

Abb. 1 S. Michele in Isola, Venedig, Ansicht der Fassade

Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur

Man kann leicht erkennen, wie die Architektur zu Beginn der Renaissance die Antike nachahmte, wenn man seinen Blick auf einzelne Elemente und den Dekor richtet. Aber die „Wiedergeburt der Antike“ war nicht als Pasticcio antiker Einzelteile gemeint. Es ging darum, im Ganzen der Antike zu folgen. Das war jedenfalls der Anspruch, der allenthalben im zeitgenössischen Schrifttum erhoben wurde. Wenn man nach dem Verhältnis eines Baus der Renaissance im Ganzen zur Antike fragt, wird es allerdings schwierig. Hier ist für uns oft keinerlei Beziehung zu erkennen, auch wenn damals noch so vollmundig die Antikenrezeption gerühmt wurde. Zum Beispiel beim Neubau von S. Michele in Isola in Venedig (Abb. 1) hieß es in der Umgebung des Bauherrn, die Fassade erinnere nicht nur an Antikes, sondern bringe die höchste Antike zurück (1477)¹. Die Architekturglieder von S. Michele in Isola sind im Stil der Frührenaissance antikisch gestaltet, aber im Ganzen lassen weder die Fassade noch die Kirche eine Beziehung zur Antike erkennen. Sie stehen durchaus in mittelalterlicher Tradition. Dabei war der Adressat der Eloge ein gebildeter, des Lateinischen und Griechischen mächtiger Herr. Diese Situation ist normal: Konkret ist selten an Bauten der Frührenaissance zu erkennen, daß sie im Ganzen antiken Vorbildern folgen würden. Wenn sie es ausnahmsweise doch tun, wie der Chor der SS. Annunziata in Florenz oder S. Sebastiano in Mantua, dann wurden sie zu ihrer Zeit als unangemessen kritisiert, eben weil sie sich von der Tradition lösten².

Nur selten kommen uns Schriftquellen zu Hilfe, um zu verstehen, worin die Nachahmung der Antike bestanden haben soll.

Das konkreteste Beispiel aus der Frührenaissance für einen solchen Fall bildet S. Andrea in Mantua (Abb. 2)³: Leon Battista Alberti bemerkte zu dem Modell für die Kirche, das er 1470 präsentierte, die Disposition entspreche dem antiken tuskischen Tempel. Obwohl sich viele architektonische Elemente der Kirche wieder nach antiken Vorbildern richten, würde man heute ohne Albertis Kommentar schwerlich auf die Idee kommen, daß hier ein antiker Bautyp adaptiert wurde. In seinem Architekturtraktat beschreibt Alberti antike tuskische Tempel jedoch derart, daß sich tatsächlich eine gewisse Parallele zu S. Andrea in Mantua ergibt. Also brauchen wir die zeitgenössische Erklärung oder zumindest die Kenntnis davon, wie man sich antike Bautypen vorstellte, um nachvollziehen zu können, wie die Antike nachgeahmt wurde.

1 „... non modo antiquum redolet, verum etiam maximam refert antiquitatem“. Brief des Pietro Dolfin an Pietro Donà. L. Olivato Puppi/ L. Puppi, Mauro Codussi. Mailand 1977, 18.

2 L.H. Heydenreich, Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze. München 1981, 7 (Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz). A. Calzona, Mantova città dell'Alberti. Il S. Sebastiano: tomba, tempio, cosmo. Parma 1979, 243 Dok. 106.

3 M. Theuer, in: L.B. Alberti, Zehn Bücher über die Architektur. Ed. M. Theuer, Leipzig 1910, 619s., 464, Anm. 44. R. Krautheimer, Alberti's templum etruscum. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XII, 1961, 65-73. E. J. Johnson, S. Andrea in Mantua. Pennsylvania/ London 1975, 52s. G. Morolli, „Vetus Etruria“. Il mito degli Etruschi nella letteratura architettonica nell'arte e nella cultura da Vitruvio a Winckelmann. Florenz 1985, 47ss. Ders., Gli etruschi e la letteratura architettonica del classicismo. In: Fortuna degli Etruschi. Ausstellungskatalog. Florenz 1985, 82ss. H. Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. Tübingen 1988, 183ss.

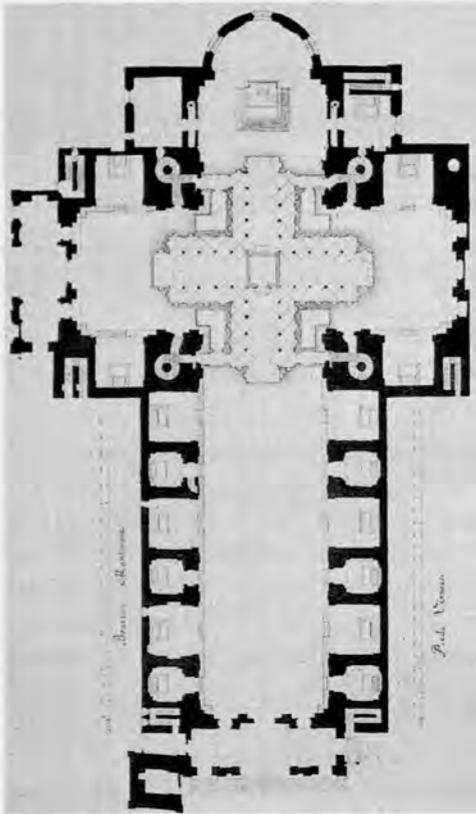


Abb. 2 S. Andrea in Mantua, Grundriß

stehen vor dem üblichen Problem: Vasari berichtet nicht davon. Über den Protagonisten der Renaissancearchitektur in Mailand, Filarete, bricht er den Stab. Besonders dessen wichtigstes Werk, das Architekturtraktat, erscheint aus der Sicht des Florentiners unbrauchbar⁹. Bramantes Aufstieg in Mailand zum berühmten Architekten interessiert ihn kaum. Realiter scheint Bramante gerade in seinen römischen Hauptwerken, der Peterskirche und dem Tempietto, nachhaltig durch die Erfahrungen geprägt zu sein, die er als Hofarchitekt in Mailand gesammelt hatte¹⁰. Von Leonardo da Vinci hieß es in Oberitalien sogar, er habe sich bereits in Mailand eine so klare Vision der Antike geschaffen, daß ihm die antiken Reste in Rom nichts Neues mehr zeigen konnten¹¹. Deshalb brauchte er gar nicht mehr die Antike zu studieren, als er nach Rom kam.

In dem Abriß der Entwicklung der Künste, den er seinen „Viten“ voranstellte, legt Vasari dar, wie Filippo Brunelleschi die Renaissance der Architektur einleitete⁴. Antonio Manetti hatte zuvor diesen Vorgang idealistisch verklärt als einen Effekt dargestellt, den die Reste der Antike in Rom ausgelöst hätten⁵. Aber die Beziehung von Brunelleschis Bauten zu den römischen Ruinen ist nicht sehr deutlich. Vielmehr leuchtet das ein, was Vasari angibt⁶: Demnach nahm Brunelleschi die Formen von Florentiner Bauten aus der Romanik wieder auf. Das Florentiner Baptisterium und, wie Vasari eigens betont, gerade nicht das Pantheon, lieferte das Vorbild für die Kuppel des Florentiner Doms. Die Basiliken von S. Lorenzo und S. Spirito folgen SS. Apostoli in Florenz. Obwohl man heute annimmt, daß diese Bauten im Mittelalter entstanden, konnte Brunelleschis Rückgriff damals als Erneuerung der Antike erscheinen. Das Baptisterium galt allgemein als antiker Tempel⁷. SS. Apostoli sollte von Karl dem Großen in der Art der Antike neu gebaut worden sein, nachdem die Germanen Florenz zerstört hatten⁸. Der Epoche Karls des Großen räumten die Florentiner Historiografen der Renaissance eine Sonderstellung ein. Nach der Vernichtung aller ansehnlichen Kultur durch die Barbaren soll Karl der Große generell wieder an die Antike angeknüpft haben.

Darüber, wie in Oberitalien die Erneuerung der antiken Architektur gesehen wurde, wissen wir wenig. Wir

4 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1568). Ed. G. Milanesi, Florenz 1878-85 I, 235. Vgl. allg. zu Vasaris Geschichtsabriß P. Frankl, *The Gothic*. Princeton 1961, 290ss. Ohne bes. Berücksichtigung der Architektur: W. Kallab, *Vasaristudien*. Wien/ Leipzig 1908, 405ss.

5 A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*. Ed. D. De Robertis/ G. Tanturli, Mailand 1976, 64ss.

6 Vasari/ Milanesi (wie Anm. 4) I, 235; II, 342-345; IV, 145.

7 W. Horn, *Das Florentinische Baptisterium*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* V, 1938, 10-15. C. Pietramellara, *Il Battistero di S. Giovanni di Firenze*. Florenz 1973. F. Toker, *A baptistery below the baptistery of Florence*. In: *The Art Bulletin* LVIII, 1976, 157-167. N. Rubinstein, *Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio*. In: *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*. London 1967, 64-73. Z. Wązbiński, *Le polemiche intorno al Battistero fiorentino nel Cinquecento*. In: *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Florenz 1980 II, 933-950.

8 Manetti 1976 (wie Anm. 5), 77. I, 235.

9 Vasari/ Milanesi (wie Anm. 4) II, 457.

10 Vgl. Günther 1988 (wie Anm. 3), 46ss., 164. Ders., *Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in S. Pietro in Montorio Rom*. Diss. München 1973. Ders., *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche in Rom*. In: *L'Eglise dans l'Architecture de la Renaissance*. Paris 1996, 41-78.

11 Das berichtet Giulio Camillo: „Leonardo Vinci, il qual come vide Roma la primera volta disse: „Certo così fatta io la ho veduta già per sogno“. L. Bolzoni, *L'idea dell'eloquenza. Un'orazione inedita di Giulio Camillo*. In: *Rinascimento* XXIII, 1983, 149.

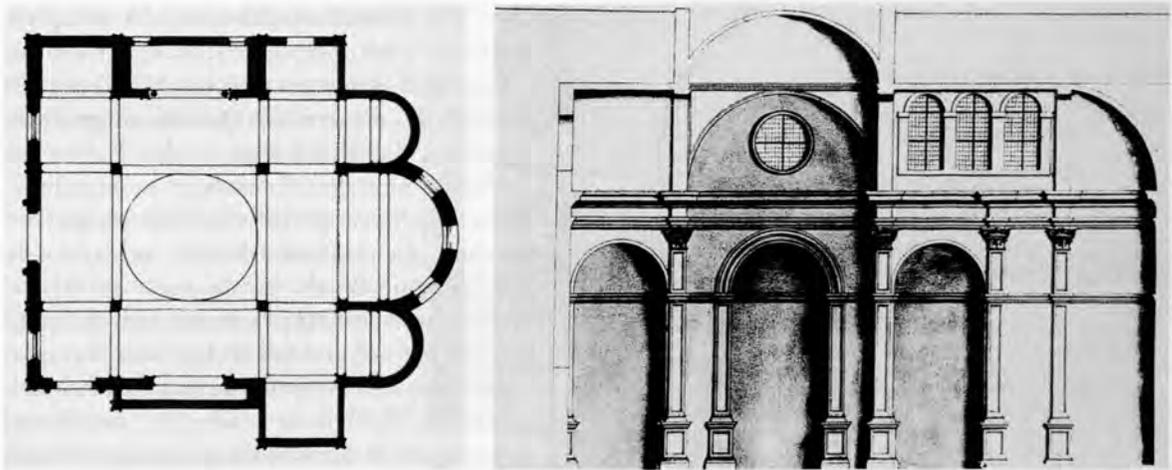


Abb. 3 S. Giovanni Crisostomo, Venedig, Grundriss (nach A.M.Odenthal 1980) und Längsschnitt, Zeichnung des Antonio Visentini, RIBA, London

Nun ist es auffällig, wie oft zu Beginn der lokalen Renaissance in Oberitalien, von Venedig bis Mailand, die Kreuzkuppelkirche rezipiert wurde. In Mittelitalien gibt es keinen Bautyp, der in der Renaissance so beständig wiederholt worden wäre.

Am deutlichsten tritt diese Besonderheit in Venedig in Erscheinung. Die Kreuzkuppelkirche wurde in Venedig während des Zeitraums von ca. 1490 bis 1530 zum vorherrschenden Bautyp der Renaissance¹². Die Entwicklung begann gleich mit drei Bauten, wobei sich schwer entscheiden läßt, welchem die Priorität zukommt: S. Giovanni Crisostomo (Mauro Codussi, beg. 1497), S. Nicolò di Castello oder di Bari (1476 Grundsteinlegung des Hospitals, zu dem die Kirche gehörte. Damals könnte die Disposition der Kirche bereits festgelegt gewesen sein, allerdings noch 1489/90 bestand dort nur eine Holzkirche, 1503 geweiht, zerstört) und die Vorkirche von S. Andrea della Certosa (1489/90 beg. mit der Ostpartie, vielleicht war damals schon die Disposition der Vorkirche festgelegt, wohl 1510 vollendet, zerstört) (Abb. 3-5). Den gleichen Typ nahmen dann S. Geminiano an der Piazza di S. Marco (beg. 1505, zerstört) und S. Giovanni Elemosinario auf (Scarpagnino, beg. 1527) (Abb. 6-7). Zur reinen Kreuzkuppelkirche kamen Varianten hinzu, die das System vervielfältigten: S. Maria Formosa (Mauro Codussi, ab 1491), S. Maria Mater Domini (1504 im Bau), S. Salvatore (Giorgio Spavento, ab 1506), S. Fantin (Scarpagnino, beg. 1507) und S. Felice (frühe dreißiger Jahre des 16. Jh.s) (Abb. 8-9). Zudem verbreiteten sich Kreuzkuppelkirchen in Bereichen venezianischen Einflusses: Venezianischem Vorbild folgen die Kirche des Benediktinerkonvents S. Benedetto in Bergamo (Pietro Isabetto gen. Abano, 1516-ca. 1520)¹³ oder das Oratorium der Villa Sormani Andreani in Moncucco (Lombardei, 1520)¹⁴.

12 W. Timofiewitsch, *Genesi e struttura della chiesa del Rinascimento veneziano*. In: *Bollettino del Centro internaz. di Studi di Architettura A. Palladio* VI 2, 1964, 271-282. J. Mc Andrew, *Sant'Andrea della Certosa*. In: *The Art Bulletin* LI, 1969, 15-28. U. Franzoi/D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia. Venedig 1976*. A. Zorzi, *Venezia scomparsa*. Mailand 1977. J. Mc Andrew, *Venetian architecture of the early Renaissance*. Cambridge, Mass. 1980, 528-544. R. Lieberman, *Renaissance architecture in Venice 1450-1540*. London 1982. M. Tafuri, „Pietas“ repubblicana, neobizantinismo e umanesimo, Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvatore. In: *Ricerche di Storia dell'Arte* XIX, 1983, 5-36. Ders., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Turin 1986. A. M. Odenthal, *Die Kirche S. Giovanni Crisostomo in Venedig. Ein Beitrag zur venezianischen Sakralarchitektur des späten 15. Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1985, 79ss. C. E. Burns, *S. Salvatore and venetian church architecture 1490-1530*. New York 1986. N. Huse/W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*. München 1986, 94ss. Günther 1996 (wie Anm. 10). Odenthal kritisierte, daß es keine Analyse des Phänomens der Verbreitung der Kreuzkuppelkirche in der venezianischen Renaissance gebe. Daran anknüpfend, weist bereits Wolters daraufhin, daß der erneuerte Bautyp auf S. Giacomo in Rialto zurückgeht. Allerdings vermutet er ohne weitere Begründung, es handle sich um einen Rückgriff auf altvenezianische Überlieferung und nicht um einen „revival“ byzantinischer Architekturen.

13 L. Angelini, *L'architetto bergamasco Pietro Isabetto Abano e le sue opere in Bergamo*. In: *Quaderni dello Istituto di Storia dell'Architettura* XXXI/XLVIII, 1961 (Saggi di Storia dell'Architettura in Onore di Vincenzo Fasolo), 131-144.

14 F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*. Mailand 1915-29 II, 317s.

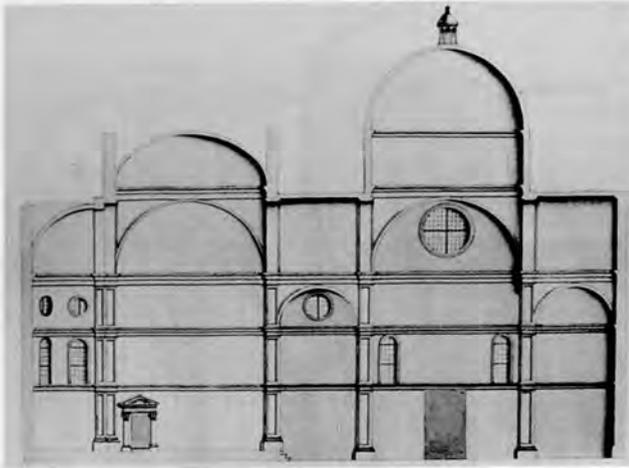
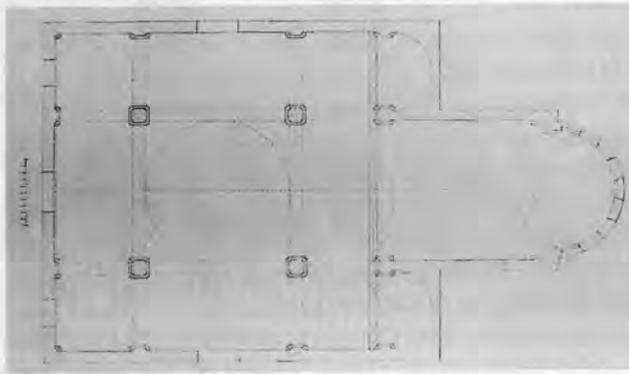


Abb. 4 S. Niccolò di Castello, Venedig (zerstört), Grundriß und Längsschnitt, Zeichnung des Antonio Visentini, RIBA, London



In Mailand sind zwei mittelalterliche Kreuzkuppelkirchen bekannt: die Kapelle von S. Satiro, die Bramante ummantelte¹⁷, und die Basilika von S. Sepolcro, deren Bau (1100 begonnen) anscheinend im Hinblick auf das Hl. Grab bewußt an der byzantinischen Architektur orientiert war¹⁸. Mit Hilfe des Venedig-Plans von Jacopo de' Barbari und alten Berichten läßt sich nachweisen, daß in Venedig während des Mittelalters zumindest drei typische Kreuzkuppelkirchen entstanden¹⁹. Nur ein mittelalterliches Beispiel von diesem Typ ist erhalten geblieben: S. Giacomo di Rialto (Abb. 10-11)²⁰. Die Kirche wurde vielleicht im 9. Jahrhundert gegründet, allerdings sicher nur als einfache Anlage, womöglich aus Holz. Im Zusammenhang mit dem Aufleben des Marktes am Rialto (1097) mag sie erneuert worden sein, und

Die Kreuzkuppelkirche (oder tetrastyle Kirche oder Quincunx-Kirche) wird im Grundriß durch ein griechisches Kreuz gebildet, das derart in ein Quadrat eingeschrieben ist, daß die Räume in den Ecken des Quadrats mit den Kreuzarmen kommunizieren. Die Vierung wird von einer Kuppel bekrönt, die auf vier Säulen aufsitzt. Die Kreuzkuppelkirche gehört nicht zur klassischen antiken Architektur. Sie kam vielleicht in Persien auf und soll in Armenien ihre charakteristische Ausprägung erhalten haben¹⁵. Um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert wurde sie in Konstantinopel aufgenommen. Dann verbreitete sie sich im ganzen byzantinischen Kulturraum. Zudem gelangte sie in Bereiche, die nur distanzierter oder nur mittelbar östliche Einflüsse aufnahmen: so auch in diversen Regionen Italiens¹⁶. Besonders oft finden sich Kreuzkuppelkirchen dort, wo der byzantinische Einfluß am stärksten war: in Oberitalien und vor allem in Venedig. In Mittelitalien kamen sie dagegen kaum vor. Im Verlauf des späteren Mittelalters erstarb diese Tradition in Italien gänzlich. Der ultramontane Einfluß der Gotik verdrängte die Kreuzkuppelkirche wie auch viele andere lokale Bautypen.

- 15 Zur Geschichte der Kreuzkuppelkirche cf. R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*. Harmondsworth 1975, 353ss. D. Lange, *Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche*. In: *Architectura* XVI, 1986, 93-113.
- 16 G. Dimitrocallis, *Contribution à l'étude des monuments byzantins et médiévaux d'Italie*. Athen 1971, 43-72. I Bizantini in Italia. Mailand 1982, 239ss.
- 17 G. Chierici, *La chiesa di S. Satiro a Milano*. Mailand 1942. Dimitrocallis 1971. A. K. Porter, *Lombard architecture*. New Haven 1915-17, II 638ss. U. Kahle, *Renaissance-Zentralbauten in Oberitalien*. S. Maria presso S. Satiro. Das Frühwerk Bramantes in Mailand. München 1982, 81ss. G. B. Sannazzaro, *L'architettura di S. Satiro*. In: *Insula Ansperti. il Complesso Monumentale di S. Satiro*. Mailand 1992, 39ss.
- 18 Porter (wie Anm. 17) II, 643ss. *Le chiese di Milano*. Mailand 1985, 343-345 (M.A. Zilocchi). *Milano ritrovato. L'asse via Torino*. Ausstellungskatalog Mailand 1986, 411ss.
- 19 Außer S. Giacomo di Rialto: S. Giovanni in Oleo (S. Giovanni Nuovo) (Zeugnis: F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*. Venedig 1581, 13r), S. Lorenzo (Zeugnis: Barbari-Plan). Franzoi/ Di Stefano 1976 (wie Anm. 12), 389, 466ss. Odenthal 1985 (wie Anm. 12), 79ss. (dort m.E. zu Unrecht auch S. Angelo Raffele und S. Tomà angeführt).
- 20 D. L. Gardini, *La chiesa di S. Giacomo di Rialto*. Venedig 1966. Timofiewitsch 1964 (wie Anm. 12), 271-282. Franzoi/ Di Stefano 1976 (wie Anm. 12), 13ss.

im späten 12. Jahrhundert erhielt sie wohl ihre endgültige Gestalt (Weihe 1177): eine Kreuzkuppel-Disposition, die im Westen um ein schmales Joch verlängert ist. Die Eckräume sind mit Kreuzgewölben geschlossen. So war es üblich bei mittelalterlichen Kreuzkuppelkirchen in Italien. Dagegen haben die byzantinischen Kreuzkuppelkirchen gewöhnlich vier Eckkuppeln. Der Innenraum von S. Giacomo di Rialto war, so wie er im späten 16. Jahrhundert beschrieben wird²¹, mit kostbaren Steinen inkrustiert und ausgemalt. Beim großen Brand des Rialto 1514 blieb der Innenraum verschont. 1531 wurde der beschädigte Außenbau restauriert. Bei einer Restaurierung 1601 wurde die alte Innenausstattung zerstört. Aber die ursprüngliche Struktur blieb bewahrt. Klein und schmucklos, wirkt S. Giacomo heute recht unscheinbar.

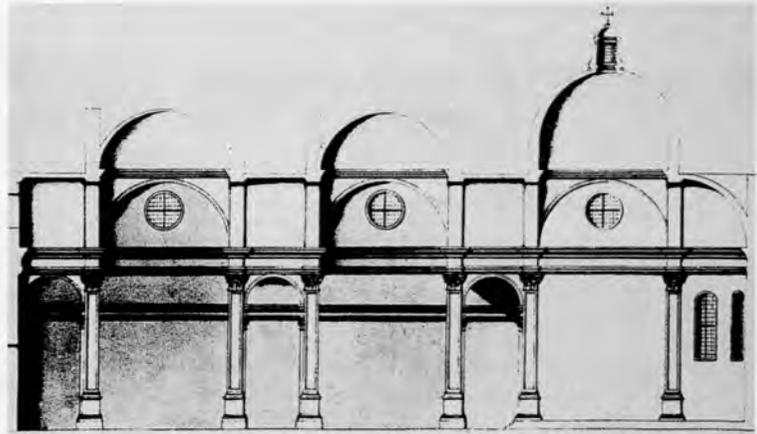
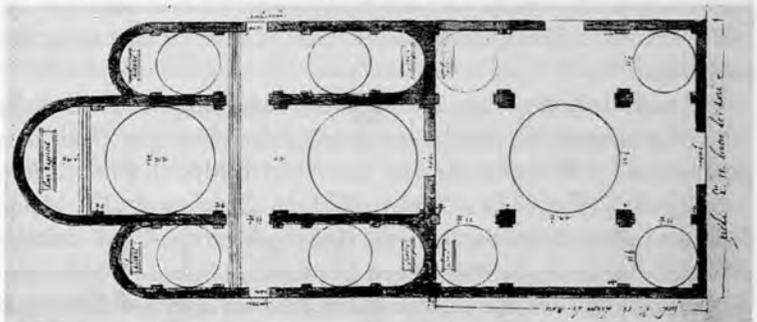


Abb. 5 S. Andrea della Certosa, Venedig (zerstört), Grundriß (nach einer anonymen Zeichnung des 17. Jh.s in Venedig, Archivio di Stato) und Längsschnitt, Zeichnung des Antonio Visentini, RIBA, London



S. Giacomo di Rialto war anscheinend das Urbild der vielen Kreuzkuppelkirchen, die allmählich das Bild der neuen Kirchenarchitektur in der Lagune bestimmen sollten. Wie so oft in der Renaissance, wurde das Urbild nicht unkritisch imitiert, sondern nach formalen Gesetzmäßigkeiten korrigiert. Die Disposition wurde nach klaren Maßverhältnissen reguliert und der ursprünglichen byzantinischen Tradition angeglichen, indem die Bedeckung der Nebenräume zu Kuppeln oder zu Hängerkuppeln aufgewertet wurde. Zudem wurde die architektonische Gliederung dem antikischen Stil der Renaissance angepaßt.

