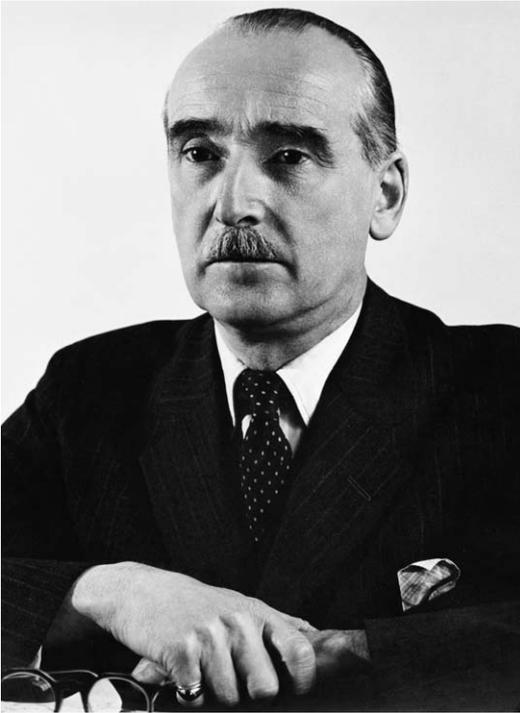


Franz Graf Wolff Metternich (†)

**Alessandro Pasqualini aus Bologna und die Verbreitung
bramantescher Architektursprache in Deutschland¹**

Übersetzung: Bruno Schindler und Elena Rota Kops

¹ Übersetzung des Beitrags von Franz Graf Wolff Metternich, Alessandro Pasqualini da Bologna e la diffusione del linguaggio bramantesco in Germania, in: Studi Bramanteschi. Atti del Congresso internazionale. Milano-Urbino-Roma 1970; Roma 1974, Seite 591 – 601, Tafel CCX, Abb. 1 – CCXVIII, Abb. 16. Die Übersetzer und Herausgeber danken Prof. Dr. Christof Thoenes von der Bibliotheca Hertziana in Rom für die Durchsicht des Manuskripts.



Prof. Dr. Dr. h. c. Franziskus Reichsgraf Wolff-Metternich (1893 – 1978). Provinzialkonservator der Rheinprovinz bzw. Landeskonservator Rheinland (1928 – 1950) und Direktor der Bibliotheca Hertziana (Max Planck-Institut) in Rom (1953 – 1963). Wolff-Metternich entdeckte die Verwandtschaft des Jülicher Schlosses mit dem römischen „Palazzo dei Tribunali“ von Bramante. Zudem erkannte er im architektonischen Werk Alessandro Pasqualinis einen engen Schulzusammenhang mit der Formsprache der Hochrenaissance in der Zeit Bramantes und Raffaels als leitende Architekten der Bauhütte von St. Peter in Rom. Foto: LVR – Amt für Denkmalpflege im Rheinland

Vorbemerkung des Autors

In der zwischen der Niederschrift und der Veröffentlichung dieses Artikels verflonnenen Zeit wurde der Palast in Jülich, der während des letzten Krieges schwer beschädigt wurde, mit großer Sorgfalt wieder aufgebaut². Dieser Arbeit ging eine gründliche Erforschung des gesamten Baukomplexes voran, wodurch sich eine neue Sicht auf die komplizierte Baugeschichte dieses genialen Bauwerkes anbietet.

Die vom Autor vorgeschlagene Rekonstruktion der Kapelle ist daher größtenteils überholt. Trotzdem möchte der Autor seine Rekonstruktionszeichnung der Öffentlichkeit vorstellen, weil seine Zeichnung sich kaum von dem Neubau entfernt, und der stilistisch morphologische Komplex keine wesentlichen Veränderungen erfuhr.

Rom, Oktober 1973

² Um 1969/70 in Teilen wieder aufgebaut und annähernd historisch getreu restauriert wurden die Fassaden des Ost- und Nordflügels sowie die Schlosskapelle. Auf dem erhaltenen Schlosskeller wurde – ohne weitere Rücksichtnahme auf historische Gestalt und Umgebung – das „Gymnasium Zitadelle“ in der eigenwilligen Architektursprache der 1960er Jahre errichtet; – vgl. Conrad Doose, Siegfried Peters, Renaissancefestung Jülich – Stadtanlage, Zitadelle und Residenzschloss. Ihre Entstehung und ihr heutiges Erscheinungsbild; 2. Auflage Jülich 1998 [Anm. der Herausgeber]

Franz Graf Wolff Metternich (†)

Alessandro Pasqualini aus Bologna und die Verbreitung bramantescher Architektursprache in Deutschland

Der Ursprung der Renaissance am Niederrhein

Der Begriff „Renaissance“ wird in dieser Arbeit nicht in der die Gesamtheit aller geistesgeschichtlichen Phänomene umfassenden Bedeutung gebraucht, welche für gewöhnlich mit diesem Wort gemeint sind, sondern er bezieht sich ausschließlich auf die morphologischen Aspekte des Baustils.

Mit der geographischen Bezeichnung „Niederrhein“ bezeichnen wir die kunsttopographische Landschaft, welche als breiter Doppelstreifen den Ufern des Rheins folgend sich von der Kölner Bucht bis fast nach Utrecht erstreckt – das Territorium unter der Herrschaft des Erzbischofs von Köln und des mächtigen Hauses des Herzogs von Kleve. In diesem Gebiet florierten in der Zeitspanne eines halben Jahrhunderts die Künstlerpersönlichkeiten von Alessandro und Maximilian Pasqualini, Vater und Sohn. Unabhängig von der Umgebung, oder zumindest ohne sich beeinflussen zu lassen, haben sie die formalen Ideale der italienischen Renaissance in die Architektur des Niederrheins eingeführt und mehrere Künstlergenerationen geprägt.

Die Ursprünge der Kunst Alessandros liegen in seiner Geburtsstadt Bologna, aber vor allem in Rom – dem Rom Bramantes, Raffaels und Giulio Romanos, der Stadt Antonio da Sangallos des Jüngeren und Baldassare Peruzzis.

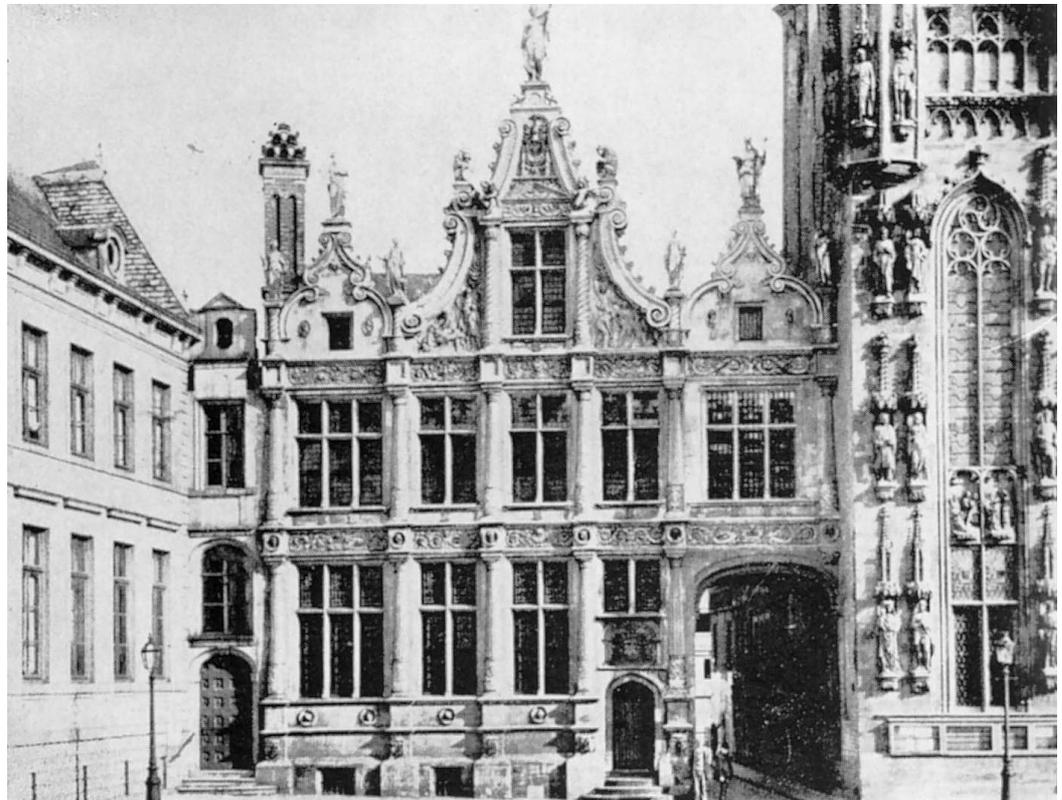


Abb. 1: Die alte Kanzlei der Stadt Brügge (1535 – 1537).



