

Architekturtheoretische Manifestationen der deutschen Renaissancebaukunst am Beispiel des Aschaffener Schlosses

Steffen Krämer

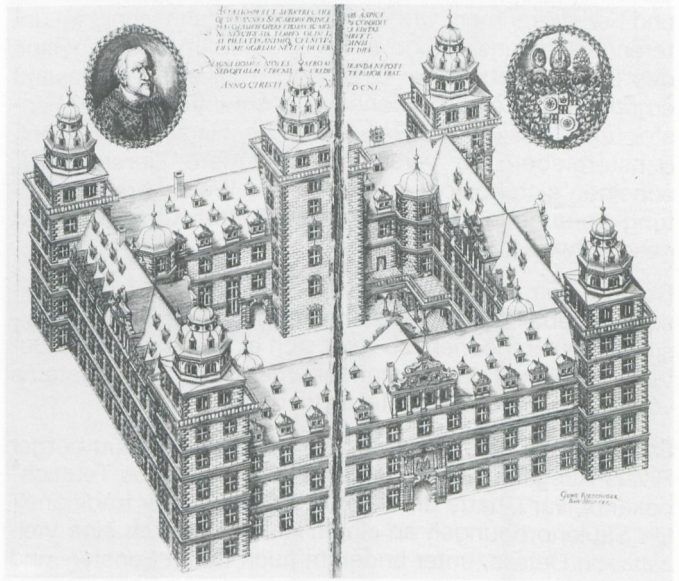
Der kunsthistorischen Annäherung an ein deutsches Schloß des späten 16. bzw. 17. Jahrhunderts liegt oftmals eine vorgeprägte, eigentümlich negative Sichtweise zugrunde. Diese möchte den Baumeistern jener Denkmäler ein eher dekoratives, offenkundig willkürliches Verfahren in der Wahl und Ausformung der zwar als klassisch empfundenen, aber dennoch nicht kanonisch angewendeten Architekturelemente unterstellen.

Mustergültig läßt sich dies nachvollziehen anhand der vielfältigen Bewertungen der Fachliteratur gegenüber dem Aschaffener Schloß, das als eines der letzten großen Bauvorhaben vor dem Dreißigjährigen Krieg von dem Kurmainzer Erzbischof Johann Schweikart von Kronberg 1605–1614 erbaut worden war.¹⁾

So charakterisierte Erich Hensler 1906 den Baumeister des Aschaffener Schlosses, Georg Ridinger, daß er „Einzelheiten einer vorgeschrittenen Zeit weder mit Geschmack wählt, noch sie selbständig zu einer künstlerischen Höhe zu erheben vermag“.²⁾ Allgemeiner formulierte es demgegenüber Julius Baum 1916, als er nur mehr lakonisch bemerkte, daß ein deutscher Baumeister vom Ende des 16. Jahrhunderts „die auf künstlerische Komposition bezüglichen Bemerkungen (der französischen oder italienischen Architekturtheorie) nicht sieht oder versteht“.³⁾ Noch Ende der siebziger Jahre konstantierte Götz Czymmek im Hinblick auf die drei oberen, vollständig ausgebildeten Gebälke des Aschaffener Wandaufnisses, daß die Anwendung dieser Gebälke in direkter Herleitung von den im 16. Jahrhundert in Deutschland gebräuchlichen Gurtgesimsen als ornamental zu verstehen sei.⁴⁾

Kurzum, ein Großteil der Aschaffenerburg-Literatur betonte in bezug auf die Fassadengliederung des Schlosses den rein dekorativen Charakter der Einzelelemente, die trotz einer gewissen Zitathaftigkeit im Sinne der traditionellen Säulentheorie einer systematischen und theoretischen Einbindung offensichtlich entbehren.

Eine kurze Beschreibung des Aufnisses ist daher vonnöten, um den hohen Grad der Systematisierung erfassen zu können, die Georg Ridinger in der Gestaltung der Wandgliederung obwalten ließ: Grundtenor der Wandbehandlung ist die absolute Einheitlichkeit von Innen- und Außenfronten. Ein völlig gleichgestalteter Gliederungsapparat, bestehend aus kräftigen, weit vorkragenden Gebälken und scheinbar endlosen horizontalen Fensterbahnen, überzieht in einem strengen, unnachgiebigen Takt die gesamte riesige Baumasse des Schlosses und bindet auch die Einzelelemente wie die Außen- und Treppentürme fest in den gestalterischen Gesamtkontext ein. Nur an einzelnen Stellen wie dem Bergfried oder den Portalen ist dieses rigide Gliederungssystem, das dem Bauwerk eine enorme Gelagertheit und gleichsam „erdenschwere“ Festigkeit verleiht, kurzzeitig unterbrochen. Gebälk und Fensterreihe verbinden sich also zu regelmäßigen gleichförmigen Horizontalbändern, die das geschlossene Bauvolumen in mehreren übereinandergestellten Stockwerken fest umklammern. Die Abschlußgebälke der einzelnen Geschosse als Protagonisten im Wechselspiel der Fassadenelemente verdienen nun besonderer Beachtung, denn die Aschaffenerburg-Forschung wußte bislang keine präzise Antwort auf die



4.1 Perspektivische Darstellung aus dem Ridinger-Stichwerk, 1616

Frage der Aussagefähigkeit oder aber der vermeintlichen Integration dieser Gliederungselemente in die klassische Säulentheorie zu liefern: Sind also die den Bau umgreifenden Horizontalbänder im Sinne von Gebälken Elemente der klassischen Ordnungen oder aber entsprechen sie als eine etwas komplexere Variante nur jenen traditionellen, in der Schloßbaukunst des 16. Jahrhunderts üblichen Gurtgesimsen?

