

## PHILIBERT DE L'ORME ZWISCHEN ITALIENISCHER AVANTGARDE UND FRANZÖSISCHER TRADITION

Hubertus Günther

Fast hundert Jahre dauerte es, bis Länder mit großer kultureller Tradition wie Frankreich den Renaissancestil von Italien in ihre Architektur aufnahmen. Solange hielten sie an ihrem eigenen Erbe fest, und sie gaben es auch danach nicht vorbehaltlos auf. Die Rezeption des Fremden war begleitet von Reserve und Abwehr. Patriotismus verband sich mit Polemik gegen das Fremde. Wahrnehmung und Betonung der Besonderheiten der eigenen Nationen gehörten zur Renaissance ebenso wie das Bestreben, die Antike wiederzubeleben. Es ist ja nicht so, als wenn die antike Architektur wirklich, so wie sie ist, neu aufgelegt worden wäre. Realiter wurde sie mit lokalen Traditionen verbunden. Meist übernahm man von der Antike nur die Säulenordnungen und den Rundbogen statt des gotischen Spitzbogens. Diese Elemente verbreiteten sich in ganz Europa; im Übrigen ging die Architektur in den diversen Regionen offensichtlich unterschiedliche Wege. Das mag sich teilweise unwillkürlich ergeben haben, aber die lokalen Richtungen wurden auch mit voller Absicht eingeschlagen.

In Italien war die Lage nicht anders. Luca Pacioli rief dazu auf, bei der Gestaltung der Säulenlehre den „moralischen Standpunkt“ zu berücksichtigen, „der es jedem zur Pflicht macht, für das Vaterland zu kämpfen“.<sup>1</sup> Er kritisiert in diesem Sinn Alberti, weil er es als Toskaner versäumt habe, die tuskische Säulenordnung gebührend herauszustreichen (1509).

Die italienische Architekturtheorie der Renaissance ist nachhaltig von patriotischen Maximen geprägt.<sup>2</sup> Das kommt nach der ersten Phase des Umbruchs immer deutlicher zum Ausdruck. Deshalb konzentrierte sich das Interesse an der Antike auf Rom als der großartigen Zeit des eigenen Landes, während Griechenland und die großgriechischen Reste trotz aller Elogen auf die griechische Kultur kaum Beachtung fanden, deshalb hatte man in Mittelitalien wenig Sinn für die justinianische Architektur und für Konstantinopel, deshalb fanden die römischen Monumente, die außerhalb des italienischen Kulturkreises stehen, kaum Interesse, deshalb gab man da, wo wenige oder keine antiken Reste erhalten waren, romanische Bauten als antik aus, deshalb konstruierte man eine Entwicklungsgeschichte der Architektur, die in Rom ihren Höhepunkt erreicht haben soll, deshalb wurden den klassischen griechischen Säulenordnungen italische angefügt, und das ist auch ein Grund dafür, dass die Avantgardisten die mittelalterliche, speziell die gotische Architektur als Fremdimport auffassten und mit ziemlich unsinnigen Vorwürfen überschütteten, die mit maßloser Polemik vorgetragen wurden. Hier sei ein bezeichnendes, aber in unserer Disziplin wenig bekanntes Beispiel für die Haltung gegenüber Fremdem angeführt. Nach seinem Besuch in Frankreich 1570/71 vergleicht Torquato Tasso Frankreich und Italien wie folgt miteinander: Dass die Städte und öffentlichen Bauten in Italien von anderer Meisterschaft zeugten als diejenigen in Frankreich, sei offenkundig; die französischen Privathäuser seien nicht der Rede wert, sie seien gewöhnlich nur aus Holz, unbequem und ohne allen architektonischen Verstand gebaut, es gebe kein Werk der Malerei und Plastik, das nicht grob und unförmig sei. „Wahrhaft bewundernswert ist Frankreich jedoch wegen der Kirchen, sowohl wegen ihrer Vielzahl [...] als auch wegen ihrer Größe und Pracht, ein sicheres Anzeichen der alten Frömmigkeit dieser Provinz. Aber auch wenn die Kirchen reich und aufwendig sind, bewundert man an ihnen mehr die Kosten der Stifter als die Kunst der Architektur: denn die Architektur ist barbarisch, und man merkt, dass man nur auf Festigkeit und Haltbarkeit geachtet hat, nicht auf Eleganz und Schönheit [...]“. Nicht einmal den kleinen Vorteil des großen Aufwandes gönnt Tasso den Fremden ungeschmälert. Der Dom von Mailand, stellt er abschließend fest, übertreffe alle französischen Kirchen an „magnificenza“ und „grandezza“.<sup>3</sup>

In Frankreich war die Reserve gegen den italienischen Einfluss besonders stark ausgeprägt. Die französischen Humanisten der Renaissance sa-

hen ihre Heimat in Anbetracht der großartigen mittelalterlichen Monumente und wegen der ruhmvollen Pariser Universität oft als die führende Kulturnation des Mittelalters an.<sup>4</sup> Dementsprechend wurde das italienische Verdikt über das Mittelalter modifiziert in dem Sinn: In Italien mochte damals wirklich alle Kultur untergegangen sein, aber in Frankreich sei stattdessen eine neue Kultur aufgeblüht. Die Kultur habe ihr Zentrum von Italien nach Frankreich verlagert. *Translatio studii* nannte man diese Entwicklung. Das Primat der Italiener in der römischen Antike wurde durch die Rückbesinnung auf Griechenland und manchmal noch frühere Kulturen zu einem ephemeren Durchgangsstadium reduziert: Demnach lag das erste Kulturzentrum in Griechenland, von dort ging es nach Rom über und verlagerte sich schließlich nach Frankreich. Diese Konzeption ist schon in karolingischer Zeit vorgebildet. Im hohen Mittelalter wurde sie durch Chrétien de Troyes formuliert. Seitdem verbreitete sie sich und lebte trotz des Verdikts über das Mittelalter im 15. und 16. Jahrhundert fort. Unter dem Sonnenkönig wurde sie neu belebt. In dieser Sicht erschienen die Franzosen als die wahren Erben der Antike.

Der italienischen Polemik gegen die transalpinen Barbaren wurde gern das Bild des modernen Rom entgegengehalten, wie es sich aus der Warte der Rom-Invektiven und Rom-Klagen darbot. Erasmus von Rotterdam und nach ihm viele französische Humanisten schrieben, das moderne Rom habe nichts mehr mit dem alten gemein; es sei nur noch eine Ruine des alten Glanzes. Anknüpfend an die Klagen vieler italienischer Humanisten über den Vandalismus und die Ignoranz, die neuerdings in Rom herrschen würden, schrieb Guillaume Budéan Erasmus, er glaube nicht, dass die heutigen Einwohner der ewigen Stadt von den großartigen alten Römern abstammten, sie seien eher Goten und Vandalen. So sehr habe die Völkerwanderung alles vermischt. Diese Ansicht wurde dann generell auf die modernen Einwohner Italiens übertragen.<sup>5</sup>

Kaum dass erste Bauten in Frankreich vereinzelt den neuen Stil annahmen, verkündete Geoffroy Tory in seiner Edition von Albertis Architekturtraktat stolz, auch in Frankreich sei inzwischen der antikische Stil weit verbreitet (1512). Seit ihn König Karl VIII. nach seinem Italien-Feldzug (1494) eingeführt habe, hätten ihn Hunderte von öffentlichen und privaten Bauten aufgenommen, und es sei offenkundig, dass diese Bauten nicht nur die Italiener, sondern auch deren griechische Vorbilder übertreffen würden.<sup>6</sup> Deshalb brauche man jetzt auch in Frankreich Albertis Archi-

tekturtraktat. Zum Beweis für den Fortschritt führt Tory eine Reihe von Bauten auf, die nach den Maßstäben der italienischen Renaissance noch gotisch sind. Realiter gab es ja noch kaum Bauten im Renaissancestil. 1533 warf der Humanist Étienne Dolet seinen Landsleuten vor, sie würden vor dummer Gier nach Fremdem ihre eigenen Errungenschaften übersehen.<sup>7</sup> Jacques Androuet Ducerceau publizierte 1559 ein Buch über moderne Architektur (*Premier livre d'architecture*) ausdrücklich in der Absicht, wie er in der Widmung an König Heinrich II. schreibt, der Berufung italienischer Künstler ein Ende zu setzen.<sup>8</sup>

In Frankreich bildete sich während der Renaissance eine Architekturtheorie nach italienischem Vorbild. Sie übernahm die italienische Säulenlehre meistens mit dem fünfteiligen Kanon einschließlich der beiden italienischen Ordnungen, der in der römischen Hochrenaissance aufgekommen war und 1537 von Sebastiano Serlio erstmals im Druck publiziert wurde (1544 im Vitruv-Kommentar des Guillaume Philandrier, 1547 in der Vitruv-Edition des Jean Martin und Jean Goujon, 1564 im Säulenbuch des Jean Bullant). Aber es gab auch eine andere Richtung: Erstmals wurde sie 1549 von Du Cerceau in der Stichserie *Exempla arcuum* publiziert und 1650 von Roland Fréart de Chambray in der *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* begründet.<sup>9</sup> Hier werden die italischen Ordnungen eliminiert, weil sie „artfremd“, „unsinnig“, „barbarisch“ seien. Wie bei Vitruv sind die drei griechischen Ordnungen elementar. Dafür kommt die Rückbesinnung auf Salomos Tempel als eigentlichem Gründungsbau der guten Architektur hinzu. Das Alte Testament beschreibt ausführlich seinen von Gott gegebenen Plan. Daher galt Salomos Tempel schon im Mittelalter als Paradigma guter Architektur, und als solches lebte er in Elogen auf Bauten während der Renaissance fort.<sup>10</sup> Ein bekanntes Beispiel dafür bildet das Gutachten, das Francesco Giorgi schrieb, um Jacopo Sansovinos Plan für S. Francesco della Vigna in Venedig zu empfehlen.<sup>11</sup> Aber das blieb im Bereich der reinen Rhetorik. Du Cerceau konkretisierte den Bezug auf Salomos Tempel und führte ihn in einen Bereich ein, der ihm in der italienischen Architekturtheorie fremd war: die Säulenlehre. Schon Hans Blum verband die Erfindung der Korinthia mit Salomos Tempel und stellte Salomos Tempel als Beginn der guten Architektur hin (1550).<sup>12</sup> Fréart bestätigt das und führt dazu aus, unter den Griechen und Römern sei nur ihr Kapitell modifiziert worden. Weil die Korinthia an Salomos Tempel eingeführt wurde, nannte er sie die „Krone der Architektur und