S. Marco gab offenbar das Vorbild für die venezianischen Kirchen ab, die die Kreuzkuppel-Disposition vervielfältigten (Abb. 12-13). Das zeigt sich am auffälligsten bei S. Salvatore und bei dem Tullio Lombardo zugeschriebenen Projekt von ca. 1521/22 für einen Umbau von S. Giorgio Maggiore (Abb. 8)²². Hier waren ähnlich wie in S. Marco Kuppeln über der Vierung und den Schiffen vorgesehen.

S. Marco ist in mancher Hinsicht der Kreuzkuppelkirche verwandt. Der Bau ist aus vier ähnlich langen Kreuzarmen gebildet. Fünf gleiche Kuppeln bekrönen die Vierung und die Kreuzarme. Die Vierungskuppel ruht auf vier Vierergruppen von Pfeilern. Die Räume zwischen den Vierergruppen von Pfeilern sind mit Hängerkuppeln gedeckt. Daher könnten die Kreuzkuppelkirchen der Renaissance die Hängerkuppeln in den Eckräumen rezipiert haben. Das System der Vierung ist in abgewandelter Form unter den anderen Kuppeln von S. Marco wiederholt. So wirkt der Raum, wenn man so will, wie eine Verbindung von mehreren Kreuzkuppelkirchen, nur stehen die vier Stützen, die die „Eckräume“ ein-

21 Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 72v.

22 W. Timofiewitsch, Ein neuer Beitrag zur Baugeschichte von S. Giorgio Maggiore. In: Bollettino del Centro Internaz. di Studi di Architettura A. Palladio V, 1963, 330-339.

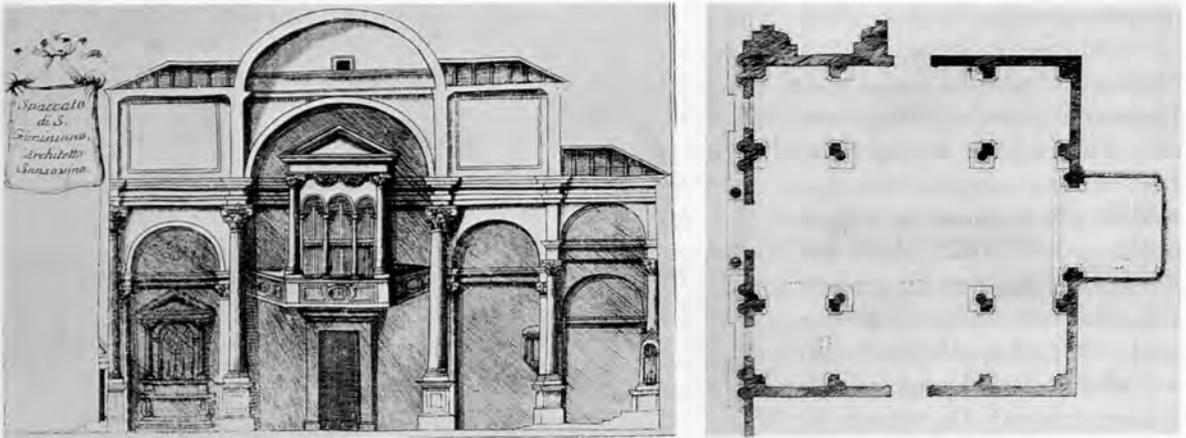


Abb. 6 S. Gimignano, Venedig (zerstört), Grundriß und Längsschnitt (nach V. Coronelli, 1708-09)

schließen, sehr eng beieinander. Dieser Bautyp war in der byzantinischen Architektur vorgeformt, besonders in der Apostelkirche, die Konstantin in Konstantinopel als Grablege für die Apostel und Kaiser errichten ließ und die Justinian erneuerte. Man nimmt heute an, daß S. Marco bewußt die Apostelkirche nachahmte.

Es stellt sich die Frage, ob die Wiederbelebung der Kreuzkuppelkirche zu Beginn der oberitalienischen Renaissance als Antikenrezeption konzipiert war so wie der Rückgriff auf die Florentiner Proto-renaissance bei Brunelleschi oder wie Albertis Modell von S. Andrea in Mantua.

Gentile Bellini stellt in seinem Bild der „Predigt des Hl. Markus in Alexandria“ die urbane Kulisse sichtlich in dem Bestreben dar, die östliche Metropole zur Zeit des Apostels wiederzugeben, also während der Glanzzeit des Römischen Imperiums (Abb. 14)²³. Mehrere Monumente haben ihre Vorbilder in den antiken Werken, die in Alexandria erhalten oder überliefert waren. Der Tempel, der in der Mitte erscheint, gleicht offensichtlich S. Marco, auch wenn die äußere Gliederung der Antike angepaßt ist. In der Peruzzi-Kapelle (S. Croce, Florenz) stellt Giotto die Erweckung der Drusiana vor dem Hintergrund einer Stadt dar, aus der prominent ein Heiligtum herausragt (Abb. 15). Das Wunder fand in der Antike bei Ephesos statt. Für einen gebildeten Betrachter lag es demnach nahe, das prominente Heiligtum für das berühmte Artemision von Ephesos zu halten, das zu den Sieben Weltwundern zählte. Giotto gibt dem Bau eine Disposition, die in Florenz ganz fremdartig war, nämlich eine Folge von Kuppeln über dem Langhaus ähnlich wie bei S. Marco oder beim Santo in Padua²⁴. So erwecken Giotto und Bellini den Eindruck, das Architektursystem von S. Marco sei im Osten schon in der Antike vorgebildet. Wer mit dem von Giotto gemalten Heiligtum die justinianische Johannes-Kirche bei Ephesos assoziierte, gelangte zu dem gleichen Schluß. Die Johannes-Kirche bildete wohl wirklich das Architektursystem von S. Marco vor, nur war das zur Zeit Giottos nicht mehr leicht zu erkennen, weil sie längst in Trümmern lag. Allerdings sollte man solche Bilder nicht zu strikt baugeschichtlich auslegen.

Deutlicher bestätigt Filaretes Architekturtraktat (1461-64), daß die Renaissance der Kreuzkuppelkirche als Rückbesinnung auf die Antike gewertet wurde. Filarete legt in dem Traktat die Leitlinien des neuen Stils all'antica dar, den er im Auftrag des Herzogs Francesco Sforza in Mailand einführt²⁵. Die Architektur der Idealstadt Sforzinda ist im Geist der Erneuerung der Antike entworfen. Sie wird mit

23 J. Meyer zur Capellen, Gentile Bellini. Stuttgart 1985, 87-102. P. F. Brown, Venetian narrative painting in the age of Carpaccio. New Haven/ London 1988, 203-209.

24 M.V. Schwarz, Ephesos in der Peruzzi-Kapelle, Kairo in der Bardi-Kapelle. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana XXVII/XXVIII, 1991/92, 23-57.

25 P. Tigler, Die Architekturtheorie des Filarete. Berlin 1963. L. Grassi, Einführung zu A. Averlino gen. Il Filarete, Trattato di architettura. Ed. A. M. Finoli/ L. Grassi, Mailand 1972. J. Onians, Alberti and Filarete. A study in their sources. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIV, 1971, 106ss.

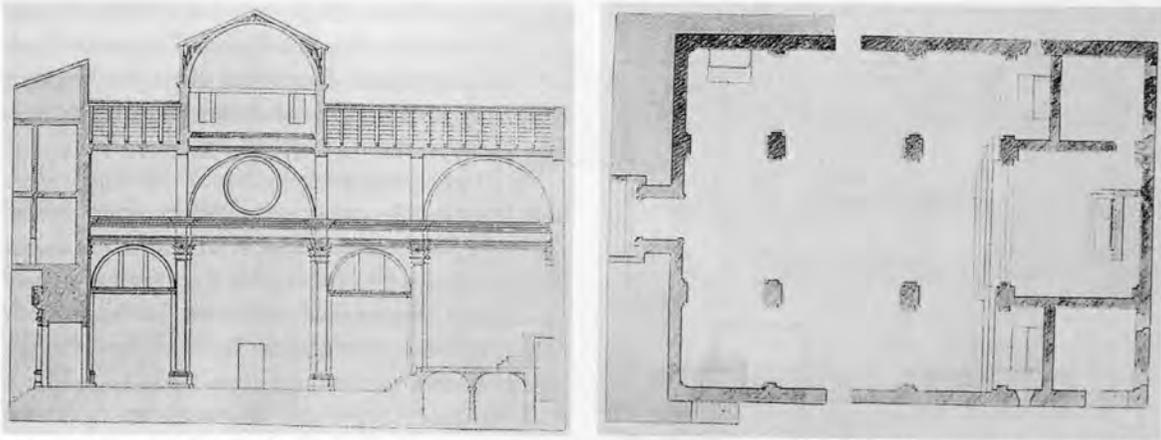


Abb. 7 S. Giovanni Elemosinario, Venedig, Grundriß und Längsschnitt (nach L. Cicognara/ A. Diedo/ G.A. Selva 1815-20)

massiver Polemik gegen die „praticaccia moderna“ abgesetzt, die „gente barbara“ nach Italien gebracht hätten²⁶. Die Architektur in Sforzinda ahmt antike Werke in Rom ebenso wie Bauten in Venedig und Mailand nach. Das zeigen die Bauformen, und das spricht Filarete ausdrücklich an. Die tetrastyle Disposition wird zum Leitmotiv für die sakrale Architektur der Idealstadt Sforzinda: Die Pfarrkirchen übernehmen sie generell in ihrer einfachen Form; die Kathedrale variiert sie in aufwendiger Weise (Abb. 16)²⁷. So entwirft Filarete zum Auftakt der Renaissance in Oberitalien eine ähnliche Situation, wie sie anschließend in Venedig wirklich entstehen sollte.

Sogar Vasaris Abriss der Entwicklung der Künste enthält, wenn man ihn genau liest, einen Reflex der oberitalienischen Sicht von der Renaissance der Architektur, wenn auch nur einen schwachen. Vasari stellt andeutungsweise eine Parallele zwischen Florenz und Venedig her. Er preist, die Kirche von SS. Apostoli sei mit so viel Kunstverstand errichtet worden, das heißt hier: ihr Stil sei so antikisch, daß Brunelleschi sie zum Vorbild genommen habe, als er die Architektur wiederbelebte. Direkt im Anschluß daran heißt es: „Il medesimo si può vedere nella chiesa di San Marco di Venezia“²⁸. Demnach wertete Vasari S. Marco zumindest wie SS. Apostoli als Zeugnis für ein Fortbestehen oder für eine Erneuerung guter antiker Bautradition. Überdies kann der Satz, so wie er da steht, auch meinen, daß S. Marco ein Vorbild für den Aufbruch zur Renaissance wurde. Anscheinend wegen der besonderen kunsthistorischen Stellung, die S. Marco hier eingeräumt wird, folgt eine, im Vergleich zur übrigen Abhandlung, ungewöhnlich ausführliche Baugeschichte von S. Marco, und Vasari erweist sich für damalige Verhältnisse als gut informiert. Er berichtet, die Kirche sei nach der Überführung des Körpers des Hl. Markus aus Alexandria (828) begonnen und auf Grund beträchtlicher Schäden ab 973 über den alten Fundamenten erneuert worden.

Vasari erläutert nicht weiter, welche Bedeutung S. Marco für die Renaissance gewann. Diese Lücke schließt der Venedigführer, den Francesco Sansovino 1581 erstmals publizierte. Das architektonische Verständnis, das aus dem Werk spricht, mag durch Francescos Vater, den venezianischen Stadtbaumeister Jacopo Sansovino, gefördert worden sein. Francesco leitet viele der Kirchen, mit denen die Renaissance in Venedig begann, von S. Marco ab: S. Maria Formosa, S. Maria Mater Domini, S. Salvatore²⁹. Schon Filarete beruft sich ausdrücklich auf S. Marco für die Gestaltung der Kathedrale von Sforzinda³⁰. Daß S. Marco in der mailänder Frührenaissance als Modell für die neue Architektur präsent war, bestä-

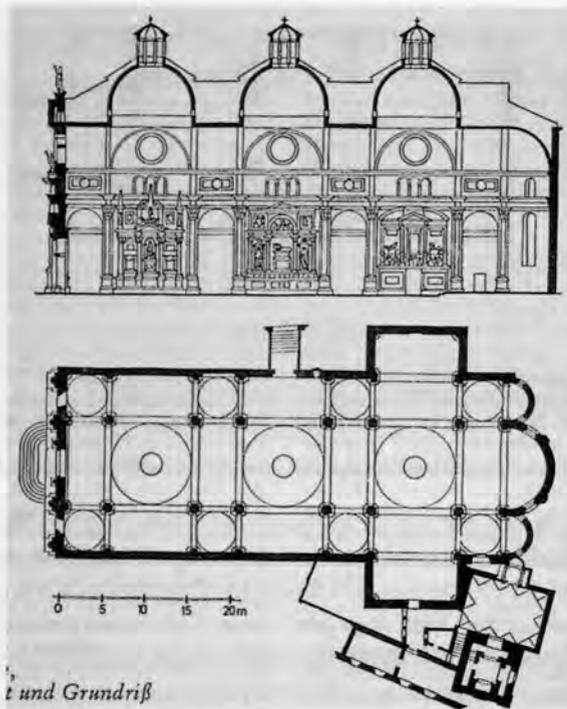
²⁶ Filarete 1972 (wie Anm. 25), 228s., 234.

²⁷ Filarete 1972 (wie Anm. 25), 191ss., 246ss., 280, 289, 297s., Taf. 26ss., 50s., 55

²⁸ Vasari/ Milanese (wie Anm. 4) I, 235s.

²⁹ Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 47v, 74v, 10v.

³⁰ Filarete 1972 (wie Anm. 25), 248ss.



t und Grundriß

Abb. 8 S. Salvatore, Venedig, Grundriß und Längsschnitt

Marco datiert, und ihm wurde eine herausragende historische Stellung eingeräumt. Die venezianischen Historiografen der Renaissance verbanden die Baugeschichte von S. Giacomo mit der Gründung der Lagenstadt. Es hieß, der Steinbau habe in Venedig mit der Grundsteinlegung von S. Giacomo di Rialto begonnen; das sei im Jahre 421 gewesen, am 25. März, dem gleichen Tag, an dem Adam erschaffen und Christus mit der Verkündigung seiner Geburt unbefleckt im Leib der Maria inkarniert wurde, also als gewissermaßen die Fundamente für die Menschheit und für die Christenheit gelegt wurden.

Die Gründungslegende von S. Giacomo geht auf mittelalterliche Wurzeln zurück, aber sie gehört in der oben referierten Form zu den neuen Errungenschaften der venezianischen Renaissance³³. Sie bildete sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts und verfestigte sich in der gleichen Zeit zum Allgemeingut, als die Wiederbelebung der Kreuzkuppelkirche einsetzte. Marino Sanudo führte die Legende in ihrer klassischen Form in die venezianische Geschichtsschreibung ein: in seiner Chronik von Venedig (1483 er-

tigt die von Sperandio geschaffene Medaille mit dem Portrait von Filaretos Patron Francesco Sforza³¹. Sie zeigt einen Zentralbau über griechischem Kreuz mit fünf Kuppeln über der Vierung und den Kreuzarmen.

S. Marco konnte eigentlich nur dann als Vorbild für die Renaissance der Architektur gelten, wenn die Kirche zumindest in wesentlichen Teilen den künstlerischen Prinzipien der Antike zu folgen schien. Sansovino macht ein Vorbild für S. Marco namhaft, nämlich die Kirche von S. Giacomo di Rialto: „La compositura della testudine è così ben raccolta insieme & mantenuta da i volti che sostengono gli archi, che è mirabil cosa a vedere, & può dirsi che ella fosse il modello della Chiesa di San Marco“³².

Nach moderner Datierung ist diese Ableitung nicht möglich, sondern müßte eher umgekehrt erfolgen. Erstaunlich wirkt auch, daß ein so prominentes, großartiges und prächtiges Monument wie S. Marco von einer so kleinen Kirche wie S. Giacomo abgeleitet wird. Aber in der Renaissance wurde der Bau von S. Giacomo allgemein lange vor S.

31 G. F. Hill, *Corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*. London 1930, Nr. 361. J. Graham Pollard, *Italian medals*. London 1984, 203s. G. Scaglia, *Fantasy architecture of Roma antica*. In: *Arte Lombarda* XV 2, 1970, 19s. C. Pedretti, *Leonardo architecto*. Mailand 1978, 95. C. Loyd, *Reconsidering Sperandino*. In: *Studies in the History of Art XXI: Italian Medals*. Washington 1987, 102s. S. Eiche/ G. Lubkin, *The mausoleum plan of Galeazzo Maria Sforza*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XXXII, 1988, 547. Die Medaille entstand vielleicht kurz nach dem Tod des Francesco Sforza (1466). Sie stellt vielleicht ein Projekt für ein Sforza-Mausoleum dar, dessen Entwurf auf Filaretos zurückgehen könnte, oder ein Modell für die zwischen 1460 und 1465 begonnene Kirche von S. Maria di Bressanoro bei Castelleone Cremonense. L. Carubelli, *La chiesa di S.M. di B.*, in: *Arte Lombarda* N.S. 61 (1982), 13-22. L. Giordano, *La fondazione della fabbrica sforzesca di S.M. di B.*, in: *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria* N.S. 34 (1982), 241-244. A. Galizzi, *La riforma amadeita e S.M. di B.*, in: *Arte Lombarda* 76/77 (1986), 62-68.

32 Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 72v.

33 H. Günther, *Geschichte einer Gründungsgeschichte. S. Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance*. In: „*Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam*“. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag. St. Ottilien 1997, 231-360. Zur Legende von der Gründung Venedigs: Zur Geschichte bzw. Legende der Gründung Venedigs vgl. V. Lazzarini, *Il preteso documento della fondazione di Venezia e la cronaca del medico Jacopo Dondi*. In: *Scritti di Paleografia e Diplomatica. Venedig 1938*, 99-119. G. Marzemin, *Le origini romane di Venezia*. Venedig 1937, 351-373. R. Cessi/ A. Alberti, *Rialto*. Bologna 1934, 5ss. *Origo Civitatum Italiae seu Venetorum. Chronicon Altinate et Chronicon Gradense*. Ed. R. Cessi, Rom 1933, XLss. 30, 52ss., 57, 61, 133, 157. A. Carile, *Le origini di Venezia nella tradizione storiografica*. In: *Storia della Cultura Veneta dalle Origini al Trecento I*, Venedig 1976, 135-166. A. Carile/ G. Fedalto, *Le origini di Venezia*, Bologna 1978, 19-123.

wähnt, 1493 ff. weitergeführt) und in den Viten der Dogen (1493 vollendet genannt, aber bis 1530 in Arbeit)³⁴. Auch Francesco Sansovino bezeichnete S. Giacomo di Rialto als Gründungsbau von Venedig³⁵. Sansovino beobachtete zudem ein Indiz, das ihm das hohe Alter von S. Giacomo bestätigte: nämlich daß der Fußboden der Kirche unter dem Niveau des angrenzenden Geländes liege³⁶.

Die Verbindung der Entstehung Venedigs mit dem Bau einer Kirche sollte wohl der besonderen Stellung Venedigs im göttlichen Schöpfungsplan gerecht werden, auf die das Datum zu deuten schien. Jedenfalls meint die ausführliche, von Bernardo Giustiniani 1477-81 verfaßte Chronik von Venedig - wohl das einflußreichste Werk seiner Gattung in der Renaissance -, Gott habe hier direkt eingegriffen: „Video hanc aedem miraculo potius factam atque agente Dio quam humano consilio“³⁷. Giustinianis Denkweise wies der venezianischen Geschichtsschreibung in der Renaissance den Weg.

Die Geschichte der Gründungslegende von S. Giacomo ist charakteristisch für das ausgeprägte Traditionsbewußtsein und das besondere Staatsdenken, die in Venedig herrschten. An sich war die Verherrlichung der eigenen Stadt oder des eigenen Staates mit einer geeigneten Gründungslegende durchaus normal. Viele abendländische Städte, Staaten oder Herrscherhäuser wollten wie Venedig durch die Trojaner um die gleiche Zeit wie Rom, wenn nicht früher, gegründet worden sein. Demgegenüber erscheint an der venezianischen Version zweierlei besonders: erstens ihr Inhalt, die religiöse Überhöhung der Gründung. Sie wurde gelegentlich von den Venezianern auch ausgespielt gegenüber der als heidnisch angeprangerten Gründung Roms. Sie fand zahlreiche Parallelen in der ganzen äußeren Repräsentation des venezianischen Staates. Dieses Phänomen ist gut bekannt in der Kunstgeschichte³⁸. Die Neigung der Venezianer, ihren eigenen Staat zu sakralisieren, fiel schon in der Renaissance als Sonderheit auf. Papst Pius II. kritisierte, die Venezianer sähen den Staat als Gottheit an und nichts anderes gelte ihnen als heilig³⁹. Zweitens ist die historische Entwicklung der Gründungslegende eigenartig. Hier entstand im Lauf der Frührenaissance eine Legende, die sich trotz ihres historischen Anspruchs darin genützte, jenseits der historischen Zeugnisse eine vollendete Verbindung von Staat und Religion zu schaffen. Sonst zeichnet sich die Geschichtsschreibung der Renaissance eher durch die Rückbesinnung auf historische Dokumente

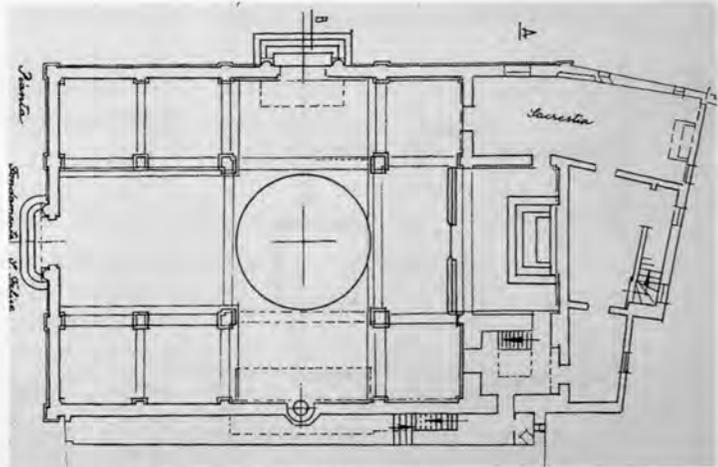


Abb. 9 S. Felice, Venedig, Grundriß

34 M. Sanudo d. J., *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae* ovvero la città di Venetia. Ed. A. Caracciolo Aricò, Mailand 1980, 12s. Ders., *Le vite dei dogi*. Ed. G. Monticolo. In: *Rerum Italicarum Scriptores*. Ed. L. A. Muratori XXII 4. Città di Castello 1900, 1s.

35 Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 72s.

36 „Et in questo si discende nella guisa che si fa in San Iacomo di Rialto, apertissimo argomento della sua struttua fatta già per molte centinaia d'anni, percioche essendo cresciuto il terreno dalla parte di fuori, il primo suolo della antica Città rimasto nel fondo, ne dà segno dell'opere che sa far la natura ne gli elementi“. Im Zusammenhang mit S. Tomà. Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 64r.

37 B. Giustiniani, *De origine urbis Venetorum eorumque gestis libri*. In: *Thesaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*. Ed. J. G. Graevius V 1 (1722), 34.

38 Vgl. bes. S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall*. *Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*. Rom 1974. Ders., *L'immagine della repubblica di Venezia*. In: *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Mailand 1980, 40-49. W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*. *Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*. Wiesbaden 1983. C. Limpricht, *Der Salomonische Tempel als typologisches Modell*. In: P. von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland*. Köln 1994, 235ss. K. Imesch-Oehry, *Serenissima und „Villa“*. Skizze zu einer Rhetorik der architektonischen Form in Palladios venezianischen Villen der Terraferma. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch II*, 1995, 74-85. P. Fortini Brown, *Venice & antiquity*. *The venetian sense of the past*. New Haven/London 1996.