Entschied sich die frühere Forschung noch für das letztere⁵⁾, so kam schon durch Felix Mader die Komponente der Säulenordnungstheorien mit ins Spiel, als jener diese Bauelemente als „Gurtgesimse mit gebälkartiger Gliederung“ bezeichnete.⁶⁾ Höhepunkt für diese Art der Wertung stellten die überaus kurzen Randbemerkungen Wilhelm Köhlers dar, der eher beiläufig bemerkte, daß Ridinger „die Fassaden mit regulären Gebälken, also mit Ordnungen gliederte“.⁷⁾

Eine kurze Betrachtung des Wandaufnisses genügt, um in dieser Frage eine klare Entscheidung treffen zu können. Bis auf das Wulstprofil des Kellergeschosses und den Gesimsen der beiden obersten Turmfreigeschosse bestehen alle Horizontalbänder, auch jene der Türme, aus Architrav, Fries und Gesims. Sie sind somit zweifelsfrei als vollständige Gebälke ausgezeichnet. Ein bemerkenswertes Wechselverhältnis zwischen diesen Gebälken und den entsprechenden Fensterformen, insbesondere in den drei Hauptstockwerken, scheint die Annahme einer direkten Abhängigkeit jener Architekturelemente von klassischen Ordnungstheorien noch zu untermauern:

Besteht das Gebälk des Erdgeschosses aus einem Zweifasziensarchitrav, so reagiert der Fensterrahmen darauf mit einer einfach getrepten Fiasche. Fenstergewände und Gebälkarchitrav sind somit in der Art der Profilierung vollkommen kongruent, oder mit anderen Worten: Der Fen-

sterrahmen ist „architraviert“. Das Gebälk des ersten Geschosses weist nun einen Dreifaszienarchitrav auf, den die Profilierung des Fensterrahmens mit einer doppelt getreppten Fiasche direkt umsetzt. Der gesprengte Segmentgiebel oberhalb des Fenstersturzes besitzt verschiedene Detailformen, wie Rad, Krone, Pinienzapfen und Eisenhut, die in diesem Zusammenhang heraldischen Wert besitzen, was ein Vergleich mit den am Bau befindlichen Mainzer bzw. Schweikartschen Wappen verdeutlicht. Das zweite Geschöß wiederholt die Dreierarchitravierung von Gebälk und Fensterrahmen, wobei durch einen Zahnschnitt im unteren Gesimsansatz und einen Eierstab im Schrägeison des Dreieckgiebels der Grad der Profilierung insgesamt erhöht wird. Die verbleibenden Ornamentformen der Fenster und Gebälke, wie Roll- oder Beschlagwerkornament, Fenstergiebel und verschiedene andere Zierelemente, scheinen sich sowohl in der Art und Weise ihrer Gestaltung als auch in der Reichhaltigkeit ihrer Kombinationen geschößweise zu steigern.

Befragt man zu dieser merkwürdigen Korrespondenz zwischen Gebälk- und Fensterprofilierung die zeitgenössischen Säulentheorien, so zeigt sich eine offenkundige Detailabhängigkeit des Aschaffener Dekorationssystems von den damaligen Architekturtheorien.

Schon Vitruv selbst, der spätestens seit der Nürnberger Rivius-Ausgabe von 1548 als der sog. „Vitruvius Teutsch“ bekannt war⁸⁾, hatte die Kenntlichmachung der traditionellen Säulenordnungen an einem Bauwerk durch eine Vielzahl von Details, unter anderem auch durch Fenster- und



4.2 Ansicht des südlichen Außenturmes von Südosten

Türöffnungen, vorgeschlagen.⁹⁾ Bildhaft untermauert wurde solch eine Transformation der Säulenordnungen in spezifische Fensterformen durch die Musterexempel idealer Bauöffnungen in dem vierten, 1537 erstmalig veröffentlichten Buch des Sebastiano Serlio.¹⁰⁾