die Ordnung der Ordnungen“.<sup>13</sup> Dementsprechend stellt Du Cerceau die Korinthia heraus und führt eine eigene Salomonische Ordnung ein („ordre Salomonique“). Fréarts Behandlung der Säulenlehre gehört ins Vorfeld des Wettbewerbs zur Erfindung einer französischen Säulenordnung, den Ludwig XIV. 1671 ausschreiben ließ. Vielleicht für diesen Wettbewerb entwarf Charles Le Brun eine französische Säulenordnung, die im Grunde nichts anderes ist als eine Paraphrase von Fréarts Salomonischer Variante der Korinthia. Aber die Rückbesinnung auf Salomos Tempel als Anfang der guten Architektur war weit verbreitet in Europa: Außer Hans Blum riefen sie in Spanien diverse Autoren seit Villalpandos Ezechiel-Kommentar (1604) oder in Amsterdam 1631 Salomon de Bray wach.<sup>14</sup>

Auf diese Weise wurde Italien auch in der Architekturgeschichte zu einem Durchgangsstadium reduziert, und dahinter stand wieder eine mittelalterliche Tradition: Diese Tradition ist in den englischen Steinmetz-Regeln bewahrt. Sie sind seit dem späten 14. Jahrhundert überliefert, berufen sich aber auf Vorgänger in lateinischer und französischer Sprache.<sup>15</sup> Im sogenannten Cooke-Manuskript (ca. 1410/50) ist den Regeln ein historischer Abriss über die Anfänge der Architektur vorangestellt. Demnach entstand die gute Architektur in Babylon, von dort gelangte sie nach Ägypten, in Ägypten nahmen sie die Israeliten während ihres Exils auf, und mit dem übernommenen Wissen errichtete Salomo den Tempel in Jerusalem. Abschließend heißt es zu den Steinmetzen: „Und Salomo selbst lehrte sie ihre Gebräuche mit nur wenig Unterschied zu den Gebräuchen, die jetzt üblich sind. Und von dort wurde diese würdige Wissenschaft nach Frankreich gebracht und in viele andere Gegenden.“<sup>16</sup> So antizipieren die mittelalterlichen Steinmetzregeln den architekturhistorischen Abriss, der den Bogen von Salomo nach Frankreich spannt.

Philibert de l'Orme bezeichnete sich wiederholt als denjenigen, der den Stil der Renaissance aus Italien nach Frankreich gebracht habe.<sup>17</sup> Er hielt sich drei Jahre in Rom auf (1533–36), wurde dort in den avantgardistischen Kreis um Marcello Cervini aufgenommen, aus dem kurz darauf die Accademia delle Virtù hervorgehen sollte, und ließ sich von ihm über das Studium der antiken Architektur belehren.<sup>18</sup> Aber auch er hielt bewusst an der französischen Tradition fest. Das Architekturtraktat, das er 1567 publizierte, der *Premier tome de l'architecture*, verbindet Altes und Neues so vollendet miteinander, dass es zum Klassiker der französischen Architekturtheorie wurde.

Der *Premier tome* ist offensichtlich von den italienischen Architekturtraktaten beeinflusst, mit ihnen natürlich auch von Vitruv. Die Aufmachung gleicht Sebastiano Serlios Büchern, die theoretische Abhandlung im ersten Buch über den Beruf des Architekten, Planung und Baumaterial verdankt viel Alberti; er wird auch ausdrücklich zitiert. Hauptsächlich übernimmt de l'Orme von den Italienern, wie die meisten einschlägigen Werke in Frankreich, die Säulenlehre als den für die Baupraxis entscheidenden Teil der neuen Architekturtheorie. Er stützt sich dabei wie üblich auf Serlio und sagt von ihm, er habe die Kenntnis der antiken Architektur nach Frankreich gebracht (fol. 202v).<sup>19</sup> Die ganze Gestaltung des Säulen-Kanons nach einem einheitlichen Schema im Unterschied zu Vitruvs unsystematischen Regeln und viele einzelne Formen oder Kommentare hat er von dort übernommen. Allerdings ist die Säulenlehre, wie schon bei Jean Bullant, auf

den neuesten Stand gebracht. So ist Serlios grobe Konstruktion der ionischen Volute durch diejenige Giuseppe Salviatis (1552) ersetzt; diverse Einzelformen sind nach Vignolas Säulenbuch (1562) ergänzt. Vor allem hat de l'Orme Serlios unstimmi-ge Argumentation aufgegeben, nach der Vitruv als „sakrosankt“ wie die Bibel zu gelten habe und allein die Richtlinien für die Gestaltung der Säulenlehre liefere, während die antiken Spolien danach bewertet werden sollten, wie weit sie mit seinen Regeln übereinstimmen.<sup>20</sup> Stattdessen misst de l'Orme wie Vignola den Spolien, wenn sie schön wirken, mehr Gewicht bei als Vitruvs Regeln. Schon die Accademia delle Virtù betrachtete die Spolien als Grundlage für die Säulenlehre.<sup>21</sup> Diese Auffassung gab sie anscheinend an Vignola weiter, und Marcello Cervini mag sie auch de l'Orme vermittelt haben.

Abb. 1

Philibert de l'Orme,  
Le premier tome  
de l'architecture,  
1567, Titelblatt



In Zusammenhang mit der Säulenlehre schreibt de l'Orme, bisher habe man im herkömmlichen französischen Stil gebaut. Aber die Handwerker hätten diese „façon barbare“ aufgegeben, nachdem sie eingesehen hätten, dass das besser sei, was er, de l'Orme, vor über dreißig Jahren, also seit seiner Rückkehr aus Rom, in Frankreich eingeführt und ihnen gezeigt habe (fol. 142v). Diese apodiktisch wertende Feststellung ist sichtlich überzogen. Sie dehnt das Verdikt über die Gotik pauschal auf die Bauten der französischen Frührenaissance aus und mit ihnen sogar auf diejenigen, die König Franz I. errichten ließ, obwohl einige von ihnen schon viel gemein haben mit de l'Ormes Werken. Nur die Regeln der Säulenordnungen berücksichtigen sie noch nicht richtig. Sie waren ja noch nicht im Druck publiziert; erst 1542 erschien eine französische Ausgabe von Serlios Säulenlehre.

Immer wieder weist de l'Orme im *Premier tome* auf einen zweiten Band der Architektur hin, der folgen sollte: in der Widmung, im Vorwort und viermal bei den Säulenordnungen.<sup>22</sup> Aus den Hinweisen geht hervor: Dieser zweite Band sollte einen ganz anderen Tenor als der erste haben. Er sollte von der Ansicht ausgehen, die Architektur dürfe nicht einfach den Mustern folgen, die Menschen gemacht haben, weder realisierten noch beschriebenen Exempeln, weder antiken noch modernen. Vielmehr sollte sie sich nach den Proportionen richten, die Gott dem Weltall und der menschlichen Gestalt zugrunde gelegt habe und die er nach dem Bericht des Alten Testaments den Menschen vermittelte, indem er bestimmte, wie Noah die Arche, wie Moses das Stiftszelt und wie Salomo den Tempel bauen sollten. Gott sei der wahre Architekt. Hier ist kein Platz für Euklid, dessen mathematisches Werk Luca Pacioli neu edierte und zur Grundlage seiner eigenen Abhandlung über die *Divina proportione* machte (1494/1509). Der Titel rechtfertigt nicht, Paciolis Buch als Vorläufer des geplanten *Second tome de l'architecture* anzusehen. Vielmehr wollte de l'Orme die mittelalterliche Tradition aufnehmen, deren Nachwirkung in der französischen Renaissance oben angesprochen wurde. Das war wohl konservativ, aber rückschrittlich war es nicht. Denn die neue italienische Architekturtheorie liefert keine Rechtfertigung dafür, dass sie die biblischen Berichte über Salomos Tempel ausblendet zugunsten ihrer an der antiken Literatur orientierten Ansicht, erst die alten Griechen hätten die gute Architektur entwickelt. De l'Orme übergeht im *Premier tome* die Frühgeschichte der Architektur im Stil der italienischen Renaissance, die sogar Bullant in seiner

kleinen Säulenlehre anführt, um die Namen der Ordnungen zu erklären. Ja, er ironisiert sie abschätzig; er habe nicht vor, schreibt er, sich aufzuhalten mit Daidalos als Erfinder der ersten Holzhäuser oder mit Vogelnestern, Schneckenhäusern, Schildkrötenpanzern und derartigen Naturformen, die viele Architekturtheoretiker der Renaissance als Modelle von Architektur ausgaben (fol. 4v).