Abb. 2: Die gotische Loggia des Schlosses Binsfeld nahe Düren im Rheinland (1533).

Im Jahre 1549 war Alessandro nach Jülich berufen worden, um die zerstörte Stadt wieder aufzubauen und das herzogliche Schloss zu errichten. Antikisierende Motive hatten sich in die Malerei der Schule von Köln und des Niederrheins, in die Glasmalerei und in die sakrale Plastik von Kirchen und Grabmählern eingeschlichen, bis hin zum handwerklichen Schaffen; kurz, in die gesamte figurative Kunst dieses reichen „Herbstes des Mittelalters“. Das gleiche Phänomen hatte sich wenige Jahre vorher in Süddeutschland, in Frankreich, in den Niederlanden, in England und in Spanien ereignet. Architektonische Motive der Renaissance erscheinen erst sehr viel später – diese neuen formalen Elemente vermischten sich mit denen des Mittelalters, sich in diesem hybriden Stil vereinigend, welcher zuweilen zwar skurril, aber immer liebenswert, für mehrere Jahrzehnte das ornamentale Gerüst der west- und nordwesteuropäischen Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts bildete (Abb. 1).

Diese Erscheinungen, welche auf den ersten Blick wie ein elegantes Spiel der Mode wirken mögen, wurden – besonders in der zivilen Baukunst – auch von Veränderungen in der Denk- und Lebensweise begleitet. Zusammen mit den vielen neuen unterschiedlichen öffentlichen Gebäuden, welche in den Städten entstanden, begann der Adel seine strengen Kastelle in heiterere Residenzen zu verwandeln. Die immer noch unsicheren Zeitumstände erlaubten weder auf Wälle und Gräben zu verzichten noch das Äußere kostbar zu verschönern: Im Gegensatz dazu konnte der Innenhof, der geschützte Teil des Hauses, reicher ausgeschmückt werden. An Stelle der hölzernen Galerien, welche bisher die verschiedenen Räume miteinander verbunden hatten, wurden Arkaden aus erlesenem Haustein und sogar zweigeschossige Loggien eingeführt.

Aus der der Ankunft Pasqualinis vorausgehenden Zeit ist auf wunderbare Weise nahe bei Düren, in der Umgebung von Aachen, die Loggia des Schlosses Binsfeld (1533) erhalten geblieben, welche vollständig aus rotem Sandstein gebaut wurde (Abb. 2). Der wunderbare Reichtum der architektonischen Details und die Präzision, mit welcher diese ausgemeißelt wurden, sind wirklich bemerkenswert. Nicht eines der zarten und vielfältig variierten dekorativen Motive entfernt sich von dem Kanon der gotischen Form: Sie folgen der lokalen Bautradition oder Vorbildern aus Brabant und Flandern. Zu Recht erkannte der rheinische und niederländische Landadel des 16. Jahrhunderts die prächtigen Loggien rund um Höfe und Gärten als wesentliches Merkmal der italienischen Palastarchitektur.

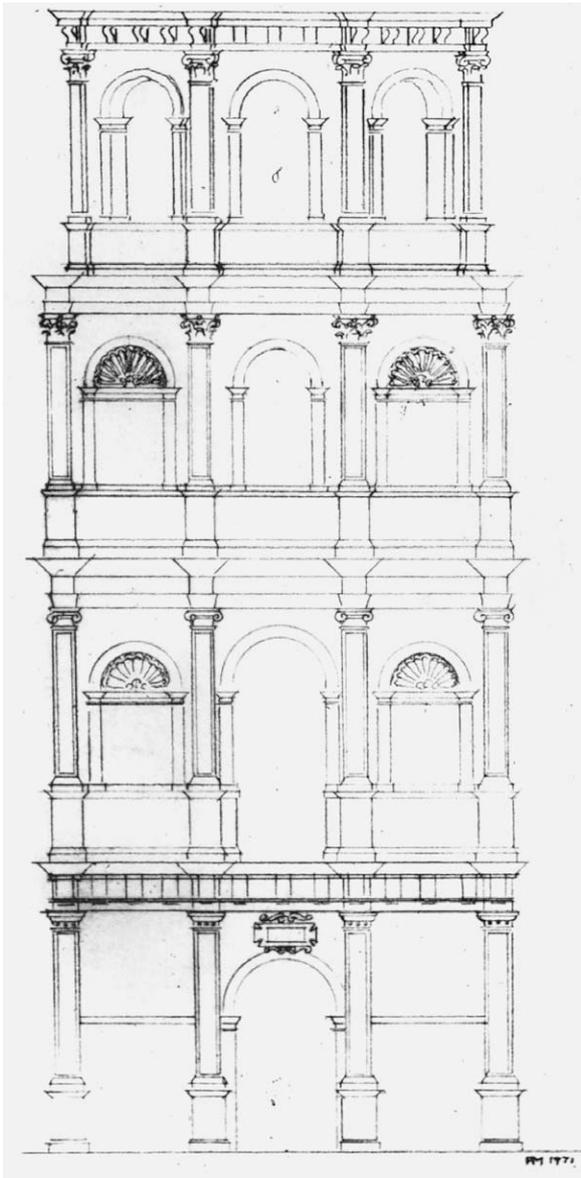


Abb. 3: Der Turm der Kollegiatkirche von IJsselstein bei Utrecht von Alessandro Pasqualini (1530 – 1537); Schemaskizze des Autors.

Wie gelangte A. Pasqualini an den Niederrhein?

Der Kirchturm der Kollegiatkirche zu IJsselstein, unweit von Utrecht, wurde in der Zeit zwischen 1530 und 1537 errichtet. Der mächtige Baukörper des ganz aus Ziegeln gebauten Turmes wurde mit einer Supraposition architektonischer Ordnungen geschmückt. Ein breites Portal nimmt die mittlere Zone des Erdgeschosses ein, während das erste und das zweite Stockwerk hohe Fenster aufweisen. In den Seitenfeldern befinden sich mit Muscheln verzierte Nischen (Abb. 3).

Der festliche und vornehme Eindruck dieses einfachen, buchstabengenau der Lehre der antiken Baukunst folgenden Dekors, brachte zum ersten Male auf den Boden Westeuropas ein Abbild der Baukunst des frühen Cinquecento. Jede Einzelheit ist mit einer Präzision und einer Reinheit der antiken Form in Stein geschlagen, wie sie bislang einzig für Italien bekannt waren (ausgenommen der 1526 begonnene Palast Karls V. zu Granada).

Der Baumeister dieses außergewöhnlichen Werkes ist der gleiche, an den wir schon erinnerten: Alessandro Pasqualini, der im Jahre 1549 aus Holland an den Niederrhein kam. Hier begründete er eine wahre Dynastie von Architekten, die für mehrere Generationen das gesamte baumeisterliche Wirken im Herzogtum Kleve, Jülich und Berg bestimmte. In der Familie Pasqualini, welche über zwei Jahrhunderte erblühte, wird die alte Legende überliefert, nach der ihr Stammvater im Gefolge Kaiser Karls V. nach der Krönung von 1530 in diese Gegend gekommen sei. Wahrscheinliche und rekonstruierbare Ereignisse scheinen dies zu bestätigen. Die Pfarrbücher der Gemeinde St. Thomas zu Bologna verzeichnen für den 5. Mai 1493 die Geburt eines Alessandro Pasqualini. Es gibt keinen Grund, diesen Bologneser nicht mit unserem Künstler zu identifizieren, um so

mehr sein Geburtsjahr 1493 so gut mit den späteren biografischen Angaben übereinstimmt. Wenn die Familienlegende der Pasqualini stimmt, bleibt nur die Zeitspanne von Dezember 1529 bis März 1530 für eine Zusammenkunft mit dem Kaiser, der sich zur Krönung in Bologna aufhielt. Es ist wahrscheinlich, dass Alessandro zu dieser Zeit von einem Granden des Gefolges von Karl V. angeworben wurde, wie dem Großkämmerer Heinrich von Nassau, vielleicht auch im Auftrag von dessen Verwandten Floris von Egmont. In diesem Jahr befanden sich viele infolge des Sacco von 1527 aus Rom geflohene Künstler in Bologna. Beinahe der gesamte Rest Italiens befand sich im Kriegszustand: Bologna war daher zu dem Zeitpunkt der beste Ort, an dem ein Fürst einen Künstler, der bereit war, jenseits der Alpen zu arbeiten, zu seinen Diensten verpflichten konnte. Der Name Pasqualinis befindet sich nicht unter denen der Künstler, die sich für die Ausschmückung der Stadt anlässlich der Tage des festlichen Einzuges von Clemens VII. und der Krönung hatten vormerken lassen. Vielleicht, weil er durch seine Beziehungen zum verbannten Bentivoglio daran gehindert war. In den Niederlanden eingetroffen, begab sich Alessandro in den Dienst der berühmten Familie der