So ist denn das Erdgeschoß mit seiner Zweifaszienarchitravierung von Gebälk und davon abhängigem Fensterrahmen eindeutig der dorischen Ordnung entlehnt, wobei das Beschlagwerkornament der Frieszone mit seiner an einen Triglyphen-Metopen-Wechsel erinnernden Rhythmisierung diese Gleichsetzung noch zu unterstützen sucht. Das erste Geschöß dagegen mit seiner Dreifaszienarchitravierung und der erweiterten Ornamentfülle weist eindeutig auf die ionische Ordnung. Trotz vergleichbarer Architravierung kann das zweite Geschöß mit der korinthischen Ordnung identifiziert werden, denn hier sind in einer weiteren Steigerung der Schmuckelemente typische Detailformen der vorangehenden Ordnungen wie Triglyphen-Metopen-Wechsel und Eierstab rezipiert und mit neuen Motiven in einen gestalterischen Gesamtkontext gebracht worden. Daß Ridinger das zweite Geschöß nicht im Sinne jener markanten Profiladdition konsequent gesteigert hat, liegt schlichtweg an der Tatsache, daß eine Viererarchitravierung in den traditionellen Säulenordnungen nicht manifestiert ist.

Daneben bietet der Bau selbst einige weitere Indizien, die die These der Benutzung klassischer Ordnungen noch unterstützen: Ist das Kellergeschoß mit seinem wulstigen Gesims, dem einfachen zweigeteilten Fensterrahmen und der leichten Böschung als Sockel ausgezeichnet, so werden die Turmgeschosse so weit in das Ordnungssystem integriert, insofern sie Träger einer bestimmten Säulenordnung sind: Die Fenster der beiden unteren Turmfriegeschosse, die optisch mit den beiden Hauptstockwerken der Zwerchgiebel verbunden sind, dialogisieren durch ihre nahezu identische Profilierung und Ornamentierung in direkter Weise mit den korinthischen Pilaster- und Termenordnungen dieser Giebelgeschosse. Die drei folgenden Stockwerke lösen sich demgegenüber mit ihrer vierfachen Rahmenprofilierung und der jeweils individuellen Ornamentierung aus dem Ordnungssystem wieder heraus, da eine entsprechende klassische Ordnung nicht mehr vorhanden ist und die Ausgestaltung nunmehr rein dekorativen Gesichtspunkten folgen kann. Letztlich passen sich auch die gesamten Schloßportale mit ihrer durch die Vertikalglieder deutlich ablesbaren dorischen Ordnung im Erdgeschoß widerspruchlos diesem Gliederungssystem an.

Zweifelt man nach diesen detaillierten Ausführungen noch an der Tatsache, daß Ridinger für den Entwurf des Aschaffener Wandaufnisses klassische Säulenordnungen adaptierte und für seine individuelle Umsetzung dieser Ordnungen die Architekturbücher des Vitruv oder Sebastiano Serlio heranzog, so sei darauf mit dem Verweis auf sein 1616 veröffentlichtes Kupferstichwerk über den Aschaffener Schloßbau geantwortet¹¹⁾: In der Einleitung zu diesem Stichwerk wird Vitruv explizit als eine Instanz für künstlerische Fähigkeiten berufen, auch operiert Ridinger mit dezidiert vitruvianischen Termini, etwa „Ichnographia“ (= Grundriß oder Entwurf) und „Scenographia“ (= perspektivische Bauzeichnung).¹²⁾ Die Bücher des Serlio hingegen können Anfang des 17. Jahrhunderts als in Deutschland bekannt und zum allgemeinen Gebrauch der Baumeister vorausgesetzt werden. Es wäre vollkommen absurd, wenn Ridinger, in seiner Einleitung sowohl unterschwellig als auch ausdrücklich sich immer wieder auf Vitruv beziehend, in der Ausführung des Schlosses diesem nicht mehr folgte. Laut Erik Forssman hätte er dann in der Nichtbeachtung des Vitruv das Bauwerk als ein Werk von provinzieller Bedeutung ausgewiesen.¹³⁾



4.3 Ansicht eines Erdgeschoßfensters an der südwestlichen Außenfront

> 4.4 Ansicht eines Fensters des ersten Geschosses an der südwestlichen Außenfront

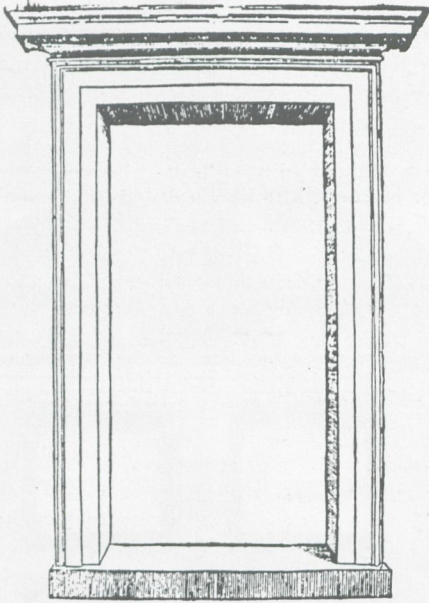
> 4.5 Ansicht eines Fensters des zweiten Geschosses an der südwestlichen Außenfront



