

HANS GERHARD EVERS

SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

Wendel Dietterlins „Architectura“

Erstveröffentlichung:

Nürnberg 1598. Fotomechanischer Nachdruck.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965,

Einführung

<https://archiv.evers.frydrych.org>

Technische Hochschule Darmstadt 1975

Wendel Dietterlins »Architectura«

Wie soll man das Wort »Architectura«, den Titel des Werkes von Wendel Dietterlin, übersetzen? Es genügt offenbar nicht, es mit »Baukunst« wiederzugeben. Wer in der »Architectura« eine Anleitung zum Bauen suchte, würde enttäuscht sein, und dabei würde er ihren geistigen Gehalt nicht erfassen. Man kann aber auch nicht übersetzen »Lehrbuch der Ornamentik«. Wer die Architectura nur für eine Ornamentstich-Sammlung hielte, würde nicht merken, daß er eine Art Entwicklungsroman vor sich hat, eine dichterische Weltanschauung, wie sie im Simplizissimus, im Wilhelm Meister, im Grünen Heinrich gestaltet ist. Wer aber nur das Literarische werten wollte, hätte wiederum die Formkraft der Zeichnungen nicht aufgenommen, den Licht- und Schattenreichtum der Radierungen. Er hätte auch nicht nachgedacht, was denn eigentlich ein Ornament ist.

Die »Architectura« ist ein Werk von einem grüblerischen Kopf, mehrschichtig, nicht bloß architektonisch, zeichnerisch, dichterisch, philosophisch, ja sogar nicht bloß manieristisch, vielmehr sehr alt und sehr immerwährend, — das deshalb auch im Betrachter mehr als eine einzige Begabung voraussetzt. Es ist nicht verwunderlich, daß die »Architectura« zwar immer als das bedeutendste Druckwerk der deutschen Spätrenaissance anerkannt worden ist, daß sie aber außerhalb der Kunstgeschichte kaum bekannt ist, nur von Liebhabern des Edlen, Kuriosen in Händen gehalten.

Die Einteilung der aus der Antike überkommenen Bauformen in »Ordnungen« geht auf die antiken Architekturtheoretiker zurück. Sie ist von der Renaissance in dem Texte des Vitruv neu gefunden, herausgegeben und in alle Sprachen übersetzt worden. Sie bedeutet etwas anderes, als was der Historismus daraus verstand. Im 19. Jahrhundert war nicht mehr von Ordnungen die Rede, sondern von Stilen, dem dorischen, jonischen, korinthischen Stil. Diese Stile hatten keine Ordnung untereinander, allenfalls wurden sie in einem zeitlichen Hintereinander angesetzt.

Im Altertum dagegen, und in jedem archaischen, jedem religiösen Zeitalter, bedeutete die Ordnung eine Einteilung, eine Notwendigkeit, ohne die das Leben nicht gedacht werden konnte. Der Kosmos erstreckte sich, in der Waagerechten, nach den vier Weltrichtungen, nach Nord und Süd, nach Ost und West. Zusammen mit der eigenen Mitte, dem fünften Ort, war man innerhalb derjenigen Ordnung, die nach den Gestirnsumläufen benannt wurde, die von Gott stammte, denn er hatte der Sonne und dem Mond ihre Kreisbahn bestimmt. Nun mußte eine gleiche kosmische Ordnung für die senkrechte Welt gefunden werden, mußte in den Richtungen nach oben und nach unten ein gleicher notwendiger Zusammenhang erkannt werden. Wie der Baum aus dem Wurzelwerk unten, dem Stamm in der Mitte, zur Blätterkrone oben emporstrebte, so sah man auch den Weltenbau. Es wurde ein männliches, schweres, dorisches Prinzip gedacht, dar-

über ein leichteres, weibliches, jonisches Prinzip, aus denen beiden ein zierliches drittes, kindliches, korinthisches Prinzip hervorwuchs. Und schon Vitruv hatte eine unterste und eine oberste Ordnung für notwendig gehalten: ein Kellergeschoß, die Tuscana, in die Erde versinkend, und ein Dach- und Giebelgeschoß, die Composita, die sich in den Himmel auflöste.

