſte Gewicht gelegt. Jeder Raum erhält ſeinen eigenen Farbenton, der ſeiner Beſtimmung entſpricht und im harmoniſchen Kontraſt zu den Nachbargelaſſen ſteht. Mit Recht hat ſich daher auch in Deutſchland das moderne Privathaus raſche und große Sympathien erworben und macht Eroberungen ſelbſt in ariſtokratiſchen Kreiſen. Mit vollem Recht ſpricht man in neueſter Zeit von Raum- und Wohnungskunſt, denn die Architektur, welche das moderne Privathaus ſchafft, iſt in der That eine Kunſt, die das Wohnen zur Luſt und Freude, zur Bequemlichkeit und zum behaglichen Verkehr im Innern und zur engſten Beziehung zur Natur nach außen macht.

Raum- und Wohnungskunſt.

Der Uebergang zum modernen Haus vollzieht ſich in Deutſchland um ſo leichter, weil in den letzten Jahrzehnten die maleriſche, freigeſtaltende deutſche Renaiſſance für die Privatwohnung, beſonders das Landhaus, ſo ſehr beliebt und bevorzugt war.

Uebergang von der deutſchen Renaiſſance.

Das moderne Haus wurde, wie ſchon bemerkt, von England aus in Deutſchland eingebürgert, aber mit dem Umweg durch Holland und Belgien, wobei es viel an Urwüchſigkeit, Erdgout, Einfachheit und Folgerichtigkeit verlor. Trotz deſſen entſtanden in den Ländern, ſoweit die deutſche Zunge reicht, bereits zahlloſe Privathäuſer von vorzüglichſten Grundrißbildungen, vollendeter Wohnlichkeit und höchſtem maleriſchen Reize. Aber den Baukünſtlern folgte die Schar der unberufenen Freibeuter auf dem Fuße, welche mit deutſcher Gründlichkeit und Folgerichtigkeit alles ins Uebermaß ſteigern und übertreiben; dann wird die maleriſche Anordnung zum Wirrwarr, die Gruppierung der Maſſen zum wüſten Durcheinander, die Stimmung zur Uebereizung. Es iſt unglaublich, was unter dem Titel des modernen Privathauſes bereits geleiſtet worden. Das engliſche Haus ſieht auch ſonſt in der Regel ruhiger, einheitlicher, behaglicher aus als viele der ſchönſten auf deutſchem Boden. Im modernen Ornament und in der Formbildung iſt der Engländer im allgemeinen gleichfalls beſonnener, maßvoller, klarer, er hat mehr Sinn und Blick für das Ganze. Der deutſche Meiſter bleibt oft zu lange bei der Einzelheit ſtehen und kommt in Gefahr, dem unſeligen Steigern zu verfallen, bis er bei voller Uebertreibung angelangt iſt.

Engliſche Vorbilder.

Engliſches und deutſches Haus.

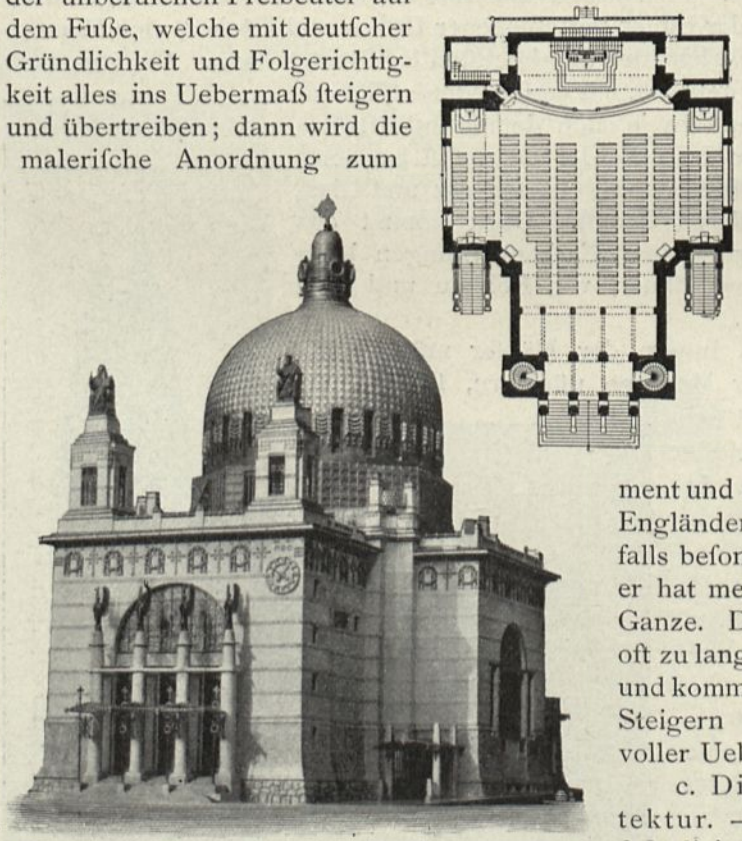


Fig. 1683 und 1684. O. Wagner: Die Kirche der Landes-Heil- und Pflegeanſtalten in Wien, Grundriß und Aeußeres. Nach «K. Gurlitt, Kirchen», Stuttgart, und «Wagner, Einige Skizzen u. Projekte», Band III, Verl. von Schroll u. Co. Wien.

c. Die moderne Großarchitektur. — Die erſte Gruppe umfaßt diejenigen Bauten, welche ſich beſtimmt an den Charakter eines der früheren Stile anlehnen, aber

Erſte Gruppe von Monumentalbauten.

in weſentlichen Teilen davon abweichen oder allerlei andere Stilformen aufnehmen. Sie gehen aus der Richtung der modernen Meiſter hervor, welche die Stileinheit überhaupt für ganz unweſentlich halten. Mehrere ſehr bedeutende religiöſe Denkmale zählen zu dieſer Gruppe, es muß genügen, wenige aufzuführen. Für die St. Rupertuskirche (Fig. 1678 und 1679) in München entlehnte G. von Seidl die Formen beim romaniſchen Stile, aber er ſchuf nur eine monumentale romaniſche Schale für eine modernſte Konſtruktion und das heutige Bedürfnis. St. Rupertuskirche in München.

Immer mehr befeſtigte ſich in den letzten Jahrzehnten die Ueberzeugung, daß für den katholiſchen Gottesdienſt ein großer, einheitlicher, durch keine Pfeiler oder Säulen zerſchnittener und behinderter Raum mit freier Ausſicht auf Kanzel und Altar von allen Punkten aus die geeignetſte Kirchenform iſt, daß dagegen romaniſche und gotiſche mehrſchiffige Kirchen mit ihren Pfeiler- und Säulenreihen viel weniger paſſen. Zur Ueberwölbung größter Räume bietet heute das Eiſen mit Beton oder Rabitz die geeigneten Konſtruktionsmittel. Daher ſchuf Seidl durch den Zuſammenſchluß von vier Halbkreiſen einen großen Zentralraum von 50 m Durchmeſſer, der dem Bedürfnis vollkommen genügt. Richtiger und logiſcher wäre es, wenn die Bauformen auch der Moderne, der Renaiſſance oder einem edlen Barocco oder der Moderne entlehnt worden wären. Große Verwandtſchaft mit dem Münchener Bau beſitzt die proteſtantiſcheu Pauluskirche (vgl. Einſchaltbild) von Curjel und K. Moſer in Baſel. Es iſt eine der architektoniſch beſten Kirchenbauten der neueſten Zeit. Die Hauptformen ſind ebenfalls dem romaniſchen Formenſchatz entnommen, während die figürliche und ornamentale Plaſtik modernen Schnitt hat. Das Aeußere ſtellt eine wunderbar geſchloſſene Baueinheit von ſtrafffter organiſcher Gliederung dar: ein griechiſches Kreuz mit drei polygonalen Abſiden und dem rechteckigen Kreuzarm der Eingangshalle. Das Innere iſt ebenfalls ein großer, einheitlicher Raum, — je zwei Säulen tragen in den Kreuzarmen die Emporen; die öſtliche Apſis iſt für Unterrichtszwecke durch eine Wand abgeſchnitten. Vor derſelben iſt die Orgel aufgeſtellt, unter dieſer in einer tiefen abſidalen Rundbogenniſche baut ſich die Kanzel auf, davor ſteht der Abendmahlstiſch. Aus derſelben Richtung iſt die romaniſierende Erlöſerkirche in Mannheim — von denſelben Architekten — entſtanden, ferner die St. Michaelskirche in Zug: ſie zeigt am Aeußern eine ziemlich getreue Nachbildung frühgotiſcher Formen, durch die gedrückten Hallen des Inneren geht romaniſche Stimmung, die plaſtiſchen und kunſtinduſtriellen Arbeiten, die

Streben nach Großräumigkeit.

Pauluskirche in Baſel.



Fig. 1685. A. Meſſel: Das Warenhaus Wertheim, Berlin. Phot. W. Titzenthaler, Berlin.

Erlöſerkirche in Mannheim.

St. Michaelskirche in Zug.

Pauluskirche in Bern.

Erlöſerkirche in Schwabing.



Fig. 1686. Br. Schmitz: Villa Stollwerck, Köln. Nach Originalaufn.

Kanzel, die Holzſchnitzereien, Glasmalereien gehören der Moderne an; alle Teile verbinden ſich aber zu einem ſehr harmoniſchen Geſamtbild. Aehnlich iſt die Chriſtuskirche in Karlsruhe. Viel weiter geht Moſer in der Stilmiſchung an der proteſtantiſchen Pauluskirche in Bern. Die Hauptformen des Aeußern bewegen ſich zwiſchen deutſcher Renaiſſance und Barock, allein ſehr viele Details und Schmuckformen ſind modern gedacht und empfunden; dies iſt vollends im Innern der Fall, wo Modernſtes in echt romaniſche Empfindungsweiſe hineinklingt. — Eine intereſſanteſte Löſung iſt die proteſtantiſche Erlöſerkirche in Schwabing von Theodor Fiſcher. Sie hält ſich in den Hauptzügen, in den Hauptformen und in der Stimmung an romaniſche Ueberlieferungen, giebt aber in Einzelbildungen, wie in den Uebergängen von den Säulen zu den Bogen, ganz moderne Neuerungen.

Profanbauten.

Das Syſtem kühnſter Stilmiſchung wandte Hugo Licht (geb. 1842) in Leipzig auf Profanbauten an, die Markthalle, das Schlachthaus und neueſtens auf das Rathaus (Fig. 1675), wofür er freie Renaiſſanceformen wählte.

Zweite Gruppe.

Zur zweiten, weit zahlreichern Gruppe der Denkmale zählen die Bauten, welche ſich in ihrer ganzen Geſtaltung und in den Einzelbildungen als durchaus modern geben. Vom Anſchluß an einen hiſtoriſchen Stil iſt keine Rede mehr. Soll von Stil die Rede ſein, ſo nähern ſie ſich am eheſten den Barockanlagen, weil dieſe unſerer Zeit ohnedies am nächſten ſtehen.

Hauptkennzeichen. Individualiſierung.

Bei den Kirchen geht das Beſtreben des Künſtlers dahin, in jedem Bau etwas möglichſt Individuelles aus den gegebenen Verhältniſſen der Lage, der Umgebung, der Landſchaft, der örtlichen Bedürfniſſe zu ſchaffen. Die Landkirche ſoll keine Stadtkirche, keine Kathedrale im Kleinen ſein; die Kirche in Gebirgsgegenden mitten zwiſchen kleinen Häuschen wird ein anderes Ausſehen annehmen, als das Gotteshaus im Flachland u. ſ. w. Insbeſondere werden die einzelnen Teile des Innern und deren Beſtimmung einen möglichſt klaren und charakteriſtiſchen Ausdruck im Aeußern finden. So gelangt man trotz der Einfachheit und Schlichtheit der Bauanlage auf geradeſtem Wege doch zu einer maleriſchen Geſtaltung und Gruppierung. Dieſe iſt, beſonders an Landkirchen, ein gemeinſames Hauptkennzeichen moderner Kirchenbauten.

Maleriſche Gruppierung.

Proteſtantiſcher Kirchenbau.

Ein Hauptverdienſt an den Neuerungen kommt proteſtantiſchen Kirchenbaumeiſtern zu, die gegenüber dem neuerwachten, großen Baueifer unter ihren Glaubensgenoſſen einen dem evangeliſchen Bekenntnis möglichſt entſprechenden Ausdruck ſuchten. Die baulichen Anlagen werden um ſo intereſſanter, mannig-

faltiger, maleriſcher, wenn mit der Kirche Wohnungen der Paſtoren, Konfirmandenſäle, Häuſer für Krankenpflegerinnen u. dgl. zu einer Gruppe vereinigt werden.

Auch auf katholiſcher Seite hat man an vielen Orten begonnen, Kirchen im Sinne der Moderne zu bauen, Kirchen, einfach und ſchlicht, individuell und eigenartig, charakteriſtiſch und maleriſch — und über alles zweckentſprechend, darum ſtellt das Innere faſt ausnahmlos einen einheitlichen, freien, von keiner Säule und keinem Pfeiler zerſchnittenen Raum dar. Katholiſche Kirchen.

Aber weder hüben noch drüben iſt man zu etwas Feſtem, Abgeſchloſſenem, — zu einem neuen Stil gelangt, alles iſt noch in Gärung, im Stadium des Durchgangs, der einſeitigen Subjektivität, der — Willkür. Kein neuer Stil.



Fig. 1687. H. Beyerle: Villa Beyerle, Koblenz. Nach Originalaufnahme.

Sehr intereſſant ſind zwei Wettbewerbe für eine katholiſche Kirche, 1903 für die Pfarrkirche in Solln (Fig. 1676 und 1677 bei München und 1905 für eine ſolche in Milbertshofen (Fig. 1680 und 1681). Unter den prämiierten und belobten Entwürfen gehört keiner einem hiſtoriſchen Stile, z. B. der Gotik oder dem Romanismus an; am meiſten nähern ſie ſich dem Barock und ſchaffen große einheitliche Innenräume bei moderner Konſtruktion; alle gehen auf eine intereſſante, mannigfaltige, ſehr maleriſche Gruppierung aus. — Ein Hauptſitz der Moderne iſt Dresden mit Sachſen, wo uns Typen entgegentreten, welche von den ſüddeutſchen ſtark abweichen, wie die ſtiliſtiſch ſtark gemiſchte und doch ſehr anſprechende Kirche zu Dresden-Radebeul, die Kirche in Strehlen (vgl. Einſchaltbild) bei Dresden und die im Innern romaniſierende Kirche in Wieſa, alle drei von Schilling und Graebner in Dresden. Während die letztgenannte Kirche der Landſchaft des Erzgebirges ſich anpaßt, nimmt die evangeliſche Kirche in Charlottenburg-Weſtend (Fig. 1682) von J. Kröger Rückſicht auf die ſtädtiſche Umgebung. Wettbewerbe für Solln und Milbertshofen. Dresden. Kirche in Strehlen. In Charlottenburg.

