

Chiara Sebis

DIE ARCHITEKTURTHEORIE VON GABRIEL KRAMMER.

ANTHROPOMORPHE ORDNUNGEN UND IHRE REICHWEITE AB DEM 16. JAHRHUNDERT

In diesem Aufsatz wird die Thematik der anthropomorphen Ordnungen als eine neue Architekturtheorie behandelt. Dabei soll die Frage beantwortet werden, inwiefern diese die Anwendung neuer Theorien bereichert hat. Bekanntlich gab es einige nennenswerte Theoretiker, die mit ihren Vorlagenbüchern eine neue Wahrnehmung von Architektur eingeleitet haben. Diese Architekturtheoretiker waren auch die Inspiration für Gabriel Krammer, welcher die Ideen nach seinem Ermessen annahm und weiterentwickelte. Zudem spielten für die Entwicklung neuer Theorien die Beziehung zwischen den Niederlanden und dem Weserraum eine große Rolle, da sie unter anderem Ausgangspunkt für die weitreichende Verbreitung in Nordeuropa ist.

DIE NIEDERLANDE UND DER WESERRAUM - DIE ANFÄNGE DER NEUEN ARCHITEKTURTHEORIEN

Zu Beginn gilt es also, die Verbindung zwischen den Niederlanden und dem Weserraum des 16. und 17. Jahrhunderts darzustellen. Zu dieser Zeit tobte in den Niederlanden der Achtzigjährige Krieg mit Spanien. Dieser konnte insofern einen Impuls für Veränderung bieten, als es wegen einer Pause in den Jahren 1608 bis 1621 eine hohe Bauaktivität in den Niederlanden gab, bei der der Bau der Städte im Vorbild des Manierismus im Vordergrund stand. Bei der Neustrukturierung hatten Adelshäuser oder Höfe primär keinen Einfluss. Außerdem gab es zu Beginn des Krieges eine Welle von Künstler*innen, die Zuflucht in Holland, dem nördlichen Teil der Niederlande, und im Weserraum fanden. Eine derartige Gegebenheit kann als eine deutliche Verbindung nach Deutschland gedeutet werden.¹

Im Allgemeinen kann gelten, dass die Einflüsse auf Gebiete in Belgien, vor allem Antwerpen, und den Niederlanden aus Italien stammten. Dabei wurden Formen verändert übernommen und im Verlauf neu interpretiert. Steinvert bietet indes eine

zusammenfassende Darstellung verschiedener Einflüsse, die dazu beigetragen haben, dass Renaissanceformen langfristig zirkulieren konnten. In diesem Zusammenhang nennt er Fontainebleau als wichtige Quelle nach Belgien. Von dort aus soll es Wege erst über Deutschland oder direkt in die Niederlande gegeben haben.²

Im Weserraum ist zu ungefähr dieser Zeit eine ähnliche Veränderung zu erkennen. Bischoff verdeutlicht in einem Aufsatz, dass dieses Gebiet von „späteren Kriegseinwirkungen und Modernisierungen“³ weitestgehend verschont geblieben ist und deswegen Schlösser, Rathäuser und weitere Bauten der Renaissance erhalten

wurden. Des Weiteren führten neue politische und ökonomische Wandel zu zahlreichen Bauaufträgen für repräsentative Zwecke, etwa für den Adel, Städte oder für das Bürgertum. Ein wesentlicher ökonomischer Faktor war die Landwirtschaft, die für die ‚wirtschaftliche Blüte‘ verantwortlich war.⁴



Abb. 1: Welscher Giebel am Schloss Bückeberg, Foto: © Chiara Sebis (2021)



Abb. 2: Roll- und Beschlagwerk am Schloss. Brake, Foto: © Chiara Sebis

Angesichts der Tatsache, dass wir nun auch den Weserraum in unser Blickfeld geholt haben, bietet es sich an, die besondere Architektur, die auch mit der Verbindung zu den Niederlanden einherging, zu betrachten. Hierbei spielt der Begriff der *Weserrenaissance* eine Rolle. Jedoch sollte dieser Ausdruck mit Vorsicht verwendet werden. Es sollte nämlich nicht angenommen werden, dass die *Weserrenaissance* „eine kulturräumliche Identität suggeriert“⁵, denn ihre Formen beziehen sich auf jene der italienischen Renaissance, der Antike oder des niederländischen Manierismus. Somit waren die Anwendungen nicht nur auf den Weserraum beschränkt.⁶



Abb. 3: Utlucht am Rathaus Lemgo,
Foto: © Sabine Feser (2021)

Dennoch zeichnet sich die Architektur der *Weserrenaissance* mit charakteristischen Elementen ab. Dazu gehören unter anderem der Welsche Giebel (Abb. 1), Roll- und Beschlagwerk (Abb. 2), sowie die Utlucht (Abb. 3), Fächerrosetten, die aus Italien stammen, oder die Rahmung von Portalen.⁷

Viele dieser Ornamente kann man aus den neueren Architekturtheorien herleiten. Ihre Verwendung geht auf die Zirkulation verschiedenster Architekturtraktate zurück. Eines dieser wichtigen Traktate ist von Vitruv. In diesem werden verschiedenste Bereiche der Architektur erläutert, wie die Erklärung bestimmter Begriffe, Baumaterialien, aber auch die Lehre der fünf Säulenordnungen.⁸

Um 1550 erreichten die aus den Niederlanden stammenden, neuen Architekturtheorien

