

Das architektonische Urteil in der Renaissance

Hubertus Günther

Enttäuscht darüber, wie oft zu unserer Zeit Urteile über Architektur abgegeben werden, die keine vernünftige Orientierung erkennen lassen, wenden wir den Blick zurück auf die klassische Epoche der Architektur, die Renaissance. Da wissen wir, daß es architektonische Prinzipien gab. Das zeigt der ausgewogene Stil der Bauten, davon handeln ausführlich viele gelehrte Bücher dieser goldenen Zeit. So nehmen wir an, daß sich der Glaube an die Ratio, der die Renaissance im Ganzen prägte, auch in den zeitgenössischen Urteilen über Architektur niedergeschlagen hat. Allerdings ist diese Annahme nicht bewiesen. Bisher sind wenige Urteile der Renaissance über Architektur gesammelt worden. Wir versuchen hier in einem kleinen Überblick, diese Lücke zu füllen und die Urteile über Architektur als eine eigene literarische Gattung zu betrachten. Natürlich sind ungleich weniger Schriften als aus der heutigen Publizistik überliefert. Deshalb ziehen wir ein weites Spektrum von Zeugnissen heran, von alten Reiseführern bis hin zu Bauakten.

Zunächst werfen wir rasch einen Blick auf die Architekturtheorie, um abzuschätzen, mit welchen Prinzipien in den Urteilen zu rechnen ist. Um die Bedeutung der Theorie für die Praxis des Urteilens einigermaßen realistisch zu erfassen, sollten wir, so flüchtig unser Ausblick auch ist, nicht unbesehen die Logik und Rhetorik der Theoretiker akzeptieren, sondern versuchen, möglichst distanziert und pragmatisch an die Sache heranzugehen.

Als höchstes Prinzip galt in der Architektur wie überhaupt in der menschlichen Gesellschaft über die Zeiten hinweg das *Decorum*, das Schickliche, dasjenige, das nach Nutzen und Herkommen angemessen ist. Das blieb auch in der Renaissance so, allerdings wurde der Begriff umformuliert. Man konnte sich nicht ohne weiteres auf das Herkommen berufen, weil die vorausgegangene Zeit, das Mittelalter, gewöhnlich im Bausch und Bogen als barbarisch abgeurteilt wurde. Als angemessen wurde statt dessen die Orientierung an der Antike hingestellt. Zum Nutzen gehörte die Beachtung der praktischen Funktionen (etwa daß ein Haus einen Eingang besitzt) und der Statik (damit das Haus nicht gleich zusammenbricht). Zur Orientierung am Herkommen oder an der Antike gehörte die repräsentative Funktion (etwa daß ein Rathaus nicht wie ein Mausoleum aussieht) und die Schönheit. Die Schönheit definierte sich nicht einfach danach, was auf das Gefühl schön wirkt (wie manche natürlichen Gegebenheiten), son-

dern als ein rational berechneter Zusammenklang aller Teile, der so stimmig in sich ist, daß man nichts von ihm wegnehmen und nichts hinzufügen kann, ohne dem Ganzen zu schaden. „*Concinnitas*“ nannte Alberti dies im Anklang an Cicero. Es fragt sich nun, wie weit die Architekturtheorie der Renaissance diese hohen Maximen in konkrete Anhaltspunkte umsetzen konnte.

Faszination der Proportionen

Die Architekturtheorie der Renaissance richtet sich zum großen Teil nach antiken Schriften. Darauf basiert weitgehend auch das, was sie über Baumaterialien lehrt. Welchen Nutzen diese Baumateriallehre in der Renaissance wirklich brachte, wissen wir nicht. Es ist nie untersucht worden. Fest steht nur, daß schon im frühen 16. Jahrhundert ein Pragmatiker wie Alvise Cornaro sie für überflüssig erklärte, weil die Verhältnisse von Ort zu Ort zu unterschiedlich seien, um sich generell nach antikem Muster fixieren zu lassen. Die Lehre von der Statik folgte ebenfalls weitgehend den antiken Schriften. Die wesentlichen Prinzipien der Statik ergeben sich demnach aus der Konstruktion der Tempel mit Säulen als tragenden und Gebälken als lastenden Elementen. Allerdings wurden solche Konstruktionen in der Renaissance realiter so gut wie gar nicht mehr gebaut. Inzwischen bildeten Wände und Gewölbe die wesentlichen Elemente der Architektur. Auf die statischen Probleme, die sich daraus ergeben, nahm die italienische Architekturtheorie höchstens am Rande Rücksicht. Vergebens würde man dort nach den Techniken suchen, die Brunelleschi erfand, um die Kuppel des Florentiner Doms zu realisieren, oder mit denen Bramante die kolossalen Pfeiler für die Peterskirche aufführte. Alberti verrät in seinem Architekturtraktat nicht seine Kenntnisse von komplexen Gewölbestructuren, Widerlagern und Streben, die nach seinem Plan beim Bau von S. Andrea in Mantua eingesetzt wurden. Auch einfachere Techniken vermißt man vielfach. Statt dessen wurden antike Techniken empfohlen, die in der Baupraxis der Renaissance nicht mehr vorkamen.

Was die Funktionen betrifft, so erfährt man teilweise allgemein Bekanntes. Alberti definiert systematisch, was eine Tür, ein Fenster oder eine Decke ist. Er und viele andere erklären, daß der Palast eines Königs größer als das Haus eines Bürgers und dies wieder größer als dasjenige eines einfachen Handwerkers ausfallen sollte. Wer Bücher braucht, um solche Dinge zu wissen, sollte vielleicht besser nicht als Baumeister tätig werden. Andererseits vermitteln die Architekturtraktate wenig über die konkreten Funktionen. Wie viel Arbeit bliebe den Historikern erspart, wenn sie in den Architekturtraktaten einfach nachlesen könnten, wozu die vielen Zimmer in einem Palast wie demjenigen der Medici dienten oder wo am besten ein Lettner in einer Kirche aufzustellen sei. Es gibt ausführliche Angaben

über die Funktionen, nur stammen sie oft aus den antiken Schriften, ohne daß dies markiert wäre. Alberti etwa vermischt bei seiner Beschreibung eines Hauses unvermittelt Fluchten gewaltiger Räume und Höfe nach antikem Vorbild mit mittelalterlichen Zinnen und Erkern und teilt dazwischen mit, wann man am besten mit der Toga ausgeht. Aber solche antiken Funktionen ließen sich in der Renaissance nicht wirklich übernehmen. Das hätte dem *Decorum* widersprochen. Mehrfach beklagt Alberti in seinem Architekturtraktat, daß Treppen in Häusern nötig seien, denn sie würden das Regelmaß stören. Klugerweise hat niemand diese Klage ernst genommen.

Als formale Kriterien galten in der Architekturtheorie besonders klare Disposition, geordnete Proportionen und Säulenordnungen. Wie die Klarheit der Disposition erreicht werden soll, das kann man aus der realisierten Architektur und aus Bauzeichnungen ableiten. Aber die Architekturtheorie gibt, abgesehen wieder von allgemein bekannten Grundsätzen, wenig Anhaltspunkte dafür. Für die Proportionen wurden die unterschiedlichsten Möglichkeiten ins Auge gefaßt; sie konnten teils abstrakt sein, arithmetisch oder geometrisch, teils richteten sie sich nach Menschenmaß. Entgegen einer heute verbreiteten Ansicht stellen wir fest: Klare Disposition und geordnete Proportionen sind keine Charakteristika, die die Renaissance wirklich abheben würden von den angrenzenden Epochen. Diese Prinzipien galten schon im Mittelalter als Ideal und kamen auch nach der Renaissance wohl nie ganz aus der Mode. Das Faszinierende an den Proportionen war, daß der gesamte Kosmos nach bestimmten Maßverhältnissen ausgerichtet schien, und die gleichen Maßverhältnisse spiegelten sich in den musikalischen Harmonien. Auf die Sphärenharmonie berief man sich dann auch. Allerdings war es gerade die Renaissance, die mit Kopernikus, Kepler und Galilei die Sphärenharmonie durcheinanderbrachte, und die musikalischen Harmonien veränderte sie auch. Bauuntersuchungen ergeben, daß einfache Proportionen wie eins zu zwei in der Architektur der Renaissance zur Anwendung gelangten. Sie wurden vermutlich zu allen Zeiten schon aus praktischen Gründen bevorzugt. Im übrigen wissen wir wenig darüber, welche Proportionen in der Architektur der Renaissance wirklich herrschten. Eine realistische Unterscheidung der Architektur des Mittelalters, der Renaissance und der heutigen Zeit nach Proportionen ist bisher nicht versucht worden und hätte wohl nur ausnahmsweise Aussicht auf Erfolg.

Als wirklich charakteristisch für die Renaissance heben sich die Säulenordnungen ab. Sie werden in den Architekturtraktaten am ausführlichsten behandelt. Sie kommen beständig an

den Bauten der Renaissance vor. Für die richtige Gestaltung von Säulen war eine theoretische Anleitung in der Baupraxis wirklich nützlich, denn Säulen müssen, um gut auszusehen, bis in winzige Details mit gewissen Regeln übereinstimmen. Wo keine Säulenordnungen seien, könne keine Ordnung in der Architektur herrschen, hieß es schon im 15. Jahrhundert (Ant. Manetti). So lösten sich aus der Architekturtheorie bald Bücher, die nur die Säulenordnungen behandeln, und sie fanden besonders weite Verbreitung.

