

**Hubertus Günther**

## **ROM UM 1500: AUSLÄNDISCHE NATIONEN STELLEN IHRE ARCHITEKTUR AUS – GOTISCHE LOKALTRADITIONEN UND RENAISSANCE**

Vom Beginn der Renaissance an stellten die italienischen Avantgardisten ihren neuen, an der Antike orientierten Stil als Norm für alle Architektur hin und sprachen der gotischen Architektur grundsätzlich künstlerisches Verständnis ab. Dahinter stand das Bestreben, die überragenden zivilisatorischen Errungenschaften der Antike für die eigene Zukunft zu beleben, aber auch patriotische Begeisterung für die Weltherrschaft des Römischen Reichs. Luca Pacioli rief sogar bei der Gestaltung seiner Säulenlehre ›De divina proportione‹ dazu auf, den »moralischen Standpunkt« zu berücksichtigen, »der es jedem zur Pflicht macht, für das Vaterland zu kämpfen« (1509).

Auch andere Nationen und gerade solche mit großer kultureller Tradition waren natürlich stolz auf ihre Art von Architektur. Die Franzosen rühmten ihre grandiosen gotischen Kathedralen; die Deutschen entwickelten im 15. Jahrhundert, in der Spätgotik, eine originäre Art von Architektur, die in ganz Europa und sogar bei manchen Italienern auf Beifall stieß. Obwohl sich der innovative Geist der Renaissance, der von den kulturellen Zentren Italiens ausging, im Laufe des 15. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas verbreitete, hielten solche Länder bis ins frühe 16. Jahrhundert an ihrer Art von Architektur fest. Und dann übernahmen sie die italienischen Formen meist nicht so, wie sie waren, sondern verbanden sie mit den einheimischen. Albrecht Dürer hält in der ›Underweysung der messung‹ (1525) dem italienischen Postulat, sich nach der antiken Architektur zu richten, entgegen, Vitruv – der für die Renaissance wegweisende antike Architekturtheoretiker – sei auch nur ein Mensch gewesen und deshalb solle die junge Generation wie die Alten danach streben, Neues zu erfinden. Dementsprechend präsentiert er eine Verbindung von antikischen und gotischen Formen.

So apodiktisch die literarisch überlieferten Urteile auch ausfielen, in der Realität wurde der Stil der Architektur da, wo es sinnvoll schien, den gesellschaftlichen Bedingungen angepasst. Dann galt keine generelle Norm, sondern verschiedene Arten kamen zum Einsatz, je nachdem was mit ihnen verbunden wurde. Einige Beispiele dafür: Die Stadt Venedig errichtete zur gleichen Zeit das Tor des Arsenal und den Eingang zum Dogenpalast, den Arco dei Foscari. Das Tor des Arsenal nahm erstmals in Venedig den Stil der Renaissance auf, denn hier war technischer Fortschritt angezeigt. Beim Arco dei Foscari wurde hingegen der gotische Stil beibehalten, denn mit ihm wurde damals – ungeachtet des Verdikts der Avantgardisten – auch die Würde des Althergebrachten assoziiert. In Neapel ließ Alfons von Aragon, nachdem er die Stadt erobert hatte, das Castel Nuovo erneuern: Dem Eingang blendete er eine Fassade im neuen antikischen Stil vor, die seinen Triumph verherrlicht; der offizielle Hauptsaal (Sala dei Baroni) erhielt ein Gewölbe

mittelalterlicher Art, dessen Stil zugleich die Würde des Raumes anzeigt und an die spanische Herkunft des neuen Königs erinnert. Als ›cosa catalana‹ bezeichnet es der neapolitanische Schriftsteller Pietro Summonte 1524. Mit dem gotischen Stil wurde auch sakrale Sphäre assoziiert; daher kamen in manchen Renaissance-Kirchen ausnahmsweise im Umkreis des Hochaltars gotische Elemente zum Einsatz (Kathedrale von Pienza, San Zaccaria in Venedig).

Der Stil konnte auch auf die Gegebenheiten einer fremden Region Rücksicht nehmen. Die Medici, die den Anbruch der Renaissance in Florenz mehr als alle anderen förderten, ließen die Filialen ihrer Bank in Mailand und Brügge dem ortsüblichen gotischen Stil anpassen, ebenso der Kardinal Giuliano della Rovere, der 1503 als Julius II. die Cathedra Petri bestieg, die Residenz, die er als päpstlicher Nuntius in Avignon herrichten ließ. Als Francesco Sforza, der Herzog von Mailand, den Palast in Venedig erwarb, den Marco Cornaro begonnen hatte, ordnete er an, die begonnene Fassade zum Canal Grande ›al modo veneziano‹ zu vollenden, weil – wie sein Geschäftsträger erklärte – den Venezianern nun einmal ihre eigene Bauweise (›forma e modo di loro‹) besser als andere Bauweisen gefiele. An den Seiten sollte der Torso dagegen so vollendet werden, wie im Gebiet des Herzogs gebaut wurde beziehungsweise im lombardischen Stil (›forma moderna et lombarda‹).

