

Architektur sehen, erleben, beurteilen

–

**Form- und Funktionswandel von Architektur-
beschreibungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-
Universität Heidelberg
ZEGK – Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von Martina Engelbrecht aus Bayreuth

Erstgutachter: Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Hesse

Einreichungsjahr 2012

Erscheinungsjahr 2014

Tag der mündlichen Prüfung: 10.06.2013

„Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte herausgetrieben haben.“

Walter Benjamin: „San Gimignano“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV, hrsg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a.M., 1972, 364.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Dank.....	5
1. Einleitung.....	6
1.1 Untersuchungsgegenstand und Forschungsüberblick	6
1.2 Aufbau und Methodik	13
1.3 Überblick über Formen und Funktionen von Architekturbeschreibungen....	17
1.3.1 Ekphrasis und Periegesis: Zu den Entstehungskontexten von Architekturbeschreibungen in der Antike	17
1.3.2 Der Stellenwert antiker Beschreibungstraditionen im Mittelalter	27
2. Architekturbeschreibungen und Architekturereption: Die Bedeutung der Reiseliteratur vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert	30
2.1 Wie erlangt ein Reisender Kenntnisse über Architektur? Architekturbeschreibungen als Medium von Wissenserwerb und Wissens- vermittlung	30
2.1.1 Informationswert und Anleitung zur Urteilsbildung: Architekturbeschreibungen bei Leandro Alberti, Francesco Bocchi und Francesco Sansovino	31
2.1.2 Architekten beschreiben Architektur: Reiseaufzeichnungen von Joseph Furtenbach und Heinrich Schickhardt.....	36
2.2 Einzelleistungen als Anzeichen eines Form- und Funktionswandels von Architekturbeschreibungen?	43
2.2.1 Gian Battista Agucchis systematischer Blick auf die Villa Aldobrandini in Frascati.....	43
2.2.2 Architektur aus Sicht des Betrachters: subjektivierte Architektur- beschreibungen bei John Evelyn.....	50
3. Das Bauwerk als Gegenstand subjektivierter Wahrnehmung und intuitiver Einfühlung: Architekturbeschreibungen in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts	57
3.1 Eigenständige Beobachtung statt Quellenzitat: Joseph Addison beschreibt die Architektur Italiens.....	59

3.2 Blick- und Eigenbewegung des Betrachters als Kategorien subjektiver Architekturbeschreibungen	66
3.3 Atmosphäre, Funktion, Ästhetik: Kategorien einer zunehmenden Literarisierung von Architekturbeschreibungen	75
3.3.1 Die Darstellung von Atmosphäre in Beschreibungen gotischer Architektur	75
3.3.2 Funktion und Ästhetik von Bauwerken als Themen empfindsamer Architekturbeschreibungen des 18. Jahrhunderts	86
3.4 Literarische Voraussetzungen einer empfindsamen Annäherung an Architektur	98
4. Beschreibungen als Beiträge zum Architekturdiskurs im späten 18. und 19. Jahrhundert.....	106
4.1 Kritische Betrachtung und historisches Bewusstsein: Architekturbeschreibungen bei Heinrich Gentz.....	106
4.2 Zwischen Regelwerk und Einzelfall: Der Stellenwert von Beschreibungen in architekturtheoretischen Schriften	115
4.3 Architekturkritische Ansätze in Beschreibungen des späten 18. Jahrhunderts	132
4.3.1 Detailfokussierung als Grundlage architekturkritischer Beschreibungen: Marc Antoine Laugiers „Essai sur l’architecture“	132
4.3.2 Beschreibungen als Ausdruck des Urteils einer Architektur- interessierten Öffentlichkeit.....	141
4.4 Der Stellenwert von Beschreibungen in der Architekturhistoriographie....	155
4.4.1 Beschreibungen in der Architekturhistoriographie: bewährtes Verfahren trotz neuer Darstellungsabsichten?.....	155
4.4.2 Architekturbeschreibungen als wissenschaftliche Methode: Franz Kuglers „Geschichte der Baukunst“	166
5. Resümee	173
6. Literaturverzeichnis	176
6.1 Quellen.....	176
6.2 Forschungsliteratur.....	181
7. Abbildungsnachweise	192

Dank

Die vorliegende Schrift ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im September 2012 unter dem Titel *Studien zur historischen Entwicklung von Architekturbeschreibungen – mit einem Schwerpunkt auf Beschreibungsformen des 18. Jahrhunderts* an der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht habe. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Raphael Rosenberg, der mein Interesse für das Thema Architekturbeschreibung geweckt und die Dissertation in zahlreichen anregenden Gesprächen begleitet hat. Michael Hesse danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und seine hilfreichen Anmerkungen. Des Weiteren danke ich Jürgen Joachimsthaler für seine wertvollen Hinweise zu den literaturgeschichtlichen Fragestellungen der Arbeit.

Unter den ehemaligen Kommilitonen danke ich insbesondere Juliane Betz für den stets freundschaftlichen und produktiven Austausch, sowie Giovanna Ackermann, Steffen Egle, Lioba Schmitt-Imkamp, Katrin Kruppa und Sebastian Tesch. Danken möchte ich ferner Christiane von Stutterheim und den Kolleginnen und Kollegen des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie der Universität Heidelberg für ihr Interesse an meinem Dissertationsvorhaben und die herzliche Aufnahme in den Kollegenkreis.

In erster Linie jedoch gebührt mein Dank meinen Eltern und Florian Greilich, ohne deren Unterstützung diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

1. Einleitung

1.1 Untersuchungsgegenstand und Forschungsüberblick

Architekturbeschreibungen können auf eine lange Tradition zurückblicken: Seit der Antike sind sie nicht nur eine literarische Ausdrucksform, sondern auch ein Darstellungsmittel von Architekturrezeption und ein Bestandteil des architekturtheoretischen Diskurses. In jüngerer Zeit wurde ihnen zudem ein fester Platz unter den methodischen Instrumenten der wissenschaftlichen Kunst- und Architekturgeschichte zuteil. Der kunstgeschichtliche Quellenwert historischer Architekturbeschreibungen ist daher offensichtlich – dennoch hat sich die Forschung mit Untersuchungen zu Geschichte, Formen und Funktionen von Architekturbeschreibungen bislang auffallend zurückgehalten. Betrachtet man etwa den von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer herausgegebenen Sammelband zur *Beschreibungskunst*,¹ so fällt unmittelbar auf, dass nur einer der zahlreichen Beiträge dieses Bandes sich mit dem Thema Architekturbeschreibung auseinandersetzt, während die übrigen Aufsätze ausschließlich Bildbeschreibungen behandeln.² Obwohl die Veröffentlichung des Bandes mehr als eine Dekade zurückliegt, hat sich an der ungleichen Gewichtsverteilung zwischen Studien zu Architekturbeschreibungen und Untersuchungen zur Schwestergattung Bildbeschreibung wenig geändert. Die Gründe für diese Divergenz mögen einerseits in der heutigen Wissenschaftspraxis liegen: Kunsthistoriker mit architekturgeschichtlichem Forschungsschwerpunkt sind oftmals vorrangig an produktionsästhetischen Fragestellungen fokussiert, wohingegen Denkanstöße über die Rolle des Beschreibens innerhalb des Methodenspektrums der Disziplin häufi-

NB: Primär- und Sekundärquellen werden in den Fußnoten in Kurzzitierweise angegeben: AUTOR [Jahr, Seitenzahl], bei Primärquellen wird zusätzlich der Titel in Kurzform genannt. Die Angabe „ff.“ bei Seitenzahlen schließt die drei folgenden Seiten mit ein. Kapitälchen verweisen auf das Literaturverzeichnis im Anhang. Bei Primärquellen bezieht sich die zweite, mit Schrägstrich angegebene Jahreszahl auf das Erscheinungsjahr einer Neuauflage oder eines Reprints. In Quellenzitaten werden Orthographie und Zeichensetzung dem heutigen Gebrauch nicht angeglichen. Auf Texte des Quellenanhangs wird im Fließtext in eckigen Klammern mit der jeweiligen Textnummer des Anhangs verwiesen. Literatur- und Bildtitel sowie hervorzuhebende Begriffe werden kursiv gesetzt. Abbildungen werden nur dann eingesetzt, wenn sich eine Beschreibung explizit auf eine bestimmte Abbildung bezieht. Auf rein illustrative Abbildungen wird verzichtet.

¹ BOEHM, PFOTENHAUER [1995]. Die Beiträge des Sammelbandes behandeln Beschreibungen von

Werken der bildenden Kunst einerseits unter einer historisch-begrifflichen Perspektive, indem sie die (Wort-)Bedeutung und Geschichte der Ekphrasis untersuchen, andererseits werden Beschreibungen als Verfahren wissenschaftlicher Erkenntnis und damit verbundene epistemologische Schwierigkeiten behandelt.

² KUMMER [1995]. Der Aufsatz ist den Architekturbeschreibungen Jacob Burckhardts gewidmet und vergleicht diese mit der Beschreibungstechnik von Burckhardts Lehrer Franz Kugler sowie mit der heutigen wissenschaftlichen Beschreibungspraxis.

ger von Seiten der Vertreter der bildwissenschaftlich ausgerichteten Kunstgeschichte zu verzeichnen sind.³ Andererseits mag die Zurückhaltung der kunsthistorischen Forschung in der Auseinandersetzung mit Architekturbeschreibungen durch den Untersuchungsgegenstand selbst begründet sein: Die eingangs erwähnten antiken Ursprünge bergen ein Grundproblem der wissenschaftlichen Systematisierung von Architekturbeschreibungen, indem architekturbeschreibende Texte der Antike zwei divergente Vorgehensweisen erkennen lassen, die sich bis in die neuzeitliche Beschreibungsproduktion erhalten haben: Einer faktenorientierten, dokumentarischen Beschreibungsweise, wie sie etwa die Beschreibung des Diana-Tempels von Ephesus im 36. Buch der *Naturalis Historiae* von Plinius d.Ä. [+79] zeigt, steht ein wirkungsbezogener Beschreibungsmodus gegenüber, der seine Anfänge in der Beschreibung des Alkinoos-Palastes im siebten Gesang von Homers *Odyssee* [8. Jhd. v. Chr.] nimmt.⁴ Diesen unterschiedlichen Beschreibungsstrategien begegnet die heutige Wissenschaftspraxis in Form disparater Untersuchungsansätze: Während sich literaturwissenschaftliche Studien häufig auf literarisch-ästhetisierende Formen von Architekturbeschreibungen konzentrieren, ist das Erkenntnisinteresse kunsthistorischer Untersuchungen in erster Linie auf den dokumentarischen Sachbezug beschreibender Texte gerichtet, weil man sich von der Auswertung der Quellen möglichst exakte Informationen über das beschriebene Bauwerk erhofft.⁵ Dieser erhoffte Quellenwert führt oftmals dann zu Enttäuschungen, wo sprachliche, stilistische und terminologische Besonderheiten den reinen Informationsgehalt der Textquelle überlagern.⁶

³ Dies hat auch Konsequenzen für die kunsthistorische Ausbildung: Während eine Reihe von Einführungswerken in das Studium der Kunstgeschichte praktische Hinweise für das Verfassen von Bildbeschreibungen geben [stellvertretend: PROCHNO 2008], liegt mit dem Aufsatz von FÜRST [1996] m.W. die bislang einzige Publikation vor, die Architekturbeschreibungen unter einem dezidiert didaktischen Gesichtspunkt beleuchtet. Architekturbeschreibungen als wissenschaftliche Methode werden ferner untersucht von VOGT-GÖKNIL [1951], die die Beschreibungsverfahren von Kunsthistorikern wie A. Schmarsow und H. Wölfflin analysiert, sowie von KEMP [2009], der in der Beschreibung – neben der Interpretation – ein wesentliches Element der Architekturanalyse sieht, ohne jedoch praxisbezogene Ratschläge für den Aufbau von Architekturbeschreibungen zu geben.

⁴ Beide Texte werden von ARNULF [2004, 31ff. & 40ff.] besprochen; von Plinius' Beschreibung gibt Arnulf zudem eine deutsche Übersetzung. Arnulfs inhaltliche Analyse der Passagen beschränkt sich jedoch auf Paraphrasierungen des beschriebenen Inhalts sowie auf eine Diskussion über den Grad an Anschaulichkeit der Beschreibungen.

⁵ Vergleichbar divergierende Untersuchungsansätze beobachtet KASE [2010, 12] auch in der Forschungsliteratur zum Themengebiet *Bildbeschreibung*.

⁶ Für FRANKL [1960, 156] hängt der wissenschaftliche Wert von Architekturbeschreibungen von ihrer Genauigkeit bezüglich der sprachlichen Darstellung des Grund- und Aufrisses ab. Gleich-

In jüngerer Zeit hat sich die Ekphrasisforschung⁷ nach zahlreichen Studien zur ekphrastischen Bildbeschreibung auch zunehmend der Erforschung von Architekturekphrasen gewidmet.⁸ Zwei derzeit laufende Sammlungsprojekte bemühen sich um eine Erweiterung des bisher bekannten, vorwiegend antike Texte umfassenden Quellenkorpus und bezeugen das Interesse an der Untersuchung von ekphrastischen Architekturbeschreibungen: Das Forschungsprojekt *Ekphrasis architecturae* von Andreas Tönnemann und Michael Gnehm (eth Zürich, seit 2006) konzentriert sich im Wesentlichen auf Texte der Renaissance- und Barockzeit,⁹ während aus der Kooperation der amerikanischen Kunsthistorikerin Christine Smith (Harvard University) mit dem Altphilologen Joseph O'Connor (Georgetown University) eine Anthologie spätantiker bis späthumanistischer Architekturbeschreibungen hervorgehen soll. Ein Teil dieses Forschungsvorhabens ist die Übersetzung und kommentierte Analyse von Maffeo Vegios Beschreibung von St. Peter in Rom aus dem 15. Jahrhundert.¹⁰ Es ist zu betonen, dass die Bemühungen der Ekphrasisforschung wesentlich dazu beigetragen haben, eine Vielzahl architekturbeschreibender Quellen zu erfassen; jedoch wurde durch die Konzentration auf Texte der ekphrastischen Beschrei-

zeitig verweist Frankl auf potenzielle Enttäuschungen bei allzu fachlich spezifischen Erwartungen an literarische Architekturbeschreibungen: "The value of architectural descriptions intended to serve scientific or practical purposes lies in the exactness with which ground plan, section and elevation can be drawn from them. To expect descriptions of this kind from the poets of the Middle Ages would be a mistake; they not only leave many details uncertain and conjure up instead impressions of splendor and material expense, but they also envelop the arrangement as a whole in a dreamy haze", [FRANKL 1960, 159].

⁷ Unter dem Begriff der *Ekphrasisforschung* werden im Folgenden Arbeiten geführt, die sich dezidiert mit Architekturbeschreibungen auseinandersetzen, welche entweder im unmittelbaren Kontext der rhetorischen Ursprünge der antiken Ekphrasis entstanden oder zumindest deren Tradition verpflichtet sind, d.h. die für die Ekphrasis charakteristischen rhetorischen Verlebendigungsstrategien aufweisen. Zur begrifflichen Abgrenzung der *Ekphrasis* von anderen Beschreibungsformen siehe ausführlich Kapitel 1.3.

⁸ Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat FRIEDLÄNDER [1912] ein bedeutendes Grundlagenwerk der Ekphrasisforschung vorgelegt, in welchem er nicht nur ausführlich auf die Erscheinungsformen antiker rhetorischer Kunst- und Architekturbeschreibungen eingeht, sondern auch zwei der bedeutendsten Architekturekphrasen der byzantinischen Panegyrik von Prokopius v. Caesarea und Paulus Silenatiarius anlässlich der Wiedereröffnung der Hagia Sophia (563 n.Chr.) analysiert und teilweise übersetzt. Stellvertretend für eine Reihe von jüngeren Fallstudien seien folgende Arbeiten erwähnt, die sich mit Architekturekphrasen im Werk einzelner Verfasser oder innerhalb einer bestimmten Epoche bzw. literarischen Gattung auseinandersetzen: SAUER [1993], WEBB [1999], WANDHOFF [2003], SCHLEGELMILCH [2003], TAUSCH [2006], RATKOWITSCH [2006].

⁹ Webinformationen zum Forschungsprojekt:

<http://www.gta.arch.ethz.ch/forschung/ekphrasis-architecturae>, 28.12.2013. Von Michael Gnehm liegt zudem ein 2011 veröffentlichter Aufsatz vor, in dem er sich mit der Bedeutung der Ekphrasis für aktuelle Themen und Praktiken der Architekturbeschreibung auseinandersetzt [GNEHM 2011].

¹⁰ Nähere Informationen unter: <http://www.gsd.harvard.edu/#/people/christine-smith.html>, 28.12.2013.

bungstradition bislang nur eine Kategorie des vielschichtigen Forschungsgegenstandes Architekturbeschreibung eingehender erschlossen.¹¹

Als erster umfassender kunstgeschichtlicher Ansatz, architekturbeschreibende Texte historisch-systematisch zu bearbeiten und auszuwerten, kann die Habilitationsschrift von Arwed Arnulf¹² gewertet werden, in der er durch die bislang umfangreichste Zusammenstellung rhetorischer, prosaischer und lyrischer Architekturbeschreibungen von der Antike bis zur Frühen Neuzeit einen zentralen Beitrag zur Grundlagenforschung leistet. Ein auf dieser Habilitationsschrift aufbauender Aufsatz¹³ untersucht vertiefend Formen mittelalterlicher Architekturbeschreibungen und thematisiert gleichzeitig deren mitunter problematischen Quellenwert für kunstwissenschaftliche Untersuchungen. Obwohl Arnulfs Untersuchungsansatz von einem grundsätzlichen methodischen Problembewusstsein gekennzeichnet ist,¹⁴ gelingt es ihm nicht, die von ihm geforderte „historisch angemessene Interpretation einer Architekturbeschreibung [unter] Berücksichtigung der literarischen Gattung, in der sie vorkommt, [einschließlich der Einbeziehung] sprachlich-stilistische[r] wie auch motivisch-topische[r] Traditionen“¹⁵ in seinen Textanalysen umzusetzen. Stattdessen vermittelt seine Darstellung mitunter den Eindruck, dass Architekturbeschreibungen nur dann dem Anspruch heutiger Interpreten genügen können, wenn sie über ein gewisses Maß an Anschaulichkeit verfügen, wobei nicht deutlich wird, woran Anschaulichkeit bemessen werden soll.¹⁶

Angesichts der derzeitigen Forschungslage ergibt sich die grundlegende Schwierigkeit für weiterführende Untersuchungsvorhaben zur Entwicklungsgeschichte

¹¹ Die Arbeiten von SMITH [1992], GERMER [1997] und KRAUSE [2002] knüpfen an die Untersuchungsansätze der Ekphrasisforschung an, erweitern deren Spektrum jedoch um einen kulturgeschichtlichen Blickwinkel, der im Falle von Smith auf die Einflussnahme gesellschaftlicher und kultureller Faktoren auf die Beschreibungsproduktion früher Humanisten im Umkreis Leon Battista Albertis gerichtet ist, während Germer und Krause das Fortleben ekphrastischer Beschreibungstraditionen im Kontext des absolutistischen Staatswesens Ludwigs XIV. untersuchen.

¹² ARNULF [2004].

¹³ ARNULF [2006].

¹⁴ ARNULF [2006, 121] verweist zurecht auf die Problematik der Übertragung kunsthistorischer Interpretationsmodelle, etwa die der Architekturikonologie oder -exegese, auf historische Architekturbeschreibungen und plädiert stattdessen für eine stärkere Berücksichtigung des rezeptionsästhetischen Quellenwertes der Texte, die seiner Meinung nach die Sicht zeitgenössischer Betrachter auf Bauwerke dokumentieren und dem heutigen Leser vermitteln können.

¹⁵ ARNULF [2006, 90].

¹⁶ ARNULF [2004, 38 & passim] stellt lediglich mehrfach fest, dass in der Antike und im Mittelalter „keine Tradition anschaulicher und ausführlicher Architekturbeschreibungen [...] zu erkennen [ist]“.

von Architekturbeschreibungen, ohne erprobte Kategorien der Interpretation an die Texte herantreten zu müssen. Zudem liegen bislang keinerlei Quellensammlungen vor, die über antike und mittelalterliche Texte hinausgingen. Lediglich von Seiten der Literaturwissenschaft wurde bereits ein größerer Kreis an Beschreibungen von Bauten und räumlichen Strukturen erschlossen. Diese Entwicklung der jüngeren Zeit ist unter dem Einfluss des *spatial turn* zu betrachten, der in den letzten Jahren nahezu alle kulturwissenschaftlichen Disziplinen erfasst hat und in den Literaturwissenschaften zu einer verstärkten Hinwendung zu Fragen über die grundlegende Bedeutung des Raumes für die literarische Wirklichkeitsaneignung und Konstitution literarischer Handlung geführt hat.¹⁷ Die meisten der in diesem Kontext entstandenen Arbeiten¹⁸ bieten jedoch nur eingeschränkt Anknüpfungspunkte für kunstgeschichtlich motivierte Studien zu Architekturbeschreibungen, da Beschreibungen literarisch fingierter Architekturen anders gewichtete Analysekriterien erfordern: Während seitens der rezeptionsästhetisch ausgerichteten Kunstgeschichte¹⁹ v.a. der Erkenntniswert einer Beschreibung im Zentrum des Forschungsinteresses steht, sind für die literaturwissenschaftliche Forschung vorrangig poetologische Fragestellungen von Interesse, etwa danach, wie Bauten mit literarischen Mitteln ästhetisiert, oder Beschreibungen räumlicher Strukturen in die narrative Handlung eingebunden werden.²⁰ Dass sich dennoch Verbindungen zwischen kunstgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Forschungsinteressen herstellen

¹⁷ Einsichten in die Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft mit dem *spatial turn* bietet der Sammelband von HALLET & NEUMANN [2009], der literaturwissenschaftliche Raumkonzepte unter theoretischen, methodischen und gattungsspezifischen Gesichtspunkten vorstellt.

¹⁸ Etwa LANGE [2007], der Raumdarstellungen in Erzähltexten der Romantik als Mittel der Identitätsfindung der Figuren untersucht.

¹⁹ Der kunstgeschichtliche Forschungsansatz der Rezeptionsästhetik ist auf die historische Spezifität der Rezeption von Kunstwerken ausgerichtet, die zumeist an Hand von Schriftquellen untersucht wird. Ursprünglich wurde der rezeptionsästhetische Ansatz ab den 1960er Jahren von dem Literaturwissenschaftler Hans Robert JAUSS [1982] entwickelt und gut zwanzig Jahre später von Wolfgang KEMP [1985] zur Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Methodenspektrums adaptiert. Von der Literaturwissenschaft übernimmt Kemp die Annahme, dass künstlerische wie literarische Werke auf Rezeption und somit auf Ergänzung durch den Betrachter bzw. Leser angelegt sind, dass Werk und Rezipient also in einem kommunikativen Wechselverhältnis stehen [KEMP 1985, 21]. Ralf-Peter SEIPPEL [1989] diskutiert die Übertragbarkeit dieses Ansatzes auf die Rezeption von Architektur und kommt zu dem Ergebnis, dass Bauwerke auf Grund ihrer Funktionalität andere Rezeptionsbedingungen schaffen als Bilder: „[Während] ein Bild eine Strategie entwickeln muss, mittels welcher der Betrachter in das Geschehen einbezogen werden soll, [ist in] der Architektur der Betrachter immer schon am Geschehen beteiligt [...], indem er Benutzer ist, sich im Werk bewegt und daraus folgend der Architektur den gleichen Realitätscharakter zuordnet wie sich selbst“, [SEIPPEL 1989, 101].

