



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

München

Weese, Artur

Leipzig, 1911

4. Die Renaissance unter fürstlichem Regiment. Albrecht V. (1550-1579).
Flämische Wandermeister italienischer Schulung bei Hofe

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78393](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78393)

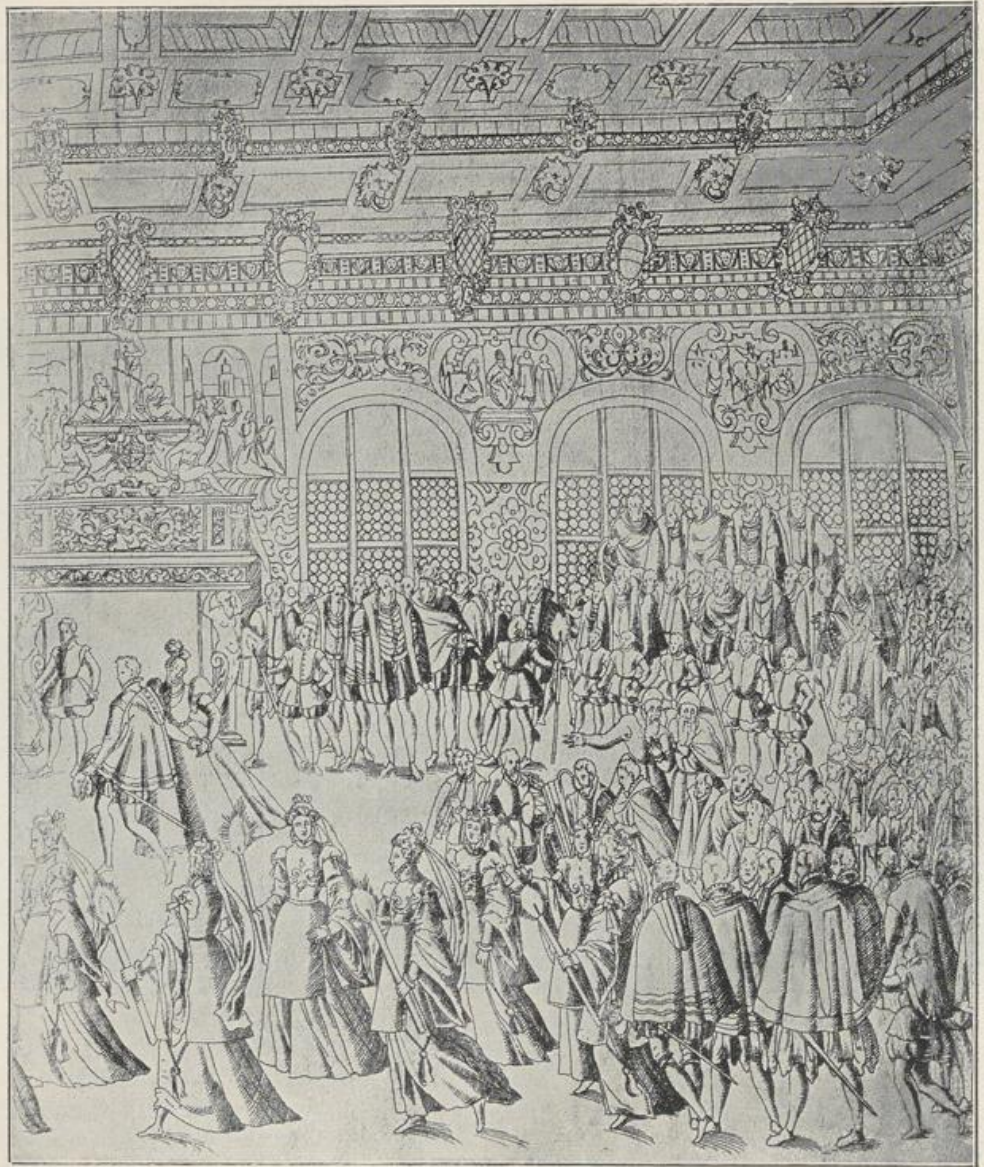


Abb. 38. St. Georgssaal in der Neufeste zu München.
Nach Baffermann-Jordan, *Decorative Kunst am bayr. Hofe*.

Die Renaissance unter fürstlichem Regiment. Albrecht V. (1550–1579). Flämische Wandermeister italienischer Schulung bei Hofe.

Das 16. Jahrhundert, vornehmlich die Mitte, ist die Zeit großer kunstgeschichtlicher Wandlungen. Im Hinblick auf das Neue, das seit Beginn des Quattrocento in Italien auf den Platz tritt, hat man diese Periode die Renaissance genannt, wobei die ursprüngliche Prägung des Wortes auf die Wiedergeburt der antiken Formenwelt hindeuten sollte. Auch auf die deutsche Kunstgeschichte wird

dieser Begriff übertragen. Es soll damit die ähnliche, wenn auch zeitlich etwas spätere Entwicklung gekennzeichnet werden. In der florentinischen und römischen, wie italienischen Geschichte überhaupt, verläuft die Umbildung der gotischen und der mittelalterlichen Empfindung zu einer neuen, modernen Ausdrucksweise in einem fließenden Zusammenhange, logisch, scheinbar ohne Willkür, als Resultat einer großen gemeinsamen geistigen Arbeit, an der das Prinzipat, die Kirche und das Volk teilnahmen. Erst als dieser Prozeß vollendet war, fing auch die deutsche, die nordalpine Welt überhaupt an, auf die Neuerungen der romanischen Länder aufmerksam zu werden. Es begann ein Austausch von Formen, Gedanken, ausgebildeten Methoden und fertigen Formeln. Schließlich übernahm man diesseits der Alpen das ganze System. Italien war weitaus der gebende, Germanien der empfangende Teil. Bei einem solchen Import neuen künstlerischen Gutes, der wie das Kaufmannsgut auf den Handelsstraßen der Kaufleute seinen Weg über die Alpen nahm, fand nun eine Überfüllung der nordischen Phantasie statt. Alle heimische Kunst wurde plötzlich altmodisch. Es war ein vollkommener Ersatz der alten Formen durch neue. Man kann daher von keiner Entwicklung reden. Statt der Evolution beobachten wir hier eine plötzliche, katastrophenähnliche Wendung, eine Revolution, die allerdings friedlich und ohne Blutvergießen ablief. Noch war die Gotik durchaus nicht überall in Deutschland ausgestorben. Auch ist sehr zu bestreiten, daß ihre extravagante Ausbeutung gerade der tektonischen Grundelemente für formale Spielereien eine innere Schwäche verriete, als ob sich der Stil innerlich überlebt hätte. Noch lebte der Stil und der tüchtige Natursinn, die Freude am verblüffend Wahren im Porträt und allen pragmatischen Themen der Kunst gibt dafür eine hundertfache Bestätigung. In Deutschland verlief eben alles anders als in Italien. In ungezählten Fällen wurden die deutschen Meister von der Renaissance wie von einer tyrannischen Modelaune überrascht. Sie trat als ungebeter Gast ein, mit dem man nichts Rechtes anzufangen wußte. Deshalb beobachten wir fast überall eine Hemmung und Stauung der alten Strömungen. Es wurde, um die lebendige Kraft in dem schnellen Zufluß fremder Elemente abzuleiten, ein neues Kunstbett gegraben.