In Rom herrschte eine besondere Situation. Einerseits war hier ein Zentrum der Renaissance, andererseits vereinte Rom als Mittelpunkt der Christenheit die Gegensätze. Hier kamen Fremde aus aller Herren Länder zusammen. Die diversen Landsmannschaften waren in Bruderschaften vereint, unterhielten eigene Kirchen und Hospize. Die Ämter der Kurie waren international verteilt, ausländische Kuriale übten großen Einfluss auf die Politik aus, und die italienischen Kurialen waren auf internationalem Parkett besonders versiert.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erholte sich Rom von den Schäden, die das Exil der Päpste in Avignon, das Schisma und die Vertreibung Papst Eugens IV. angerichtet hatten. Papst Sixtus IV. (1471–1484) trieb die Erneuerung der Stadt entscheidend voran und legte damit das Fundament für ihre Blüte in der Hochrenaissance. Zu dem Aufschwung gehörte, dass ausländische Nationen neue Kirchen bauten. Diverse Landsmannschaften ersetzten die bescheidenen Kirchen, mit denen sie sich bisher begnügt hatten, einige ausländische Herrscher und Kirchenfürsten stifteten Ordenskirchen. Die Ausländer wollten aller Welt, die in der Ewigen Stadt zusammentraf, ihre Bedeutung vor Augen führen. Daher sorgten sie dafür, wenn sie es sich leisten konnten, dass ihre Bauten prominent in Erscheinung traten, und einige stellten an ihnen auch ihre besondere Art oder ihren Stil zu bauen zur Schau.

Einen ausdrücklichen Beleg dafür, dass der Rang des Stifters gebührend zur Geltung kommen sollte, hinterließ König Ferdinand von Aragon in einem Brief, in dem er seine

Geschäftsträger in Rom anwies, wie die von Spanien finanzierte Kirche des Franziskanerklosters San Pietro in Montorio auf dem Gianicolo gestaltet werden sollte (1488): Es sollte speziell darauf geachtet werden, dass der Bau die Größe des Stifters mehr durch angemessene Form als durch Aufwand zeige, weil die Kirchen der Observanten bekanntlich mehr andächtig als groß sein sollten. Allerdings, fügte er besorgt an, dürfe die Kirche auch nicht so klein ausfallen, dass sie der Größe des Stifters abträglich sei. Der Wille des Königs wurde realisiert. Die Kirche erhielt bescheidene Ausmaße und die Gestalt eines einfachen Saalbaus, wie es für Bettelorden typisch war, aber sie zeichnet sich durch besondere antikische Reminiszenzen und die vornehme Art der Eindeckung mit einem Gewölbe anstelle einer Flachdecke aus.

Das bekannteste Beispiel für die Selbstdarstellung der Nationen in der Ewigen Stadt ist die deutsche Kirche Santa Maria dell'Anima nahe der Piazza Navona, weil hier die Absicht des Bauherrn ausdrücklich belegt ist. Als erste Landsmannschaft seit der Rückkehr der Kurie nach Rom errichteten die Deutschen zwischen 1431 und 1446 eine einigermaßen stattliche Kirche, eine dreischiffige Basilika, die so breit wie der heutige Bau, allerdings nur drei Joche tief war. Im Vorfeld des Jubeljahres 1500, am 24. September 1499, fassten die Deutschen den Beschluss, diese durch eine neue und erheblich größere Kirche zu ersetzen. Sie stellten fest: Es sollte nicht so scheinen, als ständen sie hinter den anderen Landsmannschaften zurück, die inzwischen ansehnliche neue Kirchen errichtet hätten. Zum Lob und Ruhm Gottes, zur »Ehre unserer Germanischen Nation und zum Schmuck der Stadt Rom« sollte deshalb eine neue Kirche entstehen, die in deutscher Art gestaltet sei (»Alemannico more compositum«).

Im Baubeschluss wurde festgelegt, die neue Kirche als Halle mit drei gleich hohen Schiffen zu disponieren. Hallenkirchen entsprechen nicht der römischen Bautradition, sie sind vielmehr typisch für die spätgotische Architektur in Mitteleuropa. Mit ihnen erreichte die fantasievolle Gestaltung neuartiger Räume und Gewölbe ihren Höhepunkt; ihre Klarheit und Ausgewogenheit der Proportionen entsprach eigentlich bestens den Idealen der Renaissance. Die Hallenkirchen erregten viel Bewunderung. Der Humanist Enea Silvio Piccolomini rühmte sogar, die Deutschen überträfen alle anderen Völker in der Architektur (1444). Das Urteil basierte auf der Erfahrung eines langen Aufenthalts in den deutschen Landen. Nachdem er als Pius II. 1458 die Cathedra Petri bestiegen hatte, ließ er die Idealstadt Pienza erbauen und ordnete an, deren Kathedrale am Vorbild deutscher Hallenkirchen auszurichten.

