

Bruno KLEIN*

DIE KODIFIZIERUNG DER RENAISSANCE-ARCHITEKTURTITEL DURCH IHRE ILLUSTRATIONEN

Die illustrierte Publikation zu Themen der Architektur ist ein Kind des 16. Jahrhunderts. Zwar besaß sie schon ein paar spätmittelalterliche Vorläufer, doch hängt ihre Entstehung und Ausbreitung zum einen mit der Geschichte des Buchdrucks zusammen und zum anderen mit derjenigen der Architekturtheorie. Beide bilden die Voraussetzung und somit den *terminus post quem* für die Entstehung des gedruckten und illustrierten Architekturbuchs. Dieses ist ein Produkt der Renaissance, in der, zumal seit dem 16. Jahrhundert, erstmalig gebaute wie graphisch dargestellte Architektur in enger wechselseitiger Beziehung zueinander standen.¹

Von dieser ersten Phase, in der die architektonischen Werke, deren Reproduktionen, neue Entwürfe und architekturtheoretische Diskurse unmittelbar aufeinander bezogen waren, muss eine zweite unterschieden werden, in welcher die Abbildungen zur historischen Illustration der Architekturgeschichte dienen. Selbstverständlich konnte es in der ersten Phase auch schon Abbildungen von Architektur aus früheren Zeiten geben, diese dienten jedoch nicht zur Illustration von Historizität, sondern waren direkt auf die aktuelle Architektur bezogen bzw. die überzeitliche Architekturtheorie. Ein gutes Beispiel hierfür ist Cesare Cesarianos Übersetzung des Vitruv ins Italienische, in der der Mailänder Cesariano Vitruvs „Orthografia“ mittels eines Querschnitts durch den gotischen Mailänder Dom veranschaulichte.² Die Gegenwart des frühen 16. Jahrhunderts, die unmittelbare Vergangenheit und die Antike gehen hier vollkommen distanzlos ineinander über.

Für einen ersten Ansatz zum vergleichenden Blick auf vergangene wie gegenwärtige Architektur steht Johann Bernhard Fischer von Erlach, dessen 1721 erscheinender *Entwurf einer historischen Architektur* laut der Aussage des Autors ein Versuch ist, die in allen Völkern und Zeiten gültigen Grundlagen der Architektur darzustellen.

* Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden, Lehrstuhl für Christliche Kunst der Spätantike und des Mittelalters.

1. Ein kurzer Überblick über die Geschichte der gestochenen Architekturreproduktion findet sich bei Ben Weinreb, „Imagerie architecturale dans l'édition“, in *Images et imaginaires d'architecture*, Ausstellungskatalog, Paris 1984, S. 119-122.

2. *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece[m] / traducti de latino in vulgare affigurati: cof[m]mentati: & con mirando ordine insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitude de li abstrusi & reconditi vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitate de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera*. Como 1521. Vgl. auch den von Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo und Francesco Paolo Fiore herausgegebenen Nachdruck, Mailand 1981.

len.³ Meines Wissens wurde dabei bisher auf den Begriff der *Historischen Architektur* zu viel Wert gelegt, jedenfalls solange er im Sinne einer Architekturgeschichte interpretiert wurde. Tatsächlich ging es Fischer von Erlach laut dem von ihm selbst verfassten Vorwort seines Buches um etwas anderes, nämlich um eine „Histoire architecturale“ in Parallele zur „Histoire naturelle“, wobei unterhalb der Oberfläche nationaler, ethnischer und historischer Moden die allgemeinen Prinzipien der Architektur dargestellt werden sollten, welche in heutigen Worten lauten würden: Symmetrie, Massenverteilung, Dimension, Proportion, Gleichartigkeit der Oberflächenstruktur etc., zweifellos sehr unterschiedliche Kriterien.⁴ Für die Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts hat Fischer von Erlach dabei keinen Blick. Sie kommt in seinem Buch nicht vor, wofür es zwei Gründe gibt:

Erstens sind für Fischer innerhalb der naturgeschichtlichen Betrachtung der Architektur deren Grundprinzipien bereits in der Antike, in den biblischen und exotischen Bauten ausgebildet, so dass es nur noch darauf ankommt, sie in die Gegenwart zu transponieren. Hingegen wäre eine detaillierte Rekonstruktion der Architekturgeschichte anhand von Illustrationen für seine Theorie sogar schädlich gewesen, weil sich so gezeigt hätte, dass es eben doch nicht nur Wandlungen von Konstanten, sondern auch echte Entwicklungen gab.

