

Originalveröffentlichung in: Nußbaum, Norbert (Hrsg.): *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Köln 2003, S. 88-131



1 Hans Memling: *Passion Christi*, 1470/71, Holz, 57×92 cm, Ausschnitt mit der fiktiven Architektur der Stadt Jerusalem, Turin, Galleria Sabauda

## Romanik als Antike und die baulichen Folgen

Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs

Die Forschungsdiskussion zur Architektur der deutschen Renaissance lässt zwei weithin verbreitete Grundüberzeugungen erkennen: Zum einen wird der Beginn der mitteleuropäischen Renaissancearchitektur als zunehmende Rezeption des Motivkreises der italienischen Renaissance aufgefasst; zum anderen wird von der anfänglichen Abwesenheit einer theoretischen Fundierung bzw. eines reflektierenden Diskurses in Verbindung mit der Architekturpraxis ausgegangen. Lediglich die Schriften Albrecht Dürers zur Stadtplanung und zum Befestigungswesen scheinen – durch direkte Konfrontation mit der italienischen Kunstpraxis angeregt – in der Frühzeit eine Ausnahme gebildet zu haben. Diesen oder implizit ähnlichen Überzeugungen folgend, beginnt z. B. Henry-Russell Hitchcocks immer noch maßgebliche Geschichte der deutschen Renaissancearchitektur mit dem Programm: »This book aims to provide a comprehensive account of architecture in Germany from the early influx of new Italian ideas in 1509 or 1510 to the outbreak of the Thirty Year's War more a century later.« Die Folge der dort beigefügten Fototafeln wird dann auch konsequent eröffnet von einer Ansicht des Fondaco dei' Tedeschi in Venedig.<sup>1</sup>

Der weitverbreiteten Auffassung von der Geschichte der mitteleuropäischen Renaissancearchitektur als fortschreitende Ausbreitung bzw. Rezeption<sup>2</sup> des italienischen Formen- und Stilkanons haben in jüngster Zeit vor allem Hubertus Günther und Paul Crossley eine neue Perspektive hinzugesellt. Beide beantworten die Frage nach bislang zu wenig beachteten Spuren

2 Jan van Eyck: Madonna  
in der Kirche, um 1430,  
Holz, 31 × 14 cm,  
Berlin, Gemäldegalerie



einer nordalpinen Praxis der Architekturtheorie positiver als ihre Vorgänger.<sup>3</sup> Günther führt außerdem vor, auf welche Weise sich bestimmte Phänomene der sogenannten spätgotischen Architektur im Norden mit zeitgleichen, zentralen Paradigmen der italienischen Kunst inhaltlich parallelisieren lassen. Hierzu bedient er sich insbesondere des Begriffs der zur Schau gestellten Rationalität, und bezieht sich damit auf ein künstlerisches Phänomen, das ein Mindestmaß an kunstimmanenter Selbstreflexion zwingend voraussetzt.<sup>4</sup> Es handelt sich bei dieser Forschungsperspektive deshalb nicht um die ältere Frage, welche formalen oder stilistischen Gemeinsamkeiten von sogenannter spätgotischer und renaissancehafter Architektur bislang zuwenig gewürdigt worden sind (auch wenn dies weiterhin eine spannende Frage bleibt), sondern – durchaus anspruchsvoller – um den Versuch, mutmaßliche Ansätze einer zeitgenössischen Theoriebildung zur nordalpinen Architektur der beginnenden Neuzeit zu rekonstruieren. Die folgenden Überlegungen verstehen sich als eine weitere Facette in dieser aktuellen Diskussion.<sup>5</sup>

#### Romanische Architektur in der spätgotischen Malerei des Nordens

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kulminierten eine Fülle von grundlegenden Neuerungen in der europäischen Malerei, und zwar sowohl in den Werkstätten südlich als auch nördlich der Alpen.<sup>6</sup> Zu diesen Neuerungen gehört auch die malerische Wiedergabe einer in ihrem Formenapparat und den baulichen Details naturgetreu beobachteten Architektur. So bildet der kirchliche Innenraum auf Jan van Eycks um 1430 entstandener, heute in der Berliner Gemäldegalerie befindlichen *Madonna in der Kirche* zwar kein konkretes Gotteshaus ab. Architektur ist jedoch hier so aufmerksam beobachtet, dass ein kohärentes System französisch-niederländischer Gotik sichtbar wird, dessen zeitgenössische bauliche Verwirklichung unbeding als glaubhaft erscheint (Abb. 2).

Aus heutiger Sicht ist es in dem intellektuellen Umfeld der altniederländischen Malerei darüber hinaus nicht völlig verwunderlich, dass sich das malerische Interesse an der Erscheinung und den Strukturprinzipien der physischen Welt fast von Anfang an auch auf – unter damaliger Perspektive – nichtzeitgenössische Architekturartefakte ausgedehnt hat. So besitzt die Dresdner Galerie Alter Meister eine dem vorgenannten Bild sehr ähnliche, etwas jüngere Madonnendarstellung Van Eycks, auf der die gotische bzw. zeitgenössische Architektur des fiktiven Raumes des Berliner Bildes durch

eine älter und deutlich ungotisch wirkende Architektursprache ersetzt ist (Abb. 3). Hier tragen beispielsweise kostbare Marmorsäulen anstelle der Bündelpfeiler auf dem Berliner Bild die Arkaden des Mittelschiffs. Die attischen Basen dieser Säulen sind verhältnismäßig hoch, so wie sie seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr üblich waren, und besitzen die für die Architektur des 12. Jahrhunderts typische Eckzier. Ihre Kapitelle wiederum erinnern an frühgotische Knospenkapitelle, deren Kelche allerdings von bandartigen Pflanzenstengeln umspinnen werden, die an germanische und keltische Flechtwerkornamente denken lassen. Im Unterschied zu den spitzbogigen Mittelschiffsarkaden auf dem Berliner Bild sind die Arkaden hier rundbogig.

Zu diesen um 1430 altertümlich wirkenden Formen treten auf der Dresdner Tafel jedoch typisch zeitgenössische Elemente hinzu, wie die Statuen unter Maßwerkbaldachinen, das Maßwerk der Fenster oder die Gewölbe mit schlanken Rippenstäben, die mit den Diensten systematisch korrespondieren. Bereits diese, dem heutigen kunsthistorischen Blick als stilistisch widersprüchlich erscheinende Details belegen, dass der Maler hier keine reale, ältere Kirche nachgeahmt, sondern genau beobachtete Einzelformen aus verschiedenen Zeiten produktiv zu einem System von Architektur kombiniert hat. Dieses weicht von der Gesamtgestalt der im 15. Jahrhundert aktuellen realen Architektur ab. Noch deutlicher als in dem Berliner Madonnenbild mit seiner mehr oder weniger zeitgenössischen Architektursprache wird deshalb hier ein Paradigma der strukturellen und gesetzmäßigen Erfassung von Architektur deutlich, das über die reine, ›naive‹ Empirie hinausgehen will. Es muss einem Maler wie Van Eyck um 1430/40 bedeutsam gewesen sein, nicht nur die Eigenheiten der zeitgenössischen Architektur naturgetreu wiederzugeben, sondern auch die Gesetzmäßigkeiten bzw. das Konzept einer älteren Architektur zu erkennen und malerisch anwenden zu können. Gerade dieses Interesse sollte allerdings heute zunächst erstaunen, da bekanntermaßen in einem weiteren Zusammenhang ungefähr ein halbes Jahrtausend vergehen wird, ehe diese ältere Architektur unter den Bezeichnungen *byzantinisch* und – heute geläufiger – *romanisch* allgemeines kunsthistorisches Interesse gefunden hat.<sup>7</sup>

Im Folgenden werden bezüglich solcher frühen architektonischen Romanikstudien zwei Thesen entwickelt. Zum einen soll begründet werden, dass jenes Interesse an unzeitgenössischer, in der Regel *romanischer* Architektur mit dem im 15. Jahrhundert unter humanistischen Vorzeichen erneuerten Ideal des Antikenstudiums in Verbindung gebracht werden sollte, dass also in die gemalte *Romanik* im nordalpinen Kunstkreis des 15. Jahrhunderts



3 Jan van Eyck: Marienaltar, Mitteltafel:  
 Maria mit Kind, 1437, Eichenholz, Mitteltafel 33×28 cm,  
 Flügel je 33×14 cm, Dresden, Gemäldegalerie

frühe Hypothesen über den Charakter antiker Architektur eingeflossen sind. Zum anderen soll dargelegt werden, dass diese Gedanken auch Folgen für das reale Architekturgeschehen gehabt haben. Wenn diese zweite These zutreffend ist, kann sie gleichzeitig als Argument für die erste These herangezogen werden.

#### Moderne Deutungsversuche zur gemalten Stildifferenz

In ausführlicher Weise hat sich mit dem Phänomen der gemalten romanisierenden Architektur zur Zeit der beginnenden Renaissance vor allem Werner Körte in einer 1930 vorgelegten Leipziger Dissertation über »die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts« auseinandergesetzt.<sup>8</sup> Körte hat nicht nur zahlreiche Bildbelege zusammengetragen, die immer noch die Grundlage einer Beschäftigung mit dem Thema darstellen, sondern darüber hinausgehend versucht, das Phänomen einer Deutung zuzuführen. Dabei fühlte er sich einer kunsthistorischen Methode verpflichtet, die die Motivwahl vor allem bildimmanent und stilgenetisch zu begründen suchte. Körte

sah, sicherlich nicht völlig unbegründet, in dem neuen Romanik-Interesse der niederländischen Maler wie Van Eyck deren Bemühen um einen der Gemessenheit und ruhenden Symmetrie der zeitgenössischen Italiener analogen Bildstil. Gebaute Romanik war für Körte also eine Formensprache, die stilistisch – also objektivistisch verstanden – der Klassizität der italienischen Frührenaissancemalerei nahekam.<sup>9</sup> Was jedoch für das Werk Van Eycks durchaus gelten kann, ist in Bezug auf viele andere Beispiele romanischer Architekturen auf nordalpinen Tafelgemälden, etwa bei Konrad Witz oder Hans Memling, kaum zu begründen. Ihr Stil weicht trotz der Verwendung romanisierender Architekturelemente zu deutlich von den stilistischen Haltungen der zeitgenössischen italienischen Renaissancemalerei ab. Körte konnte also in gewissen, vor allem frühen Verwendungen romanischer Architektur im Norden das Mittel zur Erzielung eines Frührenaissance-Stilideals sehen; warum sich jedoch die romanischen Motive auch weiterhin, in gewandelten Stilzusammenhängen so lange, d. h. über hundert Jahre halten sollten, konnte er mit seiner Methode nicht klären. Seine Arbeit hat bedauerlicherweise nur wenig Aufmerksamkeit erfahren; ein angekündigter zweiter Teil, in dem sich Körte mit romanischen Formen in der real gebauten Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts befassen wollte, ist nicht erschienen. In dem von Körte zugrundegelegten Gedankengebäude der Stilentelechie musste die romanisierende Phase in der nordischen Malerei als eine zwar interessante, aber letztendlich zum Scheitern verurteilte künstlerische Strategie auf dem Weg zum entwickelten Renaissancestil in der Malerei erscheinen.

Eine andere Erklärung hat Erwin Panofsky entwickelt. Ihn interessierte unter dem eingenommenen ikonographischen Blickwinkel weniger die konkrete Beschaffenheit der gemalten Romanik in den Bildern der Niederländer, sondern der symbolische Dualismus zur gemalten Gotik. Dieser Dualismus, der vor allem durch die moderne kunsthistorische Klassifikation von Romanik und Gotik als die beiden Hauptphasen der mittelalterlichen Kunstentwicklung Stützung erfährt, scheint genau dem Dualismus der christlichen Denkfigur der *Typologie* zu entsprechen, d. h. dem Bezug von Altem zu Neuem Bund.<sup>10</sup> Panofsky konnte so die grundsätzliche Einführung eines Gegenstils erklären. Jüngst hat Claudia Flick in ihrer Untersuchung zur Architekturdarstellung Jerusalems diese Interpretation in Bezug auf bestimmte Beispiele bekräftigt.<sup>11</sup>

Das frühe Auftreten romanischer Bauformen wie Rundbogenfenster oder Rundbogenfriese an glatten Mauerflächen in bildlichen Darstellungen

des niederländisch-französischen Kunstkreises lässt sich zum dritten, auf einer profanen Ebene, auch mit einem gesteigerten explorativen Interesse des burgundischen Hofes an einem fremden Kulturkreis in Verbindung bringen. Philipp der Gute sandte 1421, 1425 und 1433 wiederholt Erkundungsreisende nach Ägypten, Syrien und besonders nach Jerusalem, u. a. zur Vorbereitung eines neuen Kreuzzuges. Mit diesen Unternehmungen gelangte, wie Françoise Robin wahrscheinlich gemacht hat, ein naturgetreuer als zuvor aufgefasstes Bild von der Architektur Jerusalems in den Norden. Es ist auffälligerweise direkt verbunden mit dem Aufkommen romanischer Bauformen in den aktualisierten bildlichen Repräsentationen dieser Stadt, die von nun an neben die älteren formelhaften Bildtypen und die neuere bildliche Anverwandlung der nordischen materiellen Umwelt treten. Ein frühes Beispiel für diese neue Aufmerksamkeit für das fremde Detail ist in der um 1435/38 entstandenen Handschrift der »Heures Egerton« überliefert.<sup>12</sup>

Auch die beiden jüngeren Erklärungsstrategien müssen allerdings in dem hier virulenten Zusammenhang unbefriedigend bleiben. Wesentliche Eigenarten der malerischen Romanikrezeption können nämlich mit diesen Ansätzen weiterhin *nicht* erklärt werden. Wenn es vor allem um eine semantische oder regionale Dimension eines bestimmten Kunststils gehen soll, so bleibt unbegründet, warum sich die Repräsentanten dieses Stils auf den Bildern der nordalpinen Maler im Laufe des 15. Jahrhunderts höchst subtil wandeln und zudem eine innere Logik aufscheinen lassen, die mit einer Zeichenfunktion im Sinne einer argumentativen oder formalen Typologie wenig zu tun hat. Um dies zu erläutern, muss nachgeholt werden, worauf Körtje, Panofsky und auch Robin verzichtet haben, nämlich – hier zumindest in Ansätzen – das immanente System und die Logik der historisierenden Architektur zu rekonstruieren, so wie sie sich auf den Bildern präsentiert. Es geht dabei nur rudimentär um die Funktionen, die diese Motive für das Gemälde erfüllen, sei es formal oder inhaltlich. Es ist vielmehr zu fragen, welche Art von Empirie und Theoriebildung ihrer malerischen Wiedergabe zugrundegelegen haben könnte.

