

Liczba
Szafa
Półka
Miejsce

1. 3/2.

BIBLIOTEKA
N^o 84.

MOTIVE

DER



Deutschen Architektur

DES 16., 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG

HERAUSGEGEBEN VON

ANDRÉ LAMBERT UND EDUARD STAHL

MIT TEXT VON

H. E. VON BERLEPSCH.

*II. Abteilung. (Barock und Rokoko
1650-1800.)*

100 Tafeln Gross-Folio,

nebst einer historischen Einleitung und erläuterndem Text.



STUTTGART
VERLAG VON J. ENGELHORN

1890.

(Handwritten signature)

Die zweite Abteilung der Motive der Deutschen
Architektur:

Barock und Rokoko

1650—1800



G-2514

wird sich unmittelbar an die erste Abteilung anschliessen
und gleichfalls 100 Tafeln nebst Text umfassen. Dieselbe
erscheint in **18 Lieferungen** zum Preise von M. 2. 75.
in zweimonatlichen Zwischenräumen.

Stuttgart, 1890.

Die Verlagshandlung.

MOTIVE
DER
DEUTSCHEN ARCHITEKTUR
DES XVI., XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS

IN HISTORISCHER ANORDNUNG

HERAUSGEGEBEN VON

ANDRÉ LAMBERT UND EDUARD STAHL

MIT TEXT VON

H. E. VON BERLEPSCH.



ZWEITE ABTEILUNG:

BAROCK UND ROKOKO

1650—1800.



100 Tafeln Gross-Folio,

nebst einer historischen Einleitung und erläuterndem Text.

Krak Tablic 9, 11, 19, 62

STUTTGART
VERLAG VON J. ENGELHORN

1893.





G-2514

~~POLITECHNIKA KRAKOWSKA~~
~~Wydział Architektury~~
~~Katedra Historii Architektury Polskiej~~
IV-1595

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

G-D 4/2001



BIBLIOTEKA CYFROWA POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN.

VOLLBLÄTTER.

	Tafel		Tafel
Portal am Gerichtsgebäude in Konstanz	1	Portal am ehemaligen Palais Piosasque de Non in München . . .	50
Fassade der Theatinerkirche in München	2	Fassadenstudie aus Bern	51
Detail vom Palais im grossen Garten bei Dresden	3	„ „ „	52
Portal in Prag	4	„ „ „	53
Portal am Eberhard-Ludwig-Gymnasium in Stuttgart	5	Fassade eines Privathauses in Bern	54
Fassade des Rathauses (Schmalseite) in Zürich	6	„ „ „ „ „	55
Detail von der Rathausfassade in Zürich	7	„ „ „ „ „	56
Detail vom Portal des Rathauses in Zürich	8	Detail zum vorigen	57
Fassadenstudie vom königlichen Schlosse in Berlin	9	Fenster vom ehemaligen Palais Piosasque de Non in München . .	58
Portal am Zeughause in Berlin	10	Portal in Stuttgart	59
Detail von der Alten Post in Berlin	11	Detail vom Asamhaus in München	60
Portal am Lichtenstein-Palais in Wien	12	Eingangsthor der königl. Universität in Berlin	61
Detail der Kirchenfassade in Comburg	13	Portierhäuschen in Neuenburg	62
Fassade des Zunfthauses »Zur Zimmerleuten« in Zürich	14	Hausthür in Würzburg	63
Detail der Pagodenburg, Nymphenburg bei München	15	Erker in Nürnberg	64
Mittelpartie vom Palais Kinsky in Wien	16	„ „ „	65
Portal am Palais Kinsky in Wien	17	Stallgebäude des Stadtschlusses in Potsdam	66
Fenster am Schlosse in Ludwigsburg	18	Gartensthor in Basel	67
Hermen am Zwinger in Dresden	19	„ „ „	68
Herme in Wien		Thür an einem Privathause in Basel	69
Dekorative Bildhauerei im Garten in Ludwigsburg	20	„ „ „ „ „ „	70
„ „ „ „ „ „	21	Öffentlicher Brunnen in Basel	71
„ „ „ „ „ „	22	Trophäe in Stuttgart	72
Detail der Schlossfassade in Ludwigsburg	23	Dekorative Bildhauereien vom königl. Schloss in Stuttgart . . .	73
Thor vom Justizpalast in Genf	24	Fassadenstudie vom königl. Schloss in Stuttgart	74
Detail von der Fassade des »Hotel Drei Mohren« in Augsburg . .	25	Detail vom königl. Schloss in Stuttgart	75
Oberlichtgitter in Zürich	26	Schmiedeisernes Thor in Basel	76
Oberlicht mit Gitter in Zürich	27	Fenstervergitterung in Basel	77
Lorettokapelle in Freiburg i. Schw.	28	Portal und Balkon an einem Privathause in Augsburg	78
Portal am Palais Thun in Prag	29	Brunnen in Würzburg	79
Eckpavillon des ehem. bischöfl. (jetzt königl.) Schlosses in Würzburg	30	Portal am alten Ständehaus in Stuttgart	80
Thür der Schlosskapelle in Würzburg	31	Fassadendetail in Bern	81
Arkaden des Schlosshofes in Würzburg	32	Pavillon auf der Münsterterrasse in Bern	82
Schönbornkapelle in Würzburg	33	Fenster in Stuttgart	83
Mittelteil des Grossherzogl. Schlosses in Mainz	34	Fassadenstudie aus Basel	84
Dekorative Bildhauerei im Garten in Würzburg	35	Fenster an einem Privathause in Bern	85
„ „ „ „ „ „	36	Fassade des Seminars in Mainz	86
Portal am Gerichtsgebäude in Esslingen	37	Portal der Augustinerkirche in Mainz	87
Herme in Zwiefalten	38	Fassadenstudie aus Bern	88
Herme in Wien		Portal und Balkon am Hause zur Krone (Rechberg-Haus) in Zürich	89
Fenster in Ober-Marchthal	39	Gartenportal in Zürich	90
Portal am Palais Nostiz in Prag	40	Freundschaftstempel in Potsdam	91
Detail der Fassade zum »Falken« in Würzburg	41	Hausthür in Würzburg	92
Fassadenstudie vom Rathaus in Esslingen	42	Privathausfassade in München	93
Fassadenstudie von der Klosterkirche in Zwiefalten	43	Fassade des Historischen Museums in Bern	94
Fassade eines Privathauses in München	44	Fassade der Liebfrauenkirche zu Gebweiler	95
Detail einer Stuccofassade in München	45	Öffentlicher Brunnen in Basel	96
Portal der erzbischöfl. Residenz in Augsburg	46	Pfeiler der Herkulesbrücke (jetzt am Lützowplatze) in Berlin . .	97
Portal des erzbischöfl. Palastes in München	47	Thür in Stuttgart	98
Fassadenpartie des erzbischöfl. Palais in München	48	Portal in Stuttgart	99
Mittelpartie des Preysing-Palais in München	49	Fassadenstudie von der Kirche zu Mariastein, Kanton Solothurn .	100

TEXT-ILLUSTRATIONEN.

	Seite		Seite
Kirche Il Gesù zu Rom. Grundriss	VII	Detail aus dem Chorgestühl von Ottobeuren	XXXVIII
„ „ „ „ „ Längenschnitt	VIII	Innenansicht der Kirche zu Ottobeuren	XXXIX
„ „ „ „ „ Vignolas Fassadenentwurf	IX	Mittelbau der Residenz zu Würzburg, erbaut von <i>Johann</i> <i>Balthasar Neumann</i>	XLI
Aus den Stuckdekorationen des <i>François Dubut</i> zu Schleiss- heim	XXV	Pavillon vom Zwinger zu Dresden, erbaut von <i>Matth. Daniel</i> <i>Pöppelmann</i>	XLII
Stuckdekoration aus Schloss Schleissheim, von <i>Dubut</i>	XXVII	Frauenkirche zu Dresden, erbaut von <i>Georg Bähr</i>	XLIV
Theaterdekoration nach <i>Bibiena</i>	XXVIII	„ „ „ Schnitt	XLV
Teatrum sacrum nach <i>Pozzo</i>	XXVIII	„ „ „ Grundriss	XLVI
St. Nikolauskirche zu Prag, von <i>Kilian Dientzenhofer</i>	XXIX	Partie der Schlosskirche zu Dresden, erbaut von <i>Gaetano</i> <i>Chiaveri</i>	XLVII
Palais Trautson (Ungarische Leibgarde) in Wien, erbaut von <i>Joh. Bernh. Fischer von Erlach</i>	XXX	Partie vom <i>Schlüterschen</i> Teile des Berliner Schlossbaues (zweiter Hof); die Säulen des Parterregeschosses noch von der italienischen Anlage herrührend	XLVIII
Das Belvedere zu Wien, Hofseite, erbaut von <i>Johann Lukas</i> <i>von Hildebrand</i>	XXX	Partie vom Stadtschlosse zu Potsdam, erbaut von <i>Jean de Bodt</i>	L
Profilierungen nach <i>Prandauer</i>	XXXII	Schlussvignette, <i>Schlütersche</i> Maske am Zeughause zu Berlin	LIV
(Ehemaliges) Palais Piosasque de Non zu München, erbaut von <i>François Cuwilliés</i>	XXXIII		



Der Barockstil in Deutschland*.

«Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die sozialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden Stile eigentümlich waren.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser sozialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie jene der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzipes oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben musste.»

(Semper: «Über den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen»; kleine Schriften, 351.)

Das Eindringen der Renaissance in Deutschland — nehmen wir die Bezeichnung »Renaissance«** im weitesten, nicht bloss auf die Kunst und ihre Äusserungsweise bezüglichen Sinne — bedeutet den Beginn einer dem Mittelalter und seinem Wesen gegenüber gründlich verschiedenen Epoche. Es ist gleichsam ein Zurückfluten all der Bestrebungen, die seit den Zeiten der ersten Einbrüche germanischer Stämme in Italien das ganze Mittelalter hindurch in den Rom-Zügen der deutschen Kaiser ihren Ausdruck gefunden hatten. Nun trat das Gegenteil ein. In mächtiger Entwicklung aller Streitkräfte machte der Romanismus seine Rückeroberungen diesseits der Alpen. Der Sieg war ein vollständiger. Sind auch lateinische Einflüsse gewichtiger Art das ganze Mittelalter hindurch in Deutschland thätig gewesen, so trat doch die Wirkung derselben äusserlich wahrnehmbar nicht in so umfassender Weise auf, als es durch die Renaissance und die aus ihr sich weiter entwickelnden Um- und Zustände der Fall gewesen ist. Das Lateinertum triumphierte über den Germanismus. Es zwang diesen, sich seinem Wesen, seiner Formensprache anzubequemen, auf künstlerischem Gebiete am sichtbar ausdrucksvollsten, nicht minder im Bereiche der Musik, der Litteratur. Wurden auch in letzteren nach relativ kurzer Zeit Kräfte von entgegengesetzter Richtung thätig, so ist diese Gegnerschaft nicht allzu hoch

* Von einem »deutschen Barockstil« zu sprechen ist nicht zutreffend, weil die Wurzel seiner Entwicklung auch nicht mit einer Faser im deutschen Boden haftet. Deutschland hat nirgends eine Wandlung der Renaissance aufzuweisen, wie Italien. Auch da gehen die Richtungen weit auseinander. Als eigentlichen Ausgangspunkt kann man nur Rom bezeichnen. Über die Etymologie des Ausdruckes Barocco gibt *Wolfflin* in seiner übersichtsvoll, mit kurzen, markigen Zügen gezeichneten Arbeit »Renaissance und Barocco« (München, bei Th. Ackermann) Aufschluss. *Milizia* kennt den Ausdruck 1784 noch nicht; in der grossen Encyclopädie ist er definiert wie folgt: »Baroque, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus . . . il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque.« Früher schon kommen vor die Ausdrücke capriccioso (Vasari, Leo Batt. Alberti, Montano) strava gante und bizarro, alle im Sinne des »aussergewöhnlich geistreich«. Eben-dasselbst das kennzeichnende Visavis der Renaissance S. 9, 5., ausführlich bei Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Einleitung zum zweiten Buche.

** In der Geschichte der Wissenschaften und der bildenden Künste bezeichnet das Wort zweierlei. Einmal den Vorgang der Wiedergeburt des klassischen Altertums, den Augenblick, wo die geistigen und künstlerischen Reichtümer der Vorzeit in aller ihrer Schönheit wieder aus der Vergessenheit emporstiegen und der Menschheit neue Ideale schenkten. Dann aber vor allem die Zeit, die auf jenes Ereignis (denn wir können es wohl als ein Ereignis bezeichnen, so schnell vollzog sich jener Wechsel der Anschauung) folgte, die Zeit, wo sich moderne christliche und antike Ideen zuerst bekämpften, wo dann die Antike eine Zeit lang Siegerin blieb, um sich schliesslich unlöslich mit ihrer früheren Gegnerin zu verbinden. Diese Verbindung bezeichnet den Höhepunkt der neueren Kunst. Die Periode, wo sich Antikes und Modernes völlig die Wage hält, wo die Gedanken und Empfindungen des modernen Menschen eine Form finden, die aus dem alten wiedereroberten Schönheitsideal geboren ist, bringt einen Michel Angelo, einen Raffael hervor. (*Witkowski.*)

anzuschlagen. Sie bezog sich in erster Linie auf die Säuberung der Sprache; der Behandlung der Themata nach stand sie dennoch auf anderem, auf antikem Boden. Witkowski bezeichnet in seiner Besprechung des Waldberg'schen Buches »Die deutsche Renaissance-Lyrik« erst Schiller und Goethe als die wahrhaft eigentlichen Renaissance-Dichter Deutschlands, nicht aber all jene, die, hundert Jahre früher lebend, zwar dem Einflusse der Antike nahe standen, dennoch aber nicht zu einem Ausdrücke in ihren Werken gelangten, der ihre Bezeichnung als »Renaissance-Dichter« im grossen Sinne des Wortes rechtfertigt, sondern bloss im formalen. Davon später.

Die Gegensätze, welche diese Wandlung mit sich brachten, liegen zum Teil in künstlerischen Ursachen, weit mehr aber auf anderen Gebieten.

Sie lassen sich kurz in die beiden Worte »Reformation« und »Gegenreformation« zusammenfassen.

Die Reformation war in Deutschland einem nationalen Drange entsprungen. Sie bedeutete den ersten grossen Schritt zur Selbständigkeit. Die Gegenreformation und ihre politischen Konsequenzen vernichtete diese Bestrebungen*.

Die letztere bildet, abgesehen von ihren kirchlichen Seiten, den Ausgangspunkt einer mächtigen Bewegung in Deutschland. Sie war es, die auf künstlerischem Gebiete Wandel schuf. Die Einbürgerung barocker Formen ist eines der Glieder in der langen Kette der Ereignisse, die sich beim Streit um die Machtfrage, um den dominierenden Einfluss abwickelten. Mit diesem gehen sie Hand in Hand. Auf litterarischem Gebiete zeigt sich das Nämliche.

Werfen wir einen Blick auf Italien.

Schriftsteller dieses Landes haben den sogenannten Verfall der Künste spanischem Einflusse zugeschrieben. So *Saverio Bettinelli*, der in seinem Werke »Il Risorgimento d'Italia negli Studj, nelle Arti, ne' Costumi etc.« sagt (IV, S. 106): »Ognun sa, che dopo la metà del secolo XVI l'Italia divenne Spagnuola in ogni cosa, e sin gli studj nostri mescolaronsi cogli stranieri. Accoppiosi adunque con questa generale fermentazione di governo, di linguaccio, di vestire e di conversare il gusto spagnuolo, che colla potenza, e l'armi della nazione andava occupando le nostre città et provincie« etc. etc. Die politische Machtfrage ist somit hier als erstes Motiv bezeichnet. Ähnlich äussert sich *Tiraboschi*, unter den Neueren *Francesco d'Ovidio*, welcher letzterer allerdings die bildende Kunst ausser acht lässt. Er zieht vor allem litterarische Einflüsse ins Gebiet seiner Betrachtungen. Was hierfür und was dagegen spricht, ist des langen und breiten von Italienern sowohl als von Spaniern zum Gegenstande unendlicher Streitfragen ohne Resultat gemacht worden**. Das Richtige wird wohl in der Annahme liegen, dass eine Veränderung gegenüber dem »früher« ganz von selbst sich im Wesen der Kunst geltend zu machen begann, dass ein Gegensatz zwischen dem Festhalten an den Formen der Antike und sich selbständig fühlenden Geistern mit dem Moment erwuchs, wo der erste Schritt zu neuen Anschauungen gethan wird, die nicht im Bereiche der bisherigen Theorie lagen.

Das ist weit wichtiger als die Beantwortung der Frage, ob Spanien den Anstoss zu einer Veränderung gegeben habe oder ob die Vorbedingungen zu derselben schon in Italien vorhanden gewesen seien.

Aus dem vorwiegend dekorativen Charakter der Frührenaissance hatte sich allmählich das Streben herausgebildet, die antiken Architekturformen wieder zur Geltung zu bringen. Man suchte nach deren Gesetzen. Das Übergewicht des Gesetzmässigen gegenüber der freien künstlerischen Gestaltungsweise ist das massgebende Moment. In diesen beiden Gegensätzen liegt die Entwicklung der Folgezeit. Sie verkörpern sich in Palladio und Michel Angelo. Der eine erhebt die Regel zum Princip, der andere die künstlerische Individualität, indem er es als Unselbständigkeit bezeichnet, die Formen vergangener Zeiten rundweg zu kopieren.

* Siehe *F. Stieve*, »Die Reformationsbewegung im Herzogtum Bayern«: Man sehnte sich nach geistigem Inhalte der Religion, und Tausende durchlebten gleich Luther den qualvollen Kampf religiösen Strebens gegen das ganz veräusserlichte Kirchentum. Dieses Kirchentum und den ganzen unsäglichen Druck der Hierarchie wagte man jedoch nicht abzuschütteln, weil man eben fromm und gläubig war und die Überzeugung hegte, dass die Last, worunter man stöhnte, kraft göttlicher Vorschriften und Vollmacht auferlegt worden sei. Gerade deshalb begrüsst man es als Evangelium, als frohe Botschaft der Erlösung, dass Luther verkündete, der Christ solle frei sein von Menschensatzungen, und das bestehende Kirchentum beruhe nicht auf der Anordnung Gottes, sondern gegen dessen Wort und Willen habe das Papsttum die Christenheit in der babylonischen Gefangenschaft willkürlicher Gesetze geknechtet. Mit dieser Lehre löste Luther die Fesseln, welche die Deutschen im Joche des römischen Kirchentums festgehalten hatten, und jauchzend eilten sie nun, es abzuwerfen. Die Reformationsbewegung erwuchs ganz aus den deutschen Verhältnissen und darum griff sie in Deutschland — aber eben auch nur dort — so rasch und unwiderstehlich um sich.«

** Siehe die Aufsätze von *Marcus Landau*, »Zur Geschichte des Barockstiles in der Litteratur«, Beilage zur Allg. Zeitung, 1890, Nr. 63, 65, 66, 71, 80, 87.

Wir bezeichnen die Zeit nach ca. 1500 heute als jene des Verfalles. Den damals Lebenden erschien sie selbstverständlicherweise als eine Weiterentwicklung, als eine Überholung des früher Dagewesenen. Beweis dafür ist die triumphierende Art, womit das Neue binnen kurzem sich Bahn brach. Es ist daher, will man nicht die Gültigkeit eines ein für allemal feststehenden Schönheitskanons annehmen, nicht richtig, von einem Verfall zu sprechen. Die menschliche Anschauung änderte ihre Gesichtspunkte. Sie bewies, wie es zu allen Zeiten geschehen ist, dass allgemeine Regeln über den Begriff der Schönheit in erster Linie durch die Zeit und ihre Anschauungen, niemals aber durch theoretische Erörterungen festgestellt werden. Wir betrachten heute gerade die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts mit ganz wesentlich andern Augen, als die Schönheits-schematiker in der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts es thaten. Wir blicken manchem vorurteilslos in die Augen, das den Puristen, deren Einwirkung mehr und mehr zu schwinden beginnt, von ehemals ein Greuel war. Die seit nicht gar langer Zeit aufgenommenen Studien über das Gebiet dessen, was auf die Renaissance folgte, beweist es.

Schon in den Briefen des Vasari, lang ehe Marino mit seiner schwülstigen Schreib- und Dichtweise die Welt eroberte, zeigt sich ein Stil, den man barock nennen kann; er entspricht vollständig den künstlerischen Arbeiten dieses Schülers von Michel Angelo. Vorbereitend hatten längst *San Gallo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna* u. a. gewirkt. Auf den übrigen künstlerischen Gebieten trifft dasselbe zu. Man vergleiche die Arbeiten der *Salviati, Arpino, Gebr. Zuccaro* u. a., vor allem der *Carracci*, von denen *Adolfo Venturi* in seiner biographischen Skizze des *Guercino du Cento** sagt: »Le pitture dei Carracci sono eseguite con grande maestria, logicamente ordinate sono le loro composizione, modellate le figure con tutte le regole dell' arte, scorcianti con rigore i corpi; e tuttavia mancano della gentilezza e della grazia e della sincerità proprie ai antichi maestri. Copiarono i Carracci diligentemente i putti gloriosi del Correggio, ma nelle copie questi più non sono circumfusi di quella luce dell' anima correghesca, mancano dell' orginario fulgore di giovinezza, del sorriso beato . . . Carracci grammatici(!) sapevano le regole, non donde spirasse il soffio della vita« etc. etc. Die von Giulio Romano her-rührenden tollen Deckenmalereien mit Untersichten im Palazzo del Té (1525 – 1535 erbaut) zu Mantua schon früher. Charakteristisch mag immerhin erscheinen, dass die Geistlichkeit von S. Luigi de' Francesi einen von *Guercino* gemalten Matthäus aus ästhetischen Gründen wieder vom Altare entfernte, dass dem Gemälde (Tod Mariä) des gleichen Malers von seiten der Canonici die Altarweihe in der Chiesa della Scala versagt wurde, weil sie »eine tote, geschwollene Person« sei, und dass eine von ebendemselben herrührende »heilige Familie« aus der Vatikanischen Basilika weggenommen wurde, »weil das Christuskind doch etwas zu gemein aussehe«. Es half nichts. Der Zug der Zeit war ein anderer geworden; er blieb Sieger, solange er vom Eigenen schöpfen konnte, und erlag dem Klassizismus erst, als die eigene Fundgrube ausgebeutet war.

Was in Italien die Kunst der Spätzeit charakterisiert und das Resultat eines richtig sich vollziehenden Werdeprozesses war, hat in Deutschland unter gänzlich andern Verhältnissen, mit viel grösserer Schnelligkeit um sich gegriffen, als die ersten aus Italien importierten Einflüsse. Die deutsche Kunst nahm diese letzteren spät, erst mit Beginn des 16. Jahrhunderts, anfangs nur tropfenweise, hauptsächlich in Bezug auf dekoratives Beiwerk, weniger hinsichtlich des eigentlichen Bauens auf. Die Wurzeln mittelalterlicher Anschauung und Ausdrucksweise sassen zu fest, als dass ohne weiteres neu hereindringenden Elementen mit Hinwegräumung alles Bestehenden Thür und Thor offen stand. Die Reformation griff ausserdem, wo sie sich mit voller Macht ausbreitete, nicht gerade fördernd in den Entwicklungsgang der Kunst ein.

Als nun das kirchliche Heer der Jesuiten, Kapuziner, Franziskaner u. s. w. die Alpen überschritt, welches im Dienste Roms die lutherische Irrlehre mit allen Mitteln zu bekämpfen die Aufgabe hatte, da zog mit ihm, hauptsächlich mit den Patres Societatis Jesu, auch der Geist zeitgenössischer italienischer Kunstweise ein. Er hat gegen alles Nationale in Deutschland die nämlichen Dienste geleistet, wie die von strenggläubigen Aposteln geleiteten blutigen Bekehrungsversuche gegenüber den Abtrünnigen, den Protestanten, die, wie *Beda Weber* in seinem Buche über »Tirol und die Reformation« sich ausdrückt, »in kindisch trotziger Deutschtümelei« sich nimmer unter die alleinseligmachende Kirche beugen wollten. Nicht der Deutschtümelei, sondern dem Deutschtüme, das mit Luthers Bibelübersetzung einen ausgesprochenen Charakter bekommen hatte, galt der Feldzug, und damit überhaupt allem, was nur im entferntesten wie eigene, unabhängige Willensäusserung aussah.

* Siehe »Nuova Antologia«, 1891, Tom. 32, III serie, p. 405 ff. Der Aufsatz enthält eine grosse Reihe vortrefflicher Hinweise auf die Wendung in künstlerischen Dingen, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts eintrat. Sie kam allerdings nicht wie ein Blitz aus heiterer Luft.

Es war ein erneuerter Beweis des uralten Antagonismus zwischen Deutschtum und Latinismus. Beiden fehlte es weder an den Waffen des Geistes, noch am groben Knüttel zum Dreinschlagen. Griffen schon frühere Schriften, wie *Pauli Olearii* »De fide concubinarum in sacerdotes«, *Huttens* »Epistolae virorum obscurorum«, »Die Fabel vom Löwen und Esel« aus *Luthers* Feder, kurz, eine ganze Litteratur von Satiren die Schäden der katholischen Priesterschaft an, so bleiben andererseits die Altgläubigen ihre Antwort auch nicht schuldig; nur rechneten sie als gute Strategen mit wirksameren Mitteln*, zumal später, nachdem die Waffen keine Entscheidung gebracht hatten. Die Beredsamkeit der römischen Missionare, gepaart mit wahrer oder erkünstelter Verzückung, der Zauber einer völlig neuen Gestalt des Gottesdienstes rissen die Volksmassen in einen Taumel religiöser Begeisterung, die sogar oft eintrat, wenn die Prediger des Deutschen ganz oder teilweise unkundig waren**.

Während die »deutsche Renaissance«, wie schon im ersten Bande dieses Werkes bemerkt, aus der Kunstthätigkeit bürgerlicher Kreise hervorging, tritt die Spätrenaissance, der Barocco, zunächst im Dienste einer Grossmacht, im Dienste der Kirche auf. Mit den Dimensionen, die dabei entfaltet werden, ist auch Grösse der Erscheinung verbunden. Die *Ecclesia triumphans* spricht durch die architektonischen Gebilde, die sie hervorrief, eine wesentlich andre, eine pompösere Sprache als früher; der Abglanz des mächtigen Sankt Peters-Doms in Rom geht durch die ganze Welt. Von Rom geht auch die eigentliche Bewegung, die Verbreitung des Barocco aus. Die ewige Stadt ist das Centrum. Dort hatte auch die gegenteilige Richtung, welche nur auf die Antike sich zu stützen glaubte, ihre mächtigsten Arbeiten vollbracht. Die Gegensätze kamen da am monumentalsten zum Ausdrucke.

Man begegnet also hier dem völlig umgekehrten Prozesse, als zur Zeit der Aufnahme italienischer Elemente, aus denen sich die deutsche Renaissance entwickelte. Dort traten die Anfänge in bescheidener Form, im Kunstgewerbe, zuerst auf, um allmählich auf die architektonischen Einzelglieder; nach und nach erst auf Totalerscheinungen überzugehen. Umgekehrt beim Barocco, der mit einem Arsenal programmässig ausgebildeter Anlagen schon beim ersten Erscheinen in Süddeutschland einrückt, vorerst auf die kunstgewerbliche Arbeit jedoch beinahe ohne Einfluss bleibt.

Was die ungemein rasch um sich greifende Bewegung des Barocco in Deutschland wesentlich erleichterte, ist, dass allerdings das eigentlich nationale Wesen des Deutschtums auf etwas schwachen Beinen stand. Die deutsche Sprache, erst durch Luther zu einer eigentlichen Schriftsprache erhoben, war keineswegs das gebräuchliche Ausdrucksmittel der Gebildeten, vielmehr hatte die von den Humanisten ausgehende Kenntnis des Altertums ein allgemeines Füssen auf dem Lateinischen mit sich gebracht. Ausser der Volkspoesie und dem geistlichen Liede existierte keine Dichtung — man müsste denn Karnevalsscherze und ähnliches von oft unglaublich unflätiger Art hinzuzählen. Was mit Zuhilfenahme antiker Vorbilder an dichterischen Leistungen zu verzeichnen ist, dreht sich entweder wieder um antike Stoffe oder, sind kontemporane Themata behandelt, so fusst Art und Inhalt auf älteren Vorbildern. Die ganze Reihe poetisierender Gelehrter und Laien, wie *Conrad Theitter* (*Mortilogus*), *Glareanus*, *Hegendorf*, *Nachtgall*, *Sabinus*, *Halbach*, *Schede*, *Fincelius*, *Lonicerus Reusner*, *Bersmann*, *Albinus*, *Prätorius C. v. Barth* u. s. w. müssen ihrer Geburt nach wohl als Deutsche, können aber im Resultat ihrer Arbeit nicht als deutsche Dichter bezeichnet werden, denn sie schrieben ihre Poemata lateinisch. Nicht um ein Haar anders verhielt es sich mit den spezifisch katholischen Poeten, unter denen sich besonders eine ganze Reihe von Ordensgeistlichen hervorthaten (*P. Cornelius Loos*, *Friedrich v. Spee* S. J., der Schäfergeschichten in Stoffe des Evangeliums einflucht, *Angelus Silesius*, *Johannes Bissel* S. J., *Jac. Balde* S. J. u. s. w.).

Nimmt man neben diesen Umständen nun ausserdem die riesige Frontentwicklung der katholischen, der römischen Sache an, eine Linie von Madrid bis Mailand, von den Tiroler Bergen, Bayern als Centrum, bis nach Wien und Prag, so ist es klar ersichtlich, auf welcher Seite das Übergewicht war. Es machte sich alsbald in allen Dingen fühlbar.

Der Dreissigjährige Krieg brachte keineswegs den politisch definitiven Sieg der römischen Sache zu stande. Dennoch ward damit der Boden Deutschlands nicht von fremden Einflüssen frei; vielmehr begannen diese nun erst recht, ihre Wirkung geltend zu machen. Es war dies um so eher möglich, als die eigene Kraft deutschen Wesens, durch die langen kriegerischen Wirrsale nahezu geknickt, in Gegensatz zu der hoch gediehenen

* Obschon auch hin und wider die volle Derbheit der Zeit auch da zum Ausdrucke kam, z. B. bei der Darstellung des auf einer Sau davon reitenden, in der Hand eine Wurst haltenden Luther, in *Ammicolas* »Wider das Wild-geifernde Eberschwein, Luther«, in »Wider den Huren-wirth von Sachsen« u. a.

** Vergl. z. B. das Leben des *Bartolommeo Saluzzo*, *Leggendario Franciscano*, sowie seine eigenen Schriften, des *Padre Eufemio* des *Frà Tommaso da Bergamo*, *Padre Giovenale* — alle im *Leggendario Franciscano* zu finden.

französischen Kultur der gleichen Zeit sich stellte. An letztere sich anzulehnen, schien immerhin erspriesslicher als ein Beharren in der Trostlosigkeit der eigenen Zustände. Der Verlass auf fremde Hilfe hatte sich schliesslich auch auf andre Gebiete übertragen. Fremder Kunst und Poesie wehrte keinerlei selbständiges Schaffen den Eingang. Zeigten sich allenfalls dergleichen Regungen, so thaten sie die eigene Ohnmacht im Vergleich mit dem Nichteinheimischen nur um so deutlicher dar. Das Französische wurde zur Umgangssprache der feinen Welt. Charakteristisch erscheint, dass z. B. die hocharistokratischen Mitglieder der zu Weimar am 24. August 1617 durch Hofmarschall Kaspar von Teutleben gegründeten »Fruchtbringenden Gesellschaft«* den Zweck ihrer Vereinigung ausdrücklich dahin erklärten, »die hochdeutsche Sprache in ihrem rechten Wesen und Stand ohne Einmischung fremder Wörter aufs möglichste und thunlichste zu erhalten, und sich sowohl der besten Aussprache im Reden, als auch der reinsten Art im Schreiben und Dichten zu befeissigen« — untereinander aber das Französische als Umgangssprache benützten. Die Sprachreinigung, für welche schon *Fabricius*, nach dem Entstehen der »Fruchtbringenden Gesellschaft« sowie eine ganze Reihe ähnlicher Vereinigungen, wie auch einzelne Männer eingetreten waren, ist nicht ohne grosses Verdienst, mochten auch dabei, gerade so wie heute, zuweilen die tollsten Dinge zu Tage treten. Dem Stifter der 1643 gegründeten »Deutschen Genossenschaft«, *Philipp v. Zesen*, wird beispielsweise nachgesagt, er habe künftig (offenbar ein Ahne moderner Sprachreiner), statt Feuermauer »Dachnase«, statt Muskete »Schiesssprügel«, statt Pistole »Sattelpuffert«, statt Venus »Lustinne«, statt Flora »Bluminne«, statt Aphrodite »Schauminne« u. s. w. sagen und schreiben wollen, ein charakteristischer Zug für das protestantisch-deutsche Pedantentum der Zeit. Das Gute wurde aber immerhin erreicht, dass der poetische Ausdruck, war er auch dem Inhalte nach erborgt, in der Form rein deutsch, und so das nationale Wesen vorerst in einer Hinsicht vor gänzlichem Untergange bewahrt blieb. Der von *Ronsard* und *Heinsius* mächtig angeregte *Martin Opitz*** sucht verstandesmässig die Ausschreitungen der verwilderten, ausschweifenden Marinisten zu kopieren. Freilich fehlt ihm das Übertriebene, aber auch der Glanz jener; das Barocke tritt in seiner Kunst sehr zahm in einer Häufung von Vergleichen und reichlichem Bilderschmucke auf. Die äusseren Formen seiner Dichtung erscheinen gegenüber den gleichzeitigen Barockdichtern anderer Völker durchaus mässig. Man kann sie eher der Spätrenaissance als dem eigentlichen Barocco zuzählen. Seit 1650 hebt dieser nun aber in voller Kraft sich auszubilden an. Von Opitz gingen zwei Richtungen aus. Die eine suchte vor allem den Verstand, nach Opitz die eigentlich schaffende Kraft in der Poesie, zu betonen (genau wie die architektonischen Theoretiker) und endigte schliesslich im Fahrwasser des französischen Klassizismus (*Boileau*), die andre suchte der Phantasie immer stärkeren Einfluss auf die Dichtung zu gewähren, pflegte vor allem die äussere Form und kam so ihrem Wesen nach durchaus in die Bahn des Barockstils (ganz analoger Vorgang innerhalb der Architektur). Dies beginnt mit den Nürnberger Schäfern, welche unmittelbar an die Italiener ihrer Zeit anknüpfen (*Harsdörfer* etc.), ihren Gesinnungsgenossen im Norden (die Hamburger, *Schottel* etc.) und Süden (*Spee*) und wird von der sogenannten schlesischen Schule (*Hoffmannswaldau*, *Neukirch* etc.) auf die Spitze getrieben. Auch die Romanlitteratur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts steht unter denselben Einflüssen (besonders bezeichnend *Zesen*). Überall stark aufgetragene Farben, Streben nach derben Effekten um jeden Preis, kühne, aber geschmacklose Bilder in gehäufte Form, alles Organische verschwindet unter der Masse aufgekleckster Ornamente.

Dagegen regt sich seit 1670 eine entschiedene Opposition, die sich, zur Opitzschen Richtung zurückkehrend, in äusserst nüchterner Dichtung manifestiert, in *Weise*, *Canitz*, *Brockes* und schliesslich in *Gottsched* ihre Vertreter hat. Daneben erstarkt das Rokoko, welches durch *Hagedorn*, *Gleim* und *Lessings* Jugendlyrik herrschend bleibt, worauf *Klopstock* mit seiner antikisierenden Kunst durchzudringen versucht, freilich ohne Resultat. Wollte man die Musik, die bekanntermassen im Dienste der Kirche gerade am Ende des 16., im 17. und 18. Jahrhundert

* Zu ihr zählten von 1617—1678 als Mitglieder 1 König, 3 Kurfürsten, 49 Herzoge, 4 Markgrafen, 10 Landgrafen, 8 Pfalzgrafen, 10 Fürsten, 60 Grafen, 35 Freiherren, 450 Edelleute und 150 Nichtadlige. Eigentliche Schriftsteller waren darunter höchstens 20—30. (*Kurz*, Geschichte der deutschen Litteratur, II, 222, Anmerkung.)

** Der Exkurs auf das litterarische Gebiet erschien bei der Behandlung des Themas geboten, denn der Parallelen zwischen Kunst und Poesie sind gerade in dieser wie in den nachfolgenden Perioden zu viele, als dass sie mit Stillschweigen übergangen werden könnten. Die Anregung hierzu, sowie mancherlei diesbezügliche Mitteilungen verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Gg. Witkowski in Leipzig. An einem den ganzen Wandel der Dinge in Künsten und Litteratur wie Musik klarstellenden Werke fehlt es bis heute. Der »Barockstil in der Litteratur« hat noch keine umfassende Behandlung gefunden, viel weniger das ganze Kulturgebiet der Zeit. Und schliesslich sind auch die kunstgeschichtlichen Forschungen innerhalb dieses Rahmens erst neueren Datums. Wer wird, von grossen allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, das nächste Glied an Burkhardts »Kultur der Renaissance« anfügen?

eine hochwichtige Rolle spielt, sowie ihre Entwicklung für die Messe, die Oper und das Oratorium mit in Vergleich ziehen, so ergäben sich auch da genügend viele Parallelen. Während bis daher das Formale vorherrschend war, beginnt das Ideale nunmehr sich auszubreiten*.

Durchaus verwandt damit ist die Entwicklung auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Das fremde Element tritt dominierend auf. Katholisch-kirchlicherseits hat, wie in Frankreich unter Maria von Medicis, der italienische Einfluss vorerst das bedeutendste Wort. Während dort indessen Mazarin die Stärkung der Staatsgewalt selbst der Kirche gegenüber durchsetzt, die Regentin verbannt und das nationale Bewusstsein mit allen Mitteln hebt, Richelieu im nämlichen Sinne weiterarbeitet und so ein festgefügtes Staatswesen erstet, treten in Deutschland die centrifugalen Tendenzen der Fürsten immer stärker hervor, bis sie mit Schluss des westfälischen Friedens zu einer Höhe sich entwickeln, welche die kaiserliche Reichsgewalt zu einer nur noch dem Scheine nach gültigen macht. Die Rückwirkung dieser Erscheinung auf die künstlerische Entwicklung, speciell auf das Bauwesen, tritt überall zu Tage. Am einen Orte kommen zeitweise Künstler zur Geltung, welche die momentan herrschende Architektur-Richtung Frankreichs nach Deutschland verpflanzen, am anderen gewinnt der hugenottische und holländische Einfluss die Oberhand, dazwischen treten wieder Italiener als tonangebend auf, weiter spielt die Barock-Architektur, wie sie von volkstümlichen Künstlern gehandhabt wird, eine bedeutende Rolle. Dazu kommt endlich noch ein weiterer Moment: die Anforderung des Protestantismus, für seinen Kultus die treffende Ausdrucksweise zu finden. Lokale Bauverhältnisse, persönliche Neigung der Baumeister und Bauherren, sowie im weiteren Verlaufe die Formenwelt aussereuropäischer Kunst und deren Nachbildungen machen auch ihre Wirkung geltend. Von Einheitlichkeit der Entwicklung kann daher höchstens innerhalb lokaler Gruppen die Rede sein. Eigentliche Schulen aber werden nirgends herangebildet.

Die Zahl der auf unsre Zeit überkommenen Monumente, welche dem Barocco und seinen Spielarten angehören, ist, wie in den Ländern romanischer, so in jenen deutscher Sprache, Legion. Es kann sich natürlich in den nachfolgenden Abschnitten nicht darum handeln, die ganze Masse des vorhandenen Materials zu sichten und seiner Zugehörigkeit zu dieser oder jener Richtung nach zu klassifizieren. Vielmehr sollen hauptsächlich die leitenden Gesichtspunkte festgestellt und an prägnanten Beispielen erläutert werden. Die das Thema illustrierenden Blätter mögen das Übrige thun.

Die Baukunst in Deutschland vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Dreissigjährigen Kriege.

Gleichwie die italienische Frührenaissance sich weit stärker im Detail als in der Gesamtanlage mächtiger Bauten zeigt, durchgehend volle Beherrschung architektonischer Massen aber ein Charakteristikum weiter erfolgter Entwicklung ist und in der kolossalen Centralanlage von St. Peter zu Rom ihren bedeutungsvollsten Ausdruck gewinnt, so verhält es sich in verkleinertem Massstabe auch mit der »deutschen Renaissance«.

Sie begann mit der Anwendung von Zierformen.

Eigentliche Fassadenlösungen oder gar monumentale Anlagen hat sie erst Decennien später aufzuweisen. Die vorherrschende Vertikaleinteilung, das Nachklingen mittelalterlicher Gliederung, spielen auch selbst dann noch die Hauptrolle. Man war vom Alten nicht principiell in allen Punkten abgewichen, es steckte noch überall in Fleisch und Blut, daher denn auch *Hermann Krombach* in Köln noch im Jahre 1554 den Vorschlag wagen konnte, den dortigen Dom mit konsequenter Beibehaltung des anfänglichen Charakters auszubauen.

Im Jahre 1572 begann unter dem dritten General des Ordens der Väter Jesu, Herzog Borgia zu Rom, der Bau der Gesù-Kirche. Die Disposition des Ganzen rührt von *Vignola* her, der wenige Jahre nach Beginn des Baues starb. Immerhin aber muss er, sorgten auch Nachfolger für den weiteren Ausbau der Kirche (wenn auch nicht immer für den Ausbau von V's Ideen), als der Vater des Ganzen gelten. In ihr ist der Typus einer für die Folge hochwichtigen Art von Kirchenanlagen gegeben; sie wird bedeutsam auch für den Um-

* Siehe *A. Köstlin*, »Geschichte der Musik«, S. 130 ff.

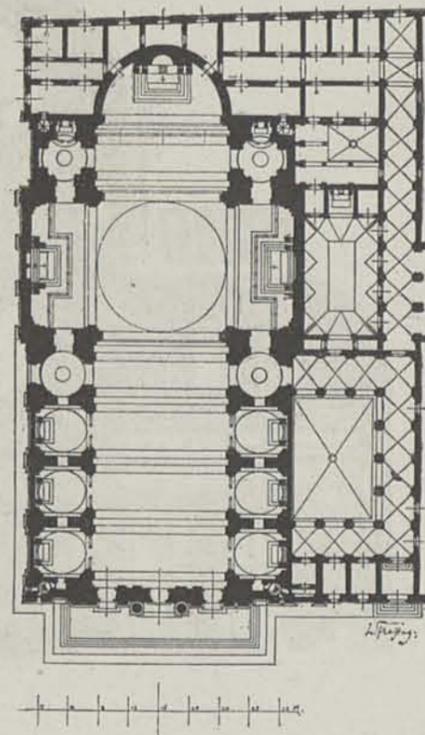
schwung der kirchlich baulichen Thätigkeit in Deutschland. Dieses bekam die fertigen Resultate einer auf einer langen Reihe von Vorläufern fussenden Entwicklung, die mit dem früheren Kirchenbau nichts zu thun hat. Pflügten auch vereinzelt deutsche Baumeister aus dem Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts das theoretische Studium der Architektur und bemühten sie sich, demselben Ausdruck zu verleihen, so kann doch von einer Bewegung, wie sie in Italien durch Michel Angelo, Palladio, Serlio, die Bologneser Architekten u. s. w. im architektonischen Denken entstanden war, nicht die Rede sein. Auch war das Kunstbedürfnis, durch die Glaubenswirren ohnehin gestört, in Deutschland bei weitem nicht zu vergleichen mit jenem des italienischen Volkes, das in den Arbeiten, die mit der Gegenreformation im engsten Zusammenhange stehen, eine weitere Ausbildung der glanzvollen Vergangenheit sah; diese Überzeugung durchzog alle Kreise ausnahmslos. Die Antike, deren Studium in Deutschland keinem Künstler ins Blut übergegangen war, wirkte jenseits der Alpen fort und fort; sie trieb in der Aufgabe, Modernes mit Altem logisch und zweckdienlich zu verschmelzen, zu immer neuen Kombinationen. Daneben aber entwickelte sich die Losschälung vom Schematismus; sie hat in Michel Angelo den ersten, in seinen Nachfolgern bedeutsame Vertreter gefunden. Immerhin aber wurzelten auch diese Bestrebungen im Boden des eigenen Landes; sie sind nichts Verpflanztes, wie es in Deutschland der Fall war.

Gurlitt gibt in seinem Werke »Der Barockstil« klar und präcis den Unterschied zwischen der italienischen und der deutschen Gegenreformation, indem er sagt: »Das Eigenartige der jesuitischen Reform in Süddeutschland ist, dass sie mit Hilfe der Fürsten und der unteren Massen gegen den Mittelstand durchgeführt wurde, dass dieser mit dem von ihm vorzugsweise gepflegten Protestantismus vernichtet oder doch schwer geschädigt wurde. Indem man die Bürgerschaft der Städte niederhielt, beseitigte man aber auch die Möglichkeit, dass sich eine volkstümliche Kunst entwickle, deren Träger sie stets gewesen ist und sein wird. Der grosse Unterschied zwischen der italienischen und deutschen Reform liegt darin, dass jene, aus der Mitte des Volkes geboren, im Widerstreit gegen die Verlotterung des renaissanceistischen weltlichen Klerus eine Fortbildung, ja eine Vertiefung der die Geister bewegenden kirchlichen Strömung des 15. Jahrhunderts darstellt, dass sich ihr in Italien die Besten anschlossen, um in neuer Versenkung in die Glaubenswahrheiten sich selbst innerlich zu stärken und zu erheben, während die Rechtgläubigkeit in Deutschland von aussen hereingetragen wurde, gegen tüchtige, glaubensstarke Volkskreise ankämpfte, einem freien, auf Gewissensprüfung begründeten Gedanken mit Gewalt und der Dumpfheit einer auf geistigem Verzicht beruhenden Glaubensdisciplin entgegentrat. Während in Italien die besten Künstler sich in die Dienste der Jesuiten stellten, während *Vignola*, *Ammannati*, *Porta* u. s. w. in einem unmittelbaren Herzensverhältnisse zu ihnen standen, während in Belgien die Sehnsucht nach Ruhe vom Glaubensstreit ihnen eine eifrige, grosswollende Künstlerschar zuführte, findet sich in Süddeutschland kaum ein Name von jenen Baumeistern erhalten, welche ihre Kirchen errichteten.«

Die Geschichte des Barocco in Süddeutschland, welcher, wie bereits gesagt, mit der Gegenreformation im innigsten Konnex steht, bedingt daher für die erste Zeit seiner Einbürgerung ein fortwährendes Zurückgreifen auf italienische Vorbilder, soweit nicht überhaupt direkt die Thätigkeit italienischer Architekten in Betracht kommt.

Bayern gehört zu den Ländern, wo zuerst mit allem Nachdruck die Reformation in ihrer Wirksamkeit gestaut wurde. Die Gründe hierzu waren nicht religiöser Art, noch entsprangen sie der persönlichen Anschauung der Fürsten oder der regierenden Kreise über dogmatische Streitigkeiten. Diese zu verstehen, reichte der Bildungsgrad nicht aus. Die Ursachen dazu sind rein politischer Natur gewesen. Man fürchtete Ungehorsam und Auflehnung gegen die weltliche Obrigkeit.

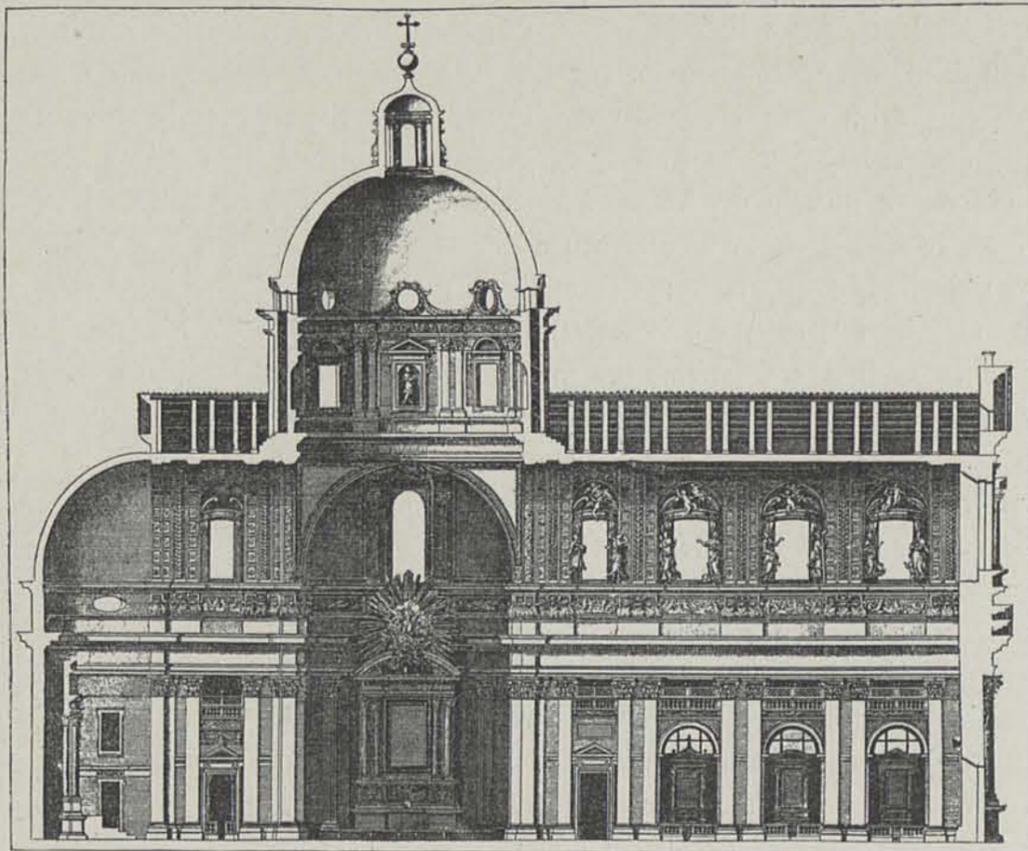
Durch Herzog Wilhelm IV. waren die Patres S. J. im Jahre 1543 zum erstenmal nach Ingolstadt*, von



Kirche II Gesù zu Rom. Grundriss.

* Über die von seiten des Ordens allmählich in Scene gesetzte Besitzergreifung der akademischen Ämter, wogegen sich selbst die katholischen Gelehrten aufs heftigste sträubten, Näheres bei *C. Prantl*, »Geschichte der Ludwig Maximilians-Universität in Ingolstadt, Landshut, München«, S. 221 ff. Albrecht V. stand in direktem brieflichen Verkehr mit Lojola und hatte offenbar den Sinn für durchaus

seinem Nachfolger, Albrecht V., unter dessen Regierung die mit aller Kraft in Scene gesetzte Gegenreformation in Bayern sich vollzog, 1549 nach München berufen worden. Gleichzeitig sei bemerkt, dass schon unter der Regierung des erstgenannten Fürsten italienische Künstler in Bayern, dass andererseits aber auch Niederländer, so der berühmte, in Italien gebildete *Peter Candid** (eigentlich Peter de Witte) daselbst thätig waren, ja letzterer eigentlich die erste Rolle spielte, indem er Lösungen von Aufgaben der Baukunst ebenso überwachte oder



Kirche II Gesù zu Rom. Längenschnitt.

selbst besorgte, als er bildhauerisch und als Maler arbeitete, die herrlichen Arazzi mit der Geschichte des Otto von Wittelsbach schuf, seiner künstlerischen Beschäftigung überhaupt ein weites Feld eröffnete und damit der ganzen Münchener Kunstthätigkeit jener Tage einen ganz bestimmten Stempel aufdrückte.

Am 18. April 1583 wurde der Grundstein zur Michaelskirche in München** gelegt, welche zu dem anstossenden Kloster der Jesuiten, der heutigen alten Akademie, gehört. Eingeweiht ist sie am 6. Juli 1597. Sie ist ein bezeichnendes Beispiel für die Übergangszeit, die zwischen »deutscher Renaissance« und völlig italienischer Formensprache liegt***.

Während nämlich der Grundriss zu jenem des Gesù in Rom im nächsten Verwandtschaftsverhältnis steht und die Gestaltung des Innern sowohl konstruktiv, als auch hinsichtlich der dekorativen Anordnung durchaus eine andre Sprache als die der »deutschen Renaissance« spricht, steht die Fassade teilweise hierzu in merk-

gerechte Anforderungen ausserjesuitischer Kreise vollständig verloren. Von Ingolstadt aus wurde die erste Jesuitenniederlassung in Wien durch P. Claudius Jajus (*Kink*, »Geschichte der Universität Wien«, I, 304 ff.) in Scene gesetzt. Dillingen bekam in derselben Zeit ein Jesuitenkolleg, in Augsburg traten sie zum erstenmal 1559 auf, dahin berufen durch Kardinal Otto Truchsess von Waldburg, Bischof von Augsburg. Seit 1580 daselbst Bau des Kollegium und der zugehörigen Kirche Sankt Salvator, deren Fassade, einem Stiche von Simon Grimm nach zu urteilen, durchaus barocken Charakter zeigte. *Lipowski* sagt in seiner Geschichte der Jesuiten in Bayern, der »berühmte Baumeister Holl zu Augsburg« habe den ersten Entwurf für die Jesuitenkirche in Landsberg a. L. gemacht. Damit kann nur Elias Holls Vater, Hans, gemeint sein, der, wie bekannt, auch Baumeister, aber Protestant war, schon aus diesem Grunde aber schwerlich aufgefordert worden sein dürfte, für die Jesuiten zu arbeiten. Die Jesuitenkirchen von Regensburg und Altötting entstanden später, erstere zwischen 1589 und 1591, letztere seit 1593, eine weitere zu Biburg 1596. Die Ignatiuskirche zu Landshut lehnt sich vollständig an St. Michael zu München an. Daten über die bauliche Thätigkeit des Ordens in Süddeutschland bei *Ign. Agricola*, S. J. »Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris«. Übrigens darf man durchaus nicht glauben, das ganze Land, das ganze Volk habe den beginnenden Bau-Eifer dieser Zeit mit Jubel begrüsst. Dies war keineswegs der Fall. Man sah kolossale Summen an Unternehmungen gewendet, von deren Notwendigkeit lediglich massgebende Kreise sprachen, nicht aber die Gesamtheit der Bürger, die im Grunde genommen die Sache zu bezahlen hatten. Die Stände in München z. B. richteten an den Hof Vorstellungen über die allzustarke Inangriffnahme des Staatssäckels, welche aus Bauten, wie die Michelskirche samt Kloster resultieren müsse. Derlei Bedenken wurden beseitigt; was die Jesuiten wollten, war auch Wille des Fürsten; da aber galt »suprema lex regis voluntas«, mochten die dem Volke aufgebürdeten Lasten auch unerschwingbar erscheinen.

* Siehe das 5. Bändchen der Bayr. Bibliothek, *Peter Candid*, von Joh. Rée.

** Näheres über die Baugeschichte bei *L. Gmelin*, »Die St. Michaelskirche in München«, Bayr. Bibliothek, 16. Band, sowie in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Jahrgang 1888.

*** Rheinische Jesuitenkirchen behalten, da es ältere Anlagen sind, vielfach den vorhandenen Charakter. In Köln die 1621—1629 entstandene Ordensanlage noch auf älteren Vorbildern fussend. In Mainz die erste Barockkirche des Ordens erst 1742—1745 (1793 bei der Beschiessung abgebrannt).

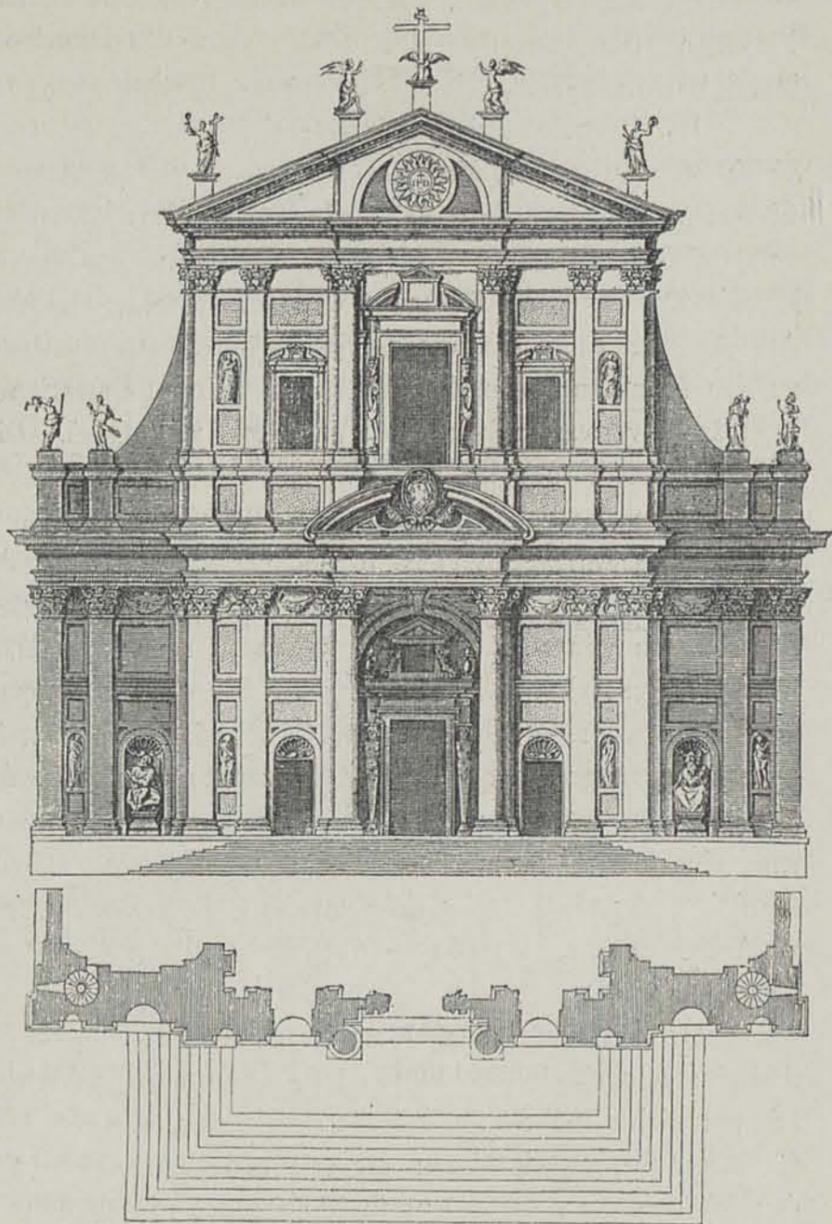
würdigem Kontraste. Sie verrät durch ihre, den Dimensionen nach sehr grossartige, in voluten-dekoriertem Spitzgiebel endigende Front in keiner Weise, was dahinter stecke. Zum Innern steht sie in geringer Beziehung. Der Giebel, nicht als Coulissee, sondern als wirklicher Dachabschluss figurierend, ist durchaus deutsch und passt zur Gliederung der unteren Stockwerke vielfach nicht. Diese, hauptsächlich durch Nischen und Felder, sowie einige grosse Fenster gegliedert, zeigt Anklänge an italienische Vorbilder, ebenso wie Verwandtschaft mit der bemalten Putzarchitektur der Münchener Residenz und Maxburg, die allerdings später zu datieren sind. Von schöner Gliederung, aber zum übrigen Wesen der Fassade in einem gewissen Widerspruch stehend, sind die beiden Hauptportale mit Giebel-Voluten und kreisrundem Mittelfenster. Die Pilastergliederung des Erdgeschosses stimmt nicht zu den oberen Parteen. Von einer Verstärkung der Fassadenglieder, wie sie schon *Maderna* anwendete, ist noch keine Spur vorhanden. Einflüsse ganz verschiedener Natur lassen sich auf den ersten Blick erkennen. Viel einheitlicher ist das Innere, dessen zweifach übereinander angeordnete Doppelpilasterstellung abwechselnd mit Archivolten, sowie das riesige und dabei schön gegliederte, allerdings schon ziemlich flach kassettierte Tonnengewölbe einem und demselben Baumeister zuzuschreiben sind. Die Farbe des Innenraumes ist vorherrschend weiss, im Gegensatz zu gleichzeitigen italienischen Anlagen, das Streben nach Raumwirkung aber, das den Barocco so sehr kennzeichnet, im vollsten Masse ausgesprochen.

Mag auch sicher dargethan sein, dass *Wendel Dietrich*, ein Augsburger »Kistler« (Schreiner) dem Bau als Architekt vorstand, so liegt die Vermutung dennoch sehr nahe, dass er Berater zur Seite gehabt habe. Wo es sich darum handelte, einen so wichtigen Posten wie München zu besetzen, daselbst eine grossartige Anlage zu beziehen, ist, der ganzen Natur des Ordens nach zu urteilen, der Bau nicht ohne geistlich-fachliche Assistenz geführt worden. Von *Wendel Dietrich* ist nicht bekannt, dass er in Italien gewesen sei.

Etwa in die gleiche Zeit (1582—91, Turm später) entsteht unter Bischof Julius von Mespelbrunn die Universitätskirche zu Würzburg, deren Inneres, abgesehen von den drei übereinander angeordneten Emporen-Reihen, durchaus klassizistisch-streng im Sinne römischer Vorbilder gehalten ist, während das Äussere, gerade wie bei St. Michael zu München, nicht im Einklange dazu steht. Längsfassade (Fenster mit Fischblasenmustern) erst 1698 vollendet.

Durchaus italienisch von A bis Z ist die kurz nach Vollendung der Michaelskirche zu München in dem benachbarten Salzburg entstandene Anlage des Domes und der bischöflichen Residenz.

Der alte romanische Bau — einer der prächtigsten seiner Art — brannte, nachdem zuvor schon verschiedenemale Feuer ausgebrochen, immer aber wieder gelöscht worden war, 1598 endlich nieder, nachdem Fürstbischof Wolf Dietrich von Raitenau keine solchen Löschversuche mehr wünschte. Der Ausführung des langgehegten Wunsches nach einem prunkvollen Neubau* im Sinne der Zeit stand mithin nichts mehr im Wege. *Vincenzo Scamozzi* wurde mit dem Entwurfe zu einem solchen betraut. Der Grundriss desselben bei *Gurlitt*, »Geschichte des Barock«, I, S. 301. Er weicht von dem nachher ausgeführten Bau wesentlich ab. Dass Türme projektiert waren, geht aus der starken Entwicklung der Pfeiler an der Vorhalle deutlich hervor.



Kirche Il Gesù zu Rom. Vignolas Fassaden-Entwurf.

* Näheres über den Dombau in den Mitteilungen der Gesellsch. f. Salzburger Landeskunde. XXIV, 1884, S. 71 ff.

Er ist indessen nicht zur Ausführung gekommen, weil er in den ganzen Verhältnissen viel zu grossartig angelegt und auch sein Besteller, der oben genannte prachtliebende Kirchenfürst, gestürzt worden war. Erzbischof Wolf Dietrichs Nachfolger, Marx Sittich, liess durch *Santino Solari* aus Como einen zweiten Plan fertigen, wonach 1614 der Bau begonnen wurde. Die Ausführung beanspruchte einen Zeitraum von 14 Jahren. Um einen Begriff von den nicht unbeträchtlichen Dimensionen zu geben, sei erwähnt, dass die Länge des Innenraumes 99 m, die Breite des Langhauses 45 m, die Länge des Querschiffes 68 m, die Höhe des Mittel- und Querschiffes 31 m, die Höhe der Türme bis zum Kreuz 79 m, die Höhe der Kuppel bis zum Kreuz 64,5 m beträgt; Gesamtflächenmass 4500 qm. Der Innenraum, Chor und Vorhalle nicht mit eingerechnet, bietet für über zehntausend Personen Platz. Der Bau zählt mithin schon den Dimensionen nach zu den bedeutendsten Anlagen seiner Art im deutschen Sprachgebiet. Seine ganze Erscheinung ist die der ausgebildeten italienischen Spätrenaissance.

Der Dom, vielleicht mit Rücksicht auf die frühere romanische Kirche, ist eine dreischiffige Anlage mit überhöhtem Mittelbau, Vorhalle, beiderseitig im Halbkreise abgerundetem Querschiff und gleichfalls halbrundem Chore; an der Vorhalle flankierende Türme. Das Mittelschiff hat Tonnenwölbung; diese ist durch den Pfeilern entsprechende Gurten gegliedert; die zwischen den Pfeilern liegenden kapellenartig ausgebildeten quadratischen Einzelräume sind mit Kreuzgewölben eingedeckt, die Pfeiler durch Doppelpilasterstellung gegliedert; über den Arkaden, welche in die Seitenschiffe münden, stark ausladende, von hohen Konsolen getragene Balkons, welche zu den über den Seitenschiffräumen befindlichen Oratorien gehören, das Ganze von überaus imposanter Wirkung, sichtbar in verwandtschaftlichem Verhältnis zum Gesù. Die reichlich angewandte Stuccodekoration ist nirgends dem Gesamteindruck im Wege*. Am Äusseren der Giebel über dem Mittelbau als Coulissee behandelt; das nämliche ist der Fall bei vielen Fassadenwänden an Privathäusern Salzburgs. Das Giebeldach (oft sind auch mehrere zusammengefasst) ist nämlich zumeist maskiert durch die horizontal mit einem schwach ausgebildeten Gesimse abgeschlossene Frontmauer, daher denn die ganze Stadt ein vollkommen italienisches Gepräge hat. Abbildungen von 1496 und 1553 lassen an sämtlichen Häusern noch das gotische, spitze Giebeldach erkennen.