Die italienische Entwicklung aber läßt sich begreifen als das Ergebnis einer forschenden, suchenden und experimentierenden Arbeit der Künstler; der Stil der Hochrenaissance war die Frucht eines konsequenten Nachdenkens. Natürlich haben die schwer abzuwiegenden Kräfte gesellschaftlicher Bewegung, geistiger Arbeit, kultureller Verfeinerung und nationaler Besonderheit mitgewirkt. Im Prinzip ist auch all diesen Werken der nationale Stempel aufgedrückt. Ja, mehr, das charakteristisch-romanische Temperament hat ihnen die klare Knappheit, das schwere Pathos und die stolze Phraseologie gegeben.

Nun wiederholt sich ein Vorgang, den die Kunstgeschichte oft erlebt hat: es tritt von diesem Hochstand des Kunstvermögens in Italien ein Abfluß in die tieferen Becken der angrenzenden Kulturländer ein.

Der umfangreiche und wohlorganisierte Formenschatz bleibt nicht bloß Sondergut eines einzigen Volkes. Er wird Allgemeingut. Von ihm und seiner anregenden Kraft, seiner erlösenden, beschwingenden und fortreisenden Macht leben alle jene intelligenten Teile der Kulturwelt, die zu seiner Aufnahme, wenn auch nur oberflächlich, vorbereitet waren. Der Prozeß vollzieht sich jedoch in Deutschland nicht in der Art innerer Durchdringung, wie der Saft im Stamm aufsteigt und sich allen Zweigen und Blättern mitteilt. Es ist auch keine Aufspaltung, womit man immer den Begriff der Veredelung verbindet. Denn mit Recht kann man fragen, ob die nordische Kunst durch einen vollkommenen Verzicht auf die heimisch-nationale Vergangenheit einen Veredelungsprozeß einleiten konnte. Aller Adel wächst von innen heraus. Bei der Renaissance handelt es sich um einen hastigen

Wechsel des Gewandes. Wo das italienische Kleid nicht schloß, guckte die ehrliche Haut des Deutschen überall darunter hervor. Man lernte die Renaissanceformen der Italiener, wie man ein fremdsprachiges Vokabularium benützt.

Wie kam es aber nur, daß die virtuose Gotik mit ihrem tief ins Wirtschaftsleben eingewurzelten Kunstwesen nicht länger Widerstand leistete? Das Wohl und Wehe von tausend angesehenen Werkstätten stand auf dem Spiele, und der zähe Widerstand des Selbsterhaltungstriebes trat der modernen Kunst überall entgegen. Schließlich nahm doch alles über Nacht ein anderes Gesicht an. Wo liegen die Gründe?

Einmal war es die Allgemeingültigkeit der italienischen Formen, die eine Anpassung an jedes nationale Empfinden leicht machte, sobald erst einmal der Humanismus die allgemeine Grundlage für die kosmopolitische Bildung gelegt hatte. Und dann war es der gebietende Wille der Mächtigen, der Fürsten und Großkaufleute, der dieser Formensprache in Deutschland Eingang verschaffte; natürlich mühelos, weil für sie keine Wiedergeburt von innen heraus nötig war, kein Hineinfühlen und Hineinwachsen in die neue Form. Für sie hatte sie nur die Bedeutung der Mode.

Die Herrschenden fanden in der italienischen Kunst Ausdrucksformen, die an sich schon durch ihr Pathos und ihre innere Größe die stolze Sprache der Regierenden führten. Imperatoren haben niemals zu den Formen der bürgerlichen Gotik gegriffen, wenn es Repräsentation galt. Der gotische Spieltrieb ist zu kleinlich, es steckt zu viel verlorene Liebesmühe darin, Phantastereien eines Formalisten. Das Selbstbewußtsein ist aber auch im kleinsten Werk italienischer Renaissance der hervorstechende Zug.

Relativ war die Renaissance als die Erbin der augusteischen und cäsarischen Kunst im Palastbau, im Denkmal, im höfischen Porträt, in der Monumentalisierung des Individuums überhaupt, der denkbar größte Gegensatz zur hausbackenen Stadtkunst des deutschen Nordens. Damals, als die römische Kunst eindrang, wurde der ehrsame Handwerker zum Spießbürger. Da war er mit seinem Latein am Ende. Er wurde mit einem Maße gemessen, das auf größere Verhältnisse zugeschnitten war. Nun wurde er klein und lächerlich. Doch niemals lächerlicher, als da er anfang umzulernen und für seine sieben Sachen die Palmette und den Mäander, die Arabeske und Grotteske, die Kartusche und Verkröpfung, kurz den ganzen Kanon der Italiener anzuwenden. Wie kam er sich groß vor! Aber die Ironie des Schicksals wollte es, daß die Geschichte ihn doch nur als „Kleinmeister“ kannte. Vielleicht hätte auch die bürgerliche Kunst den neuen Formenschatz innerlich und mit mehr Originalität verarbeitet, wenn sie am Bürgertum selbst einen stärkeren Rückhalt gehabt hätte. Doch war damals die wirtschaftliche Lage des deutschen Bürgers im Wanken und bald so untergraben, daß er für den Ruin des Dreißigjährigen Krieges schon vorbereitet war. Die Brandfackel fiel in ein Gebäude, das nicht mehr feststand. Um so schrecklicher war der Zusammenbruch.