Deutschland, allerdings empfanden viele in der deutschen Renaissance-Architektur das antike Werk von Vitruv als zu spärlich erläutert und schwer verständlich. Erst mit Serlio, der Mitte des 16. Jahrhunderts das erste illustrierte Traktat veröffentlichte, konnten die Erläuterungen in einer vereinfachten Form verbreitet werden. Infolgedessen begann auch eine Bewegung nördlich der Alpen, eigene, sogenannte ‚Säulenbücher‘, zu veröffentlichen, die sich mit den fünf Ordnungen und der Ornamentik auseinandersetzten.⁹

Zu den wichtigsten Vorreitern dieser Säulenbücher in der *Weserrenaissance* gehören unterdessen Hans Vredeman de Vries und Wendel Dietterlin. Beide schafften es, mit ihren Theorien und Werken den Monumenten eine neue Bedeutung zu geben und ihnen die „Lust auf [B]izarre[s] und [P]hantastische[s]“¹⁰, im Vergleich zu den doch eher festgefahrenen Darstellungen Vitruvs, zu verleihen. Mit den nun verbreiteten Musterblättern ging somit die Verwendung praktischer Lösungsansätze der Gestaltung einher.¹¹ Jene wurden jedoch zunächst von fürstlichen Bauherren beansprucht. Die Verwendung dieser Architekturtheorien lässt drauf schließen, dass das Wissen darüber

kursierte, doch, ob die Fürsten die Bücher auch besaßen, ist nicht in jedem Fall klar festzustellen.¹²

Eine dieser neuen Architekturtheorien ist die Einführung sogenannter anthropomorpher Elemente in der Architektur, bei der die fünf Ordnungen, so wie es Petcu formuliert, „als Werkzeug der Wortgewandtheit und Stiftung von Bedeutung in der Architektur“¹³ dienen sollen. Dabei sind den Ordnungen menschliche Attribute mit eigenen Personifikationen zugeordnet, wie Blum in seinem Traktat *Von den fünf Säulen* veranschaulicht. Petcu verdeutlicht die Charakterisierung von Blum und zeigt, dass dieser die toskanische Ordnung als stark und massiv verstand. Die dorische Ordnung sei mit einem kraftvollen Helden zu vergleichen, die ionische Ordnung mit einer mutigen Frau und die korinthische Ordnung mit einer liebevollen Jungfrau.¹⁴

Es ist aber wichtig im Hinterkopf zu behalten, dass die Verwendung solcher Ordnungen einen griechischen Ursprung hat. Die im Weserraum häufig vorkommenden sogenannten „Hermen“ oder „Termen“ (Säulen, die halb figural sind, halb abstrakte Stützen aufweisen und die nach unten einen sich verjüngenden Schaft besitzen), die auch bei Vitruv genannt sind, gehen erstmals auf in Griechenland verwendete Ornamentik bei Ordnungen zurück. Bei Vitruv heißt es, dass, nachdem die Griechen die Stadt Karya eingenommen hatten, sie die Karya und Perser „bildhauerisch“ dargestellt und als ein schweres, Gebälk tragendes Element in der Architektur verwendet haben.¹⁵ Alternativ vermutete Lessing, dass die Darstellung der Karyatiden auf die Honorierung der Göttin Diana zurückgeht.¹⁶

EINFLÜSSE UND VERBINDUNGEN ZWISCHEN DEN ARCHITEKTURTHEORETIKERN

Inwiefern Gabriel Krammer seinen Beitrag zu dieser neuen Architekturtheorie leistete und welche Verbindungen es zu anderen Theoretikern gab, die zu einer Verbreitung dieser Theorie geholfen haben, soll nun erläutert werden. Wenn man sich anschaut, wie Vitruv die Ordnungen klassifizierte, wird hier schon das Verständnis, dass Säulen gewisse menschliche Attribute ausstrahlen, deutlich. Vitruv verstand unter „symmetrisch“ alle mit „Maß produzierten Gegenstände“. Doch diese Metapher für seinen Begriff der „symmetria“ diente seiner Meinung nach auch als Beschreibung des menschlichen Körpers. Der Körper ist somit gleichzeitig mehr als eine Metapher für „die Harmonie der Teile eines Organismus“, sondern gleichzeitig auch Grundlage der Maße selbst.¹⁷

Demnach sah Vitruv die dorische Ordnung als schmucklos und maskulin, die dementsprechend männlichen Göttern zugeordnet werden sollte. Bei der ionischen

Ordnung sah er, wie schlank sie wirkte, dass ihr Gebälk geschmückt ist und sie somit weiblichen Göttern zuzuordnen sei. Ähnlich sah er auch die schlankere korinthische Ordnung, die mit ihren Akanthusblättern besonders herausstach und das Attribut der jungfräulichen Götter zierte.¹⁸ Man erkennt, dass die Charakterisierung von Blum hiervon nicht zu sehr abschweift und sich jene Interpretation der Attribute für eine lange Zeit durchgesetzt hat.¹⁹

Krammer, der auch zusammen mit Vredeman de Vries arbeitete, um diese neuen Theorien zu verbessern, veröffentlichte ebenfalls eigene Traktate. Diese wurden vor allem wegen der großen Anzahl an Illustrationen geschätzt, da sie nicht nur neue Ansichten verbreiteten, sondern auch schon bekannte Diskurse wieder aufleben ließen, die man zum Beispiel von Hans Vredeman de Vries kannte. Die Zusammenführung architektonischer Stile zu Architekturprogrammen wird von Krammer begünstigt, indem er, wie es bereits Vredeman de Vries andeutete, den Lesern vorschlug, von anthropomorphen Modellen Gebrauch zu machen und so die visuelle und repräsentative Essenz eines Monuments zu rahmen. Petcu hält in ihrem Aufsatz fest, dass Krammer und Vredeman de Vries zeigten, „wie man anthropomorphe Formen erfindet, die den metaphorischen Charakter einer Ordnung manifestieren, und demonstrieren, wie diese Formen auch die konventionellen Proportionen der Ordnungen stützten sollten“²⁰. Dabei verliehen sie der Architektur eine vielseitige Rhetorik.²¹

