



Winckelmann Akademie
München

Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München
Textbeitrag Nr. 50, April 2023

www.winckelmann-akademie.de

Architekturtheoretische Manifestationen der deutschen Renaissancebaukunst am Beispiel des Aschaffener Schlosses

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

Der kunsthistorischen Annäherung an ein deutsches Schloss des späten 16. bzw. 17. Jh. liegt oftmals eine vorgeprägte, eigentümlich negative Sichtweise zugrunde. Diese möchte den Baumeistern jener Denkmäler ein eher dekoratives, fast willkürliches Verfahren in der Wahl und Ausformung der zwar als klassisch empfundenen, aber dennoch nicht kanonisch angewendeten Architekturelemente unterstellen. Mustergültig lässt sich dies anhand der vielfältigen Bewertungen der Fachliteratur gegenüber dem Aschaffener Schloss nachvollziehen, das als eines der letzten großen Bauvorhaben vor dem Dreißigjährigen Krieg von dem Kurmainzer Erzbischof Johann Schweikart von Kronberg 1605-14 erbaut worden war (Abb. 1).¹

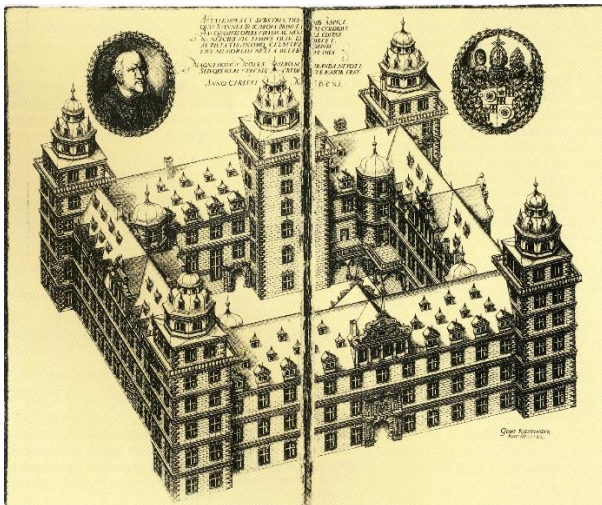


Abb. 1 Aschaffenburg, Schloss
perspektivische Darstellung, 1616

So charakterisierte Erich Hensler bereits 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 hingegen Julius Baum 1916,

¹ Vgl. Steffen Krämer: Das Aschaffener Schloss, in: Arx. Burgen und Schlösser in Bayern, Österreich und Südtirol, 1/1991, S. 17-21.

² Erich Hensler: Georg Ridinger. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte Straßburgs, in: Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, VI. Jg., Straßburg 1906, S. 164.

als er nur mehr lakonisch bemerkte, dass ein deutscher Baumeister vom Ende des 16. Jh. „die auf künstlerische Komposition bezüglichen Bemerkungen [der französischen oder italienischen Architekturtheorie] nicht sieht oder versteht“.³

Noch Ende der 1970er Jahre konstatierte Götz Gzymmek im Hinblick auf die drei oberen, vollständig ausgebildeten Gebälke des Aschaffener Wandaufnisses, dass deren Anwendung in direkter Herleitung von den im 16. Jh. in Deutschland gebräuchlichen Gurtgesimsen als ornamental zu verstehen sei.⁴

Ein Großteil der Aschaffenburg-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 konsequenten und theoretischen Einbindung offensichtlich entbehren. Eine kurze Beschreibung des Aufnisses ist daher vonnöten, um den hohen Grad an Systematisierung erfassen zu können, die Ridingers Gestaltung der Wandgliederung zugrunde liegt.



Abb. 2 und 3 Aschaffenburg, Schloss, Außen- und Hoffronten

Grundtenor der Wandbehandlung ist die formale Einheitlichkeit von Innen- und Außenfronten (Abb. 1-3). Ein völlig gleichgestalteter Gliederungsapparat, bestehend aus kräftigen, weit vorkragenden Gebälken und scheinbar endlos verlaufenden horizontalen Fensterbahnen, überzieht in einem strengen Takt die gesamte riesige Baumasse des Schlosses und bindet auch die Einzelelemente, wie

³ Julius Baum: Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Heinrich Schickhardt, Straßburg 1916, S. 4 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 1985).