Indessen erlebte das 16. Jahrhundert in allen kunstgewerblichen Arbeiten eine respektable Ausdehnung und Betriebsamkeit. Der eigentliche Renaissancekanon bekam in den deutschen Werkstätten Bürgerrecht und erfuhr eine interessante formale Umbildung. Aber das fachmännische Interesse der Gewerbsleute für die neue Form erwachte erst, nachdem die führenden Schichten der Gesellschaft ihre Vorliebe für sie kundgegeben und durch Aufträge betätigt hatten. Der Einzug der Renaissance in die deutsche Kunst ist als eine Bewegung von obenher nach der Tiefe der arbeitenden, entwerfenden und ausführenden Kreise im Handwerk zu betrachten. Die Nachfrage der Reichen und Fürsten brachte die neue Kunst, nicht das Angebot durch die Italiener selbst.

Anfangs beschäftigten gerade die Wittelsbacher sogar wirkliche Ausländer. Die Landsknecht-Residenz ist in Plan und Bauleitung das Werk Mantuaner Meister,

die aus der Schule Guilio Romanos ihre Weisheit mitbrachten. In München genoß zwar ein deutscher Baumeister das Vertrauen des Hofes, Egkl mit Namen. Auch er hat nach seiner Weise in italienischer Renaissance gebaut. Aber was er zustande brachte, war doch nur ein radebrecherisches Wälsch. Mit italienischen Werken verglichen, sind seine Bauten verunglückte Leistungen. Für sich betrachtet, sind sie indessen voller Reiz, denn in ihnen lebt der deutsche Kern. Wucht, Kraft, Energie, Schwere sind die Hauptzüge, die Egkl von der Bedeutung italienischer Formen verstanden hat. Als ob er robuste deutsche Holzschnitte nach italienischen Vorbildern unmittelbar in Stein ausgeführt hätte! Man nennt diese Egklperiode eine deutsche Frührenaissance, die ganz von deutschen Meistern eingeleitet wurde. Eigentlich ist diese kurze Zeit die reizvollste in der ganzen deutschen Renaissancebaugeschichte. Später, gegen Ende des Jahrhunderts, hatten Wilhelm V. und Maximilian I. bei ihren Bauten in die verantwortlichen Stellen Italiener und Niederländer gesetzt und ihnen einheimische Meister als ausführende Beamte unterstellt. Weit und breit fand man damals Wanderkünstler, die überall in der Welt ihr Glück versuchten, nachdem sie in der hohen Schule Italiens ihren Ranzen sattfam gefüllt hatten. Längst war es bei den niederländischen Meistern eine berechnete Spekulation, im Auslande Beschäftigung zu suchen und auf den Handelsstraßen die Kunst nach Brot gehen zu lassen. Maler, Bildhauer und namentlich Erzgießer sind im ganzen Gebiete der Hansa und später an allen Höfen zu finden. Allmählich machten sich auch die Italiener auf den Weg, wenn sie nicht, wie in Frankreich, von den Königen selbst einen ehrenvollen Ruf erhielten. Wanderkünstler werden eine typische Erscheinung des 16. Jahrhunderts. An den Türen der bürgerlichen Häuser durften sie nur dort anpochen, wo patrizischer Reichtum schon in der zweiten und dritten Generation aufgespeichert war. Am eifrigsten trachteten sie aber nach Empfehlungen an fürstliche Höfe, denn hier waren immer Aufträge, meist Ehren und Würden, und manchmal auch klingender Lohn zu finden. Hier hatten sie leichtes Spiel gegenüber den eingefessenen Männern vom Fach; selbst jene Deutschen, die bei Tintoretto und Veronese in Rom oder Mailand fleißige Lehrjahre durchgemacht hatten, stachen sie leicht aus. In Süddeutschland wirkte vollends durch die Vermittlung von Augsburg die alte anregende Kraft von Venedig und Verona stärker, als weiter im Norden.

Ein kosmopolitischer Zug überwand die nationalen Überlieferungen, und wie immer hat ihn die Kirche unterstützt und ausgenützt. Gerade in diesem wichtigen Augenblicke stellen sich die Jesuiten in den Dienst der Gegenreformation. Ihrem ganzen Wesen nach waren sie die natürlichen Gegner aller nationalen Eigenart. Ihr ideales Ziel lag in der utopischen Ferne universaler Weltherrschaft. Jedes Mittel, das die Überbrückung nationaler Gegensätze und historischer Entwicklungsergebnisse ermöglichen konnte, war ihnen willkommen. Für Fragen der eigentlichen Kunstpflege hatten sie weder Zeit noch Verständnis. Ihre geschäftige Emsigkeit galt brennenderen Tagesfragen der Politik und der Erziehung. Aber mit dem untrüglichen Instinkt erobernder Mächte empfanden sie für ihre Zwecke die Brauchbarkeit der Renaissanceformen, die ihrer Abstammung nach schon von unübertroffener Allgemeingültigkeit waren und sich als die eigentlichen Formen der wahren Bildung empfahlen, nachdem sie eben durch die Humanisten einen europäischen Wert erhalten hatten. Und wie sehr traf sich die welterobernde und triumphierende Streitbarkeit der Jesuiten mit der imperialen Machtfülle, die in dem klassischen Triumphalstil der Spätantike schon einmal vor der ganzen Welt sich Autorität verschafft hatte. Deshalb hat der Jesuitenorden nirgendwo in der Welt die bequeme und sich leicht anpassende italienische Renaissancekunst ausgeschlagen, die einen überall verständlichen Klang hatte, wie das Kirchenlatein in aller Welt. In den süddeutschen Reichsstädten und Residenzen beobachteten wir am besten den jähen Wechsel von heimischer

Gotik und fremder Renaissance. Oft war es ein harter Zusammenstoß. Ein volkstümliches Verhältnis zu der neumodischen Art fehlte aber überall.