Krammer selber hat ab 1578 in Prag am Hofe von Rudolf II. bis zu seinem Tode gearbeitet. Zu dieser Zeit verfasste er auch sein Traktat *Architectura*, welches er dem Kaiser vorzeigte und auch in seiner Einleitung honorierte. Mit dem Wissen über Ryffs Verwendung von Karyatiden für Residenzbauten, die die Vorherrschaft eines Kaisers repräsentierten, überarbeitete Krammer Vredeman de Vries' Gebrauch von anthropomorphen Ordnungen.²²

KRAMMERS VORSTELLUNGEN UND NEUINTERPRETATIONEN



Abb. 4: Gabriel Krammer, Toskanische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

Im Folgenden soll dargestellt werden, wie Krammer die Ordnungen verstand, um somit seine Gedanken zur neuen Architekturtheorie besser nachvollziehen zu können. In seinem Traktat *Architectura* stellt Krammer die toskanische Ordnung als grob, wenig geziert und von großer Stärke dar.²³ In Abb. 4 sehen wir ein Selbstbildnis von Krammer, mit dem er die subtile Darstellung hervorhebt, die der Architektur als Bedeutung stiftendes Element dienen soll.²⁴ Außerdem assoziiert er die Ordnung mit einem Bauern. Des Weiteren dekorierte er den Schaft mit einem Baumstumpf, einer Rustika oder Diamanten-Ornamenten.²⁵



Abb. 5: Gabriel Krammer, Dorische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

Die dorische Ordnung soll zwar starke Proportionen besitzen, aber zierlich sein und mit starken Helden oder Kriegerern dargestellt werden (hier bezieht sich Krammer auf Serlio). Ihre Ornamente sind vor allem Diamanten, ein Löwenkopf und Schuppenmotive (Abb. 5).²⁶ Hinsichtlich der ionischen Ordnung stellt Krammer dar, dass sie trotz ihrer zierlichen und lieblichen Darstellung tapfer und stark ist. Sie kann mit weiblichen oder von nun an auch männlichen Figuren ausgestattet werden; hier werden als Vorbilder Diana und Apollo angeführt. Krammer stellt die Säule als Sirene,



Abb. 6: Gabriel Krammer, Ionische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

die mit Akanthusleibern geziert ist, oder mit Fruchtkorb oder Frauenmasken dar (Abb. 6).²⁷

Die vorletzte Ordnung ist die korinthische, welche er als subtil und zärtlich wie eine junge Frau darstellt. Bei der weiteren Ornamentik nutzt er Blätter, „groteske Ornamente“²⁸, Akanthussirenen, Früchte und Adler bzw. Flügel (Abb. 7 und 8).

Die komposite Ordnung, die bei Vitruv nicht detailliert aufgeführt wird, hat mit ihrer „sonderlich in die Ferne“²⁹ wirkenden Bedeutung bei Krammer einen repräsentativen Charakter. In seinem Traktat stellt er sie mit eher weiblichen Körpern dar oder dekoriert sie beispielsweise mit Blättern, aber verbindet, so

wie es auch für diese Ordnung typisch ist, verschiedene Ornamente in einer Säulendarstellung (Abb. 9).

Außerdem ist Krammers Vorlagenblättern zu entnehmen, dass er Ecken oft abgeschrägt und Säulen wie auch Pilaster verkröpft darstellt.³⁰

Krammers Anwendung der konventionellen Proportionen von Termen (an die Säulenordnungen angelehnt) will jedoch keine Verwirrung stiften. Die Freiheit für Innovationen soll keinesfalls vernachlässigt werden. Im Gegenteil, es soll den Lesern



Abb. 7: Gabriel Krammer, Korinthische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)



Abb. 8: Gabriel Krammer, Korinthische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)



Abb. 9: Gabriel Krammer, Korinthische Säulenordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

klargemacht werden, dass es jedem erlaubt ist, die Ornamentik der Termen nach den eigenen Vorstellungen zu verwenden. Die bestehenden architektonischen Regeln sollten auch dazu dienen, mit bestehenden Traditionen zu brechen, um frei Figuren kreieren zu können. Dies ist ein klares Indiz für die „moderne Rhetorik der Architektur“³¹, von der Petcu spricht.

So ging auch Krammer selbst vor, der sich von Personen wie Vredeman de Vries, Blum oder Dietterlin inspirieren ließ, aber nicht direkt etwas aus den Vorlagen entnimmt, sondern sie weiterentwickelte und kombinierte. Somit wird hervorgehoben, dass Termen, ungeachtet der visuellen Attributen einer Ordnung, der sie zugeordnet werden, wieder erkennbar sind. Dies ist eine deutliche Weiterentwicklung des Gedankens, den Blum hatte, als er den Ordnungen ihre Attribute zuordnete.³²

DAS KLEINSEITNER RATHAUS IN PRAG

Exemplarisch soll im nächsten Schritt dieses Aufsatzes der Fokus auf einigen Bauten liegen, bei denen wir sehen können, wie Krammers neue Architektur angewandt wurde. Dabei wird auf Bauten eingegangen, die sich in Prag (Krammer verbrachte dort eine lange Zeit), in der Schweiz und in Köln befinden.