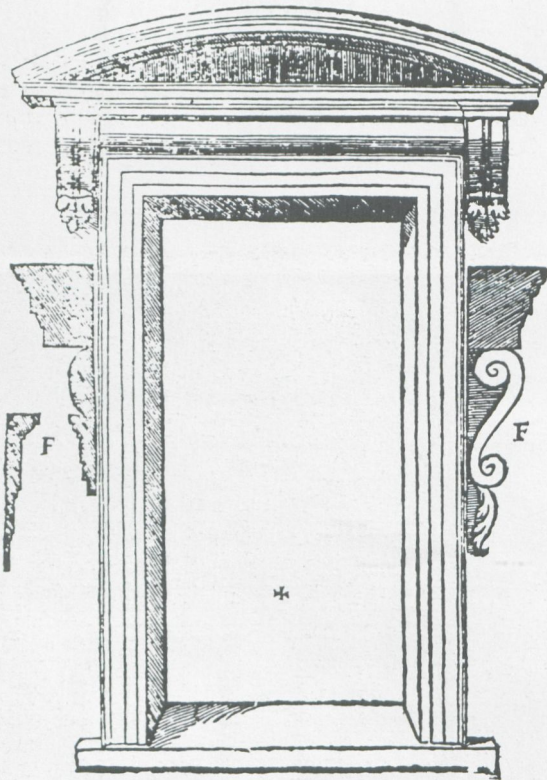
Der Schloßbaumeister hat also trotz fehlender Vertikalgliederung an den Hof- und Außenfronten des Schlosses die drei klassischen Säulenordnungen nur durch Detailformen zitiert, wobei eine willkürliche unbewußte Anwendung schon allein durch die systematische und in jedem Falle korrekte Gestaltung ausgeschlossen ist – dieser signifikante formale Bezug zwischen Fenster und Gebälk in den einzelnen Geschossen hätte sonst keinen Sinn. Die oben genannte, rein „ornamentale“ Anwendung, wie es Götz Czymmek formulierte, verbietet sich bei dieser Konsequenz in der Benutzung der Detailformen von selbst.

Resultat dieses Aufrißsystems ist demnach die geschosswise Übereinanderstellung der klassischen Ordnungen im Sinne der Dorika, Ionika und Korinthia. Also nichts anderes, was man in der Architekturgeschichte als die „klassische Superposition“ bezeichnet, jedoch mit dem besonderen Tatbestand, daß in diesem Falle die Vertikalgliederung fehlen. Warum aber, fragt man sich, hat Ridinger solch eine komplizierte Aufrißgliederung gewählt, die eigentlich, und das kommt erschwerend hinzu, nur durch die Detailformen zum Ausdruck gebracht werden kann und die eben nur dann für den Betrachter ablesbar wird, wenn sie systematisch von Anfang bis Ende durchgeführt ist?

Die Beantwortung dieser Frage ergibt sich ganz automatisch aus dem Eigenwert der klassischen Ordnungen: Ne-



4.6 „Dorische Öffnung“ aus dem IV. Buch, Kap. 6 des Sebastiano Serlio

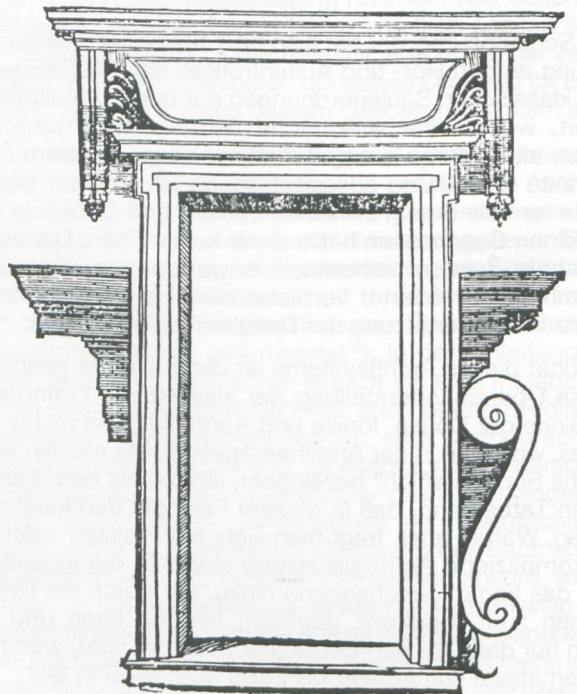


4.7 „Ionische Öffnung“ aus dem IV. Buch, Kap. 7 des Sebastiano Serlio

ben ihren jeweils spezifischen Charakteren besitzen diese Ordnungen eine im wörtlichen Sinne „klassische Proportionierung“, die man den abnehmenden Geschoßhöhen, den Gebälken und den Einzelementen immer wieder ablesen kann. In der Abfolge der drei Ordnungen verleihen die Proportionen dem Bauwerk einen äußerst ausgewogenen und harmonischen Charakter. Neben jener ruhigen und majestätischen Gelagertheit des Bauwerks kommt ein Ebenmaß durch diese Superposition mit ins Spiel, das den imposanten Eindruck des Bauwerks erst vervollständigt, oder um es mit den Worten des italienischen Zeitgenossen und Architekturtheoretikers Vincenzo Scamozzi in bezug auf die Superposition zu charakterisieren: „Una scandentia proportionatissima“.¹⁴⁾