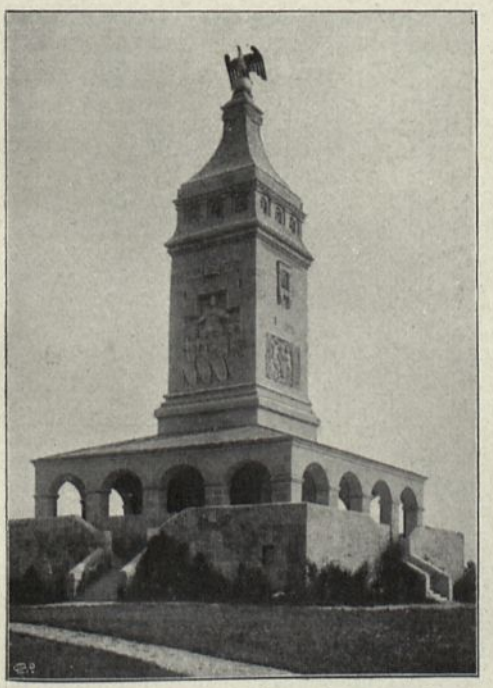


Fig. 1688. Th. Fiſcher: Bismarckturm am Starnbergerſee. Phot. F. Finſterlin, München.

In Wien ging die Moderne aus der Sezeſſion 1897 hervor. J. M. Olbrich (geb. 1867) baute für ſie das Künſtlerhaus in revolutionär modernſten Formen. Darauf ebnete eine Reihe moderner Raum- und Einrichtungskünſtler die Wege, bis der Groß- Die Moderne in Wien.

O. Wagner.

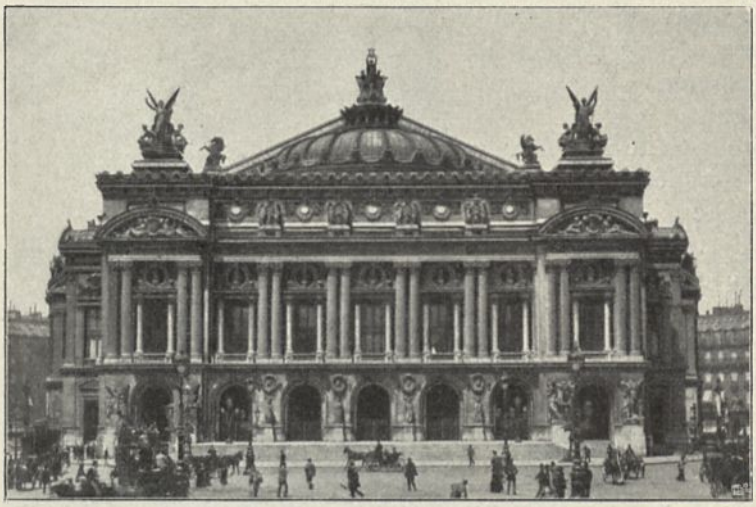


Fig. 1689. Ch. Garnier: Die Neue Oper, Paris. Phot. der Photoglob Co., Zürich.

architekt Otto Wagner (geb. 1841) entſchieden die Moderne in intereſſanten Schriften und Bauwerken vertrat, ſubjektiv reſolut, von Zweck und Bedürfnis ausgehend, einfach in den architektoniſchen Linien bei reicher Verwendung von edeln Bauſtoffen, Vergoldung, Metall und Farbe am Aeußern und im Innern, mit Ausnützung der modernen Konſtruktionsmittel, Eiſen mit Beton und Rabitz. So baute er große Privathäuſer, ferner die ſchönen Pavillons der Wiener Stadtbahn. Großes Aufſehen und ſelbſt parlamentariſche Erörterungen riefen zwei Kirchenprojekte hervor, die nicht nur den neuzeitlichen Stimmungen, ſondern auch allen praktiſchen, hygieniſchen, klimatiſchen, akuſtiſchen, optiſchen Anforderungen bei möglichſter Groß- und Freiräumigkeit und beſcheidenſten Koſten entſprechen ſollten. Das Projekt für die Pfarrkirche in Währing — ein kreisrunder, gekuppelter Zentralbau — wurde nicht ausgeführt, wohl aber der Entwurf für die katholiſche Anſtaltskirche der Niederöſterreichiſchen Landes-Heil- und Pflegeanſtalten in Wien (Fig. 1683 und 1684). Der Kern iſt ein Rechteck, von einer Kuppel überragt, mit Ausbauten in lateiniſcher Kreuzform. Es offenbart ſich darin ein ernſteſtes, künſtleriſches Streben; was Bedenken erregte, iſt die neue, befremdliche Geſamterſcheinung.

Kirchenprojekte für Währing.

Für Wien.

Die Moderne erprobte ihre Kraft auch an Profanbauten, an welche höhere architektoniſche Anforderungen geſtellt werden, an Staats- und Schulhäuſern, Bahnhofanlagen, Börſen und Hotels, beſonders an Waren- und Geſchäftshäuſern (Fig. 1685), was zu neuen intereſſanten, oft auch ſehr auffallenden Bildungen führte. — Ein Hauptvertreter der Moderne in München iſt Martin Dülfer; zu ſeinen Hauptwerken zäh-

Profanbauten.

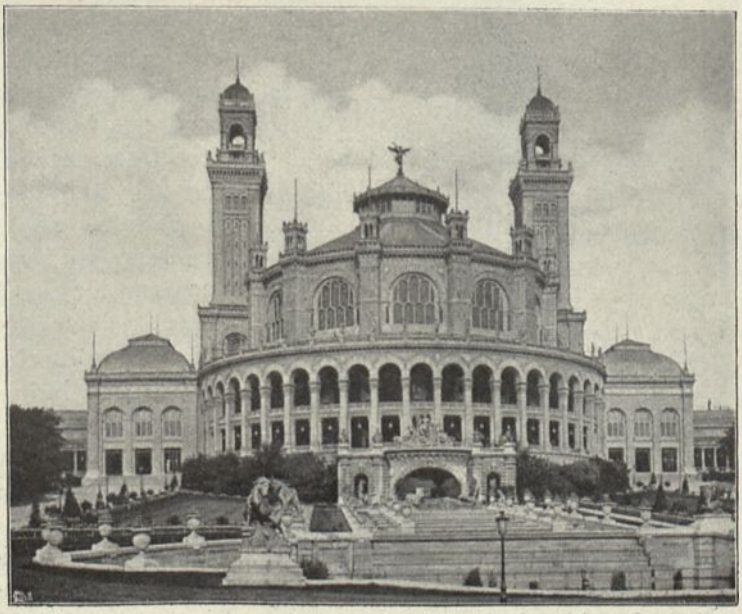


Fig. 1690 J.-D. Bourdais: Der Trocadéro, Paris. Phot. Römmler-Jonas, Dresden.

len der Kaimſaal, das Geſchäftshaus der „Allgemeine Zeitung“, die Theater in Meran und Dortmund etc., ferner Heilmann und Littmann: die Warenhäuſer Dietz und Oberpollinger, Geſchäftshaus der „Neueſte Nachrichten“; Friedrich von Thierſch: Neue Börſe; Theodor Fiſcher: Schulhaus am Eliſabethaplatz; Profeſſor Hochedler: Schulhaus an der Stielerſtraße, etc. Aehnliche moderne Profanbauten finden ſich in allen größern Städten. Ein intereſſanteſter Bau in der Anlage, in den Formen und in der innern Ausſtattung iſt der früher ſchon genannte Roſengarten, oder die Stadthalle in Mannheim von Br. Schmitz. Auch in der höhern, monumentalen Villenarchitektur (Fig. 1686 und 1687) führte die Stilmiſchung unter der Hand tüchtiger Architekten zu glücklichſten Ergebniſſen, wie die Villa Stollwerck „Bismarckburg“ (1902—1904) in Köln von Br. Schmitz beweiſt; die burgartige Hauptfront mit Ruſtikaquadern iſt aus Sand- und Tuffſtein ausgeführt, die dem Rhein zugekehrte Seite villenartig mit einer maleriſchen Pergola.

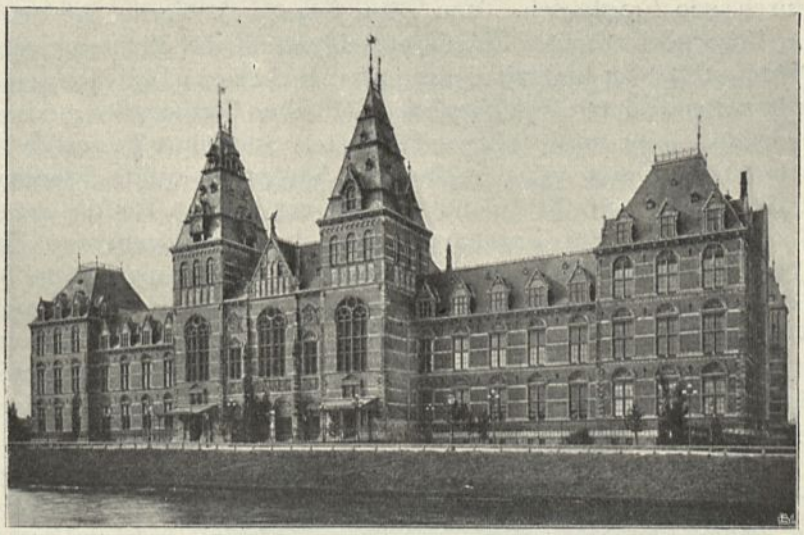


Fig. 1691. P. Cuypers: Das Reichsmuſeum in Amſterdam. Phot. Römmler & Jonas.

Noch ſind die Denkmale zu nennen, welche überwiegend architektoniſchen Charakter haben. Dahin gehören die von der nationalen Begeiſterung erfundenen Bismarcktürme. Einer der bedeutendſten iſt der Bismarckturm am Starnbergerſee (Fig. 1688) von dem ſchon genannten Architekten Theodor Fiſcher. Eigentliche Tummelplätze für die Phantaſie der Modernen ſind die Entwürfe zu Brunnenanlagen und Grabdenkmalen. Neben viel Gutem und Schönem, das ganz neue, eigenartige Auffaſſungen offenbart, finden ſich beſonders unter den letzten eigentliche Tollheiten der Phantaſie auf der Suche nach unerhörten Dingen.

Denkmale.

Bismarcktürme.

Brunnen und Grabdenkmale.

B. DIE ÜBRIGEN LÄNDER.

Nachdem die Architektur Deutſchlands einläßlich beſprochen worden, ſo genügt in Bezug auf die übrigen Länder eine kurze Ueberſicht, da keine weſentlich neuen Erſcheinungen zu Tage treten.

In Frankreich wurde unter dem zweiten Kaiſerreich, zumal in Paris, ſehr viel gebaut. Von dem Ausbau der Tuilerien und den Kirchen wurde früher geſprochen. Der glänzendſte Bau iſt die Oper (1861—1874) in Paris in einem ſtilvollen Barock von Charles Garnier (1825—1898). Um ſie aus der Umgebung herauszuheben, wurde der Aufbau äußerſt prunkvoll und farbenprächtig geſtaltet; die koſtbarſten und verſchiedenartigſten Marmorſorten verbinden ſich mit reichen bronzenen Appliken und Vergoldungen; die Zeit hat freilich raſch alles abgetönt.

Frankreich. Zweites Kaiſerreich. Große Oper in Paris.

Die dreigeteilte Faſſade (Fig. 1689) baut ſich in zwei Stockwerken, einer Pfeilerhalle und einem Loggiengeſchoß, eingefaßt von den koſtbarſten Marmorſäulen, auf. Hinter der Attika erhebt ſich über dem Theaterſaal die Kuppel. Schade, daß die Faſſade ſich nicht höher emporſchwingt. Die zwei Meiſterleiſtungen im Innern voll Glanz und Schimmer ſind die Ehrentreppe mit den koketten Balkonen zwiſchen den Säulenpaaren und das Foyer. Für die Weltausſtellung von 1878 baute J.- D. Bourdais (geb. 1835) den Trocadéro-Palaſt (Fig. 1690) als Abſchluß des Marsfeldes, ein glänzendes, aber weniger ſtilvolles Dekorationsſtück. Sonſt hatte die dritte Republik vor allem das durch die Kommunarden und den Krieg Zerſtörte wiederherzuſtellen. In den letzten Jahren wandte ſich ein Teil der franzöſiſchen Meiſter entſchieden der Moderne zu, allerdings zunächſt nur im Kunſthandwerk.

Der Trocadéro-Palaſt. Dritte Republik.

Belgien machte die gleichen Entwicklungsſtadien in der Architektur durch wie Frankreich. Von Léon Suys d. J. wurde die neue Börſe in Brüſſel im Barockſtil erbaut. Eine ganz eigentümliche Richtung ſchlug Joſeph Poelaert (1817—1879) im Rieſenbau des Juſtizpalaſtes (Fig. 1697) ein. Er wollte den altaſſyriſchen Stil mit Zuhilfenahme klaſſiſcher Formen für moderne Zwecke herübernehmen, — ein unglücklicher Gedanke. Statt einer Pyramide ſteigt in der Mitte ein vierſeitiger Turm auf, der eine von Säulen umkreiſte Trommel und eine Kuppel trägt. In neueſter Zeit nahm Belgien entſchieden für die moderne Wohnungskunſt Partei. Ein Vorkämpfer war der ſchon genannte Henry van de Velde (geb. 1863) aus Antwerpen. Die Richtung zeitigte mancherlei Auswüchſe. — Auch in Holland wandten ſich jüngere Meiſter der Innendekoration zu, welche zur Moderne in ſo naher Beziehung ſteht. Der Vertreter der monumentalen Architektur iſt Pieter Cuypers (geb. 1827), der anfangs gotiſche und romaniſche Kirchen baute, ſpäter 1877—1885 das Reichsmuſeum (Fig. 1691) in Amſterdam im heimiſchen holländiſchen Stil aufführte.

Belgien. Die Börſe in Brüſſel. Der Juſtizpalaſt. Die Moderne. Holland. DasReichsmuſeum.

Sehr wenig Eigenartiges entſtand in Italien. Giuſeppe Mengoni (1827 bis 1877) knüpfte ſeinen Namen an die Galleria Vittorio Emanuele (Mailand) in einem gemiſchten Renaiſſanceſtil. Calderinis Juſtizpalaſt (Fig. 1692) in Rom iſt ein Prunkbau mit überladener Dekoration, ſchwächlicher Gliederung, kleinen und doch aufdringlichen Formen, kleinen Fenſtern, ein Werk, dem der Baumeiſter das Höchſte zu geben vergaß, Größe, Proportion, Harmonie. Das bedeutendſte Architekturwerk, das in Rom ſeit 1870 entſtand, iſt das Collegio S. Anſelmo (Fig. 1693) auf dem Aventin im modernifierten italieniſch-romaniſchen Stil, durch deſſen Rektor Abt de Hemptinne.

Italien. Galerie Vittorio Emanuele in Mailand. Juſtizpalaſt in Rom.



Fig. 1692. Calderini: Der Juſtizpalaſt in Rom. Originalaufn. von A. Croce, Mailand.

Collegio S. Anſelmo.

Am meiſten eigenartige Wege ging die Baukunſt in England. Die

England.