Aus dem Baubeschluss von Santa Maria dell'Anima geht weiter hervor, dass die Kirche zehn frei stehende Pfeiler und sechs Joche haben sollte. Eine so komplexe Disposition war auf dem verfügbaren Raum nur unterzubringen, wenn man dem Typus der süddeutschen Hallenkirchen folgte, wie ihn etwa St. Georg in Nördlingen vertritt, bei dem der Chor ganz ins Langhaus als abschließendes Joch integriert ist. Dieser Typus war auch



Haus des Johannes Burckard, Rom, Hoffassade des Rückgebäudes

das Vorbild für die Kathedrale von Pienza. Demnach orientierten sich die Deutschen wohl am Vorbild dieser Kathedrale. Der Gedanke lag nahe – nicht nur wegen des nachhaltigen Interesses, das Pius II. für Deutschland entwickelt hatte, und wegen des großen geistigen Einflusses, den er auf Deutschland ausübte, sondern auch weil der Nepot Pius' II., Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini, Protektor der deutschen Bruderschaft war. Der Kardinal übernahm das Interesse für Deutschland von seinem Oheim. Er hatte in Wien studiert, sprach Deutsch und vertrat lange Zeit die Interessen des Reichs an der Kurie.

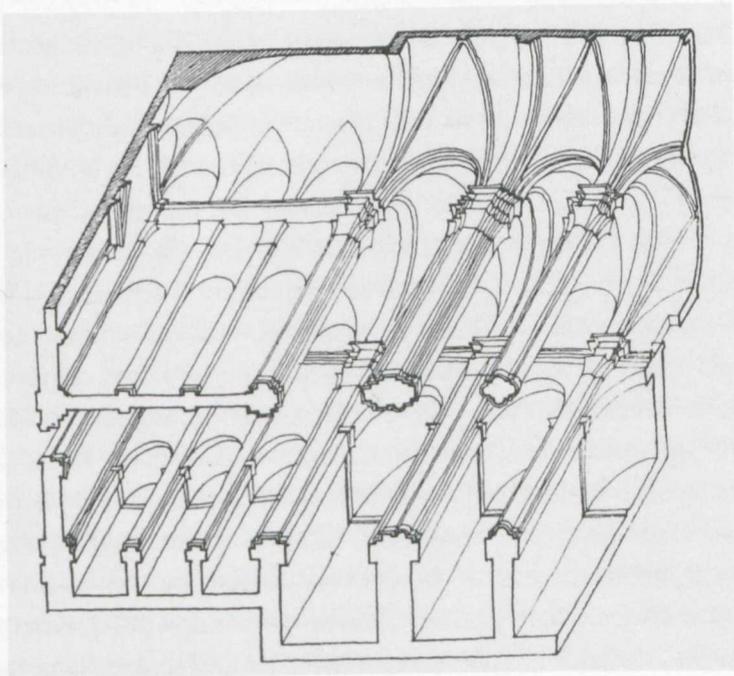
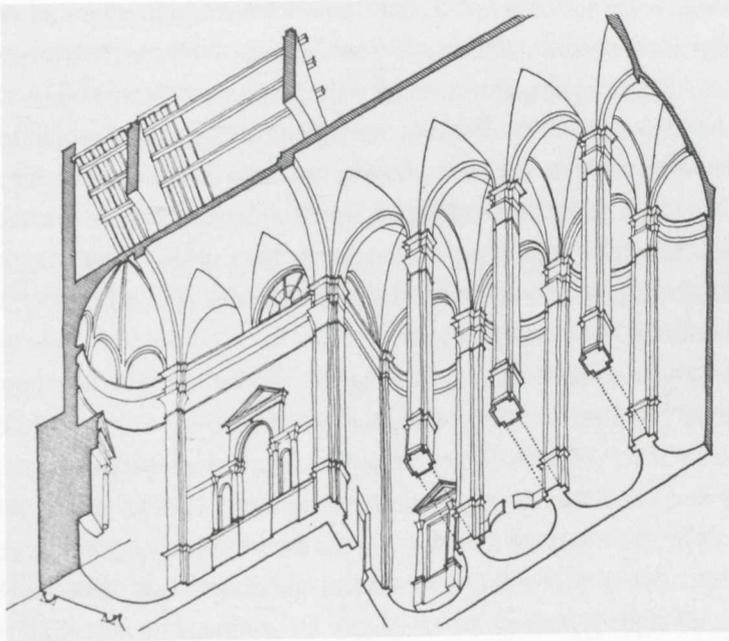
Allerdings wollten die Deutschen den Dekor ihrer neuen Kirche nicht wie an der Kathedrale von Pienza dem Stil der Renaissance anpassen, sondern im gotischen Stil gestalten, wie es damals in ihrer Heimat üblich war. Dafür bestellten sie eigens Steinmetze aus der oberrheinischen Region nach Rom. Die Bauleitung legten sie in die Hände des Johannes Burckard, der aus der Gegend von Straßburg stammte und dort eine Reihe von Pfründen hatte. Seine Landsleute hielten ihn für den besten Kenner deutscher Steinmetze (lapicidarum Alemanorum). Seit 1493 bekleidete er das Amt des Zeremonienmeisters an der Kurie. Burckard hatte sich soeben in Rom ein Haus gebaut, dessen Dekor durchgehend gotisch ist. Es zeichnete sich durch eine Wendeltreppe, vermutlich in der Art der typischen oberrheinischen Wendel der Spätgotik, und einen hohen Turm aus, an dem in großen Lettern der Name der Hauptstadt von Burckards Heimat prangte: ›Argentina‹ (Straßburg). Danach ist der Largo (di torre) Argentina benannt. Burckards Fall zeigt, dass mitunter auch an einem Wohnhaus der nationale Stil demonstriert wurde.

