

Christina Pustkowski

HANS VREDEMAN DE VRIES' SÄULENBÜCHER DORICA-IONICA UND CORINTHIA-COMPOSITA ALS VERBREITUNGSMEDIA EINER INNOVATIVEN ARCHITEKTURSPRACHE

Hans Vredeman de Vries (1527-1609) war ein niederländischer Maler, Architekt sowie Theoretiker und ist heute vor allem für seine druckgraphischen Publikationen bekannt, darunter seine einflussreichen Traktate *Architectura* (1577) und *Perspective* (1604), als auch eine Vielzahl an Vorlagewerken unterschiedlichster Genres.¹ Seine innovative Architekturtheorie, besonders die Verbindung der klassischen Säulengenera mit zeitgenössischer Ornamentik, trug entscheidend zur Etablierung einer eigenständigen Renaissancearchitektur in Nordeuropa bei.² Während Vredemans Architekturtraktat durch die Arbeiten Petra Zimmermanns schon dahingehend behandelt wurde,³ wird im Folgenden der Blick auf die Säulenbücher *Dorica-Ionica* und *Corinthia-Composita*,⁴ zwei ebenso wirkungsreiche, rund zwölf Jahre früher erschienene Stichserien, gelenkt und untersucht, inwiefern diese bereits Verbreitungsmedia einer neuen Architektursprache waren. Hierzu wird zunächst die Zusammensetzung der Stiche behandelt, um darauf aufbauend Vredemans Intention und seinen architekturtheoretischen Standpunkt zu erörtern. Zudem soll die Rezeption der Vorlagen in den Blick genommen werden, indem am Beispiel des Weserraums nachvollzogen wird, wie und für welche kulturgeschichtlichen Kontexte diese in der Baupraxis angewandt wurden.

DIE SÄULENBÜCHER *DORICA-IONICA* UND *CORINTHIA-COMPOSITA* (1565)

Die Säulenbücher *Dorica-Ionica* und *Corinthia-Composita* wurden im Jahr 1565 von Hieronymus Cock, einem niederländischen Künstler, Graphikverleger und -händler, mit dem Vredeman schon bei seinen frühen Stichen zusammenarbeitete,⁵ in Antwerpen verlegt, wobei die Ausführung der Kupferstiche vermutlich auf die Gebrüder Johannes und Lucas van Doetecum zurückgeht.⁶ In kurzer Zeit nacheinander erschienen, waren beide Bücher von ihrem Inhalt und Aufbau her als Einheit konzipiert.⁷ Das erste Buch widmete Vredeman den Säulenordnungen Dorica

und Ionica, dessen vollständiger Titel *DAS ERST BVCH, GEMACHT AVFF DE Zvvey Colomnen Dorica und Ionica, sampt iren podien, bases, cornicen, capitelen, architraben, phrisen vnd coronamenten, eyn jede inn drey manieren gezieret vnd getaillet, zu mehrer zierd vnd schone, Gezogen auss dem berumpten Architecten Vitruuio, Sampt noch anderen zierden darzu dienlich, den Malern, Bildhavvern, Stainmetzern, Schreibern, Glaszmalern, vnd sunst allen liebhabern den selben zu guten, Durch Iohans Friedman Friese. Auszgangen bei Hieronimo Cock Maler zu Antorff* lautet. Während der Künstler bei seinen Werken bisher nur durch die Nennung seines Namens in Erscheinung trat, ist den Stichen nun eine deutschsprachige Vorrede vorangestellt (Abb. 1), deren Inhalt auf einem weiteren Blatt in acht gereimten Strophen auf Niederländisch wiederholt wird.⁸ Vredeman spricht dabei explizit die „kunstliebenden Laeser“⁹ an, womit er sich, Zimmermann nach, vornehmlich an die gebildeten Auftraggeber der Kunstwerke, die erste Adressatengruppe seiner Vorlagen, wendet.¹⁰ Auch die anschließende Würdigung ihrer Kenntnis und Leidenschaft für die Kunst der „Antiquitäten vnd alten Architectur“¹¹, welche Vredeman dazu verleiten, um Nachsicht für seine Unerfahrenheit und sein Vorhaben zu bitten,¹² lässt auf diese Zuschreibung schließen.

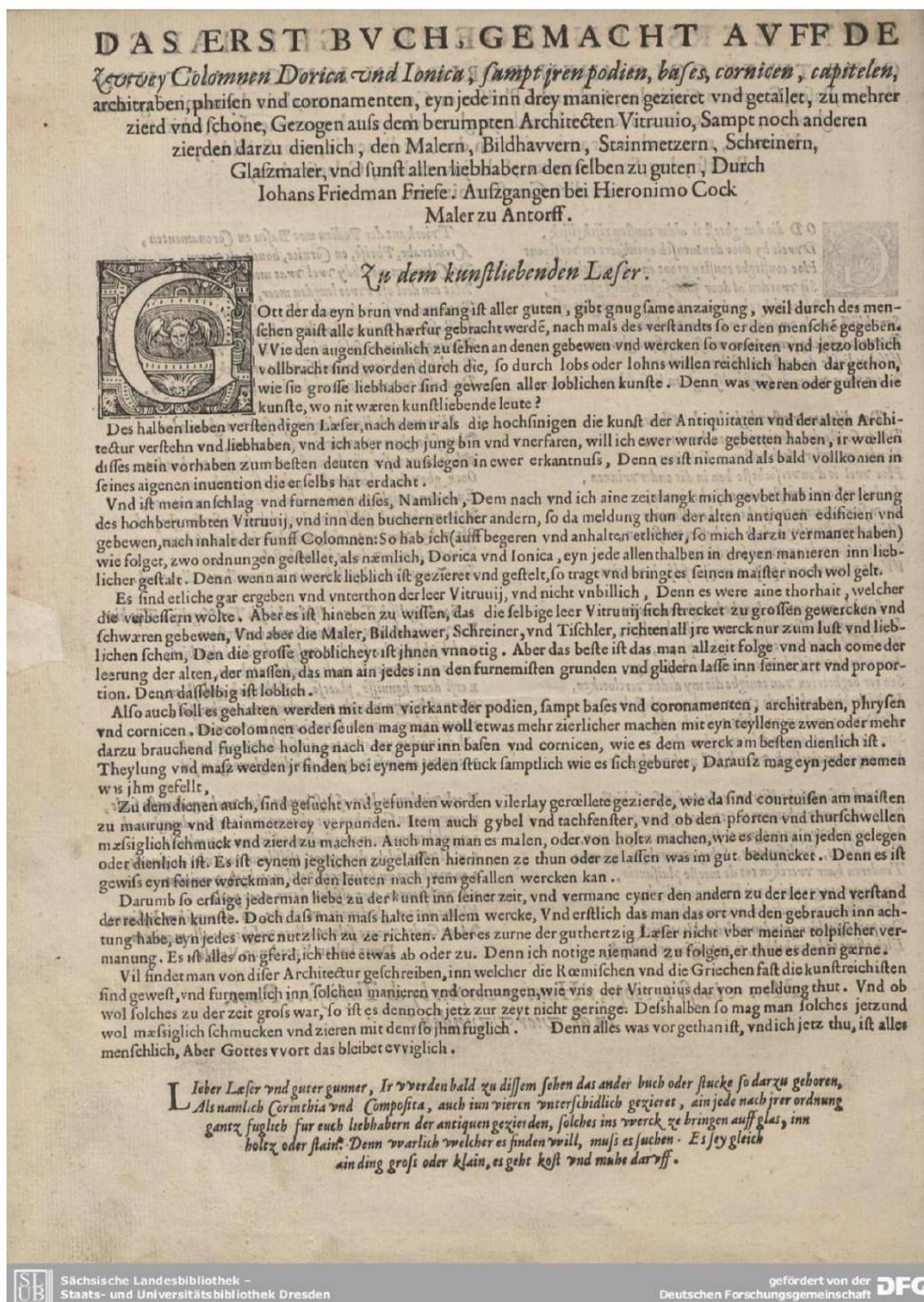


Abb. 1: Hans Vredeman de Vries, Säulenbuch Dorica-Ionica, Vorrede, 1565 (SLUB Dresden, Optica.17,misc.3)

Sein Wissen aus der Lehre Vitruvs sowie „den buchern etlicher andern“¹³ entnehmend, wollte Vredeman im Folgenden die Säulen Dorica und Ionica „inn drey manieren gezieret vnd getailt“¹⁴ zeigen. Dabei enthält sein Säulenbuch weder Ansichten ganzer Ordnungen noch äußert er sich architekturtheoretisch zu seinen Stichen.¹⁵ Stattdessen widmete sich Vredeman allein ihren schmucktragenden Bestandteilen, die er jeweils

mit drei unterschiedlichen Ornamentierungen variierte.¹⁶ Das Werk gliedert sich sodann in drei Sequenzen à sechs Blätter, wobei innerhalb einer Sequenz jeweils eine Vorlage für ein Postament, einen Säulenschaft, eine Kapitellzone samt Gebälk sowie für vier stilistisch angepasste Giebel für die Dorica und Ionica vorgelegt wird.

Ferner betont Vredeman in der Vorrede, dass er mit seinem Vorhaben keineswegs den verwerflichen Anspruch erhebe, Vitruv zu verbessern und dass die Regeln der „art und proportion“¹⁷ der Ordnungen stets , Individualisierung einlädt.¹⁸ Am Ende seiner Vorrede verweist Vredeman schließlich auf ein weiteres Säulenbuch, das in Kürze nachfolge.

Das zweite Buch erschien unter dem Titel *Das ander Buech, Gemacht auff die zway Colonnen, Corinthia vnd Composita, Sampt iren podien, basen, cornicen, capitellen, architraben, phrisen vnd coronamenten, Iede inn vier manieren gezieret vnd getailet, zu mehrer zierd vnd schoene, Gezogen auss den berumpten Architecten Vitruuio, Sampt noch anderen zierden darzu dienlich, den Malern, Bildhavvern, Stainmetzen, Schreibern, Glaesern, vnd sunst allen Liebhabern den selben zu gutem, Durch Iohans Friedman Friese ausgangen bei Hieronymo Cock. 1565* und behandelt die Säulenordnungen Corinthia und Composita. Nach einem gesonderten Titelblatt folgt eine Vorrede, welche hier lediglich in deutscher Sprache vorliegt und deutlich kürzer ausfällt. Erneut schreibt Vredeman an den „kunstverstendigen Laeser“¹⁹ und verweist eingangs direkt auf sein erstes Säulenbuch, dem, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, „durch vven vnd auss vvas vrsachen dises vverk oder zvvey stuck“²⁰ entstanden sind, zu entnehmen sei. Dennoch betont er erneut die erwünschte Individualisierung seiner Vorlagen. Nach dem Vorbild des ersten Buchs, sollen einzelne Bestandteile der Säulenordnungen Corinthia und Composita in vier verschiedenen Ornamentierungen vorgeführt werden, da es, wie Vredeman erklärt, angebracht sei, „vvenn man das alte mit dem nevven messiglich schmucket“²¹. Das zweite Säulenbuch setzt sich aus vier Sequenzen à fünf Blätter zusammen. Es werden die gleichen Bereiche wie im ersten Säulenbuch behandelt, mit der Änderung, dass in den ersten beiden Sequenzen zwei anstatt von vier Giebelentwürfen vorkommen sowie dass diese in der dritten und vierten Sequenz komplett entfallen und durch Entwürfe für die Rahmung von Flügeln, Tafeln, Portalen und Spiegeln ersetzt werden.²²

ZEITGENÖSSISCHER DEKOR AN KLASSISCHEN SÄULENORDNUNGEN

Die Vorführung der einzelnen Bestandteile der Säulen in drei, beziehungsweise vier, Variationen diente mehr der Strukturierung der Säulenbücher, als dass sie, wie an

späterer Stelle näher ausgeführt wird,²³ in der Praxis Anwendung fand. Stattdessen sollten die Stiche der einzelnen Sequenzen zu einem Spektrum zusammengezogen werden, in dem Vredeman unterschiedliche Ornamentierungsmöglichkeiten für die Säulenordnungen aufzeigt.²⁴ Somit rücken die von ihm angewandten Ornamente in den Mittelpunkt der folgenden Untersuchung.