Wesentlich als Erscheinung ist bei der Baugruppe des Domes die ebenfalls durch Wolf Dietrich begonnene fürstbischöfliche Residenz (seit 1562). Sie tritt in völligen Gegensatz zu deutschen Bauten ähnlichen Charakters, mögen sie auch der »Renaissance« angehören, durch eine Entwicklung, bei der jede Unregelmässigkeit aufs strengste vermieden erscheint, vielmehr wirkt die Anlage wie aus einem Gusse. Jedwede malerische Gruppierung einzelner Teile, eine bezeichnende Erscheinung deutscher Bauten, fällt hier weg, ebenso die Entwicklung dominierender Giebel oder Ecktürme mit Galerieen, die noch an befestigte Anlagen erinnern (z. B. das Schloss zu Aschaffenburg, das 1605—1613 durch *Georg Riedinger* von Strassburg erbaut ist und durchaus deutschen Charakter trägt).

Der Platz vor dem Dome ist rechtwinklig auf drei Seiten von der bischöflichen Residenz begrenzt (die Südseite lediglich Coulissee) und durch die Dombögen (Arkaden) mit dem Dome in Verbindung gesetzt. Auch hier erinnert nichts mehr an nordische Architektur, die ganze Gliederung im einzelnen ist von durchaus italienischem Gepräge (Gegenstück hierzu der erst 1601 entstandene Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, der völlig in den Formen der späten Deutsch-Renaissance mit Betonung des Vertikalprincipes gehalten ist).

Verschiedene andre Salzburger Bauten, deren Entstehung zum Teil noch in das 16. Jahrhundert fällt, dann auch solche aus dem 17. Jahrhundert gehören ihrer Erscheinung nach ebenfalls hierher, so der Neubau, das Bezirksgericht, die Reitschule, das Linzer- und Klausenthor. Nicht minder das unweit der Stadt gelegene Schösschen zu Hellbrunn (1613—1615 unter Markus Sitticus erbaut), dessen von *Arsenio Mascagni* gemalte Innendekoration (Pilasterstellungen toskanischer Ordnung mit antiken Cäsarenfiguren, dazwischen architektonisch behandelte Strassenveduten mit reicher Staffage, die Figuren im Vordergrunde lebensgross; über dem Gebälk an der flachen Tonnenwölbung der Decke Balustraden mit correggesken Festonträgern und Götterfiguren im einen, — reich am Schaft dekorierte Säulen ebenfalls toskanischer Ordnung mit dazwischen sich öffnenden Ausblicken nach Korridoren, Hallen etc. in einem andern Saale, dessen Kartuschenwerk über den vielfach geschwungenen Gesimslinien Grottesken zeigt, darüber die flach im Kreuz gewölbte Decke durch Bemalung als durchbrochene Kuppel mit Laterne behandelt, in den Zwischenräumen der gemalten, reichlich mit Volutenwerk verzierten Kuppelrippen allegorische Figuren auf luftigem Hintergrunde, indessen noch keine davon in scurzierter Stellung) allerdings

* In Salzburg viele italien. Stuccatoren beschäftigt. Das Gebäude, worin das Landesarchiv sich befindet, hat herrliche Plafonds, darunter solche mit überlebensgrossen Reiterfiguren aufzuweisen. Sie wurden, wie die mit Majolika-Platten dekorierte Gabriels-Kapelle in St. Sebastian ausgeführt von den Gebrüdern Castello.

schon sehr barocke Formen ebenso wie die Aussenarchitektur zeigt. Ausserordentlich charakteristisch für die barocke Villenanlage auch die Wasserkünste mit Schallwerken. »Der Barock liebte das Starktönende« (*Wölfflin*).

Im benachbarten Tirol wäre zu nennen die Franziskanerkirche zu Innsbruck, aus der Zeit Ferdinands I., ein an italienische Vorbilder sich anlehrender Bau (das Portal davon im ersten Bande dieses Werkes *Blatt 32*), dessen Mittelpunkt das grossartige, von dem Niederländer *Alexander Colin* und dem Italiener *Alessandro Vittoria* geschaffene Grabmonument Kaiser Maximilians I. bildet. Durchaus italienisch ist der Hof des Schulhauses. Schloss Ambras ist einzelnen Teilen nach ebenfalls hierher zu zählen. Zu den frühen Anlagen des Jesuitenordens gehört jene in dem benachbarten Hall, wo drei der Töchter Ferdinands I., Magdalena, Helena und Margaretha, 1567 ein von Jesuiten geleitetes, adliges Fräuleinstift gründeten und als erste Mitglieder selbst eintraten*. Die Anlage der zugehörigen Kirche lehnt sich im Princip an il Gesù an. Das Innere ist massvoll und schön gegliedert. Die übrigen höchst bemerkenswerten Kirchen (Jesuitenkirche im ganzen mit der typischen Anordnung des Gesù in Rom, erbaut 1615, nach dem Einsturz neu erbaut von 1627—1646) wie Profanbauten (Post, Landtagsgebäude u. a.) der Stadt Innsbruck**, dann eine ganze Reihe höchst bedeutender Klosteranlagen des Landes (Stams, Wilten, Volders, Neustift bei Brixen u. a.) gehören einer späteren Zeit an und zählen zu den glanzvollen Beispielen des vollendeten Barocco.

Des durch und durch an venetianische Palastanlagen erinnernden Schlosses Porzia zu Spittal, Kärnten (erstes Drittel des 16. Jahrhunderts), wurde schon im ersten Bande gedacht. Das Landhaus zu Graz, bei dem sich bramanteske Anklänge mit venetianischen Motiven vermischt finden, und jegliche Verwandtschaft mit deutscher Architektur sowohl, als mit ausgesprochenen italienischen Barockformen noch vermieden ist, zählt ebenfalls hierher. In der gleichen Stadt (sie hatte eine eigentliche Jesuitenuniversität wie auch Innsbruck) ist als ausgesprochenes Beispiel des monumental ausgebildeten Barocco das Mausoleum Ferdinands II. (der zu Ingolstadt bei den Jesuiten erzogen ward), 1614—1622 von *Giovanni Pietro de Pomis* erbaut (kreuzförmige Anlage mit halbrundem Chor und daran sich anschliessend elliptische Grabkapelle mit Kuppel und Laterne), zu nennen. Die Aussenseite, durch ionische Pilaster gegliedert, zeigt an der Eingangsfront eine doppelte Wiederholung des Thürgiebels. Der letztere ist im Dreieck geschlossen, darüber, mit dem Pilastersystem korrespondierend und ins Hauptgesimse sich verkröpfend, ein runder, weiter in der ganzen Breite der Fassade wiederum ein dreieckiger, in die Attika verkröpfter, und darüber endlich nochmals ein Rundgiebel, mithin eine Häufung desselben Motives, die durchaus barock zu nennen ist. In Graz ferner eine Reihe von Privatbauten gleicher und späterer Zeit. Unter den Kirchen des steirischen Landes zeigen jene von Pöllau und Oberburg ganz direkte italienische Einflüsse. Vieles auch an den Schlössern, die zum Teil restaurierte, zum Teil neugebaute Parteen erhalten, so Hollenegg, Riegersburg, Eggesburg, Schrattenberg, Murau, Thalberg, Strechau.

Daneben mögen einige durchaus italienisch gedachte Arbeiten aus den südlich gelegenen Teilen Österreichs genannt sein, die noch dem 16. Jahrhundert angehören; so verschiedene Grabdenkmäler im Dome zu Villach (hauptsächlich jenes der Grafen Khevenhüller, 1550 von Ulr. Vogelsang, ferner des *Sigmund von Dietrichstein* [in dessen Schloss Thalberg ein Flügel mit trefflichem Treppenhaus], ebendasselbst auch ein sehr schönes Taufbecken), dann ein durchaus in italienischem Sinne gehaltener, sehr schöner Brunnen in Friesach; in Klagenfurt der in gleichem Geiste gestaltete Herkulesbrunnen; weiter ein wundervoller, leider arg beschädigter Sarkophag in der Kirche zu Millstadt, vor allem aber das grossartige Grabdenkmal Erzherzog Karls II. im Dome zu Sekkau, von *Theodor Gisius* und *Alexander von Verdez*, beide wahrscheinlich Italiener, in Marmor und Bronze ausgeführt in den Jahren von 1587—1592, eines der schönsten Denkmäler der Zeit.

In Ober- und Niederösterreich zeigen schon die ersten Renaissancewerke einen ausgesprochen italienischen Charakter (Portal der Erlöserkapelle zu Wien vom Jahre 1515, ganz venetianisch, das Portal der Artilleriekaserne zu Wiener-Neustadt von 1524, offenbar von einem Italiener erbaut u. a.). Mit Übergang von Wien und den innerösterreichischen Landen, welche hauptsächlich für die Folgezeit in Betracht kommen, seien noch die Bauten Böhmens und Mährens mit einem Worte erwähnt, da sie — wir sprachen hier ausdrücklich nur vom italienischen Einflusse — das vielleicht ausgesprochenste Bild der direkten Herübernahme fremder Formen für das 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts geben. Hier ist eine ganze Reihe italienischer Architekten neben deutschen Baumeistern thätig. Ihre Werke lassen sich meist leicht unterscheiden, denn wo der Deutsche

* Details bei *Beda Weber*, »Tirol und die Reformation«, S. 203 ff.

** Wo italienischen Einflüssen durch Claudia von Medicis, Gemahlin Leopolds V., die Hauptrolle gesichert war und der berühmte Pater Eufemio, wie auch andre italienische Priester wirkten.

das italienische Element in sich aufnimmt, gibt es fast durchweg Kompromiss-Schöpfungen. Das zeigt sich ausser an einer Reihe ländlicher Schlossbauten wie Pilsen, Kacerow, Krumau, Wittingau, Schwarz-Kosteletz, Bensen, Neuhaus, Friedland, Blatna deutlich am Schwarzenberg-Palais auf dem Hradschin zu Prag (1545). Wo italienische Architekten die Oberhand haben, spricht sich dies ebenso deutlich aus, z. B. in der graziösen Salvatorkirche ebendas., 1578—1602 (die vorgelegte Halle aus späterer Zeit), im Belvedere, 1589 durch *Paollo della Stella* unter Mithilfe von *Giovanni de Spazio* und *Zoan Maria* erbaut, bei der Innendekoration des Sternschlosses (der Bau ist von 1459) u. s. w. Bekannt ist der Einfluss *Scamozzi* (von ihm das schöne Portal in dorischer Ordnung am Kaiserlichen Schlosse auf dem Hradschin), welcher die für kürzere oder längere Zeit erfolgte Herbeiziehung einer ganzen Reihe italienischer Künstler veranlasste, so des *Andrea Spezza*, des *Giovanni Marini* (Erbauer des von 1621—1629 entstandenen Waldsteinpalais, an dem barocke Anklänge nur in ganz bescheidener Weise, hauptsächlich bei der Innendekoration, auftreten. Es kann füglich als die letzte bedeutende Leistung der Hochrenaissance in Böhmen angesehen werden; ungleich bedeutender indessen ist die von dem nämlichen Künstler erbaute Waldsteinhalle), des *Bartolo Bianco*, des *Basilio* und *Giovanni Pirroni*.

Vereinzelt tritt am Rathausbau zu Klattau ein niederländischer Architekt, *Salvellyn* aus Amsterdam auf.

Überblickt man nun die ganze, hier in möglichster Kürze bezeichnete Linie, auf der weltliche und geistliche Einflüsse Italiens sich, in gleichem Masse verteilt, wie eine Riesenfront Deutschland gegenüberstellen, überall Vorstösse machend, Schritt um Schritt Terrain gewinnend, so ist die verhältnismässig ungeheuer schnelle Verbreitung und Benützung der italienischen Spätrenaissance und des Barocco noch vor jener Zeit, wo das Hin- und Herwogen des Schlachtenglückes im Dreissigjährigen Kriege bedeutendere Unternehmungen in grossen Landstrichen Deutschlands überhaupt zur Unmöglichkeit machte, leicht verständlich. Nicht dem Ende des 17. Jahrhunderts, wie vielfach angenommen wird, sondern dem Schlusse des 16. und dem Beginne des 17. Jahrhunderts gehört die Einbürgerung der Bauformen an, welche sich, was die dekorative Ausbildung der Formen betrifft, in Gegensatz zur deutschen Renaissance stellen. Gleichzeitig mit dieser aber bürgerte sich auch der Sinn für eine ebenmässige Grundrissanlage aus. Die malerische Erscheinung, die Unregelmässigkeit der Gliederung an grösseren Bauobjekten im Anfange des Jahrhunderts entspricht vollständig ihrer systemlosen Grundriss-Anlage, wogegen die Regel über Entwicklung der Verhältnisse an den dekorativen Gliedern Hand in Hand geht mit der künstlerischen Entwicklung der Grundplan-Verhältnisse.

Die Anlage vieler Jesuitenkirchen hat zu dem Worte »Jesuitenstil« Veranlassung gegeben. Will man überhaupt von einem solchen sprechen, so kann sich diese Bezeichnung nur auf die Zeit des italienischen Einflusses, keineswegs aber auf jene des beginnenden französischen nach der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts anwenden lassen. Die landläufige Meinung, als schliesse der Jesuitenstil eine Überhäufung an dekorativen Elementen in sich, ist eine durchaus irrige. Will man also das Wesen der Baukunst in Deutschland zu jener Zeit deutlich kennzeichnen, so kann man hinsichtlich jener Architekturwerke, die nicht als Ausläufer der deutschen Renaissance zu gelten haben, einzig und allein von den italienischen Architekten seit Michel Angelo und Palladio ausgehen und in jedem einzelnen Falle die Frage stellen, ob der Einfluss dieses oder jenes Meisters und seiner Nachfolger sich geltend mache.

Augsburg kann für das südliche Deutschland als der Hauptrepräsentant der Renaissance gelten. Zwar fehlen ihm grossartige Anlagen ausgesprochen italienischen Charakters, wie sie Salzburg aufzuweisen hat. Daran ist zunächst der Mangel an natürlichen Bausteinen in der Umgegend schuld, ein Umstand, der in dieser Stadt, wie auch in München die Fassadenmalerei zu ausserordentlicher Entwicklung gebracht hat*. Dennoch beginnt mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts dort eine bauliche Thätigkeit, die vollständig italienischen Einflüssen entsprungen, in erster Linie sich nicht im Kirchen-, sondern im Profanbau bethätigt und durch den Namen *Elias Holl* (geb. 28. Februar 1573, † 6. Januar 1646) gekennzeichnet wird. Holl ist ein deutscher Renaissance-Baumeister in des Wortes vollster Bedeutung. Die alte freie Reichs- und Kaufherrenstadt, innerhalb deren das 16. Jahrhundert keine wirklich grossen Aufgaben (ausser dem Baue der Jesuitenkirche St. Salvator und der

* Siehe »Augsburger Fassadenmalereien« von *Ad. Buff*, Lützowsche Zeitschrift für bildende Kunst, XXI, S. 58 ff.

Vollendung des Turmes zu St. Ulrich 1594) zur Reife brachte, bekam durch die Werke dieses Meisters ein Gepräge, wie es keinem andern deutschen Gemeinwesen eigen ist*. Sie erfordern, da sie durchaus nicht Glieder in einer grossen Kette von solchen Arbeiten auf deutschem Boden sind, sondern eigenartig dastehen, hier eine kurze Berührung. Der Vater, Hans Holl, war Maurermeister und baute vielfach noch gotisch. Von ihm hat Elias jedenfalls hauptsächlich die technische Seite des Faches gelernt. Künstlerische Beeinflussung aber ward ihm durch den Augsburger Künstler, der zuerst und entschieden sich der »Welsch Manier« zuwandte: *Wendel Dietrich*, Architekt der grossartig angelegten Michaelskirche zu München (siehe S. VIII), vielleicht auch durch in Augsburg thätige niederländische Künstler (Augustusbrunnen, 1594 vollendet von *Hubert Gerhard*; Merkurbrunnen, 1599 von *Adrian de Vries*; Herkulesbrunnen, von ebendems., 1602); hauptsächlich bildend aber wirkte eine Studienreise in Italien, die er als bereits ausübender Baumeister zu Ende des Jahres 1600 antrat. Sie bestimmte seine künftige Richtung ein für allemal. In der Fassade des Beckenhauses legte er das erste Ergebnis nieder und gewann damit grosses Ansehen beim Rat, der ihm alsbald neben offizieller Anstellung den Auftrag zum Bau des Zeughauses gab, mit welchem der zuvor thätige Baumeister *Erschay* nicht zurecht gekommen war. Holl hat daran vollbewusst die ganze Macht italienisch-kraftiger Formen zum Ausdruck gebracht. Wenn noch ein Umstand an deutsche Bauten erinnert, so ist es die durchgehend vertikale Gliederung der dreiteiligen Fassade. Sie verkröpft sich durch sämtliche Horizontalgesimse. Das Detail aber, die Rustika des Erdgeschosses, die mit gebrochenen Giebeln und Oberlicht versehenen Fenster des ersten Stockwerkes, die in Voluten endigenden Pilaster und quadratischen Fenster des zweiten, dann die Verbindung des Mittelbaues mit den seitlichen Flügeln im dritten und die Ausbildung des Giebels mit der »Stadt-Pir« (Pinienzapfen, das Wappen Augsburgs) im vierten Geschosse, sowie die ganze Profilierung, das alles verrät die energisch zum Ausdruck gebrachte persönliche Anschauung »welscher« Art und Weise. Nicht minder ist dies der Fall (gewesen) an dem (abgebrochenen) »Siegelhaus«. Bei der »Stadtmetzg« (1609) ist jegliche vertikale Betonung bereits in Wegfall gekommen. Holls Hauptwerk — wir wollen von der Menge von Privataufträgen ganz absehen — ist das Rathaus, 1615—1629, an Stelle des alten gotischen am Perlachberge. Durchaus italienischer Grundriss, dessen Gliederung im einzelnen und imposante Erscheinung als Ganzes deutlich genug zeigen, dass Holl auf dem betretenen Pfade weiter ging**. Nicht minder zeigt er sich in seinen Festungsbauten als vollendeter Renaissancist. Der inzwischen ausgebrochene Krieg und mancherlei damit im Zusammenhange stehende Dinge — so das Bekenntnis, dass im Stadtsäckel kein Geld mehr sei, die Vergewaltigung der Protestanten (Holl war Protestant) und die damit in Verbindung stehende Entlassung unsres Meisters, dem man selbst einen Teil seines Guthabens vorenthielt, haben diesem Anlaufe zur Schaffung wirklich monumentaler Renaissance in Deutschland ein Ende gesetzt. Holls Anschauungen wurden nicht weiter ausgebildet.

Unter den andern Profanbauten, welche noch vor dem Dreissigjährigen Krieg entstanden und ebenfalls den italienischen Einfluss nicht verleugnen, ist auch das eine und andre daran deutsch, wäre das Rathaus zu Neuburg a. D. (1613), eine offenbar durch Holl inspirierte Anlage, hauptsächlich aber die Maxburg und die Residenz zu München***, 1600—1616, zu nennen. Das meiste ist in Putzflächen mit geringem Relief der Profile behandelt. Die gemalte Architektur macht das Hauptsächlichste der Erscheinung aus, dürfte aber, zum Teil wenigstens, aus späterer Zeit stammen, da durch wiederholte Brände (1674 und 1729) Umbauten nötig wurden, welche zwar an der Disposition der ganzen Anlage nichts änderten, wohl aber im Aussehen der Fassaden Wandel brachten. Ob die Arbeit einem Italiener zuzuschreiben sei, ist vorerst noch eine offene Frage. Im Vergleiche zu den Hollschen Leistungen ist das Ganze — Details wie die Portale, die Brunnen in den verschiedenen Höfen ausgenommen — von wesentlich andrer Erscheinung; die Grundrissanlage dagegen gehört zum räumlich Bedeutendsten der Zeit. Es ist ein durchaus klares Aneinandergliedern der einzelnen Baugruppen, ein eigentliches Entwickeln einer Grundriss-Idee (Abb. bei Lübke, Deutsche Renaissance II. 28). Als Architekten sind genannt *Heinrich Schön* und *Hans Reifenstuhl*. Die Oberleitung ruhte in *Peter Candids* Händen.

* Siehe »Elias Holl, der Reichsstadt Augsburg bestellter Baumeister«, von *Wilhelm Vogt*. Bayr. Bibliothek, Band 7. Sodann *A. Buff*, »Der Bau des Augsburger Rathauses mit besonderer Rücksichtnahme auf die dekorative Ausstattung des Innern«. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, 1887.

** Man vergleiche diesen Rathausbau mit dem etwa gleichzeitig entstandenen zu Bremen, der als ein spätes und ausserordentlich schön entwickeltes Beispiel deutscher Renaissance den Unterschied zwischen Nord- und Süd-Deutschland deutlich zeigt.

*** Specielles über diesen Bau in *Seidels* Prachtpublikation; eingehende Angaben bei *Lübke*, »Deutsche Renaissance«, II, S. 26 ff. Photographische Aufnahmen bei *Bauer*, Münchener Architekturen; für die Spätzeit: »Münchener Architektur des 18. Jahrhunderts«, von *Otto Aufleger*.

Teile des Rathauses zu Nürnberg, vor allem die stattliche Hauptfassade, sind ebenfalls noch vor dem Kriege, 1613–1619, durch *Eucharius Holzschucher* erbaut, und zeigen deutlich, welcher Umschwung im Gange war, wie man begann, mit Massenerscheinungen zu rechnen und das dekorative Element diesen unterordnete. *Joseph Furtwanger* (1591–1667), ein Ulmer, kam trotz seiner reichen, in Italien gesammelten Kenntnisse nicht dazu, dieselben praktisch zu verwenden. Die Kriegsmisère hatte allen Unternehmungsgeist lahm gelegt und traf gerade mit voller Wucht jene süddeutschen Centren, von denen ein erspriessliches Weiterentfalten der aufgenommenen Anregung zu erwarten war.

An kirchlichen Bauten des südlichen Deutschlands aus dieser Zeit sind noch zu nennen: die ursprünglich für protestantische Zwecke begonnene, durch den Übertritt Fürst Wolfgang Wilhelms zur katholischen Kirche dann diesem Kult überwiesene Jesuitenkirche zu Neuburg a. D. (1607–1617). Die daselbst befindliche, den Zwecken der S. J. entsprechend aptierte Peterskirche (1641–1671) zeigt das strengste Festhalten am gegebenen Schema. — Die im nördlichen Deutschland entstandenen Jesuitenanlagen sind, wie an der St. Andreaskirche zu Düsseldorf deutlich zu ersehen, Kinder der benachbarten Niederlande. *Deodat del Monte* war daselbst thätig. Vielfache Umbauten älterer Kirchen mit teilweiser Belassung der früheren Erscheinung, so die Jesuitenkirche zu Köln (1618–1629), jene zu Bonn, St. Johann, zu Koblenz.

Dagegen entwickelt sich in den südlichen Ländern Österreichs, welche vom Waffenlärm wenig oder nichts zu hören bekamen, eine rege kirchliche Bauthätigkeit, allerdings unter dem ungebrochenen Einflusse der italienischen Einwanderer, speciell der Jesuiten.

Am Hofe des habsburgischen Hauses zu Wien, welches neben Bayern das eigentliche Centrum der Gegenreformation bildete, fand natürlich alles, was dem protestantischen Deutschland gegnerisch gesinnt war, die trefflichste Aufnahme*. Mochte auch der Senat der Wiener Universität sich des entschiedensten, ebenso wie jener von Ingolstadt gegen die sich mehrenden Übergriffe der Gesellschaft Jesu wehren — es half nichts; das kaiserliche Haus stand den Fragen und Interessen der Gelehrtenwelt ferner als dem Einflusse der geistlichen Väter, deren Wirksamkeit der verstorbene hochverdiente *Eitelberger* in einem öffentlichen Vortrage kurz damit charakterisierte, dass er sagte: »Österreich hat keine Geschichte, denn sie ist durchweg von den Jesuiten gefälscht.«

Schon unter Ferdinand I. waren *Jacopo* und *Antonio de Spazio* am Bau der kaiserlichen Burg zu Wien thätig. Mit der Zunahme des römischen oder sagen wir jesuitischen Einflusses, der Österreich zu einer wahren Hochburg des Protestantenhasses machte und die geistige Entwicklung in dem blühenden Lande radikal niederschmetterte, ist der äusserliche Pomp architektonischer Monumente, die als sichtbare Siegeszeichen der Gegenreformation entstanden, aufs innigste verbunden. Hier hat sich der Barocco zuerst in seiner vollen Üppigkeit entwickelt und wahre Triumphe gefeiert, allerdings öfters auf Kosten älterer Anlagen, deren Konservierung mindestens ebensoviel wert gewesen wäre, als die Schöpfung zahlloser Neubauten, die, wenn auch im Detail differierend, sich doch in der Anlage als Kinder einer Sippe zu erkennen geben. Sie gehören sozusagen ausnahmslos dem 17. Jahrhundert, also einer Zeit an, wo es sich in den innerösterreichischen Landen schon kaum mehr um die Lösung von Gewaltsfragen, die in Beziehung zur Konfession stehen, handelte. Während weiter nördlich, in Böhmen, vor allem aber im »Reich« der fürchterliche Krieg wütete, der Deutschland auf lange Zeit hinaus lahm gelegt und dem Einflusse der erstarrenden, eigenen kirchlichen Verhältnisse, wie der fremden politischen Einmischung preis gab, waren die Zustände des geographischen Kernes der habsburgischen Monarchie im engeren Sinne bereits so weit geordnet, dass jede Regung einer Widersetzlichkeit oder auch nur eines Zweifels gegen die alleinseligmachende Kirche und deren Vertreter sicherer Vernichtung geweiht war, daher denn auch die architektonische Thätigkeit, vor allem der Kirchenbau, weit reger war als im »Reiche draussen«. Die Wiener Anlagen der Jesuitenkirche St. Anna, dann vor allem der grossartigen Jesuitenkirche am Universitätsplatze daselbst (bei deren später erfolgter Ausschmückung *Pozzo*, der bekannte geniale jesuitische Künstler und Theoretiker, beteiligt war), des weiteren der Karmeliterkirche, der Kirche in der Alservorstadt, der Kirche der Barmherzigen Brüder (1622), sodann eine grosse Zahl von kirchlichen Bauten der Provinz haben mit wenigen Varianten dieselbe Grundidee. Eine gewisse Verschiedenheit zeigt sich lediglich im mehr oder weniger gesteigerten Luxus der dekorativen Beigaben.

* Unter dem 5. September 1564 ein Dekret Maximilians II., welches besagt, dass zur Doktor-Promotion nicht mehr die Ablegung des römisch-katholischen Bekenntnisses, sondern lediglich die Erklärung, der katholischen Kirche anzugehören, notwendig sei. Mit der Zulassung der Jesuiten änderte sich freilich die Sache schnell und gründlich.

An theoretischen Werken deutscher Autoren über Architektur und Dekorationswesen, Möbelschreinerei u. s. w. aus der Periode bis zum Dreissigjährigen Kriege ist kein Mangel*, indessen ist ihre Zahl im Verhältnisse zur Folgezeit doch klein, ein Beweis dafür, dass breite Schichten des Volkes der Sache noch nicht allzu nahe gerückt waren. *Dürer* hatte bereits verschiedene Publikationen unternommen. Ihm folgt *Hieronymus Rodler*, 1531, mit dem »Nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens«, in dem noch überwiegend mittelalterliche Anklänge vorkommen. *Walter Rivius* sodann gibt 1547 die »Neue Perspektive«, im darauffolgenden Jahre den »deutschen Vitruv« heraus; die Basis beider Werke ist italienisch, das letztere nach der 1521 zu Como erschienenen italienischen Ausgabe des *Cesariano* bearbeitet; der Autor sagt, dass ein Architekt, der sich mit dem Studium seiner Kunst ernstlich befassen wolle, die alten wie auch neuere Sprachen beherrschen müsse, dass ferner nirgends weniger gute Bücher über das Thema vorhanden seien als in Deutschland, »ausgenommen des weit berühmten künstlichen Albrecht Dürers Bücher«. Rivius gibt bereits durchaus barocke Formvorschläge, so über die Verwendung von Bossen**, von kombinierter Anwendung der Ordnungen, von Gebälksverkröpfungen und deren karyatidischen Trägern, letztere mit »gestickten Gewändern und Troddeln« oder als Krieger. Die Anregung dazu kann er wohl nur durch italienische Vorbilder erhalten haben, wie er denn auch anderseits bereits französische Muster zu verarbeiten trachtet. Dass er mit der Antike nicht bekannt war, erhellt aus seiner Anschauung über den Bau antiker Tempel.

Mit dem Studium der Perspektive befassen sich in ihren Schriften: *Erhard Schön*, *Hirschvogel*, *Stör*, *Jamnitzer*, *Lenker*, *Heinr. Lautensack*, mit Festungsbaukunst *Daniel Speckle* (gest. 1589), im 17. Jahrhundert der *ältere Landsberg* und *Rimpler*, deren Ideen befruchtend sogar auf die neueste Zeit gewirkt haben. Die deutsche Fremdlandssucht erkannte den Wert dieser Männer zu ihren Lebzeiten nicht.

An Vorlagen für Kunstschreiner sei *Georg Haasens* 1583 erschienenen Buch über dies Thema genannt, dann jenes von *Rutger Kässmann*. *Gabr. Krammers* »Schweiffbüchlein« erschien 1611. Eine grössere Zahl ähnlicher Arbeiten später, so das Säulenbuch von *Georg Caspar Erasmus* 1666, jenes von *Simon Cammermayer* 1678, *Johann Indaus* »Kammertischler« 1686 und 1713, *Marcus Nonnenmachers* Säulenbuch 1710 u. s. w., also in einer Zeit, wo der Kupferstich bereits zum künstlerischen Kommunikationsmittel allgemein geworden war. Was Augsburg allein an Arbeiten dieser Art lieferte, ist Legion.

Der Genialste zweifelsohne unter allen war *Wendel Dietterlin*, 1550—99, dessen Architektur 1591 erschien und in der Fülle des Gebotenen zeigt, wie tief barocke Formen bereits in die Anschauung deutscher Künstler eingedrungen waren. Immerhin sind Dietterlins Arbeiten, wenn auch sichtlich auf Schritt und Tritt durch fremde Vorbilder beeinflusst, in sich durchdachte und ausgegorene Resultate. Er ist in manchen Punkten mindestens ebensoweit gegangen als gleichzeitige Italiener. Als bauliche Dekorationsmotive, ausser allenfalls bei Festdekorationen hat Dietterlin seine Entwürfe nicht verwendet, wohl aber manche, die seine Blätter benützten, besonders bei kunstgewerblichen Arbeiten, bei Wandmalereien etc. etc.

* Ausführliches hierüber bei *Lübke*, »Deutsche Renaissance«, 2. Aufl., S. 145 ff.

** Es mag hier daran erinnert werden, dass bossierte Fensterstürze und Säulen schon *Ammanati* beim Baue der Gartenfassade des Palazzo Pitti 1557 anwendete, dass *Buontalenti* in Sta. Trinità zu Florenz die Altarstufen in Stein als einen Teppich behandelte, dass *Frederigo Zuccherò* beim Baue seines Ateliers 1579 Bauglieder in ganz beliebiger Anordnung an der Fassade verteilte, als wäre es ein Spolienbau, dass das Thor der Casa Zuccherò als eine aufgerissene Fratze behandelt wurde. Die von *Cigoli* als Träger angewandten Totengerippe fallen schon in den Beginn des 17. Jahrhunderts; die am Palazzo Ludovisi (Monte Citorio), Rom, vorkommenden imitierten Felsstücke (nicht Bossen) erst in *Berninis* Zeit, Verkröpfung des Hauptgesimses bei *Borromini* (Oratorio S. Filippo Neri zu Rom), ebenso doppelte Brechung von Gurtgesimsen (Palazzo Falconieri, Hof-Fassade), Atlanten als Portalträger bei *Bartol. Provaglia*, Palazzo Bargellini (Davia) zu Bologna etc. etc.

Nach dem Dreissigjährigen Kriege.

In das Jahr 1648 fällt die Begründung der französischen Akademie der Künste. Sie wurde in ihrer Art ebenso zum massgebenden künstlerischen Centrum für ganz Frankreich, wie Paris als Stadt, als Sitz des königlichen Hofes und der königlichen Centralgewalt es in politischer Beziehung wurde.

Anders in Deutschland. Hier kam im gleichen Jahre endlich in Münster der Friede zu Stande, der das zerfetzte Reich äusseren Einflüssen auf »gesetzlichem« Wege eröffnete, nachdem lange zuvor schon deutsche Fürsten um Geld sich in den Dienst Frankreichs gestellt hatten, Katholiken ebensogut wie Protestanten*.

Maximilian von Bayern bot dem Kardinal Mazarin, um sich den Besitz der kurpfälzischen Lande zu sichern, ein Bündnis an. Frankreich beanspruchte die Reichsstandschaft und bekam nebst dem völligen Verzicht seitens des deutschen nominellen Staatsoberhauptes auf Metz, Toul, Verdun obendrein Städte und Landstriche im Elsass**. Schmähhliche Erscheinungen wie jene der Landgräfin von Hessen-Kassel in ihrem Verhältnisse zum Herzog von Longueville sind bezeichnend für die Gesinnungsweise der damaligen deutschen Fürstenwelt. Ludwig XIV. strebte nach der deutschen Kaiserkrone. Wo die Neigung zu einem solchen Wandel der Dinge sich so deutlich ausspricht, als es z. B. bei Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg der Fall war, kann es kaum anders als selbstverständlich erscheinen, dass sich dem politischen Einflusse, zumal wo er in der Person des Königs mit dem grossartigsten künstlerischen Nimbus umgeben sich zeigt, wie es bei Ludwig XIV. der Fall war, alsbald auch andre zugesellen. Dies um so mehr, als sich die Heerlager Deutschlands nicht mehr nach Katholiken und Protestanten, sondern aus Reichsfeinden und Reichsfreunden zusammensetzten. Die ersteren gravitieren nach Frankreich, die andern nach der Kaiserburg in Wien, wo durch den Einfluss protestantischer Länder — Brandenburg und Sachsen — nach dem Tode Ferdinands III. Leopold zum Kaiser gekrönt wurde, während die katholischen Kurfürsten sich gegen diese Wahl sträubten. Die ganze Tendenz der zu voller Selbstherrlichkeit gelangten deutschen Fürsten war eine centrifugale. Sie zeigt das entgegengesetzte Bild der Zustände in Frankreich, wo das »L'état c'est moi« im ganzen Umfange dieses Gewaltwortes zur Wahrheit geworden war.

Die Vorgänge auf künstlerischem Gebiete, vor allem auf dem der Architektur, stehen für die Folgezeit im engsten Zusammenhange mit den genannten politischen. Es möge deshalb ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung der französischen Architektur hier Platz finden.

Nachdem unter Maria von Medici zuerst der Einfluss Italiens*** und der Jesuiten sich auch auf baulichem Gebiete geltend gemacht hatte (*Martel Ange* S. J. 1571—1642, *François Derrand*, 1588—1644), hörte er vorerst durch die Verbannung der Königin auf. Richelieu stand tonangebend auch in architektonischen Dingen auf der französisch-nationalen Seite. Im Hugenottentum fand diese durch die Brüder *Du Cerceau*, *Salomon*

* Siehe *Ferd. Dieffenbach*, »Der französische Einfluss in Deutschland unter Ludwig XIV. und der Widerstand der kurbrandenburgischen und kursächsischen Politik«; ferner: *K. Fr. Hauser*, »Deutschland nach dem Dreissigjährigen Kriege«. Für die Folgezeit: *K. Fr. Biedermann*, »Deutschland im 18. Jahrhundert«.

** Durch Herzog Karl III. war in Lothringen französischer Einfluss schon zuvor zur Macht gelangt. Das Land war, obschon dem Namen nach noch deutsch, während des Dreissigjährigen Krieges durch französische Truppen besetzt, und Herzog Karl IV. musste es verlassen.

*** Wie er sich überall sonst breit machte, ist bekannt. Bezeichnend dafür ein französisches Couplet jener Zeit, das zu Paris in aller Munde war:

Si vous n'êtes Italien,
Adieu l'espoir de la fortune;
Si vous n'êtes Italien,
Vous n'obtiendrez jamais rien —

*Debrosse** kräftige Vertreter. Mit den Namen eines *Jacques Lemercier* (1585—1694), dann *Louis Levau* (1612—1670) und *François Mansard* (1598—1666) ist die nächstfolgende wichtige Periode der französischen Architektur verknüpft.

Die Konzentration des höfischen Lebens in Paris, die daraus folgende Ansiedlung des Adels daselbst, der Aufschwung des Gemeinwesens überhaupt brachte einen baulichen Impuls sondergleichen; er ist nicht nur, was seine äussere Formensprache betrifft, von wesentlichem Belange, sondern durch den Ausdruck dessen, was man in Bezug auf die Innenräume als »*Bienséance*« bezeichnet. Das »*Hôtel*« mit einem allmählich typisch werdenden Grundrisse tritt an die Stelle des »*Château*«; die befestigte Anlage macht mehr und mehr einer neuen, die mit dem gesellschaftlichen Leben rechnet, Platz; das Studium der italienischen Theoretiker und der Antike findet auf dem Boden des eigenen Bedürfnisses eine spezifisch französische Interpretierung. Die Gliederung der Fassaden steht im Gegensatze zu dem in Italien bereits im Höhepunkte der Entwicklung befindlichen Barocco, vorerst auf klassischer Basis; das Detail wird fein durchgebildet, ohne dass der schmückenden Bildhauerarbeit allzuviel Recht eingeräumt ist; das Verhältnis der einzelnen Bauteile zu einander bildet einen Grundzug der Anlagen, es werden dem auswärts herrschenden Geschmacke der Zeit keine Konzessionen gemacht, die aufgeführten Bauwerke stehen in ihrer Art für ihre Zeit ohne fremde Parallelen da, in der ganzen Formensprache liegt das absolute Gegenteil der bombastischen Siegesfreude, der aus dem italienischen Barocco spricht. Nicht bloss die Mitlebenden, auch die späteren sind von der ganzen Art und Weise entzückt, hingerissen, und *J. F. Blondel* sagt noch um 1750: »*Combien ne sommes nous pas convaincus de notre insuffisance, lorsque toutes les années nous nous transportons à Maisons (Schloss Maisons-sur-Seine) avec nos élèves, pour nous y convaincre, que Mansard est le Dieu de l'architecture et que ses ouvrages fournissent le modèle le plus parfait à imiter pour ceux qui veulent atteindre à la plus grande célébrité.*« Als Parallele zu der klassischen Richtung der Architektur die Dichtung: *Corneille, Racine*.

Mit *Nicolas Poussin* (1594—1665) und *Charles Lebrun* (1619—1690) tritt der Gegensatz zu den Vorigen ein. Ihr Wirken bedeutet einen völligen Bruch mit den Anschauungen der akademischen Klassizisten. Der letzteren Thätigkeit dagegen ist der volle Ausdruck des politischen Regimes. Die in Italien gross gewordene kirchliche Dekoration wird auf den Profanbau übertragen.

»Aus dem Geisteskreise der Marquise de Rambouillet war man in den der Montespan gelangt.« (Gurlitt.)

Die Richtung Levas und Mansards steht jener der Arbeiten Lebruns entgegen, und findet dieser Antagonismus den deutlichsten Ausdruck in dem Kampfe um die Ausführung der noch fehlenden Ostfassade des Louvre, in dessen Verlauf durch Lebruns Veranlassung Bernini 1665 nach Paris berufen wird. Seine Reise glich einem Triumphzuge. Am Hofe erwies man ihm königliche Ehren. Er verwarf natürlich alles Französisch-Klassizistische. 1662 schon war der Theatinermonch *Guarino Guarini*, der geistreiche Nachfolger *Borrominis*, der Erbauer von *San Gregorio* zu *Messina*, des *Pal. Carignano* zu Turin, der Kirche *San Lorenzo* daselbst, also ein Vertreter des italienischen Hochbarocco, nach Paris gekommen, um den Bau der dortigen Theatinerkirche zu leiten. *Bernini*, auf rein italienischen Voraussetzungen einen Neubau des Louvre projektierend, den französischen Kern völlig ausser acht lassend, drang nicht durch; der nationale Sinn der Franzosen behielt die Oberhand, ein deutlich sprechendes Zeichen für die starke eigene Gesinnung. *Perrault*, der Uebersetzer des Vitruv ins Französische, ganz auf dem Boden klassischer Regel stehend, hat sie, wie bekannt, dann ausgeführt. Immerhin aber hat Bernini der französischen Architektur einen mächtigen Impuls hinterlassen, denn er trieb sie unwiderstehlich in neue Bahnen.

Antoine Lepautre (1621—1682) und sein Bruder *Jean Lepautre* (1617—1682), letzterer ganz besonders durch seine zahlreichen Kupferstiche, darunter vieles nach Lebrun oder in dessen Geist bearbeitet, dann eine Reihe von Blättern »à la romaine«, wirken mächtig auf die zeitgenössische Architektur und Dekoration. Ebenso der geniale Lothringer *Jean Berain*, sowie eine grosse Reihe von Ornamentisten. Dazu kam, wie schon gesagt, die im Jahre 1648 erfolgte Gründung der Academie des beaux arts, daran anschliessend 1666 die Gründung der französischen Akademie in Rom, 1662 jene der Manufacture Royale des meubles de la couronne**, 1671

* Von diesem Künstler der erste Versuch zur Lösung des protestantischen Kirchenbaues im Bethause zu Charenton, 1606.

** An letzterer sind in dieser Zeit hauptsächlich Ausländer beschäftigt: *Frans ter Meulen*, der Schlachtenmaler in der Manufacture des Gobelins, *Baptiste Monnoyer* für Blumen, *Nicasius Bernaert* Tiermaler, alle drei Belgier, *Ch. Audran*, ganz unter römischem Einflusse gross geworden, *Seb. Leclerc*, Lothringer, *Filippo Caffieri* Holzschnitzerei, *Domenico Cucci* Ebenist, *Orazio* und *Fernando Megliorini*, *Branchi* und *Gocchetti* Mosaikkünstler, *Andreas Carl Biche* (Boule-Arbeit) für Marqueterie (Gurlitt, II, S. 129). Buchner zählt letzteren zu den französischen Künstlern. Die Hauptkraft der Bronzegieesserei (zwei grosse Werkstätten im Arsenal und in den Gobelins thätig, woher unzählige Arbeiten, so auch die Reiterstatue Ludwig XIV. auf dem Vendômeplatze herrühren), war ein Schweizer, *Johann Balthasar Keller* aus Zürich, geb. 1630, † 1702 zu Paris.



der Academie Royale de l'Architecture, an deren Spitze *François Blondel* (1618—1686), erst Mathematiker, dann Artillerieoffizier, berufen wurde; die zahlenmässige Feststellung der Verhältnisse, das Verhältnis des ganzen Baues zu seinen Einzelheiten und dieser unter sich, das war sein Hauptprogramm*; die Gegnerschaft vis-à-vis dem Barocco (dem die dekorativen Künste folgten, sich mithin von der Architektur abwandten) ist damit deutlich genug ausgesprochen. In derselben Zeit erschien, durch den Minister Colbert veranlasst: *Antoine Desgodetz*, *Les Edifices antiques à Rome, dessinés et mesurés exactement* (1682).

Daneben darf als wesentlich die Entwicklung der Gartenbaukunst in Frankreich, die im engsten Zusammenhange mit der Architektur steht, nicht vergessen werden. Auch hier das völlige Verlassen der Anlagen, wie sie z. B. Du Cerceau gibt, dafür ein In-Beziehung-Treten des Parterre en broderie, der Tonnelles, Berceaux und Cabinets de verdure zur Architektur, weiter die Errichtung von Terrassen, Treppen etc. und endlich die ausschlaggebende Art des *André Lenôtre* (1613—1700), Sohn des Gartenintendanten der Tuileries, mithin von Jugend auf mit einschlägigen Arbeiten vertraut, als Maler, Schüler Vouets, eng befreundet mit Lebrun, endlich auch Architekt**.

»Die Haupteigentümlichkeit seines Geistes bestand vor allem darin, dass er wie die grossen italienischen Gartenarchitekten, Architektur und Garten mit den Effekten, die er der Beschaffenheit des Bodens zu entnehmen wusste, in eines verband. Durch diese Eigenschaften unterschieden sich seine Anlagen wesentlich von den französischen Gärten der vorausgegangenen Epoche . . . Lenôtre brauchte Bewegung des Bodens« . . .

Soll noch eines für die Zeit wichtigen Architekturabschnittes gedacht werden, der Befestigungskunst nämlich, so sei in Kürze erwähnt, dass *Pagan* († 1642) die bisher geltende, italienische Befestigungsart verwarf, *Vauban* (1633—1707), dann *Pagans* Art weiter ausbildete und *Cormontaigne* (1696—1752) diesen abermals verbesserte.

Diese Kräftekonzentration Frankreichs zog naturgemäss alsbald alles in ihre Kreise, dem die Möglichkeit eigenartiger Entwicklungsfähigkeit, für jene Zeit wenigstens, nicht gegeben war. Vor allem Deutschland, wo das höfische Ceremoniell, der ganze Apparat, der aus dem Fürsten etwas andres machte, als es zuvor der Fall war, in seiner vollen Steifheit und inneren Leere begeisterten Anklang fand und damit, ganz abgesehen von der politischen Beeinflussung, französischer Art Thür und Thor geöffnet ward. Das Bewusstsein der Göttergleichheit, das vom französischen Thron hinausstrahlte bis zu den Miniaturthrönchen, gab den Anstoss zu einer tausendfachen Wiederholung des grossen genialen Originals, einer Wiederholung, die trotz ihrer düsteren Seiten oft des Humors*** nicht entbehrt und für die Entwicklung der Architektur von geradezu ausschlaggebendem Einflusse wurde. Daraus resultiert denn auch der vielfach wesentliche Unterschied in Deutschland zwischen höfischer Architektur und jener, die von volkstümlichen Künstlern gebildet wurde.

Mit der Aufhebung des Ediktes von Nantes die Auswanderung einer Menge französischer Kräfte, die sich in Deutschland niederlassen. Die spätere Zurückgezogenheit Ludwigs XIV. in Grand-Trianon, mehr noch sein 1712 erfolgter Tod bezeichnen den Beginn einer neuen Periode. Für diese Spätzeit ist die Erscheinung *Jules Hardouin-Mansards* (1646—1708), eines Grossneffen von François Mansard, bezeichnend. Er folgt nicht ausschliesslich nur einer Richtung, vielmehr sucht er Lebruns Tendenzen mit jenen der Klassizisten zu verschmelzen und schafft dabei wieder eine echt nationale Ausdrucksweise. Seine Thätigkeit in Versailles. — Charakteristisch die unter ihm daselbst entstandenen Intérieurs (Salle de l'Oeil de boeuf, Zimmer der Dauphine, der Maintenon etc.). Ornamentale Brechung der Ecken bei Füllungen, immerhin aber noch symmetrische Anordnung der Motive. Bedeutsam unter seinen zahlreichen Anlagen vor allem die Schlosskapelle zu Versailles durch die Ausbildung der direkt von den Wohngemächern aus zugänglichen Emporen, die ebensowohl der Abgeschlossenheit des Fürsten, der von der Menge, und sei es auch eine betende, getrennt sein will, und seiner Bequemlichkeit zu lieb, als aus kirchlichem Sinne entstanden. Das Motiv ist durchaus französisch. Im Dom der Invalidenkirche zu Paris der volle Ausdruck selbständiger Denkweise. Der aus dem Kunstgewerbe, nicht aus der Architektur hervorbrechende Rokoko als die Reaktion gegen das Starrwerden architektonischer Formenlehre anzusehen. — Gleichzeitig mit Hardouin-Mansard noch thätig *Augustin Charles Daviler* (1653 bis in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts). Seine Hochschätzung Vignolas, die Warnung vor michelangelesken Missgriffen bezeichnend. Siehe seinen »Cours d'Architecture« I. Auflage.

* Vergl. sein Hauptwerk »Cours d'Architecture«, 1675.

** Vergl. *J. v. Falke*, »Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte«.

*** Man lese z. B. *H. Stegmanns* »Die Porzellanfabrik zu Fürstenberg«, um einen Einblick in die zum Teil recht ärmlichen Verhältnisse zu gewinnen.

Deutschland.

Die unmittelbar auf den Dreissigjährigen Krieg folgende Zeit war für Deutschland, das, wie schon bemerkt, nicht mehr ein nach Konfessionen, sondern nach politischen Neigungen* in verschiedene Lager geteiltes Bild bietet, vor allem eine Periode äusserster Erschöpfung, beschämender Entnationalisierung. Die letztere ging allerdings zum geringsten Teile aus eigentlichen Volkskreisen hervor. Die Schweiz war von den Schrecknissen des Krieges verschont geblieben, daher dort geordnete Zustände, thätiges Mithelfen der »Stände« am staatlichen Ausbau, in Oesterreich und Bayern fortschreitende Befestigung des durchaus katholischen Staates, darauf begründet der bald erfolgende gewaltige Aufschwung baulicher Thätigkeit.

Einige im Umfange bedeutende Bauten in Mitteldeutschland sind die ersten Erscheinungen nach dem Kriege, so Schloss »Friedenstein« zu Gotha, entstanden unter Herzog Ernst dem Frommen 1626—1690, Baumeister *Andreas Rudolphi* (vielfach schwülstige Barockinnendekoration aus Stucco, ebenso in Weissenfels), weiter die Wilhelmsburg zu Weimar, begonnen 1651, Baumeister *Moritz Richter*, und die Augustusburg zu Weissenfels, 1640—1690, vom Nämlichen (der auch Schlossanlagen in Heldrungen, Zeitz und Jena schuf, sowie das Gebäude, welches jetzt das landwirtschaftliche Institut daselbst beherbergt). Sie zeigen bei schüchternen Heranziehung neuer Formen an der Fassade noch Anlehnung an ältere Vorbilder. — Die Familie *Richter* des weiteren in Mitteldeutschland vielfach beschäftigt. In diese Zeit fällt die Thätigkeit von *Hermann Korb*, geb. zu Niese (1655, gest. 1735), der in dem leider zerstörten Schlosse Salzdahlum bei Braunschweig eine Anlage geschaffen hatte, welche das Resultat einer im Auftrage Herzog Anton Ulrichs von Braunschweig gemachten Studienreise nach Frankreich war. Die Erbauung der Garnisonskirche, der Bibliothek und der fürstlichen Kammer, dann der Umbau des Schlosses zu Wolfenbüttel durch ebendenselben fallen bereits ins 18. Jahrhundert. Die von *Leonhard Christ. Sturm* (1669—1729), einem geborenen Franken, besorgte Herausgabe der Werke *N. Goldmanns* (Vollständige Anweisung zu der Zivilbaukunst, Wolfenbüttel 1696 und Leipzig 1708) ist kaum von nennenswertem Einflusse gewesen, wogegen er in seiner Bau-Aesthetik sich offen zur wünschenswerten Festhaltung klassischer Formen und als ein abgesagter Feind des Barocco bekennt (seine Gegnerschaft zu Schlüter); bei aller Bewunderung, die er der gleichzeitigen französischen Architektur zollt (er kannte sie aus eigener Anschauung und schimpft zuweilen auch gleich gehörig über einzelne Erscheinungen), betont er dennoch sein Deutschtum wiederholt, eine Erscheinung, die für jene Zeit durchaus vereinzelt dasteht**. Seine Richtung ist auf praktischem Wege nicht durchgedrungen; was er wollte, kam durch den Einfluss der französischen Kunst zum Ausdruck. Wichtig bleibt er aber immerhin, um so mehr, als er sich mit der Lösung einer Aufgabe beschäftigte, welche mit der Sicherstellung des Protestantismus erwachsen war, bisher aber keine selbständige Ausbildung erfahren hatte: dem protestantischen Kirchenbau. Zwei Schriften Sturms, 1712*** und 1718 herausgegeben, beleuchten den Gegenstand eingehend.

Unter den deutschen Baumeistern dieser Zeit wäre ferner zu nennen *Wolf Kaspar von Klengel*, dessen Bauten in Dresden zum grösseren Teile verschwunden sind. Das 1667 fertig gewordene Theater ist völlig umgebaut, der Turm am Dresdener Schlosse und das grüne Thor bestehen noch.

* Die wenig beneidenswerte Rolle, welche der Kurfürst von Köln, Maximilian Heinrich, dann die Fürstenberg, der Bischof von Münster, die Herren von Braunschweig, von Hannover, Pfalz-Neuburg, Mecklenburg und andre deutsche Machthaber in der Zeit, als der Angriff Frankreichs auf die Niederlande zu Anfang der siebziger Jahre erwartet wurde, spielten, zeigt deutlich, dass es nicht allzu schwer hielt, deutsche Machthaber an fremdes Geld zu fesseln. Bekanntlich trat hier der Umschlag in der Politik Brandenburgs ein. In der Folge die Allianz zwischen Oesterreich, wo entgegen der kaiserlichen Strömung Fürst Lobkowitz offen für Frankreich thätig war, und Kurbrandenburg, wobei letzteres allein als der »ehrliche Teil« bezeichnet werden kann. Die ganzen Zustände zeigen Zerfahrenheit der Verhältnisse, Lässigkeit und Charakterlosigkeit.

** Specielles über seine Thätigkeit bei *Gurlitt*, III, 65.

*** »Architektonisches Gedenken von protestantischer, kleiner Kirchen Figur und Einrichtung« und »Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben«.

Als wichtigstes Monument, bei welchem die Formen des Barocco voll und ganz zum Durchbruche kommen, ist das Lusthaus im grossen Garten zu Dresden (1679—1680; Detail davon siehe *Blatt 3*), die Börse zu Leipzig (1678), sowie eine Reihe gleichzeitig entstandener Privatbauten daselbst und das Rathaus zu Magdeburg (1691—1698) zu nennen. Es sind dies wenige vereinzelte Beispiele einer bereits ausserordentlich abgeklärten Auffassung und Durchbildung; ihre Autoren nicht bekannt.

Man kann diese norddeutschen Bauten als Leistungen des holländisch-palladiesken Stiles bezeichnen, wie Dohme es thut. Als zweite Gruppe fremder Einwirkungen, die für das Ende des 17. Jahrhunderts durchweg ausschlaggebend wird, ist jene wichtig, welche durch die aus Frankreich vertriebenen Hugenotten (Aufhebung des Ediktes von Nantes 1685) geschaffen wird; als dritte endlich jene, die, schon im 16. Jahrhundert an Italien sich anlehnend, vorerst diesen Einfluss weiter aufnimmt und ausbildet. Während die beiden ersten sich vorzüglich im deutschen Norden geltend machen, folgt der deutsche Süden vorerst dem letzteren; man könnte, streng genommen, eine vierte Klasse aufstellen, jene der »Individualisten«. Gerade unter diesen treten die besten Kräfte auf. Hier kann oft mehr bloss von »Beeinflussungen« als vom Befolgen einer Richtung gesprochen werden. Das lehrt die genaue Kenntnis der provinziellen Denkmale weit mehr als jene der grossen Städte, und es wird, nachdem Gurlitt bahnbrechend in dieser Aufgabe vorgegangen ist, erst Aufgabe der lokalen Forschung sein, den Einzelercheinungen gerecht zu werden. Eine grosse Anzahl ganz hervorragender Bauten findet sich bis jetzt überhaupt in keiner Kunstgeschichte auch nur berührt. Die überall, ausser in der Schweiz, im Gange befindlichen Landes-Inventarisierungen finden hier ein weites Arbeitsfeld.

Ganz genau lassen sich übrigens auch die an bestimmte Schulen anknüpfenden Richtungen keineswegs in allen Fällen scheiden. Abgesehen davon, dass zuweilen die Einwirkung der einen stärker oder schwächer betont ist, kommt als wesentlicher Faktor immer und immer wieder die lokale Gepflogenheit, ich möchte sagen, das lokale Talent, das die Formen bald nach dieser, bald nach jener Seite hin ausbildet, in Betracht, ganz im Gegensatze zu Frankreich, wo die Tonart von der Akademie ausgeht. Daher in Deutschland die vielen Nuancierungen, die für deutsches individuelles Wesen äusserst bezeichnend sind und vielfach deshalb das Zuordnen zu einer bestimmten Gruppe sehr erschweren. Von einer streng folgerichtigen Entwicklung breit sich geltend machender Schulen, wie in Italien oder Frankreich, kann daher nur in sehr vereinzelt Fällen die Rede sein. Anhaltende Nachwirkung ist ihnen indes nirgends zuzuschreiben. Das persönliche Wollen gibt auch da, wie überall im deutschen Kulturleben, zuweilen Anlass zu eigenartigen Dingen, sei dabei der Wille des Bestellers, des Fürsten oder jener des Künstlers vorwiegend.

Wenden wir zunächst unsre Aufmerksamkeit zum deutschen Süden, wo der Katholizismus an Oesterreich und Bayern die stärksten Vorwerke hatte, wo jegliche geistige Regung sicherer Unterdrückung gewärtig zu sein und alle Verhältnisse einzig und allein kirchlicher und fürstlicher Machtentwicklung sich zu fügen hatten*. Im engen Anschlusse an diese lag zunächst für alle Bevölkerungsschichten die Möglichkeit einer neuen Entwicklung. Sie unterscheidet sich wesentlich von jener des Nordens. Dieser bekam durch die Hugenotten eine Masse von Einflüssen, die sich nicht bloss im Prachtbau, sondern auch im bürgerlichen Hause äussern. Das protestantische Holland war nicht minder von Wichtigkeit. Die Architektur Süddeutschlands hat dagegen im Fürstensitze und im Kirchenbau ihren festesten Halt. Neben dem französisch-höfischen Einflusse hält der kirchlich-italienische** ziemlich lange vor. Das völlige Neugestalten zahlreicher mächtiger Klosteranlagen bietet volkstümlichen Künstlern einen weiten Spielraum der Thätigkeit, wobei den zum grössten Teile deutschen Kirchenmalern gar oft auch architektonische Aufgaben zufallen. Zahlreiche Gruppen äusserst tüchtiger inländischer Stukkateure, Bildschnitzer etc. etc. Das künstlerische Vermögen des Volkes kommt wieder zum vollen Durchbruche und wirkt in viel umfangreicherer Weise als die im wesentlichen auf höfische Zirkel beschränkte Thätigkeit der Ausländer.

München, wo, wie schon erwähnt, am Ende des 16. Jahrhunderts ein imponierender Kirchenbau des Jesuitenordens entstanden war, die Michaelskirche nämlich, nahm neuerdings den Faden baulicher Thätigkeit

* Wie in München beispielsweise die Verhältnisse lagen, geht daraus hervor, dass ein Fünftel des ganzen Grundbesitzes Eigentum der Kirche, der vierzigste Mann innerhalb der Einwohnerzahl ein Kleriker war. Daher der Name des »Deutschen Rom«.

** Wie gross die Vorliebe für die Südländer war, mag unter anderm daraus hervorgehen, dass unter Wilhelm V. von Bayern der Neapolitaner *Hieronymus Facevellus* als Prediger nach München berufen wurde, obschon er nicht ein Wort Deutsch sprach. Er predigte auf ausdrückliches Verlangen des Hofes öffentlich italienisch. Bei der Einweihung der Michelskirche findet man als Dirigent der Hofkapelle *Orlando di Lasso*, die Kapelle selbst bestand vorherrschend aus Italienern, darunter Kastraten, deren bekanntermassen im Kirchenstaat alljährlich eine bedeutende Anzahl zum Export hergerichtet wurden.

wieder auf durch den von *Agostino Barelli** begonnenen Bau der Theatinerkirche, 1663–1768 (*Blatt 2*). Ihre Entstehung hängt mit der Geburt des Prinzen Max Emanuel zusammen. Die Baugeschichte ist eine lange. Barellis Fassaden-Entwurf (der nicht zur Ausführung kam) ist turmlos und schliesst sich laut Trautmann eng an die Fassade des Gesù in Rom an. Der Graubündner *Enrico Zuccali*** (1643–1724) übernahm nach ihm die Bauleitung. Dieser wiederum, wie auch *Tribulli*, wurde seines Postens gelegentlich der österreichischen Okkupation (1705) wegen gut bayrischer Gesinnung enthoben, und an seine Stelle trat als Werkführer *Giovanni Antonio Viscardi* (von ihm vielleicht die durchaus borromineske Dreifaltigkeitskirche in München), der 1686 nach der bayrischen Residenz gekommen war.

1715 kehrte Max Emanuel (geb. 1662, gest. 1726) infolge des Friedens von Rastatt in seine bayrischen Lande zurück. 1725 wurde *François de Cuvilliés*, den der bayrische Fürst wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Frankreich kennen gelernt hatte, zum Hofbaumeister ernannt. Laut einem von Trautmann*** aufgeführten Passus fehlten um diese Zeit noch an dem, im übrigen fertiggestellten Baue »die Fazata, Kürchen-Portall und Begräbniss in der Kürchen, wie auch die Eindöckhung der Schnirkel (Voluten an den Türmen) mit Kupfer«. 1768 erst fällt der Auftrag an Cuvilliés, der, wie auch sein Schüler *Charles de Lespilliez*, seither im eigentlichen Zentrum der baulichen Bestrebungen zu München steht, den Ausbau der Kirche zu unternehmen. Es liegt mithin ein volles Jahrhundert zwischen Beginn und Vollendung.

Der angeführte Passus über die Fertigstellung der »Fazata« führt zu dem Schlusse, dass Cuvilliés überhaupt der Kirche erst eine Fassade gegeben habe, nachdem dieselbe wenigstens bis zum Hauptgesimse im Rohbau fertig stand. Jedenfalls waren die Pilaster, zum mindesten des Parterregeschosses, schon früher vorgemauert worden, auf welche erst später die profilierten Glieder aufgesetzt wurden (wie es heute in München noch allgemein üblich). Die Höhen- und Achsenverhältnisse waren somit gegeben, in der Einzelheit aber war dem späteren Architekten freie Hand gelassen. Dass der Giebelaufsatz C's Werk sei, muss wohl ohne weiteres angenommen werden. Ungefähr in gleicher Höhe mit dem Hauptgesimse aussen ist auch im Inneren eine andre Dekorationsweise angewandt. Während nämlich die Stuckierung des Schiffes in grossen, tief eingeschnittenen Formen gehalten ist, sich durchaus an italienische Art anlehnt, der Farbe aber entbehrt (der Stillstand des Baues brachte es wahrscheinlich mit sich, dass es so wurde, und später mochte man keine stark farbige Erscheinung mehr) und jedenfalls als Zuccalis Arbeit angesehen werden kann, zeigt die Ausschmückung der Kuppel weit feinere, zierlichere Formen. Die Grenze ist deutlich sichtbar, wo C's Thätigkeit begann. — Die Türme mit den monströsen Voluten waren offenbar auch im Rohbaue fertig, und man hielt sich bei der Verputzung an die vorgemauerten Glieder. Uebrigens stehen die Türme nur in äusserst geringem Zusammenhange zur Fassade, die es deutlich zeigt, dass auf die Anlage dieser flankierenden Massen von Anfang an nicht gerechnet wurde.

In die Zeit der österreichischen Okkupation (1705–1715) fällt die Erbauung der Kirche der Marianischen Kongregation (Bürgersaal). Sie wird vielfach dem *Viscardi*† zugeschrieben, sicher mit Unrecht, denn der Architekt der Dreifaltigkeitskirche, die durchaus borrominesk gehalten ist (über Eck gestellte Säulen und dem entsprechende Führung der vielverkröpften Gesimse, gebrochener Giebel mit nach aussen entwickelten Kanten und nach rückwärts angeordneten Voluten-Anläufen), hat mit jenem der durch eine Doppelordnung von toskanischen und ionischen Pilastern gegliederten, durchaus geradlinigen Fassade des Bürgersaales nichts zu schaffen. Eher

* Er war am Bau der Residenz beschäftigt, nach ihm *Antonio Pistorini*. Die vor dem Umbau durch König Ludwig I. bestehende, nach dem Hofgarten gerichtete Fassade gehörte dieser Zeit an.

** Ein Schwager von ihm, *Kaspar*, geb. 1629, ist bayr. Hofmaurermeister, schon seit 1648 beim Baue von Kirchen und Klöstern thätig, genannt. Offenbar hat man es hier mit einer eigentlichen Architekten-Familie zu thun.

*** Siehe die »Historische Einleitung« Dr. *C. Trautmanns* zu dem von *O. Aufleger* veröffentlichten Werke »Münchener Architekturen des 18. Jahrhunderts«.