⁴ Götz Gzymmek: Das Aschaffener Schloß und Georg Ridinger, phil. Diss., Köln 1978, S. 52 ff.

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 Gelagertheit und Festigkeit verleiht, kurzzeitig unterbrochen (Abb. 4, 5).



Abb. 4 und 5 Aschaffenburg, Schloss, Eingangsfront, Hofseite mit Bergfried

Gebälk und Fensterreihe verbinden sich also zu gleichförmigen Horizontalbändern, die das geschlossene Bauvolumen in mehreren übereinandergestellten Stockwerken fest umklammern (Abb. 2, 3). Die Abschlussgebälke der einzelnen Geschosse als Protagonisten im Wechselspiel der Fassadenelemente verdienen nun besonderer Beachtung, denn die Aschaffenburg-Forschung wusste bislang keine präzise Antwort auf die Frage ihrer Aussagefähigkeit bzw. Integration in die klassische Säulentheorie zu liefern. Sind die den Bau umgreifenden Horizontalbänder in der spezifischen Ausdeutung als Gebälk Elemente der klassischen Säulenordnungen oder entsprechen sie als eine etwas komplexere Variante lediglich jenen traditionellen, in der Schlossbaukunst des 16. Jh. üblichen Gurtgesimsen? Entschied sich die frühere Forschung noch für das letztere⁵, so kam schon durch Felix Mader, 1917 die Komponente der Säulenordnungstheorien mit ins Spiel, als jener diese Bauelemente als „Gurtgesimse mit gebälkartiger Gliederung“ bezeichnete.⁶ Höhepunkt für diese Art der Wertung stellen die kurzen Randbemerkungen Wilhelm Köhlers dar, der eher beiläufig bemerkte, dass Ridinger „die Fassaden mit

⁵ Wilhelm Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland, Bd. I, Esslingen 1914, S. 423; Otto Schulze-Kolbitz: Das Schloß zu Aschaffenburg, Straßburg 1905, S. 77 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 65); 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.

regulären Gebälken, also mit Ordnungen gliederte“.⁷ Eine kurze Betrachtung des Wandaufnisses genügt, um in dieser architekturtheoretischen Frage eine klare Entscheidung treffen zu können.

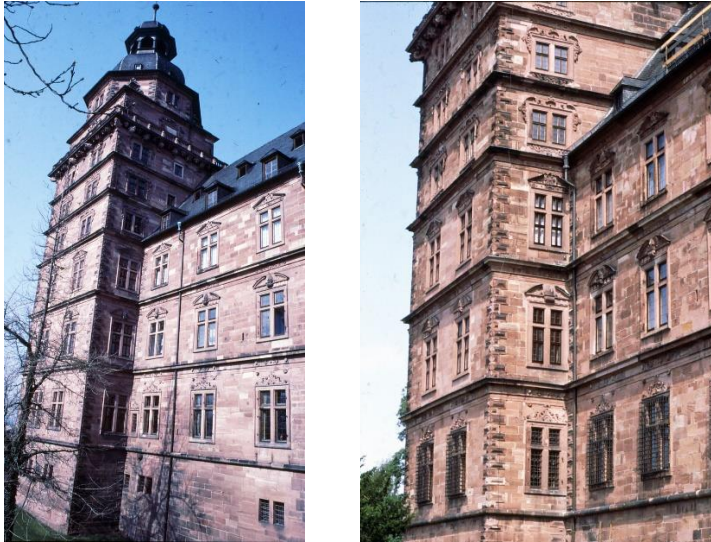


Abb. 6 und 7 Aschaffenburg, Schloss, Außenfronten mit Türmen

Bis auf das Wulstprofil des Kellergeschosses und die Gesimse der beiden obersten Turmfreigeschosse bestehen alle Horizontalbänder, auch jene der Türme, aus Architrav, Fries und Gesims (Abb. 2, 6, 7). Folglich sind sie zweifelsfrei als vollständige Gebälke ausgezeichnet. Ein bemerkenswertes Wechselverhältnis zwischen diesen Gebälken und den entsprechenden Fensterformen insbesondere in den drei Hauptgeschossen scheint die Annahme einer direkten Abhängigkeit jener Architekturelemente von klassischen Ordnungstheorien noch zu untermauern.

