

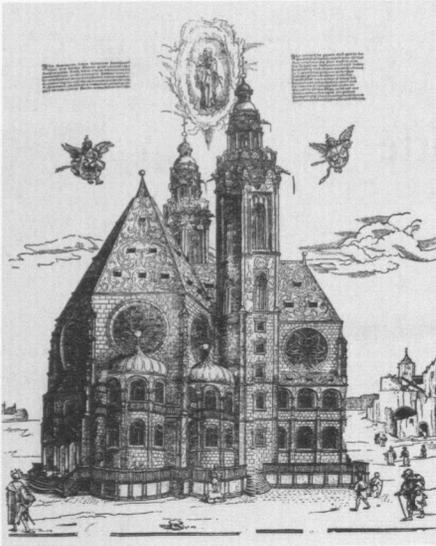
1 Utrecht, Kreuzgang der Kathedrale, ›zusammengebundenes‹ Maßwerk (um 1440–1460)

Die ersten Schritte in die Neuzeit

Gedanken zum Beginn
der Renaissance nördlich der Alpen

Problemstellung

Wer eine sinnvolle Antwort auf die Frage sucht, wie die Renaissance in der Architektur nördlich der Alpen begann, sollte sich darauf besinnen, was eigentlich das Besondere an der Renaissance im Ganzen ist. Hier geht es nicht einfach um die allmähliche Entwicklung eines Kunststils wie von der Renaissance zum Barock, sondern um die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Schon die Zeitgenossen verstanden Renaissance und Mittelalter als direkte Gegensätze wie *hell* und *dunkel*, und bis heute erscheint die Wende als ein tiefgehender Einschnitt, der in fast sämtlichen Lebensbereichen fundamentale Auswirkungen hatte und dessen Folgen immer noch fortwirken. So führt unsere Fragestellung in sehr weite Bereiche. Daher müssen wir das Wesentliche stark pointieren und auf Einschränkungen oder Relativierungen verzichten, die eigentlich notwendig wären. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, wie arbiträr schon die Gegenüberstellung der Länder nördlich und südlich der Alpen ist: Die oberitalienische Architektur ging andere Wege als die mittelitalienische. Wir werden eine Reihe von ungewohnten Fragen aufwerfen, die in erster Linie Anstoß geben sollen, Probleme wahrzunehmen und zu überdenken. Insgesamt sind die Gedanken, die hier vorgetragen werden, als Plädoyer dafür gemeint, die Wertmaßstäbe einer Region nicht unbesehen auf andere zu übertragen, sondern die besonderen Formen, die sich in verschiedenen Regionen entwickelten, zu ihrem eigenen Recht kommen zu lassen.



2 Modell für die Kirche zur Schönen Maria in Regensburg. Michael Ostenhof, Holzschnitt, 1521

Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt die Renaissance in der italienischen Architektur. Die Architektur nördlich der Alpen folgt mit einer Verspätung von ungefähr hundert Jahren. Bis dahin bleibt sie gotisch, rückschrittlich, im Mittelalter befangen. Der Wandel setzt bei ihr erst um die Zeit ein, als die italienische Renaissance bereits ihren Höhepunkt erreicht. Aber die ersten Bauten verstehen den neuen Stil meist noch nicht richtig und verbinden ihn mit gotischen Elementen (so etwa die Fugger-Kapelle in Augsburg, ab 1509, oder Hans Hiebers Projekt für die Kirche zur Schönen Maria in Regensburg, 1519. Abb. 2). Das ist – vielleicht überspitzt ausgedrückt, aber ich denke, im Kern doch treffend wiedergegeben – das übliche Urteil der Kunstgeschichte. Mildernde Einschränkungen ändern wenig daran, dass hier ein ganzer Bereich von Architektur im Grunde abgewertet wird.

Die Chronologie der Wende stimmt von vornherein skeptisch, ob die herkömmliche Klassifizierung historisch angemessen ist: In Italien wandelte sich der Stil in allen Bereichen von Künsten und Architektur um die gleiche Zeit. Nördlich der Alpen soll die Entwicklung dagegen höchst disparat verlaufen sein. Die Malerei brach hier wie in Italien zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit der Tradition. Jan van Eyck machte in Flandern bzw. am Sitz des Herzogs von Burgund den Anfang; wenig später folgte der süddeutsche Raum (Lukas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz). Nur die Architektur soll in der Tradition verharren sein.



3 Michael Pacher, Kirchenväter-Altar

Die Diskrepanz zwischen Malerei und Architektur blieb sogar bestehen, wenn beide Gattungen zusammentrafen. Zum Beispiel der *Kirchenväter-Altar* des Michael Pacher (um 1480, Abb. 3): Die Darstellung von Figuren und korrekt perspektivisch konstruiertem Raum folgt oberitalienischem Vorbild, man kann sogar präziser sagen: Andrea Mantegna. Die Beziehung ist so eng, dass ein Aufenthalt Pachers in Oberitalien angenommen werden muss. Dort hat Pacher natürlich auch die moderne Architektur und deren Darstellung in Bildern kennengelernt. Trotzdem malte er seine Architektur weiterhin in spätgotischen Formen: Die Kirchenväter sitzen in typischen spätgotischen Tabernakeln. Das gleiche Phänomen kehrt auch bei anderen Malern wieder, besonders auffällig noch ca. dreißig Jahre später bei dem burgundischen Hofmaler Jan Gossaert, der 1508–1509 in Rom die antike Kunst studierte und den antikischen Stil der Italiener aufnahm.

Die Parameter, nach denen Mittelalter und Renaissance in der Malerei und in der Architektur unterschieden werden, unterscheiden sich allerdings grundlegend in ihrem historischen Stellenwert voneinander: In der Malerei sind Naturalismus oder regelgerechte Perspektivkonstruktion entscheidend. Die Natur so wiederzugeben, wie sie erscheint, statt sie nach traditionellen Schemen zu idealisieren und für den neuen Naturalismus Raumkonstruktionen nach wissenschaftlichen Prinzipien einzusetzen, die zuvor nicht bekannt waren, das waren in vieler Hinsicht tiefgehende Neuerungen, die

weit über formale Belange hinausgingen. Sie berührten die gesamte Geistesgeschichte. In der Architektur sollen dagegen nur antikische Reminiszenzen in italienischer Manier den Ausschlag geben, und die beschränken sich auch noch weitgehend auf den Dekor. Bisher hat niemand erklärt, wieso die Imitation italienischer Dekorationsmotive nördlich der Alpen mehr als bloß eine Formalie sein soll. Da eine fundamentale Geistesströmung, dort eine oberflächliche Modeerscheinung – kein Wunder, dass das nicht zusammenpassen will.

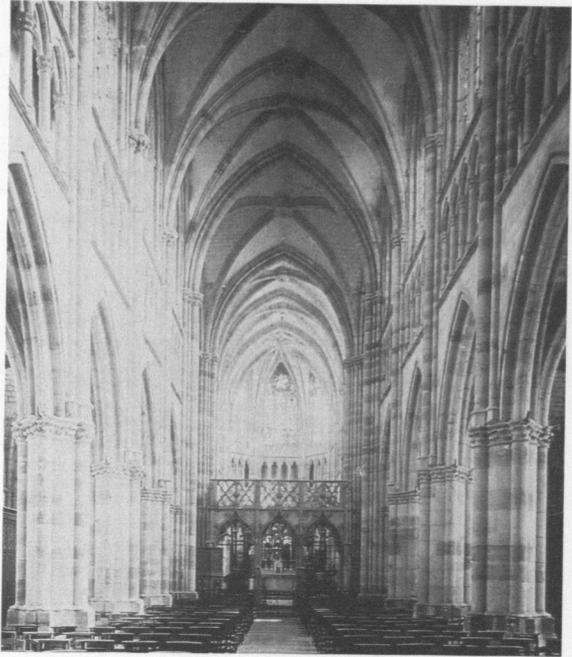
Nationale Eigenheiten und Rücksicht auf das Angemessene versus Adaption des Fremden

Jeder Überblick über die Renaissance führt die Ausbildung des Nationalbewusstseins als eines der charakteristischen Elemente der Epoche an: Man wurde sich der Eigenheiten der eigenen Nation bewusst. Man stellte sie immer wieder stolz heraus und setzte sie markant, oft auch polemisch gegen die anderen Nationen ab. Zunehmend wurden die eigenen Gepflogenheiten kultiviert. Das bedeutendste Beispiel dafür bildet wohl die Ausbildung der Literaturen in den Landessprachen. Ebenso besann man sich auf die eigene Geschichte und auf die eigenen Traditionen zurück. Warum sollten die Länder nördlich der Alpen unter solchen Umständen eigentlich ihre nationalen Traditionen in der Architektur aufgeben und italienische Muster übernehmen? Nach dem, was sonst für die Renaissance typisch ist, sollte man eher erwarten, dass sich die Rückbesinnung auf nationale Eigenheiten auch in der Architektur bemerkbar machte. Und das tat sie auch wirklich (vgl. den Beitrag von Klaus Graf).

Zudem sollte man nicht vergessen: Ein rücksichtsloser Bruch mit der Tradition hätte im Widerspruch gestanden zu dem Prinzip des Decorum, des Schicklichen oder Angemessenen, das als Grundlage aller Kunst, ja der menschlichen Gesellschaft im Ganzen galt und eigentlich bis heute gilt. Bekanntlich richtet sich das Decorum nach Nutzen und Herkommen.

In Frankreich war die Rückbesinnung auf die nationale Tradition besonders deutlich ausgeprägt. Die *klassische* Gotik und die gleichzeitige geistige Erneuerung waren so großartig, dass sie stets in Erinnerung blieben. Schon 1349 bekundete das Kapitel der Kathedrale von Narbonne seine Absicht, beim Neubau »die noblen und großartigen Kirchen nachzuahmen, die im Königreich Frankreich gebaut werden und wurden«¹. Im 15. Jahrhundert griff man oft auf Elemente der *klassischen* Gotik zurück. So wurde 1455 ein Architekt beauftragt, die Kathedralen von Amiens, Reims und Paris zu

4 L'Épine (Champagne),
Wallfahrtskirche Notre-
Dame, Innenraum



studieren, um die Planung für die Fassade der Kathedrale von Troyes vorzubereiten². Oft lebten wieder alte lokale Sonderformen auf. Man denke nur an die diversen Pariser Pfarrkirchen vom späten 15. Jahrhundert bis zu St.-Eustache, die den Grundriss der Kathedrale von Notre-Dame variieren. Das extremste Beispiel für die Wiederbelebung der *klassischen* Gotik bildet die Wallfahrtskirche von L'Épine in der Champagne (1. Hälfte. 15. Jh. mit späteren Ergänzungen, Abb. 4): Sie gleicht im Inneren bis in Details, nur verkleinert, der Metropolitankirche von Reims. Hinzu kommen Anklänge an weitere hochgotische Bauten der Region (Schlosskirche von Sainte-Menehould, Kathedrale von Châlons-sur-Marne).

Ein anderes Beispiel für die Rückbesinnung auf die *klassische* Gotik in Frankreich bildet die Nachahmung der Ste.-Chapelle in vielen französischen Schlosskappellen von Vincennes bis hin zu derjenigen von Versailles. Generell hielten die Schlosskapellen lange die gotischen Formen bei, auch dann, wenn der Wohnbau den Stil der Renaissance aufnahm. So wird deutlich, dass die Rückbesinnung nicht nur formale, sondern auch ikonografische Gründe hatte: Der sakrale Bereich wurde in den Ländern nördlich der Alpen mit dem gotischen Stil verbunden. Das gilt nicht nur für Architektur, son-



5 Rom, S. Agostino,
Innenraum (1479–1483)

dern auch für Bilder. Dort zeigt sich diese Verbindung besonders in der Darstellung von Gewändern. Zu der Assoziation der traditionellen Formen von Kirchen mit dem Christentum gehörte offenbar eine gewisse Reserve gegen die heidnischen Tempel: eine weitere Barriere gegen die Rezeption der Antike. Bei Bildwerken wurden die heidnischen Reminiszenzen, die mit der Antikenrezeption auflebten, ausdrücklich kritisiert. Übrigens wurden auch in Italien nicht gleich heidnische Tempel nachgeahmt. Brunelleschi hielt sich an den Typ der Basilika, den Konstantin seinen Kirchen gab, nachdem er das Christentum zur Staatsreligion in Rom erhoben hatte (Lateran, St. Peter).

In Rom, dem Zentrum der Christenheit, stellten die Nationen, oder jeweils deren bedeutende Repräsentanten, ihre Sonderheiten zur Schau: Die Bruderschaft der Deutschen fand dazu Gelegenheit beim Neubau ihrer Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima. Sie gaben ihr die Gestalt einer Hallenkirche, weil sie typisch für ihr Land war. In einem Beschluss von 1499 legten sie ausdrücklich fest, der Bau sollte »alemanico more compositum« sein. Ebenso folgt die Disposition der spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli als Hallenkirche nationaler Tradition. Der durch seine Tagebücher berühmte päpstliche Zeremonienmeister Johannes Burkard aus

Straßburg (1483–1506) gab dem Palazzo, den er mitten in Rom errichten ließ, in markanten Gegensatz zu den Häusern im neuen antikischen Stil, die nun allenthalben in der Umgebung entstanden, die typischen Formen und Elemente der Spätgotik. Frankreich stellte schon vor dem Bau seiner Nationalkirche unter Franz I. zweimal in Rom seine Bautradition zur Schau. Verantwortlich dafür waren jeweils die Kardinäle, die das Land an der Kurie vertraten. Die Kirche von S. Agostino, die der Kardinal Guillaume d'Estouteville, ein französischer Prinz, Erzbischof von Rouen, im Zentrum von Rom errichten ließ (1479–1483), orientiert sich mit ihren auffällig steilen Proportionen und ihren Bündelpfeilern offensichtlich an der französischen Hochgotik oder der normannischen Romanik (Abb. 5). Außen zeigen die Streben die gotische Tradition an. Die Kirche der SS. Trinità dei Monti, die der Kardinal Guillaume Briçonnet mit Spenden aus dem französischen Königshaus ab 1502 baute, wurde, wie es hieß, *more gothico* gestaltet. Hier wurde die Spätgotik, wie sie gleichzeitig in Paris üblich war (St.-Etienne-du-Mont), aufgenommen: mit komplexen Gewölben und reichem Dekor, bunter Glasmalerei, Streben und Grundriss nach dem Vorbild von Notre-Dame. Der Zusammenhang mit Frankreich wurde auch für Fremde deutlich gemacht: Die Kirche war übersät mit französischen Emblemen. 1520 berichtet ein französischer Besucher: »cet leglise faite a la mode francoise et semee de fleurs de lis, et en plusieurs lieux, les armes de France«.

Die Italiener wiederum passten ihre Bauten im Ausland den lokalen Eigenheiten an. Zum Beispiel: Die Handelsniederlassungen der Medici in Flandern oder in Mailand nahmen Formen der Gotik auf (vgl. den Beitrag von Wolfgang Lippmann). Als Aristotele Fioravanti die Himmelfahrtskathedrale im Kreml errichtete (1475–1479), hielt er sich sowohl in der Disposition, als auch in vielen Details an die Himmelfahrtskathedrale von Vladimir, eine typisch russisch-byzantinische Kreuzkuppelkirche des 12. Jahrhunderts. Lorenzo il Magnifico schickte 1491 Andrea Sansovino nach Portugal, um für den König »einige extravagante und schwierige Sachen nach der Art dieses Landes«³ (Vasari) zu bauen.

Manchmal waren es sogar Italiener, die in den Ländern nördlich der Alpen die Besinnung auf das eigene Erbe anregten.

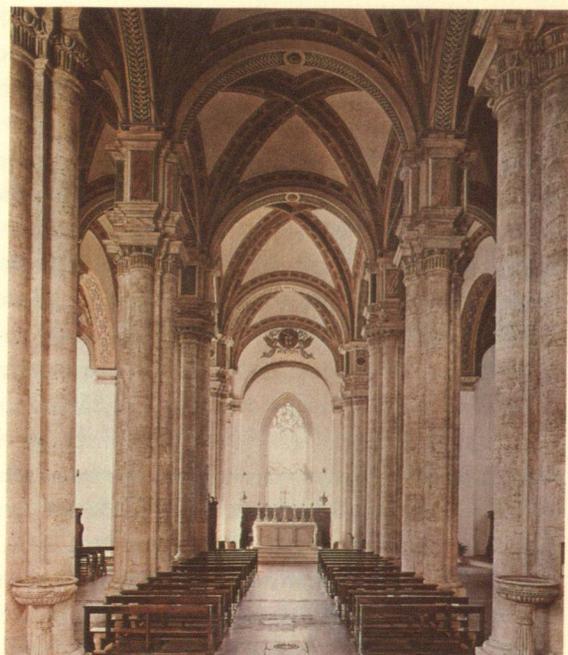
Der Humanist Enea Silvio Piccolomini, den Kaiser Friedrich III. als Sekretär an seinen Hof berief, lieferte den Deutschen eine ideologische Grundlage für ihre Entwicklung nach dem Untergang Roms. Aufbauend auf der »Germania« des Tacitus, verfasste er 1457/1458 ein Traktat über die Deutschen⁴. Enea lehrte die Deutschen, dass sich ihr Land im Verlauf des

Mittelalters von primitiven Anfängen zu einer hohen Zivilisation und Kultur aufgeschwungen habe. Der Standard, den sie erreicht hatten, übertraf nach seiner Meinung in manchen Bereichen sogar Italien. Enea begeisterte sich besonders für die moderne Architektur in den deutschen Ländern. Gerade die typisch deutschen Baugewohnheiten bewunderte er. Als er die *Cathedra Petri* bestieg (Pius II.), ordnete er an, den Bautyp der Hallenkirche zum Vorbild für den Neubau der Kathedrale von Pienza zu nehmen⁵ (Abb. 6). Er ging soweit zu rühmen, die Deutschen würden alle anderen Völker in der Architektur übertreffen: »sunt meo iudicio Teutonici mirabiles mathematici omnesque gentes in architectura superant«⁶.

Das Traktat des Enea wurde in den deutschen Ländern hochberühmt und fand eine breite Nachfolge ähnlicher Schriften. Die deutschen Humanisten repetierten nach dem Vorbild des Enea immer wieder den Aufstieg der Architektur während des Mittelalters in ihrer Heimat und rühmten ihre moderne Architektur im Stil der Spätgotik wie ihr humanistischer Apostel. Unter Berufung darauf, dass dies sogar das Urteil eines Italieners sei, wiederholten sie das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Wertung der modernen deutschen Architekten als den besten in ganz Europa.

Auch in anderen Ländern fand die »Germania« Nachfolge. Eine prinzipiell ähnliche Eloge auf den Aufstieg des Landes aus der Barbarei zur Kultur, wie sie Enea Silvio Piccolomini den Deutschen gab, erhielten die Franzosen um 1477 durch Francesco Florio, einen Florentiner, der nach vielen Reisen im Gefolge des Grafen Jean V. d'Armagnac nach Frankreich kam⁷. Florios Eloge ist weniger substantiell als die »Germania« und fand kaum Verbreitung. Sie ist nur als Manuskript erhalten. Trotzdem erscheint sie charakteristisch für die französische Sicht auf das Mittelalter zwischen Nationalstolz und Rezeption des italienischen Humanismus. Da Enea die Nachfolge Petri antrat, wirkte sein Geschichtsbild sogar in Rom nach, als die Stadt zum Zentrum der italienischen Renaissance aufstieg. Davon zeugt das Memorandum zum Romplan Leos X., das Raffael und Baldassare Castiglione vielleicht gemeinsam mit weiteren Humanisten abfassten (ca. 1519)⁸. Das Mittelalter reicht dort nur vom Ende der Antike bis gegen Ende der Herrschaft der Goten und anderer Barbaren in Italien, also bis zu Karl dem Großen. Danach, heißt es, »begannen die Deutschen, die Künste ein wenig neuzubeleben«⁹. Diese Phase lässt das Memorandum ohne Unterbrechung bis in Raffaels Lebzeit andauern, und der *deutsche* Stil soll bis dahin noch an vielen Orten fortleben. Die erste Fassung des Textes gibt keine weitere Erklärung dazu. In der zweiten Fassung ist eingefügt, dass die

6 Pienza, Kathedrale
(1459–1462)



Architektur inzwischen ein hohes Niveau erreicht habe, und Bramantes Werk wird als Zeugnis dafür angeführt¹⁰. Selbst Vasari räumt den Deutschen bei aller Kritik an der Unvollkommenheit ihres Stils eine wegweisende Stellung in der Entwicklung der mittelalterlichen Architektur ein¹¹.