#### Spuren eines zeitgenössischen Diskurses über die Formensprache antiker Architektur

Bereits oben wurde angedeutet, dass die romanisierende Kirchenarchitektur auf dem Dresdner Bild Van Eycks nicht auf einem ganzheitlich verstandenen Objektstudium aufgebaut haben kann, sondern dass hier bestimmte, allerdings durchaus gründlich studierte nichtzeitgenössische Ver-



4 Jan van Eyck: Madonna des Kanzlers Nicholas Rolin, um 1430, Holz, 66×62 cm, Paris, Louvre

satzstücke wie die Säulen mit ihren charakteristischen Basen und Kapitellen oder die Rundbogenarkaden mit zeitgenössischen Architekturelementen kombiniert worden sind. Dies entspricht ganz dem Prinzip, dass auf einer lückenhaften Kenntnis des älteren Denkmälerbestandes zwar gewisse, später außer Gebrauch gekommene Eigenheiten isoliert und als charakteristisch benannt werden können, es jedoch umgekehrt unmöglich ist, den frühen Gebrauch später noch geläufiger Motive prinzipiell auszuschließen. Mit anderen Worten, es muss um 1430 möglich gewesen sein, ein Knospenkapitell mit Flechtbandmotiven als einer längst vergangenen Zeit angehörig aufzufassen; andererseits war es offenbar unmöglich, den Gebrauch von Maßwerkbaldachinen und Rippengewölben für jene entfernte Zeit definitiv auszuschließen.

Es ist von grundlegender Bedeutung für die hier beabsichtigte Argumentationskette, dass sich die Vorstellung jener älteren, vorgotischen Architektur im Laufe des 15. Jahrhunderts im Umkreis der niederländischen Maler nachweislich gewandelt hat. Für die heutige Interpretation des Phänomens

5 Rogier van der Weyden:  
Maria wird vom  
heiligen Lukas gemalt,  
um 1440, Öl, Holz,  
137,5 × 111 cm, Boston,  
Museum of Fine Arts



ist dies umso entscheidender, als damit der Hinweis gegeben ist, dass das Thema als solches in bestimmten Personenkreisen weiterhin als bedeutsam aufgefasst worden sein muss. Auch wenn diese Kreise noch nicht genau zu benennen, geschweige denn die Einzelheiten des Diskurses vollständig zu rekonstruieren sind, so kann seine Existenz doch als gegeben gefolgert werden.

Ein sprechendes Beispiel für einen Kommentar auf eine gegebene Position in diesem Diskurs bietet aller Wahrscheinlichkeit nach der Vergleich von Van Eycks berühmter, um 1435 entstandener *Rolin-Madonna* im Louvre (Abb. 4) mit dem nach allgemeiner Ansicht wenig später entstandenen Gemälde *Maria wird vom heiligen Lukas gemalt* des Rogier van der Weyden, heute in Boston (Abb. 5). Es ist unübersehbar, dass die dort jeweils erscheinende Architektur untereinander sehr ähnlich ist; Rogier dürfte das



6 Konrad Witz: Die Heiligen Katharina und Maria Magdalena, um 1440, Holz, 161×131 cm, Straßburg, Musée des Beaux-Arts

Bild Van Eycks gekannt haben, als er dessen Architekturfiktion für ein anderes Sujet verwendete. Die palastartige Architektur der *Rolin-Madonna* mit der bekannten Aussichtsterrasse zeigt jene romanisierenden Züge, wie sie aus anderen Werken des Malers bekannt sind. Besonders prominent sind hier die Rundbogenarkaden, die sich auf Marmorsäulen mit attischen Basen und Knospenkapitellen erheben. Rogier seinerseits übernimmt wesentliche Züge dieser Architektur; er verändert jedoch in auffälliger Weise eine bestimmte Partie: Statt der Rundbogenarkaden tragen die Säulen im Bildzentrum nun einen waagerechten Sturz, wie ihn ein Architrav der vitruvianischen Architektur bilden würde.

Diese auf den ersten Blick nebensächliche Veränderung ließe sich in ihrer Bedeutung kaum genauer einschätzen, wenn nicht das Architravthema an anderer Stelle ebenfalls eine auffällige Präsenz zeigen würde. Fast gleichzei-



7 Hans Memling: Marienaltar des  
 Sir John Donne of Kidwelly, um 1468,  
 Holz, Mitteltafel 71×68 cm, Flügel  
 je 71×30 cm, London, National Gallery

tig hat beispielsweise auch Konrad Witz eine Gegenüberstellung von romanisierender Bogenarchitektur und dem Sturzbalkenmotiv gemalt. Auf der um 1440 entstandenen, heute in Straßburg aufbewahrten Tafel *Die Heiligen Katharina und Maria Magdalena* sind die beiden Heiligen im Innenraum einer Kirche zu sehen (Abb. 6). Der Raum wird im hinteren Teil als Saalkirche mit Kreuzrippengewölben über Wanddiensten mit romanisierenden Würfelkapitellen geschildert, während im vorderen Teil ein halbhoher, seitenschiffartiger Anraum in den Blick kommt. Über diesem erhebt sich die weiß verputzte Hochschiffwand auf einem pfeilergetragenen waagerechten Sturzbalken. Eine solche Baulösung war weder der zeitgenössischen noch der älteren mittelalterlichen Architektur geläufig. Witz versuchte ihre konstruktive Logik zu wahren, indem er sowohl den architravartigen Sturz wie auch die das Seitenschiff überspannende Unterzugkonstruktionen in der Farbe von Holz wiedergibt und damit ein Material anspricht, das – anders als Stein – die erhöhten Biege- und Zugbeanspruchungen zumindest tendenziell besser aufnehmen kann. Das bauliche Gebilde wirkt hier, im Vergleich zu einigen der zuvor erwähnten romanisierenden Innenräumen, be-

sonders schematisch konstruiert. So kommt hier kaum der Gedanke auf, es könne sich um eine real beobachtete historische Architektur handeln. Vielmehr scheint die von Witz gewählte Lösung einem speziellen Interesse an zwei historischen, formelhaft präsenten *Bauvokabeln*, nämlich dem Würfelkapitel und der Architravkonstruktion entsprungen zu sein.

Dass gerade das zweite, einem Nordeuropäer des 15. Jahrhunderts besonders exotisch erscheinende Motiv auch nördlich der Alpen Gegenstand eines Diskurses gewesen sein muss, legt ein drittes, ebenfalls prominentes Beispiel nahe. Als Hans Memling, ein mutmaßlicher Schüler oder Mitarbeiter Rogier van der Weydens, um 1468 den heute in London befindlichen Marienaltar malte, verzichtete er auf jegliche Bogenarchitektur (Abb. 7). Die Figuren befinden sich in einem saalartigen, über Mitteltafel und Seitenflügel als einheitlich aufgefassten Raum, dessen Rückseite sich als Säulenloggia zur Landschaft hin öffnet. Die sechs Säulen dieser Öffnung entsprechen mit ihren Marmorschäften ohne Entasis einem in der Malerei bereits seit den 1430er Jahren immer wieder verwendeten Typ. Ihre Kapitelle sind nach genauer Beobachtung den kelchartigen Rankenkapitellen nachgebildet, wie sie oft in der Architektur des 13. Jahrhunderts zu finden sind. In Abwandlung solcher Vorbilder tragen sie jedoch eine betont dicke Abakusplatte, die sehr deutlich in der Mitte jeder Seite auf eine Art konkav zurückschwingt, wie es dem antiken Kanon entspricht. Auch hier wird man an die Umsetzung einer offenbar zugrundeliegenden, formelhaften Konstruktionsvorschrift erinnert. Die sechs Säulen tragen nicht nur quer zur Loggienfront verlaufende Unterzüge, wie im Bild von Witz, sondern auch den hier überdeutlich als Holzbalken dargestellten Sturz der Loggia selbst. Andere Elemente des fiktiven Raumes, wie die Tür auf der linken Seite oder das Fenster rechts entsprechen zeitgenössischen Formen der niederländischen Gotik.

Memling gehört wie Van Eyck und van der Weyden zu den Malern, die sich offensichtlich immer wieder von Neuem mit Motiven und Bauprinzipien einer nicht zeitgenössischen Architektur auseinandergesetzt haben. Um 1485 malte er auf dem heute in Stuttgart befindlichen Gemälde *Bathseba im Bade* im Hintergrund einen Ausschnitt eines Palastes. Dieser Ausschnitt zeigt ein rundbogiges Portal, auf dessen äußerer Blende sich eine Weinranke windet und daneben einen turmartigen Vorbau, der durch ein waagerechtes Gesims konsequent in zwei Geschosse geteilt wird. Im unteren Geschoss bilden Halbsäulen und ein waagerechtes Abschlussprofil eine vordere Wand-schicht; die zurückliegende Schicht durchbrechen rundbogige, maßwerklose Fenster. Im oberen Geschoss werden durch umlaufende Stäbe gerahm-

te Rundbogennischen von Statuen eingenommen, von denen jene des Abraham und des Mose sichtbar sind. Auch hier handelt es sich weder um eine zeitgenössische, noch um eine ohne weiteres denkbare romanische Architektur. Der Maler hat hier Grundprinzipien und -motive der romanischen Architektur schöpferisch umgesetzt.

Seine Kenntnis romanischer Architektur und die Fähigkeit des freien Umgangs mit ihr, belegen die beiden bekannten, detailreichen Jerusalem-darstellungen Memlings. Sowohl auf der 1470/71 entstandenen, heute in Turin gezeigten *Passion Christi* (Abb. 1) als auch auf der um 1480 entstandenen Darstellung des Marienlebens, die sich heute in London befindet, nimmt die Schilderung einer als Jerusalem verstandenen Stadt eine prominente Stelle im Bildmittelgrund ein. Mit viel Engagement hat Memling hier Gebäudeansichten entworfen, die zwar teilweise zeitgenössische Architekturmotive zeigen, bei denen aber der Wille ablesbar ist, das bildliche Geschehen in eine den Niederlanden des 15. Jahrhunderts fremde bauliche Umgebung zu versetzen. Ein Mittel dazu ist offensichtlich die Verwendung romanischer Einzelformen. Darüber hinaus hat sich Memling jedoch auch die Aufgabe gestellt, gleichsam besonders exotische Architekturlösungen zu verbildlichen. Unter diesen fallen die zahlreichen Halbkreisgiebel auf, teilweise verbunden mit tonnenförmigen Dachformen. Natürlich ist man heute unwillkürlich versucht, an jene, für die frühe Renaissance im Norden so typisch gewordenen *welschen Giebel* zu denken. Als Memling die beiden Bilder schuf, gab es jedoch in Nordeuropa – nach allem, was heute bekannt ist – noch keine derartigen gebauten Giebel. Selbst die als Ahnen einer späteren Entwicklung zu gewisser Berühmtheit gelangten Giebel Venedigs lassen sich kaum mit Sicherheit als den Memlingschen Gebilden um 1470 zeitlich vorausgehend konstatieren.<sup>13</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach war auch hier nicht die Kenntnis aktueller Architektur die Quelle für Memlings Bildschöpfung, sondern eine gelehrte Reflexion. Verschiedene von Memlings Rundbogengiebeln besitzen ihre nächsten Verwandten in der älteren byzantinischen Architektur. Wie Memling von diesen Formen Kenntnis erhalten haben könnte, ist nicht mehr zu rekonstruieren. Es ist dabei zu bedenken, dass es sich zum einen – wie bei vielen der oben erwähnten Formen – um ein Motiv mit einer geometrisch minderkomplexen Konstruktionsanleitung handelt, die auch rein verbal und ohne naturalistische Skizze – also auch hier als *Bauvokabel* im Wortsinn – zu Memling gelangt sein kann. Zum anderen dürften einzelne mittelalterliche Vertreter dieses Motivs auch im nordalpinen Bereich zu finden gewesen sein; ein Beispiel ist mit der um

1200 entstandenen Vierungslaterne von St. Aposteln in Köln noch heute erhalten. Das Motiv des Rundbogengiebels ist nicht nur in der romanischen Architektur des Rheinlandes nachweisbar, es steht auch den Prinzipien nahe, die Memling bei anderen romanisierenden Architekturen in seinen Jerusalembildern eingehalten hat.