De l'Orme hatte anscheinend nicht vor, bei so abgehobener Rhetorik wie Giorgi in seinem Gutachten für S. Francesco della Vigna zu bleiben. Er bezieht die göttliche Offenbarung der Architektur nicht nur auf die Proportionierung von Bauten, sondern auch auf die Säulenordnungen, aber in anderer Weise als Du Cerceau: Statt eine besondere Salomonische Variante zu bilden, löst er mit ihr das Problem, eine Norm für die Gestaltung der Säulenglieder zu finden. Die Urteile der Renaissance über Kunst und Architektur bergen generell einen inneren Widerspruch, indem sie einerseits theoretisch künstlerische Richtlinien zu allgemeingültigen Normen erheben und zugleich künstlerische Freiheit gelten lassen, ja als Ausdruck von herausragendem Genie ansehen. Es ist unkonsequent, wie die meisten italienischen Architekturtheoretiker nach Serlio die Auswahl der besten Säulenglieder von der schönen Wirkung antiker Spolien abhängig zu machen und gleichzeitig gotischen Bauten nachzusagen, sie würden zwar hübsch aussehen, zeugten aber von schlechtem Kunstverstand, weil sie nicht den richtigen Normen folgen würden. De l'Orme fand einen Weg aus dem Dilemma. Die antiken Spolien seien alle unterschiedlich geformt, bekräftigt er eigens (fol. 211r) und lehrt dann, am schönsten und würdigsten seien diejenigen, die den göttlichen und wahren Proportionen am nächsten kämen, wie er einst zeigen werde (fol. 2v–4v). An einem Beispiel macht er sogar im Detail vor, wie die Säulenglieder an den „göttlichen“ Proportionen ausgerichtet werden sollen (fol. 168r). Wenn man einen Vorläufer für die Idee sucht, die gesamte Architektur, von der übergreifenden Disposition bis zu den einzelnen Gliedern, konkret nach einem einheitlichen Proportionsystem auszurichten, so bieten sich dafür am ehesten die Fialenbücher von Roriczer und Schmuttermayer, Lorenz Lechlers *Unterweisung* oder Cesarianos Abhandlung über den Mailänder Dom an, die alle alte gotische *Bauhütten-Geheimnisse* wiedergeben.<sup>23</sup> Obwohl die Idee, Gott als Ultima Ratio in die Kunsttheorie einzuführen, eigentlich schlecht zur Renaissance passt, sollte sie schließlich auch in Italien etwas Erfolg haben: in Federico Zuccaris *Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607). Hier schlägt sie

nochmals einen neuen Weg ein: indem sie göttlichen Ratschluss als Quelle der künstlerischen Inspiration jenseits von Regeln hinstellt; im Übrigen orientiert sie sich wieder an einem mittelalterlichem Vorbild, diesmal an der Lehre des Thomas von Aquin vom *verbum interius*.

Der *Premier tome* ist im Ganzen anders als die typischen italienischen Traktate konzipiert. Er wendet sich nicht nur an gehobene Kreise, sondern ist gleichermaßen für Architekten wie Bauhandwerker bestimmt. De l'Orme stellt den Architekten als jemanden hin, der Theorie und Praxis miteinander vereint. Das entspricht Vitruvs Auffassung, aber nicht der italienischen Architekturtheorie der Renaissance.<sup>24</sup> Die italienischen Theoretiker konzentrierten sich stattdessen darauf, Architekten wegen ihrer weiten Bildung und ihrer besonderen künstlerischen Kraft gegen den niederen Stand der Bauhandwerker abzusetzen. Die großen italienischen Architekten wurden gewöhnlich nicht im Baubetrieb ausgebildet, sondern begannen – wie etwa Brunelleschi oder Bramante – als bildende Künstler. Dementsprechend nimmt die italienische Architekturtheorie auch oft an, die Architektur sei in wesentlichem Maß von der Malerei abhängig. In Frankreich war der Unterschied zwischen Architekten und Bauhandwerkern nicht so kategorisch; hier gingen die Architekten aus dem Baubetrieb hervor. De l'Orme findet, Architekten bräuchten nicht gut malen zu können, es reiche, wenn sie mittelmäßig zeichnen könnten (fol. 25v).

Der *Premier tome* ist erheblich mehr am Nutzen für die Baupraxis orientiert als die vergleichbaren italienischen Werke von Alberti bis Serlio. De l'Orme vermeidet Abhandlungen, die nur theoretischen Wert haben. Er blendet den historischen Überbau humanistischer Prägung aus, der für Alberti und seine Nachfolger typisch ist. Alvise Cornaro kritisierte ausnahmsweise einmal, wie fern von der Praxis die italienische Architekturtheorie sei. Er hielt die stereotyp an Vitruv orientierte Lehre vom Baumaterial für überflüssig, weil die natürlichen Vorkommen in jeder Region unterschiedlich seien.<sup>25</sup> De l'Orme berücksichtigt die französischen Verhältnisse im *Premier tome*. Er stellt nachdrücklich heraus, dass es in Frankreich besonders viel und guten Werkstein gebe (fol. 26v–27v). Diese Besonderheit erkennt er als prägenden Faktor für die französische Baupraxis, und danach richtet sich der *Premier tome*. De l'Orme bezieht diesen Faktor sogar in die Säulenlehre ein: Er erfindet eine nationale Variante der klassischen Säulenordnungen, die durch die Verwendung von Werkstein geprägt ist.<sup>26</sup> In der Antike und in der italienischen Renaissance waren monolithische

Säulenstämme aus hartem Stein wie Porphyr oder gemauerte Stämme aus Ziegeln verbreitet. Der Stamm von de l'Ormes französische Version der Säulenordnungen ist aus mehreren Blöcken von Werksteinen zusammengesetzt, und die Fugen sind so deutlich markiert, dass die französische Eigenheit markant hervortritt. Im Zusammenhang mit der Behandlung des Baumaterials stimmt de l'Orme in die gängige Klage über die in Frankreich herrschende Sucht nach Fremdem ein und mündet in die Ermahnung, kein Baumaterial und keine Handwerker aus dem Ausland zu importieren, weil in Frankreich beides in genügender Fülle und Qualität zur Verfügung stehe. Auch die Enttäuschung darüber, dass das alte Rom im neuen nicht mehr zu erkennen sei, paraphrasiert de l'Orme, verbunden mit dem verbreiteten Vorwurf, die römischen Kalkbrenner würden ohne Respekt vor der Antike die Spolien vernichten (fol. 152v). Die italienischen Architekturtheoretiker zogen es inzwischen vor, den fremden *Barbaren* die Schuld an der Zerstörung der antiken Monumente zuzuweisen.

Der *Premier tome* konzentriert sich auf zwei Gebiete: Säulenordnungen und Steinschnitt.<sup>27</sup> Der Steinschnitt wird in Verbindung mit Geometrie und mit Gewölben behandelt. Ausführlich werden die komplizierten geometrischen Grundlagen demonstriert, die notwendig sind, um die einzelnen Steine exakt den sphärischen Oberflächen anzupassen, in die sie eingesetzt werden. De l'Orme richtet sich hier mehr nach Methoden, die aus dem Handwerk hervorgegangen sind, als nach mathematischer Logik wie Pacioli in der *Divina Proportione*, aber er gelangt zu erheblich anspruchsvolleren Konstruktionen als Pacioli. Dieses Gebiet prägt den *Premier tome*. Das Titelblatt des Traktats zeigt nicht Säulenordnungen oder antike Werke, sondern geometrische Konstruktionen, die dem Steinschnitt zugrunde liegen (Abb. 1). In den *Nouvelles Inventiones pour bien bastir* (1561) beschäftigt sich de l'Orme hauptsächlich mit Gewölben.

Bei Steinschnitt und Gewölben lehrt de l'Orme nicht den neuen italienischen Stil. In der italienischen Architekturtheorie spielen Steinschnitt und Gewölbe eine ganz untergeordnete Rolle. Serlio berücksichtigt sie überhaupt nicht. Alberti übergeht den Steinschnitt ebenfalls, dem Gewölbe widmet er nur zwei Kapitel seines voluminösen Architekturtraktats und beschränkt sich auf Arten des Versetzens von Ziegeln, die ziemlich einfach sind gemessen am Kuff-Verband, der bei französischen Gewölben verbreitet war.<sup>28</sup> Die Italiener richteten sich nach ihrer Baupraxis und nach Vitruv. Haustein kam in Italien viel seltener als in Frankreich vor, so komplizier-

ter Steinschnitt wie in Frankreich trat höchstens ausnahmsweise auf, Gewölbe wurden gewöhnlich mit Ziegeln gemauert. Das gilt in Italien für die Antike ebenso wie für die Renaissance.<sup>29</sup> Zudem berücksichtigt Vitruv das ganze Gebiet nicht. De l'Orme gibt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, dass bisher keiner den Steinschnitt behandelt habe, weder von den alten noch von den modernen Architekturtheoretikern (fol. 37v). In der französischen Architekturtheorie fand die Behandlung von Steinschnitt und Gewölben eine große Nachfolge, und die späteren Traktate heben hervor, dass de l'Orme das Thema als Erster behandelt hat.<sup>30</sup>

In Italien blieb Vitruvs Schweigen über Gewölbe maßgeblich für die Architekturtheorie. Dabei passt die Vernachlässigung dieser Materie schlecht zur Renaissance-Architektur, eigentlich ebenso wenig wie das Ideal der freistehenden Säulenportiken mit horizontalen Gebälken, die gewöhnlich mit Flachdecken verbunden sind. Realiter wurden vornehme Bauten, speziell Kirchen, von geschlossenen Wänden und Gewölben gebildet. Das gilt weitgehend auch für die italienische Antike. Die berühmtesten antiken römischen Monumente sind gewölbt, so etwa das Pantheon, der vermeintliche Friedenstempel des Vespasian (Konstantinsbasilika) oder die Diokletiansthermen; man kann auch an die gewölbten Umgänge im Kolosseum und in anderen Arenen oder Theatern denken. Bei der Behandlung des Steinschnitts korrigiert de l'Orme die Inkonsequenz der italienischen Architekturtheorie auch in einem anderen Punkt. Die italienische Architekturtheorie erhob nach dem Vorbild Vitruvs gerade Gebälke zum Ideal. De l'Orme weist drauf hin, dass sie, weil immer nur ein