39 E. S. Rösch/ G. Rösch, *Venedig im Spätmittelalter 1200-1500*. Freiburg/ Würzburg 1991, 26.

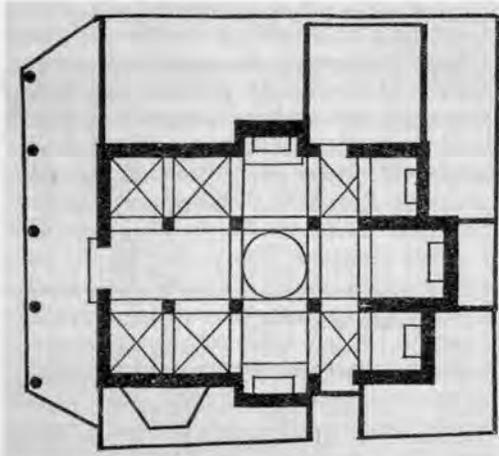


Abb. 10 S. Giacomo di Rialto, Venedig, Grundriß

Abb. 11 S. Giacomo di Rialto, Venedig, Innenansicht



bericht des Felix Faber von 1483/84 zeigt⁴⁴. Es ist kein Zufall, daß der mittelalterliche Bau von S. Giacomo trotz seines unscheinbaren Aussehens erhalten geblieben ist. Er wurde offenbar konserviert und ge-

aus. Die Entlarvung der Konstantinischen Schenkung als Fälschung durch Lorenzo Valla bildet gewissermaßen ein römisch-florentinisches Gegenstück zur religiösen Stilisierung der Gründungslegende in Venedig.

Bernardo Giustiniani pries den vermeintlichen Gründungsbau Venedigs als erhabenste und heiligste Kirche in Venedig, ungeachtet der prachtvollen Markuskirche und der ranghöheren Kathedrale: „Nullum est enim in civitate aedificium templo augustius sanctiusve“. Francesco Sansovino stellte S. Giacomo sogar in künstlerischer Hinsicht allen venezianischen Kirchen voran: „Et ancora il tempio sia picciolo et angusto, però per pietre eccelenti et fini, per pitture antiche, per ornamenti d'altari et per reverenda divotione è forse la principale“. Nach der Restaurierung von 1531 erhielt S. Giacomo einen Sonderstatus. Die Kirche wurde der Rechtshoheit der religiösen Autoritäten entzogen und wie S. Marco dem Dogen unterstellt. Die Bulle, mit der Papst Klemens VII. die Übertragung besiegelte, hebt die Stellung von S. Giacomo als Gründungsbau von Venedig hervor⁴⁰. Die römische Kurie unterstützte auch Giustinianis Ansicht, daß göttliche Fügung die Gründung bewirkt habe. S. Giacomo sei durch ein Wunder entstanden und habe durch ein Wunder den Brand des Rialto von 1514 überdauert. So heißt es in zwei Breven, mit denen Papst Leo X. 1516 und 1520 Indulgenzen zur Restaurierung des Baus nach dem Brand gewährte⁴¹.

Ebenso einhellig wie in der Datierung vertraten die venezianischen Historiografen die Meinung, daß der ursprüngliche Bau von S. Giacomo noch erhalten sei. Schon Lorenzo de' Monacis wollte in seiner Venedig-Chronik (verf. 1421-28) am bestehenden Bau die Spuren seines hohen Alters erkennen⁴². Das wiederholen, singemäßig oder wörtlich, die späteren Chroniken ebenso wie der Italienführer des Leandro Alberti (1550) und Sansovinos Venedig-Führer⁴³. Das wurde auch den fremden Besuchern beigebracht, wie der Bericht des Felix Faber von 1483/84 zeigt⁴⁴.

40 Text bei Gardini 1966 (wie Anm. 20), 73ss.

41 Texte bei Gardini 1966 (wie Anm. 20), 66ss.

42 „Aedem ad hunc diem inter Rivalentinas mensas cum vestigio vetustatis cernimus“. L. de' Monacis, *Chronicon de rebus Venetis*. Venedig 1718 I, 13-18. Lazzarini 1938 (wie Anm. 33), loc.cit. Marzemin 1937 (wie Anm. 33), 366.

43 L. Alberti, *Descriptione di tutta Italia*. Bologna 1550, 451v s. Sansovino berichtet a.a.O. (Anm. 19) davon, daß der Doge Domenico Selvi im Jahr 1071 S. Giacomo restauriert habe, nachdem der Bau „andava in rovina“. Allerdings berührten der Schaden und die Restaurierung offenbar nicht die Bausubstanz, denn der Bau von S. Marco, für den Sansovino S. Giacomo als Vorbild hinstellt, soll nach seiner Angabe schon 1043, also vor der Restaurierung von S. Giacomo, „nella forma che si vede“ vollendet gewesen sein. Der Doge Dom. Selvi soll S. Giacomo 1071 vor allem mit Mosaiken ausgestattet haben. Im gleichen Jahr soll er den Beginn der Mosaizierung von S. Marco veranlaßt haben.



Abb. 13 S. Marco, Venedig, Querschnitt

hegt als Gründungsbau Venedigs. Bei der Restaurierung, die 1601 vorgenommen wurde, legte der Senat Wert darauf, daß „l'antichissima chiesa di S. Giacomo, che ha quasi più antiquo principio della città, debba stare nel stato e disegno, con che s'attrova“⁴⁵, und die Inschrift, die zum Gedenken an die Restaurierung gesetzt wurde, betont das ausdrücklich⁴⁶. Sie entschuldigt gewissermaßen, daß die Instandsetzung notwendig gewesen sei, weil der Bau wegen seines hohen Alters einzufallen gedroht habe, aber sie hebt hervor, daß die alte Form bewahrt geblieben sei („prisca eius forma servata“). Die ursprüngliche Disposition von S. Giacomo blieb angeblich bei allen Restaurierungen und Veränderungen des Dekors über die Zeiten hinweg erhalten. So ähnlich hielten es die alten Römer beim Tempel des Jupiter Optimus Maximus auf dem Kapitol. Nach wie vor bestand in Venedig kein Zweifel am obligatorischen Gründungsdatum. Im Gegenteil repetiert die Gedenkschrift nochmals eigens, daß S. Giacomo 421/422 gebaut worden sei. Dabei blieb es noch lange. In einer Illustration des 18. Jahrhunderts erscheint S. Giacomo di Rialto unter den primitiven Holzhäusern, die anfangs in der Lagune entstanden waren (Abb. 17).

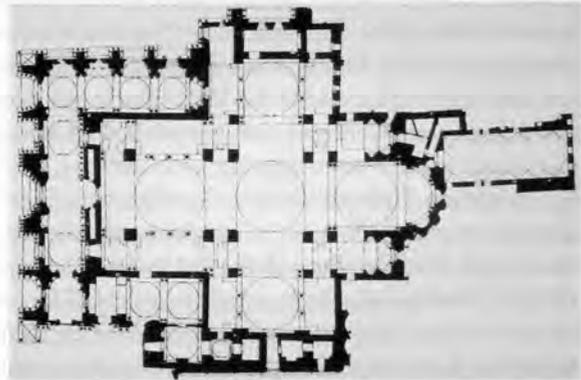


Abb. 12 S. Marco, Venedig, Grundriß

Demnach entstand S. Giacomo di Rialto, bevor Rom unterging. Bei einer so frühen Datierung der Weihe durfte die Kirche seinerzeit noch als antik gelten. Der Plan des antiken Rom, den Leo X. begin-

44 Faber berichtet von der Gründungslegende von S. Giacomo und betont, daß der alte Bau „hodie ibi manet“. F. Faber, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. Ed. K.D. Haßler, Stuttgart 1843-49 III, 401.

45 Cessi/Alberti 1934 (wie Anm. 33), 137.

46 Text bei Gardini 1966 (wie Anm. 20), 57.



Abb. 14 Gentile Bellini, Predigt des Hl. Markus in Alexandria, Pinacoteca di Brera, Mailand

nen ließ, sollte alle Bauten bis zur Zeit des Kaisers Honorius (395-423) einbeziehen⁴⁷.

Allerdings stellten die Venezianer keine Beziehung zwischen S. Giacomo und dem alten Rom her. In Venedig prägte sich die byzantinische Tradition stärker aus. Hier waren die Griechen nicht so fremd wie in Mittelitalien. Die Verbindung zum Orient war besonders eng⁴⁸. Man war sich bewußt, daß die einheimische Tradition mit Byzanz verbunden war, und man war stolz darauf. „Die Herkunft aus Konstantinopel wurde so sehr zum Gütesiegel, daß man sie auch dann behauptete, wenn sie gar nicht zutraf“ (H. Belting)⁴⁹. Man spielte die Verbindung mit dem Osten aus, um sich politischen Freiraum zu schaffen gegenüber Nachbarn und römischer Kirche. Die venezianische Renaissance hatte bei Literaten manchmal sogar eine ausgeprägt antirömische, auch gegen das antike Rom gerichtete Komponente⁵⁰.

In diesem Geist sahen die Venezianer auch das Architektursystem, das S. Giacomo und S. Marco auszeichnet. Sie verbanden es mit der oströmischen statt mit der weströmischen Antike. Bereits der spanische Schriftsteller Pero Tafur (1410-wohl 1484) berichtet nach seiner Reise im Mittelmeerraum von 1435-39 aus Venedig, S. Marco sei „mit Nebenräumen in griechischer Manier gemacht“⁵¹. Vermutlich hatten ihm die Venezianer gelehrt. Bernardo Giustiniani gibt in seiner Chronik von Venedig an, S. Marco sei von Baumeistern aus Konstantinopel errichtet worden⁵². Diese Zuschreibung kehrt bei Vasari und in der Edition von Sansovinos Venedig-Führer von 1604 wieder⁵³. Vasari und die erste Edition von Sansovinos Führer charakterisieren zudem das Architektursystem von S. Marco als „maniera greca“⁵⁴. Vasari, vermutlich in Venedig über die Zusammenhänge informiert, gebraucht den Begriff hier ausnahmsweise einmal nicht negativ im Sinn von kunstlos, sondern rein topografisch, um nicht zu sagen typolo-

47 Günther 1988 (wie Anm. 3), 321.

48 D. J. Geanakoplos, Byzantium and the Renaissance. Greek scholars in Venice. Hamdon 1973 (1. Ed. 1962). Ders. Interaction of the „sibling“ byzantine and western cultures in the Middle Ages and the italian Renaissance (330-1600). New Haven/ London 1976. Zu der großen griechischen Kolonie in Venedig, die auf ca. 5000 Personen geschätzt wird und die ihre angestammte Sprache und eigene Religion pflegte, vgl. dens. in: Hellenism and the first greek war of liberation (1821-1830), Thessaloniki 1976, 62.

49 H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 220-232.

50 G. Toffanin, Machiavelli e il „Tacitismo“. La „politica storica“ al tempo della controriforma. Padua 1921, 11-14. F. Gaeta, Alcune considerazioni sul mito di Venezia. In: Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance: Travaux et Documents XXIII, 1961, 58-75.

51 „esta es fecha à capillas à la manera Greçia“. P. Tafur, Andaças é viajes por diversas partes del mundo avidos (1435-39). Ed. M. Jiménez de la Espada, Madrid 1874 I, 205-206. Frdl. Hinweis M. Oberli.

52 Giustiniani 1722 (wie Anm. 37), 184.

53 F. Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare. Ed. Venedig 1604, 4v ss. Vasari, loc.cit. (Anm. 28).

54 Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 30v. Vasari, loc.cit.

gisch. Sansovino sollte die Kirche von S. Giacomo, da er sie als Vorbild für S. Marco hinstellt, ebenfalls mit griechischer Bauweise verbunden haben. Das war auch deshalb naheliegend, weil der Bau von S. Giacomo der Legende nach von einem Griechen veranlaßt wurde⁵⁵. Es soll der griechische Schiffsbaumeister Entinopos Kandiottos gewesen sein, der, als sein Haus abbrannte, den Bau der Kirche gelobte.

Alle Venedig-Chroniken der Renaissance bringen die ersten Kirchen, die nach S. Giacomo in Venedig errichtet worden sein sollen, nämlich S. Teodoro, den Vorgängerbau von S. Marco, und S. Geminiano gegenüber an der Piazza di S. Marco (Abb. 6), ebenfalls mit Byzanz in Verbindung⁵⁶. Narses, der Feldherr Justinians, soll sie in eigener Person gegründet haben, nachdem er die Goten bezwungen hatte. Diese Meinung teilte Flavio Biondo („Italia illustrata“, 1448-53)⁵⁷. Er verlieh dem byzantinischen Anteil an der venezianischen Baugeschichte noch mehr Gewicht, da nach seiner Meinung Narses mit S. Teodoro und S. Geminiano die ersten Kirchen Venedigs gründete. Die Verbindung dieser prominenten Kirchen mit Narses hatte wohl ähnlich wie die Verbindung von S. Giacomo mit dem Datum der Schöpfung Adams und der Inkarnation Christi eine höhere Bedeutung. Sie erscheint als paradigmatisch für die byzantinische Tradition Venedigs.

Als nächstes erhebt sich allerdings die Frage, ob wirklich ein Bau als Vorbild für die Renaissance geeignet war, der in der Spätantike entstand. Denn in der Renaissance wurde oft die historische Theorie vertreten, daß Kultur und Künste im Laufe der Spätantike verfallen seien⁵⁸. Manche, wie das Memorandum zum Romplan Leos X. oder Vasari, nahmen die Architektur von dieser Entwicklung aus⁵⁹. Für Alberti bildeten die Diokletiansthermen zusammen mit dem Pantheon den Inbegriff guter Architektur⁶⁰. Aber Sigismondo de' Conti bezeichnete die Epoche Konstantins als eine grobe Zeit, in der gute Architektur unbekannt gewesen sei (1511)⁶¹. Vasari behauptet in seinem Abriß der Geschichte der Architektur, daß ihr Abstieg einsetzte, als Konstantin die Metropole des Reiches in den Osten verlegte. Diese Entwicklung erklärt er damit, daß Konstantin alle guten Künstler mit nach Konstantinopel genommen habe⁶². Danach seien noch viele Bauten in Italien entstanden, räumt Vasari ein, aber man sehe ihnen an, daß die guten Künstler fort waren.



Abb. 15 Giotto, Erweckung der Drusiana, Peruzzi-Kapelle in S. Croce, Florenz

55 So heißt es in der Chronik des Andrea Dandolo. Text bei Gardini 1966 (wie Anm. 20), 17. Ebenso noch Sansovino 1581 (wie Anm. 19), 72v, u. in den späteren Editionen.

56 Giustiniani 1722 (wie Anm. 37), 71. Sanudo 1980 (wie Anm. 34), 14. Ders. 1900 (wie Anm. 34), 3.

57 F. Biondo, Italia illustrata. Venedig 1542, 170v.

58 Neuerdings H. Günther, La rinascita dell'antichità. In: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. Ausstellungskatalog Venedig 1994/95, 287-291. Ders., Die Renaissance der Antike. Weimar 1997, 55-68.

59 V. Golzio, Raffaello nei documenti ... Vatikan 1936, 84ss. Vasari/ Milanese (wie Anm. 4) I, 224ss., 228.

60 In diesem Sinn zitiert sie Alberti in seinem Brief zum Tempio Malatestiano: C. Grayson, An autograph letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti. Pierpont Morgan Library, Medieval and Renaissance Monograph Series I, New York 1957, 17.

61 Die Peterskirche sei gebaut worden in „rudi seculo et politioris architecturae ignaro“. Sigismondo dei Conti, Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510. Rom 1883, S. 343f. H. Günther, „Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt“. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XLVIII, 1997, 91.

62 Vasari/ Milanese (wie Anm. 4) I, 226, 229.

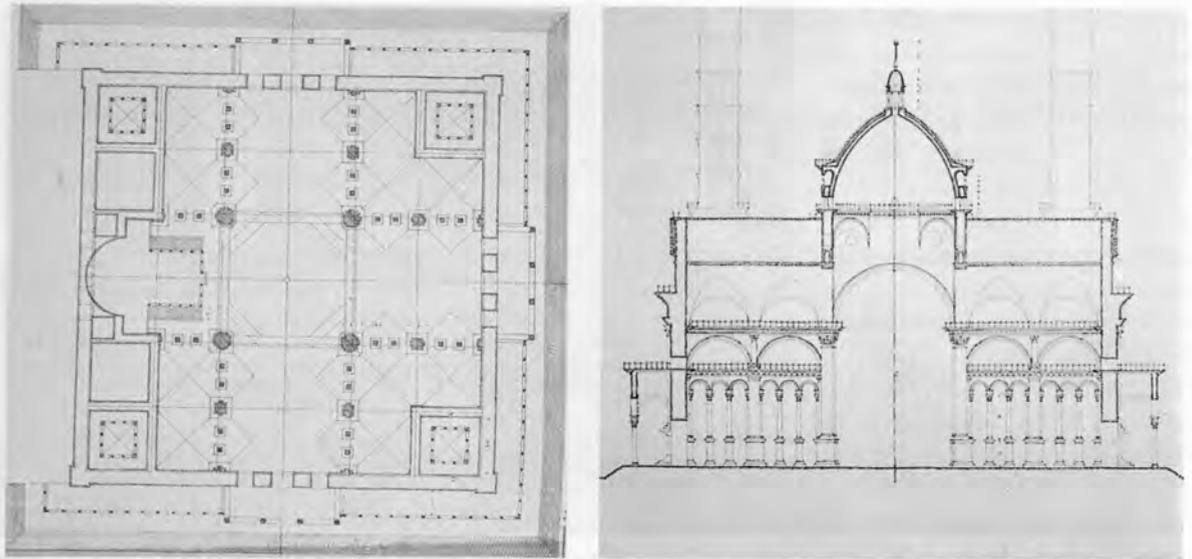


Abb. 16 Antonio Averlino gen. Il Filarete, Kathedrale von Sforzinda, Grundriß und Querschnitt (grafische Umsetzung der Angaben im Architekturtraktat nach A. Bruschi 1972)

Kein Zweifel bestand daran, daß der Einfall der Germanen das endgültige Ende der guten Kunst in Italien bedeutete. Die Barbaren sollen jegliche Kultur zerstört und nichts von Niveau mitgebracht haben, das sie an die Stelle des Alten hätten setzen können. Sie schleppten, wie schon Filarete und Antonio Manetti beklagten⁶³, die schlechte Architektur in Italien ein.

Allgemein nahmen die italienischen Historiografen der Renaissance an, daß die Kultur im Osten gleichzeitig wie im Westen unterging. Von Petrarca⁶⁴ und Cennini bis Vasari wurden die Griechen wie alle übrigen Fremden, „Germanen“, „Goten“, Deutsche oder Franzosen⁶⁵, für die Abkehr von der Antike verantwortlich gemacht, und „maniera greca“ wurde wie „opera tedesca“ oder „opera gotica“ in abwertendem Sinn gebraucht. Alberti etwa gebrauchte den Begriff „grecismo“ generalisierend im Sinn von fehlerhaft, barbarisch, grob⁶⁶, ähnlich wie für ihn der Begriff „gotico“ mit „rusticanus“, bäurisch, derb synonym war⁶⁷. Manche machten den zunehmenden Einfluß aus den östlichen Gebieten, die zum Römischen Reich hinzugekommen waren, verantwortlich für den kulturellen Abstieg und den Verfall der Künste, der weithin mit dem politischen Niedergang Roms verbunden wurde⁶⁸. Vasari stellte sogar die griechischen Wurzeln der Kultur der römischen Antike in Frage, um ihren Ursprung in seiner Heimat zu lokalisieren⁶⁹.

Selten behandeln die italienischen Historiografen der Renaissance eigens, wie speziell die Entwicklung der Architektur im Osten nach Konstantin weiterging. Das Memorandum zum Romplan Leos X. geht kurz darauf ein: Es schein, heißt es dort, daß nach dem Einfall der Barbaren in Rom nicht nur in Italien, sondern auch in Griechenland, einst Ursprung aller Künste, die Architektur völlig heruntergekommen sei⁷⁰. Vasari mag der gleichen Meinung wie das Memorandum gewesen sein. Das sagt er nicht

63 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 382. Manetti 1976 (wie. Anm. 5), 76.

64 H. W. Eppelheimer, Petrarca. Bonn 1926, 150ss.

65 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 382. Vgl. Petrarca's Abneigung gegen die Franzosen: Eppelheimer 1926 (wie. Anm. 64), 147ss.

66 C. Grayson, „Cartule e grecismi“ in L. B. Alberti. In: *Lingua Nostra* XIII, 1952, 105s.

67 Frankl 1961 (wie Anm. 4), 259.

68 A. Demandt, *Der Fall Roms. Die Auflösung des römischen Reiches im Urteil der Nachwelt*. München 1984, 91-121.

69 Vasari/ Milanese (wie Anm. 4) I, 219s.

70 „... et parve che non solamente in Italia venisse questa atroce et crudel procella di guerra e di distrutione, ma si distendesse anchora in Grecia, dove già furono gl'inventori e li perfetti maestri di tutte l'arti, onde anchor là nacque una maniera di pictura et di scultura et architectura pessima e di niun valore“. Golzio 1936 (wie Anm. 59), 86.

ausdrücklich. Aber er führt die spätantiken Bauten in Ravenna als Hauptbeispiel für den völligen Verfall aller Kultur nach dem Einfall der Barbaren in Italien an⁷¹. Schon Antonio da Sangallo d.J. hatte nur ein schlechtes Urteil für S. Vitale in Ravenna übrig⁷². Daß diese Bauten eng mit Byzanz verbunden waren, war allgemein bekannt. Über das ganze 15. und 16. Jahrhundert wurde in der ravennatischen Lokalhistoriografie die Meinung vertreten, S. Vitale und S. Apollinare in Classe seien im persönlichen Auftrag Justinians entstanden⁷³. Das wußte auch Vasari. Er gibt an, die meisten der großen Bauten in Ravenna folgten der „maniera greca“⁷⁴. Allerdings war die negative Wertung der Bauten von Ravenna



Abb. 17 Der Rialto in der Gründungszeit Venedig, Kupferstich des 18. Jahrhunderts

auch durch die Kenntnis bedingt, daß zu der Zeit, als sie entstanden, Ravenna das Zentrum der Goten bildete, und die Goten galten als Paradigma der Barbarei auf italienischem Boden.

Die Idee vom Niedergang der bildenden Künste in Byzanz ließ sich historisch erklären. Sie wurde daraus abgeleitet, daß die Christen Bilder verboten hätten. Dagegen war die Idee vom Niedergang der Architektur in Byzanz historisch durchaus nicht zwingend. Sie erscheint eher widersinnig. Nach Vasaris eigener Geschichtskonstruktion, daß Konstantin die guten Künstler aus Rom mit in seine neue Hauptstadt genommen habe, wäre vielmehr eine Blüte der Kultur in Byzanz zu erwarten. Zumindest politisch erlebte Byzanz unter Justinian wirklich nochmals eine glanzvolle Epoche. Die Idee vom Niedergang der Architektur in Byzanz entstand wohl einfach durch Übertragung der italienischen Verhältnisse auf den Osten. Letztlich basierte sie auf Desinteresse. Rom stand als eigene Vergangenheit im Zentrum des Interesses. An das Fremde wurden nicht viele Gedanken verschwendet.

In Konstantinopel wurde von der Spätantike über das Mittelalter hinweg bis zum Beginn der Renaissance immer wieder betont, daß die eigene Stadt die Tradition Roms fortsetze⁷⁵. Manuel Chrysolaras verbreitete diese Anschauung zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Westeuropa. Chrysolaras, Verwandter und Freund des Kaisers Manuel II. Palaiologos, kam 1394 oder 1395 als byzantinischer Gesandter nach Venedig; in den folgenden Jahren bis 1402 lehrte er Griechisch in Florenz, Mailand und Pavia; 1407 bis 1415 reiste er in politischen Missionen durch Europa und hielt sich an der Kurie auf. Die prominentesten Gräzisten der Frührenaissance waren Schüler von Chrysolaras. Auch über diesen Kreis hinaus genoß Chrysolaras hohes Ansehen bei den Humanisten der Renaissance.

In einem Brief an den Kaiser von Byzanz verfaßte Chrysolaras einen Vergleich zwischen Konstantinopel und Rom (1411). Er verarbeitet darin mit umfassender Kenntnis die einschlägige antike und nach-

71 Vasari/ Milanesi (wie Anm. 4) I, 233.

72 „Santo Vitale è fatto di mala chonposizione“. Antonio da Sangallo auf einem Grundriß des Baus. Cf. die Grundrisse UA 887, 1334. C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*. Rom 1930-37 VI, 6, 42s. F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. Wiesbaden 1969-89, Abb. 7-8.

73 D. Spreti, *Ravennatis libri III* (um 1460). Ed. B. Spreti, Venedig 1588, 8. T. Tomai, *Historia di Ravenna*. Ravenna 1580, 21. D. Valeriani, *Dell'antichità di Ravenna nello stato secolare*. Ravenna 1640, 19s. Vgl. zu den Schriften aus der Renaissance über die Bauten in Ravenna Ricci (wie Anm. 72) VI, 6ss. Gebündelt exzerpiert bei Deichmann 1969-89 (wie Anm. 72) II 2, 54.