Besteht das Gebälk des Erdgeschosses aus einem Zweifaszienarchitrav, so reagiert der Fensterrahmen darauf mit einer einfach getreppten Fiasche. Fenstergewände und Gebälkarchitrav sind in der Art ihrer Profilierung somit kongruent, oder anders ausgedrückt: der Fensterrahmen ist architraviert (Abb. 8, 9).

⁷ Wilhelm Köhler: Das Lusthaus Gottesau in Karlsruhe und der Friedrichsbau in Heidelberg, phil. Diss., Heidelberg 1961, S. 67.



Abb. 8 und 9 Aschaffenburg, Schloss, Wandaufbau, Fenster im Erdgeschoss

Das Gebälk des ersten Geschosses weist dagegen einen Dreifasienarchitrav auf, auf den die Profilierung des Fensterrahmens mit einer doppelt getreptten Fiasche reagiert (Abb. 10). 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. Schweikart'schen Wappen verdeutlicht.



Abb. 10 und 11 Aschaffenburg, Schloss, Fenster im ersten und zweiten Geschoss

Das zweite Geschoss wiederholt die Dreierarchitravierung von Gebälk und Fensterrahmen, wobei durch einen Zahnschnitt im unteren Gesimsansatz und einen Eierstab im Schräggeison des Dreieckgiebels der Grad der Profilierung insgesamt erhöht wird (Abb. 11). Die verbleibenden Ornamentformen aller 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 geschossweise zu steigern.

Befragt man zu diesem eigentümlichen Dialog zwischen Gebälk- und Fensterprofilierung die zeitgenössischen Säulentheorien, dann 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 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 Türöffnungen, vorgeschlagen.⁹ Bildhaft untermauert wurde solch eine Abwandlung der Säulenordnungen in spezifische Fensterformen durch die Musterexempel idealer Bauöffnungen im vierten, 1537 erstmals veröffentlichten Buch des Traktates von Sebastiano Serlio (Abb. 12-14).¹⁰

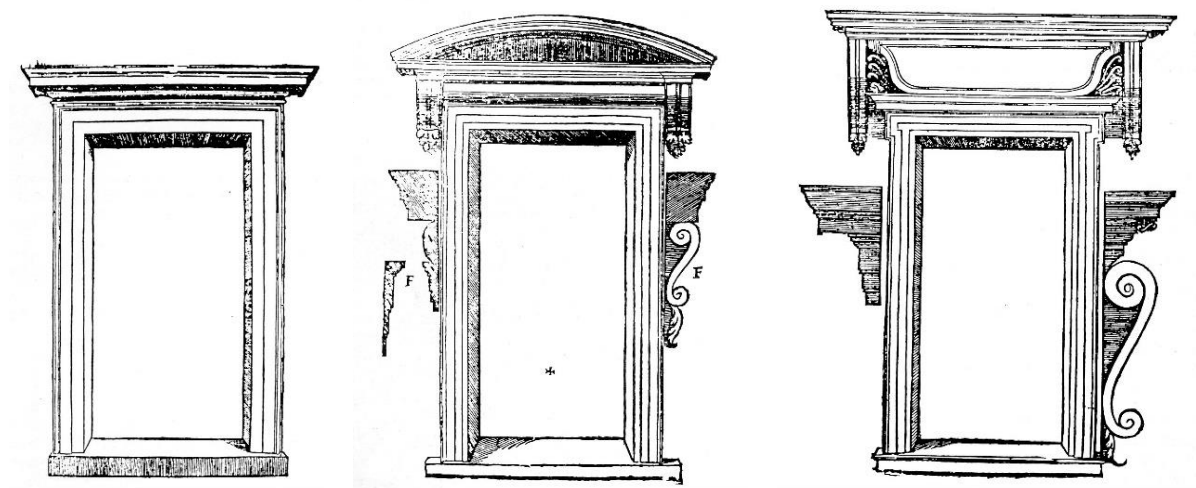


Abb. 12-14 Sebastiano Serlio, Sette Libri d'architettura, links: IV. Buch, Kap. 6: „Dorische Öffnung“, Mitte: IV. Buch, Kap. 7: „Ionische Öffnung“, rechts: IV. Buch, Kap. 8: „Korinthische Öffnung“

⁸ Marcus Pollio Vitruv: Zehen Bücher von der Architectur und künstlichem Bauen, hg. von Gualther Rivius, Nürnberg 1548, sog. „Vitruvius Teutsch“ (Nachdruck, Hildesheim/New York, 1973).