²⁰ Hierzu ausführlich NERDINGER [2006, 9ff.] und GOEBEL [1971, 209ff.]

lassen, zeigen die Habilitationsschrift von Gerhard Goebel²¹ sowie eine von Winfried Nerdinger konzipierte Ausstellung und der sie begleitende Katalog²². Beide fragen zum einen nach der Funktion imaginiertes Bauten und Räume in der Dichtung, zum anderen kommen aber auch produktionsästhetische Ansätze wie die Realisierung literarisch überlieferter Bauten²³ sowie der Einfluss der zeitgenössischen Architekturtheorie auf dichterische Beschreibungsformen²⁴ zum Tragen. Der letztgenannte Aspekt wird auch in der Dissertation des Germanisten Jens BISKY [2000] aufgegriffen, die als poetologisch ausgerichtete Geschichte der Architekturerezeption zwischen Aufklärung und Romantik konzipiert ist. An Hand der Untersuchung architekturbeschreibender Texte herausragender deutscher Schriftsteller vor dem Hintergrund ihrer biographischen und kunsttheoretischen Positionen formuliert der Autor die These, dass die allmähliche architekturtheoretische Abwendung von vitruvianischen Prämissen mit der zunehmenden Tendenz einherging, Baukunst unter poetischen Gesichtspunkten zu interpretieren. In seiner Arbeit konzentriert er sich allerdings ausschließlich auf solche Texte, die Bauwerke im Sinne romantischer Imaginationen beschreiben und interpretieren. Textquellen, die frühe Versuche einer historisch-kritischen Architekturaneignung erkennen lassen, finden keinen Eingang in seine Untersuchung. Dies führt zu einer einseitig gewichteten Betrachtung der Beschreibungsproduktion des 18. Jahrhunderts, die das Phänomen in seiner Breite nicht zu erfassen vermag. Bisky reiht sich damit in eine Forschungslandschaft ein, die durch ihren selektiven Blick zwar bedeutende Leistungen zu einzelnen Aspekten der Thematik verzeichnen kann, bislang jedoch keine umfassende Bearbeitung von Architekturbeschreibungen ohne vorweggenommene inhaltliche Einschränkungen hervorbrachte.²⁵ Erst in jüngster Zeit

²¹ GOEBEL [1971].

²² NERDINGER [2006].

²³ Ibid., 89-113.

²⁴ GOEBEL [1971, 11ff. & 35ff.].

²⁵ Auch LANGEN [1940] diskutiert in seinem Überblickswerk über Kunstbeschreibungen von Winckelmann bis Burckhardt einige Architekturbeschreibungen deutscher Schriftsteller der Romantik unter dem Aspekt der sich damals entwickelnden Wertschätzung gotischer Architektur. Allerdings konzentriert auch er sich ausschließlich auf literarisch-ästhetisierende Beschreibungsformen und klammert andere Darstellungsmodi aus seiner Betrachtung aus.

Der 2011 von Susanne HAUSER veröffentlichte Aufsatz zum Themenkomplex *Architekturbeschreibungen* bietet ebenfalls keine neuen Ansätze, da die knappe Darstellung lediglich bereits bekannte Aspekte der Unterscheidung von Ekphrasis und Descriptio zusammenfasst und darüber hinaus in Anlehnung an ARNULF [2004] einen kurzen Überblick über den „Kanon der Gründungstexte“ [HAUSER 2011, 248] anführt, welcher ebenfalls ausschließlich bereits behandeltes Textmaterial umfasst.

sind zunehmende Bestrebungen zu verzeichnen, Architekturbeschreibungen aus einer interdisziplinären Perspektive zu untersuchen und dabei literarische, dokumentarische sowie wissenschaftliche Beschreibungsformen einander gegenüber zu stellen, um ihre individuelle Genese, aber auch mögliche Berührungspunkte und wechselseitige Einflussnahmen herauszuarbeiten.²⁶ Die vorliegende Arbeit sieht sich diesem Forschungsansatz verpflichtet und möchte im Rahmen einer disziplinübergreifenden Untersuchung, die aus einem dezidiert kunsthistorischen Forschungsinteresse heraus auch methodische Ansätze der Literaturwissenschaft aufgreift, zur Klärung der Entwicklungsgeschichte neuzeitlicher Architekturbeschreibungen sowie zur Differenzierung ihrer Formen und Funktionen beitragen. Das Ziel kann dabei keine vollständige Geschichte der Architekturbeschreibung sein. Vielmehr stehen eine Systematisierung des Untersuchungsgegenstandes sowie das Aufzeigen von Beschreibungstraditionen im Zentrum des Interesses. Hierzu sollen Einzelphänomene zueinander in Beziehung gesetzt und dadurch Wechselwirkungen und Beeinflussungen hinsichtlich der Darstellungsverfahren exemplarisch aufgezeigt werden. Die Kapitel bieten demzufolge eine historische Reihung, sind aber in erster Linie phänomen- und problembezogen und weniger chronologisch zu verstehen.

²⁶ Ein Beispiel für die Annäherung von bislang divergenten Forschungsansätzen ist das internationale Symposium *Ein Dialog der Künste*, das vom 17. bis 18. September 2010 an der Universität Zürich stattfand und Kunsthistoriker sowie Literaturwissenschaftler dazu einlud, verschiedene Formen von Architekturbeschreibungen unter einem vergleichenden Blick zu diskutieren.

1.2 Aufbau und Methodik

Das vorrangige Ziel der vorliegenden Untersuchung ist, vorwissenschaftliche Architekturbeschreibungen vor dem Hintergrund ihrer Entwicklungsgeschichte systematisch zu klassifizieren. Eine rein chronologisch ausgerichtete Studie, die die Entwicklung der Architekturbeschreibung von der Frührenaissance bis zur wissenschaftlichen Institutionalisierung der Kunstgeschichte linear und umfassend nachzeichnet, ist zweifelsohne ein großes Forschungsdesiderat, aber in Anbetracht der Stofffülle kaum als Einzelleistung zu bewältigen. Zudem bestünde die Gefahr, dass „Zusammengehöriges nicht zusammen erscheint“²⁷, wenn Schriftquellen eines derart breit angelegten Untersuchungszeitraumes lediglich aneinander gereiht würden. Daher erscheint es sinnvoll, den Stoff in zwei Themenkomplexe zu gliedern, die an zwei wesentlichen Funktionen von Architekturbeschreibungen ausgerichtet sind: Aufbauend auf einem einführenden Kapitel, in welchem unterschiedliche Beschreibungsformen begrifflich differenziert und Beschreibungstraditionen vom späten 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert aufgezeigt werden [Kapitel 2], sollen Architekturbeschreibungen in Kapitel 3 als Dokumente von Architekturrezeption und in Kapitel 4 als Instrumente architekturtheoretischer und ästhetischer Diskurse untersucht werden.

Im Rahmen des ersten Themenkomplexes [Kapitel 3] werden Architekturbeschreibungen auf das Spannungsverhältnis von wahrnehmendem Betrachter und beschriebenem Bauwerk in der rezeptiven Aneignung von Architektur befragt und entsprechende Kategorien der Beschreibung herausgearbeitet [Kapitel 3.2 und 3.3]. Dabei kommen auch literaturwissenschaftliche Fragestellungen und Methoden zum Tragen, wenn etwa literarische Entstehungskontexte sowie strukturelle und sprachlich-stilistische Textmerkmale mittels hermeneutischer Interpretationen aufgezeigt und die Beschreibungen auf die Bedeutung des Verfasser-Adressaten-Verhältnisses und der Publikationsformen hin analysiert werden [Kapitel 3.4].

Der zweite Themenkomplex fragt zunächst nach der Rolle von Architekturbeschreibungen in der Architekturtheorie [Kapitel 4.2]. Darauf aufbauend soll gezeigt werden, wie sich Architekturbeschreibung und Architekturtheorie in frühen Formen architekturkritischer Darstellungen verbinden. Einen weiteren

²⁷ LÜTZELER [1975, 40].

Schwerpunkt des zweiten Themenkomplexes stellt die Untersuchung des architekturkritisch ausgerichteten Laiendiskurses des späten 18. Jahrhunderts dar, der vor dem Hintergrund zeitgenössischer architekturtheoretischer Ansätze beleuchtet werden soll [Kapitel 4.3]. Den Abschluss des zweiten Themenkomplexes bilden die ab dem 19. Jahrhundert zunehmend in Erscheinung tretenden architekturgeschichtlich ausgerichteten Beschreibungen von Bauwerken, die den Weg in Richtung einer Verwissenschaftlichung von Architekturbeschreibungen weisen [Kapitel 4.4].

Kapitel 3 und Kapitel 4 geht je eine einführende Besprechung exemplarischer Autoren voraus [Joseph Addison in Kapitel 3.1 und Heinrich Gentz in Kapitel 4.1], deren Architekturbeschreibungen als illustrative Grundlage und Referenztexte für die jeweils anschließenden Ausführungen dienen. Es bleibt anzumerken, dass es zwischen beiden Themenkomplexen keine scharfe Trennlinie geben kann, da es unter den zu besprechenden rezeptiven Beschreibungen auch Beispiele gibt, die einen Beitrag zum zeitgenössischen theoretischen Diskurs leisten. Umgekehrt liegen auch Beschreibungen vor, die zwar als Diskursbeiträge angelegt und in entsprechender Form publiziert sind, jedoch auf Grund ihres Entstehungskontextes auch als Dokumente von Architekturrezeption gelesen werden können. In einigen Fällen werden daher zwei Dimensionen ein und desselben Textes in der Untersuchung zu berücksichtigen sein. Eine mögliche Pauschalisierung wird jedoch bei der Gliederung des Textmaterials in Kauf genommen, um das vielfältige und teilweise auch heterogene Material an Hand stringenter Interpretationskategorien auswerten zu können.

Die Auswahl des zu untersuchenden Quellenmaterials richtet sich dabei nach den Fragestellungen der Themenkomplexe und ist darum bemüht, grundlegende Beschreibungsformen zu erfassen und gleichzeitig ein möglichst breites Spektrum an kunsthistorischen Gattungen abzudecken. So werden im ersten Themenkomplex v.a. Beschreibungen untersucht, die Prozesse der Begegnung und Auseinandersetzung mit einem Bauwerk dokumentieren, weshalb vorrangig Textbeispiele aus der berichtenden Reiseliteratur²⁸, aber auch aus Briefen und Tagebüchern behandelt werden. Sonderfälle stellen in diesem Zusammen-

²⁸ LINK [1963, 11ff.] unterscheidet zwischen einer berichtenden Form der Reiseliteratur, die „auf Fiktionalisierung und epische Integration verzichtet und Reiseromanen bzw. –novellen, in denen die Gattungsgesetze der Novelle oder des Romans bereits [die] Struktur und Sprachform [der Texte bestimmen]“.

hang Textquellen wie etwa Reiseführer dar, die von Reisenden als Anleitungen für die Rezeption von Bauwerken genutzt wurden. Für die Untersuchungen im Rahmen des zweiten Themenkomplexes werden Traktate und andere architekturtheoretische Schriften sowie Monografien bzw. Besprechungen einzelner Bauwerke herangezogen. Von der Untersuchung ausgeschlossen werden Architekturbeschreibungen aus der erzählenden Literatur, unabhängig davon, ob sie auf real existierende oder fingierte Bauwerke bezogen sind. Diese Einschränkung ist dadurch begründet, dass bei Beschreibungen in narrativen Kontexten nicht das Bauwerk als Referenzobjekt im Fokus steht, sondern der literarische Eigenwert der Beschreibung und ihre Bedeutung für die Gestaltung literarischer Handlung. Diese Aspekte gehören zum Untersuchungsgegenstand literaturwissenschaftlich ausgerichteter Studien und würden im Rahmen des vorliegenden Dissertationsvorhabens dazu führen, den kunstgeschichtlichen Quellenwert von Architekturbeschreibungen aus dem Blick zu verlieren, der in ihrer Funktion als rezeptionsästhetisches und diskursives Ausdrucksmittel begründet liegt.

In Anbetracht des Untersuchungsziels und der Quantität des auszuwertenden Quellenmaterials ist es unumgänglich, sich auf einen vorrangig zu behandelnden Untersuchungszeitraum zu konzentrieren: Das 18. Jahrhundert erweist sich als besonders fruchtbar sowohl für rezeptionsästhetisch ausgerichtete Studien zur Architekturbeschreibung als auch für Fragen nach der Rolle von Beschreibungen in architekturtheoretisch und architekturgeschichtlich motivierten Diskursen. Dies ist auf zweierlei Gründe zurückzuführen: (1) Im Zuge der Reiseeuphorie des 18. Jahrhunderts veränderten sich die Zugangs- und damit auch die Rezeptionsbedingungen für Bauten außerhalb der vertrauten heimischen Umgebung. In der Folge entstand eine Vielzahl von Texten, in denen Reisende ihre Begegnungen mit Bauwerken schildern. (2) Zudem vollzogen sich im 18. Jahrhundert grundlegende Veränderungen architekturtheoretischer Positionen, von denen an dieser Stelle nur die allmähliche Abkehr von der Architekturtheorie Vitruvs und das Erstarken des Laiendiskurses zu nennen sind. Diese Entwicklungen führten im 18. Jahrhundert zu einer Auffächerung kunstliterarischer Gattungen in bis dahin unbekannter Breite, was es ermöglicht, Architekturbeschreibungen in einem vielschichtigen Spektrum kunstliterarischer Ausdrucksformen zu verorten. Der beigelegte Quellenanhang bietet eine chronologische Übersicht über die behandelten Texte und eine vollständige Wiedergabe der

Beschreibungen einschließlich ihrer strukturellen und inhaltlichen Besonderheiten. Die Quellenzitate im Haupttext bleiben hingegen auf die für die Argumentation notwendige Ausführlichkeit beschränkt.

1.3 Überblick über Formen und Funktionen von Architekturbeschreibungen

1.3.1 Ekphrasis und Periegesis: Zu den Entstehungskontexten antiker Architekturbeschreibungen

Wie alle Objektbeschreibungen sind auch Architekturbeschreibungen sprachliche Sinnstiftungen des visuell Wahrgenommenen und bewegen sich im Spannungsfeld zwischen der Schilderung dessen, *was* visuell wahrgenommen wird und dessen, *wie* das Wahrgenommene auf den Betrachter wirkt. Demzufolge lassen sich zwei Tendenzen bei Beschreibung eines Bauwerks unterscheiden: Die Schilderung kann entweder vorrangig auf formale Aspekte des Bauwerks wie Grundrissdisposition, Größenverhältnisse, Elemente der Fassadengliederung o.ä. ausgerichtet sein, oder sie kann versuchen, die Wirkung des Gebäudes auf den Betrachter in Worte zu fassen. Im Rahmen dieser beiden Positionen sind weitere Differenzierungen denkbar: Texte, die vornehmlich auf das zu beschreibende Objekt ausgerichtet sind, können Formen und Strukturen rein faktenorientiert erfassen und dokumentieren, sie können aber auch versuchen, konstruktive Relationen wie etwa das Verhältnis der einzelnen Bauglieder zueinander zu analysieren. Betrachterbezogene Beschreibungen können ihrerseits beispielsweise wirkungsästhetisch oder emotional-psychologisierend konzipiert sein. Diese vereinfachende Kategorisierung erfasst bei weitem nicht alle denkbaren Nuancen von Architekturbeschreibungen und lässt bewusst die problematische Abgrenzung von Beschreibung zu Interpretation, Deutung und Bewertung außer Acht, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit noch an Hand exemplarischer Einzelfälle diskutiert werden soll.²⁹ Auch ist zu betonen, dass sich

²⁹ ROSENBERG [2000, 7 & 15] sieht grundsätzlich in der „mediale[n] Übertragung [eines Kunstwerks in Sprache] ein[en] Akt der Interpretation“ und grenzt „die Bewertung sowie die rein inhaltliche [...] Deutung von der eigentlichen Beschreibung“ ab. Für die vorliegende Arbeit wird keine Einschränkung des Untersuchungsmaterials hinsichtlich der Abgrenzung von Beschreibung – Deutung – Bewertung vorgenommen, da die Untersuchung von der Grundannahme ausgeht, dass es bei der Beschreibung von Bauwerken insofern keine Ebene des reinen Beschreibens geben kann, als verfasser- und kontextinhärente Faktoren immer auch eine deutende oder wertende Nuancierung beschreibender Texte bewirken können. Der Begriff *Interpretation* wird im Folgenden in Anlehnung an ECO [1992] und DREYER [1998] jedoch ausschließlich für Texte verwendet, die ein Bauwerk auf einer semantischen Bedeutungsebene auslegen, welche über die Vermittlung formaler und funktionaler Zusammenhänge hinaus geht: „[Die] Aufgabe der Interpretation [ist]: sie beschreibt nicht die Beziehung zwischen Form und Funktion, sondern sie versucht zu erläutern, wie und mit welchen Mitteln diese Beziehung hergestellt wird, welche zusätzlichen Informationen und Imaginationen die gewählte Lösung vermittelt und in welchen kulturellen Kontext das Werk einzufügen wäre“, [DREYER 1998, 34].

zahlreiche Beispiele für Architekturbeschreibungen finden lassen, die sich im Spannungsfeld zwischen den beiden erläuterten Polen bewegen und daher nicht eindeutig zu kategorisieren sind. Das Schema soll daher an dieser Stelle in erster Linie dazu dienen, die antiken Ursprünge der Architekturbeschreibung ausgehend von der derzeitigen Forschungslage systematisch zu erfassen:

Die früheste überlieferte Architekturbeschreibung der europäischen Literatur findet sich in Homers Epos *Odyssee* aus dem späten 8. Jahrhundert v. Chr. [Text 1], in dessen siebten Gesang der Palast des Alkinoos bei Odysseus' Ankunft geschildert wird:

„Aber Odysseus ging zum berühmten Palast des Alkinoos; vieles erwog er innehaltend, ehe zur ehernen Schwelle er hinkam; Denn da war ein Glanz wie von Sonnenlicht oder von Mondschein in des stolzen Alkinoos Haus, dem hochüberdachten. Erzverkleidete Wände erstreckten sich hierin und dorthin, von der Schwelle bis drinnen; ringsum ein Gesimse aus Glasfuß. Goldene Türen verschlossen das Innere des festen *Gebäudes*. Silbernen waren die Pfosten und standen auf ehernem Sockel. Silbernen der Türsturz oben drüber und golden der Türring. Goldene und silberne Hunde waren zur Rechten und zur Linken.“³⁰

Der Text ist zur Gattung der Ekphrasis zu rechnen und kann als Maßstab für die weitere Entwicklung ekphrastischer Architekturbeschreibungen gelten: Die Beschreibung beruht auf der in der homerischen Epik mehrfach vertretenen Strategie des *Ankunftsschemas*³¹, was bedeutet, dass die Beschreibung dann einsetzt, wenn der Protagonist einen neuen Ort erreicht. Diese Strategie suggeriert eine zeitliche Dimension in der Zustandsbeschreibung und bewirkt eine Verlebendigung des an sich statischen Beschreibungsgegenstandes. Gleichzeitig wird die Beschreibung auf diese Weise in die linear fortschreitende narrative Handlung integriert, ohne dass ein Bruch in der Erzählsequenz entsteht. Durch die Entwicklung der Beschreibung aus der Perspektive des wahrnehmenden Betrachters ist die Textstelle von einer deutlichen wirkungsbezogenen Tendenz bestimmt: Das Bauwerk wird nicht an Hand seiner formalen tektonischen Merkmale vergegenwärtigt, sondern über seine märchenhafte Wirkung, die aus dem Glanz und der Kostbarkeit der verwendeten Materialien resultiert. Dieses Gefälle zwischen Gegenstands- und Wirkungsbeschreibung ist ein wesentliches Charakteristikum der Ekphrasis, deren eigentliches Ziel die sprachliche Ver-

³⁰ HOMER [*Odyssee*, Ed. Weiher, 1986, 178f.].

³¹ FRIEDLÄNDER [1912, 5] führt den Begriff in Bezug auf Homers Erzähltechnik ein; GOEBEL [1971, 14 & 209] greift ihn im gleichen Kontext auf und sieht die Strategie als Ausgangspunkt für die Entwicklung einer erlebnisbezogenen Beschreibungsweise, in der Handlungsaspekte und Metaphorik zunehmend die Oberhand über die Darstellung des Räumlich-Statichen gewinnen.

mittlung größtmöglicher Anschaulichkeit ist, ohne dass ein faktischer Gegenstandsbezug zwingend vorausgesetzt wird. Begründet liegt diese Eigenschaft im Ursprung der Ekphrasis als Teil der epideiktischen Redegattung³², die darauf ausgerichtet war, durch ein Höchstmaß an Anschaulichkeit (*enargeia*)³³ illusorische Effekte zu erzeugen, so dass der Zuhörer/Leser glaubte, den beschriebenen Gegenstand tatsächlich vor Augen zu sehen. Für ekphrastische Beschreibungen von Architektur bedeutete dies, dass die Darstellung baulicher Elemente und konstruktiver Zusammenhänge weit weniger von Relevanz war als die Schilderung der großartigen Wirkung eines Bauwerks, was sich in vielen Architekturekphrasen durch die sprachlich hyperbolische Darstellung kostbarer Materialien, opulenter Ausstattungen, baulicher Größendimensionen, aber auch

³² In der Forschung wird seit Längerem diskutiert, ob die Ekphrasis den Status einer eigenen Textgattung beanspruchen kann: GRAF [1995, 143] verweist darauf, dass nur in der griechischen Tradition von einer eigenen Gattungsgeschichte der Ekphrasis gesprochen werden kann. So war die Ekphrasis in den Anfängen ein fester Bestandteil rhetorischer Anfängerübungen, der sogenannten *Progymnasmata* und laut GRAF [1995, 143] lediglich „eine Unterart der Textgattung ‚Übungstexte‘. Eigenständige Bedeutung erlangte sie ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. als grundlegender Bestandteil epideiktischer Reden und v.a. ab dem 6. Jahrhundert in der byzantinischen Panegyrik. Dies ist auch der einzige Kontext, in welchem eine Architekturekphrase selbständig und nicht nur als Bestandteil eines größeren Redekontextes auftrat [hierzu ausführlich Anmerkung 35 zu Paulus Silentiarios’ Ekphrasis der Hagia Sophia]. Die heutige – auch wissenschaftlich weit verbreitete – Verwendung von *Ekphrasis* als Gattungsbezeichnung für literarische Beschreibungen von Werken der bildenden Kunst widerspricht der antiken Rhetoriktradition, in der der Begriff ausgesprochen weit gefasst wurde und nach der Definition des Theon von Smyrna [2. Jhd. n. Chr.] „jede Art von Rede [meinte], bei der genaue Beschreibungen geboten und so ein Gegenstand augenfällig gemacht wird“ [Zitat aus: REBEL 1996, 16]. Sie war also weder durch ihre Form, noch durch ihren Inhalt festgelegt, sondern ausschließlich durch ihre Wirkung bestimmt [Rosenberg 2007, 273; darin auch kritische Diskussion der heutigen Verwendung des *Ekphrasis*-Begriffes]. Der heutige Gebrauch von *Ekphrasis* geht auf einen Aufsatz des Literaturwissenschaftlers Leo Spitzer über Keats’ *Ode to a Grecian Urn* von 1955 zurück. Wie Rosenberg [2007, 276f.] ausführlich darlegt, knüpft Spitzer auf unsachgemäße Weise eine vermeintlich kontinuierliche Tradition poetisch-literarischer Kunstbeschreibungen an die rhetorischen Ursprünge der Ekphrasis und entwirft dadurch eine Gattungsgeschichte der Beschreibung von Kunstwerken, die weder dem funktionalen Kontext noch der historischen Genese der antiken rhetorischen Ekphrasis gerecht wird.