Auf Abb. 10 ist eine Frontalaufnahme des Kleinseitner Rathauses auf dem Kleinseitner Ring in Prag zu sehen. Das Rathaus hat einen offenen Arkadengang, auf dem drei weitere Geschosse aufsitzen. Die Geschosse werden in regelmäßigen Abständen von Pilastern gegliedert, wobei sich auf den Ecken Doppelpilaster erstrecken. Zwischen den Pilastern befinden sich Fenster mit gesprengten Dreiecksgiebeln, die an den Seiten und in der Mitte kleine, obeliskens-ähnliche Ornamente besitzen.

Die ersten beiden Obergeschosse unterscheiden sich nur in der Gestaltung der Pilaster; die unteren Pilaster verzeichnen nur einige Kanneluren und die oberen sind Termen. Das Dachgeschoss weicht insofern von den anderen Geschossen ab als es auf einer kleinen Gebälkausführung aufsitzt und mit Türmen abgeschlossen wird. Auch die



Abb. 10: Kleinseitner Rathaus in Prag, Foto: © Jan Polák (2014)

Gliederung ist im Vergleich zu den unteren Geschossen anders, denn die schmalere Pilaster führen nicht die Einteilung der Fenster nach oben hin weiter und die Zwischenräume, die durch die geringere Anzahl an Fenstern entstehen, sind mit Voluten-Elementen verbunden.



Abb. 11: Kleinseitner Rathaus in Prag
(Detail: Termen),
Foto: © Jan Polák (2014)

Das Besondere an der Fassade des Rathauses sind die Termen. Die deutlich zu erkennenden Voluten deuten auf eine ionische Ordnung hin. Diese sind von dem italienischen Baumeister Giovanni Maria Filippi, der in den Jahren 1617 bis 1619 an der Fassade gearbeitet hatte, hinzugefügt worden.³³ Die Termen sind, bis auf die Voluten, einigen der Natur entnommenen Ornamenten und den menschlichen Köpfen, schlicht gehalten. Die Köpfe, die den Pilastern aufsitzen, sind zum einen weiblich und zum anderen männlich (Abb. 11). Die

Verwendung eines männlichen Kopfes, bei der ionischen Ordnung, ist ein Indiz für die Anwendung Krammers Architekturtheorie. Das Beispiel zeigt die Weiterentwicklung der Wahrnehmung von Ordnungen, bei der den eher weiblichen ionischen Ordnungen nun auch männliche Attribute zugesprochen werden können.³⁴

DIE PRUNKSTUBE IN BILTEN

Zunächst wird auf die Eingangstüre eingegangen (Abb. 12), deren Gestaltung erst beim Eintreten in die Stube deutlich wird. Ähnlich verhält es sich bei der Götterpforte des Schlosses Bückeberg, die von außen einen eher unscheinbaren Eindruck erweckt. Diese Türen, die sich in den Raum hinein erstrecken, fungieren als deutliches Kennzeichen des Betretens eines neuen Raums. Sie besitzt oben eine Supraporte, die durch eine eingeschobene Ädikula unterbrochen wird. Auf dieser ist ein Bildnis eines Schildhalters, der die Wappen der Allianz Milt und Elmer hält. Bemerkenswert ist, dass seine Kopfbedeckung und Füße in die umliegenden Rankenmotive übergehen (Abb. 13).³⁵ Die Tür wird von zwei hervorstehenden dorischen Säulen mit grotesken



Abb. 12: Eingangstür der
Prunkstube in Bilten,
Foto: © Peter Ringger (1989)

Verzierungen, die einem Postament aufsitzen, flankiert. Bei genauerem Beobachten des Postaments wird deutlich, dass dieses Volutenstützen besitzt. Die Türverkleidung ist in der oberen und unteren Hälfte mit Feldern dekoriert, die mit Rankenwerk verziert sind. Dazu schauen wir uns besonders das obere Element an. In das filigrane und grotesk erscheinende Rankenwerk sind zwei auf einer Höhe liegende Abbildungen von Schwänen eingebettet.



Abb. 13: Ädikula oberhalb der Eingangstür der Prunkstube in Bilten, Foto: © Peter Ringger (1989)



Abb. 14: oberes Türfeld der Eingangstür der Prunkstube in Bilten, Foto: © Peter Ringger (1989)

Diese spiegelgleichen Verzierungen finden sich in Krammers Vorlagenblättern wieder, die ebenfalls mit Ranken und Vögeln verzierte Türen abbilden (Abb. 14).³⁶

Links neben der Eingangstür befindet sich ein Buffet, welches aus einer zweitürigen Kredenz und einer verzierten Schaurückwand besteht (Abb. 15). Die Schaurückwand ist aufgrund dreier Gemälde dreigeteilt. Das mittlere Stück ist im Tempelmotiv gestaltet und rahmt so das zentral gelegene Bild ein. Insgesamt sind die Gemälde von hervorragenden Säulen flankiert. Neben dem Buffetschrank befindet sich der mit dem Kreuzgesims verbundene Giessfasskalter, der über eine Zinn-Nische verfügt.³⁷ Auch, wenn bei der Gestaltung nachweisbar ist, dass Vorlagen von Krammers *Architectura* verwendet worden sind (Abb. 31), lassen sich auch in den



