

Sina Chayenne Bociek

DIE ANTHROPOMORPHE ORNAMENTIK WENDEL DIETTERLINS INSPIRIERT DIE BAUKUNST IM WESERRAUM

DIE BEDEUTUNG VON ARCHITEKTURTHEORIEN IN DER RENAISSANCEARCHITEKTUR

Die Frühe Neuzeit war geprägt von Rückgriffen auf die Antike. Vor allem die Architekturtraktate von Vitruv waren für die frühneuzeitliche Architekturtheorie grundlegend und wurden, besonders in Italien, vielfach rezipiert und erweitert. Doch auch in Nordeuropa fand ein reger Architekturdiskurs statt, der sich ebenfalls mit Vitruvs Traktaten auseinandersetzte und diese abwandelte. So verbreiteten sich neue Formen, die jedoch auf die Traktate der Antike und der Frühen Neuzeit Bezug nahmen, auch immer mehr im deutschen und flämischen Raum. Im Folgenden soll untersucht werden, inwieweit Vitruv und seine Architekturtheorie den Architekturdiskurs auch in Deutschland bestimmt hat, inwiefern die Abwandlungen von Vitruv und Alberti im deutschen Raum stattgefunden haben und wo sie auch heute noch in einer starken Ausprägung zu finden sind. Der Weserraum spielt dabei eine entscheidende Rolle, da ebendiese abgewandelten Formen dort heute noch besonders gut in einer hohen Vielzahl erhalten sind. Daher wird sich diese Arbeit im Schwerpunkt auf die Frühe Neuzeit des Weserraums beziehen.

Vitruv war ein römischer Architekt und Architekturtheoretiker, der ca. zwischen 80-15 v. Chr. gelebt hat. Neben zahlreicher von ihm errichteten Gebäuden, ist er jedoch hauptsächlich für seine architekturtheoretischen Abhandlungen, wie *Die Zehn Bücher der Architektur* bekannt, welche er gegen 33 v. Chr. verfasst hat.

Obwohl es viele Abschriften dieser Schrift gegeben hat, die Frühste aus dem 9. Jahrhundert v. Chr., blieben Teile des Textes lange unentdeckt. Erst durch die vollständige Wiederentdeckung des Textes im 15. Jahrhundert wurde auch die Tragweite Vitruvs' Theorien für die Architektur der sich entwickelnden Renaissance deutlich.

Vitruvs *Zehn Bücher der Architektur* umfassen im ersten Buch Definitionen von Grundbegriffen der Architektur, wie die Zuschreibung von Aufgaben an den Beruf des Architekten. Die weiteren Bücher beschäftigen sich mit Baumaterialien, mit

verschiedenen Gebäudetypen, wie dem Wohnhaus, aber auch mit Wandmalereien in der Architektur und später auch mit Erfindungen und Gegenständen, wie Chronometern.¹ Ein besonders großer Teil seiner Bücher, Buch drei und vier, widmet er jedoch den (noch drei) klassischen antiken Tempelordnungen (später Säulenordnungen genannt) der Griechen, die er aufzählt, deren Unterschiede benennt und denen er, anhand ihrer Erscheinungen, eine feste Funktion im Bauwerk zuweist: „Der vergleichsweise schmucklose dorische Stil mit seinen maskulinen, untersetzten Säulen war den männlichen Göttern gewidmet, der ionische den weiblichen, weil die Säule hier etwas schlanker und das Gebälk geschmückter waren. Dazu kam der korinthische Stil, dessen Säulen infolge ihres hohen Akanthuskapitells noch schlanker und reicher ausfielen und deswegen jungfräulichen Gottheiten wie Vesta zukamen“². Das 15. Jahrhundert war in Italien geprägt von der Auseinandersetzung mit antiker Kunst und Kultur und dem Rückbesinnen auf die Antike. In der Architektur hieß dies zuweilen, sich auf alte Ruinen zu stützen, die jedoch keinen Aufschluss über ein komplexes architektonisches System zu geben vermochten. Diese Rezeption von antiken Gebäuden und Ruinen finden wir in einigen Bauwerken der Frührenaissance wieder. Doch erst das Studium der wiederentdeckten, antiken Schriften Vitruvs konnte das Gesehene und Rezipierte mit einer festen Architekturtheorie verbinden und der neuen Architektur eine gemeinsame Sprache geben.³

In Italien fanden Vitruvs *Zehn Bücher der Architektur*, besonders die Säulenordnungen, rasch Anwendung und erlangten größte Bekanntheit, während sich seine Theorie erst später, in der Mitte des 16. Jahrhunderts, in Deutschland, ausgehend von Nürnberg verbreitete. Ausschlaggebend war die 1548 in Nürnberg entstandene Übersetzung des Traktates ins Deutsche, der *Vitruvius Teutsch*, durch Rivius, in welcher erstmals eine schematische Nebeneinanderstellung der Säulenordnungen und deren Proportionen zu finden war.⁴

Während die Säulenordnungen in der Antike bei Vitruv noch strikt mit der Tempelarchitektur verwoben waren, wurden sie nun in der Renaissance aus dieser engen Kontextualisierung freigestellt und fanden hauptsächlich in profaner und sakraler Architektur Anwendung.⁵

Besonders für deutsche Baumeister, Architekten und Steinmetze, die ihr Verständnis der Antike ausschließlich aus schriftlichen Überlieferungen und Übersetzungen entnehmen konnten, war jedoch die scheinbar regellose Übertragung dieser Säulenordnungen sehr schwierig. Daher scheint es nicht verwunderlich, dass

Sebastiano Serlios *Regole delle cinque maniere degli edificij* aus seiner neunbändigen *Architectura* 1537 europaweite Bekanntheit erlangt, da er Vitruvs schwer verständliche Regeln der Säulenordnungen herunterbrach und in ein System der zeitgenössischen Architektur einordnete.⁶ Sebastiano Serlio spricht hier bereits von den fünf Säulenordnungen, die uns auch heute noch geläufig sind und bringt diese - erstmals für die Architekturtheorie - mithilfe von selbsterklärenden Abbildungen in die Form eines Bildbandes, welcher den Säulen konkrete Eigenschaften und Proportionen zuschrieb. Forssmann fasst dies folgendermaßen zusammen: „Die Proportionen der Ordnungen sind in eine Reihe gebracht, bei der sie jeweils um ein Durchmesser wachsen, d.h. die Toscana [von links an] mißt 6, die *Dorica* 7, die *Jonica* 8, die *Corinthia* 9 und die *Composita* 10 untere Durchmesser in der Höhe. Die Ordnungen entwickeln sich also von der untersetzten, stämmigen Toscana bis zur vornehmen *Composita* in ganzzahligen Schritten zu immer größerer Schlankheit“⁷. Neben den Proportionen der Säulen beschrieb Sebastiano Serlio auch die der dazugehörigen Postamente und schrieb dem Erscheinungsbild der jeweiligen Ordnung, ähnlich wie Vitruv, Attribute wie stark, monumental, heldenhaft oder kriegerisch zu, an denen die Architekten die Wirkung der Säule im jeweiligen Bauwerk ablesen konnten. Das Besondere an Sebastiano Serlios *Regole delle cinque maniere degli edificij* ist die Tatsache der starken Bebilderung seiner Traktate. So fügt er der Theorie nicht nur Bildbeispiele aus Rom, besonders Bramantes, bei, sondern schuf auch selbst detaillierte Entwürfe für Portale und Fassaden, aber auch für den Innenraum durch Kaminsimse und Wandgliederungen.⁸

Als Reaktion auf diese bildhafte Umsetzung einer Architekturtheorie und der Übersetzung dieser durch Coecke van Aelst trat im nördlichen Europa ein regelrechter Boom der bebilderten Architekturtheorien, auch Säulenbücher genannt, auf, in denen die unterschiedlichsten architektonischen Entwürfe zu den fünf Säulenordnungen aufgeführt wurden. Mehr dazu in der Katalognummer dieser Ausgabe von Jan-Mattis Klas. Dabei vermischte sich der Einfluss der italienischen Architekturtheorie teilweise mit den nordeuropäischen Architekturstilen. In diesem Zusammenhang wurde Hans Vredeman de Vries aus Antwerpen wichtig, der in seinem Säulenbuch die fünf kanonischen Ordnungen mit der serlianischen Proportion durch die Ornamentik des niederländischen, zeitgenössischen Manierismus erweiterte und damit einen Widerspruch in sich erzeugte, da der Manierismus gerade Regelwidrigkeiten suchte. Er arbeitete dabei auch mit Formen der Gotik und schuf in dieser besonderen

Verbindung etwas Neues. In dem Artikel von Christina Pustkowski dieser Ausgabe ist unter anderem zu lesen, dass sich seine Entwürfe durch die Anwendung von Roll- und Beschlagwerk in Verbindung mit abstrakten und gotischen Ornamenten auszeichnen, welche sich als architektonische Zier beispielsweise über Giebel zogen und teilweise der Groteske sehr nahekommen.

Auch die Hermen, Karyatiden und Perser leben durch Hans Vredeman de Vries in der deutschen Architektur wieder auf⁹. Bei Karyatiden und Persern handelt es sich jeweils um weibliche und männliche figurale Stützen, die anstelle der klassischen Säule stehen und durch die umgekehrte Proportion – schmale Beine als Basis, breiter Oberkörper als Schaft – eine Proportionsumkehr der klassischen Säule zufolge haben. Als Hermen oder oft auch Termen bezeichnet werden Stützen, die halb aus plastischer Figur und zur anderen Hälfte aus ornamentierten Säulen oder Pfeilern bestehen oder aber komplett ohne figurale Elemente nur durch eine Proportionsumkehr arbeiten. Genaueres zum Thema Hermen und Termen ist in dem Aufsatz von Chiara Sebis in dieser Ausgabe zu finden. Schon bei Vitruv haben diese figuralen Stützen ihre Erwähnung und Darstellung gefunden, doch durch das Aufgreifen dieser von Hans Vredeman de Vries gerieten sie auch im nördlichen Europa wieder in den Mittelpunkt des Architekturdiskurses, da seine Theorie besonders in Deutschland, den Niederlanden und in Skandinavien großen Anklang fand.¹⁰

Neben Hans Vredeman de Vries hat auch der Straßburger Fassadenmaler Wendel Dietterlin der Ältere zwischen 1593 und 1598 ein dreiteiliges Säulenbuch, seine *Architectura. Von der Austheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien*, veröffentlicht. Auch in diesem Säulenbuch beschäftigte sich Wendel Dietterlin mit den fünf kanonischen Säulenordnungen und griff dabei Serlios Proportionen und Hans Vredeman de Vries' Ornamentik in seinen Entwürfen auf, hat jedoch der Ornamentik in seinen Entwürfen ein so hohes Augenmerk gewidmet, dass die Ordnungen in manchen der Entwürfe vor lauter Groteske und Ornamentik beinahe unterzugehen scheinen. Und trotz der Tatsache, dass Wendel Dietterlin auf bereits bekannte Formen zurückgriff, so etablierte er in der architektonisch angewandten Ornamentik durchaus neue Formen, die dicht an die wissenschaftliche Entwicklung der Anatomie angelehnt sind. Diese amorphen oder anthropomorphen Formen sollen im Folgenden genauer untersucht werden.