Grafen von Egmont. Hier errichtete er von 1543 bis 1545 für den Grafen Maximilian von Egmont, den Sohn seines ersten Mäzens Floris von Egmont, sein Meisterwerk auf Holländischem Boden, das prächtige Kastell zu Buren, welches 1806 bis auf den Grundstein zerstört wurde. Mit der Vollendung dieses Werkes endet sein künstlerisches Schaffen in den Niederlanden.

Der Aufenthalt Alessandros in den Niederlanden wird durch umfangreiche Quellen in den staatlichen und kommunalen Archiven dokumentiert. Unser Künstler erscheint dort unter verschiedensten Bezeichnungen als Kupferstecher, Goldschmied, Gießer von Bronzen, Fechtmeister, Bildhauer, Planer von militärischen Befestigungen und als bedeutender Architekt.

Der Herzogspalast von Jülich

Im April des Jahres 1549 wurde Alessandro Pasqualini zum Oberaufseher aller Bauwerke Herzog Wilhelms von Kleve, Jülich und Berg ernannt³. Unter den zahlreichen im Dienste dieses reichen und mächtigen Herrn vollendeten Werken, unter denen einige städtebaulicher, andere militärischer Natur waren, sticht der im Zentrum der [Jülicher] Zitadelle errichtete herzogliche Palast durch seine Größe und seine künstlerische Qualität hervor (Abb. 4). Bedauerlicherweise hatte dieses Meisterwerk des italienischen Genius auf deutschem Boden ein trauriges Schicksal; schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts hatte es in der Tat durch die vom niederländischen Aufstand hervorgerufenen Wirren und andere Auseinandersetzungen gelitten; in den folgenden Jahrhunderten verlassen und zur Kaserne heruntergestuft, wurde es im letzten Krieg in einen Schutthaufen rauchgeschwärzter Ruinen verwandelt.

Vier gleiche Flügel umschließen einen Hof, der nach der Planung auf jeder Seite von einer zweigeschossigen Loggia hätte geschmückt werden sollen, deren Arkaden auf Säulen ruhten. Die äußeren Mauern der auf jeder Ecke angeordneten Türme ragten über die Flucht der Fassaden nicht hinaus und verhinderten so den Eindruck eines befestigten Kastells; man weiß nicht mit Sicherheit, um wieviel die Türme den First des Daches überragen sollten. Die Portale sind aus der Mitte asymmetrisch versetzt. Die Treppen sind, im Gegensatz zu allen Schlössern Frankreichs und Deutschlands bis fast zum Ende des 16. Jahrhunderts, nicht als Wendeltreppen an den vier Ecken des Hofes, sondern nach italienischem Brauch mit breiten und geraden Läufen zwischen den

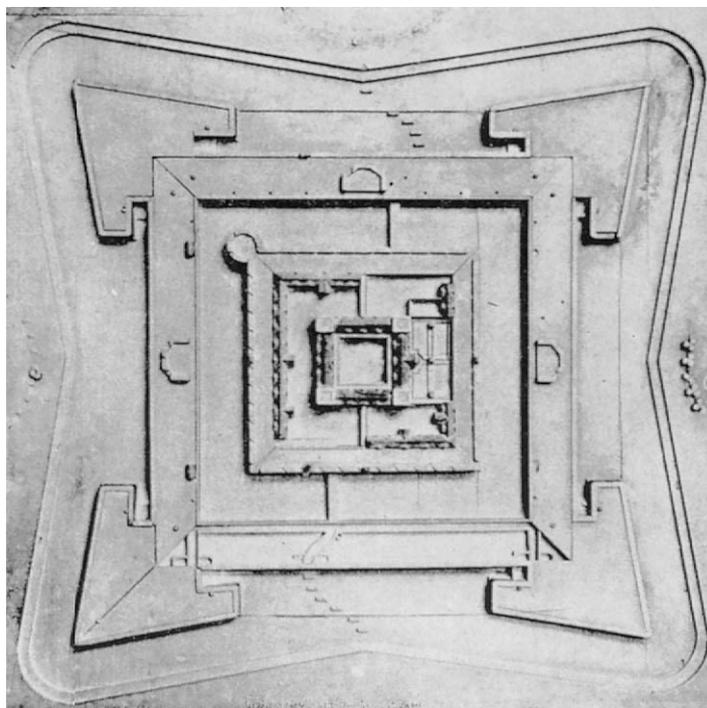


Abb. 4: Modell (16. Jh.) der Zitadelle und des Herzogspalastes von Jülich.

³ Das „Amt des obersten Landesbaumeisters“ erhielt er erst etwas später; zu diesem Zeitpunkt wurde ihm die Leitung der Jülicher Baustelle übertragen; die im Wortlaut überlieferte Bestallungsurkunde datiert vom 15. April 1549. Zur „Stelle des obersten Baumeisters aller herzoglichen Lande“ vgl. Friedrich Lau, Die Architektenfamilie Pasqualini, in: Düsseldorf Jahrbuch, Bd. 31 (1920/24 [1925]), Seite 107; Anm. der Herausgeber



Abb. 5: Der Chor der Kapelle des Herzogspalastes von Jülich (1549 ff: aktueller Zustand [bis 1944]).

Innenwänden jedes Flügels angeordnet. Ihr prächtiges Dekor ist neuerdings wieder ans Tageslicht gekommen, als die Ziegelverkleidung aus dem 19. Jahrhundert einstürzte. Der Chor der Schlosskapelle unterbricht die Flucht der Ostfassade. Die Nord- und die Südfassade hatten sich durch monumentale Portale auszeichnen müssen. Alle Außenfassaden sind in Ziegel ausgeführt. Die beiden gleich hohen Stockwerke sind durch einen Triglyphenfries, welcher das Gebäude im gesamten Umfang umfasst, voneinander getrennt. Die Fenster waren mit Kreuzstöcken in Stein geplant. Die Fenster des „Piano nobile“ hoben sich durch Giebeldreiecke hervor, welche auf Konsolen mit Voluten ruhten.

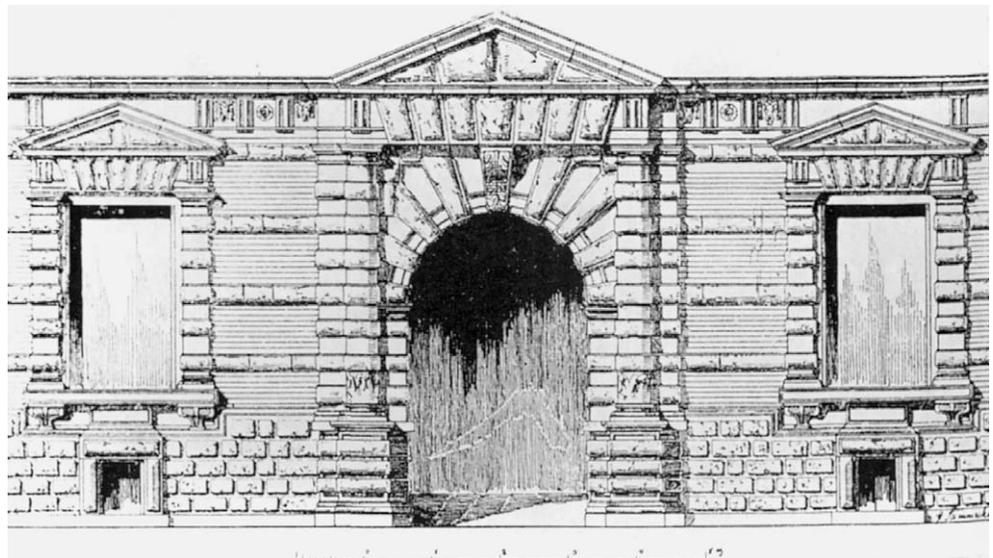


Abb. 6: Das Nordportal des Herzogspalastes von Jülich (1549 ff).