Die Gravität des Bauwerks, die in der waagrechten Lesart des Wandaufnisses sinnfällig zum Ausdruck gebracht wird, ist einer der Hauptgründe für den Verzicht auf Vertikalglieder. Nicht umsonst favorisierte Ridinger im Kräfte-spiel der Richtungstendenzen die Horizontale, die in den kraftvollen Gebälken ihre adäquate Umsetzung findet. Versucht man, eine Vertikalität durch Gliederungselemente, seien es Pilaster oder Halbsäulen, auf die Außenwände idealiter zu projizieren, entsteht ein gänzlich anderer Eindruck: Nunmehr in eine Abfolge endloser Wandtravées aufgelöst, verliert die Wand ihre Geschlossenheit und jene organische Zusammenfügung zu einer scheinbar allumfassenden, nur an den Ecken und Kanten orthogonal gebrochenen Schaufront. Die ehemals verklammernden Gebälke sind zu neutralen Aufbauelementen im tektonischen Gegeneinander degradiert, die Außengestalt ist mit einem Male kleinteiliger geworden.

Für die Beibehaltung dieser strengen und kontinuierlichen Gleichförmigkeit des Gliederungsapparates wick Ridinger allerdings in einem wichtigen Detail von dem Kanon der vitruvianischen Säulentheorie ab: Die Fenster, deren Maße durch die in der Ordnungsabfolge verankerte Proportionierung laut Vitruv immer schlanker werden müssen¹⁵⁾, sind trotz abnehmender Höhe gleich breit, ein Blick auf den Wandaufriß macht dies deutlich. Hätte Ridinger aufgrund der vitruvianischen Vorschriften die Fensteröffnungen auch in der Breite reduziert, wäre jene strenge Doktrin der den gesamten Bau im „ewigen Gleichschritt“ überziehenden Fensterachsen verlorengegangen, weil die Fenstermaße, sich nach oben verjüngend, im zweiten Geschoß nicht mehr dieselbe Wirkmacht besäßen wie die im Verhältnis dazu wuchtiger erscheinenden Erdgeschoßfenster. Die Wahl zu identischer Öffnungsbreite ist unter dem Aspekt einer gleichwertigen Wirkung in allen Geschossen berechtigt, auch auf die Gefahr hin, daß die Fenster des zweiten Geschosses, für sich genommen, etwas zu gedrungen wirken. Das Wesen der Superposition selbst, das sich im Unterschied zum forcierten Ausdruck einer einzigen Ordnung eher durch ein harmonisches Gleichgewicht auszeichnet, ist dieser Formgesinnung durchaus verwandt.



4.8 „Korinthische Öffnung“ aus dem IV. Buch, Kap. 8 des Sebastiano Serlio

Inhaltlich gesehen, demonstriert die Superposition als Gesamtheit der drei klassischen Ordnungen Würde und Macht des Bauherrn. Sie hat als Ganzes, wie es Erik Forsman prägnant formulierte, „das antikische und heroische Ansehen der Fassade zu garantieren“.¹⁶⁾

Diese Betrachtung des Aufrisses aus dem Blickwinkel der Säulenordnungen bekundete neben den inhaltlich-formalen Aspekten auch jenen schöpferischen Willen Ridingers, die Wandgestaltung in ein System zu bringen, letztlich das Schloß als eine in mancherlei Hinsicht noch unreife, aber dennoch schon zu versüßende Art der „Systemarchitektur“ zu charakterisieren.

Daß Ridinger allerdings im Gesamthabitus des Aschaffener Schlosses einer bestimmten Säulenordnung, in diesem Falle der dorischen Ordnung, den Vorzug gab, sollen die folgenden ikonographischen Analysen aufzeigen:

„Euer Churfürstlich Gnaden Heroische Opera“, wie Ridinger das Schloß in seinem Stichwerk nannte¹⁷⁾, ist ein Titel, der das Bauwerk mit der Charaktereigenschaft des Heldenhaften, des Tapferen verbindet. In der Architekturtheorie ist die Eigenschaft des Heroischen gleichgesetzt mit der dorischen Ordnung. Schon bei Vitruv ist die dorische Ordnung den starken, vorzugsweise den männlichen Göttern wie Mars oder Herkules zugeteilt. Bei Sebastiano Serlio erfährt der ikonographische Gehalt der Ordnungen eine christliche Umdeutung. Die Dorika wird nunmehr verknüpft mit zumeist heldenhaften Heiligen, wobei die erste deutsche Serlio-Ausgabe von 1608 dies in geradezu prosaischer Art wiederzugeben versteht: „Es seyen nun gleich Heilige Personen und im Glauben an Christum starke Helden oder Weltliches stands dapffere Potentaten, da solchen zu Ehren oder gedechtnuß ein Gebew auffgerichtet wird, da sol man die Dorika brauchen...“¹⁸⁾

In der gebauten Architektur finden sich aber auch Beispiele, die in ihrer Gesamtheit die dorische Ordnung vertreten, etwa das 1602–1607 von Elias Holl und Joseph Heintz errichtete Augsburger Zeughaus, dessen gesamte Fassade die dorische Ordnung repräsentiert.