† Zuccali behandelte diesen stets mit einer gewissen Geringschätzung und nannte ihn lediglich »Maurer-, nicht Bau-Meister«. 1713 ist er gestorben. Unter seinen Arbeiten werden namhaft gemacht »die Mithilfe bey dem Turnier-Comedihauß und villen anderen churfürstlichen Gepeyen«, bei Festen und »denen Großen welschen Operen« (*Francisci*), dann Leitung des Baues für die PP. S. J. in Landshut, Thätigkeit bei der »neue Salzwerk-sinvention« zu Reichenhall, bei »denen churfürstlichen Preuhäusern«, sowie bei Fortifikationsbauten, endlich auch ein Passus, der es offen lässt, inwieweit *Viscardi* beim Baue der Theatinerkirche über das Amt eines technischen Aufsehers hinausgekommen sei, nämlich »der Theatiner Kürchen und Kloster-Gepey mit grösstem Fleiß abewartet«. Trautmann will für seine Beteiligung an der Erbauung der Klosterkirche zu Fürstenfeld-Bruck keinerlei Anhaltspunkte gefunden haben, wogegen Gurlitt sie ihm ohne weiteres zuschreibt. Ein bestimmter Grund dazu liegt nicht vor.

dürfte Trautmanns Annahme zutreffend sein, dass der Maler *Johann Andreas Wolff* (gest. 1716) hier seine Kraft erprobt habe (sicher ist, dass er Kloster und Kirche von Schäftlarn erbaut hat). Es ist dies ein bezeichnendes Beispiel für den deutschen Süden, wo die Bauleitung oft nicht bloss von Architekten, sondern durch Maler und Bildhauer geübt wurde. Das Zusammenwirken scheinbar verschiedenartiger Beanlagungen in einer Person zeigt die künstlerische Entwicklungsfähigkeit des Volkes. Auch darin liegt eine der Grundverschiedenheiten gegenüber der Entwicklung der norddeutschen Architektur dieser Zeit.

Bedeutsam in hohem Grade war Zuccalis Thätigkeit bei der ausgedehnten Anlage des Schlosses Schleissheim bei München*. Herzog Wilhelm V. begann 1597 den umfangreichen Schlossbau (er zählte 44 Zimmer) ohne Fortifikation von Ober-Schleissheim, dessen Räume laut Inventar von 1670 mit Bildern von Bassano, Carracci, Rubens, Paolo Veronese etc. etc. geschmückt waren. Es folgte dann die Erbauung des Schösschens Lustheim (Abb. bei Mayerhofer, S. 45) und im weiteren Verlaufe der jetzt bestehende, ungemein umfangreiche Gebäudekomplex des eigentlichen Schlosses (seit 1701), bei dem Zuccali die Bauleitung inne hatte. Ein italienischer Steinmetz, *Johann Matteo*, wird citiert; dieser lässt Arbeiter, zum grösseren Teile Leute aus Lucca, kommen. Die österreichische Okkupation brachte auch hier eine lange Unterbrechung. Nach 1715 Weiterführung des Baues unter *Jos. Effner*. Als Hauptdekorateur thätig der französische Stukkateur *Charles Dubut* (seit 1716), der entzückende Arbeiten schuf.

Die Anlage ist bezeichnend durch ihre Flächenausdehnung im französischen Sinne, entgegen dem italienischen Palaststil. Diesem dagegen entspricht die Gestaltung des Inneren, die keineswegs an die Wohnlichkeit französischer Anlagen jener Zeit erinnert. Der weitläufige Garten offenbar beeinflusst durch Versailles. — Das Schloss Nymphenburg** bei München, in seinen Anfängen (1663) dem *Barelli* zugeschrieben, ist auf Veranlassung Adelheids von Savoyen zu bauen begonnen worden, wird aber weder 1671 von *Chapuzeau* (der Schleissheim als einen »vollendet schönen Fürstensitz von italienischer Bauweise« lobt), noch von Marchese *Ranuccio Pallavicino*, der 1667 über die »Triumphe der Baukunst in der prächtigen Residenzstadt München« schrieb, erwähnt. Es kann sich also für jene Zeit nur um den sehr klotzigen, schmucklosen Mittelbau handeln***, dessen Erscheinung erst durch die später angefügten Flügel aus der Zeit Max Emanuels gemildert wurde. Die Benennung »Borgo delle Ninfe« bezeichnend für die Zeit. Der Garten erst im 18. Jahrhundert auf die heutige Gestalt gebracht, ein charakteristisches Beispiel französischer Anlagen, wie denn überhaupt mit Max Emanuels Rückkehr der französische Einfluss bei Hofe dauernd die Oberhand gewinnt. Angelegt wurde der Park von *Carbonet*, einem Schüler Lenôtres, an Stelle eines älteren. Neben ihm thätig der »Fontainier« *François Girard*, für den man speziell einen Dolmetsch anstellte, weiter der deutsche Garteningenieur *Matthias Disel*. Als Abschluss der langen Vedute, die vom Centrum des Schlosses westwärts gerichtet ist, die von *François Roestiers* entworfene breite Kaskade. Die im Parke liegenden kleineren Bauten, Pagodenburg, Badenburger, Amalienburg, zum Teil noch dieser, zum Teil späteren Perioden angehörig (siehe S. XXXIII). Dasselbst auch weiteres über Cuvilliers Thätigkeit in München.

Eine Specialität, den Theaterbau, kultivierten auch in erster Linie die Italiener. Waren doch sie es, die durch das möglich gemachte plötzliche Wechseln der Scenerie eine gewaltige Veränderung der Ausstattung hervorriefen. Nachdem in Frankreich die Neuerung unter Ludwig XIV. für Corneille durch *Torelli* eingeführt war, tauchen italienische Bühnenerbauer an verschiedenen Orten auf. So soll *Torelli* nach Wien berufen worden sein, *Tommaso Giusti* baute ein nicht mehr vorhandenes Theater zu Hannover, die Familie *Bibiena* war während zweier Generationen in Deutschland thätig. In München entstand 1658—1662 ein Opernhaus, das, 1802 abgebrochen, einem Architekten *Francisci* zugeschrieben wird, den Gurlitt für möglicherweise identisch hält mit dem Erbauer des Bucentaur auf dem Starnberger See, *Francesco Saturini*.

* Hierüber das Prachtwerk *Gg. Fr. Seidels* und *Joh. Mayerhofers*: »Das bayrische Lustschloss Schleissheim«. Sodann *Joh. Mayerhofer*, »Schleissheim«. Bayr. Bibliothek, Band 8. Nach Trautmanns Angabe, welcher die Originalpläne Zuccalis aufgefunden hat, wäre die jetzt bestehende, immerhin schon kolossale Anlage nicht im entferntesten dem entsprechend, was ursprünglich geplant war. Danach hätte die Ausdehnung des Baues jene des Versailler Schlosses zum mindesten erreicht. Erst einem späteren Fürsten des Hauses Wittelsbach war die Ausführung eines Schlossbaues vorbehalten, der sich — es mangelte dabei allerdings stark an jener genialen Kraft, die einem Ludwig XIV. in seinen Künstlern zu Gebote stand — eng an das Vorbild von Versailles anschloss und in nicht allzu ferner Zeit eine ganz interessante Ruine werden kann: Herrenchiemsee! — Auf die Veröffentlichung Trautmanns bezüglich Schleissheims und der einschlägigen Entwürfe *Alexis Delamairs*, der 1703 nach München kommen sollte, darf man übrigens gespannt sein.

** »Nymphenburg« von *K. Th. Heigel*. Bayr. Bibliothek, Band 25.

*** Die Fresken daselbst malte *Antonio Triva*, ein Schüler Guercinos, noch zur Zeit Adelaidens.

Wie in Bayerns Hauptstadt, so waren auch in den umliegenden, damals der Krone Bayerns noch nicht zugehörigen Landesstrichen zahlreiche Italiener thätig. Ihre Wirksamkeit beschränkte sich indessen nicht lediglich auf katholische Gebiete, wie der von *Gabriel de Gabrielis* zu Ansbach ausgeführte Schlossbau zeigt. *Andrea del Pozzo*, der geniale Maler und Meister der Perspektive, Mitglied des Jesuitenordens (möglicherweise — nachgewiesen ist es nicht — aus Tirol stammend), baut in Bamberg 1686—1720 die Martinskirche. In Franken finden wir *Antonio Righi* und den bedeutenden *Antonio Petrini* beschäftigt, der 1670—1691 die Kirche des Stiftes Haug in Würzburg baute, die Stephanskirche zu Bamberg 1677—1680 vollendete und eine grosse Anzahl weiterer Bauten im Lande ausführte. Nicht minder wurde in Schwaben von italienischen Architekten gearbeitet, und kommt hier hauptsächlich *Donato Giuseppe Frisoni* in Betracht durch den Schlossbau zu Ludwigsburg (erste Anlage 1704), den er seit einer nach Frankreich unternommenen Studienreise führte (*Blatt 18, 20, 21, 22, 23*), nachdem er 1709 als Stukkateur in herzogliche Dienste getreten war und im Vereine mit *Carlo Carlone*, *Lucca Antonio Colomba* als Malern, *Diego Carlone* als Bildhauer arbeitete. Sein Nachfolger war *Paolo Retti*; ebenfalls in Schwaben thätig *Donato Riccardo Retti* und als Maler *Leopoldo Retti*. In Rastatt ist ein Schüler Berninis, *Mattia de' Rossi*, am Schlossbau thätig; neben ihm seine Brüder *Antonio* und *Giuseppe*. — Bei Kassel die Anlagen der Wilhelmshöhe von *Johann Franz Guernier*, den Gurlitt mit *Querini*, dem Architekten von Herrenhausen bei Hannover (geb. 1698), identifiziert. Der Entwurf des Domes zu Fulda von *Carlo Fontana* (1700), ausgeführt von *Johannes Dientzenhofer*. Am Rheine ist italienischer Einfluss nur in vereinzelten Fällen nachweisbar. Frankreich und die Niederlande standen diesen Gegenden näher. In Strassburg *de Cotte* und *Massol* in ausgiebigster Weise thätig. Ihre Fassaden ohne Säulen-Ordnung finden in Deutschland Eingang. De Cotte zu Rate gezogen bei Projektierung des Schlosses Brühl bei Bonn (Bauherr Erzbischof Joseph Clemens von Cöln), ebenso Entwürfe von ihm zum Bonner Schlosse; Schloss Clemensruhe wird ihm zugeschrieben, ebenso Beteiligung am Baue von Philippsruhe bei Hanau. Wichtig die zum Teil hierher gelenkte Einwanderung der Hugenotten, welche die holländisch-französische Kunst durch direkte Anteilnahme an vielen Bauten zur Geltung bringen, der Ausbreitung des volkstümlichen Barocco wenigstens anfangs entgegenarbeiten, daher dieser sich in rein katholischen Landstrichen viel eigenartiger entwickelt. Hugenottische Baumeister in der Pfalz. Schloss zu Mannheim, ursprünglich von *Marot* projektiert, dessen Einfluss auch auf die einheimischen Architekten zweifellos ist; charakteristisch für die Richtung der Zeit die nach 1699 durch Kurfürst Johann Wilhelm erfolgte Neuanlage der Stadt; die frühere war bekanntermassen durch Mélac vollständig zerstört worden. *Johann Clemens Froimont*, seit 1720 fürstlicher Baumeister zu Mannheim, führt den Schlossbau daselbst aus. In Darmstadt: *Rouge la Fosse* (Schlossentwurf und teilweise Ausführung). Hanau bekommt durch protestantische Ansiedler die »Neustadt«. Schloss Philippsruhe mit starken Anklängen an französische Akademiker. In Biebrich das Schloss mit rundem Mittelbau (Saal von zwei Geschosshöhen), daran anschliessend die zweigeschossigen Flügel mit stark vorspringenden, sehr einfach gegliederten Eckpavillons, des Ganze auf einer Terrassenanlage nach dem Rheine hin gelegen, von schöner Wirkung. — Erlangen ist (zu Ansbach-Bayreuth gehörig) eine durchaus hugenottische Anlage. *Karl Philipp Dieussart*, seit 1692 bayreuthischer Hofbaumeister, und *Richter* (ein Mitglied der Thüringer Architektenfamilie) legen die Stadt an. Protestantische Kirche daselbst 1686—1693, zeigt noch keinen Fortschritt zur Lösung des Problems.

In der Schweiz hielten sich Anklänge an die deutsche Renaissance vermischt mit italienischen Elementen sehr lange. Das Rathaus zu Zürich (*Blatt 6, 7, 8*), 1694 erbaut mit durchgehender Bossen-Pilaster-Gliederung und barocken Fensterformen, ist ein massig erscheinender Bau mit derbem Detail. Zunfthäuser, wie das »zur Saffran« (1719—1723) und jenes »zur Zimmerleuten« (1708) (*Blatt 14*), bewahren dies Gepräge noch im 18. Jahrhundert. Die als bauliche Erscheinung wichtige Heiliggeistkirche in Bern ist 1726—1729 von *Nikolaus Schildknecht*, einem Bürger der Stadt, erbaut*. Die Entwicklung ist eine um so merkwürdigere, als der Architekt die Fassade ganz nach italienischem Muster bildete, den Turm aber hinter dieselbe setzte, so dass seine Basis im Innern der Kirche steht. Hier sind neben einer voll ausgebildeten, im Eindrucke machtvollen, streng gehaltenen Renaissance-Architektur die Gewölbe unter den Emporen mit gotischem Netzwerk ausgestattet. Vom nämlichen Architekten auch das Äussere Standesrathaus. Etwas früher als er ist ein Architekt aus dem Bregenzer Wald, dessen Thätigkeit in Süddeutschland von grossem Belange war, *Franz Bär* (so ist sein Name in offiziellen Dokumenten eingetragen, nicht Behr oder Beer), mit baulichen Unternehmungen in Bern beschäftigt. Ihm ist das alte Inselspital (1718—1724), sowie das grosse Kornhaus (1711—1716), beides Erscheinungen von einer

* Eine Reihe von Daten über Berner Bauten verdanke ich der Güte des dortigen städtischen Baudirektors, Herrn Architekt *Hodler*.

gewissen Wucht, zuzuschreiben. Den Entwurf zu dem Bürgerspital (1734—1741) lieferte ein Pariser Architekt, *Abeille*, ausgeführt ist es von *Nikolaus Schildknecht*. In der 1723 erbauten Loretokapelle bei Freiburg mischen sich ältere Reminiscenzen mit barocken Formen (*Blatt 28*). Die auf *Blatt 100* gegebene, streng gehaltene Kirche zu Mariastein bei Solothurn gehört der Anlage nach ins 17. Jahrhundert (1648—1655), indessen erlitt sie unter Abt Placidus Ackermann im Beginne des 19. Jahrhunderts eine gründliche Renovierung. Als erster Baumeister wird *Urs Altermatt* von Solothurn* genannt. Die prächtigen Altäre sind einer Stiftung Ludwigs XIV. zu verdanken. Sie entstanden um die Zeit der Erbauung vom Hauptchore der Kirche, seit 1679. Gleichfalls in den Schluss des 17. Jahrhunderts fällt die Erbauung der stattösen Jesuitenkirche zu Luzern (seit 1667). Fast überall begegnet man bis in späte Zeit hinein den Formen der Spätgotik oder Deutschrenaissance. Als bestimmte Zeit für die allseitige Festsetzung des Barocco in der Schweiz kann erst jene der grossen neuen Klosteranlagen angenommen werden. Dass in der durchaus französischen Westschweiz mit anderen Einflüssen zu rechnen sei, braucht wohl kaum gesagt zu werden. In Genf ist *François Blondel* thätig (Hotel de Mallet u. a.). Das 1707 bis 1712 erbaute Palais de Justice (Detail auf *Blatt 24*) ist zweifelsohne von einem französischen Architekten ausgeführt.

In Tirol, wo italienischer Einfluss durch den Innsbrucker Hof und die Geistlichkeit schon lange die Oberhand hatte, eine Reihe grossartiger Klosteranlagen. So das von dem in Hall ansässigen und im Dienste der Gegenreformation rührig arbeitenden Arzte Ippolito Guarignoni gegründete, 1620—1654 erbaute Servitenkloster** Volders, weiter Wilten (bei Innsbruck), die sehr umfangreiche Anlage des Cistercienserstiftes Stams (bei Telfs), St. Georgenberg bei Schwaz, Neustift bei Brixen, Gries bei Bozen und eine Reihe anderer. Von sehr graziösen Verhältnissen der stark italianisierende Hof der bischöflichen Residenz zu Brixen mit wundervollen Terracotta-Figuren. Diese von *Hans Reichle* und *Giovanni di Quadria*.

Im Donaugebiete und den anliegenden Provinzen der heutigen habsburgischen Monarchie ebenfalls zahlreiche italienische Architekten thätig. *Zuccali* (Bau der Theatinerkirche in München und Anlage von Schleissheim) arbeitet auch im benachbarten Salzburg***. Dasselbst der monumentale Hofbrunnen von *Antonio Dario*, 1664—1680 durch Auftrag Erzbischof Guidobalds von Thun errichtet, eine durchaus hochbarocke, aber dekorativ äusserst wirksame Arbeit. Erzbischof *Johann Ernst von Thun*, 1687—1709, schuf eine Reihe von Kirchenbauten: Sankt Erhard-(Spital-)Kirche, 1687—1709, mit vorstehendem Porticus, dessen Giebel von vier monolithischen Säulen getragen wird; Kirche der Kajetaner, 1687—1697; Dreifaltigkeitskirche, 1699—1704; Ursulinerinnenkirche, 1699—1704, Sankt Johann zum Spital, 1699—1705, und die Universitätskirche (1696—1707), bei welcher *Fischer von Erlach* den Entwurf lieferte (Centralanlage von kreuzförmigem Grundrisse, die Erscheinung des Ganzen weit strenger als seine Karlskirche in Wien, Gesimse in den Einzelgliedern vielfach gebogen und stark unterschritten).

In Passau ist seit Zerstörung des alten Domes durch Feuer *Carlo Luragho* (1638—1679) beim Umbaue leitender Architekt (das Innere seit 1680 von *Carl Antonio Carlone*). Die Jesuitenkirche daselbst 1611 begonnen, 1667 vollendet; eine Reihe anderer Bauten Niederbayerns haben in dieser Zeit ebenfalls vorzugsweise italienische Architekten als Urheber. Nicht minder das benachbarte Böhmen, so *Anselmo Luragho*, *Marc Antonio Carnevale*. Von Böhmen weitere Ausläufer nach Schlesien und Polen. Vor allem aber ist es Wien, das eine imponierende Zahl bedeutender Profanbauten italienischer Art aus dieser Zeit aufweist, so Palais Dietrichstein (Lobkowitz), wahrscheinlich von *Carnevale* (1685—1690), Palais Starhemberg (Unterrichtsministerium, 1683), Palais Harrach (1689), der Gartenpalast der Fürsten Lichtenstein, 1697—1708 von *Domenico Martinelli* nach dem Entwürfe von Berninis bedeutendem Schüler *Carlo Fontana* (1634—1714), die Pfarrkirche zu Laxenburg, von *Ottavio Burnacini* begonnen 1693, von dem die Pestsäule (1687—1693) am Graben zu Wien (Vorbild für eine ganze Reihe ähnlicher Monumente) errichtet wurde. In den österreichischen Provinzen zahlreiche, zum Teil in kolossalen

* Herr Staatsarchivar *Amiet* daselbst war so liebenswürdig, diese Daten mitzuteilen.

** Die im Jahre 1617 durch Anna Juliana nach Tirol berufenen Geistlichen vom Orden der Serviten ausschliesslich Italiener (siehe *Beda Weber*).

*** Leider fehlt bis zur Stunde noch eine zusammenfassende Arbeit über dies wichtige Gebiet, auf dem ganz besonders die Bildhauerei in hoher Blüte stand. Viel Einzelnes in »Mosaik aus der Salzburger Landeskunde, gesammelte Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs«, veröffentlicht in der Salzburger Zeitung, Jahrgang 1885, durch Regierungsarchivar *F. Pirkmayer*. Es finden sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein viele italienische Kräfte verzeichnet, vornehmlich Stukkatoren. *Mayerhofer* glaubt, *Johann Kaspar*, nicht *Enrico Zuccali* habe hauptsächlich in Salzburg gewirkt. Ersterer ist als Hochfürstlicher Hofbaumeister angeführt. Sein Grabstein zu Adelholzen nahe Salzburg. Er gehört zur gleichen Familie.

Dimensionen ausgeführte Klosteranlagen, dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörend, mehr oder weniger alle unter dem direkten Einflusse italienischer Bauweise der gleichen Zeit stehend (die Familie *Carlone*, hauptsächlich als Dekorateure thätig; ihr Anteil am Baue des Stiftes St. Florian bei *Alb. Czerny*, Kunst und Kunstgeschichte im Stifte St. Florian), siehe *Gurlitt* III, 143 ff., *Dohme*, »Geschichte der deutschen Baukunst« 375 ff., *H. Semper*, »Architecture Autrichienne« 165 ff., *A. Ilg*, »Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn«. Ausserdem enthalten die »Mitteilungen der k. k. Central-Kommission« eine Menge ausserordentlich wertvoller Einzelbeiträge.



Aus den Stuckdekorationen des *François Dubut* zu Schleissheim.

Der gesteigerte Einfluss Frankreichs durchzieht immer mehr das architektonische Schaffen und leitet selbst italienische Architekten (wie *Zuccali* beim Schlossbaue zu Schleissheim) in andre Bahnen. Das Wirken der letzteren in Deutschland kann sich andererseits gewissen deutschen Einwirkungen nicht entziehen. Andererseits aber leben deutsche Baumeister sich völlig in diese Formenwelt ein und geben ihr, ist auch das Grundschema ein fremdes, einen Anflug heimischen Wesens, der mehr und mehr erstarkt und besonders beim bürgerlichen Zivilbau seinen Ausdruck findet.

Wo es sich indessen um weit ausgedehnte Anlagen handelt, ist (Kirchenanlagen vielfach ausgenommen), abgesehen von allem übrigen, die französische Anschauung über Grundrissanlage in allererster Linie massgebend. Die Art des italienischen Palastbaues, wo die Räume weniger darauf berechnet sind, im eigentlichen Sinne des Wortes bewohnt als vielmehr gesehen zu sein, konnte nicht Fuss fassen, wo notgedrungenerweise der grössere Teil des Jahres den Aufenthalt im Zimmer mit sich bringt. Ein bestimmtes System in der Aneinanderreihung der Repräsentations-, Fest- und Wohnräume hat die französische Architektur des 17. Jahrhunderts festgestellt, direkt beeinflusst durch das höfische Zeremoniell, das alle Gesellschaft der höheren Kreise vollständig beherrscht. Der geringe Bildungsgrad des deutschen und österreichischen Adels war diesem Zustande natürlich sehr günstig. Die Zeremonialwissenschaft wurde in diesen Kreisen als das wichtigste angesehen. Schroffer Abstand gegenüber dem Bürgertume (*la canaille*). »Es wäre disreputierlich, wenn ein vornehmes Kind mit demselben Wasser getauft würde wie ein bürgerliches.«

Dass unter solchen Umständen die Bauten des Adels auch äusserlich den Unterschied zu markieren hatten, ist ein Grund mehr für die möglichst weitgehende Aufnahme der französischen Formen. Ausbildung des typischen Grundrisses, auf welchen beim bürgerlichen Bau noch äusserst wenig Sorgfalt verwendet wird. Von einer Ausnützung der Grundfläche, wie sie heute auch bei Monumentalbauten in Betracht gezogen wird, ist zu jener Zeit beim fürstlichen Schlosse nicht die Rede, daher denn auch die auf französischem Vorbild beruhende Horizontalausdehnung das Übergewicht gegenüber der vertikalen Entwicklung bekommt. Vieles Treppensteigen, vor allem aber das Bewusstsein, nicht auch räumlich genommen der oberste im Hause zu sein, war durchaus unvereinbar mit dem Begriffe fürstlichen Lebens, mochte es auch ein kleinfürstliches sein. Direkter Zugang von den fürstlichen Zimmern zu den Emporen und Balkons der Schlosskirchen und dadurch Vermeiden des Zusammentreffens mit Nicht-Gleichgestellten.

Die Ausbildung des »Hôtel« in Frankreich, die gang und gäbe gewordene Aneinanderreihung der Zimmer an einen grossen, auch in der äusseren Architektur prononciert hervortretenden Mittelsaal, an den sich seitlich

die Antichambres, dann die Chambres de lit und weitere Wohnräume anschlossen, weiter die Ausbildung des Treppenhauses, das gegensätzlich zur früher beliebten Anordnung kein hors d'œuvre mehr, vielmehr in die Grundrissdisposition des Hauptbaues mit einbezogen ist, die Anlage kleinerer Räume, die dem ganz intimen Verkehr geweiht waren, die hierzu zählenden kleinen Verbindungstreppen etc. und endlich die direkte Beziehung des Gartens zum Hause*, das alles kam als ziemlich fertiges Produkt nach Deutschland herüber. Mansard hatte dem System festen Ausdruck gegeben, ehe in Deutschland überhaupt der neuere Begriff des Fürstenschlosses und des adligen, nicht befestigten Landsitzes Fuss gefasst hatte.

Wie aber die Gesamtdispositionen unvermittelt aufgenommen wurden, so geschah es auch mit der architektonischen Erscheinung im Detail. Die dekorative Gestaltung der Innenräume mag hier füglich übergangen und nur gesagt werden, dass sie sich zuerst in neuen Formen erging und diese nachher auf das Aeussere vielfach übertragen wurden. Am einen Ort vollzog sich diese Wandlung schnell, am andern fand vielleicht ein Kompromiss mit den eingedrungenen Formen des italienischen Barocco statt, oder dieser behielt selbst ein gewisses Übergewicht, wie z. B. in Österreich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber kann für Deutschland (sagen wir für die Lande des heutigen deutschen Reiches) die französische Formgebung als die durchaus beeinflussende angesehen werden. Die italienischen Künstler hatten sich im letzten, tollsten Schwunge des Barocco verausgabt; er bildete sich nicht mehr weiter aus und machte im eigenen Lande französischen Einwirkungen Platz, oder Umstände, wie die Auffindung von Herculanium, führen neuerdings zu einer Vertiefung in die Antike, wo nicht durch eine zielbewusste Reaktion überhaupt dem Barocco ein Halt geboten wird (*Scalfarotto, Corbellini, Galilei* etc. etc.).

Wie immer, wenn auf einen gesunden Stamm ein fremdes Reisig aufgepfropft wird, dies mehr oder weniger seine ursprüngliche Natur verliert und von dem neuen Nahrungsboden gewisse Eigentümlichkeiten annimmt, so verhält es sich mit der im Laufe der Zeit auf deutschem Boden importierten Zierform. Sie hat, fussend auf fremdem Original, sich so entwickelt, wie es der Natur der Menschen, der etwas robusten deutschen Art, entsprach, selbst da, wo französische Kräfte thätig waren. Uebersetzung ausländischer Werke über Architektur ins Deutsche. In Augsburg erscheinen sogar französische, vereinzelt auch italienische Publikationen.

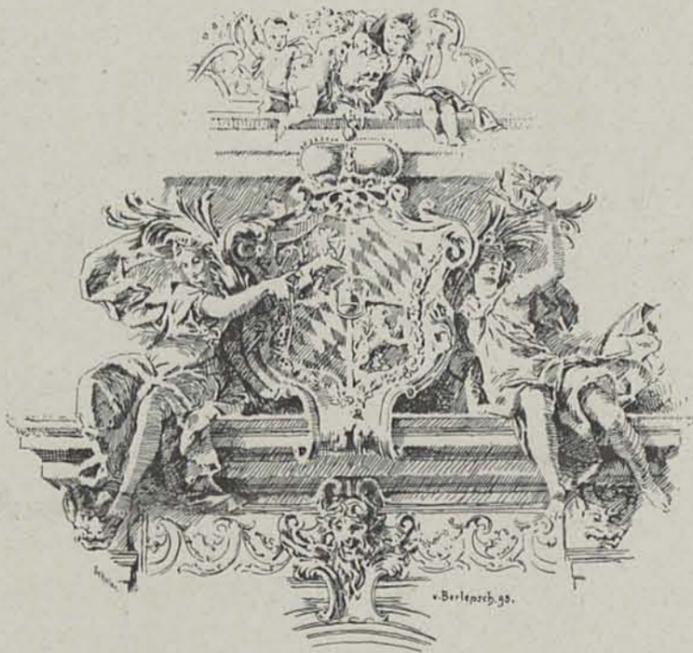
Die Fassadengliederung, wie sie durch die französische Architekten-Akademie (im Gegensatz zu den italienischen Barocco-Vertretern) seit *Blondel* und *Perrault* hauptsächlich begründet war, hat als erstes Ziel die Ruhe gesetzmässiger Erscheinung, und zwar in ausgeprägterer Weise als ältere französische Klassizisten, wie z. B. Mansard, sie anstrebten. Das System der Pavillons, die Ausbildung des Daches, fallen hierbei, als durchaus unklassisch, ganz weg — natürlich nur beim Monumentalbau und ihm angegliederten Anlagen. Der bürgerliche Zivilbau hatte mit andern Faktoren zu rechnen. Weiter dauert es nicht lange, bis die durch *Oppenort* (Gille-Marie op den Oordt, 1672—1742, Paris) geschaffene Richtung sich auch in Deutschland geltend macht. Seine Anlehnung an die verschiedenen Italiener des Barocco: *Fuga, Bernini, Juvara, Pozzo* etc. etc. Überwucherung des architektonischen Rahmens durch das Ornament, Brechung architektonischer Linien nach persönlichem Gutdünken, daher seine Bezeichnung als den »Borromini Frankreichs«. Auch er glaubt, auf der Antike zu fussen. Der ganze Stil der Régence bedeutet eine Reaktion gegen die Periode vom Lebensende Louis XIV., gegen die akademische Regel, wie sie zuvor als allein rechtmässig erschien. Mächtiger Einfluss des Spekulantentums (Lawsche Bank) auf die Architektur.

»Die frohe Lebenslust, die Gleichberechtigung im Gebiet der Freude, der Triumph der heiteren Schönheit und das kecke Verachten der sauertöpfischen Moralisten und Devoten, das Hinüberträumen aus der missmutig geduldeten Pein der kirchlichen Übungen zu einem ungebundenen Heidentum. Was dem italienischen Barock fehlte, das Weib in der Gesellschaft, dessen hatte das Frankreich des nun beginnenden Rokoko im Überflusse. — — — Nicht der Besitz des Weibes erscheint den auf der Bühne wie im Leben tändelnden Männern als das höchste, sondern der Triumph über die Frauen. — — — Ein Girren geht durch die zwar formvollendete, aber doch herzlich schlechte Gesellschaft, welches vor jedem kraftvolleren Tone erschreckte, in der geraden Wahrheit nur die plumpeste Formlosigkeit oder die abgeschmackteste Aufschneiderei sah« (Gurlitt II, 214 ff.).

Schritthalten der Litteratur: Louis XIV. — *Racine, Molière, Corneille* —, jetzt *Voltaire*. — Hereinragen des Chinesentums. Einfluss der keramischen Arbeiten, deren asymmetrisches Wesen im Dekor als mustergültig

* Der von *Simon de Cans* auf dem Berggelände neben dem Heidelberger Schloss um 1620 angelegte grosse Garten zeigt deutlich, dass ein tiefgehendes Verständnis für die Benutzung des Terrains um diese Zeit noch nicht vorhanden war. Abb. bei *Falke*, »Der Garten«, S. 112.

angesehen wird, daher der schliesslich überwiegende Einfluss des Kunstgewerbes auf die Architektur — also voller Gegensatz zu den Traditionen Blondels und seiner Anhänger. In diesem Sinne eine grosse Reihe bürgerlicher Architekten in Paris thätig: *Lassurance*, *Leblonds* Anlagen »à l'Italienne«, *Claude Desgots*, *Jacques Bruant*, *Armand Claude Mollet*, *Jean Courtonne*, *Delamaire* etc. etc., deren Einfluss bis weit ins 18. Jahrhundert hineinreicht. *Giardinis* Palais Bourbon. Als Hauptvertreter der völlig willkürlichen Gestaltung des Ornamentes *Juste Aurèle Meissonnier* (1693 Turin bis 1750 Paris), dessen Entwurf für S. Sulpice völlig auf borrominischer Basis steht. Ihm zur Seite *François Boucher* (1703—1770 Paris). Als bedeutsamste Erscheinungen gegensätzlicher Art, mit welchen die Weiterentwicklung der Architektur aufs engste verknüpft, der »Style Louis XV« charakterisiert ist: *Robert de Cotte* (1656 Paris bis 1735 Passy), Nachfolger Hardouin-Mansards, *Germain Boffrand* (1667 Nantes bis 1754), *Charles Etienne Briseux* (1680—1754). Einführung der Fassaden ohne Säulen und Pilasterordnungen. Der Einfluss der Genannten erstreckt sich durch direkte Anteilnahme an baulichen Aufgaben oder durch Veröffentlichung ihrer Werke weit über Frankreichs Grenzen hinaus und bethätigt aufs neue den Widerspruch des Klassizismus gegen den Barocco (Boffrands Ausfälle gegen Guarini und Borromini), aber nur in der äusseren Erscheinung der Gebäude. Im Innern dagegen waltet die freieste Dekorationsweise — genau dieselbe Erscheinung, wie sie in Deutschland, z. B. bei den Bauten Friedrichs des Gr., kennzeichnend ist, ein Beweis, wie sehr die Gestaltungsfähigkeit der grossen Erscheinungen (Fassaden) sich erschöpft hatte und eines Anstosses von aussen bedurfte. Er kam durch den Einfluss des in Italien zu neuem Leben erweckten Klassizismus, der weniger auf Palladio als direkt auf antiken Vorbildern fusst. (Aufdeckung von Herculaneum 1719, weit wichtiger jene von Pompeji 1748, Würdigung der Tempel zu Paestum.) Eine energische Reaktion gegen *Meissonnier* und die ganze Richtung wird laut (*Charles Nicols Cochin*, 1719—1790 Paris). Sie ebenso wie die vermeintlich klassische Richtung der Akademie fällt vor den ersten eigentlichen Aufnahmen griechischer Tempel und der nunmehr möglichen Anschauung antiker Innendekoration, die man bisher weiter auszubilden wähnte. Auch Palladios Angaben erweisen sich als nicht allseitig zutreffend. Es tritt also zwischen die Richtung des Neu-Klassizismus betont. Er machte seine Wirkung ebenso allgemein geltend wie frühere mächtige Umwälzungen auf dem Gebiete des Geschmacks, und seine Wirkung trat auch in Deutschland deutlich zu Tage.

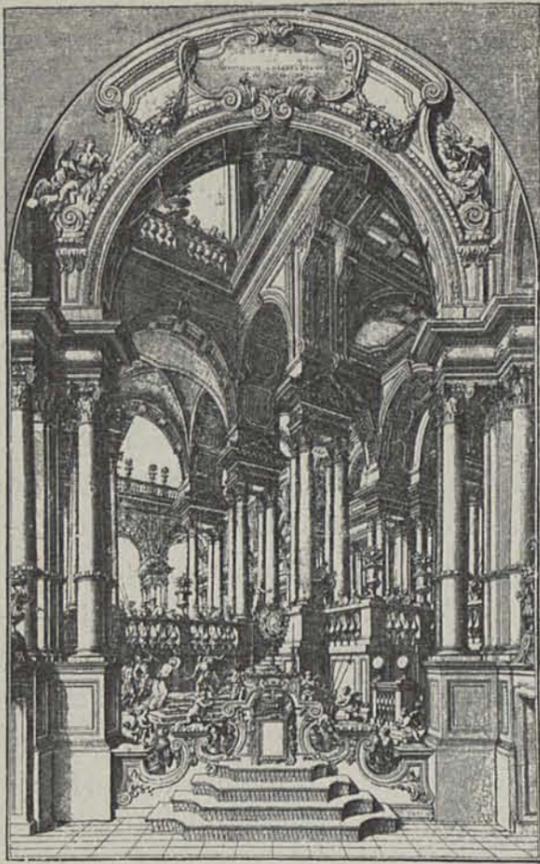


Stuccodekoration aus Schloss Schleissheim, von *Dubut*.

der Barockmeister und jene der akademischen Klassizisten die dritte, beweisend, dass die beiden übrigen sich jede in ihrer Weise auf dem Holzwege befinde. Einfluss der *Pompadour*. Wieder wird, wie beim Louvrebau früher, so diesmal die Ausführung eines grossen Projektes zum Mittelpunkt der intensivsten künstlerischen Äusserung: die Schaffung der Place Louis XV*. Ohne des weiteren hier auf die Fortentwicklung der französischen Architektur einzugehen, sei nur als Endresultat der vollständige Sieg

Die hier gemachte Abschweifung erschien nötig, weil die Wirkung alles dessen, was in Frankreich passierte, im engsten Zusammenhange mit der Entwicklung der Baukunst in Deutschland steht und vieles diesseits der Vogesen Entstandene nur in Hinsicht auf die dortige Gestaltung der Dinge erklärlich scheint, zumal wo es sich nicht um die ins Volk eingedrungene, von ihm verarbeitete und in eigentümlicher Weise wiedergegebene Kunst handelt. So, wie man in Bezug auf Barocco das Centrum desselben, Rom, nie ausser acht lassen kann, ebenso verhält es sich mit der Zeit des Rokoko, dessen Original einzig und allein in Frankreich echt zu Tage tritt. Trägt er auch in Deutschland oft ein eigenartiges Gewand, so ist es doch meistens nur

* *Pierre Patte* hat in dem Werke »Monuments erigés en France à la Gloire de Louis XV« die verschiedenen grossartigen Konkurrenzprojekte veröffentlicht und gibt damit einen Einblick in die Bewegung, welche durch den Gedanken an die Ausführung solch einer monumentalen Aufgabe grossartigsten Stiles in die Architektenwelt kam. Spezielles in Kürze bei *Gurlitt*, II. S. 292.



Theaterdekoration nach Bibiena.

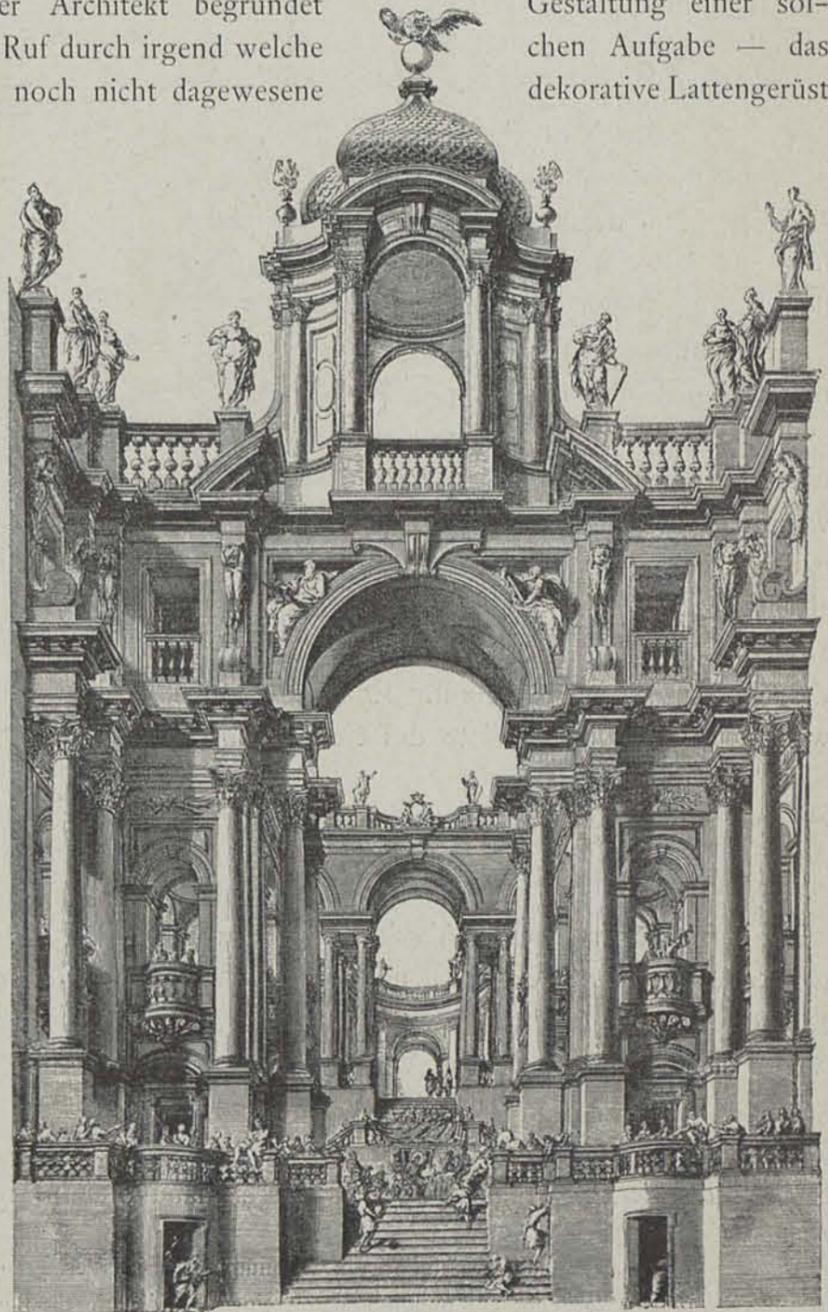
und seine Maskierung machen ihn zum Ausgewählten für eigentliche Bauten, und so überträgt sich, was ursprünglich spontanem Bedürfnisse entsprach, in die Hallen und Gewölbe der Kirchen. Es braucht nur der eine Name »Pozzo« genannt zu werden, um dies klar zu machen. Die malerische Architektur gewinnt bei dekorativer Ausstattung durchaus die Oberhand, ja sie fragt schliesslich überhaupt nicht mehr nach struktiven, sondern nur mehr nach malerischen Möglichkeiten. (Daher die nahe Verwandtschaft zwischen Kirche und Theater, *Pozzo* und *Bibiena*.) Von

* Was den Luxus, der bei solchen Festen entfaltet wurde, betrifft, so gibt eine grosse Reihe zeitgenössischer Schriftsteller hierüber genügenden Aufschluss. Man denke an die berühmten und berüchtigten Waldfestlichkeiten unter Karl Eugen von Württemberg, die Risbek in seinen »Reisen eines Franzosen« schildert, an den Karneval, wie er zur Zeit August des Starken in Dresden gefeiert wurde (von Loën), an die Feste des Lustlagers zu Mühlberg, die einen Monat lang dauerten, an den Einzug der Erzherzogin Josephine und die Vermählung Prinz Christians, um einen Begriff davon zu bekommen, mit welcher künstlerischen Üppigkeit bei solchen Gelegenheiten verfahren wurde. Bei dem letzten Feste sollen die Kosten für dekorativen Aufwand, Feuerwerk etc. etc. über eine Million Thaler ausgemacht haben. Man hielt dergleichen Feste für gemeinnützige Unternehmen. Was dabei die Lobhudelei für eine Rolle spielte, dafür geben selbst Männer wie Leibnitz, später Gottsched u. a. treffende Beispiele.

verständlich durch Vergleich mit dem Originale. Eine Befreiung des Geistes in Deutschland von diesem Abhängigkeitsverhältnisse — freilich zunächst auf dem Gebiete der Litteratur — tritt zur selben Zeit schon ein, da an deutschen Fürstenhöfen die Abarten eines Louis XV. sich noch breit machen und der Hang zum Kopieren sich ins Karikaturenhafte, Ungeheuerliche, Scheussliche versteigt.

Baulicher Entwicklung war diese Zeit auch in Deutschland so günstig wie kaum eine der vorhergegangenen. Indessen ist die Bewegung an verschiedenen Orten auch verschieden im Ausdrucke. Einzelne ausgesprochene Centren, wie Prag, Wien, München, Dresden, Berlin u. s. w. sehen innerhalb der eigenen Peripherie gegensätzliche Richtungen gleichzeitig voll zum Ausdrucke gelangen. Ebenso verhält es sich mit den ausserhalb der Städte in Gang kommenden Bauunternehmungen.

Der kirchliche Schmuck dient nicht mehr lediglich dem architektonischen Gerüste, vielmehr überflutet er dasselbe, er wird zur pompösen Festdekoration. Es haftet auch an ihm ein Stück von den Bauten und ihrem Zierat, wie sie für alle möglichen Gelegenheiten, grosse Kirchenfeste, Hochzeiten fürstlicher Personen oder Trauerfälle in solchen Kreisen, Einzüge etc. etc.* errichtet werden. Mancher Architekt begründet seinen Ruf durch irgend welche kühne, noch nicht dagewesene Gestaltung einer solchen Aufgabe — das dekorative Lattengerüst



Teatrum sacrum nach Pozzo.

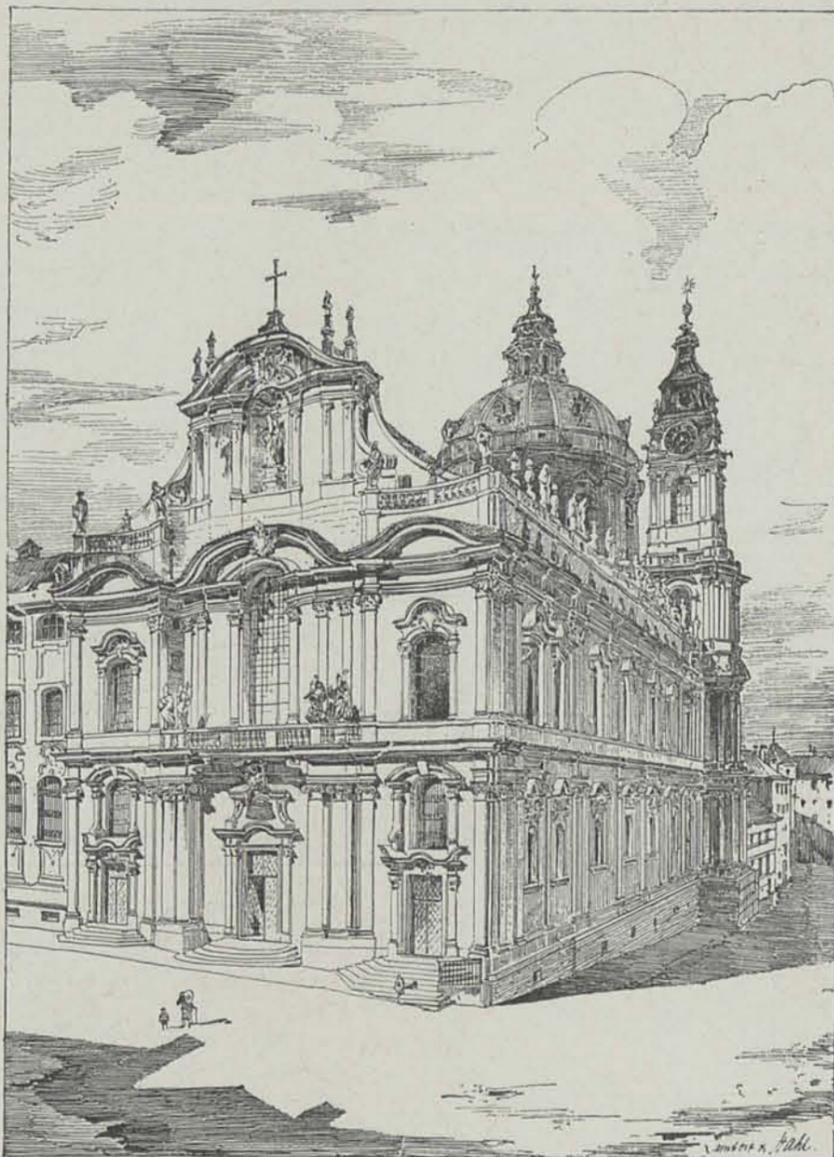
~~11013~~

~~BIBLIOTEKA
Pracowniowa i Przemysłowa
w Krakowie.~~

der Kirche aber, die mehr und mehr ein Haus der repräsentierenden geistlichen Macht, ein mit möglichst grosser Prachtentfaltung bedachtes irdisches Haus der Vertretung himmlischer Heerscharen und ihrer Wunder wird, überträgt sich wiederum vieles auf den Profanbau.

Es wäre weit gefehlt, bei deutschen Bauten dieser Zeit immer nach Entwicklung und Regel fragen zu wollen, daher denn auch bei manchen Erscheinungen schwer zu sagen ist, worauf sie zurückzuführen seien. Die Vollgültigkeit individueller Ausdrucksweise spricht an einem Orte ebenso stark wie die volle Einhaltung klassischer Regeln am andern, daher das Auftauchen bedeutsamer Einzelercheinungen, die indessen ohne Nachfolge, ohne Schule bleiben. Ein äusserst interessantes Kapitel sind die Grundriss-Lösungen der Kirchen. Sie legen in ihrer zuweilen seltsamen Anordnung den Vergleich mit einer geistreich erfundenen, liebenswürdig tollen, bis zur Bizarrerie sich steigernden Ornamentik oft nahe. Die Centralanlage, durch die Renaissance gereift und in Verbindung mit dem Langhause gebracht (Vorbild des Anbaues an St. Peter zu Rom durch Maderna), führt zu einer Unzahl von Grundriss-Lösungen, die vielfach den Eindruck einer absichtlichen Spielerei mit räumlichen Effekten tragen, fast immer aber reizvoll sind. Neben der Phantasie, wie sie in diesen Dingen eine äusserst grosse Rolle spielt, frappiert oft die beinahe streng zu nennende Gestaltung des Äusseren, die Durchbildung der Einzelheit, der Säule, des Profiles. Das ist je nach der Örtlichkeit und der Individualität des Bauenden grundverschieden.

In manchen Fällen kann wohl gesagt werden, dieses oder jenes Werk, dieser oder



St.-Nikolauskirche zu Prag, von Kilian Dientzenhofer.

entweder bis zur Stunde nicht bekannt oder nicht gewürdigt sind; es braucht nur an die Kirchenmaler grossen Stils, wie z. B. *Daniel Bergmüller*, *Knoller*, *Schöpf* etc. etc. erinnert zu werden. Geradezu imponierend aber muss die Menge des Guten genannt werden, das von handwerklichen Künstlern, Holzbildhauern, Stukkateuren etc. geleistet worden ist und deren Namen erst durch die Forschung unsrer Tage wieder zu Ehren gelangen.

Die bedeutendste Erscheinung des deutschen Südens ist *Johann Bernhard Fischer von Erlach* (geb. zu Prag 1650, gest. zu Wien 1723).

In seiner Vaterstadt waren, wie schon früher ausgeführt, zahlreiche italienische Architekten thätig. Neben diesen tritt ein Deutscher (möglicherweise von dem Erbauer des Klosters Waldsassen im Fichtelgebirge, *Georg Dientzenhofer*, abstammend) in hervorragender Weise baulich beschäftigt auf: *Christoph Dientzenhofer* (geb. 1655, gest. zu Prag 1722). Ob *Johann Leonhard Dientzenhofer* aus Waldsassen, in Franken thätig, des Vorhergehenden Bruder sei, ist unbestimmt. Beide aber huldigen der gleichen Richtung, jener des *Guarini*; sie übersetzen dieselbe in eine ihnen geläufige Sprache. Das nämliche ist fast bei allen deutschen Architekten jener Zeit der Fall;

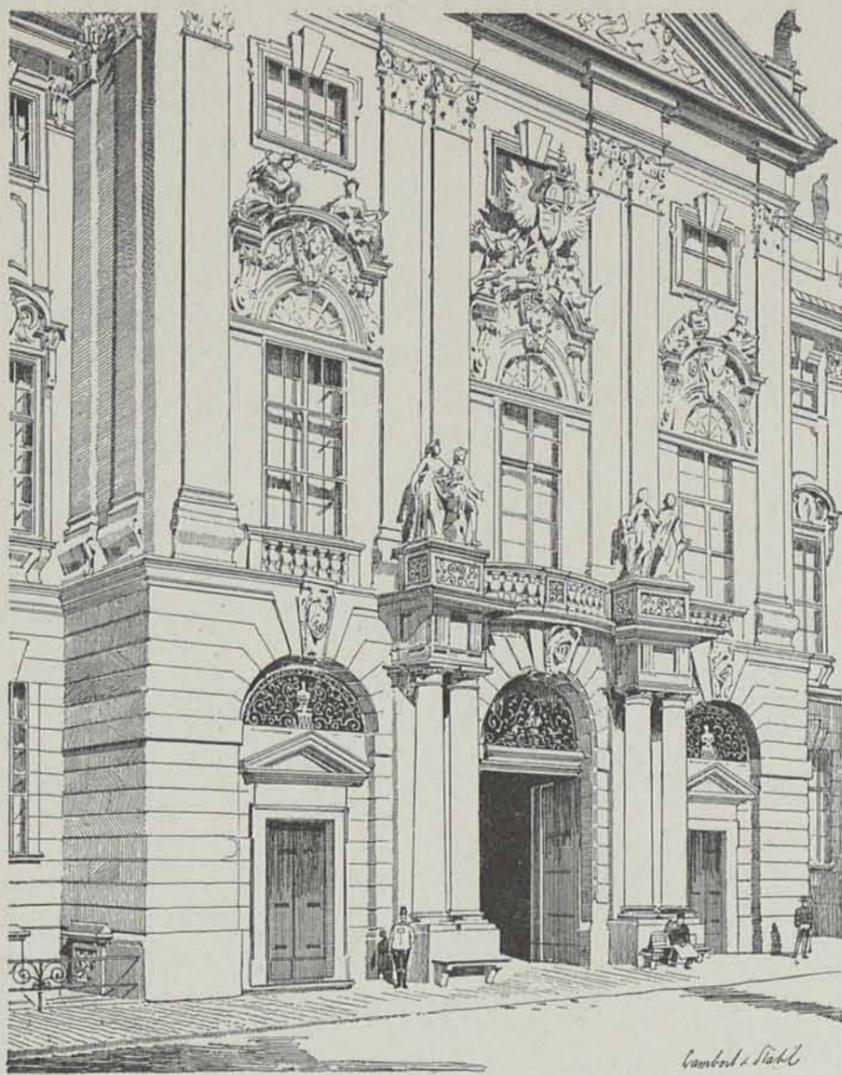
jener Meister habe anregend gewirkt, von der Feststellung förmlicher Schulen kann aber auch für diese Zeit in Deutschland kaum die Rede sein; selbst hervorragende Künstler, wie *Schlüter*, *Pöppelmann*, *Fischer von Erlach*, *Lukas von Hildebrand* etc. etc. vermochten es trotz aller Genialität nicht, eine nachfolgende Generation in ihre Geleise zu ziehen. Diese holte sich ihre Inspiration immer wieder von neuem aus dem Auslande, wofern nicht fremde, in Deutschland thätige Künstler befruchtend wirkten. Wieviel geniale eigene Kraft aber dabei zum Durchbruche kam, davon sprechen heute noch Tausende von Dingen, deren Urheber

umgekehrt aber zeigt sich auch oft ein teilweises Akkomodieren der Fremden an die deutsche Empfindung. (Beispiele: *Anselm Lurago* [Palais Kinsky am grossen Ringe zu Prag], *Cuvilliers* u. a.)

Christoph Dientzenhofer baut seit 1673 die Jesuitenkirche, seit 1656 die Marien-Magdalenenkirche, seit 1691 die Kajetankirche zu Prag. Gurlitt weist ihm auch Profanbauten zu, die in sichtlichem Gegensatz zu den Arbeiten *Luragos* und *Carnevales* stehen. Die Betonung des Details, die an den Schöpfungen der deutschen Renaissance so charakteristisch erscheint, tritt hier wie-

mini und Guarini anlehnend, baut er doch die Abtei Kladrup gotisch. — Neben Dientzenhofer sind thätig *Bayer* (Versuche zur Wiederbelebung der Gotik), im benachbarten Schlesien *Hans Fröhlich*, *Felix Anton Hammer*, *Christoph Hackner*, kurzum, es macht sich neben der Arbeit der Ausländer auch jene deutscher Künstler in hohem

Grade geltend. Prag ist recht eigentlich ein Centrum des Barocco zu nennen, der sich in mannigfachster Weise, durchaus aber nicht schulartig, hier entwickelte. Man denke an die gewaltige Fassade eines Palais Czernin, die völlig italienischen Geist atmet, und dem gegenüber Lei-



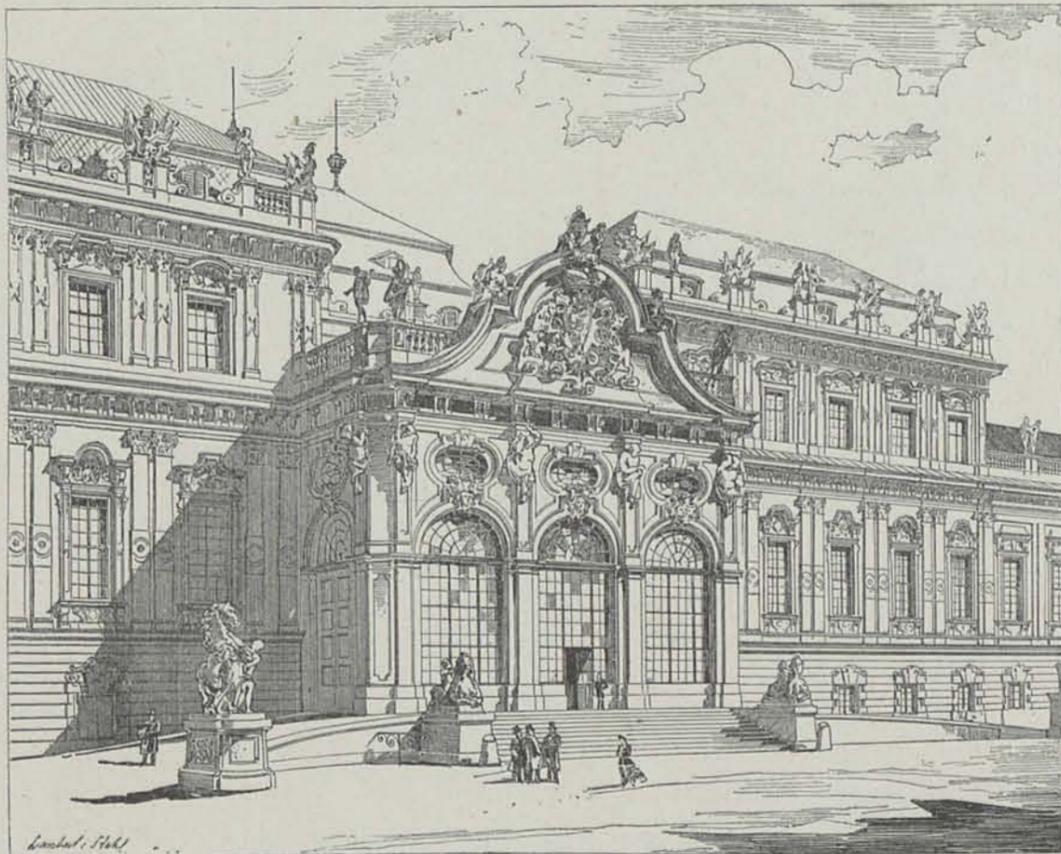
Palais Trautson (Ungarische Leibgarde) in Wien; erbaut von Joh. Bernh. Fischer von Erlach.

der mehr in den Vordergrund gegenüber dem italienischen Brauche, auf die Entwicklung im grossen das Hauptgewicht zu legen, das Detail völlig unterzuordnen.

Christophs Sohn, *Kilian Dientzenhofer* (1690—1752), erst im väterlichen Dienste thätig, später Schüler des Fischer von Erlach, bedeutend durch die St. Nikolauskirche in Prag, sowie einer Reihe hervorragender Profanbauten daselbst (Palais Nostitz, Palais Kinsky etc. etc.), ist der hervorragendste der grossen Künstlerfamilie. Obschon in seinen übrigen Kirchenanlagen sich an Borro-

minen wie die Dientzenhoferschen!

Fischer von Erlach ist ein geborener Prager, gehört mithin diesem Kreise an. Die Schilderung seiner Thätigkeit als Schriftsteller, die Betonung seines weiten Blickes vortrefflich bei Gurlitt III, 211. Die Würdigung, die er allen Stileigentümlichkeiten ange-



Das Belvedere zu Wien, Hofseite, erbaut von Johann Lukas von Hildebrand.

deihen lässt, bewirkt, dass er sich nicht ausschliesslich mit einer Richtung befasst, das eigene freie Empfinden bei Anordnung der Massen sowohl als in der Durchbildung des Details einer feststehenden Regel vorzieht. Die von ihm angewandten Profile zeigen zum Teil durchaus barocke Linienführung, andernteils hält er sich auch wieder an klassische Vorbilder. In späterer Zeit neigt er entschieden dem französischen Klassizismus zu und vermeidet alles barocke Abschweifen. Die Wirkung seiner Arbeit hat immer etwas Vornehmes, der Geist, der darin herrscht, ist weder ausgesprochen italienisch noch französisch, obschon beides die Basis bildet, von der Fischer von Erlach ausgeht. Er war eben durch und durch eine Künstlernatur und wusste seinen Werken den Stempel des Individuellen zu verleihen. Sein bedeutendster Kirchenbau, St. Karl Borromäus zu Wien, offenbar durch Bologna beeinflusst (1716—1737), ein Werk, an dem sich klassische ebenso wie durchaus barocke Tendenzen ausgesprochen finden. Grundzug: dekorative Wirkung. Weitere Kirchenbauten von ihm: die früher entstandene Kollegienkirche zu Salzburg (1696—1707), Peterskirche zu Wien (1702—1713), Kurfürstencapelle am Dome zu Breslau (1722—1727), Klosterkirche zu Haindorf (1722); unter seinen Profanbauten: die Umgestaltung der Burg zu Wien, sichtlich von französischem Geiste beherrscht, die an die Burg angebaute Winterreitschule (ursprünglich zur Aufnahme der kaiserlichen Bibliothek bestimmt) mit reich ausgebildetem Eckpavillon, die durchaus strenge Hofbibliothek, möglicherweise von seinem Sohne *Joseph Emanuel Fischer von Erlach* (1695—1742) ausgeführt. Beides sind Fragmente des geplanten vollständigen Umbaus der Hofburg. Die weit später in Berlin von *Boumann* gebaute Bibliothek geht auf den für Wien gemachten Entwurf Fischers zurück. Für das Lustschloss Schönbrunn und die Stallungen der kaiserlichen Burg schuf er ebenfalls Projekte.

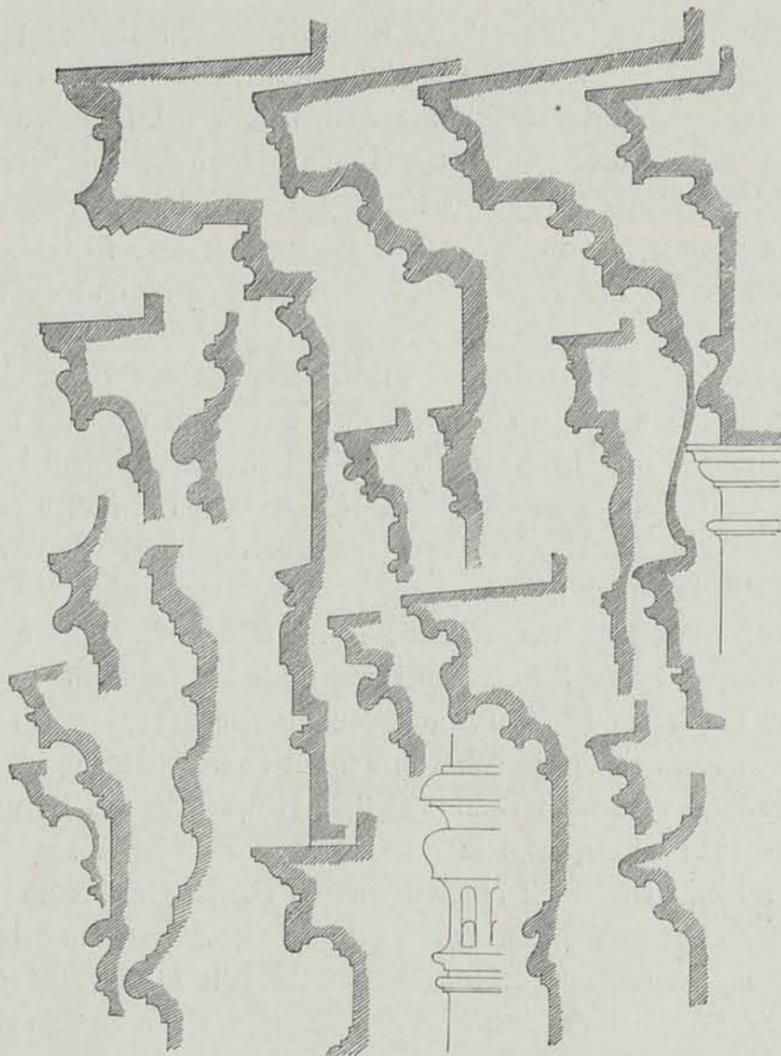
Der überaus baulustige Adel des österreichischen Hofes schuf in dieser Zeit eine geradezu enorme Masse von Aufgaben. Eine Reihe von diesen fiel an Fischer, manches entstand vielleicht mehr unter seinem Einflusse als unter seiner direkten Leitung. Ihm ist jedenfalls ein Teil der architektonischen Physiognomie des alten Wien zuzuschreiben. Den Stempel seiner Arbeit tragen klar Palais Prinz Eugen (jetzt Finanzministerium [Behandlung des Parterre als Sockel gegenüber den zwei oberen Stockwerken, wie Perrault es zuerst angewandt]), Palais Trautson (Ungarische Leibgarde), wohl die bedeutendste Erscheinung nächst der Burg, Palast Starhemberg, Palast Auersperg etc. etc. in Wien, Palast Clam-Gallas zu Prag. Schloss Clessheim bei Salzburg, begonnen 1708, wird von Scholhammer nicht Fischer, sondern *Bernhard Stuart* zugeschrieben. Sicher ist, dass es erst unter Erzbischof Leopold Anton von Firmian (1727—1744) vollendet wurde.