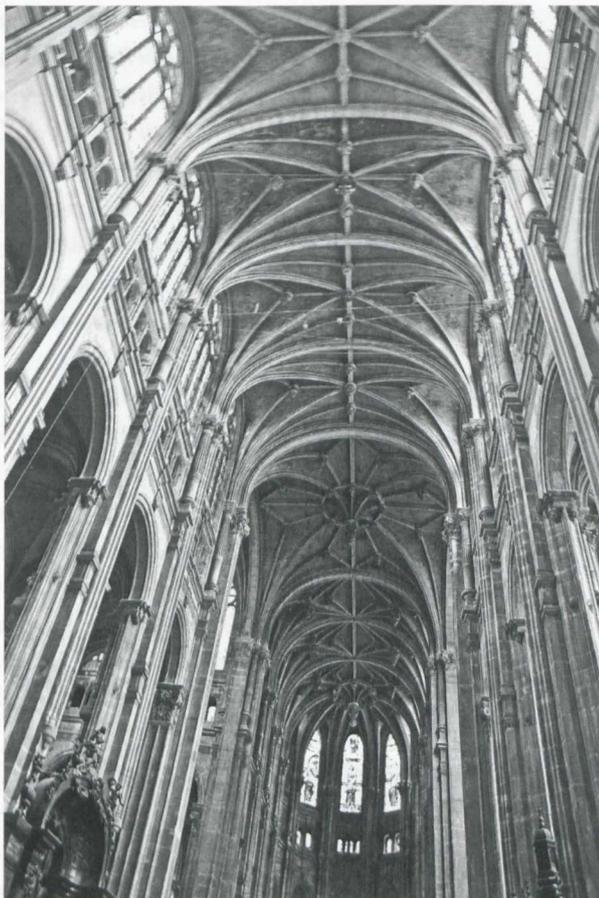


Abb. 2

St.-Eustache,  
1532–1640, Paris,  
Langhaus mit Blick  
ins Gewölbe

monolithischer Steinblock zwischen zwei Säulen gelegt wurde, übermäßig enge Interkolumnien erforderlich machen. Solche Interkolumnien bilden zwar bei Vitruv die Regel, waren aber in der Renaissance vor Palladio wenig brauchbar. Dem stellt de l'Orme Gebälke gegenüber, die breitere Interkolumnien zulassen, weil sie aus mehreren, kunstvoll miteinander verbundenen Werksteinen zusammengesetzt sind (fol. 225r–226r), oder er empfiehlt, die Entlastungsbögen, die über den Gebälken in die Mauer versteckt eingezogen werden, durch offene Arkaden zu ersetzen (fol. 225v–226r). Damit folgt er konsequent der klassischen Maxime, dass Architektur die Natur nachahmen soll.

Im Unterschied zu Italien waren in Frankreich antike Gewölbe aus Haustein verbreitet, wie im sog. Dianatempel in Nîmes oder in den Umgängen der Arenen von Nîmes und Arles. Das erwähnt de l'Orme nicht. Er bevorzugt, auf diesem Gebiet von der französischen Tradition des Mittelalters auszugehen. Hier bezieht er sogar ausführlich die Gotik ein. Zuerst behandelt er Sterngewölbe, weil sie besonders typisch für Frankreich waren (fol. 107r–108v). Sie wurden schon an der Kathedrale von Amiens eingeführt (ab ca. 1264) und blieben über die Spätgotik hinweg bis ins frühe 16. Jahrhundert üblich; auch noch später wurde weiter an ihnen gearbeitet, um gotische Bauten zu vollenden (Abb. 2). De L'Orme selbst schloss im Auftrag des Königs die Gewölbe der 1379 begonnenen Kapelle der Residenz von Vincennes (1548–52). Im Zusammenhang mit den Gewölben urteilt de L'Orme verständnisvoll über die Gotik. Zum Sterngewölbe räumt er ein, diese Art von Gewölben, die von den Handwerkern „La mode Française“ genannt werde, sei nicht mehr gebräuchlich, aber sie sei nicht zu verachten, er müsse vielmehr gestehen, dass sie sehr gute Seiten habe (fol. 107r).

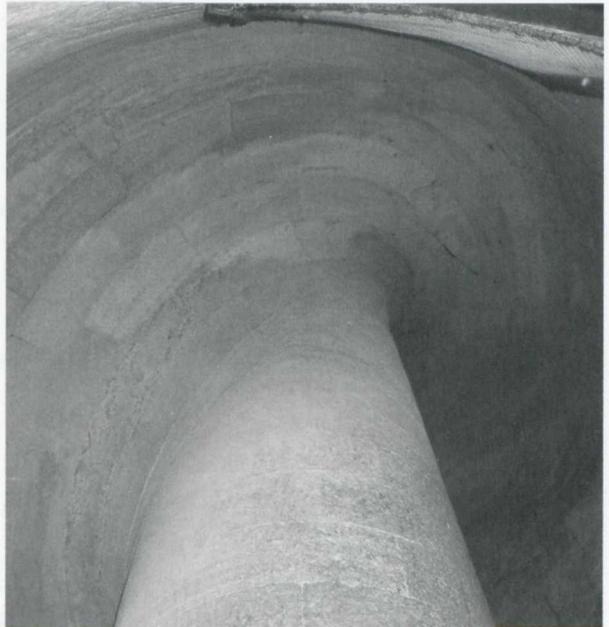
Ausdrücklich lässt de l'Orme zu, an Gewölben neuer Art ein Element zu integrieren, das für gotische und überhaupt mittelalterliche Gewölbe seit S. Ambrogio in Mailand typisch ist, nämlich Rippen (fol. 112v). Rippen wurden wirklich weiterhin in der französischen Architektur gebraucht. Das verstößt gegen ein ehernes Gesetz der italienischen Renaissance: Rippen sind dort ausgeschlossen. Diese Norm ist, wie so viele praktische Richtlinien, nicht in den theoretischen Schriften der italienischen Renaissance angegeben, aber die Baupraxis führt sie vor Augen. Nur den Spitzbogen lehnt de l'Orme ebenso kategorisch wie die Italiener ab. Die modernen Gewölbe sollten von Rundbögen und sphärischen Kappen gebildet werden.

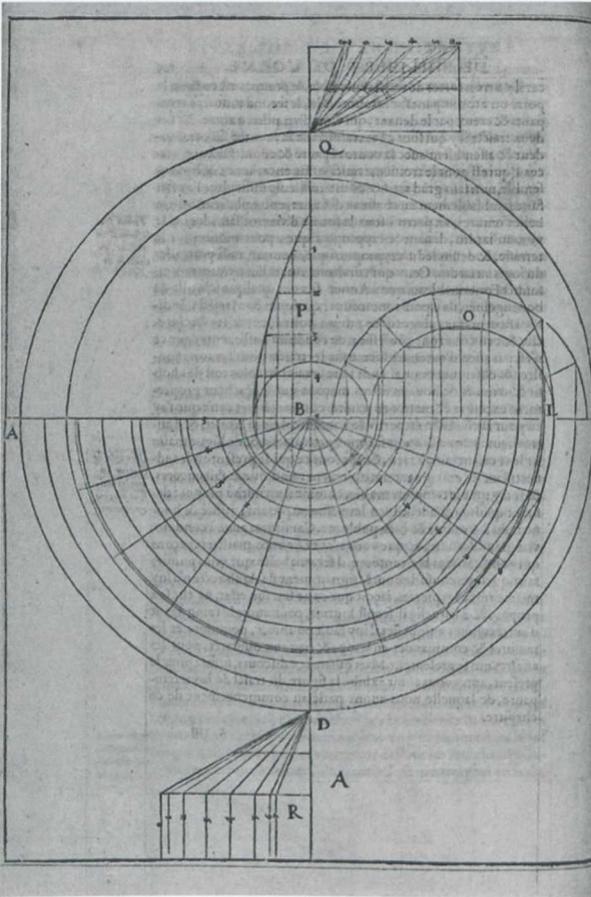
Die Aversion gegen Spitzbögen verbreitete sich schon um 1500 in Frankreich. Seitdem wurden gotische Formen oft mit Rundbögen verbunden. Jean Pélerin gen. Viator stellt in seinem Perspektivtraktat (1505/1509) Notre-Dame in Paris und die Sainte-Chapelle mit Rundbögen anstelle ihrer Spitzbögen dar.

De L'Ormes Achtung vor dem nationalen Erbe wächst noch im Angesicht von romanischer Architektur. Romanische Bauten inspirierten auch italienische Architekten der Renaissance trotz ihres pauschalen Verdikts über das Mittelalter. De l'Orme behandelt im Zusammenhang mit dem Steinschnitt Trompen und Wendeltreppen mit Tonnengewölben. Die Gewölbe der Wendel waren nicht mit dem Makel des Spitzbogens behaftet; ihr Querschnitt ist rundbogig. Sie können sogar auf antike Vorformen in Werkstein zurückgeführt werden: auf die Gewölbe in den runden Umgängen der französischen Arenen und vor allem auf dasjenige der im Bogen ansteigenden Rampe im Hadriansmausoleum. Das sollte de l'Orme, wenn er die Antike gut studiert hat, bemerkt haben, aber er erwähnt es nicht, ebenso wenig wie überhaupt die antiken Gewölbe in Werkstein, die in Frankreich verbreitet sind. Umso eingehender behandelt er den Wendel am Chorpaupt der Abtei von St.-Gilles, ein wahres Wunderwerk der Stereotomie (12. Jh.) (Abb. 3–5). Er bildet das Paradigma für die Gattung.<sup>31</sup> Nach ihm wurden entsprechende Wendel im 16. und 17. Jahrhundert, auch von de l'Orme, generell als „la vis saint Gilles“ bezeichnet.<sup>32</sup> Er überragt die anderen Wendel in der Qualität des Steinschnitts. Gewölbe von Wendeln in Haustein auszuführen, ist generell kompliziert; bei demjenigen von St.-Gilles steigert sich die Schwierigkeit noch erheblich, weil es aus Werksteinen konstruiert ist, die ungewöhnlich groß und lang sind, sodass sie alle individuell, je nach ihrer Position im Mauerverband, nach drei Richtungen gebogen sein müssen: nach

Abb. 3

Wendel der Abtei von St.-Gilles, 12. Jahrhundert, Blick ins Gewölbe





der schraubenförmigen Windung, dem schrägen Anstieg und dem Bogen der Tonne.