Ins Mittelalterliche, Hierarchische übersetzt hießen ähnliche Denkfolgen »Schilde«. Sie gingen aus vom höchsten Schild, von Gottes Gegenwart, die im Tabernakel des christlichen Altares angebetet wurde (»Architectura« 207), und endeten beim groben Bauern (»Architectura« 6), — oder umgekehrt. Ihre Zeichen waren auf die Schilde gemalt, neben ihnen standen die Wappenhalter.

Es lag nahe, auch die Erstreckung der Zeit hinzuzudenken, die Jahreszeiten: den Frühling oder die Kindheit mit der compositen oder der korinthischen Ordnung gleichzusetzen, und dementsprechend den Winter oder das Greisenalter mit der tuscanischen Ordnung. Man versuchte sogar die Vergangenheit und die Zukunft heranzuziehen. Aber die Zeit ließ sich immer nur vergleichen, nicht eigentlich mit den Säulenordnungen identifizieren, weil die Zeit ein Kreislauf, aber kein senkrechter Wuchs oder Fall ist.

Die fünf Bücher der »Architectura« sind also zunächst in zwei verschiedenen Richtungen gegliedert. Jede Ordnung beginnt mit einem kurzen Text, in welchem sie mit Namen vorgestellt, und mit dem entsprechenden menschlichen Geschlecht verglichen wird, unter Berufung auf Vitruv. Dann folgt ein Blatt mit den Konstruktionsrissen, der Ansicht, der Symbolfigur, und endlich auch dem einfachsten ornamentalen Schema der Säule. Daran schließt immer ein Blatt mit weiteren Mustern von Säulenschäften, und davor und danach Blätter mit Beispielen von Sockeln, von Gebälken, von Pilastern. Dann erst beginnen die anderen Themen, um die es sich für Dietterlin eigentlich handelt, mit seinen eigenen Worten: »Kunst Arbeit von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Bronnen und Epitaphien«. Was diese Teile bedeuten, werden wir noch besprechen.

Da nun nach rund vierzig Tafeln ein nächstes Buch anfängt, mit der folgenden Ordnung, ergibt sich eine andere, durchkreuzende Verbindung. Jedes Thema hängt nicht nur waagrecht mit den anschließenden Teilen der eigenen Ordnung zusammen, sondern kann und muß ebenso senkrecht mit dem entsprechenden Thema der folgenden oder vorhergehenden Ordnung verglichen und zusammengedacht werden. Dabei kann sich herausstellen, daß nicht alle Themen in jedem Stockwerk vorhanden sind. Kachelöfen gibt es nur in der tuscanischen und der dorischen Ordnung (18, der Elefanten-Ofen, weil der Elefant in einem heißen Lande lebt, und 59, der Kachelofen mit dem Alten Mann). Tabernakel und Altäre gibt es nur in der Composita.

Die tuscanischen Säulen (9) sind schwer, tragen ihre Rustica nach unten gedrängt, mit rauher Haut, mit wuchtiger Nagelung, einmal mit einem panzerartigen Gürtel. Die dorischen Säulen (48), schon schlanker, verteilen den Schmuck höher hinauf, haben kriegerischen Schmuck, ähneln Kanonenrohren, zeigen die

erste, noch großformige Kannelur. Die jonischen Säulen (97) sind fast überall mit Schmuck bedeckt, der locker als eigene Schicht den Körper umhüllt, Blüten, Blätter, Masken werden erkennbar. Korinthisch (138) wird der Schmuck fast zu einem Gespinst, der unterste Teil des Schaftes bleibt frei (leichtgeschürzt), die Kanneluren verschwinden wieder, Kinderköpfchen wechseln mit Tieren. Die composite Ordnung (178) vereinigt auf ihren Schäften Motive aller anderen Ordnungen, aber leicht wie Bandelwerk, der Himmel hängt voller Geigen.