Der Humanist Annio da Viterbo, der vor allem durch seine spektakulären Fälschungen zu Ruhm gelangte, schrieb den Germanen sogar das Verdienst zu, vor den alten Griechen Philosophie, Literatur und Künste eingeführt zu haben. Sie setzten den Anfang aller Kultur zusammen mit den Babyloniern, die damals, wie schon aus der alten Lokalhistoriografie von Trier hervorging, auch am Rhein regierten. Die frühe Kulturleistung der Germanen wurde durch eine angeblich vor der Sinflut entstandene Chronik von Babylon bekannt, die Annio fälschte, 1498 publizierte und ausgiebig mit Exzerpten aus der »Germania« des Tacitus kommentierte¹².

Die Wiederbelebung der Antike in Italien hatte ebenfalls eine patriotische Komponente. Sie beinhaltete eine Rückbesinnung auf die höchste Blüte des Landes und auf seine Weltherrschaft unter den römischen Kaisern.

Für die Italiener stand fest, dass ihre Vorfahren, die Römer, die höchste Blüte der Kunst heraufführten, und ebenso sicher waren sie, dass deren Nie-

dergang von Fremden verursacht wurde, von Griechen oder Germanen. Den kunstlosen Stil der Artefakte, die anschließend entstanden, nannte man nach den Fremden *griechisch* bei Bildwerken, *gotisch* oder *deutsch* in der Architektur.

Theoretisch sollte in der Renaissance die gesamte Antike wiederbelebt werden. Aber realiter strebte die italienische Architektur nur danach, die römische Antike nachzuahmen. So war es zumindest in Mittelitalien. Griechenland wurde rhetorisch einbezogen; in Wahrheit interessierte es die Italiener meist nicht. Das umfassendste Kompendium der antiken Architektur, das die Renaissance hervorbrachte, das dritte Buch des Sebastiano Serlio (1540), enthält nur ein einziges Beispiel aus Griechenland, und das ist völlig phantastisch: Ein *Portikus* von hundert Säulen im Quadrat, der auf einer Plattform ein Tabernakel trägt¹³. Alles übrige, meinte Serlio, sei so gut wie vernichtet. Vom Parthenon, der noch fast unversehrt aufrecht stand, wusste er nichts. Das war damals der normale Stand der Kenntnis von Griechenland in Italien.

Auch die Rückbesinnung auf die einheimische mittelalterliche Tradition bildete durchaus keine Besonderheit der Länder nördlich der Alpen. Sie war im 15. Jahrhundert in Italien ebenso normal. Nur konnten die Italiener besser eine historische Brücke zur Antike schlagen. In Florenz sah das so aus: Das Baptisterium wurde in die Antike zurückdatiert¹⁴. Es galt als Marstempel. Diese Identifizierung war eher erwünscht als von der Sache her zwingend, denn gleichzeitig behaupteten die Historiker, die Vandalen hätten Florenz völlig zerstört. Demnach könnte kein antiker Bau erhalten sein. Einige mittelalterliche Kirchen in Florenz galten als karolingische Gründungen, und da Karl der Große in dem Ruf stand, allenthalben direkt an die Antike angeknüpft zu haben, konnten auch sie als Vorbilder dienen. Für andere mittelalterliche Kirchen in Florenz war die Gründungszeit überliefert, und man ahmte sie trotzdem nach. Es hieß dann einfach, sie seien ebenfalls der Antike gefolgt. So diente S. Miniato al Monte (12. Jh.) Leon Battista Alberti als Vorbild für die Fassade von S. Maria Novella. Der Fall von Florenz ist gut bekannt. Aber an anderen Orten Italiens sah es ähnlich aus. Auch in Venedig – um noch ein bedeutendes Beispiel anzuführen – orientierte sich die moderne Architektur an der lokalen Tradition des hohen Mittelalters. Viele neue Kirchen übernahmen die für Venedig typische Kreuzkuppel-Disposition byzantinischer Provenienz. Die großen Vorbilder waren S. Giacomo di Rialto und S. Marco. Ähnlich wie in Florenz, wurde S. Giacomo in die Antike zurückdatiert, und es hieß, nach S. Giacomo richte sich die Disposi-

tion der Markuskirche, deren Entstehung im Mittelalter überliefert war¹⁵. In diesem Fall schien der Bautyp sogar mit Vitruvs Beschreibung antiker Tempel in Einklang zu stehen.

Wie man sieht, schufen sich die Italiener in der Renaissance ihre Antike so, dass sie teilweise mit ihren mittelalterlichen Traditionen zur Deckung kam. Auf diese Weise bedeutete die Wiederbelebung der Antike in der italienischen Architektur oft soviel wie eine Rückbesinnung auf die eigene mittelalterliche Tradition. Das sagte man selbst nicht so, aber aus historischer Distanz stellt es sich so realiter dar.

Was für Italien recht ist, sollte auch für die Länder nördlich der Alpen billig sein. Weshalb sollten sie nicht ebenso ihre mittelalterlichen Traditionen neubeleben?

Mit wachsendem Abstand von Rom nahm die emotionale Bindung an die Antike ab. Für die Länder nördlich der Alpen hatte die Antike einen ganz anderen Stellenwert als für Italien. Jenseits des Limes war es unmöglich, die Antike für die eigene Tradition zu vereinnahmen. Aber selbst die Länder, die lange zum Römischen Reich gehört hatten, betrachteten die Antike oft nicht als ihr eigenes Erbe, sondern im Wesentlichen als Fremdes. In Frankreich wurden die alten Römer als gierige Ausbeuter ihrer Kolonien angeprangert¹⁶. Mit Verlaub, in »Asterix und Obelix« lebt etwas von dieser Reserve bis heute fort. Vielfach bemühte man sich, die Vorgeschichte der eigenen Nation an Rom vorbei zu gestalten. In Frankreich gab die großgriechische Kolonie Marseille Gelegenheit, ~~die griechische~~ Kultur zum eigenen Erbe zu erklären. In der Ode, die er seinem bekannten Paris-Führer (1533) voranstellt, vergleicht Gilles Corrozet die Bauten der Stadt wegen ihrer Großartigkeit mit Konstantinopel, Athen und Troja, aber nicht mit Rom¹⁷. Dass in Trier römische Kaiser residierten, erregte wenig Interesse in Deutschland. Stattdessen hieß es, die Babylonier hätten Trier gegründet, als sie am Rhein regierten, und meist galten die antiken Bauten der Stadt als babylonisch¹⁸. Weshalb sollte man unter solchen Umständen in diesen Ländern römische Architektur nachahmen?

Kommunikationsschwierigkeiten

Aber selbst wenn man nördlich der Alpen die Antike nachahmen wollte, was konnte man damit meinen? Mit wachsendem Abstand von Rom verminderten sich auch die Kenntnisse von der antiken Architektur. Reisen war höchst langwierig und kompliziert, und es gab keine Fotografien. Die damaligen Zeichnungen waren nicht wirklich geeignet, um jemanden die

Antike vor Augen zu führen, der sie nicht selbst kennengelernt hatte. Man denke nur an die Zeichnungen, die der Nürnberger Skulpteur Peter Vischer 1515 aus Rom nach Hause brachte¹⁹. Um sie zu verstehen, muss man bereits eine Vorstellung von den dargestellten Bauten besitzen. Sogar anschauliche Veduten wie diejenigen im »Codex Escorialensis« (Ghirlandaio-Werkstatt um 1491²⁰) bieten keine rechte Grundlage, um antike Bauten nachzuahmen. Nur einzelne dekorative Elemente wie Kapitelle konnte man daraus ziehen. So geschah es tatsächlich beim Bau des Schlosses von La Calahorra in der Sierra Nevada (1509–1511), allerdings selbst in diesem Fall durch italienische Steinmetzen²¹.

Die idealen Baubeschreibungen, die Vitruvs Architekturtraktat enthält, waren aus vielen Gründen nicht geeignet, ein Bild von der Antike zu vermitteln. Dem standen besonders zwei Umstände entgegen: Einerseits blieb Vitruv bis um 1500 selbst für die meisten italienischen Architekten weitgehend unverständlich²². Nur von Alberti ist bekannt, dass er den Stoff wirklich bewältigte. Aber die übrigen Versuche, Vitruv zu verarbeiten, scheiterten. Nicht einmal Filarete und Francesco di Giorgio hatten in ihren großen Traktaten Erfolg damit. Andererseits stimmen Vitruvs Beschreibungen schlecht mit der römischen Architektur überein, die man im 15. Jahrhundert wahrnahm. Da werden lang und breit Tempel behandelt, die allseits von Säulengängen umgeben sind, aber so etwas konnte man damals nicht sehen. Umgekehrt fehlt bei Vitruv jeglicher Hinweis auf die Raumformen, die man an den prominentesten antiken Werken sah. Es gibt keinen Hinweis auf Bauten in der Art des Pantheons oder der Thermen. Gewölbe berücksichtigt Vitruv so gut wie gar nicht. Abgesehen von Spitzbogen und Säulenordnungen, war damals aus Vitruv allein kaum ersichtlich, dass eine typische spätgotische Hallenkirche nicht in der Nachfolge der Antike steht. Sogar im Gegenteil, damals lag es nahe, sich einen *Antentempel* nach Vitruvs Beschreibung wie eine Hallenkirche vorzustellen (und zwar mit den gleichen Argumenten, mit denen sich Vitruvs Beschreibung des *Antentempels* als Kreuzkuppelkirche deuten ließ²³).

Nördlich der Alpen waren die Vorstellungen davon, wie antike Architektur überhaupt aussah, im 15. Jahrhundert meist ganz vage. Es gab wohl nur wenige, die damit wirklich etwas Spezifisches verbanden. Romanische Bauten wurden damals auch nördlich der Alpen oft für antik gehalten (vgl. den Beitrag von Stephan Hoppe). In einer deutschen Version der *Mirabilien* aus der Zeit um 1450 sind die beiden prominentesten Tempel Roms, so heißt es dort, Pantheon und Kolosseum, wie romanische Basiliken dargestellt²⁴

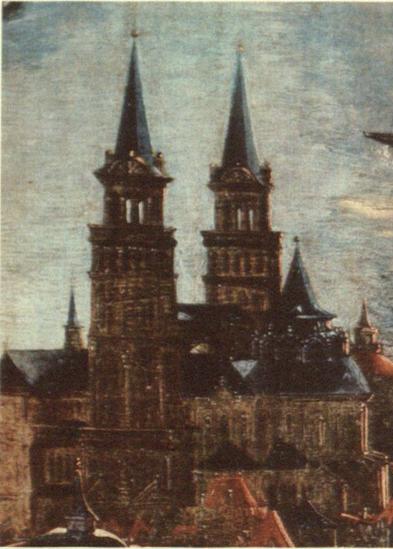
- 7 Illustration des
Kolosseums (→ templum
Coliseii), deutsche
Mirabilien (vor 1466)



(Abb. 7). Sogar die Gotik ging manchmal als Antike durch. Der französische Humanist Etienne Pasquier berichtet darüber, welche Vorstellungen von der Antike in Paris noch Ende des 16. Jahrhunderts kursierten. Er schreibt zu Notre-Dame, der Ste.-Chapelle und dem Palais de la Cité: »Das gemeine Volk denkt, sie seien nach antikem Vorbild gemacht; aber nach dem Urteil guter Architekten ist nichts Antikes an ihnen, sie sind vielmehr gotisch gebaut«²⁵. Demnach meinten manche gotischen Architekten im 15. Jahrhundert vielleicht, sie würden *all' antica* bauen.

Zu diesem Stand der Kenntnis passen die Darstellungen der Antike in zeitgenössischen Bildern. Albrecht Altdorfer zeigt in der *Alexanderschlacht* (1529) eine altgriechische Stadt, die von einem Tempel in der Art einer gotischen Kirche überragt wird (Abb. 8). Dabei beweist die Darstellung der Schlacht und des Sichelwagens des Darius, dass Altdorfer redlich bemüht war, möglichst genau die historische Situation wiederzugeben. Oder die *Danae* von Jan Gossaert (1527): Man blickt aus der Loggia des Turms, in dem Danae gefangen ist, auf Argos (Abb. 9). Wie in manchen hochmittelalterlichen Städten ragt ein Wald von Türmen auf. Die Spitzen der Türme übernehmen teilweise italienisch-antikische Manier, aber sie enthalten auch gotische Elemente, und eine sieht im Ganzen wie ein gotisches Tabernakel aus.

Prominente spätgotische Bauten wurden sogar als Paradigma guter Architektur den vitruvianischen Regeln gegenübergestellt. 1505 richtete der elsässische Humanist Jakob Wimpfeling eine Eloge im antikischen Stil nach



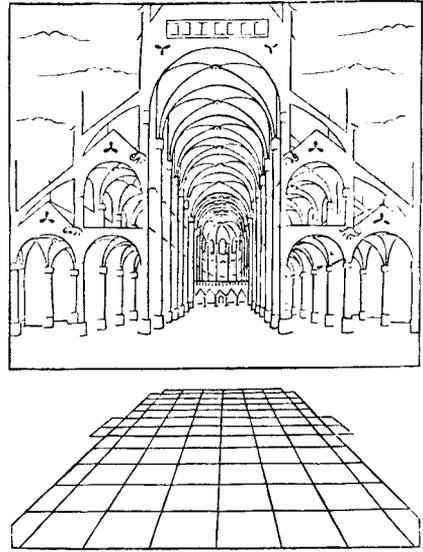
8 Albrecht Altdorfer, *Alexanderschlacht* (1529), Ausschnitt



9 Jan Gossaert gen. Mabuse, *Danae* (1527)

italienischem Muster an das Straßburger Münster bzw. an dessen Westfassade²⁶. Er stellt den Turm des Münsters über das Artemision von Ephesos, die Pyramiden Ägyptens und alle übrigen Sieben Weltwunder. Im gleichem Atem empfiehlt er die Lektüre von Vitruv, um sich über Architektur zu bilden. Auch die Kathedrale von Rodez wurde im 16. Jahrhundert über die Weltwunder gestellt, obwohl sie gotisch ist²⁷. Albrecht Dürer hält in der »Unterweisung der Messung« (1525) die Architekten an, Vitruv zu studieren, und ergänzt ihn zugleich durch spätgotische Regeln²⁸. Jean Pélerin gen. Viator illustriert in seinem Perspektivtraktat (1505/1509) die regelrechte perspektivische Darstellung am Beispiel der berühmtesten gotischen Bauten, die zu seiner Zeit wieder nachgeahmt wurden: von Notre-Dame in Paris und der Ste.-Chapelle²⁹ (Abb. 10). Cesare Cesariano zitiert in seiner kommentierten Vitruv-Edition von 1521 mehrfach den Mailänder Dom, um den Text zu erklären, und demonstriert Vitruvs Angaben zu den Projektionsarten der Architekturzeichnungen am Mailänder Dom³⁰. Das fand in Deutschland und Frankreich Nachfolge. In der Widmung der deutschen Übersetzung von Serlios Architektur-Büchern, die 1608 in Basel erschien, wird der Mailänder Dom als Beispiel für die »wahre Architektur« ange-

10 Notre-Dame in Paris,
Querschnitt, J. Pélerin dit
Viator, De artificiali
perspectiva, Toul 1505



führt, die deutsche Baumeister im Ausland geschaffen hätten. 1683 nahm François Blondel (»Cours d'architecture«) den Mailänder Dom als Paradigma für die naturgegebenen Proportionen, die er in der gotischen Architektur nicht minder als in der klassischen fand³¹.

Noch ein weiteres Phänomen behinderte die Kommunikation. Die Rhetorik spielte in der italienischen Literatur der Renaissance eine bedeutend wichtigere Rolle als nördlich der Alpen, zumindest als in Deutschland. Dieser Unterschied berührte auch die Architektur, das Verständnis der Antike und die Maßstäbe einer Rückbesinnung auf sie. Bis heute bereitet es einige Schwierigkeiten zu verstehen, dass die italienischen Schriften der Renaissance zur Architektur, theoretische Abhandlungen wie Urteile oder Panegyrik, eigenen literarischen Gesetzen folgen und nicht völlig im pragmatischen Bezug auf die Sache aufgehen. Man missversteht sie leicht, wenn man sie zu wörtlich nimmt.

Hier sei zunächst eine in der italienischen Renaissance übliche Redewendung angeführt, die klein, aber verwirrend ist für jemanden, der nicht an sie gewöhnt ist: Das lateinische und italienische Wort *modernus / moderno* hatte seit der Antike über die Zeiten hinweg bis in die Renaissance eine doppelte Bedeutung. Es konnte einerseits *neumodisch / auf dem neuesten Stand der Zeit* und andererseits *neu* als Gegenteil von *alt* bedeuten. *Modern*

war in der Renaissance also die Wiederbelebung der Antike. Aber auch das Mittelalter war im Vergleich zur Antike *modern*. In diesem Sinn wurde die mittelalterliche Architektur in der italienischen Renaissance als *modern* bezeichnet, obwohl ihr Stil als überholt galt. Dieser Sprachgebrauch hielt auch an, nachdem die Gotik längst verdrängt war. Je nach dem, wie man das Wort gerade verwenden wollte, war die moderne Kunst manchmal also nicht *modern*, und die *moderne* Kunst war nicht modern, sondern veraltet. Alberti behauptet, der von ihm propagierte Stil der Renaissance folge »altbewährten Bauweisen«, während sich die Gotik »neumodischen Extravaganzen« hingebe³². Sicher stand dahinter ein Konzept, aber nördlich der Alpen wird diese apodiktische Umkehrung der historischen Verhältnisse zunächst nicht leicht nachvollziehbar gewesen sein.

So übermächtig wirkte die Antike in Italien, dass sie beständig als Vorbild hingestellt wurde. In Wirklichkeit geriet die pauschale Forderung, zur Antike zurückzukehren, immer wieder in Widerspruch zu den Anforderungen der neuen Zeit. Francesco Guicciardini wies in einer Polemik gegen Macchiavelli darauf hin: »Wie täuschen sich diejenigen, die sich mit jedem Wort auf die Römer beziehen. Man müsste die gleichen Lebensbedingungen haben wie sie und regieren wie sie. Aber das ist bei den unterschiedlichen Verhältnissen ebenso unangemessen wie ein Esel bei einem Pferderennen«³³. Normalerweise wurde die Diskrepanz rhetorisch überspielt. Oft bildete die Bezeichnung *all'antica* nur gewissermaßen ein Gütesiegel ohne konkrete Bedeutung. So war es auch bei der Malerei und Architektur. Allenthalben hieß es, die antike Malerei würde erneuert. Nur war davon kaum etwas überliefert, und das wenige, das überliefert war, sieht durchaus anders als die Malerei der Renaissance aus. In solchen Fällen dürfte es außerhalb von Italien erheblich schwieriger gewesen sein als im Zentrum der Renaissance zu unterscheiden, wo die Berufung auf die Antike konkret gemeint war und wo sie ein Stilmittel der Rhetorik bildete, wo sie nur dazu diente, um sich bei einer Autorität rückzuversichern, wie es nach dem berühmten Spruch »Nihil innoveter nisi quod traditum est« seit jeher allgemein üblich war³⁴.