In bezug auf das Aschaffener Schloß stellt sich aber die Frage, wie und ob Ridinger überhaupt das Bauwerk mit der Charaktereigenschaft der dorischen Ordnung verknüpfte, wo doch in der Wandgestaltung seine Wahl auf die Superposition fiel, also die gleichwertige Benutzung der drei klassischen Ordnungen?

Der Begriff des Heroischen als Zielpunkt der Analyse war in damaliger Zeit ein durchaus gebräuchlicher, gern benutzter Terminus. Oftmals wurde er allerdings ohne einen direkten Verweis auf die dorische Säulentheorie angewendet, wie es die 1628 in Ulm erschienene „Architectura Civilis“ des Joseph Furtenbach beweist.¹⁹⁾ Ridinger dagegen legte in der Frage der Wortwahl und Begrifflichkeit sehr großen Wert auf eine korrekte Benutzung von Termini, gerade dann, wenn es sich um Begriffe im Umfeld der Architekturtheorie handelte. Ein Blick auf die vormalig erwähnte Aneignung spezieller Architekturbegriffe aus dem vitruvianischen Wortschatz in Ridinger Stichwerk macht dies deutlich. Schon Wilhelm Köhler bemerkte, daß der Begriff „Heroisch“ bei Georg Ridinger unzweifelhaft aus der Säulentheorie stammte.²⁰⁾ Doch zurück zum Titel des Stichwerks:

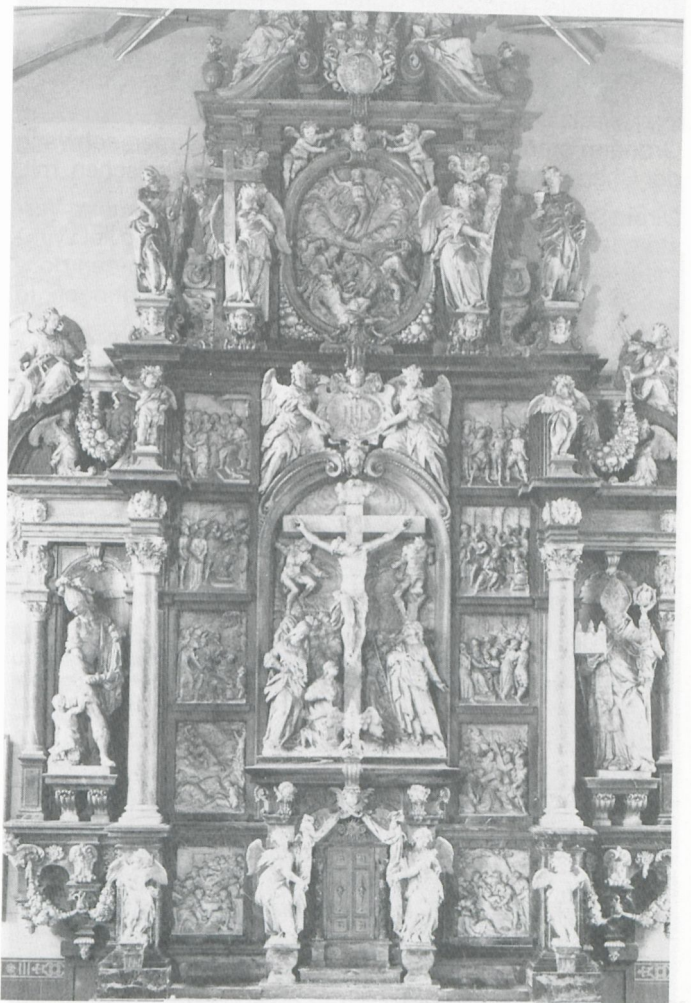
Das eigentlich Wichtige ist nicht die Hervorhebung einer bestimmten Eigenschaft des Schlosses, vielmehr der stark devotionale Hinweis auf den Bauherrn, der in diesem Zusammenhang selbst als Bauorganisator des Schlosses erscheint. Schon in der Art und Weise der Nennung des Erzbischofs wird seine für den Schloßbau nicht zu unter-

schätzende Rolle evident. Als Primas der Kirche im Reich, dessen Metropolitanbistum die größte Kirchenprovinz der Weltkirche darstellte, war er zugleich Erzkanzler des Reiches und hatte als Erzbischof den höchsten Rang nach dem Papst.