Gleichzeitig mit ihm in Wien thätig, jedoch von absolut anderer Richtung ist *Johann Lukas von Hildebrand* (1666—1745 nach Gurlitt, 1656—1730 nach Dohme). Sein Hauptwerk, das Belvedere (Sommerpalast Prinz Eugens von Savoyen), 1693—1724 erbaut, zeigt in der Grundanlage ein stark ausgebildetes Treppenhaus; daran anschliessend den grossen achteckigen Mittelsaal als Kern des Ganzen; rechts und links davon eine doppelte Flucht von Gemächern (Sommer- und Winterwohnung), beidseitig endigend in achteckige Pavillonbauten. Der Mittelbau hat über dem Hochparterre doppelte Stockwerkshöhe, die Flügel sind eingeschossig. Das Terrain gestattete nach der Stadtseite die Ausbildung eines Sockelstockwerkes, das nach dem Hofe das Hochparterre bildet. Die Fassade, in der Silhouette durch die verschiedenen Dachhöhen äusserst bewegt, zeigt durchweg äusserst zierliche Gliederung von gekuppelten Pilastern; dazwischen Fenster mit mehrfach gebrochenem Sturze und reichlich ornamentalem Detail. Das Ganze in keiner Weise an italienische Vorbilder erinnernd, an französische gemahnend, ist doch von eigenartiger Durchbildung. Der auf dem sich senkenden Terrain vor dem Palast angelegte Garten von *Girard* (siehe München), bei der Ausschmückung der Innenräume *Le Fort du Plessy* thätig. Auf Hildebrandsche Einflüsse zurückzuführen ist offenbar Palais Kinsky in Wien (*Blatt 16 u. 17*), dessen Details vielfach mit jenen des Belvedere korrespondieren. Die das erste und zweite Stockwerk zusammenfassenden, nach unten sich verjüngenden Pilaster gemahnen sehr an Glieder derselben Form, welche in der Deutsch-Renaissance, namentlich bei Möbeln, vielfach vorkommen. (In der Bibliothek der Hofburg zu Wien tragen solche Stützen die erste Galerie.) Das Portal mit den übereck gestellten Säulen und geschwungenen Gesimsen durchaus barock. Hier die an Wiener Palästen vielfach vorkommenden Atlanten (zuerst angewendet von Provaglia am Palazzo Bargellini zu Bologna); ein andres Beispiel siehe *Blatt 12*, vom Lichtenstein-Palais, dessen Bau dem *Gabriele de Gabriellis* zugewiesen wird. Hildebrandsche Einflüsse sind ferner eine grosse Reihe von Wiener Fassaden, sowie bauliche Anlagen der Provinz zuzuweisen. Er scheint beteiligt am Neubau des Klosters Göttweig. Schloss Mirabell, ursprünglich »Altenau«, in Salzburg dürfte, soweit die Fassaden in Betracht kommen, nichts mit Hildebrand zu thun haben, wenn auch Details, wie die Fensterverdachungen des ersten Stockes, eine entfernte Verwandtschaft mit dem Belvedere aufweisen. Die ganze Anlage geht auf die Zeit des Bischofs Wolf Dietrich zurück (dem Erbauer

des Domes), an der allmählichen Vollendung waren die Erzbischöfe Marc. Sitticus, Paris, Guidobald, Johann Ernst, Anton (Graf Harrach, 1709–1727) beteiligt. In die Regierungszeit des letzteren fällt die Ausführung der Strassen- und Hoffassade, so wie sie noch heute stehen.

Als dritter Architekt von Bedeutung, gleichzeitig mit den beiden Vorgenannten in Wien thätig, wird *Domenico Martinelli* genannt, von dem indessen kein nachgewiesenes Werk aufzuführen ist. Im übrigen enthält Wien eine ausserordentliche Fülle von städtischen Wohnhausbauten jener Zeit, die durch das gemeinsame Gepräge, was sie tragen, etwas spezifisch Lokales im Ausdruck haben. Vorzugsweise ist die Putzfassade angewendet; reiche Ausbildung und Zusammenziehung der übereinander befindlichen Fenster. — Als bedeutendes Werk endlich noch die Fassade der Akademie der Wissenschaften, angeblich von *Dietrich* und *Enzenhofer*. Wer die beiden gewesen, darüber fehlt bis heute jedweder Aufschluss. Um so merkwürdiger erscheint, dass ein solch formvollendeter Bau ihnen zuzuschreiben sei.

Neben diesen in der Reichshauptstadt thätigen Kräften treten sodann eine Reihe von Baumeistern auf, die in der Provinz, vielfach beim Klosterbau, beschäftigt, oft ganz eigentümliche und originelle Arbeiten zeitigen, Arbeiten, wie sie nur der katholische deutsche Süden in seiner volkstümlichen Kunst aufzuweisen hat. Der berühmtesten einer unter diesen war *Jakob Prandauer*, hervorragend durch den Bau des Konventes zu Mölk (1702 bis 1736), welcher, seiner landschaftlichen Lage entsprechend — er krönt einen langen, steil abfallenden Felskamm gegen die Donau zu — in grossen Massen gehalten ist. Prandauers



Profilirungen nach *Prandauer*.

der Wallfahrtskirche Sonntagsberg etc. etc. Andre Architekten deutschen Namens, die zum Teil in Anlehnung an Fischer von Erlach bauen, sind *Franz Munknast*, *Jakob* und *Johann Michael Steinhuber*, *Gottfried Hayberger*, *Joseph Hueber*, *Matthäus Habacher*, *Hans Retschizegger*, die fast alle mit Kirchenbauten zu thun haben. In Tirol führt *Anton Gump* verschiedene Bauten aus, wobei ihm das Brüderpaar *Asam* im dekorativen Teile behilflich ist (Jakobskirche, Palais Taxis, letzteres mit vortrefflicher Deckenmalerei von *Martin Knoller*, sowie das äusserst stattöse Landhaus etc. etc. in Innsbruck). Neben ihm *Joseph Hyacinth Dörflinger*, *Michael* und *Matthias Umhaus* und *Franz de Paula Penz*, *Jakob Pirchstaller*. Wem das sog. Gesellenhaus (Katholisches Kasino) mit seiner toll-fröhlichen Stuckdekoration zuzuschreiben sei, welche die ganze Fassade überzieht und von architektonischen Linien nur wenig mehr sehen lässt, ist unbestimmt. Deutsch ist die Arbeit ohne Zweifel; sie entspricht durchaus dem Hange nach Betonung des Dekorativen auf Kosten des Struktiven. Möglicherweise dürfte der Name *Asam* hier mitspielen. Das Asamsche Haus zu München noch ein weiterer Schritt in der absoluten Verneinung des architektonischen Gerüsts.

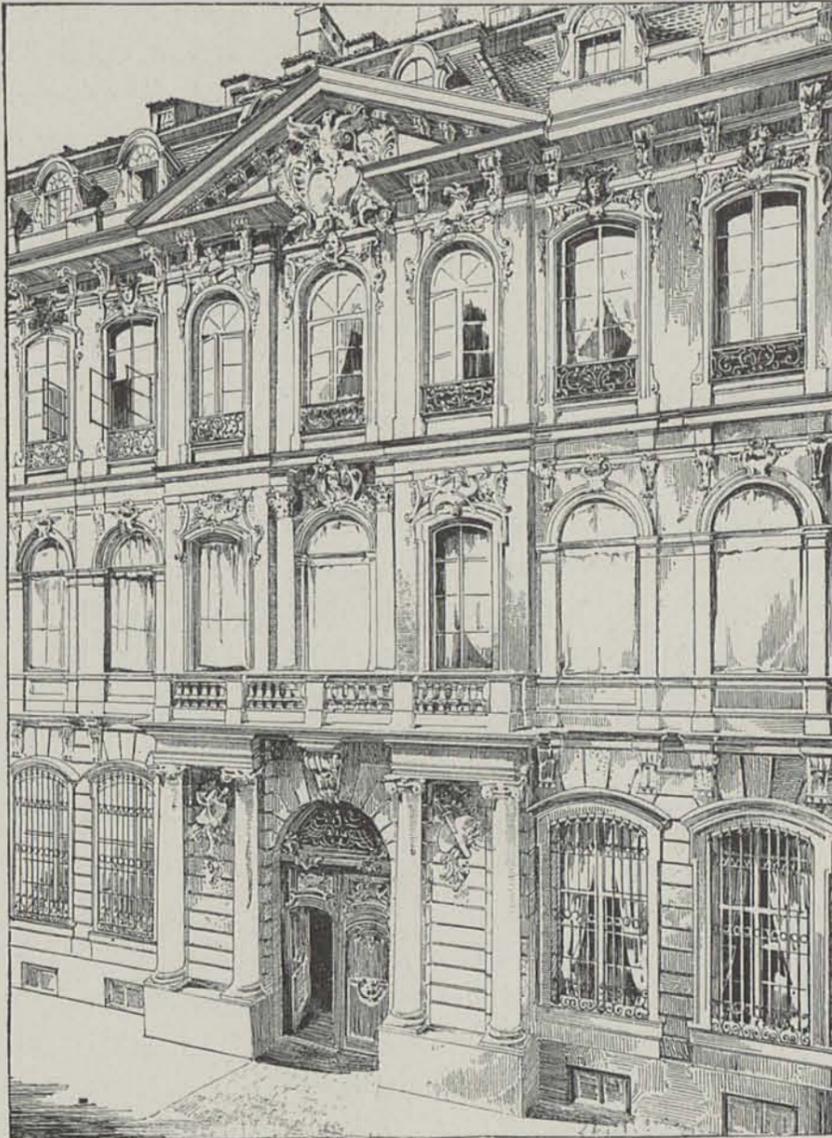
München, auf welches hier nochmals zurückgegriffen werden muss, wirkt ebenfalls weithin durch seine bauliche Thätigkeit. *Cuvilliers* verdrängte, wie schon bemerkt, dort den italienischen Einfluss vollständig, nachdem schon *Zuccali* (siehe pag. XXII) in der Anlage von Schleissheim durchaus französischen Vorbildern sich voll

Art der Profilbildung jener Borrominis verwandt, dennoch selbständig, mit vortrefflicher Rücksichtnahme auf nordische Lichtwirkung (starke Unterscheidungen, Vermeiden gerader Flächen bei Hängeplatten, äusserst abwechslungsreiche Kombination der Profilkurven). Das Innere der dem Plan des Gesù nachgebildeten mächtigen Kuppelkirche mit riesigen flankierenden Türmen ist ein Prunkstück ersten Ranges ohne Überwiegen der dekorativen Teile. Am ganzen Baue ist die durchaus für deutsche Verhältnisse passende Art der Verwendung italienischer Originale zu einem Werke von völliger Reife gediehen. P. ist weiter beschäftigt beim Bau des Stiftes St. Florian (begonnen von *Carlone*),

und ganz angeschlossen hatte. Dieser bewegt sich noch in relativ strengeren Formen; Cuvilliés bürgert im Verlaufe seiner Thätigkeit das Rokoko ein.

Kurfürst Max Emanuel, der 1692 als Statthalter der Niederlande zum ersten-, seit 1704—1715 infolge des spanischen Erbfolgekrieges zum zweitenmal sein Land verliess und den letzteren Zeitraum hauptsächlich in Frankreich verbrachte, hat sich persönlich aufs intimste mit den Kunstströmungen seiner Zeit befasst und bei Ausführung seiner Münchener Bauten stets persönlichen Neigungen Ausdruck zu verleihen gewusst. Sein Bestreben, Bayern den Vorrang unter den übrigen deutschen Staaten zu sichern, seine Träume von der Kaiserkrone sollten auch äusserlich hervortreten. Er mag dabei der Worte Colberts gedacht haben, welche dieser an Ludwig XIV. hinsichtlich der Bedeutung des Königs als Bauherren richtete. Mit Max Emanuels Rückkehr aus der Verbannung beginnt für München eine neue Blütezeit.

Des Schleissheimer Schlossbaues wurde bereits gedacht. Im Parke von Nymphenburg gehören die Pagodenburg (1716 [Fassadenstudie hierzu auf Blatt 15]) und die Badenburg (1718) zu den Bauten dieser Periode. Die erste, ausgezeichnete durch die Behandlung ihrer Innenräume als durch die Erscheinung des Äusseren, ist ein Buen-retiro von wenigen Räumen, im Parke gelegen, im Grundriss durchaus französisch. Von der Fassadengliederung (Pilaster ohne Gebälk mit darüber sich hinziehendem Gesimse, die Attika als Maske für das Dach) gibt die



(Ehemaliges) Palais Piosasque de Non zu München, erbaut von François Cuvilliés.

noch immer bemerkenswerte Innendekoration, von der hauptsächlich nur *Amigonis* Fresken und einiges von der Stuccoarbeit *Dubuts* übrig geblieben ist, muss nach früheren Beschreibungen von ausserordentlicher Feinheit gewesen sein. Dekorative Bildhauerarbeiten des Gartens rühren von dem Antwerpener *Wilhelm de Groff* und dem Italiener *Giovanni Volpini*, sowie von dem Münchener Bildhauer *Günther* her, bei dessen Figuren, wesentlich abweichend von den Arbeiten der Fremden, ein deutliches Anlehnen an die Antike hervortritt. Als bezeichnend für den Geist der Zeit mag nebenbei bemerkt werden, dass gelegentlich hier abgehaltener Feste auch sog. Jagd-Messen celebriert wurden, zu denen sich der ganze Hofstaat in Weidmannskostüm (die Damen als »Amazonen«) einfand. Beim musikalischen Teile waren Jagdsignale als Begleit-Motiv für die heilige Handlung verwendet. Bei den maskierten Jagden nahmen ausser deutschen und französischen Jägern auch Pantalons, Pierrots, Prigella, Scaramouches, Kaminfeger, Juden, Doktoren, Pagoden und andre Masken teil (Heigel). Der Münchener Hof galt damals für einen der glänzendsten Europas.

Cuvilliés wird nach seiner Berufung (Trautmann gibt hier im Gegensatze zu andern das Jahr 1708, nicht 1724 an) für München durchaus die tonangebende Persönlichkeit in architektonischen Dingen. Max Emanuel

hier reproduzierte Studie ein charakteristisches Bild. Das andre kleine Schösschen, ebenfalls einstöckig (Hochparterre und erster Stock), zeigt an dem vorgelegten Saale, zu welchem eine breite Freitreppe hinaufführt und welcher die Höhe beider Stockwerke hat, eine toskanische Pilasterordnung mit voll ausgebildetem Gebälk von strenger Gliederung ohne Attika. Das Dach ist sichtbar. Zwischen den Pilastern rundbogige Thüren mit Kämpfergesimsen, darüber die sogen. Ochsenaugen. Das zurückliegende Massiv des Gebäudes mit rustizierten Eckquadern bis unter das ringsum laufende Hauptgesimse. Die

hat höchst wahrscheinlich den Künstler in Frankreich kennen gelernt; dieser wäre mithin früher nach München gekommen als jener. Ob sich indessen vor der Rückkehr des Fürsten (1715) Spuren von Cuvilliés' Thätigkeit nachweisen lassen, ist eine bis zur Stunde offene Frage. Dass er durch den Nachfolger, Karl Albert, den Auftrag zur Wiederherstellung des 1729 durch Brand zerstörten Teiles der Residenz erhielt, woselbst die durch *Effner* neu geschaffenen Räume mit zu Grunde gingen, ist von Trautmann nachgewiesen. Er wurde bald nach seiner Anstellung in die gleichen Rechte wie *Effner* eingesetzt, erhielt aber die diesem obliegende Direktion und Oberaufsicht der königlichen Gebäude erst nach dem Tode von *Effners* Nachfolger im Amte, *Gunezrhainer* (Heigel nennt ihn Gundelsrainer). Deutsch hat er, wie er selbst zugibt, trotz des langen Aufenthaltes in Deutschland nie ordentlich gelernt. Das war damals etwas Empfehlendes und ist es auch heute noch in einzelnen Fällen. Ausser solch leitenden Kräften zog aber Max Emanuel auch geschickte ausländische Handwerker nach München. Ihre Anwesenheit ist nicht spurlos vorübergegangen; sie bildeten eine ganze Reihe tüchtiger deutscher Kräfte heran. Das Münchener Kunstgewerbe verdankt seinen Aufschwung in sehr vielen Punkten diesem Umstande.* Im Zeughause existierte unter Leitung von *Antoine Motte* und *François Houard* eine französische Schlosserei, *Maubois* trieb des Fürsten eigenes Lieblingsfach, die Elfenbeindreherei. Viele junge Bayern gingen auch behufs Ausbildung ihrer Kunstfertigkeit nach Paris. Ob Max Emanuel damit volkswirtschaftliche Zwecke verband, wie es nachherhand bei den meisten Gründungen kunstgewerblicher Etablissements durch fürstliche Personen der Fall war? Möglich; das Bedürfnis nach neuen Einnahmequellen stellte sich von selbst ein, wo der Hof grosse Summen verschlang und die Staatssäckel immer leerer wurden. Übrigens vererbte sich die ausgesprochene Neigung zur französischen Kunst auch auf Max E's Sohn und Nachfolger, Karl Albert, der persönlich vielfach mit *de Cotte* verkehrt und alle berühmteren Pariser Kunstgewerbe-Ateliers aus eigener Anschauung gekannt hat. Er bestieg den bayrischen Thron 1726.

Unter den Nymphenburger Anlagen ist das von Cuvilliés für die Kurfürstin Marie Amalie, Gemahlin Karl Alberts, 1737 erbaute Amalienschlösschen eine der bedeutendsten dekorativen Leistungen der ganzen Zeit und Richtung. Es wird von keiner ähnlichen in Deutschland an Grazie, an Äusserung feinen künstlerischen Gefühles übertroffen. Glücklicherweise haben spätere Jahrzehnte nichts an dem kleinen, reizvollen Baue geändert; selbst vor der meist wenig glücklichen Hand offizieller Hof-Architekten unsres Jahrhunderts blieb es geschützt.

Das Äussere ist durchaus einfach in der Architektur; reizvoll sind die dekorativen plastischen Beigaben, die ein einheimischer Künstler, *Johann Zimmermann* aus Steingaden, einer der Meister der Kirche zu Ottobeuren, gemacht hat. Thätig bei der Ausschmückung waren *Horemans*, *Hamilton*, *B. Feret*, *G. Desmarées* und *Peregrini*.

Die übrigen Gebäude der kolossalen Gesamtanlage (das Schloss und das vor ihm rings von kleineren und grösseren Gebäuden umgebene riesige Rondell sollte Centrum einer neuen Stadt werden) gehören zum Teil noch der Zeit Max Emanuels an, zum Teil bereits jener Karl Alberts, der hier den seiner Zeit berüchtigten »Nymphenburger Traktat« abschloss. — Um Cuvilliés weiter kennen zu lernen, bedarf es wohl nur des Hinweises, dass er gleichfalls der Erbauer des noch heute im vollen Reize seiner ursprünglichen Dekorationsweise dastehenden Residenztheaters ist (auch hier führten einheimische Künstler, *Joachim* und *Nikolaus Dietrich*, die prächtigen Stuccodekorationen aus). Unter den Fassaden, die er in München schuf, sind jene des gräflich Törringschen (diese zusammen mit *Gunezrhainer*) und jenes Palastes, der heute nach seinem Besitzer als »Palais Guggenheimer« (früher Akademiegebäude) und das früher *Piosasque de Non* benannte (heute *Eichthal*) Palais die hervorragendsten. Von ausserordentlich noblem Eindrücke ist die Fassade des letzteren (Portal, *Blatt 50*, Fenster des Mittelrisalits im ersten Stock, *Blatt 58*). Das dreiteilige Mittelrisalit, schon im Portal durch die Doppelsäulenstellung rechts und links vor der Hausthüre gekennzeichnet, tritt in seinem Mittelstück (Rundbogenfenster mit seitlich angeordneten korinthischen Säulen) etwas hinter die Flucht der seitlichen Teile zurück und ist diese Gliederung die Ursache, dass die Grundlinie des von hohen zierlichen Konsolen getragenen Giebeldreiecks in der Mitte eine Unterbrechung erleidet, die zur Anbringung eines teils im Giebelfeld, teils über dasselbe nach unten hinausreichenden Doppelwappens benützt ist. Das Ganze zeigt deutlich, dass Cuvilliés durchaus nicht ein für allemal die Regeln der französischen Classicisten für die allein zu Recht bestehenden anschaute. Man schreibt ihm auch die erzbischöfliche Residenz zu (Portal *Blatt 47*, Studie vom ersten und zweiten Geschoss *Blatt 48*). Sie gehört mit zu den reizvollsten baulichen Erscheinungen Münchens aus jener Zeit und ist eine Arbeit aus einem

* Siehe: Die reichen Zimmer der Königl. Residenz zu München, herausgegeben von *O. Aufleger* mit geschichtlicher Einleitung von *K. Trautmann*.

Gusse. Ebenso ist ihm der Bau des daranstossenden Palais Portia (jetzt Lesemuseum) zuzuschreiben versucht worden, sicher mit Unrecht; es kommen an demselben Eigentümlichkeiten vor, die mit der Art des geistreichen Franzosen durchaus im Widerspruche stehen. So z. B. die nach innen gehende, an Deutschrenaissance-Beispiele erinnernde Profilierung des Portals, die Behandlung der mit Säulen versehenen Fenstergewände, vor allem andern aber eines: die Achse des Gebäudes steht nicht senkrecht zur Strassenachse. Zur letzteren laufen sämtliche horizontalen Längsglieder des Baues parallel, die auf der Fassadenmauer laufenden Linien der Gesimse aber sind zur Achse des Gebäudes parallel gehalten. So kommt es, dass kein Glied senkrecht zur Fassadenfläche steht, sondern in diese unter einem spitzen oder dementsprechend stumpfen Winkel aufstösst, was z. B. bei dem über dem Hauptportale befindlichen Balkon geradezu unangenehm berührt. Es dürfte schwer fallen, eine solche Unbeholfenheit dem französischen Architekten nachzuweisen. Cuvilliés ist auch in Augsburg thätig gewesen. Die Fassade des Hôtel zu den drei Mohren ist von ihm (Detail davon auf Blatt 25). Über einfach behandeltem Parterre, mit Portal in Korbogen, drei Stockwerke, die im Mittel durch vier korinthische mächtige Pilaster zusammengefasst sind. Auch hier die Fenster der Mittelpartie verschieden von jenen der Seiten. Die Mittelpartie der bischöflichen Residenz zu Augsburg (Blatt 46) dürfte einem Einheimischen zuzuschreiben sein. Die Stadt zeigt noch heute zahlreiche gemalte Fassaden, welche vollständig den Architekturcharakter der Zeit tragen.

Von den Renaissancearbeiten dieser Art unterscheiden sie sich hauptsächlich dadurch, dass die Darstellung perspektivisch dargestellter Galerien und Balkone, weit gewölbter Hallen und Gänge, in denen sich allerlei Figuren bewegen, in Wegfall kommt. Es handelt sich nicht mehr um die durch Malerei bezweckte Ausgleichung einer unregelmässigen Fenster- und Thürenstellung, vielmehr verfolgt die Malerei den Zweck, eine eigentliche, nach bestimmtem System aufgebaute Fassade mit fester Innehaltung der vertikalen Achsen zu geben, eine Veränderung, die wohl hauptsächlich auf den Einfluss Pozzos und gleichzeitiger Theatermaler zurückzuführen sein dürfte. Unter den Augsburger Meistern, welche diese Art von dekorativer Architektur hauptsächlich kultivierten, wäre aus dieser Zeit zu nennen*: *Gottfr. Bernh. Götz, Peter Drümer, Franz Ligris, Johann Baptist Bergmüller, Christ. Erhart, Joseph Christ, Jakob Fröschle, Joseph Huber, Nep. Mozart, Franz Xaver Schnitzler.*

Als Cuvilliés' d. Ä. Zeitgenosse in München ragt hervor *Joseph Effner* (geb. 1687 zu Dachau), der seine Studien in Paris gemacht hatte; er ist seit 1715 »Hofbaumeister« zu München und nimmt bis zu seinem Tode 1745 offiziell die erste Stelle in seinem Fache ein. Inwieweit die Ausführung einer Reihe äusserst hervorragender Münchener Fassaden ihm zufalle, ist noch eine offene Frage. Mit Sicherheit ist ihm zuzuschreiben das gräflich Preisingsche Palais, dessen eine Seite leider durch den Bau der »Feldherrnhalle« unter König Ludwig I. zerstört wurde (s. Blatt 49). Das Gebäude entstand zwischen 1740—1750 und weist auf Ähnliches in Wien hin (s. Blatt 16, Fassadenstudie zum Palais Kinsky), nur ist hier in der Ausbildung des Details noch um einen guten Schritt weiter gegangen. An klassische Vorbilder erinnert allerhöchstens das Portal mit den freistehenden toskanischen Säulen. Indes ist auch hier der Architrav geschweift. Von einer Betonung des Parterre als Sockel ist nur an den Eck- und Risalitpfeilern die Spur vorhanden. In seltsamem Missverhältnisse stehen die Säulen des Portals zu den durch drei Stockwerke durchschliessenden Pilastern, deren mittlere die Achsenstellung zu den Säulen des Parterre nicht innehalten. Charakteristisch ist die durchaus willkürlich abwechselnde Form der Fenster innerhalb der Mittelpartie und der Flügel, charakteristisch ferner, dass der Raum über den ebenerdigen Eckpilastern am Ende der Flügel nicht eine Fortsetzung des architektonischen Gerüsts zeigt, sondern reichlich mit verschlungenen Bandornamenten überdeckte Flächen, in welche am einen Flügel die Fenster quasi wie Felder mit einbezogen sind. Sehr schön die Treppenanlage innen. Durch Effners Teilnahme am inneren Ausbau der Residenz sind viele schöne Räume entstanden. Bis auf wenige Ausnahmen jedoch (Thronsaal, St. Georgssaal, Empfangs- und Audienzsaal) sind diese durch die Feuersbrunst von 1729 zerstört worden. Die sog. Reichen Zimmer sind, entgegen der Annahme Gurlitts, laut Nachweis von Trautmann, in ihrem jetzigen Zustande durchaus Cuvilliés' Werk.

* *Buff* gibt in seinem Aufsatz über Augsburger Fassadenmalerei (*Litow, Zeitschrift für bildende Kunst*, Band 21, S. 58 ff.) an, dass 1740 etwa vierzig, 1777 zweiundvierzig Malermeister in Augsburg ansässig, ausserdem aber auch viele Fremde im gleichen Fache thätig waren. Die Gesamtzahl ausübender Künstler daselbst, Kunsthandwerker mitgerechnet, beziffert er auf 1500—2000, bemerkt jedoch gleich dabei, dass man unter ihnen keine genialen und bahnbrechenden Genies, wohl aber tüchtige Arbeitskräfte vermuten müsse. Die Stadt hatte damals etwas über 30000 Einwohner. Dass in Augsburg viele Architekturwerke ausländischer Künstler gestochen und verlegt wurden, ist jedenfalls auch nicht ohne wesentlichen Einfluss geblieben.

Der Nachfolger Effners (1745) im Amte ist *Johann Gunezhainer* (gest. 1763), der, wie es oft bei solchen Staatsbeamten der Fall ist, allem Anscheine nach mehr Praktiker als Künstler war. Ihm wird das leider durch einen Umbau aus der Zeit Ludwig I. zum Teil arg verunstaltete Palais Törring (Hauptpost) zugeschrieben. Dass Cuvillies mit dabei thätig war, ist sicher. Was die Behandlung der Architektur angeht, so entstammt sie einer Hand von fein künstlerischem Charakter. Das Detail ist, z. B. an den Thüren, geradezu mustergültig. Die Ausführung mag von einheimischer Hand herrühren (München hatte ganz vorzügliche Holzschnitzer).

Noch ein dritter Baumeister wäre zu nennen, dessen Grabstein an der Frauenkirche besagt, dass er nicht weniger als zweiunddreissig Kirchen, dreiundzwanzig Klöster und eine erkleckliche Anzahl von Palästen, »Gemüter aber viele Hunderte durch sein alt-Teutsche und redliche Aufrichtigkeit erbauete«. Es ist dies *Johann Michael Fischer* (gest. 1766), welcher u. a. die mächtige Klosterkirche zu Berg am Laim bei München schuf.

François Cuvillies' Sohn, geb. 1777 zu München, hat, das sei hier nebenbei bemerkt, als Architekt nicht Fuss fassen können, trotzdem er, in der Schule Blondels gebildet, eine tüchtige Kraft gewesen zu sein scheint. Sein Gesuch um Anstellung im bayrischen Staatsdienste wurde abschlägig beschieden, da man ihn weniger für einen Praktiker hielt, »sondern nur in Führung Grosser Gepäu, als Pallästen, informirt sein dürffe, so nur ein Geltsplitterisches Wesen ist und man bey ieszig Geltclemmen-Zeiten und erschöpften Aerario nit vonnöten hat«. Unter Max Joseph wurde er dann doch Oberbaumeister. Von ihm das Werk »Ecole de l'Architecture Bavaroise«. — Noch als unter Cuvillies d. Ä. thätig, wird *Valerian Funk* von Nymphenburg genannt. Ihm scheint mehr die Rolle eines Assistenten als des selbständig thätigen Baumeisters zugefallen zu sein. *Charles de Lespellez* starb 1796 zu München als Oberbaudirektor. Er arbeitete hauptsächlich im Vereine mit Cuvillies d. Ä.

Dass übrigens eine gewisse Missstimmung in einem künstlerisch so reich begabten Volke gegen die fortwährende Heranziehung Fremder herrschte, ist leicht verständlich. So schreibt z. B. *Franz Ignaz Günther*, ein, wie aus seinen Skizzen ersichtlich, höchst talentvoller Architekt und Bildhauer an den Kurfürsten: dass auch ein Bajerisch Lantskint zu verschitenen Künsten Tichtig und denen Ausländern an die Seite kommen dürffe (Trautmann). Über seine vortrefflichen Arbeiten zu Rott a. Inn, zu Weyarn die neuesten Forschungen von *B. Riehl*, Zeitschr. d. bayr. Kunstgewerbevereins 1893.

Gleichzeitig thätig mit den Vorgenannten ist der Maler *Nicolaus Stuber*, dessen noch existierende Handzeichnungen deutliche Beziehungen zu verschiedenen Fassadendekorationen zeigen. Daneben eine Reihe vielbeschäftigter französischer Stuccatoren: *Charles Dubut* (starb, von Berlin nach München berufen, daselbst 1742), *Le Tellier*, *Argoust*, *Esclaver*, *Robert*, *L'Italien*, *Maratti* und der deutsche *Magnus Veichtmayer*, deren Thätigkeit klar ersichtlich ist, wenn man die trotz aller Zerstörungen der letzten Jahre noch immer zahlreichen Münchener Fassaden jener Zeit anschaut, bei denen die leicht arbeitende Hand des Modelleurs ganz entschieden das Übergewicht gegenüber der architektonisch gliedernden des Baumeisters hat. Reizende Beispiele hiervon geben *Blatt 44 u. 45*.

Neben der höfischen Kunst hat sich auch hier, wie im benachbarten Oesterreich, eine volkstümliche Barockkunst entwickelt, die zu ihrer Bethätigung ein weit grösseres Arbeitsfeld bekam als jene. Oft will es dabei scheinen, als hätte der französische Einfluss bei weitem nicht jene mächtigen Spuren hinterlassen als der italienische. Das zeigt der immer wieder sich geltend machende Zug nach starker plastischer Erscheinung. Die typische Ähnlichkeit mit den Originalen ist zwar oft unleugbar, daneben aber tritt ein durchweg ausgesprochener Zug eigener Anschauungsweise zu Tage, und hier allein kann mit einem gewissen Rechte die Bezeichnung »Deutscher Barock« angewendet werden. Was im politischen Sinne die Abhängigkeit vom Fremden, die Abtrünnigkeit vom eigenen Hause und seinen Traditionen bedeutet, die man übrigens nicht dem Volke zur Last legen darf, das wird in künstlerischer Hinsicht zum Anstoss für eine neue Phasis im Ausdrücke des dem Süddeutschen innewohnenden künstlerischen Vermögens. Das Gleiche sehen wir heutigestags in der Malerei sich vollziehen: die Anregung kommt aus Frankreich, die Weiterbildung derselben geschieht aber unter andern Gesichtspunkten als dort, das eigene Empfinden gestaltet die importierte Anschauungs- und Ausdrucksweise zu etwas Eigenartigem, die Bewegung überträgt sich auf das künstlerische Vermögen des Volkes, und aus diesem heraus entwickelt sich eine Reihe selbständig handelnder Künstler.

Obenan unter dieser Gruppe von »Prälaturenkünstlern« stehen die Brüder *Asam**. *Hans Georg*, der Vater, ist einer Nachricht Westenrieders zufolge aus Enneberg in Tirol gebürtig (wo heute noch romanisch gesprochen

* Über die weittragende Bedeutung dieser Künstlerfamilie steht binnen kurzem eine zusammenfassende Arbeit von *H. Hahn* zu erwarten.

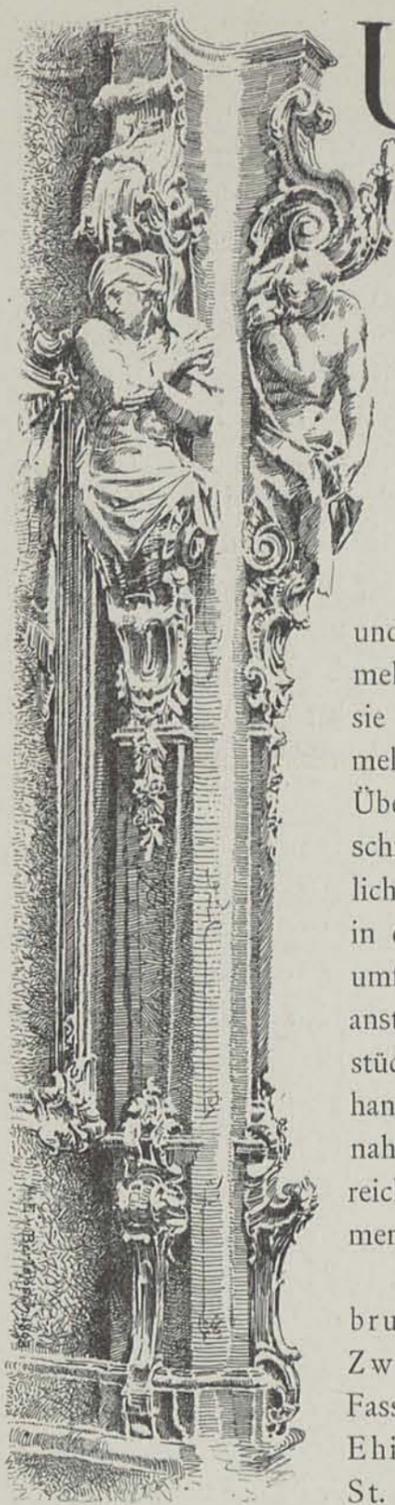
wird), arbeitete aber während seines ganzen Lebens im nördlichen Tirol und in Bayern und starb zu Benediktbeuren 1696, nachdem er die dortige Klosterkirche ausgemalt hatte. Die beiden Söhne *Cosmas Damian* und *Quirin Egid* sind beide in Bayern geboren, der erste 1686 in Benediktbeuren (gestorben 1739), der zweite in Tegernsee (gestorben 1750). Ausschlaggebend für beide war der Einfluss *Pozzos* während ihrer Studienzeit in Rom. Ihr erstes Werk von Bedeutung ist die Umgestaltung des Domes zu Freising, welche Arbeit ihnen den »Zutritt zu dero höchsten Persohn« (dem Fürstbischefe) einbringt. Seit 1715 lassen sie sich in München nieder und beginnen eine Thätigkeit, die in ihrer Weiterentwicklung so ziemlich ganz Süddeutschland beherrscht, denn sie schaffen als Architekten, als Stuccateure und als Maler, und gewinnen, trotz der von seiten des Hofes protegierten Ausländer, eine durchaus dominierende Stellung, so dass München recht eigentlich zum Ausgangspunkte einer süddeutsch-barocken volkstümlichen Kunstweise wird. Der Raum zwischen der Kirche auf dem weissen Berge zu Prag und jener zu Maria-Einsiedeln in der Schweiz bezeichnen die Ausdehnung ihrer Thätigkeit. Als ihr köstlichstes Werk, bei dem an Farbe, Form und Raffinement der Beleuchtung alles aufgewendet ist, und das gleichzeitig den Sinn für die farbige Behandlung kirchlicher Innenräume im italienischen Sinne charakterisiert, ist die Johannes-Kirche in München zu nennen. Betreffs malerischer Wirkung und glücklicher Raumdisposition wird diese durch nichts gleichzeitig von italienischen sowohl als französischen Meistern auf deutschem Boden Geschaffenes übertroffen. Architektur, Malerei und plastischer Schmuck sind zu einem Ganzen verschmolzen, dem in allererster Linie der Sinn für räumliche Erscheinung, für möglichst günstige Ausnützung der durch die Lage des Grundstückes bedingten Lichtverhältnisse, nicht aber die sichtliche Entwicklung eines bestimmten Systems zu Grunde liegt.

Aus dem Ganzen spricht die Empfindung mehr zum Beschauer als die Überlegung, obschon gerade letztere im Grunde genommen die Hauptsache war. Sie wird indessen ganz und gar überholt durch das sprudelnd künstlerische Arrangement des Ganzen, das bei Grössenverhältnissen, wie diese Kirche sie zeigt, anwendbar erscheint, nicht aber bei räumlich kolossalen Dimensionen. Dass die Asam aber auch in solchem Falle das Rechte zu treffen wussten, zeigen ihre Arbeiten zu Fürstenfeldbruck, zu Einsiedeln u. s. w. Das an die Johannes-Kirche zu München anstossende Haus gehörte den Gebr. Asam, bekam seine jetzige Gestalt durch sie, und zeigt, wie verschieden von diesen Künstlern die Aufgabe eines Profan- und eines Kirchenbaues angefasst und gelöst wurde. Die Basis der Kirchenfassade bilden naturalistisch übereinander aufgebaute natürliche Felsbrocken, zwischen denen das in geschweiftem Bogen geschlossene, von ionischen Säulen flankierte Portal steht; über diesem durchbricht ein mächtiges, ebenfalls in toller Kurvenführung geschlossenes Fenster die Fassade. Es bildet für das Innere die daselbst nicht sichtbare Hauptlichtquelle. Breite, mächtige Pilaster fassen die ganze Fassade ein und tragen den wieder mehrfach gebrochenen Rundgiebel; trotz aller barocken Schweifungen ist dabei dennoch ein gewisser monumentaler Zug gewahrt. Was sie als echtes Werk des Barocco kennzeichnet, ist der Umstand, dass sie zum Inneren in keinerlei Beziehung steht, sondern als durchaus selbständige Leistung erscheint. Die Hausfassade daneben aber ist jeder konsequenten Linienführung in horizontaler oder vertikaler Richtung bar. Lediglich die viereckigen Fensterauschnitte bringen einen gewissen Halt in die Fläche, die im übrigen plastische Dekorationen enthält, welche ganz principienlos sich auf dem gegebenen Raume verteilen. Charakteristisch bei dieser, die letzte Konsequenz barocker Dekorationsweise deutlich vorführenden Fassade ist, dass die Fensterbänke des Parterre auf rohen, länglichen Felsstücken ruhen. Bekanntermassen wandte zuerst *Bernini* am Pal. Ludovisi, Rom, an Stelle der Bossen beim Unterbau naturalistische Felsbrocken an. Dergleichen Erscheinungen zogen selbstverständlicherweise ihre Nachwirkungen. Von weniger künstlerisch fühlenden Menschen als den Asam angewendet, musste eine solche Anschauung über die absoluteste Freiheit in Sachen der Architektur notgedrungen zu Auswüchsen tollster Art führen. Die Asam bezeichnen somit den Höhepunkt des süddeutschen Barocco.

Gleichzeitig mit ihnen die höchst bedeutungsvolle Stuccatorenschule von Wessobrunn (Familie *Schmuzer*, *Üblherr*, *Scheidauf*, *Merk*, *Sporer*, *Steinhauser*, *Doll*, *Aderer*, von denen Arbeiten in ganz Süddeutschland und der Schweiz, in Warschau, in Paris nachweisbar sind)*.

Zu Kempten im Algäu war schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Anlage entstanden, welche durch die Eigenart ihrer Grundrissgliederung: Centralbau mit Langhaus — nicht minder hervorragend ist als durch die massvolle Grösse ihrer Innendekoration: der Dom. Er bildet den Ausgangspunkt einer Periode des Kirchenbaues in Süddeutschland, in der eine schier unzählbare Summe grosser Aufgaben gelöst wurde.

* Über diese ein Aufsatz von Dr. *Georg Hager*, »Die Kunstpflege im Kloster Wessobrunn«, Monatsschrift des Historischen Vereins für Oberbayern, 1891, ausserdem Beilage zur Allgem. Zeitung vom 27., 28. und 30. Januar 1893.



Detail aus dem Chorgestühl
von Ottobeuren.

Umfangreiche ältere Klosteranlagen in Bayern ebenso wie in Württemberg und Baden erfahren in dieser Zeit gründlichen Umbau, viele werden von Grund aus neu gebaut, wesentlich erweitert und bilden vorzugsweise, was die Dekoration betrifft, ein glänzendes Zeugnis für das Können ihrer deutschen Autoren; als Baumeister treten Ordensgeistliche wie auch Bürgerliche auf. Wo Italiener dabei beteiligt erscheinen, sind es hauptsächlich Maler, so z. B. an der in ihrer Art einzig dastehenden Klosterkirche (1737—1766) zu Ottobeuren*, *Jacopo Amiconi*. Die Entwürfe von *P. Christ. Vogt*, Konventuale des Klosters; die Bauleitung hatte *Joh. Brenner* aus Bregenz am Konvent, *Johann Michael Fischer* (siehe Seite XXXVI) aus München an der Kirche, 1753—1766.

Die Umgestaltung der gesamten Anlage von 1711—1766. Die Stuccaturen wie die Holzschnitzereien zum Teil von ausserordentlicher Geschicklichkeit Zeugnis ablegend, aber bombastisch wie die Redeweise der Zeit, die, um ein einfaches Gefühl poetisch zu beschreiben, mindestens die vier Elemente, die Kardinaltugenden und alle Todsünden, wenn nicht mehr, nötig hat. — Die Architektur spricht nicht mehr für sich allein. Malerei und Skulptur dienen nicht als schmückende Beigaben, sie werden vielmehr mit dem baulichen Gerüste verschmolzen. Die Figuren, alle in mehr oder weniger verzückter Stellung, gehen in der Darstellung des Affektes bis zur Übertreibung. Es ist in allem, wie Falke in seiner Geschichte des modernen Geschmacks sagt, ein wildbewegtes Leben. Die Wölbung des Raumes wird ihres sichtlichen Zweckes völlig entbunden, denn sie dient zur Darstellung des wolkigen Himmels, in dem sich förmliche Festversammlungen aller Heiligen zeigen, die von Engelsscharen umflattert sind. Wo die figürliche Komposition an den architektonischen Rahmen anstösst, erfährt sie des öfteren eine plastische Verlängerung, so dass Beine, Gewandstücke u. s. w. über die Gesimse herabhängen, selbst die Wolken werden plastisch behandelt. Die Entwicklung solch künstlerischer Geschicklichkeit hat zuweilen etwas nahezu Betäubendes. Hier wirkte Italiens Einfluss weit stärker als derjenige Frankreichs. »Alle Effekte waren auf das äusserste angespannt und übertrieben, alle Instrumente musizierten sozusagen im Fortissimo« (Falke).

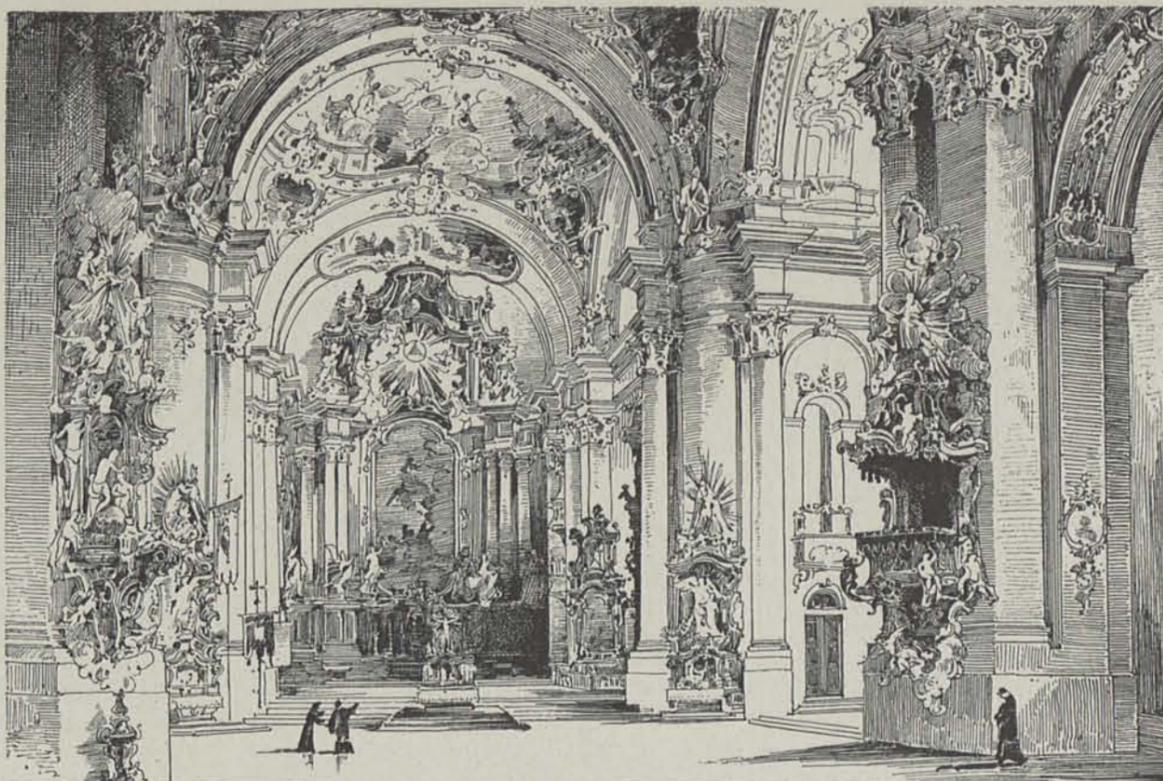
Im gleichen Sinne gehalten die grossartigen Anlagen von Polling**, Wessobrunn, Ettal, Diessen, Raitenhaslach, Mariaberg, Irsee, Wiblingen, Zwiefalten (wiederum ein Werk des obengenannten Joh. Mich. Fischer), von deren Fassadenarchitektur Blatt 38 u. 43 Details geben. Ober-Marchthal (Detail Blatt 39), Ehingen etc. etc. In der Schweiz die mächtige, raumschöne Stiftskirche zu St. Gallen, zu welcher *Peter Thum* von Konstanz und *Bognato* Pläne lieferten (1750). Jene des ersteren ausgeführt. Leider fiel bei dieser Gelegenheit die alte Othmars- und die Michaelskirche. Chor und Turmfassade von dem bereits einmal genannten Vorarlberger *J. Michael Baer*. Malerische Ausschmückung von *Wannenmacher* und *Wanner*, die äusserst flotten Stuccaturen von *Jos. Fruchtmayer*. Im Anschluss an den Neubau der Kirche auch jener der Pfalz, wobei die alte Anlage gänzlich zerstört wurde. Noch weit bedeutungsvoller als St. Gallen ist die geradezu riesige Anlage von Maria-Einsiedeln*** u. a.

* Vergl. die prächtigen Aufnahmen von *Otto Aufleger*, »Die Klosterkirche zu Ottobeuren«, und »Beschreibung des Klosters und der Kirche zu Ottobeuren« von *P. Magnus Bernhard*, O. S. B.

** Hierüber siehe die vortreffliche Arbeit von *B. Riehl*: »Studien über Barock- und Rokokobauten in Oberbayern«. Zeitschrift des Bayrischen Kunstgewerbevereins zu München, 1893, Heft 1 u. 2 ff.

*** *Dr. P. A. Kuhn*, O. S. B., »Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln«. — Der schöne romanische Grossmünster zu Zürich entging glücklicherweise dem projektierten Umbau durch einen energischen Protest des bekannten Philologen und Historikers *Breiting*. *Pisoni*, der seit 1762 den Neubau des St. Ursus-Münsters zu Solothurn leitete, sollte seine Kunst auch in Zürich zeigen. Hier siegte glücklicherweise ein gesunder konservativer Sinn. »Wenn also folglich in einer unglücklichen Stunde sollte resolviert werden, das ganze Kirchengebäude zum Grossen Münster auf den Grund zu demolieren, und sich dann hernach in dem Wiederaufbauen der Kirche dergleichen unüberwindliche Schwierigkeiten hervorthun sollten, so könnte es nicht fehlen, wir würden statt eines wahrhaftig grossen Münsters ein schlechtes kleines Münster oder vielmehr einen Abortum von einem Münster erhalten etc. etc.« *Deus. Avertat. Malum. Amen.* — Schade, dass nicht viele Leute so dachten. (Erinnerungsblatt für die allg. geschichtsforschende Gesellsch. d. Schweiz, 1873, von Prof. Dr. *R. Rahn*.)

Durchschnittlich zeigt sich bei diesen Bauten, was auch in der Profanarchitektur meist zutrifft, dass nämlich der ganze Schwall dekorativer Beigaben auf die Innenräume verteilt, das Aeussere dagegen oft bis zur Nüchternheit streng gehalten ist und hauptsächlich nur die Häufung der Glieder, ihre vielfache Verkröpfung spricht. Besonderes Spielen der Phantasie in den Turmhauben, deren Entwicklung sehr oft



Innenansicht der Kirche zu Ottobeuren.

zu dem Unterbaue in gar keiner Beziehung steht. Auch darin offenbart sich das Nachklingen italienisch-barocker Einflüsse. Ob gerade alle die biedereren deutschen Baumeister von der Ansicht ausgingen, sie bewegten sich auf den Bahnen der Antike, mag eine unerörterte Frage bleiben. Der eigene Einfall wird manchem wohl ebensoviel wert gewesen sein als die Tradition der »studierten« Architekten. Daher denn auch das Fortleben dieser Richtung* noch zu einer Zeit, wo in Italien die neuerdings geradlinige Fassadenarchitektur bereits grossartige Monumente (San Pietro in Bologna 1746, San Giovanni in Laterano 1734, San Giovanni de Fiorentini 1734 in Rom u. a.) aufzuweisen hat. In Frankreich ist das Rokoko ebenfalls immer mehr auf die Innenräume als auf die äussere Erscheinung beschränkt geblieben, weshalb denn auch z. B. Cuvilliés von seinen Landsleuten nicht als vollfranzösischer Künstler geschätzt, ihm vielmehr ein Anbequemen an deutsche Formbildung zum Vorwurfe gemacht wird. Wollte man übrigens in dieser Zeit von einem spezifisch »süddeutschen Kloster- oder Kirchenstil« sprechen, so hätte eine solche Bezeichnung ihre volle Berechtigung.

Vorzüglich ist es Tirol und Vorarlberg (s. »Tirolisches Künstlerlexikon von einem Kunstfreunde«, ferner »Bayrisches Künstlerlexikon« von Felix Lipowsky), Bayern und Schwaben, woher Baumeister und Dekorateure dieser Zeit stammen, auch einzelne Schweizer (meist Graubündner).

Schweiz. In Bern sind deutsche, d. h. meist eingeborene Baumeister bei grösseren Unternehmungen ebenso wie Franzosen beschäftigt.

Die Privatbauten (s. Blatt 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 84, 85, 88) geben ein eigentümliches Mischbild fremder Einflüsse und einheimischer Gepflogenheiten. Zu den letzteren sind in erster Linie zu zählen die längs aller städtischen Strassen sich hinziehenden sog. »Lauben«, d. h. gewölbte Bogengänge, so dass man bei regnerischem Wetter trockenen Fusses durch die ganze Stadt gehen kann. Es ist dies ein Berner Specificum, was sich auch in den kleineren Landstädten des nämlichen Kantons, nicht aber in den übrigen Schweizerstädten vorfindet. Ein weiteres lokales Charakteristikum bildet das weit vorspringende Walmdach, das in den meisten Fällen zur Fassadenarchitektur in durchaus keine Beziehung gebracht ist. Diese letztere dürfte übrigens in der Mehrzahl der hier zur Anschauung gebrachten Fälle auf französischen Einflüssen basieren. Erstens wanderten in Bern Refugiés ein, zweitens hatte der Stand Bern »Unterthanenländer« französischer Zunge, und endlich sind die nahen Beziehungen der Herren von Bern zum französischen Hofe durch die Lieferung von Soldaten bekannt

* Bezeichnend dafür eine Stelle in der Meidingerschen Beschreibung niederbayrischer Städte (erschien 1787), wo es heisst: »Würden unsre jungen Leute in ihren Nebenstunden die Geschichten der Künstler, ja nur den Schwung und mit diesem das grosse Genie unsrer bayrischen Künstler betrachten, statt sich in die unglücklichen Scenen des »Werther« oder gar wohl in die schändlichen Auftritte der »Räuber« zu setzen suchen, — — — möchte vielleicht diese Kunst in ihren mussierenden Kopf gedeihlichere Ausführungen zu ihrer eigenen Ehre und zum Ruhme des Vaterlandes entstehen heissen als die Folgen dieser tollen Krankheit noch allemal nach sich zog.«

genug*. Von den jungen Berner Aristokraten dienten die meisten wenigstens eine Zeitlang in Frankreich. Die meist ziemlich straffe Gliederung, das völlige Unterordnen des Details unter die Gesamterscheinung lassen daher in der Hauptsache auf französischen Einfluss schliessen. Von Stadtbaumeister *Sprüngli*, der sich in Frankreich, auch in Dresden Studien wegen aufhielt und einen Ruf an den kurhessischen Hof ablehnte, um in seiner Vaterstadt thätig sein zu können, rührt die Anlage sämtlicher Häuser an der Sonnenseite in der Spitalgasse, das Theater, die Hauptwache, das frühere Naturhistorische Museum (*Blatt 94*) her, das durchaus an die französischen Neuklassiker anklingt. *Abeille*, ein Pariser, baute das Bürgerspital und Münzgebäude, *Antoine*, ebenfalls Pariser, die Stadtbibliothek, *Stürler*, ein Berner, das Stiftsgebäude, der schon oben genannte *Bär* das alte Inselspital und das Grosse Kornhaus. Unbestimmt ist, wem die Pavillonbauten auf der Münsterterrasse (*Blatt 82*) zuzuschreiben sind. Sie entstanden zwischen 1744—1748.

Die übrigen Städte der Schweiz haben einzelnes Hübsche an Privatbauten aus dieser Zeit aufzuweisen, das indessen, wie meist mit ausländischem Gelde, so auch unter ausländischen Einflüssen entstand, so z. B. der sog. »Rechberg« (früher »Zur Krone«) zu Zürich, ein in seinen Gesamtverhältnissen wie in den Details seit 1770 entstandener zierlicher Bau (*Blatt 89*), das Zunfthaus zur »Neuen Meise«, erbaut 1741 ebendasselbst. In Basel ist vorzüglich *Samuel Werenfels* als Erbauer einer grösseren Reihe stattlicher Privathäuser genannt, weiter ein *Job. Ulrich Bichel* u. a. In St. Gallen und Rorschach eine Anzahl äusserst origineller Erker.

Während, wie aus vorgehendem erhellt, bei Kloster- und Kirchenbauten eine ganze Reihe deutscher Baumeister ihre Thätigkeit entfalten, sind gleichwie in Bayern so auch in Schwaben und andern süddeutschen Fürstentümern ausländische Architekten für den Hof thätig. So *Leopold Retti*, Sohn des Erbauers von Ludwigsburg (bis 1733), in Paris gebildet, der in Stuttgart die neue Residenz (*Blatt 74 u. 75*), in dem seit 1715 entstandenen, planmässig angelegten Karlsruhe das Schloss, in Ansbach einen Teil des markgräflichen Schlosses und die Orangerie baute. Die Schlösser Freudenthal und Heimsheim, für die Maitresse Herzog Eberhard Ludwigs, Wilhelmine von Grävenitz, seit 1728 erbaut, sind noch dem *Paolo Retti* zuzuschreiben. Von seinem Bruder *Donato Riccardo* die Stiftskirche zu Ellwangen; ein vierter endlich, *Livio Retti*, in Württemberg als Maler thätig. In Stuttgart ferner *P. L. Philippe de la Guepière*, der, im wegwerfendsten Tone über das künstlerische Vermögen der Deutschen sich äussernd, vorschlug, dass man sämtliches Arbeitspersonal aus Frankreich kommen lassen möge. Unter der Misswirtschaft Karl Eugens, der durch Montmartin beeinflusst, den französischen Hof nachzuahmen suchte, wurden von *Guepière* erbaut die reizvollen Schlösser Monrepos (1760—1767) und Solitude (1763—1767), bei welcher letzterem die Blondelsche Richtung klar zum Ausdruck gelangt. In Mannheim ist zu nennen *Nicolas Pigage*; von ihm die Anlage Schwetzingens; daselbst neben ihm thätig *F. W. Raballati* und *Alex. Galli Bibiena*. Von ihm weiter Schloss Benrath bei Düsseldorf, sowie das Schweizerische Haus (Russischer Hof) zu Frankfurt a. M. In Zweibrücken baut *Pierre Patte* (1723—1812), das Schloss in Bayreuth *Karl Gontard*, der später in Berlin thätig ist.

Im nördlichen Bayern und am Rhein begegnet man wiederholt dem schon öfters genannten Namen *Dientzenhofer*. Es ist dies *Johann Leonhard*, gest. 1711, dem eine ganze Reihe von Bauten in Würzburg, Bamberg, Mainz u. s. w. zuzuschreiben sind, und *Johann*, Bruder des Vorigen, dessen Hauptwerk der Dom zu Fulda (erster Entwurf von *Ferdinando Fuga*, 1699—1780), ist. Ebendasselbst von ihm das Schloss (1710—1713), wohl auch die Orangerie (1730); ausserdem *Justus Heinr.* und *Johann Heinr. Dientzenhofer*. Letzterer in Bamberg thätig, gest. 1745. In Würzburg *Joseph Greising*, gest. 1720.

Eine der hervorragendsten Erscheinungen des deutschen Südens ist *Johann Balthasar Neumann* (1687 Eger, bis 1753 Würzburg), dessen Schöpfungen mit der Geschichte der Familie Schönborn, einer der baulustigsten ihrer Zeit verknüpft ist. Von ihm die Schönborn-Kapelle (*Blatt 33*) und die Residenz zu Würzburg 1720—1744 (Eckpavillon *Blatt 30*, *Blatt 32*, Arkaden des Hofes im Anschluss an die toskanische Ordnung des Parterregeschosses). *Germain Boffrand*, der Vertreter des strengen Pariser Klassicismus in der äusseren Erscheinung, vindizierte sich die Erfindung des Ganzen, zu dem er allerdings Entwürfe geliefert hat. Sie gelangten indessen nicht zur Ausführung. Seiner Richtung entspräche die Dekoration des Innern, die er bekanntermassen absolut gegensätzlich zu der äusseren Architektur behandelt wissen will (»Des décorations intérieurs et ameublements«). Beides sind Werke, an denen die klare Disposition im grossen Ganzen ebenso durchgebildet erscheint wie die Gestaltung im Detail. Die Profilierung ohne jegliche barocken Anklänge, das Ornamentale vollständig im Geiste

* »Die Frage der Regimenter steht in innigster Verbindung mit den ökonomischen und politischen Interessen der schweizerischen Aristokratie.« (*Morell*, »Die Schweizerregimenter in Frankreich«.)

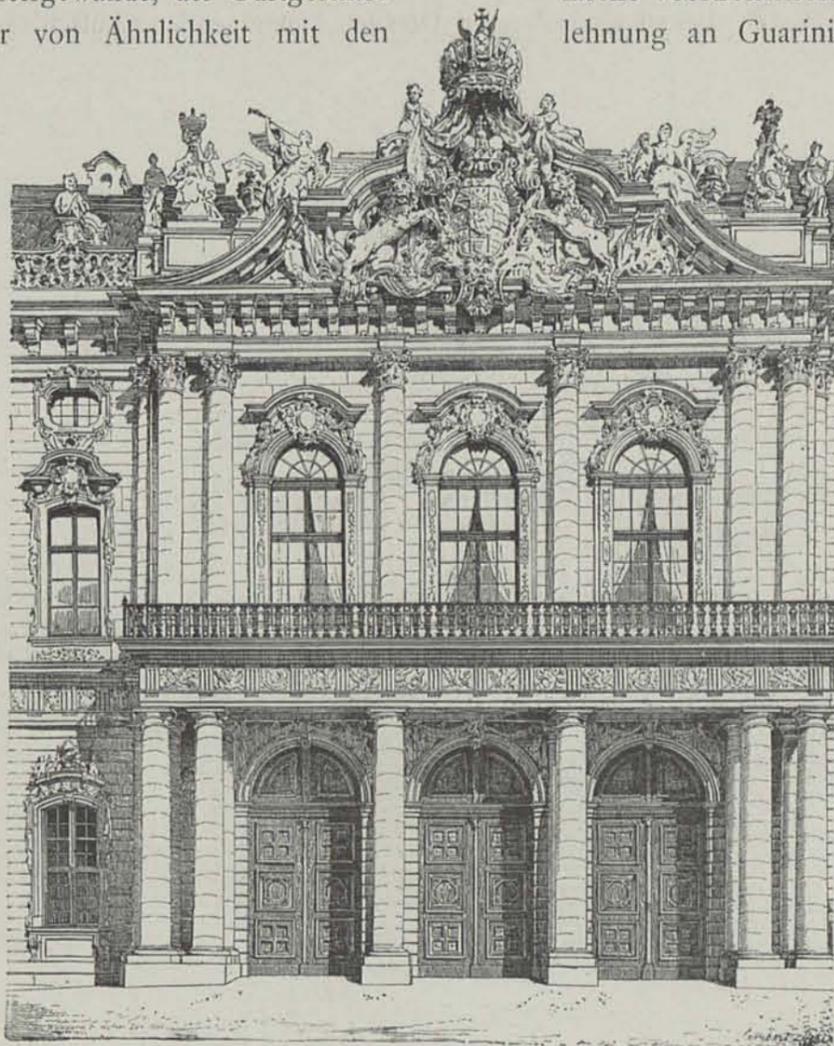
der Zeit, nirgends aber noch den architektonischen Rahmen überwuchernd. Gegensatz zur Dekoration der Innenräume, welche, wie Skizzenbücher Neumanns beweisen, durchweg von ihm entworfen, die plastisch leichte Behandlung des Stucco bis zum Äussersten getrieben zeigen. *Tiepolo* daselbst bei der malerischen Ausschmückung thätig.

Der Grundriss der Residenz in klarer Anlehnung an französische Vorbilder.

Dass Neumann bei dem in und um Wien von den Schönborn ausgeführten Bauten beteiligt war, ist sicher, daher denn auch bei seinen Arbeiten Reminiscenzen an Fischer von Erlach wie an Hildebrand auftreten. Die mehr klassische Richtung Neumanns gehört seiner Frühzeit an, später offenbart er sich als Barockkünstler vom reinsten Wasser, wie es z. B. die Fassade des Hauses zum Falken in Würzburg 1736 (Detail davon auf *Blatt 41*) darthut. Im Profil der Fenstergewände, der Gurtgesimse und Pilaster keine Spur von Ähnlichkeit mit den

obengenannten Bauten, vielleicht ein gewollter Kontrast zwischen Fürstenschloss und Bürgerhaus. In seinem Geiste auch das kokette Portal auf *Blatt 63* und der Brunnen (*Blatt 79*).

Von ihm weiter Schloss Bruchsal, seit 1722, das nach seinem Tode von *Leonhard Stahl* weiterentwickelt wird, sowie eine ganze Reihe anderer Schlossanlagen oder schlossähnlich entwickelter Klosterbauten (das mächtigste davon Oberzell bei Würzburg), sowie eine Reihe bedeutender Kirchenbauten, so die grosse Wallfahrts-



Mittelbau der Residenz zu Würzburg, erbaut von *Johann Balthasar Neumann*.