Alle Einzelheiten der Gliederung der Außenwände atmen einen strengen akademischen Stil, der bis dahin in keinem der bescheidenen Bauten, welche die Renaissance am Niederrhein zu Anfang des Cinquecento hatte schaffen können, erblickt worden war. Das Äußere des Chores der Kapelle ist ein Bravourstück, das sich in aller Ruhe mit den besten Werken der Architektur der Epoche jedes anderen Landes messen kann (Abb. 5). Den gleichen Eindruck raffinierter Kostbarkeit bieten die Fragmente der Loggia, welche

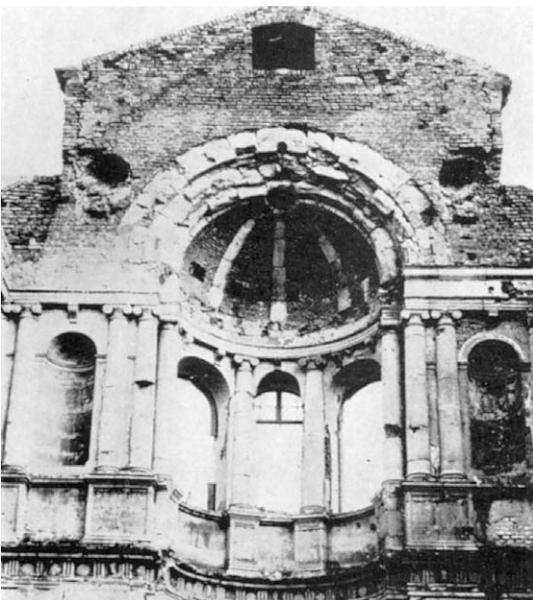
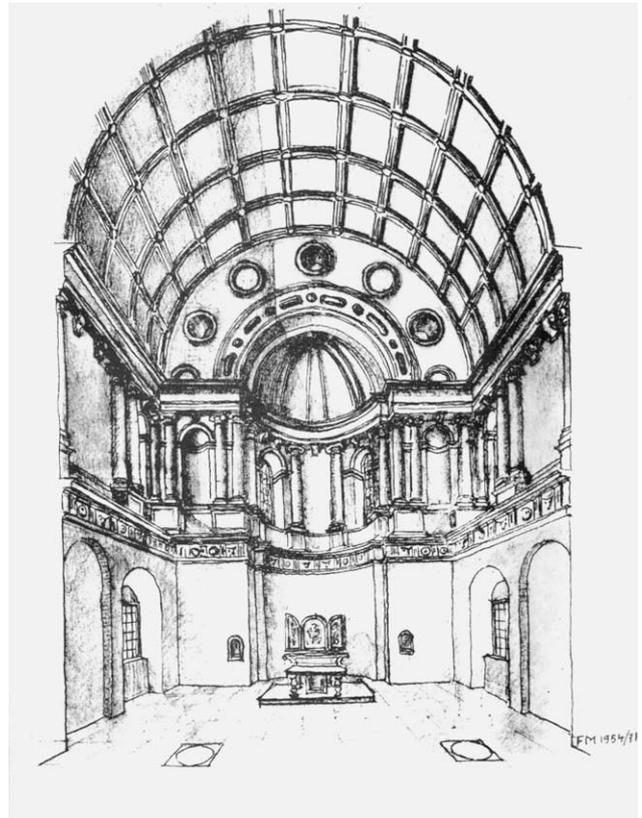


Abb. 7: Das Innere [Chorwand und Apsis] der Kapelle des Herzogspalastes von Jülich (nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg).

Abb. 8: Die Kapelle des Herzogspalastes von Jülich (Rekonstruktionsversuch des Autors).

die vier Seiten des Hofes gleichmäßig hätte umgeben sollen. Ein wahrhaft einzigartiges Architekturbeispiel, besonders wenn man den Zeitpunkt seiner Erbauung bedenkt, ist das glanzvolle Portal der Nordfassade in reicher rustizierter Ordnung, welches von Fenstern in Form dorischer Aedikulen flankiert wird (Abb. 6). Einige bildhauerische Details, die noch heute erhalten sind, zeigen, wodurch sich Alessandro Pasqualini den Ruf eines geschickten Bildhauers verdient hatte.

Das Innere der Kapelle ist nun als Ruine verfallen (Abb. 7), aber das, was verbleibt, erlaubt die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands. Den unteren Teil der Wände müssten wir uns mit Gobelins geschmückt vorstellen. Die gegenwärtigen Fenster sind nachträgliche Eingriffe, die den glücklichen Rhythmus der Säulen barbarisch entstellt haben. An der Arkade der Apsis sind, gut zu erkennen, die Reste der ursprünglichen Schicht des Dekors eines Tonnengewölbes aus Ziegeln oder vielleicht aus Holz vorhanden. Eine Öffnung nach oben in der halben Kalotte verband die Apsis mit dem Glockenturm. Die der herzoglichen Familie und den hohen Würdenträgern des Hofes vorbehaltene Tribüne lag im hinteren Teil der Kapelle, eine Palastkapelle also, nach dem [typologischen] Schema, welches sich auf den spätantiken Stil bezog (Abb. 8).



Der Stil und die künstlerische Ausbildung Pasqualinis

Die Ausbildung Pasqualinis als Künstler muss im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento erfolgt sein. Unter seinen Paten finden wir sehr einflussreiche Persönlichkeiten, Alessandro Bentivoglio, den Bruder des berühmten Giovanni II., des Herrschers von Bologna, und außerdem ein Mitglied der Familie Fantuzzi. Es ist naheliegend anzunehmen, dass sie sich der künstlerischen Förderung Alessandros annahmen, und wie erfolgreich sie gewesen ist, zeigen seine Werke. Aus ihnen und aus den Schriftstücken, die uns aus der Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden (1530 – 1549) in holländischer und französischer Sprache erhalten geblieben sind, können wir die Intelligenz Pasqualinis als absolut herausragend bestimmen.

Die kritische Analyse des pasqualinischen Werkes unter morphologischen wie stilistischen Gesichtspunkten und seine vergleichende Einordnung im Rahmen der Architektur des Cinquecento erlauben es, in Anbetracht des geschichtlichen Tatbestandes Schlüsse hinsichtlich seiner künstlerischen Ausbildung zu ziehen. Es ist [nur] folgerichtig anzunehmen, dass die von dem jungen Alessandro in seiner Heimat aufgenommenen künstlerischen Eindrücke nicht ohne weitreichende Folgen blieben (zum Beispiel die Fassade von S. Giovanni in Bosco). Wir müssen allerdings den Horizont unserer Betrachtung bis nach Rom und auf die Strömungen, die dort vor dem „Sacco“ herrschten, erweitern.



Abb. 9: Der Palazzetto Spada in Rom.