74 Vasari/ Milanesi (wie Anm. 4) I, 232s.

75 E. Fenster, *Laudes Constantinopolitanae*. Diss. München 1968.



Abb. 18 H. Sophia, Istanbul, Grundriß, Francesco da Sangallo nach Ciriaco d'Ancona im Cod. Vat. Barberini lat. 4424

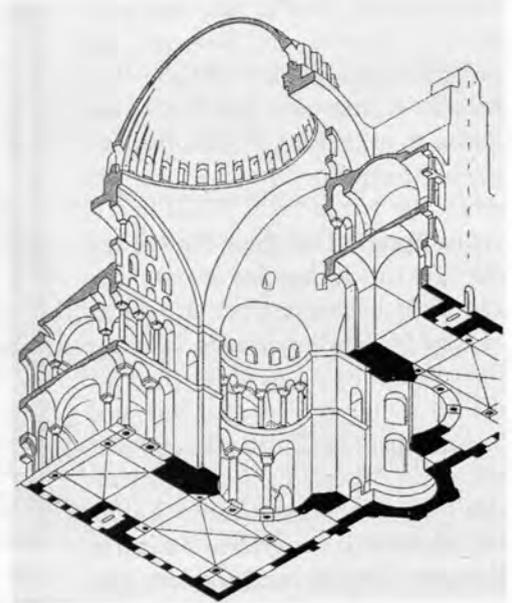


Abb. 19 H. Sophia, Istanbul, Isometrische Innenansicht

antike Literatur und folgt den antiken Mustern mit höchster rhetorischer Sicherheit⁷⁶. Der Brief fand in der Renaissance weite Verbreitung (lat. Übers. ca. 1424). Bis ins 18. Jahrhundert und noch später wurde er gedruckt. Auch in anderen Briefen behandelt Chrysolaras die Erscheinung von Konstantinopel.

Chrysolaras sieht allenthalben Ähnlichkeiten zwischen Rom und Konstantinopel. Konstantinopel gleiche Rom wie die Tochter der Mutter, findet er insgesamt. Die schönere von beiden ist nach seinem Urteil die Tochter: „Die Mutter ist schön und wohl gestaltet, doch in vielem ist die Tochter schöner“. Um diesen Vergleich und diese Bewertung zu erhärten, führt Chrysolaras die Bauten und technischen Anlagen Konstantinopels an, besonders diejenigen aus alter Zeit, Kirchen, Paläste, Theater, Sportplätze, Rennbahnen, Gymnasien, die vielen Ehrensäulen etc. Der Tenor der Synkrisis ist, daß in Konstantinopel die römische Architektur weiterlebte und daß sie, zumindest bis Justinian, nicht an Qualität verlor, sondern sogar zunahm.

Die Synkrisis gipfelt in einer Eloge auf die Hagia Sophia (Abb. 18-20)⁷⁷. Anknüpfend an eine lange Tradition byzantinischer Literatur, die die Hagia Sophia als „Himmel auf Erden“ besang, wiederholt Chrysolaras immer wieder, die Kirche sei so erhaben und großartig, daß man keine Worte finden könne, die ihr adäquat seien. Er stellt den Bau über alle anderen Werke. Im Anschluß an die justinianischen Beschreibungen rühmt Chrysolaras die Pracht der Ausstattung, den betörenden Raumeindruck und die „unglaubliche“ Wirkung der Kuppel, die trotz ihrer gewaltigen Masse frei zu schweben scheine. Er folgert aus der meisterhaften Konstruktion, daß der Baumeister sein Handwerk sicher beherrscht habe, zudem in theoretischen Bereichen wie der Lehre von den richtigen Proportionen, Geometrie und Statik äußerst versiert gewesen sei. Demnach nahm die Architektur in Konstantinopel nicht nur an Schönheit zu, sondern auch ihre theoretischen Grundlagen entwickelten sich weiter. Dies Argument sollte bei dem Gewicht, das der wissenschaftlichen Komponente der Kunst in der Renaissance beigemessen wurde, besonderen Eindruck erweckt haben.

76 Ed. F. Grabler, in: Europa im XV. Jahrhundert von Byzantinern gesehen. Graz/ Wien/ Köln 1965, 111-141. Ähnl. der Brief an Johannes Chrysolaras, op. cit., 142ss. Vgl. H. Homeyer, Zur „Synkrisis“ des Manuel Chrysolaras, einem Vergleich zwischen Rom und Konstantinopel. In: Klio LXII, 1980, 525-534. Zum Einfluß des Manuel Chrysolaras auf die Humanisten cf. G. Cammelli, Manuele Crisolaras. Florenz 1941, 43-106.

77 Ed. cit. (Anm. 76), 124ss.

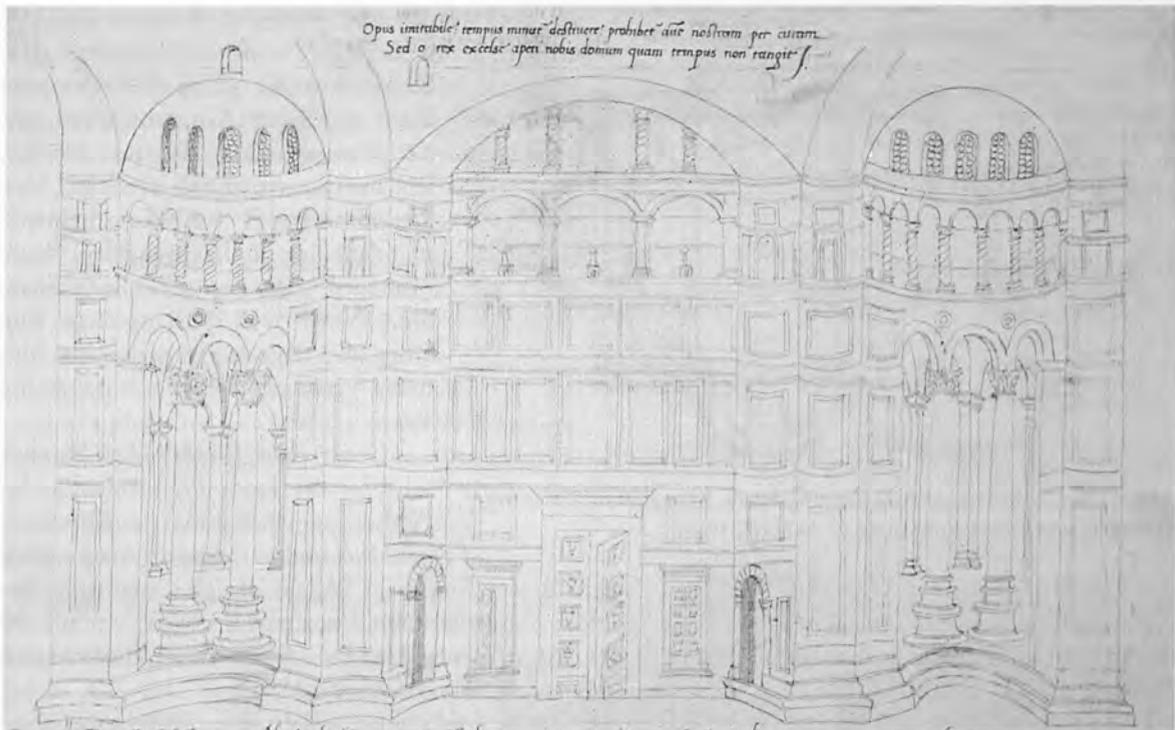


Abb. 20 H. Sophia, Istanbul, Längsschnitt, Giuliano da Sangallo nach Ciriaco d'Ancona im Cod. Vat. Barberini lat. 4424

Selten wurde in der italienischen Renaissance ausdrücklich die Frage aufgeworfen, wieviel vom römischen Erbe in der byzantinischen Architektur fortlebte. Aber es gab damals die Vorstellung, daß die antike Tradition im Osten ungebrochen bestehen geblieben war. Vespasiano da Bisticci meinte, die Griechen wären noch zu seiner Zeit genauso angezogen wie vor 1000 oder 1500 Jahren, also wie unter den römischen Kaisern⁷⁸. Er bezog sich auf die Kleidung, die Johannes VIII. Palaiologos trug, als er nach Italien kam, um am Konzil zur Vereinigung der christlichen Kirchen in Ost und West teilzunehmen (1438). Piero della Francesca stellte Konstantin und Pilatus im gleichen Ornat wie Johannes VIII. dar, so als wäre das Ornat der Herrscher von der Augustäischen Ära über Konstantin zum derzeit regierenden Kaiser von Byzanz konstant geblieben⁷⁹. Eine ähnliche Wirkung übte schon der Besuch des Manuel II. Palaiologos in Paris während der Jahre 1400 bis 1402 aus. Im Stundenbuch des Herzogs von Berry erscheint daraufhin der älteste der Könige aus dem Morgenland im nämlichen Ornat⁸⁰. Aus Anlaß des Besuches wurden Medaillen der Kaiser Konstantin und Heraklius nach byzantinischen Vorbildern gegossen. Sie galten fortan für lange Zeit als antik und ließen anscheinend die Gattung der Medaille oströmischer Art in Italien wiederaufleben⁸¹. Noch bei einer Debatte der Pariser Akademie im Jahre 1668 wurde die Darstellung der Diakongewänder des Hl. Sebastian nach byzantinischem Vorbild in einem Bild Agostino Carraccis mit dem Argument gerechtfertigt, die „griechische Kirche“ stünde dem Urchristentum örtlich und auch zeitlich näher als die „lateinische Kirche“⁸². Sogar Vasari knüpft an die Vorstellung an,

78 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del sec. XV*. Ed. P. d'Ancona/ E. Aeschlimann, Mailand 1961, 16, 87.

79 Im Freskenzyklus in Arezzo und in der „Geißelung Christi“. L. Borgo, *New questions for Pier's „Flagellation“*. In: *Burlington Magazine* CXXI, 1979, 547-553. C. Ginzburg, *Erkundungen über Piero*. Berlin 1981, 168f. Ginzburg knüpft daran politische Ideen, denen freilich mehrfach widersprochen wurde.

80 *Europa und der Orient 800-1900*. Ausstellungskatalog Berlin 1989, 166.

81 R. Weiss, *The medieval medallions of Constantine and Heraclius*. In: *Numismatic Chronicle* Ser. 7 III, 1963, 129-144. Ders., *Le origini franco-bizantine della medaglia italiana del Rinascimento*. In: *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*. Venedig 1966, 339-350.

82 H. W. van Helsdingen, *Summaries of two lectures by Philippe de Champagne and Sébastien Bordon, held at the Paris Académie in 1668*. In: *Simiolus* XIV, 1984, 177. Frdl. Hinweis Michael Waltz.

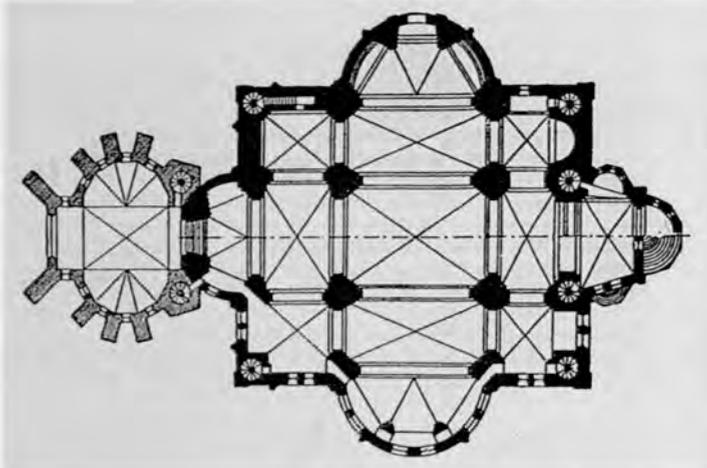


Abb. 21 Marienkirche auf dem Harlungerberg, Brandenburg (zerstört), Grundriß und Querschnitt (nach O. Schürer, 1929)

das Urteil des jüngeren Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, eines Sohnes des gleichnamigen berühmten Florentiner Humanisten, der zu den Schülern Manuels zählte. Der jüngere Poggio stellte 1504 die Errichtung der Hagia Sophia als Inbegriff der Magnificentia hin. Sie sei mit bewundernswerter Kunstfertigkeit gebaut, die, wie manche fänden, durch nichts überboten werde⁸⁴.

In Oberitalien war die Bewunderung für byzantinische Architektur weiter als in Mittelitalien verbreitet. Bernardo Giustiniani stellt in seiner Venedig-Chronik die Hagia Sophia über alle Bauten. Von S. Marco kommt der Autor auf die Peterskirche in Rom, um dann die Überlegenheit der christlichen über die heidnischen Heiligtümer zu rühmen, und die Hagia Sophia stellt er als Paradigma dafür hin: „Neque enim facile reperias ullum ex gentiliū templis cum basilicis Apostolorum amplitudine comparandum. Molibus etenim multo majoribus christiani deinde templa erexere. Aedes quidem Beatae Sophiae a Justiniano condita caeteras ferme superavit orbis moles...“⁸⁵. Das wird in der Edition von Sansovinos Venedig-Führer von 1604 wiederholt⁸⁶.

Ähnlich wie der Vergleich mit dem Pantheon als höchstes Lob gebraucht wurde, so in Norditalien auch der Vergleich mit der Hagia Sophia: D. Bossius bezeichnete 1492 den Dom von Mailand als die schönste christliche Kirche nach der Hagia Sophia⁸⁷. Die Stadt Pavia sandte 1487 an den Kardinal Ascanio Sforza das Projekt für ihren neuen Dom, damit er es, wie es im Begleitschreiben heißt, vergleichen könne mit anderen schönen römischen Heiligtümern, aber vor allem mit dem berühmtesten aller Heiligtümer, der Hagia Sophia in Konstantopel⁸⁸.

Im 16. Jahrhundert brachten die französischen Literaten der byzantinischen Architektur besonderes Interesse entgegen. Pierre Gilles, der um die gleiche Zeit wie Guillaume Philandrier zum Umkreis des Kardinals Georges d'Armagnac in Rom gehörte, weist im Bericht seiner Reise nach Konstantinopel und in die Levante (1544-47) am Fall der Apostelkirche auf, daß die byzantinische Architektur in der Zeit nach Konstantin nicht niederging, sondern aufstieg. Er gibt nämlich in Anlehnung an Prokop und andere an, die Apostelkirche sei von Konstantin gegründet und von Justinian, wie es in den alten Schriften heißt, „prächtiger und schöner“ erneuert worden⁸⁹. Der Hagia Sophia galt die höchste Bewunderung der

daß das römische Erbe in Byzanz weiterlebte, wenn er behauptet, daß Konstantin alle guten Künstler von Rom mit nach Konstantinopel genommen habe. Venedig wurde in der Renaissance trotz der Betonung des Zusammenhangs mit Griechenland manchmal auch als ein anderes Rom besungen⁸³. Das ergibt nur dann einen Sinn, wenn die Abstammung von Rom über Byzanz gemeint war: Venedig gewissermaßen als Enkelin Roms.

Unter dem Einfluß des Manuel Chrysolaras fand die byzantinische Architektur manchmal in Mittelitalien Bewunderer. Davon zeugt etwa

83 B. Marx, Venezia - altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo veneziano. Venedig 1978. Wolters 1983 (wie Anm. 38), 265ff. Limpricht 1994 (wie Anm. 38), 239ss.

84 G. F. Poggio Bracciolini, De officio principis. Rom 1504, fol. e 3r-v.

85 Giustiniani 1722 (wie Anm. 37), 185.

86 Sansovino 1604 (wie Anm. 53), 4v ss.

87 M. L. Gatti Perer, Milano ritrovato, ovvero il tempio della memoria. In: Milano ritrovato 1986, 32, Anm. 17.

88 Gatti Perer 1986 (wie Anm. 87), Anm. 18.

89 P. Gylus, De topographia Constantinopoleus. In: Thesaurus Graecorum Antiquitatum VI. Venedig, Ed. J. Gronovius 1735, 3313.

französischen Besucher. Sie zogen zum Lob der Hagia Sophia mehrfach Vergleiche mit dem Pantheon als Gipfel römischer Architektur heran. Jérôme Maurand, der 1544 Konstantinopel besuchte, berichtet, daß der Hauptraum der Hagia Sophia rund sei wie das Pantheon und dabei noch beträchtlich größer⁹⁰. Die Begeisterung konnte so hoch schlagen, daß sie den Ruhm des Pantheons verdunkelte. Pierre Belon, der 1547 Konstantinopel besuchte, zog die Hagia Sophia wegen ihrer kühnen Konstruktion dem Pantheon vor⁹¹.

Auch die Bauten aus der großen Zeit von Ravenna fanden ihre Bewunderer in der Renaissance: besonders in Oberitalien, so bei den oben zitierten Lokalhistoriografen und im Italienführer des Leandro Alberti (1550)⁹², oder dort, wo der Einfluß des Manuel Chrysolaras nachwirkte, so etwa bei Ambrogio Traversari, der zu den Protagonisten des Griechisch-Studiums in der Renaissance gehörte. Bei der Visitationsreise, die er nach seiner Wahl zum Priorgeneral der Camaldulenser (1431) machte, nahm sich Traversari in Ravenna ausnahmsweise die Zeit, um die großen Monumente zu besichtigen, und er berichtete darüber voll Bewunderung⁹³.

Von Interesse an der byzantinischen Architektur und von Bewunderung für sie zeugen auch die Reisen in die Levante⁹⁴. Zu Beginn der Renaissance intensivierte sich in Italien generell das Interesse an der östlichen Kultur und nahm, ganz ähnlich wie beim Rückblick auf die eigene Vergangenheit, konkretere Formen als im Mittelalter an. Die früheren anekdotenhaften Reiseberichte wurden abgelöst von sachlichen Beschreibungen der Sehenswürdigkeiten und deren Geschichte. Die Protagonisten dieser Entwicklung waren der Florentiner Cristoforo Buondelmonti⁹⁵ und Ciriaco de' Pizziccolli aus Ancona⁹⁶. Buondelmonti

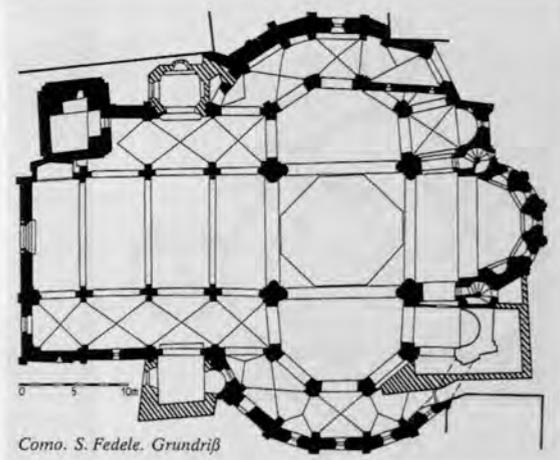


Abb. 22 S. Fedele, Como, Grundriß

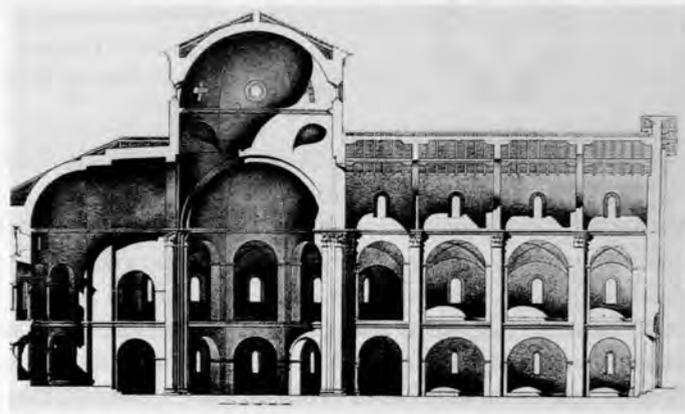


Abb. 23 S. Fedele, Como, Längsschnitt und Querschnitt

90 L. Dorez, *Itinéraire de Jérôme Maurand d'Antibes a Constantinople (1544)*. Paris 1941, 244, 246.

91 P. Belon, *Observations des plusiers singularitez et choses memorables*. Paris 1588, 162s. (1. Ed. 1555).

92 L. Alberti 1550 (wie Anm. 43), 275r-v.

93 A. Traversari, *Hodoeporicon*. Ed. V. Tamburini, Florenz 1985, 194ss. Ders., *Epistolae*. Ed. P. Canneti, Florenz 1795, 420s. (Brief vom 12. XII. 1433 an N. Niccoli).

94 Vgl. zu den Reisen in die Levante während der Renaissance J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*. Paris 1918, 46-91. J.M. Paton, *Mediaeval and Renaissance visitors to greek lands*. Princeton 1951. O. Pinto, *Viaggiatori veneti in Oriente dal sec. XIII al XVI*. In: *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*. Venedig 1966, 389-401. *Relations between East and West in the Middle Ages*. Ed. D. Baker, Edinburg 1973. K. M. Setton, *Europe and the Levante in the Middle Ages and the Renaissance*. London 1974. D. J. Geanakoplos, *Interaction of the „sibling“*. Byzantine and western cultures in the Middle Ages and italian Renaissance 330-1600. New Haven/ London 1976. J.P.A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*. Leiden 1980.

95 R. Weiss, *Un umanista antiquario: C. Buondelmonti*. In: *Lettere Italiane Ser. 2, XVI, 1962, 105ss*. Ders., in: *Dizionario Biografico degli Italiani (1972)*, sub voce. L. Beschi, in: *Creta antica. Cento anni di Archeologia italiana*. Ausstellungskatalog Rom 1984, 20ss. Fortini Brown 1997 (wie Anm. 38), 77ss.

96 E. W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*. Brüssel/ Berchem 1960. Ders., *Cyriacus of Ancona Journeys in the Propontis and the Northern Aegean 1444-1445*. Philadelphia 1976. J. Colin, *Cyriaque d'Ancône*. Paris 1981. R. Chiarlo, „Gli frammenti della sancta antiquitate“: Studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna. In: *Memoria dell'Antico*. Turin 1984-86 III, 269ss. Fortini Brown 1997, 81ss.

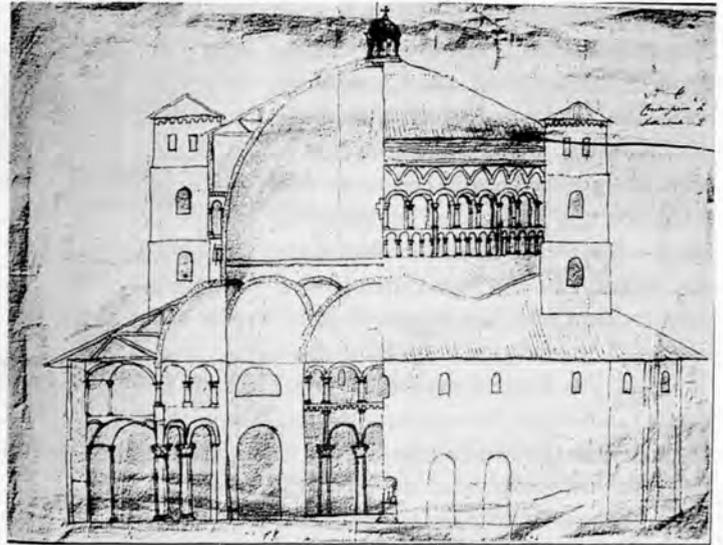
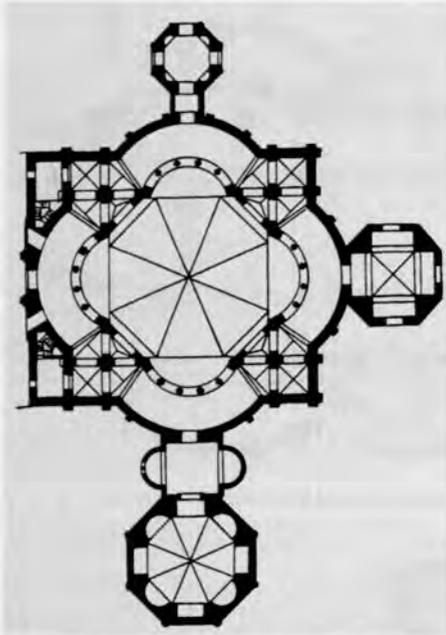


Abb. 24 S. Lorenzo, Mailand, Grundriß und Aufriß/Querschnitt vor dem Umbau im 16. Jh., anonyme Zeichnung 16. Jh., Mailand, Castello Sforzesco

brach 1414 zur Reise in die Ägäis auf und hielt sich bis mindestens 1430 kontinuierlich im griechischen Raum auf. Seine Berichte („*Descriptio insulae Cretae*“, „*Liber insularum Archipelagi*“) fanden weite Verbreitung in Italien. Ciriaco d’Ancona unternahm ab 1418 bis zur Jahrhundertmitte mehrere ausgedehnte Forschungsreisen in die Levante. Er nahm dort systematisch alte Bauten auf, mit Vermessungen, Zeichnungen, Kopien von Inschriften und kurzen Kommentaren. Seine Untersuchungen stellte er in sechs Bänden, „*Commentarii*“ genannt, zusammen. 1514 zerstörte ein Brand diese Manuskripte. Überliefert davon sind nur wenige Auszüge, die vorher kopiert wurden (Abb. 18, 20, 26, 27). Einige solcher Kopien wurden in den *Codex Barberini* des Giuliano da Sangallo eingefügt⁹⁷. Die erhaltenen Reste zeigen, daß Ciriacos Untersuchungen einen ersten Höhepunkt der neu aufkommenden Archäologie der Renaissance bildeten.