⁹ Vgl. Vitruv (wie Anm. 8), Buch IV, Kap. 6.

¹⁰ Siehe dazu die spätere Ausgabe: Sebastiano Serlio: Tutte l'Opere d'Architettura et Prospetiva, hg. von Domenico Scamozzi, Venedig 1619 (Faksimile-Ausgabe, Ridgewood/New-Jersey 1964).

So ist das Erdgeschoss in Aschaffenburg 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 unterstützt (Abb. 9, 12). Das erste Geschoss mit seiner Dreifaszienarchitravierung und der erweiterten Ornamentfülle verweist dagegen eindeutig auf die ionische Ordnung (Abb. 10, 13). Trotz identischer Architravierung kann das zweite Geschoss mit der korinthischen Ordnung gleichgesetzt 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 (Abb. 11, 14). Dass Ridinger im zweiten Geschoss die Anzahl der Profile nicht noch weiter erhöht hat, liegt an der einfachen Tatsache, dass eine Viererarchitravierung in den traditionellen Säulenordnungen nicht erlaubt ist.

Der Gesamtbau selbst bietet noch einige Indizien, welche die These der Benutzung klassischer Säulenordnungen weiterhin unterstützen. Ist das Kellergeschoss mit seinem wulstigen Gesims, dem einfachen zweigeteilten Fensterrahmen und der leichten Böschung als Sockel gekennzeichnet (Abb. 2, 6), so werden die Turmgeschosse soweit in das Ordnungssystem integriert, als sie Träger einer bestimmten Säulenordnung sind (Abb. 6, 7). Die Fenster der beiden unteren Turmfreigeschosse, die optisch mit den beiden Hauptgeschossen der Zwerchgiebel verbunden sind, dialogisieren durch ihre nahezu identische Profilierung und Ornamentierung mit den korinthischen Säulenordnungen der unterschiedlich gestalteten Hermenpilaster in den Giebeln (Abb. 15, 16).



Abb. 15 und 16 Aschaffenburg, Schloss, Zwerchgiebel

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 Säulenordnung nicht mehr vorhanden ist und die Ausgestaltung nunmehr rein dekorativen Gesichtspunkten folgen kann (Abb. 6, 7). Letztlich passen sich auch die gesamten Schlossportale mit ihrer durch die Vertikalglieder ablesbaren dorischen Ordnung im Erdgeschoss widerspruchlos diesem Gliederungssystem an (Abb. 3-5).

Zweifelt man nach diesen detaillierten Ausführungen noch an der Tatsache, dass Ridinger für den Entwurf des Aschaffener Wandaufsatzes klassische Säulenordnungen verarbeitete 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 genannt, auch operiert Ridinger mit dezidiert vitruvianischen Termini, wie „Ichnographia“ [Grundriss oder Entwurf] und „Scenographia“ [perspektivische Bauzeichnung].¹² Die Bücher des Sebastiano Serlio hingegen können Anfang des 17. Jh. als in Deutschland bekannt und zum allgemeinen Gebrauch der Baumeister vorausgesetzt werden. Es wäre absurd, wenn Ridinger, der sich in seiner Einleitung immer wieder ausdrücklich auf Vitruv bezogen hat, in der Ausführung des Schlosses diesem nicht mehr folgte. Erik Forssman zufolge hätte er dann in der Nichtbeachtung des Vitruv das Gebäude als ein Werk von provinzieller Bedeutung ausgewiesen.¹³ 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 bzw. unbewusste Anwendung alleine schon durch die systematische und in jedem Falle korrekte Gestaltung ausgeschlossen ist. Dieser signifikante formale Bezug zwischen Fenster und Gebälk in den einzelnen Geschossen

¹¹ Georg Ridinger: *Architectur Des Mainzischen Churfürstlichen neuen Schloßbawes St. Johannspurg zu Aschaffenburg*, Mainz 1616.