Wie die Rückbesinnung auf die Antike als rhetorisches Stilmittel in der Architektur wirkte, das sahen wir bereits: Man berief sich auf die griechische Architektur und ignorierte gleichzeitig die Bauten, die von ihr erhalten waren; nicht einmal diejenigen in Italien wollte man wahrnehmen (Paestum etc.). Oder man wertete die mittelalterlichen Vorbilder der neuen Architektur auf, indem man sie in antikes Erbe umwandelte. Die Forderung, die Antike nachzuahmen, stieß in der Baupraxis allenthalben schnell an die Gren-

ze des Decorum, wenn man sie auf mehr als den Dekor beziehen wollte. Viele Bautypen wie Thermen, Theater oder Mausoleen waren in der Renaissance unbrauchbar³⁵. Sie überstiegen entweder die finanziellen Mittel oder widersprachen den neuen moralischen Normen. Man konnte sie daher nicht nachahmen. Aber man sagte oft, man habe sie nachgeahmt, manchmal mit der larmoyanten Einschränkung, soweit wie es die bescheidenen Mittel der Neuzeit zuließen. Bei Wohnhäusern oder Gotteshäusern passte die antike Disposition nicht zu den Bedürfnissen der modernen Nutzung. Man stellte trotzdem den Einklang mit der Antike her, indem man einfach die antiken Begriffe auf traditionelle Raumtypen übertrug³⁶. Auch die Rückbesinnung auf die Prinzipien der antiken Architektur blieb teilweise im Bereich der Rhetorik. Auf das Ideal der Ordnung, das aus der Antike abgeleitet wurde, werden wir später eingehen. Hier sei nur daran erinnert, dass die Lehre von den Säulenordnungen, so wie sie in der Renaissance kolportiert wurde, grundlegende Unstimmigkeiten enthält.

Die Säulenordnungen (Säulen und Gebälke) bildeten geradezu das Abzeichen für die Nachahmung der Antike in der Renaissance. Vitruv und ihm folgend die Theoretiker der Renaissance vertreten die Auffassung, die Säulenordnungen würden noch den Ursprung der Architektur spiegeln. Sie würden der natürlichen Tektonik der Urhütte entsprechen, in der Pfähle ein Dach über Querbalken trugen. Wegen des Prinzips, dass die Kunst generell die Natur nachahmt, sollte die Tektonik der Urhütte in der Steinarchitektur nachgeahmt werden. Das war, kurz gesagt, die Konzeption.

Vitruv, aus dem die Renaissance die Regeln für die Säulenordnungen nahm, berücksichtigt allerdings nur freistehende Säulen als Träger von Gebälken wie an klassischen griechischen Tempeln. Für dieses System kann die Ableitung aus der Urhütte zwingend erscheinen. Aber freistehende Säulen, die Gebälke tragen, fanden in der Renaissance nur noch ausnahmsweise Verwendung. Die Architektur war längst durch ein völlig anderes tektonisches und formales System geprägt: durch geschlossene Wände, die Gewölbe tragen. Alberti forderte dann auch, dass repräsentative Bauten gewölbt sein sollen. So blieben in der Renaissance gewöhnlich nur Säulenordnungen übrig, die den geschlossenen Wänden ohne jede tektonische Funktion vorgeblendet sind. Reines Blendwerk. Die natürliche Tektonik ist missachtet. Das Prinzip der Naturnachahmung spricht eigentlich gegen die Verwendung der Säulenordnungen am Gewölbebau.

Für den Gewölbebau liefert Vitruv keine Ableitung aus der Natur, und die italienischen Theoretiker der Renaissance haben diese Lücke nur spora-

disch gefüllt. Sie repetierten gewöhnlich einfach Vitruvs Ableitung der Architektur. Ebenso selten wurde offen angesprochen, welche Diskrepanz besteht zwischen der Architektur, die Vitruv aus der Natur ableitet, und derjenigen, die inzwischen bestimmend war. Eine der wenigen Ausnahmen war Alvise Cornaro, ein streitbarer Pragmatiker, der überhaupt der Rhetorik in der Architekturtheorie skeptisch gegenüberstand. Er wandte sich gegen die Verwendung von Säulen, denn, schrieb er, sie seien so schwach, dass sie nicht mehr als ein Dekorationselement wie das Gebälk tragen könnten³⁷. Als die Gewölbe der Biblioteca Marciana in Venedig einstürzten (1545), entdeckte der wortgewandte Publizist Pietro Aretino auf einmal: »Ich würde mich nicht wundern, wenn alle die Gebäude, die man heute nach den Regeln Vitruvs errichtet, zusammenbrechen würden, denn die Kleider der antiken Bauten passen nicht zu den Körpern der modernen«³⁸. Es spricht nicht dafür, dass die Architekten nördlich der Alpen in mittelalterlichen Vorstellungen befangen waren, wenn auch sie diese Diskrepanz wahrnahmen und deshalb Mühe hatten, die italienische Architekturtheorie ohne weiteres zu rezipieren.

Die Säulenordnungen entwickelten ihre Gesetze am griechischen Tempel. Die äußere Erscheinung des klassischen griechischen Tempels wird ästhetisch allein durch Säulen und die übrigen Elemente der Säulenordnungen konstituiert. Entsprechend eigenständig sind die Säulenordnungen. Sie besitzen ein individuelles Proportionsgefüge ähnlich im Prinzip dem menschlichen Körper, mit dem sie denn auch oft verglichen wurden. Dieses Ideal kann grundsätzlich nicht an etwas anderes angepasst werden. Dadurch würde es verzerrt. Im Unterschied zu Pfeilern und Diensten sind die Säulenordnungen eigentlich nicht dazu geeignet, einem Baukörper zu dienen, dessen Disposition anderen Bedingungen folgt, den Verhältnissen von Wänden und Gewölben unterliegt. Am griechischen Tempel sind Säulenordnung und Baukörper eine Einheit. In der Renaissance bilden sie zwei unterschiedliche Systeme. So gesehen, stören die Säulenordnungen eher die Ordnung des Baukörpers. Zumindest gab ihre Verbindung mit dem Baukörper oft Schwierigkeiten auf. Deutlich sieht man das etwa an Palladios Kirchenfassaden. Oft bewältigte man die Anpassung mit Hilfe von Piedestalen unter den Säulen, mehr oder minder gebälkähnlichen Blöcken darüber oder anderen Hilfsmitteln (vgl. etwa S. Agostino in Rom oder die Kathedrale von Pienza etc. *Abb. 5, 6*).

Die Forderung nach der Verwendung der Säulenordnungen verliert noch durch die Geschichte ihrer Rezeption an innerer Logik. Denn im 15. Jahr-

hundert verstand kaum ein italienischer Architekt ihre Regeln. Die Regeln für die Säulenordnungen gab Vitruv vor, und sie blieben wie viele Teile dieses Textes auch in Italien lange rätselhaft. Filarete und Francesco di Giorgio scheiterten auch daran. Der einzige, von dem bekannt ist, dass er die Regeln verstand, Alberti, wandte sie nicht in der Baupraxis an. Erst im frühen 16. Jahrhundert änderte sich die Situation.

Die neue Ratio als Kriterium für die Renaissance

Alle diese Überlegungen sprechen dagegen, die Rezeption italienischer Formelemente allein zum Kriterium für die Unterscheidung von Mittelalter und Neuzeit zu machen. Die Verhältnisse waren nördlich der Alpen so anders als in Italien, dass es nur natürlich scheint, wenn die Architektur dort ihre eigenen Wege ging.

Nun stellt sich die Frage danach, was die entscheidenden Kriterien sein sollen, nach denen sich der Aufbruch vom Mittelalter zur Neuzeit in der Architektur diesseits wie jenseits der Alpen richtete. Um darauf eine Antwort zu finden, schlage ich vor, sich einfach an die wesentlichen Eigenschaften zu halten, die die Historiker längst mit der Renaissance verbinden und die schon in der Renaissance selbst als Besonderheiten erkannt wurden.

Die Renaissance ist durch einen Aufschwung in Wirtschaft, Bankwesen, Wissenschaft und Technik geprägt. Dahinter stand eine neue Art des Denkens, sowohl in theoretischer Hinsicht als auch gesellschaftspolitisch. Die neue Rationalität wirkte sich am deutlichsten in den Wissenschaften aus. Sie wandelten grundlegend ihren Charakter. Die avantgardistischen Gelehrten verließen den Elfenbeinturm selbstgefälliger akademischer Logik, die um sich selbst kreist, und suchten nach wirklich weiterführenden Ergebnissen, die durch konkrete Experimente verifizierbar sind. Ungeachtet alter sozialer Barrieren wandten sie nun praktische Methoden an, um effizient zu arbeiten. Klarheit und Nachprüfbarkeit waren jetzt mehr gefragt als Autoritäten. Der Mut zu rückhaltloser innovativer Kreativität war auf allen Gebieten gefordert. Wirtschaft, Bankwesen und Technik profitierten davon.

Die Künstler nahmen aktiv an dieser Entwicklung teil. Sie erhoben den Anspruch, dass ihr Metier eine Wissenschaft sei. Jetzt, da die Wissenschaft praktische Handarbeit einschloss, war das möglich. Die Forderung der Künstler fand breite Unterstützung gerade auch bei Wirtschaftsunternehmern und Bankiers. Viele Künstler arbeiteten wirklich wissenschaftlich. Dazu gehörten systematisches Festhalten von Naturerscheinungen, was später die Grundlage für das Erkennen von Kausalzusammenhängen lieferte,

oder die Konstruktion der Perspektive und die Auseinandersetzung mit Geometrie und Algebra. Wissenschaftler und Künstler wirkten zusammen. Der Mathematiker Luca Pacioli integrierte sogar die mathematischen Schriften des Piero della Francesca in seine Werke³⁹. Nun wurden die Regeln der Kunst in gelehrten Abhandlungen schriftlich niedergelegt. Im Umkreis des Lorenzo il Magnifico wurde die Bedeutendste von ihnen, Albertis Architekturtraktat, bei der Publikation im Druck (1485) sogar als das Buch des Jahrhunderts gefeiert.

Allenthalben erhob sich ausdrücklich die Forderung, dass Architektur und bildende Künste den neuen Rationalismus aufnehmen sollten. Sie sollten wie die Wissenschaften mit klaren Methoden vorgehen und naturgegebenen Gesetzen folgen. Die Bewältigung der *Schwierigkeit* (*difficoltà*), ein rationales System angemessen zu verwirklichen, wurde zu einem maßgeblichen Kriterium im Urteil über Architektur und bildende Kunst⁴⁰. Die Architekten, die als Wegbereiter der Renaissance galten, Brunelleschi und Bramante, zeichneten sich nach dem Urteil ihrer Biographen Antonio Manetti (um 1480) und Giorgio Vasari (1550/68) gerade durch die Fähigkeit dazu aus⁴¹. Viele Avantgardisten sprachen den mittelalterlichen Artefakten und Bauten jeglichen künstlerischen Wert ab, weil ihnen eine rationale Grundlage fehle. Die Gesetzmäßigkeit der Malerei sollte sich besonders in der regelrechten Perspektive, der getreuen Naturwiedergabe und der sinnvollen Komposition manifestieren.

Wenn man die wesentlichen Phänomene zusammensieht, durch die sich die Renaissance auszeichnet, so darf man einen grundsätzlich neuen Rationalismus als das leitende Prinzip der Bewegung bezeichnen. Es ist doch wohl mehr dieser Rationalismus als die Rezeption von formalen Motiven aus der Antike, wegen dem die Renaissance bis heute als Beginn der Neuzeit erscheint.

Dieses Fazit widerspricht nicht der Auffassung von der Renaissance als einer Wiedergeburt der Antike. Vielmehr ist beides miteinander verschmolzen. Nur muss man sich vor Augen halten, was die Antike für die Renaissance bedeutete. Die Antike erschien damals in einem ganz anderen Licht als heute. Heute ist der Blick auf die Vorzeit fast völlig rückwärts gewandt: Man interessiert sich nur platonisch dafür – wenn man es überhaupt tut –, wie die Verhältnisse einmal waren. In der Renaissance stand der Blick auf die Antike dagegen im Zeichen des Aufbruchs nach vorn. Man bewunderte den hohen Stand von Zivilisation, Wissenschaft, und Kultur der Antike, der, wie man immer wieder betonte, bei weitem das überstieg, was das Mittel-

alter erreicht hatte. Nun sollte wieder der hohe Standard von einst zurückgewonnen werden. Darauf richtete sich aller Enthusiasmus. Die Antike galt als notwendige Lehrmeisterin beim Fortschritt in eine bessere Zukunft. Deshalb wurde die Antike in der Renaissance für fast alle Bereiche als das große Vorbild hingestellt.

Die Demonstration der neuen Ratio als Kriterium für die Renaissance in der Architektur

Die neue Ratio sollte demnach auch im Bereich der Architektur als das entscheidende Kriterium für den Umbruch vom Mittelalter zur Renaissance bilden. Aber, wie üblich, so geht auch hier die Anwendung eines übergeordneten Kriteriums auf einen speziellen Bereich nicht ganz problemlos ab.

Die Theoretiker der Renaissance leiteten aus der antiken Architektur die Forderung ab, die Disposition der Bauten streng nach einer rationalen Ordnung auszurichten. Aber in Wirklichkeit entspricht die antike Architektur keineswegs perfekt dem Ideal, als das sie da hingestellt wurde. Das gilt gerade auch für die berühmtesten Monumente: Im Pantheon richtet sich die Gliederung keineswegs nach einem einheitlichen System. Für die Begriffe der Renaissance stimmte sie so schlecht zusammen, dass der Tambour im 18. Jahrhundert neu gestaltet wurde⁴². In der Konstantinsbasilika oder in den Prunkräumen der Kaiserthermen fehlen allenthalben Zusammenhänge zwischen Disposition und Gliederung. Wenn man diese Bauten den Regeln der Renaissance angleichen wollte, wäre es wohl nötig, sie zunächst einmal völlig einzureißen. Diese Diskrepanz kam manchmal als offene Kritik an einzelnen antiken Bauten zum Ausdruck. Aber das blieb selten. In den Darstellungen von antiken Bauten wurde die unstimmige Disposition oft dem Geist der Neuzeit angepasst. Die Realität ist so verändert, als richteten sich alle Elemente nach einem einheitlichen Ordnungssystem. Solche ›Korrekturen‹ führen vor Augen, wie der Antike in der Renaissance das Ideal der rationalen Ordnung nachträglich übergestülpt wurde.

Die pauschale Kritik an der mittelalterlichen Architektur, ihr fehle die Ratio, war kaum weniger problematisch. Bekanntlich gilt der neue Chor von St.-Denis doch gerade wegen der Unterordnung aller Teile unter eine strikte Ordnung als ein Gründungsbau der Gotik, und in den ›klassischen‹ gotischen Kathedralen wird dies Ideal vollendet. Auch wenn sich in der Renaissance die Verbindung von Wissenschaft und Praxis, gründlichere Systematik etc. verbreiteten, kann man dem Mittelalter natürlich nicht alle Ra-

tionalität absprechen. Ich denke, man darf im Gegensatz zur Polemik der Renaissance durchaus sagen: Offenbar erbte die Renaissance von der Gotik ihre Liebe zur Ordnung in der Architektur.

Ausgehend von Erwin Panofskys Gedanken, dass die Proportionslehre ein Abbild der Stilentwicklung sei, haben Rudolf Wittkower und andere folgenden Unterschied zwischen Gotik und Renaissance postuliert⁴³: Die gotische Architektur habe geometrische Verhältnisse bevorzugt, das heißt arithmetisch ausgedrückt: irrationale Proportionen, wie es zum allgemeinen Verdikt über das Mittelalter passt. Die Renaissance habe dagegen arithmetische Verhältnisse, also rationale Proportionen in der Architektur gewollt. Aber diese Polarisierung entspricht nicht der Realität. In der Gotik wurden genauso gut rationale und umgekehrt in der italienischen Renaissance auch geometrische Proportionen verwendet. Auch Vitruv und nach seinem Vorbild Alberti legen ihren Regeln gleichermaßen geometrische wie arithmetische Verhältnisse zugrunde.

Der Unterschied zwischen Gotik und Renaissance in der Architektur liegt meines Erachtens weniger darin, ob eine Ordnung existiert oder nicht, als darin, welche Wirkung für die Bauten angestrebt wurde. Die Rationalität hatte in der gotischen Architektur letztlich nur eine untergeordnete Bedeutung. Bei aller Achtung vor der künstlerischen Leistung waren die gotischen Kathedralen dazu bestimmt, die Sinne zum Himmel zu erheben. Mit der unglaublichen Auflösung ihrer tektonischen Substanz, dem Glanz ihrer wie Edelstein leuchtenden Fensterwände und der Pracht ihrer Ausstattung sollten sie in erster Linie auf das Gefühl wirken. Die hochmittelalterliche Litanei der Kirchweihe und unzählige mittelalterliche Autoren sprechen davon, dass die Kirchenbauten Begeisterung, Freude und Schauer auslösten, dass sie wie Wunder wirkten.

Die einem Wunder gleiche Wirkung auf die Emotion ist das Irrationale, das die Renaissance an der Gotik letztlich anprangern wollte. Wie es 1429 der Florentiner Humanist Matteo Palmieri ausdrückte: »Künste und Architektur, die lange Zeit Meister alberner Wunder (*meraviglie*) waren, sind zu unserer Zeit von vernünftigen Meistern wieder zum Licht geführt worden«⁴⁴. Für Wunder hatte die Renaissance wenig Sinn. Die Wirkung auf das Gefühl war in der Renaissance – von ganz vereinzelt Ausnahmen abgesehen – aus der Architekturtheorie ausgeblendet. Die Theoretiker berücksichtigten sie erst seit dem späten 17. und besonders im 18. Jahrhundert, also seit der gleichen Zeit, in der die Rückbesinnung auf die Gotik einsetzte. »Ich hasse Pracht«, schrieb Alberti apodiktisch⁴⁵. Brunelleschis Räume mit ihren

weiß getünchten Wänden, die ausdrücklich nicht dekoriert werden durften, mit ihrer dunkel davon abgesetzten Gliederung und ihrer normierten Ausstattung mit quadratischen Altarbildern lassen keinen Platz für Emotionen. Die nüchternen Bauten der Renaissance fordern das rationale Urteil heraus. Sie wenden sich in erster Linie an den Verstand. Die Architekten stellten die Rationalität zur Schau. Die Demonstration der künstlerischen Ratio ist das Besondere an der Architektur der Renaissance.

Antonio Manetti postulierte, dass keine Ordnung in der Architektur ohne Säulenordnungen herrschen könne⁴⁶. Das trifft offensichtlich nicht wirklich zu. Anscheinend hatte Manetti im Sinn, dass ohne Säulenordnungen keine Ordnung demonstriert werden kann. Die Blendgliederungen der Renaissance verkörpern nicht die tektonische Ordnung, sondern bilden sie ab, demonstrieren sie. Zugleich markieren sie die formale Ordnung in der Disposition des Baukörpers.

Überdies demonstrierten die Säulenordnungen zu Beginn der Renaissance die formale Ordnung, die ihnen selbst zueigen ist. Dieses demonstrative Element war mit dem Umstand verbunden, dass man während des gesamten 15. Jahrhunderts die größten Schwierigkeiten hatte zu verstehen, welchen Regeln der Kanon der Säulenordnungen folgen soll. Erst Bramante meisterte das Problem in der Baupraxis und wurde damit in den Augen der Nachwelt zum Wegbereiter der modernen Architektur. Das Verdienst, die *Schwierigkeit* der Architektur bewältigt zu haben, das Brunelleschi und Bramante zugeschrieben wurde, bezieht sich in erster Linie auf die Säulenordnungen: Brunelleschi führte die Säulenordnungen wieder in die Architektur ein; Bramante brachte die Anwendung der rechten Regeln hinzu.

Mein kurzer Blick auf die Renaissance-Architektur richtete sich nach italienischen Bauten und Schriften. Italien war auf den meisten Gebieten führend. Ausgehend von Italien, erfasste der Umbruch in der Wissenschaft und in anderen gesellschaftlichen oder kulturellen Bereichen viele Länder im 15. Jahrhundert. Wir wollen nun zeigen, dass die avantgardistische Architektur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen ebenso wie in Italien im Zeichen der neuen Geisteshaltung stand. Nur wurden andere Formen eingesetzt, um die künstlerische Rationalität zu demonstrieren.

a. Demonstration der Ratio in der Klarheit des architektonischen Systems

Die Demonstration der systematischen Disposition, die wir oben als eines der wesentlichen Merkmale der italienischen Renaissance-Architektur bezeichneten, ist für die deutsche Spätgotik nicht minder charakteristisch.