Während des 15. Jahrhunderts interessierten sich die Reisenden in der Levante gewöhnlich ziemlich gleichmäßig für griechisch antike, römisch antike und byzantinische Bauten aus der Zeit von Konstantin bis Justinian. Sie untersuchten und beschrieben sie in gleicher Weise. Konstantinopel zog die meisten von ihnen an. Die Hagia Sophia, deren Entstehung unter Justinian bekannt war, erregte allgemein besonderes Aufsehen. Sie wurde so genau beschrieben wie nur die berühmtesten Monumente aus älterer Zeit. Wo die Berichte Werturteile enthalten, findet die Hagia Sophia höchstes Lob. Im Laufe der Renaissance überwog die Attraktion der Metropole zunehmend das Interesse an den altgriechischen Stätten.

Buondelmonti besuchte Konstantinopel 1422. Er berichtet über die Monumente aus der Zeit von Konstantin bis Justinian und fertigte einen Plan von ihnen an⁹⁸. Zudem zählt er die Kirchen auf. Er beschreibt die Apostelkirche mit den Kaisergräbern und besonders ausführlich die Hagia Sophia. Ciriaco

97 Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 28v-29v (Kopien nach Ciriaco), 28r (Außen- und Innenansicht der Hagia Sophia), mit Legenden von der Hand eines unbekanntenen Schreibers. C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Leipzig 1910, 36-45. B. Ashmole, *Cyriac of Ancona*. In: *Proceedings of the British Academy* XLV, 1959, 25-41. B. L. Brown/ D. E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's drawings after Ciriaco d'Ancona*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* XLII, 1983, 321-335. S. Borsi, *Giuliano da Sangallo, I disegni di architettura e dell'antico*. Rom 1985, 149ss. C. Smith, *Cyriacus of Ancona's seven drawings of Hagia Sophia*. In: *The Art Bulletin* LXIX, 1987, 16-32.

98 C. Buondelmonte, *Description des îles de l'archipel*. Ed. E. Legrand, Paris 1897, 241ss. G. Gerola, *Le vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti*. In: *Studi Bizantini e Neoellenici* III, 1931, 249-265. P. Williams Lehmann, *Theodosius or Justinian? A Renaissance drawing of a Byzantine rider*. In: *The Art Bulletin* XLI, 1959, 40.

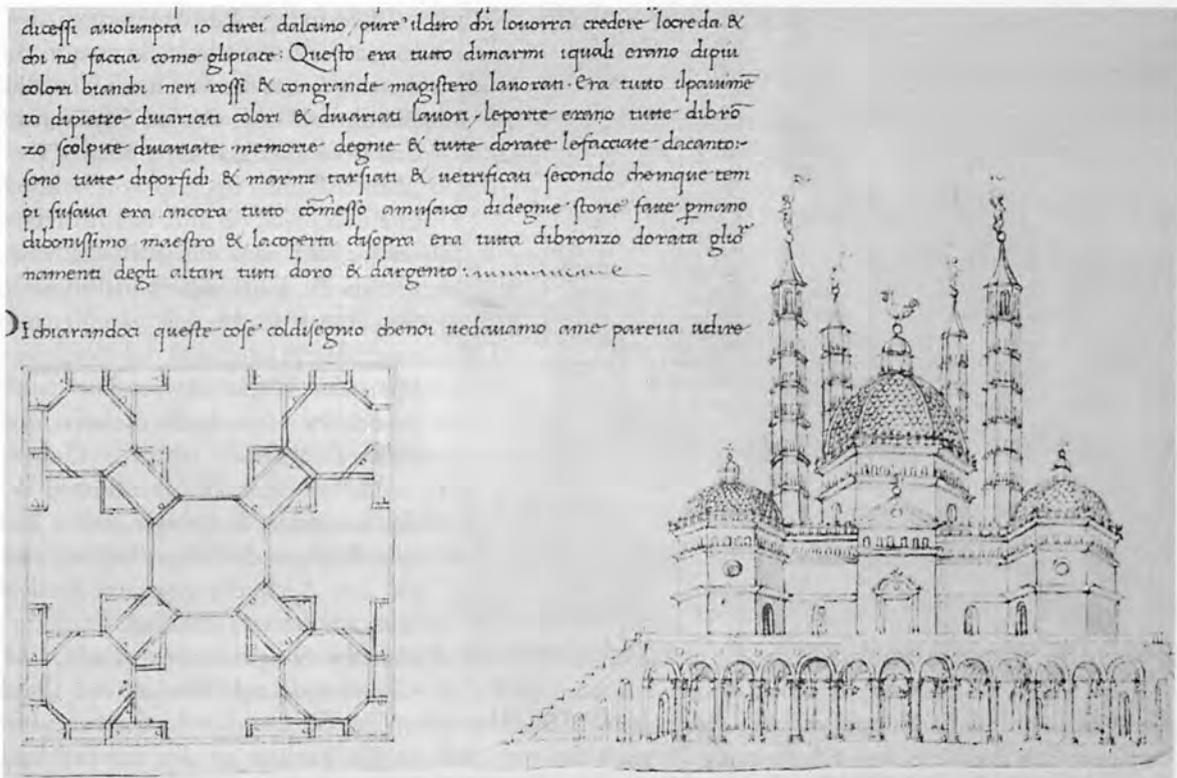


Abb. 25 Antonio Averlino gen. Il Filarete, Haupttempel von Plusiapolis, Grundriß und Ansicht, Architekturtraktat, Cod. Magliabechiano

d'Ancona hielt sich oft in Konstantinopel auf (1418, 1427, 1431, 1444, 1446-7). Seine Interessen waren denjenigen Buondelmontis ähnlich. Er bewunderte auch die byzantinischen Kirchen des Mittelalters⁹⁹. Seine „Commentarii“ enthielten eine Serie von sieben Zeichnungen der Hagia Sophia mit Angaben von Hauptmaßen: Grundriß, Außenansicht, Innenansichten in Längs- und Querrichtung (Längs- und Querschnitt) und zwei Teilansichten (Abb. 18, 20)¹⁰⁰. So genau hat Ciriaco allem Anschein nach kaum einen anderen Bau aufgenommen.

Trotz aller Beziehungen zwischen Ost und West war der Kreis derjenigen klein, die Byzanz selbst in Augenschein nahmen. Um sich Vorstellungen von der byzantinischen Architektur zu bilden, waren die meisten Bauherren, Architekten oder Literaten in der Renaissance auf das angewiesen, was ihnen die Orientreisenden vermittelten. Es stellt sich die Frage, ob sie wirklich Berichten und Zeichnungen entnehmen konnten, daß eine Kreuzkuppelkirche wie S. Giacomo di Rialto oder S. Marco in byzantinischer Tradition stehen.

Nur von wenigen Bauten vermittelten die Orientreisenden der Renaissance so viel, daß man sich gewisse Vorstellungen über sie bilden konnte. Vor allem die Hagia Sophia beschrieben sie ausführlich. Aber selbst diese Beschreibungen geben alle eigentlich nur den Gesamteindruck wieder, daß der Bau ungemein groß ist und erhaben wirkt, und bezeichnen nur einige von seinen Hauptelementen: nämlich, wie es Buondelmonti am klarsten, wenn auch leicht irreführend zusammenfaßt, daß der Bau von einer Kuppel bekrönt sei, daß sein Grundriß ein perfektes Quadrat bilde und daß eine Seite dieses Quadrats fast so lang wie die Höhe des Baus sei (134 x 120 Ellen). Andere wie Urbano Bolzanio stellten nur die Hauptmaße zusammen (1502)¹⁰¹.

⁹⁹ So etwa in Mistra, cf. Bodnar1960 (wie Anm. 96), 60.

¹⁰⁰ Smith 1987 (wie Anm. 97).

¹⁰¹ E. Zibarth, Ein griechischer Reisebericht. In: Athenische Mitteilungen XXIV, 1899, 80.



Abb. 26 Parthenon, Giuliano da Sangallo nach Ciriaco d'Ancona im Cod. Vat. Barberini lat. 4424

die Wirkung, daß die Kuppel zu schweben scheine. Die Disposition des Raumes beschreiben sie aber weniger nach der optischen Erscheinung als nach der statischen Logik. Prokop, an den wir uns hier hauptsächlich halten, und ähnlich Paulos Silentiarios geben an, im Zentrum des Baus ständen vier Pfeiler von schwindelnder Höhe im Karree. Über ihnen wüchsen vier Arkaden empor, um die Kuppel zu tragen. In gleicher Weise beschreibt auch Pierre Gilles die Hagia Sophia. Die zwei Paare von Pfeilern, heißt es weiter, sollen in ihrer Mitte je vier Säulen einschließen. Es ist schwer zu sagen, was das bedeuten kann für jemanden, der die Hagia Sophia nicht gesehen hat. Aber, wer mit S. Marco in Venedig vertraut ist, mag hier an die Vierergruppen von Pfeilern denken, die die Kuppeln tragen. Während sich das eine Paar von Arkaden im freien Raum wölbe, sagt Prokop, „hat das andere eine Art von Wand und ganz kleine Säulen unter sich“. Diese Art von Wand mit Säulen, darf man sich, wenn man die Hagia Sophia nicht kennt, ähnlich denken wie diejenige unter den Arkaden in S. Marco, und statisch ist sie auch wirklich im Prinzip verwandt. An das mittlere Quadrat sollen im Grundriß vier Dreiecke anschließen, die die Ausdehnung der angrenzenden Raumteile bestimmen. Im Ganzen konnten die Beschreibungen der Hagia Sophia in der Art des Prokop während der Renaissance durchaus auf Kreuzkuppelkirchen mit Reminiszenzen von S. Marco bezogen werden. Und das geschah auch wirklich. In den Jahren zwischen 1555 und 1562 berichtet ein Besucher von Konstantinopel, „fast alle“ türkischen Moscheen seien nach der „Form“ der Hagia Sophia gebaut¹⁰⁴. Die Moscheen, die in Konstantinopel während des Jahrhunderts zwischen der türkischen Eroberung und dem Bericht entstanden, nahmen gewöhnlich die Kreuzkuppel-Disposition auf. Mit Berufung auf die Berichte der venezianischen Chroniken, daß S. Marco von griechischen Baumeistern errichtet worden sei, gibt noch Julien-David Leroy in seinem epochalen Werk über die Monumente Griechenlands (1758) an, die H. Sophia sei in S. Marco „teilweise imitiert“ worden. Von der H. Sophia stamme die Disposition der Kuppel über vier Arkaden und Pendentifs. Dies System sei in der Renaissance wieder aufgenommen worden, zuerst, wie sich bei der Nationalität des Autors versteht, im Auftrag eines Franzosen, nämlich des Kardinals Guillaume d'Estouteville in S. Agostino in Rom und danach im Neubau der Peterskirche.

¹⁰² Prokop, *Bauten I* 1. Paulos Silentiarios, Beschreibung der Kirche der Heiligen Weisheit, bes. 450ss.

¹⁰³ Gyllius 1735 (wie Anm. 89), 3256-3262.

¹⁰⁴ Ogier Ghislain van Boesbeeck, *Legationis Turcicae epistolae quatuor*. Ed. Z. von Martels, Hilversum 1994, 60s.

Genauer ließ sich die Disposition der Hagia Sophia wohl nur mit Hilfe von grafischen Darstellungen verstehen. Aber davon sind nur wenige aus der Renaissance bekannt, die ausreichend präzise sind: aus dem 15. Jahrhundert nur diejenigen Ciriacos bzw. die Kopien nach ihnen in Giuliano da Sangallos Codex Barberini, aus dem 16. Jahrhundert ein Grundriß von der Hand des Francesco da Sangallo, der sich ebenfalls im Codex Barberini befindet (Abb. 18)¹⁰⁵. Selbst Ciriacos Zeichnungen scheinen von den justinianischen Beschreibungen beeinflusst zu sein. Jedenfalls ist in der überlieferten Innenansicht die Struktur des Baus so verändert, daß an den Ecken des quadratischen Mittelraumes massive Pfeiler als Stützen der Kuppel in Erscheinung treten (Abb. 20). Realiter bleibt das statische System verborgen.

Wahrscheinlich versuchte man aber selten im 15. Jahrhundert wirklich, aus solchen Berichten die Vorstellungen von byzantinischer Architektur abzuleiten. Es ist bemerkenswert in diesem Zusammenhang, daß die auffällige Ähnlichkeit von S. Marco mit der justinianischen Apostelkirche in der Renaissance kaum je herausgestellt wurde, obwohl sie doch bestens zur ganzen Staatsikonografie von Venedig gepaßt hätte.

Statt dessen war es seit ca. 1460 üblich zu schreiben, S. Vitale in Ravenna richte sich nach dem Vorbild der Hagia Sophia¹⁰⁶. Diese Ähnlichkeit springt nun wirklich nicht ins Auge. Auch eine Disposition mit kleeblattförmigem Grundriß konnte in der Renaissance dem griechischen Kulturraum zugeordnet werden. Darauf deutet die Beschreibung der ehemaligen Marienkirche auf dem Harlungerberg in Brandenburg, die Reiner Reineccchius 1580 gab: „... und ist diese Kirche fast auff die arth wie die griechischen Kirchen gebawet. Denn sie schier rund ist und schlesset sich in vier viereckete thürme, also daß die halben Circkel zwischen einem jeden thurm dz ansehen eines Creutztes gewinnen“ (Abb. 21)¹⁰⁷. Die Marienkirche (gebaut zwischen ca. 1220 - 1250. 1722 zerstört) war ein spätromanischer Zentralbau über quadratischem Grundriß mit tetrastylem Disposition, aber ohne Kuppel. Die Kreuzarme endeten in Exedren, und über den Ecken des Baus erhoben sich vier Türme¹⁰⁸. Die tetrastyle Disposition stellt Reineccchius nicht als das entscheidende Kriterium für die „griechische Art“ hin, sondern die Disposition in Form eines Kleeblatts mit Ecktürmen. Diese Disposition war in Italien besonders mit S. Lorenzo in Mailand vertreten (Abb. 24). S. Lorenzo wurde gewöhnlich in der Renaissance als Herkules-Tempel identifiziert, den Kaiser Maximian (286-310) gestiftet habe¹⁰⁹.

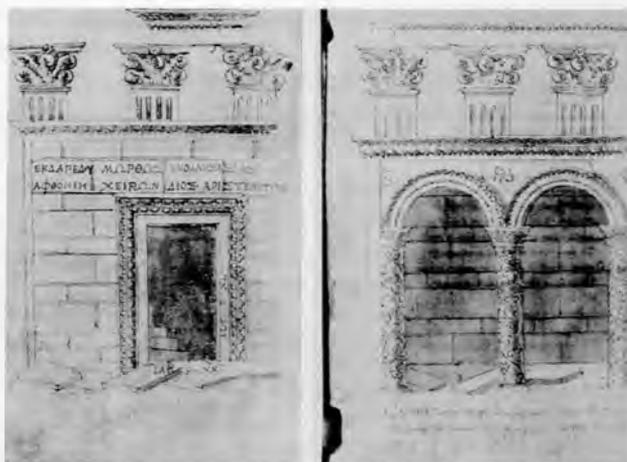


Abb. 27 Hadrianstempel von Kyzikos, Kopie nach Ciriaco d'Ancona, Oxford, Bodleian Library, Cod. Lat. Misc. D 85

105 Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 44r.

106 Spredi, loc. cit. Tomai, loc. cit. (wie Anm. 73). G. Fabri, *Le sacre memorie di Ravenna antica*. Ravenna 1664, 359. Ders., *Ravenna ricercata*. Bologna 1678, 57s. Ricci, loc. cit.

107 R. Reineccchius, *Chronica des Chur und Fürstlichen Hauses der Marggrafen zu Brandenburg*. Wittemberg 1580, fol. P III v. Auch Martin Zeiller charakterisiert die Disposition der Brandenburger Kirche als „nach Art der griechischen Kirchen“ in: *Matthäus Merian, Topographia electoratus Brandenburgensi et ducatus Pomerani*. Frankfurt 1652, 32. H. Hipp, *Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. Diss. Tübingen 1979, 587s.

108 O. Jork, *Brandenburg in der Vergangenheit und Gegenwart*. Brandenburg 1903, 108ss. F. Grasow, *Brandenburg die tausendjährige Stadt*. Brandenburg 1927, 130ss. W. Goetz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*. Berlin 1968, 88ss. M. Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter. Form, Funktion, Verbreitung*. Darmstadt 1989, 255.

109 Als ehem. Herkulestempel wird S. Lorenzo bezeichnet von: Benzo di Alessandria (gest. nach 1335), *De Mediolano civitate opusculum*. Cronaca antiqu. civ. Mediolani ca. 1399 od. ca. 1450. Giorgio Merula (ca. 1430-1494), *Antiquitatis Vicecomitum libri*. Tristano Calco (gest. ca. 1515), *Historiae patriae libri*. Bernardo Corio, *Storia di Milano* (1503). Bonaventura Castiglione (1487-1555), *Vita et gesti delli SS. XI Arcivescovi di Milano predecessori a S. Ambrogio*. Bernardino Arluno, *Historia Mediolanensis* (Anf. 16. Jh.). Gio.

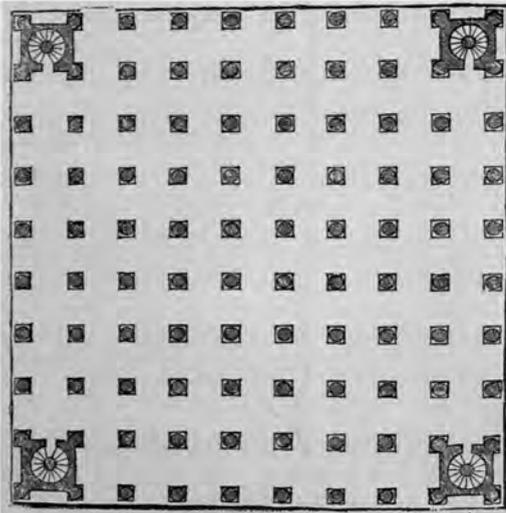


Abb. 28 Sebastiano Serlio, "Le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia" (1540), Altgriechischer Bau in Athen, Grundriß

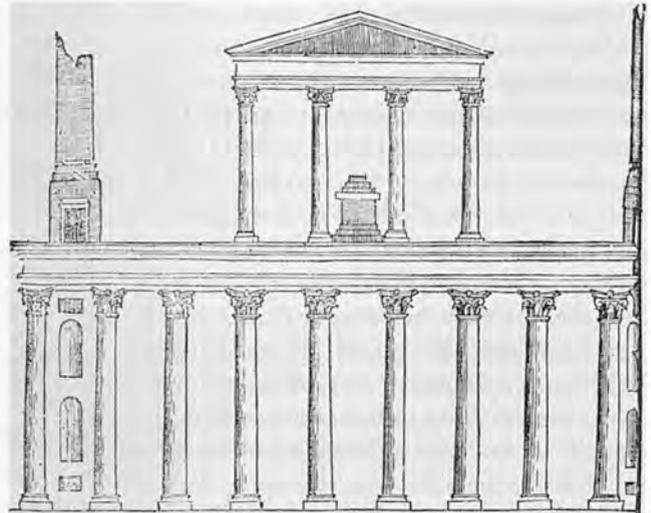


Abb. 29 Sebastiano Serlio, "Le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia" (1540), Altgriechischer Bau in Athen, Aufriß

S. Vitale in Ravenna, S. Lorenzo in Mailand und die Hagia Sophia weisen Parallelen auf. Einerseits haben sie ein labiles Architektursystem gemeinsam, andererseits sind sie alle Zentralbauten mit großer Kuppel. Weil sie Zentralbauten mit großer Kuppel sind, wurden die Hagia Sophia und S. Lorenzo auch oft mit dem Pantheon verglichen.

Womöglich waren im 15. Jahrhundert nicht einmal diese vagen formalen Kriterien immer ausschlaggebend für die Verbindungen, die zur byzantinischen Architektur hergestellt wurden. Vielleicht wurden die Bauten in Venedig und Ravenna manchmal einfach deshalb von Byzanz abgeleitet, weil der historische Zusammenhang der Städte mit Byzanz bekannt war.

Wenn einmal eine feste Überzeugung gewachsen ist, dann gelingt es meistens auch ohne viel Rücksicht auf die Realität zu sehen, wie sie allenthalben Bestätigung findet. Zum Beispiel: Die Renaissance erbt vom Mittelalter die Überzeugung, daß der Kreis eine ideale Form bilde, und so galten Zentralbauten als das Ideal für die vornehmste Baugattung, das Gotteshaus. Das fand man dann in der Praxis bestätigt: Dem entsprach der berühmteste Bau der Antike, das Pantheon. Nach dieser Wunschvorstellung identifizierte man die meisten antiken Rotunden, die in Rom erhalten waren, als Tempel, und außerhalb Roms galten oft auch mittelalterliche Rundbauten als antike Tempel. Johann Fichard faßte 1536 die archäologischen Kenntnisse über antike Tempel in Rom, belegt mit einzelnen Beispielen, so zusammen: „In der ganzen Stadt gibt es unzählige Tempel und Heiligtümer. Diejenigen, die aus der Antike erhalten sind, haben eine einheitliche Grundform. Sie sind nämlich meist rund (wenngleich manche quadratisch waren)...“¹¹⁰. Zentralbauten aller Art wurden oft als rund beschrieben: so unter anderen die Hagia So-

Andrea da Prato (geb. 1488), *De origine civitatis Mediolani*. Francesco Castelli (gest. 1578), *Miscellanea di cose di storica erudizione milanese*. Gasparo Bugati, *Istoria universale*. Venedig 1571. Bascapé 1576, Paolo Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*. Venedig 1592. Ders. *La nobiltà di Milano*. Mailand 1595. Giac. Fil. Besta, *Origine et meraviglie della città di Milano (bis 1561)*. Castiglione, *Mediolanensis antiquitates*. Mailand 1625. Ders., *Gli honori ecclesiastici di Milano*. Villa 1627. G. Mompeglio Mondini, *La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal sec. V al sec. XVIII*. Mailand 1943, 20s., 71s., 77, 82, 85, 89, 93-96, 101-103, 108-110, 119s., 124, 131, 133s. Tommaso Zerbinati schreibt 1573 in einem Brief an den Hz. von Ferrara, der Bau sei vor 800 Jahren von den Römern errichtet worden. Selbst in einem Visitationsbericht von 1608 an Federico Borromeo wird der Bau als alter Herkulestempel bezeichnet. A. Calderini, *La zona monumentale di S. Lorenzo in Milano*. Mailand 1934, 95., 95, 105. Das Gründungsdatum ist heute strittig; jedenfalls nimmt man an, daß es bereits in christliche Zeit fällt, nach der Mitte des 4. Jahrhunderts.

¹¹⁰ J. Fichard, *Italia*. In: *Frankfurterisches Archiv für Ältere Deutsche Literatur und Geschichte III*, 1815, 22. Vgl. H. Günther, *L' Idea di Roma antica nella „Roma instaurata di Flavio Biondo“*. In: *Le due Rome del Quattrocento*. Rom 1997, 380-393.

phia und S. Lorenzo in Mailand¹¹¹. Auch Kirchen mit prominentem Langhaus wurden als Rotunden beschrieben, wenn ein Zusammenhang mit Zentralbauten auffiel: so S. Fedele in Como (1521) (Abb. 22-23)¹¹², wohl weil die Ostpartie in der Tradition von S. Lorenzo in Mailand (Abb. 24) steht, oder der Santo in Padua, der, wie es hieß, dem Vorbild der Heiliggrabkirche in Jerusalem folge (1483/84)¹¹³, und auch S. Marco in Venedig (1483/84)¹¹⁴. Bei S. Marco beeinflusste vermutlich die Beziehung zu S. Giacomo di Rialto oder zur Hagia Sophia die Beschreibung als rund. Aber ausschlaggebend war wohl die Bewertung des Kreises als idealer Form. Nur so läßt sich die Verwandlung von anderen Bauten in Rotunden verstehen. Pläne von Konstantinopel, die im späten Mittelalter und in der Renaissance entstanden, geben die Hagia Sophia und oft überhaupt alle Kirchen der Stadt als Rotunden wieder¹¹⁵. In den Manuskripten von Cristoforo Buondelmontis Beschreibung der Insel Delos und im Plan des antiken Nola, den Ambrogio Leoni 1514 publizierte, sind sämtliche Tempel als Rotunden dargestellt¹¹⁶. 1588 berichtet ein französischer Reisender aus Florenz: „Il y a fort belles églises dans la ville et quasi toutes rondes ...“¹¹⁷. Rein statistisch betrachtet, waren Rundbauten in Delos, Nola, Konstantinopel oder Florenz eher die Ausnahme.