³³ *Enargeia* ist ein Leitbegriff der antiken Rhetorik, der eng mit der in der Ekphrasis intendierten Lebendigkeit und Vergegenwärtigung des beschriebenen Gegenstandes verknüpft ist. BOEHM/PFOTENHAUER [1995, 35] fassen den Begriff allgemein als „rhetorisches Mittel bildhafter Verlebendigung“; KASE [2010, 14] versteht ihn als „Oberbegriff für eine Reihe von Techniken nichtdiskursiver Veranschaulichung“. Aus textlinguistischer Sicht fallen unter diese Techniken u.a. die häufige Verwendung von Attributen, Hyperbeln, (metaphorische) Vergleiche sowie die Zuweisung von Tätigkeiten an unbelebte Entitäten. KASE [2010, 15] verweist darauf, dass sich die „Wirksamkeit [dieser rhetorischen Mittel] auf Grund topischer Gegenstandsbereiche entfaltet, die zum kollektiven Erfahrungsschatz der antiken Adressaten gehörten“ [hierzu auch WEBB 1999, 64 & KÖSTLER 1993, 54]. Dies lässt sich auch in ekphrastischen Architekturbeschreibungen feststellen, für die in der Antike nur ein sehr begrenzter Kanon an Topoi – allen voran Hyperbeln der Größe und des Glanzes – zur anschaulichen Schilderung von Bauwerken herangezogen wurden.

harmonischer Proportionen³⁴ zeigt. Diese Darstellungskonventionen stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem funktionalen Kontext der aus heutiger Sicht bekanntesten antiken Architekturekphrasen: Diese entstanden im Kontext der byzantinischen Panegyrik, d.h. als Bestandteil von Fest- und Prunkreden, die ihren Höhepunkt im 6. Jahrhundert mit der Schule von Gaza erreichte. Bei den Texten, die beide die Hagia Sophia in Istanbul, dem damaligen Konstantinopel, zum Gegenstand haben, handelt es sich zum einen um eine Passage aus Prokop von Caesareas Schrift *De Aedificiis* (553-555 n.Chr.), in der er die Bauten Kaiser Justinians mit panegyrischer Absicht beschreibt [Text 8] und zum anderen um Paulus Silentarius' Versekphrase der Hagia Sophia, die er 563 n.Chr. anlässlich eines Festvortrags zum Wiederaufbau der Kirche verfasste [Text 9].³⁵ Paul Friedländer hat bereits auf strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten hingewiesen, die er darauf zurück führt, dass Silentarius die Beschreibung Prokops gekannt haben muss,³⁶ und hat zudem betont, dass „in Bezug auf die sachliche Exaktheit der Beschreibung [...] eine [...] innere Ent-

³⁴ Der Verweis auf die harmonische Proportionierung des Bauwerks findet sich u.a. in Prokop von Caesareas Beschreibung der Hagia Sophia: „In unaussprechlicher Schönheit bietet sie sich dar. Denn Glanz und Harmonie der Maße schmücken sie, kein Zuviel und kein Zuwenig ist an ihr festzustellen, da sie prunkvoller als das Gewohnte und zuchtvoller als das Maßlose ist; an Licht und Sonnengefunkt aber hat sie Übermaß“; [PROKOPIOS v. CAESAREA, *Bauten*, Ed. Veh, 1977, 25.]. Als ekphrastische Beschreibungskategorien sind Harmonie und Proportion insofern bemerkenswert, als sie dem in der Architekturtheorie verankerten ästhetischen Grundbegriff der *eurythmia* entsprechen, die von Vitruv der Kategorie der *venustas* [= Schönheit, Anmut] zugeordnet wird und nach KRUF ⁵2004, 25] das „Ergebnis angewandter Proportionen und deren Wirkung auf den Betrachter“ meint. Prokop verweist in den *Bauten* darauf, dass seine Darstellung das Ergebnis eigener Beobachtungen ist und nennt keine weiteren Informationsquellen; dennoch ist nicht auszuschließen, dass er mit der Schrift Vitruvs zumindest aus Überlieferungen vertraut war.

³⁵ PAULUS SILENTIARIUS [*Ekphrasis*, Ed. Friedländer, 1912, 276ff.].

In Bezug auf die Beschreibungstechnik ist Silentarius' Ekphrasis von konventionellen Kategorien wie der Schilderung der Ausstattung und Beleuchtung geprägt und somit deutlicher der rhetorischen Tradition verpflichtet als der zumindest teilweise um einen differenzierten Gegenstandsbezug bemühte Text Prokops. Dennoch nimmt Silentarius' Beschreibung in der Entwicklung der Architekturekphrasis eine Sonderstellung ein: Sie ist die erste Ekphrasis eines Bauwerks, die autonom verfasst wurde und nicht, wie ihre Vorläufer, an einen größeren literarischen (Homer) oder historiographischen (Prokop) Entstehungskontext gebunden ist. In Bezug auf die Eigenständigkeit von Architekturekphrasen ist ihr eigentlicher Vorläufer in der Lobrede auf einen Festsaal von LUKIAN [*De Domo*, Ed. Floerke, 1911, 283-301; Text 6] zu sehen, die Lukian zu Ehren seines Gastgebers hielt und in der er den Saal hinsichtlich Lage, Glanz und Lichtspiel rühmt [hierzu FRIEDLÄNDER 1912, 86 & ROSENBERG 2007, 273]. Bei Lukians Beschreibung handelt es sich jedoch lediglich um eine Vorrede [*Prolalia*; ROSENBERG 2007, 273], wohingegen Silentarius' Versekphrase in ihrem vollen Umfang von über 1000 Versen einzig der Hagia Sophia gewidmet ist. Es würde jedoch zu weit führen, zu behaupten, dass Ekphrasen von Architektur mit Silentarius' Text den Status einer eigenen Gattung erreicht haben. Vielmehr ist sein Text als Einzelfall zu werten.

³⁶ FRIEDLÄNDER [1912, 126].

wicklung der Gattung [zu] sehen [sei]“³⁷. In der Tat weist insbesondere Prokops Text Ansätze zur Differenzierung ekphrastischer Beschreibungstraditionen auf,³⁸ was an Hand eines kurzen Textausschnittes erläutert werden soll:

„[...] [Die riesige Kuppel] scheint nicht auf dem festen Bau zu ruhen, sondern als goldene Kugel am Himmel zu hängen und so den ganzen Raum zu bedecken. Alle die Bauglieder, die sich da – es ist kaum zu glauben – hoch droben ineinander gefügt gegenseitig in Schweben halten und nur auf ihre nächste Umgebung stützen, leihen dem Werk eine einzigartige, ganz ausgezeichnete Harmonie, lassen aber das Auge des Betrachters nicht lange an einer Stelle, sondern jeder Einzelteil zieht den Blick ab, um ihn schnellstens auf sich zu lenken. Rasch wandert unausgesetzt das Auge hin und her, da sich der Betrachter nicht im Stande fühlt auszuwählen, was er mehr von all dem bewundern soll [...].“³⁹

Die Beschreibung verknüpft die für Architekturekphrasen charakteristische Strategie der Verlebendigung architektonischer Formen mit der Schilderung einer konstruktiven Eigenschaft der Hagia Sophia: So ist der Verweis auf den Eindruck des Schwebens, den die Kuppel vermittelt, nicht nur als rhetorischer Kunstgriff im Sinne der *enargeia*⁴⁰ zu verstehen – er erfasst zugleich die bauliche Besonderheit, dass die Schubkräfte der zentralen Pendentifkuppel zwar auf zwei seitliche Halbkuppeln sowie auf vier massive Pfeiler in den Ecken des Zentralraumes abgeleitet werden, dieses statische System jedoch für den Betrachter kaum nachvollziehbar ist, weil die Pfeilerkonstruktion im Innenraum den Anschein vermittelt, dass es sich statt um Stützen lediglich um einfache Wandflächen handelt, die kaum in der Lage wären, die Kräfte der Kuppel aufzufangen, wodurch die Kuppel quasi stützenlos über dem Zentralraum zu hängen scheint. Die aus der Verschleierung konstruktiver Zusammenhänge resultierende Verwirrung des Betrachters versteht Prokop durch den Hinweis auf das unruhig hin und her wandernde Auge des Betrachters⁴¹ sprachlich zu veranschaulichen und verbindet auf diese Weise affektive Wirkungsbeschreibung mit sachlichem Gegenstandsbezug. Diese ausgefeilte Beschreibungstechnik wird nicht im gesamten Text angewandt, sondern kommt lediglich in Bezug auf die Kuppel als das wesentliche Gebäudeelement zum Tragen, wohingegen an anderen Stellen Glanz, Illuminierung und Pracht als gebräuchliche Beschreibungskategorien der

³⁷ FRIEDLÄNDER [1912, 102].

³⁸ Auch KRUFIT [2004, 33] sieht in Prokops Schrift „bei aller Rhetorik [...] ein Konzept, in dem Baubeschreibung und ästhetische Wirkung in der Darstellung verbunden werden“.

³⁹ PROKOPIOS v. Caesarea [*Bauten*, Ed. Veh, 1977, 27f.]

⁴⁰ Siehe Anm. 25.

⁴¹ Dies ist nach den Untersuchungen von ROSENBERG, BETZ, KLEIN [2008, 127] der älteste Beleg für die Beschreibung von Blickbewegungen in der Kunstliteratur.

Architekturekphrasen eingesetzt werden, um ein anschauliches Bild der Hagia Sophia vor dem geistigen Auge des Lesers entstehen zu lassen:

„In unaussprechlicher Schönheit bietet sie sich dar. Denn Glanz und Harmonie der Maße schmücken sie, kein Zuviel und kein Zuwenig ist an ihr festzustellen, da sie prunkvoller als das Gewohnte und zuchtvoller als das Maßlose ist; an Licht und Sonnengefunkel aber hat sie Übermaß.“⁴²

Unter funktionalen Gesichtspunkten ist Prokops Schrift eine Würdigung Kaiser Justinians als Bauherr, was durch das Lob der von ihm realisierten Bauten zum Ausdruck gebracht wird. Zugleich ist *De Aedificiis* in Zusammenhang mit Prokops Funktion als Geschichtsschreiber zu verstehen und in dieser Hinsicht auch am Aufbau und der sprachlichen Gestaltung klassischer Werke der Historiographie orientiert, was sich auch in den Beschreibungen der Bauten niederschlägt. So finden sich neben um Lebendigkeit bemühten ekphrastischen Passagen auch Textstellen, in denen Bauten bzw. einzelne Bauteile lediglich erwähnt und in der Darstellung mit historiographischen Fakten sowie religiösen und sozialgeschichtlichen Anmerkungen vermischt werden. Prokops Text ist somit zumindest anteilig auch der Tradition sachlicher Architekturbeschreibungen verpflichtet, die sich aus der antiken Historiographie heraus entwickelten. Friedländer sieht ihre Anfänge in Herodots Beschreibung der Cheops-Pyramiden aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.,⁴³ die vornehmlich dem Fortgang des Bauvorhabens gewidmet ist und die eigentliche Gestalt der Pyramiden in nur einem Satz erwähnt [Text 2]. Ausgehend von diesem Text lässt sich die sachliche Beschreibungslinie auch in der *Naturkunde* [um 79 n. Chr.] von Plinius d. Ä. am Beispiel der Schilderung des Dianatempels in Ephesus [Text 4]⁴⁴ sowie in der Griechenlandbeschreibung [*Hellados Periegesis*, 2. Jhd. n. Chr.] des Pausanias verfolgen. Als eine Art Frühform des Reiseführers beschreibt die Periegesis des Pausanias Wegstrecken und Sehenswürdigkeiten und ist dabei – anders als ekphrastische Beschreibungen, deren Gegenstand durchaus fiktiv sein konnte – ausschließlich auf die Beschreibung real existierender Denkmäler ausgerichtet, die der Autor mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus eigener Anschauung kannte.⁴⁵ An Hand von Pausanias' knapper Schilderung des Hera-

⁴² PROKOPIOS v. Caesarea [*Bauten*, Ed. Veh, 1977, 25].

⁴³ FRIEDLÄNDER [1912, 34]; HERODOT [*Historien*, II, 124, Ed. Feix, 1988, 308ff.].

⁴⁴ PLINIUS Secundus d. Ä. [*Naturkunde*, Ed. König/Winkler, 1973, 63].

⁴⁵ So die Meinung von Arwed ARNULF [2004, 41], der sich die Verfasserin anschließt.

tempels in Olympia [Text 7] lassen sich wesentliche Merkmale sachlich-faktenbezogener Architekturbeschreibungen illustrieren:

„[...] Die Bauweise des Tempels ist dorisch, und er ist ganz von Säulen umgeben. Eine der Säulen im Ophisthodomos ist aus Eichenholz. Die Länge des Tempels beträgt 169 Fuß, die Breite 63 Fuß und die Höhe weniger als 50 Fuß. Den Namen des Architekten erwähnen [die Eleer] nicht.“⁴⁶

Die Beschreibung weist keinerlei Ansätze zur Verlebendigung des Gegenstandes auf; der Betrachter spielt im Text ebenso wenig eine Rolle wie die qualitativen Eigenschaften des Tempels. Stattdessen ist die Schilderung auf formale Objektmerkmale wie Maßangaben und Säulenordnung konzentriert und vermittelt diese Informationen in einem knappen und sachlichen Sprachduktus. Sinn und Zweck der Beschreibung ist, anders als in den Architekturekphrasen, nicht das anschauliche Vor-Augen-Führen des Bauwerks, sondern die reine Informationsvermittlung an den Leser, der sich mit Hilfe von Pausanias' landeskundlicher Abhandlung ein umfangreiches Wissen über das antike Griechenland aneignen konnte. Pausanias' konziser, faktenbezogener Beschreibungsmodus ist wegweisend für die neuzeitliche Reiseliteratur, insbesondere für die Apodemik, ehe diese im 18. Jahrhundert einen gattungsimmanenten Strukturwandel durchläuft, der zu einer Differenzierung reiseliterarischer Beschreibungsformen führt.⁴⁷

Sachliche Architekturbeschreibungen finden sich in der Antike außer in historiographischen und topographischen Kontexten auch in der Architekturtheorie: Vitruvs *De architectura libri decem* [ca. 33-14 v.Chr.] ist das einzige überlieferte architekturtheoretische Werk der Antike und umfasst neben der normativ-abstrakten Proportionslehre und der Einführung ästhetischer und technischer Grundbegriffe auch eine umfassende Kategorisierung von Bautypen, die sich grundsätzlich als Rahmen für die Beschreibung konkreter Bauten eignen würde. Vitruv verzichtet dennoch weitgehend auf Beschreibungen beispielhafter Bauten; lediglich um den Bautyp der Basilika zu illustrieren, beschreibt er das von ihm selbst errichtete Gebäude in Fano [Text 3]. Da das Spannungsverhältnis von normativer Idealvorstellung und konkreter Einzelfallbeschreibung in architekturtheoretischen Schriften eine der zentralen Fragen von Kapitel 4.2 der vor-

⁴⁶ PAUSANIAS [*Beschreibung Griechenlands*, V, 16,1, Ed. Laager, 1998, 288].

⁴⁷ Hierzu ausführlich Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

liegenden Arbeit ist, soll Vitruvs Bauschreibung an dieser Stelle vorrangig hinsichtlich sprachlich-formaler Aspekte näher analysiert werden:

Ähnlich wie Pausanias wählt auch Vitruv den Einstieg in die Beschreibung über eine Aufzählung von Maßangaben, stellt aber gleichzeitig einen Bezug zu seinem dreigliedrigen System architektonischer Konstruktions- und Gestaltungsprinzipien *firmitas – utilitas – venustas* her, indem er auf die „Würde und Anmut“ seines Bauwerks verweist. Der erste Satz verdeutlicht zugleich, dass er das von ihm errichtete Bauwerk als Alternativlösung⁴⁸ zu den in den vorherigen Abschnitten erörterten normativen Grundlagen der basilikalen Bauform sieht:

„[...] Nicht weniger können Entwürfe von Basiliken dieser Art höchste Würde und Anmut haben, wie ich die Basilika für die Kolonie Fano entworfen und unter meiner Leitung als Architekt habe erbauen lassen. Deren Proportionen und Symmetrien sind so bestimmt: Der mittlere überdachte Raum ist zwischen den Säulen 120 Fuß lang und 60 Fuß breit. Der Säulenumgang um das Mittelschiff ist zwischen den Wänden und den Säulen 20 Fuß breit. Die Säulen haben eine durchlaufende Höhe einschließlich der Kapitelle von 50 Fuß, eine Dicke von 5 Fuß. An ihrer Rückseite, nach den Wänden zu, haben sie Vorlagen, die 20 Fuß hoch, 2 ½ Fuß breit und ½ Fuß dick sind, die die Balken tragen, auf denen die Decke des Säulenganges ruht [...].“⁴⁹

Im Anschluss an diesen Abschnitt wendet sich Vitruv funktionalen Aspekten der Konstruktion zu und erläutert Lösungen baulicher Detailfragen:

„[...] Über diesen stehen andere Vorlagen, die 18 Fuß hoch, 2 Fuß breit und 1 Fuß dick sind, die ebenfalls Querbalken aufnehmen, die das Sparrenwerk und das Dach der Säulengänge tragen, das tief unterhalb der Überdachung [des Mittelschiffs] eingefügt ist. Der Raum, der zwischen den Balken auf den Vorlagen und denen auf den Säulen übrig bleibt, ist für die Lichteinstrahlung durch die Säulenzwischenräume hindurch offen gelassen [...].“⁵⁰

Auch bei der Beschreibung des Daches steht für ihn die Konstruktion im Vordergrund, in der er die anmutige Wirkung des Bauwerks begründet sieht:

„[...] Über diesen liegen ringsum eichene Balken, die aus zwei Hölzern zusammengesetzt sind und von denen jedes Holz zwei Fuß stark ist. Hierüber liegen, in Richtung auf die Säulenschäfte, die Anten und die Wände des Pronaon, die Dachbinder mit den Streben, und sie tragen das Dach der ganzen Basilika, ein zweites, das von der Mitte über das Pronaon verläuft. So bietet die sich kreuzende, doppelte Giebelanlage, außen Dach, innen hohes Mittelschiff, ein anmutiges Bild.“⁵¹

⁴⁸ Auf die Diskrepanz zwischen Vitruvs allgemeiner Abhandlung zum basilikalen Bautyp und der Darstellung der von ihm errichteten Basilika verweisen WEYRAUCH [1976, 26] und ALZINGER [1989, 212]. Sie sehen Letztere jedoch nicht als missverständlichen Widerspruch zu Vitruvs normativen Ausführungen, sondern als Ausdruck seiner Auffassung, dass grundsätzlich „vielfältige Möglichkeiten vorhanden sind, eine Basilika zu entwerfen“, [ALZINGER 1989, 212].

⁴⁹ VITRUV [Zehn Bücher, Ed. Fensterbusch, 1964, 209].

⁵⁰ Ibid., 209.

⁵¹ Ibid., 211.

Im Unterschied zur rein sachlich-faktenbezogenen Tradition von Architekturbeschreibungen, wie wir sie in der Antike v.a. in der Historiographie verankert finden, weist Vitruvs Beschreibung der Basilika in Fano die Besonderheit auf, dass sie nüchternen Informationsgehalt mit Anmerkungen zu konstruktiven Details verbindet und damit den Sachbezug um eine technisch orientierte Dimension erweitert. Auch in ihrer Ausführlichkeit und begrifflichen Genauigkeit geht sie weit über alle bislang erwähnten antiken Architekturbeschreibungen hinaus.⁵² Diese Sonderstellung hängt einerseits mit dem Status der Rezipienten zusammen, die Vitruv mit seiner Schrift erreichen wollte: Sein Traktat richtet sich an praktizierende Architekten, also an ein Fachpublikum, das seinen terminologisch komplexen Ausführungen zu folgen vermochte. Andererseits ist Vitruvs Beschreibung didaktisch motiviert und erweitert damit den funktionalen Kontext, innerhalb dessen sachbezogene Architekturbeschreibungen in der Antike verfasst wurden.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass in der Antike grundsätzlich zwischen zwei Formen von Architekturbeschreibungen unterschieden werden kann, nämlich zwischen der ekphrastischen und der sachlich-objektbezogenen Beschreibungstradition. Diese unterliegen ihrerseits einem klar definierten Kanon an Funktionen: Architekturekphrasen treten in rhetorischen und literarischen⁵³ Kontexten auf; sie dienen der lebendigen Ausschmückung von Festre-

⁵² ARNULF [2004, 37] geht so gar so weit zu behaupten, dass Vitruvs Beschreibung als Grundlage für eine Rekonstruktion der Basilika in Fano herangezogen werden könnte. Dieser Ansatz wurde bereits in einer Studie von Sabine WEYRAUCH [1976] verfolgt, die versucht, ausgehend von Vitruvs Text das Erscheinungsbild des Baus so exakt wie möglich nachzuvollziehen. Allerdings ist anzumerken, dass sich Vitruv bei aller Präzision stellenweise allzu sehr in Detailfragen verliert, so dass sein Text keinen Gesamteindruck des Baus zu vermitteln mag. Hinzu kommen terminologische Unklarheiten, die, wie ARNULF [2004, 36] zu Recht anmerkt, auf Ambiguitäten in den zahlreichen Vitruv-Übersetzungen zurückzuführen sind und heute oftmals zu Fehlinterpretationen bestimmter Begrifflichkeiten führen.

⁵³ Diese Tradition spielt für die vorliegende Arbeit nur eine untergeordnete Rolle, da, wie eingangs erläutert, für die weitere Untersuchung Beschreibungen der erzählenden Literatur explizit ausgeklammert werden. Dennoch sei an dieser Stelle auf einige bedeutende literarische Architekturbeschreibungen der Antike hingewiesen [ausführlicher Überblick hierzu in GOEBEL 1971, 14ff.]: Zu erwähnen ist die Gedichtsammlung *Silvae* des P. Papinius Statius [um 90 n.Chr.], in denen er Bäder und Paläste aus der Zeit Domitians mittels Hyperbeln des Glanzes und der Größe beschreibt [GOEBEL 1971, 20; ausführlich auch: KRÜGER 1998, 21ff. & CANKIK 1965, 13ff.]. Ähnlich strukturierte Beschreibungen imaginiertes Paläste und Tempel finden sich bei Vergil und Ovid [ARNULF 2006, 90]. Von Bedeutung sind des Weiteren die Villenbeschreibung PLINIUS d. J. [*Briefe*, Ed. Kasten, 1968, 107-117 & 259-273; Text 5], die, entstanden von 97-109 n.Chr., ebenfalls zur Literatur der jüngeren Kaiserzeit zu rechnen sind. Dass diese an hiesiger Stelle explizit unter den literarischen Architekturbeschreibungen geführt werden, geht auf die Einordnung von FRIEDLÄNDER [1912, 69] zurück, der die antike Briefliteratur als „stilisierte Epistolographie“ bezeichnet und ihr eine „kunstmäßige Ausdehnung“ als der modernen bescheinigt.

den und der protagonistenbezogenen Integration von Schauplätzen in narrative Handlungen. Sachliche Architekturbeschreibungen finden sich in der Historiographie und Landeskunde sowie als Sonderfall in Vitruvs Architekturtheorie. Ihnen obliegen die Vermittlung faktischer Informationen und die didaktische Konkretisierung normativer Regelsysteme. Bemerkenswerterweise ist aus der Antike keine Architekturbeschreibung überliefert, die Architekturrezeption dokumentiert. Diese Tatsache ist insofern von Bedeutung für die vorliegende Arbeit, als sich daraus die Frage ergibt, auf welche Vorbilder rezeptive Architekturbeschreibungen zurückgehen. Kapitel 2 wird diese Problematik ausführlich unter Berücksichtigung formaler wie inhaltlicher Aspekte erörtern.

Für das weitere Vorgehen sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass der Begriff *Ekphrasis* im Folgenden ausschließlich für Architekturbeschreibungen verwendet wird, die sich eindeutig auf die rhetorisch-literarische Beschreibungslinie der Antike zurückführen lassen. Die Verwendung der Bezeichnung *sachliche* bzw. *faktenbezogene Beschreibung* ist hingegen an sprachlich-formale Merkmale gebunden. Diese begriffliche Differenzierung wurde in der Forschungsliteratur bislang nur unzureichend vollzogen. Während Rosenberg⁵⁴ und in der Folge auch Kase⁵⁵ für unterschiedliche Formen von Gemäldebeschreibungen bereits begriffliche Abgrenzungen vorgenommen haben, ist das Vorgehen der Forschung zu Architekturbeschreibungen in dieser Hinsicht bisher wenig systematisch. So subsumiert etwa Goebel unter *Ekphrasis* auch die Architekturbeschreibungen von Pausanias und Plinius d. Ä.,⁵⁶ obwohl diese keinerlei formale oder funktionale Merkmale von Architekturekphrasen aufweisen. Eine klare begriffliche Unterscheidung der verschiedenen Formen antiker Architekturbeschreibungen ist jedoch unerlässlich, wenn in den folgenden Kapiteln die Genese der genannten Beschreibungslinien bis hin zur Entstehung frühwissenschaftlicher Beschreibungsformen aufgezeigt werden soll.