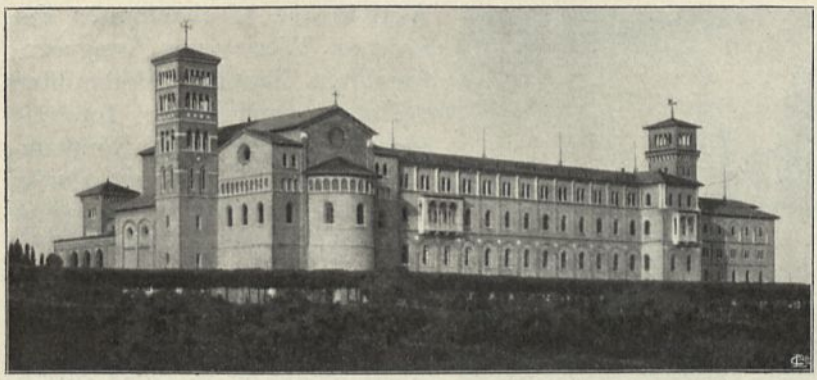


Fig. 1693. Das Kolleg S. Anfelmo in Rom. Originalaufn. von G. Felici, Rom.

Die Gotik.

Gotik blieb lange über die fünfziger Jahre hinaus in Gunſt, in der religiöſen Architektur iſt ſie es heute noch, nicht aber im Profanbau. Seit den ſechziger Jahren trat die Reaktion ein, welche ſich beſonders im Wohnhaus, welches immer die Grundlage der engliſchen Profanarchitektur bildete, ausſprach. An der Spitze der Bewegung ſtanden Ruskin, der durch ſeine Schriften, und William Morris (1834—1896), welcher durch ſeine Zeichnungen und Entwürfe den Volksgeſchmack zu heben ſuchte. Norman Shaw (geb. 1831) und John Sedding (1837—1892) wandten ſich in bürgerlichen Aufgaben und ſelbſt in religiöſen Bauten zielbewußt modernen Formen zu, welche ſie aus den örtlichen Verhältniſſen, Materialien und heimiſchen Bauweiſen ableiteten und denen ſie zugleich ein perſönliches Gepräge aufdrückten. Gleichſtrebende Architekten ſind: Waterhouſe (1830—1905, Rathaus in Mancheſter), Aſton Webb (Gerichtsgebäude in Birmingham), Erneſt George (geb. 1839, Wohnhäuſer) u. a. Einen Zug ins Monumentale beſitzen die Bauten J. E. Colcutts, wie das Imperial Inſtitute in London. In neueſter Zeit weckten W. Mountford und John Belcher, der letzte durch ſein geniales Werk, das Inſtitute of Chartered Accountants, wieder vielfache Sympathien für den früher ſchon ſo beliebten Palladianiſchen Säulenbau. Dieſer wird in Monumentalbauten auch künftig Verwendung finden.

Die bürgerliche Baukunſt.

In der religiöſen Architektur ſind drei Strömungen zu unterſcheiden, die der Staatskirche, der Sekten, der Katholiken. Die Staatskirche hält mit großer Zähigkeit an der Gotik feſt. In der Konſtruktion bieten ihre Gotteshäuſer gar nichts Neues, da die mittelalterlichen Planlinien einfach herübergenommen werden. Auf dem formalen Gebiete wird in künſtleriſcher Geſtaltung und Ausſchmückung ganz Hervorragendes geleiſtet. Den Höhepunkt erreicht dieſe Richtung in Pearſons Thätigkeit (Kathedrale in Truro, Auguſtinuskirche in Kilburn). Sehr gering iſt im vollen Gegenſatze dazu der formale



Fig. 1694. J. F. Bentley: Allerſeelenkapelle der kathol. Kathedrale, London. Phot. S. B. Bolas und Co., London.

Die religiöſe Architektur.

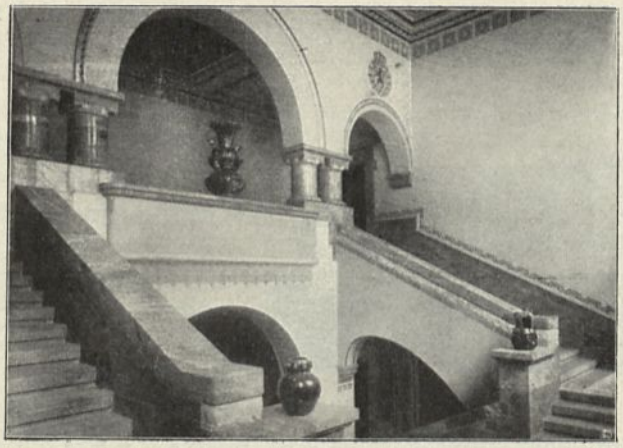


Fig. 1695. Br. Greve: Treppenhaus des Kunſtinduſtrie-Muſeums, Kriſtiania. Phot. N. Skarpmoen, Kriſtiania.

Wert in den Kirchenbauten der Sekten, Wesleyaner, Kongregationaliſten, Baptiſten, Methodiſten etc. etc. Mannigfaches Intereſſe bieten ſie dagegen in der Konſtruktion, da die Kirchen mit allerlei Gemeinderäumen zuſammengruppiert werden und von keinem Programm, ſondern vom Bedürfnis ausgehen (Unionskirche in Brighton von I. W. Simpſon, Kongregationaliſtenkirche in Duke Street, London, von A. Waterhouſe etc.). Die Katholiken greifen wie auf dem Feſtlande zu den verſchiedenſten Stilen. Eine großartigſte Leiſtung iſt die neue katholiſche Weſtminſter-Kathedrale (vgl. Einſchaltbild und Fig. 1694) in London, in einem aus morgenländiſch-byzantiniſchen und altchriſtlich-ſüdfranzöſiſchen Erinnerungen gemiſchten romaniſchen, dazu aber durchaus perſönlich gefärbten Stil von J. F. Bentley. Die Anlage iſt fünfſchiffig mit ſtark betonter Längerichtung und einem ebenſo energiſch herausragenden Querſchiff. Das weitgeſprengte Mittelſchiff wird von drei, der Vorchor durch eine Flachkuppel überdeckt. Die innern Nebenſchiffe ſind doppelgeſchoſſig. Ueberall offenbart ſich viel geniale Eigenart, Originalität und maleriſcher Sinn in kühnen Bauformen. Der Architekt machte im Orient eingehende Studien über die räumliche und farbige Wirkung altbyzantiniſcher Kirchen. Die Schmuckformen werden ſparſam verwendet. Die prachtvollen Säulen des Innern ſind Monolithe aus buntem Marmor aus den alten Juſtinianiſchen Brüchen auf Euböa und in Theſſalien, die ſchon für die Hagia Sophia ausgebeutet wurden, die Kapitelle ſind Carrara-Blöcke. Das Innere ſoll Marmortäfelung erhalten, das Aeußere zeigt rote, ſauber gefügte Feinziegel mit weißem Portland-Kalkſtein.

Die Weſtminſter-Kathedrale.

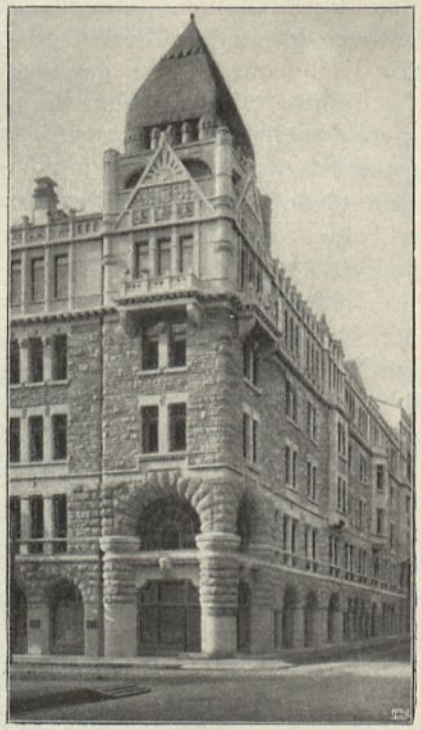


Fig. 1696. Geſellius, Lindgren und Saarinen: Geſchäftshaus Pohjola, Helſingfors. Phot. D. Nyblin, Helſingfors.

Für die Aufnahme der Moderne erweiſt ſich der Norden, Dänemark, Norwegen (Fig. 1695) und Schweden, beſonders Finnland (Fig. 1696), ſehr empfänglich. Mehr ſogar als in Deutſchland werden moderne Formen auch im Monumentalbau bevorzugt. Am bunteſten iſt das Architekturbild in den Vereinigten Staaten gefärbt. Alle europäiſchen Stilrichtungen ſind vertreten, bald in gediegenen Monumentalbauten, bald, und dies weit öfter, in Bauten, die von allerlei Erſatzmitteln Gebrauch machen, um den Schein zu retten. Dazu die entſetzlichen turmhohen „Wolkenkratzer“.

Der Norden.

Nordamerika.

LITTERATUR

zur Geſchichte der Architektur der neueſten Zeit.

Vergleiche in den frühern Litteraturangaben die einſchlägigen Werke.

Ch. Garnier, Le Nouvel Opéra de Paris. Paris 1876. — *A. Hartel*, Moderne Kirchenbauten. Berlin 1888.
L. Magne, L'Architecture française du siècle. Paris 1890. — *J. Bayer*, Die Theater Wiens. Wien 1894.
V. Müller, Der Bau des Reichsgerichts zu Leipzig. Berlin 1895.
M. Rapsilber, Das Reichstagshaus in Berlin. Berlin 1895.
P. J. H. Cuypers en V. de Stuers, Het Rijks-Muſeum te Amsterdam. Amsterdam 1896.
Le Palais du Trocadéro; architecture et décoration. Paris 1896.
Fletcher, Bookbinding in England and France. London 1897. — *J. Hoffmann*, Der moderne Stil. Stuttgart 1897.
J. Lahor, W. Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif. Paris 1897.
O. Uzanne, L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. Paris 1897.
L. v. Kobell, Das k. Schloß Hohenſchwangau. München 1898.
Münchener bürgerliche Baukunſt der Gegenwart. München 1898—99.
W. H. Goodyear, Renaiſſance and Modern Art. New York 1899. — *A. Meſſel*, Der Wertheimbau. Berlin 1900.
W. Bode, Kunſt und Kunſtgewerbe. Berlin 1901. — *B. Hefsling*, Innenarchit. u. Möbel der Neuzeit. Berlin 1901.
H. Muthefius, Die neuere kirchl. Baukunſt in England. Berlin 1901. — Die Pauluskirche in Baſel. Baſel 1901.
G. Seidel und O. Aufleger, Das Münchener Künſtlerhaus. München 1901.
F. v. Thierſch, Der innere Ausbau des neuen Juſtizpalaſtes zu München. München 1901.
M. Vachon, L'Hôtel de ville de Paris, 1872—1900. Paris 1901.
L'Architecture moderne à Paris. Concours de façades de 1901. Dourdan 1902.
T. Bourgeois, La villa moderne. Paris 1902. — *P. Bürck*, Ornament. Darmſtadt 1902.
L. Fiedler, Das Detail in der modernen Architektur. Wien 1902.
H. Fiérens-Gevaert, L'Hôtel de ville de Paris. Paris 1902.
M. Hegele, Neue Wohn- und Landhäuſer in einfacher moderner Ausführung. Wien 1902.
Meiſter der Innenkunſt. I: *Baillie Scott;* II: *Ch. Renne Mackintoſh*. Darmſtadt 1902.
H. Muthefius, Die engl. Baukunſt der Gegenwart. Leipzig 1902. — *A. Neumeiſter*, Mod. Faſſaden. Leipzig 1902.
C. Sitte, Der Städtebau nach ſeinen künſtleriſchen Grundſätzen. Wien 1902.
W. Rehme, Die Architektur der neuen freien Schule. Berlin 1902—03.
R. Bürkner, Geſchichte der kirchl. Kunſt. Freiburg B. 1903.
Cent motifs d'architecture et de sculpture modernes. Paris 1903.
K. O. Hartmann, Stilkunde. Leipzig 1903. — *L. Noë*, Motifs d'architecture moderne. Paris 1903.
Schmohl und Staehelin, Moderne Baufchreinerarbeiten. Ravensburg 1903.
K. Sturgis, Dictionary of Architecture and Building. London 1903.
Types d'architecture et de sculpture modernes. Paris 1903.
K. Uhde, Die Konſtruktionen und die Kunſtformen der Architektur. Berlin 1903.
J. de Waele, Etude sur l'évolution des formes architecturales. Bruxelles 1903.
P. L. Waterhouſe, Story of Architecture. London 1903.
Th. Lambert, Nouveaux éléments d'architecture. Paris 1903—05.
Atkinson, Engliſh Architecture. London 1904. — *F. Barabas*, L'Ameublement «art nouveau». Dourdan 1904.
O. Bie, Die Wand und ihre künſtleriſche Behandlung. Berlin 1904.
Düſſeldorf und ſeine Bauten. Düſſeldorf 1904. — Ferronnerie de style moderne. Paris 1904.
P.-L. Garnier, Les fins de l'art contemporain. Paris 1904.
J. Guadet, Eléments et théorie de l'architecture. Paris 1904. — Das moderne Landhaus. München. 1904.
A. Lefébure, Dentelles et guipures Paris 1904. *H. Lemaire*, L'Industrie dentellière. Paris 1904.
J. Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Leipzig 1904.
Th. Merlin, Le meuble à la mode. Paris 1904. — *Mohrbutter*, Das Kleid der Frau. Darmſtadt 1904.
H. Muthefius, Das moderne Landhaus und ſeine innere Ausſtattung. München 1904.
H. Provensal, L'Art de demain. Paris 1904. — *Rémon*, Tentures de style moderne. Dourdan 1904.
Schilling, Gräbner und P. Schumann, Landkirchen. Leipzig 1904.
Speltz, Kunſtſchmiedearbeiten in modernen Formen. Berlin 1904.
Timms und Webb, Die 35 Möbelſtile. Darmſtadt 1904.
Aus der Praxis. Neue Privatbauten aus Deutſchland und Oeſterreich. Wien 1905.
P. Bate, Engliſh Table Glass. London 1905.
Chytil und Borovsky, Bucheinbände vom 18. Jahrhundert bis in die neueſte Zeit. Prag 1905.
J. Cornes, Modern Houſing in Town and Country. London 1905.
Das Haus. Ausgeführte moderne Wohn- und Geſchäftshäuſer. Düſſeldorf 1905.
Dictionnaire d'architecture et de sculpture. Paris 1905.
E. Fellinger, Der moderne Zimmermann. Wien 1905. — *G. Franche*, Habitations à bon marché. Paris 1905.
J.-B. Giraud, L. Magnin, relieur lyonnais (1849—1902). Lyon 1905.
L. Gruel, Le croquis-calque adapté à l'étude des différents styles de reliure. Paris 1905.
P. Grundling, Moderne Architekturen. Leipzig 1905. — *K. R. Henker*, Grabmalkunſt. Berlin 1905.
P. Kortz, Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Wien 1905.
Lambert und Stahl, Moderne Baukunſt. Stuttgart 1905. — *O. Lefsing*, Beiſpiele angewandter Kunſt. Leipzig 1905.
Leiſching, Die Hauptſtrömungen der Kunſt des 19. Jahrhunderts. Brünn 1905.