WENDEL DIETTERLINS ARCHITECTURA

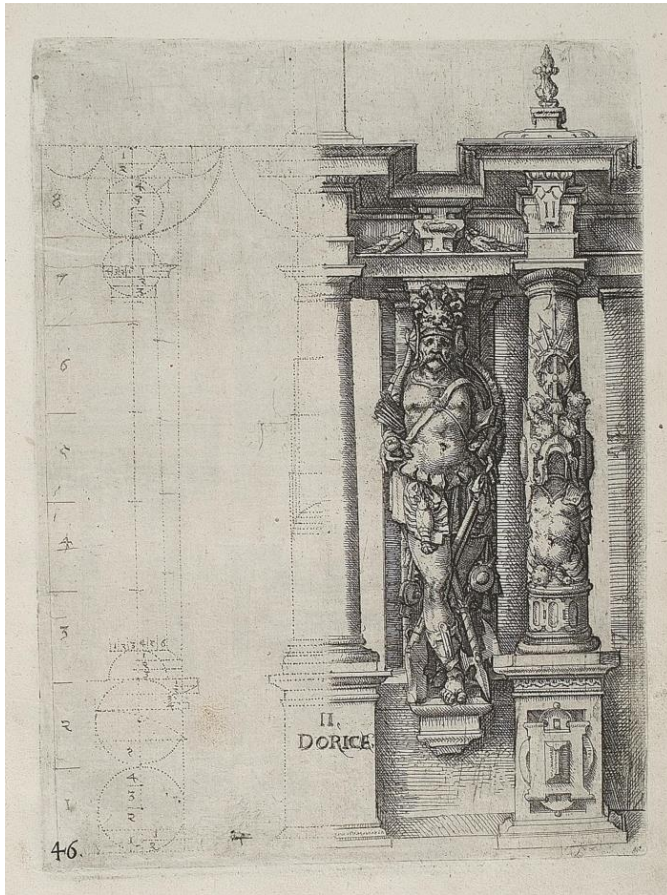


Abb. 1: Wendel Dietterlin, *Architectura, DORICA*, Blatt 46, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Die drei Architekturbücher Wendel Dietterlins umfassen insgesamt sechs Kapitel mit nahezu 200 Radierungen, welche die fünf Säulenordnungen und deren Proportionen in die architektonische Ornamentik einarbeitet. Die sechs Kapitel der Schriften beschäftigen sich zunächst mit einer kurzen Einleitung und danach jeweils mit der toskanischen, dorischen, ionischen, korinthischen und kompositen Ordnung, angelehnt an Sebastiano Serlio, in selbiger Reihenfolge. In der Einleitung widmet Wendel Dietterlin sein Werk an die Architekturinteressierten und die Jugend, die durch die Entwürfe und Anwendungsbeispiele der

jeweiligen Säulenordnung sowohl Interesse für die Architektur entwickeln sollen, als auch eine Anleitung erhalten, inwieweit die Ordnungen einsetzbar seien: „Darmit andere vermeinende, das sie inn der gleichen sachen mehr dann durch mich beschehen, Präsentieren kündten, zu bewegen und anleitung zu geben, solches der Jugend zu gutem, nicht nur mit blossen Worten, unnd verachtung meiner Arbeit, sonder mit der That und Wercklicher bescheinung eines Kunstreichern und bessern Wercks erweisen wöllen“¹¹. So zeigt er in seinen Entwürfen nicht nur Fassadenteile, wie Fensterleibungen und Portale, sondern wendet die ornamentierten Ordnungen auch auf Gebrauchsgegenstände und Inneneinrichtungen, wie Kaminsimse, an. Jedes darauffolgende Kapitel erhält eine kurze Einführung zur Struktur und Proportion der jeweiligen Säule, welche sich nahezu komplett an Serlios Proportionierung anlehnt, danach folgen Entwurfsradierungen, die je eine gesamte Seite füllen und die Formen auf architektonische und nicht-architektonische Weise an den im Titel erwähnten Elementen präsentieren. Diese Ornamentendarstellung an Architektur, Objekten und

Plastiken vereint die Künste der Architektur, Plastik und Malerei miteinander und vermischt sie, da wohl kein reiner Architekt in der Lage gewesen sein dürfte, solche teilweise detaillierten oder filigranen, groteske Formen allein statisch umzusetzen, ohne dabei die Künste der Holz- oder Steinbildhauerei und andere zu involvieren.

Greift man nun als Beispiel die einführende Entwurfsradierung der *Dorica* aus Wendel Dietterlins *Architectura* heraus, so finden sich darauf drei Elemente wieder, die verschiedene Stufen der Ornamentik zeigen (Abb. 1). Ganz links befindet sich eine Proportionszeichnung, angedeutet aus gestrichelten Linien und beschriftet mit Zahlen. Daraus geht hervor, dass Wendel Dietterlin sich bei seiner Proportion der dorischen Säule genau an Serlios Proportionierung hält. Wie bei Serlios *Dorica* findet man auch hier eine Säulenhöhe von insgesamt sieben unteren Durchmesser. Auf der rechten Seite der Radierung ist eine Stützenarchitektur angedeutet, welche drei Stützen zeigt, die ein gemeinsames Gebälk tragen. Die linke Säule ist eine standardisierte dorische Säule. Das Kapitell oberhalb der Verjüngung ist nicht verziert, weist jedoch den Platz für einen Eierstab, also eine „Zierleiste aus wechselnden senkrecht stehenden, eiförmigen und pfeilspitzenartigen Gebilden“¹², auf. Die Säulenbasis fußt auf einem nicht-verzierten, rechteckigen Postament und die Säule zeigt keine Kanneluren, also „senkrechte konkave Rillen am Schaft des Stützengliedes“¹³. Der Säulenschaft hat eine leicht bauchige, ausladende Form in der unteren Hälfte, man spricht hier von der Entasis, danach verjüngt sie sich nach oben. Es handelt sich hier also um eine schmucklose Säule der dorischen Ordnung.

Auf der rechten Seite der angedeuteten Architektur findet man ebenfalls eine dorische Säule, diesmal jedoch nicht schmucklos. Die Säulenbasis fußt auf einem Postament mit denselben Proportionen, welches diesmal jedoch ein herbes Beschlagbeziehungsweise Rollwerk aufweist. Bei Beschlagwerk handelt es sich um eine Ornamentform, die häufig in der deutschen Renaissance angewandt wurde (eben durch die Entwürfe Dietterlins und de Vries‘), welches gebildet wird aus „symmetrisch angeordneten Bändern und Leisten, häufig durch angedeutete Nagel- und Nietenköpfe betont“¹⁴. Rollwerk greift diese Band-Ornamentik auf, arbeitet aber mit eher runderen Formen etwa mit, wie der Name schon vermuten lässt, aufgerollten und verschlungenen Bändern.

Der Säulenschaft der rechten Säule weist zwar immer noch keine Kannelierung auf, ist diesmal jedoch reich geschmückt mit Waffen- und Rüstungsornamenten. Diese sehen durch ihre Anordnung auf der Säule einer figuralen Anordnung nicht unähnlich. Auf

der bauchigen Entasis der Säule findet sich eine reliefierte Torsorüstung, der darüber ein mit Federn geschmückter Helm aufgesetzt ist, der durch Waffenelemente in symmetrischer Anordnung bekrönt wird. Die Ornamente des Säulenschafts nehmen von der Entasis zur Verjüngung hin ab, das Kapitell bleibt wieder nicht-verziert. Wendel Dietterlin weist mit diesen kriegerischen Ornamenten auf die der *Dorica* schon von Vitruv und Serlio zugeschriebenen Attribute der Wehrhaftigkeit und des Heroismus hin.

Zwischen den beiden Säulen befindet sich, etwas zurückgesetzt, ein Pfeiler auf einer Konsole, also eher hängend statt stehend. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um einen Pfeiler der herkömmlichen Art, denn bis auf den rechteckigen Querschnitt des Kapitells hat das Ersetzen der Stütze durch eine männliche Statue eines Kriegers nichts mehr mit einem Pfeiler zu tun. Hier spricht man von einem Perser, also einer männlichen Karyatide.¹⁵ Wie oben bereits angedeutet dreht sich hier die stützende Funktion des Pfeilers oder der Säule ins Gegenteil. Dort, wo die beiden anderen Säulen ihre Basis und Entasis, also den breitesten Punkt haben, finden sich bei dem Perser lediglich die sich überkreuz stehenden Knie der Figur und die gerüsteten Schienbeine. Oben hingegen, wo die anderen Säulen sich zu verjüngen beginnen, wird diese Figur durch die breiteren Hüften und den breiten Torso hier ausladender, was durch die Pfeilköcher, Waffen und Rüstung des Mannes noch verstärkt wird. Erst zum Kopf hin findet wieder eine Verjüngung statt, die durch den Kopfschmuck des Persers in das ungeschmückte Kapitell übergeht. Anders als die beiden anderen Säulen wird dieser Perser seiner stützenden Funktion also augenscheinlich enthoben, da es eine Verjüngung in dem Teil der Säule gibt, der für die Funktion einer Stütze eigentlich am stabilsten sein müsste. Aus Sicht der ursprünglich stützenden Funktion von Pfeilern und Säulen, gemacht, um das Gebälk darüber zu tragen, wirken Karyatiden und Perser in ihrer Erscheinung also äußerst fragil. Doch durch die wehrhafte Gestaltung des Persers wird auch hier das heroische Attribut der *Dorica* deutlich.