Die in den Säulenbüchern präsentierten Vorlagen waren ohne Frage zum Zeitpunkt ihrer Erscheinung eine Neuheit in Europa, jedoch darf zugleich nicht ausgeblendet werden, dass Vredeman vornehmlich auf bereits vorhandenem Formengut aufbaute.²⁵ Einen entscheidenden Einfluss hatte hierbei das Antwerpener Graphikgewerbe, in dem er arbeitete. Antwerpen war im 16. und 17. Jahrhundert eine der wichtigsten Kulturmetropolen Europas und zog eine Vielzahl von Künstlern an, die dort Inspiration und Erfolg suchten.²⁶ Besonders die Etablierung eines gewerblich organisierten Druckgraphikmarkts brachte neue darstellerische Möglichkeiten sowie neue Gattungen hervor und förderte den



Abb. 2: Cornelis Floris II., *Grotesken*, ca. 1554–57
(The Metropolitan Museum of Art, 26.57.61[2-12,14-16])

Kulturtransfer zwischen Süd- und Nordeuropa. Durch seine international erfolgreichen Verleger, Gerard de Jode und Hieronymus Cock, kam Vredeman in Kontakt mit einflussreichen Künstlern, ihren Werken als auch mit neuestem Formenvokabular antiken, italienischen, französischen als auch niederländischen Ursprungs, was sein eigenes Schaffen nachhaltig prägte.²⁷ Aus der Fülle der in den Säulenbüchern abgebildeten Ornamente ist die Groteske mit Abstand am häufigsten anzufinden. Es handelt sich dabei um ein feingliedriges Rankenwerk, in das zahlreiche Gegenstände, wie Vasen, Trophäen, Masken, Früchte, Girlanden, Festons und Architekturmotive sowie Tiere, Menschen und Fabelwesen eingebunden sind. Das Ornament hat seinen Ursprung in der römischen Antike und wurde Ende des 15. Jahrhunderts in den ornamental ausgemalten Sälen der *Domus aurea* des Kaisers Nero in Rom entdeckt.²⁸ In den nachfolgenden Jahrzehnten wurde es in Italien und



Abb. 3: Hans Vredeman de Vries, Säulenbuch *Corinthia-Composita*, Blatt 7, 1565 (Nachdruck 1581) (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.4*)

anschließend in Frankreich und der Niederlande zu einem beliebten Motiv, wobei dessen antike Aussagekraft durch fantasievolle Bereicherungen zunehmend geschwächt wurde. Vredeman dürfte Grotresken in erster Linie aus den Stichserien von Cornelis Floris II., Cornelis Bos und Cornelis Massys gekannt haben, die sie als erste in das Antwerpener Graphikgewerbe einbrachten (Abb. 2).²⁹ Die Grotreske taucht vorwiegend im Säulenbuch *Corinthia-Composita* auf, wo sie sämtliche Postamente und Säulenschäfte als auch den Großteil der Gebälkzonen ziert. Beispielsweise zeigt Blatt 7 zwei Säulenschäfte auf reich dekorierten Basen, die unterhalb ihrer Kannelur ebensolche Ornamentierungen aufweisen (Abb. 3). Schwebten die Grotresken in dem Stich von Cornelis Floris II. noch in einem kontextlosen Raum, gelang es Vredeman, sie in reliefartige Geflechte zu transferieren, die sich nun achsensymmetrisch auf den glatten Schaftoberflächen ausbreiten.³⁰ Der linke Säulenschaft, hinter welchem ein ähnlicher Entwurf für einen Pilaster angedeutet ist, wird der *Corinthia* zugeschrieben. Den Mittelpunkt der Grotreske bildet ein von einer Kartusche eingefasstes Kaiserportrait, das als antikisierendes Beiwerk in die dichte Struktur eingefügt wurde.³¹ Betrachtet man hingegen den Säulenschaft der *Composita* auf der rechten Seite, fällt auf, dass dieser schlanker proportioniert ist und sich nach unten verjüngt, was die Säule eleganter erscheinen lässt. Die Grotreske tritt hier stärker aus der Oberfläche heraus und zeichnet sie sich durch mehr anthropomorphe Elemente, wie Büsten und menschenähnliche Körper, sowie

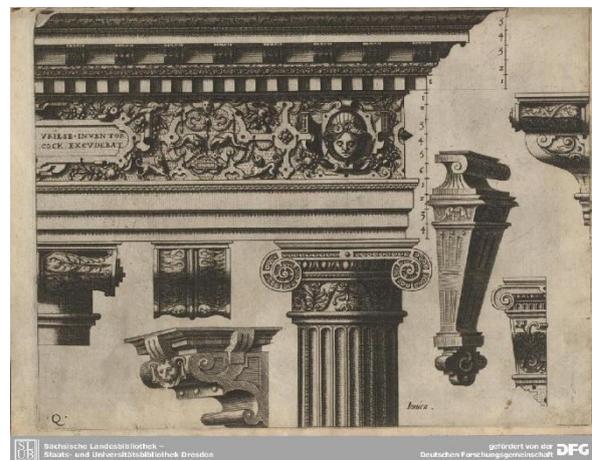


Abb. 4: Hans Vredeman de Vries, Säulenbuch *Dorica-Ionica*, Blatt Q, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)

durch einen zusätzlichen Ring oberhalb des Rankenwerks aus. Im Übrigen wird das Ornament auch für die Ionica in der zweiten und dritten Sequenz des ersten Säulenbuchs angewandt. Wie der Gebälkentwurf auf Blatt Q veranschaulicht, ist es hier zurückhaltender und zusätzlich von Bändern durchsetzt (Abb. 4).³²

Das Roll- und Beschlagwerk sind zwei der charakteristischsten Ornamente für Vredemans Schaffen. Die Bezeichnung Rollwerk meint gebogene, vorkragende, teils bis hin zu Voluten gerollte Bänder, die zunächst als Rahmung von Tafeln und Kartuschen eingesetzt wurden.³³ Das Ornament wurde um 1530 durch italienische Künstler nach Frankreich gebracht (Schule von Fontainebleau) und verbreitete sich darauf in der niederländischen und deutschen Kunst. Einen entscheidenden Einfluss hatten hierbei Druckgraphiken, in denen sich die Rollworkkartusche als ein selbstständiges Genre durchsetzte. Erneut sind vor allem die Werke Cornelis Floris' II., aber auch zwei um 1555 publizierte Stichserien von Vredeman zu nennen (Abb. 5).³⁴ Letztere stellen wichtige Vorarbeiten für seine Säulenbücher dar, in denen er das Rollwerk mit Beschlagwerk, Eisenbeschlägen nachempfundenen, flachgehaltenen Bändern mit nagelförmigen Verzierungen,³⁵ verband und auf Giebel applizierte. Vredeman schuf mit seinen Roll- und Beschlagwerkgiebel ein Novum, da zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung die Schmalseiten von Gebäuden nördlich der Alpen vorwiegend in Form schlichter Treppen- und Dreiecksgiebel sowie ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vereinzelt mit Halbkreisgiebeln ausgestaltet wurden.³⁶

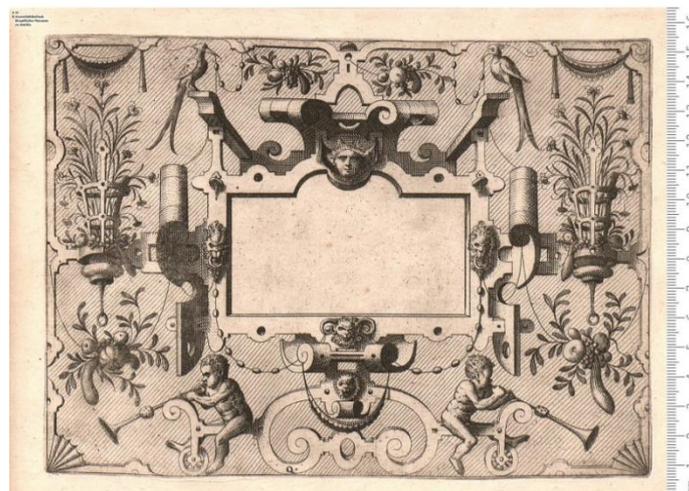


Abb. 5: Hans Vredeman de Vries, Füllungen mit Rollworkkartuschen, Band- und Beschlagwerk (Folge), Blatt Q, 1555/1560 (Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Ident.Nr. OS 58.131, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=921281&viewType=detailView> [CC BY-NC-SA 3.0 DE, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc->



Abb. 6: Hans Vredeman de Vries, Säulenbuch *Dorica-Ionica*, Blatt F, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)

Betrachtet man Blatt F aus dem Säulenbuch *Dorica-Ionica*, das zusammen mit Blatt E zu den einflussreichsten Giebelentwürfen Vredemans zählt,³⁷ fällt zunächst die etwas eigentümliche Darstellung auf (Abb. 6). Das Blatt wird mittig durch einen schmalen Balken in zwei Bildhälften geteilt, die jeweils zwei übereinander angeordnete, halbe Giebel präsentieren. Dies mag zum einen eine platzsparende Lösung sein, da so insgesamt vier unterschiedliche Giebel abgebildet werden, deren zweite Hälften problemlos im Kopf gespiegelt werden können. Zum anderen ermöglicht dies die direkte Gegenüberstellung der Entwürfe für die Ionica links und für die Dorica rechts.