Münchener (1733—1797), thätig (er arbeitete auch am Schlosse zu Würzburg und Bruchsal). Ihm dürften vielleicht die ganz barocken Portalarchitekturen am Seminar (*Blatt 86*) und der Augustinerkirche (*Blatt 87*) zuzuweisen sein, deren Linienführung an borromineske Vorbilder erinnert. *Zick* machte seine Studien in Italien. Die Peterskirche ebendasselbst 1748—1756, möglicherweise nach dem Plane von Hofkaplan *Jäger* erbaut, ist durch ihre Konstruktion (Hallenanlage) für diese Zeit äusserst bemerkenswert; die von 1742—1745 erbaute Jesuitenkirche (Centralanlage mit Langhaus) ging bei der Beschiessung 1793 zu Grunde und wurde 1811 ganz abgetragen. Beide hat der Italiener *Giuseppe Appiani* ausgemalt. Das grossherzogliche Palais (*Blatt 34*) ist durch General *Welsch* 1731—1739, von dem auch das Zeughaus, 1738—1740, gebaut und lehnt sich deutlich an französische Vorbilder an. Das Dalbergsche Palais dagegen (Justizpalast), 1715—1718, ein Barockbau ausgesprochenster Art mit übereck gestellten Säulen des reich entwickelten Mittelrisalits, vielfach geschwungenen und gebrochenen Fensterverdachungen etc.

Als eines der frühesten Architekturwerke von ausgesprochen klassisch-barockem Charakter wurde die Börse zu Leipzig und das Lusthaus im grossen Garten zu Dresden (s. *Blatt 3*) schon früher genannt. Die Entstehung beider reicht ins 17. Jahrhundert zurück. Sie stehen in keiner sichtlichen Verbindung mit

der Folgezeit, in welcher *Pöppelmann* dem Barocco in sächsischen Landen durch seine grossartigen Leistungen zum Durchbruche verhalf. Das Schaffen dieses Architekten steht, wie es auch anderwärts der Fall, im innigsten Zusammenhange mit dem Leben und Treiben des fürstlichen Hofstaates, für welchen er arbeitet, mit der Person des Fürsten Friedrich August I., des Starken (1694—1733), selbst, der in künstlerischen Dingen das ausschlaggebende Wort spricht, für ihre Beurteilung stets Musse findet, wenn er auch im übrigen das Regieren, die Thätigkeit des Staatsoberhauptes in staatlich wichtigen Fragen so weit beiseite setzt, als ihm nur möglich ist, darin freilich der tonangebenden Persönlichkeit des Jahrhunderts, dem »Roi soleil«, durchaus unähnlich. Welche Physiognomie das Leben an diesem Hofe hatte, darüber geben Schilderungen von Zeitgenossen, wie Casanova, vor allem das Buch »La Saxe galante«, — über die Stimmung von Männern, wie selbst Gottsched, dessen Lobgedichte, z. B. auf den Karneval von Dresden, genügenden Aufschluss. Gerade die gebildeten Kreise zeichnet charakterlose Unterwürfigkeit aus.

Loën — ein Zeitgenosse — schreibt über seinen Aufenthalt in Dresden: »Dresden scheint ein bezaubertes Land, welches sogar die Träume der alten Poeten noch übertrifft. Man kann hier nicht wohl ernsthaft sein, man wird in die Lustbarkeit und Schauspiele hineingezogen. Hier gibt es immer Maskeraden, Helden- und Liebesgeschichten, verirrte Ritter, Abenteuer, Wirtschaften, Jagden, Schützen- und Schäferspiele, Kriegs- und Friedensaufzüge, Ceremonien, Grimassen, schöne Raritäten und dergleichen mehr. Al-

der gleichzeitigen französischen Dekorationsweise zeigt. Was aber durchaus wichtig erscheint, ist, dass er als erster sich voll und ganz zum Barocco bekennt und die geregelt klassische Form absichtlich beiseite setzt. Wie bei Neumann ist auch bei ihm die anfängliche Ausdrucksweise strenger als die spätere. Das zeigen die Entwürfe zum Neubau des königlichen Schlosses, das 1701 zum Teil abgebrannt war.

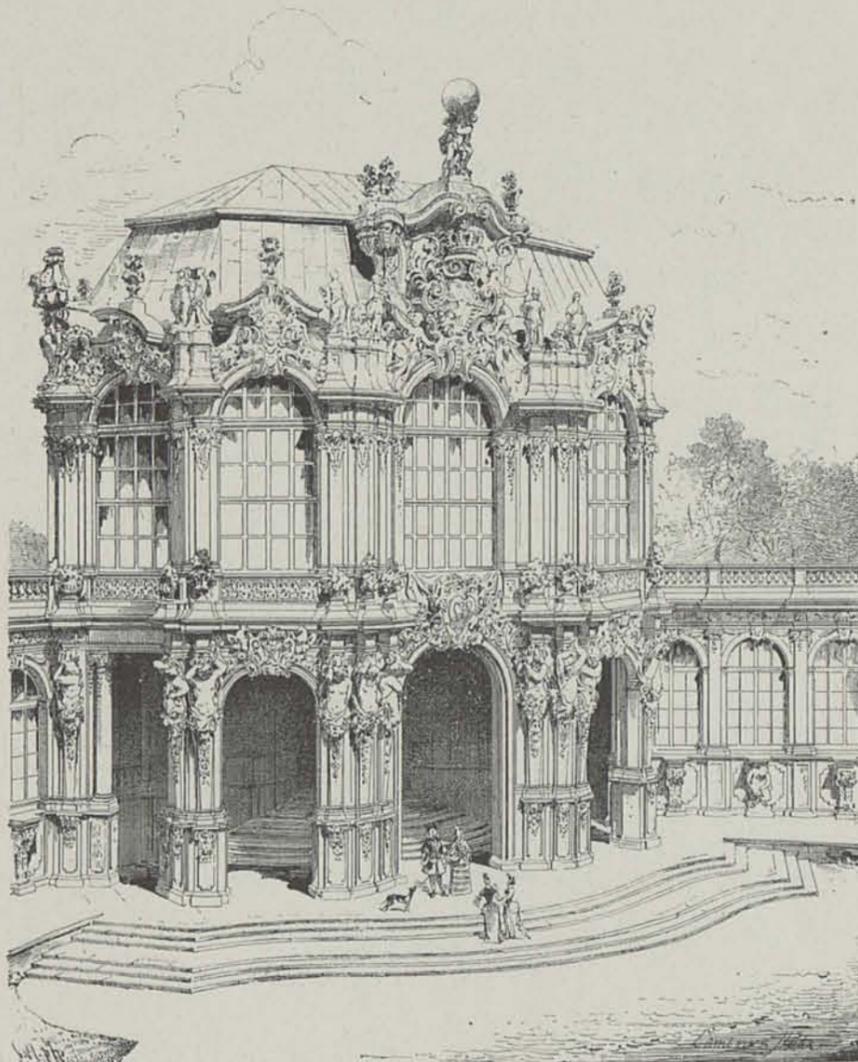
Pöppelmann trat hier an Stelle von Baumeister *Dietz*, dessen Entwürfe zum Wiederaufbau beim Könige offenbar keinen Anklang fanden. Der zur Überbauung ausersehene Raum ist weit ausgedehnter gedacht, als jener es ist, auf welchem die wirklich ausgeführten Gebäude sich erheben. Ein geradezu riesiger Komplex von Höfen und sie umschliessenden Palastbauten sollte der Welt zeigen, was an Prachtentfaltung eines kunstsinnigen Monarchen würdig sei. Zur thatsächlichen Ausführung gelangte allerdings nur ein Teil, der kleinere.

Mit der Erbauung des Zwinger (1711—1722) wurde der Anfang gemacht. Er sollte das erste Glied in der weiteren Entwicklung der Anlage, er sollte das Entrée, den Ehrenhof, zum künftigen Königsschlosse bilden. Das dabei zu Grunde liegende Motiv war die Schaffung eines unter freiem Himmel befindlichen Festraumes inmitten einer diesem Zwecke entsprechenden Architektur, mithin eine Aufgabe, die in das Gebiet der Theater-

les spielt; man sieht zu, spielt mit und lässt mit sich spielen.«

Dass das Andauern solcher Umstände an der Architektur nicht spurlos vorüberging, zumal in einer Zeit, wo Kirche und Theater nicht nur in ihren dekorativen Verhältnissen einander ausserordentlich nahestanden, ist selbstverständlich.

Matthäus Daniel Pöppelmann (1662 Dresden bis 1736 ebendasselbst) hat die phantastischen Festdekorationen der Zeit ins Architektonische übersetzt. Er streift in seiner Art die kühnsten Barockmeister Italiens, ebenso wie er sich als gründlichen Kenner



Pavillon vom Zwinger zu Dresden, erbaut von *Matth. Daniel Pöppelmann*.

dekoration einschlägt*. Die Aufgabe (Detail auf *Blatt 19*) ist so vortrefflich gelöst, als es überhaupt denkbar erscheint. Dabei ist trotz eines förmlichen Überquellens an schmückendem Beiwerke dem architektonisch-struktiven Gedanken, dem Gerüste die Oberhand gelassen, wenn auch Einzelheiten, z. B. die Art der Verwendung von Gesimsen im oberen Stockwerke des hier abgebildeten Westpavillons beweisen, wie wenig mit der Bedeutung architektonischer Einzelglieder mehr gerechnet wurde. Dass der Architrav als Kämpfer dient, die darüber befindlichen Gesimsteile aber in den architravierten Bogen einschneiden, die Horizontale mithin durch jedes Fenster unterbrochen wird und selbst die Attika all die gebrochenen Linien zeigt, in welchen der Grundriss der Pfeiler- (Hermenbündel) im Erdgeschosse gegliedert ist, das alles beweist, wie tief einschneidend die Wirkung der Theater- (resp. Kirchen-) Malerei in Bezug auf die Entwicklung der Architektur gewesen ist, welcher Überschuss an dekorativem Denken gegenüber dem struktiven nach und nach sich entwickelt hatte. Bemerkenswert erscheint, dass Pöppelmann sich durchaus nicht an irgendwelche Vorgänger direkt anlehnt. Er äussert sich durchaus individuell in der Weise, wie er bauliche und dekorative Formen verschmilzt.

Die Entwürfe zu dem genannten Schlossbau — es sind ihrer elf**, von denen die letzten drei bereits der Regierungszeit Friedrich Augusts III. angehören — geben ein deutliches Bild vom Umschwunge der Anschauung Pöppelmanns. Schon der Schritt vom ersten, weit mehr auf klassischem Boden stehenden, bis zur tatsächlichen Ausführung des Bestehenden ist ein kolossaler. Gleichzeitig zeigen aber diese Arbeiten, wie wohlüberlegt das Ganze und dass es nichts weniger als der Ausfluss einer Laune ist. Das künstlerische Vermögen des Architekten wird dadurch nur um so höher gestellt. Nicht der Augenblick war es, der solches schuf, vielmehr ist das Ganze ein sprechender Beweis dafür, in wie hohem Grade der architektonische Ausdruck mit der Kultur der Zeit im Einklange steht. Er ist nichts für sich Bestehendes, sondern eine logische Folge von menschlichen Zuständen. Ohne das Verständnis dieser ist jegliches Verständnis der Architekturgeschichte überhaupt ausgeschlossen***.

Natürlich liess die Reaktion auf solch unerwartet geniales Durchbrechen aller Schranken nicht auf sich warten. Wahrhaftes Künstlertum findet im weniger Begabten stets seinen Feind, zumal wenn die Beamtenwelt dabei in Mitleidenschaft gezogen wird. Der Weiterbau des Schlosses stockte und ist vermöge mannigfach ungünstiger Verhältnisse leider nicht weitergediehen. August der Starke starb 1732. Ein Erlass aus dem Beginne der Regierungszeit seines Nachfolgers Augusts II. (III. von Polen) besagt in ziemlich dürren Worten, dass man der geistreichen Art Pöppelmanns nicht weiter ein Interesse entgegenbringe†: »Wir wollen, dass künftighin bei allen neu aufzuführenden Palais und andern Bauten darauf gesehen werde, dass an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas Nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zierat nichts Überflüssiges sich eingerichtet finde, dass die Architektur durch die gegebenen Zieraten nicht verdunkelt noch unterdrückt werde. Und da wir glauben, dass auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solche bis dahin hie und da angebracht worden, wegbleiben können, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren man zu benanntem Zwecke benötigt, stets den allgeschicktesten Leuten verdungen werden.« Das ist von 1733 datiert. — 1736 starb Pöppelmann, vielleicht der geistreichste und selbständigste deutsche Künstler seit den grossen Renaissancisten. Seine weiteren Bauten, so das Taschenberg-Palais (1711) zu Dresden, das Japanische Palais (nach dem Zwinger, offenbar unter dem Drucke der klassischen Reaktion und unter Mitwirkung des französischen Architekten *Longuelune* entstanden), zeigen den Künstler†† nicht weniger bedeutsam, wenn ihm auch ein so freies Schalten wie am Zwinger dabei nicht möglich war. Von den zahlreichen Bauten in Polen, die er im Auftrage Augusts des Starken ausführte, ist das meiste zerstört, ebenso das eine

* Es mag hierbei daran erinnert werden, dass 1719 das von *Alessandro* und *Girolamo Mauro* erbaute Opernhaus vollendet wurde, für welches *Giuseppe Galli Bibiena* Dekorationen schuf. Die letzteren entstanden später, als der Entwurf Pöppelmanns zum Zwinger, *Chiaveris* Hofkirche erst seit 1738.

** *Gurlitt* bespricht dieselben eingehend.

*** Wenn sich die Leiter mancher Fachschulen dieser Einsicht nicht verschliessen, und im künftigen Architekten nicht bloss den einstigen Beamten oder gebildeten Bautechniker sehen möchten, so dürften sich da und dort vielleicht Umstände beseitigen lassen, die nicht dazu beitragen, das Studium der Architektur zu dem zu machen, was es sein soll. Dem Absolventen einiger Semester, welche obendrein nicht lediglich dem fachlichen Zwecke gewidmet werden, das »Diplom eines Architekten« einhändigen, wie es z. B. am Polytechnikum zu Zürich der Fall ist, beweist, wie wenig noch der Begriff für den Umfang und das Wesen des Architekturstudiums an massgebenden Stellen entwickelt ist.

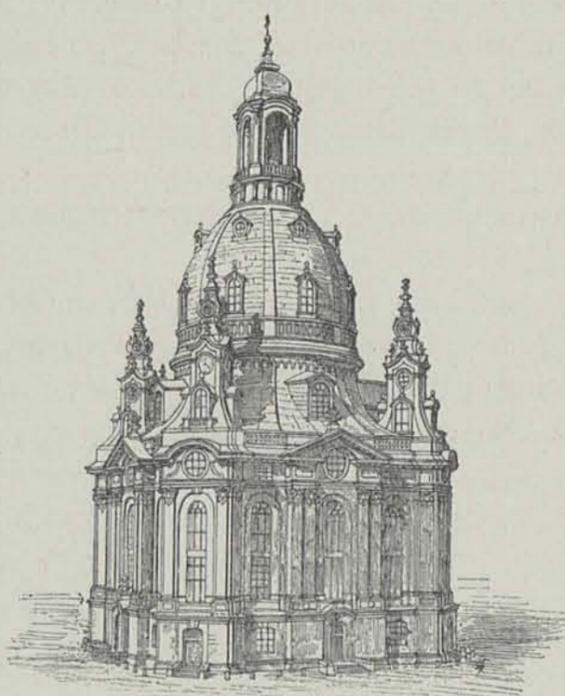
† Der Passus ist mit Weglassung einiger ganz unwesentlichen Einschaltungen nach *Schumann* gegeben.

†† Weiteres in »*R. Steche*, Die Bauten Dresdens«, sowie in dem Werke *Hettners*.

Brühlsche Palais in Dresden. Im Kirchenbau hat er sich wohl versucht (Dreikönigskirche in Dresden, seit 1732, und die Friedrichstatter Kirche, seit 1728), doch zeigt er dabei weit weniger originelles Schaffen. Pöppelmann hat sehr befruchtend gewirkt, eigentliche Schule indessen hat er ebensowenig wie Fischer von Erlach gemacht. Der ihm nachfolgende, für Dresden auf lange Zeit massgebende *Johann Christoph Knöffel* (1686 bis 1752) ist geradezu als Antipode Pöppelmanns anzusehen. Die Sparsamkeit dekorativer Beigaben am Äusseren der Gebäude konnte kaum weiter getrieben werden, als er es that. Der Ausdruck »vornehme Einfachheit« wurde zum Schlagworte. Das Interessante, auch bei Schülern von ihm, wie *Heinrich Schwarz*, *Christian Friedrich Exner*, sind die Grundrissentwicklungen. Ausser den Genannten sind eine ganze Reihe von Namen damaliger Architekten auf unsre Tage gekommen, deren Werke bald von relativ grösserer, bald von geringerer Bedeutung sind, keineswegs aber irgendwie an die geniale Art Pöppelmanns heranreichen.

Dagegen aber ist es ein Zeitgenosse und Mitbürger Pöppelmanns, der mit kühnem Mute ein Problem in neuer Weise löst. Es ist dies die Erbauung einer protestantischen Centralkirchenanlage zu Dresden, der Frauenkirche, durch *Georg Bähr* (1666 Fürstenwalde bis 1738 Dresden).

Es wurde schon früher erwähnt, dass die Anlage neuer protestantischer Kirchen eine unabwendbare Forderung wurde, nachdem nicht alle älteren Kirchen sich als adaptationsfähig erwiesen. Luther hatte mehr oder weniger ein bauliches Programm gegeben in den Worten: »dass (in den Kirchen) die Christen mögen zusammenkommen, beten, Predigten hören und das Sakrament empfangen«, dass es aber durchaus zu missbilligen sei, wenn man glaube, die Frömmigkeit stehe in irgend welchem Verhältnisse zum Reichtum der kirchlichen Ausstattung. Die Folge war, dass die im Mittelalter so üppig geflossenen Spenden für Kirchenbauten zu fließen aufhörten. Die allgemeine Verarmung nach dem Dreissigjährigen Kriege trug das ihrige ebenfalls dazu bei, um den protestantisch



Frauenkirche zu Dresden, erbaut von *Georg Bähr*.

angebracht sind, um nicht bloss den ebenerdig vorhandenen Raum zum Anhören der Predigt auszunutzen, da entwickelt sich in den protestantischen Gotteshäusern die Empore, die alsbald zur teilweise oder auch ganz rings um das Schiff laufenden Galerie wird. Die Situation der Kirchenbänke zur Kanzel ergibt alle möglichen Schwierigkeiten. In Augsburg z. B., wo die Kanzel der Heiligkreuzkirche in der Mitte des viereckigen Langhauses steht, sind die Stuhllehnen der Kirchenbänke zum Umklappen eingerichtet, so dass entweder die ganze Gemeinde den Prediger auf der Kanzel oder aber beim Altare sehen kann. Von einer tiefgehenden künstlerischen Durchbildung des Raumes ist bei den frühen Anlagen kaum die Rede, vielmehr zeichnen sich diese durch eine manchmal geradezu erschreckende Nüchternheit aus, im völligen Gegensatze zum gleichzeitigen katholischen Kirchenbau, der in eben dieser Periode seine grössten Repräsentanten erstehen sieht. Es ist ein Abbild der beidseitig theologischen Welt: im Protestantismus ein gegenseitiges Eiferen um der Auslegung von Nebensachen willen, ein kleinliches dogmatisches Gezänk, auf katholischer Seite das Bewusstsein der wiedergewonnenen Vollkraft und Machtstellung, und der deutliche Ausdruck hiefür in den imposanten Kirchenanlagen, dem aufgebauchten Schmucke derselben.

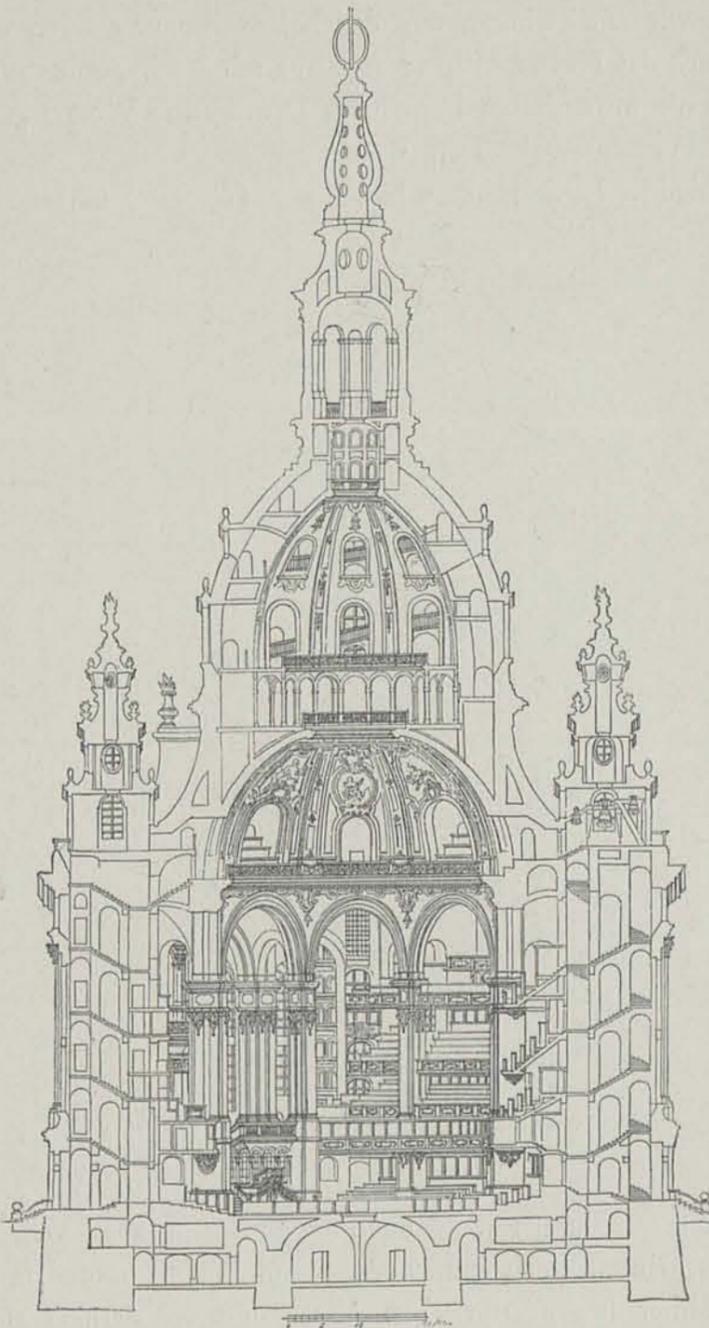
Erst gegen Schluss des 17. Jahrhunderts tritt protestantischerseits ein Umschwung ein, der im engen Zusammenhange steht mit einer grösseren Verinnerlichung nichttheologischer, weiter Kreise, parallel laufend mit der sich gross und schön entwickelnden Kirchenmusik.

Bisher war man über die Hallenkirche, über mehrschiffige Anlagen, wie sie *de Kayser* in seiner Zuyderkerke zu Amsterdam ohne besondere Phantasieäusserung geschaffen hatte, nicht hinaus gekommen. Das Aussehen der protestantischen Gebetshäuser glich, wo nicht künstlerische Reste einer früheren Zeit belebend wirkten,

kirchlichen Baueifer etwas zu dämpfen. — Von der Schlosskapelle zu Torgau, welche Luther 1544 einweihte, bis zur mächtigen Centralanlage Bährs in Dresden hat die Frage des protestantischen Kirchenbaues eine lange Reihe verschiedener Phasen aufzuweisen. In Sachsen begegnet man an der Stadtkirche zu Zwickau einer Veränderung behufs Raumgewinnung, wie sie auch die katholische Kirche behufs Kapellenanlagen in verschiedenen Beispielen (Frauenkirche in München u. a.) aufzuweisen hatte: die Streben werden in das Innere der Kirche, die Wand nach aussen gerückt. Wo, wie in den Kirchen seit Erbauung des Gesù, über diesen Seitenräumen Balkons

den für die Mitwelt völlig unnützen, trockenen und langweiligen Streitereien ihrer gottesgelehrten Diener. Ein gewisses Streben nach prunkhafter Erscheinung im Detail gibt sich zwar da und dort, dem Zuge der Zeit folgend, zu erkennen; so bei den Kapellen des Schlosses Eisenberg (gebaut von *Mor. Richter* nach 1680), des Schlosses Coburg (erbaut von *Christ. Richter* nach 1690), des Schlosses zu Charlottenburg u. a. Die letztgenannte verdient sogar die Bezeichnung einer künstlerisch feinen Arbeit hinsichtlich des dekorativen Teiles, doch ist von der eigentlichen Lösung einer kirchlichen Anlage, wie sie durch die Verhältnisse erfordert schien, bei all den aufgeführten Beispielen nicht die Spur vorhanden. *Hermann Korb* (1655 Niese bis 1735 Braunschweig),

der Erbauer des bereits berühmten Schlosses Salzdahlum, macht bei seiner seit 1705 erbauten Garnisonskirche zu Wolfenbüttel den Versuch, etwas Einheitliches zu gestalten. Es schien, als sei die protestantische Architektewelt geradezu blind gegenüber den neu erstehenden Kirchenanlagen des Katholikentums, in denen — war auch die Wichtigkeit des Altares eine ganz andre — der klare Hinweis auf das Predigthaus gegeben war. *Leonhard Sturm* (1669—1729) trat nun der Sache nahe. Seine Neigung, die Schönheit lediglich in der strengen Ausbildung des Systems zu erkennen, nicht allzu hoch fliegende Phantasie, die alles Überschwengliche von vornherein vermied, schien der Lösung eines solchen Problems günstig. 1712 erschien ein Werkchen von ihm, das den Stoff systematisch behandelt (»Architektonisches Gedenken von protestantischer kleiner Kirchen Figur und Einrichtung«), 1718 eine Vervollständigung des nämlichen



Frauenkirche zu Dresden. Schnitt.

gang. Eine andre Anlage ist im Achteck gedacht mit vier über die Seiten des Oktogons vorspringenden Ausbauten: an der Basis der Turm mit Halle als Zugang. Gegenüber der Altar »unter der Cantzel«, rechts und links »Fürstenchöre«, der Hauptraum des Oktogons für die Gemeinde. Ein weiterer Entwurf zeigt kreisrunde Anlage, innen der Raum ebenfalls in dieser Form, aber gegenüber der Aussenmauer durch eine excentrisch dazu gestellte Rotunde so gegliedert, dass in dem Tangentialpunkte des inneren und äusseren Kreises der Predigtstuhl, gegenüber die grosse Menge der Kirchenstühle angebracht, die »Herrschaftchöre« aber in den schmalen Teilen nahe der Kanzel, wo auch Treppen den Verkehr mit den Emporen ermöglichen, verlegt sind u. s. w. Dass

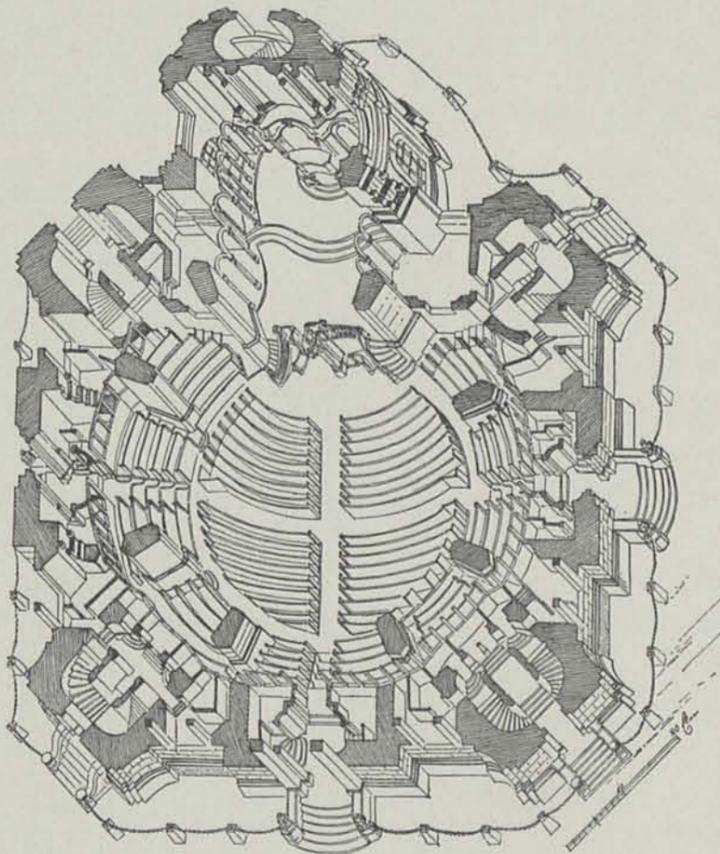
Themas: »Vollständige Anweisung, aller Art Kirchen wohl anzugeben«. Er führt darin aus, wie der Raum in Hinsicht auf die Erfordernisse zu gestalten sei, kommt ganz selbstverständlich auf Central- oder damit verwandte Anlagen und verwirft im grossen Ganzen die Kreuzform (wie sie z. B. *Nehring* in der seit 1695 erbauten Parochialkirche zu Berlin mit deutlicher Anlehnung an Bramante angewendet hatte, freilich ohne die nötige Bekrönung, eine Kuppel, zu geben), weil sie der Koncentration der Zuhörer, die alle den Prediger sehen müssten, hinderlich sei. Seine Entwürfe sind mannigfacher Art, z. B. gleichschenkliges Dreieck mit rechtwinkligen Ansätzen inmitten der Seite, wovon der eine die Kanzel, der zweite den »Herrschaft- und darüber den Cavalierchor« und der dritte für eine als Zugang zum Ganzen dienende Turmanlage gedacht ist. Der Altar befindet sich in der Spitze des Dreiecks, gegenüber vom Hauptein-

* Siehe hierüber: *O. Sommer*, »Der Dombau zu Berlin und der protestantische Kirchenbau überhaupt« (daselbst sämtliche Projekte von *Sturm*), weiter *M. Meurer*, »Der Kirchenbau vom Standpunkte und nach dem Brauche der lutherischen Kirche«, und *Gottfr. Semper*, »Über den Bau evangelischer Kirchen« (kleine Schriften).

bezüglich der Zierformen der absoluteste Puritanismus zu erwarten gewesen wäre, geht aus Sturms eigenen Worten hervor. Es existieren übrigens Anlagen, die auf seinen Entwürfen beruhen; so die Garnisonskirche zu Potsdam (seit 1730), der Dom zu Berlin u. a. — Entstehung der sogen. Gnadenkirchen (Centralanlagen) seit 1709 nachweisbar im Gegensatze zu den aus Fachwerk errichteten Friedenskirchen (Langhausbauten). Ein eigen- tümliches Beispiel der Zeit die fünfeckige Kirche auf dem Gendarmenmarkte zu Berlin, seit 1701 von *Grünberg* und *Simonetti*. Ein weiteres Stadium der Entwicklung zeigt dann die Frauenkirche in Dresden, welche den Ausgangspunkt zu dem kurzen Rückblick auf die Entwicklung des Themas gab.

Es ist charakteristisch, dass in ein und derselben Stadt, sozusagen in einer und derselben Zeit, des Barocco üppigste Triebe sich entfalten, wie am Zwinger, und daneben in monumentaler, strenger, jeder Phantastik barer Weise der konzentrierte Ausdruck des Protestantismus in nicht minder imponierender Weise zu Tage tritt. Beides ist ein Beweis dafür, wie tief die importierten Formen in Deutschland Wurzel geschlagen hatten und wie man auf verschiedene Weise dieser Formensprache Herr wurde.

Bähr hatte bereits verschiedene Kirchenbauten hinter sich (die erste davon zu Loschwitz mit gotisierenden Motiven, die Centralanlage der Stadtkirche zu Schmiede- berg, die Kirchen zu Holm- stein und Klingenthal), eben- so im Profanbau sich aus- gezeichnet (*Hôtel de Saxe*, seit 1713, und *British Hôtel*, seit 1720, beide in Dresden), als er 1726 zur Ausführung des kühn gedachten Werkes schritt. Es ist eine vollende Centralanlage mit durch- aus kreisrundem Innen- raume, in welchem acht Pfeiler einen kleineren kon- zentrischen Kreis umschlies- sen, eine Saalanlage gross konzipierter Art, die fast von allen Punkten den Blick nach Altar und Kanzel ermög- licht. Zwischen den Pfeilern entwickeln sich Emporen, welche allerdings den Ein-



Grundriss der Frauenkirche zu Dresden.

druck der mächtigen Höhen- entwicklung des Innenrau- mes abschwächen. Darüber wölbt sich die innere, oben mit weiter Lichtöffnung nach der äusseren, der hohen

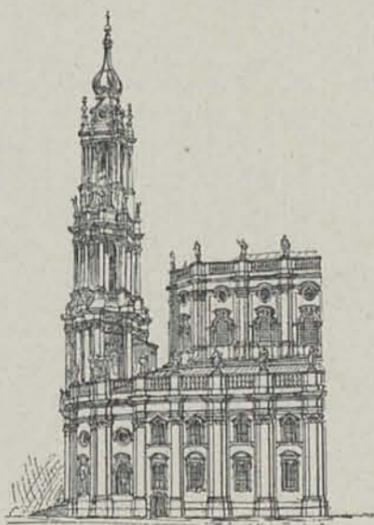
Schutzkuppel, versehene Kuppel. Die letztere steigt mächtig, turmartig, durch- weg aus Stein erbaut, empor zwischen den in Form kleinerer Türme entwickelten Widerlagern, in denen die Verbindungstreppen zu den Emporen liegen. Über der Kuppel erhebt sich ein mächtiger, auf treppenartigem Unterbau ruhender Tambour, innen mit Rundgang ver- sehen, und hierüber endlich die vierseitige, hohe, von Rundbogen durchbrochene Laterne.

Die Formen sind im Äusseren straff; jeder überflüssige Schmuck ist vermieden, alles auf eine massige, organisch gegliederte Gesamterscheinung abzielend, wogegen im Innern, besonders an der zur Kuppel führenden zweiarmigen Treppe, dem dahinter liegenden reichen Altare und der darüber sich aufbauenden Orgeltribüne, die Zierformen der Zeit zu ihrem vollen Rechte gelangt sind. Unverkennbar fusst Bähr auf den Vorarbeiten Sturms, aber bei ihm ist die Lösung abgeklärt, ausgegoren, er wusste aus einem klar disponierten Grundrisse logisch den Aufbau zu entwickeln. Das letztere ist Sturm bei seinen Entwürfen schuldig geblieben. Bähr hat bei der Anlage seiner Arbeit einen durchaus neuen Typus geschaffen. Sein Werk ist der erste mächtige Ausdruck dessen, wonach der ganze protestantische Norden bisher vergeblich gesucht hatte. Königspaläste und Fürstenschlösser waren seit langer Zeit in reichlicher Fülle erstanden. Der Entwurf zu solchen war meist der Jugendtraum der damaligen Architekten. Die monumentale Lösung eines protestantischen Kirchen- baues aber ist nur von wenigen versucht, von keinem bis anhin erreicht worden, und man kann daher, wie Gurlitt mit vollem Rechte sagt, die Arbeit Bährs als die bedeutendste, weil selbständigste Leistung des deutschen Barocco bezeichnen, und zwar nicht bloss in künstlerischer, sondern auch in technischer Beziehung. Der Aufbau der Doppelkuppel, vor allem aber die Bekrönung derselben durch einen aus Haustein massiv ausgeführten Auf- satz, begegnete lebhaften Bedenken, wie denn Bähr überhaupt vielen Anfeindungen der neuerdings bei Hofe mächtig gewordenen italienischen Künstlerpartei ausgesetzt war. Er beharrte aber unerschütterter im Glauben an

die absolute Sicherheit seiner Konstruktion und hat sich darin nicht getäuscht. Die Beendigung des Baues, 1740, hat er nicht erlebt. Zwei Jahre vorher stürzte er vom Gerüste ab.

Auffallenderweise hat auch Bähr keine Nachfolger im Kirchenbaue, welche die von ihm konzipierte Schöpfung zum Ausgangspunkte einer neuen Aera im Gebiete des protestantischen Kirchenbaues zu machen vermochten. Die 1751—1762 zu Hamburg durch *Ernst Georg Sonnin* (1709—1794) erbaute Michaeliskirche, welche als eine der bedeutendsten Erscheinungen ihrer Art bezeichnet werden muss, zeigt wieder Kreuzesform, ebenso die Dreifaltigkeitskirche zu Hamburg (1743—1747), deren Architekt *Joh. Leonh. Prey* unter Bähr in Dresden beschäftigt gewesen ist, gleichfalls auch die von *Dose* zu Altona erbaute Hauptkirche (seit 1742).

Zu der Erscheinung der Dresdener Frauenkirche, die als förmliches Wahrzeichen protestantisch-baulichen und deutschen Denkens aufgefasst werden kann, steht die katholische Schlosskirche in eigentümlichem Kontrast. Sie wurde erbaut seit 1739 durch den in seiner Art ebenfalls äusserst genialen italienischen Architekten *Gaetano Chiaveri* (1689 Rom bis 1770 Foligno). Bei allem Aufwande von Können erscheint er aber nicht so reich an Originalität wie Bähr, dessen Kirche natürlich, was die dekorative Seite der Architektur betrifft, gegenüber der Leistung des Italieners wesentlich viel schlichter erscheint. Indessen ist Bährs Arbeit das, was sie sein will, eine Kirche nämlich, während der flott und reich behandelte Langhausbau Chiaveris, in welchen bei der Grundanlage auch Motive von Centralbauten mit einbezogen sind, als äusserst genial behandeltes Schaustück bezeichnet werden muss. Es sollen dabei ausschliesslich italienische Werkleute in Arbeit gestanden haben. Der Charakter ist durchaus borrominesk und sticht schon dadurch ungemein gegen die gleichzeitigen norddeutschen Bauten ab, nicht minder aber auch gegen die italienische Architektur der nämlichen Periode, welche, von Frankreich her durch die Klassizisten beeinflusst, sich wieder strengen Formen



Partie der Schlosskirche zu Dresden, erbaut von *Gaetano Chiaveri*.

gleichen Bekenntnisses im Süden seit der Einwanderung der Hugenotten ausserordentlich stark mit französischen Kräften durchsetzt, die hier eine dauernde Heimstätte fanden. Daher denn die vielfach auftretenden akademischen Formen, die in Frankreich eine schulmässige Durchbildung erfahren hatten und nun in wenig veränderter Weise auf deutschen Boden übergeführt werden. Charakteristisch für die theoretischen Anschauungen das zuerst in Mecklenburg erschienene Werk *Carl Philipp Dieussarts* (derselbe scheint zuerst in Güstrow thätig gewesen zu sein, wurde 1683 kurfürstlicher Baumeister in Potsdam, seit 1692 ist er dann in Bayreuth thätig, von wo aus er bei der Gründung der ausgedehnten Hugenottenkolonie Erlangen mitgewirkt haben mag): »Theatrum Architecturae civilis«, dessen wesentlicher Hinweis auf Vitruv geht.

Unter *Paul Durys* (du Ry) Leitung entsteht in Cassel die Ober-Neustadt, deren architektonisches Gepräge in einer gewissen abgemessenen Strenge besteht: klare Entwicklung der Hauptlinien, völlige Unterordnung alles dekorativen Beiwerkes. Im nämlichen Charakter das Observatorium und die Orangerie daselbst. Nicht minder bedeutend des Vorigen Sohn *Carl Dury*. Schloss Wilhelmsthal, 1754—1767, als bestes Beispiel einer äusserst graziösen Rokoko-Innendekoration, die allerdings mehr nach Frankreich denn nach Deutschland hinweist. Einzelne vortreffliche Privatbauten dieser Zeit in Cassel. Auch hier Einflüsse der allerverschiedensten Art deutlich wahrnehmbar. Von *Simon Ludwig Dury*, dem Enkel Paul Durys, unter Landgraf Karl Schloss Wilhelmshöhe, nach seinem Tode vollendet durch Baumeister *Jussow* 1785, bereits englische Einflüsse in hohem Masse geltend. Der Garten nach Entwurf von *Guernieri*. — In Zerbst und Köthen der Holländer *Cornelius Ryckwärts*, ebenfalls in architektonisch strengem Sinne thätig, u. s. w.

Neben Dresden ist es hauptsächlich Berlin, das für die norddeutsche Architektur und ihre Entwicklung von höchster Bedeutung wurde.

Früher Einfluss Hollands, wo, wie bereits einmal bemerkt, der palladianische Klassicismus eher als in andern Ländern germanischer Sprache dauernd Fuss fasst und zur fortan herrschenden Richtung wird (Rathaus zu Amsterdam von *Jacob van Kampen*, seit 1648 von ganz strenger Gliederung, ebenso *Vingboons* Maastrichter Ratsgebäude, seit 1650, u. a.). Daher sozusagen keinerlei Schwankungen. Die Abarten des Barocco dringen nirgends tief ein; der Grundzug ist durchaus dem Lande und seinen Bewohnern konform, er ist konservativ. Von Wichtigkeit der Einfluss von *Daniel Marot*, einem Refugié und späteren Hofarchitekten Wilhelms von Oranien.

Der anfänglich grossen Hinneigung des kurbrandenburgischen zum französischen Hofe ist bereits (S. XVI) Erwähnung gethan. Refugiés fanden in Preussen, speciell in Berlin, massenhaft Aufnahme.

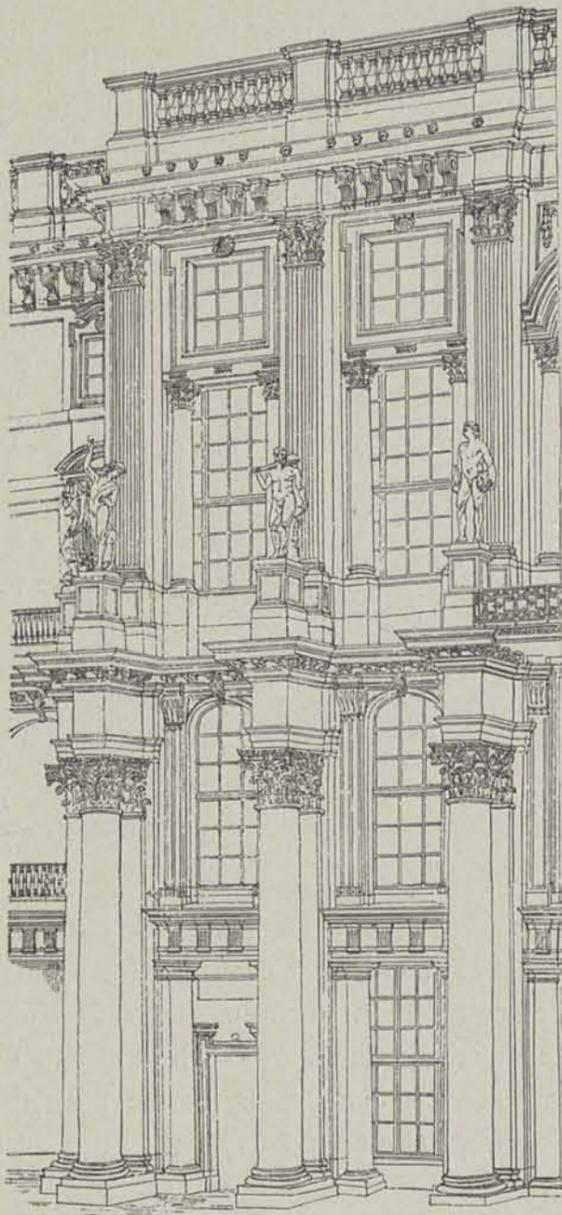
1687 kommt *Jean Baptiste Broeber* (gest. 1733), ein Schüler Mansards, der zuvor schon in Bremen thätig ist, als Lehrer an die Kunstakademie nach Berlin. Von ihm hauptsächlich Kupferstiche, Entwürfe, die im Sinne Mansards gehalten sind. 1656 wird *Johann Gregor Meinhart*, ein geborener Holländer, kurfürstlicher Baumeister ebendasselbst; von ihm die Strasse »Unter den Linden« und die Dorotheenstadt als ein Teil der grossgedachten Neuanlage der ganzen Stadt, die nach *Woltmanns* Beschreibung* bis dahin ein ausserordentlich dürftiges Ansehen hatte. Seit 1651 ist er am Baue des Oranienburger Schlosses beschäftigt, ebenso an Palais Derfflinger von ihm. Desgleichen, wie schon erwähnt, weiter die Entwürfe zur Parochialkirche (seit 1695 gebaut und vollendet durch *Martin Grünberg*).

Von Italienern waren daselbst thätig *Giovanni Maria Baratta* (gest. 1687 Berlin) und *Francesco Baratta* (gest. 1700 Berlin); Gurlitt weist ihnen Beteiligung an dem nach Borrominischem Entwurfe entstehenden Schlossbaue zu. Das war der Boden, auf welchem *Andreas Schlüter* (1662 Hamburg bis 1714 Petersburg) seit 1694 seine Thätigkeit beginnt.

Ob er bei seiner Berufung von Warschau — er stand im Dienste des Königs von Polen und war bei der Ausschmückung des von *Giuseppe Belotti* unter Mitwirkung andrer italienischer Künstler erbauten Schlosses Willanow beteiligt — bereits als Architekt beschäftigt war, mag hier ununtersucht bleiben. Jedenfalls ist das Werk,

* *A. Woltmann*, »Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart«. Ausserdem *C. Gurlitt*, »Zur Baugeschichte Berlins«, Kunstchronik 1884.

** *Blondel* starb 1686, der Zeughausbau begann aber erst in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts, mithin ist jede persönliche Beteiligung bei der Ausführung, die ganz in Nerings Hand lag, von vornherein ausgeschlossen.



Partie vom Schlüterschen Teile des Berliner Schlossbaues (zweiter Hof); die Säulen des Parterregeschosses noch von der italienischen Anlage herrührend.

dem von *Philippe de Chieze* begonnenen Stadtschloss zu Potsdam. In der nämlichen Zeit *Michael Matth. Smids* (1626 Rotterdam bis 1692 Berlin), ein geborener Holländer (kurfürstlicher Stall), daselbst thätig, ferner der Erbauer des Köpenicker Schlosses, *Rüdiger von Langesveld* (1635 Nijmegen bis 1695 Berlin). Eine wichtige Erscheinung ist *Johann Arnold Nering* (gest. 1695), der, offenbar vom Niederrhein oder aus Holland stammend, das Rathaus in Cöln baut und nachher mit dem Zeughausbau in Berlin in Verbindung gebracht wird (*Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 377), dessen Totalanlage Gurlitt jedoch unbedingt dem als Gesandten am kurbrandenburgischen Hofe weilenden *Blondel* zuschreibt**. Auf alle Fälle ist der genannte Bau einer der charakteristischen Repräsentanten des palladiesken Stiles. Nering soll auch am Potsdamer Schloss thätig gewesen sein, sicher nachweisbar am Oranienburger Schlosse. In Berlin das 1886 abgebrochene Fürstenhaus, 1685, und das

das ebenso italienisch strenge als deutsche Einflüsse zeigt (Pöppelmann soll ebenfalls dabei thätig gewesen sein), nicht ohne Eindruck auf Schlüter geblieben, bei dem übrigens der Bildhauer gegenüber dem Architekten stets das Übergewicht hatte. Ob und inwieweit eine Beeinflussung seiner Anschauung durch eine Reise nach Italien stattgefunden habe, ist noch eine offene Frage. Sicher ist wiederum seine Mitarbeiterschaft am Charlottenburger Schlosse, an welchem sein Nebenbuhler *Johann Friedr. Eosander, Freiherr von Goethe*, seit 1706 thätig war, der über Schlüters späterem Sturz selbst in die Höhe kam. Am Zeughause (Detail hiervon auf *Blatt 10*), dessen Bauleitung erst *Nering*, nach seinem Tode (1695) *Martin Grüneberg* inne hat, ist Schlüter wieder als Bildhauer beschäftigt und sucht durch plastische Zuthaten ein Gegengewicht zu der nüchtern klassischen Architektur zu schaffen; nach ihm im gleichen Sinne der Pariser Bildhauer *Guillaume Hulo*. Seit 1699 sodann übernimmt Sch., wahrscheinlich zuvor schon mit plastischen Arbeiten dafür thätig, die Leitung des Schlossbaues, wo er mit den bereits vorhandenen Arbeiten der Italiener sich abfinden musste, damit jedoch in sichtbaren Widerspruch gerät; ihm mangelt die ruhige Sicherheit, die jenen eigen ist; er findet sich nicht ganz in ihre Anschauung hinein und wirkt, selbst wo grosse Dimensionen zu Gebote stehen, nicht immer gross (Schlossplatzportal); der Totaleindruck aber ist nichtsdestoweniger ein unzweifelhaft schöner, die Mischung italienischer Art mit dem deutschen Wesen der Schlüterschen Formen hat einen eigenen Reiz. Die Umbildung des klassischen Barocco, wie sie Schlüter hier zu stande gebracht, ist ein neuer Hinweis darauf, wie sehr das Verständnis der Form in Deutschland Fuss gefasst hatte und zweifelsohne einer selbständigen Weiterentwicklung fähig gewesen wäre, wenn die Kunst nicht an den Höfen wie eine Kunstreiterin behandelt worden wäre. Das zeigt sich so recht nicht bloss im Äusseren, vielmehr müssen die Innenräume, vor allem die Treppen, als ganz hervorragende Schöpfungen genannt werden. In Schlüter sprach der Sinn für die künstlerische Erscheinung weit mehr als der Gedanke an die technische Seite des Bauwesens. Das brachte ihn zu Falle. Beim Baue des Münzturmes, welcher, bis auf eine Höhe von 240 Fuss emporgeführt, wieder abgetragen werden musste, wollte man nicht den Einsturz riskieren, gab sich die Veranlassung dazu. — Seine übrigen Bauten in Berlin von weit mehr als gewöhnlicher Bedeutung, jene in Russland noch nicht genügend untersucht und festgestellt. Seine Thätigkeit als Bildhauer, die wir hier nicht zu berühren haben, ist die eines Genies von Gottes Gnaden. (Ausführlicheres bei Gurlitt III, 375, Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Dohme, Geschichte der deutschen Architektur, vgl. auch die strittigen Punkte zwischen Gurlitt und Dohme, Centralblatt der Bauverwaltung.)

Nach der unglücklichen Affaire mit dem Münzturm kam *Eosander* (Gurlitt III, 406), der übrigens in seinem *Theatrum Europaeum* schon früher zur Genüge seine Gegnerschaft zu Schlüter dargethan hatte, assistiert von *Sturm* (1760 Riga), an dessen Stelle, die er bis 1715 behielt. 1724 wurde er überhaupt aus preussischen Diensten entlassen. Er vertrat durchaus die klassische Anschauung. Von ihm eine grosse Reihe von Gelegenheitsdekorationen. Eine kurze Zeit hindurch tritt er auch im Dienste Augusts des Starken auf (Schlösschen Übigau). Obschon eine nicht unbedeutende Kraft, reicht er dennoch nicht an die Originalität Schlüters heran. Inwiefern seine Bethätigung am Weiterbau des Schlosses zu Berlin von Bedeutung sei, beweist die Westfassade.

Mit Schlüter eng verbunden ist *Paul Decker* aus Nürnberg (1677—1713 Bayreuth), der das Werk des genialen Bildhauers im Stich verewigte. Seine Entwürfe zum Teil ausserordentlich reich, barock zwar, aber noch ferne vom Einflusse des nahenden Rokoko.

Zu den hugenottischen Baumeistern Berlins aus dieser Zeit zählt der hochbegabte *Jean de Bodt* (1670 Paris bis 1745 Dresden), erst in Holland, später in Sachsen, in Berlin zunächst am Zeughausbaue eingreifend, dann mit dem Stadtschlosse zu Potsdam, desgleichen mit der Erbauung oder Umgestaltung von Schlössern und Landsitzen beschäftigt und deshalb in erster Linie von Wichtigkeit, als er der Klassicität in Berlin das Übergewicht gegenüber dem Barocco verschafft. Zugang zum Potsdamer Schloss ganz im Sinne Mansards.

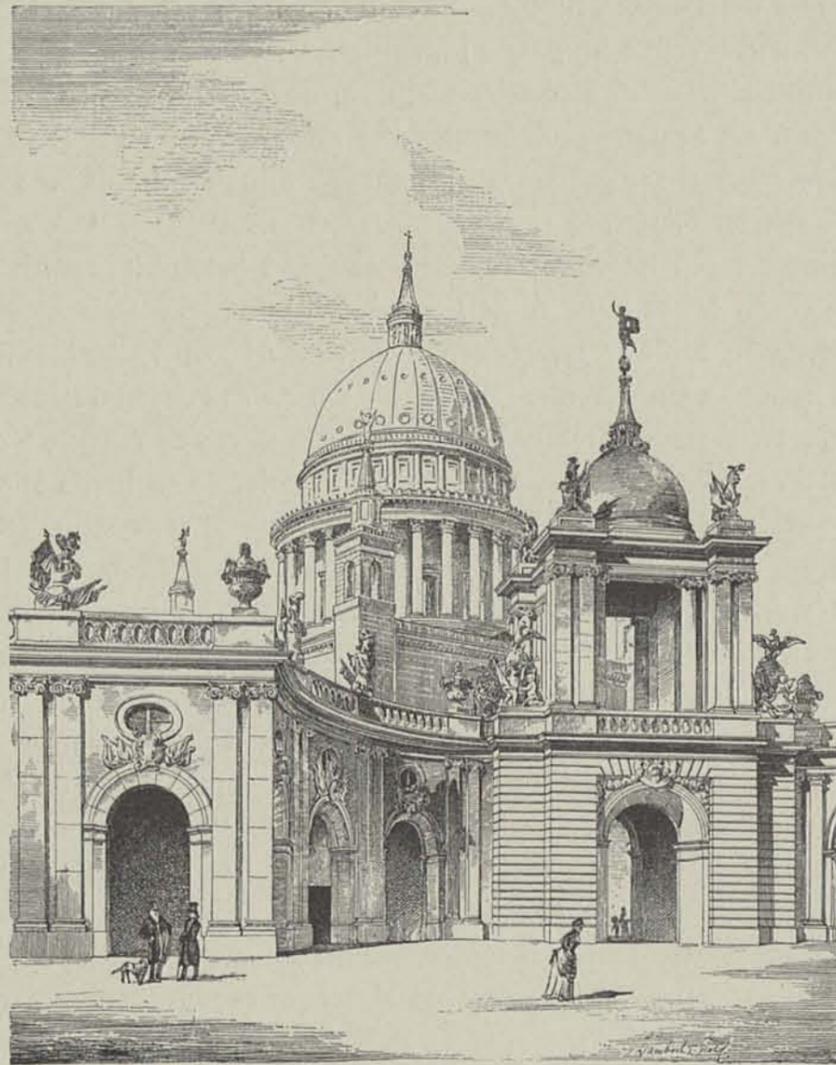
Der Tod König Friedrichs I. und der Regierungsantritt König Friedrich Wilhelms I., der für künstlerische Arbeiten weit weniger Sinn als für Soldatendruck hatte, beschliesst diese für die aufstrebende Stadt glanzvolle Architekturperiode. »Gebaut wurde auch jetzt, aber eine Baukunst gab es nicht.« Dem Könige kam es vor allen Dingen darauf an, Berlin in möglichst kurzer Zeit Ausdehnung gewinnen zu sehen, daher die Forderung an den Magistrat der Stadt, alljährlich zweihundert Häuser zu bauen. Wie gebaut wurde, das war Nebensache. Die Strassen wurden durchweg gerade traciert, wie bei den hugenottischen Anlagen, die Häuser brauchten über dem Parterre nur ein Stockwerk zu haben, und es genügte vollauf, dass der Totalanblick der Strassen ein uniformer wurde. Französische Einflüsse, auch solche künstlerischer Natur, wurden soweit wie möglich ferngehalten. Die zuvor schon immer mehr Fuss fassende, manchmal bis zur Nüchternheit strenge Architektur

Hollands gelangte zu vollem Einflusse. Sie passte völlig zu dem Geiste des Hofes, an dem ein derber deutscher Zug durchaus die Oberhand gewann. Die in Berlin und in der Provinz thätigen Architekten sind durchweg Deutsche, so *Martin Böhme*, schon früher am Schlossbau thätig, daher von Schlüter beeinflusst (Kreutzsches Palais, Schloss Friedrichsfelde), *Fr. Wilhelm Dietrich* (1702—1752), nach dessen Entwürfen eine ganze Reihe von Berliner Bauten entstanden; *Philipp Gerlach* (1679 Spandau bis 1748 Berlin): Jerusalemerkirche, Friedrichshospital, Turmanbau an die Parochialkirche, Garnisonkirche zu Potsdam, Kollegienhaus, an denen sich hauptsächlich der Einfluss Broebes geltend macht, dessen Schüler *Gerlach* war. Weiter *Johann Gottfried Kemmeter* (Lehrer Knobelsdorffs): Schloss Rheinsberg; *Richter*, aus der früher erwähnten thüringischen Architektenfamilie stammend: Palais Vernezobre, Palast des Johanniterordens (nach *de Bodts* Plänen), Palais Gärne, Marschallsches Palais (abgebrochen), *Job. Friedrich Graeb*, 1708—1740: Turm der Petrikerche, der

Sophienkirche, der Heiliggeistkirche zu Potsdam, Rathaus zu Schwedt. *Titus Favre*, ein Holländer, wurde als Oberlandesbaumeister 1739 angestellt, blieb aber ohne Bedeutung, wogegen *Job. Boumans* (1706 Amsterdam bis 1776 Berlin), 1732 nach Berlin berufen, grössere Aufgaben löste.

Seine ausgiebigste Thätigkeit (Rathaus und Französische Kirche zu Potsdam, Hedwigskirche in Berlin [nach Plänen von *Job. Gottfr. Büring* und *Jean Legeay*], Universität) fällt in die Regierungszeit Friedrichs des Grossen, der sich, durchaus von

kumentiert. Daneben als frühestes Beispiel die später auch in Frankreich vielfach angewandte Lisenenarchitektur sehr bezeichnend. Pöppelmans Einfluss wurde durch die Genannten schon bei seinen Lebzeiten möglichst eingedämmt, sein Tod bezeichnet das völlige Erlöschen der von ihm mit so viel Genialität entrierten Richtung. Französischer Einfluss im Privatbau, italienischer bei Hofe gewannen durchaus die Oberhand. Charakteristisch erscheint beim ersteren, im Gegensatz zu Pöppelmans Richtung, das völlige Weglassen jeder Zierform; es wird mehr mit Lisenen als mit Säulen, hauptsächlich aber mehr mit »Verhältnissen als mit Gliederungen« gerechnet. Als spezifischer Dresdener Meister ist zu nennen *Johann Christ. Knüffel* (1686—1752): Kurländer Palais, Palais Brühl. Den Unterschied gegenüber dem eigentlichen Louis XV. und der gleichzeitig zu Dresden gangbaren Art der Innendekoration gibt Gurlitt treffend mit den Worten: »Zwischen dieser (der Dresdener) Dekoration, die, ganz aus leichtem Rahmwerk bestehend, ohne Steigerung und ohne besonderes Herausheben einzelner Teile eine gleichmässige Feinheit der Gliederung zeigt, und gleichzeitigen französischen Arbeiten besteht ein ebenso bedeutender Unterschied, wie zwischen König Ludwig XV. und August III. Jener war ein lebhafter, sinnlicher, in falscher Auffassung seiner Regentenpflichten pflichtvergessener Fürst, dieser ein behäbiger, denkfauler Sybarit, ohne Thatkraft selbst zum Bösen.« Wie wenig die elegante Art *Knüffels* zur Lösung grosser



Partie vom Stadtschlosse zu Potsdam, erbaut von *Jean de Bodt*.

Knobelsdorff beeinflusst, mehr und mehr zum Klassicismus bekannte. In Sachsen eröffnete sich de Bodt nach seinem Weggange von Berlin neben *Zacharias Longuelune* (1669 Paris bis 1748 Dresden, Schüler von Lepautre, seit 1696 in Dresden ansässig) ein weites Feld der Thätigkeit. Beide zunächst mit dem Umbau des von *Pöppelmann* seit 1715 begonnenen »Holländischen« und später »Japanischen Palais« beschäftigt, an welchem neben den Formen des grossen Dresdener Barockmeisters im einzelnen sich die allmählich durchaus klassicistisch-holländische Weise do-

Aufgaben taugt, zeigt sich deutlich an der Hubertusburg bei Oschatz. Die übrigen Baumeister, *Heinr. Schwarze* (Moscynskisches Palais zu Dresden, 1866 abgebrannt), *Christian Friedr. Exner* (dessen Bauten Schumann bezeichnend charakterisiert, indem er sie mit Notbauten vergleicht), *Johann Friedrich Knöbel* (hauptsächlich in Polen thätig), *Job. Aug. Gebhard*, *Job. Aug. Giesel*, *Christian Traugott Weinlig*, bewegen sich mit geringen Schwankungen in derselben Linie.

Schumann sagt darüber: »So endete das 18. Jahrhundert, welches in Dresden mit nie gesehener Pracht eingesetzt hatte, mit einer Nüchternheit, wie sie gleichfalls vorher noch nicht dagewesen war.« Die vornehme Einfachheit, wie sie schon Bullet als wünschenswerten Ausdruck der Architektur zu erreichen strebte, endigte bei weniger bedeutenden Künstlern mit leerer Steifheit. Ihr Hauptvertreter, der durchaus abhängig von französischen Vorbildern ist, leitet den Rückgang Dresdens auf architektonischem Gebiet ein. Es ist *Friedr. Aug. Krubsacius*, (1718–1780 Dresden), der bereits mit voller Schärfe gegen das Rokoko auftritt und strikte Anlehnung an die hellenische Antike, deren Kenntniss seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allgemeiner wird, empfiehlt. Die nach und nach in völlige Erstarrung übergegangenen Kunstgesetze zeigen sich im weiteren Verlaufe allerdings nicht als fortbildungsfähig.

Für Berlin bedeutet der Regierungsantritt Friedrichs II. (des Grossen) den vollen Sieg der französischen Kunst und Bildung, damit in Verbindung einen nochmaligen bedeutenden Aufschwung im Bauwesen.* Mit diesem ist in allererster Linie der Name *Hans Georg Wenceslaus v. Knobelsdorff* (1697–1753) verknüpft. Er verhält sich der Renaissance sowohl als dem Barocco gegenüber vollständig negierend. »Klassische Formenreinheit im Äussern, dekorative Anmut im Innern« ist sein Programm. Am Rheinsberger Schloss zeigt er noch vielfach Anklänge an das deutsche Barocco; alles Spätere aber atmet den von der Pariser Bauakademie als einzig zulässige Richtschnur geltenden Kanon: die Lehre Palladios (Umbau von Potsdam, Neuanlage von Sanssouci — voller Kontrast zur neu erwachenden Richtung der Poesie, die ihr Bedürfnis nach Verinnerlichung bereits in gewollten Gegensatz zu dem rasonnierenden Charakter der vorangegangenen Zeit setzt). Wie Friedrich der Grosse davon dachte, ist bekannt. »Die Franzosen galten in Potsdam noch unbedingt als die besten Übermittler der Antike, als die feinsten und am meisten schöpferischen Kenner klassischen Kunstlebens«, hielt man doch die Ornamentik des Rokoko für die vollendetere Nachbildung altrömischer Schmuckformen! Dennoch auch bei Sanssouci das Hereinklingen des deutschen Barocco in den Hermenpilastern, die vom französischen Standpunkte aus verwerflich erscheinen würden. Immer und immer wieder drängt die deutsche Empfindungsweise trotz aller Hingebung an fremde Vorbilder durch, was sich auch deutlich in dem Nachwirken Schlüterscher Einflüsse bei Knobelsdorffs Art der Pflanzenornamentik zeigt. Über der Anlage von Sanssouci Entstehung des Streites zwischen Knobelsdorff und dem Könige, weil ersterer als Hauptsache die architektonische Entwicklung, der andre seine persönlichen Neigungen in den Vordergrund stellte. Als bezeichnendes Werk Knobelsdorffs das Berliner Opernhaus 1743, das er ursprünglich als einen Tempel des Apollo, die Bühne als Cella gedacht, auszubilden beabsichtigte. Knobelsdorff offenbart sich dabei als absoluter Schematiker, soweit es sich um die äussere Erscheinung handelt. Widerspruch zwischen dieser und der Erscheinung des Interieurs. 1750 starb Knobelsdorff. Das Rokoko aber hielt sich bis in die siebziger Jahre, trotzdem es in Frankreich mit dem Auftreten Servandonis bereits den Todesstoss bekommen hatte.

1753 war Friedrich der Grosse in Holland gewesen und nicht unbeeinflusst von der dortigen Architektur geblieben. Die nächste bauliche Schöpfung seit 1763 war Schloss Friedrichskron bei Potsdam, bei dem sich holländische und englische Einflüsse, die letzteren vielleicht am schwerwiegendsten, kreuzen und ein vollständiges Loslösen von der Tradition Knobelsdorffs kennzeichnend ist. Vollständige Weglassung eines der Grösse der Erscheinung entsprechenden Treppenhauses, schwächlich entwickeltes Portal, Mangel einer gross ausgedrückten Einheitlichkeit sind bezeichnend dafür. Thätig beim Baue desselben erscheinen *Job. Gottfr. Büding*, nachher *Legeay* und *Gontard*. Von 1764 datiert dann wieder die durchaus barocke Muschelgrotte und die Rundkolonnade in Sanssouci, während im Festsaal des gleichen Schlosses die Formen der Aussenarchitektur auftreten und das Rokoko in Wegfall kommt. Daneben allerlei Versuche in chinesischem Geschmacke: das chinesische Haus 1754, chinesische Küche 1763, chinesische Laube beim Neuen Palais. Zwischenhinein versuchte sich der König auch in der Gotik: Nauensches Stadtthor zu Potsdam, 1755; Anregung hierzu englischen Ursprunges. Dies Schwanken ist ausserordentlich charakteristisch für die Zeit, die bereits neue mächtige Umwandlungselemente zu reifen begann. Eigene künstlerische Tradition war nicht da, also auch kein fester Halt.