Für die Fürsten gehörte von nun an die Pflege der Kunst zu den Standespflichten. Sie war ein Teil der Bildung, die jetzt mit größerer Umsicht geleitet wurde. Universitätsstudium, Reisen und Verkehr mit Humanisten gehörte zu den üblichen Erziehungsmitteln. Man ging auf die Ideen ein, die die großen Schriftsteller der Zeit immer wieder mit warnender und belehrender Stimme wiederholten, um das verantwortungsvolle Amt des Fürsten allen Regierenden vor Augen zu halten. Sie wurden die Pädagogen des Prinzipates, und als Hofmeister der Prinzen suchten sie den gewaltigen Zuwachs an Rechten und Gewalten der Fürsten in Einklang zu bringen mit der Befähigung und Ausbildung des zum Thron Berufenen. Sie brachten ein neues Geschlecht von Regenten und Fürsten hervor.

In Bayern war es Albrecht V. (1550—1579), Sohn Wilhelms IV., der durch Ziele und Pläne aus der Reihe der mittelalterlichen Fürsten als ein Mann der neuen Zeit hervortrat. Er brach mit den alten Anschauungen und gewährte den neuen Bestrebungen Einlaß an seinem Hofe.

Unter seinem Vater Wilhelm IV. (1508—1550) hatte die Stadt noch so manches Turnier auf dem Schrannenplatze gesehen und Kaspar Winzerer, des frumpfen Landsknechts mildiglichen Vater", zugejubelt. Wilhelm IV. kann man unter den Wittelsbachischen Fürsten wie Maximilian, seinen Oheim, unter den Habsburgern den letzten Ritter nennen. Wilhelm IV. ist einunddreißigmal in den Jahren 1510 bis 1518 zum festlichen Speerkampf in die Schranken gesprengt. Sogar eine künstlerische Seite gewann er dem edlen Spiel ab. Wie sich der Augsburger Kaufmann Schwarz jedesmal, wenn er einen neuen Rock anzog, malen ließ, so hatte Ostendorfer den ganzen höfischen Kleiderluxus der Turniere, Tracht, Rüstung und Wappen der Kämpfer, Sattel und Zaumzeug der Pferde in einem Turnierbuch malen müssen (1541—1544).

Mit dem ritterlich-militärischen Geiste stehen auch die Schlachtenbilder im Zusammenhange, die Wilhelm der IV. durch Albrecht Altdorfer, Feselen, B. Beham, Burgkmair, Breu, Refinger und andere für die Neufeste malen ließ. Die Alexander-schlacht von Altdorfer (Pinakothek), der Opfertod des Marcus Curtius, die Belagerung von Mesina durch Julius Cäsar von Feselen (Pinakothek), die Geschichte Porfennas, die Schlacht bei Cannae sind derart die Anfänge der historischen Malerei gewesen, die später wieder in München geblüht hat, aber unter dem Schirm nationaler Gedanken, die sich nicht so ohne weiteres ins graue Altertum verloren. Ist auch die miniaturartig behandelte Tafelmalerei der hochfliegenden Idee der Glorifikation kriegerischen Geistes und antiken Heldentums nicht gewachsen, so interessiert doch der echt humanistische Gedankengang, den der Renaissancefürst unter dem Beirat klassischer Literaturkenner befolgt hat. Man hört den eisenklirrenden Ritter, der im kostbaren Plattenpanzer durch den steingedeckten Saal der neuen Feste geht, um sich auf das Turnierroß zu schwingen, das im Hofe des Reiters harret.

Herzog Albrecht V. aber huldigte anderen Vergnügungen, die deutlich den Stempel italienischer Mode tragen. Eine schwelgerische Natur von Haus aus, ergibt er sich ganz den stimmungsvollen Eindrücken der Musik, beschäftigt sich mit den Sammlungen, die er mit großen Kosten zusammenbringt, und geht auf in den festlichen Schauspielen glänzender Lustfahrten auf dem Starnbergersee oder rauschender Bälle in seiner Residenz. Alles was geistige Anstrengung erforderte überließ er seinen Räten. Sein Ehrgeiz liegt auf dem Gebiete mäcenatischer Kunstpflege. Er ist der erste regierende Wittelsbacher, der Kunstliebe im Sinne leidenschaftlicher Liebhaberei befaß. Er stürzte sich in gewaltige Ausgaben, um ein Kuriosum, eine Antike oder ein Meisterwerk der Malerei zu erwerben. Auch die Anfänge unsinniger Repräsentationszeremonien zeigen sich bei ihm. Seine Feste

werden vorbildlich für die anderen deutschen Fürstenhöfe, und ein glänzenderes Schauspiel als die kolossale Prachtentfaltung bei der Hochzeit des Prinzen Wilhelm, seines Sohnes, mit Renata von Lothringen hat wohl keine deutsche Residenz jener Zeit gesehen. Freilich ist eine urwüchsige Freude am Materiellen, sowie die Fülle der Gerichte an der hochzeitlichen Tafel nicht als Zeichen höchster Kultur zu deuten, und die Annahme ist wohl nicht übertrieben, daß der herzogliche Mundkoch Peter Kaiser am Hofe im Range höher stand als mancher der 82 Maler, die zu den „gemeinen Knechten“ zählten. Jedenfalls wurde der vielbewunderte Küchenchef seiner „Prächtigen Kompositionen wegen“ an andere Höfe für außergewöhnliche Festgelage vergeben und, da die Zahl der Gäste in solchen Fällen 2000 und mehr betrug, so kann man sich die Anerkennung dieser kulinarischen Leistungen bei Dinern von 23 Gängen wohl erklären. Die Höfe waren an Verpflegung im großen Stil gewöhnt. In München wurden 1588 täglich 771 Personen durch die Hofküche verköstigt. Auch pflegte man 7—8 Stunden bei Tafel zu sitzen. Der Venetianer Mocenigo erzählt, daß Wilhelm IV. immer nur Lust an gutem Essen und Trinken gezeigt habe und an den appetitanregenden Vergnügungen der Jagd und ritterlichem Sport. Freilich konnte sich Wilhelm mit den kolossalen Zechern, die unter den norddeutschen Fürsten zahlreich waren, nicht messen. Bei dem Familienfest von 1524 in Heidelberg durfte kein Gast dem andern einen Ganzen oder auch nur einen Halben vortrinken. (Vgl. Pfennig, Wittelsbach 254.)