Die komplizierte Art von Steinschnitt im Wendel von St.-Gilles erregte anscheinend schon im Mittelalter Bewunderung. Davon zeugt meines Erachtens die vollplastische, lebensgroße Figur eines Werkmeisters, die im frühen 13. Jahrhundert am Eingang zum Ostchor des Mainzer Doms aufgestellt wurde (Tafel X).<sup>33</sup> Sie stand am Südpfeiler des Triumphbogens, dort wo die Chorschranke ansetzte. Sie hatte kein Gegenstück auf der anderen Seite des Triumphbogens. Es gab wohl nur noch, wie üblich, eine Kreuzigungsgruppe auf der Mitte der Chorschranke. Als einziger sonstiger Dekor an dieser prominenten Stelle bildete die Figur des Werkmeisters einen besonderen Blickfang. Aus heutiger Sicht wirkt sie geradezu wie die Signatur eines Architekten. Aber so war sie sicher nicht gemeint. Eher erscheint sie als Paradigma für das Tragen einer Last, vielleicht in Parallele damit zu sehen, dass Christus gekreuzigt wird, weil er die Sünden der Menschheit auf sich geladen hat. Denkbar ist auch, dass sie einen jener Heiligen verkörpert, die besondere Bauten errichtet haben. Jedenfalls ist sie ähnlich originär wie die Figur des Maßmanns, die

ehemals ihre Glieder über die Gewölbegrate im Westlettner streckte (vor 1239), oder wie die Stifterfiguren im Westchor des Naumburger Doms mit ihrer lebendigen Kennzeichnung individueller Charaktere. Alle diese Figuren sind untereinander stilistisch verwandt und stehen den Plastiken der Kathedrale von Reims nahe. Der Werkmeister an der Chorschranke des Mainzer Doms trägt die für seine Zunft typische Lederkappe auf dem Kopf, zudem feine Kleider und einen vornehmen Umhang. Er ist tief gebeugt unter der Last seines verantwortungsvollen Amtes und stützt sich, anstelle eines Stabes, auf einen Werkstein als Zeichen seiner Kunst. Der Betrachter, der mitten vor dem Ostchor stand, sah auf die Ecke der Plastik, wo die Figur den Stein hält, ungefähr so wie es Tafel xxx zeigt. Der Stein ist sorgfältig bearbeitet, am genauesten ist die typische Bearbeitung eines Werksteins an der Ecke wiedergegeben, die aus dieser Warte besonders hervortritt. Mit dem Blick auf die Ecke ist auch besonders gut zu erkennen, dass der steinerne Stab ganz ähnlich gewunden ist wie die Steine im Gewölbe des Wendels von St.-Gilles, nur noch mehr in die Länge gezogen, um dem Werkmeister als Stütze dienen zu können (vgl. Abb. 6).<sup>34</sup> Eine andere Konstruktion, in die ein Stein mit einer solchen Formation eingesetzt sein könnte, ist kaum vorstellbar.

Obwohl der Wendel von St.-Gilles in den Religionskriegen zu einem großen Teil zerstört wurde, bildete er noch im 17. Jahrhundert eine Attraktion für Steinmetze. Davon zeugen die Graffiti, die sie an seiner Wand hinterlassen haben. De L'Orme (123v) erwähnt, die Kunst des Steinschnitts in der Art der „vis saint Gilles“ werde noch zu seiner Zeit beherrscht und als Zeichen höchster Meisterschaft geschätzt. Das bestätigen viele Beispiele von Gewölben aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich, die geradezu demonstrieren, zu welcher Höhe sich die Kunst des Steinschnitts aufschwingen kann. De l'Orme empfiehlt die romanischen Gewölbe in der Art der „vis saint Gilles“ als Vorbild für moderne Steinmetze; zudem schlägt er neue Versionen vor, aber nur Varianten des Alten, dazu bestimmt, nicht die Form im Sinn der Renaissance zu korrigieren, sondern eher um den Steinschnitt zu vereinfachen. Letztlich blieb in diesem Fall die alte französische Art zu Bauen unüberbietbar.

Das pauschale Verdikt der italienischen Avantgardisten über die Gotik bzw. über die ganze mittelalterliche Architektur geht beim Wendel von St.-Gilles offenkundig an der Sache vorbei. Das sagt de L'Orme nicht ausdrücklich, aber er ergreift hier die Gelegenheit, um der italienischen

Abb. 4

Wendel der Abtei  
von St.-Gilles,  
12. Jahrhundert,  
Blick auf das obere Ende

Abb. 5

Philibert de l'Orme, Le  
premier tome  
de l'architecture,  
1567, 125v,  
Treppe in der Art des  
Wendels von St.-Gilles

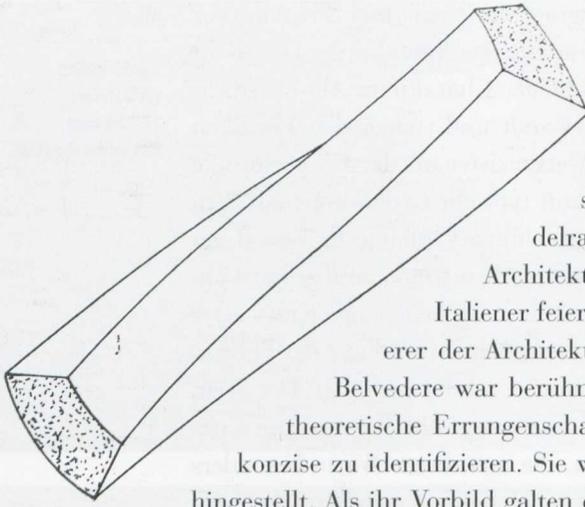


Abb. 6

Schematische Zeichnung  
eines Steins in einem  
geschraubten Tonnen-  
gewölbe der Art des  
Wendels von St.-Gilles,  
nach Andreas  
Hartmann-Virnich, 1996

Polemik gegen die traditionelle französische Bauweise Kritik an einem italienischen Klassiker aus der Warte eines französischen Avantgardisten entgegenzustellen. Geradezu schulmeisterlich maßregelt er die Wendelrampe am Cortile del Belvedere und ihren Architekten Bramante (fol. 124v) (Abb. 7). Die Italiener feierten Bramante als „Leuchte und Erneuerer der Architektur“. Die Wendelrampe am Cortile del Belvedere war berühmt, weil sie Bramantes bahnbrechende theoretische Errungenschaft demonstriert, die Säulenordnungen konzise zu identifizieren. Sie wurde auch als Erneuerung der Antike hingestellt. Als ihr Vorbild galten dann die Wendel in der vermeintlichen Porticus Pompeji.<sup>35</sup> Allerdings sind sie eine Fiktion, ein Beispiel dafür, wie die Italiener in der Renaissance die Antike ihrer Vorstellung anpassten. Diese Wendel wurden gegen 1520/30 nach dem Vorbild von Bramantes Wendelrampe ohne Rücksicht auf den erhaltenen Baubestand in die Rekonstruktion der Ruine eingefügt.<sup>36</sup>

Zunächst lobt de L'Orme Bramantes Wendel als „fort belle & bien faict“. Aber dann fährt er fort: Wenn der Architekt die Regeln der Geometrie, die er, de L'Orme, behandle, verstanden hätte, würde er das Gewölbe aus Werksteinen statt aus Ziegeln gemacht haben. Und wenn er schon keine Werksteine haben wollen, dann hätte er wenigstens in regelmäßigen Abständen Gurte aus Werksteinen unter die Ziegel einziehen sollen. Auf diese Weise hätte man gesehen, dass er die Kunst der Architektur verstanden hätte. In Frankreich, stellt de l'Orme Bramantes mangelhafter Leistung gegenüber, gebe es eine Unmenge von derartigem Steinschnitt, nur, paraphrasiert er die verbreitete Klage über die Missachtung der Leistung im eigenen Lande, würde das nicht beachtet und, was noch schlimmer sei, man bemühe sich nicht, der einheimischen Meisterleistung nachzustreben.

Zudem meint de l'Orme, wenn der „Handwerker“, der den Wendel am Cortile del Belvedere machte – so abschätzig bezeichnet er Bramante –, begriffen hätte, was ein richtiger Architekt eigentlich verstehen sollte, würde er alle Elemente dem Anstieg angepasst haben. Dann hätte er die Säulenglieder dementsprechend abgeschrägt statt sie horizontal wie bei ei-

nem Portikus auf ebenem Grund zu bilden und durch Blöcke mit dem schräg hochlaufenden Gebälk zu verbinden. Aus italienischer Warte hätte die Anpassung an den Anstieg der Treppe gerade das Gegenteil erkennen lassen. Was de L'Orme da empfiehlt, wurzelt eigentlich in der gotischen Bauweise und widerspricht diametral den Prinzipien der italienischen Renaissance-Architektur. Hier kontrastieren zwei paradigmatische Normen der Gestaltung miteinander. In der französischen Renaissance wurden die Säulen von Wendeln gewöhnlich an den schrägen Anstieg angepasst, auch schon vor dem *Premier tome* (so etwa an den Letternern der Kathedrale von Limoges, 1533–34, und von St.-Etienne-du-Mont in Paris, ab ca. 1530) (Abb. 8).<sup>37</sup> In der italienischen Renaissance wurden die Säulen dagegen nicht angepasst, auch nicht nach de l'Ormes Schelte.<sup>38</sup> Auf den Grund für den Unterschied weisen die Wendel, die in Frankreich zu Beginn der Renaissance entstanden und noch Reminiszenzen an die Gotik einschließen (Châteaudun, beg. vor 1513; Blois, ab 1515).<sup>39</sup> Dort sind die Glieder der kräftigen Säulen oder Halbsäulen an der Ringmauer, die den Wendel jeweils einfasst, getreu dem neuerdings übernommenen italienischen Vorbild horizontal ausgerichtet; dagegen sind die Glieder der korrespondierenden Säulchen an der zentralen Spindel abgeschrägt. Zwar sind die Kapitelle und Basen dieser Säulchen an die Formen der italienischen Renaissance assimiliert, aber die Stämme, wenn man überhaupt davon reden darf, sind so dünn wie Maßwerk. Die beiden