Ähnlich wie bei den Grottesken, gelang es Vredeman die raumgreifenden Rollwerkkartuschen in die Fläche, sprich in reliefartige Steinbänder und Voluten zu überführen, die den Giebeln durch ihre C- und S-Formen einen geschweiften Umriss verleihen. Zugleich werden die Giebelflächen durch weitere Bänder durchzogen, die an die Giebelkonturen anschließen und die unterschiedlichen Wandöffnungen in das Geflecht einbinden.³⁸ Ihre Kreuzungspunkte werden dabei durch die für das Beschlagwerk typischen, nagelförmigen Verzierungen akzentuiert. Zudem präsentiert Vredeman diverse Giebelaufsätze, wie Obelisken, Kugeln und Figuren, die wie wählbare Optionen frei auf dem Blatt positioniert sind. Ebenso interessant ist, dass Vredeman die Giebelgestaltungen der Dorica und Ionica zuschrieb, ohne die Säulenordnungen selbst darzustellen. Im direkten Vergleich der Bildhälften fällt auf, dass die beiden Giebel der Ionica auf der linken Seite mehr Variation in der Form und Anordnung der Bänder und Voluten sowie eine stärkere Vernetzung der Giebelfläche aufweisen. Hingegen fallen die Bänder auf der rechten Seite breiter aus und sind, ebenso wie die Fensterlaibungen, teilweise mit Kerbschnittbossen rustiziert, was sie gröber erscheinen lässt. Ein weiterer Unterschied sind die Giebelabschlüsse, die bei der Ionica durch Dreiecksgiebel und bei der Dorica durch Rundgiebel gebildet werden.



Abb. 7: Hans Vredeman de Vries, *Säulenbuch Dorica-Ionica*, Blatt G, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)



Abb. 8: Hans Vredeman de Vries, *Säulenbuch Dorica-Ionica*, Blatt B, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)

Endgültige Sicherheit in der Zuschreibung der Entwürfe an die Säulenordnungen geben die Gebälke unterhalb der oberen Giebel.³⁹ Das sich aus einem Architrav mit drei Faszien, einem glatten Fries und darüberliegenden Zahnschnitt zusammensetzende ionische Gebälk als auch die das dorische Gebälk kennzeichnenden Triglyphen finden in weiteren Entwürfen des ersten Säulenbuchs ihre Entsprechungen. Ferner applizierte Vredeman das Roll- und Beschlagwerk auf Postamente, Säulenschäfte und Friese in der zweiten und dritten Sequenz. Wie an den Postamenten auf Blatt G zu sehen ist, wandte er die Bänder und Voluten für die Dorica als reines Flächenornament und für die Ionica als Untergrund für die Grotteske an (Abb. 7).

Ein weiteres Ornament, auf das eingegangen werden muss, ist das Flechtband, das Vredeman, wie Blatt B zeigt, ausschließlich in der ersten Sequenz des ersten Säulenbuchs für die Ionica anwandte (Abb. 8). Den linken Säulenschaft durchzieht sodann im unteren Drittel ein achsensymmetrisches Netz aus in Winkeln und Bögen miteinander verflochtenen, schmalen Bändern. Auf mittlerer Höhe treten eine Maske und zwei Tierköpfe, deren Beschlagwerkrahmen in die Struktur miteingebunden sind, aus der Oberfläche heraus. Das Flechtband erfreute sich aufgrund dessen unzähliger Variationsmöglichkeiten schon in der vorchristlichen Zeit großer Beliebtheit.⁴⁰ In der hier vorzufindenden Ausführung erinnert es durch das Abknicken in rechten Winkeln sowie den präzisen Schnitt stark an das Bandwerk der Gotik, einem, wie Michael Gnehm näher ausführt, nach Auffassung Vredemans stets modernen Stil.⁴¹ Darüber hinaus vergleicht

Zimmermann die Ornamentierung des Säulenschaftes mit der Maureske, einem aus der arabischen Kultur stammenden Ornamentmotiv, das über Handelskontakte zwischen Venedig und dem Nahem Osten zunächst in Italien und anschließend über Kopien niederländischer Künstler, wie Cornelis Bos, in Antwerpen Verbreitung fand (Abb. 9).⁴² Zwar besteht die Maureske mehrheitlich aus feinen, mit Blumen und Blättern besetzten Ranken, jedoch findet sich in der achsensymmetrischen Zentrierung des Geflechts auf die Mitte eine deutliche Parallelität.

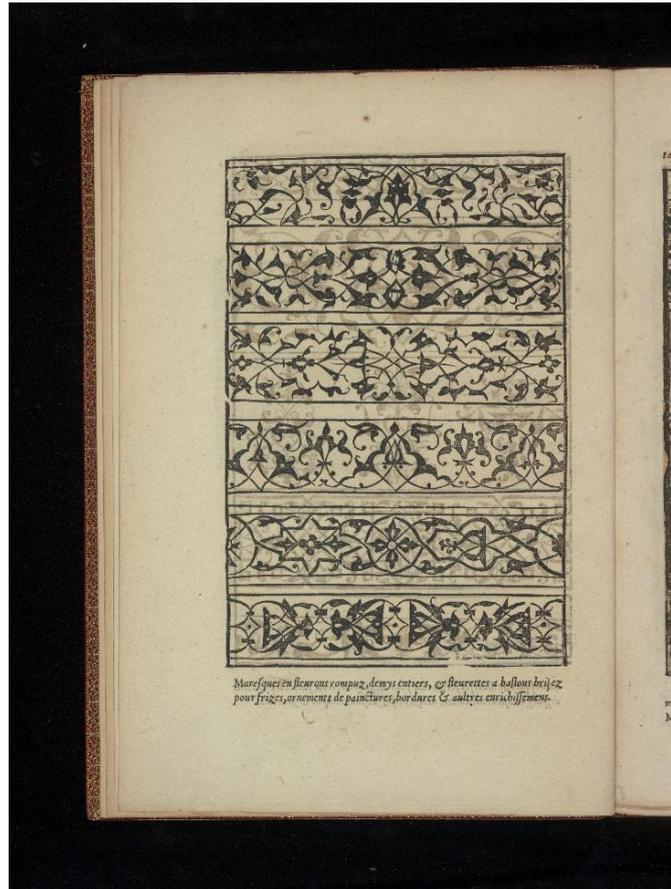


Abb. 9: Cornelis Bos, *Livre de Moresques* (Kopie nach Francesco di Pellegrino), 1546 (The Metropolitan Museum of Art, 26.71.8[1-34])

Ferner sollte auch die Rustika am rechten Säulenschaft desselben Blattes betrachtet werden, die nur in

der ersten Sequenz des ersten Buchs für die Ornamentierung der Dorica vorzufinden ist. Die Rustika, deren Verwendung seit der hellenistischen Zeit belegt ist, war besonders in der italienischen Renaissance und im Barock für die Ausgestaltung ganzer Bauteile beliebt gewesen, wobei aus ihrer ursprünglichen Gestalt, einem Mauerwerk aus grob behandelten Quadervorderseiten (Bossenwerk), unterschiedliche Arten entwickelt wurden.⁴³ Bei Vredeman wird sie hingegen aus dem Mauerwerk herausgelöst und als kleinteiliges Ornament auf den Säulenschaft appliziert. Gekerbte, geometrisch geformte Werksteine auf glatten Rücklagen ordnen sich achsensymmetrisch um in regelmäßigen Abständen angefügte, massive Knöpfe und Diamanten an. Eben diese aufgeraute Oberflächengestaltung als auch die mit vertikalen Bändern verkröpfte Basis und der insgesamt größere Säulendurchmesser, verleihen der Dorica Massivität und Schwere.

Die in den Vorlagen vorzufindenden Ornamentierungen mit der Grotteske, Roll- und Beschlagwerk, Flechtband und der Rustika zeigen, dass Vredeman nicht nur auf die

ihm aus seinem künstlerischen Umfeld bekannten, zeitgenössischen Ornamente zurückgriff, sondern diese stets weiterentwickelte.⁴⁴ Auf die Ausführbarkeit seiner Vorlagen bedacht,⁴⁵ gelang es ihm, die teils sehr fantasievollen, sich auf dem Blatt frei ausbreitenden Motive an den Postamenten, Säulenschäften, Gebälkzonen und Giebeln in flächig orientierte Formen zu übersetzen. Zugleich macht es gerade diese neuartige, nach Forssman gar widersprüchliche,⁴⁶ Verbindung der klassischen Säulenordnungen mit der größtenteils manieristischen Ornamentik notwendig, Vredemans architekturtheoretischen Standpunkt näher zu erörtern.

INNOVATION DURCH UMFORMUNG

In der Vorrede zum Säulenbuch *Dorica-Ionica* stellt Vredeman die Lehre des römischen Architekten, Ingenieurs sowie Architekturtheoretikers Vitruv als seine Wissensgrundlage dar.⁴⁷ So könnte man zunächst annehmen, dass er damit dessen um 33 v. Chr. entstandenen *Zehn Bücher über Architektur* (*De architectura libri decem*) meint, die im Quattrocento durch italienische Humanisten wiederentdeckt und zur zentralen Bezugsquelle der Renaissance wurden.⁴⁸ Während in Italien ab 1521 die ersten Übersetzungen und Kommentare des antiken Traktats aufkamen, verlief die Rezeption in Nordeuropa deutlich verzögert. Obwohl zum Zeitpunkt der Erscheinung von Vredemans Säulenbüchern mit Walter Rijfs *Vitruvius Teutsch* (1548) schon die erste deutsche Übersetzung vorlag, ist es unwahrscheinlich, dass Vredeman sich tatsächlich unmittelbar auf Vitruv stützte.⁴⁹ Dafür ausschlaggebend ist der

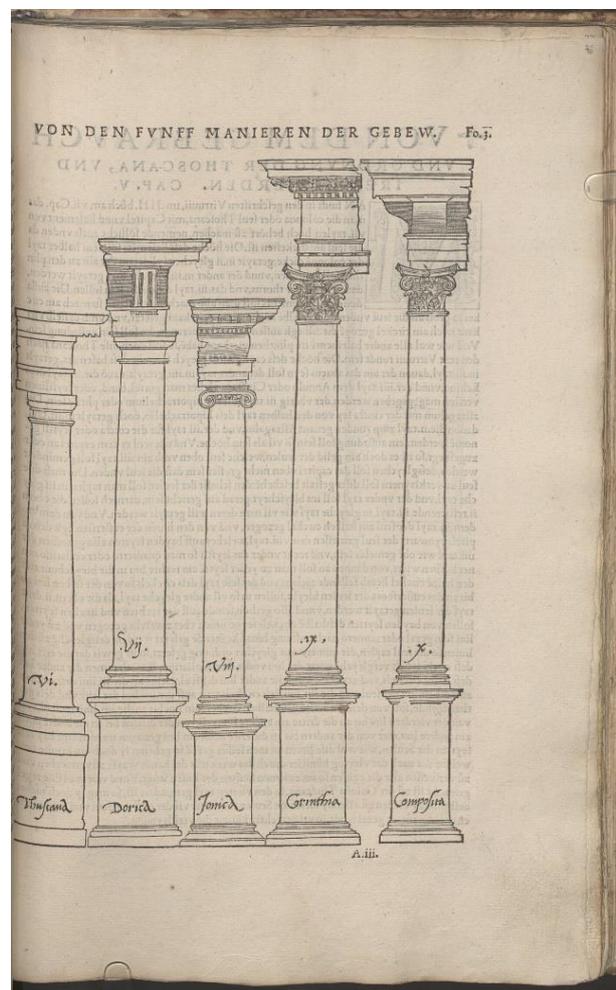


Abb. 10: Sebastiano Serlio / Pieter Coecke van Aelst, *Die gemaynen Reglen von der Architectur [...]*, fol. 3r, 1542 (Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 208#Beibd.1, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00060958?page=5>, [CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>])

immer noch schwerverständliche Text der Übersetzungen, der keineswegs für einen praktischen Gebrauch geeignet war.⁵⁰