Albrecht V. müssen wir uns aber in seiner Kunstkammer denken, wie er kostbares Geschmeide, seltene Edelsteine und wunderbare Münzen sich durch die Hände gleiten läßt. Er geht in seinem Antiquarium von Büste zu Büste, Werken der antiken Skulptur, die ihm seine italienischen Unterhändler um schweres Geld zu bringen. Bilder und Bücher sind seine Leidenschaft und viele Stunden der Muße bringt er in seiner Bibliothek zu, wenn auch nicht als gelehrter Forscher, so doch als Bücherfreund und humanistisch erzogener Bewunderer des Altertums. Sein Sammeleifer ist das erste Symptom einer modernen Umwandlung des Begriffes „noblesse oblige“. Anfangs ist dieser Trieb spielerisch auf das Kuriose, Abnorme, Minutiöse gerichtet. Selbst Nichtigkeiten rangieren gleich mit wertvollen Werken höchsten Künstlertums. Das Stoffliche und Inhaltliche entscheidet manchmal mehr als die Form und der innere Wert. Das Kirchliche beansprucht auch einen breiten Raum durch Reliquien, Kelche, Monstranzen, Altären und Heiligenschrine. Daneben erscheinen Kompass, Globen, Uhren, Astrolabien und Quadranten, Spielereien der Mechanik und Abnormitäten der Natur. Manchmal hebt ein naiver Wunderglaube den Wert des Objektes; „eine Fruchtschale ex lapide ultramarino“ ist gut gegen Gelsucht und andere Übel und wird dem Herzog von seinem Hofgeistlichen ins Bad nachgeschickt. Aber alles groß ist aber die Freude an echtem Material. Edelsteine, Kristalle, Korallen, Perlen, Muscheln in Rohform oder schon zum Schmuck verarbeitet, nehmen in den Inventarien eine lange Reihe ein. Dann erscheinen die Porträts von Rittern des goldenen Vlieses, die irgendein Meister Hinz oder Kunz gemalt hat, neben Konterfeis von härtigen Jungfrauen, scheußlichen Mißgestalten, anatomischen Ungeheuerlichkeiten, von Zwergen, Narren, Verbrechern und Mördern, wie sie heute nur noch auf Jahrmärkten und Kirmessen gezeigt werden. Ihnen reihen sich an Bildnisse der größten Porträtisten, die durch die Hand des Meisters allein ihren Wert besitzen. Es folgen Kästen und Tafeln mit Kupferstichen, Malereien, ausländischen Geschirren, fein gearbeitetem Tafelgerät, Waffen, Eisenarbeiten, Holzschnitzereien, Teppiche, seltene Meergewächse, Versteinerungen und wunder was noch. Alles aber in einer systematischen Ordnung. Im Reichsarchiv werden fünf Bände mit der Kunstkorrespondenz Albrechts V. aufbewahrt, die an die Agenten in Italien, Spanien und den Niederlanden gerichtet sind. Kaufmännische Vermittler sind Hans und May Sigger, deren Handelsbeziehungen bis an die äußersten Enden

der Welt reichen. Jacopo Strada in Mantua, Niccolo Stoppio und David Ott in Venedig, Castellini in Rom erhalten immer wieder Aufträge. Künstlerischer und wissenschaftlicher Beirat ist der Arzt Samuel Quichelberger.

Die großen Bestände setzen sich nun nicht nur aus ererbtem Familienbesitz, aus Geschenken und gesammelten Wertgegenständen zusammen wie etwa dem Eichstätter Altärchen des Augsburgers Georg Seld von 1492 (Abb. 39). Ein großer Teil des Goldschmuckes ist von Herzog Albrecht bei Augsburg und Münchner Meistern bestellt und für ihn gearbeitet worden. Er ließ durch sie um



Abb. 39. Eichstätter Seld'sches Altärchen 1492. Reiche Kapelle.
Nach den Kunstidentmalen des Königreichs Bayern.

nahezu 200 000 fl. Goldschmiedearbeiten anfertigen, von denen allein zwei Drittel in München ausgeführt sein sollen. Aus den Rechnungen kennen wir die Münchner Meister Tilger, den älteren und jüngeren, Heinrich Wagner, J. Melper, Schleich, Hans Reimer, Eberl, Georg Jeggin, Widmann und Albert Kraus. In Augsburg wurden für ihn Adamstett, Bernhard, Masson, Reiser, Zimmermann beschäftigt, in Nürnberg W. Jamnitzer und Chr. Lenker.

In seiner unmittelbaren Nähe stand ihm aber der Hofmaler Hans Meislich zu Gebote. Er lieferte Entwürfe für Waffen und Geschmeide und häufiger noch minutiös ausgeführte Malereien, die einen illustrierten Katalog der Schatzkammer bilden. Anhänger, Spangen, Ketten, Agraffen, Halsbänder, Gürteltaschen, Riechfläschchen, Büchsen, Kämme und Toilettesachen werden von ihm in ganzen Serien vorgeführt.

Sehr wichtig ist des Herzogs Forderung an seine Agenten, von antiken Werken nur Originale zu liefern. Wie jeder Sammler hat auch er traurige Erfahrungen machen müssen, und eine Schreckenskammer von Fälschungen zusammenzustellen, wäre ihm nicht schwer gefallen. Aber solches Mißgeschick entscheidet nicht über den Wert seiner Sammlungen. Ist auch viel Krauses und Absonderliches untergelaufen, so wird man doch die Initiative des Herzogs sehr hoch einschätzen müssen. Nicht bloß die Sammlungen der Wittelsbacher gehen auf seine Anfänge zurück, aus denen dann im Laufe der Jahrhunderte der komplizierte Organismus der Münchner Museen, Bildergalerien, Bibliotheken, Münzkabinette, der Reichen Kapelle und der Königl. Schatzkammer hervorgegangen ist. Auch die persönliche Teilnahme an den Schicksalen der Kunst ist von ihm eingeleitet worden und seitdem niemals auch nur für kurze Zeit erloschen. Der geringste Teil aller dieser Schätze ist heute noch genau nachzuweisen. Aber der Verlust ist durch die fruchtbare Anregung und die immer wieder dem Bildungszweck und Kunstsinne der Zeit angepasste Umformung der Sammlungen tausendmal gedeckt. Denn Albrecht V. ist das Verdienst zuzumessen, daß er für den modernen Begriff der Kunststadt in seinem ganzen Umfange die ersten Keime gelegt hat. Münchens erzieherische Bedeutung im deutschen Geistesleben ist durch ihn begründet worden.