Im Fall von Pero Tafur ist belegt, daß die Vorstellungen über die „griechische Manier“ in der Architektur so vage waren, daß sie sogar eine dreischiffige Basilika wie S. Catarina auf dem Berg Sinai einschlossen¹¹⁸. Wie verschwommen die Vorstellungen von der östlichen Kultur bei denen waren, die sie nicht in Augenschein genommen hatten, lehrt Filaretes Architekturtraktat. Dabei stand Filarete in engem Kontakt mit dem Gräzisten Filelfo, der Konstantinopel gesehen hatte, und Filelfo nahm Einfluß auf sein Architekturtraktat¹¹⁹. Er war es wohl, der Filarete dazu brachte, Platons „Atlantis“ als Vorbild für die Rahmenhandlung seines Architekturtraktats zu wählen. Filarete interessierte sich so für den Osten, daß er ein Jahr nach Abschluß des Traktats aufbrach, um Konstantinopel zu besichtigen¹²⁰.

Filarete beschreibt und zeichnet die Vision einer idealen altgriechischen Stadt. Die Stadt trägt einen griechischen Namen, „Plusiapolis“, ihr Grundstein trägt Inschriften in „uralten hebräischen und arabischen und griechischen Lettern“¹²¹, ihre Erscheinung ist durch ein griechisch geschriebenes Buch überliefert. Die Stadt soll sicher antik sein; nur aus welcher Phase der Antike sie stammt, bleibt offen. Die Bauten in ihr wirken teilweise völlig phantastisch, manche sind wohl durch literarische Vorbilder ange-regt, einige folgen allerdings bestimmten Vorbildern. Das Hauptheiligtum von Plusiapolis verbindet anscheinend die großartigsten architektonischen Elemente, die sich Filarete vorstellen konnten, einen Zentralbau über griechischem Kreuz mit fünf Kuppeln, oktagonalem Mittelraum und vier Türmen (Abb. 25)¹²². Vielleicht stellte sich Filarete die Hagia Sophia so vor. Er zitiert sie ausdrücklich, bezieht sich aber nur auf ihre prächtige Ausstattung¹²³.

Oft werden sich die Vorstellungen von der byzantinische Architektur nach den einheimischen Bauten gebildet haben, die sich mit Byzanz in Verbindung bringen ließen. Jedenfalls bei Filarete war es an-

111 Galvano Fiamma (1283-1344), *Chronica antiquitatum civitatis Mediolani* (ca. 1399 oder ca. 1450). Morigia 1592, Ders. 1595, Gio. Ant. Castiglione, *Mediolanensis antiquitates*. Mailand 1625 Gio. Batt. Villa, *Le sette chiese o siano basiliche stationali della città di Milano*. Mailand 1627. Mompeglia Mondini 1943 (wie Anm. 109), 82, 109, 124, 133s.

112 Vitruvius, *De architectura*. Ed. C. Cesariano, Como 1521, 29r. An dieser Stelle werden S. Lorenzo und S. Fedele gemeinsam ange-führt.

113 Faber 1843-49 (wie Anm. 44) III, 392.

114 Faber 1843-49 (wie Anm. 44) III, 422.

115 Solchen Ansichten folgend, soll Mantegna die Hagia Sophia gemalt haben nach: M. Vickers, *Mantegna and Constantinople*. In: *The Burlington Magazine* CXVIII, 1978, 680-687. Dagegen A. Esch, *Mauern bei Mantegna*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XLVII, 1984, 239s.

116 Buondelmonte 1897 (wie Anm. 98), 207s., Taf. 32. C. Mitchel, *Archeology and romance in Renaissance Italy*. In: *Italian Renaissance Studies*. Ed. E. J. Jacob, London 1960, 455-483, Abb. 37. A. Leoni, *De Nola*. Venedig 1514, 11r.

117 *Voyage de Provence et d'Italie*. Ed. L. Monga, Genf 1994, 57.

118 Tafur 1874 (wie Anm. 51) I, 93.

119 A. Rovetta, *Filarete e l'umanesimo greco a Milano: viaggi, amicizie e maestri*. In: *Arte Lombarda* N.S. LXV, 1983, 89-102.

120 M. Restle, *Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmet II. Fäth. Filarete in Konstantinopel*. In: *Pantheon* XXXIX, 1981, 361-367.

121 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 385.

122 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 409s., Taf. 82.

123 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 74.

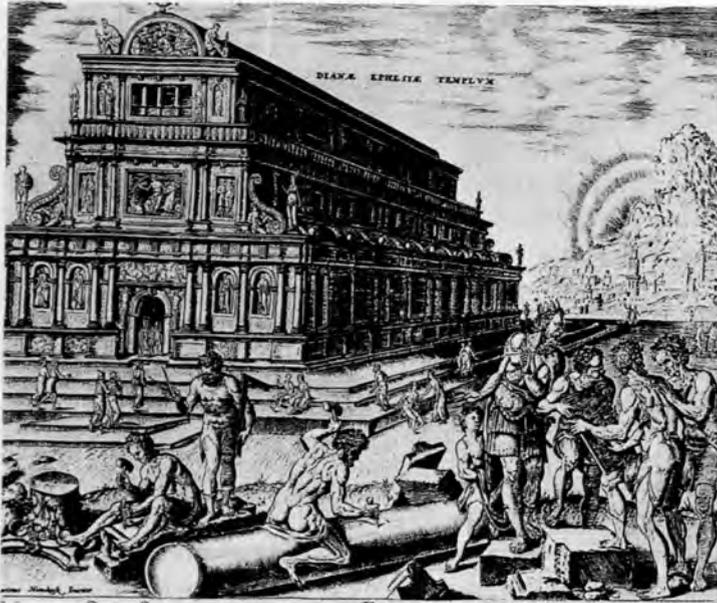


Abb. 30 Maarten van Heemskerck/ Philips Galle, „De Wereldwonderen“ (1572), Artemision zu Ephesos

im Wesentlichen auf Beschreibungen angewiesen, um sich Vorstellungen über das klassische Griechenland zu bilden, und die ließen der Phantasie viel Freiraum. Die großgriechischen Tempel in Paestum und Agrigent wurden mit erstaunlicher Konsequenz bis ins 18. Jahrhundert nicht zur Kenntnis genommen¹²⁶.

Ciriaco d’Ancona brachte das präziseste Material über antike Bauten im griechischen Raum nach Italien. Besonders verbreiteten sich Kopien seiner Aufnahmen des Hadrianstempels in Kyzikos und des Parthenon, den er bereits als Werk des Phidias identifizierte (Abb. 26-27)¹²⁷. Beide Tempel zeichneten sich durch ihre großartige Erscheinung und durch ihren guten Erhaltungszustand aus (heute ist der Hadrianstempel in Kyzikos zerstört). Ciriaco beschrieb und zeichnete sie ausführlich. Die erhaltenen Kopien sind nicht besonders anschaulich. Trotzdem konnte man solchen und ähnlichen Zeugnissen vielleicht entnehmen, wie klassische griechische Tempel aussahen: Sie hatten eine rechteckige Cella, die allseits von Säulenportiken eingeschlossen waren. Die Fronten waren durch Giebel bekrönt; hinter ihnen standen weitere Säulenreihen. Auch innen war die Cella oft mit Säulen geschmückt: Im Parthenon gab es Umgänge; im Hadrianstempel zu Kyzikos standen Säulenreihen vor den Wänden.

Im Unterschied zu dem Fortschritt, den die archäologischen Studien in Italien nahmen, hielt die Blüte der Studien zur griechischen Archäologie allerdings nur kurze Zeit an. Sie war durch eine besondere politischen Situation bedingt. Im frühen 15. Jahrhundert bestanden enge Verbindungen von Florenz nach Athen¹²⁸: Athen wurde von den Acciaiuoli regiert. Sogar ein Zweig des Hauses Medici ließ

scheinend so: Eines der Heiligtümer in Plusiapolis gleicht in der Disposition offenkundig S. Lorenzo in Mailand¹²⁴.

Wenn man annahm, daß die byzantinische Architektur das römische Erbe weiterführte, dann stellt sich als nächstes die Frage, ob sich die tetrastyle Disposition von der klassischen Antike ableiten ließ. In Rom war eindeutig nichts Ähnliches zu sehen. Aber man wußte bestens, wieviel das antike Rom zunächst von Griechenland geerbt hatte. Vielleicht konnte man die tetrastyle Disposition im klassischen Griechenland verankern. Aus heutiger Warte ist das natürlich ausgeschlossen. Aber damals waren die Kenntnisse auch in diesem Bereich beschränkter¹²⁵. Wie im Fall der byzantinischen Architektur war man

124 Filarete 1972 (wie Anm. 25), 448s., Taf. 89. Zum lombardisch-venezianischen Einfluß auf Filarete vgl. schon M. Salmi, Antonio Averlino detto il Filarete e l’architettura lombarda del primo Rinascimento. In: Atti del primo Congresso Naz. di Storia dell’Architettura. Florenz 1938, 185-196.

125 Vgl. R. Weiss, The Renaissance discovery of classical antiquity. New York 1988, 131-143. L. Beschi, La scoperta dell’arte greca. In: Memoria dell’Antico nell’Arte Italiana. Turin 1985-86 III, 293-372. Nach wie vor bes. informativ für unsere Frage: L. De la Borde, Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles. Paris 1854 I. C. Wasmuth, Die Stadt Athen im Alterthum. Leipzig 1874-90 I, 58ss. H. Günther, Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus. In: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. Ausstellungskatalog München 1999/2000, 149-170.

126 T. Lutz, Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Diss. Freiburg 1987. Günther 1999/2000 (wie Anm. 125).

127 Bodnar 1960 (wie Anm. 96), 3552s. B. Ashmole, Cyriac of Ancona and the temple of Hadrian at Cyzicus. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIX, 1956, 179-191.

128 F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter. Stuttgart 1889 II, 294ss.

sich in Athen nieder. Damals feierte Leonardo Bruni Florenz als neues Athen (Laudatio, 1402)¹²⁹. Das Konzil von Florenz (1439-45), auf dem Byzanz und der Westen zusammentrafen, verstärkte die Verbindung. Danach vererbte das Interesse an der griechischen Architektur in der italienischen Renaissance. Die Forschungsreisen Buondelmontis und Ciriacos fanden nur wenig Nachfolge und keine auf gleich hohem Niveau.

Der bedeutendste Bericht aus Griechenland, der später in der italienischen Renaissance entstand, stammt von dem venetischen Gelehrten Urbano Bolzanio (1443-1527), der sich erstmals 1472, ab ca. 1490 dauerhaft in Venedig niederließ und um 1488 dem jungen Giovanni de' Medici, dem späteren Papst Leo X., in Florenz Griechischunterricht erteilte¹³⁰. Er hielt sich ab 1475 mehrfach in der Levante auf. Bolzanio knüpfte offenbar nicht an die archäologischen Erkenntnisse Ciriacos an, sondern an die verworrenen Legenden, die sich im Laufe des Mittelalters in Athen ähnlich wie in Rom um die Reste der Antike gebildet hatten¹³¹. Den Parthenon erkannte er nicht mehr als ein Werk des Phidias. Er hielt ihn für einen „tempio antiquo de' romani“¹³². Das Olympieion hielt er für die Schule des Aristoteles. Im 16. Jahrhundert sanken die Kenntnisse noch tiefer. Berichte von Reisen nach Griechenland nahmen an Zahl und Inhalt immer mehr ab, Italiener meldeten sich kaum noch von dort zu Wort. Seit dem 16. Jahrhundert waren es hauptsächlich Franzosen, die die Levante erkundeten, die gleichen, die der Weg nach Konstantinopel führte¹³³. Manche von ihnen kannten sich noch etwas in der griechischen Antike aus¹³⁴. Wie wenig sonst an Kenntnissen über das klassische Griechenland übrig war, demonstrieren beispielsweise die Werke von zwei exzellenten Antikenkennern des 16. Jahrhunderts: das Antikenbuch des Sebastiano Serlio (1540) oder die Darstellungen der Weltwunder, die Maarten van Heemskerck gezeichnet und Philips Galle gestochen hat (1572).

Serlio erwähnt in seinem „Buch über die Antiken in Rom, Italien und außerhalb Italiens“ Griechenland ganz am Rande¹³⁵. Er berichtet, es sei überliefert, daß die Griechen die gute Architektur eingeführt hätten. Aber fast alles davon sei durch die Unbilden der Zeit zerstört worden. Ihm sei immerhin über einen Bau berichtet worden, von dem noch Reste in Athen erhalten seien. Es sei erkennbar, daß der Bau ursprünglich aus hundert riesigen Säulen bestanden habe, die ohne Wände frei im Quadrat gestanden hätten. Über diesem Säulenwald rekonstruiert er eine Plattform und darauf eine Art von Tabernakel (Abb. 28-29). Da oben hätten offenbar „Zeremonien“ stattgefunden, damit man sie weithin sehen können. Diesen phantastischen Bau nimmt Serlio als einziges griechisches Werk in sein Antikenbuch auf. Den Parthenon oder das Theseion, das bis heute fast vollständig erhalten ist, erwähnt er nicht einmal. Dabei beschäftigte sich Serlio mit antiker Architektur so gründlich wie sicher nur ganz wenige, und er gehörte zu den Künstlern im Umkreis des Dogen Andrea Gritti, der die Levante bei einer politischen Mission in Konstantinopel kennengelernt hatte.

Heemskercks Stichserie der Weltwunder¹³⁶ zeigt mehrere griechische Städte, nämlich Rhodos (mit

129 H. Baron, *The crisis of the early italian Renaissance*. Princeton 1955, 234ss. Ende des 15. Jahrhunderts kleidete Angelo Poliziano seine Bewunderung für das Griechisch-Studium in Florenz in die Worte, in Florenz sei die griechische Kultur erneuert worden, die in Griechenland selbst untergegangen sei. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*. Berlin 1893 I, 369s.

130 Zibarth 1899 (wie Anm. 101), 72-88. L. Beschi, *L'Anonimo Ambrosiano: Un itinerario in Grecia di Urbano Bolzanio*. In: *Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei. Rendiconti, Cl. scienze mor., stor., fil. Ser. 8, XXXIX*, 1984, 3-22. Vgl. auch V. Fanelli, *Il Ginnasio greco di Leone X a Roma*. In: *Studi romani IX*, 1961, 375-388.

131 Vgl. besonders die Athener Mirabilien des Wiener Anonymus von ca. 1456/58. C. Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*. Leipzig 1874-90 I, 735ss. Dort finden sich die Angaben zur Schule des Aristoteles, auf die sich Bolzanio offenbar bezieht. Der Parthenon gilt dort als der Tempel der unbekanntenen Gottheit, vor dem Paulus nach der Apostelgeschichte predigte.

132 Zibarth 1899 (wie Anm. 101), 73.

133 Vgl. den Überblick über die Reisen nach Konstantinopel bei J. Ebersolt, *Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant*. Paris 1874-90 I, 735ss. Auch Athen wurde seit dem 16. Jh. hauptsächlich von Franzosen besucht, wie der Überblick bei L. De Laborde, *Athènes aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*. Paris 1854 I, 46ss., zeigt.

134 In den Notizen des Pariser Anonymus, die um die gleiche Zeit wie Bolzanios Reisebericht entstanden, ist der Parthenon, anscheinend Pausanias folgend, besprochen. Wachsmuth 1874-90 (wie Anm. 131) I, 742.

135 S. Serlio, *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori de Italia*. Venedig 1540, 96v-97r.

136 I.M.Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*. Ausstellungskatalog, Den Haag/Haarlem 1986, 94-107.

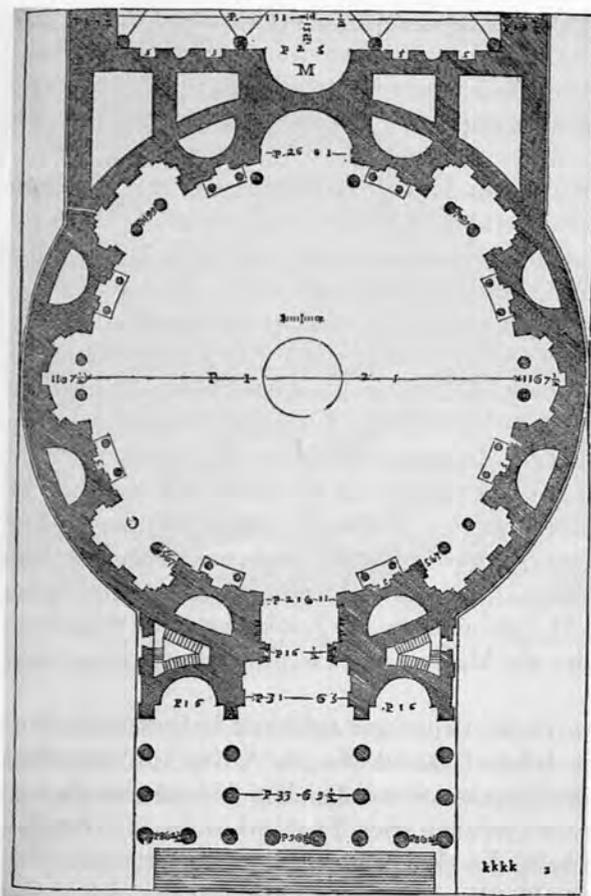


Abb. 31 Pantheon, Grundriß (nach A. Palladio 1570)

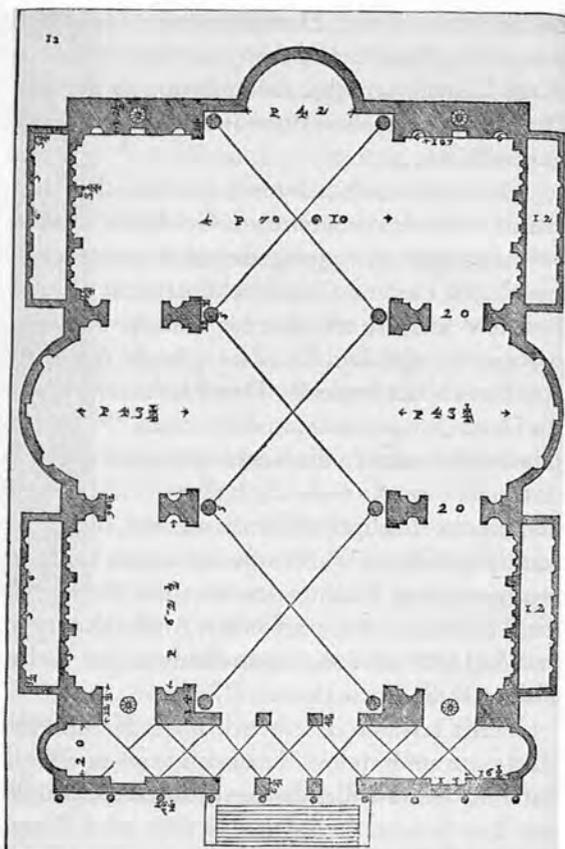


Abb. 32 Vermeintliches Templum Pacis des Vespasian (jetzt gen. Konstantinsbasilika), Grundriß. (nach A. Palladio 1570)

dem Koloß vor dem Hafen) und Alexandria (mit dem Leuchtturm), und im Einzelnen das Mausoleum von Halikarnassos und zwei griechische Tempel, nämlich den Zeustempel von Olympia (mit dem Standbild des Phidias) und das Artemision von Ephesos (Abb. 30). Alles dies ist weitgehend phantastisch. Den Zeustempel von Olympia stellte sich Heemskerck als dorische Rotunde mit Kuppel vor, also gewissermaßen das Pantheon in primitiver Form, das Artemision von Ephesos hielt er für eine prächtige Basilika. Dagegen gestaltete Heemskerck das Kolosseum getreu nach Veduten, die er selbst während seines langen Aufenthaltes in Rom zeichnete. Die Stichserie wurde mitsamt ihren phantastischen Zügen bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wieder nachgeahmt und variiert.

Bequemer als auf weiten Reisen konnte man sich durch die antike Literatur über griechische Tempel informieren. Dort fand man besonders noch Berichte über das Artemision von Ephesos, weil es zu den Weltwundern zählte¹³⁷. Aber auch die ausführlichste Beschreibung des Baus, diejenige des Plinius¹³⁸, vermittelt kaum eine plastische Vorstellung. Sie gibt nur Maße und die Anzahl der Säulen an. Am meisten sagt wohl Vitruv über das Artemision aus, indem er es als Beispiel für einen besonderen Typ von Tempel nennt: den Dipteros¹³⁹. Vitruvs Beschreibung der typischen Disposition von Tempeln bildete überhaupt die zentrale Quelle für die Kenntnis der griechischen Tempel. Also repetieren wir, was Vitruv schreibt. Dabei versuchen wir, den Text so zu lesen, wie er ist. Wir messen ihn nicht an den heutigen ar-

137 Beschi 1985-86 (wie Anm. 125), 308ss.

138 Nat.hist. XXXVI 95ff.

139 Vitruv III 3 (7). Vgl. Günther 1988 (wie Anm. 3), 315.

chäologischen Kenntnissen, sondern höchstens an dem Wenigen, das man in der Frührenaissance über antike Tempel wußte bzw. zu wissen glaubte.

Vitruvs Beschreibung der Tempel konzentriert sich hauptsächlich auf den Außenbau. Der Außenbau ist aufwendig mit Säulen geschmückt. Anscheinend traten die Säulen am Außenbau von Tempeln am prominentesten in der Architektur auf. So darf man daraus schließen, daß Vitruv im Rahmen seiner Beschreibung der Tempel, gleich im Anschluß an die Säulen, die zum Außenbau gehören, die Säulenordnungen generell behandelt. Die Säulen bilden nach Vitruv entweder Vorhallen an den Fronten der Tempel, oder sie umgeben die Tempel ringsum. Vitruv beschreibt viele Arten von Vorhallen und Umgängen. Im Ganzen erscheint der Außenbau des Tempels als Schmuckstück höchsten Ranges. Für den Innenraum hat Vitruv dagegen nur wenige dürre Bemerkungen übrig. Er sagt kaum etwas zur inneren Gliederung. Wie die Eindeckung sein soll, ist nur für den Außenbau erwähnt, für den Innenraum nicht.

Was Vitruv da beschreibt, entsprach nach den Kenntnissen der Renaissance bis ca. 1550 nur zu geringen Teilen oder überhaupt nicht dem erhaltenen archäologischen Bestand. An den damals als Tempeln identifizierten Bauten trat der Innenraum viel prominenter in Erscheinung. Der Außenbau war oft ganz schlicht, einfach aus Ziegelmauern gebildet. So war es selbst bei den berühmtesten Tempeln: bei der Rotunde des Pantheon und beim Templum Pacis des Vespasian, das Plinius als einen der schönsten Bauten der Welt preist (Abb. 31-32)¹⁴⁰. Damals wurde das Templum Pacis Vespasiani allgemein mit der Ruine identifiziert, die heute als Konstantinsbasilika gilt. Man kannte zwar Vorhallen und kleine runde Peripteroi, aber Säulengänge, die rundum oder an den Seiten große rechteckige Tempel umgeben, kannte man nicht; jedenfalls war bis ca. 1520 kein Beispiel dafür bekannt. Die erhaltenen Reste von rechteckigen Bauten mit Portiken wurden gewöhnlich anderen Bauzusammenhängen zugeordnet. Die erhaltenen Tempel in den Kaiserforen erschienen als Basiliken, als Teile von Atrien oder Palästen, nur nicht als Tempel; ebenso die heute als Serapeum des Caracalla bezeichnete Ruine am Quirinal, von dem damals noch gewaltige Reste aufrechtstanden¹⁴¹. Die Säulengruppen auf dem Forum Romanum, galten, soweit man überhaupt etwas mit ihnen verbinden konnte, auch als Reste der Brücke, die Caligula zwischen Kapitol und Palatin geschlagen haben soll¹⁴². Noch Serlio, obwohl er in seinem Antikenbuch bereits einen rechteckigen Tempel mit Säulenumgang abbildet, konnte sich überhaupt nicht vorstellen, was der Bau gewesen sein könnte, der heute als Mars Ultor Tempel auf dem Augustusforum identifiziert wird¹⁴³. „Unter den römischen Ruinen gibt es viele, von denen man nicht begreifen kann, was sie waren“, schreibt er ratlos dazu.

Andererseits berücksichtigt Vitruv nicht das, was in Rom an prominenten Stellen zu sehen war: Tempel in der Art des Pantheon oder in der Art des vermeintlichen Templum Pacis (heute sog. Konstantinsbasilika) kommen bei ihm nicht vor.