In der vorliegenden Darstellung können nur einige wenige Beispiele ansatzweise charakterisiert werden. Seit den 1430er Jahren lässt sich eine Fülle von romanisierenden Motiven in der niederländisch-deutschen Malerei nachweisen. Oft handelt es sich um weniger prägnante Lösungen, von denen einige auf eine einfache Motivtradierung ohne besondere programmatische oder gelehrte Hintergedanken zurückgehen können. Die elaborierteren Beispiele können aber belegen, dass es sich hier keinesfalls nur um eine naive Freude am Naturstudium oder der realistischen Wiedergabe der gebauten Umwelt gehandelt haben kann. Es muss in niederländisch-deutschen Malerkreisen einen als gelehrt zu bezeichnenden Diskurs um bestimmte historische Bauvokabeln, wie den Rundbogen, die Säule, den Architrav und damit verbundene *nichtgotische* Konzepte gegeben haben. Zum ersten Mal wurde damit in der nordalpinen Geisteswelt der Topos einer Dualität von aktueller und einer – zurückhaltend formuliert – historischen Architektursprache mit einer gewissen Systematik entfaltet.<sup>14</sup> Es lässt sich jedoch kein Beleg dafür anbringen, und vor dem Hintergrund des damaligen Geschichtsverständnisses erscheint es auch gänzlich unwahrscheinlich, dass man sich im Studium der heute unter dem kunsthistorischen Terminus *Romanik* bekannten Architektur speziell auf deren objektive Entstehungszeit beziehen wollte, selbst wenn im Einzelfall eine korrekte Datierung eines Vorbildes vorgelegen haben sollte. Selbst in Italien war bis in das 16. Jahrhundert hinein die Kenntnis über die tatsächliche bauliche Gestalt der Antike sehr rudimentär, so dass eine stilanalytische Unterscheidung von antiker und romanischer Baukunst damals völlig außerhalb der Möglichkeiten lag.<sup>15</sup> Es kann deshalb die These vertreten werden, dass der vermeintliche Zielzeitrahmen und die Zielkultur solchen Interesses sich auf die Antike bezogen haben muss. Eines der gewichtigsten Indize dafür ist übrigens die Tatsache, dass mit dem Architravmotiv und dem Rundbogengiebel in die fiktive, romanisierende Architektur Lösungen integriert wurden, die auch für die reale romanische Architektur nicht typisch sind, wohl aber aus antiken Schriften oder prinzipiellen Überlegungen zur antiken Architektur ableitbar waren. Für die den Säulen aufzulegenden Sturzbalken konnten beispielsweise gleich mehrere Stellen bei Vitruv herangezogen werden (»Trabes enim

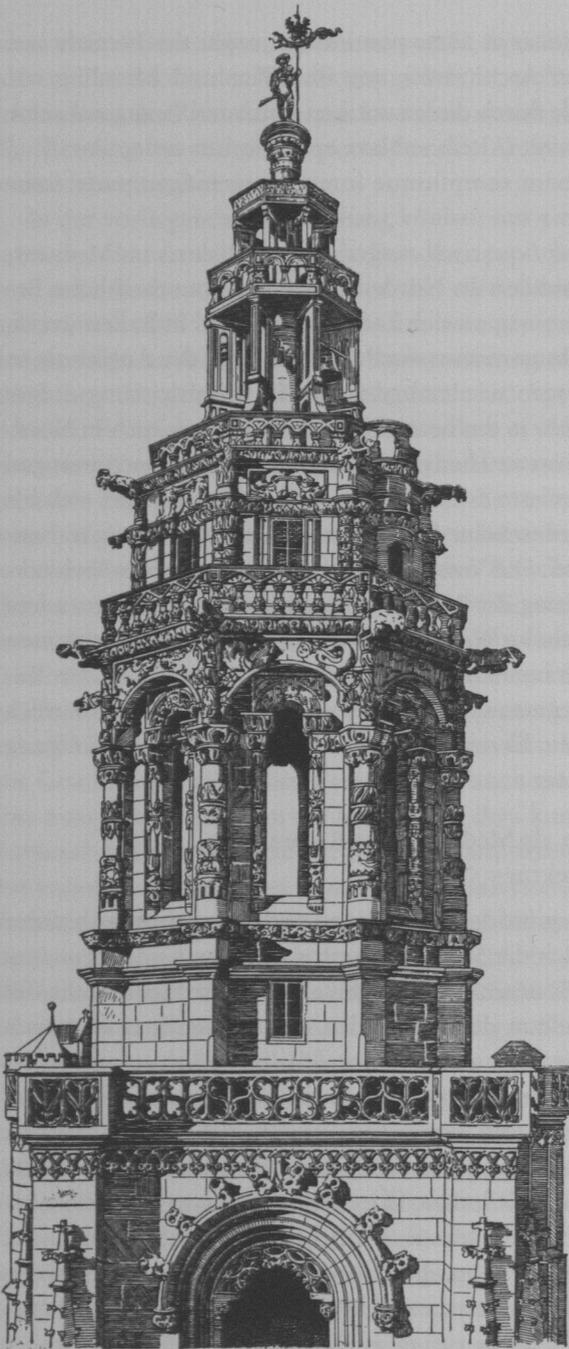
supra columnas et parastaticas et antas ponuntur«); sogar der Verzicht auf Bauschmuck an hölzernen Architraven, wie ihn Witz und Memling auf ihren Bildern zeigen, wurde durch diesen antiken Autor mit Bezug auf seine eigene Baupraxis sanktioniert (»Item sublata epistylorum ornamenta [...] operosam detrahit molestiam sumptusque inminuit ex magna parte summam«).<sup>16</sup>

Auch wenn für diesen antiquarisch ausgerichteten Diskurs im Moment, bezogen auf das 15. Jahrhundert in Nordeuropa, explizite schriftliche Belege fehlen, so ist das Phänomen an sich kaum erstaunlich. In Italien wurde mit dem Aufblühen des Humanismus auch die Baukunst der Antike als in ihren Formen und Prinzipien wiederzugewinnende Kulturleistung aufgefasst, und es tritt immer mehr in das heutige Bewusstsein, dass auch in Nordeuropa früh, wenn auch vorerst eher punktuell, solche Geistesströmungen virulent waren. Insofern müsste es umgekehrt eher erstaunen, dass sich bis in die jüngste Zeit im Norden keine Spur eines Diskurses in Bezug auf antike Architektur finden ließ. Die Vorstellung, in der romanischen Architektur die bauliche Überlieferung der Antike vor Augen zu haben, kann zudem nicht lediglich das hermetische Wissen eines kleinen Malerzirkels gewesen sein. Entsprechende Phänomene finden sich nämlich nicht nur in den Bildern einer ganzen Kunstregion, sondern auch noch in den Bildern deutlich späterer Malergenerationen. Es seien nur Albrecht Altdorfer oder Wolfgang Huber stellvertretend genannt.

#### Romanikstudien als Medium einer Reform der Sakralarchitektur

Es waren am Beginn der Neuzeit im nordalpinen Bereich unter den Künstlern offensichtlich die Maler am besten mit dem Gedanken einer von der aktuellen Architekturpraxis abweichenden Architektursprache der Antike vertraut.<sup>17</sup> Im Medium des Tafelbildes, der Buchmalerei und auch der Druckgrafik hatten sie über mehrere Generationen hinweg mit unterschiedlichen Intentionen verschiedene Positionen wiedergegeben. Körte hat eine große Anzahl von Beispielen zusammengetragen, die belegen, dass bis in das 16. Jahrhundert niederländische und deutsche Maler *nichtgotische* Architekturlösungen entwickelt haben. Über die Situation in der zeitgenössischen Architektur sind wir im Moment erheblich schlechter informiert. Körtes angekündigte Untersuchung über romanische Formen in der Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts ist nicht erschienen und die Kunstgeschichte hat sich dem Thema in einem größeren Zusammenhang bisher

8 Heilbronn, St. Kilian:  
Oktogon des Westturms  
von Hans Schweiner  
1513-1529



kaum gestellt. Erst in jüngster Zeit ist mit der Dissertation von Michael Schmidt unter dem Titel »Reverentia und Magnificentia, Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert« auch zu dieser Frage einiges Material zusammengetragen worden.<sup>18</sup> Zudem hat der Historiker Klaus Graf den Blick auf Beispiele *unzeitgemäßer* Formen und Motive in der deutschen Kunst um 1500 gelenkt und vorgeschlagen, die bewusste Hinwendung zur konkreten Gestalt der historischen Überlieferung am Beginn der Frühen Neuzeit unter dem Begriff der »Erinnerungskultur« genauer als bisher zu erforschen.<sup>19</sup> Selbst im Rahmen der zur Zeit noch durchaus unbefriedigenden Materialkenntnis zeichnet sich bereits ab, dass spätestens bald nach dem Jahre 1500 auch in der gebauten Architektur Mitteleuropas vermehrt Phänomene auftreten, die als bewusste Rezeption romanischer Formensprache zu verstehen sind.

Einer der prominentesten Vertreter dieser Gruppe ist der Westturm der Kilianskirche in Heilbronn (Abb. 8). Die Datierung dieser Bauunternehmung ist gut gesichert; dies gilt sogar für eine bedeutsame Zäsur im Baufortgang.<sup>20</sup> Die Kirche, d. h. ihr Langhaus und der Chor waren um 1500 vollendet, und man entschloss sich im Anschluss daran, auf den schon ausgeführten Untergeschossen einer ursprünglich geplanten Zweiturmanlage einen einzelnen Westturm zu errichten. Als Baumeister wurde Hans Schweiner aus Schweinfurt gewählt, bei dem es sich allem Anschein nach um einen in der spätgotischen Hüttentradition ausgebildeten Werkmeister handelte. Er errichtete ab 1508 über etwas älteren, bis etwa in neun Meter Höhe reichenden Substruktionen den viereckigen Turmschaft bis zur Hauptplattform. Der darüber folgende Aufsatz über achteckigem Grundriss wurde von ihm 1513 begonnen und 1529 fertiggestellt. In der kunsthistorischen Literatur gilt dieses Oktogon als eine Inkunabel der deutschen Frührenaissancearchitektur, da es mit den gebälkartigen Gesimsbildungen, den blattumkränzten Säulenschäften und den Tierkreiszeichen in den Zwickeln über den stichbogigen Hauptarkaden italienisches Formengut der Frührenaissance nachzuahmen scheint.<sup>21</sup> Der viereckige Turmschaft Schweiners hat demgegenüber deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren. Mit seinen rundbogigen Schallfenstern ohne das zeittypische Maßwerk und den gestuften Gewänden wurde er kursorisch mit der regionalen romanischen Architektur in Verbindung gebracht.

Eine genauere Analyse des Formenapparates des Schweinerschen Westturmes führt jedoch zu einer anderen Gewichtung der Akzente: Tatsächlich findet mit dem Übergang von Turmschaft zu Oktogon weniger eine Ablö-

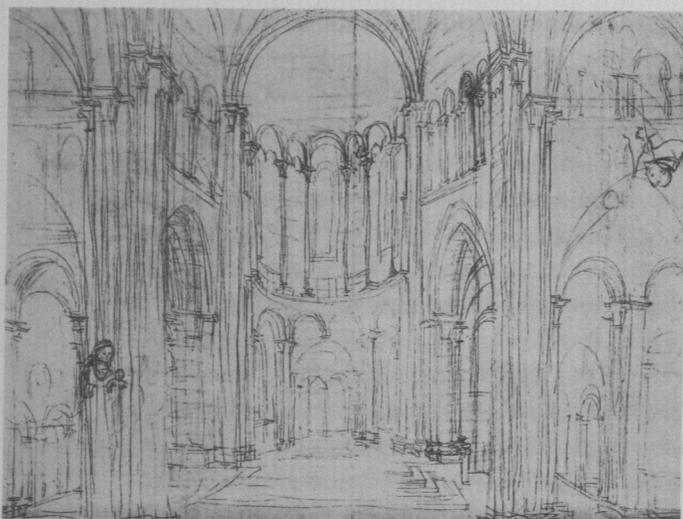
sung von Motiven und Formvorstellungen der rheinischen Romanik durch solche der italienischen Frührenaissance statt, sondern ist eher eine noch gesteigerte Romanisierung zu beobachten, angereichert in der Tat durch einzelne Motive antiker Architektur.<sup>22</sup> Auch wenn der Turmschaft auf den ersten Blick an romanische Architektur erinnert, so besitzt er mit den fialenbesetzten Strebepfeilern, den krabbenbesetzten Überfangbögen über den Hauptarkaden und dem Maßwerk unter der (heute mehrfach erneuerten) Umgangsbrüstung und in den Arkadenlaibungen doch gleichzeitig typische Motive der zeitgenössischen Gotik. Die weitere Verwendung gotischer Motive wäre mit dem Blick auf zahlreiche Architekturen der beginnenden Frührenaissance in Mitteleuropa nicht weiter verwunderlich, wenn nicht der Baumeister Schweiner in der zweiten Bauphase, am Oktogon, deutlich restriktiver mit diesem Vokabular umgegangen wäre.

Zuerst einmal unterscheidet sich das Oktogon von seiner Basis nicht durch das Hinzutreten eines neuen Motivkreises, sondern durch den Verzicht auf einen bis dahin gut eingeführten. Aus einem nicht explizit offenbaren, jedoch programmatisch und regelhaft erscheinenden Grund verzichtet Schweiner beim Oktogon auf Maßwerk, Fialen und Krabben. Man vergleiche in dieser Beziehung die Strebepfeiler des viereckigen Schaftes und jene des ersten, sockelartigen Oktogon-Geschosses. Absolut neu, d. h. der älteren Formensprache nicht vertraut, sind am Oktogon die gebälkartige dreiteilige Abfolge von unterem Gesims, Wandfläche und oberem Gesims, die sich an allen drei unteren Oktogongeschossen wiederfinden lässt, wenn auch in unterschiedlicher Proportionierung. Auf den ersten Blick könnte man meinen, jene die Strebepfeilerstirnen besetzenden Fialen des Viereckturmes würden am Oktogon im zweiten und dritten Geschoss als säulenartige Vorlagen wieder auftauchen. Bei genauerer Analyse handelt es sich jedoch um – zumindest symbolisch – tragende Elemente, auf denen die gebälkartigen Dreizonen lasten. Es erscheint deshalb nicht zu weit hergeholt, in Bezug auf die drei unteren Oktogongeschosse tatsächlich von einer beim Entwurf beachteten Säulen-*Ordnung* zu sprechen. Auch wenn ihre Umsetzung sehr eigenwillig ist, so sind doch einige der grundlegenden Regeln der antiken Säulenlehre wiederzuerkennen, z. B. das Prinzip des Tragens und Lastens, die Figur des dreiteiligen Lastgliedes und sogar, wenn man will, der Gedanke einer gewissen (rhetorischen) Modalität. Es fällt nämlich auf, dass das erste Geschoss, ganz seiner untergeordneten Stellung angemessen, eine betont schmucklose und außerdem relativ niedrige Gebälkzone besitzt und somit einen niedrigen Stil oder Modus präsentiert (*stilus humilis*). Das da-

rüber folgende Hauptgeschoss ist als solches nicht nur durch seine Höhe, die schmuckreichen Fensterformen und Bogenzwickel sowie die Verwendung von Säulenmotiven gekennzeichnet, sondern besitzt auch eine durch ihre Höhe ausgezeichnete Gebälkzone als Ausdruck höchster Würde (*stilus gravis*). Was seinen Rang anbelangt, bewegt sich das dritte Geschoss wiederum zwischen den beiden unteren und ist entsprechend in einem mittleren Modus (*stilus mediocris*) instrumentiert. Über diesem Baukörper folgt noch ein mehrteiliger Aufsatz, der jedoch nicht die Wandhaftigkeit der unteren Partie zeigt und als eine Art umgebildeter gotischer Turmhelm anzusprechen ist.

Auch wenn nicht jedes Detail des Heilbronner Oktogons in dieser Weise intendiert sein sollte, so lässt sich jedoch im Ganzen kaum verneinen, dass hier ein auffällig regelhaftes und damit gelehrt wirkendes Architektursystem vorliegt. Gerade in dieser Eigenschaft, nicht in den einzelnen Motiven, unterscheidet es sich grundlegend sowohl von der allgemein üblichen gotischen Architektur jener Zeit als auch von dem Architektursystem des viereckigen Turmschaftes. Wenn nicht gesichert wäre, dass all dies als das Werk Hans Schweiners zu betrachten ist, so würde man zwei verschiedene, unterschiedlich geschulte Architekten annehmen.