Wie Erik Forssman herausstellt, war es mehr das Werk Sebastiano Serlios als die antike Quelle selbst, das die Anwendung vitruvianischer Inhalte in der Baukunst ermöglichte. Das Neue an seinen sieben Büchern waren die Illustration seiner Aussagen durch großformatige Holzschnitt-Tafeln und sein kritischer Umgang mit Vitruv, die das Verständnis der klassischen Architekturtheorie erleichterten.⁵¹ Das vierte Buch *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, das im Jahr 1537 als erstes seiner Bücher erschien, behandelt, aufbauend auf den Tempelstilen Vitruvs, die fünf Säulenordnungen Toscana, Dorica, Ionica, Corinthia und Composita (Abb. 10). Erst Serlio formte sie zu dem heute bekannten Kanon, indem er sie nach ihren Modulen, sprich dem Grundverhältnis des unteren Durchmessers der Säule zur Höhe, ihrer dekorativen Pracht und ihrer Angemessenheit in der Verwendung definierte. Eben diese systematische Auffassung der Säulenordnungen sowie die sie begleitenden Abbildungen sorgten für die Popularität und zahlreiche Nachdrucke des vierten Buchs.⁵² Eine wichtige Schnittstelle für dessen Verbreitung nördlich der Alpen war Pieter Coecke van Aelst, der bereits 1539 eine Übersetzung in niederländischer Sprache veröffentlichte, die wiederum Vredeman spätestens in den 1550er Jahren studiert haben soll.⁵³ Somit deutet alles darauf hin, dass Serlios *Regole* in der Übersetzung von Coecke der eigentliche Ausgangspunkt der Säulenbücher war. Vredeman scheint in Serlios Buch, einem Erzeugnis der italienischen Renaissance, vornehmlich die Wiedergabe vitruvianischer Inhalte gesehen zu haben, sodass er es in seiner Vorrede, wie auch zahlreiche Autoren anderer Säulenbücher, mit Vitruvs Traktat gleichsetzte.⁵⁴ Angesichts dieser Quellenlage wäre es unhaltbar, die Verbindung der Säulenordnungen und der zeitgenössischen Ornamentik mit Unwissenheit oder Gleichgültigkeit von Seiten Vredemans zu erklären. Indes beweist er in seinen Säulenbüchern mehrfach, dass er mit der klassischen Säulenlehre vertraut war. Die Bezeichnung Vitruvs als „hochberumt“⁵⁵ sowie die Betonung, dass er ihn nicht verbessern wolle, deuten darauf hin, dass Vredeman in dem antiken Gelehrten eine Autorität sah, beziehungsweise die serlianische Säulenlehre achtete. Dies äußert sich auch in seiner Aussage, die Säulenordnung „messiglich“⁵⁶, sprich mit Bedacht, schmücken zu wollen.⁵⁷ Außerdem lässt sich, Barbara Uppenkamp nach, in seiner Anweisung zur Verwendung seiner Säulenbücher der antike *decorum*-Gedanke wiedererkennen. Sollten, auf die antike Rhetorik bezogen, die Ausdrucksmittel einer

Rede ihrem Zweck und Inhalt angepasst sein, so spricht sich Vredeman für die Anpassung seiner Vorlagen, beziehungsweise der präsentierten Ornamentierungen, an den Ort, den Gebrauch und das Material des jeweiligen Werks aus.⁵⁸

Darüber hinaus wird in der Darstellung der Säulenordnungen ersichtlich, dass Vredeman ein Bewusstsein für ihre klassischen Wesensmerkmale hatte. Obwohl er nur ihre schmucktragenden Bestandteile zeigt, verweist er mit den von der Dorica bis zur Composita immer schmalere Säulenschäften auf ihre bei Serlio definierten, wachsenden Proportionen (Vgl. Abb. 3 und 8). Wie aber die vorausgegangene Betrachtung ergibt, nahm Vredeman auch in der Ornamentierung der Säulen Rücksicht auf ihre unterschiedliche Charakteristik.⁵⁹ Die Dorica ornamentierte er mit der Rustika und reinem Roll- und Beschlagwerk, wodurch sie robust und grob wirkt. Hingegen charakterisiert sich seine Ionica durch zierlichere und detailreiche Ornamentierungen, genauer dem Flechtband und den Grottesken, die dem Roll- und Beschlagwerk vorgeblendet sind. Für die Corinthia und Composita wählte Vredeman ausschließlich Grottesken, die hier nochmals plastischer und eleganter ausgestaltet ist. Neben zahlreichem, antikisierendem Beiwerk kommen bei der Composita verstärkt anthropomorphe Elemente hinzu. Je erhabener die Säulenordnung ist, desto aufwendigere und prächtigere Ornamentierungen weist sie auf.

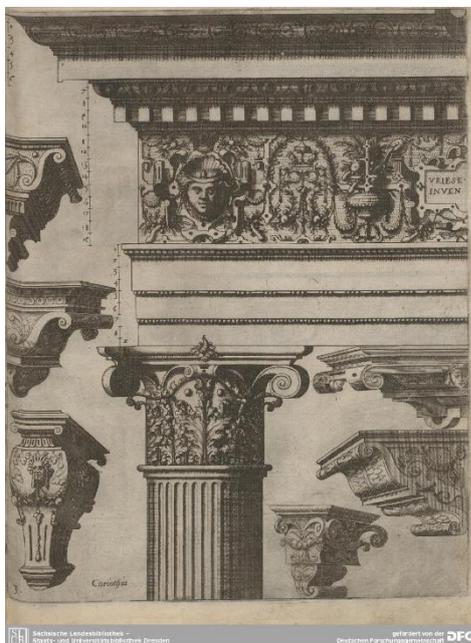


Abb. 11: Hans Vredeman de Vries, Säulenbuch *Corinthia-Composita*, Blatt 3, 1565 (Nachdruck 1581) (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.4*)

Betrachtet man hingegen die Basen, Kapitell- und Gebälkzonen der vier Ordnungen, fällt auf, dass ihr Aufbau, trotz einiger Modifikationen und unüblichen Ausschmückungen, auf den durch Coecke überlieferten Abbildungen fußt. So hat beispielsweise das korinthische Kapitell auf Blatt 3 des Säulenbuchs *Corinthia-Composita* große Ähnlichkeit zur dessen Darstellung bei Serlio (Abb. 11 und 12). Vredeman übernahm die für die Corinthia typischen Akanthusblätter, die an den Seiten je eine große und zur Mitte hin zwei kleine, zusammenlaufende Voluten ausbilden, als auch die Blume im Abakus. Er verzichtete jedoch auf den unteren Blätterkranz und fügte stattdessen im oberen Drittel zwei kleine Kugeln hinzu. Auch modifizierte er das Gebälk, indem er es mit der

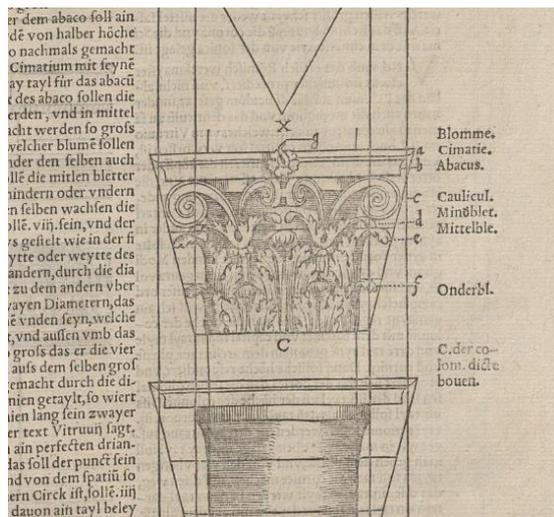


Abb. 12: Sebastiano Serlio / Pieter Coecke van Aelst, *Die gemaynen Reglen von der Architecktur* [...], fol. 45r (Ausschnitt), 1542 (Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 208#Beibd.1, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00060958?page=89>, [CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de/>] / Desaturated from original)



Abb. 13: Sebastiano Serlio / Pieter Coecke van Aelst, *Die gemaynen Reglen von der Architecktur* [...], fol. 45v (Ausschnitt), 1542 (Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 208#Beibd.1, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00060958?page=90>, [CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de/>] / Desaturated from original)

manieristischen Grotteske und weiteren unklassischen Friesen schmückte. Hingegen stimmt es in seinem Aufbau, sprich dem aus drei Faszien bestehenden Architrav, hohen Fries, darüber befindlichen Zahnschnitt und Eierstab sowie dem Kranzgesims, mit Serlios Aufriss überein (Abb. 13). Von besonderem Interesse ist zudem Blatt I des Säulenbuchs *Dorica-Ionica*, das das Gebälk und Kapitell der Dorica zeigt. Erneut gibt Vredeman den Aufbau korrekt wieder, wobei er nun auch die antikisierenden Ornamente übernahm (Abb. 14). Seine Darstellung der Triglyphen samt den je sechs eine Leiste zierenden Tropfen (Regulae mit Guttae) sowie der dazwischen befindlichen Metope und dem Bukranion gleicht nahezu einer Kopie der Abbildung von Serlio (Abb. 15). Der einzige Unterschied ist, dass die Metope und das Bukranion zusätzlich durch Roll- und Beschlagwerk gerahmt werden.