Wenige Monate nach dem Baubeschluss änderten die Deutschen den Plan für ihre Kirche; einzig die Disposition einer Halle behielten sie generell bei. Sie begnügten sich nun mit einer bescheideneren Gestaltung, mit nur vier Jochen und einem anschließenden langen Chor, ähnlich wie etwa St. Leonhard in Basel, um eine typische oberrheinische Parallele anzuführen. Vor allem nahm der Dekor jetzt Elemente der Renaissance auf. In Pienza war wenigstens versucht worden, die Gliederung einigermaßen den Proportionen von Säulen anzugleichen. In Santa Maria dell'Anima hingegen wurden die Pilaster an den schlanken, hohen Pfeilern – im Prinzip gotischen Diensten ähnlich – ohne Rücksicht auf eine eigenständige Proportionierung von unten nach oben hochgezogen. Im Übrigen sind alle Formen konsequent an die römische Renaissance angepasst, auch die Fenster. Dagegen sind in Pienza, wie üblich bei Hallenkirchen, weite Fenster eingesetzt, die im gesamten östlichen Bereich auch noch gotisch gestaltet sind. Die Lösung von Pienza hatte den Vorteil, wie Pius II. betonte, dass der Raum hell und klar wirkt. In Santa Maria dell'Anima ist dieser für deutsche Hallenkirchen so typische Zug der Anpassung an die römische Renaissance geopfert: Der Raum wirkt wegen der kleinen Fenster eher düster. Die ehemalige Kirche der Kastilier in Rom, San Giacomo degli Spagnoli, gleicht der nahe gelegenen deutschen Nationalkirche so auffällig in ihrer Erbauungsgeschichte und in ih-

rer Disposition, dass der Eindruck entstehen kann, die beiden Landsmannschaften hätten einander Konkurrenz gemacht. Der Baubeschluss der Deutschen weist ja auch in diese Richtung. Um 1452 bis 1463 errichteten die Kastilier ihre erste Kirche in Form eines bescheidenen Saalbaus; zwischen 1469 und 1478 fügten sie Seitenschiffe an und gaben allen Schiffen gleiche Höhe. So entstand auch hier eine Halle mit drei Jochen. Im Jubeljahr 1500 wurde bestimmt, ein viertes Joch und einen langen Chor anzufügen, sodass die Kirche eine ähnliche Disposition erhielt wie der ausgeführte Bau von Santa Maria dell'Anima. Im Übrigen soll in beiden Fällen Donato Bramante als Berater hinzugezogen worden sein. Allerdings führte die Verlängerung zu einem wesentlichen Unterschied: Die spanische Kirche erhielt eine prominente urbane Lage: Der neue Chor mündet mitten auf die Westseite der Piazza Navona. Auf dem Platz, der im Mittelalter nur unwirtliches Brachland gebildet hatte, war unter Papst Sixtus IV. der Hauptmarkt von Rom installiert worden. Und hier entstand nun eine neue Fassade. Ihr scheinbares Mittelportal ist vermauert, weil der Chor dahinter liegt; der Zutritt zur Kirche ist von der Piazza Navona aus möglich, weil die Seitenschiffe parallel zum Chor bis zu den beiden Nebeneingängen verlängert wurden.

Für San Giacomo ist nicht belegt, warum die Disposition einer Halle gewählt wurde, aber auch hier lässt sich die Wahl mit einheimischer Bautradition verbinden. Schon im hohen Mittelalter treten Hallen auf der iberischen Halbinsel auf; als Beispiel sei die 1153 gegründete Zisterzienserabtei von Alcobaça in Portugal genannt. Der Bautyp hat dort auch eine eigene Bezeichnung: »igreja salão« oder »iglesia columnaria«. Seit dem 15. Jahrhundert wurde er zunehmend häufiger wieder aufgenommen, beginnend mit den Kathedralen von Sevilla in Kastilien (ab 1401) und von Saragossa in Aragon (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts), in Portugal nach 1490 mit der Kirche des Convento de Jesus von Setúbal. Im 16. Jahrhundert übernahmen ihn alle spanischen und die meisten portugiesischen Kathedralen (Granada, Guadix, Balza, Jaen, Salamanca, in Portugal Leiria, Portalegre), zudem diverse Pfarrkirchen (wie Osuna, 1534–1539, Huelma, 1541) oder das imposante St.-Hieronymus-Kloster von Belem bei Lissabon (ab 1501). Erstaunlicherweise orientiert sich die Gliederung der iberischen Hallenkirchen des 16. Jahrhunderts oft an der Kathedrale von Pienza.