Markante Mängel

Zur Architekturtheorie der Renaissance gehörten auch Urteile über Bauten, obwohl gewöhnlich nur Pauschalurteile: Die antike Architektur galt generell als gut und maßgeblich für den neuen Stil. Umgekehrt galt die mittelalterliche Architektur generell als schlecht.

Nur, mit offenen Augen betrachtet, entsprach die antike Architektur keineswegs perfekt den Prinzipien der Renaissance. Selbst die berühmtesten Bauten zeigten, nach den Maßstäben der Renaissance, markante Mängel: Im Pantheon stimmt demnach die Gliederung vielfach schlecht zusammen, so schlecht, daß der Tambour im 18. Jahrhundert neu gestaltet wurde. Im *Templum Pacis* des *Vespasian* (bis ins 19. Jahrhundert allgemein mit der heute sogenannten *Konstantinbasilika* identifiziert) fehlen allenthalben Zusammenhänge zwischen Disposition und Gliederung. Wenn man diesen Bau den Prinzipien der Renaissance angleichen wollte, wäre es wohl nötig, ihn zunächst einmal völlig einzureißen. Trotzdem galt das Pantheon als das schönste Monument der Antike. Das *Templum Pacis* hatte *Plinius* als schönsten Bau der Welt gerühmt, und auch dies Urteil wurde oft wiederholt. Die Diskrepanz zwischen solchen antiken Werken und den Prinzipien der Renaissance ergibt sich aus Vergleichen von Bauten und aus vielen Zeichnungen der Renaissance, die die Mängel, so weit wie möglich, eliminieren oder korrigieren. Ausgesprochen wurde die Diskrepanz in der Renaissance ganz selten. Eine der wenigen Ausnahmen bildet das *Antikenbuch* des *Sebastiano Serlio* (1540), das ausdrücklich lehren will, zwischen guter und schlechter Architektur zu unterscheiden. Allerdings trug diese Offenheit dem Traktat herbe Kritik ein.

Die pauschale Abwertung der mittelalterlichen Architektur war kaum weniger problematisch. Soweit man sich überhaupt die Mühe machte, eine Begründung dafür anzuführen, wurde der Vorwurf erhoben, daß die *Ratio*, die Ordnung fehle. Realiter hatte die Renaissance ihre Liebe zur Ordnung in der Architektur von der Gotik geerbt, und das hätte man eigentlich auch wissen sollen angesichts der großen alten Bauhütten, die noch in Funktion waren, wie denjenigen der Dome in Mailand und Florenz. Soweit das Verdikt speziell die Gotik traf, hatte

es wenigstens ein konkretes Argument: den Spitzbogen. Bei früheren mittelalterlichen Monumenten fehlte dem Verdikt oft jede vernünftige Grundlage. In Wahrheit wußte man damals oft nicht, wie man überhaupt zwischen romanischen und römischen Bauten unterscheiden sollte, wenn die Bauzeit nicht überliefert war. Viele romanische Bauten wurden für antik gehalten.

Die Architekturtheorie der Renaissance bildete also durchaus keine sichere Basis für die Urteile über einzelne Bauten. Sie war in vieler Hinsicht zu theoretisch und kolportierte viele generelle Prinzipien, die über die Zeiten hinweg gültig waren. Obwohl sich inzwischen viel geändert hat, ist das Prinzip des *Decorum* eigentlich bis heute maßgeblich geblieben. Festigkeit und Nützlichkeit wurden bereits im mittelalterlichen Kirchweihritus besungen. Schon *Thomas von Aquin* führte als Kriterien für die Schönheit innere Geschlossenheit (*integritas sive perfectio*), Zusammenklang der Proportionierung (*debita proportio sive consonantia*) und Klarheit (*claritas*) an. Vieles und gerade Grundlegendes, das die Gestaltung der Bauten bestimmte, blieb in der Renaissance unausgesprochen und offenbar der mündlichen Überlieferung überlassen. Zudem war die Architekturtheorie der Renaissance nicht in sich kohärent, ihre Orientierung an der Antike kollidierte immer wieder mit den realen Gegebenheiten der Baupraxis. Da, wo die Architekturtheorie wirklich gut brauchbar war, in der Säulenlehre, reduzierte sie sich im Effekt auf ein Regelwerk, dessen Anwendung wenig *Ingenium* verlangte, als Gebrauchsanweisung nicht wesentlich anspruchsvoller als die gotischen *Fialenbücher* und eigentlich wenig tiefgründiger als die heutigen Regeln für den Zuschnitt von Herrenjacketen oder für gute Manieren bei Tisch.

Architekturtheorie versus Stilentwicklung

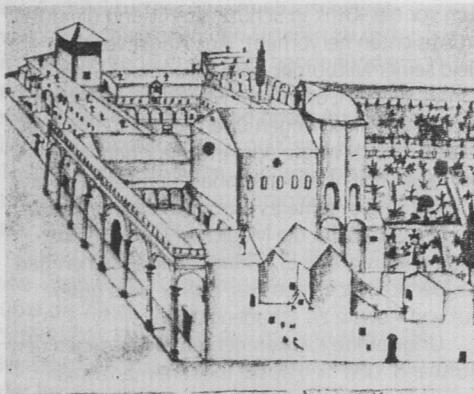
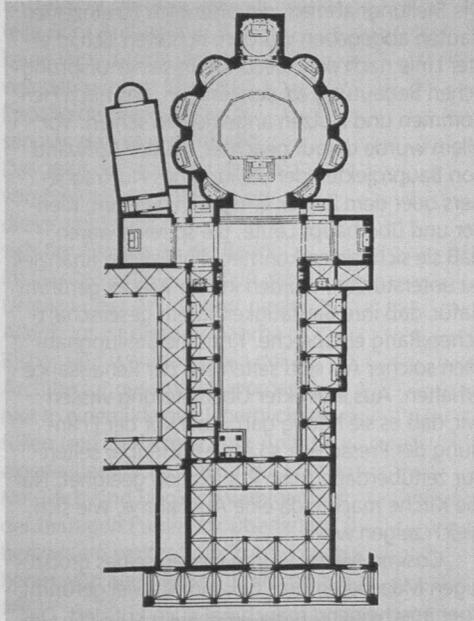
Wie ungenügend die Architekturtheorie als Basis für Urteile über Bauten war, wird besonders an ihrer Unbeweglichkeit im Laufe der Zeit deutlich. *Hanno-Walter Krufft* stellt in seinem *Corpus der Architekturtheorie* (1985) fest, daß sich die Architekturtheorie über mehrere Jahrhunderte hinweg kaum der Stilentwicklung anpaßte. Im Barock repitierte sie im wesentlichen die gleichen Prinzipien wie in der Renaissance. Aber um die Architektur des Barock angemessen zu beurteilen, bräuchte man wohl andere Kriterien als für die Renaissance.

Zunächst betrachten wir Stellungnahmen, die in der Renaissance öffentlich zu Bauten abgegeben wurden, nach theoretischen Kriterien (in der Reihenfolge: Angemessenheit nach Nutzen und Herkommen, Kriterien der Schönheit).

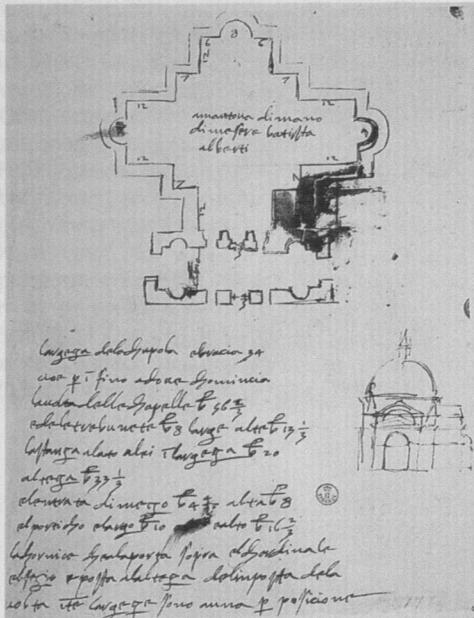
Die Stellungnahmen, die öffentlich zu einzelnen Bauten abgegeben wurden, richteten sich in erster Linie nach dem *Decorum* in seiner ursprünglichen Bedeutung als demjenigen, das nach Herkommen und Nutzen angemessen schien. Vor allem wurde darauf geachtet, ob der Aufwand von Bauprojekten der Stellung des Auftraggebers oder dem Zweck entsprach. Fürsten, Kleriker und überhaupt Leute, die so reich waren, daß sie sich leisten konnten, Publizisten finanziell zu unterstützen, wurden immer wieder gerühmt dafür, daß ihre Bautätigkeit ihrem gesellschaftlichen Rang entspreche. Kritische Stellungnahmen solcher Art sind selten aus der Renaissance erhalten. Aus indirekter Überlieferung wissen wir, daß es sie häufig gab. Aber vor der Erfindung der Presse war so etwas offenbar selten zur zeitüberdauernden Publikation geeignet. Nur die Kirche machte da eine Ausnahme, wie sich gleich zeigen wird.