Schon diese Säulenzierungen sind mehr als ornamental, sie haben Inhalte, die zu den einzelnen Ordnungen gehören. Die beiden Verflechtungen nach waagrecht und senkrecht werden erweitert durch die Bereiche des Mineralischen, des Menschlichen, des Mythischen.

Das Thürgericht (gleichbedeutend mit Türgestell, Türgerüst, ein fast freistehender Bau, Hofstor, Gartentor, Triumphtor) der Tuscana (24) ist felsig, das Chaos der Erde nach dem Sündenfall, kaum daß architektonische Möglichkeiten sich andeuten. Dasjenige der Dorica (66) ist Holz, fast unbehauene Blockfügung, der Zimmermann ist ermattet, aber die Arche oben, mit den Ankern, verheißt Hoffnung. Im Thürgericht der Jonica (110), einem Hallenbau am Wasser, landet der Nachen an. Und die Corinthia (152) führt uns in einen heiteren Garten hinein, den gepflegten Gegensatz zur ungeformten Natur in der Tuscana. Das Thürgericht der Composita (192) ist ein Söller, abgestützt mit Eisenstangen gegen die Tiefe, und man meint eher poliertes Metall, als Stein oder Balken anzurühren.

Das Menschliche ist in den Wappenhaltern neben den Schilden am klarsten differenziert. Das tuscanische Schild (38) wird gehalten von den Wildeleuten, den zottigen, gleichwohl schon menschenähnlichen Lebewesen. Es sind die Waldbewohner, außerhalb und unterhalb der Kultur. Neben dem dorischen Wappen (86, mit dem Doppeladler einer Reichsstadt) stehen die Krieger, Waffen liegen am Boden, die Feinde unten sind gefesselt, Victoria reicht den Siegeskranz herab. Im jonischen Wappen sitzen Frauen, mit dem Schlüsselbund der Hausgewalt, dem Bienenkorb des Fleißes, dem Hund der Treue. Nun folgt ein Umdenken: nicht etwa Mägdelein stehen neben dem korinthischen Wappen (167), sie wären in ihrer Zartheit und Nacktheit nicht geeignet, sondern die Schilde führen in den religiösen Bereich hinüber. Die beiden Apostelfürsten stehen da, fast wie auf Blumenkelchen, und das Wappen ist nicht mehr ein weltliches, kriegerisches, sondern steht unter der Mitra und dem Krummstab eines geistlichen Fürsten. Folgerichtig endet die Reihe der Wappenhalter im Überirdischen, bei den Engeln, die auf dem vorletzten Blatt (208) die Wappen der Compositordnung uns weisen.

Entsprechend (jeweils auf den folgenden Blättern 39, 87, 126, 168, 209) die symbolischen Tiere als Wappenhalter: In der Tuscana die Greifen, mythologische Wesen, dem Drachen verwandt, unheimlich, gegensätzlich. Neben dem dorischen Wappen die Löwen, Könige der Tiere. Die jonische Welt, das Reich der Frauen, wird von den Hirschen gerahmt: sie sind die edelsten Tiere innerhalb der sanften Gattung der Pflanzenfresser, nicht mehr der Raubtiere. Die Jung-



Abb. 42. Dietterlin, Architectura, aus dem »Thürgericht« der tuskanischen Ordnung



Abb. 43. Architectura, aus dem »Greifenwappen« der tuskanischen Ordnung

fräulichkeit der Korinthia wird durch das Einhorn symbolisiert. Und damit ist die Folge schon so weit über die Natur erhöht, daß die Compositordnung kein Tierwappen mehr enthalten kann. Hinter dem Engelwappen vielmehr folgt — der Tod.

Solche Wappen waren im Jahrhundert Dietterlins nicht nur in Stein ausgehauen, sondern erschienen in den Wappenscheiben, und waren damit schon in den nächsten Ort Dietterlins eingesetzt, in das Fenster. Sie leuchteten auf im Licht, das von draußen hereinbrach.

Was heißt das: »die Wappen erschienen«, was bedeutet »Ornament«?