Zweitens wurde die ganze Epoche seit der „Wiedergeburt“ der antiken Architektur als Einheit gesehen, innerhalb derer es nicht oder nur geringfügig zu differenzieren galt. Charakteristisch hierfür war, dass die verschiedenen Regelwerke zum Bau einer guten Architektur und auch der Vitruv Jahrhunderte lang immer wieder neu aufgelegt wurden. Ein verspätetes Beispiel für die Betrachtung der gesamten nachmittelalterlichen Architektur als Block findet sich in der 1827 erschienenen *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten* von Christian Ludwig Stieglitz,⁵ die sich in drei Großkapitel gliedert, von denen das erste der außereuropäischen Architektur gewidmet ist, das zweite der antiken, die von der altägyptischen bis zur islamischen Baukunst reicht, und das dritte der Baukunst des Mittelalters, speziell der Gotik.⁶ Ein viertes Kapitel zur nachmittelalterlichen Architektur fehlt. Stieglitz schreibt über sie nur wenige Seiten, weil er sie zur Gegenwart zählt, die in einer wirklichen „Geschichte der Baukunst“ keinen Platz hat.

3. Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums und fremder Völcker, umb aus den Geschicht-büchern, Gedächtnüss-münzten, Ruinen und eingeholten wahrhaffien Abrissen vor Augen zu stellen (...)*, Wien 1721, Leipzig 1725.

4. Fischer von Erlach hat seinen Visualisierungen vielfältige Funktionen zugeordnet: Sie dienen nicht nur dem Vergnügen, sondern haben auch den Zweck, die kritische Kraft des Sehnsinns gegenüber den literarischen Beschreibungen einzusetzen und das visuelle Gedächtnis zu stärken. Damit wird die Praxis des bildlichen Memorierens für die Architekturgeschichte nutzbar gemacht. „Wenn man in historischen Vorstellungen nicht alles darf auf eine blossen Erzählungen geheolte Bildungs-Kraft ankommen lassen; sondern die Augen selbst in den Abzeichnungen kan zu Rathe ziehen, und durch solches Anschauen das Gedächtnis stärken.“

5. Christian Ludwig Stieglitz, *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuern Zeiten*, Nürnberg 1827.

6. Bei Stieglitz noch die „deutsche“ Architektur.

So war die Architektur der jüngsten Vergangenheit am Ende des 18. Jahrhunderts – und damit an der Wende zur historischen Betrachtung – aus dem Blickfeld der Historie verschwunden, weil sie nicht als geschichtlich galt. Es gab zwar einen breiten Diskurs über diese Architektur, aber dieser besaß keinen historischen Fokus. So ist beispielsweise die vierbändige *Architecture française* von Jacques-François Blondel,⁷ die zwischen 1752 und 1756 erschien, ein Werk, das die Größe der nationalen Architektur feiert und zu diesem Zweck zeitgenössische wie historische Bauwerke abbildet – aber eben ohne ein primär historisches Interesse an Architektur zu haben. Zudem wird die Qualität der Bauten nach normativen Kriterien gemessen, weshalb es vorkommen kann, dass ein Bau wie das Haus der Pariser Tuchhändler, ca. 1650 errichtet, zwar opulent abgebildet wird, zugleich aber als Beispiel für eine schlecht dekorierte Fassade herhalten muss.