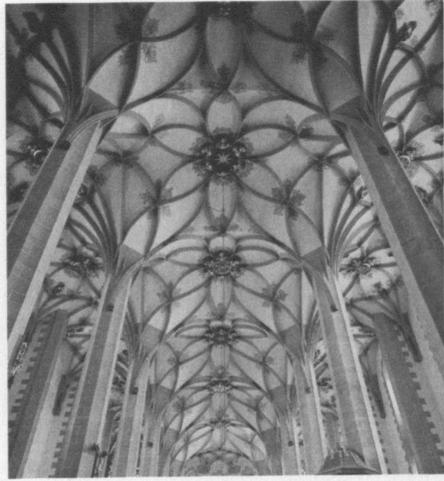
11 München, Frauenkirche,
Äußeres von Osten

Klarheit, Überschaubarkeit und Schlichtheit herrschen am Außenbau. Dekor, der die Erscheinung verunklärt, wird reduziert. Fialen werden selten. Das Strebewerk ist zu einfachen Widerlagern reduziert. Manchmal, wie beispielsweise an der Münchner Frauenkirche, fehlen selbst sie (Abb. 11). Typisch für die deutsche Architektur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sind die Hallenkirchen (Abb. 12, 13). Das realisierten, wie wir sehen werden, schon die Zeitgenossen. Die Hallenkirchen zeichnen sich durch ihre betonte Klarheit aus: Die Disposition und die Formen sind so einfach, dass sich das architektonische System mit einem Blick überschauen lässt. Der Grundriss ist reduziert auf ein Längsrechteck mit meist polygonalem Chorschluss, ohne Querschiffe, oft ohne Seitenkapellen, zumindest nur mit flachen Seitenkapellen, die sich in das Ganze bruchlos integrieren. Der Aufriss ist ebenfalls auf ein Rechteck reduziert. Einfache Pfeiler trennen die Schiffe. Die Abstände der Pfeiler können so weit sein, dass man vom Eingang aus die Mauer sieht, die den Raum umschließt. Bloßer Dekor ist weitgehend eliminiert, auch wenn dadurch große kahle Wandflächen übrigbleiben. Höchstens einfache Dienste markieren die Teile des Systems. In vielen Ländern nördlich der Alpen reduzierten sich die architektonischen Glieder auf ihre geometrischen Grundformen. Die Pfeiler sind oft schlichte runde oder polygonale Stützen und haben nicht einmal mehr Kapitelle.

Zur Klarheit dieser Bauten gehört Helligkeit. Das Licht dringt gleichmäßig durch große Fenster ein und verteilt sich ungehindert über den ge-



12 Zell am Pettenfirst, Pfarrkirche,
Inneres (um 1496)



13 Annaberg, Pfarrkirche St. Anna,
Blick ins Gewölbe (1514)

samten Raum. Bei bunter Verglasung wurden lichte Farben bevorzugt. Diese klare Helligkeit war neu gegenüber älteren mittelalterlichen Bauten. Helligkeit wurde in der Renaissance mit der Klarheit der Vernunft in Verbindung gebracht, Dunkelheit mit Gefühl. In diesem Sinn prägte Petrarca die berühmte Metapher vom *dunklen Mittelalter* als Inbegriff von Ignoranz und Aberglaube im Unterschied zum Licht der neuen Ratio in seiner Zeit.

Schon die Zeitgenossen stellten Klarheit, Übersichtlichkeit und Helligkeit als die Besonderheiten der neuen Architektur heraus. Mit diesen Kriterien rühmte Felix Faber das Ulmer Münster (1489): »Denn viele Kirchen habe ich gesehen, die an Kunst und Material glänzender sind, aber keine, die so reichlich von Licht durchströmt wird, keine die in allen Winkeln so hell ist wie diese. Sie hat nirgendwo finstere Winkel, wie große Kirchen zu haben pflegen. Ihre Seitenkapellen sind nicht verborgen, sondern übersichtlich und hell [...]«⁴⁷. Die Reserve gegen den materiellen Glanz, die aus dem Anfang von Fabers Text spricht, gleicht Albertis Hass gegen Pracht. Enea Silvio Piccolomini charakterisierte den Gesamteindruck einer Hallenkirche mit den Worten: »Beim Eintritt durch das Hauptportal erhält man einen Überblick über den gesamten Kirchenraum mit seinen Kapellen und Altären, der sich durch die völlige Klarheit der Beleuchtung und die Reinheit der Architektur auszeichnet«⁴⁸.

Damals hieß es, die Dunkelheit der früheren Kirchen fördere die Andacht, während die starke Helligkeit der modernen Kirchen eher die weltliche Gesinnung wecken würde. In diesem Sinn setzte 1485 der Chemnitzer Gelehrte Paul Niavis die berühmte spätgotische Kirche von Annaberg in Sachsen und deren »massigen und dunklen« Vorgängerbau gegeneinander ab⁴⁹. Sogar Alberti empfahl Düsternis, um die Stimmung der Andacht zu wecken⁵⁰. Unter Berufung auf »das gemein sprichwort« schrieb der protestantische Historiker Johannes Aventin 1529: »die alten haben gehabt finster kirchen und liechte herzen, jetzo haben wir schön liechte Kirchen und finstere herzen«⁵¹.

Unter dem Eindruck der Forderung nach Rationalität waren die spätgotischen Architekten auch bereit, sich von der Tradition zu lösen. Die Italiener kritisierten den herkömmlichen Spitzbogen, weil er nicht wie der Halbkreis einer einheitlichen Regel folge. So ein klares Argument leuchtete anscheinend auch jenseits der Alpen ein. Vielfach lässt sich in der spätgotischen Architektur um 1500, von Böhmen, Deutschland und den Niederlanden bis nach Spanien und Portugal, beobachten, dass die Spitzbögen aufgegeben und durch Rundbögen ersetzt wurden. Das Perspektivtraktat des Jean Pélerin zeigt, dass die Übernahme des Rundbogens in Verbindung stand mit den übrigen neuen Tendenzen der Zeit, der Theoriebildung und der Rückbesinnung auf die eigene hochmittelalterliche Tradition: Viator gibt die Disposition der beiden gotischen Bauten, an denen er die regelrechte perspektivische Darstellung illustriert, von Notre-Dame in Paris und der Ste.-Chapelle, so wieder, wie sie wirklich ist, nur die Spitzbögen »korrigiert« er konsequent zu Rundbögen (Abb. 10).

b. Demonstration der Ratio in der Schwierigkeit des architektonischen Systems

Was die Demonstration der Ratio durch die Säulenordnungen betrifft, gehen italienische und spätgotische Architektur entgegengesetzte Wege. In der gleichen Zeit, in der Manetti die Säulenordnungen als Bedingung für die Ordnung in der Architektur hinstellte, reduzierten die Architekten nördlich der Alpen noch die letzten Anklänge der Pfeiler an Säulen, indem sie sogar die Kapitelle eliminierten. Aber ich denke, hier gibt es trotzdem ein *tertium comparationis*.

Wir haben gesehen, wie viel, nach den Prinzipien der Architekturtheorie, eigentlich gegen die Verwendung der Säulenordnungen in der modernen Architektur sprach. Weshalb muss man unter solchen Umständen von der

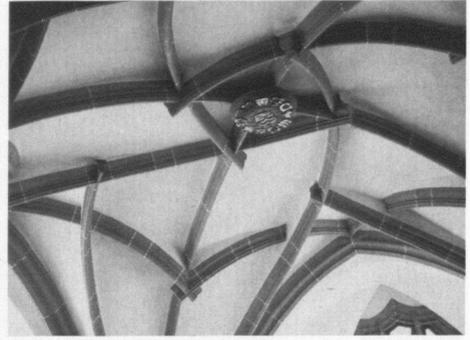


14 Prag, Hradschin, Wladislawsaal
(1490–1502)

avantgardistischen Architektur des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen unbedingert erwarten, reines Blendwerk in Form von antikischem Dekor ohne Verstand zu imitieren, obwohl es der natürlichen Tektonik widerspricht und obwohl es die Ordnung der Disposition stört? Im Grunde war es doch viel natürlicher, dass nördlich der Alpen die Gewölbe zu dem Ort wurden, wo die Ratio der Architektur zum Ausdruck gebracht wurde. Das entsprach wirklich der Natur ihrer Tektonik. Dafür hätte man sich sogar auf Alberti berufen können, weil er sagt, dass die Decke ihrer Natur nach das primäre Element der Architektur sei⁵². Vielleicht spiegelt die Art, wie spätgotischer und italienischer Stil im Wladislawsaal des Hradschin zu Prag (1493–1502) miteinander verbunden sind, eine solche Geisteshaltung bei Benedikt Ried: Die tektonisch funktionalen Elemente, Pfeiler und Gewölbe, sind gotisch; Säulenordnungen *all' italiana* sind nur als Dekor den Wänden vorgeblendet (Abb. 14). Die Konzentration des architektonischen Ingeniums auf die Gewölbe hängt wohl auch mit der Rückbesinnung auf die alte Kultur des Gewölbebaus nördlich der Alpen zusammen. Es herrschte die Meinung, dass



15 Meißen, Albrechtsburg, ›Der alten Herzogin Gemach‹ (Ende 15. Jh.)

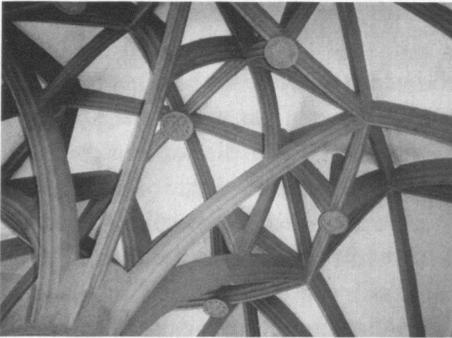


16 Meißen, Albrechtsburg, sog. Wappensaal (1521–1524)

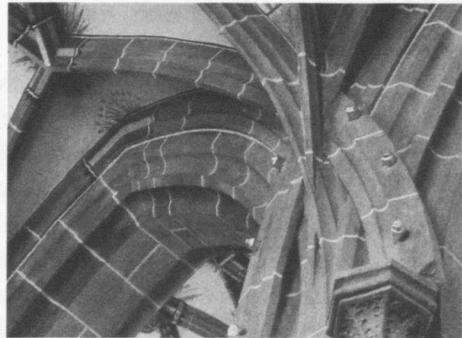
nördlich der Alpen auf diesem Feld im Mittelalter mehr als in Italien geleistet wurde, und man war stolz darauf.

Die Demonstration der Ratio verbindet sich an den Gewölben nicht mit Einfachheit und Klarheit. Vielmehr wird zur Schau gestellt, wie kompliziert sie sind. Oder, um die zeitgenössische italienische Terminologie aufzunehmen, es wird vor Augen geführt, welche »Schwierigkeit« bewältigt werden musste. Darin liegt das *tertium comparationis* zu den Säulenordnungen in der italienischen Architektur.

Die deutschen Länder entwickelten in der Spätgotik die extravagantesten Formen von Gewölben. Den Gewölben liegen geometrische Muster zugrunde, die im Grundriss einfach sind, deren Umsetzung in dreidimensionale Formen aber äußerst schwierig war (Abb. 13). Wie kompliziert die stereometrische Konstruktion war, lehren die einschlägigen Untersuchungen von Werner Müller⁵³. Die Schwierigkeit wird in der räumlichen Realität offenkundig. Die Gewölbe wirken oft kaum noch durchschaubar. Beispiele dafür bilden etwa die sogenannten Zellengewölbe in der Albrechtsburg zu Meißen (Abb. 15) oder die Schlingrippengewölbe des Wladislawsaals im Hradschin (Abb. 14). Beliebte Varianten komplexer Gewölbefiguren: Rippen, die gewissermaßen im Nichts münden und deshalb ›gekappt‹ sind (Wladislawsaal). Oft wurde das System der Gewölbe so konzipiert, dass die Rippen nicht an den Pfeilern aufeinandertreffen, sondern sich schon vorher scherenartig durchkreuzen, manchmal scheinbar durch die Substanz von anderen Rippen oder durch die Substanz der Pfeiler hindurchgehen (Wladislawsaal).



17 Torgau, Schloss Hartenfels,
Gewölbe in der Nebentreppe (1538)



18 Wimpfen am Berg, Pfarrkirche, Gewölbe-
ansatz mit ›zusammengeschraubten‹ Rippen
in der Nordkapelle (1516 vollendet)

Oft wurden architektonische Probleme kreiert, nicht weil sie wirklich unvermeidbar gewesen wären, sondern offenbar, um den intellektuellen Aufwand der Lösung vorzuführen. Besonders die Gewölbeansätze boten Gelegenheit zur Demonstration der neuen Ratio (zum Beispiel Freiberg, Dom. Annaberg, Pfarrkirche St. Anna, Abb. 13). Oft treffen die Rippen unvermittelt auf die Pfeiler, und dort ergeben sich durch die konsequent durchgeführte Struktur der Gewölbe völlig ungleichmäßige Konfigurationen. Es wäre leicht gewesen, solche Unregelmäßigkeiten zu verschleiern, wenn man gewollt hätte. Man hätte nur Kapitelle einzufügen brauchen. Aber wieder sollte offenbar demonstriert werden, wie komplex die Konzeption war.

Vielfach wird der Rationalismus auch in verkehrter Form vor Augen geführt. Durch scheinbare Fehler oder schwer verständliche Unstimmigkeiten wird der Eindruck erweckt, als sei das komplexe Gewölbesystem falsch angewandt: Rippen treffen nicht aufeinander, wie sie eigentlich sollten, gehen in der Horizontalen oder in der Vertikalen oder in beiden Richtungen aneinander vorbei (beispielsweise im sogenannten Wappensaal der Albrechtsburg zu Meißen, Abb. 16), oder die Rippen lösen sich unversehens aus dem Verband des Gewölbes (beispielsweise Nebentreppe im Schloss zu Torgau, Abb. 17, aber auch schon am Prager Dom). Manchmal sind in den Gewölben Fehler oder Schwächen der Statik vorgespiegelt: Rippen sehen aus, als würden sie brechen oder als würden sie mit Schrauben zusammengehalten, die ganz naturalistisch in Stein nachgebildet sind (z. B. Wimpfen, Pfarrkirche, Abb. 18; so noch im Schloss von Weilburg, 1570). Ähnlich wird bei Maßwerk in Stein vorgetäuscht, dass die fragilsten Teile mit Seilen zusam-

mengebunden sind, damit sie nicht auseinanderbrechen (Utrecht, Domkreuzgang, Abb. 1).

In Frankreich blieb über die Renaissance hinweg die Bewunderung für die Konstruktion der gotischen Kathedralen erhalten, für deren *Kühnheit* (*hardiesse*) und *Leichtigkeit* (*légereté*), wie man sagte. Sie äußert sich in Beschreibungen und führt in Elogen auch zu Übertreibungen. So preist schon 1323 Jean de Jandun Notre-Dame in Paris mit dem Kompliment, wenn schon manche meinen möchten, dass andere Kirchenbauten Notre-Dame an Schönheit überträfen, so sollten sie doch erst einmal sagen, wo man so einen hohen Raum finden könnte⁵⁴. Die Bewunderung für die kühne Konstruktion verband sich sogar mit Kritik an der römischen Antike, und zwar in dem Sinn, dass diese auf dem Gebiet der Statik keine besonderen Leistungen hervorgebracht habe. Eine solche Haltung kommt in alten französischen Beschreibungen der Hagia Sophia zum Ausdruck, weil deren Konstruktion in ihrer Kühnheit der Gotik nahesteht. Dieser grandiose Bau wurde oft mit dem Pantheon verglichen. So auch von Pierre Belon, der 1547 Konstantinopel besuchte⁵⁵. Nach seiner Meinung übertrifft die Hagia Sophia das Pantheon bei weitem. Als Grund dafür nennt er ausdrücklich deren kühne Konstruktion. Mit beträchtlicher Polemik wendet er sich gegen die übliche Bewunderung des Pantheons, denn, findet er, eine so simple Konstruktion aus massiven Steinmassen könne jeder gewöhnliche Maurer errichten. Wer in dieser Form die Hagia Sophia rühmt, wird auch die Gotik wegen ihrer kühnen Baukonstruktion über die römische Antike gestellt haben. Der Stolz auf die souveräne Beherrschung der statischen Probleme zeigt sich in der französischen Architektur um 1500 besonders darin, dass Räume und Arkaden nach dem Vorbild von Beauvais oder Bourges so steil wie nur irgend möglich gebildet wurden. Berühmte Beispiele dafür bilden St.-Étienne-du-Mont oder St.-Eustache in Paris.

In Frankreich oder Spanien wurde manchmal auch am Baumaterial die Schwierigkeit der Architektur zur Schau gestellt. Der Haustein, der dort besonders oft zur Verfügung stand, bot dazu Gelegenheit. Die Schwierigkeit liegt in diesem Fall darin, mit höchster Perfektion die vielen unterschiedlichen stereometrischen Körper zu formen, die sich in den komplexen Strukturen von Gewölben für die einzelnen Steinblöcke ergeben. Philibert de L'Orme ergänzte die antikische Architekturtheorie endlich um eine ausführliche Abhandlung zu den Gewölben und erläuterte die komplizierten stereometrischen Konstruktionen (1567)⁵⁶.

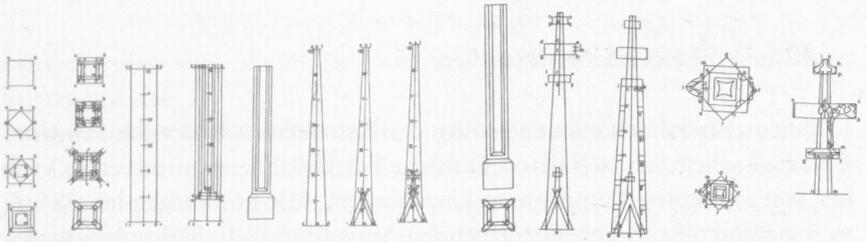
c. Ausbildung einer Architekturtheorie

Einen entscheidenden neuen Zug der Renaissance bildet die Tendenz, die Dinge schriftlich zu fixieren. Die neue Schriftlichkeit war mit einer Vielfalt von modernen Entwicklungen verbunden. Die grundlegenden Reformen in Regierungswesen, Gesetzgebung, Verwaltung oder Behördenorganisation basierten auf Kriterien, die der größeren Klarheit, Nachprüfbarkeit oder Dauerhaftigkeit wegen schriftlich fixiert wurden. Die schriftliche Fixierung der Vorgänge, doppelte Buchführung etc., gehörten wesentlich zur Systematisierung der Organisation, durch die Wirtschaft und Bankwesen aufstiegen.

Die neue Schriftlichkeit wirkte sich auch auf die Architektur nördlich der Alpen aus. Das betrifft Bauhüttenordnungen (älteste erhaltene: Straßburg, 1459), Bauordnungen von Städten oder die sogenannten Baumeisterbücher der Nürnberger Stadtbaumeister (Hans Graser, Lutz Steinlinger und Endres Tucher), zudem Baubeschreibungen und vor allem die Ergänzung des architektonischen Handwerks durch geschriebene oder auch illustrierte Theorie.

Fast im gleichen Jahr wie Albertis Architekturtraktat erschienen die beiden Fialenbücher des Regensburger Dombaumeisters Matthäus Roriczer (1486) (Abb. 19) und des Nürnberger Goldschmieds Hans Schmuttermayer (um 1486) im Druck. 1516 verfasste Lorenz Lechler, aufbauend auf älteren Regeln, ein Traktat über die regelrechte Disposition gesamter Kirchenbauten (Abb. 20)⁵⁷. Dann folgten Dürers Schriften zur Architektur (zuerst »Unterweisung der Messung« 1525). Sie orientieren sich offensichtlich an italienischen Vorbildern, schließen aber auch viele gotische Reminiszenzen ein. Dürer machte schon 1505/06 Notizen zu Vitruv⁵⁸. Sie zeugen von so gründlichen Studien, wie sie nur von ganz wenigen herausragenden italienischen Architekten dieser Zeit bekannt sind. Mehrfach wurde auf Parallelen von Lechlers Traktat zu Vitruv hingewiesen⁵⁹.