Der Zusammenhang, in welchen die sogenannte Ornamentik Dietterlins gehört, ist ein von Grund auf anderer als der Zweck, den der Bauschmuck in unserer Gegenwart haben würde. Wir haben noch im Ohr, daß ein Architekt (Adolf Loos 1908) die Worte Ornament und Verbrechen zusammenstellte, so sehr war er davon überzeugt, daß die Architektur fertig und schön sei, wenn sie ihre Zweckbestimmung vollkommen ausdrücke. Wo würde ein heutiges Ornament angebracht werden? Dort, wo es nicht stört, wo Platz ist, gewiß nicht dort, wo etwas wichtig ist, wo etwas funktionieren muß. Man könnte es weglassen.

Das Ornament, das Dietterlin erdenkt, ist nicht ein überflüssiger Schmuck, sondern ist Weihegabe, dargebracht am Orte der Erscheinung.

Was gemeint ist, ist am besten zu erklären mit dem Bild von Arnold Böcklin »Die Klage des Hirten«. Die Grotte der Amaryllis ist durchsichtig geworden, die Nymphe erscheint uns, wir sehen sie sitzend und lauschend im Inneren ihrer Höhle. Sie gehört nicht zu unserer Menschenwelt, aber wir glauben und wissen, daß das Heilige in der Höhle anwesend ist. Der Hirtenknabe ist in Liebe zu ihr entbrannt. Nicht vermag er die Schranke zwischen beiden Welten zu überwinden, nicht vermag er sein Sehnen körperlich auszudrücken, Rücken an Rücken verharren die äußere und die innere Welt. Aber er kann die Flöte heben zum klagenden Lied, er kann mit der Rosengirlande den Giebel der Höhle schmücken, er kann die Früchte am Eingang niederlegen, er kann die Milchspende hinstellen, die weiße Fläche im glänzend schwarzen und roten Krug. Wenn wir uns das Bild nach links erweitert dächten, so daß die Grotte (wie ein Tor) in die Mitte rückte, dann wäre der Hirte wie ein Wappenhalter, dem am anderen Felsenpfosten ein gegengleicher Hirte entsprechen müßte.

Hier haben wir: Wappenhalter, Musikinstrument, Girlande, Feldfrüchte, Vase. Leicht wäre die Reihe durch Tierschädel, durch Gewebe, durch alle frommen Zehnten zu ergänzen. Das sind die Grundbestandteile einer Ornamentik als Weihegabe.

Und die Höhle? — Etwas Gemeinsames haben die Orte, für die Dietterlin seine Entwürfe zeichnet: die Fenster (das Licht), die Kamine (das Feuer), die Portale (der Empfang), die Wappen (die Geschlechterfolge), die Epitaphien (der Tod) — es sind Durchgänge, es sind die offenen Orte, durch welche in unsere diesseitige,

menschliche Welt etwas Jenseitiges herüberkommt, ein heiliger, übergeordneter Zusammenhang, ein überirdisches Leben oder ein Tod. Wir flechten Kränze, — weshalb wählen wir diese umrahmende Form? So »erscheint« die Sixtinische Madonna in dem Bilde von Raffael, herübertretend aus einer himmlischen Welt in unser Dasein. Die Barockzeit hat eine ungeheure »Weihung« aus Akanthusranken um den einstigen Erscheinungsplatz in San Sisto in Piacenza geschlungen. Und so hat Dietterlin in seiner »Auferweckung des Lazarus«, dem einzigen Tafelbild, das bisher als aus seiner Hand stammend nachgewiesen ist, das Grab zu einem wahren Erscheinungsort gemacht, durch das der Bisher-Tote hervorsteigt.

Das ist freilich sehr abseits des heutigen architektonischen Denkens, wenn nicht die Statik, nicht das Konstruieren und Bauen selber interessant sind (sie kommen bei Dietterlin nicht vor, werden als selbstverständlich vorausgesetzt, gehören nicht zu seiner geistigen Welt), sondern wenn Orte angegeben werden innerhalb der Architektur, die geschmückt werden müssen, damit der Mensch begreift: an dieser Stelle tritt etwas Heiliges hervor.