* Vergl. »Friedrich der Grosse als Architekt«, von *Cornelius Gurlitt*; Westermanns ill. Monatshefte, Jahrg. 1890, Oktoberheft.

Seit 1765 sodann folgt die Anlage der Communs zu Potsdam, jener grossartigen Dekorationsbauten ohne klargestellte Bestimmung. Ihr Autor ist der bereits genannte *Karl von Gontard* (1738 Mannheim bis 1802 Berlin), der, obschon in Paris gebildet, dennoch dem wachsenden englischen Einflusse, der durch ganz Frankreich fühlbar wurde, sich nicht zu entziehen vermocht hat. Seine ersten Lehrer in Bayreuth waren übrigens die daselbst thätigen *Richter* und *Sempier* gewesen. Von ihm ausser den bereits genannten Communs die Kolonnaden der Königsbrücke zu Berlin, jene der Spittelbrücke, der Freundschaftstempel (!) in Potsdam (siehe *Blatt 91*), ferner die Türme des Gendarmenmarktes zu Berlin (seit 1780), die in allererster Linie dekorativen Zweck haben und deutlich auf englische Vorbilder hinweisen. Seine auf einer Studienreise durch Italien, Sizilien und Griechenland erworbenen Kenntnisse gehen in der Wirkung zusammen mit der immer weiter greifenden archäologischen Kenntnis des hellenischen Altertums (Winkelmann: »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke«, bereits 1755; »Anmerkungen über die Baukunst der Alten«, 1761; »Handschriften von den Herkulanischen Entdeckungen«, 1762; »Geschichte der Kunst des Altertums«, 1764)*.

Charakteristisch für die Neigungen des Königs, der nach Knobelsdorffs Abgang sich eigentlich nie mehr voll und ganz an einen Architekten anschloss**, ist, dass er bei den Privatbauten sich gegen Entschädigung*** das Recht über die Bestimmung der Fassaden vorbehielt, unbekümmert, ob dieselben mit dem Grundriss in Einklang zu bringen waren oder nicht. Nicht minder bezeichnend erscheint, dass bei der Projektierung des königlichen Bibliothekgebäudes zu Berlin 1725 auf den Entwurf *Fischers von Erlach* für die Wiener Bibliothek zurückgegriffen, eine im Grundrisse geschwungene Fassade, aber ganz hergestellt wurde, während Fischers Projekt in Wien nur zum Teil zur Ausführung kam, um schliesslich in eine Reitschule umgewandelt zu werden.

Gebaut hat sie *Georg Friedrich Boumann* Sohn.

Die Architektur der späteren Regierungszeit Friedrichs des Grossen zeigt keine selbständige Weiterentwicklung, weil sie, von dem Willen des Monarchen abhängig, nicht den Ausdruck des künstlerischen Wollens einer allgemeinen Strömung darstellt. Der König befand sich nach dieser Seite in einer sonderbaren Richtung. Vom Geiste der eigenen Nation und ihrer mächtig sich regenden Kraft nahm er keine Notiz, obschon gerade er es gewesen ist, der auf politischem Gebiete mit wuchtigen Schlägen das Deutschtum zu Ehren gebracht hat; dennoch blieb er in der Neigung für französisches Wesen doch immer nur ein Liebhaber. Sein Tod gab das Zeichen zu einer Reaktion im nationalen Sinne, denn fortan wurde Deutsch die Hofsprache, und im Hoftheater verschwand die Sprache Racines, wie sich denn auch die Berliner Académie des Sciences in eine deutsche Anstalt verwandelte. Gontard fiel 1788 in Ungnade. Das Brandenburger Thor (1793) ist der sprechende Beweis einer neuen Richtung, die, wie schon oben bemerkt, mit den Studien über das klassische Hellenentum zusammenhängt: die Propyläen in Athen waren das Vorbild, *Job. Gotth. Langhans* (1733 Landshut i. Schl. bis 1808 Grüneiche) der Architekt. Von diesem auch die Herkulesbrücke (jetzt am Lützowplatze), 1787—1788 (*Blatt 97*). Die Skulpturen dazu von *Schadow*, 1791 aufgesetzt.

Soll ein Gebäude in Berlin noch genannt werden, das bezeichnend für den weiteren Umschwung ist, so ist es die von *Heinrich Gentz* erbaute Münze. — Die Übertragung der Formen, die in Frankreich charakteristisch sind für den Stil Louis XVI. — allerdings zumeist nur dekorativer Art —, führen vielfach in Deutschland zur absoluten Langeweile und zu Äusserungen, die jedes künstlerischen Schwunges bar sind. Ein deutliches Beispiel dafür gibt das Hausthor zu Würzburg (*Blatt 92*), dessen Erscheinung zum Unerfreulichsten zählt, was die Architektur überhaupt je hervorgebracht hat.

Das Studium des klassischen Hellenentums ist es indessen nicht allein gewesen, das einen radikalen Umschwung mit sich brachte. Die Ursachen lagen, wie bei allen fundamentalen Änderungen solcher Art, viel tiefer: in einer Bewegung des menschlichen Geistes. Diese ging dem Siege der klassischen Reaktion, welche ein erneuertes Einzwängen in fremde, weder dem nordischen Klima noch dem Formensinne seines Volkes entsprechende Art bezeichnet, voran.

Ludwig XIV. hatte das Vorbild für die Unnahbarkeit der Person des Königs gegeben. Dass ihm die

* Bezeichnend für diese Strömung, die einer neuen, nicht weiter hierher gehörigen Phase der Baukunst entgegen führte, die dem Pantheon nachgebildete Hedwigskirche zu Berlin, vollendet von *Boumann* nach den Plänen von *Büding* und *Legeay* 1770—1773.

** Er wurde gegen seine späteren Architekten nicht bloss in künstlerischer, sondern auch in materieller Beziehung misstrauisch und liess z. B. Manger und Gontard gelegentlich einsperren, bis die Richtigkeit ihrer Rechnungen dargethan war. Er glaubte sich von lauter Unehrllichkeit umgeben, spricht auch von den Beamten des öfters per Canaille u. s. w.

*** Gurlitt gibt an, dass in dieser Weise für die Erbauung von 616 Bürgerhäusern in Potsdam allmählich die Summe von 3 150 000 Thaler ausbezahlt wurde.



Darstellung des Lebens, wie es ist, nicht genehm sein konnte, ist lediglich eine Folge der Meinung von der Hoheit der eigenen Person, die den Monarchen ebenso wie seine ganze Umgebung in fortwährend menschlich-unwahre Gebarungsweise zwängte und schliesslich feste Form annahm. Der König hasste bekanntermassen jene niederländischen Bilder, die das Volksleben in realistischer Weise darstellten. Er liebte die pompöse Kunst, der jede Innerlichkeit fehlte. Seine bedeutendsten Porträtmaler stellten den geschminkten Menschen in der Allongeperücke dar, die Natur wurde korrigiert. Diese Tendenz übersetzte sich auf das ganze Leben und seine Äusserungsweise. Sie beherrschte die Zeit überhaupt, bildete das fortan herrschende, heute noch nachwirkende Prinzip der hohen Kreise, in deren Händen die Pflege der Kunst lag und liegen sollte. Daher die Gegnerschaft zum Realismus.

Mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts erhob sich in England eine mächtige Rückbewegung. *David Youngs* trat mit seinen »Gedanken über Originalwerke« dem französischen Klassicismus scharf entgegen. *Shaftesbury* sprach das Wort »Beauty is truth«, *Hogarth* zeichnete seine individualisierenden Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens. In *Reynolds* verkörpert sich der Gegensatz zu der leichtfüssigen, aalglatten Darstellungsweise der gleichzeitigen Franzosen, in *Gainsborough* fand die Idylle einen begeisterten Interpreten, *Thompson* liess seine »Jahreszeiten« entstehen, kurzum, der Zug künstlerischer Schöpfung lenkte in völlig andre Bahnen. Die Anlage des englischen Parks als völliger Gegensatz zu der beschnittenen Natur französischer Gartenanlagen. Dass in der Architektur diese Wandlung nicht ohne Spuren blieb, braucht wohl kaum gesagt zu werden. *John Vanbrough* ist, wenn ein Name genannt werden soll, noch der Vertreter einer mit grossen Dispositionen rechnenden Richtung, die im Detail oft aus der Rolle fällt. Mit *Adam* tritt die Gotik, das romantische, das landschaftliche Element ein, in *Robert Morris* endlich fand die Lehre Palladios einen begeisterten Vertreter. Ihr blieb schliesslich der Sieg.

Von England gingen die Einwirkungen über auf den Kontinent. Es braucht nur der Name *J. J. Rousseau* genannt zu werden. *Falconet* sagt in seinen »Réflexions sur la Sculpture«: »C'est la nature vivante, animée, passionnée que le Sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre«, und in Deutschland setzt Klopstock den Winkelmannschen Bestrebungen, das Antike als das allein Beherzigenswürdige zu erkennen, die Worte entgegen:

Nachahmen soll ich nicht, und dennoch nennet
Dein ewig Lob nur immer Griechenland.
Wem Genius in seinem Busen brennet,
Der ahm' den Griechen nach! Der Griech erfand!

Dem kurzen Aufleben dieser freiheitlichen Strömung, die Goethe und Schiller, sowie die besten Zeitgenossen in ihren Reihen sah, folgte der Druck der wiedererwachenden Antike, die unheilvolle Einwirkung der Archäologie auf Kunst und Litteratur. In diesem Sinne hat, wie schon früher bemerkt, die Bezeichnung Schillers und Goethes, deren spätere Arbeiten mit denen der Jugendzeit wenig mehr gemein haben, als eigentliche deutsche Renaissance-dichter ihre volle Berechtigung. Die Hinneigung zum Altertume ist indes keine Folge der französischen Revolution, sie existierte schon zuvor, nur bekam sie durch den Umsturz der Dinge eine etwas veränderte Physiognomie. Grimm schrieb schon 1763: »Seit einigen Jahren beginnt man antike Formen und Ornamente aufzusuchen. Die Vorliebe dafür ist so allgemein, dass jetzt alles à la grecque gemacht wird«.

Damit ist indessen das Geschlecht der Baroccodekorateure keineswegs urplötzlich verschwunden, zumal in Süddeutschland nicht, wo sich die Nachwirkungen des italienischen Barocco bis zur Wende des Jahrhunderts verfolgen lassen. *Tiepolo*, der bis ins 19. Jahrhundert reichende *Martin Knoller* und viele andre bezeugen es. Ein Beispiel eigener Art gibt hierfür die Liebfrauenkirche zu Gebweiler* (*Blatt 95*). Sie wurde 1766 durch den Baumeister *Beuque* aus Besançon im Auftrage des Fürstbistes Casimir von Rathsamhausen zu bauen begonnen, ist eine dreischiffige Anlage mit halbrunden Chor- und Querschiffnischen, in den Formen der Fassade sowohl als des architektonischen Inneren durchaus streng im Sinne der französischen Neuklassiker. *Fidel Sporer* aus Weingarten übernahm nach *Beuques* Abgang die Weiterführung der Arbeit, hat sich im grossen Ganzen auch an die klassischen Formen gehalten. In der Partie über dem Hauptaltare jedoch brach die üppige Dekorationsweise des Barockkünstlers nochmals mit voller Macht hervor: plastisches Gewölck mit schwebenden Engelsfiguren bildet die Basis für einen das obere Chorfenster umrahmenden Glorienschein von phantastischer Art.

* Der Liebenswürdigkeit des kgl. Baurates und Konservators, Herrn Arch. *C. Winkler* in Colmar, verdanke ich die angeführten Daten.

Die Einweihung fand am 7. September 1785 statt. Verwandt damit sind die Kollegiumskirche zu Colmar und die (frühere) Klosterkirche zu Ebersmünster. — Als einer der charakteristischen Versuche, die Antike zum Vorbild möglichst strenger Form zu gestalten, sei die Klosterkirche zu St. Blasien im Schwarzwalde genannt, eine Kuppelanlage mit davorgelegtem dorischem Portikus, wo jedes dekorative Detail vermieden ist. Die Anhänger des strengen Klassicismus der Folgezeit bezeichneten diese Richtung spottend mit dem Namen »Zopfstil«. Mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts tritt thatsächlich auch ein neuer Geist in die baulichen Bestrebungen, nachdem die Revolution mit allem, was noch irgendwie an die Äusserungsweise der vorangegangenen Perioden erinnerte, gründlich aufgeräumt hat.

Eine allgemein gültige zeitliche Grenze zwischen Barocco, Rokoko und dem Eintreten des Neuklassicismus lässt sich nicht geben. Bis zum Schlusse des Jahrhunderts existieren sie in Deutschland nebeneinander. In einer Zeit, wo man begierig jeder neuen Erscheinung nahe tritt, um sie entweder ganz aufzunehmen oder mit traditioneller eigener Empfindung zu verschmelzen, lassen sich wohl Übergänge der verschiedensten Art, nicht aber ein eigentliches Abbrechen mit dem Bisherigen und volle Aufnahme des Neuen konstatieren. Es kann nur allmählich eine Wendung eintreten, durch völlig neue Gesichtspunkte bedingt, die, wie schon wiederholt betont wurde, nicht auf dem Gebiete der Formenwelt allein ihren Ursprung haben. Das Ausklingen der architektonischen wie der malerischen und plastischen Richtungen des 18. Jahrhunderts geht an einen Orte schneller, am andern langsamer vor sich. Das beginnende 19. Jahrhundert sieht den Sieg der Antike auf allen hier in Betracht kommenden Gebieten.

Wo ein starker künstlerischer Kern im Volke steckt, wie es in Süddeutschland der Fall ist, vollziehen sich Wandlungen in ganz andrer Art als da, wo der Wunsch des Einzelnen heute diese, morgen jene Kraft zur Thätigkeit beruft, um ihr, je nach eigener Beanlagung, die Zügel freier schiessen zu lassen oder dem persönlichen Empfinden dabei eine gewisse Rolle zu erteilen. Die deutsche Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts kann nur nach lokalen Gruppen, nicht aber im allgemeinen betrachtet werden, mögen auch da und dort sich Brücken bauen, eine Zusammengehörigkeit räumlich entfernter Objekte sich konstatieren lassen. Was bereits früher gesagt wurde, mag hier nochmals betont werden: Italien hatte sein Rom, Frankreich sein Paris. In beiden Orten lagen die Ausgangspunkte einer künstlerischen Bewegung, welche die Welt eroberte. Anders in Deutschland; hier gab es kein tonangebendes Centrum. Von einem »deutschen Barocco« kann deswegen auch nicht summarisch gesprochen werden.

München, Ende Januar 1893.

H. E. v. Berlepsch.



CONSTANZ.
CONSTANCE.

Mitte des XVII. Jahrhunderts.

Milieu du XVII^{me} siècle.



PORTAL.

PORTE.

MÜNCHEN.

MUNICH.

1661—1675.



FASSADE DER THEATINERKIRCHE.

FAÇADE DE L'ÉGLISE DES THEATINS.



PALAIS IM GROSSEN GARTEN.
DETAIL.

PALAIS DANS LE GRAND JARDIN.
DÉTAIL.

PRAG.
PRAGUE.
1653—1711.



PORTAL.

PORTAIL.



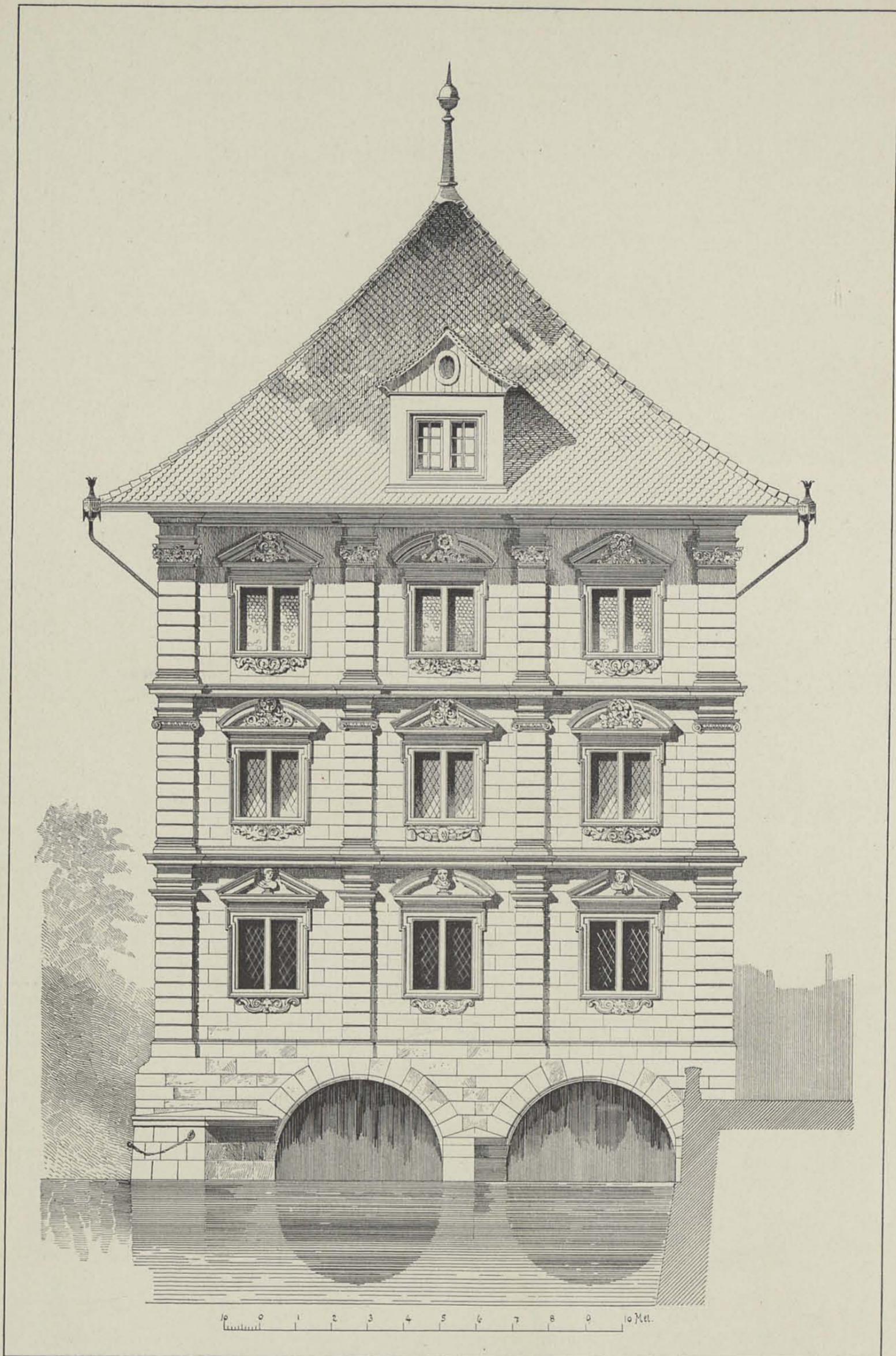
PORTAL AM
EBERHARD LUDWIG-GYMNASIUM.

PORTAIL DU
GYMNASIE EBERHARD LOUIS.

ZÜRICH.

ZURIC.

1694.



SEITENFASADE DES RATHAUSES.

FAÇADE LATÉRALE DE L'HÔTEL DE VILLE.



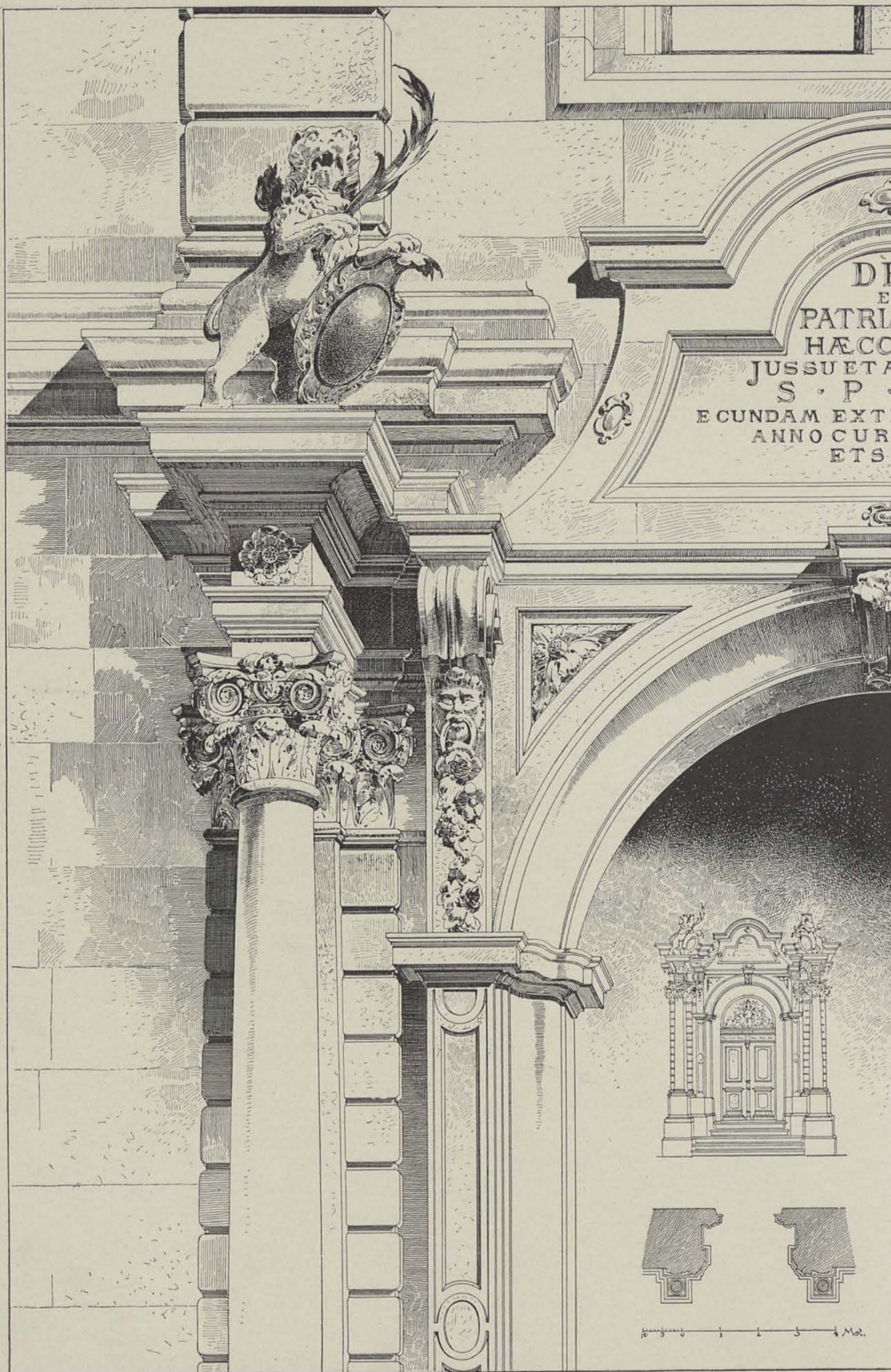
RATHAUS.
DETAIL DER FASSADE.

HÔTEL DE VILLE.
DÉTAIL DE LA FAÇADE.

ZÜRICH.

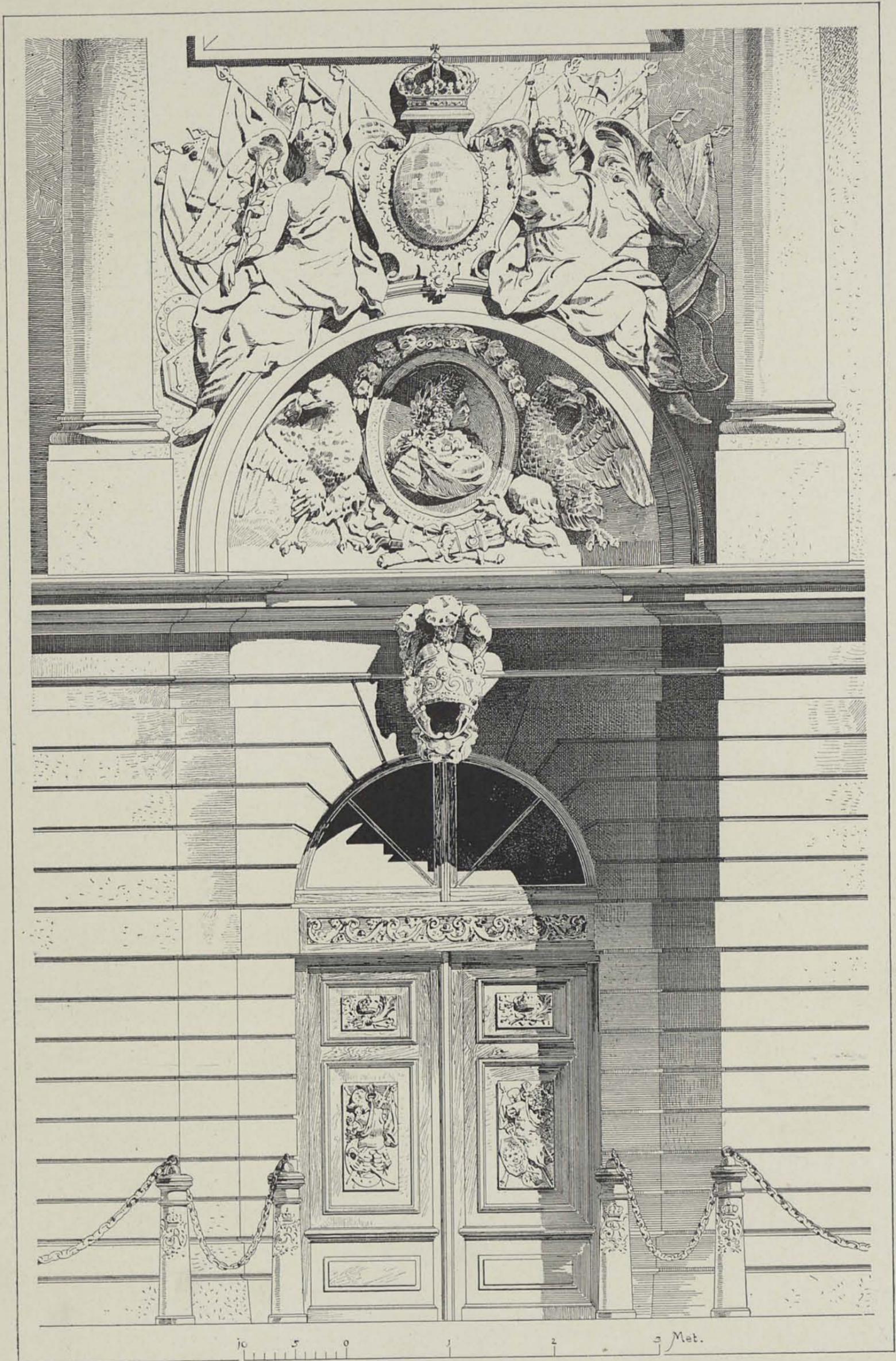
ZURIC.

1694.



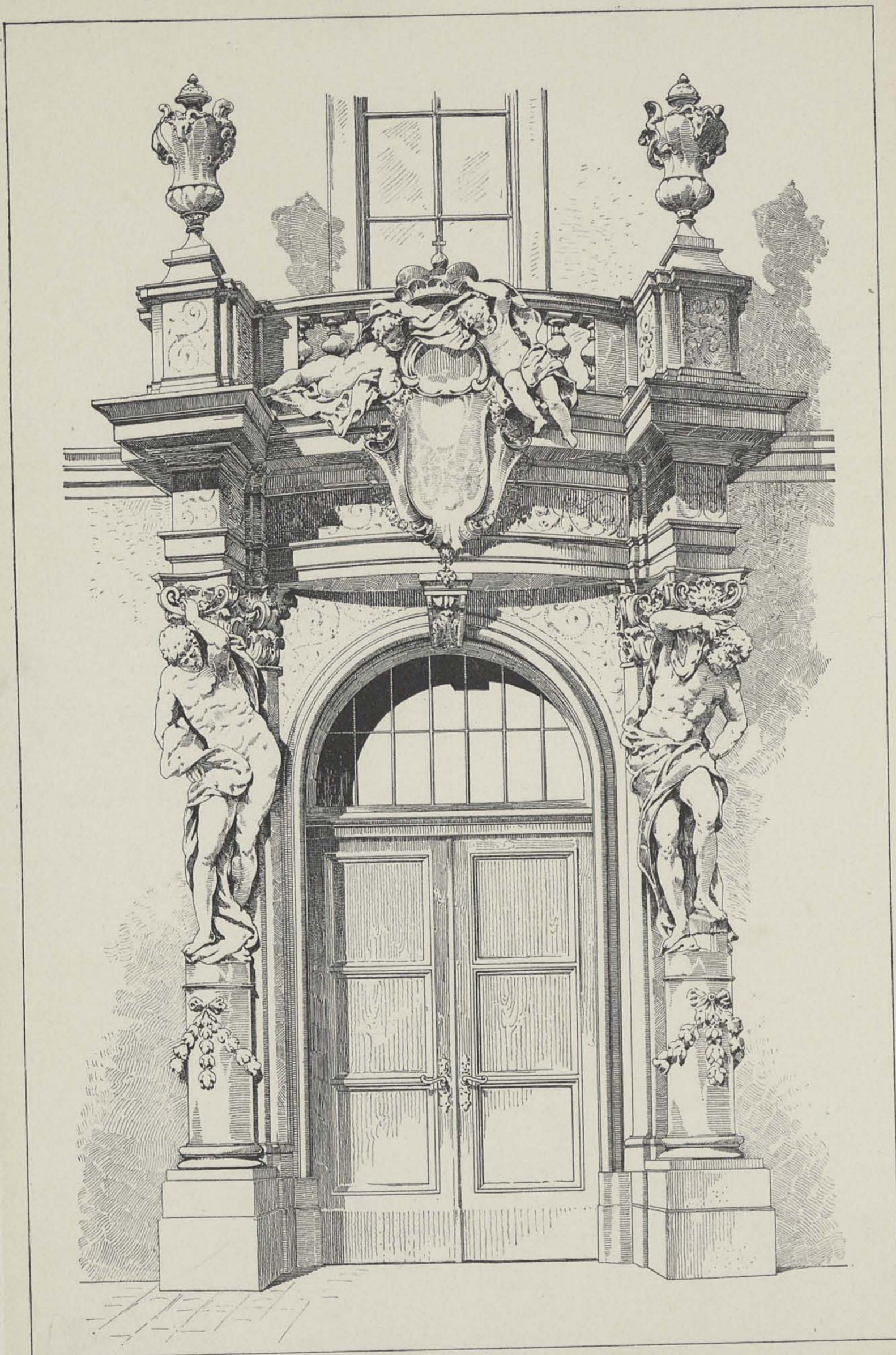
RATHAUS.
PORTAL.

HÔTEL DE VILLE.
PORTAIL.



EHEM. ZEUGHAUS.
HAUPTPORTAL.

ANCIEN ARSENAL.
PORTAIL.

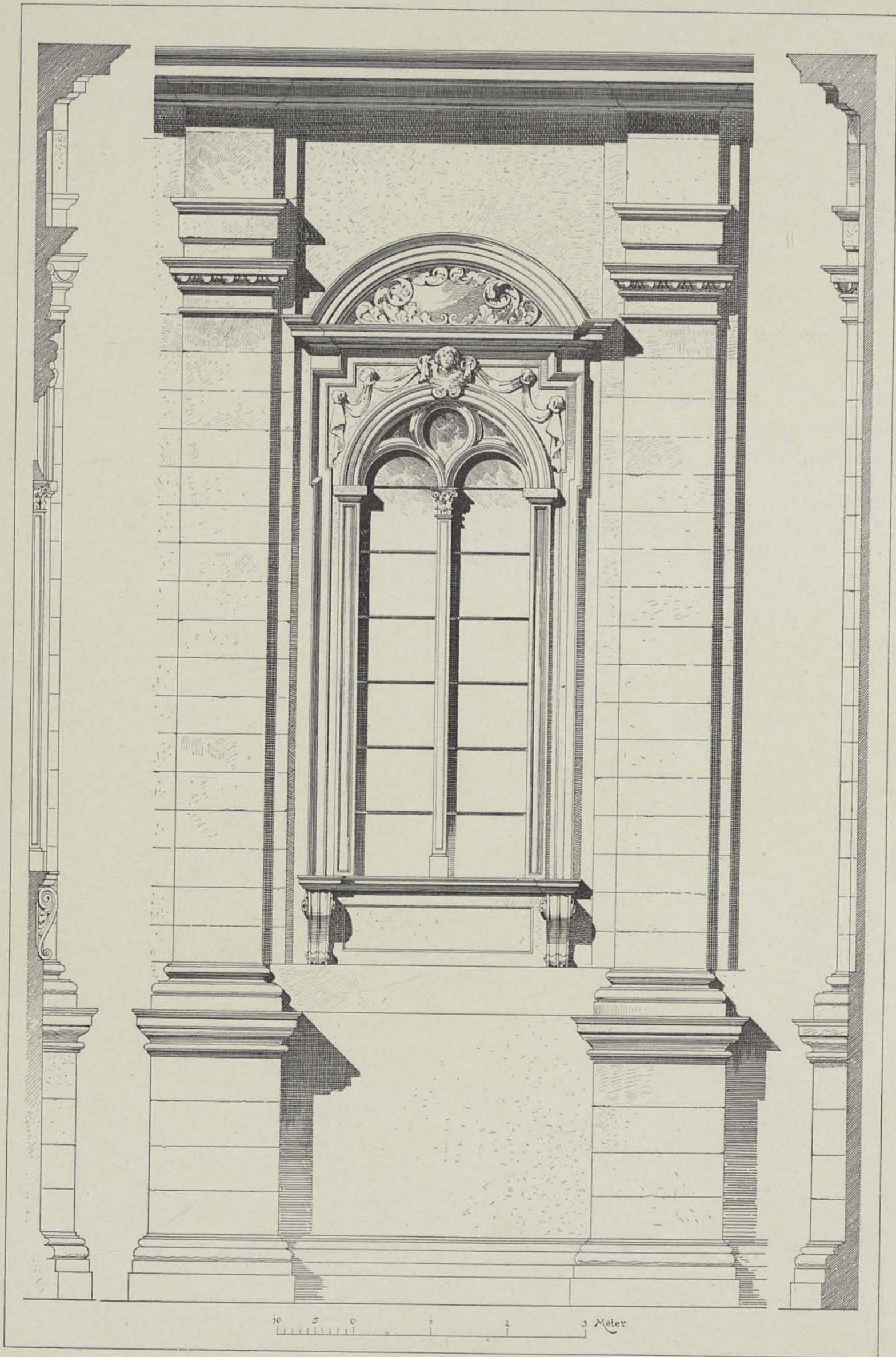


PORTAL AM LICHTENSTEINSCHEN PALAIS.

PORTAIL DU PALAIS LICHTENSTEIN.

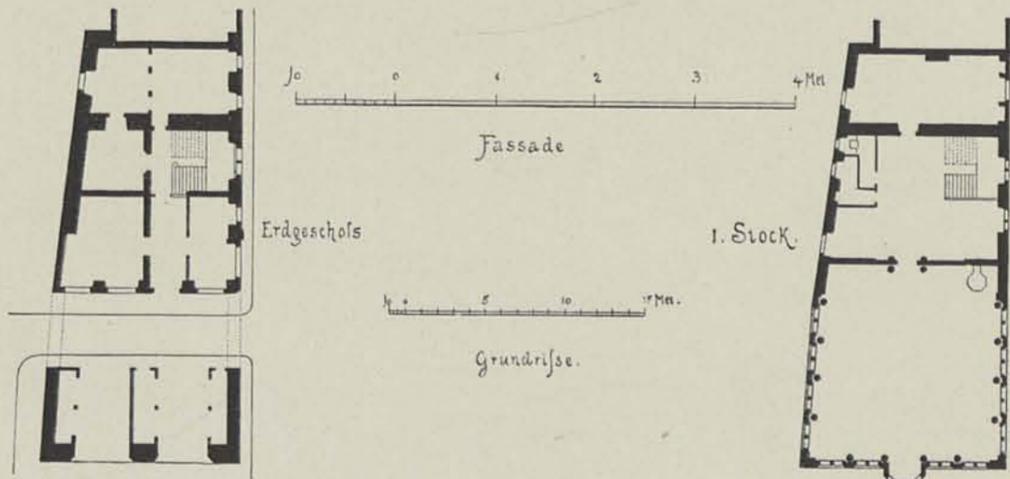
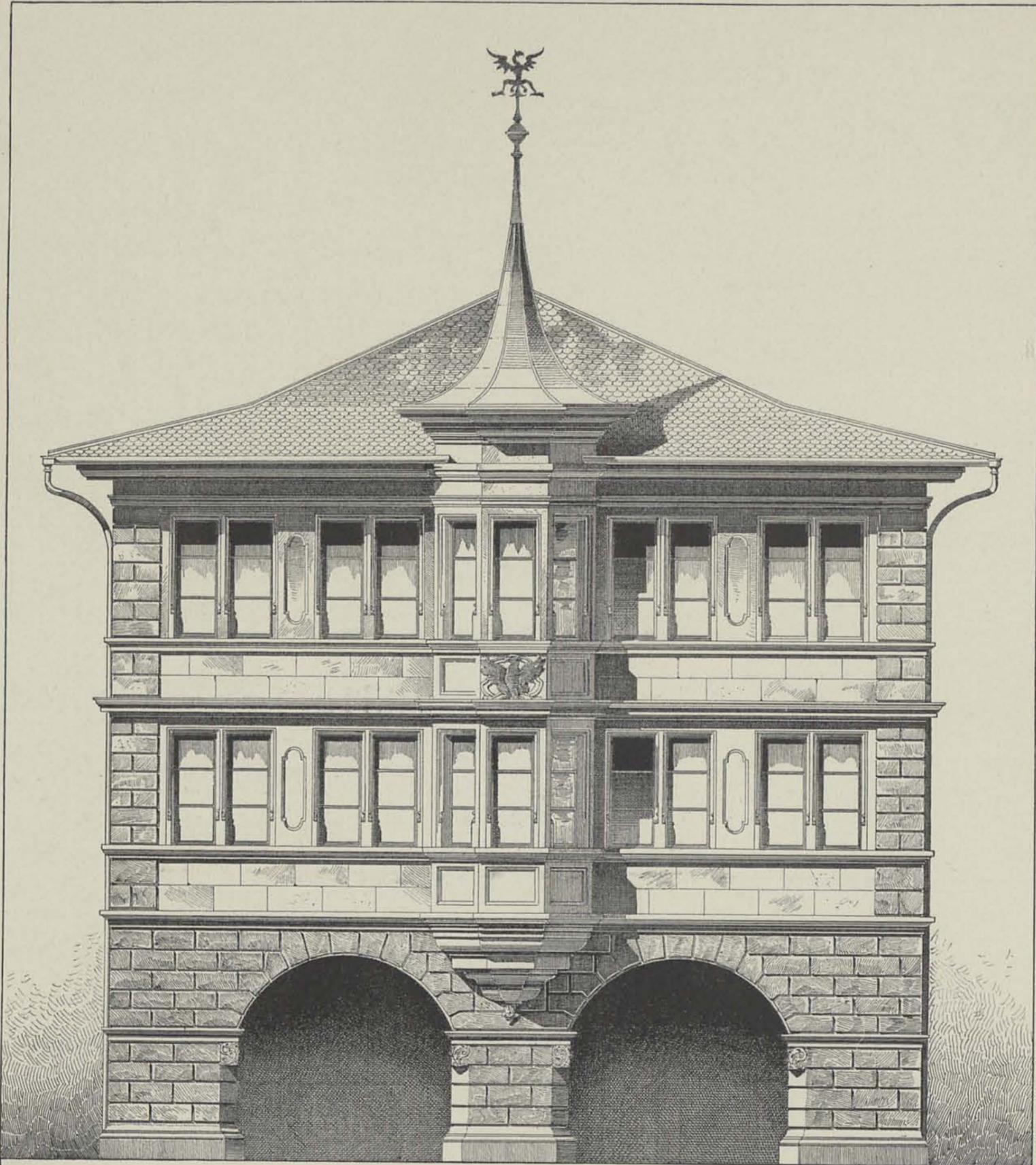
COMBURG
BEI SCHWÄB. HALL.

1707—1715.



DETAIL DER KIRCHENFASSADE.

DÉTAIL DE LA FAÇADE DE L'ÉGLISE.



ZUNFTHAUS DER ZIMMERLEUTE.

ABBAYE DES CHARPENTIERS.

MÜNCHEN.
NYMPHENBURG.

1716.



DETAIL DER PAGODENBURG.

DÉTAIL D'UN PAVILLON.

WIEN.
VIENNE.
1709—1713.



FASSADE DES PALAIS KINSKY.

FAÇADE DU PALAIS KINSKY.

WIEN.
VIENNE.
1709—1713.



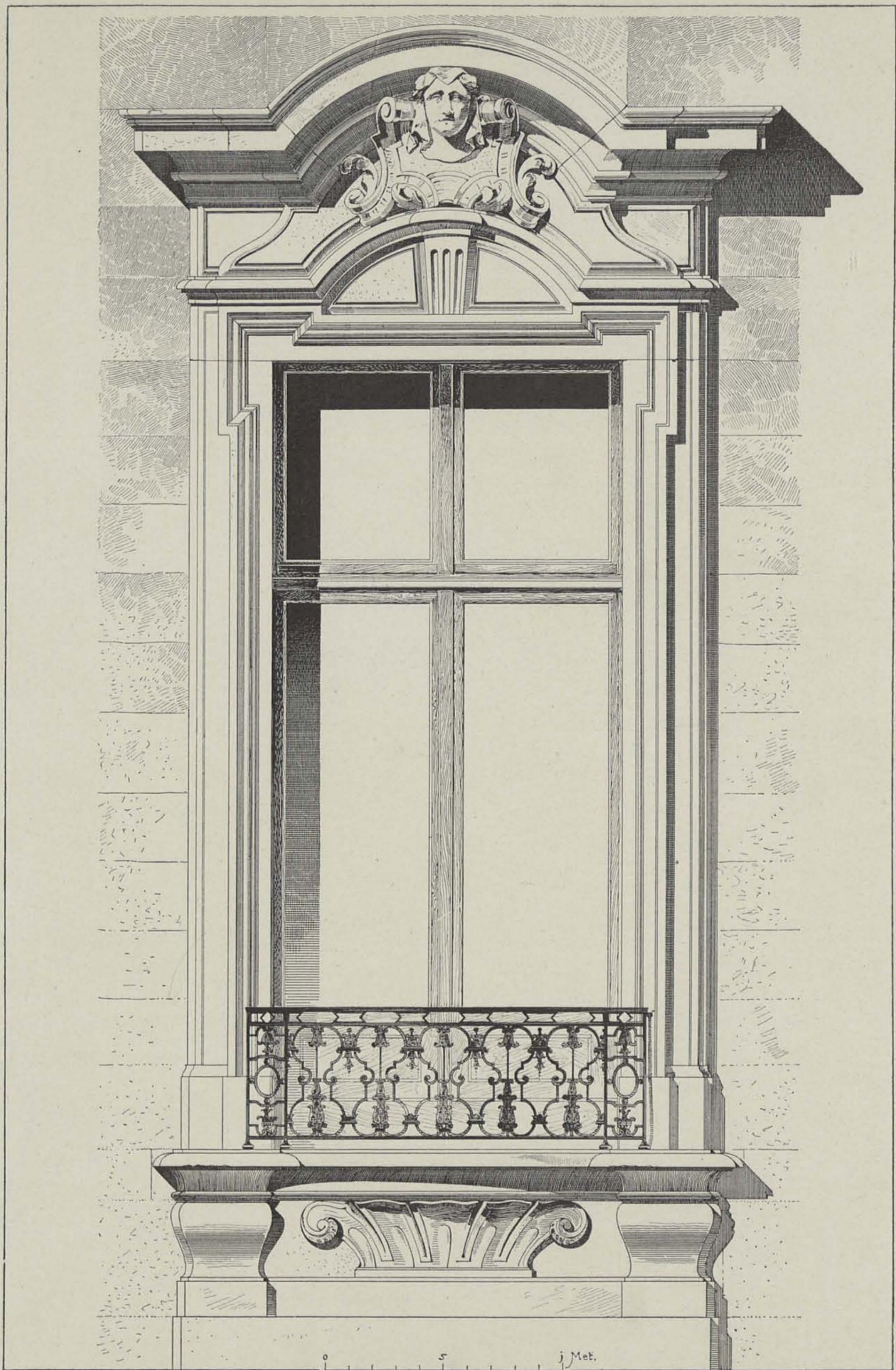
PORTAL DES PALAIS KINSKY.

PORTAIL DU PALAIS KINSKY.

LUDWIGSBURG.

LOUISBOURG.

1710—1716.



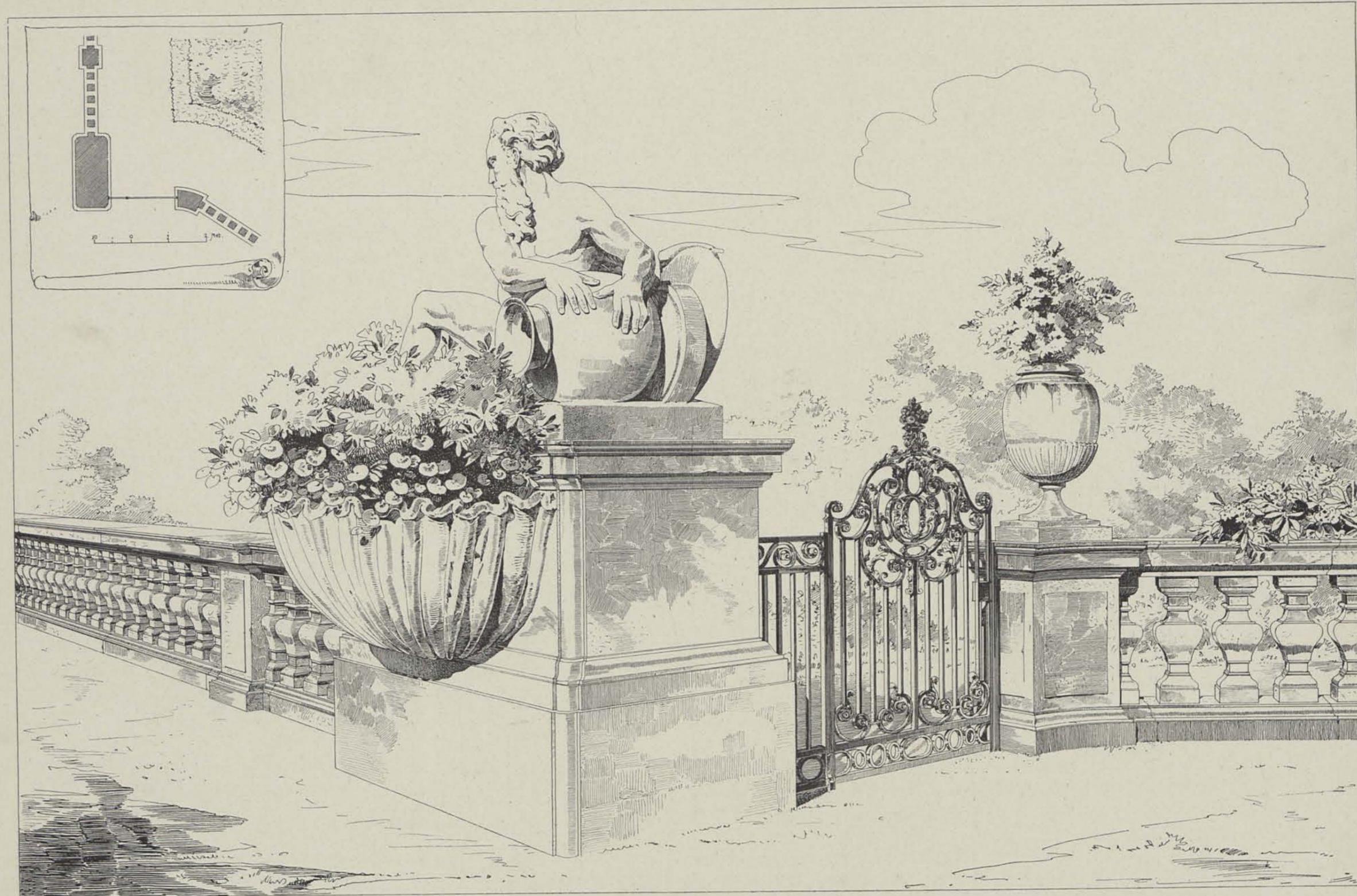
FENSTER AM SCHLOSS.

FENÊTRE DU CHÂTEAU.

LUDWIGSBURG.
LOUISBOURG.

Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Commencement du XVIII^{me} siècle.



GARTENDEKORATION.

DÉCORATION DE JARDIN.



TROPHÄE.

TROPHÉE.

LUDWIGSBURG.
LOUISBOURG.

Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Commencement du XVIII^{me} siècle.



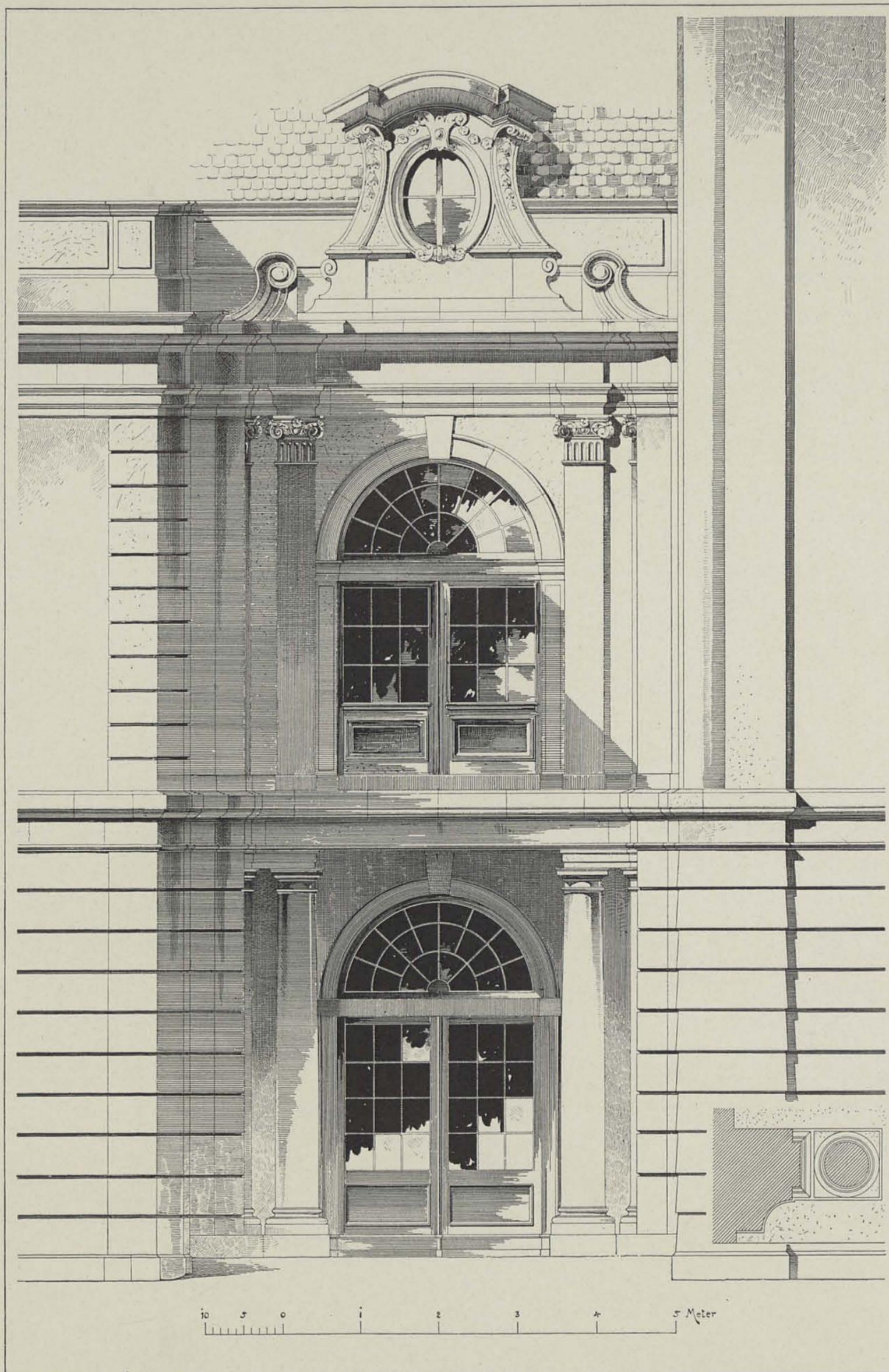
VASEN UND THORPFEILER.

VASES ET PILIER.

LUDWIGSBURG.

LOUISBOURG.

1710—1716.



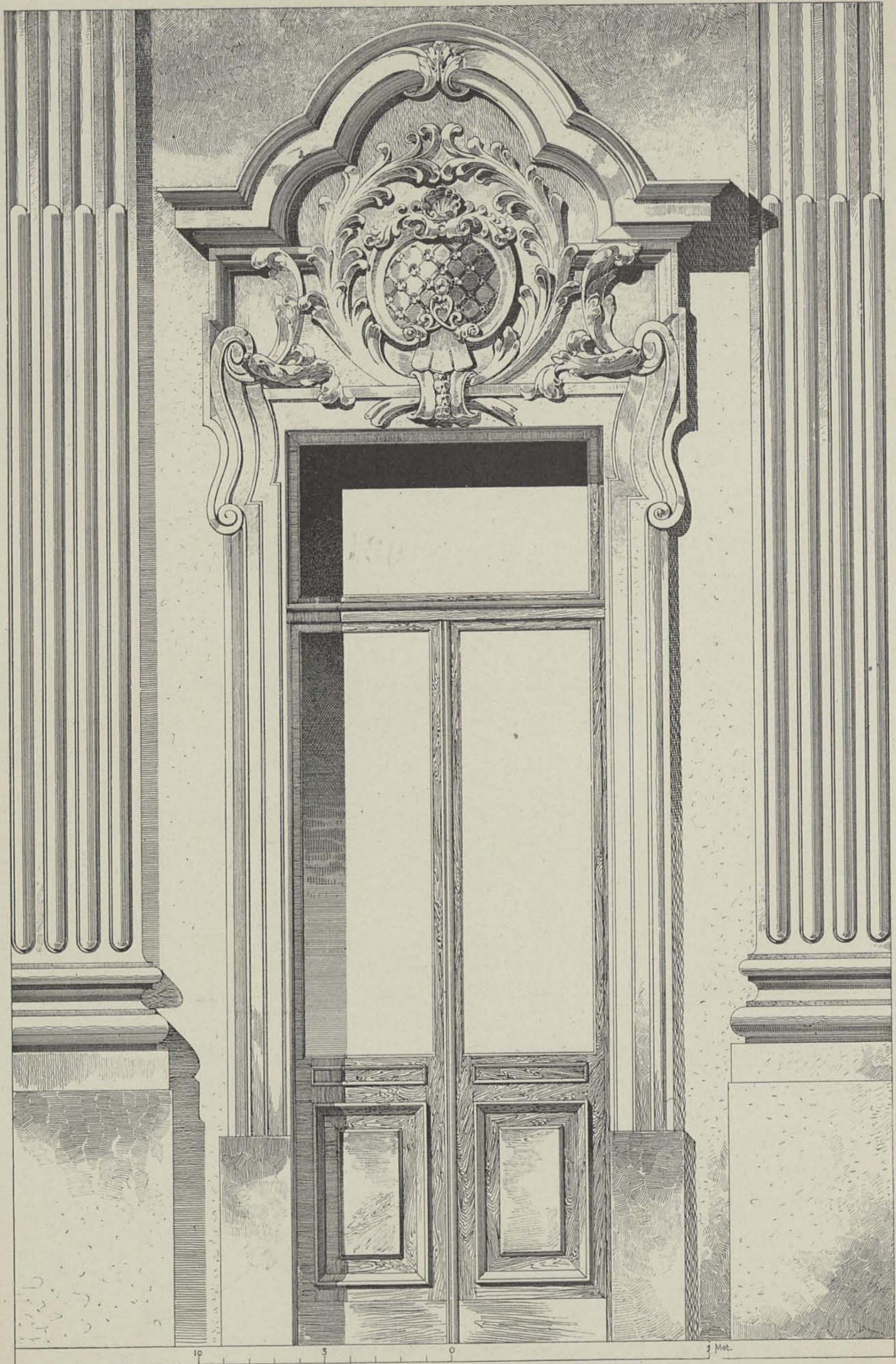
DETAIL DES KÖNIGL. SCHLOSSES.

DÉTAIL DU CHÂTEAU ROYAL.



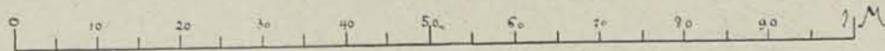
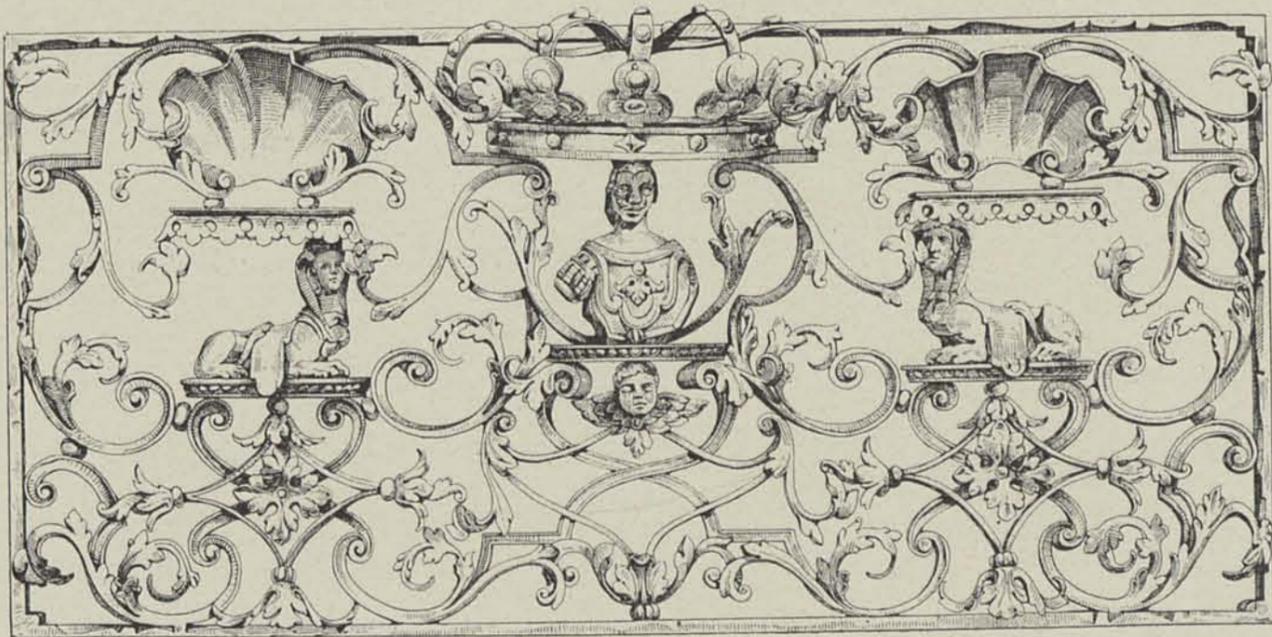
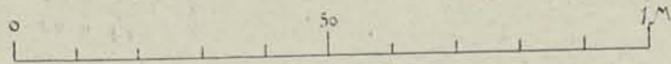
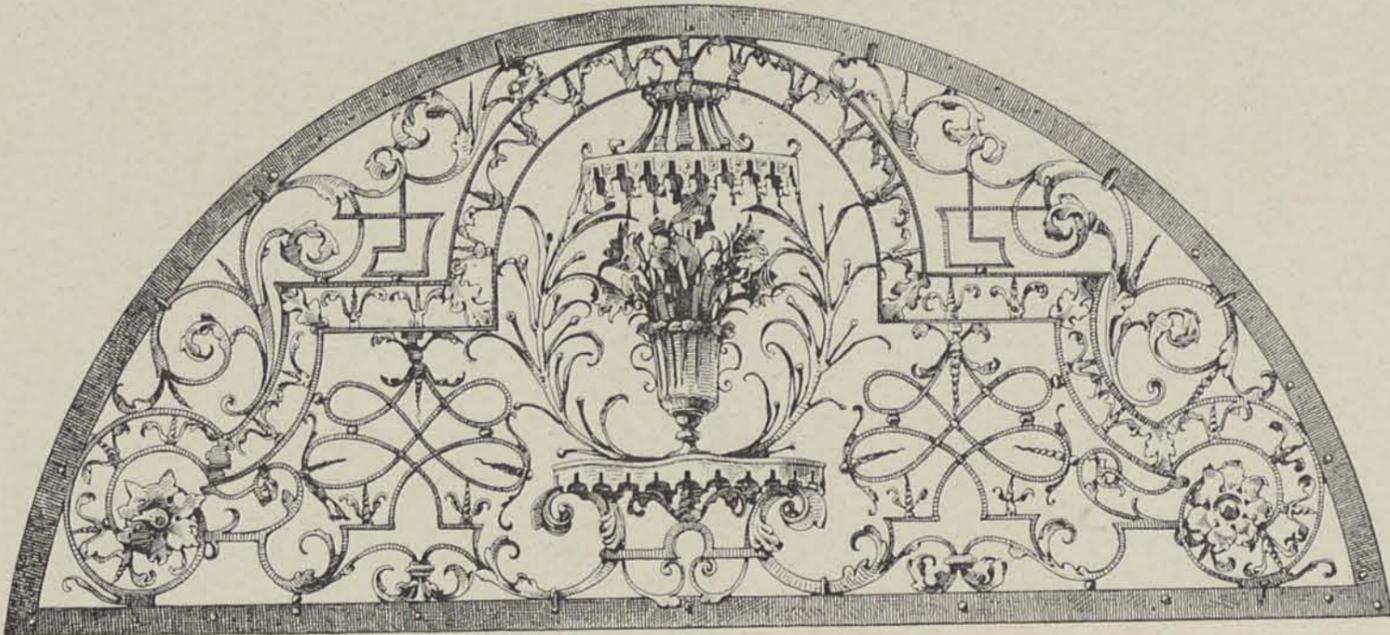
THOR DES JUSTIZPALASTES.

PORTE DU PALAIS DE JUSTICE.



BALKONTHÜRE.
(HOTEL ZU DEN DREI MOHREN.)

PORTE DE BALCON.



OBERLICHTER.

IMPOSTES.

ZÜRICH.

ZURIC.

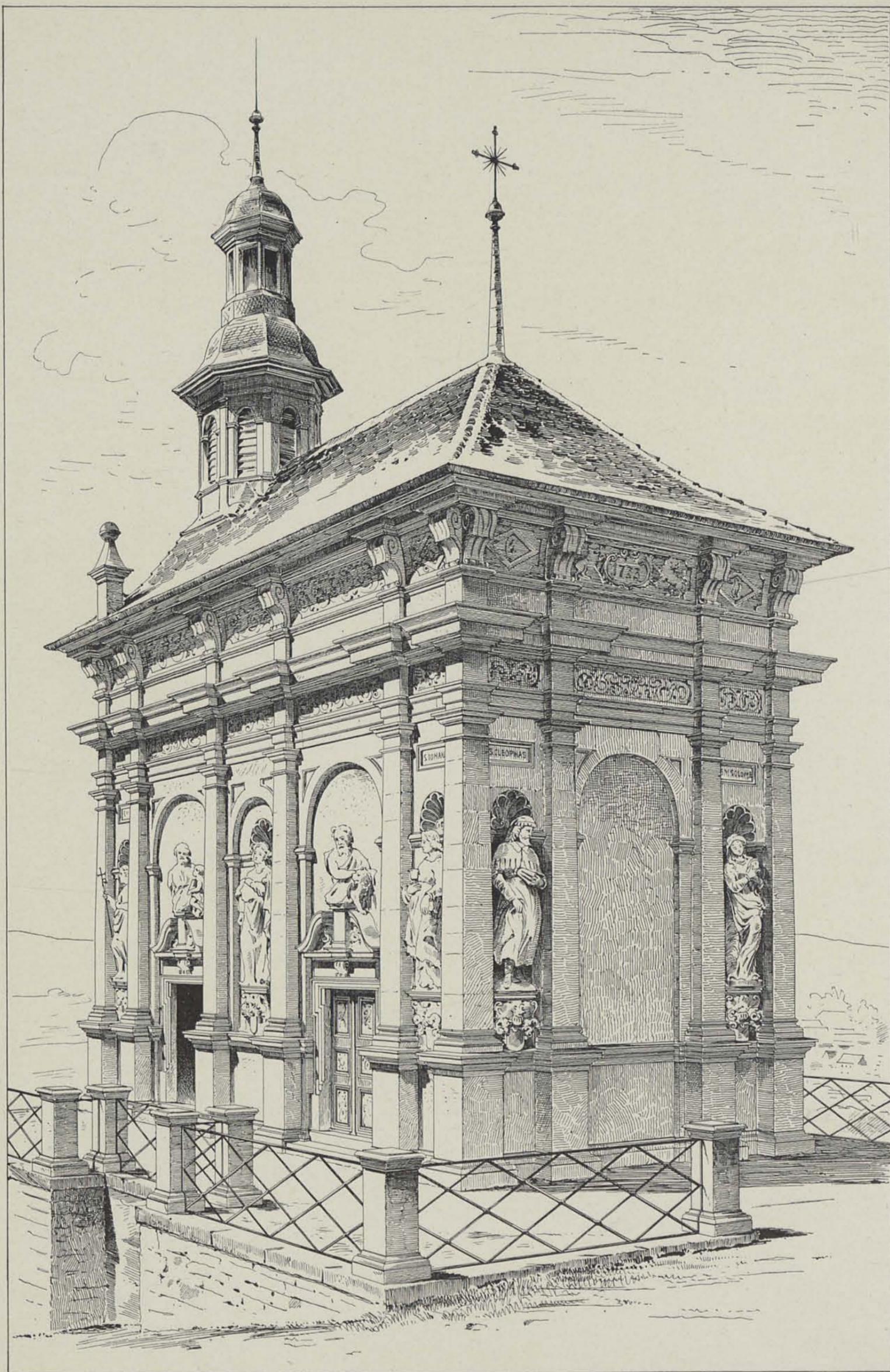
Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Commencement du XVIII^{me} siècle.