Albrecht V. hatte von den Renaissancefürsten Italiens wohl die Vorliebe für Schmuck und Zierat sich angeeignet, aber die Bauleidenschaft nicht. So erfuhr die Residenz unter ihm nicht die Ausdehnung nach Süden und Westen, wie man früher annahm. Vielmehr geschah es erst unter Wilhelm V., seinem Sohn, der ihn als Bauherr bei weitem übertraf. (Ich folge nun vornehmlich der Darstellung von Wolfgang Maria Schmid, „Die Residenz . . .“ bei E. Werner in München 1897.)

Die Residenz hatte im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts mannigfache Schicksale erlebt. Anfangs hieß sie nur die Burg Ludwigs des Strengen. Sie lag dort, wo jetzt der Alte Hof ist. Noch heute hat dieser alte Komplex den Charakter eines Schloßhofes, obgleich er in seiner jetzigen Gestalt erst im 15. Jahrhundert entstanden ist. Nur noch in den Grundmauern mögen sich Reste der ersten wittelsbacherischen Feste vorfinden. Sie lag, wie schon mehrfach hervorgehoben, innerhalb der Umfriedung der Stadt, aber hart an der Außenmauer. Ein Aufstand der Münchner vom Jahre 1384 gegen die Herzöge Stephan und Johann belehrte indessen die Burgherren, daß es nicht ratsam sei, mit der aufgeregten und rebellischen Bürgerschaft hinter ein und derselben Mauer sich gegen die Feinde von außen zu decken. Der Feind im Innern des Stadtfriedens war für die herzogliche Macht oft gefährlicher als der Angreifer, der vor der Stadtmauer mit Mörsern und Kanonen aufrückte. Da war es denn ein einfacher Ausweg, daß der Herzog jenseits des Stadtwingers sich eine Feste erbaute, die ihn vor überraschenden Handstreichern sicherte. Im Greymoltswinkel in der Graggenau, an der Stelle eines festen Hofes, wurde in den Jahren 1384—1389 eine Burg aufgeführt, die Neufeste (Abb. 40). Sie war kein Muster fortifikatorischer Baukunst. Ihr strategischer Stützpunkt war einzig der Rundturm, ein Donjon, dessen Gemäuer so dick und fest war, daß es gegen die ballistischen Angriffe der Städter genügend Schutz versprach. Auch für wichtige Gefangene bot der Turm ein verlässiges Gewahrsam, wie Herzog Christoph erfuhr, der hier von 1471 bis Oktober 1472 Zeit fand, seinen Vorwitz gegenüber Albrecht IV., von dem er die Mitregierung verlangte, zu überlegen. In friedfertigen Zeiten machte man es sich in der Türnitz bequem. Die Kapelle der heiligen Margarete in einem erkerartigen Anbau aber zeigt, wie man sich während der Kriegsnöte in dem kleinen vorgeschobenen Fort für alle Fälle vorbereitete und den menschlichen Befestigungswerken, so gut sie waren, doch nicht allein den Schutz und Schirm des Herzogs und seiner Getreuen anvertrauen mochte.

Diese Feste erhielt aber erst durch Albrecht IV. (1465—1508) wichtigere Bedeutung. Denn er ließ sie in die Stadtumwallung, die 1430—1465 durch eine Doppelmauer mit Türmen und Toren wieder verstärkt und modernisiert war, nachträglich hineinziehen. Der Stadtzwinger wurde im Norden und Osten um die Feste herumgezogen und damit eine Gebietserweiterung für die Stadt gewonnen. Ganz wollte sich aber der Herzog doch nicht in die Hand seiner Münchner geben und grub deshalb aus Vorsicht im Süden und Westen einen Graben, der gestattete, die Feste von allen vier Seiten mit Wasser zu umgeben. Wie ein Weihereschloßchen lag jetzt die herzogliche Burg gleich einer Insel im Wasser. War es die bekannte Wasserscheu der hierkiesenden Münchener oder hatte sich inzwischen ihr Sinn beruhigt — jedenfalls sind die Städter niemals über den nassen Graben gegen die Burg gerannt, so daß Albrecht V. nach 100 Jahren den Zwinger zuschütten lassen konnte. Er gewann damit Grund und Boden innerhalb der Stadtmauer, der ihm und noch mehr seinen Nachfolgern für die Vergrößerung der Residenz

höchst wichtig war. Indessen hatte auch Albrecht IV. den kleinen Häuserkomplex der Feste um mehrere Anbauten erweitert. Wieder, wie bei der Ludwigsburg, legte er in der Mitte einen Hof an, den er zwischen den festen Eckpunkten mit Quergängen umzog. Für seinen Hausschatz genügte ihm der Rundturm nicht, und ein eigener Silberturm entstand an der westlichen Ecke der Feste gegen die Stadt hin. Und nun schloß er das Viereck, das auch an der Südostecke durch die alte Rundstube schon markiert war, indem er als Verbindung von der Rundstube zu dem Kapellenstock nach Norden hin einen Neubau ausführte, in welchem ein Festsaal von Leonhard Halder 1540 eingerichtet wurde. Es ist so gut wie sicher, daß dieser Festsaal noch in gotischen Formen gehalten war. Nach dem Silberturm hin aber entstanden Wirtschaftsgebäude, die eine reichlichere und vor allem selbständige Bewirtschaftung der Feste erlaubten. Denn immer noch war

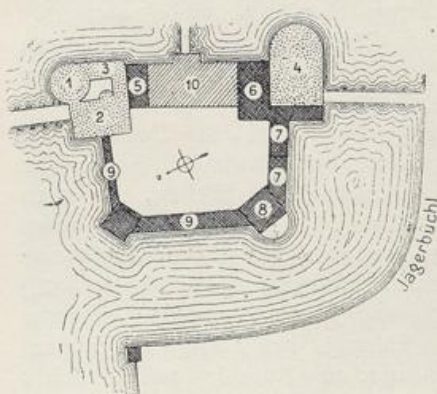


Abb. 40. Die Neufeste (1384—1540).