Selbstverständlich (um einen solchen Ort herauszuheben und an ihm ein wenig vom Meditieren Dietterlins zu erklären) ist das Wasser heilig. Es sammelt sich in Zisternen, tief im Unterirdischen. Deshalb das erste Wasserbild (32): die Felsen scheinen noch nachzupoltern, wie in dem Gigantensturz des Giulio Romano im Palazzo del Te. Drei Gewappnete, Gefährten des Kadmos, haben versucht, Wasser vom Grund zu schöpfen, sie sind mitsamt ihren Gefäßen gestürzt. Der Drache der Höhle hat sich über sie gewälzt. Aber nun ist ihm der Ordnungsheld, Kadmos selber, über den ungefügen Leib und die Drachenflügel gestürmt und blitzt ihn nieder. Es ist wie das untergehende Geschlecht der Titanen, das in der Unterwelt noch immer grollt und sich in Erdbeben rührt.

Mit Ziehbrunnen kann man in diese Unterwelt hinunterreichen. Natürlich können sie nur in der Tuscana vorkommen (33), höchstens noch in der ebenerdigen Dorica (79), dort schon überglänzt von einem Christus, der das Wasser in Wein verwandelt.

Dagegen kann im Erdgeschoß eines Palastes ein Becken angelegt sein, und das war in der Tat im Lusthaus in Stuttgart der Fall, an dessen Schmuck Dietterlin mitgearbeitet hatte. Durch vier Ordnungen (36, 81, 121, 161) ist dieser Gedanke variiert, bleibt aber immer der gleiche: immer kreisrunde Öffnungen in der Außenwand, immer die Bestiensäule inmitten des Beckens, immer die vom Gehetze der Hunde überkletterten Zäune um das Becken herum.

Dann die eigentlichen Quellen, aus denen das Wasser freiwillig quillt und den Verdurstenden rettet. So das Wasser des Brunnens auf dem Wege nach Sur (dorisch 78), wo der Engel des Alten Testaments der Hagar erscheint, wo er dem fast verschmachteten Ismael reiche Nachkommenschaft verheißt. Da überhaupt keine eigentliche Architektur vorkommt, ist es nur der inhaltliche Zusammenhang, der dieses Blatt an diese Stelle bringt.

Denn mit der jonischen Quelle (117), mit dem Neuen Testament, mit dem

Gespräch zwischen Christus und der Samariterin, steigt der Sinn weiter empor. Wohl ist es noch ein wirkliches Wasser, das »uns unser Vater Abraham gegeben hat«, aber es deutet hin auf das Wasser des ewigen Lebens, das aus der Lehre Christi quillt. »Jesu Jünger aber waren in die Stadt gegangen, daß sie Speise kauften.«

Im Korinthischen, wo mehr von Innenräumen als von Außenarchitekturen die Rede ist, wird um das Wasser ein kosmologisches Programm entwickelt, fast wird schon die Lehre vom Kreislauf des Wassers entwickelt (162–166). Wenn man die Dimensionierung des vorderen Brunnenrandes auf Blatt 166 mit den Rändern der Blätter 78 und 117 vergleicht, sieht man, daß das ganze vierteilige Programm nicht in riesigen Formen zu denken ist, sondern vielmehr in den Miniaturgrößen eines fürstlichen Studierzimmers. Die vier Elemente sind dargestellt. Das Feuer zuhöchst, und Pluto schwingt das Feuerrad in der Hand, das die Burschen in der Johannisnacht den Berg hinunterrollen lassen. Die Luft rechts, die Erde links (wieder lagert die Erde weiblich über dem sanften Hirsch), das Wasser in der Mitte, — wenn es ein Raum mit vier verfügbaren Ecken wäre, könnten Feuer und Wasser einander gegenüberstehen, bräuchten nicht übereinander angeordnet zu sein.