Für alle diese Traktate, gleich ob sie mehr gotische oder antike Formen behandeln, ist charakteristisch, dass sie die Ratio der Architektur herauskehren. Die Konstruktion der Fialen wurde sicher nicht deshalb beschrieben, weil es neuerdings für die Baupraxis nötig geworden wäre. Neuerdings kamen Fialen in der großen Architektur doch eher aus der Mode. Das Interesse galt der Ratio, die hinter den alten Bauformen steht. Die Fialenbücher demonstrieren, dass sich die komplexe Gestalt des traditionellen Dekors nach einer einheitlichen Methode der Maßbestimmung richtet

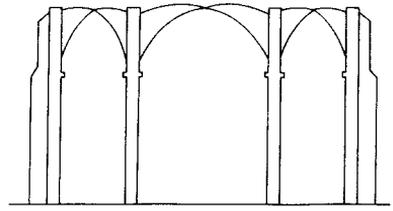
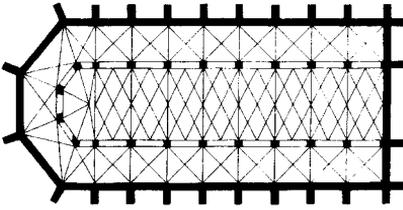


19 Matthäus Roriczer, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, Regensburg 1486: Konstruktion einer Fiale. Kollage der aufeinander folgenden Illustrationen

(Abb. 19). Die Wissenschaft der Geometrie stellt Roriczer als Grundlage der Architektur hin. Sein Fialenbuch richtete sich an den gelehrten Eichstätter Bischof Wilhelm von Reichenau, dessen Verständnis für Architektur berühmt war. Es ging hier nicht darum, Handwerkern eine Technik zu lehren, die sie seit Jahrhunderten beherrschten. Gebildeten Laien sollte demonstriert werden, dass die Architektur einem rationalen System folgt. Das gleicht letztlich der Bestimmung der italienischen Säulenbücher. Nur ist bei den Fialen die Geometrie wichtiger als die Antike.

Lechler demonstriert, wie die gesamte Disposition der Kirchenbauten, von den Hauptmaßen bis zu den Details, nach einer einheitlichen Methode der Maßbestimmung gestaltet werden soll (Abb. 20). Dieses in sich geschlossene Proportionssystem erinnert trotz aller Unterschiede in der Formgebung an Albertis Prinzip der *Concinnitas*, der Ausrichtung aller Teile nach einer einheitlichen Gesetzmäßigkeit als Grundlage der Schönheit. Die einheitliche Konzeption des architektonischen Systems in Lechlers Traktat passt zu der betonten Klarheit der spätgotischen Hallenkirchen. Sie wirkt wie eine Demonstration der architektonischen Ratio.

Den deutschen Architekturtraktaten fehlt der humanistische Überbau. Aber deshalb sollte man sie nicht gleich abwerten. Die humanistische Architekturtheorie orientierte sich an der Antike, wie es in Italien üblich war. Ihre systematische Auswertung antiker Schriften diente auf weiten Strecken mehr dem philologischen Studium, als dass sie der Baupraxis genutzt hätte. Wir haben ja schon bemerkt, dass sie in grundlegenden Bereichen die modernen Verhältnisse schlichtweg ignorierte. Diese antiquarische Abstraktion störte sogar manche italienische Architekten oder Kritiker an Albertis Architekturtraktat. Für die deutsche Renaissance ist dagegen generell typisch, dass die Wissenschaften mehr praktisch als in Italien ausgerichtet waren. Das gilt gerade auch für diejenige, die der Architektur am nächsten stand,



20 Lorenz Lechler, Unterweisungen (1516): grafische Umsetzung der Beschreibung des Grundrisses und Querschnittes einer Kirche nach U. Coenen

die Mathematik: »Jedenfalls fielen abstrakte Wissenschaftlichkeit und praktisches Bemühen weniger auseinander als in Italien« (W. Andreas⁶⁰).

Aber auch nördlich der Alpen scheint sich eine humanistische Architekturtheorie entwickelt zu haben⁶¹. Sie war ebenfalls an der antiken Literatur orientiert und hatte den Vorteil, dass sie die Gewölbe aus der Natur ableiten konnte. Damit schuf sie eine realistische Grundlage für die Maxime, dass die moderne Architektur die Natur imitiert. Es ist die einzige sinnvolle Ableitung der Gewölbe aus der Natur, die die Renaissance hervorgebracht hat. Trotzdem war ihr wenig Erfolg beschieden, denn sie war von der Gotik geprägt.

Obwohl diese Theorie wohl nördlich der Alpen aufkam, hat sie sich nur in italienischen Schriften niedergeschlagen, und da auch nur in solchen, die zu ihrer Zeit nicht zur Publikation gelangten. Das Memorandum zum Romplan Leos X. behandelt im Zusammenhang mit der oben angesprochenen Entwicklungstheorie den Spitzbogen als ein Merkmal der »deutschen« Architektur. Es billigt ihm bei aller Kritik doch ausdrücklich eine gewisse Gesetzmäßigkeit zu, weil er die Natur abbilde⁶². Er sei nämlich aus den Ästen von lebenden Bäumen entstanden, die man oben zusammengebunden habe. Serlios Lehrer Baldassare Peruzzi dehnte diese Idee auf einen gesamten Bau aus. In einem 1529 datierten Entwurf für ein Architekturtraktat, den ich erst vor einigen Jahren in Abschriften entdeckt und 1990 publiziert habe, notiert Peruzzi: »Die Disposition der Tempel ging aus den Bäumen hervor; Pfeiler und Säulen bildeten sich aus deren Stämmen, die Gewölbe aus den Ästen« (»Templi che la simmetria loro nasce deli arbori e in luogo di pilastri e colonne tronchi coli rami per le volte [...]«)⁶³.

Die Ableitung der Architektur aus dem Wald basiert anscheinend auf antiken Berichten über die Germanen. Raffael ging von Herodian aus, denke ich⁶⁴. Hinter Peruzzis Notiz steht offenbar die »Germania« des Tacitus.

Dort heißt es, die Germanen hätten ihren Göttern keine festen Heiligtümer errichtet, sondern sie in Hainen verehrt. Um sich ein Laubdach als natürlichen Schirm für ihre Kultstätte zu bilden, stellte man sich in Analogie zur Entstehung der Architektur aus der Urhütte vor, hätten sie die Zweige oben zusammengebunden. Eine weitere Anregung für diese Vorstellung lieferte wohl der zeitgenössische Gebrauch der deutschen und französischen Sprache: Laube bedeutete ebenso Laubhütte wie Portikus (Laubengang) oder Tabernakel; *branche* meinte und meint noch heute im Französischen ebenso den Ast eines Baumes wie die Rippe eines Gewölbes.

Auf Tacitus bauend, gaben die Deutschen ihren primitiven Ursprüngen eine positive Wendung und blickten stolz auf sie zurück. Eigentlich versetzten sie sich damit in die Rolle der Römer, deren Imperium sie übernommen hatten. Anfangs waren auch die Römer, wie es Horaz formuliert, *bäurisch* und nahmen erst im Laufe der Zeit durch die Griechen Kultur auf⁶⁵. Immer wieder wurde herausgestellt, dass die Germanen aus der Sicht der Italiener zwar barbarisch erscheinen mögen, sich aber dafür durch die ursprüngliche Lauterkeit ihres Charakters auszeichneten. Das berichtet Tacitus und hält es den durch die Zivilisation verdorbenen Römern als gutes Beispiel vor. Zu dem Bericht passte, dass das lateinische Wort *germanus* so viel wie *echt*, *aufrechtig* bedeutet: »dann nach römischer rede heißen die Teutschen Germani das ist sovil als eelich oder recht brüdere« (Hartmann Schedel, »Weltchronik« 1493)⁶⁶.

Die Schlichtheit spätgotischer Hallenkirchen, die sich so offensichtlich vom Aufwand klassischer gotischer Kathedralen abhebt, findet ihre Vorläufer oder Parallelen in der Architektur der Bettelorden. Sie erscheint also auch als ein Zeichen von Genügsamkeit, wie sie die Protestanten seit dem frühen 16. Jahrhundert in den deutschen Ländern immer wieder für die Gotteshäuser und religiösen Bildwerke forderten. Der Ruf nach Einfachheit richtete sich gegen den artifiziellen Aufwand der modernen Architektur und Kunst, der von der Andacht ablenke und die Aufmerksamkeit auf den *ornatus* lenke. Diese Bedenken verbanden sich mit dem wehmütigen Rückblick auf die »Schlichtheit« und »Primitivität« mittelalterlicher Kirchen und Kultbilder⁶⁷. Sie erschienen als Zeugnis für die ursprüngliche Rechtchaffenheit der Vorfahren. So wurde schon vor der Reformation geurteilt. Ein Beispiel dafür bildet die Beschreibung eines idealen Sakralraumes, die der Abt Angelus Rumpler, ein Schüler des Konrad Celtis, 1505 in die Chronik seines Klosters einschloss⁶⁸. Der Verfall der guten alten Sitten wurde den Italienern angelastet. »Ita nos Italicus luxus corruptit«, stellte Konrad

Celtis fest⁶⁹. Ähnliche Stimmen ertönten damals in Frankreich. Allerdings war eine solche Gesinnung auch in Italien möglich: Savonarola klagte, dass die modernen religiösen Bilder den Blick von der Andacht auf die Kunstfertigkeit ablenkten⁷⁰. Vittoria Colonna schrieb Gedichte auf die Madonnenbilder, die in mehreren römischen Kirchen als Werke des Hl. Lukas verehrt wurden, und pries die moralischen Vorzüge des rohen und einfachen (*umile*) Stils dieser alten byzantinischen Ikonen⁷¹.

In diesem Sinn lässt sich auch die Schlichtheit der spätgotischen Hallenkirchen mit der »Germania« des Tacitus verbinden, nämlich mit der Charakterisierung der Germanen als natürlich und lauter. Jedenfalls übertrugen die Deutschen die Idee von der »edlen Einfalt« ihrer Vorfahren sogleich auf die antikische Architekturtheorie, als sie bei ihnen Eingang fand. Wie Serlio in seinem Säulenbuch die Ordnung, die am höchsten entwickelt war, die Komposita, als typisch für die Römer hinstellte (1537), so wies Hans Blum in seinem Säulenbuch (1550) den Deutschen die urtümlichste Ordnung als nationales Gut zu, also die tuskische, und zwar weil sie grob und bäurisch sei, wie es dem Charakter der alten Germanen entspreche⁷². Die Übereinstimmung der Charaktere von Germanen und Etruskern begründete er mit einer historischen Verbindung. Er führte beide Völker auf einen gemeinsamen vorsintflutlichen Stamm zurück. So blieb die deutsche Architektur auch im antikischen Gewand nahe an ihrem natürlichen Ursprung.

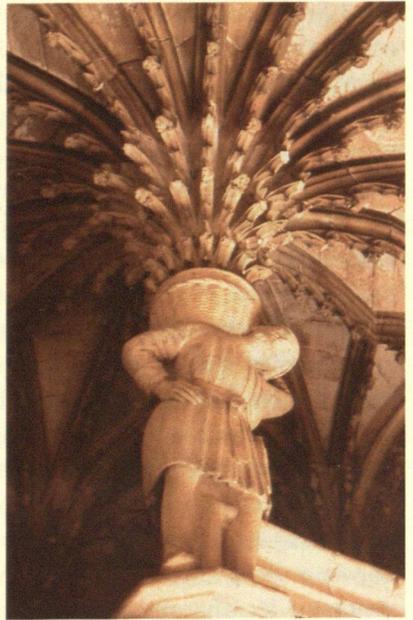
d. Reflexe der Theorie vom Ursprung der Gewölbe in der Architektur

Peruzzi spricht in seinem Traktatentwurf zwar generell gewölbte Kirchen an, aber in erster Linie passt seine Bemerkung zu Hallenkirchen, wo die Gewölbe allseits von den Pfeilern abgehen. In Deutschland verlief die Entwicklung der spätgotischen Architektur geradeso, als folge sie der Vorstellung, an der Peruzzi festhielt. Zunehmend wurde die Eigenständigkeit der Pfeiler in den Hallen betont. Die alten Raumkompartimente verloren an Gewicht. Die Trennungen zwischen ihnen wurden manchmal sogar völlig aufgegeben. Die neue Einheit bildet der einzelne freistehende Pfeiler, an dem Gewölbe, Rippen und Gurte ansetzen. Weil die Kapitelle verschwunden sind, wachsen sie direkt aus den Pfeilern hervor, und wegen der besonderen Komplexität der spätgotischen Gewölbe setzen die Rippen und Gurte in so unterschiedlichen Höhen und Abständen an, dass sie auf den ersten Eindruck fast so ungleichmäßig wie natürliche Äste an Bäumen wirken (vgl. Abb. 13).

Es scheint so, als habe gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Astwerk die Aufgabe übernommen, die Ableitung der Architektur von den Wäldern dar-

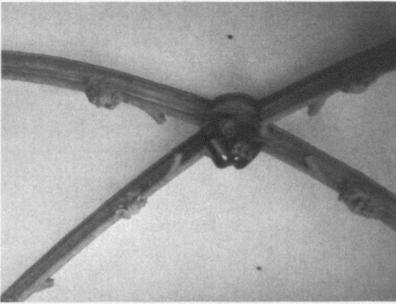


21 Paris, Tour Jean-Sans-Peur, oberer Abschluss der Wendeltreppe (ehem. Hôtel de Bourgogne, 1409–1411)



22 Dijon, Hôtel des Henri Chambellan in Dijon, oberer Abschluss der Wendeltreppe (Ende 15. Jahrhundert)

zustellen. Das Motiv kam um 1400 wohl in Burgund auf. In den bildenden Künsten erschien es zunächst als eine Form von Rahmen. In der Architektur führte es auch die Parallele von Rippen eines Gewölbes und natürlichen Ästen vor Augen, die in der französischen Sprache angelegt ist und schon damals war (wie gesagt: *branche* bedeutet gleichermaßen *Rippe* wie *Ast*). Schon im Tour Jean-Sans-Peur in Paris (ehem. Hôtel de Bourgogne, 1409–1411) wird diese Parallele evoziert (Abb. 21). Über der Mittelachse der großen Wendeltreppe steht ein Pfeiler, der das Gewölbe trägt. Der Pfeiler hat die Gestalt eines Kübels, in dem ein Ziereichen-Busch gepflanzt ist. Die coupierten Stämme des Busches setzen sich als belaubte Zweige im Gewölbe anstelle von Rippen fort und begegnen gleichartigen Zweigen, die von Konsolen an den Wänden gegenüber aufsteigen. Ende des 15. Jahrhunderts wurde das Motiv im Hôtel des Henri Chambellan in Dijon (Abb. 22) paraphrasiert. Hier gelang es sogar, die Parallele zwischen Rippe und Ast nur indirekt zur Anschauung zu bringen: Zunächst ist der Hinweis auf die Natur



23 Eichstätt, Dom, Empore des Bischofs Wilhelm von Reichenau am Westjoch (1471)



24 Burg des Ladislaus von Sternberg in Bechyne (Böhmen), Pfeilerhalle (um 1515)

verstärkt. Über der Mittelachse der Treppe steht ein Gärtner, der einen Korb trägt. Die Form der Rippen, die auf dem Korb ansetzen, ahmt nicht die Natur nach. Sie ist abstrakt architektonisch aus Serien von Dreipässen gebildet. Trotzdem wirken die Rippen wie Äste, weil sie wie eine Pflanze aus dem Korb des Gärtners herauszuwachsen scheinen. Diese Paraphrase führt vor Augen, dass sich mit der Verbreitung des Astwerks im Laufe des 15. Jahrhunderts auch der intellektuelle Hintergrund des Motivs vertiefte: Der Kunstgriff setzt anscheinend voraus, dass die Metapher, die Rippe gleiche einem Ast, inzwischen bei vielen präsent war. Überdies entstand das Motiv vielleicht in Anlehnung an die Antike. Jedenfalls führt Vasari an, dass in der Antike manchmal eine Säule durch einen Mann ersetzt wurde, der einen Korb auf dem Kopf trägt⁷³. Er bezog sich wohl auf zwei berühmte Statuen, die damals zur Sammlung Della Valle in Rom gehörten⁷⁴.

Die Ableitung der gewölbten Bauten aus dem urwüchsigen Wald kommt erstmals im Westjoch des Doms von Eichstätt (1471) zum Ausdruck (Abb. 23). Hier werden die Rippen des Gewölbes durch Äste mit Blättern ersetzt, die von Rundpfeilern wie von Bäumen abzweigen. Der Schlussstein, in dem sie zusammentreffen, trägt das Wappen des Stifters, des Eichstätter Bischofs Wilhelm von Reichenau, desselben Wilhelm von Reichenau, der besonders in der Architektur versiert war und dem Roriczer sein Fialenbuch widmete.

In dem Schloss, das Ladislaus von Sternberg, Kanzler des Königreichs Böhmen, um 1515 in Bechyne errichten ließ, wurde das gesamte architektonische System von Säule und Gewölbe nach der Natur gebildet (Abb. 24). Das Gewölbe der Halle wird in der Mitte von einem Pfeiler getragen, der ganz realistisch als Baum mit rissiger Rinde gestaltet ist; seine Äste verzwei-

gen sich über den Graten des Gewölbes, andere Äste, die als Rippen fungieren, wachsen aus Konsolen an den Wänden gegenüber.

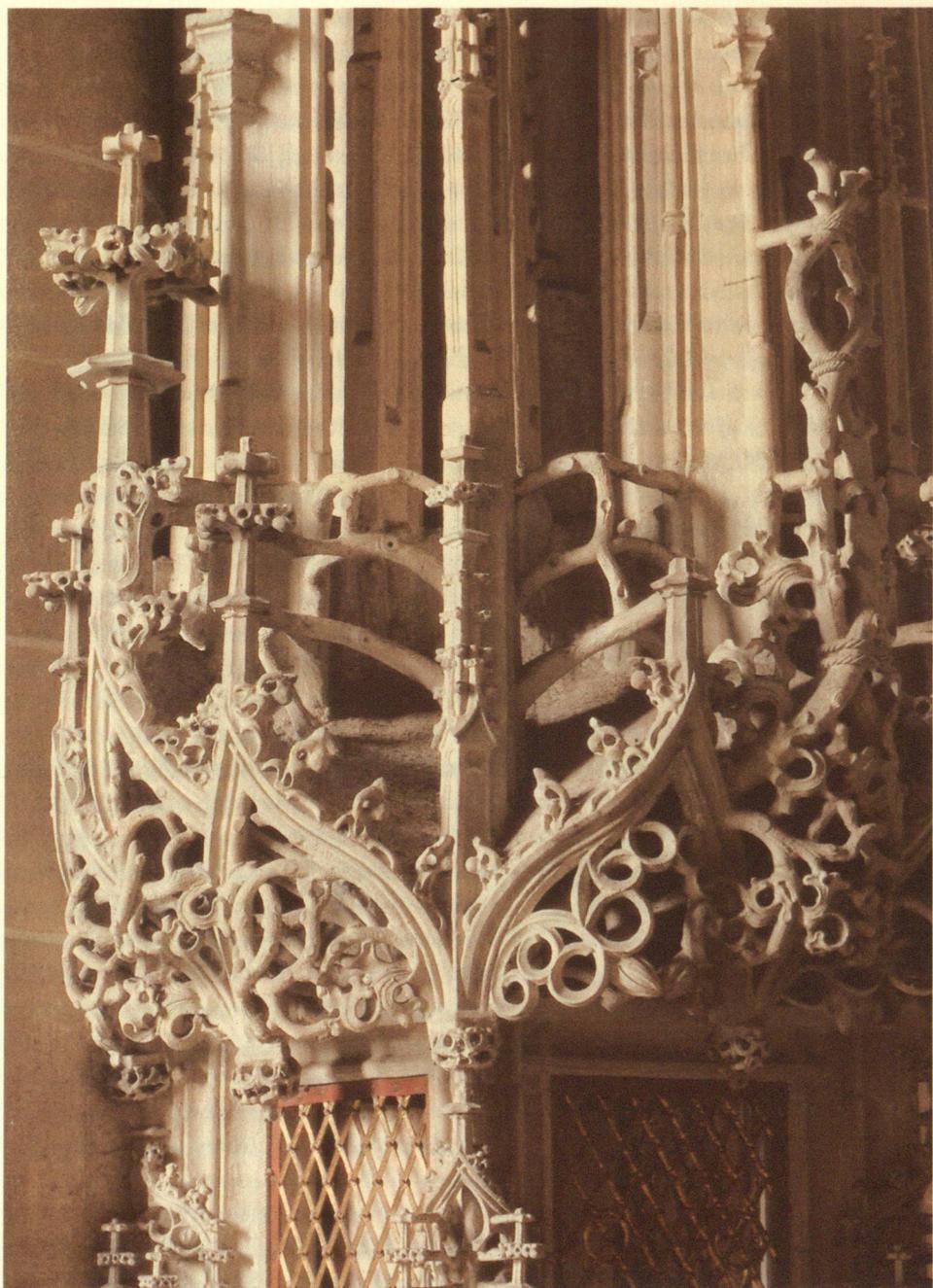
In Deutschland erscheint das Astwerk besonders oft an Tabernakeln, vielleicht auch weil sie *Lauben* genannt wurden (Abb. 25). Hier wechseln meist architektonische Spitzbögen, die aus geometrischen Formen gebildet sind, mit natürlichen Spitzbögen ab, die aus Ästen gebildet sind. Die Gegenüberstellung nimmt manchmal geradezu lehrhafte Bedeutung an. Die Parallele von architektonischen Formen und dem natürlichen Element der Äste wird exemplarisch veranschaulicht. Die architektonischen Spitzbögen sind dann so gebildet, wie es Roriczer oder Schmuttermayer demonstriert haben. Die natürlichen Spitzbögen entstehen durch die plastische Darstellung von Ästen, die zusammengebogen und oben miteinander verbunden sind. Manchmal sind die Äste oben sogar mit einer fingierten Schnur zusammengebunden, um den Spitzbogen zu fixieren (Abb. 25). So wird genau das abgebildet, was im Memorandum zum Romplan Leos X. als Ursprung des Spitzbogens beschrieben ist.