Die Werke Raffaels und seiner Anhänger Baldassare Peruzzi und Giulio Romano zeigen nicht nur in Details, sondern auch in den wesentlichen Grundzügen augenfällige Analogien mit der Kunst Pasqualinis – wie die dekorative Mischung der rustizierten Ordnung mit gewissenhaft gemeißelten Einzelelementen, eine Eigenheit der klassischen Architektur. In der Tat sind der Schule Raffaels keineswegs fremd Keilsteine, die den Giebel des Portals bis zum Scheitel durchstoßen, bossierte horizontale Streifen, welche sich mit den Schäften der Säulen und Pilaster kreuzen, die Vermählung von Ziegelflächen mit Gliederungen in Werkstein, Details [also], welche wir geneigt sind, in den Bauwerken unseres Künstlers als Zugeständnisse an den flämischen und rheinischen Stil anzusehen. Das Portal im rustizierten Stil des Palazzetto Spada (Abb. 9), das mit großer Wahrscheinlichkeit auf Zeichnungen Peruzzis zurückgeht (1525 – 1530), könnten wir beinahe als Modell für das Portal der Nordfassade des Palastes zu Jülich ansehen. Das gleiche können wir vom Palazzo Albergati zu Bologna sagen. Dieser Palast, nach Plänen Peruzzis einige Jahre nach dessen Tod (1536) errichtet, hat ein vollständig mit Triglyphen versehenes Gebälk, welches das Erdgeschoss, dem die üblichen Gliederungen durch Säulen oder Pilaster fehlen, abschließt: Dasselbe Motiv findet sich in Jülich. Ein solcher Gebrauch eines tektonischen Elementes, für die strengen Regeln des akademischen Baustiles ungewohnt, musste in der Palastarchitektur der Zeit ein wirklich außergewöhnliches Ereignis darstellen. Pasqualini, der Italien schon verlassen hatte, als das Gebäude fertiggestellt wurde, wird es nicht ausgeführt gesehen haben; aber das Motiv wurde von ihm für die Dekoration der Fassade des Schlosses zu Jülich eingesetzt. Andere charakteristische Details des plastischen Dekors wie Säulen, Pilaster, Kapitelle, Gesimse und Friese, Portale und Türen, die man in

Jülich antrifft, finden sich fast gleich zum Beispiel an der Villa Madama, am Palazzo Massimo und an anderen vornehmen Häusern Roms der Jahre 1520 bis 1530. Alle diese Beispiele genügen um festzustellen, dass eine bemerkenswerte Ähnlichkeit existiert zwischen allen charakteristischen Eigenheiten der „letzten Manier“ Bramantes und des von ihr bestimmten Stils seiner Schüler mit dem Baustil Pasqualinis.

Wir stellen uns nun die andere Frage: Bis zu welchem Ausmaß haben die Schriften der zeitgenössischen gelehrten Architektur-Theoretiker den künstlerischen Werdegang Pasqualinis beeinflusst? Er ist als ein Schüler Serlios bezeichnet worden, des wichtigsten italienischen Theoretikers Mitte des sechzehnten Jahrhunderts nördlich der Alpen, und man hat eine gewisse Analogie zwischen dem Werk des Bolognesers und dem, was von der Tätigkeit Serlios in Fontainebleau erhalten geblieben ist, zu sehen geglaubt.

Schon die überwältigende Qualität der Details des Palastes zu Jülich und der originelle Erfindungsgeist, der der Gesamtheit des pasqualinischen Werkes entspringt, sind denen der Werke Serlios durchaus ebenbürtig, wenn nicht sogar ihnen überlegen, und das schließt die These einer banalen Aneignung aus. Die Datierung der ersten Bücher Serlios (1537) lässt die Vorstellung unwahrscheinlich werden, dass Pasqualini diese schon zu Beginn des dritten Jahrzehnts des Jahrhunderts gekannt haben könnte und sich ihrer für seine ersten Werke im Norden bedient hätte.

Dies trifft alles auf die Arbeiten in Holland zu. Was die Arbeiten in Jülich angeht, die Pasqualini 1549 begann, kann die Kenntnis des Serlio aus chronologischen Gründen nicht in Frage gestellt werden. Aber in gleicher Weise waren ihm sowohl die Komposition als auch die Gliederung der dekorativen Formen der Details, insbesondere der gesamte Apparat der antiken Säulenordnungen, seit langer Zeit geläufig, wie IJsselstein zeigt. Die Ordnungen der Pilaster des Turmes zu IJsselstein unterscheiden sich nicht von denen in Jülich: Die gesamte, der Architektur des Quattrocento eigene Dekoration ist verschwunden. Geblieben sind einzig diese dekorativen Elemente, welche als integrierende Teile der antiken Säulenordnungen zu betrachten sind: Bukranien, runde Schwerter, Rosetten, Akanthusblätter an Säulen und Konsolen. Der Hals der Säule [das Hypotrachelion (nach Vitruv)] dorischer Ordnung ist mit kleinen Rosetten verziert, wie bei denen des Chores und des Tiburiums von St. Peter des Bramante. Die ionische Ordnung weist Säulenhäse der Kapitelle mit Kanneluren auf. Man soll [auch] nicht ein wichtiges Phänomen übersehen: Die Schäfte der Pilaster sind auf der ganzen Länge eingerahmt, die Pilaster mit schmalen Gesimsen profiliert. Gleiches können wir in jenen Teilen des Doms zu Pavia beobachten, welche schon zu Bramantes Zeiten fertiggestellt wurden.

Das Jahr der Erbauung des Turms von IJsselstein schließt, wie gezeigt wurde, den Gebrauch der Bücher Serlios aus; auch jener, die zuerst publiziert wurden. Diese Übereinstimmung der Inspiration kann vielleicht durch eine gemeinsame Quelle erklärt werden, aus der beide Landsmänner geschöpft hätten. Als erstes könnte unter den alten Meistern der Architektur an Leon Battista Alberti gedacht werden. In der Tat könnte der Turm zu IJsselstein, das erste und noch erhaltene Werk Pasqualinis, sein Aussehen den Lehren Albertis verdanken. Und, dass die Bücher Albertis Teil des kulturellen Gepäcks unseres Künstlers waren, kann ohne Weiteres angenommen werden. Falls er sie noch nicht in Italien studiert hätte, könnte er sie in den Niederlanden erworben haben, wahrscheinlich die Pariser Ausgabe von 1512 oder die spätere von 1542, was jedoch die Beherrschung der lateinischen Sprache voraussetzen würde. Schwerlich wird er in diesem Abschnitt seines Lebens die Übersetzung von Pietro Lauro (Venedig 1542) gekannt haben. Naheliegender ist es, dass ihm das „Trattato di architettura“ Filaretos (1450 – 1456 circa) unter die Augen gekommen ist, weniger wahrscheinlich die neuste „Prospettiva pingendi“ Piero della Francesca, die auch bemerkenswerte Angaben zu den Säulenordnungen enthält. Auch kann das „Trattato di architettura civile militare“ Francesco di Giorgio Martinis, das schon am Ende des 15. Jahrhunderts vollständig veröffentlicht worden war, nicht ausgeklammert werden. Fast mit Sicherheit kannte Alessandro bestens das Werk Vitruvs sowohl im Originaltext als auch in der italienischen, in Como 1521 publizierten Übersetzung Cesarianos. Und vielleicht waren ihm die Publikationen Antonio Francesco Donis (1559) nicht unbekannt, welche nach Paolo Lomazzo (1590) aus dem literarischen Erbe Bramantes schöpfen. Zu der Zeit Donis lag dieser Schatz [wieder] vollständig verborgen. In den von mir für den Aufenthalt Alessandro Pasqualinis in Rom angenommenen Jahren war er aber vielleicht noch zugänglich.

Während dieses Aufenthaltes könnte Pasqualini zusammen mit den Werken Raffaels und seiner Schüler auch die im Bau befindlichen Werke anderer großer Architekten studiert haben; so die Anfänge des Palazzo Farnese unter der Leitung Antonio da Sangallos und sicherlich die vatikanischen Gebäude zusammen mit anderen gerade fertig gestellten Renaissancebauten. Das wichtigste Architekturvorhaben, die Errichtung der neuen St. Peters-Basilika und die Projekte der bedeutendsten Künstler der Epoche, die sich an diesem mächtigen Werk beteiligten, müssen jeden sich in Rom aufhaltenden Studierenden stark beeindruckt haben. Pasqualini hat, wenn man seinen Aufenthalt zwischen 1514 und 1530 ansetzt, die Pilaster der Tribuna und die Bögen der Basilika von St. Peter sehen können, den Chor Bramantes und die Anfänge der Umgänge der