Abb. 15: Buffet der Prunkstube in Bilten, Foto: © Peter Ringger (1989)

gestaltet und rahmt so das zentral gelegene Bild ein. Insgesamt sind die Gemälde von hervorragenden Säulen flankiert. Neben dem Buffetschrank befindet sich der mit dem Kreuzgesims verbundene Giessfasskalter, der über eine Zinn-Nische verfügt.³⁷ Auch, wenn bei der Gestaltung nachweisbar ist, dass Vorlagen von Krammers *Architectura* verwendet worden sind (Abb. 31), lassen sich auch in den



Abb. 16: Grottesken nach Gabriel Krammer, Foto: © Peter Ringger (1989)

Traktaten von Vredeman de Vries ähnliche Gestaltungsansätze finden.³⁸ Krammers Einflüsse finden sich auch in der Dekoration der Kredenztüren. Es werden hier zum einem die Rankenmotive mit eingeflochtenen Schwänen wiederholt, wie sie sich an der Eingangstür wiederfinden lassen und die der Vereinheitlichung dienen. Zum anderen werden Parallelen zwischen den Pilastern der ionischen und kompositen Ordnung an der Kredenz und in den Vorlagen von Krammer deutlich (Abb. 16 und 17).³⁹ Die sich nach unten verjüngenden Pilaster wurden in diesem Fall nicht direkt aus dem Vorlagenwerk entnommen. Es ist zu sehen, dass sie bei ihrer

Umsetzung nach eigenem Ermessen dargestellt wurden.

An der Westwand der Prunkstube befindet sich die sogenannte „Krammertür“, welche durch eine aufgesetzte Vertäflung gerahmt wird. Dabei liegt die Besonderheit in den Pilastern, welche die Tür flankieren. Gerade die floralen Verzierungen im oberen Bereich der Pilaster verzeichnen die klare Übernahme aus den Vorlagenblättern der kompositen Ordnung.⁴⁰ Auch die geschwungene Form des Rahmens, der die Blüten umschließt, wurde übernommen (Abb. 18). Eine weitere eindeutige Übernahme aus Krammers Vorlagen sind die Grottesken, die sich auch an der Deckenvertäfelung befinden (Abb. 19 und 20).



Abb. 17: Kredenztür der Prunkstube in Bilten, Foto: © Peter Ringger (1989)

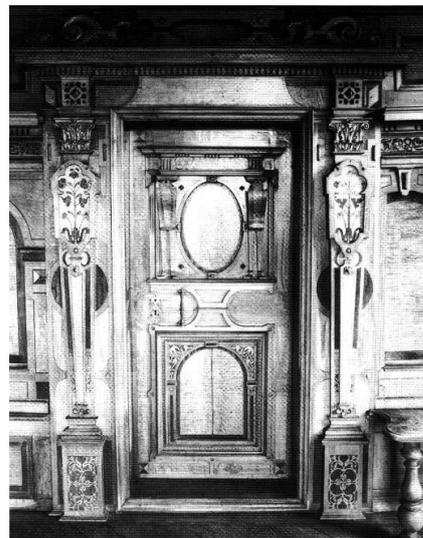


Abb. 18: Krammertür der Prunkstube in Bilten, Foto: © Peter Ringger (1989)



Abb. 21: Kanzel in Elm, Foto: © Peter Ringger (1989)



Abb. 19 u. 20: Grottesken an der Vertäfelung der Prunkstube in Bilten, Fotos: © Peter Ringger (1989)

Ringger stellt an dieser Stelle einen Vergleich mit den Kanzeln aus Elm und Betschwanden an, da sich die Grotteskranken auf erstaunliche Weise ähneln (Abb. 21).⁴¹

An diesen ersten zwei Beispielen wird deutlich, dass Bauherren, die mit Krammers Vorlagenwerken arbeiteten, Krammers Intention, dass die Vorlagen als Inspiration dienen sollten, verstanden. Es konnte gezeigt werden, dass in den meisten Fällen die Bauherren Krammers neue Theorien zur Kenntnis nahmen und diese als so besonders ansahen, dass sie damit ihre Bauten schmücken wollten. Dabei kopierten sie nicht immer direkt die Vorlagen, sondern veränderten sie ein wenig und interpretierten sie neu.

DAS WALLENSTEINPALAIS

Im Folgenden sollen zusätzliche Beispiele herangezogen werden, um die Verwendung weiterer Ideen Krammers zu verdeutlichen.

Dies ist zu einem das Wallensteinpalais in Prag (Abb. 22). Für diese Ausarbeitung liegt der Fokus auf der Hauptfassade und ihren Seiteneingängen. Die Fassade des Palais gliedert sich durch Gurtgesimse in drei Geschosse, die jeweils 18 mit Wellengiebeln versetzte Fenster besitzen, wobei das erste Geschoss als eine Art Mezzaningeschoss gewertet werden kann. Auf dem letzten Geschoss sitzt dem Kranzgesims außerdem ein Dachgeschoss auf, welches über zehn, mit großen Voluten und Dreiecksgiebeln geschmückte Fenster verfügt.