In der Tat weisen die Beschreibungen Plinius d. J. lediglich ein zurückhaltendes Interesse an den baulichen Gegebenheiten der beiden Villen auf. Vielmehr steht die Illustration eines persönlichen Wohngefühls im Vordergrund [FRIEDLÄNDER 1912, 70], das von reizvollen Aussichten und angenehmen klimatischen Verhältnissen profitiert und dem Rezipienten in Form eines Spazierganges durch die Anlagen vermittelt wird, wodurch die Beschreibungen eine ähnliche Dimension des zeitlichen Verlaufs erhalten, wie sie bereits in Zusammenhang mit Homers Beschreibung des Alkinoos-Palastes erläutert wurde.

⁵⁴ ROSENBERG [1995 und 2007].

⁵⁵ KASE [2010].

⁵⁶ GOEBEL [1971, 20].

1.3.2 Der Stellenwert antiker Beschreibungstraditionen im Mittelalter

Zum Stellenwert von Architekturbeschreibungen im Mittelalter liegen bereits einige Forschungsüberblicke vor,⁵⁷ deren wichtigste Ergebnisse im Folgenden summarisch dargestellt werden: Rhetorische Ekphrasen von Architektur waren im Mittelalter außer im Umkreis von Byzanz kaum überliefert.⁵⁸ Die wenigen ekphrastischen Beschreibungen von Architektur, die im Mittelalter entstanden,⁵⁹ greifen inhaltliche und gestalterische Motive fiktiver Architekturbeschreibungen aus den Dichtungen Ovids, Lukians und Statius' auf und erweitern diese um eine allegorische Bedeutungsebene.⁶⁰ Das im Mittelalter zu verzeichnende literarische Desinteresse an der Beschreibung von Architektur führen sowohl Goebel⁶¹ als auch Nerdinger⁶² darauf zurück, dass „das Bauwesen [...] nicht zu den freien Künsten [zählte], [...] also bloßes Handwerk und daher für den Dichter nicht von Bedeutung [war]“⁶³.

Das wichtigste Vorbild für sachbezogene mittelalterliche Architekturbeschreibungen war die Beschreibung des Salomonischen Tempels in der Vulgata-Übersetzung des Alten Testamentes [Text 10]:⁶⁴

„Das Haus aber, das der König Salomo dem Herren baute, war sechzig Ellen lang, zwanzig Ellen breit und dreißig Ellen hoch. Und er baute eine Vorhalle vor der Tempelhalle des Hauses, zwanzig Ellen lang nach der Breite des Hauses und zehn Ellen breit vor dem Haus her. Und er machte am Hause Fenster mit festen Stäben davor. Und er baute einen Umgang an der Wand des Hauses ringsumher, sodass er um die Tempelhalle und den Chorraum herumging, und machte Seitengemäcker ringsumher. Der untere Gang war fünf Ellen weit und der mittlere sechs Ellen weit und der dritte sieben Ellen weit; denn er machte Absätze außen am Hause ringsumher, sodass die Balken nicht in die Wände des Hauses eingriffen. [...] Und er baute Gänge um das Haus herum, je fünf Ellen hoch, und verband sie mit dem Hause durch Balken von Zedernholz [...].“⁶⁵

Die Beschreibung ist im Wesentlichen auf die Aufzählung der Baukörper, ihrer Maße und Materialien ausgerichtet; wirkungsbezogene Verlebendigungsstrategien kommen nicht zum Tragen. In dieser Hinsicht weist die Beschreibung des Salomonischen Tempels durchaus Parallelen zu Texten der sachlichen Be-

⁵⁷ ARNULF [2004, 88ff.], ARNULF [2006, 90-97], REINLE [1982, 255ff.].

⁵⁸ SMITH [1992, 142], ARNULF [2004, 31].

⁵⁹ Ein bedeutendes Beispiel ist die Architekturphantasie des Gralstempels im *Jüngerem Titarel* [um 1260].

⁶⁰ NERDINGER [2006, 16].

⁶¹ GOEBEL [1971, 33].

⁶² NERDINGER [2006, 16]

⁶³ *Ibid.*, 16.

⁶⁴ ARNULF [2004, 47f.]

⁶⁵ Altes Testament, 1 Könige 6, 2-10.

schreibungslinie der Antike wie etwa den Architekturbeschreibungen bei Pausanias oder Plinius d. J. auf, die allerdings auf Grund fehlender Kenntnisse der griechischen Sprache⁶⁶ im Mittelalter nicht rezipiert wurden. Die Beschreibungsstrategie des Bibeltextes wurde auf zahlreiche Kirchenbeschreibungen übertragen,⁶⁷ die zumeist additiv aufgebaut waren und primär Informationen zu den wichtigsten Maßen des beschriebenen Baus vermittelten.⁶⁸

Eine Tradition von Architekturbeschreibungen im architekturtheoretischen Kontext ist für das Mittelalter nicht zu verzeichnen: So ist es in der heutigen Forschung inzwischen zwar unbestritten, dass für Vitruvs Traktat im Mittelalter eine kontinuierliche Tradierung vorliegt,⁶⁹ jedoch wurden seine Ansätze nicht im Sinne einer eigenständigen mittelalterlichen Architekturtheorie aufgegriffen.⁷⁰ Die weit verbreiteten Handwerksbücher waren mathematisch-konstruktiv ausgerichtet und enthielten keine Baubeschreibungen.⁷¹

Von Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist, dass aus dem Mittelalter erstmals Architekturbeschreibungen überliefert sind, die in Zusammenhang mit der Rezeption von Bauwerken entstanden. Frühe Beispiele für derartige Beschreibungen finden sich bereits in vorkarolingischer Zeit; ab dem späten 14. Jahrhundert existieren auch Texte, die von Laien in Volkssprache verfasst wurden und, anders als die Beschreibungen in lateinischer Sprache, auf eine breite Rezeption ausgerichtet waren.⁷² Entscheidend für diese Entwicklung war die literarische Produktion der Pilgerreisenden, die auf ihren Fahrten ins Heilige Land den Be-

⁶⁶ ARNULF [2004, 88].

⁶⁷ ARNULF [2006, 97ff.], GERMANN [1980, 34f.]. Die Beschreibung des Salomonischen Tempels diente nicht nur als Vorbild für zahlreiche Baubeschreibungen, sondern auch für einige Versuche, die Anlage zu rekonstruieren, darunter der berühmte Ansatz des spanischen Jesuiten Juan Bautista Villalpando, der in einem zweibändigen Werk zahlreiche Kupferstiche zur Rekonstruktion des Tempels vorstellte [hierzu: NERDINGER 2006, 454].

⁶⁸ Als paradigmatisches Beispiele hierfür können die Kirchenbeschreibungen des Gregor von Tours in seinen *Historiae Francorum libri decem* aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. gelten [hierzu ausführlich ARNULF 2004, 89-92 & ARNULF 2006, 97].

⁶⁹ KRUFTE [2004, 31] betont, dass das Interesse an Vitruvs Schrift schon für die vorkarolingische Zeit nachweisbar ist, wenn auch die verschiedenen Formen der Überlieferung erst ab dem Frühhumanismus systematisch erfasst werden können.

⁷⁰ KRUFTE [2004, 32] widerspricht der in der Forschung vielfach vertretenen Annahme, dass Isidor von Sevilas im Mittelalter weit verbreitete Enzyklopädie *Etymologiae* [ca. 560-636] in der Darstellung dreier grundlegender Architekturkategorien unmittelbar auf Vitruv aufbaut [These noch vertreten von ARNULF 2006, 97 ohne Bezugnahme auf Krufte]. An Hand von Isidors Definitionen der Kategorien weist KRUFTE [2004, 33] nach, dass der Autor zwar auf Enzyklopädien zurückgriff, die bereits von Vitruv benutzt worden waren, jedoch inhaltlich sowohl von diesen als auch von Vitruvs Traktat abweicht.

⁷¹ LANGEN [1940, 238].

⁷² ARNULF [2004, 109 & 200], BELOSCHNITSCHENKO [2004, 32].

such der Heiligen Stätten in Jerusalem schriftlich dokumentierten und der Nachwelt eine Fülle von Beschreibungen vornehmlich der Jerusalemer Grabeskirche überlieferten. Die bisherigen Untersuchungen⁷³ zu Architekturbeschreibungen in der Pilgerliteratur betonen den stereotypen Charakter der Schilderungen, die, als Itinerare konzipiert, die besuchten Stätten knapp und monoton abhandeln, wobei das Interesse vorrangig der Ausstattung und Liturgie und weniger der Architektur gilt.⁷⁴ Als Grund für die Gleichförmigkeit der Beschreibungen nennt Beloschnitschenko die in der damaligen Zeit gängige Praxis intertextueller Verweise, die darauf beruhte, dass Verfasser von Pilgerberichten zeitgenössische und, soweit bekannt, antike Quellen in ihre eigenen Aufzeichnungen integrierten.⁷⁵

Ausgehend von diesen Erkenntnissen widmet sich der folgende Themenkomplex den Formen und Funktionen neuzeitlicher Architekturbeschreibungen. Das zu untersuchende Quellenmaterial soll dabei auf Veränderungen sprachlich-stilistischer sowie strukturell-strategischer Merkmale hin befragt werden und vor dem Hintergrund literarischer Gattungskonventionen beleuchtet werden.

⁷³ Überblicksdarstellungen finden sich in ARNULF [2004, 137-200] sowie mit einem Schwerpunkt auf deutschsprachige Pilgerberichte in BELOSCHNITSCHENKO [2004, 38-42]. SAUER [1993] hat eine Einzelstudie zu den Architekturbeschreibungen des Pilgers Theoderich aus dem 12. Jahrhundert vorgelegt.

⁷⁴ BELOSCHNITSCHENKO [2004, 38], ARNULF [2004, 200].

⁷⁵ BELOSCHNITSCHENKO [2004, 38].

2. Architekturbeschreibungen und Architekturerezeption: Die Bedeutung der Reiseliteratur vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert

2.1 Wie erlangt ein Reisender Kenntnisse über Architektur? Archi- tekturbeschreibungen als Medium von Wissenserwerb und Wissens- vermittlung

Welche Bedeutung der Reiseliteratur für die historische Entwicklung von Architekturbeschreibungen zukommt, zeigen zwei grundlegende Ergebnisse von Kapitel 1.3: Die ältesten überlieferten Architekturbeschreibungen, die Bauwerke unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten erfassen, stammen aus einer besonderen Form der mittelalterlichen Reiseliteratur, nämlich aus den Pilgerschriften. Einige der ältesten Beispiele informationsvermittelnder Architekturbeschreibungen, die maßgeblich zur Ausprägung des sachlichen Beschreibungstypus beigetragen haben, finden sich in der Periegesis des Pausanias, die einen antiken Vorläufer des „modernen Kulturreiseführers“⁷⁶ darstellt. Fragt man nach dem weiteren Einfluss reiseliterarischer Traditionen auf Form und Funktion von Architekturbeschreibungen, ist zunächst eine grundsätzliche Unterscheidung der verschiedenen Kategorien reiseliterarischer Ausdrucksformen vorzunehmen: Manfred Link unterteilt die Reiseliteratur in a) Reiseführer und -handbücher, b) Reisebeschreibungen, -tagebücher, -briefe, c) wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Reiseschriften⁷⁷ sowie d) Reisenovellen und -romane.⁷⁸ Seine Kategorisierung baut Link auf funktional-inhaltlichen Kriterien, aber auch auf Motiven der sprachlichen Gestaltung auf, wobei die einzelnen Kategorien nicht immer scharf zu trennen sind. Für die vorliegende Untersuchung sind insbesondere die ersten beiden Kategorien von Interesse, d.h. zum einen Reiseführer, die sowohl zur Vorbereitung als auch zur Informationsanreicherung während der Reise konsultiert wurden, sowie zum anderen alle Formen der berichtenden Reiseliteratur. Das Attribut *berichtend* ist dabei kein absolut zu setzendes Gestaltungsmerkmal, sondern in erster Linie als Abgrenzung zu Reisenovellen und -romanen zu verstehen, die zumeist eine fiktive Reise zum

⁷⁶ BELOSCHNITSCHENKO [2004, 56].

⁷⁷ Zur Kategorie der (populär-)wissenschaftlichen Reiseschriften zählt LINK [1963, 11] „Entdeckungs- und Forschungsberichte [...], die den Leser etwa über die kulturellen, geographischen, zoologischen und botanischen Besonderheiten der bereisten Länder [...] informieren“.

⁷⁸ LINK [1963, 7ff.].

Gegenstand haben und deutlich von den „Gattungsgesetzen des Romans [bzw.] der Novelle“⁷⁹ bestimmt werden, wohingegen in Reiseberichten die „außersprachliche Wirklichkeit des unmittelbaren Reiseverlaufs“⁸⁰ dominiert.

2.1.1 Informationswert und Anleitung zur Urteilsbildung: Architekturbeschreibungen bei Leandro Alberti, Francesco Bocchi und Francesco Sansovino

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Architekturbeschreibungen aus reiseliterarischen Kontexten bis zum 17. Jahrhundert weitgehend stereotype Erscheinungsformen aufweisen und wenig Entwicklungsspielraum erkennen lassen. Dies gilt sowohl für den Kanon der beschriebenen Gebäude als auch für die sprachliche und strukturelle Gestaltung der Texte. Die Beschreibungstraditionen der mittelalterlichen Pilgerberichte, die im Wesentlichen darin bestanden, die besichtigten Sehenswürdigkeiten knapp und in aufzählender Form zu erfassen, wirkten noch für längere Zeit nach, obwohl ab dem 15. Jahrhundert religiöse Motive für Reisen zunehmend an Bedeutung verloren und stattdessen Bildungsreisen und das damit verbundene Interesse an den geographischen und kulturellen Eigenheiten des Reiselandes deutlich zunahmten.⁸¹ Diese Entwicklung förderte die Produktion von topographisch ausgerichteter Guidenliteratur, die im Unterschied zu den oftmals mit Legenden gespickten Reiseführern des Mittelalters, etwa den *Mirabilia Urbis Romae*,⁸² Fakten zu Geschichte, Klima, Bevölkerung aber auch zu Städten, Kunst und Architektur des jeweiligen Landes vermittelte. Insbesondere topographisch-informative Beschreibungen von Italien gewannen in dem Maße an Konjunktur, in dem Italien ab dem 15. Jahrhundert zum wichtigsten europäischen Reiseziel wurde, nachdem es im Mittelalter v.a. Durchgangsstation der Pilger auf dem Weg nach Jerusalem gewesen war.⁸³

Ludwig Schudt sieht Leandro Albertis Italienbeschreibung *Descrittione di tutta l'Italia* von 1550 als einen der wichtigsten und zugleich Maßstäbe setzenden

⁷⁹ LINK [1963, 11].

⁸⁰ Ibid., 11.

⁸¹ Zum Wandel von der religiös motivierten Pilgerfahrt hin zur Bildungsreise siehe ausführlich BELOSCHNITSCHENKO [2004, 21f].

⁸² Zu den *Mirabilia* siehe ausführlich ARNULF [2004, 286] sowie BELOSCHNITESCHENKO [2004, 22f.].

⁸³ Zur Venedig-Jaffa-Route der Jerusalempilger siehe ausführlich BELOSCHNITESCHENKO [2004, 31ff.].

den Vertreter dieser Gattung.⁸⁴ Albertis Darstellung folgt in der Gliederung den 19 Regionen Italiens, die zunächst übergreifend charakterisiert werden, ehe er dann auf die wichtigsten Städte und deren Sehenswürdigkeiten eingeht. Seine Schrift unterliegt einem allgemeinen Informationsanspruch, der sich dadurch auszeichnet, dass allen besprochenen Phänomenen die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet wird. Es lag nicht in Albertis Absicht, seine Italienbeschreibung auf eine bestimmte Zielgruppe, etwa Reisende mit besonderem Interesse an Kunst und Architektur auszurichten, weshalb er die Kunstschätze des Landes in der gleichen knappen Form behandelt wie seine übrigen Ausführungen. In der kurzen Passage über den Florentiner Dom etwa erwähnt er Filippo Brunelleschi als Architekt der Kuppel und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die augenfälligsten Merkmale des Bauwerks – die Marmorinkrustation und die Kuppel:

„Vi [à Firenze] si veggono sontuosi edifici così dedicati à Dio, come per l'uso di Cittadini. Et prima vedesi quel meraviglioso Tempio di S. Maria de' l Fiore tutto di marmo crustato, ove è quella stupenda cupula tanto artificiosamente fatta da Filippo di Brunesco Fiorentino eccellente architetto. Vicino à questo Tempio appare quella bellissima Torre del Campano tutta fabricata di belle pietre di marmo.“⁸⁵

Von einer Beschreibung architektonischer Zusammenhänge ist der Textabschnitt weit entfernt; er ist vielmehr als eine Art Hilfestellung für Reisende konzipiert, die es ihnen ermöglichen soll, sich in kurzer Zeit einen Überblick über die wichtigsten Sehenswürdigkeiten des Landes zu verschaffen.

Von der Langlebigkeit dieser Darstellungsform zeugt der Romführer von Fioravante Martinelli, der exakt 200 Jahre nach Albertis Italienbeschreibung veröffentlicht wurde und die Monumente der *Ewigen Stadt* an Hand von zehn Stadtpaziergängen vorstellt:

“Uscite poi sù la Piazza dov'è la Chiesa del Gesù, principata da Card. Alessandro con disegno del Vignola, e terminata dal Card. Odoardo ambedue Farnesi [...]. Osservate la nobilissima Facciata di travertini; e nella Chiesa l'Altar Maggiore [...]. Ammirate la volta della Chiesa, Cuppola, e Tribuna, ornate di stucchi dorati [...] e finalmente osservate lo splendore degli apparati Sagri nella Sagrestia.”⁸⁶

Ähnlich wie Alberti nennt auch Martinelli in dem Abschnitt über Il Gesù lediglich grundlegende Daten sowie mit Fassade, Gewölbe und Kuppel die wichtigsten Bauelemente, ohne diese jedoch, mit Ausnahme von Angaben zur Materialbeschaffenheit, näher zu charakterisieren oder in ihrem architektonischen Zu-

⁸⁴ SCHUDT [1959, 20]. Er verweist zugleich darauf, dass Albertis Italienbeschreibung in vielen Einzelheiten auf Flavio Biondos *Italia illustrata* zurückzuführen sei.

⁸⁵ ALBERTI [*Descrittione*, 1550, 41r].

⁸⁶ MARTINELLI [*Roma ricercata*, 1750, 108].

sammenwirken zu bestimmen. Der Leser wird stattdessen gezielt darüber informiert, was dem Autor des Reiseführers an dem jeweiligen Bauwerk bemerkenswert scheint. Diese Hinweise sind jedoch nicht als eine explizite Anleitung zur Rezeption oder gar als ein vorweg genommenes ästhetisches Urteil zu verstehen. Vielmehr unterliegt diese Minimalform der Architekturbeschreibung der Aufgabe des Informationstransfers und steht daher nicht nur in formaler, sondern auch in funktionaler Hinsicht in der Tradition der sachlich-faktenbezogenen Beschreibungslinie der antiken Periegesis.

Ende des 16. Jahrhunderts wurde mit Francesco Bocchis *Le Bellezze della città di Firenze*⁸⁷ von 1591 erstmals ein Reiseführer veröffentlicht, der sich v.a. an kunstinteressierte Reisende wandte.⁸⁸ Seine inhaltliche Gewichtung unterscheidet sich deutlich von den bisher vorgestellten Guiden, da Bocchi die Sehenswürdigkeiten der Stadt nicht nur aufzählt, sondern ihnen umfangreiche und eingehende Beschreibungen widmet. In seiner Fokussierung auf die Beschreibung von Kunstwerken geht Bocchi noch einen Schritt weiter als etwa Francesco Sansovino in der Venedigbeschreibung *Venetia città nobilissima* von 1581, die neben den politischen und religiösen Institutionen der Stadt auch Bau- und Kunstwerke behandelt.⁸⁹ Laut Thomas Frangenberg und Robert Williams war Bocchi nicht nur mit Sansovinos Schrift vertraut, ihn inspirierte die Auseinandersetzung mit diesem Buch sowie mit anderen Beschreibungen italienischer Städte sogar dazu, seine von Patriotismus gekennzeichnete Abhandlung über Florenz zu verfassen, in der er künstlerische Leistungen als Ausdruck florentiner Werte und Moral deutet.⁹⁰ Dementsprechend sind seine Ausführungen von der panegyrischen Absicht geprägt, das Lob der Stadt durch die rühmende Darstellung ihrer Sehenswürdigkeiten zum Ausdruck zu bringen. In Bocchis Schrift finden sich zahlreiche Architekturbeschreibungen, die teilweise bemerkenswert ausführlich sind und den Umfang von Gebäudebeschreibungen in anderen zeit-

⁸⁷ Zu Bocchis Florenzfürer siehe in der neueren Forschung FRANGENBERG [1995], FRANGENBERG & WILLIAMS [2006, 3-22] sowie ROSENBERG [1995, 304] und ROSENBERG [2000, 19].

⁸⁸ Hinweis aus ROSENBERG [1995, 304].

⁸⁹ Eine ausführliche Studie zu Sansovinos Venedigbeschreibung findet sich in BONORA [1994, 163-164], die zwar kurz auf die Beeinflussung der darin enthaltenen Gemäldebeschreibungen durch die Schriften Vasaris eingeht [BONORA 1994, 191], die Architekturbeschreibungen jedoch nicht behandelt. Zu Letzteren liegt bislang m.W. keine Untersuchung vor.

⁹⁰ "Bocchi knew of the numerous guidebooks to the ancient and religious monuments of Rome, and was surely also aware of Francesco Sansovino's writings about Venice. [...] Such books probably provoked Bocchi's campanilismo as well as his literary ambition", [FRANGENBERG & WILLIAMS 2006, 14].

genössischen Guiden bei Weitem übersteigen. Seine wohl umfangreichste Architekturbeschreibung ist dem Florentiner Dom Santa Maria del Fiore gewidmet [Text 17]. Die Schilderung folgt einem Aufbau, der strukturelle Ähnlichkeiten mit Francesco Sansovinos Beschreibung der Basilica di San Marco in Venedig [Text 16] aufweist: Beide Autoren leiten ihre Passagen mit einer allgemeinen Lobesformel zu dem jeweils beschriebenen Gebäude ein, ehe sie mit der Besprechung einzelner architektonischer Elemente fortfahren. Während Bocchi jedoch auf eine Subgliederung verzichtet, geht Sansovinos Systematik sogar so weit, dass er einzelnen Teilen des Bauwerks und dessen Ausstattung eigene Kapitel widmet, wodurch seine Beschreibung allerdings die Gesamterscheinung des Bauwerks weitgehend verunklärt.⁹¹ Trotz der deutlicher ausgeprägten Kohärenz tendiert auch Bocchis Beschreibung zu einer starken Fokussierung auf Einzelformen, deren architektonisches Zusammenspiel nicht Gegenstand der Beschreibung ist. Neben den Prinzipien des Textaufbaus verbindet beide Texte eine weitere Gemeinsamkeit: Sie arbeiten mit stereotypen Attributen, um Gestalt und Wirkung der beschriebenen Bauten näher zu charakterisieren, wobei zunächst die Einzigartigkeit und Kunstfertigkeit der architektonischen Gestaltung im Vordergrund steht. So schreibt Sansovino eingangs über San Marco:

“Non è dubbio alcuno, che l’architettura di questo tempio più che ammiranda, e singolare in ogni sua parte non sia.”⁹²

Ein ähnlicher Exordialtopos findet sich auch bei Bocchi:

“E fatto questo tempio con tanta eccellenza, che i maggior principi, e più potenti, ancora che aggranditi da molta copia di tesoro non anno potuto giammai non che ag-

⁹¹ Die Strategie, die Gesamterscheinung eines Gegenstandes für dessen Beschreibung in Einzelspekte zu zerlegen, findet sich in ausgeprägter Form in Gemäldebeschreibungen ab dem 17. Jahrhundert und wird in der Forschung üblicherweise als *Rubrikenschema* bezeichnet [Rosenberg 1995, 306, Kase 2010, 15]. Wie Kase [2010, 15] betont, war die Rubrikenbeschreibung bei Gemälden zumeist an rhetorische Kategorien wie *inventio* (Beschreibung der Ikonographie) oder *dispositio* (Verteilung der Figuren auf der Bildfläche) gebunden. In der Forschung zu Architekturbeschreibungen wurde m.W. bislang kein Gebrauch vom Begriff des Rubrikenschemas gemacht. Sansovinos Beschreibung der Basilica di San Marco ist jedoch auf Grund der Unterteilung in einzelne Subkapitel je baulicher Einzelform regelrecht prädestiniert, als Beispiel für eine Architekturbeschreibung nach Rubriken behandelt zu werden. Allerdings legt die Analyse des Textes nahe, dass die Rubrikensystematik bei Beschreibungen von Architektur nicht rhetorisch fundiert ist, sondern als eine Möglichkeit genutzt wird, die sukzessive Wahrnehmung eines Bauwerks unabhängig von der Perspektive des Betrachters auf die Struktur der Beschreibung zu übertragen. Inwiefern sich diese Hypothese als haltbar erweist, soll an Hand der Analyse von Gian Battista Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini in Frascati [Kapitel 2.2.1] geklärt werden.