Allerdings lassen sich nur sehr wenige Beispiele auf der iberischen Halbinsel auf die Zeit vor der Umwandlung von San Giacomo in eine Halle datieren. Anfang des 16. Jahrhunderts übertrafen die römischen Kirchen der Deutschen und Kastilier diejenigen der anderen Landsmannschaften offensichtlich an Aufwand. Das hängt bei den Deutschen wohl damit zusammen, dass sich in Rom seit alters her besonders viele Angehörige des Reiches von Holland bis Südtirol niederließen und manche Wirtschaftszweige, wie Hotelgewerbe und Buchdruck, dominierten. Auch die Rom-Pilger stammten überwiegend aus dem Reich. Die kontinuierliche Vergrößerung von San Giacomo degli Spagnoli spiegelt den Aufstieg Spaniens zur Großmacht: Ein Katalane, Alonso



Santa Maria dell'Anima, Rom, Axonometrie  
San Giacomo degli Spagnoli, Rom, Axonometrie

de Borja, bestieg 1455 als Calixtus III. die Cathedra Petri; daraufhin, so wird berichtet, habe man in Rom nur noch Katalanen gesehen, und die Fremden hätten ihre Sitten, ihre Mode, sogar ihre Sprache eingeführt. 1469 wurde Spanien durch die Heirat von Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon vereinigt. Die Siege, die Spanien im Feldzug gegen das Sultanat der Nasriden erzielte, feierte die Kurie als Befreiung des Abendlandes von den Ungläubigen. Nach der Eroberung von Granada (1492) fiel die Wahl der Nachfolge Petri erneut auf einen Spanier, Alexander VI. Im selben Jahr entdeckte Kolumbus im Auftrag der spanischen Könige Amerika. Alexander VI. war es, der 1500 die Vergrößerung von San Giacomo veranlasste.

Die Kirche der aragonesischen Landsmannschaft, Santa Maria di Monserrato, war viel bescheidener als San Giacomo. Erst 1518 wurde damit begonnen, sie zu erneuern, immer noch in eher bescheidenen Dimensionen und ganz dem Stil der römischen Renaissance verpflichtet; die Arbeiten zogen sich bis 1675 hin. Die französische Landsmannschaft wurde 1478 neu organisiert und zog in die durch Sixtus IV. aufgewertete Zone um die Piazza Navona. Sie erhielt dort kleine alte Kirchen und andere Gebäude. Erst 1518 fiel der Entschluss zu einem Neubau.

Dennoch wurde der französische Stil schon unter Sixtus IV. demonstrativ in Rom vorgeführt. Dafür sorgte der Kardinal Guillaume d'Estouteville, der von 1477 bis zu seinem Tod im Jahre 1483 das Amt des Apostolischen Kämmerers bekleidete, das höchste kirchliche Amt nach dem Papst. Als Kämmerer war er zuständig für die Verwaltung von Rom und trug in dieser Funktion wesentlich zur Erneuerung der Stadt bei. Er führte die Umwandlung der Piazza Navona zum Hauptmarkt durch, er hatte wohl daran Anteil, dass seine Landsmannschaft – wie die Deutschen und Spanier – in die neu aufgewertete Region zog, er errichtete dort seinen eigenen Palast und daneben die Hauptkirche der Augustiner, deren Protektor er war. Sant'Agostino liegt da, wo sich damals die vielleicht wichtigsten Wege Roms kreuzten, und ragt auf einem hohen Sockel über ihre Umgebung. Auf der Fassade erscheint der Name des Stifters mit Titel und Amt; der Name der Kirche ist nicht erwähnt: »GVILLERMVS. DE. ESTOVTEVILLA. EPISC. OSTIEN. CARD. ROTHOMAGEN. S. R. E. CAMERARIVU. FECIT / M.CCCC.LXXXIII«. Obwohl die Kirche groß und aufwendig ist, wurde sie in kürzester Zeit vollendet (1479–1483). D'Estouteville trat auch in seiner Diözese Rouen als großer Mäzen auf, so etwa an der Kathedrale und am erzbischöflichen Palast, zudem begann er den Chor der Abteikirche Mont-Saint-Michel. In der Normandie ließ er im gotischen Stil bauen, wie es damals dort üblich war. In Italien übernahm er den neuen antiken Dekor, also besonders Säulen und Rundbogen.

Eine im Ganzen treffende Stilanalyse von Sant'Agostino hat Piero Tomei in seiner ›Römischen Architekturgeschichte des 15. Jahrhunderts‹ (1942) geliefert. Sie ist eingebettet in eine Wertung aus der Warte des Klassizisten, dem die Abweichungen vom Regelmäßigen noch unvermittelt ins Auge fielen. Zusammengefasst kritisiert er die gesamte Propor-