¹² Vgl. hierzu Vitruv (wie Anm. 8), Buch 1, Kap. 2.

¹³ Erik Forssman: *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhundert*, Stockholm 1956, S. 16.

ergäbe sonst keinen Sinn. Die bereits genannte, rein ornamentale Anwendung, wie es Czymmek interpretiert hat, verbietet sich bei dieser Konsequenz in der Benutzung der Detailformen von selbst.¹⁴

Das Resultat dieses Aufrissystems ist demnach die geschossweise Übereinanderstellung der klassischen Ordnungen im Sinne der Dorika, Ionika und Korinthia: also nichts anderes, was in der Architekturgeschichte als eine klassische Superposition bezeichnet wird, jedoch mit der Besonderheit, dass in diesem Falle die Vertikalglieder fehlen. Warum aber, fragt man sich, hat Ridinger eine derart komplizierte Aufrissgliederung gewählt, die lediglich durch die Detailformen zum Ausdruck gebracht werden kann und für den Betrachter nur dann ablesbar wird, wenn sie ohne Abweichung systematisch durchgeführt ist? Die Antwort auf diese Frage ergibt sich beinahe zwangsläufig aus dem Eigenwert der klassischen Ordnungen. Neben ihren jeweils spezifischen Besonderheiten 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 durch die Superposition ein Ebenmaß 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“.¹⁵

Die Gravität des Bauwerks, die in der waagrechten Leseart des Wandaufrisses sinnfällig zum Ausdruck kommt, ist einer der Hauptgründe für den Verzicht auf Vertikalglieder. Nicht umsonst favorisierte Ridinger im Kräftespiel 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 zu projizieren, entsteht ein gänzlich anderer Eindruck. Nunmehr in eine Abfolge

¹⁴ Op. cit. Anm. 4.

¹⁵ Sinngemäß übersetzt: „wohl oder äußerst proportionierter Takt“, vgl. Vincenzo Scamozzi: *Idea dell'Architettura universale*, Parte seconda, Venedig 1615, S. 104 (Faksimile-Ausgabe, Farnborough 1964); Erik Forssman: *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts*, Braunschweig/Wiesbaden 1984, S. 34f.

scheinbar endloser Travéen aufgelöst, verliert die Wand ihre Geschlossenheit und jene organische Zusammenfügung zu einer allumfassenden, nur an den Ecken und Kanten orthogonal gebrochenen Schaufront. Die ehemals verklammernden Gebälke sind in diesem Fall zu neutralen Aufbauelementen im tektonischen Miteinander degradiert, die Außengestalt ist mit einem Male kleinteiliger geworden.

Für die Kontinuität in der strengen Gleichförmigkeit des Gliederungsapparates wich 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 müssen¹⁶, sind trotz abnehmender Höhe gleich breit. Ein Blick auf den Wandaufriß macht dies deutlich (Abb. 2). Hätte Ridinger aufgrund der vitruvianischen Vorschriften die Fensteröffnungen auch in der Breite reduziert, wäre die Regelmäßigkeit der den Wandverlauf gliedernden Fensterachsen verlorengegangen, weil die sich nach oben verjüngenden Fenstermaße im zweiten Geschoss nicht mehr dieselbe Wirkung besäßen wie die im Verhältnis dazu wuchtiger erscheinenden Erdgeschossfenster. Die Wahl zu identischer Öffnungsbreite ist unter dem Aspekt einer gleichwertigen Gestaltung aller Geschosse berechtigt, auch auf die Gefahr hin, dass die Fenster des zweiten Geschosses für sich genommen etwas zu gedrungen wirken. Das Wesen der Superposition selbst, die sich im Unterschied zum forcierten Ausdruck einer einzigen Ordnung eher durch ein harmonisches Gleichgewicht auszeichnet, ist mit dieser besonderen Formgebung durchaus verwandt.