Auch die aufwändige, 1733 von Bernardo Sgrilli publizierte Baumonografie des Florentiner Doms⁸ zielt eher darauf ab, das Bauwerk als Monument städtischer Größe und architektonischer Leistung zu propagieren denn seine kunsthistorische Stellung zu analysieren. Dennoch gab es schon vorher ein Bauwerk, dessen Publikation auf der Schnittfläche von vielerlei Diskursen angesiedelt war, von denen einer auch ein dezidiert historischer war: die Peterskirche in Rom. Da ihr Neubau 1506 begonnen worden war und damals eine noch in Gänze – und in Teilen auch lange darüber hinaus – bestehende frühchristliche Kirche ersetzte, welche die wichtigste der ganzen Christenheit war, provozierte dieser Neubau geradezu die historische Betrachtung. Zudem handelte es sich bei dieser größten je gebaute Kirche um ein Werk zahlreicher prominenter Künstler, so dass eine Analyse ihrer Architektur auch Teil der Künstlergeschichte war. 1694 erschien mit Carlo Fontanas *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificiis maxime conspicuis antiquitus, & recens ibidem constitutis* die erste baugeschichtliche Monographie in der Architekturgeschichte, und nur zwei Jahre später veröffentlichte der Jesuit Filippo Bonanni das Werk: *Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia, chronologica eiusdem Fabricae narratione, ac multiplici eruditione explicata*, das 1700 noch einmal in einer verbesserten Auflage erschien. Hierin sind die wesentlichen Konstruktionen bis ins Detail hinein aufgeführt und visualisiert, vor allem aber auch die nicht realisierten Entwürfe. Anders als es der Titel glauben macht, geht es in dieser Publikation nicht allein um eine Illustration der Baugeschichte anhand von Münzbildern, sondern es werden auch zahlreiche reine Architekturpläne wiedergegeben. Auf diese Weise liefern beide Werke einen Überblick über die Entwicklung der Peterskirche seit der Renaissance und schärfen damit generell den Blick für die historische Entwicklung von Architektur.

7. Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hotels & edifices les plus considerables de Paris : ainsi que des chateaux & maisons de plaisance situes aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, batis par les plus celebres architectes...*, 4 Bde., Paris 1752-1756.

8. Bernardo Sansone Sgrilli, *Descrizione e studi dell'insigne fabbrica di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina, in varie carte intagliati da Bernardo Sansone Sgrilli*, Florenz 1733.

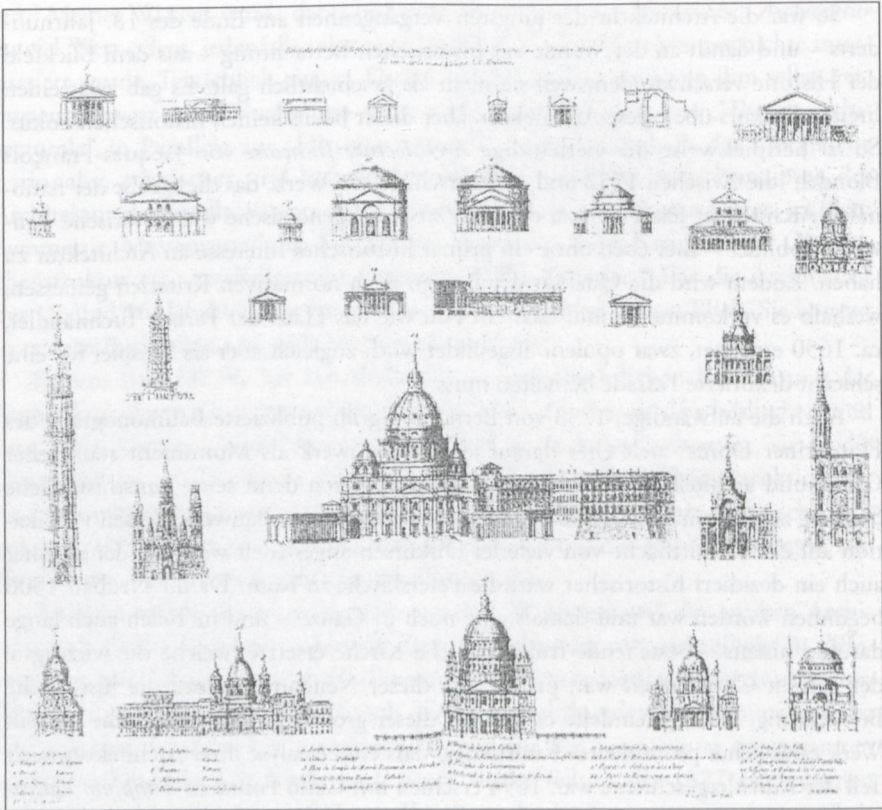


Abb. 1: J. A. Meissonnier, *Parallèle général des Édifices les plus considérables...* (1750).