⁹² SANSOVINO [Venezia, 1581, 8].

guagliare, ma ne arrivare ancora alla magnificenza, che vi è mirabile, ne alla bellezza, che vi è infinita.”⁹³

In der weiterführenden Argumentation unterscheiden sich jedoch beide Texte dahingehend, dass sie die Beschreibung der Bauten auf unterschiedlichen Kriterien aufbauen, die in beiden Fällen eng mit architekturtheoretisch basierten Überlegungen verknüpft sind: Sansovino geht von formalen Gestaltungsmerkmalen aus und stellt die Wahl der Grundrissform der Ausgestaltung der Fassade gegenüber. Sein Urteil, dass Grundriss und Fassade in der Qualität der Ausführung divergieren, begründet er, wenn auch indirekt, mit der stilgeschichtlichen Beobachtung, dass die Fassade eine „compositura a Tedesca“, d.h. von gotischem Baustil sei, und auf Grund ihrer Detailfülle nicht die gleiche Bewunderung verdiene wie die Wahl der griechischen Kreuzesform für den Grundriss:

“[...] la sua pianta fu per certo da ottimo & eccellentissimo Maestro ordinata & fu uno dei principali architetti che all’hora, come già in altro luogo di sopra dicemmo, in Costantinopoli fiorivano: tuttavia, se la detta pianta è stata ottimamente intesa, vedesi, che la facciata, a lei non corrispondendo, mostra d’esser stata da un altro mano, meno intendente, fatta; con tutto ciò ch’essa non sia bellissima & di ricchissimi marmi & pietre pellegrine, e rare adornata & arricchita, niuno lo può con verità affermare; impero che & essa, & tutta l’altra parte di fuori della Chiesa con tanti tabernacoli, e con tanti nicchi, lavorati a fogliami, con estremo artificio & diligenza, rappresenta una compositura a Tedesca [...]”⁹⁴

Bocchi hingegen gründet seine lobenden Ausführungen über den Florentiner Dom auf den Kategorien *firmitas* und *venustas* – Festigkeit und Schönheit – die der Vitruvianischen Architekturtheorie entlehnt sind⁹⁵ und für Bocchi maßgeblich zur überwältigenden Wirkung des Bauwerks beitragen:

“[...] Sono molto larghi i fondamenti, e intorno alla muraglia per grande spazio si distendono. Quanto sia profondo la platea, non è molto noto: tuttavia si dee stimare, che molto braccia vadia a dietro sotto terra, e come fabbrica di maggior podo, che avanzi di profondità il campanile, il quale nel suo fondameto oltra veti braccia va in fondo. [...] Per lo che non meno è bella questa macchina, e leggiadra, che forte, e gagliarda: E si come l’umana bellezza dal corpo, che è infermo si dilegna, e con quello, che è sano, quasi con forte nodo è congiunta, così questa mirabil fabbrica se non fusse gagliarda, meno in lei rilucerebbe quell’eccessiva bellezza, la quale legata, e stretta

⁹³ BOCCHI [*Bellezze*, 1591, zit. n. Ed. Calvoli 2004, 36].

⁹⁴ SANSOVINO [*Venezia*, 1581, 8].

⁹⁵ Im Gegensatz zu vielen anderen zeitgenössischen Autoren, u.a. Sansovino, nennt Bocchi seine Quellen nicht explizit. Dennoch kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass er mit Vitruvs Architekturtraktat vertraut war, da er auch auf die zeitgenössische Debatte über Michelangelos Verstöße gegen Vitruvs architektonische Prinzipien Bezug nimmt: “E come che egli sia stato alcuno, (però che nell’artificio del Buonarroto non riconosce quello, che è scritto nelle carte di Vitruvio) che abbagliato dallo splendore di tanta bellezza sia stato pensoso, [...] egli pensare si dee, che l’Architettura non è arte, laquale imiti la natura, ma trovata da humana industria, ad hora ad hora divien migliore, e dall’ humano auviso si fa più bella”, [BOCCHI, *Bellezze*, 1591, zit. n. Ed. Calvoli 2004, 522 f.].

con estrema fortezza, fa star pensosi i sommi artefici, ed i più intendenti uomini, che nel mirarla ad ora, ad ora non sanno ancor discernere se più sia ella gagliarda, ò da altra parte in bellezza si avanzi [...].⁹⁶

Bemerkenswert ist, dass die Beschreibungen beider Autoren nicht mehr nur der reinen Informationsvermittlung dienen, wie dies etwa noch bei Leandro Alberti und vielen anderen zeitgenössischen Reiseführern der Fall war. Stattdessen werden sachliche Informationen mit expliziten Urteilen über Gestalt und Wirkung der Bauwerke verbunden, die, v.a. im Fall von Bocchi, zwar mehrheitlich panegyrischen Lobesformeln entsprechen, jedoch auf architekturgeschichtlichen und -theoretischen Beobachtungen basieren. Damit bieten beide Schriften eine Grundlage für die Herausbildung eines Rezeptionsrahmens, der es Reisenden ermöglicht, ihre eigenen Betrachtungen und Urteile zu systematisieren und zu begründen. Ende des 16. Jahrhunderts standen Reisenden somit neben den auf das Wesentliche reduzierten Führern zu den Sehenswürdigkeiten der bereisten Regionen auch Beispiele für ausführliche Architekturbeschreibungen sowie Ansätze zu einer theoriebasierten Urteilsbildung zur Verfügung. Es bleibt allerdings anzumerken, dass weder Bocchis noch Sansovinos Architekturbeschreibungen auf eine subjektivierte Betrachtungsweise abzielen. Die von den Autoren formulierten Urteile zu den beschriebenen Bauwerken verlassen an keiner Stelle den Objektivitätsanspruch, der Reiseführern gemeinhin zu eigen ist. Fraglich ist auch, in welchem Umfang die Beschreibungsstrategien der beiden Autoren überhaupt für Reiseaufzeichnungen rezipiert wurden, da beide Schriften nur eine eingeschränkte Verbreitung erfuhren und nicht an den Bekanntheitsgrad anderer populärer Reiseführer heranreichten.⁹⁷

2.1.2 Architekten beschreiben Architektur: Reiseaufzeichnungen von Joseph Furtttenbach und Heinrich Schickhardt

Generell ist festzustellen, dass für die neuzeitliche Reiseliteratur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts keine scharfe Trennlinie zwischen anleitenden und berichtenden Reiseschriften gezogen werden kann: Viele Reiseberichte wurden zunächst zu dokumentarischen Zwecken verfasst und nach ihrer Publikation von nachfolgenden Reisenden als Handbücher genutzt und für das Verfassen eige-

⁹⁶ BOCCHI [*Bellezze*, 1591, zit. n. Ed. Calvoli 2004, 38].

⁹⁷ FRANGENBERG & WILLIAMS [2006, 18].

ner Aufzeichnungen rezipiert.⁹⁸ Eine schärfere Trennung zwischen Reiseführern und den verschiedenen Formen der berichtenden Reiseliteratur wird erst ab dem 18. Jahrhundert möglich, als bei Letzterer zunehmende literarische Ambitionen die Aufgabe der Wissensvermittlung und den allgemeinen Informationsanspruch ablösten.⁹⁹ Bis dahin waren Reiseberichte um Vollständigkeit bei der Informationsvermittlung bemüht, wie sie auch für die zeitgenössische Guidenliteratur kennzeichnend ist. Dieser Umstand wirkt sich auch unmittelbar auf die schriftliche Dokumentation von Architekturereption in Reiseberichten aus: Diese sind zumeist von knappem Umfang; ausführliche Beschreibungen einzelner Gebäude, wie sie etwa in den Städtebeschreibungen von Bocchi und Sansovino zu finden sind, wurden kaum verfasst, da möglichst alle besuchten Sehenswürdigkeiten dokumentiert werden sollten, was zu Lasten des Umfangs der einzelnen Beschreibungen ging. Der Kanon der zu beschreibenden Gebäude war durch die als normativ angesehene Apodemik¹⁰⁰ fest umrissen und bot wenig Spielraum für individuelle Präferenzen.¹⁰¹ Schwerpunkt der Darstellungen war

⁹⁸ SEGEBERG [1983, 26] beobachtet für alle Formen von Reiseberichten eine implizite dialogische Struktur, da die Autoren den Leser „an de[n] gelehrten Gespräch[en] teilnehmen [lassen], d[ie] [sie] zur Planung, Realisierung und Auswertung der Reise mit den Gelehrten der durchreisten Regionen führten“, d.h. dass der Prozess des eigenen Wissenserwerbs durch vorbereitende und begleitende Lektüre unmittelbar in das Abfassen eines Reiseberichts einfluss, um in der schriftlich fixierten Form wiederum der Wissensvermittlung an künftige Reisende zu dienen. Zu dieser Hauptaufgabe der Reiseliteratur siehe auch MEIER [1999, 242]. Ein Beispiel für eine Reisebeschreibung, die nach ihrer Veröffentlichung weitreichend als Reisehandbuch rezipiert wurde, ist die Italienbeschreibung des deutschen Diplomaten Heinrich von Huysen von 1701. In Briefform verfasst, sucht von Huysens umfassende Beschreibung des Landes explizit den Dialog mit dem Leser und bietet vielfältige Informationen über die Geographie, die politische und wirtschaftliche Lage, aber auch über das Kunstschaffen Italiens. Dementsprechend umfasst die Schrift auch zahlreiche Architekturbeschreibungen, die noch deutlich in der Tradition älterer Architekturschilderungen in topographischen Schriften wie etwa in Leandro Albertis Italienbeschreibung stehen. So verbindet von Huysens Beschreibung der Cappella dei Principi an San Lorenzo [Text 29] auf unsystematische Weise die Nennung einzelner Architekturglieder mit dem emphatischen Lob des Bauwerks, das entsprechend der seit der Antike tradierten Kategorien v.a. begründet ist durch die Pracht, die aus Material- und Farbwirkung der Ausstattung resultiert. Dass von Huysens Italienbeschreibung „einen Wendepunkt in der deutschen Italienliteratur“ darstellt, da der Autor, wie SCHUDT [1959, 69] behauptet, auf die „mehr oder weniger kritiklose Aneinanderreihung von Sehenswürdigkeiten und Begebenheiten“ verzichtet, kann zumindest in Hinblick auf seine Architekturschilderungen nicht bestätigt werden.

⁹⁹ Hierzu ausführlich Kapitel 3.2 und 3.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁰ Apodemiken sind Reiseratgeber, die seit der frühen Neuzeit „Anweisungen zum richtigen Beobachten und Verhalten auf Reisen vermittelten“, [REES & SIEBERS 1999, 419]. Im Unterschied zum Reiseführer stützen die Apodemiken ihre Ausführungen auf theoretische Überlegungen zum richtigen Reisen und zur korrekten Erstellung von Reiseberichten. Die Apodemik verlor ab Mitte des 18. Jahrhunderts, in Deutschland etwa 50 Jahre später, in dem Maße an Bedeutung, in dem sich unterschiedliche Reiseformen ausprägten und die Reisegestaltung zunehmend individualisiert wurde.

¹⁰¹ Nach PLAGEMANN [2008, 39] bestand der Kanon der zu besuchenden Orte aus „Genua und / oder Venedig, Mailand, Bologna, Florenz, [einem] längere[n] Aufenthalt in Rom, dann Golf von

eindeutig Rom, da das Studium der römischen Antike ab dem 16. Jahrhundert als maßgebliche Aufgabe für bildungssuchende Italienreisende erachtet wurde.¹⁰² Dies galt für reisende Architekten und Künstler, aber auch für adelige und politische Reisende stellte Rom das wichtigste Ziel der *Grand Tour* dar. Als ein sehr frühes Beispiel einer solchen Bildungsreise kann der Italienaufenthalt des Frankfurter Rechtsgelehrten Johann Fichard gelten, der in den Jahren 1536/37 durch Italien reiste und in diesem Kontext einen *Italia* betitelten Reisebericht in lateinischer Sprache verfasste, der erstmals 1815 gedruckt wurde.¹⁰³ Architekturbeschreibende Passagen finden sich vor allem in den darin enthaltenen *Observationes* zu seinem Aufenthalt in Rom, die im Folgenden mit den Aufzeichnungen reisender Architekten verglichen werden sollen.

Italienreisen von Architekten hatten bis zum 16. Jahrhundert einen ambivalenten Status zwischen der traditionellen Wanderschaft von Handwerkern und einer von adeligen Auftraggebern finanzierten Bildungsreise inne.¹⁰⁴ Durch den Einfluss handwerklicher Bräuche verfassten viele Architekten anstelle von deskriptiven Reiseaufzeichnungen Handwerksbücher mit Skizzen der von ihnen besuchten Bauwerke. Dennoch liegen für die Zeitspanne bis zum 17. Jahrhundert mit den Reiseberichten von Heinrich Schickhardt (1602) und Joseph Furtenbach (1627) beispielhafte Dokumente von Architektenreisen vor. Die ausführlichsten Beschreibungen liefern beide Architekten von der Peterskirche und dem Pantheon in Rom. Auffallend sind die Ähnlichkeiten zwischen den Texten, aus denen sich wesentliche Rezeptionsmuster und Beschreibungsstrategien ableiten lassen: Schickhardts Pantheon-Beschreibung [Text 18] versucht, das Bauwerk in seiner Gesamterscheinung zu erfassen; mit Grundriss, Kuppel und den Säulen des Portikus finden die augenfälligsten Einzelformen Eingang in die Schilderung. Die attributiven Charakterisierungen sind schematisch und drücken kein eigenständiges, differenziertes Urteil aus:

“Diß ist ein herrlich Gebäuw, und eine ganz circkelronde Kirch, im Diameter inwendig bis in die sechzig Schrit weit und ohne Seulen, aber schön gewölbt[...].”¹⁰⁵

Neapel, Sizilien oder auch Malta [Anm. M.E.: Sizilien und Malta wurden erst ab dem 18. Jahrhundert verstärkt bereist], auf der Rückfahrt wieder ein Aufenthalt in Rom“.

¹⁰² Zur Bedeutung des Antikenstudiums für Italienreisende siehe SCHUDT [1959, 278] und in der neueren Forschung IMORDE & PIEPER [2008, 3].

¹⁰³ Zu Fichards Reise als Beispiel des Wissens- und Kulturtransfers im Zeitalter des Humanismus siehe SÜNDERHAUF [2007].

¹⁰⁴ Hierzu DETHLEFS [2008, 165] und IMORDE & PIEPER [2008, 3].

¹⁰⁵ SCHICKHARDT [*Rayß in Italien*, Ed. J. Foillet, 1602, 45].

Auch die in der Beschreibung angeführten Maßangaben und baugeschichtlichen Daten beruhen nicht auf eigenen Beobachtungen, sondern auf Erkenntnissen aus Quellenstudien, ohne dass jedoch intertextuelle Bezüge über allgemein gehaltene Referenzen wie etwa „man sagt“ hinausgehend näher spezifiziert würden.

„[...] vor der Kirch Thür herausen hat es zwölf (wie man sagt von Stain gegosne) Seulen, deren eine drey Mann kaum umklasstern mögen. Dieser Tempel, ist erstlich umb die zeit der Geburt Christi oder ein wenig hernach, von Agrippa, des Augusti Tochterman erbauwet, und Pantheon genennet worden [...].“¹⁰⁶

Vegleicht man diese Passage mit der gut 50 Jahre zuvor verfassten Pantheon-Beschreibung des Rechtsgelehrten Johann Fichard [Text 13], so fallen bemerkenswerte Ähnlichkeiten auf v.a. in Bezug auf die Schilderung der Säulen des Pronaos. Schon bei Fichard finden sich die Anmerkung zur monolithischen Fertigung der Säulen sowie die bildhafte Veranschaulichung deren Umfangs:

„Ingressus est unus. Eius valvae altissimae aerae sunt. Intus ex uno superiori foramine lucidissimum est-. Altaria circumquaque sunt inter ipsa epistylia commode inserta. Porticium foris habet magnificum, altissimum et crassissimum, columnis XIII, quas ego duobus brachiorum amplexibus non circumdarem; et illae quidem ex uno solidoque lapide [...].“¹⁰⁷

Die fachliche Expertise des Architekten Schickhardt schlägt sich demnach nicht in dem von ihm gebrauchten Beschreibungsverfahren nieder. Vielmehr greift er auf bekannte Formulierungen zurück, die schon in älteren Textquellen zur Schilderung des Pantheons herangezogen wurden. Bemerkenswert ist allerdings Schickhardts Verweis auf den buchstäblich am eigenen Leib erfahrenen Umstand, dass es, entgegen der Meinung der von ihm zu Rate gezogenen Quellen, bei schlechtem Wetter durch das Opaion im Kuppelscheitel in das Gebäudeinnere hineinregne:

„[...] [Die Kuppel] hat oben in der Mitt ein Rondloch, welches ohngefahr sechzehn oder achzehn Schuo offen steht, man gibt für, ob gleichwoll dasselbige Loch nicht bedeckt sey, so regne es doch nicht hinein, welches aber ein Fabell, dann ich selbst gesehn, das heftig dahinein geregnet [...].“¹⁰⁸

Diese Dokumentation einer eigenständigen Beobachtung bleibt jedoch ein Einzelfall in Schickhardts Aufzeichnungen. Für eine sich allgemein abzeichnende,

¹⁰⁶ SCHICKHARDT [*Rayß in Italien*, Ed. J. Foillet, 1602, 45].

¹⁰⁷ FICHARD [*Observationes*, Ed. A. Fantozzi, 2011, 56].

¹⁰⁸ SCHICKHARDT [*Rayß in Italien*, Ed. J. Foillet, 1602, 45].

„kritisch-individuelle Antikenwahrnehmung“¹⁰⁹, wie Arnold Esch sie in Reiseberichten ab dem 15. Jahrhundert beobachtet,¹¹⁰ finden sich bei Schickhardt keine weiteren Belege. Zudem bezieht sich Schickhardts kritische Hinterfragung der Quellen nicht etwa auf architekturenspezifische Aspekte, wie man es bei den Reiseaufzeichnungen eines Architekten vielleicht erwarten würde, sondern auf ein alltägliches Phänomen der Gebäudenutzung. Auch seine Beschreibung der sich damals noch im Bau befindlichen Peterskirche [Text 19] lässt keine Ansätze einer durch Expertise differenzierten Architekturrezeption erkennen. Stattdessen ist der Text durch eine Häufung unspezifischer, repetitiv verwendeter Attribute und eine weitgehend unsystematische Benennung architektonischer Formen gekennzeichnet, wobei das Interesse vorrangig Elementen des Gebäudeschmucks gilt, ohne dass deren Zusammenwirken näher analysiert würde:

„[...]Der Neuw Bauw aber [...] ist ein so uberauß schön, groß unn herrlich Gebäuw, das sich darah zu verwundern, außwendig nach der rechten Kunst der Architectur, an Thüren, Fenstern, Colonnen und Gesembsen, ganz schön und zierlich geordnet, auff das allerfleissigste gebauwen und versetzt, hatt fünf runder Thürn, under welchen der Mittelst am höchsten ist. Inwendig dieser Kirch seind die Seilen an den Wenden herumb, mit ihrem Frieß und allen Gesimbsen, deßgleichen etliche Altär, sambt dem Boden der ganzen Kirch, von eitel gefarbttem Marmel, ganz fleissig gebauwen, woll versetzt und sauber gebaliert. Die gewölber übersich seind auch gar künstlich gemacht, vil Vergült und schön gemalt, daran man noch täglichs arbeitet.“¹¹¹

Im Vergleich zu Schickhardts Beschreibung der Peterskirche ist Johann Fichards Schilderung des gleichen Gebäudes [Text 12] sachbezogener und – was überrascht bei einem Text eines Gelehrten, der sich vorrangig mit Rechtswissenschaften und nicht mit Architektur beschäftigte – konkreter in Bezug auf die Darstellung architektonischer Besonderheiten:

„[...] Templum portas habet tres, parvo intervallo distantes, quarum superior aurea vocatur et muro (ex more) tota est obstructa; vilissimi aspectus. [...] Ipsum templum quemadmodum et Lateranense oblongum est, columnarum recto utrinque ordine posito, plus tanem dimido detectum et imperfectum est, ut possis in medio templo herbatum ire [...].“¹¹²

¹⁰⁹ ESCH [2005, 15].

¹¹⁰ „Während die Wahrnehmung der antiken Monumente bis ins 15. Jahrhundert die der Mirabilia war, die bei jedem Monument, ohne genau hin zu sehen, gleich die Bedeutung wusste, nämlich erfabelte, sah man im 15. Jahrhundert erst einmal selber hin, fragte kritisch nach Bedeutung, typologischer Einordnung, Bauzeit usw. – ein Ansatz, der uns heute selbstverständlich ist, damals aber völlig neu war“, [Esch 2005, 115].

¹¹¹ SCHICKHARDT [*Rayß in Italien*, Ed. J. Foillet, 1602, 46].

¹¹² FICHARD [*Observationes*, Ed. A. Fantozzi, 2011, 42f.].