Abb. 22: Johann Poppel: Wallensteinpalais in Prag, Stahlstich, um 1842
(Universitätsbibliothek Gent)

Besonders an dieser Fassade sind ihre drei Portale. Eines befindet sich in der Mittelachse und zwei anderen liegen im Abstand von je fünf Fenstern jeweils seitlich davon. Das rundliche Hauptportal erstreckt sich bis zum zweiten Geschoss. Dabei wird es seitlich von dorischen Säulen, die auf einem Steinwandelement aufliegen, flankiert. Oberhalb besitzt es einen Segmentgiebel vor einem Rundbogen, dem wiederum drei flache Obelisken mit Voluten aufsitzen. Die zwei seitlichen Portale sind vom gleichen Aufbau und wegen ihrer baulichen Gestaltung wichtig für diesen Aufsatz, da sie



Abb. 23: Wallensteinpalais, Prag
(Detail: Portal), Foto: © Sejfo
(2012)

deutlich zeigen, dass sich der italienische Bauherr Andrea Spezza, der von 1623 bis 1630 daran gearbeitet hat, von Kramers Vorlagenblättern inspirieren ließ.⁴² Im Wesentlichen sieht man, dass Kramers Einflüsse an Giebel und Portalöffnung deutlich werden (Abb. 23). Irscher stellt hier heraus, dass Spezza „die abgeknickten Giebel und die abgeschrägten Ecken der Portalöffnung“⁴³ übernommen hat. Außerdem ist bemerkenswert, dass die dorischen Säulen, die das Portal flankieren, mit Löwenköpfen auf dem Bund dekoriert sind. Wenn man sich auch an dieser Stelle Kramers Darstellung der Ornamente für die dorische

Ordnung vor Augen führt, so ist zu vermuten, dass sich Spezza auch hier eventuell an Krammers Vorlagen bediente.

DER FREULERPALAST IN NÄFELS

Ein weiterer Bau in der Schweiz, welcher mit anthropomorphen Ordnungen an seinen Portalen heraussticht, ist der Freulerpalast in Näfels in der Gemeinde Glarus Nord. Die Portale stellen insofern eine Besonderheit dar, als dass der Bauherr eine Vielfalt von Ornamenten nicht nur von Krammer, sondern auch von anderen Theoretikern übernommen hat. Zusätzlich sollen eigene persönliche Vermutungen über Ornamente, die aller Wahrscheinlichkeit nach Krammers Bestand entnommen worden sind, einbezogen werden.

Klare Verbindungen zu Krammer lassen sich vor allem beim Hofportal finden (Abb. 24). Das Portal mit seinem etwas schlichterem Aufbau wird von zwei Hermenpilastern flankiert, die auf Sockeln mit eingemeißelten menschlichen Gesichtern sitzen. Darüber befindet sich das verkröpfte Gebälk mit Engeln, Rollwerkkartuschen und Fruchtornamenten. Des Weiteren bildet sich über dem Gebälk ein gesprengter Dreieckgiebel aus, der in seiner Mitte eine weitere flache Kartusche rahmt. Auf dieser sitzt ein spitzförmiger Obelisk auf.⁴⁴

Die Holzfüllung wird von einem ionischen Pilaster zweigeteilt. Ihr Schaft besteht aus gleichmäßig eingerollten Ornamenten, das Kapitell unter den Voluten besteht aus Abbildungen von Früchten. In der oberen Hälfte wird die Zweiteilung von einem nicht genau definierbaren Pilaster fortgeführt. Dieser Pilaster wird in der unteren Hälfte als Rahmung eines eingeschnitzten Portalmotivs wieder verwendet.



Abb. 24: Freulerpalast, Näfels
(Detail: Hofportal),
Foto: © Peter Ringger (1989)



Abb. 25: Hauptportal des
Freulerpalastes,
Foto: © Peter Ringger (1989)

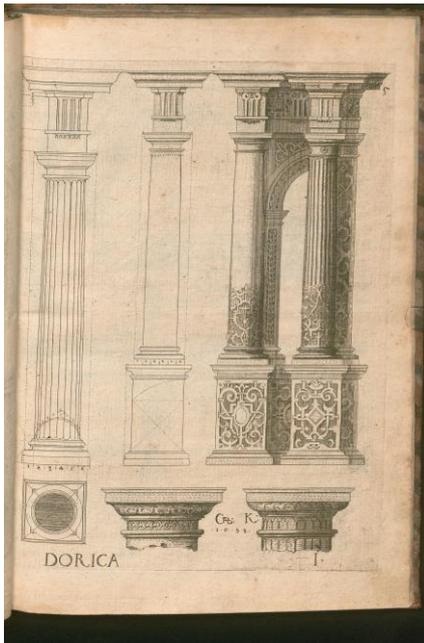


Abb. 26: Gabriel Krammer,
Ornamentik der dorischen
Säulenordnung (Bayerische
Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ.
97)

In dieser kleineren Abbildung eines Portals, die sich in der mittleren Türfüllung befindet, erstreckt sich mittig ein groteskes Ornament mit dem Motiv des „verschlungene[n] Herzen[s]“⁴⁵, welches eine Reihe von Schnörkeln ist, die sich bei ihrer Darstellung spiegeln. Darüber wird ein weiterer gesprengter Dreiecksgiebel deutlich, der in seiner Mitte ein Teilelement der rahmenden Pilaster besitzt. Besonders ist hier die Übernahme der grotesken Verschnörkelung aus Gabriel Krammers *Schweifbüchlein* (1602/1611) zu erkennen.⁴⁶ Bräm weist darauf hin, dass Bauherren das manieristische Dekor aus den Werken von Krammer, Serlio und Ducerceau nicht nur lediglich rezipierten, sondern auch neu ausführten.⁴⁷

Das Hauptportal (Abb. 25) wird von zwei Hermenpilastern flankiert, die auf Postamenten mit eingemeißelten Gesichtern stehen. Die Voluten auf den Frauenbüsten der Hermen tragen ein verkröpftes Gebälk. Die Schäfte sind mit verschnörkelten Elementen versetzt und enden am Fuß mit einem Blumenmotiv. Auf dem Gebälk erstrecken sich an den äußeren Ecken Masken und auf der ganzen Fläche eine Akanthusblatt-Ornamentik. Außerdem sitzt eine Frauenbüste auf dem Zentrum des Gebälks, die ebenfalls bis zur Holztür übergeht und eine Zweiteilung andeutet. Ein gesprengter Giebel mit eingefügter Ädikula, die ein Wappen trägt, krönt das Hauptportal. Die Schnitarbeiten der beiden Türflügel zeigen im unteren Türelement Flachschnitzrosetten, im mittleren Element Grottesken und im Bogen verspielte Rankenmotive.⁴⁸