Es ist auffällig, dass sich dieser lehrhafte Dekor besonders im Umkreis von Persönlichkeiten findet, die an Architekturtheorie interessiert waren. So weit ich übersehe, wurde auch er unter Wilhelm von Reichenau eingeführt. Er verbreitete sich im Umkreis von Lorenz Lechler (Beispiele: *Epitaph Wilhelms von Reichenau*, Sakramentshaus in der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Crailsheim, dat. 1499, Abb. 25). Diese Verbindungen bestätigen wohl den Gedanken, dass das Astwerk hier wirklich einen theoretischen Hintergrund hatte.

Zum Vergleich: Die Demonstration der Ratio in der Malerei der Renaissance

Die Demonstration der Ratio zeichnet die Malerei der Renaissance ebenso offensichtlich wie die Architektur aus, und wieder unterscheidet sie sich nördlich und südlich der Alpen nach Form und Inhalt. Dieses Phänomen soll hier im Vergleich zwischen italienischer und flämischer Malerei des 15. Jahrhunderts knapp skizziert werden.

Wie für die Architektur, so fällt es für die Malerei in Italien leichter als woanders, den wissenschaftlichen Anspruch zu beweisen, weil er sich in Schriften zur Kunst niederschlug. Alberti ist der Protagonist der theoretischen Abhandlungen über die bildende Kunst. Aber schon Boccaccio brachte die grundlegende Konzeption mit dem berühmten Urteil zum Ausdruck, Giotto habe die Malerei erneuert, indem er sich an den Verstand der Klugen



25 Crailsheim, Pfarrkirche St. Johann Baptist,
Sakramentstabernakel (1499)

wandte, statt wie frühere Maler nur eine gemeine Augenweide zu bieten⁷⁵. Auch in diesem Bereich darf man allerdings nicht alles wörtlich nehmen, was in den Schriften steht.

Als oberste Prinzipien galten für die Malerei wie für die Architektur die Wiederbelebung der Antike und die Nachahmung der Natur. Antike Malerei war so gut wie nicht überliefert in der Renaissance. Man kannte nur Berichte darüber, besonders den historische Abriss in der »Naturgeschichte« des Plinius. Plinius spricht nebenbei viele theoretisch wichtige Belange an. Vor allem hebt er immer wieder hervor, dass sich klassische Malerei durch täuschende Naturnachahmung auszeichnete. Die Parabel von Zeuxis und Parrhasios bildet das berühmteste Beispiel dafür⁷⁶.

Die Geschichten des Plinius wurden vielfach in Italien paraphrasiert. Sie wurden gleich auf den ersten modernen Maler übertragen, der die Erneuerung der Malerei einleitete, auf Giotto. So behauptet Bocaccio in Anlehnung an Plinius, es sei bei Giottos Werken oft vorgekommen, »daß der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war«⁷⁷. Filarete berichtet nach älteren Quellen, Giotto habe in seiner Jugend auf ein Bild seines Lehrers Cimabue so täuschend natürlich Fliegen gemalt, dass dieser glaubte, sie seien lebendig und sie mit einem Tuch verscheuchen wollte⁷⁸.

Aber das ist die typische Rhetorik des italienischen Kunstschrifttums. In Wirklichkeit sind die italienischen Bilder des Quattrocento nicht so illusionistisch gemalt. Tempera- und Fresko-Technik boten kaum die Möglichkeit dazu. Vielmehr verzichteten die italienischen Künstler gewöhnlich darauf, die Wirkung von Stoffen und Licht täuschend ähnlich wiederzugeben. Sie unterdrückten diese Effekte sogar, wenn sie flämische Malerei zum Vorbild nahmen⁷⁹. Cristoforo Landino rühmte an Masaccios Malerei, dass sie »puro senza ornato« sei⁸⁰. Die italienischen Künstler wollten nicht durch illusionistische Tricks die Vernunft überrumpeln, sondern forderten im Gegenteil deren klares Urteil heraus. Aus Albertis Malereitratat geht hervor, was das bedeutete. Die reine Imitation interessierte Alberti ebenso wenig wie Pracht in der Architektur. Sie zeugt für ihn eher von einem Mangel an Konzeption. Sich an die Natur zu halten, bedeutet, deren Formen und grundlegende Prinzipien zu veranschaulichen, und zwar ähnlich klar wie in der Architektur.

Die wesentlichste Errungenschaft der neuen italienischen Malerei ließ sich ebenfalls nicht auf das Vorbild der Antike zurückführen: Die Konstruktion der Zentralperspektive lernten die Künstler nicht von der Antike, son-

dern erfanden sie selbständig⁸¹. Alberti, Filarete und am nachdrücklichsten Antonio Manetti in seiner »Vita« Brunelleschis heben diese Leistung voll Stolz hervor⁸². Manetti führt eigens aus, es sei nicht bekannt, ob die Antike die Perspektive bereits gekannt habe. Die antiken Schriften würden nichts darüber überliefern und, wenn sie es womöglich doch täten, dann sei das eben nicht zu erkennen. Inzwischen hat sich herausgestellt, dass einige antike Schriften (Vitruv und Lukrez) wohl die Zentralperspektive ansprechen. Nur ist bis heute kaum zu verstehen, was sie konkret meinen. Euklid behandelt die Perspektive in seiner »Optik«. Er postuliert aber, dass sie anderen Gesetzen folgt, als die Renaissance annahm. Euklids »Optik« war bekannt. Dennoch wurde die Konstruktion der Perspektive gewöhnlich nicht seinen Regeln angeglichen. Vielmehr wurden die entsprechenden Theoreme Euklids in Übersetzungen der »Optik« entweder ausgeblendet oder so verändert, dass sie zur Regel der Renaissance passten⁸³. Die Anpassung der antiken Überlieferung an die Konzeption der Renaissance erinnert an das gleichzeitige Phänomen, dass mittelalterliche Bauten, die vorbildlich erschienen, in die Antike datiert wurden.

Manetti kehrt heraus, dass die Zentralperspektive rational, nach gewissen Regeln konstruiert werde, und sagt, deshalb nenne er sie mit Bedacht eine Wissenschaft. Durch die Auseinandersetzung mit der Perspektive trugen die italienischen Maler wirklich zur Erneuerung der Mathematik und der Naturwissenschaften bei. Von ihrem wissenschaftlichen Anspruch zeugen Ghibertis Auszüge aus alten Schriften zur Optik und besonders natürlich die Experimente, die beweisen sollten, dass die Zentralperspektive dem Bild von der Außenwelt entspricht, das sich im Auge spiegelt: beginnend mit Brunelleschis sensationellen »Open Air«-Demonstrationen, Albertis Blick durch ein gleichmäßiges Gitter und Masaccios *Trinitäts-Fresko*. Hier konstituierte sich die moderne Methode der Induktion in der Neuzeit. Schon im Mittelalter wurde durchdacht, wie die Wahrnehmung funktionierte, und spätestens seit Roger Bacon war auch die Sehpypamide ansatzweise bekannt⁸⁴. Aber noch stand die Spekulation im Vordergrund, und systematische Experimente gab es nicht. Mit dem typischen Positivismus der Renaissance kappten die modernen italienischen Maler den metaphysischen Teil. Sie konzentrierten sich auf die exakte Bestimmung des Sehbildes und die Entwicklung einer geometrischen Konstruktion, um es wiederzugeben, eben der Zentralperspektive.

Soweit kurz zur Zentralperspektive als Wissenschaft. Die Demonstration des wissenschaftlichen Anspruchs oder der neuen Ratio in den Bildern

der italienischen Renaissance bedeutete in erster Linie die Demonstration der Zentralperspektive. Damit kommen wir zu unserem eigentlichen Thema. Um zu klären, ob die Perspektive in den Bildern auffällig wird, müssen wir kurz den »anschaulichen Charakter« der Zentralperspektive überdenken. Mit Hilfe der Zentralperspektive wird die Darstellung dem Natureindruck angenähert. Sie entspricht, modern ausgedrückt, dem Bild, das auf der Retina oder in der Fotografie erscheint. Aber es ist in unserem Zusammenhang wichtig, sich darauf zu besinnen, dass die normale Wahrnehmung keineswegs völlig mit dem Bild auf der Retina übereinstimmt⁸⁵.

Man denke nur daran, dass unsere Umwelt auf der Retina kopfüber erscheint oder dass wir uns vielen optischen Täuschungen selbst dann nicht entziehen können, wenn wir deren wahre Form kennen. Normalerweise passen wir das Bild, das auf der Retina erscheint, unwillkürlich dem an, was wir durch *Begreifen*, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn, wissen. Wie es das Wort *für wahr nehmen* schon andeutet, lassen sich Wahrnehmen und Wissen kaum von einander trennen.

Daher werden die optischen Verzerrungen, die sich im Sehbild ergeben, in der Wahrnehmung ausgeglichen. Wir nehmen gewöhnlich stärker die konstanten Eigenschaften eines Objekts wahr als deren jeweilige optischen Verzerrungen, die mit der Zentralperspektive genau eingefangen werden. Unrealistisch ist die Zentralperspektive auch insofern, als sie voraussetzt, dass nur mit einem Auge gesehen wird und dass sich die Blickrichtung nicht ändert. Der Blick muss konstant auf eine Stelle fixiert sein. Eine *Historia*, wie sie Alberti als Ideal der Malerei hinstellt, könnte man so nicht angemessen lesen, weil man dem Gang der Handlung nicht mit dem Blick folgen dürfte. Obwohl das Modell der Perspektive, das Euklid entwickelt, nicht dem Bild entspricht, das auf der Retina erscheint, kommt es der Wahrnehmung erheblich näher als die Zentralperspektive. Vor allem gleicht es die Verkürzungen aus und lässt zu, dass der Blick herumwandert.

Wir sind heute so an die Zentralperspektive gewöhnt, dass wir sie theoretisch oft mit dem identifizieren, was wir wahrnehmen. Aber in der Renaissance war das noch anders: Damals brauchte man noch das Gitternetz, um zu messen, was man sieht, das soll heißen: was auf der Retina erscheint im Unterschied zu dem, was man wahrnimmt. Mit diesem Instrument war eben erst entdeckt, dass das reine Sehbild der Zentralperspektive entspricht. Daher sollten die Unterschiede zur Wahrnehmung noch markanter aufgefallen sein. Schon im Hohen Mittelalter war durchaus bekannt, dass zwischen Wahrnehmung und reinem Sehbild eine Diskrepanz besteht. Dies

Wissen schlug sich in Lorenzo Ghibertis »Commentarii« und in Leonardo da Vincis Notizen nieder. Manche Maler reagierten anscheinend darauf in ihren Bildern.

Wenn es bei der Konstruktion der Zentralperspektive in der Renaissance nur darum gegangen wäre, eine Illusion der Realität zu erzeugen, hätte man die Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Zentralperspektive verschleiern sollen, ähnlich wie das heute normale Fotografieren tun. Aber die Italiener pflegten nicht zu verschleiern, wo die Zentralperspektive unnatürlich wirkt. Oft kehrten sie sogar noch das Künstliche an der Konstruktion heraus, und das führt zu eklatant widernatürlichen Darstellungen. Man denke nur an die abrupte Verkürzung in Piero della Francescas *Geißelung Christi*. Die Verkürzung ist regelgemäß, und das fällt auch sogleich auf, weil sie so »unnatürlich« wirkt. Oft wurde die Lage des Fluchtpunktes eigens markiert. Der Verlauf der Fluchtlinien wurde durch Bodenmuster, architektonische Elemente und in Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano* sogar durch Lanzen und Leichen demonstriert. So eine strikte Ordnung wirkt im Schlachtgetümmel sicher nicht natürlich. Generell kommt die Zentralperspektive in den italienischen Bildern des Quattrocento so übersichtlich zur Anschauung, wie es für eine deutliche Demonstration der Konstruktion geeignet ist: Der Bildraum ist fast immer orthogonal zur vorderen Bildebene gesetzt und der Fluchtpunkt liegt im Zentrum des Bildes. Schräge Einblicke in Räume, wie sie die alten Niederländer liebten, kommen kaum je vor. Im übrigen halten sich die dargestellten Personen meist nicht in den dargestellten Räumen auf. Für sie ist eine Art von Proszenium im Vordergrund reserviert, das oft sogar durch eine Balustrade oder Arkaden vom Hintergrund getrennt ist.

Die Zentralperspektive erzeugt nur dann wirklich die Illusion eines Raumes, wenn sich das Auge des Betrachters dem Fluchtpunkt gegenüber in der regelrechten Distanz befindet. Wie suggestiv die Wirkung dann sein kann, auch wenn die Komposition im übrigen noch so künstlich erscheint, zeigt Masaccios *Trinitäts-Fresko*. Aber dies Bild war wohl bewusst als Demonstration für die Wirkung der Zentralperspektive konzipiert. Es bildet jedenfalls eine Ausnahme. Besonders bei Altarbildern nimmt die Zentralperspektive normalerweise keine Rücksicht auf den realen Blickpunkt des Betrachters. Die Blickpunkte liegen viel zu hoch und die Distanz ist zu gering angenommen. Es kann also keine Raumillusion entstehen.

Wenn wir diese Überlegungen zusammenfassen, ergibt sich: Die Bilder der italienischen Frührenaissance folgen der Natur. Aber sie wirken nicht

wirklich natürlich. Der Mangel an Lebendigkeit fällt besonders im Vergleich mit den zeitgenössischen flämischen Bildern ins Auge. Die künstlichen Kompositionen mit ihrer markanten Konstruktion der Zentralperspektive, die keine Rücksicht auf den realen Blickpunkt des Betrachters nimmt, mit ihren idealisierten Figurentypen und ihrem Verzicht auf die Wiedergabe von stofflichen Effekten zielen nicht auf Illusionismus, sondern auf eine demonstrative Veranschaulichung der Formen und Prinzipien der Natur.

Das Faszinierende an der Zentralperspektive lag für die italienische Renaissance darin, dass sie den gesamten Bildraum konsequent einer Ordnung unterwirft. Die Euklidische Perspektive leistet das nicht. Die Bilder des Quattrocento demonstrieren durchaus ähnlich wie die gleichzeitige Architektur das Walten einer einheitlichen Gesetzmäßigkeit. Sie verleihen damit der Idee Ausdruck, dass die Natur einer höheren, alles durchdringenden Ordnung folgt. Erwin Panofsky hat die Perspektive als »symbolische Form« bezeichnet, weil sie eine solche Geisteshaltung spiegelt.

Nördlich der Alpen entstanden erst kurz nach 1500 Abhandlungen zur Kunsttheorie (Jean Pélerin le Viateur, Dürer). Aber schon Jan van Eyck galt seinerzeit als gelehrt. Der neapolitanische Humanist Bartolomeo Fazio würdigte ihn 1456 so: »Jan van Eyck gilt als der Erste unter den Malern unserer Zeit. Er war durchaus gelehrt in den Schriften und besonders in der Geometrie und in jenen Künsten, die die Schönheit der Kunst ausmachen«⁸⁶. Oft schrieb Jan auf seine Bilder bzw. auf deren Rahmen: »als ich can«⁸⁷. Demnach sollten seine Bilder demonstrieren, was er konnte. Im übrigen ist man wie bei Architektur nördlich der Alpen darauf angewiesen, an den Werken selbst zu prüfen, wie stark das theoretische Bewusstsein ausgeprägt war, mit dem sie konzipiert wurden.

Im Unterschied zu den Italienern erfassten die alten Niederländer die Natur wirklich *lebensecht*. Die Erfindung der Ölmalerei ermöglichte es ihnen, Stofflichkeit und Lichteffekte täuschend bis hin zum Trompe-l'œil nachzuahmen. Auf die Niederländer lassen sich die Geschichten des Plinius zwanglos übertragen. Sie schufen Stilleben wie diejenigen, von denen Filarete berichtet, sie würden so natürlich wirken, dass man nach den dargestellten Gegenständen greifen wollte.

Die Perspektive interessierte die Niederländer anscheinend nicht sonderlich um ihrer selbst willen. Sie stellten nicht zur Schau, dass die Perspektive einer Gesetzmäßigkeit unterliegt, sondern setzten Perspektive nur als ein Mittel zur Naturimitation ein. Meist konstruierten sie die Verkürzungen nicht konsequent nach einer geometrischen Regel. Soweit sie es doch taten,

vermieden sie gewöhnlich, um Lebensnähe zu erreichen, dass die Konstruktion auffällig wird: Die Bildräume sind weniger übersichtlich als in italienischen Bildern, die Blickpunkte und Fluchtlinien kommen weniger klar zur Geltung.

Die niederländischen Bilder haben einen ganz anderen theoretischen Hintergrund als die italienischen: Während sie die Realität überzeugend wiedergeben, stellen sie zugleich die Erscheinungen in Frage, die für wahr genommen werden⁸⁸.

Die Relativierung der Realität, die flämische Maler in ihren Bildern vorführten, kommt auch in der Literatur der Renaissance nördlich der Alpen zum Ausdruck. Paradigmatische Beispiele dafür bilden das »Lob der Torheit« des Erasmus von Rotterdam und vor allem die »Utopia« des Thomas More. In der »Utopia« wird eine Fiktion als Realität hingestellt. Durch erzählerische Kunstgriffe wie genaue Beschreibungen von Details wird die Illusion bestärkt. Aber dann wird die Illusion unvermittelt aus den Angeln gehoben oder unsinnig überspitzt. Widersprüche und Ironie hindern am Erkennen, was wirklich ernst gemeint ist und was nicht⁸⁹.

Die niederländischen Künstler schlugen viele verschiedene Wege ein, um die Realität zu relativieren. Dem Gleichmaß, der Einheitlichkeit, durch die sich italienische Kunst auszeichnet, stehen in der niederländischen Malerei, in mancher Hinsicht ähnlich wie in der Architektur nördlich der Alpen, phantasievolle Abwechslung, überraschende Effekte und bewusste Widersprüche in der Logik gegenüber. Das soll nun kurz gezeigt werden.

Oft werden Illusion und Realität, Bildraum und Raum des Betrachters, miteinander vermischt. Dabei kommen besonders drei Mittel zur Anwendung.