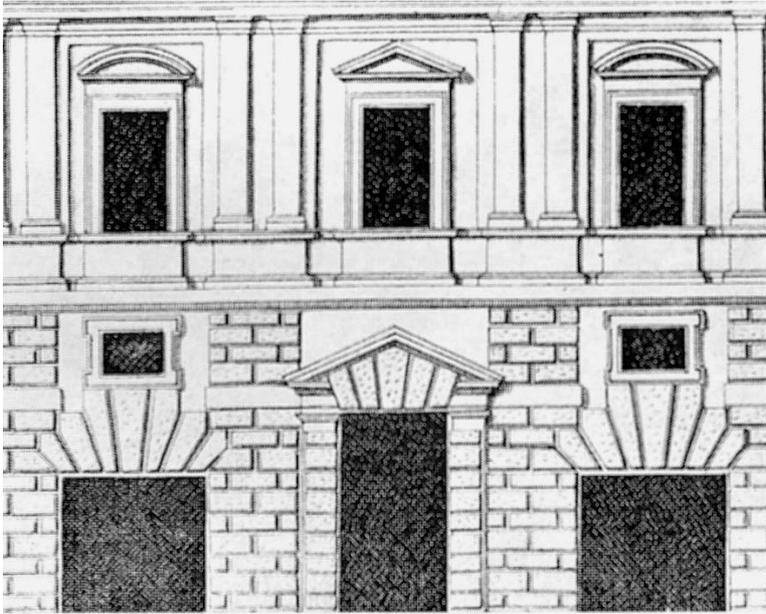


Abb. 10: Der Palazzo Maccarani, früher Cenci, in Rom; Kupferstich von Ferrerio (Ausschnitt).

Apsiden des Querschiffs von Raffael, von denen einzelne Teile schon weit fortgeschritten waren. Diese wunderbaren Gebäude haben mit ihrem außerordentlichen Ebenmaß und der Neuheit ihrer Formen die Fantasie aller von weiter nach Rom gekommenen Künstler beflügelt. Darüber hinaus wird unser Künstler die Pläne Giuliano da Sangallo und vielleicht einige der Modelle Bramantes und Raffaels studiert haben

können. Die Elemente seines Stils sind schon in allen diesen Werken klar ersichtlich: Pasqualini kann sie nur in der römischen Schule erlernt haben. Die großartige Anlage und die Präsentation der Säulenordnungen entsprechen dem Geiste des römischen Cinquecento vor dem „Sacco“ [1527].

Der Schmuck der Oberflächen durch Nischen, die sich mit Rahmungen abwechseln, und auch die rustizierte Ordnung waren typische Merkmale dieser Richtung, insbesondere in der Palastarchitektur. Nicht mehr die einzelnen Architekturelemente wie im Quattrocento bestimmen den Charakter der Schule, sondern die regelhafte Anwendung der Säulenordnungen, welche im einzelnen architektonischen Werk die Kombination der Glieder, ihre Disposition und ihren Gebrauch bestimmt. So sind in den Werken Pasqualinis nur die Normen der römischen Schule Gesetz. Bemerkenswert in ihrer Deutlichkeit sind einige sowohl für den Stil wie auch für die örtliche Bauweise spezifische Besonderheiten, zum Beispiel die hohen Sockel der Pilaster des Piano nobile, die seit der Cancelleria als charakteristisches Element der römischen Palastarchitektur des Cinquecento angesehen werden müssen. Sie gehörten nach dem Turm von IJsselstein endgültig zum pasqualinischen Kanon der Fassadengliederung. Zu der Zeit seines angenommenen römischen Aufenthaltes gab es dort zahlreiche Paläste, die ein rustiziertes Erdgeschoss und mit Lisenen oder Halbsäulen verzierte Obergeschosse aufwiesen – die jüngsten architektonischen Werke der römischen Schule. Man

denke vor allem an die Paläste Vidoni und Caprini und an die Projekte für die Fassade des Palazzo S. Biagio (Tribunale) an der Via Giulia, die Pasqualini mit großer Sicherheit gekannt hat. Es muss auch an den Palazzetto Costa für den Chirurgen Leos X., Giacomo da Brescia, in naher Vergangenheit in die Via dei Corridori transloziert, und an den Giulio Romano zugeschriebenen Palazzo Maccarani an der Piazza S. Eustachio (Abb. 10) erinnert werden. Dieser Palast besitzt ein Portal mit rustizierten Pilastern, dessen Keilsteine bis in das Feld des Tympanons vorstoßen.

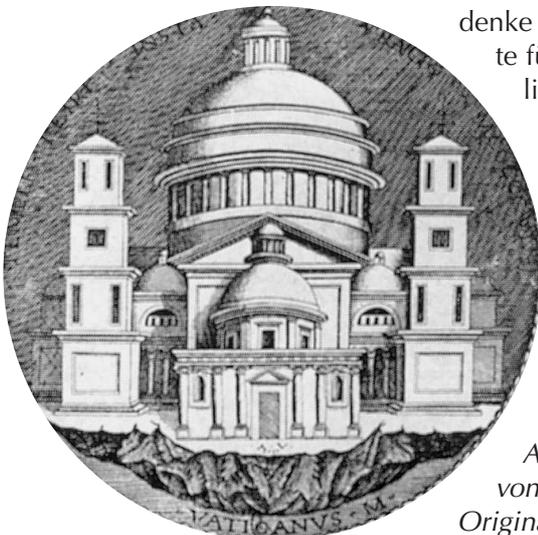
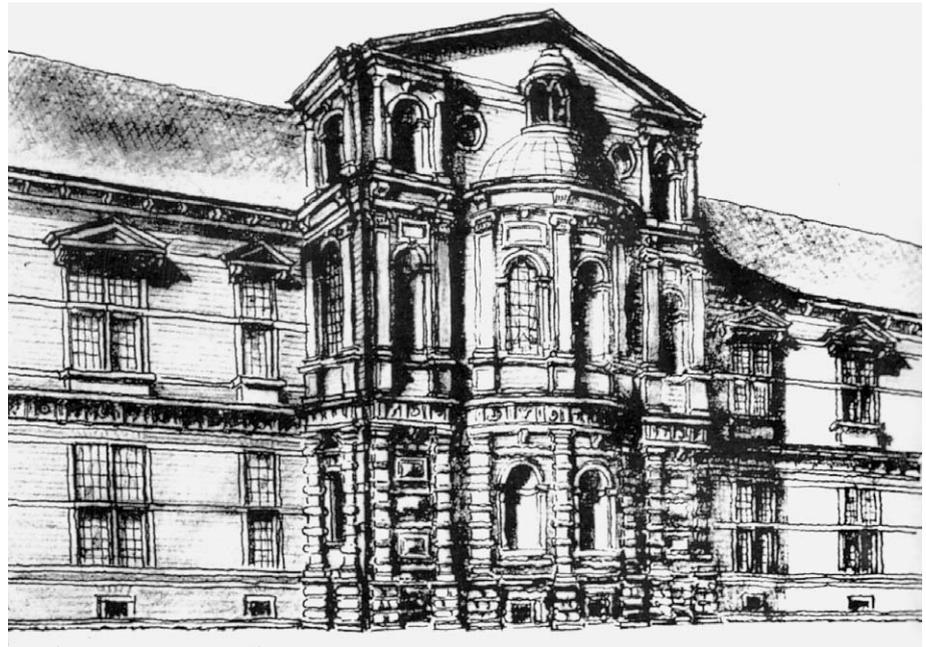


Abb. 11: Erinnerungsmedaille aus Anlass der Grundsteinlegung von St. Peter im Jahre 1506. Kupferstich von 1517 nach dem Original von Caradosso.

Abb. 12: Der Chor der Kapelle des Herzogspalastes von Jülich im Originalzustand (Skizze des Autors).



Beim Durchblättern der zahlreichen Studien Antonio da Sangallos des Jüngeren finden wir verschiedene Versuche, welche die gleichen Probleme der Komposition ansprechen und die gleiche formale Sprache verwenden. Viele Zivilbauten in Rom in der Zeit vom Beginn der Tätigkeit Bramantes bis zum „Sacco“ konnten also unserem Alessandro Belehrung und Anregung bieten. In der Tat werden wir in seinem reifen Werk viele Motive wiederfinden, deren Herkunft in dieser Umgebung liegen muss – und nur in dieser, da in keiner anderen Provinz die italienische Architektur eine ähnliche Entwicklung zu dieser Zeit gehabt hat. In Jülich unterscheidet sich alles ein wenig von den römischen Beispielen, an die wir erinnert haben: Zwei Jahrzehnte waren immerhin seit Pasqualinis römischer Studienzeit vergangen, Jahre der Reife und der Forschung. Aber die Unterschiede betreffen nur Feinheiten, nicht Grundlegendes: Es handelt sich um freie Interpretationen früherer Eindrücke.