Cosimo Medici wurde wegen seines großzügigen Mäzenatentums bekanntlich viel gerühmt, aber anscheinend manchmal auch kritisiert. Das wissen wir aus einer Schrift, die sein Mäzenatentum vor der Kritik in Schutz nimmt und die guten Absichten hervorhebt. Aus Angst vor dem Neid seiner Mitbürger, wird an anderer Stelle berichtet, lehnte *Cosimo* ein Modell *Brunelleschis* für seinen Palast wegen übertriebener Größe ab. *Filippo Strozzi* wagte aus Angst vor dem Neid der *Medici* nicht, einen großartigen Palast zu errichten, und brachte es durch eine listige Strategie fertig, daß ihn die *Medici* schließlich selbst dazu ermunterten. Er schlug zunächst einen Bau vor, der so bescheiden war, daß er dem guten Ruf von Florenz zu schaden schien.

Ungezählte Kritiken richteten sich gegen den Aufwand, den die Päpste trieben, manchmal auch gegen ihre Bautätigkeit. Es hieß, das wider-



1a



spreche dem christlichen Armutsideal oder das Geld sollte besser den Armen gegeben werden. Papst Nikolaus V. verteidigte seine Bautätigkeit ausführlich gegen solche Kritik (1455). Sein wichtigstes Argument gleicht demjenigen, das Paolo Cortesi in einem Traktat über das Amt des Kardinals (1510) anführt, um zu begründen, warum Kirchenfürsten großartige Residenzen bräuchten: Das breite Volk, heißt es da zusammengefasst, sei unintellektuell und ungebildet. Reine Theorie, gleich welcher Art, ob christliche Lehre oder gesellschaftliche Ordnung, verstehe es nicht oder vergesse sie auf die Dauer. Es brauche etwas Großartiges, um ihm den Respekt einzufloßen, der notwendig sei, damit es sich den bestehenden Verhältnissen füge. Dazu schienen besonders auch große und prächtige Bauten geeignet.

Flavio Biondo (1446) und im Anschluß an ihn viele Humanisten der Renaissance verurteilten die antiken Thermen wegen ihrer riesigen Dimensionen. Ein solcher Aufwand schien ihnen nicht angemessen für eine so triviale Beschäftigung wie dem Baden. Allerdings sah Biondo in dem Aufwand dann einen staatserhaltenden Sinn: Die Kaiser hätten gemeint, während das Volk sich dem Baden und ähnlichen Vergnügungen hingabe, herrsche öffentliche Ruhe. Aus dem gleichen Grund seien die Zirkusse, Theater und Amphitheater im antiken Rom angelegt worden. Dies Urteil betrifft speziell die Antike, aber es ließ sich generell leicht auf moderne Bauten übertragen. In diesem Sinn setzte der englische Humanist Robert Flemmyng die Bautätigkeit Papst Sixtus IV. gegen die Antike ab. Während die vielen Thermen, Naumachien, Zirkusse und Theater der Antike aus reiner Lust und Eitelkeit hervorgegangen seien, habe dieser Papst Kirchen und solche Bauten errichtet, die Nutzen, Frömmigkeit und Würde erforderten. Oder: In der deutschen Edition von Serlios Architekturtraktat (1608) wird die Festung von Antorf, die zu Schutz und Schirm des Landes notwendig sei, den oben aufgezählten Bauten gegenübergestellt, die „große, ja unnötige und überflüssige Kosten“ verursacht hätten, obwohl sie „nur zur Freude und Triumphen dienen“.

Bei den Urteilen über den praktischen Nutzen von Häusern spielten ähnliche Kriterien wie noch heute eine Rolle. Antonio Francesco Doni berichtet etwas salopp, offenbar gefalle kein Haus anderen als dem jeweiligen Bauherrn, auch wenn es noch so bedacht und kunstvoll von den größten Architekten errichtet sei. Denn die Erfahrung lehre, sobald der Besitzer wechsele, baue er sein Haus sogleich um („I marmi“, 1552). Cosimo Bartoli empfahl den Lesern seiner „Ragionamenti accademici“ den von ihm erbauten Palazzo Ricasoli, mehr weil er dem Ort und dem Geldbeutel des Auftraggebers angepaßt war als wegen seiner ästhetischen Qualitäten.

Als Jakob Fugger seine Häuser in Augsburg erneuerte (1511/15), wurde dies als Beitrag zur Beschaffung von Arbeitsplätzen gerühmt. Es hieß, er habe seine „köstliche Behausung“ nicht allein zu seiner Lust gebaut, sondern auch zum Nutzen einfacher Leute, denn diese hätten sich durch die Bauarbeiten ihren Unterhalt verdient.

Unterschiedliche Sitten

Wie realistisch dies Argument schon damals war, lehrt der umgekehrte Fall, wenn Baumaßnahmen ausblieben: Als Landshut seine Funktion als Residenz verlor, weil die niederbayerische Linie der Wittelsbacher ausstarb, beantragte die Stadt beim neuen Herzog in München Unterstützung, weil die Bauaufträge jetzt ausblieben (1503). Das Argument der Arbeitsplatzbeschaffung kehrte noch rund hundert Jahre später in Augsburg beim Bau des Rathauses wieder. Solche pragmatischen Gesichtspunkte finden sich häufiger in deutschen als in italienischen Kommentaren. Das hängt teilweise einfach damit zusammen, daß Rede- oder Denkgewohnheiten ähnlich wie andere Traditionen weitergeführt wurden. Die Argumentation mit der Arbeitsplatzbeschaffung beispielsweise war in der Renaissance, soweit ich sehe, speziell in Augsburg konzentriert, während sie an anderen Orten kaum vorkam. Andererseits spiegeln sich hier auch unterschiedliche Sitten. In einer Betrachtung über die Sitten der zeitgenössischen Italiener wunderte sich Johannes Boehm 1520: „Maler, Bildhauer und Metallbildner bewundern sie mehr als Bauern; jedoch den letzteren gebührte bei den Alten bekanntlich das höchste Lob“.

Manchmal wurde kritisiert, daß sich die Form nicht nach dem Nutzen richte. Beispiele: Als der Chor der Servitenkirche der SS. Annunziata in Florenz, statt in der üblichen Form mit rechteckigem Grundriss, als Rotunde gebaut wurde, erhob sich von mehreren Seiten Kritik (1471). Giovanni Aldobrandini hielt das Projekt für unangemessen, weil eine Rotunde unpraktisch für die Bedürfnisse eines Konvents sei. Sogar Brunelleschi soll sich dagegen gewandt haben, weil es unpraktisch für die Aufstellung von Altären sei. Der Neubau von S. Sebastiano in Mantua forderte die Kritik des Kardinals Francesco Gonzaga heraus, obwohl er im Geist der Avantgarde erzogen worden war (1473). Der Grundriß hat die Gestalt eines griechischen Kreuzes. Das war ungewöhnlich für eine Kirche, allerdings nicht völlig einzigartig. Jedenfalls bemängelte der Kardinal, er erkenne nicht, „ob damit eine Kirche, eine Moschee oder eine Synagoge gelungen ist“. Martin Luther kritisierte Kirchen mit großer Höhe und vier Seitenschiffen, weil so etwas unnützlich sei, und mündete in das Fazit: „Die Peterskirche zu Rom, der Kölner Dom

und das Ulmer Münster sind riesig und unpraktisch“ (1538). Solche oder ähnliche Kritik gab es wohl erheblich häufiger, als noch erhalten ist. Davon zeugen gewisse historische Umstände: Zentralbauten übten anscheinend über die Zeiten hinweg eine besondere Faszination aus, aber für Pfarrkirchen waren sie unüblich und wegen des kurzen Gemeinderaumes wenig praktisch. Die Päpste der Hochrenaissance wollten drei prominente Zentralbauten in Rom errichten: Julius II. die neue Peterskirche und SS. Celso e Giuliano, sein Nachfolger, der Medici-Papst Leo X. die Kirche seiner Landsleute, S. Giovanni dei Fiorentini. In allen drei Fällen scheiterte die Ausführung des Zentralbauplans an geheimen Widerständen.

Der Widerstand meldete sich wohl am ehesten dann, wenn etwas neuartig oder fremdartig aussah, wie die Rotunde der SS. Annunziata oder S. Sebastiano. Giovanni Aldobrandini begründete seine Kritik an der Rotunde noch damit, daß ihre Form nicht üblich sei und daß sie nur schlicht weiß statt bunt ausgeschmückt sein sollte. Diese Argumente ließen sich gegen einen großen Teil der avantgardistischen Architektur zu Beginn der Renaissance wenden. Viele Bauten nahmen neuartige Formen an und viele sollten innen, mit Ausnahme der Gliederung, einheitlich weiß verputzt werden. Für S. Spirito in Florenz ist dokumentiert, daß Wandmalereien ausdrücklich verboten waren. Aldobrandini berief sich bei seiner Kritik an den kahlen Wänden, wie es seinerzeit Mode war, auf die Antike, aber er hing vielleicht auch hier mehr an der vertrauten Tradition, denn es war in seiner Heimat im Mittelalter üblich, die Wände bunt zu bemalen.