Im Unterschied zur Darstellung Fichards überwiegen in der St. Peter-Beschreibung des Architekten Joseph Furtttenbach [Text 22] wieder verallgemeinernde Anschauungskategorien, die die faktenorientierte Dokumentation der Maße einzelner Gebäudeteile mit attributiven Charakterisierungen der Gesamterscheinung verbinden:

„Dieser Tempel mag wol für den größten unnd köstlichsten so man in ganz Europa finden möchte gehalten werden / die Faziata ist von lauter weissen Marmor/sehr heroisch/prächtigt und künstlich erbawet/daran 8 grosse Säul stehen/deren jede 15 Palmi in ihrem Diametro hat/nach welcher Proportion dern Verständige die Höhe auch zu finden weiss/so ist die ganze Faziata 550 Palmi [...] braitt / und 200 biß auff den obern Gang hoch. Von da an fangt erst die Cupola an/und ist auch 350 Palmi hoch/Summa die ganze Höhe der Kirchen und der Cupola Palmi 550. Ihr Länge anbelangt/da hats vorher eine Hall/die ebenso lang als die Faziata und 50 Palmi braitt/das ist ein schöner gewelbter Gang/von da an/und durch drey Thüren kompt man erst in den rechten Tempel/welcher biß zum großen Altar in seiner ganzen Länge 850 Palmi beträgt [...].“¹¹³

Die zur Charakterisierung der Fassade verwendeten Epitheta sind nicht als Ausdruck einer ästhetisierten oder diskursgeleiteten Betrachtungsweise zu verstehen, sondern entsprechen dem allgemein gebräuchlichen Vokabular, das in zeitgenössischen Texten zur Beschreibung der Wirkung von Bauwerken verwendet wurde. Im Unterschied etwa zu Francesco Bocchi, der bei der Beschreibung des Florentiner Doms zwar ebenfalls stereotype Lobesformeln gebraucht, um die Schönheit und Kunstfertigkeit des Bauwerks in Worte zu fassen, diese jedoch vor dem Hintergrund architekturtheoretischer Positionen begründet, sind die Verweise auf Pracht und andere Anmutungsqualitäten weder bei Furtttenbach noch bei Schickhardt architekturtheoretisch fundiert oder aus Betrachterperspektive differenziert. Sie geben stattdessen allgemeingültige Einschätzungen wieder und entsprechen dem bis in das 17. Jahrhundert in der Reiseliteratur üblichen Bewertungsstandard, der einzelne Bauwerke als sehenswert auswies. Durch die als bindend erachteten reiseliterarischen Gattungskonventionen, die die Beobachtungen und Aufzeichnungen der Reisenden normieren, bleibt kaum Spielraum für eigenständige Anschauungen, weshalb sich bis ins 17. Jahrhundert hinein auch so gut wie keine Unterschiede in der schriftlich dokumentierten Architekturrezeption von reisenden Architekten und den Aufzeichnungen des Laienpublikums, dem Autoren wie Johann Fichard angehörten, finden lassen. Zwar darf mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Architek-

¹¹³ FURTTTENBACH [*Newes Itinerarium*, 1627, Fol.111].

ten die Reise vor einem anderen Bildungshintergrund antraten als andere Reisende und zudem mit der Reisetätigkeit konkrete Ausbildungsziele verfolgten, jedoch richteten auch sie sich in ihren Aufzeichnungen an ein breites Publikum und ordneten sich gewachsenen reiseliterarischen Traditionen ebenso unter wie Laien es taten. Architekturbeschreibungen dienen zu dieser Zeit lediglich der allgemeinen Informationsvermittlung und können keinen Platz innerhalb des vor allem in theoretischen Schriften geführten gelehrten Architekturdiskurses beanspruchen. Grundsätzlich könnten die in den Architekturbeschreibungen des besprochenen Zeitraums wiederholt angeführten Angaben zu Längenmaßen und Säulenzahl auch als Verweis auf die Vitruvianische Proportionslehre gelesen werden. Dadurch, dass vitruvianische Paradigmen über Jahrhunderte die Erwartungen an und die Wahrnehmung von Architektur prägten, ist sogar davon auszugehen, dass die den Beschreibungen zu Grunde liegenden Rezeptionsprozesse durch vitruvianisches Gedankengut beeinflusst sind. In der sprachlichen Umsetzung weisen die Beschreibungen jedoch keine weiteren Bezüge zu einem theoretischen Referenzrahmen auf, weder explizit noch auf der Meta-Ebene der Texte. Zudem unterscheiden sich Strategie und Aufbau der Schilderungen von Architektur in den zitierten Schriften nicht von den Darstellungen anderer Reisegegebenheiten. Es ist daher offensichtlich, dass Architekturbeschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts in hohem Maße von übergeordneten reiseliterarischen Gattungskonventionen beeinflusst sind.

2.2 Einzelleistungen als Anzeichen eines Form- und Funktionswandels von Architekturbeschreibungen?

Obwohl noch im 17. Jahrhundert reiseliterarische Gattungskonventionen den formalen und funktionalen Gestaltungsspielraum von Architekturbeschreibungen ähnlich einem Korsett einschränkten, entstanden im gleichen Zeitraum Gebäudeschilderungen, die sich hinsichtlich ihres Umfangs aber auch bezüglich ihrer jeweiligen Beschreibungsstrategie von den weit verbreiteten schematischen Architekturbeschreibungen unterschieden. Diese Ausnahmen sind zunächst als Einzelleistungen zu bewerten. Die Abweichungen von tradierten Beschreibungsschemata betreffen zum einen, wie an dem besonderen Beispiel von Gian Battista Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini in Frascati zu zeigen sein wird, den Beschreibungskontext, die Ausführlichkeit und Systematisierung der Darstellung sowie, damit verbunden, die Frage nach deren textimmanenter Gliederung. Zum anderen sollen an Hand von Texten von John Evelyn Ansätze einer subjektivierten Beschreibungsweise diskutiert werden.

2.2.1 Gian Battista Agucchis systematischer Blick auf die Villa Aldobrandini in Frascati

Gian Battista Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini in Frascati [Text 20] stellt nicht nur wegen ihres Umfangs, sondern auch auf Grund ihres Titels eine Ausnahme zu den bisher vorgestellten Architekturbeschreibungen dar: Der Originaltitel *Relatione della Villa Belvedere*, zu deutsch *Beschreibung der Villa Belvedere*, ist eine Gattungsbezeichnung, die zuvor in dieser Form nur in der topographischen Literatur, d.h. bei Länderbeschreibungen, verwendet wurde.¹¹⁴ Des Weiteren widmet sich Agucchi in seinem Text einem Bauwerk, das nicht zum engeren Kanon der üblicherweise beschriebenen Gebäude gehörte. Wie die Recherchen zu der vorliegenden Arbeit ergeben haben, war die Beschreibung von Profanbauten im 17. Jahrhundert weniger verbreitet als die Schilderung von Sakralbauten. Reisende besuchten und beschrieben in erster Linie bedeutende Kirchen der größeren italienischen Städte, die Überreste der römischen Antike

¹¹⁴ Bei ROSENBERG [1995, 307] findet sich der Hinweis, dass auch in Agucchis *Descrittione della Venere dormiente di Annibale Carrazzi*, erstmals abgedruckt 1678, der Begriff *Beschreibung* (*descrittione*) erstmalig als Gattungsbezeichnung im Titel einer Gemäldebeschreibung verwendet wird.

und zudem einige Stadtpaläste in Florenz und Rom. Villen und Landhäuser wurden zwar im Zuge des Palladianismus ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verstärkt rezipiert, allerdings konzentrierte sich diese Rezeption vornehmlich auf die Bauten Palladios in Vicenza und Umgebung. Frascati in der Nähe von Rom war zwar für viele Reisende ein beliebtes Ausflugsziel, fand aber zumeist nur auf Grund seiner landschaftlich reizvollen Lage, weniger jedoch wegen seiner architektonischen Sehenswürdigkeiten Eingang in Reisebeschreibungen.

Agucchi, seines Zeichens Sekretär des Kardinals Pietro Aldobrandini, der die Villa ab 1598 von den Architekten Giacomo della Porta, Carlo Maderno und Giovanni Fontana errichten ließ, beschreibt das Bauwerk und die dazu gehörige Gartenanlage in ich-Form aus Sicht seines Arbeitgebers.¹¹⁵ Der Text ist an Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen gerichtet, der im Verlauf der Schilderung mehrmals mit *Vostra Altezza* direkt angesprochen wird. Auf Grund dieser Präsuppositionen ist Agucchis Text nur indirekt als rezeptive Beschreibung zu deuten: Der eigentliche Grund für das Abfassen der Beschreibung war vermutlich, dass diese das Lob des Bauherren durch eine positive Darstellung der Villa zum Ausdruck bringen sollte, womit eine funktionelle Ausrichtung vorliegt, die bereits in den ekphrastischen Beschreibungen der Antike umgesetzt wurde. Andererseits ist zu bedenken, dass Agucchi als Angestellter des Kardinals Aldobrandini mit der Villa vertraut war und die Beschreibung somit auf seinen eigenen eingehenden Anschauungen gründen konnte. Infolgedessen liegt allerdings eine andere Rezeptionssituation vor, als wir sie bislang in der Untersuchung der auf Reisen entstandenen Architekturbeschreibungen kennengelernt haben: Während Reisende wegen ihres zumeist kurzen Aufenthalts bei einzelnen Sehenswürdigkeiten zur summarischen Beschreibung derselbigen tendie-

¹¹⁵ D'ONOFRIO [1963, 80] hält es aus zweierlei Gründen für gerechtfertigt, die *Relatione* nicht Kardinal Pietro Aldobrandini sondern seinem Sekretär Agucchi zuzuschreiben: Zum einen lägen von Aldobrandini keine weiteren literarischen Zeugnisse vergleichbarer Art vor, zum anderen – und dies ist als das stärkere Argument zu werten – seien augenfällige Ähnlichkeiten zwischen der *Relatione* und Agucchis Beschreibung der schlafenden Venus von Carracci in Bezug auf die beschreibende Sprache und die Detailgenauigkeit der Texte feststellbar. Die Zuschreibung der *Relatione* an Agucchi wurde auch von BLUM [2007] übernommen, der Agucchis Beschreibung allerdings hinsichtlich des literarischen Motivs des *Hügel-Theaters* und nicht bezüglich ihres Entstehungskontextes behandelt. Abgesehen von diesen beiden Publikationen hat Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini bislang keinen Eingang in die kunsthistorische Forschung gefunden. Weitere Studien zu Agucchis Beschreibungstechnik sind ausschließlich seinen Gemäldebeschreibungen gewidmet [etwa: ROSENBERG 1995, 305ff., LAND 2006].

ren, bot sich für Agucchi die Möglichkeit, durch wiederholte Besuche ein umfassendes sprachliches Bild der Anlage zu entwerfen und eine Vielzahl von Eindrücken zu systematisieren. Dementsprechend ist seine Schilderung von einem Anspruch auf Vollständigkeit und einer minutiösen Erfassung von Details gekennzeichnet, die es dem Leser erschwert, im Verlauf des umfangreichen Textes ein mentales Gesamtbild der Anlage zu entwickeln. In der für die vorliegende Arbeit verwendeten Textedition von Cesare d’Onofrio sind daher seitens des Herausgebers Zwischenüberschriften in den Text eingefügt worden, die die Beschreibung in thematische Unterkapitel gliedern und die Lektüre erleichtern sollen. Auch wenn diese Zwischenüberschriften im 54 Seiten umfassenden Manuskript nicht vorgesehen waren, bietet die textimmanente Struktur eine solche Gliederung in augenfälliger Weise an, da sich Agucchi der Villa systematisch – ausgehend von einer allgemeinen Besprechung Frascatis beschreibend annähert – und Architektur, Ausstattung sowie Gartengestaltung in thematisch geschlossenen Blöcken behandelt. Sein Text weist durch diese implizite Rubrizierung ein Gestaltungsmerkmal auf, das in ähnlicher Form bereits in Bocchis Beschreibung des Florentiner Doms und explizit auch in Sansovinos Schilderung von San Marco vorliegt. Wie in den beiden anderen Texten bewirkt die Rubrizierung auch bei Agucchi eine Abstraktion der Beschreibung vom zeitlichen Verlauf des Anschauungsprozesses, indem die einzelnen inhaltlichen Schwerpunkte seiner Schilderung in sich geschlossene, bildhaft-zweidimensionale Ausschnitte aus der Gesamtanlage repräsentieren, die einer natürlichen Aneignung des baulichen Komplexes durch integrative Wahrnehmung widersprechen.

Die Textstrategie, sich einer Villa respektive einem Landhaus ausgehend von der Schilderung der allgemeinen topographischen Situation anzunähern, lässt sich bis zu den Villenbriefen Plinius’ des Jüngeren zurückverfolgen. Ausgehend von diesen Texten entwickelte sich das Motiv des Ortsbezuges eines Landguts zu einem literarischen Topos in Villenbeschreibungen,¹¹⁶ wohingegen die Bezie-

¹¹⁶ Agucchi fasst seine ausführliche Beschreibung der Aussicht der Villa Aldobrandini mit folgenden Worten zusammen: “Ho lineato [...] a Vostra Altezza la bellezza, la leggiadria, et la disposizione di questa veduta [...] et io ne ho vedute delle maggiori et più vaste, ma non mi è paruto che niuna sia da mettere à paragone di vaghezza con questa, et di una soisfattione che reca senza potersi dire che sia se non una bella et misurata positura et proporzione fatta dal gran Architetto dell’Universo. Et à me pare di poter somigliare questo sito tutto ad un grandissimo teatro che facendo circolo per la maggior parte et corona vadia ad accostarsi da tutte doi bande al monte di Frascati et che gli faccia quella parte nel teatro, che la scena [...] far suole, sporgen-

hung eines Gebäudes zu seiner Umgebung in Beschreibungen von Sakralbauten, aber auch von städtischen Profanbauten nach Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielt. Die eigentliche Leistung Agucchis ist somit weniger in der strukturellen Textgestaltung zu sehen, als vielmehr in seiner systematischen Beschreibung des architektonischen Komplexes, was insbesondere in jenem Textabschnitt zum Tragen kommt, in welchem er die Fassade der Villa Aldobrandini schildert:

„[...] La facciata dinanzi del Palazzo, che è quella parte che verso Roma riguarda, levandosi, sopra il primo basamento, o zoccolo che chiamar vogliamo, ha quatro ordini di aperture che le fenestre et porte contengono et ciascun ordine ha undici aperture. Poco sopra il zoccolo piano sono le fenestre delle stanze terrene, fatte con soglie, stipiti, architravi de conci semplici et lisci. Et sono distinti di tal maniera: nelle doi teste, doppo le cantonate di concio, doi porte con l'architrave ovato, et seguita una pilastrata per banda di mattoni coperti di calce con colle bianca, che alquanto sporge in fuori, doppo, doi fenestre et un'altra pilastrata di conci con le guglie fatte a rastello, et è quasi à filo della facciata. Appresso viene un'altra fenestra et un'altra pilastrata liscia che sporge in fuori quanto la prima, et poi un'altra fenestra et la porta principale in mezzo, la quale è di doi quadri perfetti, adornata di conci bianchi, diversi dal'altre, di pietra che noi travertino chiamamo, di ordine ionico con la soglia della ringhiera sopra; la quale doi castelloni sostengono che sono fino al fondo accompagnati da doi membretti che escono fuori delle stipiti, vagamente lavorati. Et così questa porta viene ad esser posta in mezzo da cinque aperture per parte et tre pilastrate, et queste da fondo fino à cima continuano.

[93] Vien poi un ordine di mezzanini che a mezzane camere servono, con li conci lavorati di una sola e semplice cornice. Ma prima un'altra fascia di un simil cornice si trova, che anco essa tutto il palazzo ricinge. Poco sopra li mezzanini è un'altra fascietta simile et poi poco più alto sono le fenestre del ultimo piano del istesso lavoro che li mezzanini sono. Il tetto è adornato à modo di una gran cornice, con li suoi gocciolatori et membri et con modiglioni di sotto, et tra un modiglione et l'altro sono de stucchi lavorati stelle et rastelli. Sopra il tetto, quanto è largo lo spatio dalla cantonata alla prima pilastrata è un frontespizio spezzato per parte, che in cornice con il medemo ornamento come il tetto fornisce. Et questi doi accompagnano un frontespizio intero, che in mezzo tra le doi ultime pilastrate so spicca in alto [...].”¹¹⁷

Während in zeitgenössischen Architekturbeschreibungen – wie bereits an den Textbeispielen von Furttentbach und Schickhardt erläutert – zumeist die augenfälligsten Merkmale einer Fassade summarisch erfasst und weitgehend zusammenhanglos beschrieben werden, weist Agucchis Beschreibung eine Systematik auf, die auch heute noch in der wissenschaftlichen Beschreibungspraxis Ver-

dosi in testa di questo sito alquanto in fuori, e staccandosi dal resto per meglio vedere et esser veduto”, AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D’Onofrio, 1963, 89].

Ein weiteres berühmtes Textbeispiel ist die Beschreibung, die Andrea Palladio zu der von ihm entworfenen Villa Almerigo-Capra (*La Rotonda*) [Text 14] in seinen *Quattro Libri* gibt: Auch er beschreibt das Gebäude ausgehend von der Schilderung der landschaftlichen Situation und der Beziehung der Villa zur umgebenden Landschaft [ausführliche Analyse bei: BLUM 2007].

¹¹⁷ AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D’Onofrio, 1963, 92ff.].

wendung findet: Er beschreibt zunächst den horizontalen Aufbau der Fassade, d.h. deren Gliederung in einzelne Geschosse, ehe er sich der Vertikalgliederung, d.h. den einzelnen Achsen zuwendet und diese von außen nach innen bis zur Hauptpforte beschreibt. Auffallend ist des Weiteren Agucchis sparsamer, aber pointierter Gebrauch von Attributen und Charakterisierungen, die nicht, wie etwa in den Beschreibungen Schickhardts und Furttenbach, als stereotype Urteile zur Gesamterscheinung zu verstehen sind, sondern unmittelbar auf die architektonische Gestaltung der einzelnen Fassadenelemente Bezug nehmen und diese in Verbindung mit den entsprechenden Fachbegriffen hinsichtlich Oberflächen- [„le cantonate di concio“, „architravi semplici et lisci“] und Formgestaltung [„frontespizio spezzato“] näher bestimmen. Die Wirkung der Fassade als Ganzes wird mittels ästhetischer Begriffe [„simmetria“, „proporzione“] aus der zeitgenössischen Architekturtheorie¹¹⁸ beschrieben, wobei das harmonische Zusammenspiel der einzelnen Fassadenelemente und deren Bezugnahme auf die Schmuckelemente der sich vor der Fassade befindlichen Terrasse positiv hervorgehoben werden:

„[...] Non è facile ad esprimere come l'occhio di chi riguarda questa prima facciata rimane soddisfatto per la simetria che ha in se stessa et con gli ornamenti delle piazze et balaustrate et vasi detti sopra et per li finimenti del coperto et delli frontespitij, ma sono sforzato à dir qui, benché non si suo proprio locho non havendo anco delli alberi et giardini parlato, dell'adornamento che fa una selva à questa casa [...].“¹¹⁹

Der einleitende Satz dieses Abschnittes verweist auf die Schwierigkeit, die Wirkung der Fassade, die sich aus ihrem symmetrischen und ausgewogenen Aufbau ergibt, in Worte zu fassen. Diese als *Unsagbarkeitstopos*¹²⁰ zu interpretierende Formulierung verdeutlicht, ähnlich wie die zusammenfassende Beschreibung

¹¹⁸ BLUM [2007, 167] verweist darauf, dass auch die von Agucchi zur Beschreibung der umgebenden Aussicht verwendeten Begriffe *vaghezza* und *bella et misurata positura et proporzione* der zeitgenössischen Kunsttheorie entstammen.

¹¹⁹ AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D'Onofrio, 1963, 94].

¹²⁰ Diese Art von Topos, die auf die Unzulänglichkeit von Sprache in Anbetracht des zu beschreibenden Gegenstandes verweist, geht auf die Tradition der antiken Rhetorik zurück und ist insbesondere der Topik der Lobrede zuzurechnen. Nach CURTIUS [1961, 168] wird ein Unsagbarkeitstopos dann eingesetzt, wenn dem Autor „die Betonung der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden“ ein Anliegen ist, wobei der Verweis auf die Unbeschreibbarkeit des behandelten Themas bzw. Gegenstandes dessen besondere Qualitäten, wie etwa – im Falle von Agucchi – die Schönheit einer Landschaft, nachdrücklich betonen soll. Nach PLETT [2001, 27] gehörten Unsagbarkeitstopoi zur Kategorie der Exordialtopoi, d.h. sie wurden meist gleich zu Beginn einer Rede oder eines Textes eingesetzt, um beim Rezipienten eine der Text- bzw. Redegattung entsprechende Erwartungshaltung hervorzurufen.

der die Villa umgebenden Aussicht,¹²¹ dass Agucchi bei aller erkennbaren Systematisierung gerade in denjenigen Textpassagen, in denen er die Ebene der Schilderung formaler Aspekte verlässt, um sich der Beschreibung der Wirkung der Architektur, aber auch der Landschaft zuzuwenden, noch in der ekphrastischen Beschreibungstradition verhaftet ist. Während es ihm gelingt, formale architektonische Zusammenhänge weitaus konkreter und strukturierter als viele seiner Zeitgenossen zu beschreiben, greift er für die Schilderung des affektiv-ästhetischen Bedeutungsgehaltes auf tradierte Beschreibungsmuster zurück und wählt dadurch die in der damaligen Zeit fast ausschließlich gebräuchliche entpersonalisierte Darstellungsform. Betrachtet man allerdings die auf die Beschreibung der Fassade folgende Beschreibung der Innenräume, so offenbart sich auch hier ein Bemühen um Präzision, das über den allgemeinen Beschreibungskanon des 17. Jahrhunderts hinausweist: Wie Dirk Jonkanski beobachtet, liegt in Architekturbeschreibungen dieses Untersuchungszeitraumes der Schwerpunkt zumeist auf der Schilderung von Fassaden, wohingegen Innenräume oder gar Raumfolgen kaum und wenn, dann zumeist nur hinsichtlich ihrer Ausstattung beschrieben werden.¹²² Diese Fokussierung auf die Ausstattung ist vor dem Hintergrund der Beschreibungskategorien antiker Architekturekphrasen zu verstehen, in denen die Schilderung der Pracht der Ausstattung einen wesentlichen Teil des Baulobs ausmachte. Zwar listet auch Agucchi ausführlich das Bildprogramm der Innenräume der Villa Aldobrandini auf, allerdings ist darüber hinaus festzustellen, dass er durchaus bemüht ist, die Struktur der Raumfolgen in seiner Beschreibung verständlich zu machen:

“Ma tornando à raccontare a Vostra Altezza quello che il palazzo dentro contiene mi farò sulla porta principale della prima facciata di dove si entra in un atrio distinto in tre parte da doi colonnati con colonne toscane [...]. Alla sinistra mano è una scala che alla loggia sotto alla prima piazza pari dell’inferiore, che di sopra mentione se ne è fatta, per via coperta conduce [...]. Alla destra da una parte vicino all’entrata si entra in un appartamento di diverse stanze, [...]. Più avanti nella medesima parte si apre un grand’arco che ad una scala mena che à lumaca è fatta, ma così leggiadramente et così bene adornata che non è la meno considerabil parte di questa casa per cio che ella è larga di sorte che quatro homini al paro vi possano comodamente salire. La forma della lumaca è ovata con il suo pozzo aperto da fondo a cima, [...]. Da questa scala al primo piano con un gran arco per una caposcala vassi nella prima

¹²¹ “Ho lineato, non dissegnato, et accennato non descritto a Vostra Altezza la bellezza, la leggiadria, et la disposizione di questa veduta, non essendo possibile, che la penna la figuri come ella è veramente, ne può altro l’occhio, che solo la gode, all’intelletto rappresentarla[...]”; AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D’Onofrio, 1963, 89].

¹²² JONKANSKI [1993, 37].

loggia della seconda facciata, detta disopra; et da essa per una gran porta bene ornata con arme in cima entrasi nella sala del primo piano benché, senza entrar nella loggia, dalle scale immediatamente, anco per maggior commodità, nella sala entrar si possa. Questa sala, di conveniente grandezza non quadra ma un poco più longa che larga, proporzionata in tutte le sue misure di longezza, larghezza et altezza, hà di candidissimo stucco in cambio di calce le parete incollate. [...].”¹²³

Bemerkenswert ist auch hier, ähnlich wie bei der Fassadenbeschreibung, Agucchis Gespür dafür, wie der systematische Aufbau seines Textes es dem Leser erleichtert, die einzelnen beschriebenen Räume gedanklich innerhalb des Gesamtkomplexes zu lokalisieren. Dies resultiert daraus, dass Agucchi in seiner Beschreibung dem natürlichen Ablauf einer Besichtigung vom Betreten des Hauses bis zur Erschließung der oberen Stockwerke folgt. Von den Innenräumen werden näher beschrieben die Eingangshalle hinsichtlich ihrer raumgliedernden Säulenreihen, der Saal im ersten Stock bezüglich der Grundrissgestaltung sowie Form und Verlauf der Wendeltreppe. Zwar gelingt es Agucchi nicht, durch diesen selektiven Blick auf ausgewählte gestalterische Elemente einen körperhaft-dreidimensionalen Raumeindruck¹²⁴ zu vermitteln, jedoch ist sein Interesse an der sprachlichen Wiedergabe von Raumfolgen anzuerkennen. Dies ist weitaus deutlicher auf Aspekte der formalen Raumgestaltung ausgerichtet, als dies in der Tradition anderer Villenbeschreibungen festgestellt werden kann, die in der Folge von Plinius‘ Briefen in erster Linie den Komfort der Wohnräume betonen.

Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini in Frascati stellt insgesamt auf Grund ihrer Ausführlichkeit, ihrer in sich logischen Strukturierung und der auf Präzision bedachten Sprache eine Ausnahme im Vergleich zu anderen Architekturbeschreibungen des 17. Jahrhunderts dar. Dass es Agucchi zu einer Zeit, in der sich viele Architekturbeschreibungen durch unsystematisches Aufzählen bemerkenswerter Einzelheiten auszeichnen, gelingt, eine umfassende, aber dennoch im Detail pointierte deskriptive Abhandlung über ein Bauwerk und

¹²³ AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D’Onofrio, 1963, 95ff.].

¹²⁴ Interessanterweise wird *Raum* als Kategorie der Wahrnehmung, Beschreibung und Analyse von Architektur erst ab dem späten 19. Jahrhundert zu einem festen Bestandteil des architekturgeschichtlichen und -theoretischen Diskurses. Ausschlaggebend hierfür waren die Arbeiten von August Schmarsow [v.a. SCHMARSOW 1905], in denen er die Bewegung im Raum zu einer wesentlichen Prämisse von Architekturwahrnehmung erklärt und somit *Raum* nicht länger als Anschauungs- sondern als Erfahrungsobjekt deklariert. In der Folge wurde *Raum* zu einer architekturgeschichtlichen Leitkategorie, insbesondere durch die Habilitationsschrift von Paul FRANKL [1914], in der er stilgeschichtliche Kategorisierungen auf Raumanalysen aufbaut [zum Raumbegriff in der Architekturgeschichte siehe ausführlich VOGT-GÖKNIL 1951 und KEMP 2009, 116-156].

dessen Umgebung zu verfassen, ist sicherlich seiner weitreichenden Beschäftigung mit und seinem tiefgreifenden Verständnis für Theorie und Praxis der bildenden Künste geschuldet, das sich auch in seinen Gemäldebeschreibungen sowie in seinem *Trattato della Pittura* offenbart. Es konnte jedoch bereits an den Texten von Schickhardt und Furttentbach gezeigt werden, dass Kunst- bzw. Architekturexpertise nicht zwangsläufig zu einer differenzierten Form von Beschreibung führt. Die für die historische Einordnung von Agucchis Beschreibung maßgeblichen Faktoren sind daher im literarischen Kontext sowie im Anlass und in der Funktion der Beschreibung zu suchen. Wie eingangs des Kapitels bereits erläutert, geht Agucchis Schilderung nicht nur auf seine ausgiebige und wiederholte Rezeption des beschriebenen Bauwerks zurück, welche als Grundvoraussetzung für das präzise Erfassen architektonischer Details anzunehmen ist, sondern auch auf die besondere Situation, die Beschreibung der Villa Aldobrandini im Auftrag und Namen ihres Erbauers verfasst zu haben. Aus dieser Konstellation heraus erklärt sich die Dichotomie des Textes zwischen sachbezogener Präzision und tradierten Lobesformeln, die keine betrachterspezifische Wirkung des Gebäudes zu vermitteln vermögen. Anders als die rein rezeptiv ausgerichteten Architekturbeschreibungen, die in reiseliterarischen Kontexten entstanden, ist Agucchis *Relatione* jedoch keinem eindeutigen übergeordneten literarischen Genre zuzurechnen und somit auch gattungsspezifischen Konventionen in geringerem Maße verpflichtet. Die Beobachtung, dass es Agucchi innerhalb dieser Freiräume gelingt, eine Architekturbeschreibung zu verfassen, die über die Möglichkeiten ihrer Entstehungszeit hinaus weist, verdeutlicht einmal mehr, dass Formen und Funktionen von Architekturbeschreibungen im 17. Jahrhundert nicht nur hinsichtlich der Disposition des jeweiligen Verfassers zu untersuchen sind, sondern mindestens ebenso sehr vor dem Hintergrund ihres literarischen Entstehungskontextes.

2.2.2 Architektur aus Sicht des Betrachters: subjektivierte Architekturbeschreibungen bei John Evelyn

Auch wenn Agucchis Beschreibung hinsichtlich ihrer systematisch-pointierten Darstellung architektonischer Zusammenhänge als Ausnahme innerhalb des Spektrums an Architekturbeschreibungen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zu werten ist, so verharrt der Text – wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt –

in Hinblick auf die Schilderung wirkungsästhetischer Phänomene in einer für seine Zeit typischen entsubjektivierten Beschreibungsform. Ansätze zur Entwicklung einer stärker betrachterorientierten Beschreibungsweise finden sich hingegen in einigen architekturbeschreibenden Passagen des in der Mitte des 17. Jahrhunderts verfassten und 1818 erstmals erschienenen *Diary* des englischen Schriftstellers und Landschaftsarchitekten John Evelyn. Evelyn hatte von 1644 bis 1646 eine Studienreise durch Italien unternommen, deren Eindrücke er ausgehend von gesammelten Reisetagebüchern in einem Tagebuch festhielt, das er zeitlebens bis zu seinem Tod 1706 führte.¹²⁵ In Anlehnung an Edmond de Breer geht Ludwig Schudt davon aus, dass Evelyn seine Reisetagebücher erst zwischen 1660 und 1680 für das *Diary* zusammenfasste und redigierte.¹²⁶ Obwohl er bei dieser Überarbeitung an einer für Tagebücher typischen Struktur festhielt und die einzelnen Einträge mit Ort und Datum versah, wird bei der Lektüre deutlich, dass er seine Reiseaufzeichnungen für das Tagebuch durch intensives Quellenstudium ergänzt hatte. So finden sich in seiner Beschreibung von St. Peter [Text 26] baugeschichtliche Fakten vermischt mit Anekdoten, deren Kenntnis Evelyn nicht aus der unmittelbaren Anschauung, sondern nur durch die reflektierte Lektüre von Quellen¹²⁷ gewonnen haben konnte:

“The next which surprises your wonder is that stately Obelisque transported out of Egypt, and dedicated by Octavius Augustus Nepot to Julius Cesar, whose Ashes it

¹²⁵ SCHUDT [1959, 61f.].

Das Tagebuch, dessen Manuskript sich in der British Library in London befindet, wurde erstmals 1818 von William Bray und William Upcott herausgegeben, allerdings war die Edition von zahlreichen Fehlern und Auslassungen gekennzeichnet; präzise hingegen ist die heute wohl gebräuchlichste Ausgabe von Edmond de Breer, erstmals aufgelegt 1955. Die von Guy de la Bédoyère edierte Ausgabe von 1995 bezieht sich zwar auf de Breers Edition, verzichtet jedoch auf den Abdruck der Tagebucheinträge, die während Evelyns Reisen entstanden. Evelyns Architekturbeschreibungen wurden von der Forschung bislang nur rudimentär behandelt: Erwähnung finden sie in der älteren Forschung m.W. nur in knapper Form bei SCHUDT [1959, 62f.] sowie ausführlicher bei PARKS [1947, 261-276]. Seitens der kunstgeschichtlichen Forschung richtete sich das Interesse bisher vornehmlich auf Evelyns Tätigkeit als Landschaftsarchitekt [u.a. CAMPBELL-CULVER 2007, BATEY 2007] sowie auf seine theoretischen Schriften zur Garten- und Landschaftsgestaltung [u.a. REMMERT 2007]. Seine übrigen Schriften fanden v.a. hinsichtlich ihrer gesellschaftspolitischen Tragweite [u.a. KETCHAM 1983] und ihrer bibliothekarischen Aufarbeitung [u.a. MANDELBRÖTE 2003] Eingang in Studien der anglistischen Literaturwissenschaft.

¹²⁶ SCHUDT [1959, 62].

¹²⁷ SCHUDT [1959, 62] nennt als nachgewiesene Quellen Evelyns die Reiseberichte von Heinrich von Pflaumern, George Sandy, John Raymond, Balthasar de Moncony und Richard Lassels. Insbesondere die 1670 postum erschienene *Voyage of Italy* des Priesters Richard Lassels hat Evelyn in struktureller Hinsicht als Vorbild gedient, was sich vor allem an Evelyns Beschreibung der Peterskirche zeigen lässt [vgl. Anm. 132]. Zu Richard Lassels' Leben und Werk liegt eine wissenschaftliche Biographie von Edward CHANEY [1985] vor. Auch FALABELLA [2009] setzt sich in ihrem Aufsatz mit Lassels' Reiseaufzeichnungen auseinander und vergleicht deren Textstruktur mit anderen zeitgenössischen englischen *Travelbooks*.

formerly bore on the sumit, but being since overturn'd by the Barbarians, was re-erected with vast Cost & a most stupendious invention by Domenico Fontana Architect to Sixtus V. [...] The church was first begun by St. Anacletus, when rather a chapel, upon a foundation (as they give out) of the Great Constantines, who in honor of the Apostles 'tis sayd, carried 12 baskets-full of sand to the Worke. After him Julius Secundus tooke it in hand, unto which all his since successors, have more or less contributed."¹²⁸

Durch die nachträgliche Bearbeitung seiner Aufzeichnungen bereicherte Evelyn diese um einen Informationswert, der spontan entworfenen Skizzen oftmals versagt bleibt. Zudem entwickelt er seine Beschreibungen an Hand einer narrativen Struktur, die Ansätze zu einer literarischen Überformung der Texte erkennen lässt: Wie in Tagebüchern gemeinhin üblich, verfasste auch Evelyn seine Beschreibungen in ich-Form. Im Unterschied jedoch zu Agucchi, der die ich-Form lediglich auf einer Meta-Ebene¹²⁹ gebraucht, um in Kontakt mit dem Adressaten zu treten, während er die beschreibenden Passagen allein vom beschriebenen Gegenstand ausgehend entwickelt, setzt Evelyn den ich-Erzählmodus ein, um eine betrachterbezogene Darstellungsform zu kreieren. Diese Perspektive schlägt sich in seinen kürzeren Beschreibungen in subjektivierten Gesamturteilen nieder, bei längeren Passagen tritt die zeitliche Dimension des persönlichen Entdeckens und Erlebens hinzu. Ein Beispiel, wie Evelyn den Blickwinkel des Betrachters mit einem subjektiven Werturteil verbindet, ist seine Beschreibung der Villa Aldobrandini in Frascati [Text 27], an Hand derer wesentliche Unterschiede zu Agucchis Beschreibungsstrategie illustriert werden können:

“ [...] the 5 we took Coach and went 15 miles out of the cittie to Frascati, formerly Tusculanum, a villa of Card. Aldobrandini, built for a country house but for its elegance, situation and accommodation of plentiful water, groves, ascents and prospects, surpassing in my opinion the most delicious places that my eyes ever beheld [...] The Palace is indeede built more like a cabinet, than any-thing composed of stone and mortar, it has in the middle an hall furnished with excellent marbles & rare pictures.”¹³⁰

Zieht man Agucchis Beschreibung der Villa Aldobrandini zum Vergleich heran, so wird offensichtlich, dass Evelyns Darstellung nicht im Entferntesten der ak-

¹²⁸ EVELYN [*Diary*, Ed. E. de Breer, 1955, 255].

¹²⁹ Ein Beispiel für Agucchis Gebrauch der ich-Form sind seine abschließenden Bemerkungen zur Beschreibung der Aussicht der Villa Aldobrandini, in denen er die Beschreibung als Darstellungsform und seinen Verzicht auf Illustrationen rechtfertigt: “Ho lineato, non dissegnato, et accennato non descritto a Vostra Altezza la bellezza, la leggiadria, et la disposizione di questa veduta, non essendo possibile, che la penna la figuri come ella è veramente, ne può altro l'occhio, che solo la gode, all'intelletto rappresentarla[...]”, AGUCCHI [*Relatione*, Ed. C. D'Onofrio, 1963, 89].

¹³⁰ EVELYN [*Diary*, Ed. E. de Breer, 1955, 392].

ribisch-systematischen Schilderung Agucchis gleichkommt. Evelyn war vielmehr an der Vermittlung eines Gesamteindrucks gelegen, den er explizit an seine persönliche Wahrnehmung der Anlage knüpft. Die Kategorien, an Hand derer er die Wirkung des Komplexes zu beschreiben versucht, sind der bereits angesprochenen Topik von Aussicht, umgebender Natur und Ausstattung in Beschreibungen von Landhäusern zuzurechnen, die Evelyn unter dem Attribut „delicious“ zu einem wenig differenzierten Baulob zusammenfasst. Bemerkenswert ist hingegen sein zweifacher Rekurs auf „my opinion“ und „my eyes“ als Ausdrücke persönlicher Wahrnehmung, deren nachdrückliche Betonung seine Darstellung von den noch im 17. Jahrhundert weit verbreiteten universalen, entindividualisierten Urteilen unterscheidet, wie sie u.a. in den Beschreibungen von Furttenbach zu finden sind.

Die wohl umfangreichste Architekturbeschreibung seines Tagebuches hat Evelyn der Peterskirche in Rom gewidmet. Neben den bereits angesprochenen eingeschobenen Fakten zur Bau- und Entstehungsgeschichte finden sich auch in dieser Beschreibung einige Verweise auf den Gesamteindruck des Bauwerks sowie Charakterisierungen der wichtigsten Gebäudeteile, die jeweils mit wenigen, stereotypen Attributen erfasst werden. In diesen Fällen verzichtet Evelyn weitgehend auf die Bezugnahme zu seinen eigenen ästhetischen Empfindungen:

“On the 19 I went to visite St. Pietro, that most stupendious & incomparable Basilicam, far surpassing any now extant in the world, & perhaps (Solomons Temple excepted) any that was ever built. [...] In [the Piazza] is a fountain out of which gushes a river[...] I esteeme this, one of the goodliest fountains that ever I saw. The Frontispiece is suppos'd to be the largest, and best studied piece of architecture in the world. [...]The Convex or out side exposed to the aire is covered with lead, with huge ribs of metal doubly guilt (as are also the ten other lesser Cupolas, for no fewer adorne this glorious structure) which gives a greate & admirable beauty and splendor in all parts of the citty [...].”¹³¹

Stattdessen komponiert Evelyn den Aufbau der Beschreibung gemäß der Struktur seiner eigenen Besichtigung des Gebäudes, die ihn über den Petersplatz hin zum Portikus und von dort in das Gebäudeinnere und schließlich hinauf zur Kuppel führt:¹³²

¹³¹ EVELYN [*Diary*, Ed. E. de Breer, 1955, 255ff.].

¹³² Auch Evelyns Vorbild Richard Lassels beschreibt die Peterskirche ausgehend von der Annäherung an das Bauwerk und den anschließenden Rundgang durch das Innere der Kirche [Text 25]. Ähnlich wie Evelyn ist auch Lassels um eine subjektivierte Beschreibungsform bemüht, wobei seine Darstellung allerdings zwischen einer rezeptiven und einer anleitenden Vermittlung des beschriebenen Gegenstandes wechselt, wie man es in Reiseberichten des 17. Jahrhunderts noch häufig feststellen kann.

“[...] The next which surprises your wonder is that stately Obelisque transported out of Egypt, [...]. After I had well contemplated these Incriptions, I tooke notice of some Coaches which stood before the steps of the Ascent, of which, one belonging to Card. [...] Next I considered the 5 large anti-ports, twixt which are columns of enormous altitude & compass, which as many gates of brasse, the worke and sculpture of Pollaiuolo the Florentine full of cast figures & histories in a deepe Relievo. [...] Entering the church, admirable is the breadth of the Volto or rooffe, which is all carv'd with foliage & roses, overlayd with gold in nature of a deepe bass-relievo all antique. [...] Lastly the cross: the access to it is between the leaden covering and the stone or convex archworke, a most miraculous & truly stupendious piece of art. [...] Having seene this, we descended againe into the body of the church [...].¹³³

Diese Strategie der Beschreibung führt nicht nur zu einer Systematisierung der Darstellung, wie sie in vergleichbarer Form in Agucchis Text festzustellen war, der ebenfalls den Weg zur und durch die Anlage der Villa Aldobrandini aufgreift, sondern auch zu einer zeitlichen Strukturierung des Textes, die auf Zeitadverbialen wie „after“ und „lastly“, aber auch auf grammatischen Konstruktionen, die eine zeitliche Abfolge ausdrücken wie „having seene this, we descended“, beruht. Auffallend ist, dass diese zeitliche Dimension an die Perspektive des Erzählers, in diesem Fall an das Fortbewegen John Evelyns, gebunden bleibt. Evelyn macht sich daher eine Beschreibungsstrategie zu Nutze, die mit dem so genannten *Ankunftsschema* vergleichbar ist, das in Kapitel 1.3 am Beispiel von Homers Beschreibung des Alkinoos-Palastes vorgestellt wurde. Durch den Verweis auf die Eigenbewegung des Protagonisten fließen Elemente narrativer Textgestaltung in die Beschreibung mit ein, die kennzeichnend sind für die Entwicklung von einer objektbezogen-informativen hin zu einer subjektiv-erlebnisbezogenen Darstellung. Evelyn betont diesen subjektivierten Blickwinkel seiner Beschreibung durch Einschübe, die persönliche Anekdoten und Eindrücke vermitteln. Im Rahmen dieser Textpassagen greift er auf eine bildhafte Sprache zurück, die auf einer metaphorischen, teilweise sogar synästhetischen Ebene agiert und sich in dieser Hinsicht von seinem ansonsten eher nüchtern-berichtenden Sprachstil unterscheidet:

“[...] in this is a fountain out of which gushes a river, rather than a streame, which ascending a good height, breaks upon a round embosse of marble into millions of pearles, which fall into the subjeacent bason: making an horrible noise. [...] on the very summit of this is fix'd a brazen globe or mundo gilt likewise over, & capable of receiving 35 persons at once: This I entered & engraved my name in, amongst other travellors. Lastly the cross: the access to it is between the leaden covering and the stone or convex archworke, a most miraculous & truly stupendious piece of art. On the battlements of the church you would imagine your selfe in a towne, so many cu-

¹³³ EVELYN [Diary, Ed. E. de Breer, 1955, 255ff.].

polas, pinnacles, towers, juttings & not a few houses inhabited by men who dwell there & have enough to do to looke after the vast reparations which continually employs them [...].”¹³⁴

Deutlich wird dieser Unterschied insbesondere im Vergleich mit denjenigen Passagen, die unmittelbar auf einzelne architektonische Formen bezogen sind. Diese werden an Hand weniger augenfälliger Merkmale beschrieben, wobei sich Evelyn – und dies verbindet seine Art, Architektur zu beschreiben, mit vielen anderen zeitgenössischen Texten – vorrangig auf Größenverhältnisse und Materialästhetik konzentriert, während technisch-konstruktive Zusammenhänge keine Erwähnung finden:

“[...] The first entrance is supported with huge Pillasters: the Volto within is certainly the richest in the earth, overlayd with gold. Next I considered the 5 large antiports, twixt which are columns of enormous altitude & compass, which as many gates of brasse, the worke and sculpture of Pollaiuolo the Florentine full of cast figures & histories in a deepe Relievo. Over this runs a tarrac of like amplitude and ornament, where the pope upon sollemne times bestows his benedictions of the Vulgar. On each side of the portico are the two campaniles or towers, whereof there was but one perfected, of admirable art & aspect. [...] Entering the church, admirable is the breadth of the Volto or rooffe, which is all carv’d with foliage & roses, overlayd with gold in nature of a deepe bass-relievo all antique. The nave or body of this moles is in forme of a cross, such as the cruzifix represent, whereof the foot part is the longest, and at the internodium of the Transum-part, arises the Cupola, which being all builded of stone, & of the prodious height, is more in Compass than that of the Pantheon (which is the largest amongst the old Romans & is yet intire) or any else knowne in the world [...].”¹³⁵

Die Beobachtung von George Parks, dass „Evelyn’s taste seems to lean toward the imposing not necessarily toward the architectural significant“¹³⁶ ist für Evelyns Architekturbeschreibungen generell und insbesondere auch für die Schilderung von St. Peter zutreffend, da der Textaufbau zwar logisch ist hinsichtlich des Ablaufs der Besichtigung, nicht jedoch bezüglich der Benennung von Baugliedern entsprechend ihrer formalen und funktionalen Hierarchie. Evelyns Beitrag zur historischen Entwicklung der Architekturbeschreibung liegt daher weniger in einer auf Fachwissen beruhenden Herangehensweise,¹³⁷ als vielmehr darin,

¹³⁴ EVELYN [*Diary*, Ed. E. de Breer, 1955, 255ff.].

¹³⁵ *Ibid.*, 255.

¹³⁶ PARKS [1947, 262].

¹³⁷ PARKS [1947, 264f.] diskutiert den Stellenwert von Evelyns Architekturbeschreibungen vor dem Hintergrund, dass die Texte eher ein laienhaftes Architekturerebnis als ein auf Expertise basierendes Urteil vermitteln. Er kommt dabei zu der Einschätzung, dass Evelyn über ein weit-aus fundierteres Architekturwissen verfügt haben muss, als die Architekturbeschreibungen im *Diary* vermuten lassen, da Evelyn nach seiner Rückkehr aus Italien nicht nur eine Übersetzung von Roland Fréart de Chambrays Buch über die Säulenordnungen (*Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*) verfasste, sondern sich auch in weiteren Schriften, u.a. *A Character of England* (1659) kritisch mit vorwiegend Palladianischer Architektur auseinandergesetzt hat.

dass er die Textsorte für eine subjektivierte Betrachtungsweise öffnet und damit Merkmale der im 18. Jahrhundert einsetzenden Emphasisierung und Literarisierung rezeptiver Architekturbeschreibungen vorweg nimmt.

Grundsätzlich ist anzunehmen, dass Evelyn als praktizierender Landschaftsarchitekt durchaus Sinn und Verstand für Architektur als gestaltete Umwelt gehabt haben muss und allein die Fülle und der teilweise beträchtliche Umfang der Architekturbeschreibungen in seinem Reisetagebuch legen den Schluss nahe, dass sich Evelyn schon vor seinem Italienaufenthalt eingehender mit Theorie und Praxis von Architektur beschäftigt hatte. Nichtsdestotrotz lassen seine architekturbeschreibenden Passagen vornehmlich literarische Ambitionen im Umgang mit dem beschriebenen Gegenstand erkennen, hinter denen das Interesse am Konstruktiv-Technischen zurücktritt.

3. Das Bauwerk als Gegenstand subjektiver Wahrnehmung und intuitiver Einfühlung: Architekturbeschreibungen in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts

Für Architekturbeschreibungen ist das 18. Jahrhundert der Zeitraum, in dem sich die wohl einschneidendsten entwicklungsgeschichtlichen Veränderungen vollziehen. Entscheidend für den Form- und Funktionswandel, der sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichnet, sind gattungsgeschichtliche Umbrüche innerhalb der Reiseliteratur, die von der Forschung bereits eingehend beschrieben wurden¹³⁸ und daher im Folgenden nur summarisch als Grundlage für die weitere Untersuchung aufgezeigt werden sollen.

Die gattungsimmanenten Veränderungen der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts haben einige Forscher dazu veranlasst, von einem „Paradigmenwechsel“¹³⁹ zu sprechen. Sie beziehen sich mit dieser Aussage zum einen auf die bemerkenswerte quantitative Zunahme an reiseliterarischen Schriften¹⁴⁰ und zum anderen auf die Beobachtung, dass „Reisetagebücher, -berichte, -beschreibungen, die vormals keiner fiktionalen Integration unterworfen waren, im Laufe des 18. Jahrhunderts zur literarischen Gattung wurden“¹⁴¹. Hatte der Leser bis dahin von der berichtenden Reiseliteratur vor allem möglichst authentische Informationen über fremde Regionen erwartet, wurde ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die sachbezogene Darstellungsform von subjektiv gefärbten, literarisch ambitionierten Beschreibungen abgelöst.¹⁴² Diese Veränderungen innerhalb der Reiseliteratur werden in der Forschung auf gesellschaftliche und geistesgeschichtliche Umbrüche zurückgeführt. Als Stichworte seien hier neben der Expansion des Buchmarktes auch die „Individualisierung der Reisepraxis zu nennen, die – genauso wie das aufkommende Bedürfnis nach individuellen und

¹³⁸ Der Wandel der Reiseliteratur im 18. Jahrhundert wird ausführlich besprochen von GRIEP [1991], HENTSCHEL [1999] und LEE [2008, 23].