Ein beliebtes Mittel, um unterschiedliche Realitätssphären durcheinander zu bringen, bildet der Spiegel. Er bot sich für diese Aufgabe geradezu an, weil er seiner Natur nach ein klassisches Symbol für Scheinhaftigkeit bildet⁹⁰. Er konnte viele Bedeutungen annehmen, die alle mit der Spiegelung zusammenhängen. Er brachte zugleich die geistige Reflexion wie deren Gegenteil, den flüchtigen äußerlichen Schein, zum Ausdruck. Er gibt die bewusste Reflexion über die Flüchtigkeit des äußerlichen Scheins wieder. Auf dem Rahmen von Jan van Eycks *Madonna des Kanonikers Georg van der Paele* wird die Gottesmutter als »Speculum sine macula dei maiestatis« bezeichnet, und ein Spiegel im Hintergrund des Bildes zeigt einen Ausschnitt aus Gottes Schöpfung davor. Der Spiegel, der scheinbar den Raum vor dem Bild und in diesem den Betrachter wiedergibt, wurde von Jan van Eyck in

der *Arnolfini-Hochzeit* eingeführt. Noch eklatanter als in diesem Bild vermischen sich die Realitäten in den Goldschmiede- oder Wechsler-Bildern, die Petrus Christus und Quentin Massys in Anlehnung an einen verlorenen Prototyp des Jan van Eyck malten: Hier steht der Spiegel auf der Theke, die die vordere Grenze des Bildraumes markiert, und darin erscheint dann der Kunde bzw. der Betrachter, der vor dem Bild steht.

Oft vermischen sich Bildraum und realer Raum des Betrachters dadurch, dass die vordere Bildebene markiert wird, dann aber ein Teil der Darstellung vor diese Grenze ragt. Dafür gibt es unzählige Beispiele. Jan van Eyck erfand auch dieses Motiv. Er führte es bereits 1429 im Portrait der Isabella von Portugal ein: Die Prinzessin ist hinter einem fingierten architektonischen Rahmen dargestellt. Ein Rahmen gehört eigentlich nicht mehr zum Bildraum, er ist bereits Teil der realen Welt. Trotzdem greift die Prinzessin mit einer Hand über den Rahmen. Die Relativierung von Realität und Fiktion gewinnt hier einen besonders intensiven Sinn, weil das Bild dokumentarischen Wert hatte: Es war dazu bestimmt, dem zukünftigen Gemahl, Herzog Philipp dem Guten von Burgund, zu zeigen, wie seine Braut aussah.

Die Rahmen boten reichlich Gelegenheit, um Realität und Fiktion durcheinander zu bringen. Da ein Rahmen bereits zur realen Welt gehört, sollte er eigentlich nicht die Bildwelt beeinflussen. Denkt man. Im Genter Altar (*Verkündigung*) sprengt Jan van Eyck die natürliche Logik: Er stellt dar, dass der Rahmen, in diesem Fall sogar der reale Rahmen, Schatten ins Bild wirft. Mit Maßwerk wird manchmal geradezu vorgeführt, dass der Rahmen zur realen Welt und nicht zur Bildwelt gehört: Sein Maßwerk überschneidet willkürlich die Gegenstände der Darstellung. So ist es in zwei von den Gerechtigkeitsbildern des Dieric Bouts. Im dritten Gerechtigkeitsbild (*Gerechtigkeit des Kaisers Otto*) stellt sich plötzlich heraus, dass das Maßwerk doch irgendwie zur Bildwelt gehört. Es wiederholt sich nämlich als hinterer Abschluss des fiktiven Raums. Dieser ›Un-sinn‹ geht auf Rogier van der Weydens *Miraflores-Altar* zurück, allerdings sind die Maßwerk-Rahmen dort nur fingiert.

Auf gemalten Rahmen von Altären oder auf den Außenseiten von Altarflügeln und von privaten Andachtsbildern (Diptychen) sind oft Steinfiguren in Nischen oder in Tabernakeln imitiert. Material und Technik der Skulpturen sind täuschend ähnlich getroffen. Rogier van der Weyden gibt an der steinernen Lilie, die er in der *Verkündigung Mariens* des Weltgerichtsaltars in Beaune malt, sogar die Stege wieder, die bei Skulpturen stehen blieben, um den Zusammenhalt von fragilen Stellen zu sichern. Widersinnigerweise

bewegen sich die Figuren aber so locker, als wären sie lebendig, und die fingierte Skulptur der Taube des Heiligen Geistes kann sogar frei durch die Luft fliegen.

Zu solchen fingierten Steinfiguren gesellen sich unvermittelt fingierte lebendige Figuren. Sie sind alle in die gleiche architektonische Kulisse eingebunden; sie stehen in Nischen oder Tabernakeln. Aber Lebende gehören eigentlich nicht in eine solche Architektur. Am Genter Altar wird daraus ein Vexierspiel zwischen unterschiedlichen Realitätssphären. Da ist eine Reihe von Nischen dargestellt, in denen sich Figuren befinden, Patrone und Stifter. Die Heiligen bestehen aus Stein, wie es zu einer architektonischen Rahmung passt; die Stifter in den Nischen sind hingegen ›lebendig‹. Die Reihe von Nischenfiguren ist in älteren Altarretabeln vorgebildet. Allerdings waren die Statuen in den Altarretabeln damals wie lebensecht bemalt. Die Statuen der Patrone des Genter Altars sind dagegen nicht gefasst. Daher erscheinen sie nicht lebensecht, sondern als künstliche Schöpfungen. Sogesehen passen die lebendig wirkenden Figuren der Stifter besser zu diesem Rückgriff auf traditionelle Altarretabel als die der Patrone.

Rogier van der Weyden stellt auf dem berühmten Altar im Prado eine Kreuzabnahme dar. Präziser formuliert: Er stellt ein herkömmliches Retabel dar, dessen Figuren Leben annehmen. Er imitiert deutlich den goldgefassten Kasten eines Retabels mit Maßwerk-Dekor an den Ecken. Allerdings bleiben die Figuren in dem Kasten nicht starr, sondern bewegen sich frei, als wären sie lebendig. Die Person, die Christus oben vom Kreuz herabreichet, hat sichtlich Mühe, sich in den engen Raum zu quetschen, den ihr der Kasten lässt; sie greift über das Maßwerk hinaus, und einer von den Nägeln, die sie in der Hand hält, ragt vor den Rahmen. Von unten her betrachtet, sieht die Angelegenheit allerdings anders aus. Da gibt es keine Einnengung. Der Erdboden, auf dem die Figuren stehen, erstreckt sich weit in den Hintergrund. Die große Menge von vergleichbaren Darstellungen lässt keinen Zweifel daran, dass die Widersprüche keine Fehler sind. Sie sind dem Künstler nicht etwa durch Unbedachtsamkeit unterlaufen. Rogier demonstriert bewusst das Schwanken zwischen Illusion und Realität.

Die unzähligen Demonstrationen des Widerspruchs von Schein und Sein machten die Bedingungen des Kunstwerks selbst zum Thema der altniederländischen Malerei. Jan van Eyck setzte in dem Bild einer jungen Frau in einer Badestube den Spiegel auch ein, um die Möglichkeiten der Malerei mit der Plastik zu vergleichen. Bartolomeo Fazio beschrieb diesen Effekt. Man sieht die Frau von vorn. Normalerweise kann man nur eine Ansicht

malen. Aber Jan fügte einen Spiegel ins Bild, in dem auch die Rückenansicht der Frau erscheint. So kann man die Figur von mehreren Seiten zugleich sehen. Robert Campin demonstrierte in der *Madonna vor dem Ofenschirm*, wie sich das Problem bewältigen lässt, einen Heiligenschein trotz seiner unnatürlichen Wirkung in ein illusionistisches Bild zu integrieren. Er ersetzte dazu die Goldscheibe durch einen Ofenschirm.

Oft stellten die Flamen nicht direkt die Natur, sondern Darstellungen von ihr dar. Die gemalten Skulpturen haben wir bereits betrachtet. Manchmal wurden auch Bilder dargestellt, sogar real existierende Bilder kopiert. Christian de Hondt (1499) und Jan Gossaert (1513) wiederholten Jan van Eycks *Madonna in der Kirche* jeweils auf einer Tafel eines Diptychons⁹¹. Auf der anderen Tafel kniet jeweils anbetend der Stifter. Van Eycks Madonnen-Bild erscheint ihnen wie eine Vision. Im späten Mittelalter wird oft berichtet, dass übernatürliche Erscheinungen die Gestalt eines realen Kunstwerks annahmen. In diesen Rahmen gehört auch, dass die niederländischen Maler in ihren Werken gern prominente Elemente von bekannten Bildern so auffällig zitieren, als wollten sie die Betrachter bewusst auf die Vorbilder aufmerksam machen.

Rogier van der Weyden variierte die Problematisierung des Kunstwerks für den Herzog von Burgund gewissermaßen in umgekehrter Richtung. Auf seinen Portraits von Philipp dem Guten und dessen Gemahlin Isabella von Portugal erweckte er die Illusion, er habe nicht gemalt: Er gestaltete den Hintergrund der beiden Bilder nicht in einer der üblichen Weisen, sondern stellte dar, der Hintergrund sei überhaupt nicht artifiziiell gestaltet. Er malte einfach die Holztafel, auf der das Portrait gemalt ist, bestehend wie oft bei dem Format der Portraits aus drei miteinander verleimten Leisten, ohne Grundierung. Diese Fiktion ist so eigenwillig, dass die heutige kunsthistorische Forschung sie nicht mehr aufnehmen konnte. Man hat ratlos spekuliert, ob das Holz womöglich zur Vertäfelung eines Raumes gehöre⁹², aber das ist aus vielen Gründen ausgeschlossen.

Natürlich setzten sich die Künstler auch selbst auf ihren Werken in Szene. Die Fliegen, von denen bei Giotto die Rede war, krabbeln über viele niederländische Bilder. In dem *Portrait des Kartäusers* lässt Petrus Christus eine wahrhaft täuschend ähnlich imitierte Fliege über eine scheinbar vom Alter gezeichnete Steinbrüstung krabbeln, die die vordere Bildebene markiert. Auf der Brüstung ist groß die Signatur »eingemeißelt«. Offenkundig inszeniert Petrus Christus hier seine Signatur nach Jan van Eycks Motto »als ich can«.

Das *Portrait des Kartäusers* geht, wie so vieles bei Petrus Christus⁹³, auf Jan van Eyck zurück: in diesem Fall auf das sog. *Portrait des Timotheos*. Dort ist die Brüstung am vorderen Bildrand vorgebildet. Auf ihr steht »LEAL SOVVENIR« und Jans Signatur. Allerdings heißt es nicht, wie sonst üblich, *fecit* (*gemacht*), sondern »actum« (*vollzogen*), als ginge es um den Abschluss eines Vertrags. Über die Inschrift hält der Portraitierte tatsächlich ein Schriftstück. Die Inschrift ist zweideutig. Sie kann ebenso *legales Dokument* wie *wahres Abbild* bedeuten. Und es bleibt offen, ob sie sich auf das Portrait oder auf das Schriftstück bezieht. In der *Arnolfini-Hochzeit* führt Jan ein ähnliches Gedankenspiel vor. Über dem Spiegel an der Rückwand steht: »Johannes de Eyck fuit hic«. Diese Inschrift erweckt den Eindruck, dass einer von den beiden Männern, die in dem Spiegel erscheinen, mit dem Künstler identisch ist. Wörtlich genommen, erinnert die Inschrift aber nicht daran, wer das Bild geschaffen hat, sondern eher, wer als Trauzeuge wirkte. Gemeint ist wohl beides und überdies eine Demonstration, wie geistreich der Künstler war.

Gewöhnlich zeigen die Spiegel in Bildern, dass im Raum vor den Bildern Leute stehen. Jan van Eyck stellt in der *Madonna des Kanonikers Georg van der Paele* dar, dass sich ein Mann, der vor dem Bild steht, im Schild des Hl. Georg spiegelt. Mit den gespiegelten Leuten sind sicher die Künstler gemeint. Bei den Goldschmiede-Bildern wird dieser Gedanke durch die Ähnlichkeit der Berufe bestärkt. Viele niederländische Künstler des 17. Jahrhunderts nahmen dies Motiv auf, klärten aber, was es meint, indem sie einen Maler vor der Staffelei als Spiegelbild erscheinen ließen. Bei den alten Niederländern kann mit den Leuten im Spiegel freilich ebenso gut der Betrachter gemeint sein. Wirklich fest steht nur, dass demonstriert wurde, was die Künstler konnten.

Die alten Niederländer setzten noch diverse andere Mittel ein, um zu demonstrieren, welcher geistige Aufwand hinter ihren Werken stand. Hier ist nicht der Ort um zu versuchen, sie vollständig aufzuführen. Ich hoffe, dass die genannten Beispiele trotz der Kürze ihrer Behandlung ausreichen um zu zeigen, dass die niederländischen Maler oft auffällig demonstrierten, wie künstlich ihre Werke sowohl in der Konzeption, als auch in der Ausführung sind.

Der Illusionismus der alten Niederländer lässt sich eng mit der antiken Literatur in Verbindung bringen. Bartolomeo Fazio meinte, Jan van Eyck habe die moderne Technik der Ölmalerei von Plinius gelernt. Dass Plinius oft von der Täuschung berichtet, die *Trompe-l'œils* verursachten, wurde

schon angesprochen. Ernst Gombrich zeigte die Parallele auf zwischen der altniederländischen Malerei und der Angabe des Plinius, die Maler würden, außer Licht und Schatten wiederzugeben, den Glanz imitieren, der etwas anderes als Licht sei⁹⁴. Rudolf Preimesberger wies darauf hin, dass das Spiegelbild im Schild des Hl. Georg auf der *Madonna des Kanonikers Georg van der Paele* daran erinnert, wie Plinius das Selbstportrait des Phidias auf dem Schild der Athena-Statue im Parthenon beschreibt⁹⁵. Plinius erwähnt auch, dass Apelles – wie die Flamen – den Effekt erzielte, die vordere Bildebene werde durchbrochen. Er malte Alexander den Großen mit dem Blitz in der Hand derart, dass es schien, »als würden die Finger deutlich hervorstechen und der Blitz außerhalb des Gemäldes sein«⁹⁶.

Die intellektuelle Grundlage für die Relativierung von Realität und Illusion und für die Demonstration der Künstlichkeit des Kunstwerks ist zu breit, als dass sie hier behandelt werden könnte. Letztlich steht dahinter Platons Skepsis gegenüber dem wahren Gehalt der Sinneswahrnehmungen, die nach seiner Ansicht nur den oberflächlichen Schein der Substanz erfassen, und seine Polemik gegen die Kunst und Dichtung, die nur wiedergeben, was man wahrnimmt, also nur die Illusion von einem schwachen Abglanz vermitteln. Diese Problematik wurde über die Zeiten hinweg unter verschiedenen Vorzeichen diskutiert. Sie beflügelte auch im Mittelalter Spekulationen über das Wesen der Wahrnehmung⁹⁷. Die »Utopia« als Paraphrase von Platons »Atlantis« nimmt sicher darauf Bezug. Filarete wendet sich nach seiner Eloge auf die Neuerfindung der Perspektive gegen Kritik an ihr, die aus der Warte Platons kam. Dem Argument, sie sei »falsch, weil sie etwas zeigt, das es nicht gibt«, hält er entgegen, so gesehen, sei der ganze *disegno* nicht wahr. Aber es gehe darum »zu demonstrieren«, was der Maler eigentlich zeigen wolle. Filarete reagierte hier wohl auf seinen humanistischen Mentor, den Gräzisten Filelfo. Im übrigen war die Problematik von Schein und Sein kein zentrales Thema für die italienische Renaissance. Erwin Panofsky stellt in der »Idea« fest, »daß die im 15. Jahrhundert neu entstehende Disziplin der Kunsttheorie fürs erste fast vollkommen unabhängig bleibt von der zur gleichen Zeit und innerhalb des gleichen florentinischen Kulturkreises sich vollziehende Renaissance der neuplatonischen Philosophie«⁹⁸. Vielleicht haben Plato und seine Nachfolger aber in Flandern, wie später in Italien, Anregungen zu Spekulationen über Kunst gegeben. Es bleibt zu untersuchen, ob hier mittelalterliche Gedanken fortlebten, ähnlich wie die gleichzeitige Architektur nördlich der Alpen mittelalterliche Formen beibehielt.

Fazit

Wenn ich alle Beobachtungen zusammenfasse, so scheint mir, dass die Architektur nördlich der Alpen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ungeachtet ihrer traditionellen Formelemente bewusst an dem epochalen Umbruch zur Neuzeit teilnahm, der damals alle Lebensbereiche erfasste. Das Wesentliche der Renaissance, die neue Ratio, kommt in ihr besonders klar zum Ausdruck. Ihr Reichtum an neuen Ideen und ihre Experimentierfreude spiegeln den Aufbruch in die Neuzeit jedenfalls besser als stereotype Imitationen italienischer Muster. Gedankenlose Nachahmung widerspricht dem Ruf nach innovativer Kreativität, den die Avantgarde im Geist der Renaissance erhob. Albrecht Dürer riet den Architekten in diesem Sinn, die italienischen Neuerungen mit eigenen Erfahrungen zu originären Lösungen zu verbinden: »Denn kein Ding ist so vollkommen, dass nicht auch andere Dinge gut sein können, wenn man nur weiß, wie sie zu machen sind. Darum muss man danach suchen, so wie einst der hoch berühmte Vitruv und andere gesucht haben. Sie haben gute Dinge gefunden, aber das schließt nicht aus, dass auch anderes gefunden wird, das gut ist.«⁹⁹.

Unsere Abhandlung basiert auf langen und breit gefächerten Studien zur italienischen Renaissance, die sich zunächst auf die Architekturtheorie und dann auf die Frage konzentrierten, welche Vorstellungen man sich in der Renaissance von der Antike machte. Den Anstoß zu den Überlegungen, die hier gebündelt wiedergegeben werden, gab die Auseinandersetzung mit der deutschen Architekturtheorie (1988) und der Fund von Peruzzis Entwurf für ein Architekturtraktat (1990). Aus Anlass der Einladung des Centre d'Études de la Renaissance, Tours, eine Einleitung für das Kolloquium »Les debuts de la Renaissance en Europe« zu liefern (1994), habe ich erstmals meine Gedanken zum Beginn der Renaissance außerhalb Italiens formuliert. Der Druck steht noch aus. Aber daraus ging inzwischen ein Essay hervor: Die deutsche Spätgotik und die Wende vom

Mittelalter zur Neuzeit. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8, 2000, S. 49–68. Um den Text nicht mit Anmerkungen zu überfrachten, beschränke ich mich im Text auf die Nachweise der zitierten Quellen und gebe hier eine Auswahl von grundlegender Literatur an:
Kaufmann, Rudolf: Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Diss. Basel 1932. – Neumann, C.: Ende des Mittelalters? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XII, 1934, S. 124 ff. – Eppelsheimer, HannsW.: Das Renaissance-Problem. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XI, 1933. – Tietze, Hans: Romanische Kunst und Renaissance. In: Vorträge der Bibliothek Warburg. Berlin 1930, S. 52 ff. – Körte, Werner: Die Wiederaufnahme romanischer

Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Wolfenbüttel 1930. – Keller, H.: Das Geschichtsbewußtsein des deutschen Humanismus und die bildende Kunst. In: Historisches Jahrbuch LX, 1940, S. 664–684. – Simone, Franco: Il rinascimento francese. Studi e ricerche. Turin 1961. – Frankl, Paul: The gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton 1960, Kap. VI. Dort weitere Literatur. – Ridé, Jaques: L'image du Germain dans la pensée et les lettres allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^e siècle. Lille 1977. – Hipp, Hermann: Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz. Diss. Tübingen 1979. – Bialostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte VII. Berlin 1972. – Pérouse de Montclos, Jean-Marie: L'architecture a la française XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles. Paris 1982. – Sankovitch, Anne-Marie: A reconsideration of french Renaissance church architecture. In: Guillaume, Jean (Hrsg.): L'église dans l'Architecture de la Renaissance. Paris 1995, S. 161–180. – Zerner, Henri:

L'art de la Renaissance en France. Paris 1996, S. 14–54 (Le Gothique à la Renaissance). – Ferguson, Wallace K.: The Renaissance in historical thought. Cambridge, Ma. 1948. – Eigene Studien, auf denen der vorliegende Beitrag basiert: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt 1988. – Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXVI, 1990, S. 154 ff. – Die Anfänge der modernen Dorica. In: L'Emploi des Ordres a la Renaissance. Paris 1992, S. 97–117. – Das architektonische Urteil in der Renaissance. In: Der Architekt, Juli 1998, S. 394–402. – La rinascità dell'antichità. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. Ausstellungskat. Venedig 1995, S. 259–306. – Die Renaissance der Antike. Weimar 1998. – Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur. In: Heck, Michèle-Caroline; Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves (Hrsg.): Théorie des Arts et Création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au Début du XVIII^e Siècle. Lille 2001, S. 13–32.