Die Avantgardisten und ihre Anhänger bewunderten gerade die Neuheit und die originelle Konzeption. Ein charakteristisches Beispiel dafür bildet Antonio Manetti (1423–1491). Immer wieder rühmt er in der „Vita Brunelleschis“, wie neuartig die Bauten seines Helden seien. Warum das Neue gut sein soll, wird selten eigens begründet. Wer es nicht selbst merkt, versteht eben nichts von der Sache oder hat keinen Geschmack. Manetti zur Barbadorikapelle: Sie sei neuartig gestaltet, und ihre Neuartigkeit habe die Bewunderung aller Menschen geweckt, „die verständig waren und einen guten natürlichen Geschmack hatten“. Alberti soll die Rotunde der SS. Annunziata so verteidigt haben: „Es wird der schönste Bau werden, den es gibt, und die anderen verstehen nichts davon, denn sie sind solche Sachen nicht zu sehen gewöhnt“. Seit Petrarca wurde notiert, daß das breite Volk zu dumm sei, um avantgardistische Kunst zu verstehen. Seit der Mitte des 16. Jahrhundert wurde theoretisch diskutiert, wie eingeschränkt die Aufnahmefähigkeit von Laien gegenüber Kunst sei. Prominente Experten wie Francesco Bocchi oder Vincenzo Borghini sprachen Laien die Fähigkeit ab, sachgerecht über den Wert von Kunstwerken zu urteilen.

Rhetorik überspielt Differenzen

Wenn der hohe Wert der Neuheit eines Baustils doch begründet wurde, dann gewöhnlich mit Berufung auf die Antike. Es hieß, die neue Form folge der Antike. So etwa auch bei der Rotunde der SS. Annunziata. Dort läßt sich wirklich die Beziehung zur Antike nachvollziehen. Das gleiche beteuerte man aber auch dann, wenn kaum eine Beziehung zur Antike erkennbar ist (immer wieder mit Ausnahme der Säulenordnungen). Das normalste Lob, das einem Bau in der Renaissance gespendet wurde, hieß, er sei in antiker Weise gebaut. Aber das darf man nicht immer wörtlich nehmen. Die Rhetorik überspielte alle Differenzen und stellte ohne Rücksicht auf die Realität Verbindungen mit der Antike her. Auf diese Weise rühmte etwa Papst Pius II. (1458–64) an der Fassade des neuen Domes von Pienza, daß sie die Form antiker Tempel übernehme. Als S. Michele in Isola bei Venedig errichtet wurde, insistierte man in der Umgebung des Bauherrn sogar darauf, daß die Kirche nicht nur etwas an die Antike erinnere, sondern ganz direkt antiker Art folge (1477). Heute fällt es schwer, außer, wie üblich, an den Säulenordnungen, irgend etwas wirklich Antikisches an den beiden Bauten zu entdecken.

Die Ableitung von der Antike gebrauchte man in solchen Zusammenhängen anscheinend synonym mit „neuartig“, wenn nicht einfach mit „bellissimo“. Alberti, als sein Plan für S. Francesco in Rimini kritisiert wurde, berief sich gegenüber dem Kritiker auf die Antike im Sinn von generell vernünftig: „Ich glaube mehr an diejenigen, die Thermen, Pantheon und alle diese großartigen Dinge schufen, als an ihn. Und viel mehr an die Vernunft als an Personen. Und wenn er sich nur auf Meinungen stützt, wundere ich mich nicht, wenn er oft irrt.“ (Übers. a. d. Ital.)

Öffentliche Stellungnahmen zu einzelnen formalen Kriterien der Schönheit oder der „Concinnitas“ sind ganz selten aus der Renaissance erhalten. Meist waren es Fachleute, Architekten, die darüber urteilten.

Wenn die „Concinnitas“ selbst gerühmt wurde, dann ergibt das etwa folgenden Effekt: 1559 billigte der Herzog Cosimo von Florenz generell das Projekt Michelangelos für S. Giovanni dei Fiorentini, indem er es als „molto onorevole e magnifico“ qualifizierte. Im folgenden Jahr präsentierte Michelangelos Adlatius Tiberio Calcagni den detaillierten Plan seines Meisters für

1–1a SS. Annunziata, Florenz, Grundriß, Ansicht (Zeichnung des 16. Jahrhunderts)

2 S. Sebastiano, Mantua, Grundrißzeichnung Foto: Uffizien

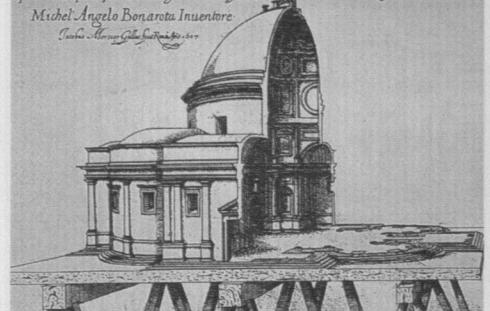
3 S. Michele in Isola, Venedig, Ansicht der Fassade

4 S. Giovanni dei Fiorentini, Rom, Modell Michelangelos



3

Disegno d'un Modello non mette in Opera fatto per S. Giovanni dei Fiorentini in Roma la reductione del quale e di disegni per onne la lunghezza et larghezza e di 19 Pal. e. et l'altezza di 147.

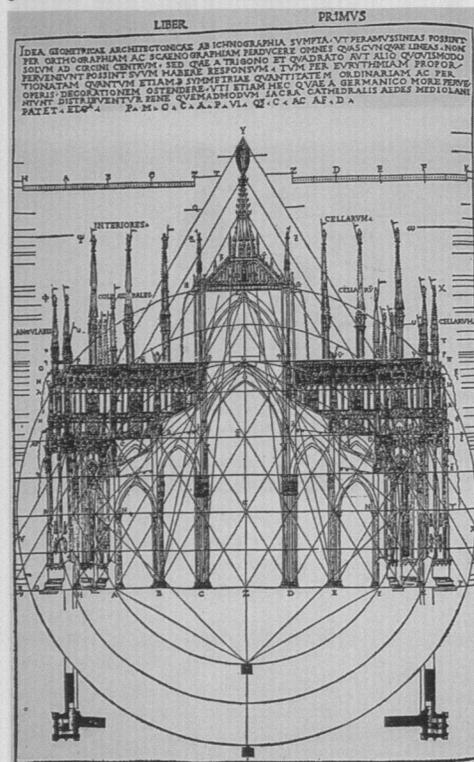


4



5 Kathedrale von Pienza, Fassade gegen den Platz
Foto: Alinari

6 Cesare Cesariano, Fassadenaufriß für den Mailänder Dom „ad quadratum, ad triangulum et ad circulum“, Illustration für Vitruv I,2



den Bau und bot an, daß er noch nach den Wünschen des Herzogs korrigiert werde. Wohl wissend, wie empfindlich Michelangelo war, verzichtete Cosimo höflich, indem er wissen ließ, „wenn man etwas hinzufügen wollte, so geht es nicht, und wenn man etwas wegnähme, würde man es verderben. Ich werde mich wohl hüten, von seinem Urteil abzuweichen.“ (Übers. a. d. Ital.) Ausdrücklich beauftragte er Calcagni, Michelangelo seine Sentenz genau auszurichten. So ließ er dem großen Meister schmeicheln und zeigte ihm zugleich, wie kultiviert oder architekturtheoretisch gebildet er selbst war. Dann schrieb er an die Bauhütte von S. Giovanni dei Fiorentini im gleichen Sinn, Michelangelos Plan solle ausgeführt werden „und man kann keinerlei Dinge hinzufügen oder wegnehmen“. Hier ergibt sich aus dem architekturtheoretischen Zitat als praktischer Effekt die Anweisung, daß sich die Bauhütte genau an den Plan halten soll.

Der Zusammenklang aller Teile im Sinn von Einheitlichkeit des Stils wurde in der Renaissance bei der Fortführung der Arbeiten am Dom von Mailand oder an S. Petronio in Bologna gefordert, obgleich diese Bauten im gotischen Stil begonnen waren. Das ist vor allem durch die Bauakten überliefert. Sie lassen auch die Beweggründe für die Forderung erkennen: Die Bürger, die die Bauten finanzierten und die Bauhütten leiteten, waren meist konservativ eingestellt. Zudem wollten sie Kosten sparen. Deshalb sollten die begonnenen Teile nicht verändert werden. Auf diese mehr praktischen Bedingungen wurden dann noch architekturtheoretische Gedanken aufgesetzt. Bramantes Gutachten für die Auswahl eines Modells zur Ausführung der Vierungskuppel des Mailänder Doms ist ein muster-gültiges Beispiel für die Verbindung von Theorie und Praxis (1490). Zunächst legt Bramante seine theoretischen Prinzipien dar: Festigkeit, Übereinstimmung mit dem begonnenen Bau, Leichtigkeit, Schönheit. Dann evaluiert er in vernünftiger Weise die eingereichten Modelle nach diesen Kriterien. Aber Bramantes Gutachten ist eine seltene Ausnahme. Das Gutachten, das Leonardo da Vinci für den gleichen Zweck entwarf, erschöpft sich in Allgemeinheiten wie dem Vergleich des Domes mit einem kranken Patienten und dem Architekten als Arzt. Die Meinung, daß ein einheitlicher Stil beibehalten werden müsse, teilten durchaus nicht alle. Leonardo zeichnete eine Kuppel, die sich nicht an den Stil des Domes hält. Auch der frühere Dombaumeister Filarete wollte die Kuppel im modernen Stil ausführen. Daraufhin setzte ihn die Bauhütte vor die Tür. Die Arbeiten an der Fassade von S. Petronio in Bologna, die die Bürger partout im gotischen Stil vollenden wollten, kamen nicht von der Stelle.