tionierung des Innenraums, besonders die steil aufragenden Wände, die weit über die Arkaden hinausreichen, die hohen Gewölbe etc. Das alles gehöre zu einer gotischen Kirche, stellt er fest, die Dekoration im Stil der Renaissance passe ganz schlecht dazu und wirke wie eine unangemessene Verkleidung. Die Halbsäulen, die als Gliederung eingesetzt sind, seien viel zu niedrig, um ihrer konstruktiven Aufgabe, die Gewölbeansätze zu tragen, gerecht werden zu können. Diese »seltsamen Inkongruenzen, Diskordanzen, Verschmelzungen zweier Stile« würden zeigen, dass der Architekt »beste Erfahrung als Konstrukteur hatte, aber nicht die Fähigkeit, einem Bau künstlerischen Wert zu verleihen«. Mit ganz ähnlichen Worten kritisierten die Avantgardisten der Renaissance gotische Bauten. Tomei bezeichnete die beanstandeten Merkmale als »gotisch«, aber zur italienischen Gotik gehören sie keineswegs, ebenso wenig wie zur Renaissance. Sie sind typisch für die französische Gotik oder für mittelalterliche, auch romanische Bauten in der Normandie, wie beispielsweise die Abtei von Jumièges. Die Architekten von Sant'Agostino, Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano Fiorentino, stammten jedoch aus der Toskana. Da hatten sie diese Art zu bauen sicher nicht gelernt. Giacomo hatte in Rom an Bauten im neuesten antikischen Stil mitgearbeitet. Offenbar erhielten die beiden explizit den Auftrag, die französischen Elemente in die Disposition von Sant'Agostino zu integrieren. Die Kirche fand in Paris Nachfolge mit Saint-Eustache, einer Stiftung König Franz' I. von Frankreich (1532). Obwohl der Bau des Königs erheblich größer und aufwendiger gestaltet ist, gleicht er ihr insofern, als eine gotische Disposition mit überschlanken Proportionen verschmolzen wurde mit einer Dekoration im Stil der Renaissance. Deren Säulen nehmen zwar antikische Elemente auf, sind aber im Grunde wie gotische Dienste eingesetzt.

Zwei Jahre nach dem Baubeginn an Santa Maria dell'Anima wurde in Rom der Grundstein gelegt für die Kirche eines französischen Konvents, die Ludwig XII. von Frankreich stiftete: die Santissima Trinità dei Monti am Pincio (1502). Der Geschäftsträger des Königs, Kardinal Guillaume Briçonnet, leitete die Arbeiten. Um 1520 war der Bau weitgehend vollendet. Ab 1540 wurde die Kirche um zwei Joche verlängert und die prominente Doppelturmfassade errichtet. Das Mäzenatentum der Könige von Frankreich ist an der Fassade groß angezeigt: »S(ANCTAE). TRINITATI. REGUM. GALLIAE. MVNIFICENTIA. ET. PRIOR(VM). ELEMOSYNIS. ADIVTA. MINIMOR(VM). SODALITAS. STRVXIT. AC. D(ED)(IT). ANNO. D(OMINI). M.D.LXX«. Im Barock ließen die Könige von Frankreich auch die große Freitreppe errichten, die den Pincio hoch zur Santissima Trinità führt; sie wollten auch dort ihr Mäzenatentum auffällig hervorkehren, aber ihr Repräsentationsbedürfnis wurde vom Papst eingeschränkt. Inzwischen nennt man die Anlage ohne Rücksicht auf ihre Entstehungsgeschichte »Spanische Treppe«.

Die Santissima Trinità gehörte, wie San Pietro in Montorio, zu einem Bettelordenkonvent, den Paulanern, deren Gründer am französischen Königshof hohes Ansehen genossen.



Santissima Trinità dei Monti, Rom, Rekonstruktion Hubertus Günther, Visualisierung von Benjamin Zuber

Dementsprechend wählte Briçonnet die Disposition des Saalbaus. Konkret orientierte er sich an der Franziskanerkirche San Salvatore al Monte oberhalb von Florenz, die Cronaca soeben vollendete. Obwohl Briçonnet wie d'Estouteville in seinen französischen Bistümern (Reims, Narbonne) im einheimischen gotischen Stil bauen ließ, übernahm er für das Langhaus der Santissima Trinità nach Cronacas Vorbild die neuesten Formen der Renaissance: ausgewogene Proportionen des ganzen Raumes und eine klassische dorisierende Gliederung. Aber im Unterschied zu San Salvatore ließ er eine Choranlage mit Querschiff anfügen und den ganzen Raum einwölben. Diese Teile der Santissima Trinità wurden im gotischen Stil gestaltet, das Gewölbe, lässt sich präzisieren, in der Art der französischen Gotik: als Sterngewölbe. Sterngewölbe kamen an der Kathedrale von Amiens auf (1264) und fanden in Frankreich auch noch im 16. Jahrhundert Nachfolge. Saint-Eustache etwa hat trotz seiner Assimilation an die Renaissance Sterngewölbe. Der Chor der Santissima Trinità und große Teile ihres Gewölbes wurden im Barock verändert, aber aus alten Resten und früheren Beschreibungen etc. lässt sich rekonstruieren, wie ihre besonderen Merkmale gewesen sein müssen. Die Werksteine für die gotischen Teile ließ Kardinal Briçonnet eigens aus Frankreich bringen. Diese Maßnahme erregte so viel Aufsehen, dass Francesco Albertini 1510 in seinem Romführer auf sie hingewiesen hat. Insgesamt ergibt sich, dass auch die Santissima Trinità die beiden im Sinne der damaligen italienischen Avantgardisten gegensätzlichen Stile von Gotik und Renaissance miteinander verband. Aber hier wurde nicht, wie in Santa Maria dell'Anima oder Sant'Agostino, eine Renaissance-Gliederung einer gotischen Disposition gleich einem Mantel übergezogen, sondern modernste Architektur im Stil der Renaissance und typisch gotische Architektur unvermittelt zusammengebracht. Der Bruch zwischen Renaissance und Gotik wurde konsequent durchgeführt: In der unteren Zone sind die Fenster rundbogig, wie es der Renaissance entspricht, im Obergaden, das bedeutet in den Zwickeln des Gewölbes, und im Chor waren sie gotisch, spitzbogig und mit Maßwerk unterteilt. Auch diese Art der Verbindung von Gliederung im modernsten Stil der Renaissance und gotischem Gewölbe findet nördlich der Alpen gleichzeitige Parallelen.