J. A. Lux, Die mod. Wohnung u. ihre Ausſtattung. Wien 1905. — *H. Müller*, Mod. Möbel. Leipzig 1905. *H. Muthesius*, Das engliſche Haus. Berlin 1905. — *H. Muthesius*, Kultur und Kunſt. Jena 1905. *H. Pudor*, Bibel-Babel in der modernen Kunſt. Berlin 1905. — *G. Raynal*, Le meuble au 20e siècle. Paris 1905. Les Reliures modernes. Paris 1905. — *F. S. Robinson*, Engliſh furniture. London 1905. *B. Ruettenauer*, Der Kampf um den Stil. Straßburg 1905. — *W. Spemann*, Kunſtlexikon. Stuttgart 1905. *M. Vachon*, L'Hôtel de ville de Paris. Paris 1905. *M. Hammitzſch*, Der moderne Theaterbau. Berlin 1906. *B. Ney de Pilis*, Le palais du parlement hongrois. Leipzig 1906. *S. T. Prideaux*, Mod. Bookbindings. London 1906. — *E. M. Rogge*, Mod. Kunſtnadelarbeiten. Leipzig 1906. *M. Schmid*, Kunſtgeſchichte des 19. Jahrhunderts II. Leipzig (E. A. Seemann) 1906. *P. Schultze*, Städtebau. München 1906. — *W. Shaw Sparrow*, The Modern Home. London 1906. *E. Haenel und H. Tſcharmann*, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1907. *G. Meyer*, Eiſenbauten, ihre Geſchichte und Aeſthetik. Eßlingen 1907. *K. Scheffler*, Moderne Baukunſt. Berlin 1907. — *E. Bajot*, L'Encyclopédie du meuble. Paris. *M. Charles et L. Pagès*, Les broderies et les dentelles. Paris. *M. Dufrêne*, Moderne Innenräume. Stuttgart. — *M. J. Gradl*, Moderne Bauformen. Stuttgart. *L. Helmuth*, Moderne Flachornamente. Leipzig. — *B. Hefsling*, Architektur im Bild. Berlin. *Henrici*, Beiträge zur praktiſchen Aeſthetik im Städtebau. München. *L. Hoffmann*, Neubauten der Stadt Berlin. Berlin. *E. Hottenroth*, Ausgeführte dekorative Bildhauerarbeiten. Leipzig. — Ideen von J. M. Olbrich. Leipzig. *K. Kimmich*, Stil und Stilvergleichung. Ravensburg. — *A. Kiſa*, Der Kunſtſchatz. Stuttgart. *P. G. Konody*, W. Crane. London. — Kunſthandbuch für Deutſchland. Berlin. *R. v. Kralik*, Die äſthetiſchen und hiſtoriſchen Grundlagen der modernen Kunſt. Wien (A. Schroll & Co.). *Th. Lambert*, L'Art décoratif moderne à l'Exposition universelle de 1900. Paris. *Th. Lambert*, Meubles et ameublements de style moderne. Paris 1905. *O. Leſsing*, Bauornamente Berlins. Berlin. — Moderne Städtebilder. Berlin (*B. Hefsling*). *A. Neumeiſter*, Deutſche Konkurrenzen. Leipzig. — *Neumeiſter, Häberle u. Kossmann*, Neubauten. Leipzig. *J. M. Olbrich*, Architektur. Berlin. — *J. Pape*, Moderne Faſſaden- und Innendekorationen. Dresden.

A. Schroll & Co., Kunſtverlag, Wien: Ausgeführte Kunſtſchmiedearbeiten; *St. Fayans*, Die Entwickelung der modernen Friedhofsanlagen; *C. Klouček*, Ausgeführte Baudekorationen; Künſtleriſche Grabdenkmale; Neubauten in Wien, Prag und Budapeſt; Möbelausſtellung in Wien 1904 und 1905. *Fr. Ohmanns* Entwürfe und ausgeführte Bauwerke; *O. Wagner*, Moderne Architektur — Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. — Wiener Kunſtſtickereien.

O. Rieth, Skizzen. Architekt. u. dekor. Studien u. Entwürfe. Leipzig. — *Fr. Schumacher*, Studien. Leipzig. *J. Sponſel*, Monographien des Kunſtgewerbes. Berlin — *J. Strzygowski*, Die bildende Kunſt der Gegenwart. Leipzig 1907.

N. Waſatjerna, Baukunſt in Finnland. Helſingfors und Leipzig.

Der Architekt; Das Interieur. Wien. (*A. Schroll & Co.*). — Die Architektur des 20. Jahrh. Berlin. — L'Architettura italiana. Torino. — Der Baumeiſter. Berlin. — Broderie moderne. Paris. — Die chriſtliche Kunſt. München (Geſellſchaft für chriſtl. Kunſt). — The Church Builder. London. — Dekorative Kunſt. L'Art décoratif. München und Paris. — Deutſche Bauzeitung. Berlin. — Deutſche Kunſt und Dekoration. Darmſtadt. — L'Habitation pratique. Paris. — Het Huis. Amſterdam. — Kind und Kunſt. Darmſtadt — Die Kirche. Groß-Lichterfelde. — Die Kunſt. München (*F. Bruckmann A.-G.*). — Kunſt und Handwerk. München (R. Oldenburg). — Kunſt und Kunſthandwerk. Wien. — Die moderne Linie. Leipzig. — Monatshefte der kunſtwiſſenſchaftl. Litteratur. Berlin. — Münchener Bauzeitung. — Revue germanique. Paris. — Schweizeriſche Bauzeitung. Zürich. — The Studio. London. — Les Tendances nouvelles. Paris. — Wiener Bauinduſtriezeitung. — Zeitſchrift für Bauweſen. Berlin. — Zeitſchrift für bildende Kunſt. Leipzig. — Zeitſchrift für Kunſt, Kunſtgewerbe und Technik. Berlin. — Zentralblatt der Bauverwaltung. Berlin (Ernſt und Sohn).



Fig. 1697. J. Poelaert: Der Juſtizpalaſt in Brüſſel. Phot. Stengel & Co., Dresden.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

*(Die **Einſchaltbilder** ſind mit römiſchen Ziffern und Kurſivſchrift bezeichnet, die Ziffern in Klammer weiſen bei mehrfigurigen Beilagen auf die Textſeite, wo das betreffende Bild erwähnt wird.)*

Geſchichte der Baukunſt. II. Halbband.

Gotiſcher Stil.

Figur		Seite
822	Gotiſche Steinmetzzeichen von der Frauenkirche zu Eßlingen . . .	473
823	Bogenformen des gotiſchen Stils	474
824, 825	Grundriſſe des Kölner Domes .	474, 475
826	Gewölbe, Fenſter und Triforien des Schiffes und Tranſeptes im Dom zu Köln, Untenanſicht . .	476
827	Längenſchnitt durch das Schiff des Doms zu Köln, gegen den Eingang	477
828	Chorhaupt mit Dachreiter. Kölner Dom	478
829	Innenanſicht des Chores im Dome zu Köln	479
830	Spitzbogen	480
831	Höhenſchnitt durch den Chor des Doms zu Köln	480
832	Querſchnitt, Dom zu Köln . . .	481
833	Schematiſche Darſtellung eines gotiſchen Kreuzgewölbes . . .	482
834	Baſen der Pfeiler im Hauptſchiff des Kölner Doms	482
835	Aufriß und Durchſchnitt eines Pfeilerbündels (Dienſte) aus Notre-Dame, Paris	483
836	Pfeilerdienſte und Kapitelle aus dem Hauptſchiff d. Doms zu Köln	483
837	Geſamtanſicht eines Pfeilers aus dem Hauptſchiff des Kölner Doms	484
838	Gewölbekonſtruktion im Chore des Doms zu Köln.	485
839	Grundriß, Schnitt und Aufriß einer Fenſterbaſis. Dom zu Köln . .	486
840	Blick in den Chor und das Tranſept im Kölner Dom	487
841	Schlußſtein mit Rippenanfängen vom Chorgewölbe im Dome zu Köln	488
XXXVIII	*Inneres des Doms zu Köln* . .	*489*
XXXIX	*Das Hauptſchiff des Kölner Doms, vom Chore aus geſehen*	*489*
842	Mittelfenſter der Faſſade. Dom zu Köln	489
843, 844	Triforien im hohen Chore; Fiale. Dom zu Köln	490
845	Strebepfeiler vom Chore des Doms in Köln	491
846	Strebepfeiler vom Dom zu Köln	492
847	Anſicht der Strebepfeiler und Strebebogen im hohen Chor des Doms zu Köln.	493
848	Mittlere Galerie mit Waſſerſpeiern. Dom zu Köln	494
XL	*Der Dom zu den hl. Dreikönigen, Köln*	*494*
XLI	*Aeusseres (Detailanſicht) des Doms in Köln*	*494*
849	Galerie und Fialen vom Schiffe des Domes zu Köln.	495
850	Wimperg vom Längsſchiff des Kölner Domes	496
851	Schnitt durch einen Teil des Schiffes mit dem Dachreiter. Dom in Köln	497
852	Kreuzblume eines Wimperges und Fialen der Dachgalerie. Dom zu Köln	498
853	Querſchnitt durch das Tranſept und Hauptſchiff. Dom zu Köln .	499
854	Faſſade des Kölner Domes . .	500
855, 856	Baldachin am Hauptportal; Nebenportal an der Faſſade des Kölner Domes	501
857	Blick durch eineu Turmhelm von unten. Dom zu Köln	502
XLII	*Bekrönung des Turmoktogons und untere Partie des Helmes. Vom Kölner Dom*	*502*
858	Konſolen vom Hauptportal des Domes zu Köln	503
859	Durchſchnitt und Aufriß des ſüdlichen Turmes des Kölner Doms	504
860	Helmſchluß mit Kreuzblume. Südlicher Turm des Doms in Köln .	505
861	Blick auf den Hauptturm und die ihn umgebenden Fialen. Dom zu Köln	506
862	Große Turmfiale. Dom zu Köln .	507
863	Baſenprofile	508
864	Dienſtkapitell vom Turm der Frauenkirche in Eßlingen . . .	508
865	Diagonalanſicht der Hauptkreuzblume des Turmes der Frauenkirche zu Eßlingen	509
866	Gurt- und Brüſtungsgeſimſe . .	509
867	Maßwerk vom Helm des ſüdlichen Turmes des Kölner Doms . . .	510
868	Drei- und Vierpäſſe. Fenſter der Frauenkirche zu Eßlingen . . .	510
869	Vom Portal der Frauenkirche zu Eßlingen	511
870	Paneelwerk an den Pfeilern des Kölner Doms	512
871	Naſenformen vom Fenſtermaßwerk der Frauenkirche in Eßlingen .	512
872	Das Chorinnere der Kathedrale von St.-Denis	513
873	Kathedrale von Noyon	514
874—877	Faſſade, Grundriß, Langſchiff und Inneres von Notre-Dame, Paris	516—519
878	Inneres der Kathedrale von Laon	521
879	Schnitt durch das Schiff der Kathedrale von Bourges	522
880, 881	Plan und Aeußeres der Kathedrale in Bourges	523
882	Inneres der Kathedrale von Chartres	524

Figur		Seite
883	Die Türme d. Kathedrale v. Chartres	525
884—886	Plan, Syſtem und Langhaus der Kathedrale von Amiens. . . .	526
887	Inneres der Kathedrale von Reims	527
888	Blick in den Chor der Kathedrale von Noyon	528
889, 890	Aeußeres und Plan des Chores der Kathedrale zu Beauvais	529
891, 892	Chor und Plan der Kathedrale von Le Mans	530
893	Vierungsturm und Tranſept von Saint-Ouen, Rouen	531
894	Inneres der Kathedrale von Albi	532
895	Grundriß der Kathedrale von Albi	533
896	Apſis der Kathedrale von Albi	533
897, 898	Inneres und Aeußeres der Kathedrale von Laufanne	534
899	Schloß Vufflens in der Waadt .	535
900	Das reſtaurierte Schloß Pierrefonds	535
901	Mont-St.-Michel	536
902	Das Rathaus in Compiègne . .	537
903, 904	Langhaus der Weſtminſterabteikirche mit d. Kapelle Heinrichs VII. (mit Plan)	538
905	Plan der Kathedrale und des Kapitelhauſes von Lincoln . . .	539
906, 907	Aeußeres und Plan der Kathedrale von York	540
XLIII	*Faſſade der Kathedrale in Laon*	*541*
908	Der Kreuzgang der Kathedrale in Glouceſter	541
909	Inneres der Kathedrale von Exeter	542
XLIV	*Längsſchiff der Kathedrale von Chartres*	*543*
XLV	*Die Kathedrale in Reims* . . .	*543*
910	Das Schloß Windſor	543
XLVI	*Von der Faſſade der Kathedrale zu Amiens*	*544*
911	Das Magdalenen-Kolleg. Oxford	544
912	Das Schloß Hampton Court bei London	545
913, 914	Plan und Inneres der King's College-Kapelle in Cambridge . .	546
XLVII	*Die Sainte-Chapelle in Paris* . .	*546*
XLVIII	*Faſſade der Kathedrale in Rouen*	*547*
915, 916	Inneres und Plan der Liebfrauenkirche in Trier	547
917	Die Türme des Münſters in Freiburg	548
918—920	Plan, Hauptturm und Strebepfeiler des Münſters in Freiburg . . .	549
921	Sockel und Kapitell der Pfeile im Schiff des Münſters in Freiburg	550
922	Inneres des Münſters in Freiburg	551
923	Syſtem des Münſters in Bern . .	552
924	Der Dom zu Erfurt	553
925	Münſter in Straßburg, Seitenanſicht mit Kuppelturm	554
926, 927	Faſſade und Plan des Münſters in Straßburg	555
928, 929	Plan und Aeußeres der Kathedrale zu Metz	556
930	Inneres des Domes in Metz . .	557
931—933	Plan, Aeußeres und Chorinneres des Domes in Magdeburg . . .	558
934, 935	Inneres und Plan des Domes zu Halberſtadt	559
XLIX	*Die Weſtminſterabteikirche in London*	*559*
L	*Die Kathedrale von Exeter* . .	*560*
936, 937	Türme und Plan der Eliſabethenkirche in Marburg	560
938	Inneres der Eliſabethenkirche in Marburg	561
939	Detail von der Katharinenkirche in Oppenheim	562
940	Die Katharinenkirche in Oppenheim	563
941	Aeußeres der Marienkirche in Danzig	564
942	Die Frauenkirche in Nürnberg .	565
943	Turm der Frauenkirche in Eßlingen	566
944—946	Plan, Hauptturm und Fenſter vom Münſter in Ulm	567
947, 948	Faſſade und Plan des Domes in Regensburg	568
949	Die Feſte Hohenſalzburg . . .	569
LI	*Inneres der Kathedrale in Straßburg*	*570*
950	Der Stephansdom in Wien . .	570
951, 952	Plan und Schnitt durch den Turm und das Schiff des Stephansdoms, Wien	571
953	Die Teynkirche in Prag. . . .	572
954	Die Barbarakirche in Kuttenberg	573
955, 956	Das Uenglinger Thor in Stendal und der Brückenturm zu Prag .	574
957	Holzkirche in Oláh Tótfalu . .	575
958	Kapitelſaal der Marienburg . .	575
959	Die reſtaurierte Marienburg . .	576
960, 961	Das Rathaus in Münſter. Das Rathaus in Breslau	577
962, 963	Die Burg Eltz mit Grundriß . .	578
964, 965	Der Naſſauer Hof in Nürnberg. Privathaus in Greifswalde . . .	578
966, 967	Inneres und Plan der Kathedrale von Antwerpen	579
968—970	Faſſade, Joche und Querſchnitt von S. Gudula, Brüſſel.	580
971—973	Syſtem des Chores der Kathedrale von Tournai.	581
974	Das Rathaus in Löwen	582
975	Die Tuchhalle in Ypern . . .	583
976	Hallen und Belfried in Brügge .	584
977	Fenſter vom Schiffe des Mailänder Doms	585
978	Längsſchnitt durch die Baſilika S. Francesco in Aſſiſi	585
979	Kapitell aus dem Schiffe des Domes in Mailand	586
980	Triforium in der Kathedrale zu Lucca	587
981	Aeußeres von S. Francesco in Aſſiſi	587
982	Inneres der dreifachen Kirche S. Francesco in Aſſiſi	588
983	Detail vom Portal von S. Francesco in Aſſiſi	589
984	Aeußeres von S. Croce in Florenz	590
985	Faſſade der Kathedrale in Siena	591
986	Aeußeres der Baſilika des hl. Antonius in Padua	592
987—989	Grundriß der Dome von Florenz, Siena und Mailand	593