Als Erklärung bietet sich die Hypothese an, dass sich Schweiner zwischen dem Entwurf des Turmschaftes und dem des Oktogons, also etwa zwischen 1510 und 1513 ›weitergebildet‹ hat, d. h. mit einem neuen Ideenkreis über Architektur in Berührung gekommen ist. Der deutlich antikische Charakters der neuen Architektursprache, ihrer gleichzeitigen formalen Ferne etwa zu gebauten Vorbildern in Italien, deutet auf humanistische, selbst nicht professionell mit der architektonischen Formenfindung beschäftigte Kreise hin, die Schweiner eine neue Ideenwelt eröffneten. An dieser Stelle der Argumentation spielt nun die bereits oben kurz angerissene, scheinbare Romanik im Werk Schweiners eine Rolle. Wenn jene romanisierenden Motive des Turmschaftes – wie beispielsweise die Fensterbildung – zutreffend aufgefasst werden, so muss Schweiner bereits beim Entwurf dieses Bauteils vor 1508 auf den romanischen Formenkreis als studienwürdiges Vorbild hingewiesen worden sein. Dass er diese Formsprache selbst an die Baustelle mitgebracht hat, erscheint angesichts des weiteren Ablaufes nicht wahrscheinlich. Durch einen glücklichen Zufall wissen wir andererseits, dass Schweiner kurz vor Baubeginn des Oktogons mit seinem stringent *nichtgotischen* Formenschatz die Gelegenheit gehabt hat, ausgeprägt *nichtgotische*, d. h. romanische, Architektur zu studieren. Er wurde nämlich der



9 Umkreis des Albrecht Altdorfer: Zeichnung des Innenraums der Abteikirche von Brauweiler, 1530er Jahre, Wolfegg

Überlieferung nach im Jahre 1513 auf eine Reise nach Frankfurt, Mainz »und anderswo« geschickt.<sup>23</sup> An der anzunehmenden Route dieser Reise lagen nicht nur bedeutende Kirchen der gotischen Tradition, sondern eben auch Sakralbauten einer dem Kenner offensichtlich älteren Architektursprache, so z. B. der Dom in der ehemaligen Römerstadt Mainz. Wenn, wie oben ausgeführt, in der romanischen Architektur schon seit längerem Prinzipien antiker Architektur als überliefert gesehen wurden, lag es für humanistisch interessierte Kreise nahe, Schweiner deren erneutes und intensiviertes Studium anzuempfehlen. Nichts weist jedoch darauf hin, dass es bei diesem Studium um eine retrospektive Bezugnahme auf die Zeit des hohen Mittelalters gehandelt haben könnte; im Gegenteil, Ziel der Bemühungen ist eindeutig die Aktualisierung der zeitgenössischen Architekturpraxis.<sup>24</sup>

Mit einer eindrucksvollen Gruppe etwas jüngerer zeichnerischer Studien romanischer und früher gotischer Kirchenräume aus dem Umkreis Albrechts Altdorfers, die ein weiteres Licht auf solche Bestrebungen werden, hat schon 1951 Peter Halm bekannt gemacht (Abb. 9). Diesem Fragment eines ehemals vermutlich umfangreicheren Werkes sind besonders zwei Richtungen des Interesses zu entnehmen: Zum einen enthält es Detailstudien romanischer Bauornamentik (aus der Abtei Brauweiler bei Köln), die eine augenfällige stilistische Affinität zu antiken Motiven besitzt, zum anderen offenbart sich ein besonderes Interesse an der Raumgestalt und der Logik der architektonischen Innenraumgliederung der älteren Bauten (der



10 Hans Besser: Innenansicht  
der Katharinenkapelle  
des Doms zu Speyer, 1544,  
Kupferstich, 17×33 cm

Abteikirche in Brauweiler, der Liebfrauenkirche in Trier). Die Skizzen zeigen im Gesamtzusammenhang, dass auch in diesem Fall nicht ein historisches Interesse an den Überlieferungen der deutschen Geschichte im Vordergrund stand, sondern die Aneignung und Bewältigung einer bestimmten älteren Architektursprache; dieses manifestiert sich besonders in den eigenständigen Entwürfen für Kirchenbauten innerhalb der Zeichnungsgruppe.<sup>25</sup> 1542 und 1544 hat außerdem Hans Besser, der wenig später als Hofmaler in kurpfälzische Dienste trat, mit zwei Innenansichten des Speyerer Domes romanische Innenräume im Kupferstich wiedergegeben (Abb. 10). Barbara Schock-Werner betont auch bei diesen Bildschöpfungen mit ihrer ungewöhnlichen Aufweitung des Blickwinkels auf 180 Grad den Vorrang der systematisierenden und produktiven Aneignung vor der reinen Wirklichkeitswiedergabe: »Auch hier hat man den Eindruck, dass der Künstler den Innenraum nicht als Architekturvedute wiedergibt, sondern wie ein antikes Bauwerk, das wegen seines Alterswertes besichtigt wird. Die Statuen in den Wandnischen, die es in dieser Form sicher nicht gab, stützen eine solche Interpretation.«<sup>26</sup>

Vergleichbare Anstrengungen im Dienste der Wiedergewinnung antiker Baulogik lassen sich auch in Frankreich beobachten: Der Heilbronner Formfindungsprozess, aber auch die zeichnerischen Studien der 1530er und 1540er Jahre, ähneln auffallend einem Phänomen, das Anne-Marie Sankovitch anhand einer Gruppe früher französischer Renaissancekirchen beschrieben hat. Beim Entwurf der Pariser Kirche Saint-Eustache ab 1532 und anderer Bauten haben die dortigen Baumeister nach ihrer Interpretation zur Erzielung einer gewissen Klassizität in Analogie zum Stil der italienischen Hochrenaissance bewusst auf Modelle der Romanik und französischen Hochgotik zurückgegriffen. Die zeitgenössische, lebendige Tradition der Flamboyantgotik scheint hier in analoger Weise programmatisch ausgesetzt worden zu sein, wie es sich für das Heilbronner Oktogon ab 1513 aufgrund der Formanalyse erschließt.<sup>27</sup>

#### Das Studium der Hochromanik als Weg zur Klassizität im Kontext der höfischen Architektur

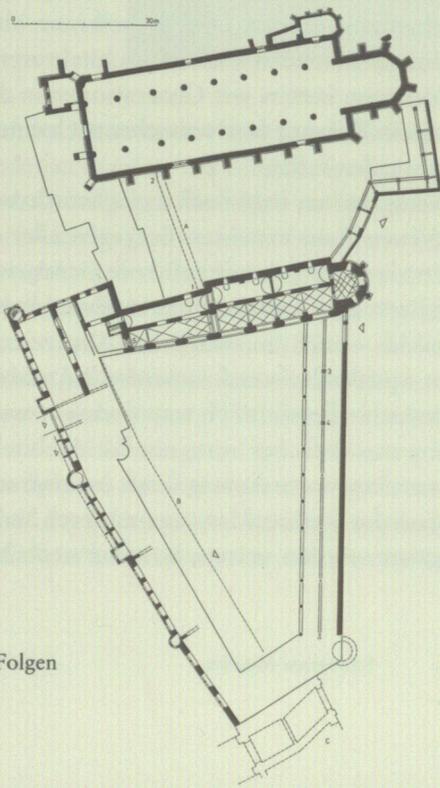
Dem Heilbronner Beispiel sakraler Romanikrezeption lassen sich eine Anzahl etwas jüngerer deutscher Bauten zur Seite stellen, die gleichfalls eine programmatische Beachtung gewisser *Regeln* und einen Rekurs auf romanische Architektur erkennen lassen, die aber anders als dort einem engeren höfischen Kontext zuzuordnen sind. Bis jetzt wurden sie weder untereinander in einen Zusammenhang gebracht, noch auf die Zielrichtung ihrer Romanikrezeption hin befragt.

1513 wurde Albrecht von Brandenburg zum Erzbischof von Magdeburg, im folgenden Jahr zum Erzbischof von Mainz gewählt und installierte in der Folgezeit in Halle an der Saale eine Hofhaltung, die nicht nur dezidiert von humanistischem Gedankengut geprägt war; sie nahm zudem eine Anzahl von Künstlern in Dienst, die zu den profiliertesten Vertretern der frühen deutschen Renaissance gehören.<sup>28</sup> So arbeiteten Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Matthias Grünewald für den Erzbischof. Gemessen an diesen Arbeiten mag die von Albrecht von Brandenburg in Auftrag gegebene Architektur als weniger dezidiert dem neuen humanistischen Kunstideal der Antikenwiedergeburt gewidmet erscheinen. Zu denken ist hier vor allem an den um 1520 begonnenen Umbau der Hallenser Dominkanerkerkirche zu einer Stiftskirche (Abb. 11) und die 1531 in südlichem Anschluss dazu begonnene Errichtung des sogenannten *Neuen Baus*, einer unbefestigten Stadtresidenz des Erzbischofs (Abb. 12). Allerdings wird in jüngster Zeit immer deutlicher, dass der *Neue Bau* zu Halle mit seinem Ar-



11 Halle a.d. Saale, Domkirche:  
Giebelkranz von 1524

12 Halle a.d. Saale, Domkirche  
und Stadtresidenz des Erz-  
bischofs (*der Neue Bau*),  
Grundriss (nach Krause)



kadenhof, dem in Mitteleuropa damals noch kaum bekannten Raumtyp der Galerie und der bewusst inszenierten optischen Verbindung mit einem formalen Garten vor der Flussfassade typologisch aufgefasst zu den modernsten deutschen Schlossbauten dieser Zeit gehörte.<sup>29</sup> Die von Kardinal Albrecht beschäftigten Baumeister, vor allem der Leiter der Magdeburger Dombauhütte, Bastian Binder, an der Stiftskirche und etwas später Andreas Günther am *Neuen Bau*, waren aber allem Anschein nach ausschließlich in der einheimischen spätgotischen Architekturtradition verwurzelt und dürften keine direkte Kenntnis der neuen antikisierenden Bauentwicklungen in Italien oder Frankreich besessen haben. Trotzdem zeigen beide Großprojekte eine solche Häufung von der spätgotischen Architekturtradition fremden Motiven, dass dies einer gesonderten Erklärung bedarf.

1524 arbeitete Bastian Binder an dem neuen Dachabschluss der Stiftskirche mit dem auffälligen Kranz der zwerchhausartigen Rundbogengiebel.<sup>30</sup> Sie müssen heute als die ältesten, sicher datierten Beispiele dieser schon wenig später in der deutschen Architektur so verbreiteten Bauform gelten. Es ist auszuschließen, dass Binder die älteren Exemplare in Venedig oder Dalmatien hat studieren können. Die Hallenser Lösung besitzt dort außer der Rundbogenfigur an sich auch gar keine direkten Vorläufer, da in Italien die parataktische Reihe bis auf ein Wandstück der Scuola di S. Marco in Venedig nicht geläufig ist; außerdem findet sich in Halle keine Spur der an den italienischen Beispielen durchgängig beachteten Säulen- und Gebälkthematik wieder. Der Giebelkranz ähnelt vielmehr jenen romanisierend-antikisierenden Fantasiearchitekturen, wie sie als vorgeblich antike Baulösungen bereits seit Generationen in den Bildkünsten zu sehen waren, so dass in Zukunft hier vermehrt nach einer unmittelbareren Anregung gesucht werden sollte.<sup>31</sup>

Wenig später, bald nach 1531, wurde von Andreas Günther die Kapelle des *Neuen Baus* errichtet. Entgegen aller damaligen lokalen Bautradition besitzt sie eine Apsis auf halbkreisförmigem Grundriss mit gerundeten Strebepfeilern und rechteckigen maßwerklosen Fenstern. Als naheliegendste Vorbilder – auch im wörtlichen Sinn – erscheinen der Typus des romanischen Apsidensaals und romanische Apsidenlösungen, deren Gestalt im Detail jedoch offensichtlich transformiert wurde. Eine solche allgemeine Ableitung aus örtlicher romanischer Architektur würde in diesem einzelnen Fall nur begrenzte Aussagekraft beanspruchen können, wenn nicht in den Neubau der Stadtresidenz an mehreren Stellen romanische Baudetails selbst integriert worden wären. So wird noch heute die Decke im Erdgeschoss

13 Halle, Stadtresidenz: um 1535 als Spolie im Galerieflügel verwendete romanische Säule aus der Zeit um 1200



unter der ehemaligen Galerie auf der Ostseite des Hofes von Säulen getragen, von denen sich zwei als wiederverwendete romanische Spolien darbieten (Abb. 13). Außerdem führt in der nördlichen Hofloggia ein sekundär verwendetes romanisches Stufenportal in das Innere des Gebäudes; es könnte sich funktional um das Hauptportal zu den fürstlichen Repräsentationsräumen auf der Westseite gehandelt haben. Hans Joachim Krause hat jüngst vorgeschlagen, die Verwendung romanischer Spolien in Halle als »einen das neuerwachte, vom Humanismus geförderte antiquarische Interesse der Zeit widerspiegelnden ›Historismus‹ aufzufassen.<sup>32</sup> Im Gesamtkontext der nichtgewöhnlichen Motive und vor dem Hintergrund des ablesbaren Innovationswillens der Architektur erscheint es am plausibelsten, auch hier nicht den Bezug auf die historische Zeit der Romanik zu betonen, sondern das ›Romanikinteresse‹ als vermeintliche Antikenrezeption zu interpretieren:

»Bekanntlich setzte im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts auch in Deutschland in humanistisch gebildeten Kreisen die Sammelleidenschaft der Renaissance für Antiquitäten nach dem Beispiel Italiens ein, doch soweit bekannt, handelte es sich dabei im besonderen Maße um Kunstwerke der Antike. Sollten unter diesem Aspekt die als historisch ›alt‹ und zugleich ästhetisch als ›schön‹ empfundenen romanischen Bauteile – in Ermangelung echter Importe – gleichsam einen Antiken-Ersatz gebildet haben?«<sup>33</sup>