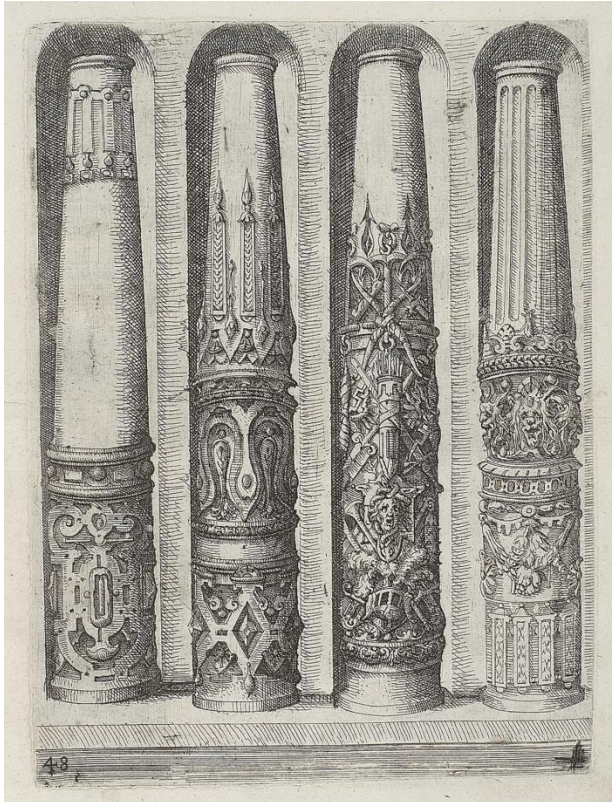


Abb. 2: Wendel Dietterlin, *Architectura, DORICA*, Blatt 48, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Zwei Seiten weiter ist ein Entwurf zu finden, der ebenfalls ornamentale Umsetzungen an der dorischen Säule zeigt (Abb. 2). Dabei findet jedoch eine deutliche Steigerung der Ornamente von links nach rechts in Richtung der Grotteske statt. Von Form und Proportion sind die vier Säulen überwiegend als klassisch dorisch zu identifizieren. Die Basis und Entasis der linken Säule ist durch dorisches, herbes Rollwerk geschmückt, welches oben, hin zur Verjüngung, noch einmal aufgegriffen wird und die eben beschriebenen Nietenköpfe aufweist.

Die zweite Säule von links weist eine ähnliche Grundgliederung durch Beschlagwerk auf, welches jedoch durch

nahezu überwuchernde organische Ornamentik beinahe unterzugehen scheint. Auf Höhe der Entasis der Säule befindet sich ein durch jeweils stark ornamentierte Bänder abgegrenztes Element, dessen Gestaltung an anatomische Strukturen eines weiblichen Uterus erinnern. Solche anatomischen Ornamente finden sich in Dietterlins Entwürfen häufig, wie Elizabeth Petcu es als erste in die Forschung eingebracht hat. Über dieser Zone setzt sich eine Säulengliederung aus Blattwerk und Flechtornamentik fort. Auch bei den beiden rechten dorischen Säulen erkennt man eine jeweils ganz unterschiedliche Interpretation der dorischen Säule. Die dritte Säule von links weist ebenfalls eine geometrische Ornamentik auf, die jedoch diesmal nicht durch Bänder gebildet wird, sondern durch plastisch ausgebildete Waffenteile. Die sich daraus ergebenden freien Flächen werden wiederum mit Rüstzeug, Waffen, einigen Blüten und Werkzeugen gefüllt.

Die rechte Säule, die einzige kannelierte unter den vier Säulen, weist in Höhe der Entasis eine Art Unterbrechung auf, die durch einen Eierstab visuell deutlich gemacht wird. Darüber befindet sich eine Sammlung verschiedener Bestienköpfe, eingebettet in groteske Ornamente. Oberhalb der Bestien grenzt eine doppelte Perlenschnur das

Element ab und leitet in spitz zulaufende Muschelornamente über, die wiederum in die Kannelierung münden. Auch unterhalb des Eierstabs, Richtung Säulenbasis, verläuft wiederum eine einfachere Gliederung mit dem für die Renaissance typischen Kandelaber-Ornament und floralen Ranken, die in einfache Bänder übergehen, welche die Kanneluren an der Säulenbasis ersetzen.

Wie sich nun bereits erahnen lässt, greift Dietterlin nicht nur auf die klassischen Ordnungen und deren Anwendung zurück, sondern addiert durchaus Ornamente, die ihren Ursprung in der Natur haben. So finden sich sowohl florale Motive, wie Akanthusblätter und Ranken, die bereits in der Antike, aber auch in der Gotik zahlreiche Verwendung fanden, sowie Bestien aus der Gotik, aber auch zeitgenössisches Roll- und Beschlagwerk. Neu ist hier jedoch der ornamentale Zugriff auf die Anatomie durch anthropomorphe Ornamente, die der Natur auf groteske Art und Weise nachgeahmt werden.

In ihrem Aufsatz *Amorphous Ornament: Wendel Dietterlin and the Dissection of Architecture* beschreibt die Architekturhistorikerin Elizabeth J. Petcu genau diese Auseinandersetzung mit der Natur und der Anatomie seitens Dietterlin, die letztlich zu solchen anthropomorphen, oder, wie sie es nennt, amorphen Ornamenten führt.¹⁶

DIE ANATOMIE DER ARCHITEKTUR

Zur Zeit der Veröffentlichung von Dietterlins *Architectura* herrschte europaweit neben der architekturtheoretischen Debatte und Auseinandersetzung auch ein umfassendes Interesse an Anatomie und den Naturwissenschaften. Bereits in Vitruvs *De Architectura* wurde deutlich, dass er die Nachahmung der Natur in der Architektur als besonders attraktiv beschrieb. Auch Leon Battista Albertis Ideale, die in seiner 1485 erschienenen Schrift *De re aedificatoria* deutlich werden, beschreiben eine Analogie zwischen Architektur und Körper/Natur, die er in seiner Schrift mit dem zeitgenössischen, wissenschaftlichen Fortschritt und dem dementsprechenden Vokabular verband. So beschrieb er die Architektur, wie Elizabeth Petcu feststellt, als eine Verbindung zwischen einem skelettartigen Gerüst und einer Haut: „Among the other important parts of the wall are the corners and inherent or additional elements such as piers, columns, and anything else that acts as a column and supports the trusses and roof arches. These all come under the description of bones. [...] Also included in the bones are the coverings to the openings, that is, the beams. [...] The zone stretching between these primary parts is referred to appropriately as ‘paneling’“¹⁷. Dieser

Dualismus zwischen Gerüst und Knochen führe zu besonderer Stabilität in der Architektur, ähnlich wie im menschlichen Körper, durch das Zusammenspiel von Sehnen, Bändern, Muskeln und Knochen.

Petcu analysierte eine weitere Verbindung zwischen der Kunst und der Anatomie, die sich durch die Verbreitung der anatomischen Druckgrafik ergibt. Da es im Jahr 1517 die erste öffentliche Sezierung in Straßburg, Dietherlins Heimatstadt, gegeben hat, kam es zuweilen durch die Verbreitung anatomischer Drucke und Illustrationen, wie *De humani corporis fabrica* von Andreas Vesalius (Abb. 3), zu einem regen Austausch zwischen Künstlern und Wissenschaftlern. So entstanden Illustrationen, die Mixturen, die über die anatomische Anordnung von Knochen, Muskeln und Organen innerhalb Skulpturen oder Gemälden sinnieren, welche auch bei Vesalius gefunden werden (Abb. 4).

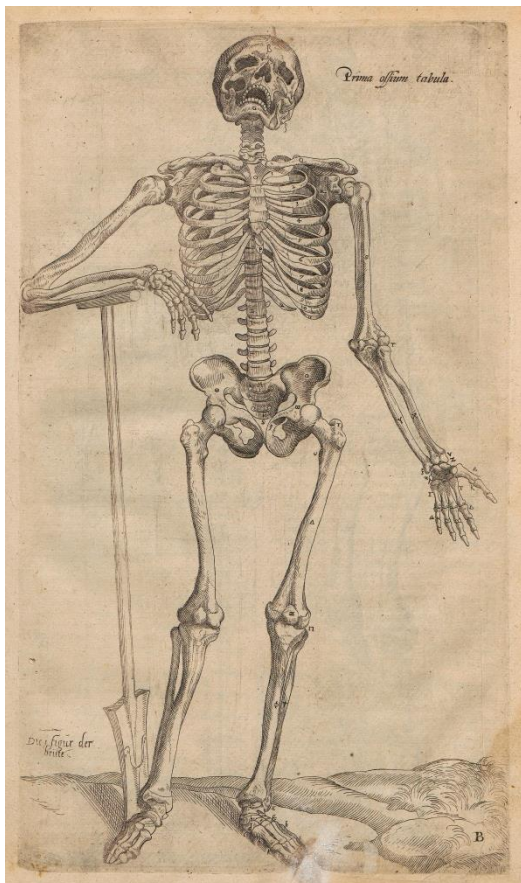


Abb. 3: Andreas Vesalius, *Anatomica Viri in hoc Genere Princip*, *De humani corporis fabrica*, Tabula B, Amsterdam, 1617 (Heidelberger historische Bestände, Fd 6)



Abb. 4: Andreas Vesalius, *LA anatomica Viri in hoc Genere Princip*, *Septima musculorum tabula*, Tabula, Amsterdam, 1617 (Heidelberger historische Bestände, Fd 6)

Auf diese Mixturen griff Dietherlin, so Petcu, gezielt zu, um sie für seine eigenen grotesken Entwürfe zu nutzen, indem er mit seinen amorphen Formen sowohl die

Ärzte und Anatomen als auch die Architekten, Skulpteure und Maler ansprach. Dies lag vor allem an dem gewählten Medium des Drucks, denn diese Ornamententwürfe konnten somit auf nahezu jedes andere Medium übertragen werden. Doch anders als bei Vitruv, Serlio und Alberti gefordert, nutzte Dietterlin, ähnlich wie schon Cornelis Floris II, diese amorphen Formen nicht, um eine möglichst attraktive Architektur im Sinne der klassischen Renaissance anzustreben, sondern nutzte die anatomischen Elemente seiner Ornamentik teilweise so originalgetreu und körperlich, dass das Aufzeigen verborgener Strukturen der Architektur einen grotesken Eindruck verlieh.¹⁸ Es ging Dietterlin also nicht um das stilisieren und verschönern der Natur, sondern um die exakte Verbindung von Anatomie und Architektur, die zum Teil skurrile Entwürfe nach sich zog, wie bei der oben genannten dorischen Säule schon gezeigt. Hierbei entsteht ein höchst interessanter Widerspruch in sich: Vitruv selber war ein großer Verfechter der Groteske und mahnte: „these things do not exist, nor can they exist, nor have they ever existed“¹⁹. Seine Aufforderung zur Naturnachahmung setzte Dietterlin in einigen Ornamenten teilweise so genau und detailliert um, dass eben diese Transformation in der Verbindung mit der Architektur einen zuweilen sehr grotesken Eindruck hinterlässt.