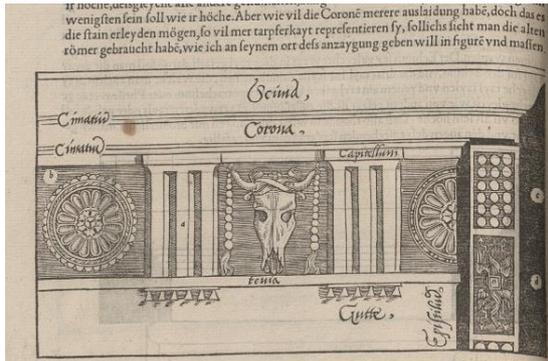


Abb. 15: Sebastiano Serlio / Pieter Coecke van Aelst, *Die gemaynen Reglen von der Architectur* [...], fol. 16v (Ausschnitt), 1542 (Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 208#Beibd.1, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00060958?page=32>, [CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de/>] / Desaturated from original)



Abb. 14: Hans Vredeman de Vries, *Säulenbuch Dorica-Ionica*, Blatt I, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)

Selbst Vredemans Variationen der Roll- und Beschlagwerkgiebel können, wie Konrad Ottenheim feststellt, auf serlianisches Gedankengut zurückgeführt werden.⁶⁰ Auch Serlio präsentierte am Ende jedes Kapitels Entwürfe für Objekte, deren Gestaltung sich nach dem Charakter der jeweils behandelten Ordnung richtet, ohne jedoch die Säulen selbst darzustellen. Beispielsweise deuten bei einem seiner Kaminentwürfe allein die am Giebel und Gesims angefügten Voluten darauf hin, dass er der Ionica zuzuschreiben ist (Abb. 16). Ähnlich verhält es sich bei dem bereits besprochenen Blatt F von Vredeman, wo die Zugehörigkeit der Giebelaufsätze zur Dorica und Ionica allein durch die klassischen Friese unterhalb der Giebel sowie durch die Dominanz der Rustika oder Variation der Bänder festgestellt werden kann. In beiden Fällen werden die Säulengenera in neue gestalterische Gefüge transferiert.⁶¹

Die betrachteten Beispiele verdeutlichen, dass Vredeman die klassischen Säulenordnungen als geltende Regel achtete und diese sowohl architekturtheoretisch als auch künstlerisch die Grundlage seiner Vorlagen bildete. Angesichts dessen ist die Verbindung der Ordnungen mit zeitgenössischer Ornamentik nicht etwa als Bruch mit der klassischen Vorgabe, sondern als eine bewusst vorgenommene Umformung zu deuten.⁶² Zum Zeitpunkt der Erscheinung der Säulenbücher war der von der italienischen Renaissance herführende Einfluss der römischen Antike für die gotisch geprägte Baukunst Nordeuropas fremd.⁶³ Vredeman erkannte diese Diskrepanz und machte als Erster den entscheidenden Schritt, die klassische Architektursprache zu Gunsten ihrer Anwendbarkeit auf die nordeuropäischen Voraussetzungen zu übertragen. Wie Zimmermann erarbeitet, stellen die Säulenbücher damit die Vorstufe

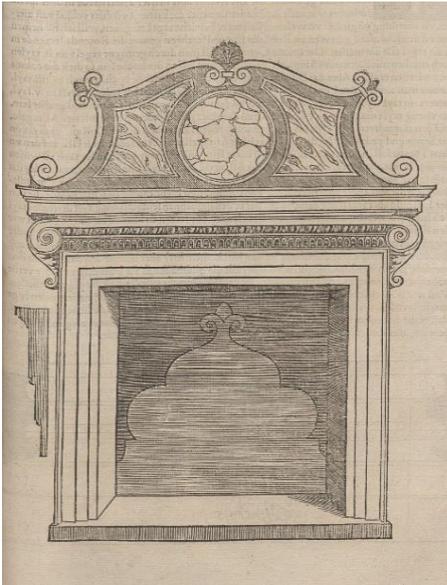


Abb. 16: Sebastiano Serlio / Pieter Coecke van Aelst, *Die gemaynen Reglen von der Architectur [...]*, fol. 44r (Ausschnitt), 1542 (Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.civ. 208#Beibd.1, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00060958?page=87>, [CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>] / Desaturated from original)

zu dem Traktat Vredemans dar, in dem er diesen Gedanken zum ersten Mal äußert und neben Ansichten ganzer ornamentierter Säulenordnungen auch Fassaden- und Grundrissentwürfe nach niederländischen Bauweisen vorlegt.⁶⁴

Sodann passte Vredeman die serlianischen Säulenlehre an den landeseigenen Geschmack an, indem er die Ordnungen mit Ornamentik erweiterte, die der neuesten Mode der Niederlande entsprach. Seine Roll- und Beschlagwerkgiebel veranschaulichten zudem die Anwendung klassischer Formensprache auf eine nationalen Bautradition, den niederländischen Ziergiebel.⁶⁵ Forssman umschreibt diesen Übertragungsmechanismus als den „Griff des Nordländers um den kalten Marmorschaft“⁶⁶, der es den anders ausgebildeten Handwerkern erst ermöglicht habe, Freude an klassischen Formen zu

empfinden.⁶⁷ Vredeman entwickelte mit den innovativen Entwürfen der Säulenbücher einen Nationalstil, der, mit Blick auf dessen länderübergreifende Verbreitung, zur eigenständigen Architektursprache der Renaissance nördlich der Alpen wurde.⁶⁸ Entscheidend ist, Letztere nicht als Abweichung von einer aus dem Süden kommenden Norm, sondern als eine der italienischen Renaissance gleichgestellte Leistung zu werten.

REZEPTION DER BLÄTTER AM BEISPIEL DES WESERRAUMS

Wurden noch vor einigen Jahrzehnten die im Weserraum in einer großen Menge erhaltenen Renaissancebauten unter dem Begriff der ‚Weserrenaissance‘ fälschlich auf eine eigene kulturräumliche Identität zurückgeführt, wird das Gebiet heute im Kontext seiner kulturhistorischen Entwicklung als ein Beispiel für die eigenständige Renaissancearchitektur nördlich der Alpen gesehen.⁶⁹ Das dortige Aufkommen neuer Architekturformen ab Mitte des 16. Jahrhunderts ist, wie Heiner Borggreffe erläutert, nicht mit einem künstlerischen Erneuerungswillen, sondern vielmehr mit den damaligen soziokulturellen sowie politischen Verhältnissen zu erklären.⁷⁰ Das Gebiet war in der Frühen Neuzeit in mehrere Herrschaftsräume geteilt und charakterisierte

sich durch eine politische Heterogenität. Somit waren es in erster Linie die Landesherren, als auch der mit ihnen konkurrierende Niederadel, die zu Gunsten ihrer Selbstdarstellung als fortschrittliche, gebildete Herrscher und/oder der Repräsentation ihrer sozioökonomischen Potenz auf neueste Architekturformen zurückgriffen und die Baukunst damit nachhaltig prägten.⁷¹ Um diesem Wunsch nach Modernität gerecht zu werden, war das Vorhandensein entsprechender Musterbüchern und Vorlageblättern unabdingbar. Graphische Blätter dürften aber ebenso für Werkstätte von hoher Relevanz gewesen sein, denn es waren schließlich die regional schaffenden Künstler und Handwerker, die die Wünsche der Bauherren in die Praxis umsetzten.⁷² Oftmals waren Musterbücher und sonstige Schriften die einzigen Quellen, denen sie Wissen und Vorbilder für neue Architekturformen entnehmen konnten.⁷³

Die Säulenbücher Vredemans boten dahingehend ein breites Repertoire an neuartigen Formen und Ornamentierungen. Besonders die Darstellung einzelner Säulenbestandteile und Giebel ermöglichte den Nachvollzug von Details und zugleich künstlerische Freiheit in der praktischen Anwendung, die von Vredeman in seinen Vorreden ausdrücklich gefordert wurde. Die universellen Ansichten erleichterten die Anpassung der Motive und luden zur eigenen Kreativität ein.⁷⁴ Peter Fuhring weist zudem auf die hohe Qualität der Darstellung auf, die aus einer perfekt beherrschten Radiertechnik resultiere. Vor allem die säuberliche Ausarbeitung, bewusst eingesetzte Schattierungen und perspektivische Ansichten verliehen den Entwürfen einen plastischen Charakter, der ihre Ausführbarkeit steigerte und sie wie dreidimensionale Modelle wirken ließ.⁷⁵ Darüber hinaus verfügen vereinzelte Blätter über Maßstabangaben, die womöglich eine Hilfestellung zur Proportionierung des Dekors waren (Abb. 8). Hingegen musste für die Konstruktion der Säule, die für die Applikation von Dekor überhaupt erstmal bestehen musste, auf andere Werke, wie Serlios *Regole* in der Übersetzung von Coecke oder ab 1577 auf das Architekturtraktat von Vredeman,⁷⁶ zurückgegriffen werden. Ein wichtiger Faktor für die Verbreitung der Säulenbücher im Weserraum waren die Wechselbeziehungen zwischen Norddeutschland und der Niederlande, darunter vor allem Handelsverflechtungen und die Auswanderung zahlreicher niederländischer Künstler und Handwerker in die freien Reichstädte nach der Plünderung Antwerpens im Jahr 1576 im Zuge des Achtzigjährigen Krieges gegen Spanien, die mit ihrem künstlerischen Schaffen niederländische Motive in die deutsche Kunst einbrachten.⁷⁷ Ebenso dürften



Abb. 17: Lemgo, Rathaus, Ratslaube und Kornherrenstube,
Foto: © Angela Klotz (2021)



Abb. 18: Lemgo, Rathaus, Apothekenbau,
Foto: © Angela Klotz (2021)

Vredemans Aufenthalte in Frankfurt am Main, Wolfenbüttel, Hamburg und Bremen ab 1586 zur Popularität seiner Stiche beigetragen haben.

Aus der Fülle seiner Vorlagen fanden die Roll- und Beschlagwerkgiebel, allen voran Blatt E und F aus dem Säulenbuch *Dorica-Ionica*, in ganz Nordeuropa mit Abstand am meisten Verbreitung. Im Weserraum ist deren Aufkommen im Zuge einer immer stärkeren Fassadengliederung durch Säulenordnungen und plastischen Ausschmückung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts anzusetzen.⁷⁸ Eines der frühesten Beispiele dafür ist das Rathaus in Lemgo, ein über mehrere Jahrhunderte gewachsener, längsgerichteter Bau.⁷⁹ Die Ratslaube und die darüber befindliche Kornherrenstube, erbaut 1565 und 1589, an der Mittelstraße als auch der zum Markplatz gerichtete Apothekenbau von 1612 treten als sogenannte Ausluchten, bis zum Boden reichende, befensterte Erker, aus dem Bau heraus (Abb. 17 und 18). Ihr zweigeschossiger Aufbau aus Halbsäulen und Pilastern auf hohen Postamenten wird jeweils durch einen Roll- und Beschlagwerkgiebel bekrönt. Während die Ornamentierungen der Säulen und Postamente vereinfachte Versionen der aufwändigen Ornamentierungen aus dem Säulenbuch *Corinthia-Composita* sowie des Beschlagwerks aus dem ersten Säulenbuch anmuten (Abb. 2 und 7), sind die Giebel klar auf die für die Ionica vorgestellten Entwürfe des zuvor vorgestellten Blattes F

zurückzuführen (Abb. 6). Mit geometrischen Formen verzierte C- und S-förmige Bänder und Voluten umspielen jeweils ein von Pilastern gerahmtes Rundbogenfenster und binden es in das geschwungene Muster mit ein, wobei der jüngere Giebel des Apothekenbaus durch seine gedrängteren Formen samt Masken, Obelisken und dem von



Abb. 19: Lemgo, Schloss Brake, Roll- und Beschlagwerkgiebel,
Foto: © Sabine Feser (2021)

Termenpilastern flankierten Wappen Lemgos reicher ausfällt.⁸⁰

Bleibt man mit der Betrachtung in Lemgo, muss auch auf Schloss Brake verwiesen werden, das ab 1584 als Residenz des Grafen Simon VI. zur Lippe im Stil der Renaissance zu einer vierflügeligen Anlage umgebaut wurde.⁸¹ Die Schmalseite des Nordflügels wird, ebenso wie der sie flankierende Turm, durch unregelmäßige Travéen in Supraposition gegliedert und schließt mit einem über zwei Geschosse reichenden Giebel ab (Abb. 19). Im Gegensatz zum Rathaus beschränkt sich das Roll- und Beschlagwerk nun auf die Konturen. Die einzelnen Bänder sind breiter, mit größeren geometrischen Formen geziert sowie mit Kugeln und Obelisken besetzt, was dem Giebel Massivität verleiht. Zugleich wird die Struktur durch die C- und S-Schwünge der Bänder und den fein geschnittenen Dreiecksgiebel an der Spitze aufgelockert. Ebendiese Verbindung von Massivität und Lebendigkeit deutet darauf hin, dass es sich bei dem Giebel um eine Mischung aus den beiden unteren Entwürfen der Dorica und Ionica von Blatt F handelt.