Figur		Seite
990	Inneres der Kathedrale in Siena	594
991	Faſſade des Domes zu Orvieto .	595
992	Inneres des Domes zu Orvieto .	596
993	Kapitell im Dome zu Orvieto .	597
994	Inneres der Kathedrale von Florenz	598
995	Der Glockenturm der Kathedrale von Florenz	599
996	Vom Dome zu Mailand . . .	600
997	Fenſter vom Dome zu Mailand .	601
	LII Der Dom von Mailand . . .	*602*
998	Inneres des Domes in Mailand	603
999	Die Cà d'oro in Venedig . . .	604
1000	Der Dogenpalaſt in Venedig . .	605
1001	Der Palaſt der Signoria zu Siena	606
1002	Der Palaſt Rocca-Salimbeni zu Siena	607
1003	Inneres des Querſchiffes der Kathedrale von Burgos	608
1004	Grundriß der Kathedrale von Toledo	609
1005	Inneres der Kathedrale von Toledo	609
1006, 1007	Grundriß und Aeußeres der Kathedrale von Sevilla	610
1008	Inneres der Kathedrale von Salamanca	611
1009	Die Kathedrale von Salamanca .	612
1010	Aus S. Juan de los Reyes, Toledo	613
1011	Der ſchiefe Turm von Zaragoza	614
1012	Vom Hofe in S. Gregorio, Valladolid	615
1013	Caſa de las Conchas, Salamanca	615
1014	Grundriß des Kloſters Batalha .	616
1015	Die Kloſterkirche von Batalha .	616
1016	Portal der Capellas imperfeitas, Batalha	617
1017	Maßwerk im Clauſtro real, Batalha	617
1018	Grundriß des Kloſters dos Jeronymos, Belem	618
1019	Inneres der Kirche S. Maria zu Belem	618
1020	Kreuzgang des Kloſters zu Belem	619
1021	Südportal von S. Maria zu Belem	620
1022	Oberteil des Chores der Chriſtusritter, Thomar	621
1023	Die Capellas imperfeitas, Batalha	622
1024	Schloß Coca, Segovia	624
	LIII Türme:	*624*
1025—1036	Kathedrale von Clermont-Ferrand (550), Antwerpen (591), Maria-Stiegen in Wien (582), Kathedrale in Laufanne (553), Senlis (541), Albi (550), Coutances (548), Dom in Florenz (602), Kathedrale in Burgos (610), Dom in Nevers (547), Kathedrale in Laon (541), Wells (559).	
	Joch- und Strebewerkſyſteme: .	
1037—1073	Notre-Dame, Paris (540), Kathedrale von Chartres (543), Münſter in Freiburg i. B. (570), Elifabethakirche in Marburg (577), Kathedrale von Reims (544), Sainte-Chapelle, Paris (546), Kathedrale von Beauvais (545), Dom zu Metz (573), Münſter in Straßburg (572), Kathedrale in Wells (559), Canterbury (558), Ely (559), Kapelle in Windſor (562), Dom in Mailand (602), Florenz (601), Kathedrale in Toledo (611), Sevilla (612)	

Figur		Seite
	ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE.	
1074	Kapitell vom Palazzo Quarateſi, Florenz	625
1075, 1076	Kapitelle von S. Michele, Venedig, u. v. Palazzo Comunale, Breſcia	628
1077, 1078	Kapitelle vom Palazzo Riccardi und von S. Spirito, Florenz . .	629
1079	Joniſche Säule vom Palazzo Riccardi zu Florenz	630
1080	Konſole aus den Borgia-Zimmern, Vatikan	631
1081	Konſole aus Florenz	631
1082	Terrakottageſimſe, Bologna . . .	632
1083	Baluſtrade in der Sixtiniſchen Kapelle, Vatikan	632
1084	Geſims v. Palazzo Riccardi, Florenz	633
1085	Fries von der Scuola di S. Marco, Venedig	633
1086	Wandfüllung von der Scuola di S. Marco, Venedig	634
1087	Fries vom Dogenpalaſt, Venedig	635
1088	Pilaſterkapitell in der Sakriſtei von S. Spirito, Florenz	636
1089	Pilaſterkapitell v. S. Spirito, Florenz	637
1090	Fenſter vom Spital in Mailand .	637
1091, 1092	Fenſter vom Dome zu Como und Palaſtfenſter aus Florenz . . .	638
1093	Portal von S. Andrea, Mantua .	639
1094	Thüre aus dem Palazzo Vecchio, Florenz	640
1095	Detail einer Kaſſettendecke vom Palazzo Vechio, Florenz . . .	641
1096	Detail einer Kaſſettendecke im Dogenpalaſt, Venedig	641
1097—1099	Verſchiedene Arten von Ruſtika	642
1100	Faſſade der Scuola di S. Marco, Venedig	642
1101	Deckendetail v. S. Spirito, Florenz	643
1102	Sgraffiti v. Palazzo Spinelli, Florenz	643
1103, 1104	Fenſter vom Palazzo Municipale, Breſcia; Niſche aus der Kapelle Pellegrini, Verona	644
1105	Spiegelgewölbe der Farneſina, Rom	645
1106—1108	Grundriſſe der Kirchen S. Giuſtina, Padua, Madonna delle Carceri, Prato, und S. M. degli Angeli, Florenz	646
1109, 1110	Faſſade v. S. Andrea, Mantua, und von S. Maria Novella, Florenz .	647
1111	Turm von S. Spirito, Florenz . .	649
1112, 1113	Palazzo Riccardi, Florenz: Grundriß und Faſſade	650
1114, 1115	Palazzo Piccolomini, Pienza: Schnitt u. Hofanſicht; Palazzo Fava, Bologna	651
1116	Ornament vom linken Seitenportal der Kathedrale zu Lugano . . .	652
1117	Grotesken aus Raphaels Loggien, Vatikan	652
1118	Die Villa Madama bei Rom: Aufriß, rekonſtr.	653
1119	Kuppel des Domes in Florenz .	654
1120, 1121	Cappella Pazzi, Florenz: Grundriß und Schnitt	654
1122	S. Spirito, Florenz: Inneres . .	655

Figur		Seite
1123	Hof des Palazzo Vecchio, Florenz	656
1124	Palazzo Rucellai, Florenz . . .	657
1125	Grundriß von S. Andrea, Mantua	658
1126	Vorhalle von S. Maria delle Grazie, Arezzo	658
1127	S. Andrea, Mantua: Inneres . .	659
1128	Hof des Palazzo Gondi, Florenz	660
1129	Procuratie vecchie, Venedig . .	661
1130	S. Zaccaria, Venedig	662
1131, 1132	Scuola di S. Rocco, Venedig: Grundriß und Faſſade	663
1133, 1134	S. Maria dei Miracoli, Breſcia: Vorhalle und Grundriß	664
1135	Apſis von S. Maria delle Grazie, Mailand	665
1136	Inneres der Sakriſtei von S. Satiro, Mailand	666
1137, 1138	S. Maria della Croce, Crema: Grundriß und Aeußeres . . .	667
1139	Oſpedale Maggiore, Mailand . .	667
	LIV Palazzi: Pitti, Florenz . . . . Chieregati, Vicenza (687), Farneſe, Rom (678), Vendramin, Venedig (670)	*667*
1140	Der Dom in Como	668
1141	S. Giovanni in Parma: Inneres .	668
1142	Grundriß des Domes zu Pavia .	669
1143	Inneres des Domes zu Pavia . .	669
	LV Hofanſicht des Dogenpalaſtes, Venedig . . . . . Palazzo Municipale, Breſcia (671) Palazzo del Conſiglio, Verona (671) Die Loggetta, Venedig (682)	*670*
1144, 1145	Madonna dell' Umiltà, Piſtoia: Grundriß und Schnitt	670
1146	Faſſade von S. Spirito, Bologna .	671
1147, 1148	Tempietto von S. Pietro in Montorio, Hof der Cancelleria, Rom	672
1149	Die Villa Farneſina, Rom . . .	673
1150	Hof des Palazzo Farneſe, Rom .	673
	LVI Faſſade der Kartäuſer-Kirche zu Pavia	*674*
1151, 1152	Vorhalle und Grundriß des Palazzo del Te, Mantua	675
1153	Hauptkuppel der Peterskirche, Rom	676
1154	Grundrißentwickelung v. St. Peter, Rom	676
1155	Hintere Faſſade der Peterskirche, Rom, nach Bramantes Entwurf rekonſtruiert	677
1156, 1157	Grundriß und Aeußeres von S. Biagio, Montepulciano	678
1158	Teil der Libreria vecchia, Venedig	679
1159	Palazzo Grimani, Venedig . . .	680
	LVII Inneres der Peterskirche, Rom	*681*
1160	Palazzo Bevilacqua, Verona . .	681
1161	Inneres von S. Giuſtina, Padua .	682
1162	Inneres von S. Salvatore, Venedig	682
1163, 1164	Grundriß und Faſſade der Kirche Il Geſù, Rom	683
1165, 1166	Grundriß und Bühnenanſicht des Teatro Olimpico, Vicenza . . .	684
1167	Die Villa Rotonda, Vicenza . .	685
1168	Hof des Palazzo Marino, Mailand	685
1169	Il Redentore, Venedig	686
1170	Inneres von S. Giorgio Maggiore, Venedig	686
1171, 1172	Grundriß und Faſſade von S. Maria di Carignano, Genua	687
1173	Palazzo Doria-Turſi, Genua . .	688
1174	Schloß Blois, Flügel Franz' I: Kamin	689
1175	Rathaus in Beaugency	690
1176	Schloß Gaillon	690
1177	Portal am herzogl. Schloß zu Nancy	691
1178	Südturm der Kathedrale in Tours	692
1179	Hôtel Bourgtheroulde, Rouen . .	693
1180	Galerie Heinrichs II., Fontainebleau	694
1181	Blois: die große Treppe im Flügel Franz' I.	695
1182	Detail eines Kamins im Schloſſe Blois	696
1183	Schloß Blois: Flügel Franz' I. .	697
1184	Dachfenſter des Schloſſes Blois .	697
1185	Grundriß des Schloſſes Chambord	698
1186	Schloß Chambord, Südfaſſade .	698
1187	Laterne des Schloſſes Chambord	699
1188	Haus Franz' I. in Paris	699
	LVIII Schloss Fontainebleau: Cour des Adieux und Galerie Franz' I. Chor von St.-Pierre in Caen (704)	*700*
1189	Schloß St.-Germain-en-Laye . .	700
1190	Oſtfaſſade des Schloſſes Chenonceaux	701
1191	Schloß Azay-le-Rideau, Oſtfaſſade	702
1192	Schloßportal in Azay-le-Rideau .	702
1193	Schloß Maintenon, Südſeite . .	703
1194	Schloßhof von La Rochefoucauld	703
1195	Hôtel Gouin, Tours	704
1196	Chorabſchluß in der Kathedrale zu Rodez	705
1197	Maiſon des Têtes, Viviers . .	706
1198	St.-Michel, Dijon	707
1199	Brunnen des J. d'Amboiſe, Clermont-Ferrand	709
1200	Hôtel Carnavalet in Paris . . .	710
1201	Lemerciers Entwurf zur Hauptfaſſade des Louvre	710
1202	Die kleine Galerie beim Louvre	711
	LIX Hoffaſſade des Louvre nach Lescot Die Gartenfaſſade der Tuilerien (709); das Inſtitut de France (720), Paris	*712*
1203	Franzöſiſche Säule, Louvre, Paris	712
1204	Grundriß des Louvre und der Tuilerien, Paris	712
1205, 1206	Hof, Mittelpavillon der Tuilerien	713
1207	Schloßhof von Ecouen	714
1208	Saal im Schloſſe Ecouen . . .	715
1209	Kaminſäule. Schloß Sully . . .	715
1210	Das Schloß Chantilly. Im Hintergrund das kleine Schloß . . .	716
1211	Du Cerceau: Entwurf zu Charleval	717
1212	Grundriß des Luxembourg, Paris	718
1213	Der Palaſt Luxembourg, Paris .	718
1214	Die Kirche der Sorbonne, Paris .	719
1215	Grundriß des Schloſſes Verfailles	720
	LX Schloss Maiſons-Lafitte . . . . Verſailles: Hof- und Gartenanſicht (720)	*721*