Diese beiden Bücher stellten der damals noch jungen allgemeinen Baugeschichte ein so umfangreiches Bildmaterial zur Verfügung, dass es zeitweilig schien, als sei die ganze Architekturgeschichte überhaupt nur in Beziehung zu St. Peter zu verstehen. So erscheint diese Kirche 1750 bei J.-A. Meissonnier (Abb. 1) und 1764 bei David Le Roy im Zentrum der Hauptwerke christlicher Baukunst, wobei die Peterskirche bei Letzterem noch in verschiedenen Planungsphasen zu sehen ist.⁹ Ähnliche Blätter boten um 1800 dann Jean-Nicolas-Louis Durand¹⁰ (Abb. 2) und Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt (Abb. 4).¹¹ Eigentlich war also die Peterskirche das Bauwerk, welches den architekturgeschichtlichen Blick auf die Renaissance überhaupt erst eröffnete.

9. David Le Roy, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont donné à leurs temples depuis le règne de Constantin le Grand, jusqu'à nous*, Paris 1764.

10. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, Paris 1802.

11. Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 Bde., Paris 1810-1823.

Mit diesen beiden letztgenannten Autoren, Durand¹² und Séroux d'Agincourt,¹³ beginnt die Geschichte der komplexen, nicht nur einzelne Epochen, Regionen oder Bauwerke umfassenden illustrierten Architekturgeschichte. Und obwohl beide kein dezidiertes Interesse an der Renaissance-Architektur hatten – Séroux ging es um eine Kunstgeschichte des Mittelalters, Durand um eine historische Bautypologie zum Zwecke der praktischen Anwendung –, haben sie doch den Grundstein für den Kanon gelegt, an dem sich die Neorenaissance und die Architekturgeschichte der Renaissance im 19. Jahrhundert abgearbeitet haben.

Da das Interesse der jungen Disziplin Architekturgeschichte an den Bauten der frühen Neuzeit damals noch gering war, wurden um 1800 konsequenterweise zuerst die Architekturgeschichten der Antike und des Mittelalters geschrieben, und die *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au VI^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e* von Séroux d'Agincourt ist hierfür ein Meilenstein. Von den sechs Bänden, die zwischen 1810 und 1823 erschienen, sind drei reine Tafelbände, die für die Kunstgeschichte die interessanteren sind. Denn während der Autor in seinen schriftlichen Äußerungen noch in der klassizistischen Tradition verhaftet bleibt und die Kunst des Mittelalters in der Fortsetzung Winckelmanns als Verfallskunst charakterisiert, herrscht in den Abbildungsbänden ein ganz eigener Diskurs vor: Hier wird nämlich die Brücke geschlagen von der spätantiken bzw. frühchristlichen Kunst bis hin zur Neuzeit, wobei als Zielpunkt zumeist die Architektur der Zeit um 1600 bzw. in unserem speziellen Falle die Peterskirche genommen wird. Dies bedeutet zweierlei: Séroux geht mit seiner Kunstgeschichte wieder zu Vasari zurück, da er keine neueren Monumente mehr aufnimmt – mit Ausnahme von späteren Ergänzungen, die Vasari noch nicht kennen konnte, beispielsweise Berninis Platzgestaltung aus den 1660er Jahren vor St. Peter in Rom (Abb. 4). Andererseits bildet er die Bauten aber keineswegs grundsätzlich so ab wie sie sind, sondern wählt sich je nach Bedarf die Ansichten aus, die ihm am besten zu seiner Argumentation zu passen scheinen: Und so wird im Falle von St. Peter nicht die existierende Fassade abgebildet, die wegen ihrer enormen Breite viel kritisiert worden war, sondern die von Bianchini rekonstruierte Michelangelo-Fassade (Abb. 3). Um die Entwicklungsgeschichte der Kunst darstellen zu können – nicht so, wie sie war, sondern wie sie sein sollte – manipulieren die Bilder das Objekt und werden in sich selbst widersprüchlich. Wenn man die Horaz'sche Bilderlehre von der Einheit von Ort und Zeit auf die wissenschaftliche Publikation anwenden wollte, so würde es hier zu einem Widerspruch kommen – zu eben jenem Widerspruch, der die ganze kunsthistorische Illustration seitdem durchzieht.