Es stellt sich die Frage nach dem konkreten Ablauf dieses Prozesses. Mit beinahe völliger Sicherheit ist auszuschließen, dass es sich hier um Ideen der namentlich bekannten Baumeister gehandelt hat; ihre Biographien sprechen dagegen. Wahrscheinlicher ist demgegenüber, dass die Gedanken von einem Angehörigen oder Berater des Hofes im geistigen Klima des Humanismus entwickelt worden sind.<sup>34</sup> Bestimmte bauliche Lösungen wirken dementsprechend wie durch die Vorgabe von Regelsätzen determiniert, so z. B. das auffällige Vermeiden des Spitzbogens, selbst an einem Sakralbau, oder die Zurschaustellung des kanonischen Säulenmotivs. Hier kommt besonders eine Persönlichkeit in Frage, deren Beteiligung am Bau der Residenz zwar bekannt ist, sich im konkreten aber bislang nur unzulänglich rekonstruieren lässt. Es handelt sich um den 1499 geborenen Hans von Schenitz, einen Hallenser Kaufmann, der seit 1520 in enger Verbindung zu Albrecht von Brandenburg stand, 1528 zum Hofdiener und 1531 zum Baumeister (d. h. vor allem Bauverwalter) des Erzbischofs ernannt wurde. Er war nicht nur mit dem Einkauf kostbarer Gegenstände und Kunstwerke im Ausland betraut, sondern hatte auch Süddeutschland, Flandern und Italien bereist. Obwohl Schenitz mit Sicherheit nicht dem traditionellen Steinmetzhandwerk entstammte, heißt es 1538 von ihm auffälligerweise, er sei »eyn trefflicher, synreicher man, von tapfern fursten gebeude anzugeben vnd dieselben selber zw entwerffen, wie ihme alle werckmeyster des ein gros gezeugnus gegeben, serhe geschickt« gewesen.<sup>35</sup> Worin diese Fähigkeit konkret bestanden hat, ist nicht bekannt. Bekannt ist allerdings, dass mit dem Bau der *Neuen Residenz* bereits begonnen worden war, ehe mit Andreas Günther 1533 ein tatsächlicher Werkmeister verpflichtet wurde. Man wird sich also die Rolle von Schenitz neben der eines Organisators der Baumaßnahme auch als eine Art Konzeptverfasser vorstellen müssen, dessen gestalterische Anweisungen von Fachleuten umgesetzt werden sollten. So lässt sich mit einiger Plausibilität ein Szenario entwerfen, in dem von Schenitz den Auftrag erhielt, eine einem humanistisch beeinflussten Kirchenfürsten angemessene und der bewunderten Antike würdige Residenz zu konzipieren.

Neben modernsten Elementen wie Arkadenhof, Galerie oder enger Sichtverbindung mit einem formalen Garten, wie man sie im Norden damals z. B. in dem 1526 begonnenen Palast des Bischofs von Lüttich studieren konnte, sollte auch eine antikisierende Architektursprache zur Anwendung kommen. Für diese standen jedoch um 1530 in Mitteleuropa nur wenige realisierte Vorbilder zu Verfügung. Könnte in dieser Situation ein weitgereister und mit den Künsten vertrauter Mann wie Schenitz zur Verdeutlichung bestimmter Grundprinzipien nicht geraten haben, sowohl die antikisierende Architekturschilderung der Maler zu studieren, als auch die noch vorhandene eigene ältere Architektur als Quelle heranzuziehen, so wie es viele dieser Werke augenscheinlich vorführten? Schon lange ist sich die Forschung bewusst, dass die Renaissancearchitektur regen Gebrauch von Motiven gemacht hat, die im Medium des Gemäldes, der Reproduktionsgrafik oder der Plastik von bildenden Künstlern erdacht worden sind. Es ist nicht schlüssig, zu behaupten, dies habe sich nur auf die Motive als solche, nicht jedoch auf die diesen im Sinne der oben ausgebreiteten Argumente zugrundeliegende Ideenwelt bezogen. Die in der gebauten Architektur Mitteldeutschlands neuartigen Rundbogengiebel von Stiftskirche und Stadtresidenz und das Interesse für romanische Bautypen und -motive in Halle wären dann mit Bezugnahme auf den im ersten Teil dieser Darstellung behaupteten älteren Diskurs über eine nichtgotische Architektursprache entstanden.

Eine Detailbeobachtung kann diese Deutung der Rolle des Hans von Schenitz vielleicht stützen, auch wenn dieser Fall selbst leider weiterer Klärung bedarf: Noch vor Errichtung des *Neuen Baus* ließ sich Schenitz ab den 1520er Jahren in Halle das stadtpalastähnliche Anwesen des sogenannten *Kühlen Brunnens* errichten, das zu den frühesten Renaissancebauten in Mitteldeutschland zählt.<sup>36</sup> 1531 und 1532 wurden dort z. B. Renaissanceportale in einer an Augsburger Vorbilder angelehnten Formensprache eingefügt, die das Muster für wenig jüngere, ähnliche Portale im *Neuen Bau* abgaben.<sup>37</sup> Im *Kühlen Brunnen* zeigt ein galerieartiger Raum im zweiten Obergeschoss heute einen Kamin mit zwei spätromanischen Säulen. Lange Zeit galt dieser Raum entsprechend seinem Pendant ein Geschoss tiefer als der Bauzeit von 1527/28 zugehörig. Nach neueren Beobachtungen wurde das zweite Obergeschoss jedoch erst in der Barockzeit aufgesetzt.<sup>38</sup> Es ist aber trotzdem nicht völlig auszuschließen, dass die Spolien bereits unter Schenitz in das Anwesen gelangt sein könnten und so das im *Neuen Bau* des Erzbischofs manifeste Romanikinteresse in der Privatwohnung seines verantwortlichen Bauverwalters einen Vorläufer besessen hätte.

Es dürfte auch keinen Zufall darstellen, dass sich fast zeitgleich weitere Beispiele für die bauliche Rezeption romanischer Motive und Formprinzipien im Umkreis eines anderen, nachweislich früh dem Humanismus zugewandten deutschen Fürstenhof aufzeigen lassen. So ähnelt die Situation am Heidelberger Schloss, der Hauptresidenz der aus dem Hause Wittelsbach stammenden Kurfürsten von der Pfalz, auf frappierende Weise jener in Halle.<sup>39</sup> Um 1510/20 entstand dort mit dem Frauenzimmerbau, dem Aufsatz des Glockenturms und dem Tafelstubenbau des sogenannten *Bibliotheksbaus* eine überaus anspruchsvolle, typologisch innovative Architektur. Mit belvedereartig konzipierten Bauteilen öffnete sich das Schloss zu seiner Umgebung und inszenierte erstmals eine bestimmte architektonische Geste der optischen Verbindung zu seiner Umgebung, wie sie sich in den hochrangigen Residenzen in Meißen oder Prag bereits kurz zuvor als neuartiges Baukonzept und Herrschaftszeichen etabliert hatte.<sup>40</sup> In den stilistischen Einzelformen manifestierte sich jedoch in Heidelberg zunächst noch keine erkennbare Rezeption der neuen italienischen Renaissancemotive. Wie in Halle entstammte der mutmaßliche Architekt jener Zeit, Lorenz Lechler, der lokalen Tradition der Spätgotik. Um 1525/30 wandelte sich jedoch das Bild grundlegend; die nun entstehende Architektur zeigte einen anderen Charakter. Äußerer Anlass waren vermutlich die Erfahrungen der Sickingen-Fehde mit dem erfolgreichen Einsatz der Artillerie, die die Errichtung eines verstärkten Verteidigungsringes auf der West- und Südseite des Schlosses notwendig erschienen ließen. Anders als die vorangegangenen Bauten waren die neuen Werke vollständig als Sichtmauerwerk in überaus präzise gearbeiteten Sandsteingroßquadern ausgeführt. Im Süden deckte ein neuer Torturm den Haupteingang des Schlosses; nach dort angebrachten Jahreszahlen ist er um 1531 begonnen und um 1541 fertiggestellt worden. Mit seinem Sandsteinquadermauerwerk, den massiv wirkenden rundbogigen Torgewänden, dem Rundbogenfries über dem Geschoss des Torweges und der Rahmung einer Wappenkartusche in den Formen der Frührenaissance hob er sich stilistisch von den Bauten des ersten Jahrzehntes unter Lorenz Lechler ab. Im vorliegenden Zusammenhang bedeutsam ist die Tatsache, dass außer der Wappenrahmung verschiedene Stilelemente wie die Rundbogenfriese, die rundbogigen Torgewände und die bandartigen Gewölberippen der einheimischen Romanik näher stehen als jenem Formenkanon, der üblicherweise als nordeuropäische Renaissance bezeichnet wird.<sup>41</sup>

Der Torturm sollte jedoch nicht die einzige, sich romanischen Formenguts bzw. romanisierender Stilsprache bedienende Architektur auf dem Hei-

14 Heidelberg, Schloss:  
Fassade des Gläsernen  
Saalbaus ab 1546



delberger Schloss bleiben. Wahrscheinlich im Jahre 1546 wurde der aus dem Mittelalter stammende Palas an der Nordostecke des Berings zu großen Teilen abgetragen und auf vergrößertem Grundriss ein neues Repräsentationsgebäude errichtet, das nach seinem mit Spiegeln und Stuckierung geschmückten Saal als *Gläserner Saalbau* bekannt ist. Die Hoffassade zeigt eine dreigeschossige Arkadenstellung, die von der Kunstgeschichte schon immer als der Romanik nahestehend empfunden wurde, obwohl die Gesamtbaumaßnahme ohne Zweifel zu den wichtigen Vertretern der deutschen Renaissance zählt (Abb. 14).<sup>42</sup> Wäre die hier dem Anschein nach verwirklichte Romanik für sich zu datieren, so wäre sie stilistisch an salische oder frühe staufische Repräsentationsbauten anzuschließen, kaum jedoch an die späte Romanik des Rheinlandes mit ihrem betont reichen Formenvokabular. Spätestens seit die bauarchäologischen Untersuchungen von Achim Wendt und Manfred Benner bestätigt haben, dass die baulichen An-



15 Neuburg a. d. Donau,  
Schloß: 1541 eingezogenes  
Kreuzgratgewölbe auf  
romanisierenden Rund-  
pfeilern in der neuen  
Hofstube im Westflügel

fänge des Heidelberger Schlosses in der erste Hälfte des 13. Jahrhundert liegen,<sup>43</sup> kann ausgeschlossen werden, dass die Renaissancefassade zitathaft die Formensprache ihres Vorgängerbaus tradiert haben könnte. Von ihm ist noch heute ein gekuppeltes Fenster in der Westwand des Gläsernen Saalbaus erhalten, das bereits Spitzbogen zeigt; diese formale Differenz ergibt sich auch mittels Analogieschlüssen zu anderen Fassaden der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es ging also bei der romanisierenden Fassade nicht um eine Retrospektion im Sinne einer Bezugnahme auf eine bestimmte vergangene Zeitphase im Mittelalter – bei dieser Absicht hätte angesichts der weitgehenden Unkenntnis der tatsächlichen kunsthistorischen Chronologie gut die ältere Architektur vor Ort als formaler Bezugspunkt dienen können –, sondern um ein Exempel für eine mögliche Reform der Architektursprache. Die neue Palasfassade muss auch hier als ein der antiken Kunstsprache wieder angenähertes Kunstwerk intendiert gewesen sein. Fachwissen über die vorbildliche Formensprache der strengen, ›klassizistischen‹ Romanik war damals am Heidelberger Hof nachweislich vorhanden mit der genau im Erbauungsjahr des Saalbaus erfolgten Anstellung jenes Malers und Kupferstechers Hans Besser, der kurz zuvor die oben bereits erwähnten zwei Innenansichten des Speyrer Domes publiziert hatte. Es wäre deshalb sogar zu überlegen, ob er nicht Anteil am Entwurf der Hoffassade des *Gläsernen Saalbaus* gehabt haben könnte.

Am Heidelberger Hof durchaus einen Diskurs, und damit eine Form der Theoriebildung über Architekturstile anzunehmen, erlaubt der vergleichen-

de Blick auf einen in gewissem Sinn verwandten Schlossbau. Es ist in jüngster Zeit deutlicher hervorgetreten, dass der junge Pfalzgraf Ottheinrich, der später als Kurfürst in Heidelberg residieren sollte, sich bei seinen vielfältigen frühen Kunstaufträgen dezidiert auf die Hofkunst seiner Heidelberger Verwandten bezogen hat. Dies gilt auch für die Architektur seines ab etwa 1527 ausgebauten Schlosses in Neuburg an der Donau.<sup>44</sup> Diese Anlage gehört seit langem zu den Inkunabeln deutscher Renaissancearchitektur. Im Rahmen des 1537 begonnenen Bauabschnittes des Saalbaus auf der Westseite des Schlosshofes entstand 1541 mit der großen Hofstube nicht nur ein Raum, der mit seinem zweischiffigen Kreuzgratgewölbe mit bandartigen Gurtbögen eher an Säle des 12. Jahrhunderts erinnert und zugleich zeitgenössische gotische Formen wie Stern- oder Kreuzrippengewölbe zu meiden scheint; er zeigt außerdem mit der Form seiner Stützenkapitelle unübersehbar historisierende, ebenfalls an die Romanik erinnernde Detailformen der Bauplastik (Abb. 15).<sup>45</sup>

Wie in Halle, Heidelberg und anderen hochrangigen Residenzarchitekturen dieser frühen ›Experimentalphase‹ der mitteleuropäischen Renaissance wurden in Neuburg die verschiedensten Kunsttraditionen zusammengeführt. Ottheinrich bemühte sich um die Realisation eines weitgespannten Feldes der Ideen, um eine ihm würdige Residenz zu schaffen. Soweit in Neuburg der Romanik nahestehende Motive aufgegriffen wurden, handelt es sich auch hier nicht um die reichen Formen des 13. Jahrhunderts, sondern um eine strengere Formensprache älterer Bauten. Dies entspricht so genau der am Heidelberger Schloss zu beobachtenden Haltung, dass im Umkreis beider so eng verbundener Höfe der Austausch von theoretischen Vorstellungen vermutet werden darf. An beiden Orten wurden nur einzelne Baubereiche in dem *alten* Stil gestaltet, sei es eine Fassade oder eine Hofstube. An anderen Stellen zeigen diese Bauten auch an prominenten Positionen durchaus weiterhin gotische bzw. moderne Motive; dieses Phänomen der Integration von Formen aus verschiedenen Stilzusammenhängen gilt aber bekanntlich in Bezug auf viele Bauten der beginnenden mitteleuropäischen Renaissance; es kann heute nicht mehr als Ausdruck mangelnden Interesses an dem Vorbild der Antike aufgefasst werden. Vielmehr sollte diesbezüglich einmal näher untersucht werden, ob nicht bestimmte, nach der traditionellen kunsthistorischen Lesart lediglich als stilistisch heterogen eingestufte Bauten der deutschen Renaissance als Verwirklichung einer Paragonessituation interpretiert werden können. Das Prinzip eines kontrastierenden Vergleichs spielte bekanntlich in der Rezeption der antiken Rhetorik eine

grundlegende Rolle beim Aufbau zeitgenössischer Kunstsammlungen und könnte in bestimmten Fällen ebenso die absichtsvolle Gegenüberstellung *moderner* und *antiker* oder *deutscher* und *welscher* Baulösungen angeregt haben.<sup>46</sup> Hier fehlt allerdings zur Zeit jegliche Vorarbeit.