Figur		Seite
1216	Vorhalle von Maiſons-Lafitte . .	721
1217	Der Marmorhof in Verſailles . .	721
1218	Lukarne des Schloſſes Angerville	722
1219	Hôtel La Valette, Paris	722
1220	Die Abteikirche von Val-de-Grâce, Paris	723
1221	Herme a. Zeughaus z. Braunſchweig	724
1222	Erker am Schloß Hartenfels . .	725
1223	Rathaustreppe in Görlitz . . .	726
1224	Haus zu Kaiſersberg	726
1225	Rattenfängerhaus in Hameln . .	727
1226	Krameramtshaus in Münſter . .	729
1227	Gewandhaus zu Braunſchweig .	730
1228	Abtei Gandersheim	731
1229	Giebel des Toplerhauſes, Nürnberg	731
1230	Häuſer in Bernkaſtel	732
1231	Zeughaus in Danzig	733
	LXI Portal der ehemaligen Schlosskapelle in Dresden . . . . . *Portalbau des Piaſtenſchloſſes zu Brieg* (*748*) *Das Haus „zum Ritter" in Schaffhauſen* (*737*), *Das Pellerhaus in Nürnberg* (*749*)	*734*
1232	Rathausportal, Zerbſt	734
1233—1236	Fenſter der Marienkirche, Wolfenbüttel, der alten Reſidenz, Bamberg, am Leinwandhaus, Breslau, u. am Ottoheinrichsbau, Heidelberg	735
1237—1240	Brunnenſäule zu Enisheim; joniſche Säule vom Rathausportal zu Münden; Pilaſter in der Nikolaikirche, Berlin; Pfeiler der Univerſitäts-Aula zu Helmſtedt	736
1241	Holzkonſole an einem Hauſe in Ulm	736
1242—1244	Kapitelle aus dem Piaſtenſchloß, Brieg, der Marienkirche, Wolfenbüttel, im Rupprechtſchen Haus, Nürnberg	737
1245	Salzhaus in Frankfurt a. M. . .	738
1246	Rekonſtruktion des Hauſes „zum Tanz", Baſel	739
1247	Haus mit Reliefs, Görlitz . . .	739
1248	Vom Hüttelchen Haus zu Höxter	740
1249	Vom Dempterſchen Haus zu Hameln	740
1250	Knochenhauer-Amtshaus, Hildesheim	741
1251, 1252	Hohes Haus in Wolfenſchießen (Schweiz): Plan und Aeußeres .	742
1253	Zimmer des Bibraſchen Hauſes, Nürnberg	743
1254, 1255	Teile der Stuckdecke des Saales im Fürſteneck, Frankfurt a. M., u. der Holzdecke im Schloſſe zu Jever	743
1256	Intarſia aus der St. Eliſabethenkirche, Breslau	744
1257	Wandmalerei in der Gerichtslaube zu Lüneburg	745
1258	Ornament von den Friedhofarkaden zu Halle a. S.	746
1259	Detail vom Chorgeſtühl in St. Ludger, Münſter	746
1260	Grotesken in der Trausnitz . .	747
1261, 1262	Trophäen im Hirſchvogelſaal, Nürnberg	748
1263	Beſchlägornament mit Moresken	748
1264	Vom Chorgeſtühl der Stiftskirche, Einſiedeln	749
1265	Ornament vom Rathaus, Emden	749
1266	Turmhelm der St. Kilianskirche, Heilbronn	750
	LXII Zimmer aus dem Seidenhof, im Landesmuſeum, Zürich; Gemach im Freulerſchen Hauſe in Näfels .	*750*
	LXIII Das Rathaus von Mühlhauſen i. E., Konſtanz (*750*), *Luzern und Rothenburg o. d. T.* (*751*)	*751*
1267	Georgsthor am Schloß zu Dresden	751
1268	Schloß zu Dippoldiswalde . . .	751
1269, 1270	Pellerhaus zu Nürnberg: Hof und Grundriß	752
1271, 1272	Haus in der Schmiedgaſſe, Rothenburg o. d. T.: Faſſade und Durchſchnitt	753
1273	Pfiſterhaus, Kolmar	754
	LXIV Schloss zu Heidelberg: Otto-Heinrichsbau und Friedrichsbau . .	*754*
1274	Rathaus von Enſisheim	755
1275	Wirtshaus zur Treib (Schweiz) .	755
1276	Adlerſtraße in Nürnberg. . . .	756
1277	Ritterſaal d. Schloſſes Heiligenberg	757
1278, 1279	Plan und Geſamtanſicht des Heidelberger Schloſſes	758
1280, 1281	Kgl. Schloß zu Aſchaffenburg: Aeußeres und Grundriß. . . .	759
1282	Der Schöne Hof der Plaſſenburg	760
1283	Treppenhaus d. Schloſſes Hartenfels	760
1284	Schloßportal, Merſeburg	761
1285	Hof im k. Schloß zu Dresden .	762
1286	Hofpartie der Trausnitz, Landshut	762
1287, 1288	Altes Schloß zu Stuttgart: Grundriß und Schloßhof	763
1289	Plan des Erdgeſchoſſes d. Trausnitz	763
1290	Luſthaus zu Stuttgart.	764
1291	Thor des Schloſſes zu Tübingen	764
1292	Haus von Beck-Leu, Surſee . .	765
1293, 1294	Stockalperſches Schloß, Brig: Grundriß und Aeußeres . . .	765
1295	Schloß Ambras	766
1296	Fürſtenzimmer des Schloſſes Velthurns	767
1297	Spaniſcher Saal d. Schloſſes Ambras	767
1298	Hofpartie der Schallaburg . . .	768
1299	Haus in Hohenelbe	768
1300	Stadtweinhaus in Münſter . . .	769
1301	Die Oſterſtraße in Hameln . . .	770
1302	Merkelſches Haus in Braunſchweig	770
1303	Langgaſſe, Danzig	771
	LXV Ehem. Rolandshoſpital i. Hildesheim Krameramtshaus in Bremen und Haus am Kohlmarkt in Lübeck (*772*) *Rathaus i. Bremen* (*773*), *Roter Saal des Rathauſes in Danzig* (*775*)	*771*
1304	Steffenſches Haus in Danzig . .	772
1305, 1306	Rathaus in Emden: Grundriß und Aeußeres	773
1307	Rathaus in Wernigerode . . .	774
1308	Rathaus in Lübeck: Wandtäfelung der Kriegsſtube	774
1309	Wandtäfelung d. Fredenhagenſchen Zimmers in Lübeck	775

Figur		Seite
1310	Portal am Fürſtenhof in Wismar	776
1311	Hämelſchenburg	776
1312	Das Zeughaus zu Augsburg	777
LXVI	*Vorhalle am Rathaus, Köln*	778
	Goldener Saal des Rathauſes in Augsburg (779)	
	Prag: Belvedere (782), *Audienzſaal des Palais Waldſtein* (783)	
1313, 1314	Saal und Situationsplan der k. Reſidenz, München	778
1315	Grottenhof d. k. Reſidenz, München	779
1316, 1317	Haus der Geltenzunft und Spießhof in Baſel	780
1318	Hof des Landhauſes, Graz	781
1319	Schloß Stern: Grundriß des erſten Stockes	782
1320, 1321	Schloß Porzia: Stiegenhaus und Grundriß des 1. Stockes	782
1322	Gartenhalle des Palais Waldſtein, Prag	783
1323	Friedhofarkade, Halle a. S.	784
1324	Inneres der Marienkirche, Wolfenbüttel	784
1325	Faſſade d. Stadtkirche in Bückeburg	785
1326	Grundriß der Marienkirche in Wolfenbüttel	785
1327, 1328	Kirche in Freudenſtadt: Grundriß und Aeußeres	786
1329, 1330	St. Michaelskirche in München: Grundriß und Faſſade	787
LXVII	*Inneres der Jeſuitenkirche in Köln der Univerſitätskirche in Würzburg* (789), *der St. Michaelskirche in München* (788) *u. d. Domes in Salzburg* (788)	787
1331	Grundriß des Doms in Salzburg	788
1332	Grundriß der Hofkirche in Luzern	788
1333	Inneres der Hofkirche, Luzern	789
1334	Turm der neuen Kirche in Haarlem	790
1335	Haus der drei Schwäne, Brügge	790
1336	Turm des Rathauſes, Leiden	791
1337, 1338	Die Fleiſchhalle zu Haarlem: Grundriß und Aeußeres	792
LXVIII	*Haus zum Salm in Mecheln*	792
	Rathaus zu Bolsward (795), *Haus der Schützengilde in Antwerpen* (792)	
1339	Rathaus in Antwerpen	793
1340	Gerichtsgebäude zu Furnes	793
1341	Vom Hafenthor, Dordrecht	794
1342	Rathaus in Franeker	794
1343, 1344	Schloß Roſenborg: Aeußeres und Grundriß	795
1345	Schloßkapelle in Frederiksborg	796
1346	Das Schloß zu Kalmar	796
LXIX	*Schloss Frederiksborg bei Kopenhagen: Aeusseres und Ritterſaal*	797
1347	Die Kirche von Kriſtianſtad	797
1348	Grundriß d. Kirche v. Kriſtianſtad	797
1349	Die Börſe in Kopenhagen	798
1350	Wollaton Caſtle: Gartenfaſſade	799
1351	Wollaton Caſtle: Decke der Halle	800
1352	Galerie in Aſton Hall	800
1353	Treppenhaus in Hatfield Houſe	801
LXX	*Longford Caſtle; Hatfield Houſe Aſton Hall* (803)	802
1354	Teil der Gartenfaſſade von Hatfield Houſe	802
1355	Portal des Cajus College in Cambridge	802
1356	Plan von Longleat Houſe	803
1357	Bishop Lloyd's Houſe in Cheſter	803
1358	Wappen an d. Faſſade des Colegio menor, Salamanca	804
1359	Faſſade d. Kloſters S. Marcos, León	805
1360	Fialentürmchen an der Kathedrale, León	806
1361	Von der Faſſade der Univerſität, Salamanca	806
1362	Portal von S. Domingo, Salamanca	807
LXXI	*Faſſade der Univerſität Salamanca*	807
	Kapelle des Jeſuskindes in der Kathedrale von Sigüenza (810)	
1363	Hof im Colegio de los Irlandeſes, Salamanca	808
1364	Eckfenſter an der Caſa de los Guzmanes, León	808
1365	Salamanca: Palacio Monterey	809
1366	Alcalá de Henares: Treppenhalle im erzbiſchöfl. Palaſt	810
LXXII	*Von der Faſſade des Rathauſes in Sevilla*	811
1367	Toledo: Detail vom Portal des Hoſpitals Santa Cruz	811
1368	Zaragoza: Hof der Caſa Zaporta	812
1369	Hof im Palaſt Karls V. zu Granada	812
1370	Granada: Faſſade d. Palaſtes Karls V.	813
1371, 1372	Anſicht und Plan des Escorial	814
1373	Bibliothek des Escorial	815
1374	Evangeliſtenhof im Escorial	816
LXXIII	*Rotunde der Kathedrale von Granada*	816
1375	Zaragoza: Anſicht der Börſe	817
1376	Plan der Kathedrale von Granada	818
1377	Aeußeres d. Kathedrale v. Granada	818
1378, 1379	Pfeilerdurchſchnitt, Kathedrale in Granada; Málaga: Kathedrale	819
1380	Grundriß der Kathedrale v. Málaga	820
1381	Detail v. Innern im Dome zu Jaen	820
1382	Grundriß der Kathedrale von Jaen	821
1383	Faſſade von S. Vicente de Fóra, Liſſabon	821
1384	Fries vom Hauptportal des Stadthauſes, Sevilla	824
	ARCHITEKTUR DES BAROCKSTILS.	
1385	Treppe der Univerſität, Genua	825
1386	S. Andrea della Valle in Rom	829
1387	Portal v. Palazzo Peſſagno, Genua	830
1388	Thor v. Caſino Mediceo in Florenz	830
1389	Dekoration aus der Paſſionskapelle in S. Pietro in Montorio, Rom	831
1390, 1391	Grundriß und Vignolas Faſſadenentwurf zum Geſù in Rom	832
1392	Cappella Medicea, Florenz	833
1393	Hof des Palazzo Borgheſe, Rom	834
1394	Vorhalle von St. Peter, Rom	835

Figur		Seite
1395	Von der Decke der Vorhalle von St. Peter, Rom	835
LXXIV	*Faſſade der Kirchen: S.S. Vincenzo ed Anaſtaſio, Rom . . . . . S. Suſanna (836, 851), S. Maria della Pace in Rom und S. Pietro in Frascati (860) Inneres der Kirche des Geſù, Rom (850), und der Abteikirche von Montecaſſino (846)*	835
1396	Grundriß von S. Ignazio, Rom .	836
1397	Inneres von S. Ignazio, Rom . .	836
1398	Faſſade von S. Ignazio, Rom .	837
1399	Die St. Peterskirche mit den Kolonnaden, Rom	838
1400	St. Peter mit den Türmen Berninis	838
1401, 1402	Scala regia ſamt Grundriß, Vatikan	839
1403	Tabernakel in St. Peter, Rom .	840
1404	Palazzo Odescalchi in Rom . .	841
1405	S. Carlo alle quattro fontane, Rom	842
1406	Grundriß von S. Carlo, Rom . .	842
1407	Hof der Sapienza mit S. Ivo, Rom	843
1408	Altar nach Pozzo	844
1409	Theater mit der Hochzeit von Kana, nach Pozzo	844
1410	Piazza del popolo, Rom . . .	845
1411	S. Agneſe alla Piazza Navona, Rom	846
1412	Kaſino d. Villa Pamfili-Doria, Rom	847
1413	S. Giovanni im Lateran, Rom .	847
1414	Cappella Corſini im Lateran, Rom	848
1415	Kaſino der Villa Albani, Rom .	849
1416	Fenſter vom Palazzo Nonfinito, Florenz	850
LXXV	*Palazzo Borgheſe, Rom . . . . Palazzo Corner della Cà grande, Venedig (868), Palazzo della Conſulta, Rom (861), Caſtello del Valentino, Turin (866)*	850
1417	Boboli-Garten in Florenz . . .	851
1418	Villa Petraia bei Florenz . . .	851
1419	Palazzo Madama, Rom	852
1420	Herzoglicher Palaſt zu Modena .	853
1421	Decke von Berettini im Palazzo Pitti, Florenz	854
1422	Hof der Univerſität zu Genua .	855
1423, 1424	Palazzo Durazzo ſamt Grundriß in Genua	856
1425	Veſtibül im Palazzo Durazzo, Genua	857
1426	Villa Paradiſo in Genua . . .	859
1427	Grundriß der Conſolata in Turin	860
1428	Die Kirche der Conſolata in Turin	860
1429	Cappella del Sudario, Turin . .	861
1430	Kirche der Superga bei Turin .	862
1431	Hof der Brera in Mailand . . .	863
1432, 1433	Neue Kathedrale von Breſcia: Grundriß und Aeußeres	864
1434	Geſamtanſicht der Iſola Bella . .	865
LXXVI	*Inneres: von S. M. delle Vigne in Genua . . . . . der Jeſuitenkirche in Venedig (870), Inneres der Kirche der Gerolomini (870) und von S. Martino in Neapel (871)*	865
1435	Von den Procuratie nuove, Venedig	866
1436	Palazzo Rezzonico in Venedig .	867
1437, 1438	Grundriß und Aeußeres von S. M. della Salute, Venedig	868
1439	Palazzo Peſaro, Venedig . . .	869
1440, 1441	Palazzo Labia ſ. Grundriß, Venedig	871
1442	Grundriß des Schloſſes in Caſerta	872
1443	Das Schloß in Caſerta	872
1444	Aus dem kaiſerlichen Schlafzimmer in Schleißheim	873
1445—1447	Grundriß, Inneres und Aeußeres der Theatinerkirche, München .	875
1448—1450	Vorſaal, Aeußeres und Grundriß des Schloſſes Schleißheim . . .	876
1451	Luſtheim bei München	877
1452	Dekoration aus dem ſüdl. Billardſaal zu Schleißheim	877
1453	Inneres des Domes zu Paſſau . .	879
1454, 1455	Grundriß und Aeußeres der Hofkirche in Dresden	880
1456	Stift Haug in Würzburg . . .	881
1457	Salvatorkirche in Prag	882
1458	St. Peterskirche in Krakau . .	883
1459	Stift Garſten	884
1460	Feſtſaal im Stifte Kloſterneuburg	885
1461, 1462	Faſſade und Piſonis Aufriß der Domkirche in Solothurn . . .	886
1463	Die Jeſuitenkirche in Mannheim	887
1464	Schloß Ludwigsburg	888
1465	Dekoration aus dem Miniaturenkabinett der Reſidenz, München	889
1466	Grundriß der St. Nikolauskirche in der Altſtadt, Prag	890
1467, 1468	Grundriß und Aeußeres von St. Nikolaus auf der Kleinſeite, Prag	891
1469	Gloriette, Schönbrunn	892
1470	Palais Kinsky, Prag	893
1471	Aus der Kollegiumskirche in Salzburg	894
1472, 1473	Grundriß und Aeußeres der St. Karlskirche in Wien	895
1474	Aus dem Marmorſaal des Schloſſes Mirabell bei Salzburg	896
1475	Stift Göttweig	897
1476	Die Akademie der Wiſſenſchaften, Wien	897
1477	Partie aus der Stiftskirche in Melk	898
1478	Hofanſicht des Stiftes Melk . .	898
1479, 1480	Stift Melk mit Grundriß . . .	899
1481	Portal vom Stifte St. Florian . .	899
LXXVII	*Das Schloß Schönbrunn mit der Gloriette . . . . . Hofreitſchule (902) und Palais Schwarzenberg, Wien (901) Reichskanzlei (902) und Finanzminiſterium (901), Wien, Portal des Palaſtes Clam-Gallas in Prag, Palaſt der ungar. Leibgarde in Wien (901)*	900
1482, 1483	Landhaus, Inneres der St. Jakobskirche, Innsbruck	900
1484	Katholiſches Kaſino, Innsbruck .	901
1485	Bibliothek des Stiftes Admont .	902
LXXVIII	*Belvedere, Wien: Gartenſeite, Hofſeite und Marmorſaal . . . . Palais Kinsky, Wien (905)*	903
1486	Detail aus der Kloſterkirche Neuſtift bei Brixen	903