Die Diskrepanz zwischen Vitruvs Angaben und den römischen Ruinen ließ sich damals nicht einfach mit zeitlicher Differenz zwischen Vitruv und den erhaltenen Ruinen erklären. Bis ins späte 19. Jahrhundert datierte man die Vollendung des Pantheons wegen seiner Inschrift allgemein in die gleiche Zeit, als Vitruv sein Traktat publizierte (ca. 25 v.Chr.); das Templum Pacis entstand nur hundert Jahre später.

Eher ließ sich die Diskrepanz auf lokale Differenzen zurückführen. Vitruv läßt keinen Zweifel daran, daß die Tempel, die er beschreibt, von Griechenland herkommen. Das sagt er gelegentlich selbst, und darauf weisen die griechischen Fachausdrücke, mit denen er die Tempel durchwegs beschreibt. Nach Vitruv selbst gab es zwei von den vier Arten von Ringsäulern, die er beschreibt, gar nicht in Rom, sondern nur in Griechenland. Auch aus den Reiseberichten und aus anderen Schriften ging hervor, daß viele Ringsäuler in Griechenland standen. Dort waren die berühmtesten und schönsten Tempel allseits mit Säulen umgeben: so der Parthenon, das Theseion in Athen, das Artemision in Ephesos, der Hadrians-

140 Nat.hist. XXXVI102

141 Günther 1988 (wie Anm. 3). Ders., Albertis Vorstellungen von antiken Häusern. In: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Künste, Kongreßakten ETH Zürich 1995. Berlin 1999, 157-202.

142 Vgl. etwa G. F. Poggio Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae libri*. Paris 1723., 22, und noch B. Gamucci, *Libri quattro dell'antichità della città di Roma*. Venedig 1565, 30ss.

143 Serlio 1540 (wie Anm. 135), 88v-89r.

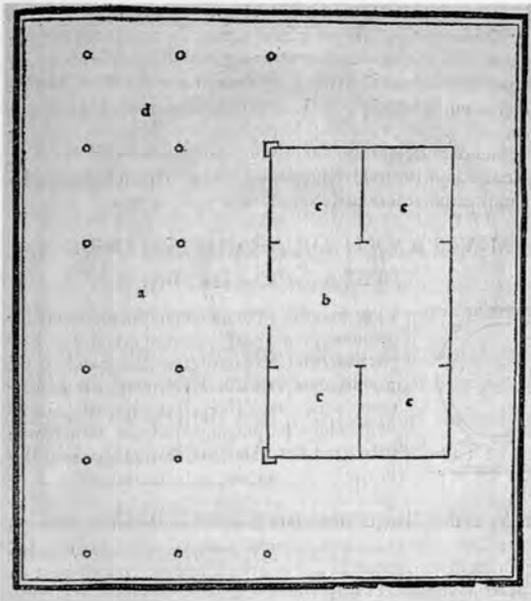


Abb. 33 Tuskischer Tempel nach Vitruv, Grundriß, Vitruv-Ed. Fra Giocondo 1511

tempel in Kyzikos. Daraus konnte man folgern, Vitruv beschreibt hauptsächlich Tempelarten, die mehr für das alte Griechenland als für Rom typisch waren.

Neben den vielen griechischen Tempeln beschreibt Vitruv eine italische Tempelform (Abb. 33)¹⁴⁴: Er bezeichnet sie als etruskischen Tempel. „Etruskisch“ und „italisch“ wurde damals oft synonym gebraucht. Oder man bezeichnete diejenigen Gebiete Italiens als etruskisch, die nicht von den alten Griechen kolonialisiert wurden. Nach dieser Nomenklatur reichte Etrurien von Rom bis Mantua. Der etruskische Tempel hat nach Vitruv außen nur eine Vorhalle, keinen Säulenumgang. Innen ist er komplexer als griechische Tempel disponiert: An den Hauptraum schließen beidseits Nebenräume an, sogenannte „Cellen“, an jeder Seite drei. So oder ähnlich verstand man den Text allgemein in der Renaissance. Der reine Wortlaut läßt diese Deutung zu. Aufgrund erweiterter archäologischer Kenntnisse setzte sich später die Interpretation durch, daß der Innenraum aus drei Zellen besteht, die sich alle auf die Vorhalle öffnen.

Alberti leitete von Vitruv und von den antiken Ruinen eine neue Beschreibung der Tempel ab¹⁴⁵. Im Ganzen versucht er, den Tempelarten gerecht zu werden, die man in Rom sehen konnte bzw. die man seinerzeit in Rom zu sehen meinte. Daher gibt er den runden Grundrissen ebenso viel Gewicht wie den rechteckigen. Daher konzentriert er sich auf den Innenraum. Der Außenbau wird viel kürzer behandelt. Vitruvs komplexe Differenzierung zwischen den diversen Arten von Vorhallen und Portiken entfällt. Der Innenraum wird stets als gewölbter Saal aufgefaßt. Die Wände öffnen sich manchmal in Exedren. Manchmal sind „Cellen“ an den Hauptraum angefügt, das sind Nebenräume über rechteckigem Grundriß, die tiefer als die Exedren und klar gegen den Hauptraum abgesetzt sind. Diese Zellen spricht Alberti

144 Vitruv IV 7.

145 De re aedificatoria VII.

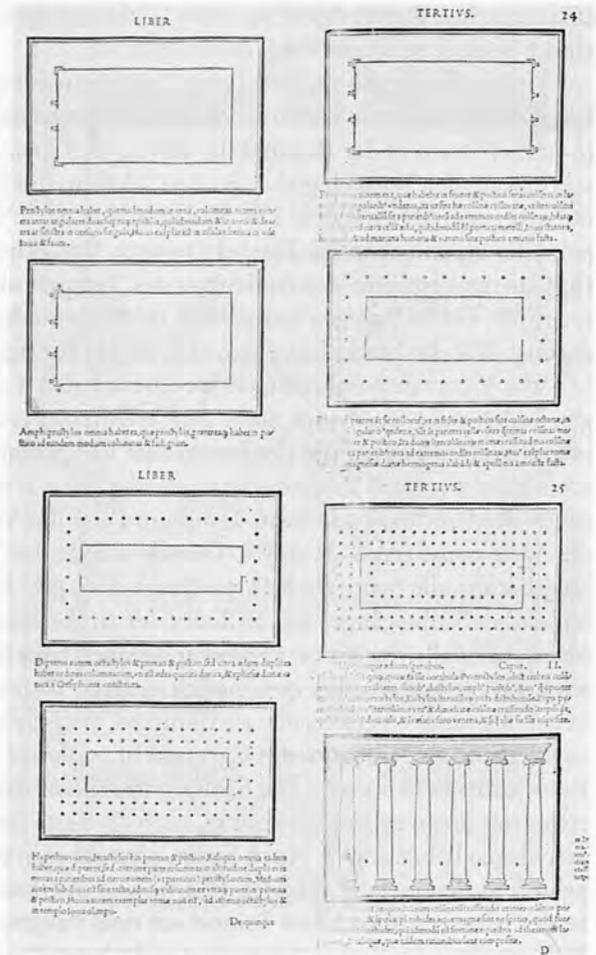


Abb. 34 Griechischer Tempel nach Vitruv, Grundriß, Vitruv-Ed. Fra Giocondo 1511

AMPHIPROSTYLI FVNDAMENTI ICHNOGRAPHIA & ORTHOGRAPHIA

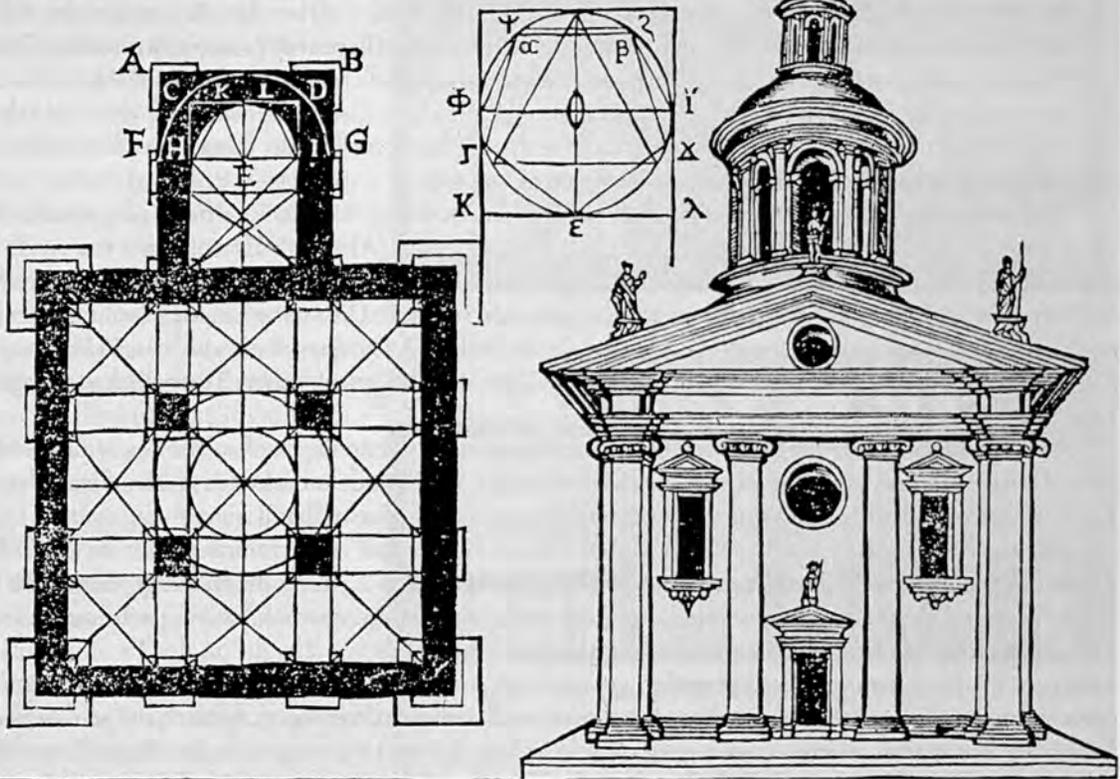


Abb. 35 Griechischer Tempel (Amphiprostylos), Vitruv-Ed. C. Cesariano 1521

als etruskisches Erbe an¹⁴⁶. Die Exedren stammen dann wohl aus Griechenland. So sagt es Alberti nicht ausdrücklich, aber es ergibt sich als Alternative zur italischen Disposition.

Für die genaue Disposition der „Cellen“ referiert Alberti Vitruvs Beschreibung des etruskischen Tempels. Aber es sind auch andere Dispositionen möglich, wenn nur die „Cellen“ separiert sind. Das Projekt für S. Andrea, das Alberti mit dem etruskischen Tempel verbindet, entspricht keineswegs im Einzelnen der Beschreibung im Traktat. Es hat nur „Cellen“ beiderseits des Hauptraums. An anderer Stelle der Abhandlung über Tempel erwähnt Alberti sogar „Cellen“, die wie beim Pantheon durch zwei Säulen vom Hauptraum abgetrennt sind¹⁴⁷. Auf diese Weise gehören nach Albertis Klassifizierung die beiden prominentesten Tempel Roms, die man kannte, in die italische Tradition: das Pantheon und das vermeintliche Templum Pacis, auf dessen Hauptraum sich, wie Vitruv (nach damaligem Verständnis) will, an beiden Seiten je drei „Cellen“ öffneten (Abb. 31-32).

In Oberitalien entstand eine andere Deutung von Vitruvs Beschreibung der Tempel in griechischer Tradition. Sie ist zuerst durch die Illustrationen belegt, die Fra Giocondo in seiner Vitruv-Edition von 1511 rekonstruierte.

Dem Kontext gemäß sind hier freie Varianten wie in Albertis Traktat ausgeschlossen. Fra Giocondo (Abb. 34) muß sich nach dem Gang von Vitruvs Abhandlung richten. So illustriert er zunächst die vielen diversen Formen von Säulenstellungen am Außenbau des Tempels¹⁴⁸. Die Cella des Tempels bleibt

146 De re aedificatoria VII 4.

147 De re aedificatoria VII 10.

148 Vitruv, De architectura. Ed. Fra Giocondo, Venedig 1511, 23v ss.

innen gewöhnlich leer. Das heißt nicht unbedingt, daß Fra Giocondo meinte, sie sei leer zu denken, sondern er gibt nur wieder, daß Vitruv an dieser Stelle gewöhnlich nichts zum Innenraum sagt. Anders sieht die Illustration zum Kapitel 4 des vierten Buchs aus, in dem Vitruv „Über den Innenraum der Cellen und die Disposition des Pronaos“ (Fra Giocondo: „De interiore cellarum & pronai distributione“) handelt¹⁴⁹. In der Mitte der Cella stehen vier Säulen. Wenn man so will, stellt Fra Giocondo hier also eine Art von tetrastyle Disposition dar. Der Plural von „Cellen“, der in der Überschrift des Kapitels im Unterschied zum Singular des Pronaos gebraucht wird, ergibt eigentlich nur dann einen Sinn, wenn die Abhandlung generell für Innenräume von Tempeln gelten soll.

Fra Giocondos Interpretation setzte sich in Norditalien durch. Cesare Cesariano ging von ihr aus, als er die Vitruv-Edition illustrierte, die 1521 in Como erschien (Abb. 35). Er stellt eine tetrastyle Disposition in den griechischen Tempeln ohne Umgänge dar¹⁵⁰. Zudem nimmt sich Cesariano die Freiheit, im Aufriß zu ergänzen, wie dieser Raum gedeckt gewesen sein soll: Die vier zentralen Säulen tragen eine große Kuppel, die Kreuzarme sind mit Tonnen oder hohen Kreuzgewölben, die vier Eckräume mit Kreuzgewölben geschlossen. So entsprechen bei Cesariano die griechischen Tempel ohne Umgänge Kreuzkuppelkirchen.

Fra Giocondo erklärt die Form seiner Illustrationen nicht. Wenn wir nachvollziehen wollen, wie er darauf gekommen ist, sind wir darauf angewiesen, selbst die Gründe zu rekonstruieren. Sicher ist nur, daß Fra Giocondos Vitruv-Edition auf langen und gründlichen Vorstudien basiert¹⁵¹.

Der entscheidende Passus bei Vitruv lautet: „Wenn der Tempel in der Breite größer ist als 20 Fuß, dann sollen zwischen die zwei Anten zwei Säulen gestellt werden ... Wenn die Breite größer als 40 Fuß ist, dann sollen contra regiones columnarum, die zwischen den Anten sind, Säulen nach innen zu (introrsus) gestellt werden, und diese sollen die gleiche Höhe haben wie die, die an der Front (in fronte) stehen...“¹⁵². Nach heutiger Interpretation gehören die „nach innen zu“ gestellten Säulen zur Vorhalle. Aber das kann man nur dann verstehen, wenn man weiß, daß mit dem Wort „Anten“, die an den beiden Seiten der Front sind, Mauerzungen gemeint sein sollen, die weit vorkragen. In der Renaissance übersetzte man „antae“ dagegen mit Eckpilaster an der Frontwand des Tempels¹⁵³. Wie üblich stellt Fra Giocondo die Anten als Eckpilaster an der Front dar. Die beiden Säulen zwischen ihnen stehen in der Frontwand. Wo sollten sie sonst stehen, wenn die Anten Pilaster sind. Die Säulen, die „nach innen zu“ gestellt werden sollen, erscheinen konsequenterweise im Innenraum. Der übrige Text Vitruvs spricht für diese Deutung: Warum sollte Vitruv eigens klarstellen, daß die „nach innen zu“ gestellten Säulen so hoch sind wie die Säulen an der Front, wenn sie alle gemeinsam zur Vorhalle gehören? Das wäre dann so gut wie selbstverständlich. Zudem sind die „nach innen zu“ gestellten Säulen anders als diejenigen in der Vorhalle gestaltet: sie sind erheblich schlanker proportioniert und haben mehr Kannelüren. Generell empfiehlt Vitruv anschließend diese Gestaltung von Säulen in beengten Plätzen und in einem geschlossenen Raum („in angustis locis et in concluso spatio“). Man sieht, es war nach damaligem Verständnis durchaus vernünftig, die „nach innen zu“ gestellten Säulen in der Cella anzusiedeln. Fra Giocondo widmete der Illustration offenbar die gleiche Sorgfalt wie seiner gesamten Vitruv-Edition. Was die Decke der Cella betrifft, so konnte man rekonstruieren, was man wollte, da Vitruv nichts dazu sagt.

Die theoretische Begründung durch die Interpretation des Textes allein erklärt wohl nicht die Einführung der tetrastyle Disposition. Hinzu kam sicher die Erfahrung mit Architektur, die Fra Giocon-

149 Vitruv 1511, 38v.

150 Vitruv 1521, 52r-v, 67r

151 V. Fontana, Fra' Giocondo e l'antico. In: Antonio da Sangallo i.G. Rom 1986, 423-444. Ders., Fra' Giovanni Giocondo architetto 1433 - c. 1515. Vicenza 1988. P. N. Pagliara, Vitruvio da testo a canone. In: Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana. Turin 1985-86 III, 7-88.

152 Vitruv IV 4. Vgl. die Übersetzungen Francesco di Giorgios (Il „Vitruvio Magliabechiano“ di Francesco di Giorgio Martini. Ed. G. Scaglia, Florenz 1985, 123) und Fabio Calvos (Vitruvio e Raffaello. Il „De architectura“ di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate. Ed. V. Fontana/ P. Morachiello, Rom 1975, 182).

153 So noch G. Philandrier, In decem libros M. Vitruvii Pollionis de Architectura annotationes. Venedig 1544, 62, und B. Baldi, De verborum vitruvianorum significatione. Augsburg 1612, 13.

do in seiner Heimat sammelte. Fra Giocondo stammte aus Verona und lebte die meiste Zeit seines Lebens im Veneto bzw. in Venedig. Die tetrastyle Disposition war ihm durch die venezianischen Kreuzkuppelkirchen vertraut, und er wußte natürlich, daß S. Giacomo di Rialto in der Antike errichtet worden war. Er stützte sich auf die Architektur in „maniera greca“, die er von zuhause her kannte. Cesarianos Illustrationen zeigen noch deutlicher den Einfluß der heimatischen Architektur. Cesariano lebte in Mailand. Er hielt sich an die Kreuzkuppelkirchen, die in Oberitalien verbreitet waren. Die Gewölbe, die er rekonstruiert, speziell die Kreuzgewölbe in den vier Eckräumen, entsprechen diesem Typ.

Fra Giocondo und Cesariano, so wie sie die Disposition im griechischen Tempel rekonstruieren, führten anscheinend die Bautradition, die in Konstantinopel und Venedig fortlebte, auf die altgriechische Manier zurück.

Fra Giocondo und Cesariano knüpften mit ihrer Deutung von Vitruvs Beschreibung des griechischen Tempels an Ideen an, die seinerzeit in Norditalien verbreitet waren. Schon Filarete stellte, wie wir sahen, eine kaum differenzierte Verbindung zwischen byzantinischer oder venezianischer Architektur und altgriechischer oder altrömischer Architektur her. Die Verschmelzung von Byzanz und altgriechischer Antike findet sich damals sogar in Frankreich: in dem Epos, das Jean Molinet unter dem Titel „Les Faictz et Dictz“ oder „Complainte de Grece“ oder „Complainte de Constantinople“ elf Jahre nach der Eroberung von Byzanz, 1464, also im gleichen Jahr publizierte wie Filarete sein Traktat¹⁵⁴. Fra Giocondo verwandelte in eine archäologische Rekonstruktion, was vordem eine vage Vorstellung war.

Im Verlauf des späteren 16. Jahrhunderts verloren manche der Ideen, die Fra Giocondo und Cesariano aufgebracht hatten, auch in Norditalien an Boden. Aber die generelle Vorstellung, daß in der byzantinischen Architektur altgriechische Elemente fortlebten, ging nicht völlig unter. Noch Sir Christopher Wren, der Baumeister von St. Paul's Cathedral in London, hielt daran fest. In seinen „Tracts on architecture“ führt er die Hagia Sophia als Beispiel für die von ihm als Ideal bewunderte Pendentivkuppel an und mündet in die Versicherung: „Die in Konstantinopel hatten sie zweifellos von den Griechen vor ihnen“¹⁵⁵. Offenbar weil er sie auf die Klassik zurückführte, griff Wren beim Bau von St. Paul's bewusst venezianisch-byzantinische Elemente auf.

Auch Albertis Rekonstruktion der Tempel war wohl von einheimischer mittelalterlicher Tradition geprägt. Alberti fügt den Tempeltypen neben rechteckigen und runden auch polygonale an. Im antiken

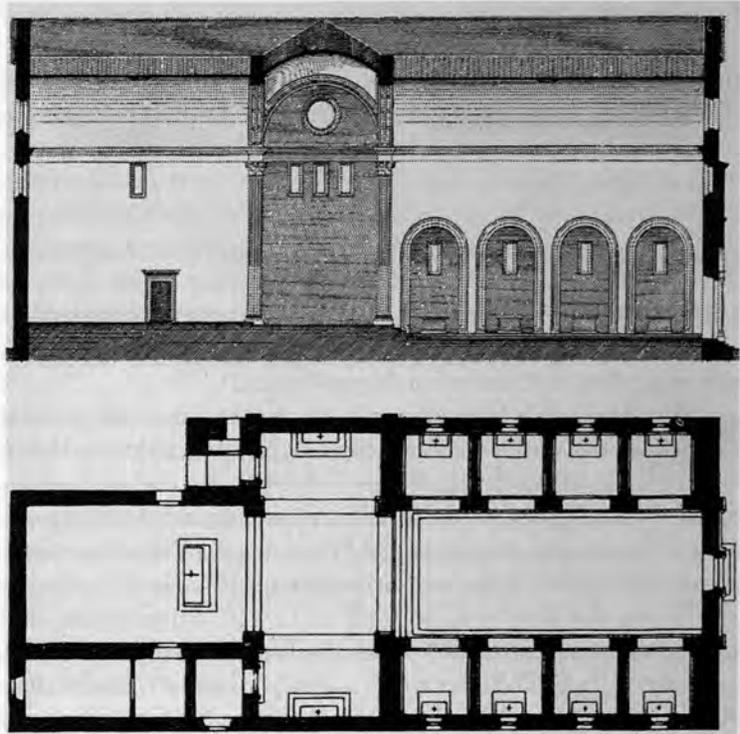


Abb. 36 Badia Fiesolana, Grundriß und Längsschnitt (nach P. Laspeyres 1882)

154 M. Santucci, Jérusalem, Rome et Constantinople dans l'oeuvre de Molinet. In: Jérusalem, Rome et Constantinople. L'Image et le Mythe de la Ville. Paris 1986, 137-148. Vgl. Anhang.

155 C. Wren, Tracts on architecture. In: Volumes of the Wren Society XIX, 1942, 131s.

Rom konnte er das schwerlich lernen. Er hielt sich offenbar an das Florentiner Baptisterium, den vermeintlichen römischen Tempel. Der griechisch-römische Tempel, in dessen Inneren Alberti einen ungeheilten breiten Saalraum annimmt, findet nur in antiken Ruinen Parallelen, jedenfalls als monumentale Anlage. Aber die alte italische Sonderform des Tempels, so wie sie sich Alberti vorstellt, mit ihrem schmalen Mittelraum und seitlichen „Cellen“, läßt sich leicht vom herkömmlichen Kirchenbau der Toskana ableiten. Charakteristisch für den spätmittelalterlichen Kirchenbau in der Toskana ist der Saalbau¹⁵⁶. Daran wurden oft im Lauf der Zeit seitliche Kapellen angebaut. Mit systematisch angeordneten Seitenkapellen erscheint dieser Bautyp zu Beginn der Renaissance erstmals im engen Umkreis des Cosimo de' Medici, in der Badia Fiesolana (Abb. 36). Dann übernahm ihn Alberti in S. Andrea in Mantua (Abb. 2). Alberti war auch sonst abhängig von mittelalterlicher Tradition: Er erneuerte den Inkrustationsstil in Florenz, nicht jedoch in Rimini oder Mantua, anscheinend weil er in Florenz zur lokalen Tradition gehörte, in Oberitalien dagegen nicht.

Mit aller Deutlichkeit zeigt die Abhandlung über die vitruvianischen Tempelarten, die Francesco di Giorgio in der ersten Version seines Architekturtraktates bietet, wie Vitruv mit der mittelalterlichen Bautradition verbunden, in diesem Fall sogar eher von ihr überlagert wurde¹⁵⁷. Francesco di Giorgio war nicht wirklich in der Lage, Vitruv zu verstehen, hier so wenig wie gewöhnlich in seinem Traktat¹⁵⁸. Der Text bildet im wesentlichen einen Verschnitt aus Vitruv, zu weiten Teilen unverständlich verzerrt. Er ist illustriert mit einer Reihe von Grundrissen (Abb. 37). Sie zeigen zwei Saalbauten, einen davon mit Querschiff, eine Basilika mit Querschiff und zwei Zentralbauten, ein Polygon und eine Rotunde, beide mit innerem Umgang. In einer Version des Traktats sind sie nach Vitruv bezeichnet von links nach rechts als „in antis“, „prostilo“, „ipetros“ „paxeulo ditteros“ (Pseudodipteros), „anfriprostilos“¹⁵⁹. Mit Vitruvs Angaben zu diesen Arten von Tempeln haben die Grundrisse nichts Erkennbares gemein. Aus der Antike stammen vielleicht der einfache Saalbau, die Rotunde und generell die Nischen, die die Innenräume umgeben. Aber der Rest entspricht christlicher Bautradition. Speziell ist dort die Verkehrung der äußeren Peristasen zu inneren Säulenumgängen vorgebildet, die Cesariano übernehmen sollte.