Trotz zahlreicher Modelle, die prominente Architekten im Lauf des 16. Jahrhunderts vorlegten, blieb die Fassade am Ende, wie sie war. Dagegen vollendete der große Theoretiker der Renaissance Alberti die im gotischen Stil begonnene Fassade von S. Maria Novella in Florenz im modernen Stil.

Die klare Helligkeit

Der Klarheit als Prinzip der Schönheit begegnet man im Dissens der Architekten bei der Fortführung des Baus der Peterskirche. Michelangelo fand den Plan seines Vorgängers im Amt des Leiters der päpstlichen Bauhütte, Antonio da Sangallo, überladen und zu dunkel. Er kritisierte Antonio, weil er vom ursprünglichen Modell Bramantes abgewichen sei, denn dies sei „nicht voller Konfusion, sondern klar und hell“. Antonio seinerseits hatte bei seinem Amtsantritt das Werk seiner Vorgänger Bramante und Raffael kritisiert. Er bemängelte viele Einzelheiten der Säulenordnungen. Generell fand er, der Plan sei völlig aus der Form geraten und müsse auf eine Ordnung gebracht werden, die meisten Teile seien viel zu dunkel. Antonio hielt sich also wie Michelangelo daran, daß Klarheit und Helligkeit nötig seien. Nach diesen Kriterien gelangte er allerdings zu einem gegensätzlichen Urteil über Bramantes Plan, und sein eigenes Modell wird er nach denselben Kriterien ebenfalls umgekehrt wie Michelangelo beurteilt haben.

Schon Papst Pius II. rühmte die Kathedrale von Pienza, deren gesamte Struktur man so gleich beim Eintreten erfasse, wegen ihres Lichts und ihrer Klarheit. Zu dem Palast, den er in Pienza errichten ließ, kommentierte er: „Wenn, wie manche finden, Helligkeit den höchsten Reiz (gratia) von Bauten ausmacht, dann übertrifft kein Haus dieses.“ Schon in der Renaissance war die Verbindung von Helligkeit mit Vernunft oder umgekehrt von Dunkelheit mit Unvernunft sprichwörtlich. In diesem Sinn prägte Petrarca die Metapher vom dunklen Mittelalter. Trotzdem stammt die Maxime von Klarheit und Helligkeit in der Architektur nicht aus der Architekturtheorie der Renaissance. Beleuchtungsverhältnisse werden dort kaum je angesprochen. Vielmehr bildet die Maxime, ebenso wie das Streben nach Klarheit in der Architektur, ein Erbe des Mittelalters. Der Dom von Pienza wurde auf besonderen Wunsch des Papstes nach dem Vorbild deutscher Hallenkirchen der Spätgotik errichtet. Spätgoti-

sche Kirchen und besonders die deutschen Halbkirchen zeichnen sich gewöhnlich durch die Klarheit ihrer Raumdisposition und durch ihre Helligkeit aus. Das kehren zahlreiche Beschreibungen seit dem 15. Jahrhundert über mehrere Jahrhunderte hinweg immer wieder heraus. Vincenzo Scamozzi wiederholte es, als er die Kirche von St.-Nicholas-de-Port, eine der bedeutendsten spätgotischen Bauten Lothringens und ganz Frankreichs, besichtigte (1600).

Alberti empfahl in seinem Architekturtraktat sogar, Altarräume düster zu halten. Seine Kirche von S. Andrea in Mantua und viele Kirchen der Renaissance sind dementsprechend düster. Alberti meinte, dies fördere die religiöse Einkehr. Auch diese Ansicht hat mittelalterliche Wurzeln. 1529 berichtet der protestantische Historiker Johannes Aventin von dem alten Sprichwort: „Die Alten haben gehabt finster Kirchen und lichte Herzen, jetzo haben wir schön lichte Kirchen und finstere Herzen“. Kein Wunder unter solchen Umständen, daß die Traditionalisten in Deutschland die klare Helligkeit ablehnten, die sich hier neuerdings in Kirchen verbreitete, weil sie befürchteten oder behaupteten aus Erfahrung zu wissen, daß sie der religiösen Einkehr abträglich sei.

Richtige Proportionierung als Ideal wird in Kommentaren zu einzelnen Bauten zwar immer wieder gelobt, aber auffällig selten präzisiert. Die bekanntesten Fälle, in denen es in der Renaissance präzisiert wird, beziehen sich auf die Gotik: So stellt Cesariano in seinem Vitruv-Kommentar (1521) heraus, daß sich die Disposition des Mailänder Domes nach einem gleichseitigen Dreieck richten sollte, und in Bologna entfachten die Bürger einen wahren Sturm, damit das Langhaus von S. Petronio nach den Maßen eines gleichseitigen Dreiecks vollendet werde, weil es angeblich so begonnen worden sei (1589ff.). Andere Arten von Spezifizierungen der Proportionen sind gewöhnlich, ebenso wie die Ableitung von der Antike, nur als rhetorische Topoi gemeint. In diesem Sinn folgten die Projekte für die Peterskirche, sowohl dasjenige Nikolaus' V., als auch dasjenige Julius' II., angeblich den Maßverhältnissen des Salomonischen Tempels oder der Arche Noah. Das gleiche wurde im Mittelalter für viele Bauten beansprucht. Wenn von Bauten gerühmt wurde, sie hielten sich an Menschenmaß oder an andere Proportionen, so braucht man nicht annehmen, daß dies zuvor geprüft worden sei. Schon um 1400 verspottet ein florentiner Sonett die architektonische Rhetorik mit ihren austauschbaren Topoi von Klarheit und schönen Proportionen: „Als die Ameise herumspazierte, kam sie zu einem Pferdeschädel, der schien ihr ohne Zweifel ein königlicher Palast mit schönen Maßen: und als sie seine Maße näher untersuchte, erschien er ihr klarer als Kristall.“ (Übers. a. d. Ital.)

Die Säulenordnungen wurden in öffentlichen Kommentaren zu Bauten der Renaissance kaum angesprochen. Indirekt waren sie vielleicht im Lob von Antikennähe oder Ordnung eingeschlossen gedacht. Im Einzelnen war die Materie zu diffizil für Laien. Selbst Architekten hatten in den ersten hundert Jahren der Renaissance große Mühe damit. So blieben Urteile über Säulenordnungen den Fachleuten vorbehalten. Sie finden sich dementsprechend meist in Bauakten, Bauzeichnungen oder architekturtheoretischen Werken. Und sie wirken gewöhnlich genauso trocken wie Anweisungen für irgendwelche Profile in mittelalterlichen Bauakten. Abweichungen von den Regeln an prominenten Bauten konnten sich höchstens wohl etablierte Meister leisten. Für sie galt dann die Vielfalt des persönlichen Geschmacks. Cosimo Bartoli berief sich zur Verteidigung von Michelangelos ungewöhnlicher Gliederung in der Biblioteca Laurenziana darauf, daß die unterschiedlichsten Geschmacksrichtungen in Florenz nebeneinander existieren würden. Eine ähnliche Situation herrschte offenbar in Rom: Bramantes Dorica am Chor der Peterskirche stieß wegen ihrer unkanonischen Proportionen auf die Kritik Antonio da Sangallos. Vasari erkannte gerade an ihnen das Ingenium des Künstlers.

Vermischung von Antike und Gotik

Wir verlassen die Betrachtung der Urteile nach theoretischen Kriterien, um an mehreren repräsentativen Beispielen einfach Statistiken von Urteilen aufzunehmen.

Die Urteile über einzelne Bauten, die in Ortsbeschreibungen, Reiseführern oder Reiseberichten während der Renaissance abgegeben wurden, nahmen kaum je Rücksicht auf die Richtlinien, die in der Architekturtheorie ausgegeben wurden. Sie richteten sich in erster Linie nach der praktischen Bedeutung der Monumente und nach deren Dimensionen. Ihre Urteile über die architektonische Qualität erschöpften sich gewöhnlich in Epitheta wie „schön“ mit der Graduierung in „sehr schön“, „bewundernswert“. Das gilt auch für Intellektuelle auf Reisen. So weit man prüfen kann, paßten sie sich gewöhnlich dem an, was üblich war. Bemerkenswert ist, daß in diesem literarischen Genre das Verdikt über das Mittelalter weitgehend ignoriert wurde.