Figur		Seite
1487, 1488	Grundriß des Stiftes und Inneres der Kirche zu Einſiedeln . . .	904
1489	Das Kloſter Einſiedeln	905
1490	Die Kathedrale in St. Gallen .	906
LXXIX	*Das Stift St. Florian: Aeußeres, Stiegenhausfaſſade, großer Saal und Veſtibül*	*906*
1491, 1492	Inneres und Grundriß der Kathedrale zu St. Gallen	907
1493	Inneres der Pfarrkirche in Schwyz	908
1494	Die Heilig-Geiſtkirche in Bern .	909
1495	Detail aus der Schloßkirche in Friedrichshafen	910
1496	Die Abtei Fürſtenfeld	911
1497	Inneres der Abteikirche Fürſtenfeld	911
1498, 1499	Inneres und Grundriß der Stiftskirche Weingarten	912
1500	Faſſade der Stiftskirche Weingarten	913
1501	Inneres der Kirche in Neu-Birnau	914
1502	Detail a. d. Kloſterkirche Weißenau	915
1503	Grundriß der Kloſterkirche zu Ottobeuren	916
1504	Inneres der Kloſterkirche in Ottobeuren	917
LXXX	*Inneres der Kloſterkirche in Zwiefalten . . . . . Inneres der Paulinuskirche in Trier (933)*	*918*
1505, 1506	Grundriß und Längsſchnitt der Kirche in Steinhauſen	919
1507	Aus der Stiftskirche in Ettal . .	920
1508	Aeußeres der Stiftskirche Ettal	921
1509	Grundriß d. Kloſterkirche in Banz	921
1510	Orangerie in Fulda	922
1511	Inneres des Domes in Fulda . .	922
1512	Das Schloß Pommersfelden . .	923
1513, 1514	Grundriß und Aeußeres des Domes zu Fulda	923
1515, 1516	Grundriß und Treppenraum der Reſidenz in Würzburg	924
1517	Die Reſidenz in Würzburg . .	925
1518	Schloß Bruchſal	926
1519	Grundriß des Schloſſes Bruchſal	926
1520	Treppenhaus d. Schloſſes Bruchſal	927
1521, 1522	Hofſeite u. Ritterſaal des Schloſſes Brühl	928
1523	Treppenhaus des Schloſſes Brühl	929
1524, 1525	Faſſade und Inneres der Kirche Vierzehnheiligen	931
1526	Die Stiftskirche in Neresheim .	932
1527	Das Schloß in Münſter	933
1528	Das Zeughaus in Berlin . . .	934
1529	Schloß Biebrich a. Rh.	935
1530	Orangerie u. Marmorbad in Kaſſel	937
1531, 1532	Grundriß und Inneres der Frauenkirche in Dresden	938
1533	Aeußeres d. Frauenkirche i. Dresden	939
1534	Das kgl. Schloß in Berlin . . .	940
1535	Arkaden des Stadtſchloſſes von Potsdam	940
LXXXI	*Details vom Zwinger, Dresden* .	*941*
1536, 1537	Fenſterleibung und Ritterſaal des k. Schloſſes zu Berlin	941
1538	Das Schloß in Charlottenburg .	942
1539	Palaſt im Großen Garten zu Dresden	942
1540	Der Zwinger zu Dresden . . .	943
1541	Faſſade v. St.-Charles, Antwerpen	944
1542	Faſſade von St.-Michel, Löwen .	945
1543	Die Beguinenkirche in Brüſſel .	946
1544	Zunfthäuſer in Brüſſel: Renard, Cornet, Louve, Sac, Brouette . .	947
1545	Die Banketthalle in London . .	948
1546	Chatsworth Houſe	949
1547	Treppenhaus in Chatsworth Houſe	949
LXXXII	*Die St.-Paulskirche, London* . .	*950*
1548	Turm von St. Mary-le-Bow, London	950
1549	Grundriß d. Paulskirche in London	950
1550	Inneres der Paulskirche in London	951
1551	Das Hoſpital in Greenwich . .	952
1552	Howard Caſtle: Querſchnitt . .	952
1553	Grundriß von Blenheim Caſtle .	953
1554	Aeußeres von Blenheim Caſtle .	953
1555	Detail vom Scheitel des Gewölbes in der Apollogalerie, Louvre . .	954
1556	Kolonnade des Louvre	954
1557	Porte St.-Denis, Paris	955
1558	Inneres der Schloßkapelle in Verſailles	956
1559	Faſſade von Notre-Dame, Bordeaux	957
1560	Grand-Trianon, Verſailles . . .	958
1561	Das Stadthaus in Lyon	958
1562	Palais du Gouvernement, Nancy	959
1563	Das Stadthaus in Reims . . .	959
1564	Dekorationsmotiv von J. Bérain	961
LXXXIII	*Der Invalidendom, Paris . . . Apollogalerie im Louvre (956), Spiegelgalerie in Verſailles (957)*	*961*
1565	Marots Entwurf zu einem Triumphthor	962
1566	Entwurf zum Palaſt des Pfalzgrafen in Mannheim	963
1567, 1568	Grundriß und Aeußeres der Kirche de la Virgen del Pilar, Zaragoza	964
1569	Das Kloſter Mafra	965
LXXXIV	*Die Kathedrale in Santiago de Compoſtela . . . . . Portal des Hoſpicio, Calle Fuencarral, Madrid (965), Transparente der Kathedrale von Toledo (966)*	*966*
1570	Hauptportal von S. Telmo, Sevilla	966
1571	Der Thronſaal des Königspalaſtes in Madrid	967
1572	Das kgl. Schloß in Madrid . .	967

Dekorationsstil des Rokoko.

1573, 1574	Dekorationsmotive im Speiſeſaal des Stiftes Einſiedeln . . . 968,	969
1575	Detail aus dem Arbeitskabinett Ludwigs XV., Verſailles . . .	969
1576	Kaminwand, Entwurf v. Oppenord	970
1577	Springbrunnen, Entwurf von Oppenord	971
1578	Wanddekoration von Cuvilliés .	971
1579	Hôtel Soubiſe, Paris: Roſette . .	972
1580	Hôtel Soubiſe, Paris: Paneel . .	972
1581	Hôtel Soubiſe, Paris: Salon . .	973
1582	Fürſtenſaal d. Schloſſes zu Bruchſal	974
LXXXV	*Gegenſtände der Kunſtinduſtrie (978), (21 Figuren)*	*975*

Figur		Seite
1583, 1584	Deckendekoration im Spiegelfaal und Detail aus dem Speifefaal der Amalienburg	975
1585, 1586	Thürfüllung im Spiegelfaal und Spielzimmer d. Refidenz, Würzburg	976
1587	Detail aus dem Gelben Zimmer der Refidenz in Würzburg	977
1588	Bibliothekzimmer in Sansfouci	977
1589	Dekoration aus der Kathedrale in St. Gallen	978
LXXXVI	*Partie a. d. Klofterkirche in Ettal*	*979*
1590	Beichtftuhl aus der Klofterkirche in Ottobeuren	979
1591	Vieux-Laque-Zimmer des Schloffes Schönbrunn	980
1592	Haus zum Falken in Würzburg	980
1593	Gefimsdekoration im Hôtel Soubife, Paris	984

KLASSIZISTISCHE ARCHITEKTUR.

1594	Triumphbogen der Place de l'Etoile, Paris	985
1595	Grundriß des Pantheon, Paris	986
1596	Die Magdalenakirche, Paris	987
1597	Das Kapitol in Toulouſe	988
1598	Palais de la Nation, Brüffel	988
1599	Der Arco della Pace, Mailand	989
LXXXVII	*Gegenftände der Kunftinduftrie (990), (19 Figuren)*	*989*
LXXXVIII	*Faffade und Inneres des Pantheon in Paris*	*990*
	Gartenfaffade von Sansfouci, Communs in Potsdam (995), Stadtfchloß in Potsdam (994), Bibliothek in Berlin (996)	
1600	Das Opernhaus in Berlin	990
1601	Das Neue Palais in Potsdam	991
LXXXIX	*Entwürfe zu Innendekorationen von C. Percier und P. Fontaine*	*992*
1602	Kuppelturm auf dem Gendarmenmarkt, Berlin	992
1603	Das Brandenburgerthor in Berlin	993
1604	Die Ermitage in Bayreuth	994
1605	Die Solitüde bei Stuttgart	995
1606	Die Stiftskirche St. Blafien	996
1607	Grundriß des Stiftes St. Blafien	996
1608	Die Hedwigskirche in Berlin	997
1609	Der St. Michaelsaltar der Klofterkirche in Salem	997
1610	Inneres der Klofterkirche von Wiblingen	998
1611	Somerfet Houfe in London	999
1612	St. Mary-le-Strand, London	1000
1613	Radcliffe-Bibliothek, Oxford	1000

ARCHITEKTUR DES HELLENISMUS UND DER ROMANTIK.

1614	K. Fr. Schinkel: Mittelalterliche Stadt am Waffer. Charlottenburg	1001
1615	Grundriß des Neuen Schaufpielhaufes in Berlin, von K. F. Schinkel	1004
1616	Schinkel: Die Werderfche Kirche, Berlin	1005
1617, 1618	Schinkel: Aeußeres und Grundriß des Lufthaufes bei Potsdam	1005
1619	Grundriß des Friedrichsmufeums, der Nationalgalerie, des Neuen und des Alten Mufeums, Berlin	1006
1620	L. Perfius: Die Friedenskirche, Potsdam	1007
1621, 1622	Grundriß und Querfchnitt der St. Michaelskirche von A. Soller, Berlin	1007
1623	L. Heffe: Die Orangerie bei Sansfouci, Potsdam	1009
1624	L. Klenze: Die Propyläen, München	1010
1625	Klenze: Die Befreiungshalle bei Kehlheim	1010
1626	Klenze: Der Königsbau der Refidenz, München	1011
1627	Klenze: Die Ermitage, St. Petersburg	1011
1628	F. Gärtner: Die Ludwigskirche, München	1012
1629	F. Gärtner: Das Siegesthor, München	1013
XC	*K. F. Schinkel: Altes Mufeum und Schaufpielhaus, Berlin*	*1014*
	F. A. Stüler: Neues Mufeum, u. J. H. Strack: Nationalgalerie, Berlin (1016)	
	Schinkel: Querfchnitt, Grundriß und Aeußeres der Nikolaikirche in Potsdam (1016)	
1630	D. J. Ohlmüller: Die Mariahilfkirche in der Au, München	1014
1631	G. F. Ziebland: Inneres der Bafilika St. Bonifaz, München	1015
1632, 1633	H. Hübfch: Grundriß u. Aeußeres der evang. Kirche, Freiburg i. B.	1016
1634	I. M. Knapp und Chr. F. Leins: Der Königsbau, Stuttgart	1016
1635	J. F. Eifenlohr: Der Bahnhof, Freiburg i. B.	1017
XCI	*L. von Klenze: Die Glyptothek u. die Ruhmeshalle, München (1019), Aeußeres und Inneres der Walhalla bei Regensburg (1019)*	*1018*
	Fr. Bürklein: Die Maximiliansftraße in München (1021); G. Semper. Das Hoftheater i. Dresden u. das Polytechnikum in Zürich (1025)	
1636	B. A. Demmler: Das Refidenzfchloß, Schwerin	1019
1637	J. G. Müller: Die Altlerchenfelder Kirche, Wien	1020
1638	E. van der Nüll und S. von Siccardsburg: Loggia der Hofoper, Wien	1021
1639	G. Semper: Das Stadthaus, Winterthur	1023
1640	H. Lebas: N.-D.-de-Lorette, Paris	1024
1641	H. Labrouſte: Leſefaal der Nationalbibliothek, Paris	1025
1642	J. Duc: Die Julifäule, Paris	1026
1643	L. Vaudoyer: Die Kathedrale, Marfeille	1027
1644	Bartholdi und Efpérandieu: Das Palais Longchamps, Marfeille	1028
XCII	*P. Boffan: Notre-Dame-de-Fourvière, Lyon*	*1028*