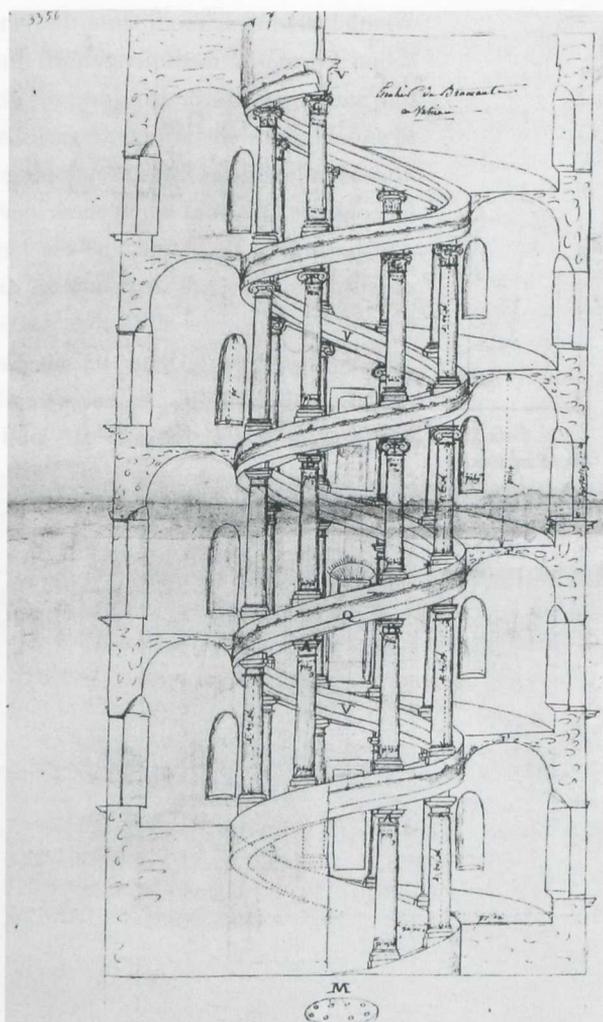


Abb. 7

Wendelrampe am  
Cortile del Belvedere,  
Cod. Destailleur A, 74r,  
1538–1547,  
Berlin, Kunstbibliothek

Wendel demonstrieren, dass die Anpassung an den Baukörper mit gotischen Formen zusammengehört. In der italienischen Renaissance bilden die Säulen mit ihrer Bindung an einen eigenen Kanon von Formen und Proportionen selbständige Organismen, die sich nur bedingt an eine Wand anpassen lassen. In Frankreich ging der Gedanke an eine architektonische Gliederung offenbar auch nach der Übernahme antiker Formen von den gotischen Diensten aus, die keine Autonomie besitzen, sondern nur dazu bestimmt sind, dem Bau zu dienen, indem sie seine Disposition unterstreichen.

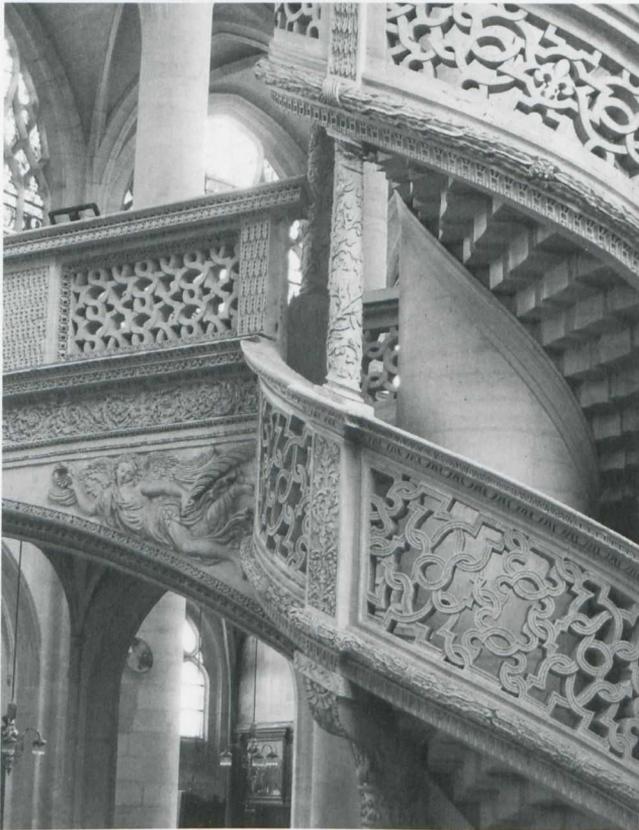
Abb. 8

Biart Le Pere,  
Wendel am Lettner von  
St.-Etienne-du-Mont,  
Paris, 1545

Schon vor de l'Orme haben neue avantgardistische Bauten Formen der italienischen Renaissance mit dem traditionellen französischen Stil verbunden. Ein bekanntes Beispiel dafür bildet die Pariser Pfarrkirche St.-Eustache, die kurz vor de l'Ormes Aufenthalt in Rom, 1532 auf Betreiben König Franz I. begonnen wurde (Abb. 2).<sup>40</sup> Aber hier ist die Tra-

dition nicht nur ein Faktor, der die Rezeption der Renaissance beeinflusst, sondern sie bleibt bestimmend. Die gesamte Disposition, die unmäßig steil ansteigenden Schiffe, die Gewölbe und das Maßwerk der Fenster sind gotisch. Die Elemente der Renaissance beschränken sich auf Rundbogen und dekorative Säulenglieder, die noch unberührt sind von den festen Regeln der Hochrenaissance. Sie sind der gotischen Struktur nur oberflächlich wie ein Mantel übergestülpt und nehmen eigentlich die Funktion von Diensten ein.

Erheblich näher kommt de l'Ormes Verbindung von Altem mit Neuem eine französische Kirche, die zwar schon dreißig Jahre vor St.-Eustache begon-



nen wurde (1502), aber in einem Zentrum der italienischen Renaissance steht: die SS. Trinità dei Monti oberhalb der *Spanischen Treppe* in Rom.<sup>41</sup> Ihr Bau war weitgehend abgeschlossen, als de l'Orme nach Rom kam. Die Kirche gehörte zur französischen Niederlassung des Bettelordens der Paulaner, der in Frankreich besonders verbreitet war. Die Könige von Frankreich finanzierten den Bau, und ihre Geschäftsträger in Rom leiteten ihn. Der Kardinal Guillaume Briçonnet, der Frankreich in Rom vertrat, als der Bau begann, legte die Disposition fest. So berühmt die später angefügte Fassade der Kirche wegen ihrer prominenten Position am Pincio ist, so wenig Beachtung hat bisher die Architektur des Innenraums gefunden. Das liegt wohl daran, dass entscheidende Teile, nämlich Chor und Gewölbe des Langhauses, im Barock verändert wurden. Aber es gibt genügend Zeugnis-



Abb. 9

S. Trinità dei Monti,  
Rom, 1502–1585,  
Rekonstruktion  
H. Günther, visualisiert  
von Benjamin Zuber

se, um sich ein Bild von der ursprünglichen Erscheinung des Innenraumes machen zu können. Abbildung 9 soll eine Vorstellung davon vermitteln. Die SS. Trinità nimmt den italienischen Bautyp von Bettelorden-Kirchen auf. Sie bildet, obwohl das bisher kaum beachtet wurde, ein wesentliches Glied in der Entwicklung der römischen Bettelorden-Kirchen auf Il Gesù hin. Die Disposition richtet sich nach den ausgewogenen Proportionen, die für die italienische Renaissance maßgeblich waren. Die Wände von Langhaus und Querhaus sind in dem Stil gestaltet, der zur Zeit ihrer Planung als Spitze des Fortschritts galt: Ihr unmittelbares Vorbild bildet die Franziskanerkirche S. Salvatore al Monte in Florenz, die Cronaca soeben (1500) vollendet hatte. Der Chor und die gesamte Gewölbezone der SS. Trinità waren dagegen gotisch gestaltet: Die Fenster waren in diesen Bereichen spitzbogig und mit Maßwerk gefüllt. Der Raum war mit Sterngewölben gedeckt, also in eben der Art, die für die französische Gotik typisch ist. Auch St.-Eustache wurde noch mit Sterngewölben gedeckt.

Um die Jahreswende 1520/21 besuchte der Abt von Clairvaux, Dom Edme de Saulieu, die SS. Trinità dei Monti. Seine Reisebegleiter notierten, die neue Kirche sei „auf französische Art (a la mode française) gemacht und übersät mit Lilien und an vielen Stellen die Wappen von Frankreich“. <sup>42</sup> Offenbar war es die Absicht des Königs von Frankreich bzw. des Kardinals Briçonnet, im Zentrum der Christenheit vor aller Welt zu demonstrieren, wie die französische Art zu bauen war. Als deren besondere Züge führte die SS. Trinità dei Monti vor Augen, dass die modernste Version des neuen antiken Stils aufgenommen und zugleich die französische Tradition des Steinschnitts und der Gewölbe weitergeführt wird. Hier ist noch Platz für Spitzbögen. Aber bei allen durch den beträchtlichen zeitlichen Abstand bedingten Unterschieden im Einzelnen, entspricht die Demonstration des modernen französischen Stils an der SS. Trinità dem, was de l'Orme im *Premier tome* lehrt. Wie de l'Orme bezeugt, war es zumindest Fachleuten zu seiner Zeit bewusst, dass Sterngewölbe typisch für die französische Architektur sind. Daher nannte man sie „la mode Française“ (fol. 107r–108v). Auch das Bewusstsein, dass die großen Vorkommen an Werkstein die Basis für die hohe Entwicklung der Kunst des Steinschnitts in Frankreich bildete, wirkte sich auf den Bau der SS. Trinità aus. Der Kardinal Briçonnet ließ die gotischen Teile eigens in Frankreich aus französischem Werkstein anfertigen und von dort den langen Weg nach Rom transportieren. Dieser ungewöhnliche Umstand erregte so viel Aufsehen, dass Francesco Albertini

in seinem Romführer von 1510 eigens auf ihn hinweist<sup>43</sup>.