Ebenso beachtenswert sind die Giebel am Schloss Bevern bei Holzminden, das von 1603 bis 1612 für den adeligen Unternehmer und Lehnsherrn Statius von Münchhausen an der Stelle eines alten Herrensitzes erbaut wurde.⁸² Die Außenfassaden der Vier-Flügel-Anlage werden durch ein reich ornamentiertes Travéensystem aus mit Kerbschnittbossen besetzten, verkröpften Lisenen und durchlaufenden Gesimsen gegliedert. Während die Schmalseiten der Flügel je einen massiven Giebel ausbilden, der in seiner Höhe die beiden unteren Geschosse übertrifft, wird die Traufe zwischen diesen in regelmäßigen Abständen durch Zwerchgiebel durchbrochen (Abb. 20). Auch hier greift das Roll- und Beschlagwerk nicht in die



Abb. 20: Bevern (bei Holzminden), Schloss Bevern, Roll- und Beschlagwerkgiebel, Foto: © Sabine Feser (2021)

Mauerfläche des Giebels ein. Stattdessen setzen sich die Travéen nach oben hin fort und schließen mit einem Dreiecks- oder Rundgiebel ab. Die Bänder und Voluten passen sich mit ihren, hier noch üppigeren, geometrischen Verzierungen sowie aufgesetzten Kugeln und Obelisken an die Plastizität der restlichen Fassade an. Zudem treten sogenannte Hörner, stark gekrümmte Bänder, seitlich aus den großen Giebeln heraus und werden mit einer eigenen Kugel zusätzlich betont, was auf eine stattgefundene Weiterentwicklung von Blatt F schließen lässt.

Die aus der Fülle von bestehenden Bauten herausgegriffenen Beispiele veranschaulichen, dass Vredemans Vorlagen für Roll- und

Beschlagwerkgiebel losgelöst von ihren Zuweisungen an die Säulenordnungen in der Praxis verwendet und weiterentwickelt wurden. Obwohl, wie eingangs genannt, Blatt E und F am populärsten waren, lässt sich wohl kaum ein Giebel exakt einem Entwurf zuschreiben.⁸³ Vielmehr sollte der Blick auf die Funktion der Roll- und Beschlagwerkgiebel gerichtet werden, die sie in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext hatten. Wie Heiner Borggrefe schildert und in den Beiträgen dieser Ausgabe der GA 2 im Einzelnen nachvollzogen wird,⁸⁴ hatten die für den Weserraum neuartigen Architekturformen der Renaissance in ihrer Anwendung stets eine narrative Aufgabe.⁸⁵ Maßgeblich für ihre Ausführung am Bau war dabei nicht formale Richtigkeit oder stilistische Einheitlichkeit, sondern die Signalwirkung auf den Betrachter*innen, der sie als Ausweis der Identität des Bauherrn lesen sollte. Auf diese Weise konnten vereinzelte Bauteile eines Gebäudes zu Kommunikationsmittel innerhalb einer Kultur werden.⁸⁶ Auch bei den betrachteten Giebeln fällt auf, dass sie so ausgerichtet sind, um bestmöglich gesehen zu werden. Während sich der Giebel am Schloss Brake zusammen mit dem Turm in Richtung der Stadt Lemgo erhebt, ragen beide Ausluchten des Rathauses in die Hauptverkehrsader, die Mittelstraße, sowie in den wichtigsten Versammlungsort der Stadt, den Marktplatz, hinein. Hingegen werden

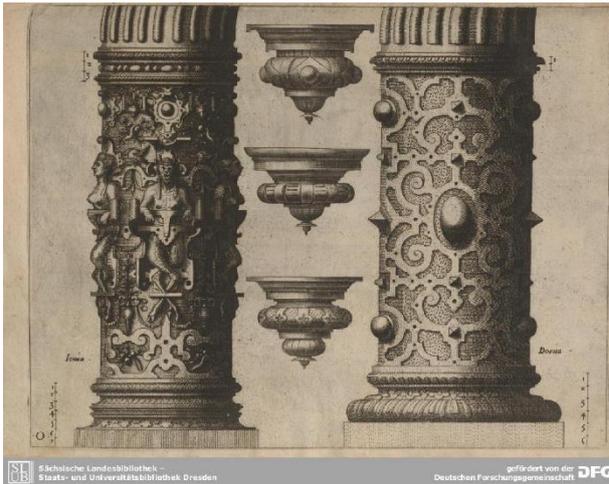


Abb. 21: Hans Vredeman de Vries, *Säulenbuch Dorica-Ionica*, Blatt O, 1565 (SLUB Dresden, *Optica.17,misc.3*)

die Giebel am Schloss Bevern zum Gliederungsmotiv und Blickfang der Außenfassaden.

Schon Betrachter*innen des 16. Jahrhunderts dürften, unabhängig von sozialer Zugehörigkeit, das Roll- und Beschlagwerk im Kontrast zu den vertrauten gotischen Treppen- und schlichten Dreiecksgiebeln als etwas Andersartiges wahrgenommen haben. Die üppige, plastische Ausarbeitung konnte zum einen als Hinweis auf den finanziellen Wohlstand des Bauherrn verstanden werden, der sich solch einen Aufwand offensichtlich leisten konnte.⁸⁷ Zum anderen ist die Massivität der Roll- und Beschlagwerkgiebel mit sozialer und machtpolitischer Stabilität in Verbindung zu bringen. Die Pracht und Modernität ihrer Gestaltung konnte sodann ein Ausdruck der Stellung des Bauherrn sein, die er, beispielsweise als starker Stadtrat, achtenswerter und fortschrittlicher Landesherr der Grafschaft Lippe oder erfolgreicher Unternehmer aus dem



Abb. 22: Lemgo, Schloss Brake, Turmportal,
Foto: © Angela Klotz (2021)



Abb. 23: Lemgo, Schloss Brake, Turmportal,
Detail Säule,
Foto: © Christina Pustkowski (2021)

Niederadel, innerhalb der Gesellschaft für sich beanspruchte.⁸⁸ Darüber hinaus konnte ein schmuckreicher Giebel den hervorgehobenen Rang der dahinter befindlichen Räume, im Residenzbau zumeist Privatgemächer des Herrschers, ausweisen. Es ist für die genannten Beispiele im Einzelnen zu prüfen, welche kulturhistorische Bedeutung den Giebeln im jeweiligen Kontext zukam.⁸⁹ Unumstößlich ist hingegen, dass Vredemans Vorlageblätter die dafür benötigte, neue Architektursprache lieferten.

Neben den Roll- und Beschlagwerkgiebeln fanden selbstverständlich auch Vredemans Entwürfe von ornamentierten Postamenten und Säulenschäften Eingang in der Baupraxis. Beispielweise zeigen die Ornamentierungen der dorischen Säulen am Turmportal des Schlosses Brake deutliche Rückbezüge auf die Blätter G und O des Säulenbuchs *Dorica-Ionica*, welche jeweils für die Dorica eine Ornamentierung mit Beschlagwerk und Voluten präsentieren (Abb. 21-23 und Abb. 7). Auch wenn das Muster am Turmportal flacher als in den Vorlagen gehalten ist, ist die achsensymmetrische Anordnung der Bänder sowie ihre Zentrierung auf vereinzelt in die Struktur eingebundene Knöpfe unverkennbar. Zudem wurde die bei Blatt O angedeutete Kannelur des Säulenschaftes übernommen. Die Kapitell- und Gebälkzone zeigen große Ähnlichkeit zu dem zuvor untersuchten Blatt I, wobei die Metope und das Bukranion zwischen den Triglyphen weggelassen wurden (Abb. 14). Allein der die Wappen von Graf Simon VI. zur Lippe und seiner Frau Elisabeth zu Holstein-Schaumburg bekrönende, gesprengte Giebel samt Zahnfries und aufliegenden Voluten scheint anderen Quellen entnommen zu sein. Damit veranschaulicht das Turmportal hervorragend, wie einzelne Vorlagen in der Praxis angepasst und zu einer stimmigen Einheit zusammengefügt wurden.

Genauso wie Giebel konnten auch prächtig gestaltete Portale eine Würdeform und somit ein Ausdruck der besonderen soziokulturellen und -ökonomischen Stellung ihres Bauherrn sein. Der entscheidende Unterschied liegt darin, wer diese wie rezipierte. Während Giebel, schon allein aufgrund ihrer Positionierung oberhalb der Dachtraufe, nur die Betrachtung aus der Distanz ermöglichen, können Portale benutzt und von Nahem betrachtet werden.⁹⁰ Gleichzeitig war ihre Rezeption auf einen Personenkreis zugeschnitten, der dazu berechtigt war, sie zu durchschreiten. Im Kontext der Residenzarchitektur wurde das Vordringen von Personen abhängig ihres Ranges durch das höfische Zeremoniell geregelt. Portale, und so auch das Turmportal am Schloss Brake, fungierten in dem Zusammenhang als Scharniere, die die persönliche Sphäre des Residierenden für die ausgewählte Öffentlichkeit abschlossen

und öffneten. Die Portalgestaltung zielte sodann darauf ab, den Schlossherrn, zu dem man eintrat, zu repräsentieren und nur von denjenigen gelesen zu werden, die sich ihr nähern durften.⁹¹

Bedenkt man, dass es sich beim Schloss Brake um die Residenz des Grafen zur Lippe handelte, das Turmportal sich einst in einem geschlossenen Innenhof befand und unmittelbar zu dessen Privaträumen führte, sind hier machtpolitisch ebenbürtige, internationale Mitglieder anderer Herrscherhäuser als vornehmliche Adressaten der Portalgestaltung anzunehmen. Unter demselben Repräsentations- und Selbstbehauptungsdrang ähnliche Baumaßnahmen durchführend und unter der Voraussetzung eines vergleichbaren Bildungsstandes, waren sie in der Lage, den Ursprung und die Qualität der angewandten Architekturtheorien und -formen zu verstehen und auf den Grafen zu beziehen.⁹² So konnte der modern konnotierte, klassische Aufbau des Portals als Beweis für das humanistische Studium und die ausgeprägte Intellektualität des Grafen verstanden werden. Dies wie auch die zuvor geschilderte Repräsentation von Reichtum und Ansehen verhalfen ihm innerhalb seiner sozialen Schicht mitzuhaltend, Einfluss auf die überregionale Politik zu gewinnen und Bündnisse mit anderen Herrschern zu schließen.⁹³ Fortschrittlichkeit konnte am besten mit modernsten Architekturformen ausgedrückt werden und mit Vredemans ornamentierten Säulen war man um 1591 ohne Frage auf der sicheren Seite.⁹⁴

FÜR DIE VERBREITUNG GESCHAFFEN?