### Fazit

Den Beispielen in Heilbronn, Halle, Heidelberg und Neuburg ließen sich weitere Beispiele für die Verwendung romanisierender Bauformen zur Seite stellen, wie in den Fußnoten angedeutet. Es sollten jedoch in der vorliegenden Argumentation Architekturen ausgewählt werden, deren Status als Wegbereiter der Renaissance in Deutschland aufgrund anderer Kriterien bereits von der Kunstgeschichte akzeptiert wurde, also Bauvorhaben, an denen ein tastendes Suchen nach neuen Lösungen, oder anspruchsvoller formuliert, eine innovative Programmatik auch anderweitig zu fassen ist. Aus dem Vorgetragenen, so lückenhaft der derzeitige Kenntnisstand auch ist und so knapp die Darstellung aufgrund des zur Verfügung stehenden Raumes auch ausfallen musste, geht zumindest hervor, dass es sich hier nicht um vereinzelte Fälle von Formenübernahmen handelt, sondern dass sich gewisse inhaltliche Verflechtungen untereinander andeuten. Es ist nicht plausibel, dass hier lediglich isoliert Motive einer weit vergangenen Kunstperiode aufgegriffen wurden, sei es, weil sie immanent mit der jeweils ins Auge gefassten Baugestalt harmonierten oder sei es, dass sie einen ikonografischen Bezug zur Geschichte der rezipierten Objekte herstellen sollten (auch wenn letzteres nicht im Einzelfall ausgeschlossen werden soll). Nimmt man das seit dem 15. Jahrhundert zu beobachtende, grundsätzlich gleichgerichtete Interesse an romanischer Architektur in der Malerei hinzu, so lässt sich die Grundlage und das verbindende Glied der Phänomene nur als zeitgenössischer Diskurs über ein der aktuellen Tradition distanzierendes Architektursystem verstehen. Auch wenn zur Zeit kein einziges Wort dieses Diskurses bekannt ist, so lässt sich seine Struktur doch in wichtigen Zügen angeben.

Zum ersten war der Diskurs mit Sicherheit nicht auf den Kreis der berufsmäßig auf Architektur spezialisierten Personen beschränkt, ja wahrscheinlich dort nicht einmal zentriert. Auch wenn zur Zeit leider in keinem Einzelfall der konkrete Vorgang anhand von Schriftquellen rekonstruiert werden kann, so muss doch von einer absichtsvollen Programmatik ausgegangen werden, die kaum von den beteiligten Werkmeistern geprägt worden sein kann. Besonders die im ersten Teil der Argumentation angeführten

Beispiele in der Gattung der Malerei beweisen, dass es sich um keinen architekturimmanenten Prozess der Formenfindung gehandelt hat, sondern dass hier die Vertreter der bildenden Kunst beteiligt waren. Anders als oft dargestellt, liegt deren Rolle aber nicht in der passiven Vermittlung von Motiven der italienischen Renaissance aus zweiter Hand, sondern, zumindest in bestimmten Fällen, in der Beteiligung an einem theoretischen Diskurs. Dieser dürfte außerdem über Berater, die die entsprechende Kunst nicht selbst ausübten, in den Formfindungsprozess und in die Bauausführung eingeflossen sein. So war es wahrscheinlich im Falle des im höfischen Umfeld tätigen Hans von Schenitz; vermutlich aber auch bei den beteiligten bürgerlichen Kreisen der Heilbronner Baumaßnahme.

Zum zweiten war der Diskurs geprägt durch die Denkfigur einer Dualität von »gotischer« Architektur, die fallweise offensichtlich durch Merkmale wie ihre typischen Gewölbefigurationen, ihre Maßwerkfiguren oder ihre Spitzbogen definiert war, und einer *anderen* Bauweise, die durch Elemente wie Kreuzgratgewölbe, Rundbögen, Architravkonstruktionen, flächige Wandauffassung oder im 15. Jahrhundert aus dem Gebrauch geratener Einzelformen charakterisiert war. Nach aller Kenntnis der Vorstellungswelt des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts muss diese Denkfigur vor allem mit sich entwickelndem humanistischem Gedankengut und dem zunehmenden Bewusstsein für die »Verschiedenheit der Zeiten« (Klaus Graf) in Verbindung gebracht werden. Bezogen auf das Interesse an nichtgotischer Architektur kann die Denkfigur kaum anders als auf der damals neu verstandenen Dualität zwischen Antike und Mittelalter aufgebaut haben. Für die alternative Interpretation, dass nämlich der ältere Stil speziell und ausschließlich als Kunst ungefähr des 11. bis 13. Jahrhunderts erkannt worden wäre, wie es dem heutigen kunsthistorischen Wissen entspricht, fehlt jeder Beleg und jede Wahrscheinlichkeit.

Der von Hans-Joachim Krause in bezug auf den Einzelfall der Stadtresidenz Kardinal Albrechts von Brandenburg – in aner kennenswerter Zurückhaltung – als Frage vorgetragene Konnex von Romanik und Antikenbegeisterung um 1530 kann somit selbst bei dem heutigen unvollständigen Wissenstand mit gutem Gewissen als mehrfach begründbare These vorgetragen werden. Damit soll nicht behauptet werden, dass jede romanisch anmutende Architekturlösung dieser Zeit auf jenen Diskurs zurückgehen muss. Es ist selbstverständlich nicht ausgeschlossen, dass in bestimmten Fällen, etwa Klostererneuerungen, die altertümliche Formensprache als direkte Kopie der jeweiligen Institution überlieferter Vorbilder entstanden sein kann. Das

ist bei den hier geschilderten Baubeispielen in signifikanter Weise aber nicht der Fall. Die vor allem von Klaus Graf und Michael Schmidt zusammengestellten Begründungsmöglichkeiten behalten jedoch, ebenso wie auch die Interpretation Erwin Panofskys, prinzipiell weiterhin Gültigkeit.

Zum dritten muss es sich um einen auf die Wiedergewinnung der antiken Architektursprache gerichteten Diskurs gehandelt haben, der zumindest partiell auf die Zukunft der Kunst und ihre Reform ausgerichtet war. Klaus Graf hat, wie erwähnt, mehrfach auf retrospektive Phänomene in der Architektur und in den Bildkünsten hingewiesen, darunter auch reine Motivübernahmen und die Bewahrung älterer Objekte. In Bezug auf das geschilderte, spezielle Phänomen des baulichen Romanikinteresses erscheint es jedoch nicht ausreichend, hier lediglich ein ›Erinnern‹ vergangener Zeiten manifestiert zu sehen. Es muss ein prospektiver Diskurs vorausgesetzt werden, der systematischer ausgerichtet vorzustellen ist, als es die Begriffe des *Zitates* oder der *Spolie* auszudrücken vermögen. Dies ist z. B. aus der Auffälligkeit abzuleiten, dass die gewählten Vorbilder aus der Romanik in vielen Fällen eine besonders strenge, um nicht zu sagen klassizistische Stilhaltung verkörpern, oder dass ein eigentlich ohne jeden Erinnerungswert fungierendes Thema wie das antike Gebälk, bzw. der Architrav zumindest fallweise als quasi normative Position auftaucht.

Ganz allgemein muss als Schlussfolgerung auch in diesem Bereich ein bislang der mitteleuropäischen Architektur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Regel nicht zugesprochenes Maß an theoretisierender Reflexion konstatiert werden. Wie am Heilbronner Oktogon wurde zumindest ansatzweise eine Architektursprache entwickelt, die sich einerseits von der damals üblichen Gotik absetzte, gleichzeitig aber eine wägende Synthese aus verschiedenen historischen Epochen formulierte. Ein hohes Niveau an stilistischer Abstraktion kann hierbei als Voraussetzung angenommen werden. Das – vermutlich durch eine noch weitgehend orale Diskurspraxis bedingte – Fehlen von einschlägigen Schriftquellen scheint hier zu einer Fehleinschätzung geführt zu haben, die erst in jüngster Zeit mehr und mehr als problematisch erkannt wird. Nicht nur die Beobachtungen von Paul Crossley und Hubertus Günther und die hier diesen hinzugefügten Sachverhalte legen eine Revision nahe. Auch neuere Deutungen einer beispielsweise bislang eher unter dem Blickwinkel des Bizarren betrachteten Architektur wie dem ab 1558 entstandenen Güstrower Schloss verweisen schon in dem derzeitigen unvollkommenen Interpretationsstand auf eine zugrundeliegende unerwartet anspruchsvolle Theorie.<sup>47</sup> Allerdings handelte es sich im Güs-

trower Fall für den Architekten Franz Parr wohl kaum um die Aufgabe, über eine universal zukunftsweisende Architektur zu reflektieren, sondern das Gebäude ohne eigentliches Kopieren der nichtantiken Vorbilder stilistisch der regionalen Tradition einzuschreiben. Für den älteren Diskurs schwand ab Mitte des 16. Jahrhunderts mit der zunehmend »objektiveren« Kenntnis der antiken Baukunst, wie sie z. B. die Publikationen des Sebastiano Serlio oder des Walter Ryff auch im nordalpinen Europa vermittelten, die sachliche Grundlage. Das nun weitgehende Verschwinden der romanisierenden Baumotive ist zugleich ein gewichtiges Indiz dafür, dass mit diesen eben nicht vor allem eine bestimmte deutsche Vergangenheit gemeint waren, wie es Klaus Graf vermutet, sondern wie im Vorangehenden begründet, das Ideal einer antiken Kunstblüte. Nur diese Überzeugung war angesichts der im Medium des Buchdrucks nun sich verbreitenden neuen Informationen nicht mehr aufrecht zu erhalten.

Es ist zu hoffen, im Grunde aber angesichts der erkennbaren Breite des Phänomens eigentlich wahrscheinlich, dass sich in Zukunft in bekannten wie unbekanntem Schriftquellen Stellen finden werden, die sich unter einer neuen Lesart als Widerspiegelungen des frühen nordalpinen Diskurses zu einer neuzeitlichen Architektur offenbaren. Sie wären mit den überlieferten Denkmälern in Beziehung zu setzen.

#### Anmerkungen

- 1 Hitchcock, Henry-Russell: *German Renaissance Architecture*. Princeton, New Jersey 1981, das Zitat S. xxix. – Ähnlich geht auch die Mehrzahl der anderen Überblickswerke zur deutschen Renaissancearchitektur vor: Lübke, Wilhelm: *Geschichte der Renaissance in Deutschland*. Bd. 1 u. 2. Stuttgart 1873, zweite verbesserte und vermehrte Auflage Stuttgart 1882. – Bezold, Gustav v.: *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien, Dänemark*. Leipzig 1908 (= *Handbuch der Architektur*, 2. Teil: *Die Baustile*, Bd. 7), hier besonders S. 7 ff. – Die traditionelle Auffassung einer inneren Einheit von Formen der italienischen Renaissance und der kulturellen Bewegung der Renaissance hat auch Thomas DaCosta Kaufmann seiner Darstellung der

Kunst Mitteleuropas zugrundegelegt. Siehe Kaufmann, Thomas DaCosta: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*. Köln 1998, s. besonders S. 27. – Als Beispiel für eine regional ausgerichtete Zusammenschau mit entsprechender Auffassung sei verwiesen auf Budde, Kai; Merten, Klaus: *Die Architektur im deutschen Südwesten zwischen 1530 und 1634*. In: *Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg*. Karlsruhe 1986, S. 87–123 (hier dem Obertitel entsprechend natürlich mit regionaler Beschränkung). – Eine Ausnahme bildet Schmarsow, August: *Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance*. In: *Berichte der phil.-hist. Classe der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der*

- Wissenschaften zu Leipzig Bd. 51 (1899), S. 41–76. Schmarsow geht dabei von der Raumauffassung der Architektur aus. – Zeitgenössischer Widerspruch kommt u. a. von: Dehio, Georg: Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik. In: Kunstchronik NF 11 (1900), Sp. 273–277, 305–310. – Eine andere Ausnahme bildet die Übersichtsdarstellung von Hans-Joachim Kadatz; der Grund liegt hier aber in der kunstexternen Periodisierung nach dem Stand der Produktivkräfte und der Auffassung des betreffenden Zeitabschnitts als Zeit der »frühbürgerlichen Revolution«. Siehe Kadatz, Hans-Joachim: Deutsche Renaissancebaukunst von der frühbürgerlichen Revolution bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges. Berlin 1983.
- 2 Das Rezeptionsmodell, das auch eine angemessenere Interpretation der eigenständigen Leistungen der rezipierenden Seite umfasst, bevorzugen in jüngerer Zeit: Thomas DaCosta Kaufmann, (1998, wie Anm. 1). – Burke, Peter: Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien. München 1998.
  - 3 Günther, Hubertus (Hrsg.): Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance. Darmstadt 21988. – Crossley, Paul: The Return to the Forest. Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer. In: Gaehetgens, Thomas W. (Hrsg.): Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992, Bd. 2, Berlin 1993, S. 71–80. – Günther, Hubertus: Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7/8 2000, S. 49–68. – Günther, Hubertus: Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur. In: Heck, Michèle-Caroline; Lemerle, Frédérique; Pauwels, Yves (Hrsg.): Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVI<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tagungsband Lille 2000. Lille 2001, S. 13–32.
  - 4 Vgl. die Beiträge von Hubertus Günther und Holger Simon in diesem Band. Den Begriff der *Rationalität* – allerdings in einem restriktiveren Sinne als Günther und ohne den entscheidenden Aspekt ihrer *Zurschaustellung* – verwendet auch Alfred Stange, um unter den von Kurt Gerstenberg als Vertreter der *deutschen Sondergotik* eingeführten Bauten eine bestimmte Gruppe auszusondern, die für ihn wesensmäßige Gemeinsamkeiten mit der italienischen Renaissance zeigt. Die spätere Affinität Stanges zum Nationalsozialismus hat die Rezeption seiner Gedanken nach 1945 sicherlich nicht befördert. Siehe Stange, Alfred: Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1929, hier S. 19 ff., der Begriff explizit auf S. 22. – Gerstenberg, Kurt: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München 1913.
  - 5 Allgemein wird es in jüngster Zeit wieder häufiger unternommen, die Entwicklung der Künste im Norden am Beginn der Neuzeit in engere Beziehung zur Kernbewegung der Renaissance zu setzen; in der Regel sind jedoch die bildenden Künste der Gegenstand dieser Neubestimmung. Siehe hier z. B. Wood, Christopher S.: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London 1993. – Belting, Hans; Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994. – Rohlmann, Michael: Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento. Alfter 1994. – Borchert, Till-Holger (Hrsg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. Ausstellungskat. Stuttgart 2002. – Mit Bezug zur Architektur: Klotz, Heinrich: Der Stil des Neuen. Die europäische Renaissance. Stuttgart 21997. Klotz hält sich bei der Vorführung der Architektur des 15. Jahrhunderts in der Auswahl auffällig zurück, nennt nur einen einzigen Bau aus den Jahren vor 1490 (S. 164–179); er kann hier im Konkreten wohl nur verhältnismäßig

wenig von dem »Neuen« erkennen, das er in Bezug auf die bildenden Künste herausstreicht.