Die als Triumphbogen rhythmisierte Anordnung der verschiedenen Geschosse des Turms von IJsselstein kann durch einige Fassaden römischer Kirchen von Antonio da Sangallo angeregt worden sein, so zum Beispiel S. Maria di Loreto oder S. Maria Porta Paradisi. Unter dem künstlerischen Material, welches der junge Alessandro in Rom studiert hatte, war gewiss

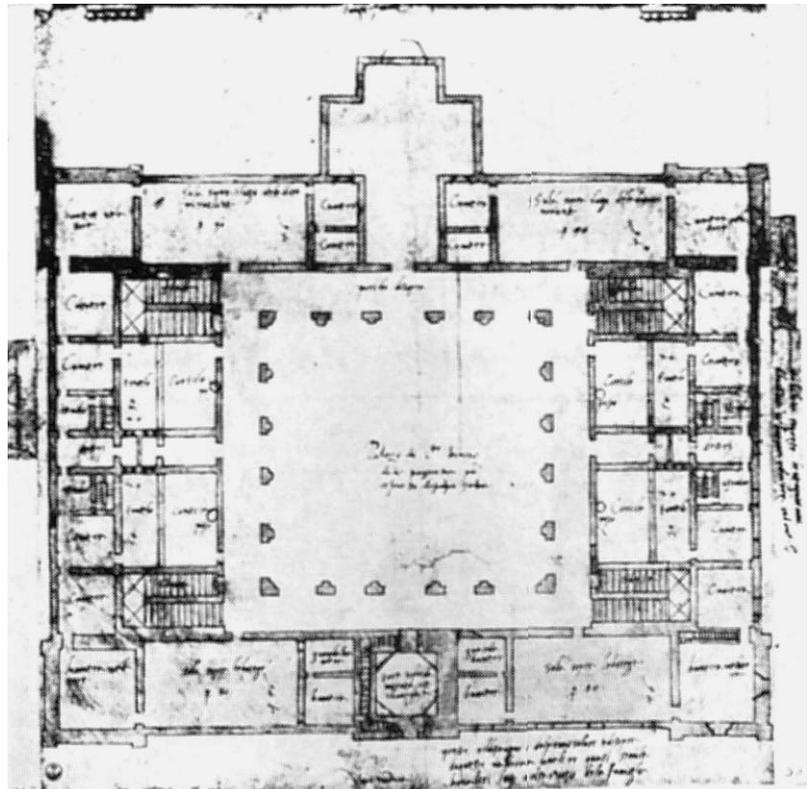


Abb. 13: Grundriss des Palazzo San Biagio della Pagnotta an der Via Giulia (Tribunali); Zeichnung aus den Uffizien, Florenz, N. 136A r.

auch das erste Projekt Bramantes für St. Peter, das man auf der berühmten Gedenkmédaille und den Münzen, die damals in Umlauf waren, sehen kann (Abb. 11). Dieses kann dem Schöpfer der Außenfassaden der Kapelle des Palastes zu Jülich nicht unbekannt gewesen sein. Die Verbindung des halben Tempietto der Apsis mit der kubischen Masse des heraustretenden zentralen Baukörpers und die Art seiner Eingliederung in das tektonische System der Pilaster gehören zu einer fundamental verwandten Eingebung (Abb. 12).

Man könnte dem entgegenhalten, wie es tatsächlich geschehen ist, dass es für die Rustika Pasqualinis richtiger wäre, die Tore Sanmichelis in der Festung von Verona, die Bauten zu Mantua Giulio Romanos und sogar einige Werke venezianischer, padovinischer und vicentiner Herkunft und schließlich die pompöse Rustika Ammanatis [Bartolomeo, 1511 – 1592] für die auf die Boboli Gärten weisende Fassade des Palazzo Pitti zu zitieren. Alle diese Gebäude sind jedoch später als Jülich. Was sie mit dem Palast zu Jülich vereint und verbindet ist der Ursprung ihres Stils. In der Tat hatte die römische Schule ab dem vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts – während der kurzen Periode der [vorange-

gangenen] zwanzig Jahre [entwickelt], während der Zeitspanne, die genau mit dem Aufenthalt Pasqualinis in Rom übereinstimmt – mit ihrer klassischen Form eine ganze Epoche prägend eine universelle Gültigkeit erlangt. Von dem Glanz, der von ihr ausging, hatte sich ein Strahl auf den rheinischen Boden nach Jülich verirrt.

Sicherlich muss man auch einen besonderen Einfluss Bramantes annehmen, nicht nur einen indirekten über die Schule Raffaels, sondern auch einen direkten als Inspirator Pasqualinis. Der Grundriss des 1506 auf Wunsch von Julius II. begonnenen Palastes von S. Biagio, von dem schon die Rede war, ähnelt in bemerkenswerter Weise der Disposition des Schlosses zu Jülich. Die in der Mitte des Flügels errichtete Kapelle springt im Gegensatz zum allgemeinen Gebrauch des Palastbaustils in Italien über die Flucht der Außenmauern hervor und weist eine dem [Jülicher] Chor gleiche Disposition auf. Dieses großartige Projekt muss als ein direktes Vorbild für das Schloss zu Jülich angesehen werden (Abb. 13). Der Einfluss Bramantes kann auch in genauen Details abgelesen werden, insbesondere in der Gestaltung des Inneren der Kapelle.

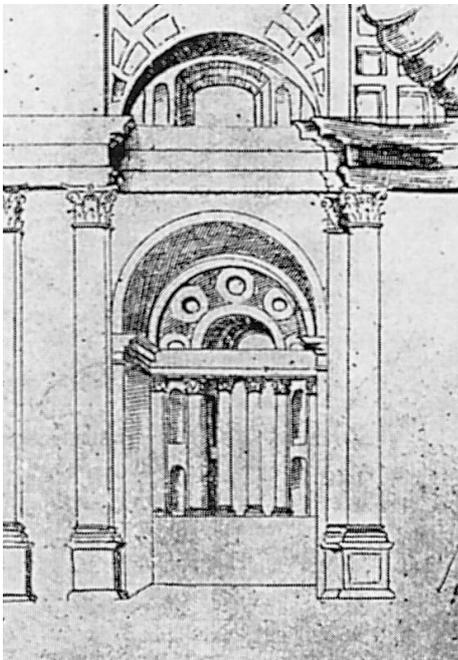
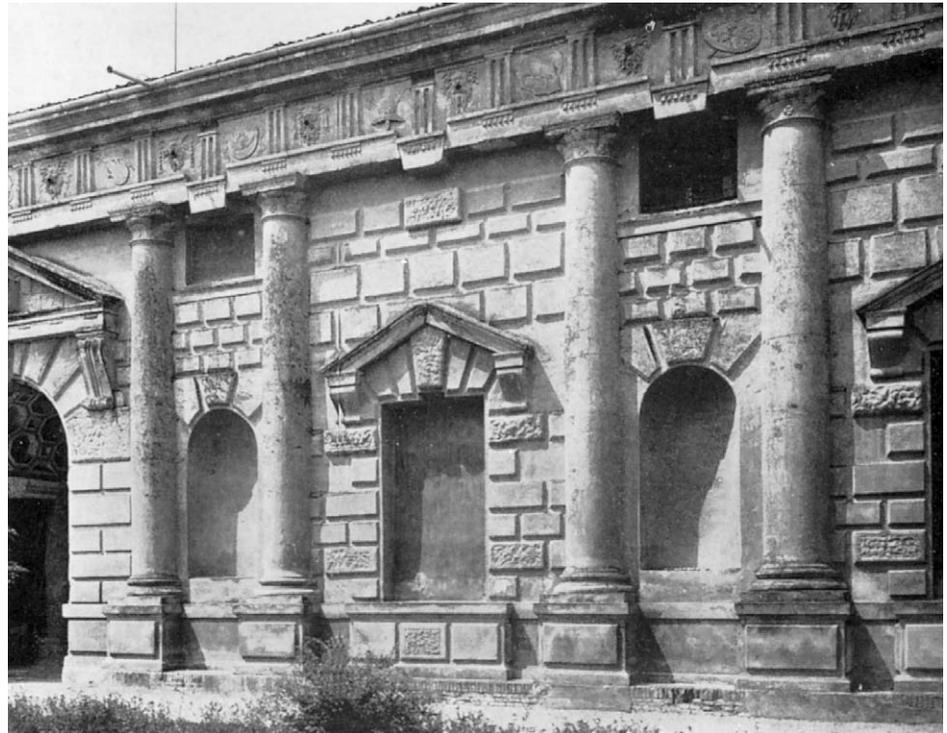