In vielfacher Hinsicht manipulierte Bilder sind auch die Objektserien, die Séroux liefert. So stimmt beispielsweise der Maßstab der verschiedenen Monumente nicht überein, und die kleine Kirche San Miniato al Monte in Florenz wird

12. Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*, Paris 1984.

13. Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Die nachfolgenden Ausführungen zu Séroux d'Agincourt stützen sich im Wesentlichen auf Mondini.

so groß wie die Kathedrale von León oder gar der Petersdom. Da dies eine gängige Praxis war, ist es interessanter zu beobachten, welche Objekte Séroux ausgewählt hat. Denn scheint seine Auswahl zunächst beliebig, stellt sich bei näherer Betrachtung schnell heraus, dass dies keineswegs der Fall ist: Séroux hat fast nur solche Monumente abgebildet, von denen es zu seiner Zeit bereits Illustrationen gab. Er bediente sich also eines Abbildungsmaterials, das ursprünglich nicht dafür gedacht war, die Geschichte der Architektur zu illustrieren, sondern das ganz andere, zumeist repräsentative Zwecke erfüllte. Interessanterweise unterscheiden sich die Architekturtafeln dabei erheblich von den übrigen: Denn Séroux hat große Kosten und Mühen darauf verwendet, von den Werken der Bildkünste, die er zeigen wollte, möglichst exakte Abbildungen herstellen zu lassen, entweder, weil es noch keine entsprechenden Abbildungen gab, oder aber weil er mit deren Qualität unzufrieden war. Was hingegen die Architektur betrifft, so hat er zwar veranlasst, dass die Kreuzgänge von San Giovanni in Laterano und San Paolo fuori le mura neu gezeichnet wurden, ebenso wie Notre Dame in Paris, doch stellten sich solche neuen Bauaufnahmen andererseits bald als zu aufwändig heraus. Bei den Bauten der frühen Neuzeit, oder, um es mit seinen Worten zu sagen, des „renouveaulement“, welche den für Séroux zentralen Bereich des Mittelalters nur rahmen, waren solche neuen Bauaufnahmen sogar für Séroux' Zwecke überflüssig. Das heißt: Obwohl das Werk von Séroux im bis dahin umfangreichsten Maße Renaissance-Architektur abbildet, stützt es sich gerade für diese Epoche auf vorgefundene Abbildungen und nicht auf Neuaufnahmen.

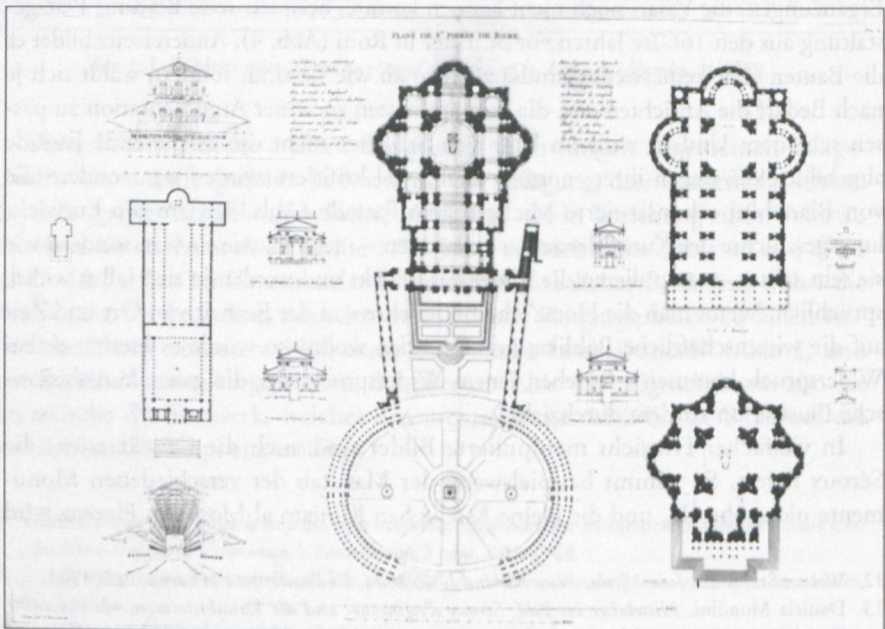


Abb. 2: J. N. L. Durand, Planentwicklung der Peterskirche.