Dietterlin selbst verkehrte, so Petcu, mit dem Architekten Heinrich Schickhardt, aus dessen Bibliotheksinventar eine erstaunliche Sammlung anatomischer Schriften hervorgeht, die auch Dietterlin beeinflusst haben könnten.²⁰ Solche Schriften waren jedoch zu der Zeit nur selten illustriert, weshalb es andere Wege gab, anatomische Illustrationen anzufertigen. Hier ist Heinrich Vogtherr der Ältere zu nennen, der 1538 Pionierarbeit mit seinen Holzschnitten leistete, aus denen das Genre der *Anatomical Fugitive Sheets* hervorhing. Dies waren anatomische Drucke, die sich überlagernde Körperteile zeigten, die man mittels einer Klapp-Technik studieren konnte. Elizabeth Petcu spricht von einer „paper “dissections”, einer Sezierung auf dem Papier, die Dietterlin beispielsweise beeinflusst haben könnte.²¹ Petcu fasst die Intentionen der Künstler folgendermaßen zusammen: „Indem er [Dietterlin] die geordneten Strukturen anatomischer Illustrationen auf die Gattung der Groteske übertrug, die ansonsten für synthetische Unordnung stand, stellte Dietterlin wie Floris die vitruvianische Kritik an Grotesken als unglaubwürdige, unnatürliche Konstruktion in Frage. [Sie] legen damit den Grundstein für den Angriff der Architectura auf die albertinische Strukturästhetik und die Ideale des architektonischen Naturalismus im Allgemeinen“²².

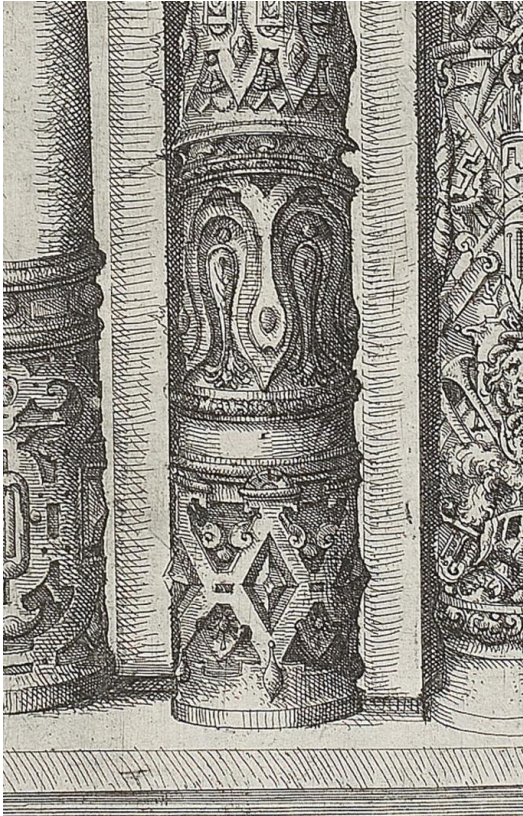


Abb. 5: Wendel Dietterlin, *Architectura, DORICA*, Blatt 48, Ausschnitt, 1593
(Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Betrachtet man nun die oben bereits vorgestellte dorische Säule aus Diettelins Entwürfen (Abb. 5), so wird der anatomische Hintergrund des Ornaments deutlich. Direkt unterhalb der Säulenmitte befindet sich ein Ornament, welches aus stark geschwungenem Rollwerk besteht und in der Mitte eine tropfenförmige Erhöhung ausbildet. Sucht man nun nach einem vergleichbaren Element in der Anatomie, so lässt sich schnell ein Vergleich anbringen. Das tropfenförmige Schild in der Mitte des Ornaments erinnert an einen weiblichen Uterus, dessen stark geschwungene Eierstöcke sich nach links und rechts ausbreiten. Genauso gut, könnten sich in diesem Ornament aber auch die primären, männlichen Geschlechtsteile wiederfinden. Die hängende, tropfenähnliche Erhöhung in der Mitte des Ornaments erinnert ebenfalls an

Hoden, welche mit den Harnwegen und Blasengängen in Richtung Nieren leiten.

Eine ähnliche Anwendung von Ornamenten, die an die menschlichen Geschlechtsorgane erinnert findet Petcu an den Pfeiler- und Karyatid-Postamenten von Dietterlins Entwurf einer *Ionica* (Abb. 6): „Flanked by apostrophe-shaped volutes, the lozenge-like shield with a cleft rollwork base at the foot of Dietterlin’s Ionic caryatid recalls the interconnected ovaries, fallopian tubes, uterus, and labia in Vogtherr and de Negker’s prints of the female sex. The escutcheon on the base to the right, with an arrow tip bracketed by drooping banderoles set below a tubular ring pierced with a thick stem and topped with two lobate forms, resembles a stylized version of the two networks of pointed phalli, hanging testicles, looping urinary tracts, bladders, and bulbous kidneys pictured in Vesalius’s *Fabrica*”²³. Neben diesen stilisierten, amorphen

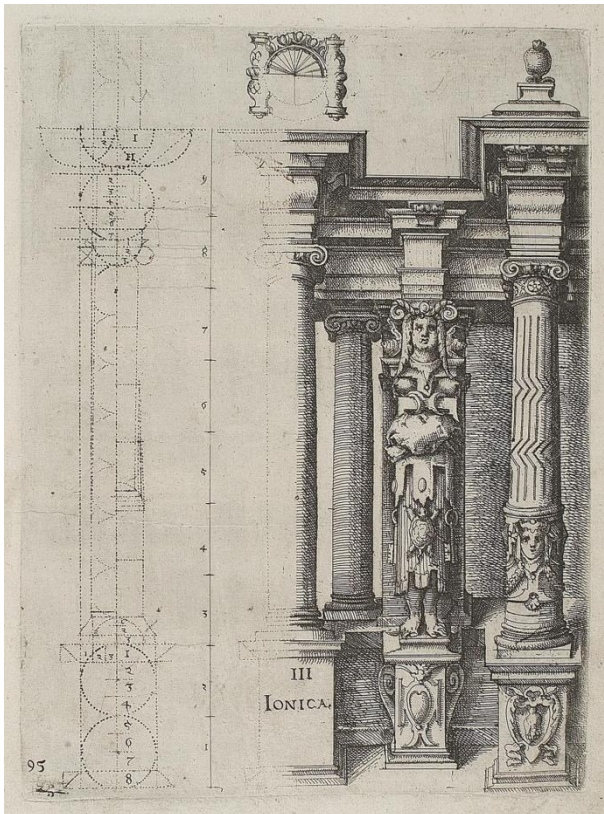


Abb. 6: Wendel Dietterlin, *Architectura, IONICA*, Blatt 95, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Elementen befindet sich in Dietterlins Entwürfen, besonders an Portalen, eine Häufung von Aurikulär-Ornamenten. Aurikulär-Ornamente sind Ornamente, die an die Form des menschlichen Ohres angelehnt sind und meist in Form von kleinen, aus Rollwerk gebildeten Giebeln oder Reliefs, links und rechts von Kartuschen und Wappen eingesetzt, den jeweiligen Entwurf schmücken. Solche findet man beispielsweise auf Dietterlins Entwurf einer Ionischen Wappenkartusche, welche durch einen Giebelaufsatz mit einer Vase und zwei geschwungenen Aurikulär-Bändern/-Ornamenten bekrönt ist (Abb. 7). Anders eingesetzt wird das Aurikulär-Ornament hingegen in einem seiner korinthischen

Portalentwürfe. In dem hohen Giebelaufsatz über dem Portal findet sich ein rundes Wappen, welches durch vier kleine Aurikulär-Ornamente eingerahmt wird, was dadurch hervorsteht (Abb. 8).

Neben den ‚normalen‘ Aurikulär-Ornamenten in Wendel Dietterlins Entwürfen finden sich allerdings auch Entwürfe, die sich zwar an den Stil dieser Ornamentik anlehnen, die Anatomie jedoch wieder aufgreifen. Elizabeth Petcu stellt dabei einen ionischen Kaminentwurf vor, dessen Aufsatz anstelle von aurikulären Bändern oder Rollwerk einen geöffneten Brustkorb in aurikulärer Darstellungsform zeigt (Abb. 9). Zunächst

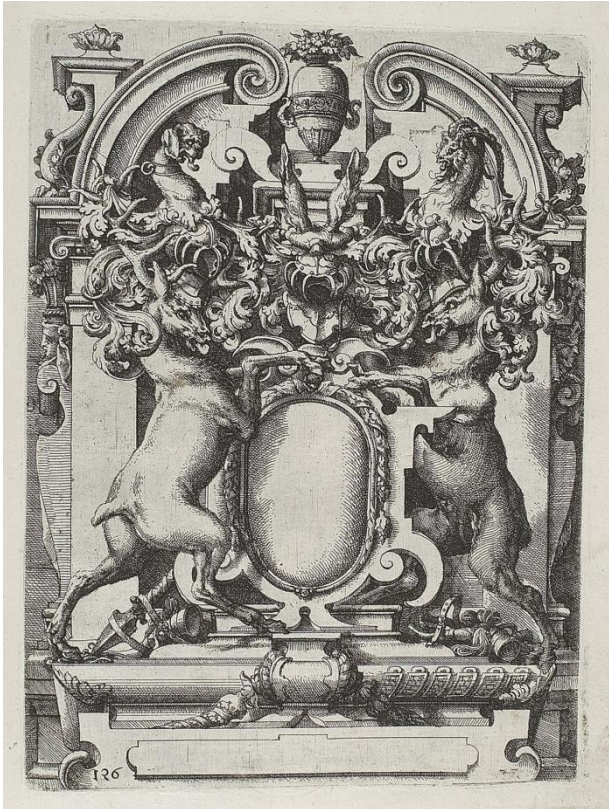


Abb. 7: Wendel Dietterlin, *Architectura, IONICA*, Blatt 126, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