Auch andere Nationen verbanden die Übernahme der Formen der italienischen Renaissance mit dem Festhalten an einheimischen Elementen<sup>44</sup>. Die Deutschen hatten ebenso gut Grund wie die Franzosen, auf ihre Baukunst stolz zu sein. Im 15. Jahrhundert erregte sie international und sogar bei manchen Italienern Bewunderung. So wurden in Mitteleuropa die komplexen Gewölbeformationen, die hier während der Spätgotik entstanden und neuartige Raumformen prägten, mit Säulenordnungen im neuesten italienischen Stil

kombiniert. Frühe Beispiele dafür bilden der Wladislaw-Saal auf der Prager Burg (Benedikt Ried, 1490/93–1502) oder die Fuggerkapelle in S. Anna in Augsburg (1509–11). Im Wladislaw-Saal sind am Rahmen einer Tür im Renaissancestil die Pilaster übereck gedreht, so als würde die Erinnerung an das Gewölbe des Wendels von St.-Gilles nachleben (Abb. 10). Auch die deutsche Landsmannschaft in Rom wollte eine Kirche im Stil ihrer Nation haben. In diesem Fall ist der Baubeschluss erhalten, der diese Absicht zum Ausdruck bringt.<sup>45</sup> Damit sie nicht hinter den anderen Nationen zurückstände, heißt es da, wollte die Landsmannschaft zum Ruhm der „germanischen Nation“ eine Kirche bauen, die in deutscher Art gestaltet sei („more alemanico compositum“). Sie sollte den Bautyp der Hallenkirche aufnehmen, der für die deutschen Lande charakteristisch war. Sie nahmen sich ein Beispiel



Abb. 10

Benedikt Ried,  
Wladislaw-Saal,  
Prager Burg, Tür,  
1492/93–1502

an der Kathedrale von Pienza, die Papst Pius II. ausdrücklich nach dem Vorbild deutscher Hallenkirchen hatte ausrichten lassen.<sup>46</sup> Zunächst war vorgesehen, auch den Formen den Stil zu geben, der in Mitteleuropa noch üblich war, also gotischen, und dafür wurden eigens Bauleute aus der Region von Straßburg geholt. Aber dann wechselten die Deutschen den Plan. Sie passten ihre Kirche wie die Kathedrale von Pienza dem Stil der italienischen Renaissance an. Dürer verband in der *Underweysung der messung* (1525) antikische und gotische Elemente mit der pragmatischen Begründung, Vitruv sei auch nur ein Mensch gewesen und deshalb sollte die junge Generation wie die Alten danach streben, Neues zu erfinden. De l'Orme nahm diese Art zu argumentieren auf, um seine nationale Variante der Säulenordnungen zu rechtfertigen: „Qu'est permis à l'exemple des anciens, d'inventer & faire nouvelles colonnes: ainsi que nous en avons fait quelques unes, appellées colonnes Françaises“ (fol. 218v).

- 1 Pacioli, *De divina proportione*, 1509, Ed. Bruschi 1978, 122 zu Alberti: „non abia osservato in essa el morale documento, qual rende lecito a cadauno dovere per la patria combattere“.
- 2 Günther, *Renaissance* 2009, 179–206.
- 3 Torquato Tasso, Brief an Ercole de' Contrari, Ferrara, 1572, in: Tasso, Ed. Mazzali 1978, Bd. 1, 27f. Andere italienische Kommentare zur Gotik bei Frankl 1960, 252–314. Brandis 2002.
- 4 Simone 1949; Ders. 1961; Ders. 1970; Huppert 1970; Mathorez 1914; Picot 1920; Smith 1966; Sozzi 1972; Ders. 2002, 9–109.
- 5 Correspondance d'Erasmus et de Guillaume Budé, Ed. Paris 1967, 260; Sozzi 1972, 181; Ders. 2002, 77.
- 6 Alberti, *De re aedificatoria*, Ed. Tory 1512, Widmung.
- 7 Dolet 1533, 98–100; Sozzi, 1972, 137f.
- 8 Androuet Du Cerceau 1559, Widmung; Guillaume 2010, 295.
- 9 Günther 2010, 85–88; Ders. 2011 Salomonische Säulenordnung.
- 10 Naredi-Rainer 1994; Tuzi 2002.
- 11 Wittkower 1949/1962, 155–157, Appendix 1; Foscarini/Tafuri 1983, 208–212.
- 12 Blum 1550 (gleichzeitig in Deutsch und Latein ersch.), Widmung; Günther 2011 Salomonische Säulenordnung, Abs. 26.
- 13 Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Ed. Paris 1650, 60, cap. 26.
- 14 Forssman 1956, 204–218; Kommentar von E. Taverne zum Reprint von de Bray, Soest 1971; Tuzi 2002.
- 15 Knoop/Peredur Jones/Hamer; Frankl 1960, 110–158.
- 16 Günther 2011 Salomonische Säulenordnung, Abs. 36.
- 17 De l'Orme 1567, 142v. Blunt 1958, 148 (Instructions). Grundlegend für de l'Orme: Blunt 1958; Zerner 1996, 402–420; Pérouse de Montclos 2000. Zur historischen Einordnung vgl. auch Frankl 1960, 295–298. Hesse 1984, 33–36.
- 18 De l'Orme 1567, fol. 131r–v.
- 19 Angesprochen ist damit Serlios *Drittes Buch*, 1540.
- 20 Günther 2011 Serlio.
- 21 Claudio Tolomei, Brief vom 14. 11. 1542 an Agostino de' Landi. Barocchi 1971–77, Bd. 3, 3041, 3043.
- 22 De l'Orme 1567, fol. 3v, 150v, 168r, 211r, 234v (Türen).
- 23 De l'Orme gebraucht selbst den Begriff „secrets en l'Architecture“, so etwa im Prolog zum 4. Buch, 86v. Zur Publikation von mittelalterlichem Bauhütten-Wissen am Anfang der Renaissance vgl. Günther 1988.

- 24 Günther 2009 Architekt. Ders. 2012 Architekt.
- 25 A. Cornaro, *Trattato di architettura*, in: Barocchi 1971–77, Bd. 3, 3136f.
- 26 De l'Orme 1567, fol. 218v–221r; Pa-wels 1996; Pérouse de Montclos 1977; Ders. 2000, 198f.
- 27 Grundlegend: Pérouse de Montclos 2001. Vgl. die Veranschaulichung bei Potié 1996.
- 28 Alberti, *De re aedificatoria* 3.14; 7.11.
- 29 Adam 1989, 173–211.
- 30 So in den Vorworten von Mathurin Jousse 1642 und François Derand 1643.
- 31 Pérouse de Montclos 2001, 143–146; Ders. 1985, 83–89; Hartmann-Virnich 1996 und 1999; Mielke 1993, 230–232.
- 32 De L'Orme 1567, fol. 123v–125r (4.19).
- 33 Peschlow-Kondermann 1972, 10–15; Krohm 2011, Bd. 1, 106f, Nr. 1.3
- 34 Vgl. die schematische Darstellung der Steine im Gewölbe von St.-Gilles von Hartmann-Virnich 1996, 119, fig. 6.
- 35 Vignola, Ed. Danti 1583, 143. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, 1. Buch, 64.
- 36 Günther 1981.
- 37 Pérouse de Montclos 2000, S. 142 f, 240. Zu Wendeln der französischen Spätgotik/Frührenaissance Chastel/Guillaume 1985, Chatenet 2001, 89–91.
- 38 Pérouse de Montclos 2001, 70f, und Volker Hofmann 1973, 140 Anm. 14, weisen darauf hin, dass ausnahmsweise an einem ansteigenden Portikus der Antike Säulen vorkommen, deren Kapitelle der Schräge angepasst sind: am Fortunahheiligtum in Palestrina. Vgl. Fasolo/ Gullini 1953, Romanelli 1967. Heintze 1956: „eine Lösung, die jedem Gefühl für Statik und einem an griechischer Baukunst geschulten Auge ins Gesicht schlägt“. Nichts weist darauf hin, dass Elemente des ansteigenden Portikus in der Renaissance bekannt waren. In Italien wären sie jedenfalls kaum beachtet worden, weil sie nicht der vorgefassten Vorstellung von der Antike entsprachen. Da wurden noch weit auffälligere Elemente der Antike ausgeblendet, wenn sie nicht ins Konzept passten.
- 39 Chastel/Guillaume 1985, 229 (Abb. 34), 263 (Abb. 142).
- 40 Hesse 1984, 25–33; Sankovitch 1995; Zerner 1996, 27f.
- 41 Vgl. zur Rekonstruktion und kunsthistorischen Einordnung des ursprünglichen Baus: Günther 2012 SS. Trinità.
- 42 Harmand 1848–50, 203, 304.
- 43 Albertini 1510, fol. X 2v.
- 44 Günther 2003.
- 45 Nagl 1899, 65–67; Schmidlin 1906; Lohninger 1909, 38–41.
- 46 Vgl. meine Rekonstruktion des zuerst geplanten Grundrisses von S. Maria dell'Anima, der wesentliche Elemente der Disposition von der Kathedrale von Pienza übernimmt, Günther in: Fischer Pace 2008.