- 6 Allgemein dazu zuletzt Belting; Kruse 1994 (wie Anm. 5).
- 7 Die Bezeichnung *Romanik* löst um 1820 ältere Bezeichnungen ab. Siehe Binding, Günther: *Architektonische Formenlehre*. Verbesserte Aufl. Darmstadt 2<sup>1987</sup>, S. 8. – Die erste Bauaufnahme eines romanischen Gebäudes legte 1813/19 Bernhard Hundeshagen für die Pfalz Gelnhausen vor. Siehe Hundeshagen, Bernhard: *Kaiser Friedrich I. Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen*. Eine Urkunde vom Adel der von Hohenstaufen und der Kunstbildung ihrer Zeit, historisch und artistisch dargestellt. Mainz 2<sup>1819</sup> (freundlicher Hinweis von Günther Binding).
- 8 Körte, Werner: *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Diss. Leipzig. Wolfenbüttel 1930.
- 9 Der Gedanke, Romanikrezeption und beginnende Renaissance miteinander in Beziehung zu setzen, ist nicht neu. Eine vergleichbare Sicht findet sich bei Alfred Stange, der die Rezeption älterer einheimischer Kunstformen als Weg zur Annäherung an das Architekturideal der Renaissance auffasst, aber das Phänomen im Gegensatz zu Körte eher in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts lokalisiert. Vgl. Stange 1929 (wie Anm. 4), hier besonders S. 13 ff. und S. 61 ff. Körte und Stange waren sich also durchaus bewusst, dass ein unterschiedliches Formenrepertoire in den Dienst eines Kunstideals gestellt werden konnte; ein solches Ideal war für beide allerdings die Renaissance als Stiltelos. Demgegenüber wird in der vorliegenden Argumentation der Charakter der Renaissance als kulturgeschichtliches Phänomen in den Vordergrund gestellt und in diesem Rahmen speziell der Reformdiskurs zur Architektur als verbindendes Element aufgefasst. Dies erlaubt es, in der historischen Zeit eine prinzipiell offenere Ziel-

vorstellung über formale Fragen zu postulieren, als es gewöhnlich im Rahmen der nachträglichen Kenntniss der Gesamtstilentwicklung geschieht. – Vgl. zum Zusammenhang Romanik und Renaissance außerdem Vischer, Robert: *Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart 1886: »Die deutsche Kunst wendet sich früher, als gewöhnlich bemerkt wird, wiewohl nur in einer Nebensache und im Widerspruch mit der noch spätgothischen Stylisirung der Gestalten, zur Antike zurück und zwar in den architektonischen Hintergründen. Man wählte dazu seit circa 1460 gerne romanische Architekturen und Gebäude-theile, offenbar nicht nur, weil dieß alterthümlicher, also ehrwürdiger erschien, sondern weil es der realistischen Strömung genehm war, die bereits anfang, des spätgothischen Formelwerks überdrüssig zu werden. Es mochte auch eine dunkle Kunde in Umlauf gekommen sein, dass in Italien große Künstler erstehen, welche die antike Kunst zum Vorbild nehmen. Im Norden aber, in Deutschland betrachtete wohl mancher damals den jetzt romanisch genannten Styl als altrömisch, wie denn die volksthümliche Meinung auch heute romanische Thürme und Thore für Heidenbauwerke hält« (S. 608). – Vgl. auch Halm, Peter: *Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (1951) 3. Folge Bd. 2, 127–178, hier besonders S. 153 ff.

- 10 Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish painting. Its Origins and Character*. 2 Bde. Cambridge, Ma. 1953, Bd. 1, S. 134 ff.
- 11 Flick, Claudia: *Jerusalem im Wandel der Architekturdarstellung des 15. und 16. Jahrhunderts*. Diss. Köln 1998, S. 123 ff.
- 12 British Library, London, ms. Egerton 1070. Die Handschrift gehörte René von Anjou, der nicht nur König von Sizilien war, sondern auch den Königstitel von Jerusalem trug. Siehe dazu Robin, Françoise: *Jérusalem dans la peinture franco-flamande (XIII–XV<sup>ème</sup> siècles)*. *Abstractions fantaisies et réalités*. In: Poirion,

- Daniel (Hrsg.): Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age. Colloque du Département d'études médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Paris 1986, S. 33–63; hier S. 45 f.
- 13 Der Entwurf Albertis für den von Umbau S. Francesco in Rimini aus den Jahren um 1446 zeigt einen Rundbogengiebel auf der Hauptfassade, er wurde jedoch nicht vollständig ausgeführt. Die Giebelform ist durch eine zur Grundsteinlegung geschlagene Medaille überliefert, die keine Widerspiegelung in den Gebäudetypen Memlings findet. Die erste Kirche Venedigs mit einem Halbkreisabschluss der Fassade entstand in Gestalt von S. Michele ab 1468. Der Architekt Mauro Condussi bezog sich hier sichtlich auf Albertis Entwurf für Rimini; eine direkte Rezeption im Werk Memlings ist jedoch auch hier kaum zu belegen. Zu den frühen Beispielen in Italien und Dalmatien siehe Unnerbäck, Eyvind: Welsche Giebel. Ein italienisches Renaissanceemotiv und seine Verbreitung in Mittel- und Nordeuropa. Stockholm 1971, S. 2–9. – Vgl. auch den Aufsatz von G. Ulrich Großmann im vorliegenden Band.
- 14 Die zeitgleiche Situation in Italien schildert Mark Brandis. Dort wird allerdings die Ausbildung einer historisch aufgefassten Stildichotomie zwischen neuer und alter Bautradition wesentlich im Medium einer humanistisch ausgerichteten Literatur vorangetrieben. Siehe Brandis, Markus: La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance in Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis. Weimar 2002. Die Untersuchung zeigt recht anschaulich, wie vage und durchaus widersprüchlich nicht nur anfangs die Vorstellungen von den charakterisierenden Merkmalen sowohl der »mittelalterlichen« als auch der »neuen«, aus dem Vorbild der Antike wiederzugewinnenden Architektur waren. – Vgl. auch Binding, Günther: Was ist Gotik? Eine Analyse der gotischen Kirchen in Frankreich, England und Deutschland 1140–1350. Darmstadt 2000, S. 15 ff.
- 15 Vgl. Günther, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. Tübingen 1988. – Günther, Hubertus: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur. In: Naredi-Rainer, Paul von (Hrsg.): Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse. Berlin 2001, S. 104–143 (zum Phänomen der Romanikrezeption in der italienischen Renaissance dort S. 137–141, mit Angaben zur älteren Literatur). – Im Umkreis von Raffael und Bramante sind um 1519 drei Stilarten (*tre sorte di edifici*) geläufig: zum einen die alte und älteste aus der Zeit vor der Zerstörung Roms (*gli antichi ed antichissimi*), zum anderen jene aus der Zeit der Goten (*l'altra, tanto che Roma fu dominata da'Gotti*) und drittens die zeitgenössische (*l'altra da quello fin'alli tempi nostri*) der Antikenwiedergeburt. Aus den »Lettera a Leone X«, der Text bei Förster, Otto Hellmut: Bramante. Wien und München 1965. – Um 1440 wird von Leonardo Bruni in seinen »Historiarum Florentini Populi libri XII« das Florentiner Baptisterium und andere romanische Bauten für antik aufgefasst. Vgl. Brandis 2002 (wie Anm. 14), S. 49. – 1536 hält Andreas Althammer in seinem Tacituskommentar die spätromanische Kirche von Brenz an der Brenz für ein römisches Bauwerk. Siehe Körte 1930 (wie Anm. 8), S. 86. – Selbst im 19. Jahrhundert gelten noch viele mittelalterliche Burgen als römische Bauten, so z. B. bei Krieg von Hochfelden, Georg H.: Geschichte der Militär-Architektur in Deutschland mit Berücksichtigung der Nachbarländer von der Römerherrschaft bis zu den Kreuzzügen. Nach Denkmälern und Urkunden. Stuttgart 1859. Die Annahme, dass im 15. Jahrhundert im Norden neben der »gotischen«, d. h. aktuellen, und der »antiken« Formensprache mit der »Romanik« noch eine dritte, dazwischenliegende als

- eigenständige Wesenseinheit aufgefasst worden wäre, bedürfte angesichts ihrer Unwahrscheinlichkeit zwingend eines positiven Beleges, der wohl kaum zu erbringen dürfte.
- 16 Vitruv, IV, 2, 1 und V, 1, 10. – Paul Crossley hat in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Vitruvtexte auch vor ihrer Herausgabe im Druck 1487 interessierten Kreisen ohne weiteres zugänglich waren. Siehe Crossley 1993 (wie Anm. 3), S. 72.
- 17 Vereinzelt Beispiele früher retrospektiver Tendenzen in der deutschen Architektur, die mit der Hofkunst um Kaiser Karl IV. in Verbindung stehen könnten, nennt Breuer, Tilmann: Der Bamberger Karmelitenkreuzgang und die retrospektiven Tendenzen des 14. Jahrhunderts. In: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. 26. Bericht (1967), S. 67–82.
- 18 Schmidt, Michael: Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert. Augsburg 1999. Dort das Kapitel »Zur Frage einer ›romanischen Renaissance‹« (S. 13 ff.), das zugleich einen profunden Überblick über die ältere Literatur zum Thema gibt, der hier nicht wiederholt werden soll. Zu Schmidts Interpretationsverfahren siehe die Anmerkungen weiter unten.
- 19 Graf, Klaus: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers. In: Löther, A. u. a. (Hrsg.): Mundus in imagine. Festgabe für Klaus Schreiner. München 1996, S. 389–420. – Graf, Klaus: Fürstliche Erinnerungskultur. Eine Skizze zum neuen Modell des Gedenkens in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert. In: Grell, Chantal; Paravicini, Werner; Voss, Jürgen (Hrsg.): Les princes et l'histoire du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bonn 1998, S. 1–11.
- 20 Koepf, Hans: Die Heilbronner Kilianskirche und ihre Meister. Heilbronn 1961. – Beckstein, Hans Dieter: Die Kilianskirche zu Heilbronn. Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau. Heilbronn 1965.
- 21 So erhält es auch einen prominenten Platz in Hitchcocks Darstellung der Anfänge der deutschen Renaissancearchitektur. Vgl. Hitchcock 1981 (wie Anm. 1), S. 21 ff.
- 22 Dass bestimmte Motive durch die zeitgenössische Druckgrafik vermittelt worden sein können, soll hier nicht infrage gestellt werden. Vgl. Koepf 1961 (wie Anm. 20), S. 34; wichtiger erscheint im vorliegenden Zusammenhang jedoch die Analyse der strukturellen, also eigentlich stilistischen Grundzüge der Turmarchitektur.
- 23 Die Angabe nach Koepf 1961 (wie Anm. 20), S. 33, dort leider kein Nachweis des Zitates.
- 24 Wenn sich Koepf sicher ist: »Schweiner wird zwar nicht so ungebildet gewesen sein, die rheinischen Bauten der Romanik für römisch-antik zu halten [...].«, so handelt es sich hier um eine ahistorische Perspektive. Zitat bei Koepf 1961 (wie Anm. 20), S. 33 f. – Der Heilbronner Kiliansturm hat nicht zufällig in Henry Russel Hitchcocks Geschichte der »German Renaissance Architecture« (siehe Anm. 1) einen verhältnismäßig prominenten Platz unter den Frühwerken der neuen Architekturrichtung erhalten. Dabei haben aber jene nicht mit der italienischen Kunstentwicklung in Verbindung zu bringenden künstlerischen Mittel, wie das mutmaßliche Romanikstudium, kaum mehr als cursorische Beachtung gefunden. Offensichtlich hielt es Hitchcock für eine Gesetzmäßigkeit, dass sich das neue antikisierende Architekturverständnis im Norden nur als Rezeption der italienischen Renaissanceformen hatte entwickeln können. Auch Michael Schmidt (siehe Anm. 18) schränkt seine Interpretationsmöglichkeiten einer solchen Architektur unglücklicherweise zu sehr ein, wenn er nur die Dualität von »Übergangsformen versus Rezeption (S. 130) bzw. »Stilverspätung versus bewusste Rezeption« (S. 137) gelten lässt, wobei sich Rezeption hier auf den von ihm in den Mittelpunkt seiner

Untersuchung gestellten Begriff der historisierenden Rezeption mit programmatischer Bezugnahme auf die Zeit der Romanik bezieht. Der Grund für diese Beschränkung ist seine Auffassung einer teleologisch fundierten Stilgenese, auf deren Folie entweder ein Kunstphänomen aufgrund »innerer [sic!] Affinität« (S. 136, 137) unwillkürlich »verspätet« auftreten kann oder aber gewollt historisierend auf eine vergangene Zeit Bezug nimmt. Dass Kunstwerke auch aus anderen programmatischen Gründen als dem letzteren sich älterer Kunstsprachen bedienen könnten, lässt Schmidt nicht gelten. Irritierenderweise beharrt er sowohl in Bezug auf das Heilbronner Oktogon als auch in Bezug auf andere romanisierende Bauten dieser Zeit auf einer durchgängigen und ausschließlichen Übernahme der eigentlichen Architekturmotive von norditalienischen Vorbildern, so als könne sich »echte« mitteleuropäische Renaissancearchitektur prinzipiell nur aus südlichen Quellen gespeist haben: »Die Modernität dieser Formen zeigt dabei schon an, dass es in der nordalpinen Renaissance nicht um eine Rezeption der Romanik ging, sondern dass sich die Vermengung [sic!] von norditalienischen Renaissanceformen mit den transalpinen Dekor- und Ornamentrepertoire aus der Aneignung der Renaissanceformen durch die einheimischen Steinmetzen und Bildhauer ergab.« (S. 132). Schmidt irrt, wenn er das architektonische Antikeninteresse in Deutschland erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufblühen sieht: »Eine erste große Welle vitruvianischen Einflusses erreichte das Deutsche Reich in der Zeit um 1600« (S. 146). – Vgl. zur Vitruv-Rezeption in Mitteleuropa zuletzt: Forssman, Erik: *Der dorische Stil in der deutschen Baukunst*. Freiburg i. Brsg. 2001. – Borggreffe, Heiner u. a. (Hrsg.): *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*. Ausstellungskat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake. München 2002. – Als weitere frühe Beispiele sakraler Bauten mit romanisierenden Elementen

führt Schmidt St. Oswald in Eisenerz/Steiermark (Westempore, 1513–1517), St. Nikolaus in Laun/Louny (Benedikt Ried 1520–1538), St. Nikolaus in Feldkirch/Voralberg (um 1520), Unser Lieben Frau in Feldkirchen bei Rott/Inn (2. Viertel 16. Jh.) und St. Georgen/Attergau (Westempore) auf, Bauten also, die sich zeitlich nicht sehr von Schweiners Oktogon entfernen.