Bei Betrachtung der grotesken Ornamente scheint es, als hätte sich der Bauherr an Krammers Vorlagen (Abb. 26) bedient, da sie Ähnlichkeiten mit den Grottesken am Hofportal und an der Vertäflung in Bilten haben. Hier ist nicht nur die gespiegelte Darstellung der einzelnen Schnörkel abgebildet, sondern auch die filigrane und schwunghafte Ausführung. Außerdem besteht eine Verbindung zu Krammer bei den kleineren Pilastern an der Ädikula, die das Wappenmotiv rahmen. Ihre ineinander gehenden Ornamente am Schaft erinnern an eine korinthische Säulendarstellung aus Krammers Traktat *Architectura*. An dieser Stelle scheinen die einzelnen Ornamente in

das nächste eingewoben zu sein. (Abb. 7, rechts oben) Dennoch ist hier zu bedenken, dass auch Einflüsse von weiteren Architekturtheoretikern zu dieser Gestaltungsform geführt haben könnten.

ST. MARIÄ HIMMELFAHRT IN KÖLN

Der Hochaltar der Kölner Kirche besteht aus drei Etagen, wobei die oberste kleinere Etage nach oben hin etwas schmaler wird und mit einem Volutengiebel abschließt (Abb. 27). Die Etagen selbst sitzen immer auf dem gekröpften Gebälk der unteren auf. In ihrer Mitte der einzelnen Geschosse wurden Gemälde eingesetzt, die mit einem goldenen Rahmen versehen sind.



Abb. 27: St. Mariä Himmelfahrt, Köln, Altarretabel, Foto: © Helmut Voss (2017)



Abb. 28: Wendel Dietterlin, *Architectura*, 1598, Altarvorlagen (Universitätsbibliothek Heidelberg, 83 B 945 RES)

An ihren Seiten werden die Gemälde jeweils von drei korinthischen Säulen flankiert, wobei, bis auf die etwas herausstehenden inneren Säulen, die äußeren fast lebensgroße Figuren besitzen. Es ist ersichtlich, dass die Grundkonzeption für diesen Altar auf Dietterlins Vorlagenblätter aus seinem Traktat *Architectura* zurückgehen. Hierbei wird deutlich, wie die Verwendung der Ornamentik und der Bau der Säulen vor der Wandvorlage abgewandelt übernommen wurden (Abb. 28).

Anders als bei Krammers Konzeptblättern stellt Dietterlin das Altarretabel nur mit einem weiteren Geschoss dar. Die endgültige Erhöhung wird damit begründet, dass das Retabel an den Chor angepasst wurde und somit ein weiteres Geschoss erhalten hat.⁴⁹Überdies wird auch die Vermutung geäußert, dass Krammers Vorlagenblätter zur

Konzeption beigetragen haben könnten. Es wird deutlich, dass Krammer schon in seinen Illustrationen mehrgeschossigere Altäre abgebildet hat (Abb. 29 und 30). Die Parallelen zum Kölner Altar sind das im Hauptgeschoss verwendete Triumphbogenmotiv, aber auch das „rundbogig schließende, das Gebälk sprengende Altarblatt“⁵⁰. Diese wären bei ihrer Umsetzung weiterentwickelt und angepasst worden.



Abb. 29: Gabriel Krammer, Altarvorlagen, toskanische Ordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)



Abb. 30: Gabriel Krammer, Altarvorlagen, korinthische Ordnung (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

SCHLUSSFOLGERUNG



Abb. 31: Gabriel Krammer, Zinn-Nische (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.civ. 97)

Wenn man alle genannten Beispiele im Hinblick auf die anfangs genannte Zirkulation dieser neuen Architekturtheorien, die durch Vredeman de Vries und Dietterlin unter Bauherren und Fürsten gelangen konnten, betrachtet, so wird nochmals deutlich, welche große Bedeutung sie hatten. Ausgehend vom Weserraum, der aufgrund seiner architektonischen Besonderheiten – wie der in dieser Ausarbeitung vorgestellten anthropomorphen Ordnungen – wurden wichtige architektonische Impulse gesetzt. Es zeigt sich, dass die Reisen, das Zusammenarbeiten der Theoretiker sowie

insbesondere das Medium des Buchdruckes zur Verbreitung dieser Architekturtheorien beträchtlich beigetragen haben.

Krammer, der von den Vorlagenwerken anderer Autoren inspiriert wurde, begriff, dass Architektur neu verstanden und neu erfunden werden kann. Denn es ist ein immer wiederkehrender Vorgang in der Geschichte, sich an alten Grundformen zu orientieren und sie mit eigenen Vorstellungen zu vermischen. So schien beispielsweise die Verwendung neuer Ornamente die Funktion zu haben, das Wissen eines Fürsten über Modernes zu verewigen. Denn nicht nur späteren Generationen, sondern auch den Zeitgenossen sollten durch die Architektur (in der Verbindung von antiken mit neuen Architekturelementen) vermittelt werden, dass die Präsenz des Fürsten schon immer gegenwärtig war und, dass er wusste, wie er sich den neuen Architekturtheorien zu bedienen hatte. Die zielstrebige Versuchung, das Neue in die Architektur einzubauen, führte scheinbar dazu, dass Vorlagen- oder Säulenbücher an Wichtigkeit gewannen. Gerade die Verbreitung von Krammers Traktat *Architectura*, dessen Umsetzungen der Vorlagen sich in den verschiedensten Orten in Europa wiederfinden lassen, zeigt nochmals deutlich, dass sich zu seiner Zeit ein verändertes Architekturverständnis offenbarte.