Inhaltlich gesehen demonstriert die Superposition als Gesamtheit der drei klassischen Ordnungen Würde und Macht des Bauherrn. Sie hat als Ganzes, wie es Forssman prägnant formulierte, „das antikische und heroische Ansehen der Fassade zu garantieren“.¹⁷ Diese Betrachtung des Wandaufbaus aus dem Blickwinkel der Säulenordnungen bekundet neben den inhaltlich-formalen Aspekten auch jenen schöpferischen Willen Ridingers, die Wandgestaltung in ein System zu bringen, mithin das Schloss als eine besondere Form der Systemarchitektur zu charakterisieren. Dass er allerdings in der architektonischen Gesamterscheinung einer bestimmten Säulenordnung, in diesem Falle der dorischen Ordnung, den Vorzug

¹⁶ Vgl. hierzu Forssman 1984 (wie Anm. 15), S. 29f.

¹⁷ Forssman 1984 (wie Anm. 15), S. 46.

gab, sollen die folgenden ikonographischen Analysen aufzeigen.

„Euer Churfürstlich Gnaden Heroische Opera“, wie Ridinger das Schloss in seinem Stichwerk nannte, ist ein Titel, der das Bauwerk mit der Charaktereigenschaft des Heldenhaften und Tapferen verbindet.¹⁸ In der Architekturtheorie ist die Eigenschaft des Heroischen mit der dorischen Ordnung gleichgesetzt. 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 mit zumeist heldenhaften Heiligen verknüpft, wobei die erste deutsche Serlio-Ausgabe von 1608 diesen Sinngehalt in illustrer Weise wiederzugeben versteht: „Es seyen nun gleich Heilige Personen und im Glauben an Christum starcke Helden oder Weltliches stands dapffere Potentaten, da solchen zu Ehren oder gedechtnuß ein Gebew auffgerichtet wird, da sol man die Dorika brauchen [...]“.¹⁹

In der historischen Baupraxis finden sich aber auch Beispiele, die in ihrer Gesamtheit die dorische Ordnung vertreten, etwa das 1602-07 von Elias Holl und Joseph Heintz errichtete Augsburger Zeughaus, dessen gesamte Fassade von der Dorika beherrscht wird (Abb.17).



Abb. 17 Augsburg, Zeughaus

In Bezug auf das Aschaffener Schloss stellt sich nun die Frage, wie und ob Ridinger überhaupt das Bauwerk mit der Charaktereigenschaft der dorischen

¹⁸ Forssman 1956 (wie Anm. 13), S. 12.

¹⁹ Sebastiano Serlio: Von der Architectur Fünfft Bücher, Basel 1608, Buch IV; vgl. Forssman 1956 (wie Anm. 13), S. 69.

Ordnung verknüpfen wollte, 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, viel 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 Furttentbach beweist.²⁰ Ridinger legte dagegen 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 handelt. Ein Blick auf die zuvor erwähnte Aneignung spezieller Architekturbegriffe aus dem vitruvianischen Wortschatz in Ridinger Stichwerk macht dies deutlich. Schon Köhler bemerkte, dass der Begriff „heroisch“ bei Georg Ridinger unzweifelhaft aus der Säulentheorie stamme.²¹ Doch zurück zum Titel des Stichwerks: Das eigentlich Wichtige ist nicht die Hervorhebung einer bestimmten Eigenschaft des Schlosses, als vielmehr der 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 unterschätzende 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 unmittelbar Bezug auf den Bauherrn nimmt, beweist der Name „Schloss Johannisburg“, 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 bedeutende Rolle für den Schlossbau. Gleichzeitig stellt er auch die Tugenden dieser geistlich-weltlichen Person vor: „[...] aber die Frömmigkeit, den hohen Mut des Gründers wird der Tage keiner verlöschen [...]“.²² Einige auffällige Baudetails scheinen den Gedanken nahelegen, dass durch diese Namensverwandtschaft eine Gleichsetzung zwischen Erzbischof Johann Schweikart und dem Schlosspatron Johannes intendiert war. Schließlich

²⁰ Joseph Furttentbach: *Architectura Civilis*, Ulm 1628, S. 8 (Faksimile-Ausgabe, Hildesheim/New York 1971).