Daß das Schloß direkt Bezug auf den Bauherrn nimmt, beweist der Name „Schloß Johannsburg“, der sowohl auf den Namenspatron Johannes den Täufer als auch auf den Erzbischof Johann Schweikart verweist. Ein auf einer Münze zum Schloßbau abgedruckter Vers von 1613 preist die Person des Erzbischofs und seine eminente Rolle für den Schloßbau. Gleichzeitig aber stellt er die Tugenden dieser geistlich-weltlichen Person vor: „... Aber die Frömmigkeit, den hohen Mut des Gründers wird der Tage keiner verlöschen...“²¹⁾

Einige auffällige Baudetails scheinen nun den Gedanken nahezulegen, daß durch diese Namensverwandtschaft eine intendierte Gleichsetzung zwischen Erzbischof Johann Schweikart und dem Schloßpatron Johannes stattgefunden habe. Schließlich sind die im Vers herausgestellten Charaktereigenschaften des Erzbischofs, die Frömmigkeit und der Mut, eindeutig verwandt mit den Tugenden des heiligen Johannes als standhaften Wegbereiter Christi.

An der ursprünglich vor dem südöstlichen Hauptportal befindlichen und heute nicht mehr erhaltenen „Porta triumphalis“ war neben der Figur des heiligen Johannes ein Steinrelief mit dem heiligen Martin als Schutzpatron des Erzbistums in den Portalaufbau eingelassen. Betrachtet man hierzu den Hauptaltar der sogenannten Johanniskapelle im Schloß, so ist eine ähnliche Gegenüberstellung



4.9 Altar der Johanniskapelle im Schloß

gewählt, nur daß statt Johannes des Täufers der Erzbischof selbst mit seinem Schloß in der rechten Hand dem heiligen Martin gegenübersteht. Erzbischof Schweikart schien sich demnach mit dem Namenspatron gleichgesetzt zu fühlen, wenn nicht gar sich mit ihm identifizieren zu wollen. Johannes der Täufer als einer der heldenhaftesten biblischen Gestalten und somit auch der Erzbischof selbst evozieren die Anwendung der dorischen Ordnung als sinnfälligen Ausdruck ihres Charakters. Die „heroische Opera“ ist somit nicht ein unbewußter Griff nach einer damals üblichen, formelhaften Redewendung, die sich gegenüber dem Charakterbild des Schlosses eher neutral verhält. Sie darf vielmehr als ein ernstzunehmender Hinweis auf den Bedeutungsgehalt des Schlosses verstanden werden.

Wie aber hat Ridinger der dorischen Ordnung am Schloß zum Ausdruck verholpen, wenn ihm durch die Wahl der Superposition erst einmal der direkteste Weg verschlossen ist? Der Schloßbaumeister mußte die dorische Ordnung als baukünstlerisches Thema in solcher Form am Bauwerk darstellen, die es dem zeitgenössischen Betrachter ermöglichte, diese Wesensart unmittelbar zu erkennen. Irgendein Bauelement oder -prinzip mußte demnach als inhaltlicher Träger dieser Ordnung dienstbar gemacht werden.

Eine historische Textstelle soll nun vorgestellt werden, die möglicherweise das Problem etwas zu erhellen vermag: In der Hauschronik der Familie Holl, 1487–1646, die zum größten Teil aus den Lebensaufzeichnungen des schon genannten Augsburger Stadtbaumeisters Elias Holl besteht, heißt es aus Anlaß zur Errichtung des Augsburger Rathauses 1618: „... es wurde viel ein bessers tapferers Ansehen haben, da man auf jede Stiegen eine(n) achteckichten Thurm bauen und sezen würde ... es hätte doch dieser Bau sowohl inner als außer der Stadt ein heroisches Ansehen...“²²⁾ Diese Textstelle, und wieviele andere ließen sich hinzufügen²³⁾, zeigt expressis verbis, daß der Turm in damaliger Zeit als Symbolfigur stellvertretend für die dorische Ordnung stand. In der Präsentation von Türmen schwang der Charakterzug des Heroischen, eben des Dorischen, mit.

Direkt auf Aschaffenburg bezogen, wird nunmehr verständlich, warum Ridinger gerade den Türmen soviel Wirkmacht eingeräumt hatte. Sie sollten nach außen den dorischen Charakter des Bauwerks zum Ausdruck bringen. In

ihrer Eigenschaft als machtvolle Akzente an den Außenkanten des Schlosses, aber auch durch den großen Bergfried im Innenhof, verkörperten sie den dorischen Anspruch des Schlosses.

Daneben ist schon allein die steinsichtige Wucht und Monumentalität der in riesigen Dimensionen sich ausbreitenden Anlage Ausdruck des dorischen Charakters. Diese Gleichstellung beider Werte hat Wilhelm Köhler mit dem treffenden Satz veranschaulicht: „Heroisch bedeutet nun zugleich monumental.“²⁴⁾

Inwieweit Ridingers Versuch geht, die dorische Ordnung am Bau zu manifestieren, zeigen auch gewisse Detailformen:

Auf der perspektivischen Darstellung des Schlosses aus dem Ridinger-Stichwerk ist eine Variante der Zwerchgiebel dargestellt, die zugunsten eines zweiten ausgeführten Entwurfs aufgegeben wurde. Der Hauptunterschied besteht in einem Wechsel der Säulenordnung. Wurden im Stich die Zwerchgiebel noch durch kräftige dorische Pilaster gegliedert, so dominiert in der Ausführung die korinthische Ordnung. Ridinger verzichtete somit aufgrund der systematischen Angleichung der Giebelstockwerke an die entsprechenden Turmfreigeschosse auf eine Präsentation der dorischen Säulenordnung an diesen mächtigen Giebelaufsätzen. In der Ausführung sind also Turm- und Giebelgeschosse durch die in der Superposition verankerte korinthische Ordnung fest miteinander verbunden. Im Stich dagegen plante Ridinger, die in ihrem dorischen Bedeutungsgehalt identischen Zwerchgiebel und Türme optisch zu einer großen Gesamtsilhouette zu verklammern und damit den heroischen Anspruch auch in der Ferne deutlich zu bekunden.