Figur		Seite
	J. Hittorf: St.-Vincent-de-Paul (1026), V. Baltard: St.-Auguſtin, und F. Chr. Gau: Ste.-Clotilde, Paris (1027) Ch. Barry: Das Parlamentsgebäude, London (1030); Thornton, Latrobe und Walter: Das Kapitol in Waſhington (1031)	
1645	P. Abadie: Die Herz-Jeſu-Kirche, Paris	1029
1646, 1647	W. Inwood: St. Pankrazkirche, R. Smirke: Das Britiſche Muſeum, London	1030
1648	W. Wilkins: Die National Gallery, London	1031
1649	H. L. Elmes: St. George's Hall, Liverpool	1032
	ARCHITEKTUR DER NEUESTEN ZEIT.	
1650	Th. Hanſen: Reichsratsgebäude, Wien	1033
1651	Th. Hanſen: Der Heinrichshof, Wien	1036
1652	A. Wielemans: Juſtizpalaſt, Wien	1037
1653	F. Fellner und H. Hellmer: Die Tonhalle, Zürich	1038
1654	M. Meckel: Die Rochuskapelle bei Bingen	1039
1655	Jaſſoy: Das Rathaus, Stuttgart .	1040
1656, 1657	Winter: Das Rathaus in Braunſchweig; G. Hauberriſſer: Das Rathaus in München	1041
1658	E Steindl: Parlamentsgebäude in Budapeſt	1042
1659	Kleeſattel: Die Synagoge, Düſſeldorf	1042
1660	F. H. Schwechten: Kaiſer-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin . . .	1043
XCIII	*Fr. Schmidt: Das Rathaus, Wien H. Ferſtel: Die Univerſität (1046) K. Hafenauer: Das kunſthiſtoriſche Hofmuſeum und das Hofburgtheater in Wien (1047) P. Wallot: Das Reichstagshaus, Berlin (1050); L. E. Hoffmann u. P. Dybwarð: Das Reichsgerichtsgebäude, Leipzig (1054), Fr. Thierſch: Der Juſtizpalaſt, München (1055); Br. Schmitz: Die Stadthalle Roſengarten, Mannheim (1055)*	*1044*
XCIV	*Fr. Schmidt: Fünfhauſer Pfarrkirche, Wien . . . . . H. Ferſtel: Die Votivkirche, Wien (1046), J. Egle: Marienkirche, Stuttgart; G. Hauberriſſer: Die Paulskirche, München (1048); Hohl: Herz-Jeſu-Kirche, Berlin (1049); Curjel u. Moſer: Die Pauluskirche, Baſel (1063); Schilling u. Gräbner: Kirche i. Strehlen (1065); J. F. Bentley: Kathol. Weſtminſter-Kathedrale, London (1070)*	*1044*
1661	G. Seidl: St. Annakirche, Aeußeres, München	1044
1662	Fr. Neumann: St. Antoniuskirche, Wien	1045
1663	G. Seidl: St. Annakirche, Inneres, München	1045
1664	G. Dollmann: Schloß Neuſchwanſtein	1048
1665	G. Frentzen: Der Hauptbahnhof in Köln	1049
1666	P. Wallot: Grundriß des Reichstagshauſes in Berlin	1051
1667, 1668	J. und O. Raſchdorff: Grundriß und Aeußeres des neuen Doms in Berlin	1053
1669	Schmohl und Stähelin: Die Bürgerhalle, Stuttgart	1054
1670	H. W. Auer: Der Bundespalaſt in Bern	1055
1671	G. Neureuther: Das Polytechnikum, München	1056
1672	Fr. Thierſch: Grundriß des Juſtizpalaſtes in München	1056
1673	J. Zitek und J. Schulz: Das Rudolfinum in Prag	1057
1674	N. Ybl: Die Baſilika in Budapeſt	1057
XCV	*Kunſtinduſtrie (64 Figuren) 1058, Meier und Bredow: Villa in Groß-Lichterfelde; Fr. Hooper: Engliſches Landhaus. G. Goerke: Speiſezimmer, Berlin; A. Koch: Villa Rüegg-Honegger, Zürich. H. E. von Berlepſch: Bibliothekzimmer der Villa Tobler, Zürich. (1059)*	*1059*
1675	H. Licht: Das Rathaus in Leipzig	1059
1676, 1677	Gebr. Rank: Die Pfarrkirche in Solln. Grundriß und Aeußeres .	1060
1678, 1679	G. Seidl: Die Rupertuskirche in München, Grundriß und Aeußeres	1060
1680, 1681	Danzer und Hörle: Projekt für die Kirche in Milbertshofen, Grundriß und Aeußeres	1061
1682	J. Kröger: Die Epiphanienkirche in Charlottenburg-Weſtend . .	1061
1683, 1684	O. Wagner: Die Kirche der Landes-Heil- und Pflegeanſtalten in Wien, Grundriß und Aeußeres .	1062
1685	A. Meſſel: Das Warenhaus Wertheim, Berlin	1063
1686	Br. Schmitz: Villa Stollwerk, Köln	1064
1687	H. Beyerle: Villa Beyerle, Koblenz	1065
1688	Th. Fiſcher: Bismarckturm am Starnbergerſee	1065
1689	Ch. Garnier: Die Neue Oper, Paris	1066
1690	J.-D. Bourdais: Der Trocadéro, Paris	1066
1691	P. Cuypers: Das Reichsmuſeum in Amſterdam	1067
1692	Calderini: Der Juſtizpalaſt in Rom	1068
1693	Das Kolleg S. Anſelmo in Rom	1069
1694	J. F. Bentley: Allerſeelenkapelle der kathol. Kathedrale, London	1069
1695	Br. Greve: Treppenhaus des Kunſtinduſtrie-Muſeums, Kriſtiania .	1070
1696	Geſellius, Lindgren und Saarinen: Geſchäftshaus Pohjola. Helſingfors	1070
1697	I. Poelaert: Der Juſtizpalaſt in Brüſſel	1072

INHALTSVERZEICHNIS.

ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE.

I. BAND: GESCHICHTE DER BAUKUNST.

II. Halbband.

Seite

XIII. Der gotiſche Stil 473

I. Die Anfänge der Gotik 473
1. Die geſchichtliche Grundlage und hohe Bedeutung gotiſcher Kunſt 473
2. Entſtehen des gotiſchen Bauſtils 482
II. Das konſtruktive Syſtem 484
III. Das gotiſche Ornament 505
IV. Die Perioden des gotiſchen Stils 511
1. Merkmale und Eigentümlichkeiten in der Frühgotik 512
2. Die Eigentümlichkeiten der Hochgotik 513
3. Die Eigentümlichkeiten der Spätgotik 514
V. Aeſthetiſche Bedeutung der Gotik 517
VI. Die Denkmale des gotiſchen Stils in Frankreich 534
VII. Die Gotik in England 553
VIII. Die Gotik in Deutſchland 563
IX. Die Gotik in den Niederlanden und im Norden 589
X. Die Gotik in Italien 594
XI. Die gotiſche Architektur in Spanien und Portugal 606
1. Die gotiſche Architektur in Spanien 606
2. Die Gotik in Portugal 614
Litteratur zur Geſchichte der gotiſchen Baukunſt 622

XIV. Die Architektur in der Stilperiode der Renaiſſance 625

A. Italien 625
I. Geſchichtliche Vorbedingungen 625
1. Neue Ideale 625
2. Talent und Kunſtſinn 628
3. Religion und Renaiſſance 631
4. Die Theoretiker 635
5. Die Epochen 637
II. Das konſtruktive Verfahren in der Renaiſſance 638
1. Die Konſtruktion und Formbehandlung in der Frührenaiſſance 639
2. Die Konſtruktion und die Formbehandlung in der Hoch- und Spätrenaiſſance . . 645
III. Die Kompoſition oder die verſchiedenen baulichen Anlagen 647
1. Die Anlage der Kirchen 647
2. Die Anlage der Palaſtbauten 651
IV. Die Dekoration in der Renaiſſance 655
V. Aeſthetiſches Schlußergebnis 662
VI. Die Baudenkmale der Renaiſſance in Italien 665
1. Die Baudenkmale der Frührenaiſſance 666
2. Die Baudenkmale der Hochrenaiſſance in Italien. (1500—1540.) 675
Die St. Peterskirche 679
3. Die Denkmale der Spätrenaiſſance. (1540—1590.) 683
B. Die Architektur der Renaiſſance in Frankreich 689

Seite

1. Die Epochen 689
2. Das Entſtehen der franzöſiſchen Renaiſſance 690
3. Die Konſtruktion und Dekoration 692

Die Architektur des Uebergangsſtils. (1495—1515.) 693
1. Die Schulen 693
2. Die Denkmale der Uebergangsperiode 695

Die Architektur der Frührenaiſſance. (Unter Franz I., 1515—1547.) 697
1. Einleitung 697
2. Die Werke der Frührenaiſſance 699

Die Architektur der Hochrenaiſſance (ca. 1547—ca. 1570.) 706
1. Einleitung 706
2. Der Louvre und die Tuilerien 707
3. Die Künſtler der Hochrenaiſſance und deren Werke 711

Die Architektur der Spätrenaiſſance. (ca. 1570—ca. 1660.) 716
1. Einleitung 716
2. Die Künſtler und Werke der Spätrenaiſſance 717

C. Die Architektur der Renaiſſance in Deutſchland 724
I. Geſchichtliche und äſthetiſche Einleitung 724
II. Kompoſition, Konſtruktion, Dekoration, innere Ausſtattung 728
III. Das Ornament in der deutſchen Renaiſſance 742
IV. Die Denkmale der deutſchen Renaiſſance 745
1. Die Epochen 745
2. Die Denkmale der Frührenaiſſance 747
3. Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaiſſance in Süd- und Mitteldeutſchland . . 748
4. Die Denkmale der Hoch- und Spätrenaiſſance in Norddeutſchland 769
5. Die Denkmale der italieniſierenden Richtung 777
6. Die religiöſen Baudenkmale 783
D. Die Architektur der Renaiſſance in den Niederlanden, in Dänemark und Schweden . 790
E. Die Architektur der Renaiſſance in England 799
F. Die Architektur der Renaiſſance in Spanien und Portugal 804
1. Die Vorbedingungen 804
2. Die Denkmale der Frührenaiſſance 805
3. Die Denkmale der Hochrenaiſſance 812
Litteratur zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode der Renaiſſance 822

XV. Die Architektur in der Stilperiode des Barock 825

I. Zur Einführung 825
1. Das Entſtehen des Barockſtils 825
2. Iſt der Barocco ein Stil? 828
II. Das Verfahren des Barockſtils 828
1. Der Raumabſchluß 828
2. Die Konſtruktion 831
3. Die der Konſtruktion auferlegten Bedingungen 833
4. Die Konſtruktion des Palaſtbaues 837
5. Die Dekoration des Barockſtils 839
III. Aeſthetiſche Ergebniſſe 842
IV. Die Denkmale des Barockſtils in Italien 849
1. Die Epochen 849
2. Die Denkmale des römiſchen Barocco 850
3. In Florenz und Mittelitalien 861
4. In Oberitalien 864
5. In Neapel 870
V. In Deutſchland 873
I. Einleitung 873
1. Zur geſchichtlichen Einführung 873
2. Die Epochen 877
3. Die Eigentümlichkeiten des deutſchen Barocco 878
II. Die Denkmale des Barockſtils in Deutſchland 882
1. Die Werke italieniſcher Meiſter in den ſüddeutſchen Ländern 882
2. Die Werke einheimiſcher Meiſter in den ſüddeutſchen Ländern 890
1. Künſtlergeſchlechter 890
2. Denkmale in Schleſien und Böhmen 895
3. Denkmale in den öſterreichiſchen Ländern 898
4. Denkmale in der Schweiz 908
5. Denkmale in Deutſchland 913
6. Die Dinzenhofer 921
7. Balthaſar Neumann und die Schönborn 925

Seite

3. Die Werke der holländiſch-franzöſiſchen Richtung im Norden Deutſchlands . . 934
4. Der proteſtantiſche Kirchenbau 936
5. Die Werke der norddeutſchen Barockmeiſter 937
VI. In Belgien 943
VII. In England 947
1. I. Jones 947
2. Chr. Wren und I. Vanbrugh 949
VIII. In Frankreich 953
1. Die Grundlagen und Richtungen 953
2. Die Barockmeiſter 955
3. Die Theoretiker 958
4. Die vermittelnde Richtung 960
5. Die Ornamentiſten und Zeichner 963
IX. In Spanien und Portugal 964

XVI. Der Dekorationsſtil des Rokoko 968
I. Zur Einführung 968
1. Bedeutung des Rokoko 968
2. Das Rokoko-Ornament 970
3. Die äſthetiſche Bedeutung des Rokoko 972
II. Die Meiſter und die Denkmale des Rokoko 976
1. In Frankreich 976
2. In Deutſchland 977
Litteratur zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode des Barock und Rokoko 981

XVII. Die Architektur in der Stilperiode der klaſſiziſtiſchen Kunſt. (Klaſſizismus.) 985
I. Zur Einführung 985
II. Die klaſſiziſtiſche Architektur in Frankreich, Belgien, Italien 988
III. Die klaſſiziſtiſche Architektur in Deutſchland 994
IV. Die klaſſiziſtiſche Architektur in England 999

XVIII. Die Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik. 1815—ca. 1850 1001
A. Deutſchland 1001
I. Zur geſchichtlichen und äſthetiſchen Einführung 1001
II. Die Künſtler und ihre Werke 1011
a. Berlin 1011
b. München 1017
B. Frankreich 1026
C. England 1028
Litteratur zur Geſchichte der Architektur in der Stilperiode des Hellenismus und der Romantik 1031

XIX. Die Architektur der neueſten Zeit. 1850—1900. — Zeit der Nachbildungen, Weiterbildungen, Neubildungen 1033
A. Deutſchland 1033
1. Zur Einführung 1033
1. Nachbildungen 1033
2. Weiterbildungen 1034
3. Neubildungen 1035
4. Strömungen in der Gegenwart 1038
2. Die Denkmale 1040
1. Die Wiener Neubauten 1040
2. Denkmale der Nachahmung der mittelalterlichen Stile 1047
3. Denkmale der Weiterbildung der neuern Stile 1050
4. Denkmale der Moderne 1056
a. Das moderne Ornament und die Formbehandlung 1056
b. Das moderne Privathaus 1059
c. Die moderne Großarchitektur 1062
B. Die übrigen Länder 1067
Litteratur zur Geſchichte der Architektur der neueſten Zeit 1071
Verzeichnis der Abbildungen 1073
Inhaltsverzeichnis 1083

SINNSTÖRENDE DRUCKFEHLER.

(Die Ziffern mit o oder u bezeichnen die Zeile von oben oder unten.)

Seite	Zeile	
474		in Fig. 823 ſind der früh- und der hochgotiſche Spitzbogen verwechſelt
489	23 o	nach «Langhaus» füge bei (vgl. Einſchaltbilder)
526	10 o	l. Architektur
536	2 o	l. Schöpfung
544	1 u	nach «Faſſade» füge bei (vgl. Einſchaltbild)
564		in der Unterſchrift zu Fig. 941 ſtreiche Plan und
566	19 o	l. (Fig. 917) ſt. (Fig. 817)
576	16 u	l. (Fig. 931—933) ſt. (Fig. 931 u. 932)
„	5 u	ſtreiche (Fig. 933)
580	17 o	l. nun ſt. nur
585	8 u	l. ſpitzbogige
599	24 u	l. dreiſchiffigen
617	19 u	l. welche ſt. weiche
619	11 u	u. 10 u l. Hieronymiten
674	9 o	l. Solari
700	21 o	l. Gilles
756	20 o	l. Colins
765	10 u	nach «ronymus» füge bei Latz
794	12 o	l. Keldermans
863	2 o	l. Nighetti
873	1 o	l. V.
874	5 u	l. durchgebildet
891	21 o	l. 1742 ſt. 1739
906	9 u	nach «Florian» füge bei (vgl. Einſchaltbild)
934	1 o	l. 3)
936	6 o	l. 4)
937	16 u	l. 5) . . . norddeutſchen
943	19 u	l. VI.
947	10 u	l. VII.
953	8 u	l. VIII.
964	7 o	l. IX.
990	16 o	nach «die» füge bei Brunnenfäule (vgl. Einſchaltbild) und die
1026	22 u	l. 1782 ſt. 1882

Biblioteka Politechniki Wrocławskiej

ZRZESZENIE STUDENTÓW POLSKICH Uczelniany Politechnik Wrocławski BIBLIOTEKA



Druck der
VERLAGSANSTALT BENZIGER & CO. A.-G.
in Einsiedeln,
vollendet im Dezember 1908.

Biblioteka
Politechniki
Wrocławskiej