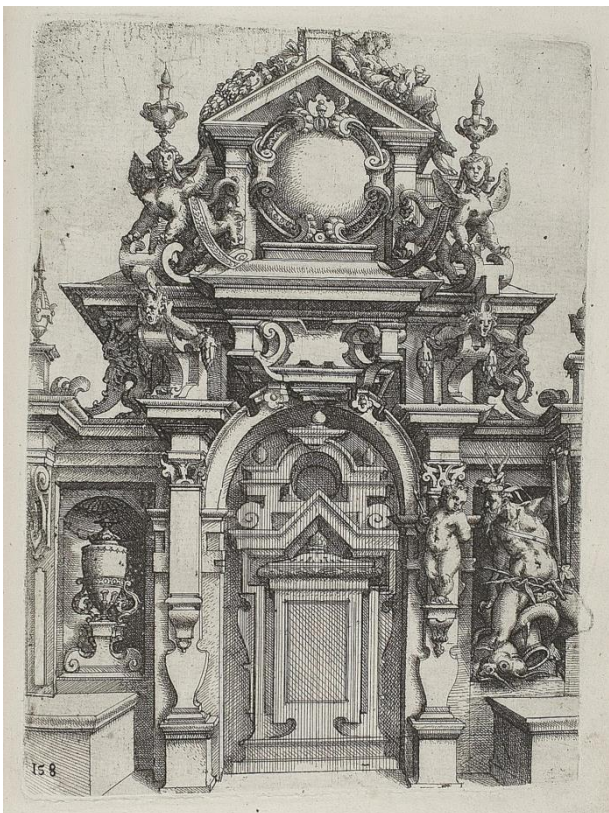


Abb. 8: Wendel Dietterlin, *Architectura, CORINTHIA*, Blatt 158, 158, (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

zum Kamin: Flankiert ist der Kamin von Puttenpaaren, welche den Kaminsims tragen. Dieser ruht auf einem teilweise gebrochenen Gebälk und wirkt sehr massiv. Geschmückt ist der Kaminsims mit Girlanden und Bändern. Jedoch finden sich auch eher unübliche Ornamente auf dem Kaminsims. Links und rechts stehen zwei stark verrenkte Figuren, die mit Brombeerranken bekleidet sind. In deren Mitte befindet sich ein großer Okuli, der durch die muschel- oder rippenähnlichen Ornamente umrahmt wird und mit einem brennenden Phönix bekrönt wird.

Neben dem äußerst auffälligen, anatomischen Ornament im Kaminaufsatz deutet Petcu auch besonders auf die allgemeine Struktur des Kamins hin. Die Arme der untenstehenden Putten greifen ineinander und entsprechen damit dem Grundsatz Albertis, dass tragende Körper miteinander verschmelzen sollen. Doch durch ihre geringe Größe und die massive Krafteinwirkung von oben, durch den schweren Aufsatz und die erwachsenen Figuren, scheinen die Putten-Karyatiden sich unter dem Gewicht zu krümmen. Vitruv vertrat den architektonischen Grundsatz, dass keine schweren Elemente über zarte Körper gestellt werden sollen, was hier jedoch genau angewandt wird. Hier sieht Petcu

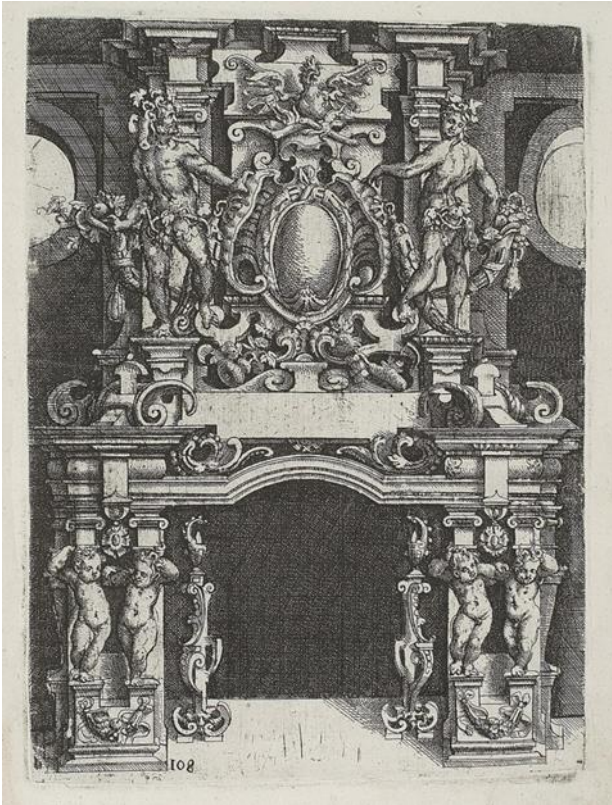


Abb. 9: Wendel Dietterlin, *Architectura*, IONICA, Blatt 108, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Dietterlins Charakteristik: „If we are to understand from Vitruvius’s comments on grotesques and Alberti’s skeleton/skin–structure/superstructure analogy that tectonic order is architecture’s defining characteristic, the structural caprices of the *Architectura*’s amorphous anatomical ornaments erode the very feature that distinguishes the medium from the other arts. Stripped of the rational structural relationships that Vitruvius, Alberti, and countless others regarded as the signal features of building, Dietterlin’s amorphous architecture worked best in the realms of painting, sculpture, and other figural media that did not so depend on the laws of statics. The Renaissance architect was

similar to a physician in that he was bound to maintaining a functioning structural corpus. In killing that ideal, Dietterlin turned architecture into a corpse and allowed his figural artist readers to become anatomists who could dissect and manipulate the medium in ways that the physician-architect, committed to preserving a healthy structural body, never could”²⁴.

Elizabeth Petcu sieht in Dietterlins *Architectura* also so etwas wie eine Revolution oder Renaissance antiker Architektur- und Naturalismuskonventionen. Diese Normen versucht er als nichtig zu erklären und durch seine anthropomorphen Ornamente zu erneuern und zu überschreiben: „By the end of the sixteenth century, critics like Dietterlin regarded the corpus of Vitruvian architectural norms less as a beautiful body of rules than as a cadaver of design clichés. The *Architectura*’s dissection-like method of ornamental invention and its novel articulation of the links between building and the other arts aimed to dismantle, reconstitute, and thereby resurrect the body of classical architecture”²⁵.

Diese Verknüpfung von Architektur mit anderen Künsten, die Petcu in Dietterlins Entwürfen erkennt, wirft die Frage nach der eigentlichen Umsetzung dieser in der

zeitgenössischen Architektur auf. Darauf soll im Folgenden anhand zweier Beispiele genauer eingegangen werden.

ANWENDUNG DER THEORIE IN DER ARCHITEKTUR

Besonders in dem Gebiet der Weser finden sich heute noch ausgesprochen viele Zeugnisse aus der deutschen Renaissancearchitektur und der Auseinandersetzung mit Architekturtraktaten von Vredeman de Vries und Wendel Dietterlin. In der Forschungsliteratur wird seit 1912 dahingehen lange von dem von Richard Klapheck und Engelbert Freiherr von Kerckerinck zur Borg geprägten Begriff der sogenannten *Weserrenaissance* gesprochen.²⁶ Dieser Begriff ist, wie wir heute wissen, jedoch äußerst problematisch, denn er suggerierte lange eine Kulturtopographie, die es in der Form nie gegeben hat. Die Renaissancearchitektur im Weserraum ist also keinesfalls allein dort vorzufinden, sondern allein „der Umstand, daß ein Teil der Weserregion nach dem Dreißigjährigen Krieg unter preußischen Einfluß geriet, und die sich daraus ergebende Grenzsituation in Verbindung mit wirtschaftlicher Stagnation eine eigenständige Entwicklung verhinderte oder erschwerte, führte dazu, daß hier Schlösser und Adelsitze nicht barockisiert wurden, wie dies beispielsweise eben im Münsterland geschah“²⁷.

Eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Architekturtraktaten fand also auch im Raum der Weser statt. Besonders die Verbreitung der Traktate aus Nürnberg und Lemgo waren ist hier nicht wenig ausschlaggebend gewesen. Hauptsächlich adelige Bauherren, wie Graf Simon IV. von der Lippe, haben dabei nachgewiesenermaßen recht früh Berührungspunkte mit architekturtheoretischer Literatur gemacht, nicht nur zugunsten der eigenen repräsentativen Zwecke, sondern vor allem auch durch die nationalen und internationalen Beziehungen der Fürsten. So fanden sich Bücher Serlios und der *Vitruvius Teutsch* beispielsweise in der Bibliothek des Kurfürsten Ott-Heinrich von der Pfalz.²⁸ Es ist also naheliegend, eine solche Auseinandersetzung mit zeitgenössischer und nationaler Architektur auch von den (Kur-)Fürsten im Weserraum anzunehmen. So finden sich die Traktate Serlios beispielsweise in der Büchersammlung von Graf Simon IV. zur Lippe wieder. Architektonische Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten zwischen den Traktaten und den zeitgenössischen Gebäuden finden sich zuhauf.

So auch bei der Untersuchung nach der Verbreitung von Wendel Dietterlins *Architectura*-Entwürfen, wessen Ornamentik im Weserraum immer wieder

aufzutauchen scheint. Besonders verdichtet findet sie sich jedoch unter anderem in der Stadt Bückeburg im niedersächsischen Landkreis Schaumburg. Es ist somit sehr naheliegend, dass Graf Ernst von Holstein-Schaumburg, der guten Kontakt zu Graf Simon hatte, und seine Baumeister im beginnenden 17. Jahrhundert Kenntnis von diesen architekturtheoretischen Schriften von Vitruv, Serlio aber auch von Vredeman de Vries und vor allem Wendel Dietterlin hatte.