OBERLICHTGITTER.

IMPORTE.



LORETTO-KAPELLE.

CHAPELLE DE LORETTE.

PRAG.
PRAGUE.

Anfang des XVIII. Jahrhunderts.

Commencement du XVIII^{me} siècle.

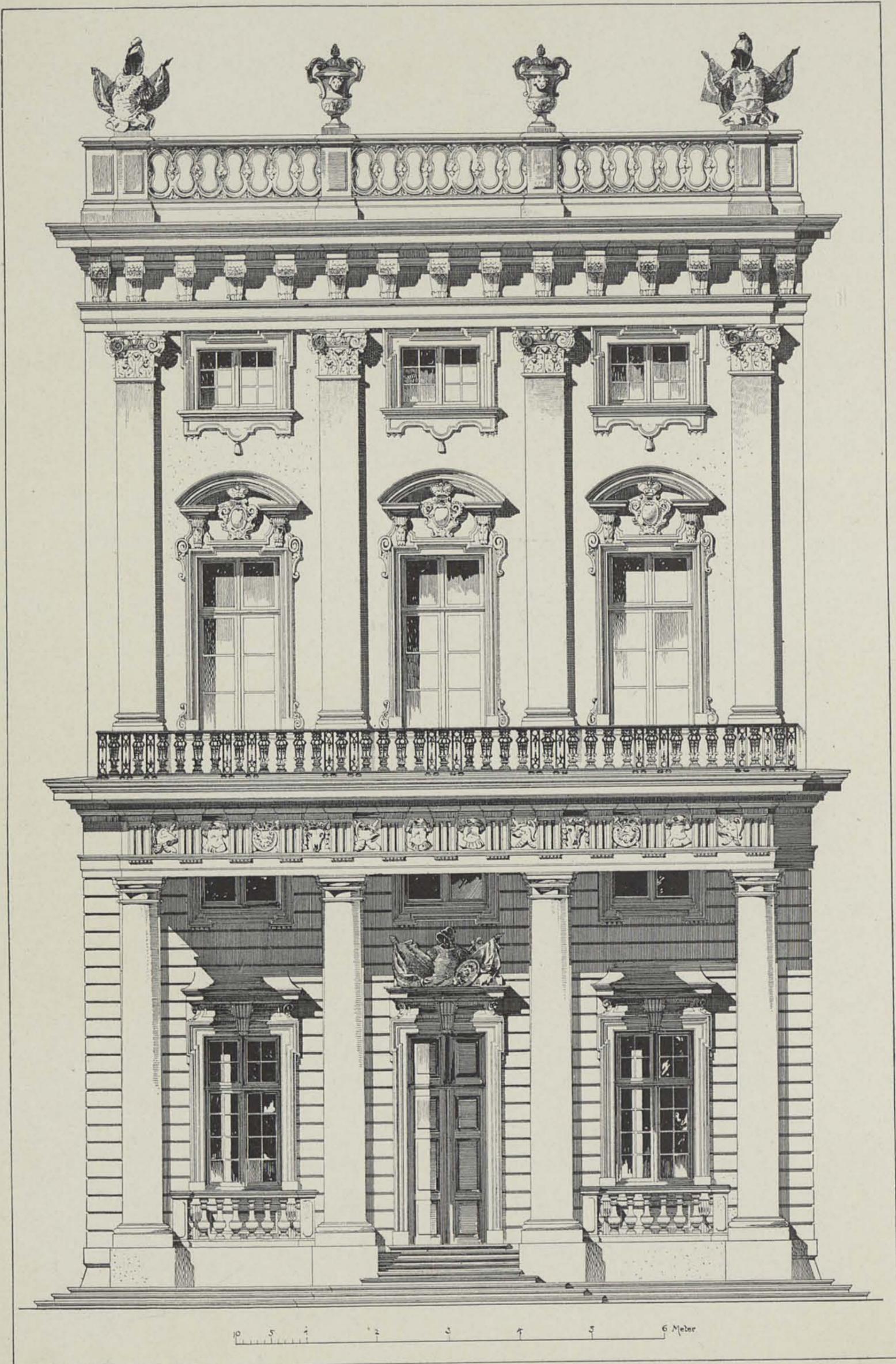


PORTAL DES PALAIS THUN.

PORTAIL DU PALAIS THUN.

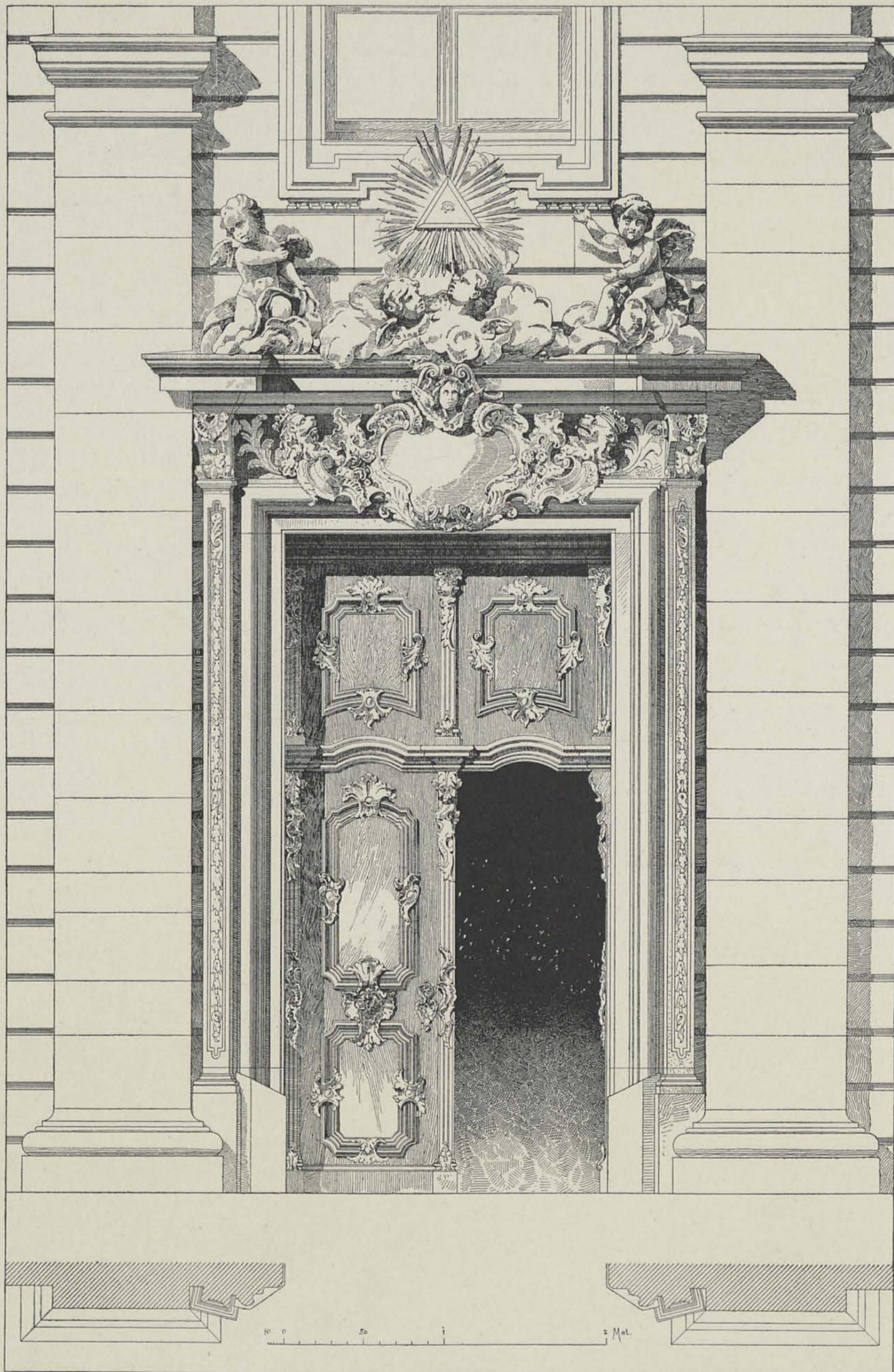
WÜRZBURG.

1720—1731.



ECKPAVILLON
DES KÖNIGL. SCHLOSSES.

PAVILLON D'ANGLE
DU CHÂTEAU ROYAL.



THÜRE DER SCHLOSSKAPELLE.

PORTE DE LA CHAPELLE DU CHÂTEAU.

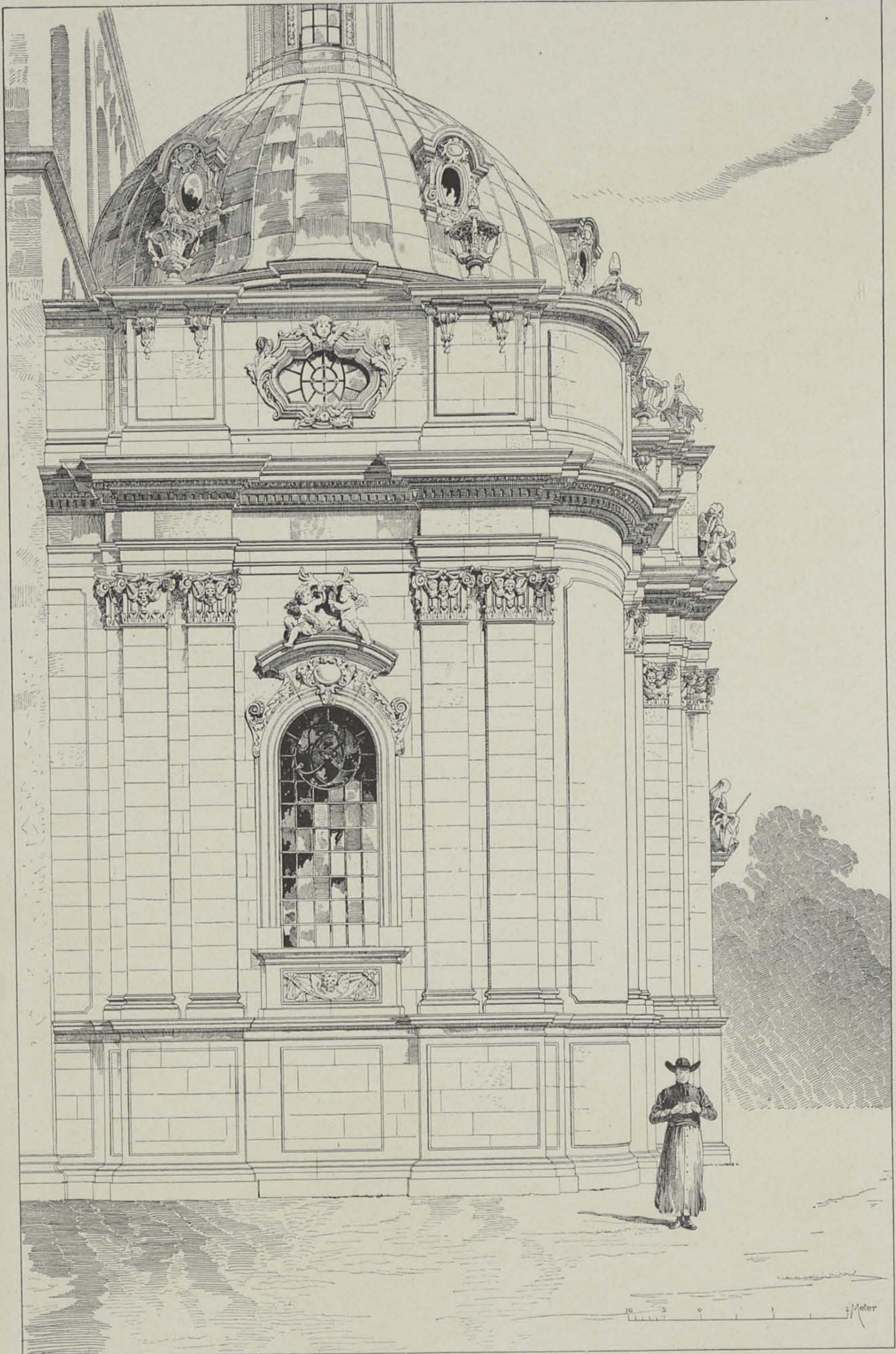


ARKADEN IM SCHLOSSHOF.

ARCADES DANS LA COUR DU CHÂTEAU.

WÜRZBURG.

1721—1736.



SCHÖNBORNKAPELLE AM DOM.

CHAPELLE SCHÖNBORN.

MAINZ.
MAYENCE.

1731—1739.



MITTELPARTIE
DES GROSSHERZOGL. SCHLOSSES.

PARTIE CENTRALE
DU CHÂTEAU GRANDUCAL.



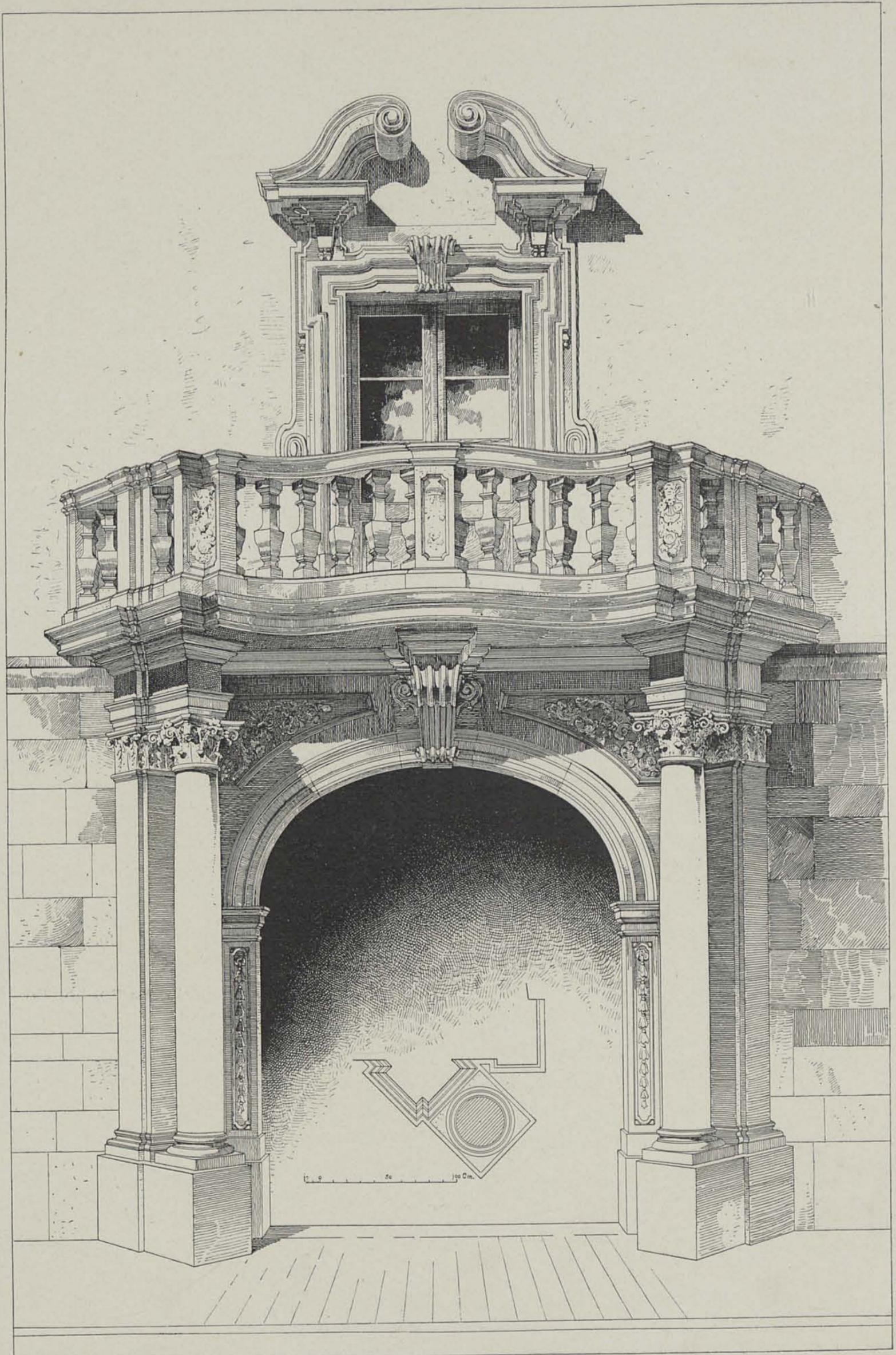
DEKORATION
IM KÖNIGL. SCHLOSSGARTEN.

DÉCORATION
DANS LE JARDIN DU PALAIS ROYAL.



DEKORATION
IM KÖNIGL. SCHLOSSGARTEN.

DÉCORATION
DANS LE JARDIN DU PALAIS ROYAL.



PORTAL DES GERICHTSGEBÄUDES.

PORTAIL DU PALAIS DE JUSTICE.



HERMEN.

- I. KLOSTERKIRCHE ZWIEFALTEN.
- II. DONNERBRUNNEN WIEN.

HERMÈS.

- I. CLOÎTRE DE ZWIEFALTEN.
- II. FONTAINE DE DONNER À VIENNE.

OBERMARCHTHAL

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

BEI ULM.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



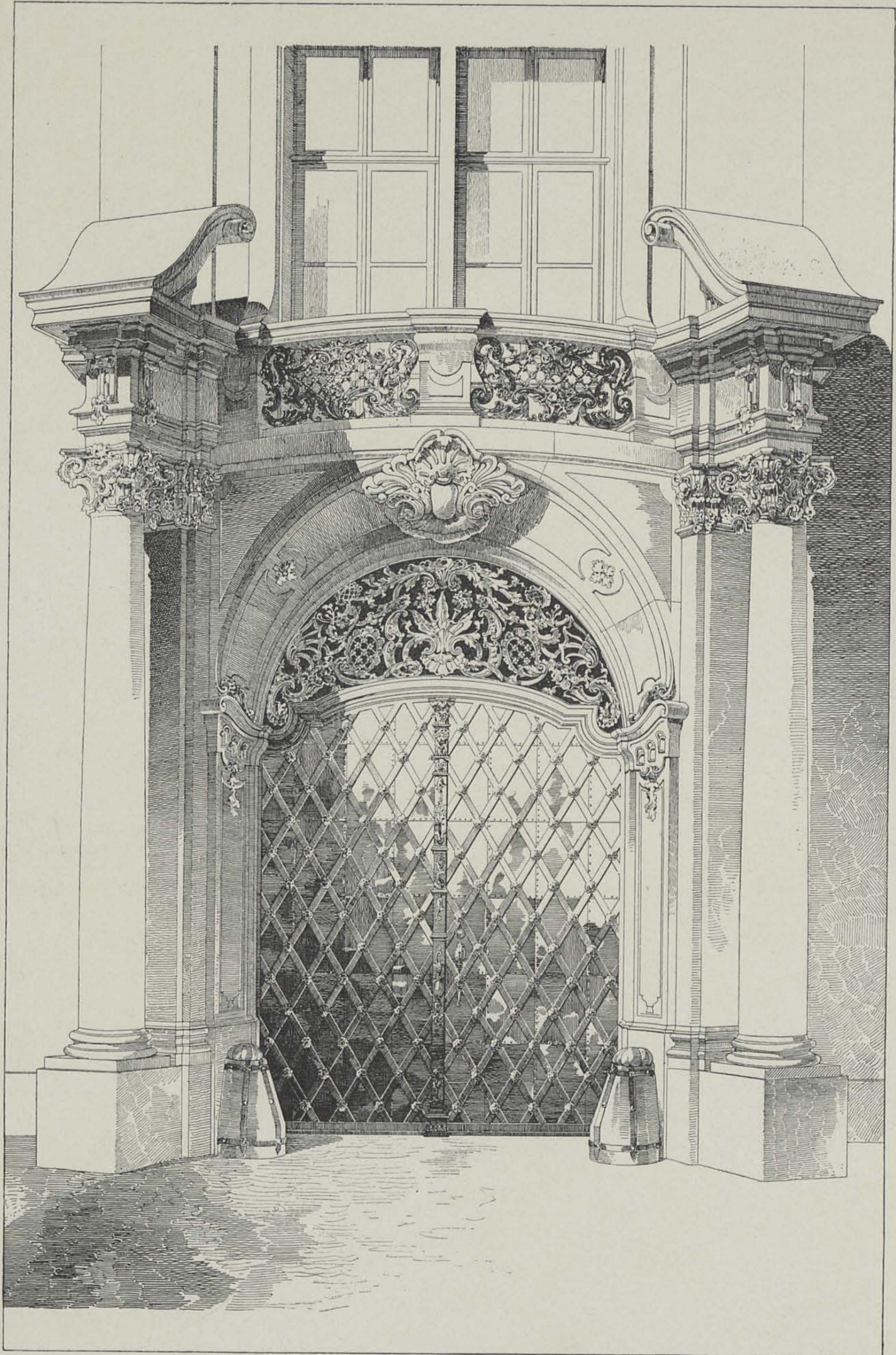
FENSTER.

FENÊTRE.

PRAG.
PRAGUE.

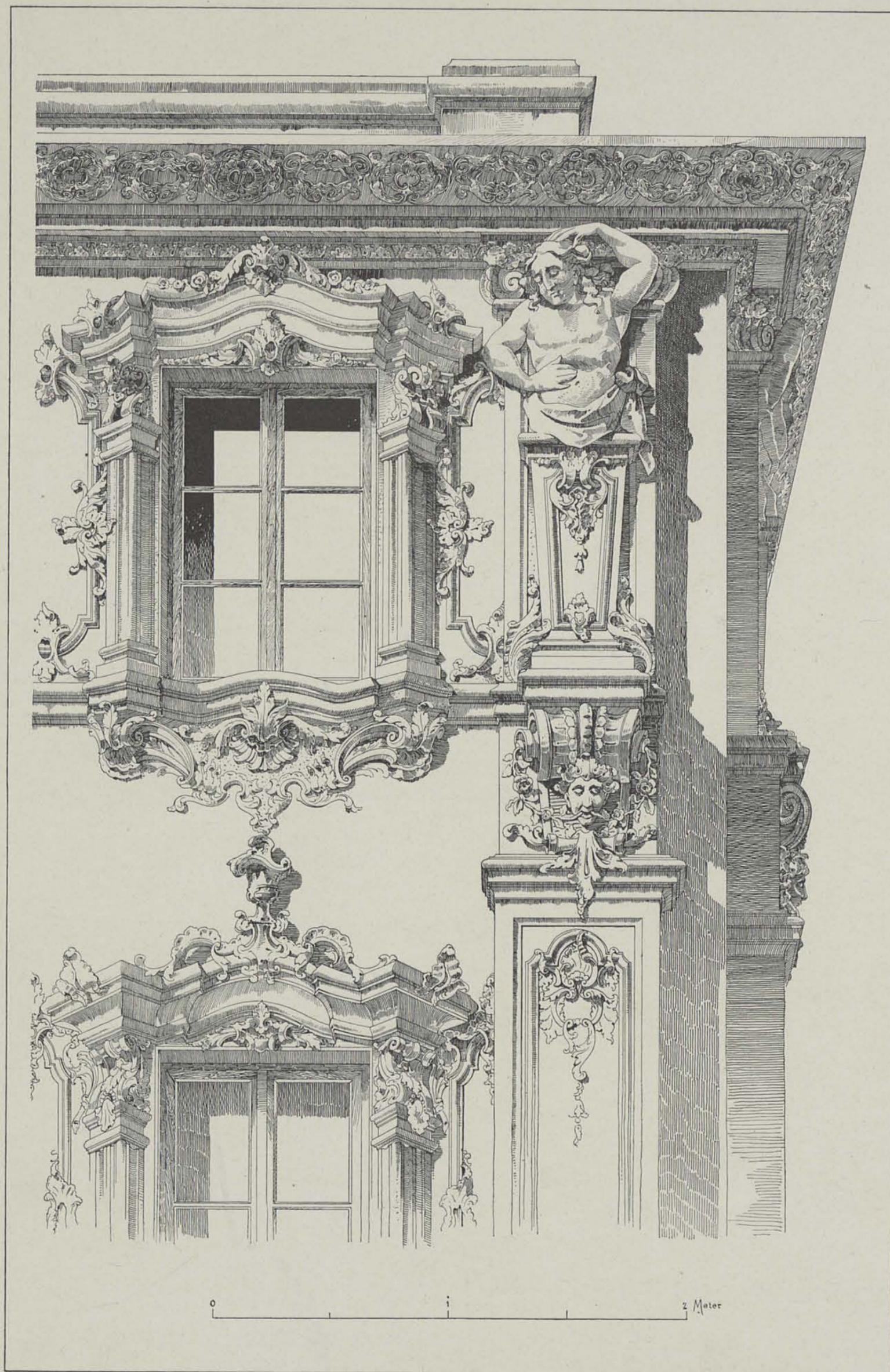
Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



PORTAL DES PALAIS NOSTIZ.

PORTAIL DU PALAIS NOSTIZ.



DETAIL VOM FALKEN.

DÉTAIL D'UNE MAISON.

ESSLINGEN.

1746.



RATHAUS.

HÔTEL DE VILLE.

ZWIEFALTEN

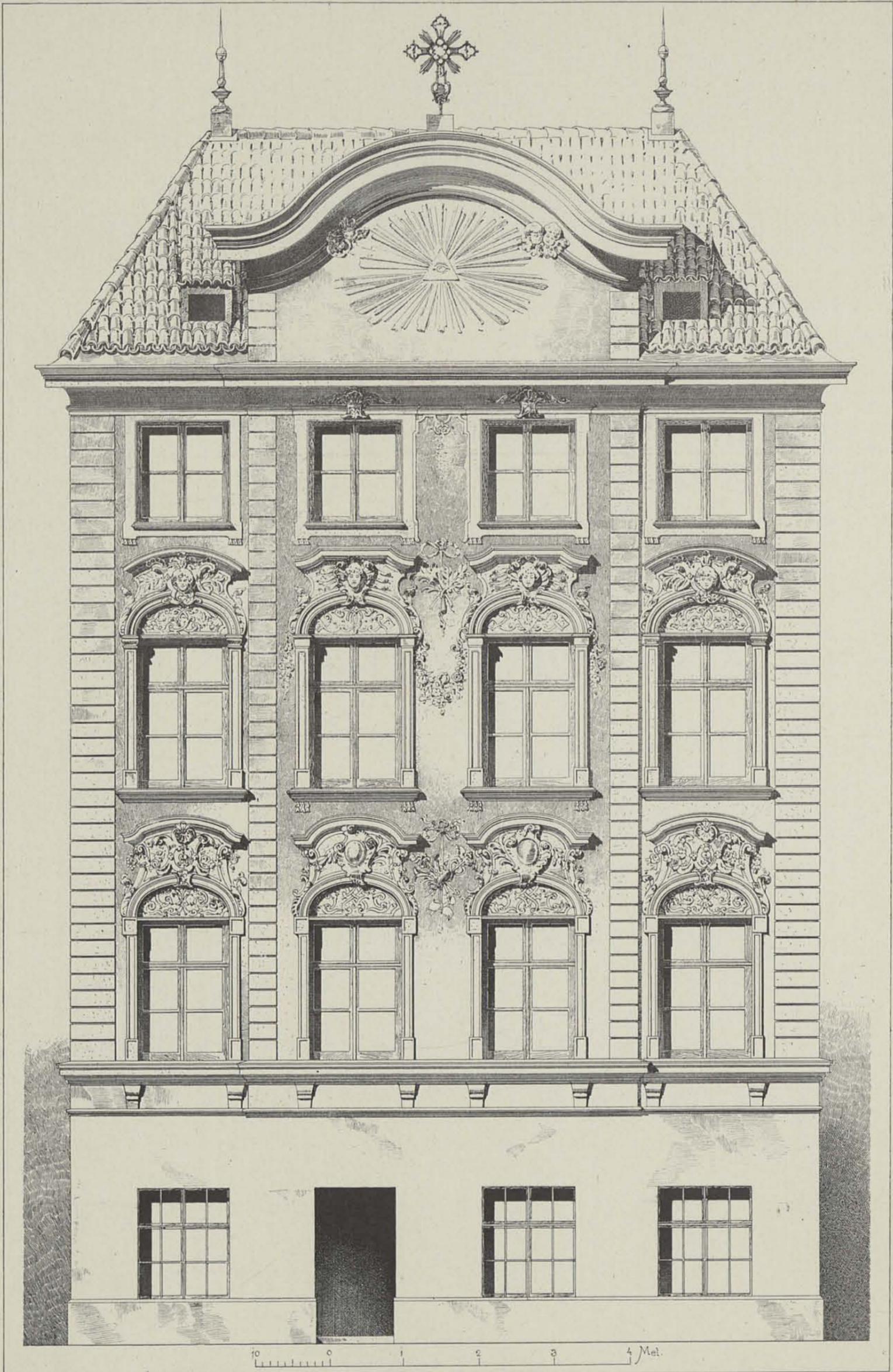
BEI ULM.

1741—1753.



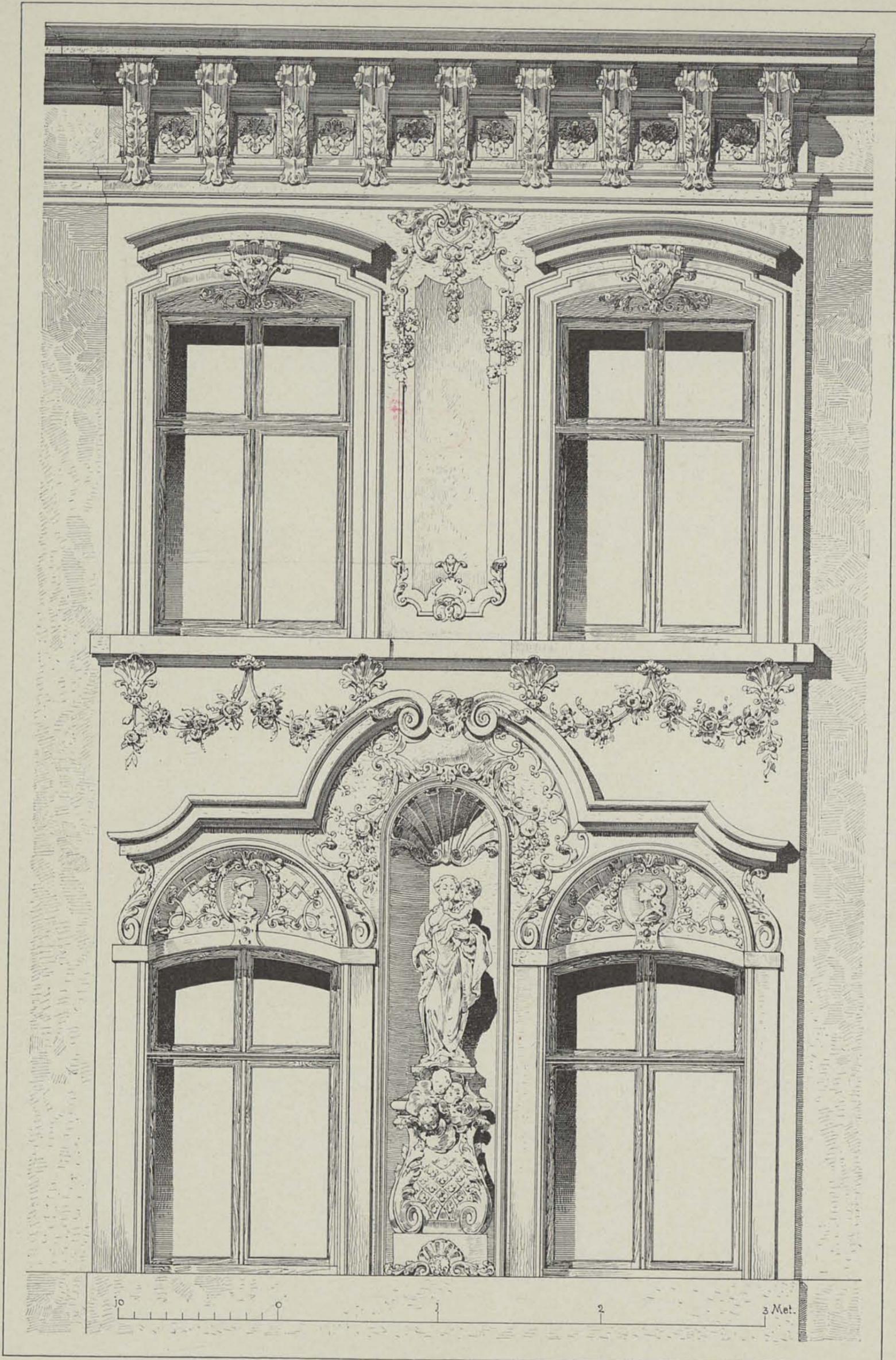
DETAIL DER KLOSTERKIRCHE.

DÉTAIL DE L'ÉGLISE.



FASSADE IN DER LEDERERSTRASSE.

FAÇADE DANS LA LEDERERSTRASSE.

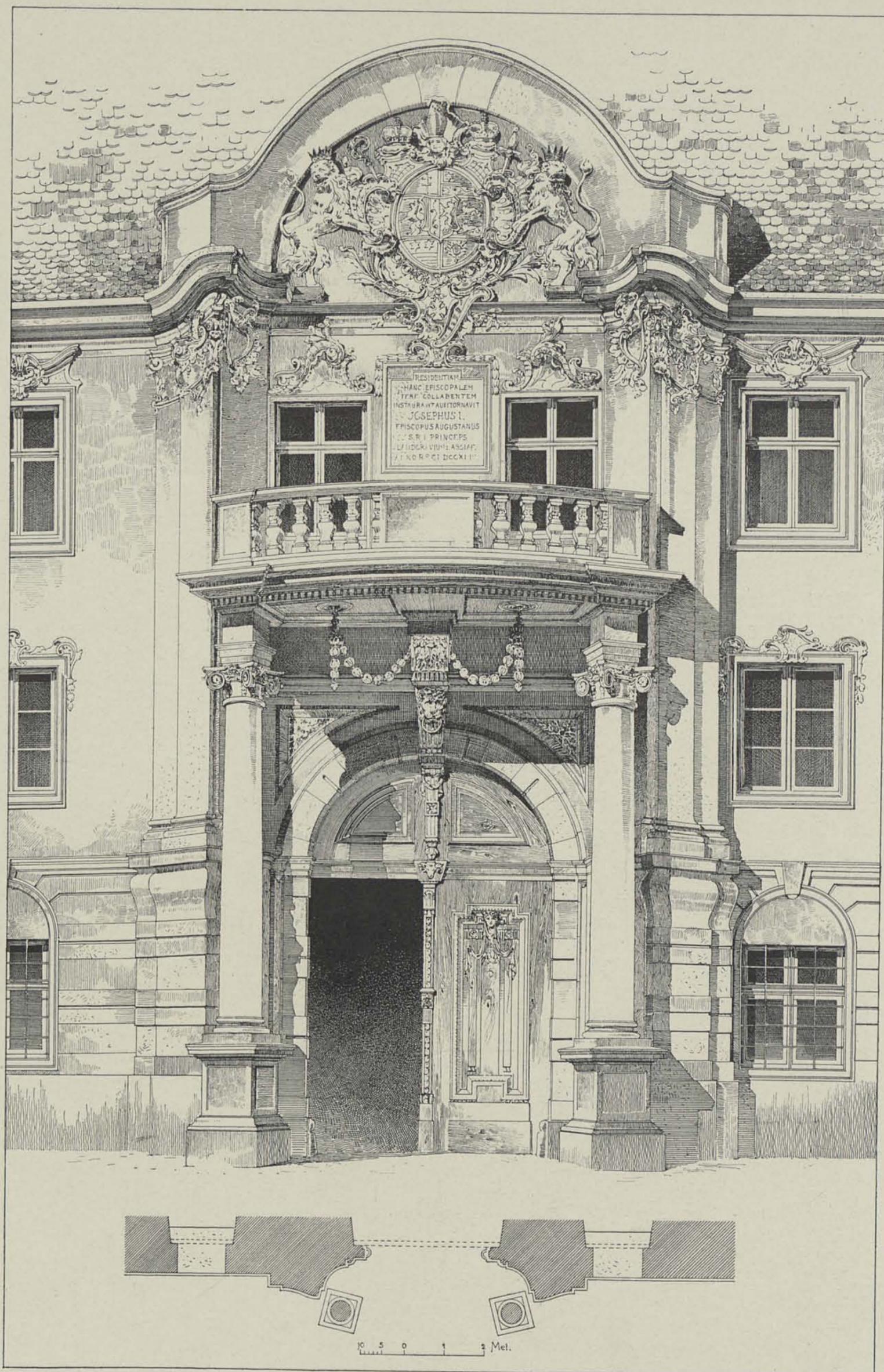


MOTIV EINER FASSADE
AM PROMENADENPLATZ.

MOTIF DE FAÇADE
PLACE DE LA PROMENADE.

AUGSBURG.
AUGSBOURG.

1743.



BISCHÖFLICHE RESIDENZ.

PALAIS ÉPISCOPAL.



ERZBISCHÖFLICHE RESIDENZ.
PORTAL.

PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.
PORTAIL.



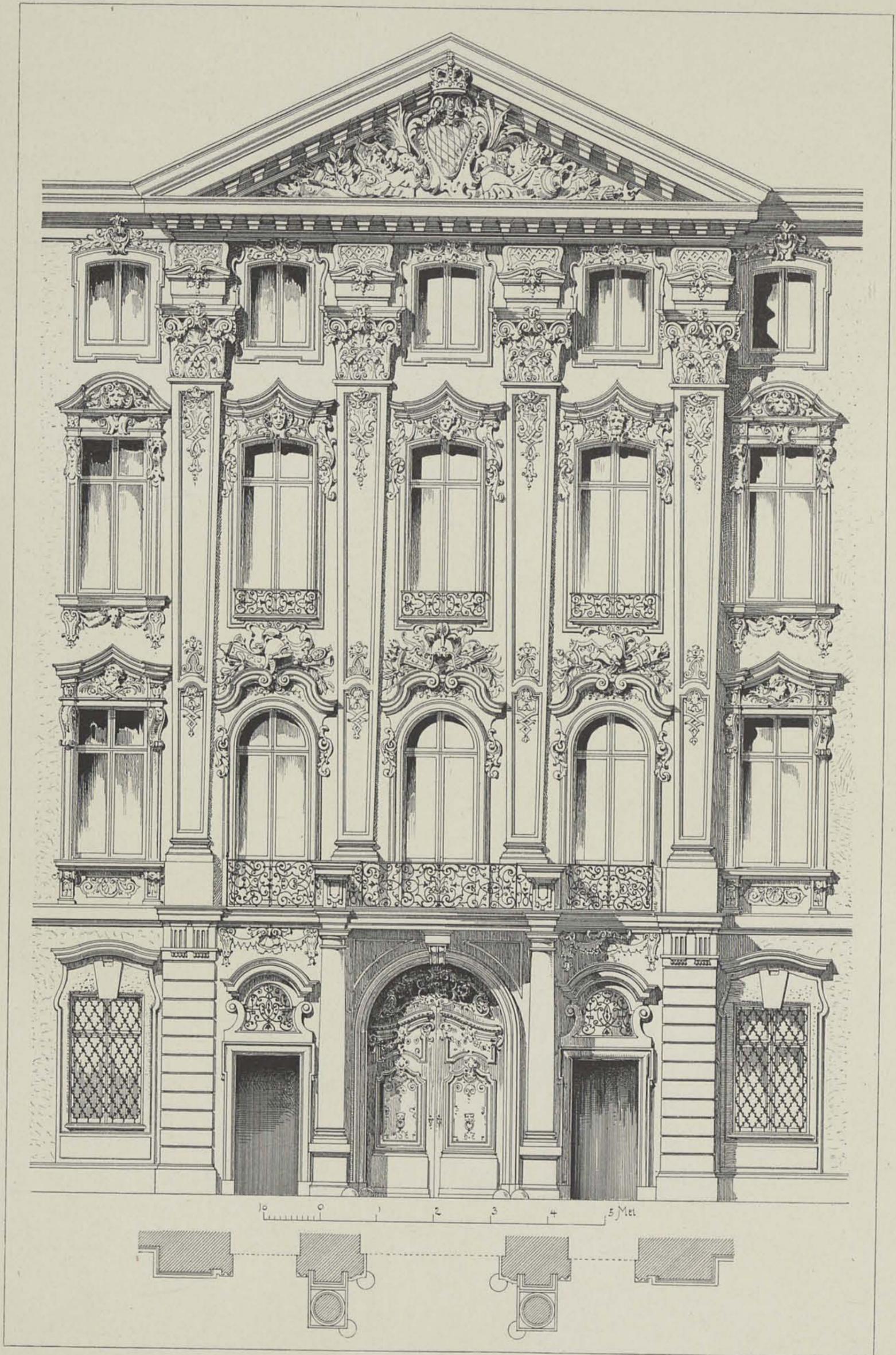
ERZBISCHÖFLICHE RESIDENZ.

PALAIS ARCHIÉPISCOPAL.

MÜNCHEN.

MUNICH.

1740—1750.



PREYSINGPALAIS.

PALAIS PREYSING.



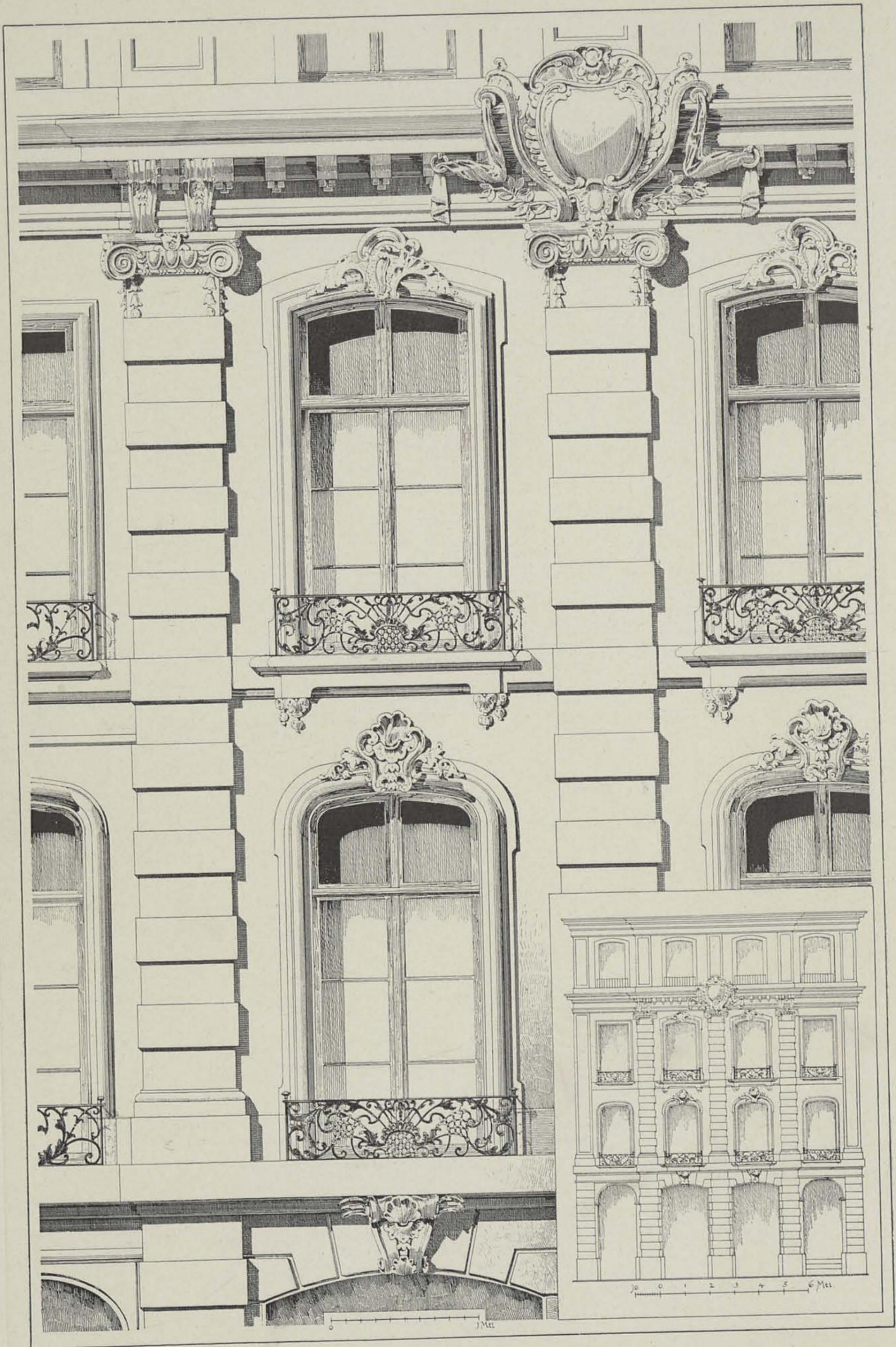
PORTAL DES EHEMAL.
PALAIS PIOSASQUE DE NON.

PORTAIL DE L'ANCIEN
PALAIS PIOSASQUE DE NON.

BERN.
BERNE.

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



DETAIL EINER FASSADE.

DÉTAIL D'UNE FAÇADE.

BERN.
BERNE.

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



DETAIL EINER FASSADE.

DÉTAIL D'UNE FAÇADE.



DETAIL EINER FASSADE.

DÉTAIL D'UNE FAÇADE.

BERN.

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

BERNE.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



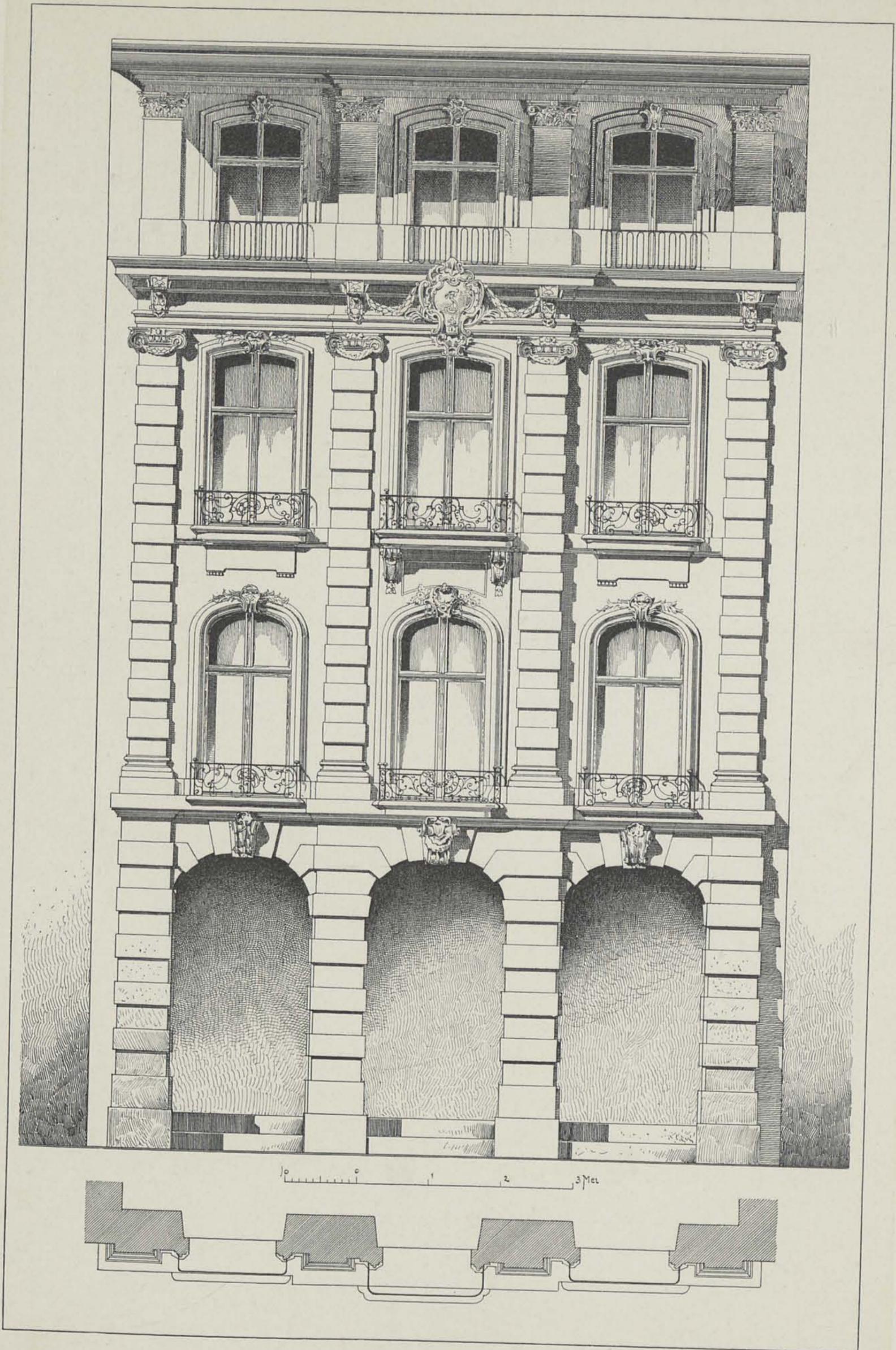
HAUS.

MAISON.

BERN.
BERNE.

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



FASSADE.

FAÇADE.

BERN.
BERNE.

Mitte des XVIII. Jahrhunderts.

Milieu du XVIII^{me} siècle.



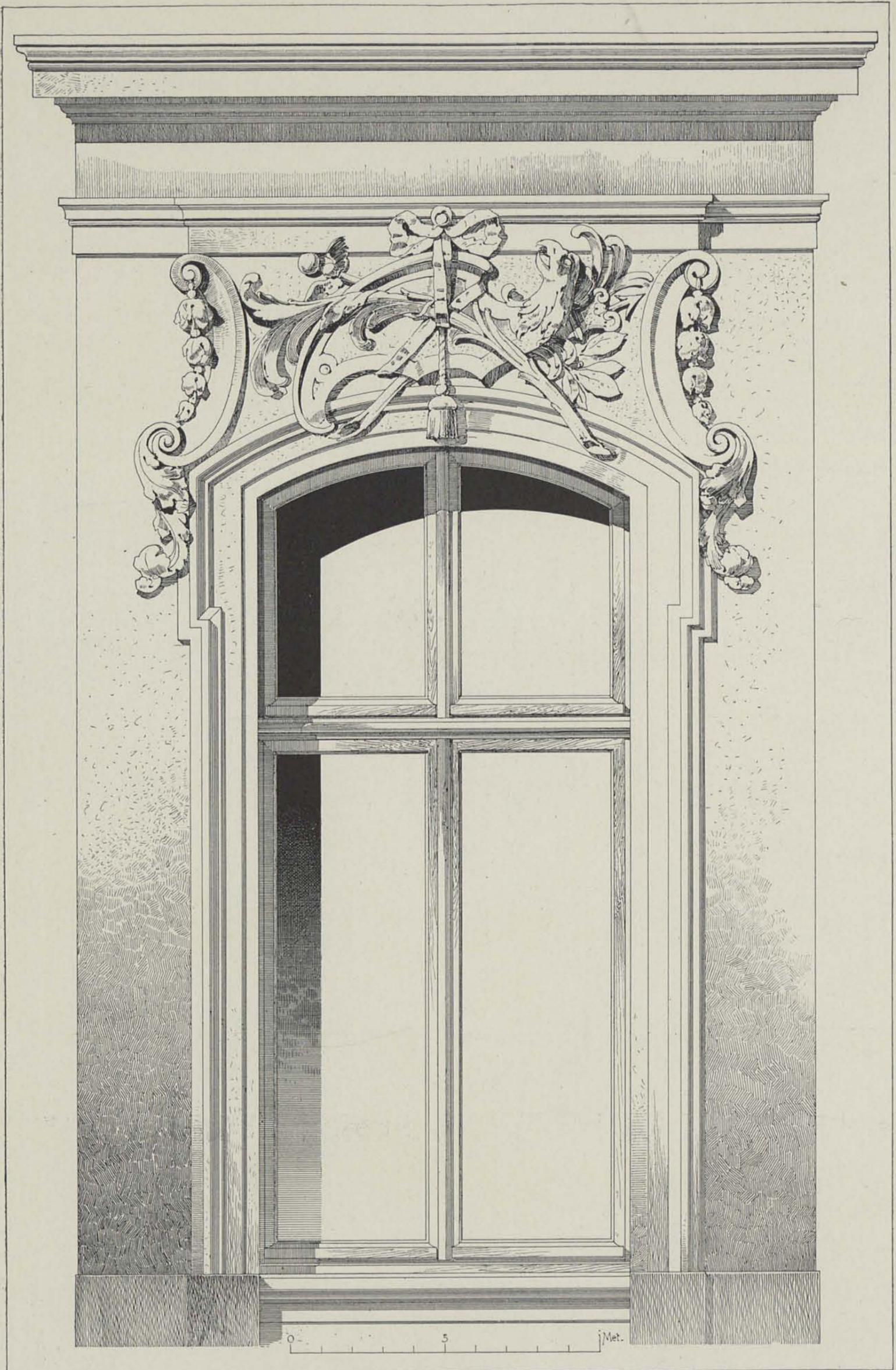
HAUS.

MAISON.



TEIL EINER FASSADE.

MOTIF DE FAÇADE.



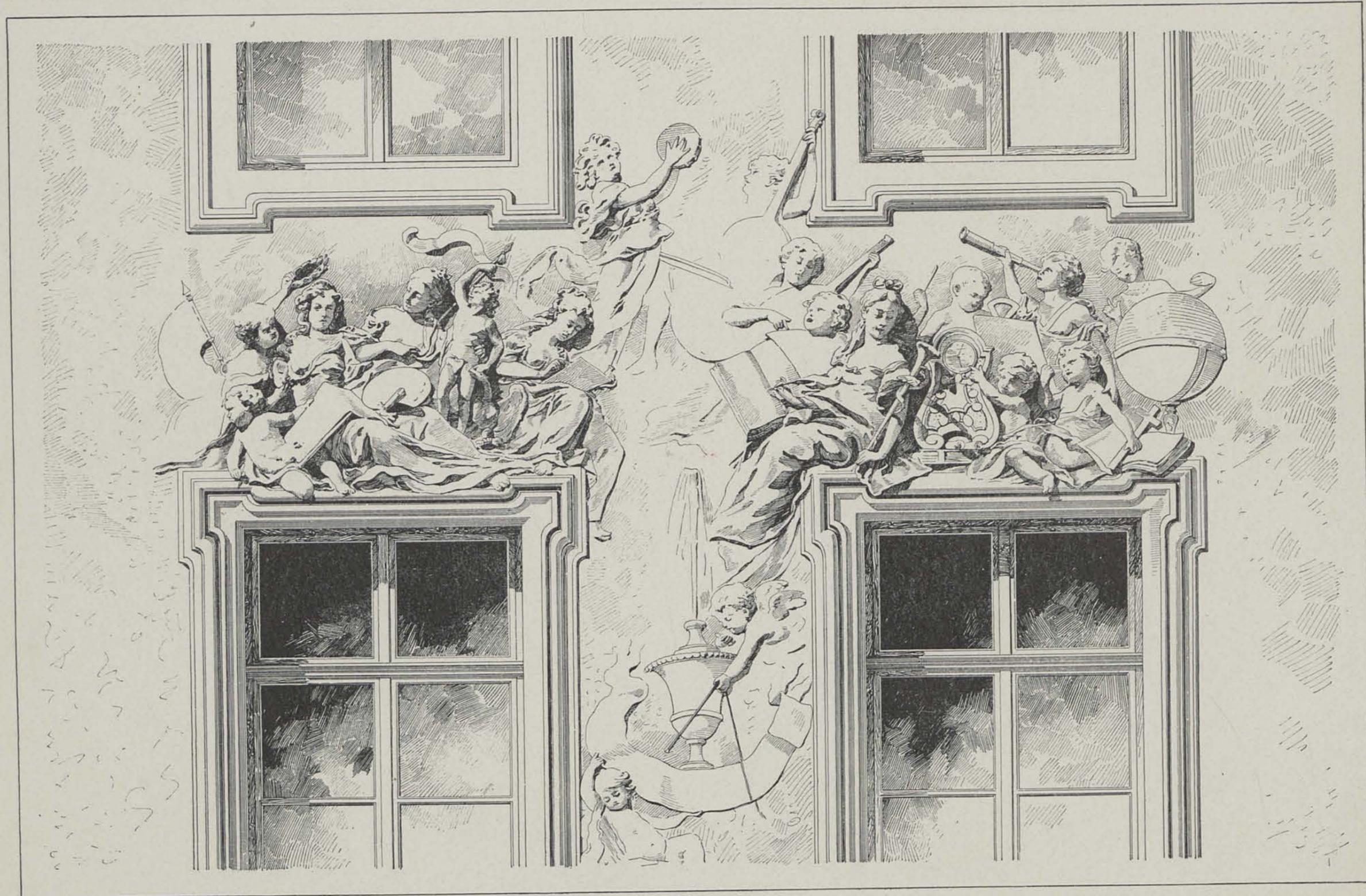
FENSTER DES EHEMAL.
PALAIS PIOSASQUE DE NON.

FENÊTRE DE L'ANCIEN
PALAIS PIOSASQUE DE NON.



PORTAL.

PORTAIL.



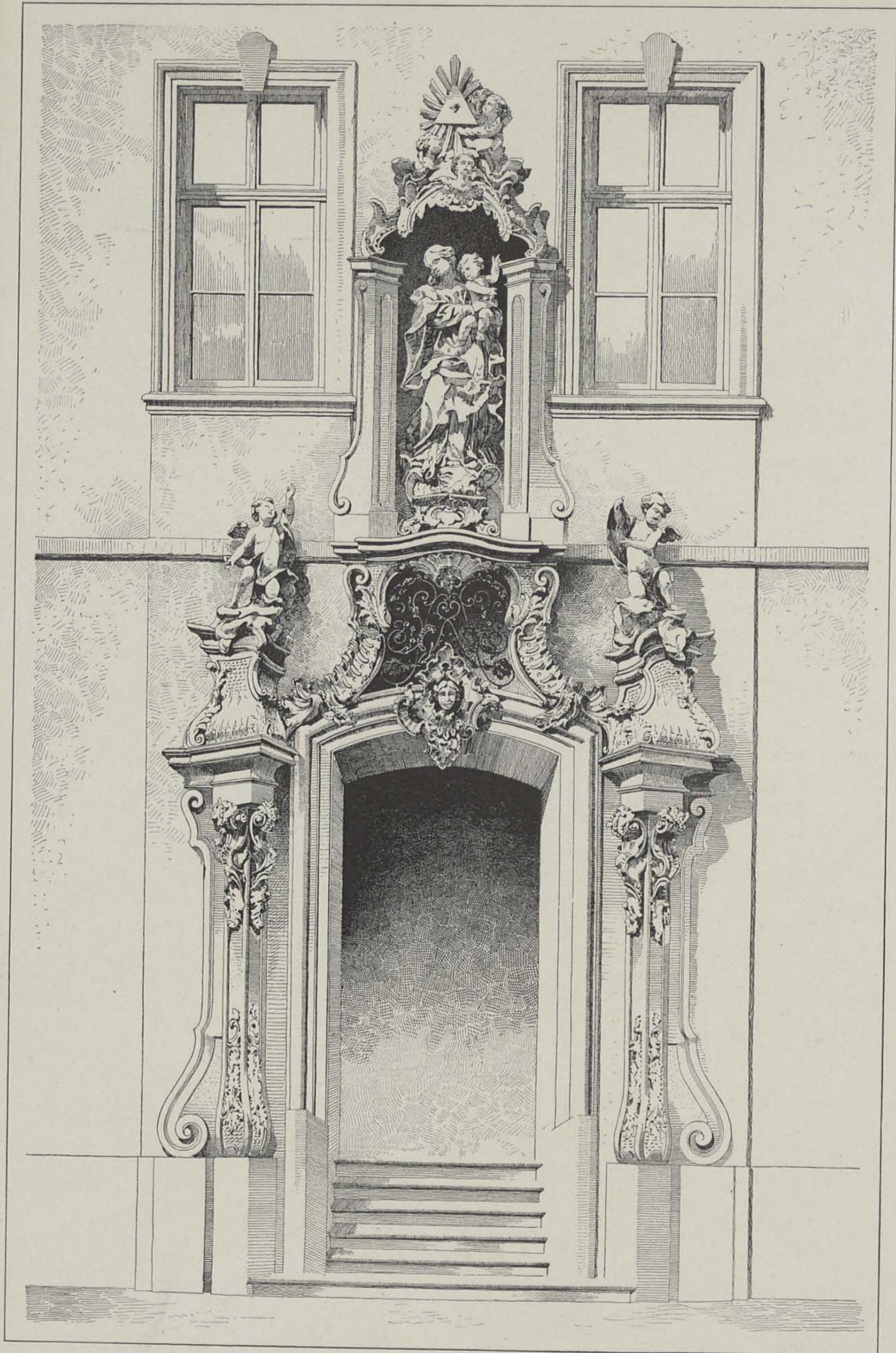
DETAIL VOM ASAMHAUS.

DÉTAIL DE LA MAISON D'ASAM.



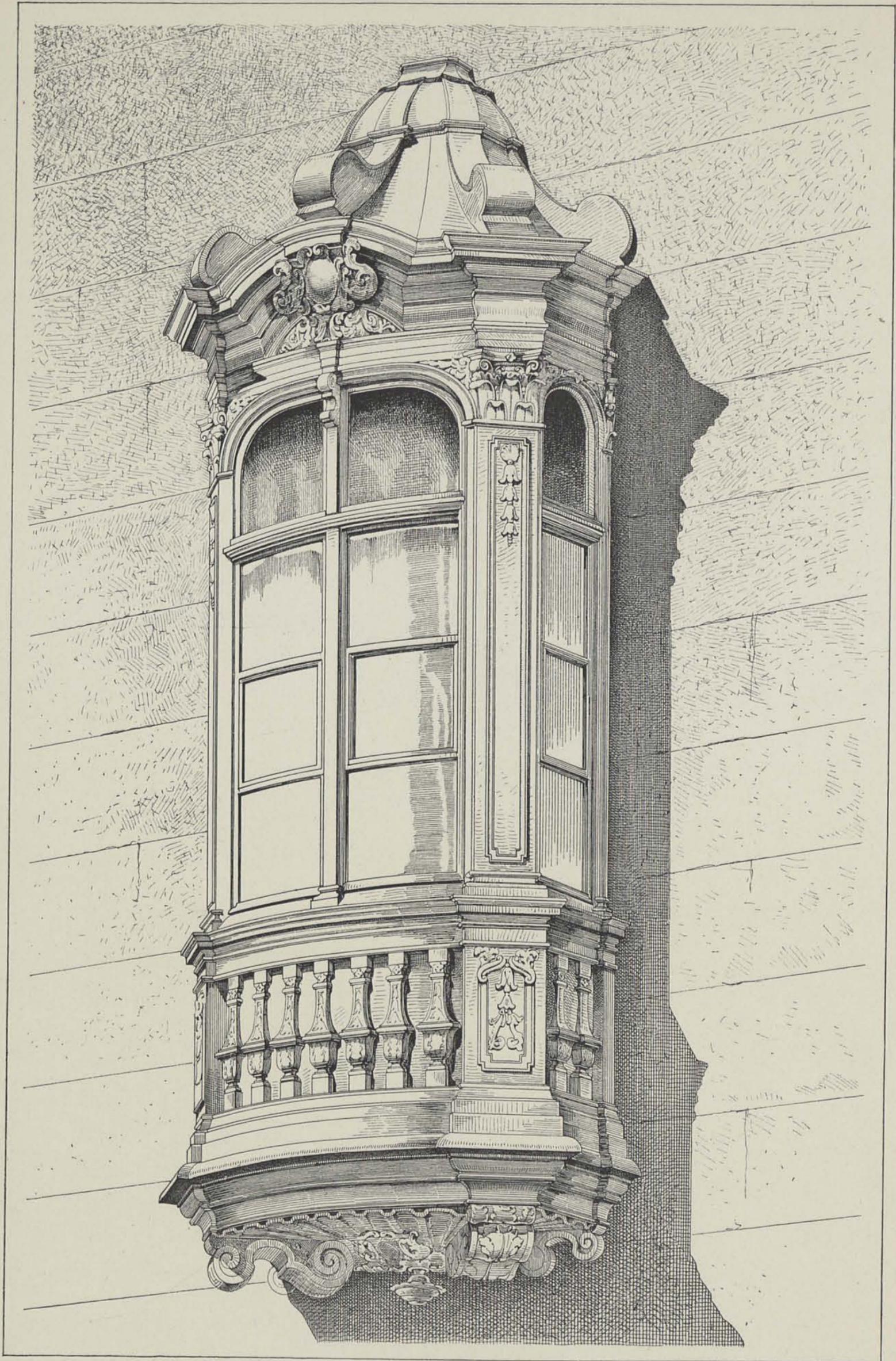
EINGANGSTHOR DER KÖNIGL. UNIVERSITÄT.