- 25 Halm 1951 (wie Anm. 9).
- 26 Löcher, Kurt: Hans Besser, der Meister der Pfalz- und Markgrafen. Mit einem Beitrag von Barbara Schock-Werner zu zwei Innenansichten des Speyerer Doms. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 47 (1996), S. 73–102, hier S. 97. – Vgl. auch: Borggreffe, Heiner u. a. (Hrsg.): *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*. Ausstellungskat. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake. München 2002, Katalog Nr. 41 a und b. Der Verfasser dankt Hanns Hubach für den freundlichen Hinweis auf die beiden Blätter.
- 27 Sankovitch, Anne-Marie: *A Reconsideration of French Renaissance Church Architecture*. In: Guillaume, Jean (Hrsg.): *L'église dans l'architecture de la renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours 1990. Paris 1995, S. 161–180.
- 28 Zur Hofhaltung und Patronage Albrechts von Brandenburg sind in jüngster Zeit mehrere umfangreiche Veröffentlichungen erschienen: Jürgensmeier, Friedhelm (Hrsg.): *Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545)*. Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 1991. – Scholz, Michael: *Residenz, Hof und Verwaltung der Erzbischöfe von Magdeburg in Halle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Sigmaringen 1998. – Eine wichtige ältere Studie Redlich, Paul: *Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle 1520–1541*. Eine kirchen- und kunstgeschichtliche Studie. Mainz 1900.
- 29 Zur Neuen Residenz zuletzt Krause, Hans-Joachim: *Der Neue Bau für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle*. In: Lieb,

Stefanie (Hrsg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 213–223. – Vgl. auch Krause, Hans Joachim: Albrecht von Brandenburg und Halle. In: Jürgensmeier, Friedhelm (Hrsg.): Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1490–1545). Ein Kirchen- und Reichsfürst der Frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 1991, S. 296–356, hier S. 326 ff.

- 30 Das Dachwerk ist dendrochronologisch in die Jahre 1520–1523 zu datieren. (Dehio 2000); nach einer Quelle vom 17.6.1524 waren in diesem Jahr die Giebel im Bau: »Ist an den gibbeln mawerenn« (Redlich 1900, wie Anm. 1; dort in der Beilage 15).
- 31 Unnerbäck räumt ein: »Die Frage, wie das Motiv in die Länder nördlich der Alpen gelangte, habe ich hier nicht genauer behandelt.« (Unnerbäck 1971; wie Anm. 13; S. 77). – Auch Krause hält eine Ableitung aus Venedig für problematisch. Siehe dazu Krause, Hans-Joachim: Das erste Auftreten italienischer Renaissancemotive in der Architektur Mitteldeutschlands. In: Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae XIII, 1967, S. 99–114, hier S. 106.
- Das Phänomen der frühen gebauten Halbkreisgiebel in der nordalpinen Architektur ist verbunden mit einer noch nicht zum Abschluss gekommenen Debatte über das erste Auftreten dieses Motives im Norden. Horst Masuch hat wiederholt versucht, ein besonders frühes Auftreten zu belegen. Seine Datierung der Rundbogengiebel des Celler Schlosses in die Jahre um 1485 hat sich aber trotz intensiver Diskussion nicht durchsetzen können, siehe Masuch, Horst: Das Schloss in Celle. Eine Analyse der Bautätigkeit von 1378 bis 1499, Hildesheim 1983. Masuch, Horst: Burg Celle. In: Forschungen zu Burgen und Schlössern. Bd. 3. Der frühe Schlossbau und seine mittelalterlichen Vorstufen. München, Berlin 1997, S. 23–34. – Der Verfasser des vorliegenden Beitrages folgt den mündlich mitgeteilten Ergebnissen der jüngsten Autopsie durch Uwe Albrecht, der von der

Entstehung der Celler Giebel in den 1530/40er Jahren überzeugt ist. – Für die von G. Ulrich Großmann in dem vorliegenden Sammelband genannten Halbkreisgiebel auf der Moritzburg in Halle liegt z. Zt. nur eine einzige bildliche Quelle von 1616 vor (Abbildung z. B. bei Stahl, Andreas: Die Maria-Magdalenen-Kapelle bis 1680. In: Nickel, Heinrich L. (Hrsg.): Die Maria-Magdalenen-Kapelle der Moritzburg zu Halle. Halle a. d. Saale 1999, S. 45–52, hier S. 49), so dass eine frühe Zeitstellung im Rahmen der Bauzeit um 1500 angesichts des völligen Fehlens von Parallelexemplaren weiter als offene Frage angesehen werden sollte.

- 32 Krause 2001 (wie Anm. 29), S. 220. Die im vorliegenden Beitrag abgebildete Säule im Galerieflügel datiert Stefanie Lieb nach mündlicher Auskunft in die Zeit um 1200.
- 33 Krause 1991 (wie Anm. 29), S. 337.
- 34 In diesem Sinne bezüglich des Giebelkranzes des Hallenser Domes bereits Hans-Joachim Krause 1967 (wie Anm. 31), S. 108.
- 35 Hier zitiert nach Krause 1991 (wie Anm. 29), S. 350.
- 36 Rüter, Reinhard: Der Kühlebrunnen und die anderen zum Stadtpalast des Hans von Schönitz gehörenden Gebäude in Halle. Baugeschichte und Denkmalpflege. In: Historische Beiträge. Geschichtsmuseum der Stadt Halle VI (1989), S. 58–82. – Krause 1991 (wie Anm. 29), S. 347 ff.
- 37 Krause 1991 (wie Anm. 29), S. 352.
- 38 Der Autor dankt herzlich Reinhard Schmitt, der ihn kurz vor Drucklegung mit diesen neuen Erkenntnissen der Bau-forschung bekannt machte.
- 39 Grundlegend: Koch, Julius; Seitz, Fritz: Das Heidelberger Schloss. Darmstadt 1891. – Oechelhäuser, Adolf von: Das Heidelberger Schloss. 8. Auflage, besorgt von Joachim Göricke. Heidelberg 1986. – Vgl. auch Gensichen, Sigrid: Das Heidelberger Schloss. Fürstliche Repräsentation in Architektur und Ausstattung. In: Mittler, Elmar (Hrsg.): Heidelberg – Buch einer Stadt. Heidelberg 1996. – Siehe zu der Heidelberger Bauphase um 1510/20 unbe-

- dingt Seeliger-Zeiss, Anneliese: Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis: Studien zur Geschichte der spätgotischen Zierarchitektur und Skulptur in der Kurpfalz und in Schwaben. Heidelberg 1967, hier S. 144 ff. – Seeliger-Zeiss, Anneliese: Studien zum Steinmetzbuch des Lorenz Lechler von 1516, ein bisher unbekannt gebliebenes Fragment im Besitz der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. In: *Architectura* 12 (1982), S. 125–150.
- 40 Zu der (auf Seeliger-Zeiss aufbauenden) Neudatierung und zur Neudeutung dieser Bauteile als Aussichtsarchitekturen: Hoppe, Stephan: Der Schlossbau Ottheinrichs von der Pfalz in Neuburg an der Donau. Überlegungen zu Beziehungen zur kurpfälzischen Hofarchitektur der 1520er Jahre. In: Lieb, Stefanie (Hrsg.): *Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Darmstadt 2001, S. 202–212. – Vgl. zu Aussichtsinszenierungen im deutschen Schlossbau auch Hoppe, Stephan: Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schlossbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570. Köln 1996, besonders S. 377 ff. und 453 ff. An dieser Stelle möchte der Verfasser Hans-Joachim Krause seine verspätete Reverenz erweisen. Dieser profunde Kenner der mitteldeutschen Renaissancearchitektur hat dem Autor 1992 in Vorbereitung von dessen Magisterarbeit zu Schloss Bernburg an der Saale vorgeschlagen, die 1538 von Andreas Günther dort erbaute sogenannte Leuchte über dem Abhang zum Fluss als Belvedere anzusprechen. In kunsthistorischer Skepsis durch Günther Binding wohlgeschult, hat der Verfasser diese Deutung zunächst als ahistorische, unzulässige Bezugnahme auf italienische Baugedanken der Renaissance in Zweifel gezogen, zumal damals kein Weg der Verifikation in Sicht schien. Nun, etwa zehn Jahre später, lässt sich durch eine Vielzahl von bekanntgewordenen Analogbeispielen nachweisen, dass Hans-Joachim Krause die Intention des Bernburger Baus bereits richtig erfasst hat. Andreas Günther selbst hat das Konzept des Belvederes zuvor am Westflügel des Neuen Baus in Halle mit Blickführung auf den dortigen neuen Garten umgesetzt.
- 41 Das Bauwerk taucht übrigens bei Hitchcock nicht auf, obwohl es doch so deutlich dem Geist der Neuerung verpflichtet ist und sich stilistisch von der älteren Architektur abzusetzen trachtet.
- 42 So Neumann, Carl: *Zur Geschichte und zum Charakter des Ottheinrichsbau*. Aus seinem Nachlass herausgegeben von Walter Karl Zülch. Heidelberg 1936, hier S. 25 (freundlicher Hinweis von Hanns Hubach).
- 43 Wendt, Achim; Benner, Manfred: *Das Heidelberger Schloss im Mittelalter. Bauliche Entwicklung, Funktion und Geschichte vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*. In: *Der Griff nach der Krone. Die Pfalzgrafschaften bei Rhein im Mittelalter. Begleitpublikation zur Ausstellung im Ottheinrichsbau des Schlosses Heidelberg*. Red.: Rödel, Volker. Regensburg 2000, S. 165–181.
- 44 Hoppe 2001 (wie Anm. 40). – Vgl. zuletzt: Zeitelhack, Barbara (Hrsg.): *Pfalzgraf Ottheinrich*. Regensburg 2002.
- 45 Die dritte Säule von Süden trägt die Jahreszahl 1541. Vgl. Horn, Adam; Meyer, Werner: *Die Kunstdenkmäler von Schwaben 5. Stadt und Landkreis Neuburg an der Donau*. München 1958, zur Hofstube (hier allerdings fälschlicherweise Rüst-kammer genannt) S. 207 f. Die Hofstubenkapitelle sind aller Wahrscheinlichkeit nach von derselben Bildhauerwerkstatt gefertigt worden, die für die Emporenreliefs der benachbarten Schlosskapelle verantwortlich war, die ebenfalls dezidiert romantisches Motivgut zeigen. Dort sind die Jahreszahlen 1540 und 1543 angebracht.
- 46 So zeigt der Neuburger Saalbau z. B. in auffälliger Heterogenität im Erdgeschoss sowohl die Rippengewölbe der gotischen Tradition am Hofumgang, die romanisierenden Kreuzgratgewölbe der Hofstube als auch stuckierte Kassettengewölbe in

der Toreinfahrt. Interpretationsbedürftig in diesem Sinn ist z. B. auch die Kontrastierung einer gotischen Wendeltreppe und einer geradläufigen Treppe nach italienischer Art 1501 in engem räumlichen Zusammenhang im Ludwigstrakt der Prager Burg. Eine weitere Kandidatin für eine solche Untersuchung wäre die spätestens 1536 begonnene Landshuter Stadtresidenz von Ottheinrichs Verwandten Herzog Ludwig X. Vielleicht lag die Hauptanregung von dessen Mantuabesuch im Jahre 1536 weniger in der Erkenntnis, dass die einheimische, im sogenannten Deutschen Bau der Manifestation entgegengehende Architektur nicht dem internationalen Stand der höfischen Architektur genügte, sondern dass mit einem hinzuzufügenden Italienischen Bau das Anschauungsmaterial für einen Vergleich von deutscher und italienischer Baukunst bereitgestellt werden könne. Vgl. zu dem Bau zuletzt: Lau-

terbach, Iris; Klaus Endemann; Christoph Luitpold Frommel (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung. München 1998. – Zum Paragoneprinzip als Motivation bestimmter Sammlungskonstellationen im 16. Jahrhundert zuletzt: Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung. Münster 1998, S. 53 ff.

- 47 Hoppe, Stephan: Die ursprüngliche Raumorganisation des Güstrower Schlosses und ihr Verhältnis zum mitteldeutschen Schlossbau. Zugleich Beobachtungen zum »Historismus« und zur »Erinnerungskultur« im 16. Jahrhundert. In: Forschungen zu Burgen und Schlössern Bd. 5. Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern. München, Berlin 2000, S. 129–148. – Siehe auch Matthias Müller im vorliegenden Band.

#### Bildnachweis

- Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
- Krause, Hans-Joachim: Der Neue Bau für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle. In: Lieb, Stefanie (Hrsg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag. Darmstadt 2001, S. 213–223: 12
- Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt in Halle (Foto Gunar Preuß 1990): 13
- Foto Verfasser: 11, 14, 15