Nach Aufleger und Schmid, Führer durch die Residenz.

1 Christopherturm. 2 Türniß. 3 Kapelle der heil. Margarete. 4 Rundstube. 8 Silberturm. 7 u. 9 Wehrgänge und -türme. 10 Der Georgssaal von Leonhard Halder 1540.

sie durch einen langen Verbindungsgang mit der alten Ludwigsburg in einem Zusammenhang, der sie lediglich als ein Vorwerk auf Neuland erscheinen ließ. Der Grundstock und Stammsitz der Herzöge war immer noch die alte Burg auf dem Boden der Stadt Heinrichs des Löwen.

Allmählich verschob sich der Schwerpunkt der Lebenshaltung für den gesamten Hof nach der Neufeste. Schon Albrecht V. (1550—1579), Wilhelms IV. Nachfolger, ließ den Halderschen Festsaal, der kaum 20 Jahre stand, durch einen Prunksaal im Renaissancestil ersetzen, den St. Georgssaal. Wilhelm Egkl war der Baumeister. Die rapide Schnelligkeit, mit der modische Begriffe um sich greifen, führt zum Abbruch aller Neubauten der vorangegangenen Generation, an denen nichts anzusetzen war als die Gotik ihrer Dekorationen. Der moderne Prunkbau, der natürlich mit den italienischen Großmustern konkurrieren sollte, ist im Renaissancestil durchgeführt, aber noch von einem deutschen Meister entworfen. Sehr bald darauf begegnen wir den Landeskindern nur noch in den subalternen und abhängigen Stellungen der herzoglichen Baukammer. Der entwerfende Architekt ist dann immer ein Ausländer. Egkl hingegen ist der eigentliche Vertreter der bayerischen Renaissance. Er war auch der Schöpfer der Kunstkammer. Die Kunstkammer war Museum und Bibliothek zugleich. Im Erdgeschoße fanden die Kost-

barkeiten und kunstgewerblichen Schätze Albrechts V. Aufstellung und in dem Stockwerk darüber die Bibliothek. Das Gebäude ist identisch mit dem heutigen Antiquarium, dem langen Trakte auf der Südseite des Brunnenhofes. Gegenüber auf der Nordseite führte in paralleler Richtung ein langer Arkadengang auf den Hirschgang, an den sich ein Ballhaus nach Nordosten angeschlossen. Durch Hirschgang und Kunstkammer war also der Grundriß des Brunnenhofes schon von Albrecht V. festgelegt. Damit war der enge Bezirk der alten Neufeste verlassen worden, denn, wie schon gesagt, durch den zugeschütteten Südarml des Zwingers war das Terrain geebnet und die Residenz auf den Grund des Franziskanerklosters hinausgewachsen, das im Laufe der Jahrhunderte vollkommen von den herzoglichen, kurfürstlichen und schließlich königlichen Bauten verdrängt wurde.

Albrecht V. hatte einen entscheidenden Schritt getan. Wilhelm V. (1579 bis 1598) folgte ihm auf dem eingeschlagenen Wege und drang immer mehr nach Westen in der Richtung auf die Schwabinger Gasse vor. Gerade wie sein Vater die Neuschöpfung des Großvaters, den Halderschen Festsaal, sofort umbaute, um an seiner Stelle die goldene Pracht des St. Georgssaales entstehen zu lassen, so begann Wilhelm V. seine Bautätigkeit an der Residenz mit einer Umgestaltung der väterlichen Kunstkammer. Die Bibliothek wurde ganz entfernt und verlegt und das Erdgeschoß so umgestaltet, daß wohl nur die Grundform und der Aufbau stehen blieben. 1567 war die Kunstkammer von Eggl vollendet worden. Der Münzhof und das Antiquarium sind seine Hauptleistungen; echte deutsche Renaissancearbeiten. In den kurzen, stämmigen Proportionen haben seine schweren und wichtigen Kompositionen unter sich auffallende Verwandtschaft. Die Arkadengang des Münzhofes auf den dickbauchigen Säulen, die schweren Joche und die etwas niedrigen Wandelgänge haben ganz denselben Charakter. Hier kann man von einer bayrischen Renaissance reden und eine Stammesart herausfühlen, die imposant wirkt. Mir ist sie selbst in dem späteren Bau der Michaelskirche noch als ein inponderabler Wert erkennbar, ebenso wie in dem früheren der Frauenkirche. Die Wahl des Baumeisters Eggl ist von symptomatischer Bedeutung. Bei dem Bau der Landskroner Residenz in den Jahren 1536—1540 war das fahrende Volk der italienischen Artisten engagiert worden. Sigismund Walch und Maestro Antonelli, Francesco und Benedetto aus Mantua samt den 27 italienischen Maurern stammten alle aus der Schule Giulio Romanos. Aber es waren subalterne Leute am markgräflichen Bauamt in Mantua gewesen, deren man dort leicht entraten konnte, als sie nach dem Norden auswanderten, um ihre soeben am Palazzo Del Te gesammelten Erfahrungen zu Gelde zu machen. Die Landskroner Residenz ist ein rein italienischer Bau, nach italienischem Muster von italienischen Werkleuten errichtet, eine wirkliche Importkunst. Ihre Baugeschichte ist nur ein Intermezzo in Bayern, das ohne tiefere Wirkung geblieben ist. An den Münchner Residenzbauten wird jedoch der heimische Meister Eggl beschäftigt. An Lokalcharakter und eigenartiger Erfindung ist er den Italienern weit überlegen. Er packt seine Aufgabe derb an und stellt eine Lösung hin, die Hand und Fuß hat. Auch der Georgssaal in der Neufeste, den er 1559—1562 eingerichtet hat, ist von derselben Art. Eine schwere Decke, tiefe Kassetten, breit eingerahmt, als Zierstücke Löwenköpfe und große Wappenschilder, ein gewaltiger Kamin an der einen Längswand. Auch hier keine Spur von leichter Eleganz, wiewohl der Raum wohl höher angelegt war als das Antiquarium, wie man wenigstens nach dem Stich des Nikolaus Solis von 1568 schließen kann.