Abb. 14: Bramantes Plan für die Gliederung der Innenwände des Chores von St. Peter; Zeichnung von Jacopo Sansovino

Im Zentralbau von S. Maria delle Grazie zu Mailand erkennen wir den gleichen Aufriss der Wand des Chores, der sich auf Brunelleschi beruft, das gleiche kontinuierliche Gesims, das die im Zentrum gelegene Altarnische abschließt, die konzentrischen Halbkreise des Bogens der Apsis und des Tonnengewölbes mit den dazwischenliegend angeordneten Tondi. Eine ähnliche Gliederung der Innenwände findet sich auch in den Studien Bramantes für den Chor der Basilika von St. Peter (Abb. 14).

Die These, dass Pasqualini während seines Aufenthaltes in den Niederlanden indirekt von Elementen der französischen Kunst beeinflusst worden sei, ist wohl annehmbar: Man denke an die steinernen Kreuzstockfenster des zentralen Baukörpers des Palastes zu Jülich. Doch diese gehörten nunmehr dem gemeinsamen westeuropäischen Kunstbestand der Nachgotik und auch dem der italienischen Architektur an (Welfische Fenster gibt es sogar in der Villa Madama). Die rustizierten Pilaster des Erdgeschosses der Kapelle zu Jülich könnten mit der kleinen Galerie des Louvre von Pierre Chambiges dem Jüngeren oder mit der Fassade der Tuileries des Philibert Delormes verglichen werden, insbesondere mit der des zentralen Mittelbaus zur Gartenseite hin. Diese durch Inspiration verwandten Gebäude sind tatsächlich alle jünger! Auch in diesem Fall muss die Ähnlichkeit der Formen auf den gemeinsamen Ursprung der Eingebung

Abb. 15: Der Palazzo del Té in Mantua, Hoffassade [von Giulio Romano (Ausschnitt)].



zurückgeführt werden. Überdies ist die Beschaffenheit der original französischen Rustika ganz verschieden: Die selten roh belassenen Bossensteine der Rustika sind glatt oder höchstens als Diamantspitzen zugeschlagen. Im Vergleich dazu sind im grotesken Stil am Louvre und an den Tuileries die Bossierungen durch gewundene Würmer gefurcht. Die Kombination, welche das optische Bild der Wände mit Ziegelflecken und Architekturgliedern aus Werkstein chromatisch bereichert, muss als neues Merkmal in der römischen Architektur der bramanteschen Epoche angesehen werden. Jedoch verweisen die schmalen Bänder aus hellem (Natur-)Sandstein, die wie am Palast zu Jülich horizontal in der dunkelroten Ziegelfläche verlaufen, auf die ältere Bauweise, den gotischen Baustil. Diese durch horizontale Schichtungen rhythmisch getrennten Bänder unterstreichen die Brüstungen, Kreuze und Rahmungen der Fenstergesimse und binden sie gleichzeitig in die Wandfläche ein. Sie stellen – wie schon betont wurde – ein Element der holländischen Bauweise dar, im Gegensatz zu den aus Italien importierten Elementen, wie der die Geschosse trennende Triglyphen-Fries und das auf Voluten ruhende Gesims der Fenster des Piano nobile. Das steile Dach ist in allen nordischen Ländern eine Folge des Klimas; kein Künstler aus dem Süden hätte sich imstande gesehen, darauf zu verzichten.

In Bezug auf etwaige Beziehungen zur französischen Architektur der Renaissance ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass die Kunst Pasqualinis trotz bestimmter Verbindungen mit der Kunst der Niederlande und Frankreichs eine Insel italienischen Einflusses im kulturellen Umfeld römischer und flämischer Tradition gebildet hat.

Zusammenfassend muss man konstatieren, dass Pasqualini keinesfalls den aus Norditalien emigrierten Künstlern geringerer Bedeutung oder – im besten Falle – denen mit einer ausschließlich handwerklichen Erfahrung zuzurechnen ist. Im Gegensatz zu diesen vereinte er in seiner Person eine vielseitige Begabung mit einer hohen Schule. Wäre es ihm vergönnt gewesen, sich in der Heimat, in einem vom Glück stärker begünstigten Umfeld als es der Hof Herzog Wilhelms – trotz des von seinen Zeitgenossen ihm zugeordneten Beinamens „der Reiche“ – zu sein vermochte, niederzulassen, würde seiner vermutlich neben Giulio Romano oder Antonio da Sangallo gedacht.

Pasqualini muss, Richtung Norden reisend, Verona und sicherlich auch Mantua berührt haben. Dort konnte er die Hauptfassade von S. Andrea des Leon Battista Alberti bewundern und den Palazzo del Té (Abb. 15), dessen Bau um 1530 schon weit fortgeschritten war. Dieses Meisterwerk [Giulio Romanos] hat dem Stil Pasqualinis in noch stärkerem Maße als die römischen Werke von Giulio seinen Stempel aufgedrückt. Man kann mit aller Sicherheit auch behaupten, dass ein persönliches Zusammentreffen Alessandros mit Giulio, wenn nicht früher in Rom, so doch später in Mantua erfolgt sein muss. Eine besondere Eigenart von Pasqualinis Stil ist seine Vorliebe für die rustizierte Ordnung, die er den vielen anderen zur Verfügung stehenden Formen des Dekors für das Erdgeschoss der Kapelle zu Jülich vorzog, sei es wegen [ihres] „heroischen“ Charakterzuges, sei es der Angemessenheit der Aufgabe wegen. Das gleiche gilt für das Nordtor, in welchem man eine Kopie der Porta Maggiore in reduziertem Maßstab erblicken kann. Die römische Rustika der Renaissance folgt aus der Antike, die Florentinische aus dem Mittelalter – der Stil der Rustika Serlios und Pasqualinis muss ohne weiteres als „römisch“ entschieden werden. Es ist schon auf den chronologischen Vorrang der Werke Pasqualinis gegenüber den norditalienischen, insbesondere im Veneto befindlichen Palästen – mit Ausnahme des Palazzo del Té – hingewiesen worden.

Eine letzte, der Bedeutung der Anregungen wegen nicht zu unterschätzende Quelle ist durch die auf vielen gemalten Bildkompositionen des 16. Jahrhunderts dargestellte Architektur gegeben. Seit der Antike wurden in dieses Medium, welches die räumliche Umgebung abbildet, malerisch die von Architekten inspirierten Visionen eingefügt.



Abb. 16: „La Presentazione della Vergine al Tempio“. Studie für das Fresco in S. Maria della Pace in Rom von Baldassare Peruzzi (Ausschnitt).

Je präziser die Methode, mit der die Lehren der Perspektive nach der humanistischen Kunsttheorie umgesetzt wurde, umso bedeutsamer war die Aussage der dargestellten Architekturen und umso gewichtiger deren didaktischer Wert. Raffael und seine Schüler, insbesondere Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Baldassare Peruzzi – dieser mehr als jeder andere Künstler – konnten auf diesem Gebiet die größte Anzahl an Anregungen liefern. Neben der erfindungsreichen Perspektivmalerei des Peruzzi genügt es, an den „Incendio di Borgo“ der Vatikanischen Stanza und an die „Presentazione della Vergine al Tempio“ in S. Maria della Pace in Rom (1520) von Baldassare Peruzzi (Abb. 16) zu erinnern. Offensichtlich haben die Theorie Serlios und die Praxis Pasqualinis direkte Impulse von diesen konkreten Beispielen aus dem Bereich der Malerei erhalten.

Die Sprache unseres Alessandro war diejenige Bramantes, der „bramantesche Stil“, den er ungefähr für die Dauer eines halben Jahrhunderts in der flämisch-rheinischen Region von Utrecht bis vor die Tore Kölns verbreitet hat.