Die Baudokumente der Santissima Trinità sind weitgehend verloren, aber es gibt auch in diesem Fall ein zeitgenössisches Zeugnis dafür, dass der Stil der Kirche als typisch für die Nation des Bauherrn angesehen wurde. Zur Jahreswende 1520/21 besuchte der Abt von Clairvaux, Dom Edme de Saulieu, den Konvent. Im Tagebuch der Reise hielten seine Begleiter fest, die Mönche seien Franzosen, und deshalb sei die Kirche »übersät« mit Lilien und französischen Wappen und, wie sie zweimal wiederholen, »faite à la mode française«. Eine Erklärung für diese Klassifizierung lässt sich dem klassischen französischen Architekturtraktat der Renaissance entnehmen, dem »Premier tome d'architecture«, den Philibert de l'Orme 1567 publizierte. Das Werk konzentriert sich auf zwei Bereiche, die gute moderne Architektur auszeichnen sollen: Einerseits behandelt es die Säulenord-

nungen als das entscheidende Merkmal der Architektur im neuen italienischen Stil und wertet den Dekor, der dem nicht entspricht, als barbarisch ab; andererseits behandelt es Steinschnitt und Gewölbe, weil der Steinschnitt aufgrund der vielen Vorkommen von gutem Werkstein seit alters her die französische Architektur prägt und seine höchste Kunst an den Gewölben entfaltet. In diesem Bereich lässt de l'Orme die gotische Tradition gelten und geht ausführlich auf die Sterngewölbe ein. Während die italienische Architekturtheorie der Renaissance Steinschnitt und Gewölbe im Großen und Ganzen übergeht, bilden sie fortan einen wesentlichen Bestandteil der französischen Architekturtheorie. Die Idee, einen Raum im Stil der Renaissance mit einem Gewölbe im traditionellen französischen Stil zu bedecken, entspricht im Kern der französischen Architekturtheorie der Renaissance. Der Chor wurde anscheinend deshalb im Ganzen gotisch gestaltet, weil mit dem gotischen Stil auch sakrale Sphäre assoziiert wurde. Diese Assoziation zeigt sich in Italien nur an einigen wenigen Beispielen, während sie in Frankreich besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Dort blieben bei vielen Renaissance-Schlössern die Kapellen weiterhin dem gotischen Stil verpflichtet.

Bei den Beispielen, die hier ausgewählt wurden, beschränkt sich die Demonstration des eigenen Baustils der Nationen weitgehend auf den Innenraum. Nach außen hin passten die Ausländer ihre Kirchen dem an, was in Rom seinerzeit üblich war. Die Kirchen übertrafen Pfarrkirchen oder andere Ordenskirchen nicht auffällig an Größe. Die Fassade ist jeweils aufwendig gestaltet, meist in der Art anderer römischer Fassaden, besonders derjenigen von Santa Maria del Popolo. Die übrigen Teile des Außenbaus sind, wie in Rom damals üblich, eher unscheinbar: Die Außenwände bilden einfache Ziegelmauern. Das Dach hat bei allen diesen Bauten eine geringe Höhe, wie es in Italien üblich war, im Unterschied zu den hohen Dächern, die für die französische und deutsche Spätgotik typisch sind. »Sehr schmuckvoll und steil« seien die Dächer, berichtet Antonio de Beatis von seiner Reise durch Deutschland 1517/18. Der Kirchturm steht jeweils wie ein italienischer Campanile neben dem Chor. Die mächtigen Widerlager über den Seitenschiffen der Santissima Trinità oder von Sant'Agostino sind, wie gegenüber Tomei festgestellt werden muss, keine Reminiszenz an gotische Streben. Sie sind von der antiken Architektur abgeleitet; prominente Beispiele dafür bilden das Frigidarium der Diokletiansthermen und die Konstantinsbasilika. Alberti übernahm sie in Sant'Andrea in Mantua, in Rom kamen sie zuvor schon an Santa Maria sopra Minerva oder Santa Maria del Popolo zur Anwendung und oft noch danach. Auch die Disposition der Fassade von Burckards Haus ist der römischen Bautradition angepasst. Bei Santa Maria dell'Anima war die Turmspitze als Zeichen »deutscher Art« bestimmt. Bis zum Dachansatz ist der Turm in Renaissance-Formen mit einer klassischen Supraposition von Dorica und Ionica gestaltet. Aber die Bekrönung ist gotisch mit steilem Helm und bunt glasierten Ziegeln. Leon Battista Alberti hält in seinem Architekturtraktat die für Italien ungewöhnliche Besonderheit 1485 fest:



Santissima Trinità dei Monti, Rom

»Deutschland glänzt im Schmuck glasierter Dachziegel«. Der Ansatz des Helmes ist mit gotischen Wimpergen und Fialen geschmückt. Die Doppelturmfassade der Santissima Trinità darf wohl auch als Reminiszenz an nationale Tradition gelten, obwohl es vereinzelt noch einige andere bescheidene Doppelturmfassaden in Rom gibt. Allerdings ist fraglich, ob sie schon im frühen 16. Jahrhundert geplant war. Ursprünglich hatte auch die Santissima Trinità einen Campanile neben dem Chor – und vielleicht war die Fassade damals so schlicht wie diejenige von San Pietro in Montorio geplant.