Bei dem Antiquarium stand Eggl vor einer ganz neuen und eigenartigen Aufgabe. Er baute den ersten Sammlungsraum im Norden, wenigstens in München das erste Museum! (Abb. 41.) Vielleicht hat man den langgestreckten Raum mit seinen Estraden an den Schmalseiten auch für Tanzfeste benutzt, wie neuerdings vermutet

wird. Jedenfalls war von Anfang an darauf Bedacht genommen, die plastischen Werke gefällig und dekorativ aufzustellen. Die Malereien und die Stuckierung, Zutaten der wilhelmischen Periode (1588—1600) kämpfen sichtlich gegen die massive Architektur an. Sie wollen auflösen, die Wandflächen durch zierliche Grotesken beleben, leichter machen, kurz den lastenden Eindruck des Gewölbes möglichst aufheben. Es war indessen wenig zu ändern. Das Gewölbe hatte schon zu viel Charakter, der sich nicht maskieren ließ. Außerdem war es Absicht des Baumeisters, ein „bombensicheres“ Mauerwerk zu errichten, denn hier war ja die „Schatz-



Abb. 41. Residenz. Antiquarium.
Phot. E. Werner.

kammer“, der Tresor, dem man das Kostbarste anvertraute. Offenbar hatte man noch nicht das Bewußtsein der „Feste“ verloren, die mit Kriegsgefahr, mit Raub und Brand rechnen muß. Nur zu deutlich ist es, daß die mittelalterliche Mauerfestigkeit, die an Burgen und Stadtbefestigungen ihre Technik erprobt hatte, beim Entwurf und der Ausführung dieses Gewölbes maßgebend gewesen ist. Der Dekorateur mag geseufzt haben, als er seinen Pinsel auf diesen kleinen Flächen und in dem gedrückten Raum zur Geltung bringen sollte. Susstris hat in seinen Entwürfen für die Dekoration am Ende des Jahrhunderts die Renaissancehalle vor Augen gehabt, die lustige Loggia, und seine ausführenden Meister Ponzano, der schon bei den Fugger in Augsburg gearbeitet hatte, und Viviani unterstützten seine Absichten mit Glück.

Die Bilder von 102 bayrischen Städten und Burgen stammen von der Hand Donauers, eines Deutschen. Im Spiegel des Gewölbes hat Peter Candid nach einigen seiner Entwürfe allegorische Figuren, Oboedientia, Abstinencia, Clementia und andere mehr, im ganzen 16 Bilder, malen lassen.

Auch das Dachauer Schloß 1565—1567, in seinem Äußeren ein einfacher Bau, im Innern reich im Geschmack der venezianischen Saaldekoration von Hans Donauer (er wird 1567 bezahlt) ausgestattet, ergänzt das Bild der Albrechtschen Bauperiode durch ein interessantes Beispiel des ländlichen Lustschlosses vor den Mauern der Stadt. Wie die gotischen Ritterburgen des Mittelalters ist es noch auf der



Abb. 42. Münzhof (1563—1567).
phot. E. Werner.

Berghöhe gelegen, ähnlich der Trausnitz bei Landshut. Aber seine Einrichtung dient schon bewußt der bequemen und sorglosen Lebensführung eines fürstlichen Schloßherrn. Das Prunkstück der Ausstattung ist wie in der ganzen Zeit die große Saaldecke in Holz (jetzt im Nationalmuseum in München). Die Wände bleiben leer. In den Sälen der Trausnitz aber führt man jene Überraschungs- und Verblüffungskünfte ein, die in Mantua von Mantegna geschickt begonnen, später von Paolo Veronese in der Villa Giacomelli in Maser reicher ausgebildet worden waren. In Lebensgröße gemalt sehen wir Trabanten und Landsknechte, die aus der Wand heraustreten, als ob sie mit ihren Hellebarden den Eintritt verwehren wollten, Zwerge und Kobolde, die auf der Treppe ihre Narrenspößen treiben, kurz jene Malerspässe, die bei den hohen Herren damals Beifall fanden.

Alles in allem genommen ist die Regierung Albrechts V. das erste Kapitel der Renaissance. Es wird darin von einem goldenen Saale erzählt und von einer kostbaren und wohlgeordneten Kunstsammlung, von Neubauten für den Hof drinnen in der Stadt und draußen auf dem Lande, über allen denen der Glanz und die Heiterkeit liegen, die bei dem Namen der Renaissance wie die Erinnerung an ein goldenes Zeitalter der neueren Geschichte unzertrennlich mit auftauchen. Noch bot der altbewährte Stand des heimischen Handwerks tüchtige Kräfte und stellte dem Fürsten den Baumeister zur Verfügung und andere geschickte und geschäftige Hände. Eggl ist in jeder Beziehung der leitende Meister. Es wäre ein grober Fehler, sein Talent gering anzuschlagen, weil seine Bauten keinem Stil ganz formgerecht entsprechen. Seine innere Natur zeigt sich in allem stärker als das angenommene Kunstidiom, in dem er sich ausdrückt. Vieles ist verloren, was er für Albrecht V. gebaut hat. Aber der Münzhof (Abb. 42), der als herzoglicher Marstall gebaut war und lange diesem Zweck gedient hat, wird seinen Ruhm dauernd bewahren. In der deutschen Renaissance ist kaum ein zweites Werk so voller Landsknechttrutz und Ritterstolz. Die heimische Baukunst war auf einem Wege, der sie gewiß nicht zur Eleganz florentinischer Palazzi geführt hätte. Aber die kurze, sich selbst überlassene Periode, in der zwischen bürgerlicher Gotik und fürstlicher Renaissance italienischer Herkunft neue Gedanken ans Licht kommen konnten, hat kein Werk hervorgebracht, das sich an eindrucksvoller Charakteristik mit dem Münchner Münzhof in Vergleich stellen könnte. Ehre einem Tüchtigen wie Eggl. Erst späterhin werden die ehrsamten Bayern durch eingewanderte Tausendkünstler verdrängt, die vollkommen in Italien ausgebildet mit schnellen Fingern den ungeduldigen Bauherren Entwürfe und Pläne zeichnen oder Wände und Säulen mit antiken Fabelwesen und zierlichem Rankenwerk bemalen.