Dieser Anspruch ist gleichbedeutend mit dem hohen sozialen Status des Erzbischofs Johann Schweikart. In der Hinwendung zur dorischen Ordnung sind die Charakterzüge des Erzbischofs unumstößlich am Aschaffenburg Schloß dokumentiert. Als „Weltlichen Standes tapferer Potentat“ verlangte Johann Schweikart von Kronberg nach einem adäquaten Ausdruck seiner bischöflich-kurfürstlichen Macht, die Georg Ridinger durch die perfekte Anwendung vitruvianischer Säulenordnungen am Aschaffenburg Schloß in souveräner Art und Weise umzusetzen mußte.

Anmerkungen:

- 1) Vgl. Steffen Krämer, Das Aschaffenburg Schloß, in: *Arx*, 1/1991, S. 17 ff.
- 2) Erich Hensler, Georg Ridinger. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte Straßburgs, in: *Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen*, VI. Jg., Straßburg, 1906, S. 164
- 3) Julius Baum, Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Heinrich Schickhardt, Straßburg, 1916 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 1985), S. 4
- 4) Götz Gzymmek, Das Aschaffenburg Schloß und Georg Ridinger, phil. Diss., Köln, 1978, S. 52 ff.
- 5) Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Bd. I/II, Esslingen, 1914, S. 423; Otto Schulze-Kolbitz, Das Schloß zu Aschaffenburg, Straßburg, 1905 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 65), S. 77; Alfred Stange, Deutsche Baukunst der Renaissance, München, 1926, S. 99
- 6) Felix Mader, Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg, Heft XVIII, München, 1917, S. 230
- 7) Wilhelm Köhler, Das Lusthaus Gottesau in Karlsruhe und der Friedrichsbau in Heidelberg, phil. Diss., Heidelberg, 1961, S. 67
- 8) Marcus Pollio Vitruv, Zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bauen, hrsg. von Gualther Rivius, Nürnberg, 1548, sog. Vitruvius Teutsch, Nachdruck, Hildesheim, New York, 1973
- 9) Vgl. Vitruv, Buch IV, Kap. 6
- 10) Sebastiano Serlio, Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva, hrsg. von Domenico Scamozzi, Venedig, 1619, Faksimile-Ausgabe, Ridgewood, New-Jersey, 1964
- 11) Georg Ridinger, Architectur Des Mainzischen Churfürstlichen neuen Schloßbawes St. Johannspurg zu Aschaffenburg, Mainz, 1616
- 12) Vgl. hierzu Vitruv, Buch I, Kap. 2

- 13) Erik Forssman, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jh.s, Stockholm, 1956, S. 16.
- 14) Sinngemäß: „wohl oder äußerst proportionierter Takt“, vgl. Vincenzo Scamozzi, *Idea dell'Architettura universale*, Venedig, 1615, Parte seconda, S. 104 (Faksimile-Ausgabe, Farnborough, 1964); Erik Forssman, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch*. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jh.s, Braunschweig, Wiesbaden, 1984, S. 34 f.
- 15) Vgl. hierzu Erik Forssman, 1984, S. 29 f.
- 16) Erik Forssman, 1984, S. 46
- 17) Erik Forssman, 1956, S. 12
- 18) Sebastiano Serlio, *Von der Architectur Fünff Bücher*, Basel, 1608, Buch IV; vgl. Erik Forssman, 1956, S. 69
- 19) Joseph Furtenbach, *Architectura Civilis*, Ulm, 1628, S. 8, Faksimile-Ausgabe, Hildesheim/New York, 1971
- 20) Wilhelm Köhler, 1961, S. 67
- 21) Vgl. Martin Kittel, *Die Bauornamentik aller Jahrhunderte an Gebäuden der Königlichen Stadt Aschaffenburg*, Teil 12–17, Aschaffenburg, 1867/68, S. 4 f.
- 22) Christian Meyer (Hrsg.), *Die Hauschronik der Familie Holl 1487–1646*, München, 1910, S. 70 f.
- 23) Vgl. Filarete (Antonio Averlino), *Trattato di Architettura*, 1451–65, Buch XI, fol 84 f., Faksimile-Ausgabe, Mailand, 1972, Bd. I, S. 325
- 24) Wilhelm Köhler, 1961, S. 67

Abbildungen: Staatsbibliothek München 1, Krämer 2–5, S. Serlio, Faksimile-Ausgabe 1964 6–8, v. Roda 1988 9