-
- ¹ Steinvert 1990, S. 94, S. 107.
² Ebd. S. 92-94, S. 107.
³ Bischoff 2008, S. 8.
⁴ Ebd.; Großmann 1989, S. 15-16.
⁵ Bischoff 2008, S. 10.
⁶ Ebd., S. 9-10.
⁷ Bischoff 2008, S. 10-12.
⁸ Forssmann 1990, S. 9-10.
⁹ Ebd., S. 10-16.
¹⁰ Ebd., S. 14.
¹¹ Steinvert 1990, S. 95.
¹² Forssmann 1990, S. 16.
¹³ Petcu 2015, S. 343; übers. aller nachfolgenden Zitate durch die Autorin.
¹⁴ Ebd., S. 355.
¹⁵ Forssmann 1990, S. 10; Petcu 2015, S. 347; Vitruv 2009, S. 19.
¹⁶ Lieber 1844, S. 550.
¹⁷ Drake 2000, S. 15-17; Zöllner 2004, S. 312.
¹⁸ Forssmann 1990, S. 10.
¹⁹ Petcu 2015, S. 371.
²⁰ Ebd., S. 345.
²¹ Ebd.
²² Ebd., S. 363.
²³ Irscher 1998, S. 236.
²⁴ Petcu 2015, S. 363.
²⁵ Irscher 1998, S. 236-237.
²⁶ Ebd.
²⁷ Ebd., S. 237.
²⁸ Irscher 1998, S. 236-237.
²⁹ Ebd., S. 237.
³⁰ Ebd.
³¹ Petcu 2015, S. 371.
³² Ebd.; Irscher 1998, S. 238.
³³ Petcu 2015, S. 369.
³⁴ Ebd., S. 369.
³⁵ Ringger 1999, S. 134-135.
³⁶ Ebd., S. 135-136.
³⁷ Ebd., S. 136-137.
³⁸ Ebd., S. 188.
³⁹ Ebd.
⁴⁰ Ebd., S. 192.
⁴¹ Ebd., S. 191.
⁴² Irscher 1998, S. 241.
⁴³ Ebd., S. 242.
⁴⁴ Leutzinger 1943, S. 108.
⁴⁵ Davatz 1995, S. 154.
⁴⁶ Ebd.
⁴⁷ Bräm 2017, S. 215.
⁴⁸ Ebd., S. 209.
⁴⁹ Reuter 2010, S. 113-115.
⁵⁰ Ebd.

LITERATURVERZEICHNIS

Bräm 2017

Bräm, Andreas: Glarus Nord (Kunstdenkmäler des Kantons Glarus 2), Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.), Bern 2017, S. 208-335.

Bischoff 2008

Bischoff, Michael: Weserrenaissance – was ist das?, in: Bischoff, Michael / Ibbeken, Hillert (Hg.): Schlösser der Weserrenaissance, Stuttgart / London, 2008, S. 8-14.

Davatz 1995

Davatz, Jürg: Der Freulerpalast in Näfels, Glarus 1995.

Drake 2000

Drake, Scott: Anatomy and Anthropomorphism. Architecture and the Origins of Science, Adelaide, 2000, S. 15-17.

Forssman 1990

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

Großmann 1989

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

Irmscher 1998

Irmscher, Günter: Krammer Gabriel (1564-1606). Der vergessene "Rudolfiner", in: Umení, 46, 1998, S. 234-244.

Krammer 1600

Krammer, Gabriel: Architectura von den fünf Seulen, Prag 1600.

Leuzinger 1943

Leuzinger, Hans: Der Freulerpalast zu Näfels, Heimatschutz 38, Heft 4 (1943), S. 105-124.

Lieber 1844

Lieber, Francis: Encyclopaedia Americana. A Popular Dictionary of Arts, Sciences, Literature, History, Politics and Biography, II, Philadelphia 1844, hier: S. 550.

Petcu 2015

Petcu, Elizabeth J.: Anthropomorphizing the Orders. 'Terms' of Architectural Eloquence in the Northern Renaissance, in: Melion, Walter S. / Rothstein, Bret / Weemans, Michel: The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism, and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts, Leiden 2015, S. 341-379.

Vitruv 2009

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. De architectura libri decem, Reber, Franz (Hg. / Komm. / Übers.), Wiesbaden 2009.

Reuter 2010

Reuter, Michael: Studien zur Entwicklung der barocken Altarbaukunst in den Rheinlanden, Münster 2010.

Ringger 1999

Ringger, Peter: Die Prunkstube von 1616/1618 im Milten- bzw. Elsinerhaus in Bilten GL, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 56, Heft 3 (1999), S. 183-198.

Steinvert 1990

Steinvert, Ronald: Wechselbeziehungen zwischen Norddeutschland und dem Osten der Niederlande, in Großmann, G. Ulrich (Hg.): Renaissance in Nord – Mitteleuropa, I, München / Berlin 1990, S. 92-111.

Zöllner 2004

Zöllner, Frank: Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Neumaier, Otto (Hg.): Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras (Arianna. Wunschbilder der Antike 4), Möhnesee 2004, S. 307-344.