In Ortsbeschreibungen und Reiseliteratur, die jenseits der Alpen entstanden, wurden durchgängig mittelalterliche Bauten wie antike Werke gerühmt. Das war wohl auch dadurch bedingt, daß viele kaum wußten, wie sie sich überhaupt die Antike vorstellen sollten, die die Italiener als

Muster für die gute Architektur hinstellten. Diese Schwäche wurde nicht ausdrücklich zugegeben. Offenheit ist eine seltene Tugend unter Theoretikern. Dafür sahen wir schon andere Beispiele. Aber vieles zeugt von der Unkenntnis, die weiterhin jenseits der Alpen herrschte. Noch Ende des 16. Jahrhunderts berichtet der große französische Humanist Etienne Pasquier über die drei prominentesten Bauten in Paris, Notre-Dame, Ste.-Chapelle und das Palais de la Cité, das gemeine Volk meine, sie seien im antiken Stil gemacht, aber gute Architekten würden urteilen, sie hätten nichts Antikisches an sich. Sogar im theoretischen Schrifttum setzte sich die Vermischung von Antike und Gotik fort: In der deutschen Edition von Serlios beiden ersten Architekturbüchern, die Walther Ryff 1547 herausbrachte, und in der 1608 gedruckten deutschen Edition von Serlios Traktat ist der Mailänder Dom nach dem Vorbild von Cesarianos Vitruv-Kommentar (1521) als Beispiel für mustergültige Architektur eingefügt.

Auch in Italien, der Heimat der Renaissance, ignorierten Ortsbeschreibungen und Reiseliteratur gewöhnlich das Verdikt über das Mittelalter. Das gilt sogar für diejenigen, die das Verdikt in der Theorie selbst ausgegeben hatten. Petrarca, der oft tiefe Verachtung für das Mittelalter zum Ausdruck brachte und die Völker jenseits der Alpen immer wieder als Barbaren abstempelte, bewunderte den Kölner Dom, als er Köln besuchte. Antonio Manetti, der Brunelleschi in einer programmatischen Beschreibung von dessen Leben und Wirken als Erneuerer der guten Architektur hinstellte, feierte an anderer Stelle den Dom seiner Heimatstadt Florenz in den höchsten Tönen, obwohl er gotisch ist. Vincenzo Scamozzi, Palladios Meisterschüler und Autor eines gewichtigen Architekturtraktats, interessierte sich unvoreingenommen für mittelalterliche Kathedralen und zeichnete sie sogar, als er nach Paris reiste (1600). Die Beschreibungen der Reisen, die Italiener in Länder jenseits der Alpen während der Renaissance unternahmen, enthalten zahlreiche weitere Beispiele für das Lob mittelalterlicher Bauten.

Die französischen Reiseführer und Ortsbeschreibungen der Renaissance weisen eine Besonderheit auf. Auch sie rühmen wie üblich die mittelalterlichen Bauten ungeachtet des theoretischen Verdikts über sie. Bemerkenswert ist, was sie an ihnen rühmen: Sie nennen sie immer wieder neben „schön“ auch „kühn“ (hardi). Die Bezeichnung „kühn“ galt der Konstruktion gotischer Kirchen. Die damalige Architekturtheorie hatte für diese gewagte Art von Statik wenig Sinn. Die Italiener, die so etwas nicht kannten und nicht verstanden, wie es zusammenhält, brachten ihr die übliche Ablehnung entgegen, die dem Fremden zu begegnen pflegt. In Frankreich blieb trotzdem die Bewunderung für die kühne Konstruktion erhalten. Davon zeugen auch andere Urteile über Bauten. Beispiel: Der

französische Humanist Pierre Belon verglich bei einem Besuch in Konstantinopel (1547) die Hagia Sophia mit dem Pantheon. Dieser Vergleich war an sich damals naheliegend. Unerwartet war das Ergebnis, zu dem Belon gelangte. Nach den üblichen Maximen der Renaissance hätte sich ergeben sollen, daß die Hagia Sophia zwar bewundernswert, aber das Pantheon doch überlegen sei. Für Belon war die Hagia Sophia wegen ihrer subtilen Konstruktion der schönste Bau, den es gab. Sie sei „groß, weiträumig und schlank“. Das Pantheon dagegen sei gar nicht so großartig, wie man oft sage, denn eine so gewöhnliche Konstruktion aus massiven Steinmassen könne jeder gewöhnliche Maurer errichten, fand Belon.

Giorgio Vasari, selbst ein bedeutender Architekt, publizierte 1550 und 1568 ausführliche Lebensbeschreibungen aller bemerkenswerten Künstler der Renaissance, auch der Architekten. Dabei behandelt er ihre Werke und gibt Urteile über sie ab. Wir stellen hier seine Kommentare zu den bahnbrechenden Architekten der Renaissance zusammen, zu Brunelleschi, Alberti und Bramante.

Kritiken und Urteile

Brunelleschi war nach Vasaris Urteil der bedeutendste Architekt seit der Antike. Seine Leistung habe darin bestanden, daß er die antiken Gesimse und die Säulenordnungen wiederentdeckt habe. Mehrfach bemerkt Vasari, daß bei der Vollendung von Brunelleschis Werken Fehler gemacht worden seien, wegen „dem Fluch derjenigen, die immer die Prinzipien der schönen Sachen verderben, um sachkundiger als andere zu erscheinen“. Welche Fehler gemacht wurden, sagt Vasari nicht. Vasaris Zuschreibungen einzelner Werke an Brunelleschi gelten heute teilweise als falsch, aber das ist hier nicht weiter wichtig. Lang und breit wird über die Konstruktion der Kuppel des Florentiner Doms und über die neue Art von deren Einrüstung berichtet. Mehrfach bekennt Vasari seine Bewunderung darüber, daß es in der schwindelnden Höhe der Kuppel statisch möglich war, noch eine Laterne aufzusetzen. Die Gestalt der Laterne qualifiziert er als „bella“. Die Pazzikapelle sei eine „cosa varia e bella“. Die Badia Fiesolana sei „molto ornata di architettura, comoda ed allegra (bequem und fröhlich), insomma veramente magnifica“. Der Bau von S. Maria degli Angeli sei „bizzarissimo“ und würde, wenn er vollendet worden wäre, „zu den ungewöhnlichsten Dingen Italiens“ gehören. Der Palazzo Pitti sei „magnifico“, biete eine „bellissima“ Ansicht, überhaupt besitze er innen wie außen Grandezza und Magnificenza. Der Palazzo della Parte Guelfa sei trotz Fehlern bei der Ausführung „magnifico“. S. Spirito „ist so schön disponiert, daß man kein Werk machen kann, daß in den Säulenordnungen, und in anderen Ornamenten reicher, schöner oder elegan-

ter (ariosa) ist“. Wenn Brunelleschis Nachfolger bei der Ausführung nicht die schönen Prinzipien verdorben hätten, wäre es „die perfekte Kirche der Christenheit“ geworden. Bei S. Lorenzo wird nur die Ecklösung kritisiert. Das ist alles, was ich an Urteilen über Brunelleschis Bauten bei Vasari finde.

Vasari beurteilt Albertis Leistung als Architekt erheblich anders, als es heute üblich ist. Zunächst nimmt er zu Alberti als Architekturtheoretiker Stellung. Generell, meint er, sollten Künstler theoretisch gebildet sein. Jeder Architekt sollte wissen, was beim Bauen zu bedenken sei und sich nicht auf fremden theoretischen Rat verlassen müssen. Durch die Wissenschaft werde die Kunst perfekt und reich. Ähnlich hieß es schon im Mittelalter an der Mailänder Dombauhütte. Da gelehrte Schriften allenthalben kursierten und Achtung einflößten, findet Vasari weiter, würden sie viel mehr zum Ruhm beitragen als die Baupraxis. So sei Alberti aufgrund seiner Schriften hochberühmt geworden, obwohl „unendlich“ viele besser als er in der Baupraxis gewesen seien. Bei der Besprechung der einzelnen Werke ergreift Vasari jede Gelegenheit, um zu demonstrieren, daß Alberti von der Praxis nichts verstanden habe. Er resümiert dann, mit der Theorie allein könne man eben kein Werk planen, es müsse die Praxis hinzukommen. Genauso wurde zuvor an der Mailänder Dombauhütte auf die Maxime „ars sine scientia nihil est“ geantwortet. Vasaris Kritiken sind im Einzelnen kleinlich und treffen überdies Mängel, für die Alberti, soweit wir heute wissen, nicht verantwortlich war. Überraschende Leistungen Albertis werden übergangen. S. Andrea in Mantua oder die Fassade des Palazzo Rucellai werden nicht erwähnt, obwohl die Bautypen, wie sie dort geprägt sind, sich in der Renaissance als maßgeblich durchsetzten. Nur einmal lobt Vasari Alberti: Der Grund war, daß Alberti hoch oben auf einem Palast eine kleine Loggia mit Säulen gebaut hatte, die ein gerades Gebälk tragen. Hier sei endlich einmal realisiert worden, kommentiert Vasari, was in der Antike üblich gewesen sei und was die Architekturtheorie der Renaissance als wegweisend hinstellte: nämlich auf Säulen Gebälke zu setzen. Solche Loggien waren oben auf Häusern schon im Mittelalter in Florenz üblich, nur bestanden sie entsprechend ihrer sekundären ästhetischen Erscheinung gewöhnlich aus Holz. Man fragt sich geradezu, ob Vasari sein Lob ironisch gemeint hat, in dem Sinn, daß er die oben besprochene Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis der Statik verspotten wollte.