Im Dachgeschoß der Composita gibt es keinen Laufbrunnen mehr, dagegen wohl einen Zierbrunnen. Eine solche Brunnensäule kann, je nach Größe, auf offenem Marktplatz stehen, oder im Boskett eines Gartens, oder auch (wie im islamischen Haus) im Inneren eines Hofes, eines Zimmers. Ja sie kann als Kredenz in Goldschmiedearbeit auf einer zu einem fürstlichen Bankett geschmückten Tafel stehen. Je nachdem ist sie aus massivem Stein gehauen, aus Bronze gegossen, oder aus Gold und Silber ziseliert. Die Zierbrunnen beginnen in der Dorica und reichen bis in die Composita hinauf. Christophorus (82), der das Kind und die Weltkugel durch das Wasser trägt, ist ein rechter Wasserheiliger, der Atlas der christlichen Welt. Am subtilsten ist der Einfall, daß ein Sebastian den Heiligen des obersten Brunnens abgibt (199). Denn die schmalen Wasserstrahlen, die aus den Armbrüsten der Schergen geschossen werden (201), verwandeln sich der Idee nach in die Pfeile, die wie die Vögel in den Himmel emporfliegen.

Erst wenn man den Sinn der Weihegabe eingesehen hat, die Umkränzung des Ortes, wo das Heilige erscheint, kann man weitergehen und sich klarmachen, daß die gesamte Kunstwelt Dietterlins zusammengehalten wird durch eine besondere Begabung und Fähigkeit für das Ornamentale, im herkömmlichen Sinn verstanden.

Immer wieder versuchen künstlerische Zeiten, zusammenhängende Bildsprachen zu entwickeln, mit denen sich nicht so sehr Schmuck, als vielmehr Verständigung aussagen läßt. Die Hieroglyphen Ägyptens, die Keilschrift Mesopotamiens stammten aus solchen Bild-Verständigungen, bevor sie zu eigentlichen Schriften abstrahiert wurden. Die geometrische Kunst Griechenlands war wieder nahe dar-

an, eine Schrift zu werden, die pompejanischen Wandmalereien wiederum, und in unserem Jahrhundert haben wir den Kubismus erlebt, auch einen Durchbruch aus einem gleichen schöpferischen Antrieb.

So ist die ornamentale Sprache der Spätrenaissance zu verstehen, als ein einheitliches Idiom, allen vertraut, auch wenn jeder es persönlich schrieb. Der Impuls war aus der späten Gotik übernommen, aber er war »übersetzt« in die Zeichen, die man in den antiken Grotten gefunden hatte. Flächen und Farben waren übereinander geschoben, genagelt, genietet, von denen jede einen anderen Außenrand hatte, geschnitten, gezaddelt, geschnörkelt, gestanzt. Dann blieben sie nicht in der zweidimensionalen Fläche der Carta, des Papiers, sondern wurden zu Kartuschen, die Ränder wurden in die dritte Dimension emporgerollt, und geschwollen, zum Rollstil, Beschlagstil, Knorpelstil, zu Balg-, Muschel-, Blatt- und Sparrenwerk. Und endlich wurden sie von den eigentlichen Körpern der Architektur übernommen, den Säulen, Gebälken, Konsolen, Giebeln, Voluten, Gesprenge.

Es war nicht identisch mit einer Buchstabenschrift, die kein Ornament mehr ist (obwohl man immer wieder eine ornamentale Schönheit in ihr zu pflegen sucht), aber es war auch nicht Ornament in dem Sinne, daß es sich nur um Verzierung gehandelt hätte. Sondern es war eine Bildsprache, gegenstandslos, am ehesten der Musik vergleichbar.

Die Gelehrten des 19. Jahrhunderts, wenn sie sich mit der Architectura Dietterlins beschäftigten, waren so sehr von der Nutzenanwendung präokkupiert, daß sie vor allen Dingen fragten: hat Dietterlin selber gebaut? Können wir nachweisen, daß seine Entwürfe verwirklicht worden sind? Als ob sie nicht wirklich wären, indem sie ein Kunstwerk sind. Aber Dietterlin war Maler und bezeichnete sich als solchen. Wenn er weit ausgriff, wenn er sein Werk eine Architectura nannte und nicht eine Pictura, wollte er doch nicht nur für andere eine Brücke sein, sondern wollte sein Werk in sich selber vollenden.