²¹ Köhler 1961 (wie Anm. 7), S. 67.

²² Vgl. Martin Kittel: *Die Bauornamentik aller Jahrhunderte an Gebäuden der Königlichen Stadt Aschaffenburg*, Teil 12-17, Aschaffenburg 1867/68, S. 4f.

sind die im Vers herausgestellten Charaktereigenschaften des Erzbischofs – die Frömmigkeit und der Mut – eindeutig mit den Tugenden des heiligen Johannes als standhaften Wegbereiter Christi verwandt. 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 Johanniskapelle im Schloss, so ist eine ähnliche Gegenüberstellung gewählt, nur dass anstelle von Johannes dem Täufer der Erzbischof selbst mit seinem Schloss in der rechten Hand dem hl. Martin gegenübersteht (Abb. 18).



**Abb. 18 Aschaffenburg, Schloss
Johanniskapelle, Hauptaltar**

Offenkundig wollte sich Erzbischof Schweikart mit dem Namenspatron gleichsetzen. Der Bezug sowohl auf Johannes den Täufer als einen der glaubensstarken biblischen Gestalten als auch auf den Erzbischof selbst liefert demnach eine Erklärung für die Anwendung der dorischen Ordnung als sinnfälligen Ausdruck ihres heldenhaften Charakters. Die „heroische Opera“ ist somit keineswegs ein willkürlicher Griff nach einer damals üblichen formelhaften

Redewendung, die sich gegenüber dem architektonischen Erscheinungsbild des Schlosses eher indifferent verhält. Sie darf vielmehr als ein ernstzunehmender Hinweis auf den ikonographischen Bedeutungsgehalt des Schlosses verstanden werden. Wie aber hat Ridinger der dorischen Säulenordnung am Schloss zum Ausdruck verholfen, wenn ihm durch die Wahl der Superposition erst einmal der direkte architektonische Weg verschlossen war? Der Schlossbaumeister musste die Dorika als baukünstlerisches Thema in solcher Form am Bauwerk darstellen, die es dem zeitgenössischen Betrachter ermöglichte, diesen Ordnungszusammenhang zu erkennen. Irgendein Bauelement oder Gestaltungsprinzip musste demnach als Bedeutungsträger der dorischen Ordnung dienstbar gemacht werden. Eine historische Textstelle kann hierauf möglicherweise eine Antwort liefern: In der Hauschronik der Familie Holl von 1487-1646, die zum größten Teil aus den Lebensaufzeichnungen des bereits genannten Augsburger Stadtbaumeisters Elias Holl besteht, heißt es aus Anlass zur Errichtung des Augsburger Rathauses 1618: „[...] es wurde viel ein bessers dapferers Ansehen haben, da man auf jede Stiegen einen achteckichten Thurn bauen und sezen würde [...] es hätte doch dieser Bau sowohl inner als außer der Stadt ein heroischers Ansehen [...]“.²³ Diese Textstelle – und mehrere andere ließen sich hinzufügen²⁴ – belegt explizit, dass ein Turm in damaliger Zeit als architektonische Symbolfigur für die dorische Ordnung gelten konnte. In der Präsentation von Türmen schwang der Charakterzug des Heroischen, eben Dorischen, mit.



Abb. 19 Aschaffenburg, Schloss, Gesamtansicht

²³ Christian Meyer (Hg.): Die Hauschronik der Familie Holl 1487-1646, München 1910, S. 71.

²⁴ Vgl. Antonio Averlino, gen. Filarete: Trattato di Architettura, 1451-65, Buch XI, fol 84f., S. 325 (Faksimile-Ausgabe, Mailand 1972, Bd. 1).