Bramante war nach Vasari nicht nur gelehrt, sondern auch praktisch erfahren in der Architektur. Alle Bauteile, die er entworfen habe, Säulen, Gewölbe oder Treppen, und jede Disposition sei ihm bewundernswert gelungen. So sei er der Lehrmeister der modernen Architektur geworden. Folgendes führt Vasari im Einzelnen auf, das Bramante der Nachwelt lehrte: Im Cortile del

Belvedere habe er zwei Loggien mit Arkaden übereinander ähnlich wie beim Marcellustheater nachgeahmt. Aber, da sein Geist „capriccioso“ gewesen sei, habe er vor die Arkaden Pilaster statt, wie beim antiken Vorbild, Halbsäulen geblendet. Die Idee war allerdings schon im 15. Jahrhundert aufgekommen. Im Ganzen werde der Cortile del Belvedere für eine so schöne Erfindung gehalten, berichtet Vasari, daß man nichts besseres seit der Antike kenne. Vom Tempio rühmt Vasari, man könne sich nichts Passenderes und Besseres an Proportion, Ordnung, Varietä und Gratia vorstellen. Bramantes Projekt für die Peterskirche habe an Schönheit, Kunst, Erfindungsreichtum und Ordnung ebenso wie an Größe und Pracht des Ornaments alle Bauten Roms übertreffen sollen. Das alles wird nicht weiter spezifiziert. Von den Teilen der Peterskirche, die zur Ausführung gelangten, beschreibt Vasari die Erfindung einer neuen Bautechnik und lobt die Gliederung. Sie sei „seltsam bellissimo“, seltsam, offenbar weil sie, wie Antonio da Sangallo kritisierte, markant von den Regeln abwich. Sie würde demonstrieren, wie gewaltig („terribile“) Bramantes Geist gewesen sei.

Aus Vasaris „Viten“ lassen sich schwerlich die Kriterien ableiten, die die Urteile über Architektur in der Renaissance bestimmten. Vasari konnte sicher Architektur beurteilen, und gut schreiben konnte er auch. Anscheinend wollte er seine Urteile nicht weiter begründen. Vielleicht glaubte er, solche Begründungen würden seine Leser nur langweilen. Das sachkundige Publikum brauchte solche Angaben nicht. Vasari schreibt ja selbst, daß die Kenner keinen theoretischen Rat von anderen wollten. Die Leser, die nichts von der Materie verstanden, hätten es ohnehin nicht durch die Lektüre der „Viten“ gelernt. Dazu hätten sie schon die praktische Erfahrung gebraucht. Vasari schreibt in der Einleitung der „Viten“, die Künstler sollten von seinen Berichten profitieren und alle die anderen, die Geschmack und Sinn für Schönheit hätten, sollten sich damit unterhalten.

Die Peterskirche zu Rom

Über keinen Bau der Renaissance ist so viel geschrieben worden wie über die Peterskirche zu Rom, deren Neubau Bramante ab 1506 begann. Bramante führte die riesigen Vierungspfeiler und einen Chor auf und legte die Fundamente für die Arme des Querschiffs. Nach seinem Tod (1513) veränderten die Bauleiter immer wieder den Plan. Wir betrachten die zeitgenössischen Reaktionen auf den Neubau, soweit sie seine Form beurteilen. Sie finden sich in knapp zehn Schriften. Einige haben wir schon zitiert. Wir übergehen die Kommentare, die nur den finanziellen Aufwand oder den Abbruch der Konstantinischen Basilika betreffen, denn Finanzplanung und Denkmalpflege sind hier nicht unser Thema.

Wir konzentrieren uns auf die Urteile von Literaten. Die Literaten waren zwar architektonische Laien. Aber theoretische Werke wie Albertis Architekturtraktat richteten sich in erster Linie an dieses Publikum. Für Architekten waren so gelehrte Schriften ungeeignet. Das stellte Francesco di Giorgio um 1500 mit heftiger, aber im Kern durchaus berechtigter Polemik heraus.

Die Literaten priesen den Neubau der Peterskirche in den höchsten Tönen. Sie sagten voraus, daß hier der schönste Bau der Welt entstehe. Den Vergleich mit dem Salomonischen Tempel erwähnten wir schon. Vor allem bewunderten die Literaten die kolossalen Dimensionen des Projekts: Die neue Peterskirche, versicherten sie immer wieder, sei der größte und aufwendigste, der spektakulärste und überhaupt der bewundernwerteste Bau der Welt, größer als alle Tempel der Antike sei sie, größer sogar als das Pantheon und auch größer als der Dianatempel von Ephesos. Den Dianatempel von Ephesos kannte zwar keiner der Autoren aus eigener Anschauung, aber er war aus antiken Schriften berühmt, denn er zählte zu den sieben Weltwundern. Die Peterskirche sei selbst ein Weltwunder, hieß es weiter, fast wie von Giganten erbaut wirke sie, und ähnliche Metaphern wurden zum Lob der Größe bemüht. Mehr als die enorme Größe fiel den Literaten trotz all ihrer Bildung gewöhnlich nicht auf. Zu rationalen Urteilen über die künstlerischen Besonderheiten des Projekts gelangten sie nicht.

Das war die normale Haltung der Humanisten vor solchen Riesenbauten, und ebenso üblich waren die Komparative, die sie bemühten. Schon das Projekt Nikolaus' V. für den Umbau der Peterskirche wurde mit den Weltwundern verglichen, und zur Bekräftigung wurden dann noch die Weltwunder im Einzelnen aufgezählt. Der Dom von Florenz bildet ein anderes prominentes Beispiel für solche Elogien. Auch hier wurden vor allem die enorme Größe gerühmt und die Weltwunder zum Vergleich angeführt. Genauso wurde ein mittelalterlicher Bau wie das Straßburger Münster und seine filigrane Westpartie zum höheren Ruhm den antiken Weltwundern an die Seite gestellt. Das brachte 1505 der elsässische Humanist Jakob Wimpfeling auf, und viele paraphrasierten es später. Wimpfeling versichert, wenn Scopas, Phidias, Ktesiphon und Archimedes auferstünden und dies Wunderwerk erblickten, so würden sie sich in der Architektur für besiegt erklären und diesem vor dem Dianatempel von Ephesos und den Pyramiden und allen sieben Weltwundern den Vorzug geben.

Auch bei Häusern bewunderten die Literaten normalerweise die Größe, und auch hier verliehen sie ihrer Bewunderung durch den Vergleich mit der Antike Ausdruck. Realistisch waren diese Vergleiche nicht gemeint: Flavio Biondo rühmte, daß der Palazzo Medici alle antiken Paläste an Größe übertreffe. Im Zusammenhang mit einer Untersuchung über antike Häuser hielt er dagegen vernünftiger fest, daß kein modernes Haus an die Größe römischer Paläste heranreichen würde. Der Palast, der in den Schriften als größter der Antike erschien, wurde oft zum Vergleich herangezogen: die Domus Aurea des Nero. Dabei spielte es keine Rolle, daß damals wenig Konkretes über den Bau bekannt war und daß Nero als Inbegriff des schlechten Herrschers und des Antichristen galt. Bei der Christenverfolgung unter Nero erlitt der Hl. Petrus das Martyrium. Trotzdem wurden ausgerechnet die Kardinalspaläste in Rom besonders oft mit der Domus Aurea verglichen, um ihre Größe zu rühmen.

Begeisterung für riesige Dimensionen

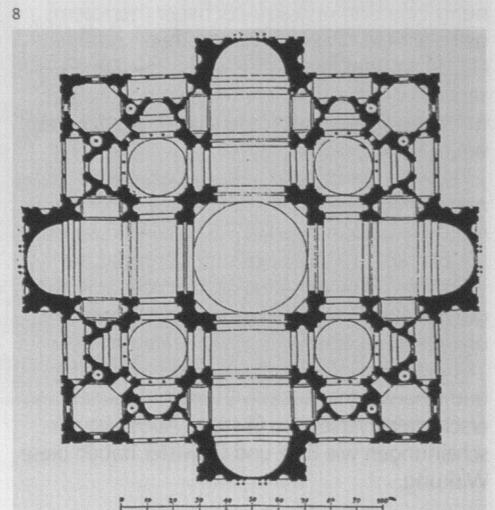
Die Peterskirche wurde auch als „himmelhoch aufgetürmt“ besungen. Die Hymnen auf das Straßburger Münster streichen gleichfalls heraus, daß der Turm bis zu den Wolken oder darüber hinaus reiche. In diesen beiden Fällen hat die Charakterisierung einen gewissen realen Hintergrund. Aber sie wurde auch ohne besondere Beziehung zur Realität repetiert. Der Papstpalast wurde als „wolkenanstrebend“ gerühmt (1524), obwohl er nur drei Geschosse hoch war. Über Albertis Bau von S. Francesco in Rimini, obwohl niedrig und geradezu gedrückt wirkend, dichtete Basinio da Parma 1465, er rage in den Äther und die Säulen der Fassade reckten ihre Kapitelle in den Himmel. Hier wurde nur ein Epitheton paraphrasiert, das in der Antike verbreitet war. Im gleichen Stil richtete Hermann von dem Busche 1531 eine Ode an die Stadt Köln: „Herrlich steigen empor der Stadt gewaltige Massen / Häuser erheben sich schmuck mit gen Himmel ragenden Dächern / Sie scheinen Sitze der Götter, der Könige stolze Paläste mit ihren prachtvollen Mauern zu sein ...“ (Übers. a. d. Lat.) Jede beliebige andere Stadt könnte damit ebenso angesprochen sein.