Abb. 10: Fassade der Bückeburger Stadtkirche
(Foto: © Christina Pustkowski, 2021)

Einen der bedeutendsten Sakralbauten der Renaissance im Weserraum stellt die 1608 von Graf Ernst beauftragte Bückeburger Stadtkirche dar, mit der sich Shauna Grewer in ihrem Artikel in dieser Ausgabe der GA 2 eingehender beschäftigt. Nachdem Ernst von Holstein-Schaumburg 1606 seinen Residenzstandort aus Stadthagen nach Bückeburg verlegte, wurde schnell der Wunsch nach einer lutherischen Residenz- bzw. Stadtkirche in Bückeburg laut. Somit beauftragte Graf Ernst den italienischsprachigen Baumeister und Bildhauer Giovanni Maria Nosseni mit dem Bau, welcher nach einer Bauzeit von etwa vier Jahren 1615 zum Abschluss kam. Die beiden deutschen Bildhauer Hans und Jonas Wulff waren ebenfalls stark an der

Gestaltung des Baus beteiligt. Während sich in ihrem Innenraum viele gotische Formen und Ornamente finden lassen, ist die nach Westen ausgerichtete Fassade hingegen übersät mit dietterlinischen Ornamenten, die sich in den Entwürfen zu einer *Architectura* immer wieder finden lassen (Abb. 10). Auf einem hohen, rustizierten Sockelgeschoss fußt die dreiachsige Querschnittsfassade der Kirche. Die Achsen werden jeweils durch schmale, ornamentierte Hermenpilaster auf hohen Sockeln voneinander getrennt. Im Untergeschoss der linken und rechten Achse befinden sich hohe Rundbogenfenster, die durch leichte Maßwerkstreben gegliedert

sind. In der mittleren Achse befindet sich das Eingangsportal. Gerahmt von zwei korinthischen, freistehenden Säulen, welche ein massives Gebälk tragen, bildet sich hier im Zusammenspiel mit der breiten Rundbogentür ein klassisches Tabulariummotiv aus. Auf dem Gebälk der Eingangssituation befindet sich ein gesprengter Giebel, in dessen Mitte sich ein Wappen der Stadt Bückeburg befindet. Das Wappen ist umrahmt mit ornamentalem Blattwerk und durch eine Krone bekrönt.

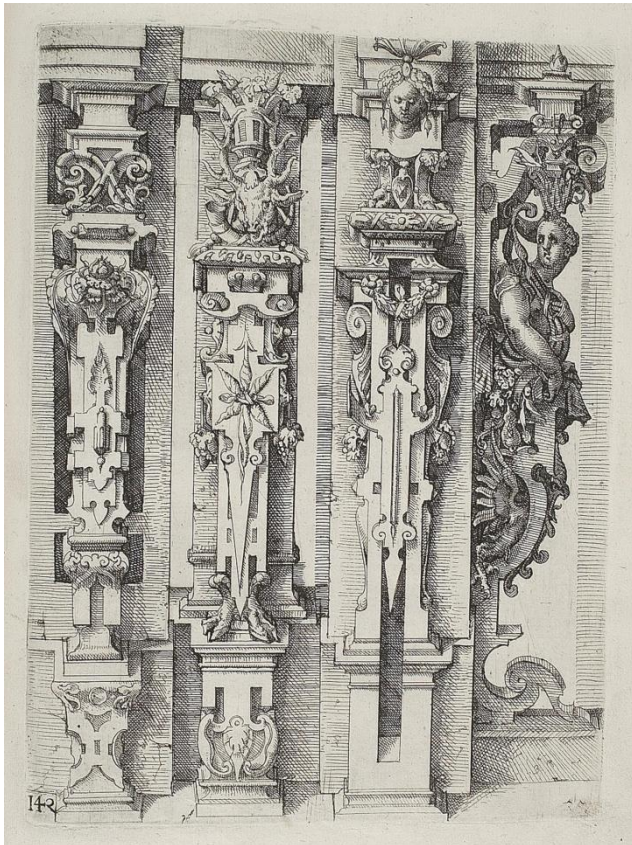


Abb. 11: Wendel Dietterlin, *Architectura, CORINTHIA*, Blatt 142, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Links und rechts davon sitzen zwei Engel, die das Wappen von hinten halten. Dahinter befindet sich ein Rechteckfenster, wieder durch Maßwerk-Fensterstreben gegliedert und einem integrierten Okuli im oberen Fenstersturz. Gerahmt wird das Fenster durch zwei Hermenpilaster, die zur äußeren Seite jeweils eine geschwungene Volute ausbilden und durch stark vor- und zurückspringende Gesimse ornamentiert sind. Auch darüber findet man wieder einen gesprengten Giebel, in dessen Mitte sich ein Aufbau befindet, der sich über das verkröpfte Gesims, welches das erste und das zweite Obergeschoss bzw. den riesigen Giebel trennt, bis in das

zweite Obergeschoss erstreckt. Ausgehend von einer Konsole, stapelt sich der Aufbau auf einem kleinen Postament auf und besteht aus Aurikulär-Ornamenten in Verbindung mit floralen Ornamenten. Unter dem verkröpften Gesims verläuft ein Band mit der Inschrift „EXEMPLUM RELIGIONIS NON STRUCTURAE“, was übersetzt werden kann mit „Ein Beispiel der Religion, nicht der Baukunst/Architektur“. Die Anfangsbuchstaben der lateinischen Wörter ergeben den Vornamen des Grafen. Im zweiten Obergeschoss der Kirche befindet sich der gewaltige Giebel, welcher in der mittleren Achse sogar noch über das zweite Geschoss hinausragt. Ähnlich wie bei einer barocken Querschnittsfassade verläuft der Giebel in einer Art Dreieck. Doch statt Voluten, wie im Barock, finden sich hier in der linken und rechten

Achse des zweiten Geschosses dietterlinische Okuli, geschmückt mit Aurikulär-Ornamenten und bekrönt von Segmentgiebeln. Die Gebäudeecken links und rechts werden durch zwei ornamentierte Obeliskten betont, die als Verlängerung der darunter stehenden Hermenpilaster fungieren. Die mittlere Achse wird wieder von Hermenpilaster korinthischer Ordnung begrenzt. Diese stehen wieder auf schmalen, hohen Postamenten. Im mittleren Wandfeld des zweiten Obergeschosses, genau in der Mitte des Giebels, befindet sich eine quadratisch gerahmte Uhr. In den Ecken des Quadrats finden sich Muschelornamente und bekrönt wird die Uhrenarchitektur durch einen Dreiecksgiebel. Unterhalb der Uhr befindet sich der sich nach oben hin verjüngende Konsolenaufbau aus dem ersten Geschoss, der wie eine fragile Stütze für die große Uhrenarchitektur wirkt. Umrahmt wird sowohl der Konsolenaufbau als auch das Uhrenquadrat durch Aurikulär-Ornamente und Rollwerk, die reliefartig aus der Wand hervorspringen.

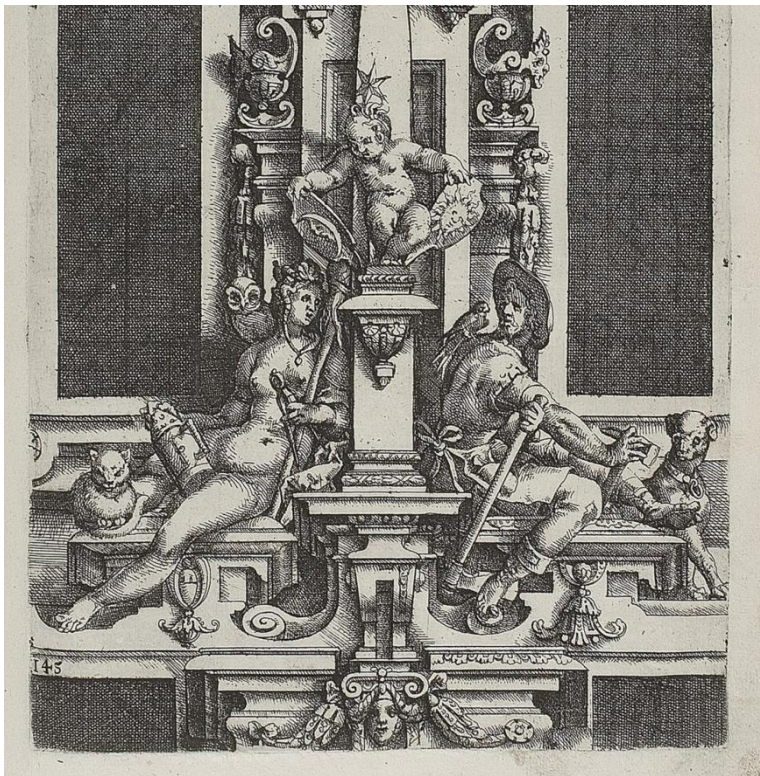


Abb. 12: Wendel Dietterlin, *Architectura, CORINTHIA*, Blatt 145, 1593
(Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Das gemeinsam mit den Hermenpilastern eine Travée ausbildende Gesims trägt in der mittleren Achse einen auf Konsolen hervorragenden Balkon mit Balustrade, der den hohen, mittleren Giebelaufsatz vom Rest des Giebels abtrennt. Der Giebelaufsatz besteht aus zwei stark gebogenen, großen Aurikulär-Ornamenten, die eine Glockenarchitektur tragen, welcher ein Dreiecksgiebel und ein lateinisches Kreuz aufsitzen.

Auch hier finden sich hohe, spitze Obeliskten als Verlängerung der darunterliegenden Hermenpilaster an den Ecken der mittleren Travée wieder. Die Bückeburger Stadtkirche lässt in Verbindung mit den zuvor aufgezeigten Ornamentenentwürfen Dietterlins eine deutliche Korrelation dieser erkennen. So finden sich beispielsweise die von Nosseni integrierten

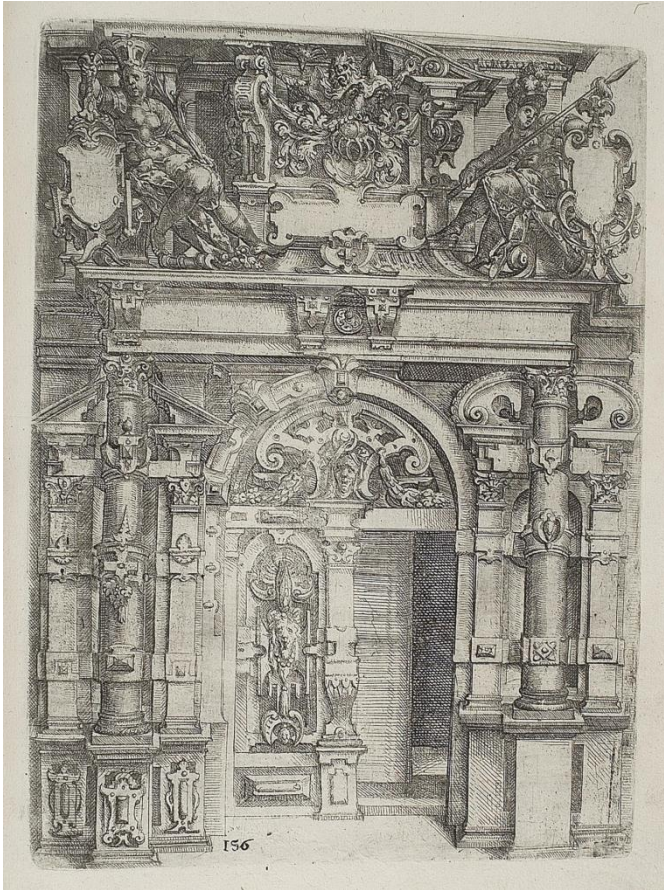


Abb. 13: Wendel Dietterlin *Architectura, CORINTHIA, Blatt 156, 1593* (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

freistehenden Säulen in Verbindung mit einer rundbogigen Tür und einem massiven Gebälk, welches eine Figurengruppe und das Wappen tragen, ist in der Anordnung nahezu identisch zu seinem Entwurf (Abb. 13). Neben diesen spezifischen Ornamenten, die sich zu jeweils bestimmte Entwürfe Dietterlins ordnen lassen, finden sich an der Fassade der Bückeburger Stadtkirche aber auch viele Ornamente, die sich in jeder Ordnung von Dietterlins Entwürfen wiederfinden, wie die Muschelornamente, die Okuli und vor allem die Aurikulär-Ornamente, die sich besonders häufig als rahmende Bänder um andere Ornamente winden.