Anmerkungen

- 1 Freigang, Christian: »Imitare ecclesias nobiles«. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc. Worms 1992, S. 372 Dok. A 11.
- 2 Murray, Stephen: Building Troyes Cathedral: The Late Gothic Campaigns. Bloomington 1986, S. 67, 149 f. – Sankovitch, Anne-Marie: A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture. In: Guillaume, Jean (Hrsg.): L'Église dans l'Architecture de la Renaissance. Paris 1995, S. 161–173.
- 3 Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori. Hrsg.: Milanesi, Gaetano. Florenz 1906, Bd. 4, S. 513.
- 4 Joachimsen, Paul: Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus. Leipzig, Berlin 1910. – Dannenberger, H.: Germanisches Altertum und deutsche Geisteswissenschaft. Tübingen 1935. – Ridé, Jaques: L'image du Germain dans la pensée et les lettres allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^e siècle. Lille 1977. – Stackelberg, Jürgen von: Tacitus in der Romania. Studien zur literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich. Tübingen 1960. – Costa, Gustavo: Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico. Neapel 1977.

- 5 Heydenreich, Ludwig H.: Pius II. als Bauherr von Pienza. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* VI, 1937, S. 105–146.
- 6 Piccolomini, Enea Silvio, Briefwechsel. Brief an Gio. Campisio 22. VII. 1444. Hrsg.: Wolkan, Rudolf. Wien 1909–1918, Bd. 1, 431 (Nr. 155).
- 7 Florio, Francesco: La ville de Tours sous le règne de Louis XI. Hrsg.: Salmon, A. In: *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine* VII, 1855, 82–108.
- 8 Di Teodoro, Francesco P.: Raffaello, Baldassar Castiglione e la «Lettera a Leone X». Bologna 1994, S. 68 f., 148, 118. – Zur Reihenfolge der Versionen des Memorandums cf. Günther, Hubertus: *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen 1988, S. 320 Anm. 323.
- 9 Di Teodoro 1994 (wie Anm. 8), S. 71, 81 f., 120, 149.
- 10 Di Teodoro 1994 (wie Anm. 8), S. 118.
- 11 Sankovitch, Anne-Marie: The Myth of the »Myth of the Medieval«. *Gothic Architecture in Vasari's Rinascita and Panofsky's Renaissance*. In: *Res* XL, 2001, 29–50.
- 12 Krapf, Ludwig: Germanenmythus und Reichsideologie. *Frühhumanistische Rezeptionsweisen der taciteischen »Germania«*. Tübingen 1979, S. 61–67.
- 13 Serlio, Sebastiano: Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia. Venedig 1540, S. 100 f.
- 14 Wązbinski, Zygmunt: Le polemiche intorno al Battistero fiorentino nel Cinquecento. In: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo. Florenz 1980, Bd. 2, S. 933–950.
- 15 Günther, Hubertus: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur. In: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): *Imitatio*. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse. Berlin 2001, S. 104–143. – Günther, Hubertus: *Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus*. In: *Das neue Hellas. Ausstellungskat.* München 1999/2000, S. 149–170.
- 16 Sozzi, Lionello: La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle. In: *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Cl. Scienze morali, stor., fil.* CVI, 1972, S. 99–190.
- 17 Corrozet, Gilles: *La fleur des antiquitez de la noble et triumpante ville et cité de Paris*. Paris 1533.
- 18 Enen, Johann: *Medulla gestorum Treverensium I*, 1. Metz 1514. – Ries, H.: *Trierer Ereignisse aus den Jahren 1512 bis 1517*. In: *Ekklesia. Festschrift für Matthias Wehr*. Trier 1962, S. 181–211. – Binsfeld, Wolfgang: *Triers Altertümer und die Humanisten*. In: *Landeskundliche Vierteljahrsblätter* XIV, 1968, S. 67–74.
- 19 Lotz, Wolfgang: *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* VII, 1956, S. 193–226.
- 20 Egger, Hermann: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. Wien 1905–1906.
- 21 Krufft, Hanno Walter: *Ancora sulla Calahorra: Documenti*. In: *Antichità Viva* XI, 1972, H. 1, S. 35–45.
- 22 Günther 1988 (wie Anm. 8), S. 156 ff.
- 23 Günther 2001 (wie Anm. 15), S. 136 f.
- 24 *Cod. Cgm 414*, München, Bayer. Staatsbibliothek, 2v, 3v. – Miedema, Nine Robijntje: *Die »Mirabilia Romae«*. Tübingen 1996, S. 120.
- 25 Brief an M. Loysel. Pasquier, Etienne: *Oeuvres II*. Amsterdam 1723, S. 192.
- 26 Wimpfeling, Jacob: *Epitome rerum Germanicarum*. Straßburg 1505 (nicht 1501), fol. 39v. – Frankl, Paul: *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton 1960, S. 857.
- 27 *Inscription am Turm*. Zerner, Henri: *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. Paris 1996, S. 22.
- 28 Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung. Nürnberg 1525*, fol. G IIIv–IVr, A Ir, G IIv, G IVr.

- 29 Pélerin dit Viator, Jean: *De artificiali perspectiva*. Toulouse 1505, 32r (Notre Dame); Toul 1509, fol. c 5r, c 2r.
- 30 Vitruvius: *De architectura*. Hrsg.: Cesariano, Cesare. Como 1521, fol. 53v, 13v–15v.
- 31 Blondel, François: *Cours d'Architecture*. Paris 1675–1683, Teil V, S. 774 ff.
- 32 Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria*. Hrsg.: Orlandi, Giovanni; Portoghesi, Paolo. Mailand 1966, S. 443 (VI 1).
- 33 Guicciardini, Francesco: *Opere*. Hrsg.: De Caprariis, Vittorio. Mailand, Neapel 1953, S. 120 Nr. 110 (Ricordi).
- 34 Dölger, Joseph: »Nihil innovetur nisi quod traditum est«. In: *Antike und Christentum I*, 1929, S. 79 ff. Frdl. Hinweis Ursula Nilgen.
- 35 Günther, Hubertus: »Insana aedificia thermarum nomine extracta«. *Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance*. Alfter, Weimar 1994, und in: *Hülle und Fülle*. Festschrift für Tilmann Buddensieg. Alfter 1993, S. 251–283.
- 36 Günther, Hubertus: *Dal palazzo di Mecenate al palazzo Farnese: la concezione rinascimentale della casa antica*. In: Scotti Tosini, Aurora (Hrsg.): *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*. Mailand 2000, S. 218–239.
- 37 Cornaro, Alvise: *Trattato di architettura*. In: Fiocco, Giuseppe, Alvise Cornaro. *Il suo tempo e le sue opere*. Vicenza 1965, S. 157, 163, 165.
- 38 Aretino, Pietro: *Lettere sull'arte*. Hrsg.: Camesasca, Ettore. Mailand o. D. (1957), Bd. 2, S. 147.
- 39 Daly Davis, Margaret: *Piero della Francesca's Mathematical Treatises*. Ravenna 1977. – Pacioli, Luca: *De divina proportione*. In: Bruschi, Arnaldo (Hrsg.): *Scritti Rinascimentali di Architettura*. Mailand 1978, S. 23 ff.
- 40 Summers, David: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981, S. 177–185.
- 41 Manetti, Antonio: *The life of Brunelleschi*. Hrsg.: Shearman, John. University Park Pennsylvania, London 1970, S. 51, 63, 65.
- Vasari bei Milanese 1906 (wie Anm. 3), Bd. 4, 145 f.
- 42 Buddensieg, Tilmann: *Criticism and praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*. In: Bolgar, Robert R. (Hrsg.): *Classical Influences A. D. 500–1500*. Cambridge 1971, S. 259–267.
- 43 Panofsky, Erwin: *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft XIV*, 1921, S. 188–219. – Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949, Teil IV: *The Problem of Harmonic Proportion in Architecture*.
- 44 Palmieri, Matteo: *Vita civile*. Hrsg.: Belloni, G. Florenz 1982, S. 44.
- 45 Alberti bei Orlandi; Portoghesi 1966 (wie Anm. 32), IX 4, S. 803.
- 46 Manetti 1970 (wie Anm. 41), S. 59.
- 47 Faber, Felix: *Historiae Suevorum libri. Rerum Suevicarum scriptores aliquot veteres*. Ulm 1727, S. 88. – Haßler, Konrad Dietrich: *Bruder Felix Fabris Abhandlung von der Stadt Ulm*. In: *Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben XIII/XV*, 1909, S. 27.
- 48 Pius II.: *Commentarii*. Hrsg.: Heck, A. van. Vatikan 1984, S. 551.
- 49 Richter, A. D.: *Umständliche aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragene Chronik der Stadt Chemnitz*. Zittau, Leipzig 1767, Bd. 1, S. 72. – Frankl 1960 (wie Anm. 26), S. 854, 220, 259. – Hipp, Hermann: *Studien zur »Nachgotik« des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. Diss. Tübingen 1979, S. 627 ff.
- 50 Alberti bei Orlandi; Portoghesi 1966 (wie Anm. 32), VII 12, S. 617.
- 51 Hipp 1979 (wie Anm. 49), S. 628.
- 52 Alberti bei Orlandi; Portoghesi 1966 (wie Anm. 32), II 1, S. 99.
- 53 Müller, Werner: *Grundlagen gotischer Bautechnik*. München 1990. – Vgl. Nußbaum, Norbert; Lepsky, Sabine: *Das gotische Gewölbe*. München, Berlin 1999.
- 54 LeRoux de Lincy, Antoine Jean; Tisserand, Lazare Maurice: *Paris et ses historiens*

- aux XIV^e et XV^e siècles. Paris 1867, S. 44.
- 55 Belon, Pierre: Observations des plusiers singularitez et choses memorables. Paris 1588 (= 1555), S. 162s.
- 56 De L'Orme, Philibert: Le premier tome de l'architecture. Paris 1567, lib. IV.
- 57 Günther, Hubertus u. a.: Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt 1988, S. 31–57. – Coenen, Ulrich: Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland als Beitrag zur mittelalterlichen Architekturtheorie. Mainz 1989.
- 58 Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlaß. Hrsg.: Rupprich, Hans. Berlin 1956–1969, Bd. 2, S. 58–73.
- 59 Booz, Paul: Der Baumeister der Gotik. München, Berlin 1956, S. 109. – Coenen 1989 (wie Anm. 57).
- 60 Andreas, Willy: Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende. Stuttgart, Berlin 1932, S. 552.
- 61 Günther, Hubertus: Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur. In: Heck, Michèle-Caroline; Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves (Hrsg.): *Théorie des Arts et Création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au Début du XVIII^e Siècle*. Lille 2001, S. 13–32.
- 62 Di Teodoro 1994 (wie Anm. 8), S. 71, 82, 120, 149.
- 63 Günther, Hubertus: Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI, 1990, S. 137–170.
- 64 Günther 2001 (wie Anm. 15), S. 17 f.
- 65 Horaz: Brief an Augustus. Ep. II 1 (156).
- 66 Schedel, Hartmann: *Weltchronik*. Nürnberg 1493, fol. 286r. – Vgl. z. B. Celtis, Conrad: *Kommentar zu Tacitus, Germania*. Basel 1519, S. 50 f. – mit Berufung auf Erasmus von Rotterdam: *Kommentar zu Hieronymus*. In: *Hieronymus: Omnia opera*. Basel 1516–1520, Bd. 1, fol. 66r.
- 67 Göttler, Christine: Die Disziplinierung des Heiligenbildes durch altgläubige Theologen nach der Reformation. In: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1990 (= *Wolfenbütteler Forschungen* Bd. 46), S. 263–286.
- 68 Göttler 1990 (wie Anm. 67), S. 288.
- 69 Celtis, Conrad: *Ingolstädter Rede*. Krapf 1979 (wie Anm. 12), S. 69.
- 70 Coulton, George G.: *Art and the Reformation*. Cambridge 1953. – Blunt, Anthony: *Artistic theory in Italy 1450–1600*. Oxford 1940, S. 118.
- 71 Deswarte-Rosa, Sylvie: *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale nach den Gesprächen des Francisco de Hollanda*. In: *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*. Ausstellungskat. Wien 1997, S. 349–373.
- 72 Blum, Hans: *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio cum symmetria earum distributione*. Zürich 1550 (1. dt. Ed. Zürich 1555), zur tuskanischen Säulenordnung.
- 73 Vasari bei Milanese 1906 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 137.
- 74 Bober, Phyllis Pray; Rubinstein, Ruth: *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. London 1986, S. 109 f. Nr. 75.
- 75 Boccaccio, Giovanni: *Il Decamerone* VI 5. Florenz 1928, Bd. 2, S. 113.
- 76 Plinius d. Ä.: *Nat. hist.* XXXV 64 f. – Isager, J.: *Pliny on art and society. The elder Pliny's chapters on the history of art*. Odense 1991, S. 136–140.
- 77 Boccaccio 1928 (wie Anm. 75).
- 78 Averlino, Antonio (detto il Filarete): *Trattato di architettura*. Hrsg.: Finoli A. M.; Grassi, L. Mailand 1972, S. 665.
- 79 Gombrich, Ernst H.: *The heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*. Oxford 1976, S. 19–35 (Light, form and texture in fifteenth-century painting north and south of the Alps). – Zum flämisches Einfluss auf die italienische Malerei: *Castelfranchi Vegas, Liana: Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance*. Stuttgart, Zürich 1994.
- 80 Landino, Cristoforo: *Scritti critici e teorici*. Hrsg.: Cardini, R. Rom 1974, Bd. 1, S. 124 (*Proemio al commento Dantesco*).

- 81 Panofsky, Ernst: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925. Leipzig, Berlin 1927, S. 258–330. – White, John: The birth and rebirth of pictorial space. London 1967. – Edgerton, Samuel Y.: The Renaissance rediscovery of linear perspective. New York 1975. – Sinisgalli, Rocco (Hrsg.): La Prospettiva. Fondamenti Teorici ed Esperienze Figurative dall'Antichità al Mondo Moderno. Florenz 1998. – Camerota, Filippo (Hrsg.): Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospettiva. Florenz 2001.
- 82 Alberti, Leon Battista: Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei. Hrsg.: Bättschmann, Oskar; Schäublin, Christoph; Patz, Kristine. Darmstadt 2000, S. 231. – Filarete bei Finoli, Grassi 1972 (wie Anm. 78), S. 657. – Manetti, Antonio di Tuccio: The life of Brunelleschi. Hrsg.: Saalman, Howard. University Park, London 1970, S. 43.
- 83 Panofsky 1927 (wie Anm. 81).
- 84 Bergdolt, Klaus (Hrsg.): Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance. Heidelberg 1986. – Lindberg, David Charles: Roger Bacon and the origins of perspective in the Middle Ages. Oxford 1996.
- 85 Zur Einführung in die Wahrnehmungspsychologie mit weiterführender Literatur: Kebeck, Günther: Wahrnehmung. Theorie, Methoden und Forschungsergebnisse der Wahrnehmungspsychologie. Weinheim, München 1994.
- 86 Baxandall, Michael: Bartholomaeus Facius on painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXVII, 1964, S. 103. – Torresan, P.: Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento. Modena 1981, S. 27.
- 87 Scheller, R. W.: »ALS ICH CAN«. In: Oud Holland LXXXIII, 1968, S. 135–139.
- 88 Dies Phänomen ist erst neuerdings wieder ins Bewusstsein getreten. Cf. bes. Preimesberger, Rudolf: Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte LX, 1991, S. 459–489. – Belting, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994. – Harbison, Craig: Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden. Köln 1995. – Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskat. Brügge 2002. – Zur Nachwirkung siehe Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985. – Stoi-chita, Victor I.: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes. Paris 1993. – Ebert-Schifferer, Sibylle: Die Geschichte des Stillebens. München 1998, S. 137–148, 162–172.
- 89 Vgl. den Kommentar in der Norton Critical Edition von More, Thomas: Utopia. Hrsg.: Adams, Robert M. New York, London 1992. – Metscher, Thomas: The irony of Thomas More: Reflections on the literary and ideological status of »Utopia«. In: Shakespeare Jahrbuch CXVIII, 1982, S. 121–130. – Zu der oft behandelten, aber m.E. weniger markanten Parallele mit der Anamorphose in Holbeins Gesandtenportrait siehe etwa: Wooden, Warren W.; Wall, John N.: Thomas More and the painter's eye: Vicual perspective and artistic purpose in More's »Utopia«. In: The Journal of Medieval and Renaissance Studies XV, 1985, S. 231–236.
- 90 Baltrusaitis, Jurgis: Der Spiegel. Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien. Gießen 1986. – Miller, Jonathan: On reflection. London 1998.
- 91 Herzog, E.: Zur »Kirchenmadonna« van Eycks. In: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen N. F. 6, 1956, S. 2–16. – Mensger, Ariane: Blick zurück nach vorn. Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck. In: Kruse, Christiane; Thürlemann, Felix (Hrsg.): Portrait – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext.

- Tübingen 1999, S. 273–290.
- 92 De Vos, Dirk: Rogier van der Weyden. München 1999, S. 372–375.
- 93 Panhans-Bühler, Ursula: Eklektizismus und Originalität im Werk des Petrus Christus. Wien 1978.
- 94 Gombrich 1976 (wie Anm. 79).
- 95 Preimesberger 1991 (wie Anm. 88), S. 484.
- 96 Plinius d. Ä.: Nat. hist. XXXV 92.
- 97 Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: *Studium Generale* X, 1957, S. 266–283. – Flasch, Kurt: *Ars imitatur naturam*. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst. In: *Parusia*. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger. Frankfurt a. M. 1965, S. 265–306. – Hamburger, Jeffrey F.: *Seeing and believing*. The suspicion of sight and the authentication of vision in later medieval art and devotion. In: *Imagination und Wirklichkeit*. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Mainz 2000, S. 47–70. – Summers, David: *The judgement of sense*. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics. Cambridge 1987, S. 42–49.
- 98 Panofsky, Erwin: *Idea*. ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte. Berlin 1985, S. 27.
- 99 Dürer, Albrecht: *Underweysung der Messung* 1525, fol. G IV r (übertragen in modernes Deutsch).

Bildnachweis

- 1 Foto H. Günther
- 2 Foto H. Günther
- 3 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 4 Foto H. Günther
- 5 Postkarte
- 6 S. Bottari, *Tesori d'arte cristiana*. Bologna 1967
- 7 München, Bayerische Staatsbibliothek
- 8 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 9 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
- 10 J. Pélerin dit Viator, *De artificiali perspectiva*. Toul 1505
- 11 M. Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*. München 1999
- 12 G. Brucher, *Gotische Baukunst in Österreich*. Salzburg/Wien 1990
- 13 W. Fellmann, *Sachsen, Kultur und Landschaft*. Köln 1991
- 14 Foto S. Hoppe
- 15 Dia Meißen, Albrechtsburg
- 16 Foto H. Günther
- 17 Foto H. Günther
- 18 *Festschrift für Hartmut Biermann*. Weinheim 1990
- 19 M. Roriczer, *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*. Regensburg 1486
- 20 U. Coenen, *Die spätgotischen Werkmeisterbücher*. Mainz 1989
- 21 Foto H. Günther
- 22 Foto H. Günther
- 23 Foto H. Günther
- 24 Foto C. Sila, Prag
- 25 Foto H. Günther