Da Séroux versucht hat, auf seinen Bildtafeln eine größtmögliche Vergleichbarkeit herzustellen, musste er sich bei der Abbildung von Architektur vornehmlich auf solche Objekte beschränken, von denen bereits Ansichten in Orthogonalprojektion und Grundrisse vorlagen. Perspektivische Ansichten sind extrem selten. Dies schränkte die Auswahl der Objekte erheblich ein, weshalb eigentlich nur solche Monumente übrig blieben, die schon zur Zeit ihrer Erbauung reproduziert worden waren. Anders ausgedrückt; nicht die tatsächlich im 15. und 16. Jahrhundert errichteten Bauten, sondern die damals publizierten haben zunächst die Architekturgeschichte beherrscht – sei es, dass im 19. Jahrhundert auf diese Publikationen selbst zurückgegriffen wurde, sei es, dass hierfür die Reproduktionen bei Séroux d'Agincourt als Quelle benutzt wurden, dessen Werk bis um die Mitte des Jahrhunderts in italienischen, deutschen und englischen Ausgaben vorlag. Man kann diesbezüglich übrigens nicht von Übersetzungen sprechen, da nicht die Textbände von Séroux in ihrem damals schon schwerverdaulichen Klassizismus übertragen wurden, sondern nur die Abbildungsbände.

Dieser Aspekt, dass die Architekturpublikationen aus der Zeit der Renaissance selbst eine maßgebliche Rolle bei der Erforschung der Architektur jener Epoche gespielt haben, kommt bei in dem ab 1801 mehrfach aufgelegten *«Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle»* des Jean-Nicolas-Louis Durand noch deutlicher als bei Séroux zum Tragen. Seine Intentionen wie seine Methoden hat der Autor in seiner knappen Einführung kurz angedeutet, und ich zitiere hier in freier Übersetzung nur den für die Illustrationen entscheidenden Satz:

Die Gebäude, die einige Aufmerksamkeit verdienen, gehen in der Unzahl derjenigen unter, die in nichts bedeutend sind. Zudem sind sie auf über dreihundert Bücher verstreut, die meisten im Folio-Format, die zu sammeln einen enormen Preis erforderte. Und so führt der Weg, den die Künstler nehmen müssen, um sich eine vollständige Kenntnis dieser Gebäude zu erwerben, zwangsläufig über die Bibliotheken.

Durand geht also gar nicht mehr davon aus, dass das Studium der Originale notwendig sei, sondern setzt vollständig auf Reproduktionen. Dabei ist er sich der Tatsache unterschiedlich medialer Präsenz von Bauwerken durchaus bewusst, die aber sein eigenes Werk als „Meta-Reproduktion“ aufheben soll. Zu diesem Zweck greift er nicht nur auf ein mehr oder minder zufällig entstandenes Bildcorpus zurück, sondern verengt dieses durch seine subjektive Auswahl sogar noch mehr. So schließt er beispielsweise jene Bauten aus, die denen, die er aufgenommen hat, zu sehr ähneln, weil sie aus seiner Sicht nichts typologisch Neues mehr bringen. Ebenso korrigiert er in seinem Sinne Partien von älteren Bauten, die bei Restaurierungen verändert worden waren.

Während Séroux versucht hat, die Lücken in seiner Argumentationskette durch eigene Abbildungen zu schließen, hat sich Durand nur auf vorhandenes Material gestützt. Doch wie eingangs schon gesagt, hing die illustrierte Architekturpublika-

tion eng mit der Geschichte des Buchdrucks zusammen. Séroux, der von der seit Vasari geläufigen Vorstellung ausging, dass die Erneuerung der Kunst gegen 1300 mit den Pisani und Giotto eingesetzt hatte, musste sich deshalb die fehlenden Abbildungen zur Frühgeschichte der erneuerten Kunst beschaffen. Durand, der nur von den Publikationen ausging, war dieser Weg verwehrt. Durands Renaissance-Architektur setzt deshalb mit Bramante ein, diejenige von Séroux mit Giotto.