Bei einer solch reichhaltigen Überschneidung zwischen angewandten Ornamenten an der Bückeburger Stadtkirche und Ornament-Entwürfen aus der architekturtheoretischen Literatur Dietterlins, lässt sich eine Beeinflussung der beteiligten Baumeister durch Wendel Dietterlin, oder zumindest deren Auseinandersetzung mit seinen Entwürfen, keinesfalls leugnen.

Hermenpilaster in einer verblüffenden Ähnlichkeit, ganz links, unter den korinthischen Hermenentwürfen Dietterlins wieder (Abb. 11). Besonders die florale Verdickung am Säulenschaft ist nahezu identisch vorzufinden. Auch die Positionierung und Körperhaltung der beiden Engel, die das Stadtwappen halten, ist eines der Motive in Dietterlins korinthischen Entwürfen, wenn auch figural anders ausgestaltet (Abb. 12). Die Eingangssituation des Hauptportals weist ebenfalls eine starke Verknüpfung zu einem dietterlinischen Portalentwurf aus seiner *Korinthia* auf, wenn es auch in Bückeburg nicht so stark ornamental geschmückt ist. Doch die



Abb. 14: Götterpforte im Goldenen Saal des Bückeburger Schlosses, (Foto: © Christina Pustkowski, 2021)

Auch wenn Dietterlins Entwürfe oft an Fassaden im Weserraum zu finden sind, so gibt es doch auch einige Anwendungsbeispiele im Innenraum. Um in Bückeburg zu bleiben, gilt es hier die *Götterpforte* im *Goldenen Saal*, damals der *Weißten Stube* von Schloss Bückeburg zu nennen, welches als Residenzschloss für denselben Auftraggeber, Graf Ernst von Holstein-Schaumburg, diente. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Pforten und Toren findet sich in dem Artikel von Shanshan Chao, ebenfalls in dieser Ausgabe. Wer an dieser Stelle annahm, eine Steigerung der dietterlinischen Ornamentik in der architektonischen Anwendung könne

es nicht geben, könnte falscher nicht liegen. Die *Götterpforte* stellt das reichste Beispiel der dietterlinischen Ornamentik dar und lässt vor lauter Exzess beinahe bezweifeln, dass eine solche Architektur statisch im Bereich des Möglichen liegt. 1603 beauftragte Graf Ernst den Bildhauer Ebert Wulff den Jüngeren, welcher zusammen mit seinem Vater, Ebert Wulff dem Älteren, und seinen beiden Brüdern, Hans und Jonas Wulff, im Dienst des Grafen arbeitete, eine Prunktür für den *Goldenen Saal* seiner zukünftigen Residenz in Bückeburg zu bauen. Der Bau dieses Türgerichts, also ein Türdurchgang bestehend aus einer Türschwelle, zwei Pfosten rechts und links sowie einem Türbogen, wurde 1604 abgeschlossen und seither ist sie unter dem Namen der *Götterpforte* bekannt (Abb. 14). Während die korinthische Ordnung in der zeitgenössischen Architektur im sakralen Bereich immer beliebter für Kirchenfassaden wurde, „dienten Corinthia und *Composita* [in der profanen Architektur] zur höchsten Prachtentfaltung und zu triumphaler Repräsentation, wie ja auch die römischen Triumphbögen mit diesen Ordnungen geschmückt waren“²⁹.

Namensgebend für die *Götterpforte* sind die zahlreichen, in die handgeschnitzte Architektur eingegliederten, figuralen Götterdarstellungen aus Alabaster. Zur Linken

und Rechten wird die Türöffnung von zwei lebensgroßen Figuren flankiert, die auf reich ornamentierten Postamenten stehen. Rechts befindet sich Venus, die Göttin des Friedens, während sich auf der linken Seite der Kriegsgott Mars befindet. Beide Figuren sind in einer stark bewegten Haltung und ihre Blicke sind einander zugewandt. Schräg hinter ihnen links und rechts, das hinter den Figuren liegende ornamentierte Wandfeld rahmend, befinden sich, ebenfalls auf reich ornamentierten Postamenten, zwei kleinere, freistehende Hermen. Über dem Türsturz befindet sich ein reliefiertes Tympanon, welches Juno, die Himmelsgöttin und Ceres, die Göttin der Erde in sitzender Haltung zeigt. Dem Relief scheint eine weitere Figur zu entspringen, die vollplastisch auf einem Konsolenstein steht, der einen Bestien-Kopf zeigt, und mit den Figuren des Tympanons interagiert. Bei dieser Figur handelt es sich um Merkur bzw. Hermes, den Götterboten, Gott des Handels, der Kunst und des Intellekts, dessen Gesicht an die Gesichtszüge Graf Ernsts angelegt ist. Er stellt die Hauptfigur des Ensembles dar. Hinter ihm, in der obersten Giebelzone, befindet sich das Wappen des Fürsten, eingerahmt in Girlanden und aurikulären Brombeerranken.

Der Türflügel selbst zeigt ein Relief von Minerva, die einen Apfel in ihrer rechten Hand hält. Das Relief befindet sich in einem dietterlinischen Vasen-Ornament, welches von Girlanden, Aurikulär-Ornamenten als Henkel und zwei Putti umrahmt ist. Wie überall in der Türgericht-Architektur ist auch hier ornamentales Blattwerk zu finden. Die Vase fußt auf einem, ebenfalls mit Ornamenten geschmückten, Schein-Postament aus Rollwerk. Oberhalb des Mars und der Venus befinden sich Kapitelle auf reich ornamentierten Konsolen, welche die Figuren, in Verbindung mit ihren Postamenten, zu freistehenden Karyatiden machen. Die Kapitelle sind kompositen Ordnung und sind mit Voluten und Puttenköpfen verziert. Auf den Kapitellen thronen jeweils ein Putto in verschlungener Bewegung. An der Kassettendecke vor der Architektur hängen Zapfen und Ornamente herab, die die Götter der vier Elemente zeigen: Neptun für das Wasser, Ceres für die Erde, Vulkan für das Feuer und Äolus für die Luft. In den kassettierten Wandfeldern links und rechts des Türgerichts finden sich auf der Höhe des Gesimses, welches den Türsturz vom Tympanon trennt, weitere Konsolen. Daraus ragen weibliche Büsten, die unterhalb ihrer Rippen auf einem mit Zapfen und Ranken umschlungenen Postament stehen. Die Ranken umgreifen auch die Büste selbst, auf dessen Köpfen vasenartige Gebilde stehen, die in Obelisken aus Blütenformen übergehen. Unterhalb der Konsolen befinden sich Reliefs von links einem weiblichen und rechts einem männlichen Zentaur.

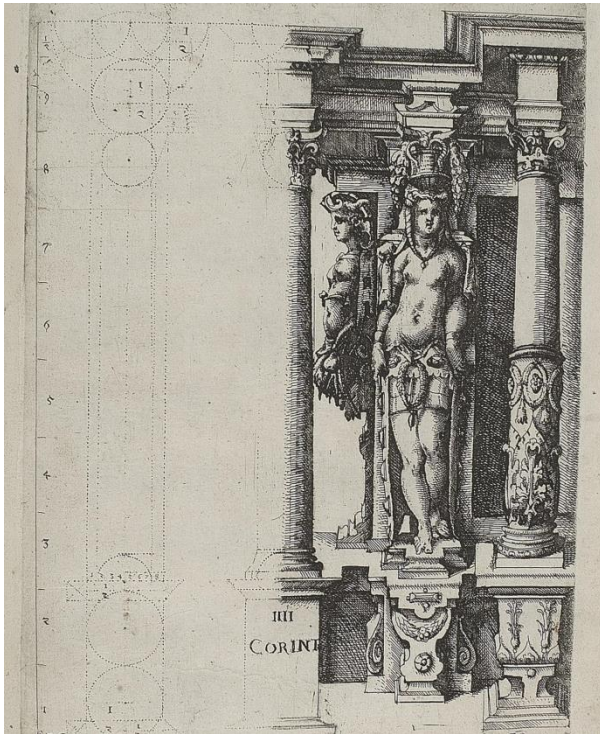


Abb. 15: Wendel Dietterlin, *Architectura CORINTHIA*, Blatt 136, Ausschnitt, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)



Abb. 16: Wendel Dietterlin, *Architectura COMPOSITA*, Blatt 195, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Die gesamte ornamentale Zier an dem Türgericht sowie die Gewänder und bestimmte Attribute der Figuren sind mit Blattgold hervorgehoben, was in Verbindung mit der dreifarbigen Gestaltung in Anthrazit, Rot und Blau einen unglaublich überladenen Eindruck macht. Die weißen Alabasterfiguren stechen regelrecht aus der Architektur heraus und die Tür selbst scheint vor lauter Exzess beinahe unterzugehen, was ihren besonderen Prunkcharakter verdeutlicht. Lässt man nun die allegorische, ikonographische Bedeutung der Figuren und dessen Anordnung einmal außer Acht und vergleicht dieses Türgericht mit den Entwürfen Dietterlins, so finden sich auch hier wieder viele Überschneidungen. So erinnert die Karyatide der Venus beispielsweise stark an eine dietterlinische Karyatide seiner *Corinthia*, die auch im Schlossgarten des Bückeburger Schlosses immer wieder auftaucht (Abb.15). Die Bestienkonsole im Türsturz, auf der Merkur steht, findet sich in einem Portalentwurf aus Dietterlins *Composita* beinahe identisch wieder (Abb. 16). Auch die blütenähnlichen Obelisk in den Vasen auf den Köpfen der Büsten in den Wandfeldern neben dem Türgericht könnten aus diesem Entwurf entstammen. Der Aufbau der Tür und dessen Verzierungen selbst, besonders der untere Teil aus Beschlagwerk in Kassetten- und Nietenoptik, lassen sich ebenfalls aus diesem Entwurf erahnen.