Triviale Elogien der Größe, rhetorische Hülsen und stereotype Anleihen an der antiken Literatur sind typisch für die Urteile über Bauten im humanistischen Stil. Das ergibt sich jedenfalls als Fazit, wenn man nach vernünftigen künstlerischen Prinzipien fragt. Aus der Warte der Literaturhistoriker ergeben sich wohl andere Vorzüge. Aber das ist nicht unser Feld.

Bei aller kunsttheoretischen Dürftigkeit solcher Elogien ist der Gefühlsüberschwang interessant, der im Angesicht der riesigen Dimensionen zum Ausdruck kam. Enthusiastisch apostrophierte man kolossale Bauten gern als „wahn-

7 S. Pietro, Rom, Projekt Bramantes auf der Caradosso-Medaille

8 S. Pietro, Rom, Grundriß des Entwurfs von Bramante



sinnig“ („insanus“) und als „Wahnsinn“ („insania“) die Initiative ihrer Mäzene. Onofrio Panvino schwärmte 1560, Julius II. sei „wunderbar entflammt“ für die Baukunst. In seiner „Weit-herzigkeit, die keinen Platz für kleine Sachen“ gelassen habe, sei der Papst stets „gierig“ nach großartigen Bauten gewesen. Aus dieser Haltung heraus habe er den Neubau der Peterskirche begonnen. Fachkundige Architekten hätten seinen „Wahnsinn“ unterstützt und so habe er die „ungeheueren und fast wahnsinnigen“ Strukturen des Neubaus der Peterskirche begonnen.

Oft verband sich die Begeisterung für riesige Dimensionen mit einem Gefühl des Schauers, des „horror“. Umberto Foglietta etwa rühmte die erhebende Wirkung des Neubaus von St. Peter, „der die Betrachter mit Schauer (horror) erfüllt“. Auch mit anderen kraftvollen Begriffen wurde das Gefühl der „Überwältigung“ ausgedrückt. Ein Beispiel dafür bildet Bramantes enthusiastisches Plädoyer für die Umorientierung der Peterskirche auf den Vatikanischen Obelisken, so wie es Egidio da Viterbo wiedergibt: Der Besucher, meinte Bramante, werde auf diese Weise durch den Anblick des Neubaus „bewegt und wie vom Donner gerührt“ sein. Dem Gefühl des freudigen Schauers im Angesicht überwältigender Großartigkeit von Bauten wurde seit dem Beginn der Renaissance Ausdruck verliehen. Die Reaktionen auf den kolossalen Neubau der Peterskirche bilden nur ein Beispiel dafür. Bereits Alberti wünschte sich Kirchen so großartig, daß „die Besucher beim Eintreten überrascht erschauern“. Er fühlte, daß dunkles Dämmerlicht in Kirchen Schauer („horror“) erzeuge, und derart „typisch romantisch“ (G. Germann) klingende Empfindungen wurden in der Renaissance mehrfach zu Bauten geäußert. Auf Gian Pietro Ferretti, Bischof von Lavello, übten die byzantinischen Mosaiken in der Kuppel von S. Vitale in Ravenna „mit ihrer strengen und ehrwürdigen Erscheinung“ die Wirkung aus, „Schauer (horrorem) gemischt mit religiöser Verehrung einzuflößen“ (1525). In ähnlicher Weise wird in der Renaissance berichtet, daß Zeremonien und Choräle frommen Schauer auslösen oder sogar in Extase versetzen könnten.

Dieses Gefühl war, seiner Charakterisierung nach, ähnlich einer „sort of delight full of horror“, wie Edmund Burke 1757 die Wirkung des „Sublimen“ umschrieben hat. Dort wird das „Sublime“ definiert als das Übergroße, Gewaltige, das alles Zweckmäßige und Berechenbare übersteigt. Es überwältigt die Ratio durch die „Überraschung“, die das Außergewöhnliche und Unerwartete ausübt. Es erregt Staunen und erschüttert, versetzt in Ekstase. Auch Naturerscheinungen wie Blitz und Gewitter haben diese Wirkung.

Allerdings wurde das Gefühl des freudigen Schauers in der Kunsttheorie der Renaissance noch nicht zum Kriterium der Schönheit erhoben. Schönheit entspringt nach der Auffassung der Renaissance aus dem Maß, das „Sublime“, die Ekstase, der „horror“ dagegen aus dem Übermaß, ähnlich wie auch der „Wahnsinn“. Eine derartige Erregung entzieht sich der Vernunft. Dagegen sollte die Schönheit, die in der Kunst- oder Architekturtheorie behandelt ist, rational bestimmt und gesetzmäßig definiert sein. Erst während des 18. Jahrhunderts öffnete sich die Kunsttheorie dem Gefühl und bezog das „Sublime“ ein. Damit trat die normative Ästhetik in den Hintergrund.

Die Kriterien der Schönheit

Schon im Mittelalter findet man Zeugnisse dafür, daß sich der sinnliche Genuß, den Schönheit erregt, der Ratio entzieht und statt dessen das Gefühl anspricht. Hier sei als ein spätes Beispiel dafür die Beschreibung der gotischen Kathedrale von Tours zitiert, die Francesco Florio, ein Florentiner, der nach Frankreich übersiedelte, um 1477 verfaßte: „Die Kirche, über die ich spreche, ist schön, insgesamt erfreulich, ganz vollkommen, sie stimmt in jedem Teil dermaßen mit sich selbst zusammen, daß sich bei ihrem bloßen Anblick, innen wie außen, Schwermut und Trauer in Heiterkeit und Freude wandelt; alles und die einzelnen Teile stimmen mit so viel Proportion oder sozusagen Harmonie zusammen, daß die Quantität in der Qualität und die Qualität in der Quantität wunderbar widerspricht. So steht der Bau durch Festigkeit aufrecht, erstrahlt in heller Klarheit, glänzt im Schmuck und vereint alle Grazie.“ (Übers. a. d. Lat.) Den Kriterien der Schönheit, die hier aufgeführt werden, begegneten wir schon bei Thomas von Aquin und dann wieder bei Alberti. Der emotionale Effekt, den die Schönheit auslösen soll, ist hier wie in vielen mittelalterlichen Schriften als Freude charakterisiert. Der Abt Suger von St. Denis etwa berichtet, wie das Entzücken über die Schönheit seiner Abtei ihn von den äußeren Sorgen weggerufen habe. Cesariano, noch gleichermaßen von mittelalterlicher Tradition wie vom neuen Humanismus geprägt, verbindet in seinem Vitruv-Kommentar von 1521 generell Licht mit Freude und Dunkelheit mit Traurigkeit: „darumb das gemüth welches natürlicher weyß sich des liechts unnklarheit erfrewet, von der dunckle unnfinster betrübt wird.“ (Übers. W. Ryff, 1548)

Vorsichtshalber sei zum Schluß darauf hingewiesen: Ich bin mir bewußt, daß sich die Urteile, die in der Renaissance über Architektur abgegeben wurden, wenn man nur fest will, systematisch theoretischen Maximen unterordnen ließen nach dem Motto von Hegel: „Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht auch sie vernünftig an.“ Aber mit etwas Ingenium wäre es wohl ebenso gut möglich, vorgefaßte Prinzipien

in den modernen Urteilen über Architektur wiederzuspiegeln.

Wie gesagt, ohne Zweifel wurde in der Renaissance nach rationalen Kriterien gebaut und man erwartete sicher, daß die architektonische Qualität dementsprechend beurteilt werden sollte. Aber die Urteile, die schriftlich über Architektur festgehalten wurden, geben nur selten solche Kriterien wieder. Gewöhnlich erschöpfen sie sich in simplen Epitheta wie groß oder schön oder jonglieren auf antike Art mit rhetorischen Topoi. Viele sind inkohärent oder unrealistisch. Wo ausdrücklich Kriterien genannt werden, sind es oft solche, die generelle Gültigkeit über die Zeiten hinweg besitzen. Sie sind also nicht typisch für die Renaissance und demnach höchstens oberflächlich zur spezifischen Bewertung eines Architekturstils geeignet. Oder es wird zu Einzelheiten der Säulenordnungen Stellung genommen. Aber die Befolgung starrer Regeln trifft sicher auch nicht die Essenz der Renaissancearchitektur. Sie zeichnet sich eher im Gegenteil durch ihre ingeniosen Lösungen aus. Diese Qualität ließ sich schwer normativ definieren. Interessant werden die Urteile dort, wo sie sich auf Kriterien stützen, die in der Architekturtheorie nicht vorgesehen waren, wie etwa statische Kühnheit oder Helligkeit und besonders die gefühlsmäßige Bewunderung.

Aus der Warte der Literaturhistoriker sind vermutlich gerade die Aspekte an den Urteilen interessant, die nicht ganz in der Beziehung zur Architektur aufgehen. In ihnen kommen am ehesten die besonderen Gesetzmäßigkeiten zum Ausdruck, denen das literarische Genre folgte. Literatur und Architektur bleiben anscheinend zwei unterschiedliche Welten, auch wenn sie sich berühren. „Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.“ (Ludwig Wittgenstein) [KS1]