Als die moderne Architekturgeschichte entstand, verliefen die literarisch und die visuell basierten Geschichtsrekonstruktionen im Allgemeinen synchron, weil die Kenntnis über die Architektur der einzelnen Epochen und deren Erforschung samt Visualisierung Hand in Hand gingen. Die ägyptische, die griechische und die etruskische Kunst wurden zur derselben Zeit erforscht, in der sie auch publiziert wurden. Dies galt für alle Epochen, mit Ausnahme derjenigen, innerhalb derer es zum radikalen medialen Wandel des Buchdrucks gekommen war, nämlich die Renaissance: Literarisch begann sie um 1300, visuell wegen der Entwicklung des Buchdrucks erst um 1500. Wie jede Theorie, die sich auf vorwiegend visuelle Phänomene bezieht, ist auch die Architekturgeschichte von der Qualität der visuellen Medien abhängig.

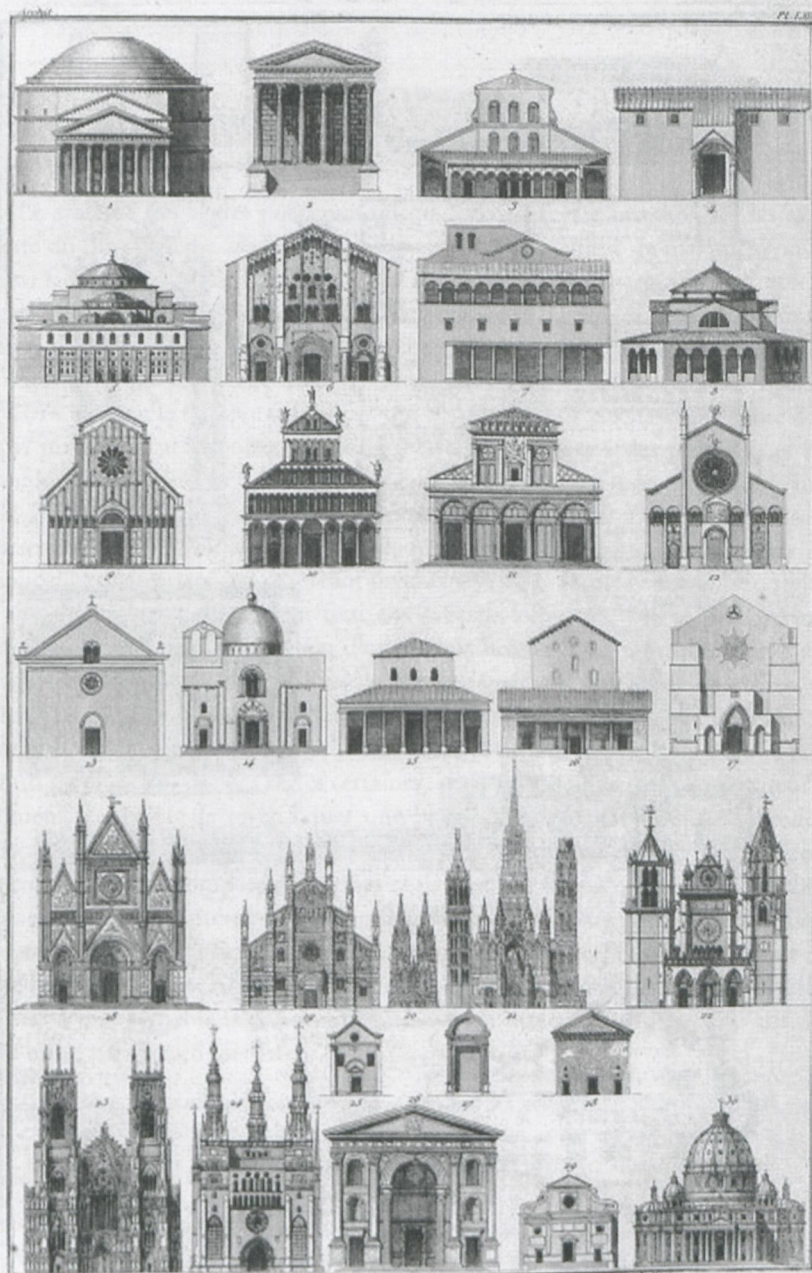
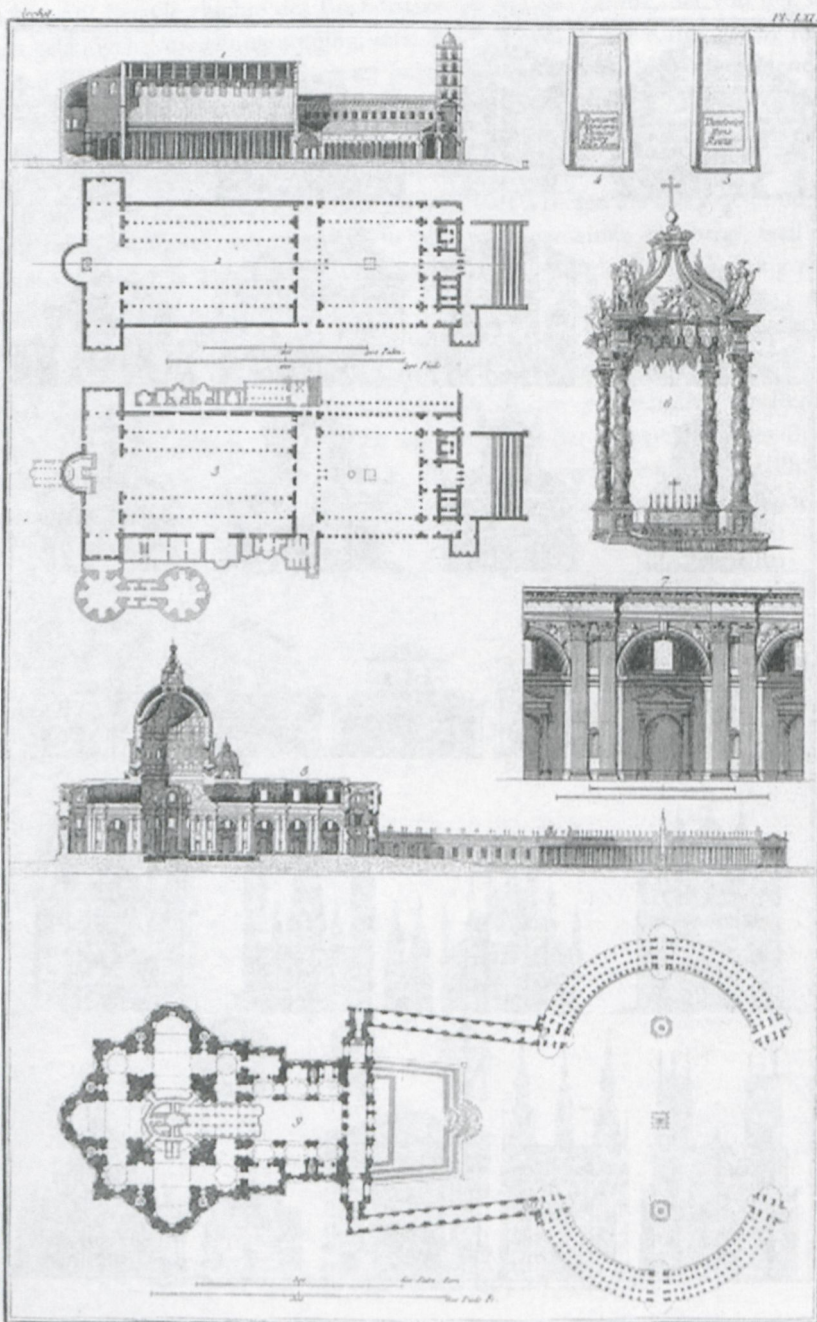


Abb. 3: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, Die Entwicklung der Kirchenfassade vom Pantheon bis zur Peterskirche.



Plans, coupes et détails de l'ancienne et de la nouvelle basilique de St Pierre du Falaise, à Rouen. M. 17. 1771 et 1817.

Abb. 4: J. B. L. G. Séroux d'Agincourt,
Die bauliche Entwicklung der Peterskirche.