Francesco di Giorgios Abhandlung über die vitruvianischen Tempelarten wurde in Venedig von Angelo dal Cortivo (1462-1536) kopiert, einem gebildeten Architekten im öffentlichen Dienst, der epigraphische Alphabete von Urbano Bolzanio sammelte¹⁶⁰. Die Kopie befindet sich im sogenannten Codex Zichy (Abb. 39). Angelo kopierte den Grundriß des „Peri(p)teros“ wohl von Francesco di Giorgio¹⁶¹. Der „Peripteros“ hat einen inneren Säulenumgang ungefähr wie der Dom von Pisa. Dazu fügte Angelo eigenständig eine Innenansicht an, und hier sind Gewölbe nach venezianischer Bautradition rekonstruiert: Kuppeln über der Vierung und über den Kreuzarmen, wie in S. Marco in Venedig.

Wie die byzantinische Tradition in Venedig und Oberitalien oder die sog. Protorenaissance in Florenz, so färbte die lokale vorgotische Bautradition auch in anderen Regionen die Vorstellungen von der Antike und gab Leitlinien für die Erneuerung der Antike. Die Einbeziehung der lokalen vorgotischen Bautradition in die Renaissance, die wir bei der Kreuzkuppelkirche beobachteten, war durchaus normal in der Renaissance.

J. S. Ackerman zeigt, daß die lombardische Renaissance lokale romanische Elemente aufnahm¹⁶².

156 H. Teubner, Zur Entwicklung der Saalkirche in der Florentiner Frührenaissance. Diss. Heidelberg 1975.

157 Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura, Cod. Ashburnham 361, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, 9v. Ed. P. Marani, Florenz 1979. Trattati di architettura ingegneria e arte militare. Ed. C. Maltese/ L. Maltese Degrossi, Mailand 1967 I, 39s., 255, Taf. 17 (mit den Bezeichnungen der Tempel-Grundrisse).

158 Vgl. Günther 1988 (wie Anm. 3), 158ff.

159 Cod. Ashburnham. Im Cod. Saluzziano: „Tenpio senza crociera e navi“, „Tenpio a crociera e senza navi“, „Tenpio A navi“, „Tenpio a ffacie“, „Tenpio circhulare“.

160 G. Scaglia, Francesco di Giorgio, checklist and history of manuscripts and drawings. London/Toronto 1992, 201s., 274ss. Nr. 122 (um 1490/1500) M. Biffi, Una proposta di ordinamento del testo di architettura del codice Zichy. Le origini della produzione teorica di Francesco di Giorgio Martini. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. Lett. e Fil., Ser. 4, II 2, 1997, 531-600.

161 Cod. Zichy, fol. 129.

162 J. S. Ackerman, The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan. In: Marsyas V, 1959, 23-37. Allg. zur Rezeption der Romanik in der Frührenaissance vgl. schon J. Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart 1920, p. X. H. Tietze, Romanische Kunst und Renaissance. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-27, 43-57.

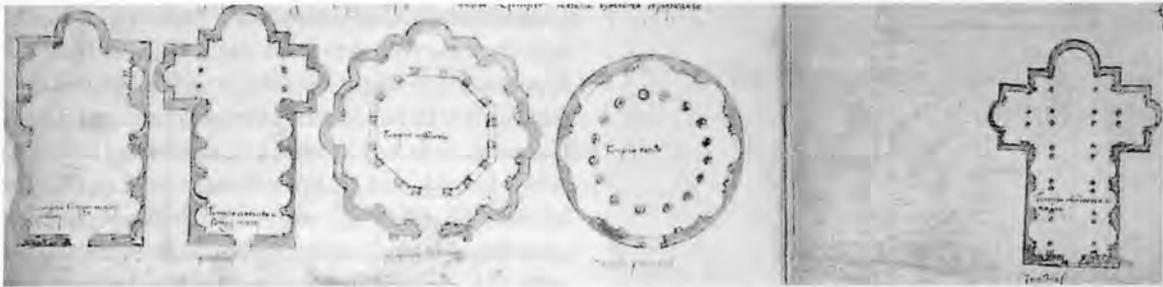


Abb. 37 Francesco di Giorgio Martini, Antike Tempel, Erste Version des Architekturtraktats, Cod. Ashburnham 361, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz

Die Kathedrale von Faenza verbindet die neuen Formen der Renaissance mit einer Disposition, die an romanischen Domen der Emilia vorgebildet ist¹⁶³. Jürg Ganz wies darauf hin, wie Kirchen der Renaissance in Piacenza einheimische Bautraditionen des Mittelalters integrieren¹⁶⁴. Die Erweiterung von Chor und Querhaus des Domes von Como, die Tommaso Rodari und Cristoforo Solari 1513 einleiteten¹⁶⁵, richtet sich teilweise nach der romanischen Basilika von S. Fedele in Como. Ähnliches läßt sich im Profanbau beobachten. Auch viele Landvillen und Stadtpaläste der Renaissance knüpften an alte lokale Bautraditionen an.

Man darf wohl annehmen, daß die Architekten oft meinten, antikem Vorbild zu folgen, wenn sie einheimische romanische Bauweisen wiederbelebten. Das Memorandum zum Romplan Leos X. verspricht, es sei ohne viel Mühe möglich, zwischen antiker und nachantiker Architektur zu unterscheiden¹⁶⁶. Aber die Realität sah anders aus. Nur der Spitzbogen gab damals ein klares Kriterium ab, um nachantiken Ursprung zu erkennen. Wie S. Giacomo di Rialto in Venedig oder das Baptisterium in Florenz, so galten auch in anderen Regionen zahlreiche romanische Bauten als antik, besonders Zentralbauten. Zum Beispiel wurde der alte Dom von Arezzo (1561 zerstört), ein Polygon mit inneren Umgängen, ähnlich S. Giacomo di Rialto, für eine christliche Stiftung aus der Spätantike gehalten; man meinte, er sei schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts gegründet worden (Abb. 39)¹⁶⁷. Er wird heute ins 11. Jahrhundert datiert und in die Nachfolge von S. Vitale gestellt¹⁶⁸. Ein aus heutiger Warte besonders überraschendes Beispiel für solche Verwechslungen bildet die, wie man heute meint, romanische Basilika von S. Fedele in Como. Sie wurde bis zum 17. Jahrhundert für einen Herkulestempel gehalten und noch vor Christi Geburt datiert. Cesariano zitiert den Bau als Herkulestempel in seinem Vitruvkommentar¹⁶⁹. Bis ins späte 16. Jahrhundert hielt sich diese Auffassung¹⁷⁰.

Ausnahmsweise wurde die Verbindung zwischen Renaissance und Antike ausdrücklich über eine mittelalterliche Tradition hergestellt: Das sahen wir bereits bei dem Bericht Vasaris über Brunelleschis Renaissance der Architektur. Ein Beispiel dafür aus der Frührenaissance bildet die Römische Kulturgeschichte, die Flavio Biondo um die gleiche Zeit wie Albertis Architekturtraktat unter dem Titel „De Roma triumphante“ publizierte. Biondo behauptet, daß die Paläste mit zentralem Innenhof, wie sie seit dem Beginn der Renaissance in Florenz aufkamen, antike Bauart aufnahmen, indem sie eine mittelalterliche Tradition fortsetzten. Denn die antike Bauart habe im Mittelalter fortgelebt. Die Entwicklung sei fol-

163 B. Hellerforth, Der Dom von Faenza. Ein Beitrag zur Problematik der Basilika-Architektur in der zweiten Hälfte des Quattrocento. Diss. Bonn 1975.

164 J. Ganz, Alessio Tramello. Drei Sakralbauten in Piacenza und die oberitalienische Architektur um 1500. Frauenfeld 1968, 66ss.

165 D. S. Monti, La cattedrale di Como. Como 1897, 80ss.

166 Golzio 1936 (wie Anm. 59), 84.

167 Vasari/ Milanese (wie Anm. 4) I, 227.

168 G. de Angelis d'Ossat, Il „Duomo vecchio“ di Arezzo. In: Palladio XXVII, 1978, Nr. 3-4, 7-46.

169 Vitruv 1521, 29r.

170 So Ende des 16. Jh.s bei Feliciano Ninguarda. Cf. S. Monti, Atti della visita diocesana di F. Feliciano Ninguarda, vescovo di Como (1589-1593). Como 1892-98 I, 20s. Zit. bei Porter (wie Anm. 17), 328s.

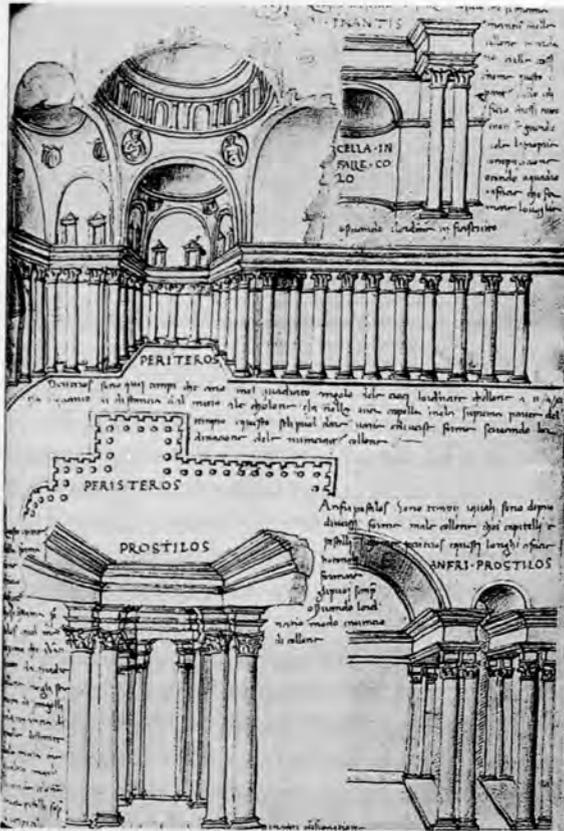


Abb. 38 Angelo dal Cortivo (1462-1536) nach Francesco di Giorgio Martini, Cod. Zichy, Rekonstruktion des Peripteros nach Vitruv

zung schwerer. Das belegen die oben zitierten Beispiele vermeintlicher antiker Bauten. Und wenn erst einmal das Florentiner Baptisterium, S. Giacomo di Rialto oder S. Fedele in Como zur Antike zählen, wie sollen sich dann überhaupt noch mittelalterliche Bauten von der Antike unterscheiden lassen, solange sie keine gotischen Stilmerkmale aufweisen?

Wo im Lauf der Renaissance Zweifel am vermeintlich antiken oder heidnischen Ursprung mittelalterlicher Bauten aufkamen, da stützten sie sich meist auf historische oder ikonografische Indizien. Stilistische Kriterien wußten auch die Zweifler gewöhnlich nicht zu nennen. Manche Historiografen hielten der Datierung des Florentiner Baptisteriums in die Antike entgegen, daß Florenz nach alten Berichten vollständig von den Goten zerstört worden sei, und nahmen deshalb an, daß Karl d. Gr., der die Stadt danach erneuert habe, den Bau in antiken Formen wiederherstellte. Um 1532/34 äußerte Benedetto Giovio Zweifel am heidnischen Ursprung von S. Fedele, den Architekten loben würden¹⁷⁵. Er gesteht zu, daß die Disposition Vitruv folge, indem sie nach Menschenmaß ausgerichtet sei. Aber aus ikonografischen Gründen schließt er auf eine christliche Gründung in der Antike: weil die Bauplastik mehrfach biblische Szenen darzustellen scheine. Dem wurde wenig später eine Bauanalyse entgegeng gehalten, die den heidnischen Ursprung bestätigen sollte, weil die christlichen Einrichtungen sichtlich später einge-

gendermaßen abgelaufen: Wie aus vielen alten Schriften hervorgeht, seien die ersten christlichen Kirchen, da der Kult noch nicht öffentlich stattfinden durfte, in römischen Privatwohnungen eingerichtet worden. Die Kreuzgänge von Klöstern seien deshalb von Höfen römischer Häuser abzuleiten. Die Höfe in modernen Palästen würden mittelalterlichen Kreuzgängen gleichen. Daraus ergebe sich, daß sie letztlich aus der Antike stammen würden¹⁷¹.

Vor Vasari wurde in der nachantiken Architekturgeschichte nur zwischen der Epoche der Gotenherrschaft und der deutschen Herrschaft differenziert, zwischen denen das Imperium Karls d. Gr. als Trennung und Ausnahme erschien¹⁷². Die mittelalterliche Architektur wurde im Wesentlichen als eine stilistische Einheit hingestellt. Mit ihr wurden einheitlich die Stilmerkmale der Gotik verbunden, speziell der Spitzbogen oder die filigrane Bauweise. Auf die Romanik nehmen die bekannten architekturhistorischen Abrisse vor Vasari kaum Rücksicht¹⁷³. Und auch noch Vasari meinte, die Goten hätten die gotische Manier mit ihren Spitzbögen und anderen typischen Merkmalen direkt nach dem Untergang Roms erfunden¹⁷⁴. Diese historische Vorstellung blieb bis ins 18. Jahrhundert hinein vorherrschend. Gotische Architektur läßt sich leicht von der Antike unterscheiden, aber bei romanischer Architektur fiel die Abgrenzung schwerer.

171 F. Biondo, De Roma triumphante. Basel 1531, 188ss. Vgl. Günther 1999/2000 (wie Anm. 125).

172 Spez. Filarete 1972 (wie Anm. 25), 382. Manetti, loc.cit. (wie Anm. 5). Memorandum zum Romplan, loc.cit.(wie Anm. 59).

173 Darauf hat besonders Frankl 1961 (wie Anm. 4), 274, aufmerksam gemacht.

174 Frankl 1961 (wie Anm. 4), 290.

175 Benedetto Giovio, *Historiae patriae libri*. Zit. bei Porter (wie Anm. 17), 326s.

fügt worden seien¹⁷⁶. Obwohl die Erscheinung von S. Lorenzo inzwischen stark durch romanische Umbauten geprägt war (Abb. 24), galt der Bau in der Renaissance uneingeschränkt als antik¹⁷⁷. Auf Fazio degli Uberti wirkte er so antik, daß er sich vor ihm nach Rom versetzt fühlte¹⁷⁸. Andrea Alciati (1492?-1550) stellte die Identifizierung von S. Lorenzo als Herkulestempel in Frage, aber er bezweifelte nun überhaupt den antiken Ursprung¹⁷⁹.

Generell darf man wohl sagen, die Vorstellungen von antiker Architektur, die sich in der Renaissance bildeten, waren zu einem guten Teil geprägt von Idealen, die durchaus nicht alle aus der Antike zu stammen brauchten, sondern abhängig waren von einheimischen Traditionen, gewissermaßen von der natürlichen Voreingenommenheit durch das, was vertraut war.

Der Rückblick auf die Antike entsprach nicht bloß einer historischen Konstruktion um der Theorie willen, sondern auch einer Orientierung am eigenen nationalen Erbe. In diesem Sinn wurde die Antike auch eingesetzt, um eigene Ansprüche zu unterstützen und fremde Ansprüche abzuwehren: Die Kurie hob die historische Stellung Roms hervor, um ihren angestammten Sitz zu verteidigen. Venedig betonte seine alte Bindung an den Osten, um seine Eigenständigkeit gegenüber Rom zu betonen. So richtete sich die Rekonstruktion der Antike gelegentlich auch nach dem Wunsch, die einheimische Tradition in ihr zu verankern, und manchmal drängte dieser Wunsch historisches Kalkül zurück.

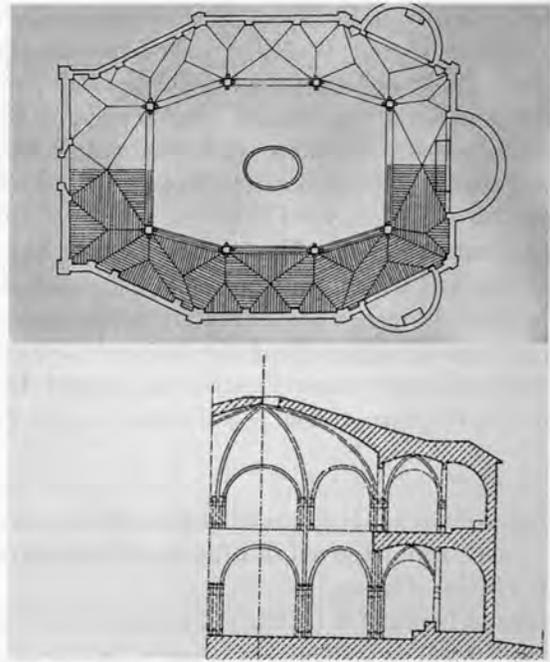


Abb. 39 Alter Dom von Arezzo (zerstört), Grundriß und Längsschnitt, Rekonstruktion G. de Angelis d'Ossat

Nachtrag

Weil die Deutung des Begriffes „antae“ grundlegend für das Verständnis von Vitruvs Beschreibung des Pronaos und Inneren des Tempels war, sind hier einige wichtige Kommentare dazu aus Schriften der Frührenaissance zusammengestellt. Sie zeigen, daß der Begriff einhellig im Sinn von viereckiger Säule, Pilaster oder Türpfosten verstanden wurde. So war es im Mittelalter überliefert (vgl. *Mittellateinisches Wörterbuch* bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert I (1967), sub voce „anta“. D. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* I (1883), sub voce „antes“). Ebenso übersetzen die klassischen modernen Wörterbücher der lateinischen Sprache (vgl. bes. E. De Ruggiero, *Dizionario epigrafico di antichità romane* I (1886), sub voce „antae“. *Thesaurus linguae latinae* II (1900/04), sub voce „anta“. E. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis* I (1940), sub voce „antae“). In der Renaissance berief man sich dafür im Wesentlichen auf die gleichen antiken Schriftquellen wie heute (unten zusammengestellt). Eine Ausnahme

176 F. Ninguarda (wie Anm. 170), loc.cit.

177 Zur Erscheinung des Baus nach den Umbauten, die durch zwei Brände (1071, 1075), den Einsturz der Kuppel (1103) und den Brand der Porta Giovia (1124) bedingt waren, vgl. W. E. Kleinbauer, *Some Renaissance views of early christian and romanesque San Lorenzo in Milano*. In: *Arte Lombarda* XII 2, 1967, 1-10.

178 Dittamondo III 4 (7ss.).

179 A. Alciati, *Historiae Mediolanensis libri*. Ders., *Opusculum et antiquarium et Cicerei monumenta*. Mompeglio Mondini 1943, 89, 91.

bildet allerdings der Kommentar des Servius zu Vergil. In der Renaissance wurde ihm, mittelalterlicher Tradition folgend, besonders hohe Bedeutung beigemessen. Dagegen berücksichtigt ihn von den modernen Wörterbüchern nur Du Cange. Dort wird kritisiert, daß Servius die Begriffe „antae“ und „antes“ (vordere Reihe von Pflanzen oder Soldaten) gleichsetzt. In den modernen Wörterbüchern werden sie meist (mit der Ausnahme von Du Cange) geschieden. Aber die antiken Schriftquellen vermischen sie oft (vgl. zu den unten zitierten Passus noch Columella, *De re rustica* X 376, der das Wort „antae“ statt „antes“ für eine Reihe von Pflanzen verwendet). Dementsprechend wurden die Begriffe auch im Mittelalter und in der Renaissance synonym gebraucht. Unsere Zusammenstellung zeigt, daß die in der Renaissance übliche Deutung von „antae“ völlig plausibel war. Das moderne Verständnis von Vitruvs Beschreibung des Pronaos und Inneren des Tempels in dem Sinn, daß „antae“ weit vorspringende Mauerzungen bedeutet und dazwischen (statt im Innern) die erwähnten Säulen Platz finden sollen, basiert also keineswegs auf einer besseren literarischen Analyse. Es ist aus der Betrachtung des antiken Denkmälerbestandes hervorgegangen und paßt die Deutung des Textes nur der archäologischen Kenntnis an.

Flavio Biondo, *De Roma triumphante libri decem*. Basel 1531, 188:

„praeter rotundas vero aliae fuerunt columnae, quae dictae sunt antae, quod antes quadraturae significare Nonius affirmat.“

Quelle: Nonius

Niccolò Perotti, *Cornucopiae sive linguae latinae commentarii*. Basel 1521 (Erstausgabe: Venedig 1489), 760 (26):

„et antae, quae sunt latera ostiorum. et antes eminentes lapides, vel columnae ultimae, quibus fabricae sustentur, quod antestent. Item extremi vinearum ordines. Vir[gilius]: *Iam canit effoetus extremos vinitor antes. Significant etiam materias, quibus vineta clauduntur.*“

Quelle: Festus, Servius

Ambrogio da Calepio, *Dictionarium ex optimis quibusq. authoribus cum additionibus*, Paris 1510 (Erstausgabe: Bergamo 1502), sub voce

„Ant(a)e: lapides sunt qui utroque latera ostij muniunt alio nomine parastadae auctore Vitruvio dicti. Antes nomen ab ante deductum, quo significantur eminentes lapides: sive ultimae columnae quadratae quibus sustentur fabrica.“

Quellen: Festus, Vitruv, Servius

Raffaele Maffei, *Commentariorum urbanorum libri*. Rom 1506, 398 v:

„antes: Festus dicit esse extremas parietum columnas unde etiam Antae nomen habuere haec sunt latera hostiorum quae et antepagmenta Vitruvius vocat.“

Quellen: Festus, Vitruv, Servius, zu „antepagmenta“ vgl. Vitruv IV 6 (1).

Antike Schriftquellen

Vitruv

III 2 (2) zum Templum in antis: „habebit in fronte antas parietum, qui cellam circumcludunt, et inter antas in medio columnas duas supraque fastigium ...“

III 2 (3) zum Prostylos: wie Templum in antis, aber Vorhalle auf Säulen vor der Front

IV 2 (1) zur Entstehung des Säulenschmucks: „Trabes enim supra columnas et parastaticas et antas ponuntur.“

IV 4 zum Inneren des Tempels und zum Pronaos: u.a. Dicke der Anten gleich Durchmesser der Säulen

IV 7-8 zum tuskischen Tempel: Ecksäulen sollen gegenüber den Anten in der Flucht der Außenwände aufgestellt werden. Zwei mittlere Säulen sollen in der Flucht der Wände, die sich zwischen den Anten

und der Tempelmitte befinden, aufgestellt werden, und zwischen den Anten und den Frontsäulen sollen in der Mitte in denselben Fluchtlinien andere angeordnet werden.

V 1 (9) zur Basilika: Auf den Säulen und den Anten, die sich neben der Exedra befinden, sollen Balken liegen.

VI 7 (1) zum Peristyl des griechischen Hauses: Auf drei Seiten ist der Peristyl von Säulengängen umgeben, auf der vierten sind zwei Anten, die Balken tragen. „Hic locus apud nonnullos prosta, apud alios p(ara)stas nominatur“.

VI 8 (2): In Kellern ist es nötig, daß „postes“ unter den „pilas“ und „antas“ der Häuser darüber stehen.

Sex. Pompeius Festus, De verborum significatione, Epitoma des Paulus Diaconus:

„antes sunt extremi ordinis vinearum, unde etiam nomen trahunt antae, quae sunt latera ostiorum.“ Ed. W. M. Lindsay 1913, p. 16 M, 8. Ebenso Ed. Basel 1521, 1130 (4).

Nonius Marcellus, De compendiosa doctrina:

„antes sunt quadraturae, unde et antae dictae sunt quadrae columnae. Virgilius Georgi(corum) li[brum] II: Iam canit effectos extremus vinitor antes.“ „antipagmenta valvarum ornamenta, quae antis adpinguntur id est adfinguntur“. Ed. W. M. Lindsay 1903 I, p. 30. Ebenso Ed. Basel 1521, 1239 (46)

Maurus Servius in: Vergilius cum commentariis. Venedig 1493, zu Vergil, Georgica II 417: „Iam canit effectos extremus vinitor antes“:

„Et antes alii extremos vinearum ordines accipiunt, alii macerias, quibus vineta clauduntur: quae maceriae fiunt de assis, id est, de siccis lapidibus: unde et assae tibiae dicuntur, quibus canitur sine chori voce. Dicuntur autem Antes a lapidibus eminentioribus, qui interponuntur ad maceriam sustentandam. Nam proprie antes sunt eminentes lapides vel columnae ultimae quibus fabrica sustinetur...“