Auf das Aschaffenburg Schloss bezogen, wird nunmehr verständlich, weshalb Ridinger gerade den Türmen eine derart gewaltige Wirkung eingeräumt hat (Abb. 1, 19). Sie sollten nach außen den dorischen Charakter des Bauwerks sinnfällig zum Ausdruck bringen. In ihrer Eigenschaft als machtvolle bauliche Akzente an den Außenkanten des Schlosses, aber auch durch den großen Bergfried im Innenhof (Abb. 1, 5), verkörpern sie den dorischen Anspruch des Schlosses. Daneben ist schon die steinsichtige Monumentalität der in riesigen Dimensionen sich ausbreitenden Gesamtanlage Ausdruck des dorischen Charakters. Diese Gleichstellung beider Werte hat Köhler mit einem kurzen Satz prägnant veranschaulicht: „Heroisch bedeutet nun zugleich monumental.“²⁵

Wie weit Ridingers Versuch geht, die dorische Ordnung am Bau zu manifestieren, zeigen auch gewisse Detailformen. Auf der perspektivischen Darstellung des Schlosses aus dem 1616 veröffentlichten Ridinger-Stichwerk ist eine Variante der Zwerchgiebel dargestellt (Abb. 20), die zugunsten eines ausgeführten Entwurfs aufgegeben wurde (Abb. 21).

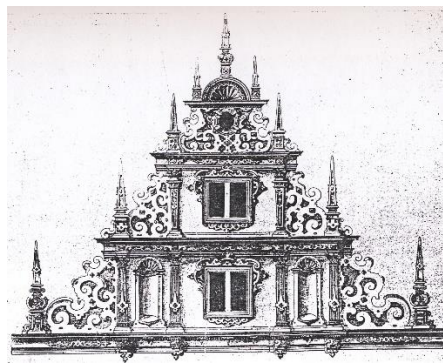
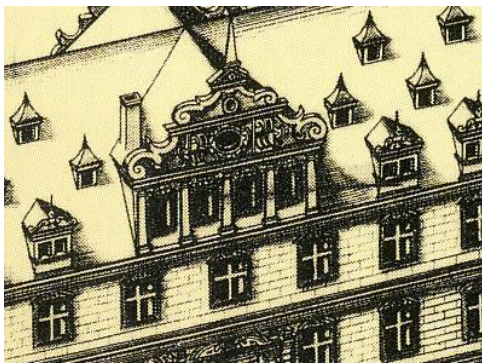


Abb. 20 und 21 Aschaffenburg, Schloss, Alternativentwürfe für Zwerchgiebel aus dem Ridinger-Stichwerk, 1616

Der Hauptunterschied besteht in einem Wechsel der Säulenordnung. Wurden in der ursprünglichen Fassung die Zwerchgiebel noch durch kräftige dorische Pilaster gegliedert, so dominiert in der Ausführung die korinthische Ordnung mit Hermenpilastern. Aufgrund der systematischen Angleichung der Zwerchgiebel an die entsprechenden Turmfreigeschosse verzichtete der Baumeister auf die Anwendung der dorischen Säulenordnung bei den mächtigen Giebelaufsätzen.

²⁵ Köhler 1961 (wie Anm. 7), S. 67.

Folglich sind in der Ausführung Turm- und Giebelgeschosse durch die in der Superposition verankerte Korinthia optisch miteinander verbunden. In der Perspektivdarstellung (Abb. 1, 20) plante Ridinger dagegen, die in ihrem dorischen Bedeutungsgehalt vergleichbaren Zwerchgiebel und Türme zu einer gewaltigen Gesamtsilhouette zu verklammern und damit den heroischen Anspruch des Schlosses schon von Ferne sichtbar zu machen.

Dieser Anspruch ist gleichbedeutend mit dem hohen sozialen Status des Erzbischofs Johann Schweikart. In der Hinwendung zur dorischen Ordnung wurden die offiziellen Charakterzüge des herrschaftlichen Auftraggebers am Außenbau des Schlosses anschaulich manifestiert. Als „Weltlichen Standes tapferer Potentat“ verlangte Johann Schweikart von Kronberg nach einem adäquaten Ausdruck seiner bischöflich-kurfürstlichen Macht, die Georg Ridinger durch die systematische Anwendung vitruvianischer Säulenordnungen in souveräner Art und Weise umzusetzen verstand.

Bildnachweis

Abb. 1, 20-21 Ridinger 1616 (wie Anm. 11), Originaldruck, München, Staatsbibliothek

Abb. 2-11, 15-19 München, Winckelmann Akademie, Bildarchiv

Abb. 12-14 Serlio 1619 (wie Anm. 10, IV. Buch, Kap. 6-8)