Zwar die Anwendungen, wenn man die Blätter als Vorlagen verstehen wollte, lagen damals nicht so außerhalb des Möglichen wie heute, sondern waren sehr greifbar. Bei der Fassadenmalerei konnte man sie gebrauchen, und nicht nur an den Außenwänden, wo die Ordnungen regelrecht angelegt und dann wieder geistreich überspielt wurden, sondern ebenso an den inneren Wänden. Alle »Orte« Dietterlins waren in allen anspruchsvollen Bauwerken in seinem Sinne geschmückt, die Kamine, Portale, Fensterrahmen der Schlösser, der Rats-, Kriegs- und Geschlechter-Stuben, der Tanz- und Lust-Häuser, wie sie jeder Fürst und jede Stadt des 16. Jahrhunderts errichten und ausstatten ließ. Mit den Wappenscheiben hing Dietterlin so eng zusammen, daß man die ganze mittelalterliche Glasmalerei zu seiner Herkunft zählen konnte. Mit dem Buchdruck des Humanismus verband ihn die Titelseite, die Buch-Ornamentik. Es gab auch eine zusammenhängende Literatur der Ornamentstecher, von der freilich nur der Fachmann etwas weiß.

Aber: es ist doch die Welt des denkenden Künstlers selber, es ist die Welt Dietterlins, die von ihm geistig beherrscht wird, in unzähligen Zusammenhängen, in Perspektive und Schattengebung, in Religion und Naturwissenschaft, in Märchen und Geschichte, in der Ordnung zwischen Mann und Frau, zwischen Herr und Knecht, zwischen Engel und Untier. Bei welchem Autor haben wir eine solche Fülle des Lebens, so viele Charaktere, so viele Schicksale, die die Ornamente durchklettern und sich in ihnen wie in einem eigenen Ozean bewegen? Und wiederum, wenn man das Massenhafte, das Polyhistorische zum Wesen des Manierismus rechnen wollte, so hat doch das Kunstwerk Dietterlins einen festen Anfang und ein festes Ende, ein »Memento mori« (209), wo der Tod die Waffe anlegt und auf uns, die Beschauer zielt. Es ist kein unfäßliches Viel, sondern ein gestalteter Kosmos.

Es ist ungewohnt, wenn man schon ein Buch in den Händen hält, von dem Inhalt nicht über die Sätze, sondern über die Bilder zu erfahren. Wenn jetzt dieser Schatz der Ornamentliteratur ans Licht gehoben wird: die Wirkung kann nicht sein, daß etwa Ornamente nachgeahmt werden. Sondern das Denken wird ange-regt, der Horizont wird geweitet. Wir begreifen, daß die äußersten Grenzen des Architektonischen im 16. Jahrhundert nicht Michelangelo und Ducerceau, nicht Inigo Jones und Elias Holl sind, sondern auf der einen Seite Sinan, der Baumeister des türkischen Reiches, der Ingenieur, der nur gebaut hat, mehr als jeder andere, — und auf der anderen Seite Wendel Dietterlin, der überhaupt nicht gebaut hat, und dennoch sein Lebenswerk eine »Architectura« nennt, das heißt: eine »Grundordnung allen Lebens«.

Anmerkung

Wendel Dietterlin, geboren 1550 oder 1551, Hauptaufenthaltort Straßburg, gestorben 1599.

Wichtigste Literatur:

Karl Ohnesorge, Wendel Dietterlin, Maler von Straßburg. Beiträge zur Kunstgeschichte N.F. 21, Leipzig, Seemann, 1893.

Margot Pirr, Die Architectura des Wendel Dietterlin 1598, Druck C. Schulze u. Co., Gräfenhainichen 1940.

Kurt Martin, Der Maler Wendel Dietterlin, in: Festschrift für Karl Lohmeyer, West-Ost-Verlag, Saarbrücken 1954, S. 14–29.



Abb. 44. Prüfung, Grabmal des hl. Erminold, Hände



Abb. 45. Schwaigern, Büste des Baumeisters Bernhard Sporer