Im Ganzen traten die ausländischen Nationen, auch wenn sie selbstbewusst ihren eigenen Stil oder ihre eigene Art zu Bauen demonstrierten, doch recht bescheiden und angepasst an die römischen Verhältnisse auf. Man vergleiche dagegen, wie Papst Leo X. aus dem Hause Medici 1518 seine Florentiner Landsleute auftreten lassen wollte: Die alte Kirche der Florentiner Nation, San Giovanni dei Fiorentini, sollte durch einen Zentralbau mit Säulenportiken, hoher Kuppel und Türmen über den vier Ecken ersetzt werden, als ideales Projekt fast ähnlich demjenigen, das Bramante ursprünglich für die Erneuerung der Peterskirche vorgeschlagen hatte – zwar nicht so gewaltig in den Dimensionen, aber groß genug, dass dafür enorm aufwendige Fundamente in den Tiber gelegt werden mussten. Und um die neue Kirche prominent im Stadtbild in Erscheinung treten zu lassen, sollte auch noch von der Engelsbrücke aus quer durch das dicht besiedelte Gebiet eine Straße geschlagen werden, die auf die Mitte der Fassade zuläuft. Die Idee Leos X. entsprach nicht dem Willen der Florentiner Landsmannschaft. Als sie 1508 aufgefordert wurde, ihre Kirche zu erneuern, orientierte sie sich an San Pietro in Montorio und hintertrieb die Ausführung eines Zentralbaus.

Wie die Zeitgenossen auf die Bauten der Ausländer reagierten, lässt sich schwer abschätzen. Albertini und die späteren Romführer beschränken sich meist darauf, die wesentlichen Daten zu den Kirchen anzugeben, und verzichten auf eine Wertung. Burckards Haus stellt Albertini in seinem Romführer als besondere Sehenswürdigkeit vor und erwähnt eigens Turm und Wendel; die Treppe würdigt er sogar als »pulcherrima«. Eine Skizze in den Uffizien (Architettura 8 v) zeigt, dass Bramante den Dom von Mailand trotz seines gotischen Stils zu einem Ausgangspunkt für seine Planung der Peterskirche nahm. Zudem, denke ich, konnte man das Verdikt über die Gotik vor den ausländischen Päpsten und Kurialen, die an sie aus ihrer Heimat gewohnt waren, schwerlich ebenso apodiktisch wiederholen, wie es die Florentiner Avantgardisten vorbrachten. Hier war es eher angebracht, auf die multikulturelle Situation in der Ewigen Stadt Rücksicht zu nehmen. Wie das geschah, zeigen einige Schriften, die während des frühen 16. Jahrhunderts im Umkreis der Kurie entstanden: Paolo Cortesi behandelt in seinem Traktat über »Das Amt des Kardinals« (1510), wie die Residenz eines Kardinals beschaffen sein soll. Als Römer lag ihm der neue antikische Stil natürlich näher als die Gotik. Aber er empfiehlt ihn nur und erhebt ihn nicht zum Dogma; vielmehr berichtet er, die Art zu Bauen sei je

nach Zeit und Region stets unterschiedlich gewesen; so hätten die Griechen und Römer in der Antike die dorische, ionische, korinthische oder tuskische Art benutzt, im Mittelalter haben Ausländer in Italien, je nach ihrer Herkunft, auf deutsche oder französische Art gebaut, und noch zu seiner Zeit würden sich viele für fremdartige oder neumodische Formen begeistern. Das Exposé zum Plan des antiken Rom, das Raffael, Baldassare Castiglione und andere für Leo X. um 1518 erstellten, wertet die Gotik, wie damals in Italien üblich, gegenüber der Antike ab. Aber dann entdecken die Autoren doch, dass der von den Avantgardisten viel geschmähte Spitzbogen bei allen Nachteilen einen guten Sinn habe, weil er aus zwei gebogenen und oben zusammengefüigten Ästen hervorgegangen sei. Die Nachahmung der Natur galt in der Renaissance als Grundgesetz für alle Künste. Baldassare Peruzzi, damals einer der Bauleiter der Peterskirche, überträgt in einem Entwurf für ein Architekturtraktat aus dem Jahre 1529 die Theorie vom Ursprung des Spitzbogens generell auf Gewölbe und Kirchen, als würde die Gotik die Natur direkter nachahmen als die Renaissance. So viel Verständnis für die Gotik brachten die Italiener damals nur in Rom auf.