PORTAIL DE L'UNIVERSITÉ.



HAUSTHÜRE.

PORTE DE MAISON.



ERKER.

TOURELLE.



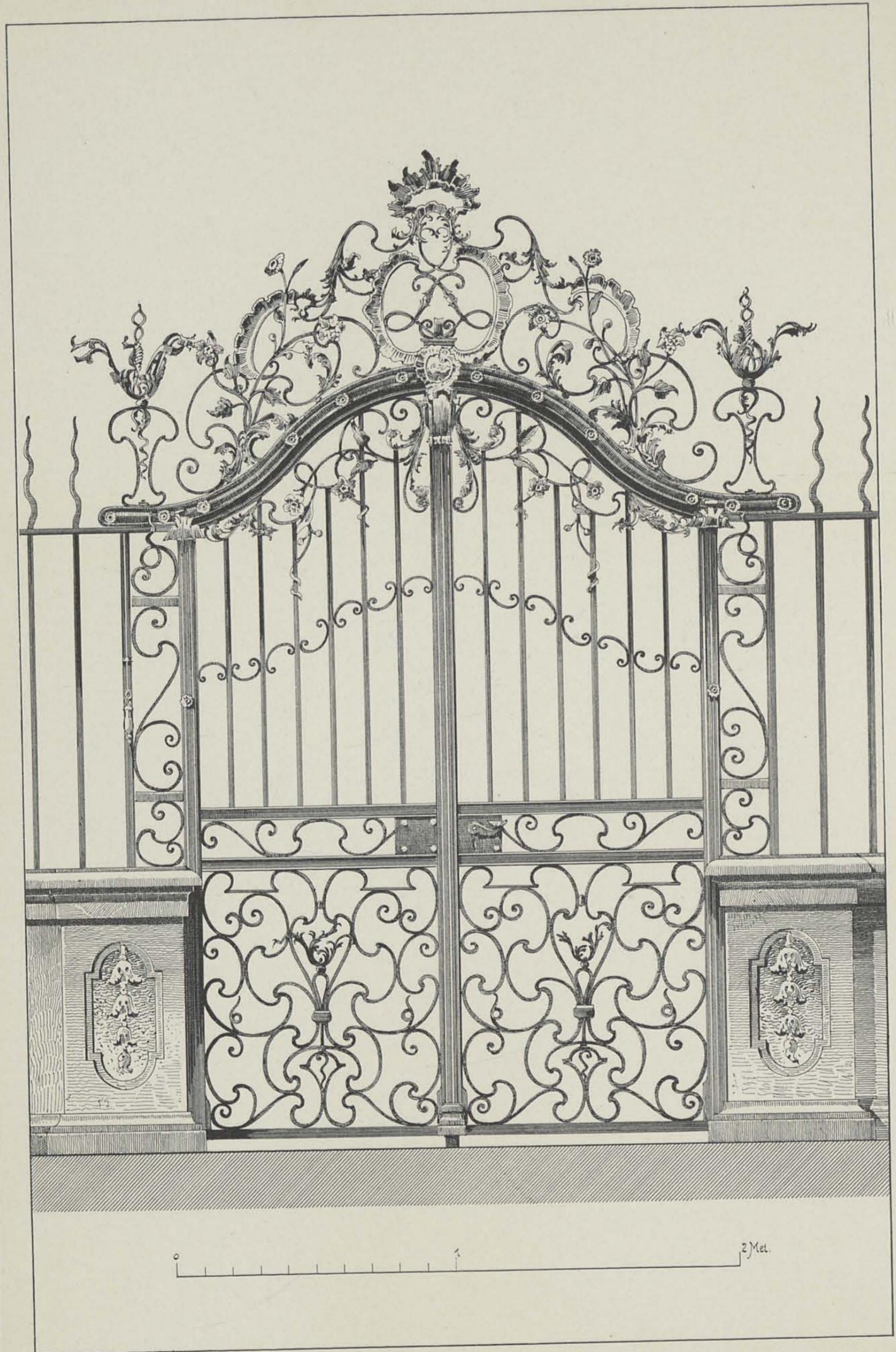
ERKER.

TOURELLE.



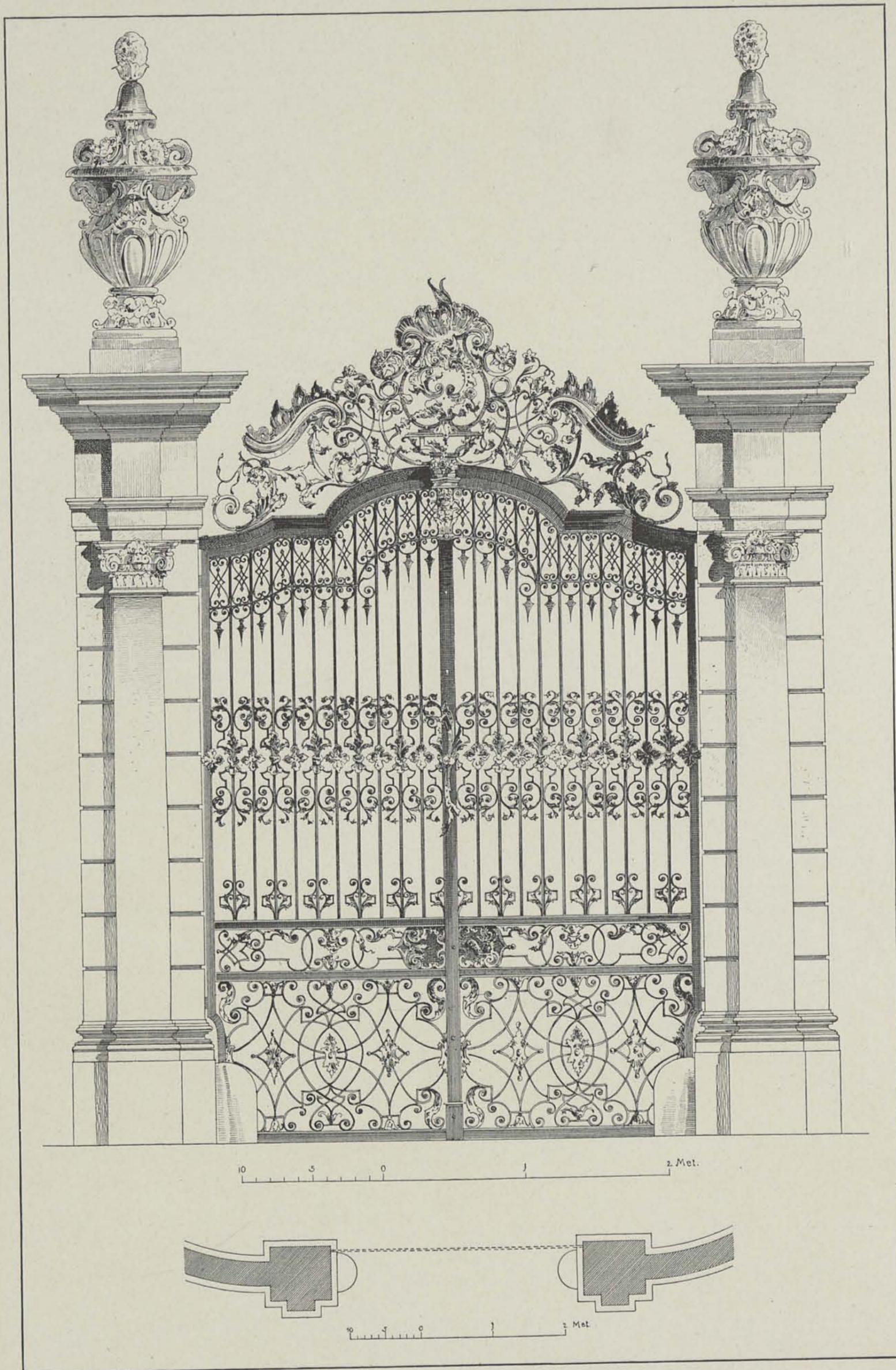
STALLGEBÄUDE DES STADTSCHLOSSES.

ENTRÉE DES ÉCURIES.



GARTENTHOR.

GRILLE EN FER FORGÉ.



THOR.

PORTAIL.



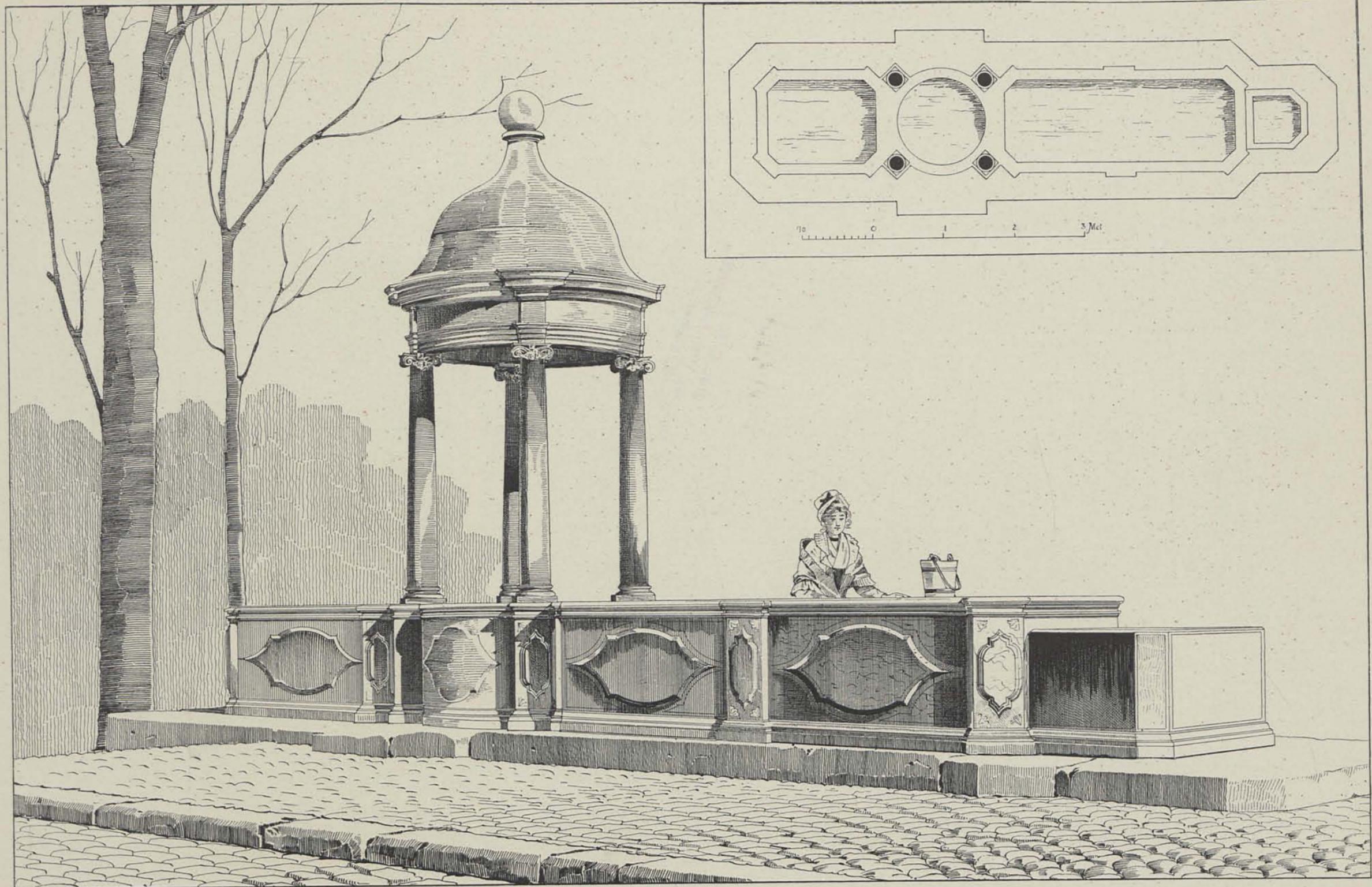
HAUSTHÜR.

PORTE.



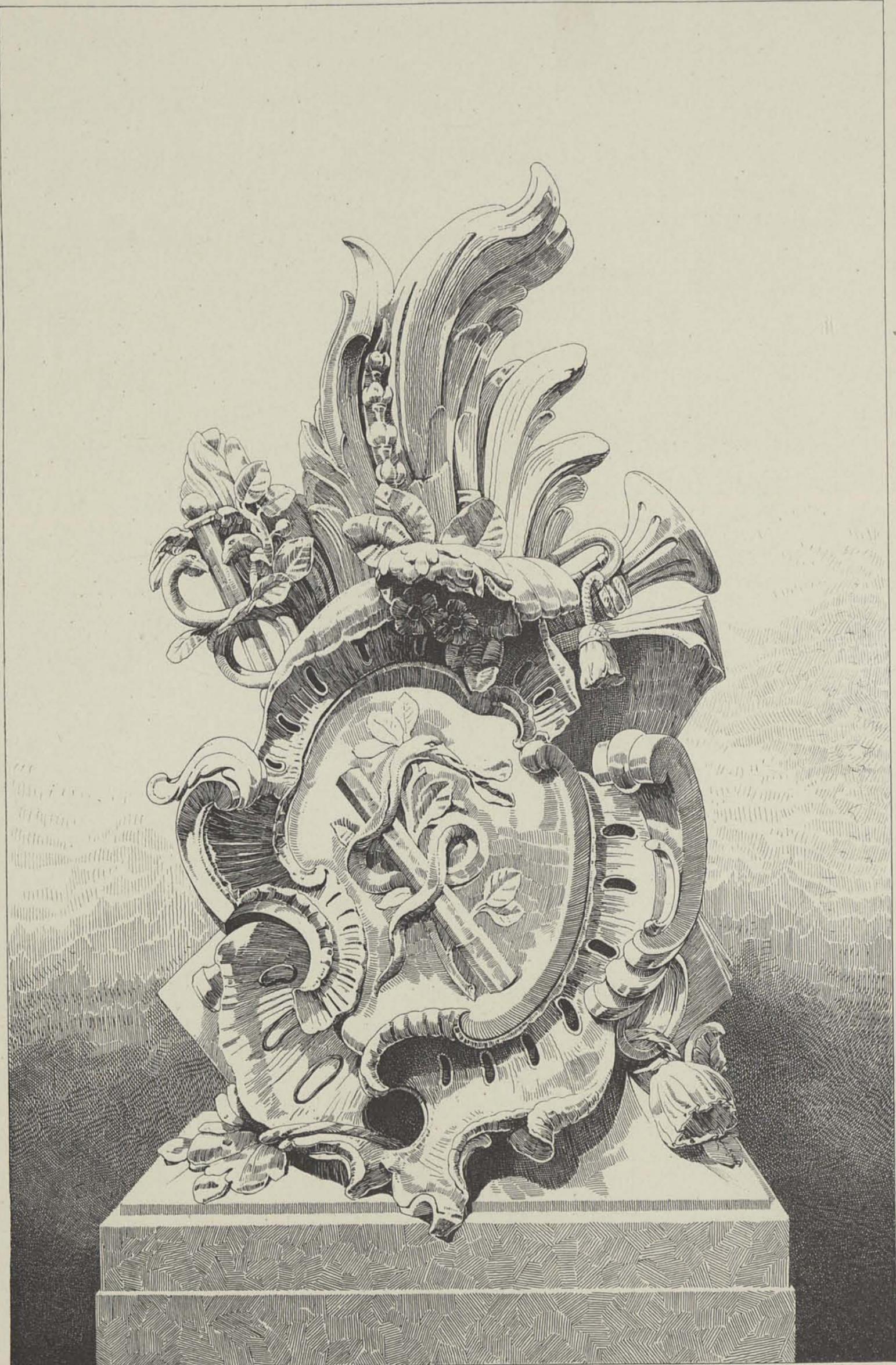
HAUSTHÜR.

PORTE DE MAISON.



BRUNNEN.

FONTAINE.



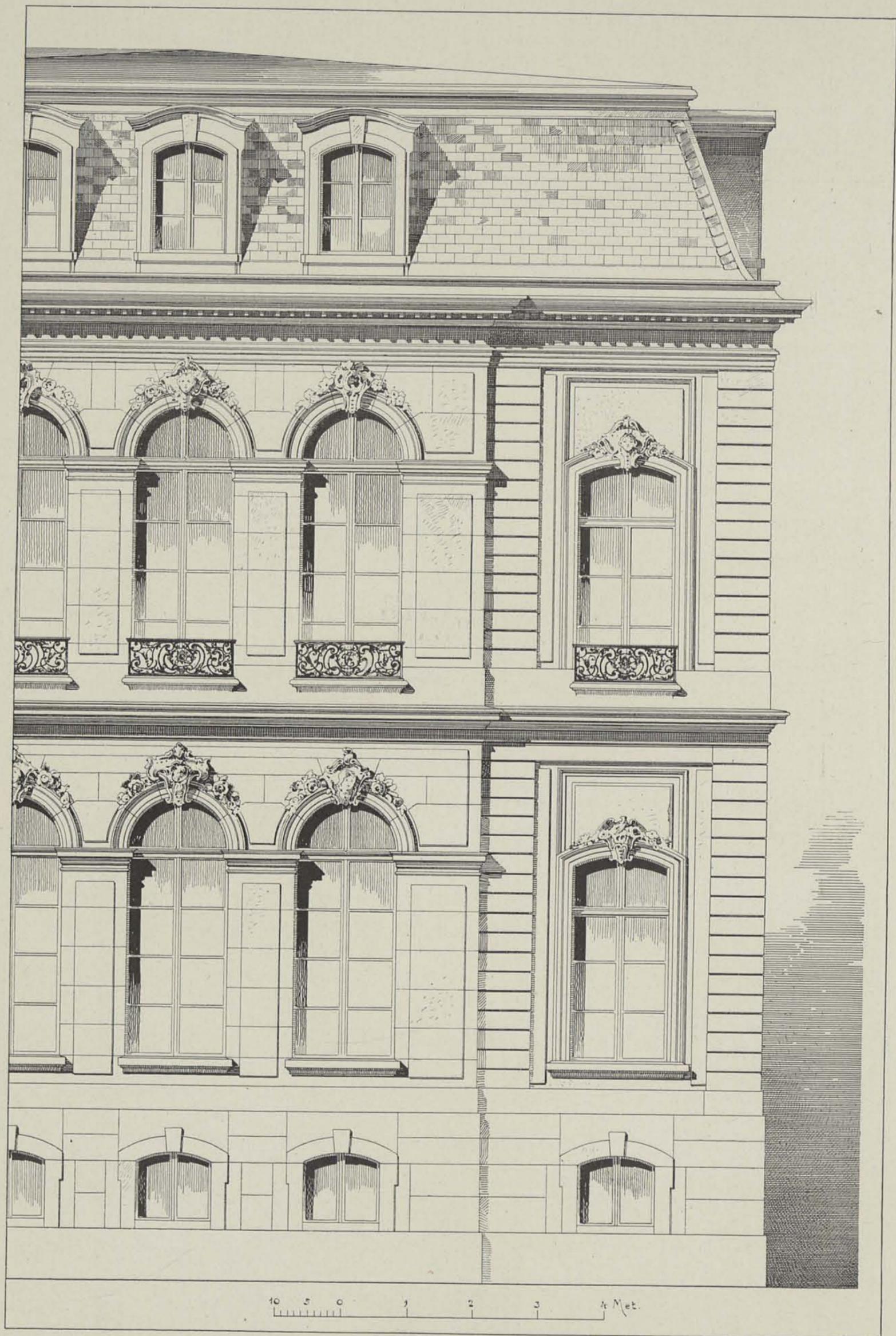
TROPHÄE.

TROPHÉE.



GRUPPEN AUF DEM KÖNIGL. SCHLOSS.

GROUPES SUR LE CHÂTEAU ROYAL.



DETAIL DES KÖNIGL. SCHLOSSES.

DÉTAIL DU CHÂTEAU ROYAL.



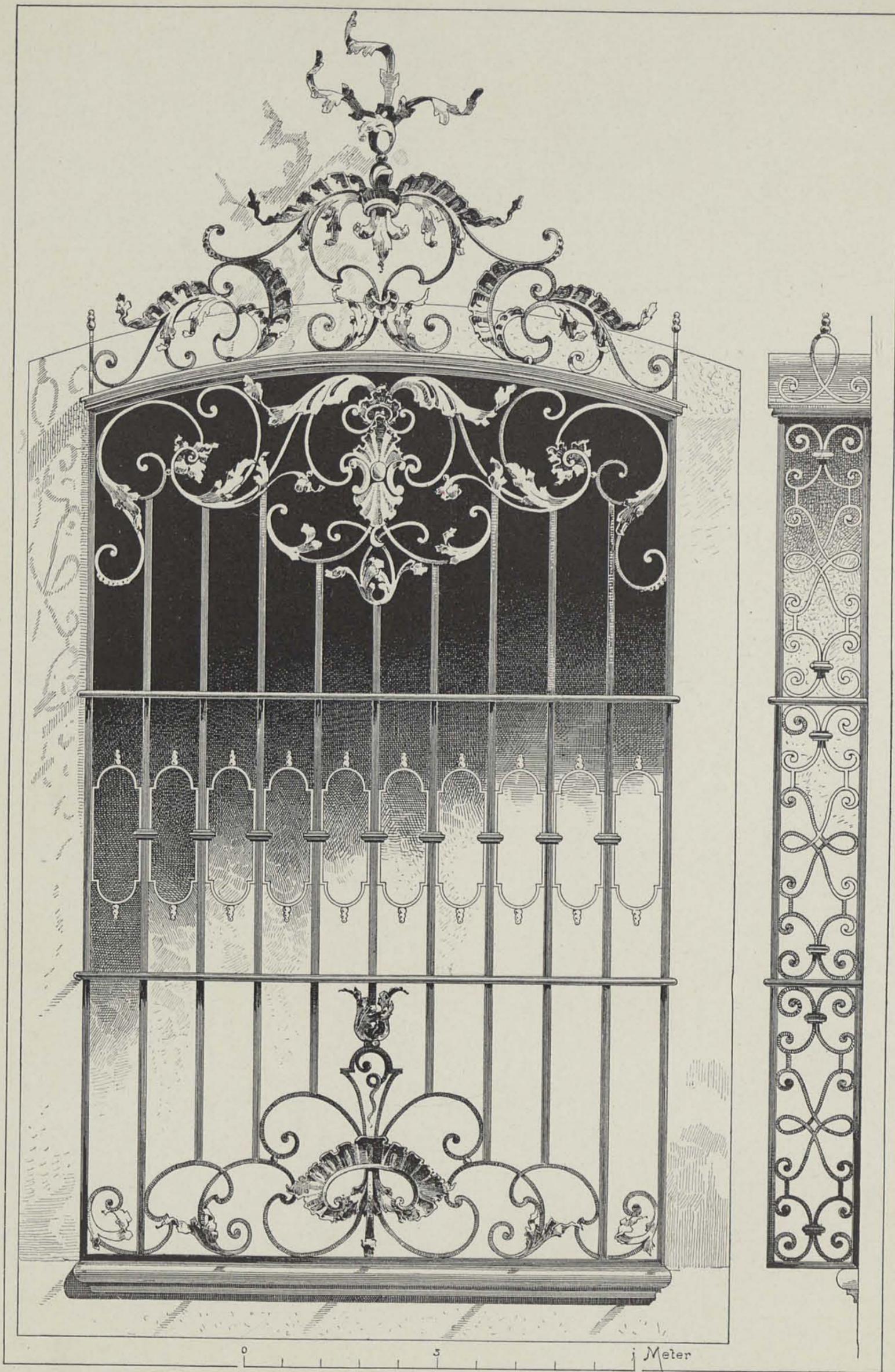
DETAIL DES KÖNIGL. SCHLOSSES.

DÉTAIL DU CHÂTEAU ROYAL.



THOR.

PORTAIL.



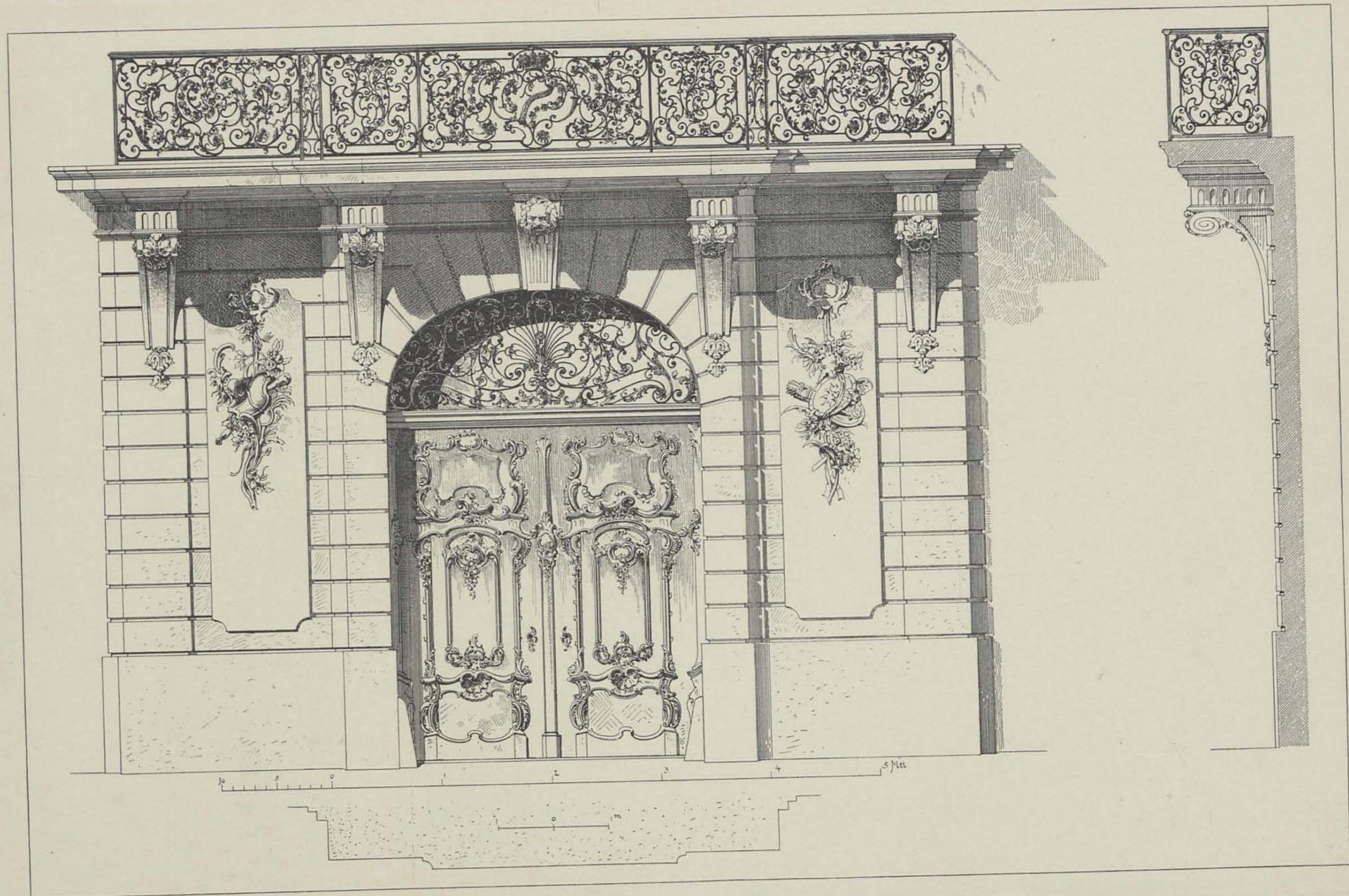
FENSTERGITTER.

GRILLE DE FENÊTRE.

AUGSBURG.
AUGSBOURG.

Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Seconde moitié du XVIII^{me} siècle.



PORTAL UND BALKON.

PORTAIL ET BALCON.



BRUNNEN.

FONTAINE.



PORTAL DES ALTEN STÄNDEHAUSES.

PORTAIL DE L'ANCIENNE CHAMBRE.



DETAIL EINER FASSADE.

DÉTAIL D'UNE FAÇADE.

BERN.
BERNE.

Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Seconde moitié du XVIII^{me} siècle.



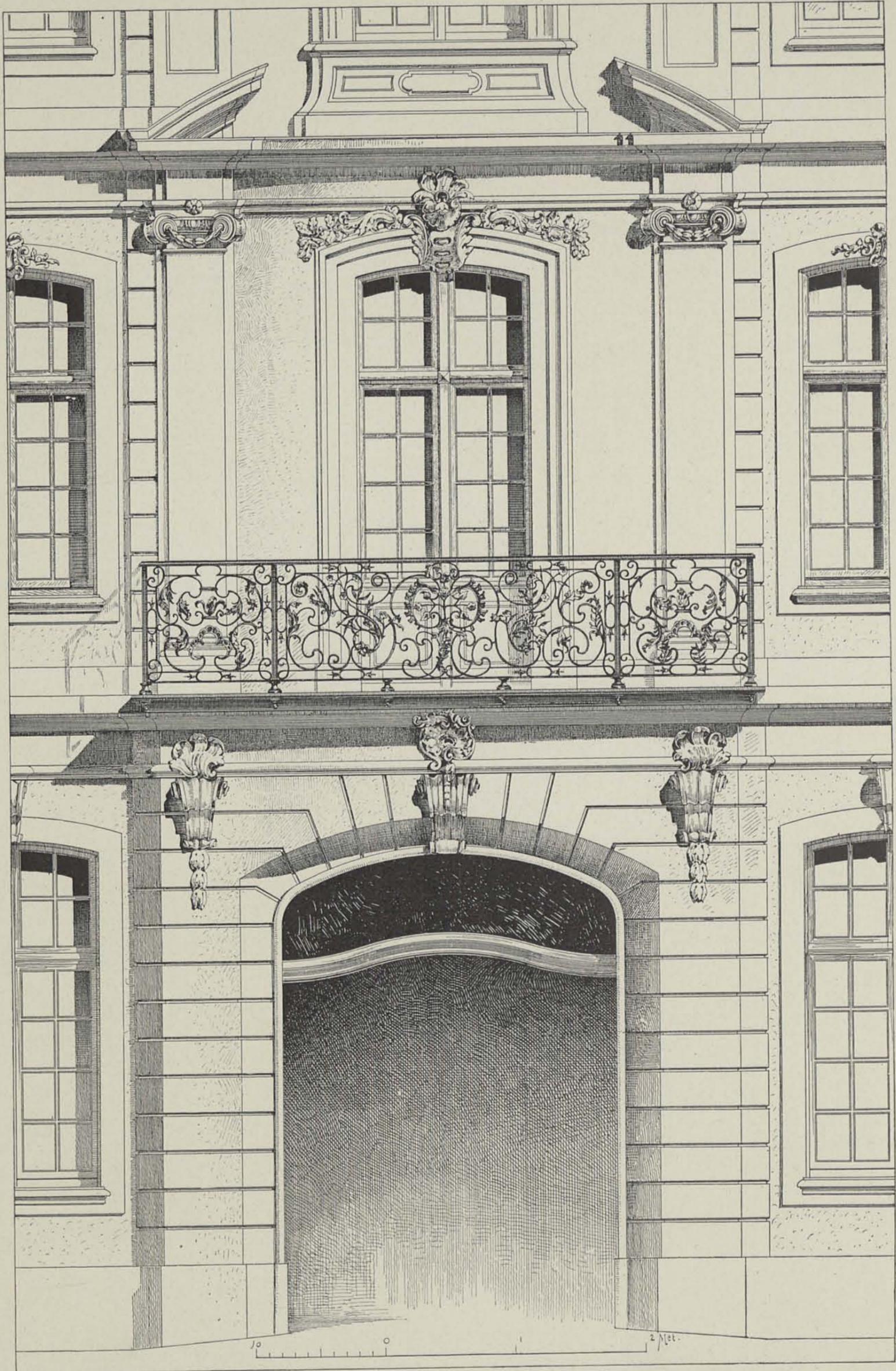
PAVILLON AUF DER MÜNSTER TERRASSE.

PAVILLON SUR LA TERRASSE DE LA CATHÉDRALE.



FENSTER.

FENÊTRE.



FASSADE.

FAÇADE.



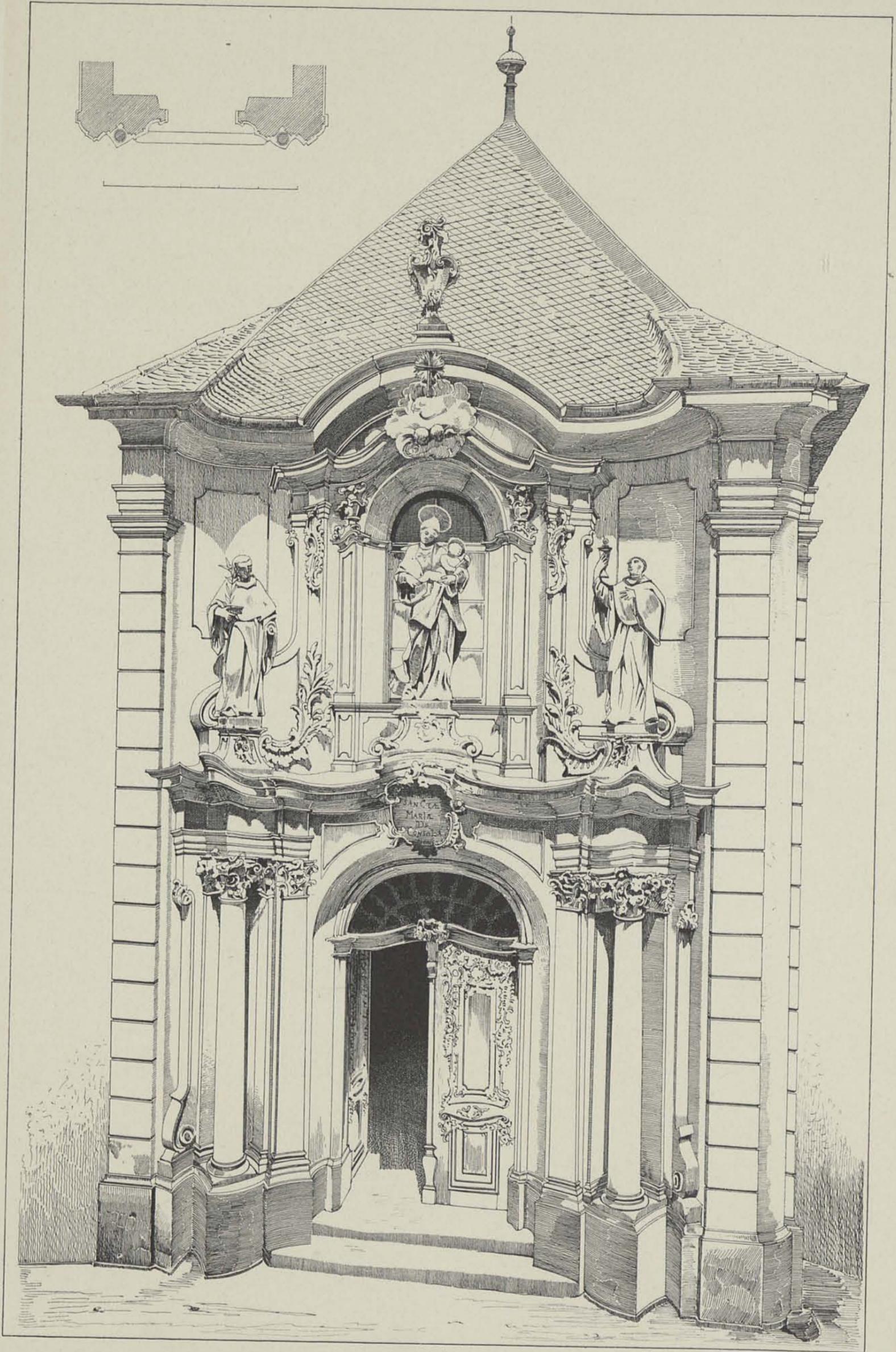
FENSTER.

FENÊTRE.

MAINZ.
MAYENCE.

Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Seconde moitié du XVIII^{me} siècle.



FASSADE DES SEMINARS.

FAÇADE DU SÉMINAIRE.

MAINZ.
MAYENCE.

1768—1776.



PORTAL DER AUGUSTINERKIRCHE.

PORTAIL DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS.



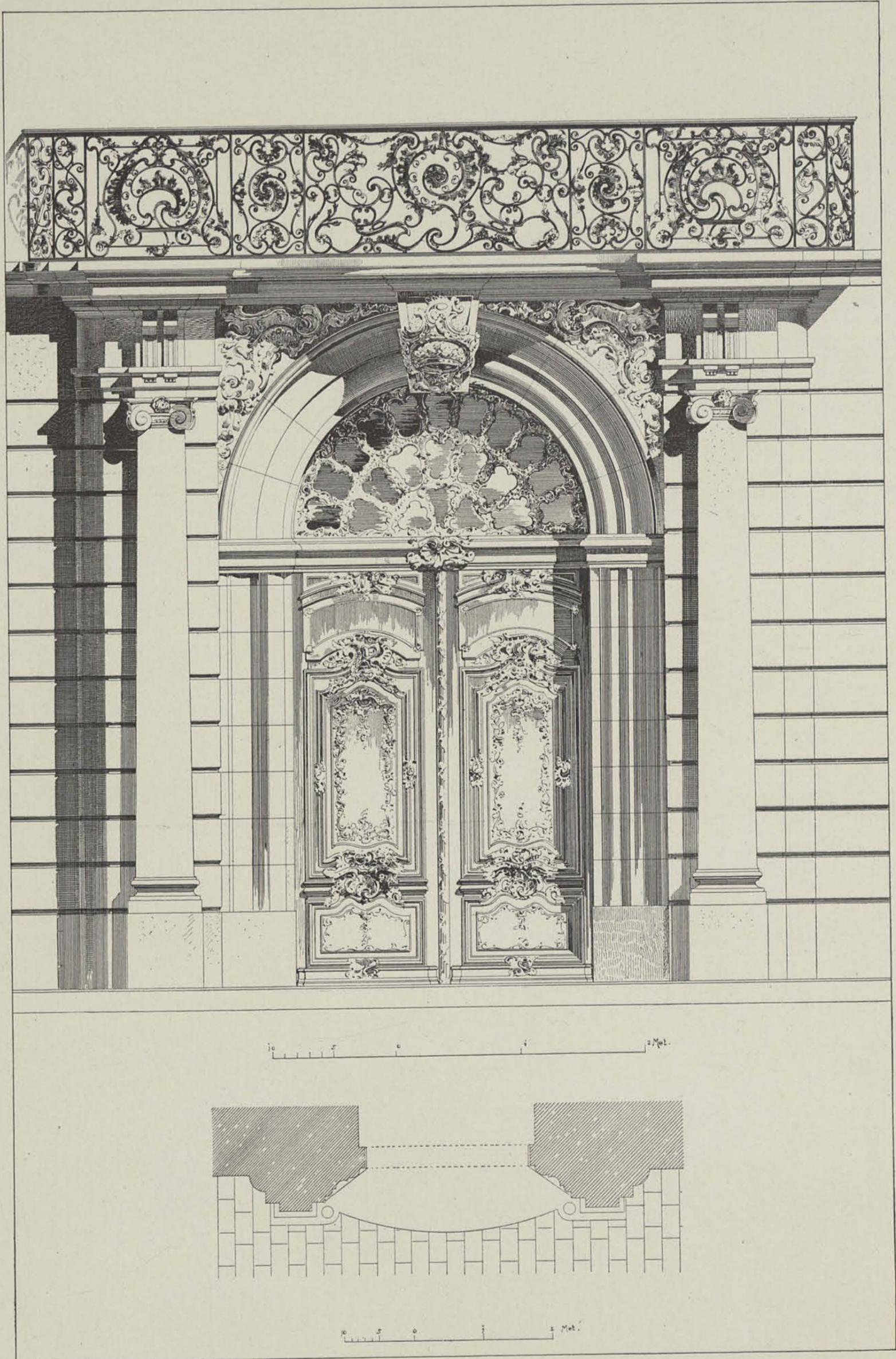
DETAIL EINER FASSADE.

DÉTAIL D'UNE FAÇADE.

ZÜRICH.

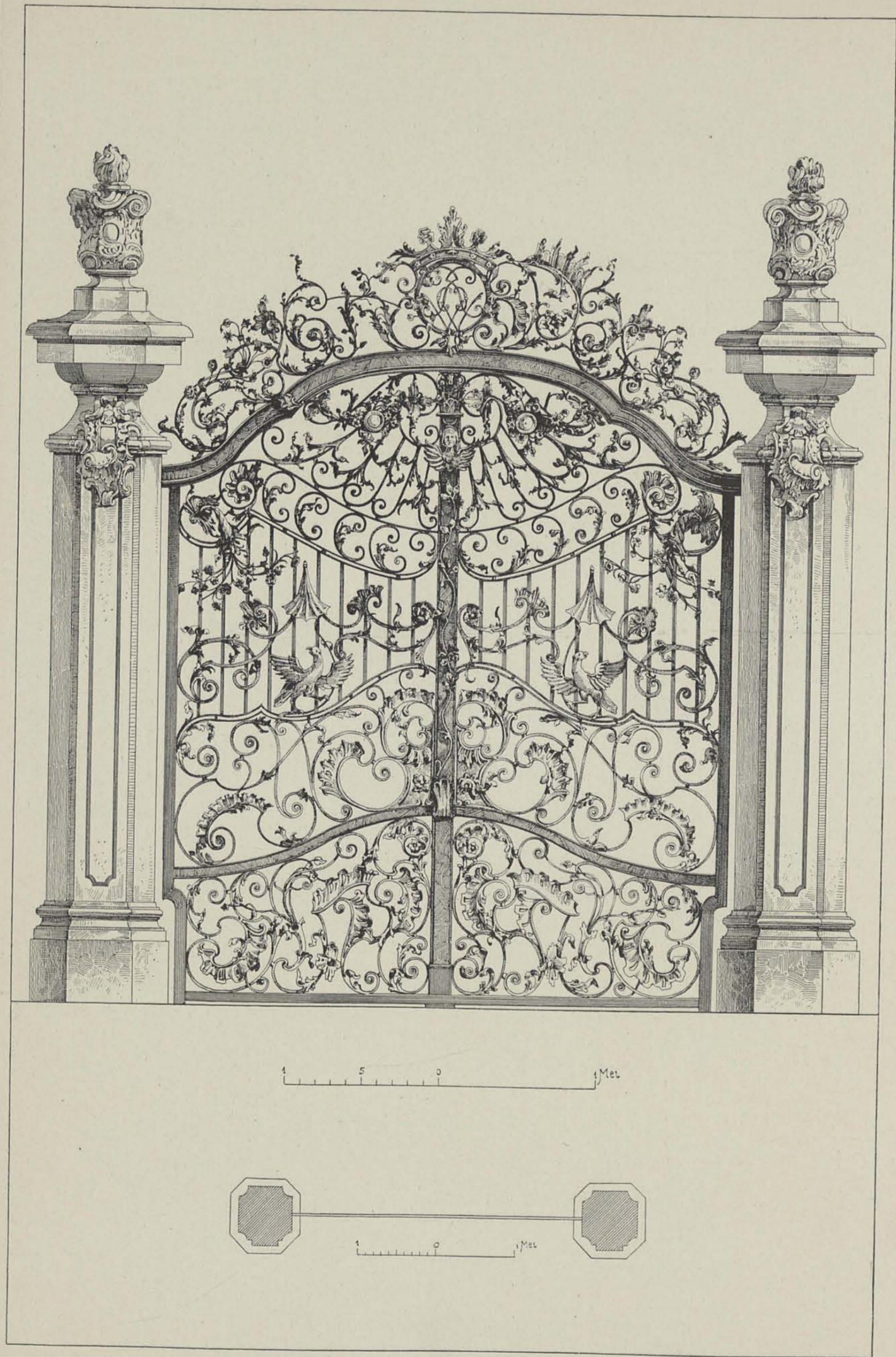
ZURIC.

1770.



PORTAL UND BALKON.
(RECHBERG.)

PORTAIL ET BALCON.
(RECHBERG.)

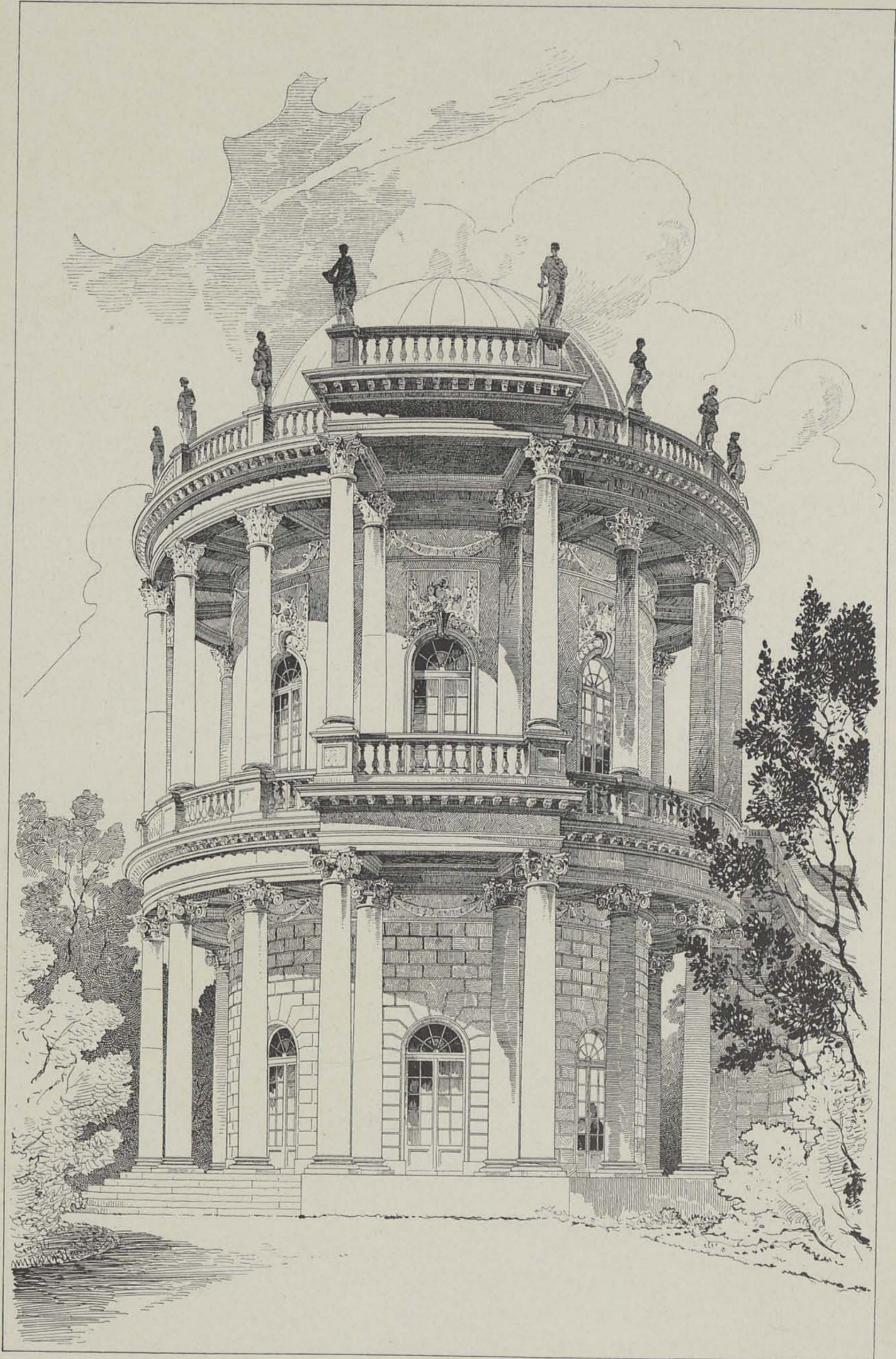


THOR.

PORTAIL.

POTSDAM.

1768.



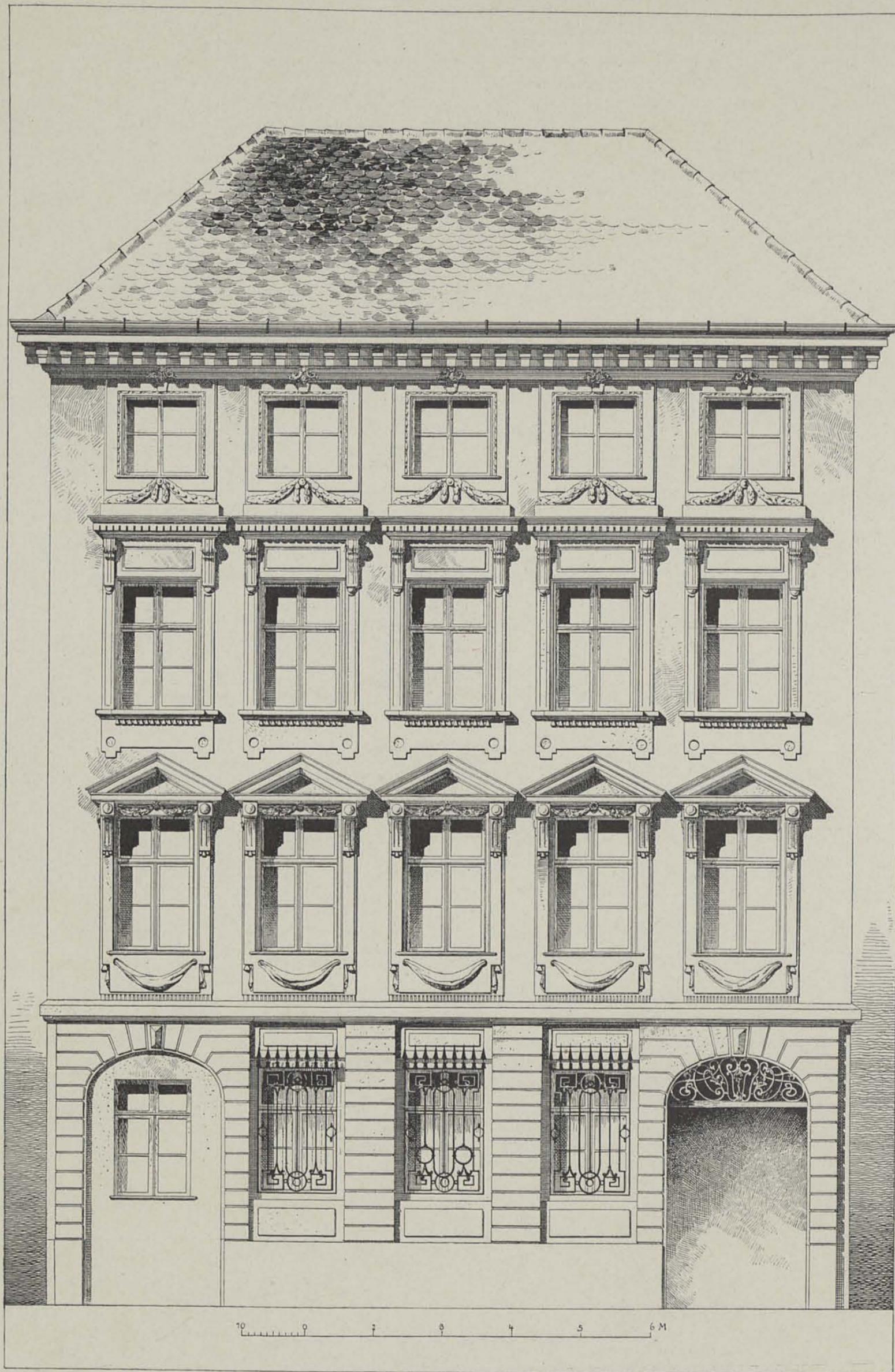
FREUNDSCHAFTS-TEMPEL.

TEMPLE DE L'AMITIÉ.



HAUSTHÜRE.

PORTE DE MAISON.



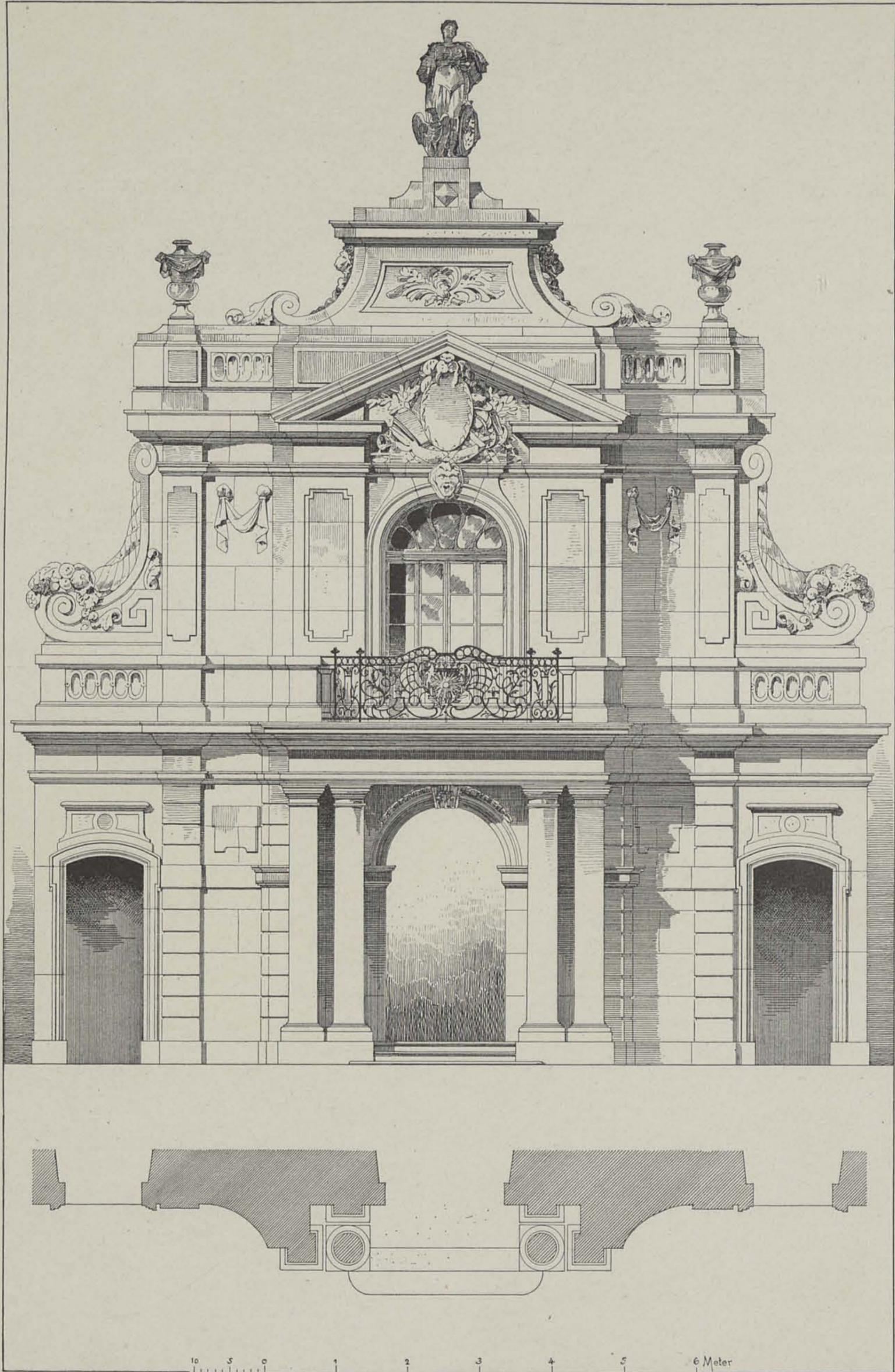
FASSADE.

FAÇADE.

BERN.
BERNE.

Ende des XVIII. Jahrhunderts.

Fin du XVIII^{me} siècle.



HISTORISCHES MUSEUM.

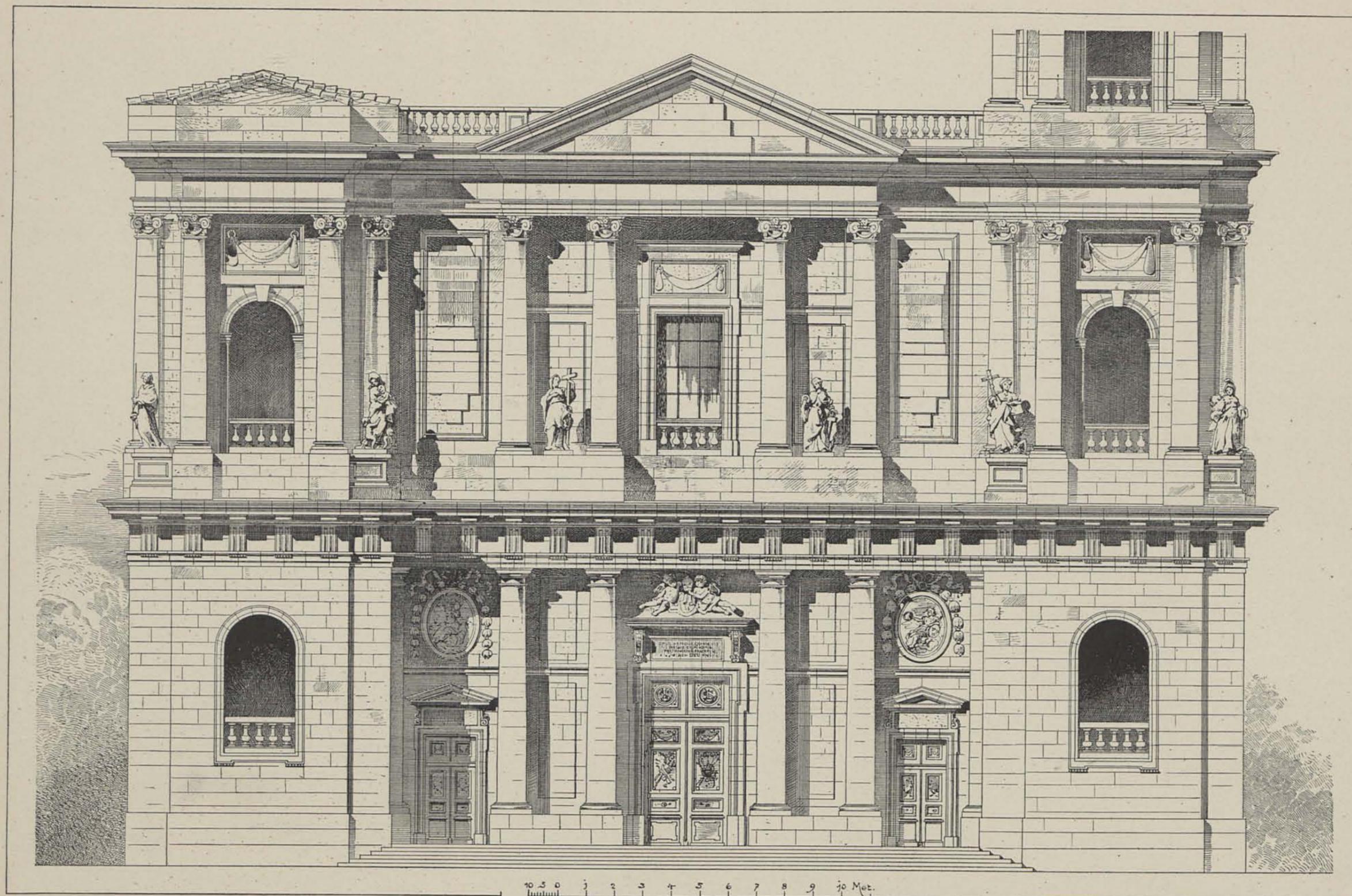
MUSÉE HISTORIQUE.

GEBWEILER (ELSASS).

Ende des XVIII. Jahrhunderts.

GUEBVILLER (ALSACE).

Fin du XVIII^{me} siècle.



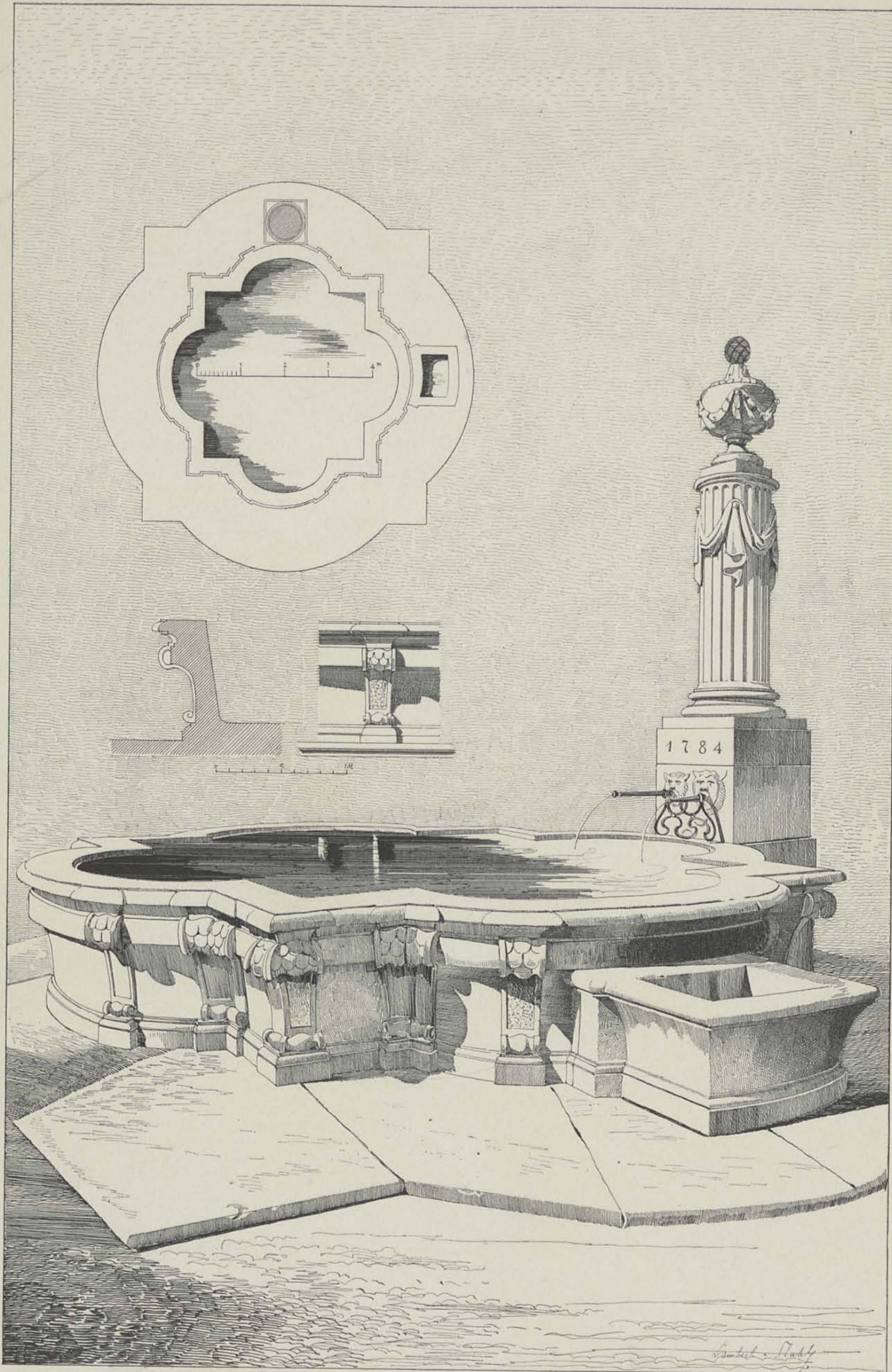
KIRCHE.

ÉGLISE.

BASEL.

BÂLE.

1784.



BRUNNEN.

FONTAINE.



PFEILER DER HERKULESBRÜCKE.

PILE DU PONT D'HERCULE.



THÜRE.

PORTE.



PORTAL.

PORTAIL.

MARIASTEIN.

Anfang des XIX. Jahrhunderts.

KANTON SOLOTHURN. — CANTON DE SOLEURE.

Commencement de XIX^me siècle.



FASSADE DER KIRCHE.

FAÇADE DE L'ÉGLISE.