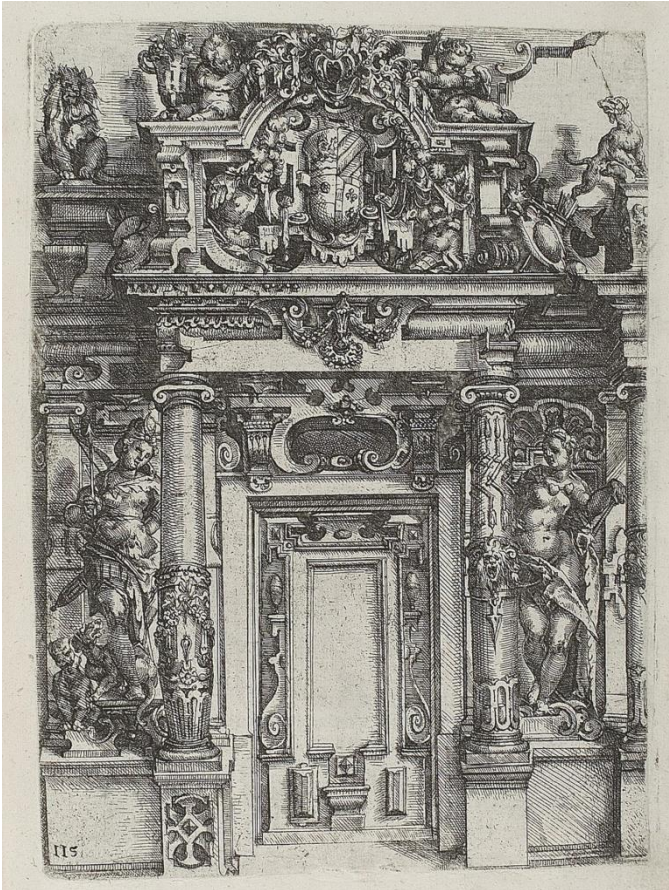


Abb. 17: Wendel Dietterlin, *Architectura CORINTHIA*, Blatt 115, 1593 (Heidelberger historische Bestände, VD16 D 1694)

Es gibt in Dietterlins *Ionica* jedoch noch einen weiteren Entwurf, der sich ausgesprochen gut auf die Götterpforte übertragen lässt (Abb. 17). Die Ähnlichkeit der Ausführung ist wirklich verblüffend. Die Karyatiden und die Vollsäulen aus dem Entwurf wurden in der architektonischen Umsetzung vertauscht, doch die Körperhaltung der Karyatiden ist zum Verwechseln ähnlich mit den ausgeführten Karyatiden des Mars und der Venus. Das Gebälk der Götterpforte liegt dem Türsturz direkt auf, was sich von Dietterlins Entwurf unterscheidet, doch der Giebel mit dem Relief und dem darüber liegenden Wappen des Fürsten

erinnert stark an den entworfenen Giebel dieser *Ionica*. Selbst die Position und sogar die Körperhaltung der beiden Putti, links und rechts vom Giebelfeld, sind nahezu identisch. Selbstverständlich ist die Ornamentik an der Götterpforte durchaus reicher und filigraner, da es sich um eine komposite und damit um die feinste Ordnung handelt, doch es scheint, als wäre dieser ionische Entwurf Dietterlins, geringfügig verändert, auf eine komposite Ordnung modifiziert und umgesetzt worden.

Natürlich gibt es im Weserraum noch weitere Zeugnisse von dem dietterlinischen Einfluss auf die Ornamentik der deutschen Renaissance. Wie die Architekten, Bildhauer und Künstler zu der Auseinandersetzung mit Dietterlin gekommen sind, ist nicht immer klar und schwer zu überprüfen, dennoch finden sich zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten zwischen angewandter Architektur und Wendel Dietterlins Entwürfen seiner *Architectura*. Als eine eigene Antwort auf die klassischen Normen antiker und zeitgenössischer Architektur hat Dietterlin es geschafft, in Verbindung mit der Auseinandersetzung mit Anatomie neue Ornamente zu entwickeln und zeitweilig auch durchzusetzen. Ob seine anthropomorphen Elemente jedoch eine Kritik an

Vitruv, Sebastiano Serlio und Leon Battista Albertis Architekturtheorien sein soll, wie Elizabeth Petcu es formuliert, gilt es zu überdenken.³⁰

Meiner Ansicht nach könnte Dietterlin durchaus das Prinzip der Naturnachahmung auf die Spitze getrieben haben, statt durch die Anwendung anatomischer und amorpher Formen etwas Abstraktes im Bereich der Grotteske zu erschaffen. Dadurch ist eine viel organischere Form des Naturalismus entstanden. So zeigt er in seinen Entwürfen innenliegende Strukturen und Zusammenhänge durch seine Ornamentik, statt groteske Abstraktion. Vitruv beschrieb „Grotteske“ als Dinge, die weder existieren noch existieren können oder jemals existiert haben. Doch kann man dies für die an der menschlichen Anatomie angelehnten Ornamenten Dietterlins wirklich ausnahmslos geltend machen?

Sowohl Dietterlins‘ als auch Vredeman de Vries‘ Entwürfe und Realisationen stellen mit ihrem auffälligen Roll- und Beschlagwerk sowie den amorphen Formen bei Dietterlin widerspruchslos eine Abwandlung von Vitruvs Architekturtheorie dar. Dabei vermischen sie sich mit den nordeuropäischen und flämischen Einflüssen. Dietterlins Formen stellen dabei aber keine reine Grotteske dar, wie Vitruv sie vielleicht beschrieben hätte. Denn durch die teilweise sehr detaillierte anatomische Nachahmung, auf die Elizabeth Petcu so zielführend hingewiesen hat, finden sich Dietterlins Formen tatsächlich in der Natur wieder und sind keinesfalls gedankliche Imaginationen. Die Verbindung zwischen Anatomie und Architektur, die bereits von Vitruv und Alberti als besonders ansehnlich beschrieben wurde, wird bei Dietterlin wieder aufgegriffen, aber in die kleinteilige Ornamentik abgewandelt und übertragen. Dietterlins *Architectura* ist somit ein abgewandeltes Zitat Vitruvs und Albertis, inspiriert von der Anatomie und der Natur, aber durchaus durchzogen mit etwas Neuem, was viele deutsche und nordeuropäische Baumeister inspiriert haben dürfte, wie wir es heute so gut im Weserraum nachvollziehen können.

¹ Vgl. Forssmann 1990, S. 9-10.

² Ebd., S. 10.

³ Vgl. Ebd., S. 9.

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Vgl. Ebd., S. 10

⁶ Vgl. Ebd., S. 11.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Vgl. Ebd., S. 11.

⁹ Hier möchte ich einmal auf die Arbeiten von Petra Zimmermann hinweisen, die sich eingehender mit der Thematik und Hans Vredeman de Vries auseinandergesetzt hat. Hier ist besonders ihre Dissertation zu nennen. In dem Aufsatz von Christina Pustkowski in dieser Ausgabe werden ihre Thesen eingehender beleuchtet.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 14.

¹¹ Dietterlin 1593, S. 3.

¹² Koepf / Binding 2005, S. 150.

¹³ Ebd., S. 263.

¹⁴ Ebd., S. 66.

¹⁵ Vgl. Forssmann 1990, S. 10.

¹⁶ Petcu, 2008.

¹⁷ Ebd., S. 30.

¹⁸ Cornelis Floris II. war ein Bildhauer und Architekt aus Antwerpen, der im 16. Jahrhundert ebenfalls bildhauerische und architektonische, teilweise sehr groteske Studien und Ornamentstiche veröffentlichte. Vgl. Petcu 2018, S. 33.

¹⁹ Vitruvius 1999, S. 91.

²⁰ Vgl. Petcu 2018, S. 34.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 34-35.

²³ Ebd., S. 35-36.

²⁴ Ebd., S. 40.

²⁵ Ebd., S. 41.

²⁶ Vgl. Großmann 1989, S. 7.

²⁷ Borggreffe 1999, S. 81.

²⁸ Vgl. Forssmann 1990, S. 16.

²⁹ Forssmann 1990, S. 27.

³⁰ „So, too, has the fact that Dietterlin employed anatomical ornaments to mount an eccentric but influential critique of a perennial trope of Western architecture: the idea that architecture should imitate nature”. Petcu 2018, S. 29.

LITERATURVERZEICHNIS

Binding / Koepf 2005

Binding, Günther / Koepf, Hans: Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 2005.

Borggrefe 1999

Borggrefe, Heiner: Die Entstehung und Entwicklung der Renaissancearchitektur im Weserraum und ihr historisches Umfeld, in: Beers, Günter / Doose, Conrad (Hg.): Italienische Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein, Jülich 1999, S. 81-97.

Dietterlin 1598

Dietterlin, Wendel: Architectura. Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien, Nürnberg 1598.

Forssmann 1990

Forssmann, Erik: Die Bedeutung Vitruvs und der Architekturtheorie für die Baukunst der Weserrenaissance, in: Großmann, Georg Ulrich (Hg.): Renaissance in Nord-Mittleuropa (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake 4), Bd. 1, München / Berlin 1990, S. 9-29.

Großmann 1989

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

Petcu 2008

Petcu, Elizabeth J.: Amorphous Ornament: Wendel Dietterlin and the Dissection of Architecture, in: Journal of the Society of Architectural Historians 77, Heft 1 (2008), S. 29-55.

Vitruvius 1999

Vitruvius: De architectura, in: Howe, Thomas Noble / Rowland, Ingrid: Translation from Vitruvius Ten Books on Architecture, Cambridge 1999.