## LITERATUR

Adam, Jean Pierre, *La construction Romaine*, Paris 1989

Alberti, Leon Battista, *De re aedificatoria*, hg. v. Geoffroy Tory, Paris 1512

Albertini, Francesco, *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*, Rom 1510

Androuet du Cerceau, Jacques, *Premier livre d'architecture*, Paris 1559

Barocchi, Paola (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Mailand-Neapel 1971–77

Blum, Hans, *Von den fünf Säulen. Grundlicher Bericht unnd deren eigentliche Contrafeyung nach symmetrischer Ufsteilung der Architectur*, Zürich 1550

Blum, Hans, *Quinque columnarum exacta descriptio*, Zürich 1550

Blunt, Anthony, *Philibert de l'Orme*, London 1958

Brandis, Markus, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance* in

- Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis, Weimar 2002
- Bullant, Jean, Reigle generale d'architecture des cinq manieres de colonnes, Paris 1564
- Chastel, André/Guillaume, Jean (Hg.), L'escalier dans l'architecture de la Renaissance, Paris 1985
- Chatenet, Monique, Chambord, Paris 2001
- Correspondance d'Erasmus et de Guillaume Budé, übers. v. Marie-Madleine de La Garderie, Paris 1967
- de Bray, Salomon, Architectura moderna ofte Bouwinge van onsentyt, Amsterdam 1631
- de l'Orme, Philibert, Le premier tome de l'architecture, Paris 1567
- Derand, François, L'architecture des voûtes, ou l'art des traits et coupes des voûtes, Paris 1643
- Dolet, Etienne, Orationes duae in Tholosam, Lyon 1533
- Fischer Pace, Ursula Verena, S. Maria dell'anima, Regensburg 2008.
- Forssmann, Erik, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts, Uppsala 1956
- Foscari, Antonio/Tafari, Manfredo, L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento, Turin 1983
- Frankl, Paul, The Gothic. Literary Sources and Interpretations through eight Centuries, Princeton 1960
- Fréart de Chambray, Roland, Parallèle de l'architecture antique avec la moderne, Paris 1650
- Guillaume, Jean/Fuhring, Peter (Hg.), Jacques Androuet du Cerceau „un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France“, Paris 2010
- Günther, Hubertus, Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Baus in der Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 44, 1981, 358–398
- Günther, Hubertus/mit Studenten, Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance, Darmstadt 1988
- Günther, Hubertus, Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen, in: Nußbaum, Norbert (Hg.), Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500, Köln 2003, 30–87
- Günther, Hubertus, Der Beruf des Architekten zu Beginn der Neuzeit, in: Johannes, Ralph (Hg.), Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis, Hamburg 2009, 215–275
- Günther, Hubertus, Was ist Renaissance? Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit, Darmstadt 2009
- Günther, Hubertus, Du Cerceau et l'antiquité, in: Guillaume/Fuhring 2010, 75–90
- Günther, Hubertus, Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände, in: RIHA Journal 0015 (12. Jan. 2011), <<http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/guenther-salomonische-saeulenordnung>>, in: RIHA Journal, <<http://www.riha-journal.org>>, 2.1.2013
- Günther, Hubertus, Sebastiano Serlios Lehrprogramm. Spuren von architektonischen Leitlinien im dritten und vierten Buch. In: Boschetti, Adriano u.a., Fund-Stücke Spuren-Suche. Festschrift für George Descoedres, Berlin 2011, 495–518
- Günther, Hubertus, Der Architekt in der Renaissance. In: Nerdinger, Winfried (Hg.), Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes, München 2012
- Günther, Hubertus, Demonstration avantgardistischer Architektur „à la mode française“ an der SS. Trinitàdei Monti in Rom,

- in: Jachmann, Julian/Lang, Astrid (Hg.), *Aufmaß und Diskurs. Festschrift für Norbert Nußbaum*, Berlin 2012
- Harmand (Hg.), *Relation d'un voyage a Rome, commencé le XXIII du moi d'aout 1520, et terminé le XIV du mois d'Avril 1521, par Révérend père en Dieu Monseigneur Dom Edme, XLIe abbé de Clairvaux*, in: *Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Département de l'Aube*, Bd. 15 (Ser. 2, 2), 1849–50, 143–235
- Hartmann-Virnich, Andreas, *L'escalier en vis voûté et la construction romane: exemples rhodaniens*, in: *Bulletin Monumental*, H. 154, 1996, 113–128
- Hartmann-Virnich, Andreas, *La „vis“ de Saint-Gilles*, in: *Gard. Session/Congrès Archéologique de France. Société Française d'Archéologie*, Bd. 157, 1999, 293–299
- Heintze, Helga von, *Das Heiligtum der Fortuna Primigenia in Präneste, dem heutigen Palestrina*, in: *Gymnasium*, Bd. 63, 1956, 529–547
- Hesse, Michael, *Von der Neugotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. – Bern – New York 1984
- Hofmann, Volker, *Philibert Delorme und das Schloß von Anet*, in: *Architectura*, Bd. 2, 1973, 131–170
- Huppert, George, *The idea of perfect history. Historical erudition and historical philosophy in Renaissance France*, Urbana-Chicago-London 1970
- Jousse, Mathurin, *Le secret d'architecture de' couvrant fidelment les traits geometriques, coupes et derobemens necessaires dans les bastiments*, La Flèche 1642
- Knoop, Douglas/Peredur Jones, Gwilym/Hamer, Douglas, *The two earliest Masonic Mss.*, Manchester 1938
- Krohm, Hartmut (Hg.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausst.-Kat. Naumburg 2011
- Lohninger, Josef, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Rom 1909
- Mathorez, Jules, *Les italiens et l'opinion française à la fin du XVIème siècle*, in: *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* 1914, 96–105, 143–158
- Mielke, Friedrich, *Handbuch der Treppenkunde*, Hannover 1993
- Nagl, Franz, *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom*, Rom 1899
- Naredi-Rainer, Paul von, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994
- Pacioli, Luca, *De divina proportione*, 1509, in: Bruschi, Arnaldo (Hg.), *Scritti rinascimentali di architettura*, Mailand 1978 (Trattati di architettura. 4), 23–144
- Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570
- Pawels, Yves, *Les Français à la recherche d'un langage. Les ordres hétérodoxes de Philibert de L'Orme et Pierre Lescot*, in: *Revue de l'Art*, Bd. 112, 1996, 9–15
- Pérouse de Montclos, Jean Marie, *„Le sixième ordre d'architecture ou la pratique des ordres suivant les nations“*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 36, 1977, 223–240
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *La vis de Saint-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVIe siècle*, in: *Chastel/Guillaume* 1985, 83–89
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Philibert De l'Orme. Architecte du roi (1514–1570)*, Paris 2000
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *L'architecture à la Française du milieu du XVe siècle à la fin du XVIIIe siècle*, 2. erg.A., Paris 2001
- Peschlow-Kondermann, Annegret, *Rekonstruktion des Westlettners und der Ostchoranlage des 13. Jahrhunderts im Mainzer Dom*, Wiesbaden 1972

- Philandrier, Guillaume, In decem libros M. Vitruvii Pollionis De architectura annotationes, Rom 1544
- Picot, Emile, Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle, in: Études Italiennes, Bd. 2, 1920, 17-32
- Potié, Philippe, Philibert de l'Orme. Figures de la pensée constructive, Marseille 1996
- Romanelli, Pietro, Palestrina, Cava di Tirreno 1967
- Salviati, Giuseppe, Regola per far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogn'altra sorte, Venedig 1552
- Sankovitch, Anne-Marie, A reconsideration of french Renaissance church architecture, in: Guillaume, Jean (Hg.), L'Église dans l'Architecture de la Renaissance, Paris 1995, 161-180
- Schmidlin, Joseph, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima, Freiburg 1906
- Serlio, Sebastiano, Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, Venedig 1537
- Serlio, Sebastiano, Il terzo libro, nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, Venedig 1540
- Simone, Franco, La coscienza della rinascita negli umanisti francesi, Rom 1949
- Simone, Franco, Il rinascimento francese. Studi e ricerche, Turin 1961
- Simone, Franco, Il Petrarca e la cultura francese del suo tempo I: I temi e i simboli del prestigio trecentesco della monarchia francese, in: Studi Francesi, Bd. 41-42, 1970, 201-215, 403-417
- Smith, Pauline M., The anti-courtier trend in sixteenth century french literature, Genf 1966
- Sozzi, Lionello, La polémique anti-italienne en France au XVIe siècle, in: Atti della Accademia delle Scienze di Torino, Cl. Scienze morali, stor., fil., Bd. 106, 1972, 99-190
- Sozzi, Lionello, Rome n'est plus Rome. La polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, Paris 2002
- Tasso, Torquato, Lettere, hg. v. Ettore Mazzali, Ettore, Turin 1978
- Tuzi, Stefania, Le colonne e il tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna, Rom 2002
- Vignola, Jacopo Barozzi da, gen., Regola delli cinque ordini d'architettura, Rom 1562
- Vignola, Jacopo Barozzi da, gen., Le due regole della prospettiva pratica, hg. v. Egnazio Danti, Rom 1583
- Vitruve Pollion, Marc, Architecture ou art de bien bastir, übers. v. Jean Martin, ill. v. Jean Goujon, Paris 1547
- Wittkower, Rudolf, Architectural principles in the age of humanism, London 1962 (1.A. 1947)
- Zerner, Henri, L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme, Paris 1996

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5: <[www.architectura.cesr.univ-tours.fr](http://www.architectura.cesr.univ-tours.fr)>

Abb. 2, 3, 4, 8, 9, 10: © Fotos Hubertus Günther

Abb. 6: Hartmann-Virnich, Andreas, L'escalier en vis voûté et la construction

romane: exemples rhodaniens, in: Bulletin Monumental, H. 154, 1996, 113-128

Abb. 7: Kunstbibliothek Berlin

Tafel X: © Foto Hubertus Günther