Das Antwerpener Druckgraphikgewerbe hatte nicht nur, wie in den vorangegangenen Abschnitten gezeigt wurde, einen großen Anteil am Entwurfsprozess und der künstlerisch-technischen Qualität der Säulenbüchern, sondern auch an ihrer Verbreitung. Hierzu muss daran erinnert werden, dass die Säulenbücher unter Vredemans Namen als auch unter dem seines Verlegers, Hieronymus Cock, publiziert wurden. Letzterer agierte auf dem Druckgraphikmarkt als Unternehmer, dessen Geschäftsprinzip darauf basierte, Entwürfe bekannter Künstler durch geschulte Kupferstecher in druckgraphische Werke zu überführen und diese anschließend als Produkte seines Verlags zu vermarkten.⁹⁵ Zugleich bot die Zusammenarbeit für Vredeman die Möglichkeit, eine erfolgreiche Karriere als freischaffender Künstler außerhalb der traditionellen Gilden zu verfolgen.⁹⁶ Für beide war dabei essenziell, dass sich ihre Ware gut verkaufte. So liegt der Gedanke nahe, dass die Säulenbücher von Beginn an für eine über regionale und konfessionelle Grenzen hinausreichende



Abb. 24: Danzig, Ulica Świętego Ducha (Heilige-Geist-Gasse), Fassaden mit Roll- und Beschlagwerkgiebeln, Foto: © Christina Pustkowski (2020)

Verbreitung geschaffen wurden und sie bereits durch ihr Format dazu prädestiniert waren, Verbreitungsmedia zu sein. Anhaltspunkte dafür sind die Beschränkung von textlichen Erläuterungen auf die Vorreden und die übersichtliche Präsentation der großformatigen, universellen Vorlagen in Sequenzen,⁹⁷ wodurch die Bücher

stets verständlich blieben und eine überregionale Gültigkeit entwickelten. Ein Beispiel dafür ist der Ostseeraum und hier besonders Danzig, wo bis heute die zahlreich vorzufindenden Roll- und Beschlagwerkgiebel nach den Vorlagen Vredemans eine überregionale Homogenisierung bezeugen und die Existenz einer eigenständigen ‚Weserrenaissance‘, wie auch der sogenannten ‚Danziger Renaissance‘, widerlegen (Abb. 24).⁹⁸

Nichtsdestotrotz haben die Säulenbücher ihre Popularität primär ihrem bahnbrechenden Inhalt zu verdanken. Vredeman erkannte als Erster seiner Zeit, dass die Architekturtheorie der italienischen Renaissance für die gotisch geprägte Baukunst Nordeuropas fremd war und zu Gunsten ihrer Anwendbarkeit zuerst auf die nordeuropäischen Voraussetzungen angepasst werden musste. Die in beiden Büchern präsentierte Verbindung der klassischen Säulenordnungen Dorica, Ionica, Corinthia und Composita mit größtenteils niederländisch-manieristischem Dekor war somit keine Ablehnung einer klassischen Vorgabe, sondern eine bewusst vorgenommene Umformung. Vredeman griff dazu auf die ihm aus seinem künstlerischen Umfeld bekannten, zeitgenössischen Motive, sprich die Grotteske, Roll- und Beschlagwerk, das Flechtband und die Rustika, zurück und entwickelte diese an den Postamenten, Säulenschäften, Gebälkzonen und Giebeln zu flächig orientierten Ornamenten weiter. Gleichzeitig bewies er, dass er die klassischen Säulenordnungen nach Serlios *Regole* achtete und diese sowohl architekturtheoretisch als auch künstlerisch die Grundlage seiner Vorlagen bildeten. So richtete sich der von ihm applizierte Dekor stets nach den Säulengenera, indem die Ornamentierungen von der Dorica bis zur Composita immer aufwendiger und prächtiger wurden. Vredeman entwickelte damit schon zwölf Jahre

vor der Veröffentlichung seines Architekturtraktats eine auf mediale Verbreitung ausgerichtete Architektursprache.

Wie für den Weserraum erarbeitet wurde, waren es in erster Linie die Landesherren der heterogenen Grafschaften als auch der mit ihnen konkurrierende Niederadel die zu Gunsten ihrer Selbstdarstellung und der Repräsentation ihrer sozioökonomischen Potenz auf Vredemans Vorlagen zurückgriffen. Die Säulenbücher waren aber ebenso für Werkstätten von hoher Relevanz, die den Wünschen der Bauherren gerecht werden mussten. Während beide Bücher ein breites Repertoire an neuartigen Formen und Ornamentierungen darboten und die universellen Darstellungen die Anpassung in der Praxis erleichterten, musste für die Konstruktion der Säulen und Giebel auf andere Werke zurückgegriffen werden.

Die Betrachtung vom Rathaus in Lemgo, Schloss Brake und Schloss Bevern veranschaulichte, dass besonders Vredemans Roll- und Beschlagwerkgiebel, genauer Blatt E und F aus dem Säulenbuch *Dorica-Ionica*, und seine Entwürfe von ornamentierten Postamenten und Säulenschäften am meisten Verbreitung fanden. Keines der vorgefundenen Beispiele ließ sich jedoch exakt einem Entwurf zuschreiben, da die Vorlagen in der praktischen Anwendung stets weiterentwickelt wurden. Nicht die formale Richtigkeit bestimmte die Umsetzung, sondern die Signalwirkung auf den Betrachter*innen. Während Roll- und Beschlagwerkgiebel aufgrund ihrer neuartigen Gestalt eine imponierende Fernwirkung entfalteten, konnten antikisierende Portale mit ornamentierten Säulen, im höfischen Kontext die Scharnieren zur persönlichen Sphäre des Schlossherren, nur von der ausgewählten Öffentlichkeit von Nahem betrachtet und genutzt werden. Abhängig von Rang und Bildung, konnten Betrachter*innen diverse kulturgeschichtliche Aussagen auf den Bauherren rückbeziehen. Vredeman schuf die dafür benötigte, innovative Architektursprache, die von den einzelnen Vorlageblättern getragen und gebündelt durch die Säulenbücher verbreitet wurde.

- ¹ Zu nennen sind unter anderem perspektivische Architekturansichten, Caryatiden, Kartuschen, Epitaphien sowie Garten- und Möbelentwürfe; Vgl. Zimmermann 2002a, S. 122–135.
- ² Uppenkamp 2002, S. 91.
- ³ Vgl. Zimmermann 2002a, S. 57–118.
- ⁴ Säulenbücher waren illustrierte Werke, die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in Nordeuropa aufkamen und, als Reaktion auf die Vitruvrezeption, die fünf klassischen Säulenordnungen und deren Ornamente behandelten; Forssman 1990, S. 14. Die Bezeichnungen für Vredemans Säulenbücher wurde von Barbara Uppenkamp übernommen; Vgl. Uppenkamp 2002, S. 91.
- ⁵ Zimmermann 2002a, S. 29–31.
- ⁶ Veldman 2002, S. 52.
- ⁷ Vredemans drittes Säulenbuch *Tuschana* erschien erst im Jahr 1578 und geht auf eine separate Planung zurück, weshalb es in dieser Arbeit nicht behandelt wird; Zimmermann 2002a, S. 142.
- ⁸ Ebd., S. 136.
- ⁹ Vredeman 1565a, Vorrede.
- ¹⁰ Zimmermann 2002a, S. 138.
- ¹¹ Vredeman 1565a, Vorrede.
- ¹² Vredeman spricht neben seiner Unerfahrenheit auch sein junges Alter an, obwohl er zu dem Zeitpunkt 38–39 Jahre alt gewesen sein muss. Zimmermann vermutet, dass damit vielmehr gemeint sei, dass er zu diesem Zeitpunkt noch kein nach seinen Plänen geschaffenes Bauwerk vorweisen könne; Vgl. Zimmermann 2002a, S. 136.
- ¹³ Vredeman 1565a, Vorrede.
- ¹⁴ Ebd., Titel.
- ¹⁵ Dieser Absicht geht er später in seinem Traktat *Architectura* (1577) nach; Vgl. Zimmermann 2002a, S. 57–118.
- ¹⁶ Ebd., S. 139.
- ¹⁷ Vredeman 1565a, Vorrede.
- ¹⁸ Zimmermann 2002a, S. 139.
- ¹⁹ Vredeman 1565b, Vorrede.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Ebd.
- ²² Zimmermann 2002a, S. 140–141; Vgl. Vredeman 1565b, Vorrede.
- ²³ Vgl. hier S. 22.
- ²⁴ Zimmermann 2005, S. 98.
- ²⁵ Bartetzky 2005, S. 75.
- ²⁶ Kaufmann 2002, S. 46.
- ²⁷ Stenvert 1990, S. 92–94; Veldman 2002, S. 51–56.
- ²⁸ Lexikon der Kunst 1971, S. 147–148.
- ²⁹ Fuhring 2002, S. 63.
- ³⁰ Ebd.
- ³¹ Ebd., S. 61.
- ³² Zimmermann stellt fest, dass Vredeman sich im zweiten Säulenbuch stärker von Floris' Stichen distanziert und eigenständigere Entwürfe für die Grottesken vorlegt; Vgl. Zimmermann 2002a, S. 141.
- ³³ Lexikon der Kunst 1977a, S. 158–159.
- ³⁴ Fuhring 2002, S. 65.
- ³⁵ Lexikon der Kunst 1968a, S. 267.
- ³⁶ Großmann 1989, S. 63–65.
- ³⁷ Bartetzky 2005, S. 75; Kuyper 1994, S. 223.
- ³⁸ Bartetzky 2005, S. 75–76.
- ³⁹ Ebd., S. 75.
- ⁴⁰ Lexikon der Kunst 1968b, S. 721.
- ⁴¹ In dem zusammen mit seinem Sohn Paul zusammengestellten Architekturbuch (1606) zeigt Vredeman Entwürfe mit gotischem Dekor, die er als modern umschreibt; Vgl. Gnehm 2005, S. 190–191; Fuhring 2002, S. 64.
- ⁴² Zimmermann 2002a, S. 139; Fuhring 2002, S. 64–65.
- ⁴³ Lexikon der Kunst 1977b, S. 248–249.
- ⁴⁴ Bartetzky 2005, S. 75.
- ⁴⁵ Fuhring 2002, S. 67.
- ⁴⁶ Forssman 1956, S. 88–89.
- ⁴⁷ Vredeman verweist zudem auf Bücher nicht näher definierter Anderer. In Relation zu den angegebenen Quellen in seinem Traktat (1577) könnte es sich hier womöglich ebenfalls um die Traktate Hans Blums oder Jacques Du Cerceaus handeln; Vgl. Zimmermann 2002a, S. 150–172.
- ⁴⁸ Zimmermann 2002b, S. 71.
- ⁴⁹ Ebd., S. 74.
- ⁵⁰ Forssman 1956, S. 56–60.
- ⁵¹ Forssman 1990, S. 10–11.
- ⁵² Ebd., S. 11–13.
- ⁵³ Zimmermann 2002b, S. 71.
- ⁵⁴ Ebd., S. 74.
- ⁵⁵ Vredeman 1565a, Vorrede.

-
- ⁵⁶ Vredeman 1565b, Vorrede.
⁵⁷ Forssman 1956, S. 88.
⁵⁸ Uppenkamp 2002, S. 91–92; Vgl. hier, S. 4.
⁵⁹ Zimmermann 2002a, S. 141–142.
⁶⁰ Ottenheim 2007, S. 117.
⁶¹ Ebd., S. 115–117.
⁶² Forssman 1956, S. 89.
⁶³ Borggrete 2008a, S. 28.
⁶⁴ Letztere meinen durch kleine und teure Grundstücke in niederländischen Städten bedingte, mehrgeschossige Bauten sowie die Suche nach möglichst viel Licht und Nutzen; Zimmermann 2002a, S. 115–117; Zimmermann 2005, S. 92–93.
⁶⁵ Bartetzky 2005, S. 76–77.
⁶⁶ Forssman 1956, S. 89.
⁶⁷ Ebd.
⁶⁸ Zimmermann 2002b, S. 77.
⁶⁹ Bischoff 2008, S. 9–10.
⁷⁰ Borggrete 1999, S. 94.
⁷¹ Ebd., S. 94; Borggrete 2008a, S. 34.
⁷² Borggrete 2005a, S. 9–10.
⁷³ Forssman 1990, S. 10.
⁷⁴ Fuhring 2002, S. 67.
⁷⁵ Ebd., S. 62–63.
⁷⁶ Vgl. Zimmermann 2002a, S. 57–118.
⁷⁷ Stenvert 1990, S. 93–94; Kaufmann 2002, S. 43.
⁷⁸ Bartetzky 2005, S. 75–79; Großmann 1989, S. 58–66.
⁷⁹ Vgl. den Beitrag von Leoni Bianca Reiber in dieser Ausgabe.
⁸⁰ Termen, sich nach unten verjüngende Stützen mit einem menschlichen Kopf und Torso, gehen ebenfalls auf das Werk Vredemans zurück; Vgl. den Beitrag von Hanna Gal.
⁸¹ Der Westflügel wurde im 19. Jahrhundert abgebrochen; Vgl. den Beitrag von Angela Klotz.
⁸² Vgl. den Beitrag von Anastasia Zemscov.
⁸³ Bartetzky 2005, S. 78.
⁸⁴ Vgl. die Beiträge von Mandy Berger-Bringsken, Angela Klotz, Shanshan Chao, Shauna Grewer, Jasmin Gierling, Leoni Bianca Reiber und Anastasia Zemscov.
⁸⁵ Borggrete 2008a, S. 34.
⁸⁶ Großmann 1989, S. 24; Borggrete 2008b, S. 114–120.
⁸⁷ Großmann 1989, S. 24–27.
⁸⁸ Borggrete 2008b, S. 116–117; Großmann 1989, S. 24.
⁸⁹ Vgl. die jeweils genannten Beiträge dieser Ausgabe.
⁹⁰ Großmann 1989, S. 27–31.
⁹¹ Ebd., S. 31.
⁹² Ebd., S. 27; 30.
⁹³ Ebd., S. 24–27.
⁹⁴ Das Turmportal ist auf dem linken Wappen mit 1591 datiert.
⁹⁵ Veldman 2002, S. 52.
⁹⁶ Borggrete 2005b, S. 9–14.
⁹⁷ Fuhring 2002, S. 67; Borggrete 2005b, S. 8.
⁹⁸ Bartetzky 2005, S. 78; Uppenkamp 2002, S. 93–94.

LITERATURVERZEICHNIS

AK Vredeman 2002

Ausst. Kat.: Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, München 2002.

Bartetzky 2005

Bartetzky, Arnold: Hans Vredeman de Vries' geschweifte Beschlagwerkgiebel. Zu ihrer Herkunft, Aneignung und Verbreitung in der Architektur Mittel- und Nordeuropas, in: Borggreffe, Heiner / Lüpkes, Vera (Hg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004) (Studien zur Kultur der Renaissance 3), Marburg 2005, S. 75–82.

Bischoff 2008

Bischoff, Michael: Weserrenaissance – was ist das?, in: Ders. / Ibbeken, Hillert (Hg.): Schlösser der Weserrenaissance / Castles of the Weser Renaissance, Stuttgart / London 2008, S. 8–13.

Borggreffe 1999

Borggreffe, Heiner: Die Entstehung und Entwicklung der Renaissancearchitektur im Weserraum und ihr historisches Umfeld, in: Bers, Günter / Doose, Conrad (Hg.): "Italienische" Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen – Zivilbauten – Wehranlagen, Jülich 1999, S. 81–97.

Borggreffe 2005a

Borggreffe, Heiner: Hans Vredeman de Vries – der industrialisierte Vitruv, in: Ders. / Lüpkes, Vera (Hg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004) (Studien zur Kultur der Renaissance 3), Marburg 2005, S. 9–12.

Borggrefe 2005b

Borggrefe, Heiner: Hans Vredeman de Vries and the conditions of artistic profession in sixteenth-century Antwerp, in: Lombaerde, Piet (Hg.): Hans Vredeman de Vries and the Artes mechanicae revisited (Architectura moderna 3), Turnhout 2005, S. 7–14.

Borggrefe 2008a

Borggrefe, Heiner: Küchenfenster, welsche Giebel und Hofzeremoniell – die Ornamentik der frühen Renaissanceschlösser, in: Bischoff, Michael / Ibbeken, Hillert (Hg.): Schlösser der Weserrenaissance / Castles of the Weser Renaissance, Stuttgart / London 2008, S. 28–35.

Borggrefe 2008b

Borggrefe, Heiner: Stil – Identität – Repräsentation – Kontext, in: Hoppe, Stephan / Müller, Matthias / Nußbaum, Norbert (Hg.): Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft, Regensburg 2008, S. 104–133.

Forssman 1956

Forssman, Erik: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts (Acta Universitatis Stockholmiensis / Stockholm Studies in History of Art 1), Köln 1956.

Forssman 1990

Forssman, Erik: Die Bedeutung Vitruvs und der Architekturtheorie für die Baukunst der Weserrenaissance, in: Großmann, G. Ulrich (Hg.): Renaissance in Nord-Mitteleuropa (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake 4), I, München / Berlin 1990, S. 9–29.

Fuhring 2002

Fuhring, Peter: Hans Vredeman de Vries und das Ornament als Vorlage und Modell, in: AK Vredeman 2002, S. 61–70.

Gnehm 2005

Gnehm, Michael: Die »alte und neue manier« in Vredeman de Vries' Perspektive, in: Borggreffe, Heiner / Lüpkes, Vera (Hg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004) (Studien zur Kultur der Renaissance 3), Marburg 2005, S. 190–198.

Großmann 1989

Großmann, G. Ulrich: Renaissance entlang der Weser. Kunst und Kultur in Nordwestdeutschland zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Köln 1989.

Kaufmann 2002

Kaufmann, Thomas DaCosta: Die Kunstmetropole Antwerpen und ihr Einfluß auf Europa und die Welt, in: AK Vredeman 2002, S. 41–50.

Kuyper 1994

Kuyper, Thomas W.: The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549, Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630, I, Leyden 1994.

Lexikon der Kunst 1968a

Alscher, Ludger u.a.: Beschlagwerk, in: Lexikon der Kunst, I, Leipzig 1968, S. 267.

Lexikon der Kunst 1968b

Alscher, Ludger u.a.: Flechtband, in: Lexikon der Kunst, I, Leipzig 1968, S. 721.

Lexikon der Kunst 1971

Alscher, Ludger u.a.: Grotteske, in: Lexikon der Kunst, II, Leipzig 1971, S. 147–148.

Lexikon der Kunst 1977a

Alscher, Ludger u.a.: Rollwerk, in: Lexikon der Kunst, IV, Leipzig 1977, S. 158–159.

Lexikon der Kunst 1977b

Alscher, Ludger u.a.: Rustika, in: Lexikon der Kunst, IV, Leipzig 1977, S. 248–249.

Ottenheym 2007

Ottenheym, Konrad: Architectura Moderna. The Systemization of Architectural Ornament around 1600, in: Jonge, Krista de / Ders. (Hg.): Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700 (Architectura moderna 5), Turnhout 2007, S. 111–136.

Stenvert 1990

Stenvert, Ronald: Manierismus in den Niederlanden. Oder: die Wechselbeziehungen zwischen Norddeutschland und dem Osten der Niederlande, in: Großmann, G. Ulrich (Hg.): Renaissance in Nord-Mitteleuropa (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake 4), I, München / Berlin 1990, S. 92–111.

Uppenkamp 2002

Uppenkamp, Barbara: Der Einfluss von Vredeman de Vries auf Architektur und Kunstgewerbe, in: AK Vredeman 2002, S. 91–106.

Veldman 2002

Veldman, Ilja: Hans Vredeman de Vries und die Herausbildung des Antwerpener Graphikgewerbes, in: AK Vredeman 2002, S. 51–58.

Vredeman 1565a

Vredeman de Vries, Hans: DAS ERST BVCH, GEMACHT AVFF DE Zvvey Colommen Dorica und Ionica, sampt iren podien, bases, cornicen, capitelen, architriben, phrisen vnd coronamenten, eyn jede inn drey manieren gezieret vnd getaillet, zu mehrer zierd vnd schone, Gezogen auss dem berumpten Architecten Vitruuio, Sampt noch anderen zierden darzu dienlich, den Malern, Bildhavvern, Stainmetzern, Schreibern, Glaszmalern, vnd sunst allen liebhabern den selben zu guten, Durch Iohans Friedman Friese. Auszgangen bei Hieronimo Cock Maler zu Antorff, Hieronymus Cock, Antwerpen 1565.

Vredeman 1565b

Vredeman de Vries, Hans: Das ander Buech, Gemacht auff die zway Colonnen, Corinthia vnd Composita, Sampt iren podien, basen, cornicen, capitellen, architraben, phrisen vnd coronamenten, Iede inn vier manieren gezieret vnd getailt, zu mehrer zierd vnd schoene, Gezogen auss den berumpten Architecten Vitruuio, Sampt noch anderen zierden darzu dienlich, den Malern, Bildhavvern, Stainmetzen, Schreibern, Glaesern, vnd sunst allen Liebhabern den selben zu gutem, Durch Iohans Friedman Friese auszgangen bei Hieronymo Cock. 1565, Hieronymus Cock, Antwerpen 1565 (Nachdruck 1581).

Zimmermann 2002a

Zimmermann, Petra S.: Die Architectura von Hans Vredeman de Vries (Kunstwissenschaftliche Studien 99), München / Berlin 2002.

Zimmermann 2002b

Zimmermann, Petra S.: Der Vitruvianismus und die Architectura von Hans Vredeman de Vries, in: AK Vredeman 2002, S. 71–80.

Zimmermann 2005

Zimmermann, Petra S.: Hans Vredeman de Vries und die Folgen in der Architekturlehre, in: Borggreffe, Heiner / Lüpkes, Vera (Hg.): Hans Vredeman de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (30. Januar bis 1. Februar 2004) (Studien zur Kultur der Renaissance 3), Marburg 2005, S. 91–100.