¹³⁹ „Bei aller Unterschiedlichkeit der methodischen und konzeptionellen Ansätze in der Forschung herrscht unter den Literaturhistorikern weitgehend Einigkeit darüber, dass sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts das Reisebeschreibungsspektrum so weit verändert hat, dass von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden kann [...]“, HENTSCHEL [1999, 15].

¹⁴⁰ STEWART [1978, 9] spricht von einer „gewaltige[n] Zunahme von Produktion und Nachfrage, welche die Gattung in diesem Zeitraum erlebte und [welche] anteilmäßig das Wachstum des allgemeinen Büchermarktes [übertraf], das an sich bereits beispiellose Dimensionen annahm.“

¹⁴¹ MEIER [1999, 239].

¹⁴² Ibid., 242ff.

kritischen Ausdrucksformen – dem wachsenden Subjektbewusstsein des Individuums entspricht“¹⁴³.

Für die Entwicklung von Architekturbeschreibungen innerhalb der Reiseliteratur ist außerdem zu fragen, ob und wie sich Routen und Ziele, aber auch Absichten und Interessen der Reisenden veränderten: Italien bleibt auch im 18. Jahrhundert das vorrangige Ziel europäischer Reisender, allerdings mit dem Unterschied, dass durch verstärkte archäologische Bemühungen neue Anziehungspunkte wie die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum erschlossen wurden. Insgesamt konzentrieren sich die Reisenden vermehrt auf die antiken Monumente Roms¹⁴⁴ und der Umgebung Neapels, was gleichzeitig bedeutet, dass den Sehenswürdigkeiten zeitgenössischer barocker Baukunst weit weniger Aufmerksamkeit zu Teil wurde als dem Studium der Antike.¹⁴⁵ Letzteres ist in einem engen Zusammenhang mit den gesellschaftspolitischen Zielen und Hintergründen der so genannten *Grand Tour*¹⁴⁶ zu sehen, die junge Aristokraten im 18. Jahrhundert zumeist in Begleitung von Gelehrten unternahmen, um die eigene Persönlichkeitsbildung voranzutreiben und sich auf spätere Ämter vorzubereiten. Die Antike dient in diesem Zusammenhang als „Leitbild [nicht nur] zur Erneuerung der Kunst, [sondern auch] zu eigener Läuterung, da, [nach Winckelmann], das Schöne und das Gute eins seien“¹⁴⁷. Neben diesen fest etablierten Reiseformen bot das 18. Jahrhundert aber auch – nicht zuletzt Dank der inzwischen gut erschlossenen transalpinen Reisewege und der in zahlreichen Italienführern vermittelten Ratschläge – die Möglichkeit, dass Reisende Italien und seine Sehenswürdigkeiten auf individuelle Art und Weise erfahren, was im Folgenden an Hand einiger Textbeispiele zu diskutieren sein wird.

¹⁴³ HENTSCHEL [1999, 15f.]. Die genannten Entwicklungen fallen zusammen mit einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen und politischen Veränderungsprozessen in der von KOSELLECK [1979, XV] als *Sattelzeit* bezeichneten Epochenschwelle zwischen Früher Neuzeit und Moderne.

¹⁴⁴ Eine interessante Ausnahme zur generellen *Romam quaero*-Haltung, die in vielen Reiseberichten dokumentiert ist, stellen die Aufzeichnungen von Charles-Nicolas Cochin dar: Auf Grund der beinahe unüberschaubaren Vielzahl von Sehenswürdigkeiten verzichtet er auf jegliche Anmerkungen zu seinem Aufenthalt in Rom: „Je n’ai pu faire aucune note sur les belles choses qu’on voit à Rome, à cause de leur quantité, qui est en quelque facon innombrable“, COCHIN [*Voyage d’Italie*, Ed. C. Michel, 1758/1991, 129].

¹⁴⁵ Siehe hierzu ESCH [2003, 108] sowie SCHUDT [1959, 272], der in seiner Studie einen Kanon der von Italienreisenden rezipierten Bauwerke nach architektonischen Stil kategorien herausarbeitet. Ein Überblick über die im 18. Jahrhundert vornehmlich bereisten Städte und deren vorrangig rezipierte Bauwerke findet sich auch in BLACK [1992, 275-283].

¹⁴⁶ Der Begriff *Grand Tour* findet sich erstmals in Richard Lassels *Voyage of Italy*, hierzu auch IMORDE & PIEPER [2008, 3].

¹⁴⁷ ESCH [2003, 108].

3.1 Eigenständige Beobachtung statt Quellenzitat: Joseph Addison beschreibt die Architektur Italiens

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden eine Reihe von Architekturbeschreibungen, die noch in den Darstellungskonventionen früherer Jahrhunderte verhaftet sind und die Mehrzahl ihrer Beobachtungen aus älteren Schriftquellen übernehmen. Ein Beispiel ist die Pantheonbeschreibung aus den Anfang des 18. Jahrhunderts verfassten und 1764 erstmals veröffentlichten Reiseaufzeichnungen des Marquis de Blainville. Seine Beschreibung des Pantheons [Text 33] folgt einem überlieferten Schema, in welchem der Autor eingangs auf den Erhaltungszustand des Bauwerks, dann auf die besondere Form des Grundrisses und einige Maßangaben eingeht. Ein ähnlicher Aufbau findet sich schon in einigen Quellen des 17. Jahrhunderts, so etwa in Joseph Furttensbachs bereits besprochenem *Newes Itinerarium Italiae*. Hingegen weisen die etwa zeitgleich entstandenen *Remarks on several parts of Italy* des englischen Dichters und Politikers Joseph Addison neuartige Ambitionen in Bezug auf die Eigenständigkeit der Beobachtungen auf. Addison stellt seiner Reisebeschreibung die Anmerkung voran, dass diese auf eigenen Überlegungen und Ergänzungen zu einschlägigen Quellen beruhe und darüber hinaus Erkenntnisse zu bislang unberücksichtigten Aspekten biete:¹⁴⁸

“For my own part, as I have taken notice of several places and antiquities that nobody else has spoken of, so, I think, I have mentioned but a few things in common with others, that are not either set in a new light, or accompanied with different reflections.”¹⁴⁹

Addisons Italienfahrt kann als „Prototyp der antikisierenden philologisch orientierten Italienreise“¹⁵⁰ gelten, da er sich vor Beginn seines Italienaufenthalts durch die Lektüre von Schriftstellern der römischen Antike wie Vergil, Horaz oder Claudian ein breites Wissen über das bereiste Land aneignete. Wie Albert Meier feststellt, verfolgte Addison mit seiner Italienbeschreibung die Absicht, einen „Vergleich zwischen dem gegenwärtigen Zustand und der überlieferten Beschreibung [Italiens]“¹⁵¹ anzustellen:

¹⁴⁸ Auch FERRARI [2005, 78] betont diesen besonderen Status von Addisons *Remarks* innerhalb des reiseliterarischen Kanons zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

¹⁴⁹ ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 358].

¹⁵⁰ MEIER [1993, 27].

¹⁵¹ *Ibid.*, 28.

“I have taken particularly to consider the several passages of the ancient poets, which have any relation to the places and curiosities that I met with; for before I entered on my voyage, I took care to refresh my memory among the classical authors, and to make such collections out of them as I might afterwards have occasion for. I must confess, it was not one of the least entertainments that I met with in travelling, to examine these several descriptions, as it were, upon the spot, and to compare the natural face of the country with the landscapes that poets have given us of it.”¹⁵²

Die erläuterte Strategie, die Addison in seinem Vorwort in erster Linie auf Landschaftsbeschreibungen bezieht, lässt sich auch in seinen Architekturbeschreibungen beobachten. Ein wiederkehrendes Motiv seiner Architekturschilderungen ist die Erwartungshaltung des Rezipienten: Die Rezeption der berühmten Bauwerke Italiens stellt für Addison kein unvoreingenommenes Erlebnis dar, sondern einen durch Lektüre und vorhandenes Wissen vorgeprägten Prozess, der darauf aufbaut, dass unmittelbare Architektur Erfahrung mit gewachsenen Vorstellungen abgeglichen und das Gesehene in Beziehung zu bereits Bekanntem gesetzt wird. So schreibt Addison über seine Besichtigung des Mailänder Doms [Text 30]:

“I could not stay long in Milan without going to see the great church that I had heard so much of, but was never more deceived in my expectation than at my first entering [...]”¹⁵³

Im weiteren Fortgang des Textes wird deutlich, dass Addisons Wahrnehmung von Architektur nicht ausschließlich auf stereotype, in früheren Beschreibungen vielfach angesprochene Kategorien wie Größe und prachtvolle Ausstattung des Bauwerks beschränkt ist. Stattdessen thematisiert Addison auch den Bauzustand sowie den Kontrast zwischen Fassade und Innenraumgestaltung. Zudem bezieht er seine negative Kritik am Mailänder Dom explizit auf den gotischen Baustil und deutet dadurch seine Idealvorstellung von Architektur an, die durch Bauwerke der Antike geprägt ist:¹⁵⁴

¹⁵² ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 358].

¹⁵³ *Ibid.*, 307.

¹⁵⁴ Addisons Architekturverständnis wird auch deutlich in seiner Beschreibung des Sieneser Doms [Text 32], in der er den Detailreichtum des Bauschmucks mit einer abschließenden ironischen Bemerkung kritisiert:

“The very spouts are loaden with ornaments; the windows are formed like so many scenes of perspective, with a multitude of little pillars retiring one behind another; the great columns are finely engraven with fruits and foliage that run twisting about them from the very top to the bottom; the whole body of the church is chequered with different lays of white and black marble; the pavement curiously cut out in designs and Scripture stories; and the front covered with such a variety of figures, and overrun with so many little mazes and labyrinths of sculpture, that nothing in the world can make a prettier show to those who prefer false beauties and affected ornaments to a noble and majestic simplicity“, Addison [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 489].

“[...] for the front, which was all I had seen of the outside, is not half finished, and the inside is so smutted with dust and the smoke of lamps, that neither the marble, nor the silver, nor the brass-works, show themselves to an advantage. This vast Gothic pile of building is all of marble, except the roof, which would have of the same matter with the rest, had not its weight rendered it improper for that part of the building. But for the reason I have just now mentioned, the outside of the church looks much whiter and fresher than the inside; for where the marble is so often washed with rains, it preserves itself more beautiful and unsullied, than in those parts that are not at all exposed to the weather.”¹⁵⁵

Dass Addison bereits bekannte Kategorien der Wahrnehmung und Beschreibung von Architektur deutlich zuspitzt, kommt vor allem in seiner vergleichenden Beschreibung von St. Peter und dem Pantheon zum Tragen. Wie auch schon in der Beschreibung des Mailänder Doms thematisiert Addison auch in diesem Textbeispiel seine Erwartungshaltung, indem er einen für seine Beschreibungen typischen Exordialtopos formuliert:

“Upon my arrival at Rome, I took a view of St. Peter’s and the Rotunda, leaving the rest till my return from Naples, when I should have time and leisure enough to consider what I saw. St. Peter’s seldom answers expectation at first entering it, but enlarges itself on all sides insensibly, and mends upon the eye every moment.”¹⁵⁶

In den folgenden Ausführungen scheint Addison zunächst ganz auf die für St. Peter üblichen Beschreibungskategorien zurückzugreifen, indem er die ausgewogene Proportionierung des Bauwerks ganz im Sinne eines vitruvianisch geprägten Architekturverständnisses lobend hervorhebt:

“The proportions are so very well observed, that nothing appears to an advantage, or distinguishes itself above the rest. It seems neither extremely high, nor long, nor broad, because it is all of them in a just equality.”¹⁵⁷

Umso bemerkenswerter ist, dass er an diese Feststellung einen Vergleich mit der Bauweise gotischer Kathedralen anschließt:

“As on the contrary, in our Gothic cathedrals, the narrowness of the arch makes it rise in height, or run out in length; the lowness often opens it in breadth, or the defectiveness of some other particular makes any single part appear in great perfection.”¹⁵⁸

Addison bezieht seine Kritik an der gotischen Bauweise nicht länger nur auf den oberflächlichen Eindruck des ornamental Überladenen, wie es noch in der Beschreibung des Mailänder Doms der Fall war. Stattdessen integriert er in seine Darstellung zwei Kategorien, die für die Innenraumwirkung gotischer Architektur zentral sind, nämlich den durch die enormen Scheitelhöhen der Spitzbogen-

¹⁵⁵ ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 307].

¹⁵⁶ *Ibid.*, 417.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 417.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 417.

bauweise bewirkten Höheng Schub und die Tiefenflucht gotischer Longitudinalbauten, und setzt diese in Beziehung zu seiner Idealvorstellung von ausgewogenen räumlichen Dimensionen, wie er sie in St. Peter kennengelernt hat. Die Strategie des Vergleichs wendet er auch in seinem Textabschnitt über die Grundrissgestaltung von St. Peter und Pantheon an:

“After having seen these two masterpieces of modern and ancient architecture, I have often considered with myself whether the ordinary figure of the heathen or that of the Christian temples be the most beautiful and the most capable of magnificence, and cannot forbear thinking the cross figure more proper for such spacious buildings than the rotund. I must confess the eye better filled at first entering the rotund, and takes in the whole beauty and magnificence of the temple at one view. But such as are built in the form of a cross, give us a greater variety of noble prospects.”¹⁵⁹

Addison wägt die Vor- und Nachteile von Zentral- versus Longitudinalbauweise nicht an Hand funktionaler Faktoren ab, sondern greift wirkungsästhetische Dimensionen in seinen Überlegungen zur Grundrissgestaltung auf. Überraschend ist dabei, dass er die runde Grundrissform zwar als adäquater im Sinne von ästhetisch ansprechender empfindet, den kreuzförmigen Grundriss von St. Peter aber im direkten Vergleich auf Grund der Vielzahl der sich aus der Kreuzesform ergebenden Ein-, Aus- und Durchblicke bevorzugt.¹⁶⁰ In der Studie von Roberta Ferrari findet sich der Hinweis, dass Addisons Vorliebe für „variety“, für Vielfalt, als wiederkehrendes Motiv auch in seinen Landschaftsbeschreibungen auftaucht und in Zusammenhang mit der Empfindung von „astonishment“, des Erstauntseins über unerwartete Eindrücke, zu interpretieren ist. Dies kann als indirekter Verweis auf die Augenzeugenschaft des Verfassers gedeutet werden, der das Beschriebene mit eigenen Augen gesehen und reflektiert umgesetzt hat, anstatt seine Beobachtung aus Schriftquellen zu entlehnen.¹⁶¹ So erwähnt

¹⁵⁹ ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 418].

¹⁶⁰ Es bleibt anzumerken, dass Addisons Architekturverständnis von einer gewissen Heterogenität geprägt ist, was darauf zurückzuführen sein mag, dass er seine Urteile zu den von ihm besichtigten Bauwerken stets nur auf ausgewählte Aspekte der Gestaltung bezieht: Wie MEIER [1993, 29] erläutert, war Addisons ideale Vorstellung von Italien von der römischen Antike geprägt, weshalb seine – im Gegensatz zur uneingeschränkten Euphorie früherer Italienreisender – distanzierte Haltung gegenüber dem Pantheon nicht als grundlegende Ablehnung des Bauwerks an sich oder gar einer Stilrichtung zu deuten ist.

¹⁶¹ “Note the reference to the feeling of astonishment, which implies that the kind of pleasure variety gives rise to is different from the one excited by beauty, and astonishment is a particular manifestation of it”, FERRARI [2005, 82].

Das Motiv des Erstaunens findet sich auch in späteren Beschreibungen von Architektur, etwa in der Beschreibung des Mailänder Doms von Charles-Nicolas COCHIN [Text 41], auch wenn diese nicht den Grad an Differenziertheit erreicht, der Addisons Beschreibungen zugesprochen werden kann.

Addison in der weiteren Beschreibung von St. Peter die verblüffende Wirkung der Kuppel, wenn man sie von der Vierung aus betrachtet:

“Nor is it easy to conceive a more glorious show in architecture than what a man meets with in St. Peter’s when he stands under the dome. If he looks upward, he is astonished at the spacious hollow of the cupola, and has a vault on every side of him, that makes one of the beautifullest vistas that the eye can possibly pass through.”¹⁶²

Auch dieser Abschnitt behandelt indirekt das Motiv der Erwartungshaltung des Rezipienten und dessen Reaktion auf die vor Ort vorgefundenen architektonischen Gegebenheiten, die Eindrücke positiver Überraschung, aber auch enttäuschter Erwartung hervorrufen können. Die Architekturbeschreibungen Addisons bewegen sich folglich in einem Spannungsfeld von Wissensaneignung durch Quellenstudium und Wissensrevision durch eigene Beobachtungen und Überlegungen. Aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive ist dieser Ansatz wegweisend und symptomatisch zugleich für den Struktur- und Funktionswandel von Architekturbeschreibungen im 18. Jahrhundert: Die Rezeption von Architektur wird nicht länger nur auf Grundlage von bereits bekannten Darstellungsverfahren dokumentiert, sondern verlangt nach einer subjektivierten, kritischen Auseinandersetzung mit dem betrachteten Bauwerk. Dadurch erweitert sich zugleich das Spektrum der baulichen Elemente, die in den Beschreibungen erfasst werden. Waren Beschreibungen des 17. Jahrhunderts noch im Wesentlichen auf Aspekte der Fassadengestaltung fokussiert, so wird in Addisons Texten deutlich, dass der Innenraum als Beschreibungskategorie an Bedeutung gewinnt und zugleich Fassade und Innenraum in der Beschreibung kontrastiv gegenübergestellt werden. Addisons Beschreibung vereint zudem die Darstellung ästhetischen Empfindens mit einem in älteren Beschreibungen nicht thematisierten Bewusstsein für konstruktive Zusammenhänge. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in Addisons Beschreibung der zweischaligen Kuppelkonstruktion von St. Peter:

“Though everything in this church is admirable, the most astonishing part of it is the cupola. Upon my going to the top of it, I was surprised to find that the dome, which we see in the church, is not the same that one looks upon without-doors, the last of them being a kind of case to the other, and the stairs lying betwixt them both, by which one ascends into the ball. Had there been only the outward dome, it would not have shown himself to an advantage of those that are in the church; or had there been only the inward one, it would scarce have been seen by those that are without;

¹⁶² ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 418].

had they both been one solid dome of so great a thickness, the pillars would have been too weak to have supported it.”¹⁶³

Addisons Blick für architektonische Besonderheiten ermöglicht es ihm, seine Beschreibung auf die wichtigsten architektonischen Eigenschaften von St. Peter zuzuschneiden und sich von gängigen Darstellungsschemata zu lösen, indem er statisch-konstruktive Aspekte thematisiert. Sein eigenes kritisches Hinsehen ist dabei die Grundlage für eine differenziertere Rezeption von Architektur, als sie bis dato in Beschreibungen dokumentiert wurde und bewirkt eine Abkehr von der noch im 17. Jahrhundert geläufigen unreflektierten Adaption von Fremdurteilen, die Bauwerke wie das Pantheon zu unantastbaren Idealen stilisieren und nur wenig Raum für normabweichende Anschauungen bieten. In Zusammenhang mit diesen Veränderungen ist auch der von Donald Johnson näher erläuterte erzieherische Ansatz zu sehen, den Addison mit seinen Aufzeichnungen verfolgte:

“Though Addison's travelogue describes selected aspects of Italian life, its central purpose is to apply the lessons to be learned from the Italian experience to the life of the English reader. [...] In short, in a century of travel books, the *Remarks* was one of the first to extend itself beyond a function as a tourist guidebook or a reinforcement of national stereotypes into the realm of moral didactic.”¹⁶⁴

An Hand von Addisons Architekturbeschreibungen lässt sich folglich nicht nur der zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzende Form- und Strukturwandel der Texte beobachten, sondern auch eine damit einhergehende Erweiterung des Funktionsspektrums. Seine Ausführungen dienen nicht länger, wie noch im 17. Jahrhundert, der reinen Informationsvermittlung. Vielmehr sollten die Leser durch die Beschreibung des bereisten Landes dazu angeregt werden, über den politischen, ökonomischen und kulturellen Zustand des eigenen Landes nachzudenken. Die von Addison geäußerten Werturteile über die von ihm besichtigten Bauwerke Italiens sind daher nicht nur vor dem Hintergrund des zeitgenössischen architekturgeschichtlichen und ästhetischen Diskurses zu deuten, sondern operieren auch auf einer Metaebene: Gemäß der für das 18. Jahrhundert typischen Argumentation, die das Schöne mit dem Nützlichen und Guten gleichsetzt,¹⁶⁵ sind Lob und Kritik an der Architektur indirekt Ausdruck für Ad-

¹⁶³ ADDISON [*Remarks*, Ed. H. Bohn, 1885, 417f.].

¹⁶⁴ JOHNSON [1976, 32].

¹⁶⁵ FERRARI [2005, 81] beobachtet diese Argumentationslinie nicht nur in Addisons Kunst- und Landschaftsbeschreibungen, sondern hält sie auch für den grundlegenden Tenor der von Addison 1711 gegründeten Tageszeitung *The Spectator*. Wie BARTSCH [1979, 132] darlegt, argumen-

disons Einschätzung der Situation Italiens und schaffen eine Vergleichsbasis für die Bewertung des Zustands Großbritanniens. Indem Addison auf diese Weise seine Architekturbeschreibungen mit größeren diskursiven Zusammenhängen verknüpft, schafft er richtungsweisende Grundlagen für die weiterführende Entwicklung der Textsorte – nicht zuletzt, weil seine *Remarks* als eines der meistrezipierten und damit beispielgebenden reiseliterarischen Werke der damaligen Zeit gelten können.¹⁶⁶

tierte Addison in einigen Essays, die unter dem Titel „The Pleasures of the Imagination“ im *Spectator* erschienen, dass die Auseinandersetzung mit Kunst zur Ausbildung eines feineren Geschmacks führe und somit zur moralisch-sittlichen Erziehung des Betrachters beitrage.

¹⁶⁶ Die Bedeutung *Remarks on Italy* für die Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts behandelt BRILLI [1997, 39-42]. Ein Beispiel für intertextuelle Bezüge zu Addisons *Remarks* ist die Beschreibung des Mailänder Doms in den *Lettres d'Italie* von Charles de BROSSES [Text 37], veröffentlicht 1739. Ähnlich wie Addison thematisiert auch de Brosse eingangs seine Erwartungshaltung an das Bauwerk, um im Fortgang der Beschreibung die Fassade des Doms mit der Gestaltung des Innenraums in mit Addisons Darstellung vergleichbarer Weise zu kontrastieren. In Frédéric d'Agays Einleitung zu der im Quellenanhang zitierten Ausgabe der *Lettres* findet sich der Hinweis, das de Brosse Addisons *Remarks* in jedem Fall gelesen, wenn nicht sogar während seines Aufenthalts in Italien als Reiseführer mit sich geführt hatte [de BROSSES, *Lettres*, Ed. d'Agay, 1739/1986, 32]. Die auffälligen intertextuellen Referenzen sind daher von de Brosse bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt.

3.2 Blick- und Eigenbewegung des Betrachters als Kategorien subjektiver Architekturbeschreibungen

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts differenzieren sich die Darstellungsverfahren von Architekturbeschreibungen. Die bis dahin weitgehend einheitliche Vorgehensweise bei der Dokumentation von Architekturwahrnehmung spaltet sich in eine zunehmend kritische Strategie auf der einen und eine zunehmend empfindsam-ästhetisierende Beschreibungsweise auf der anderen Seite. Dies führt zur Herausbildung neuer Beschreibungskategorien, die im Folgenden an exemplarischen Texten vorgestellt werden sollen.

Jens Bisky führt die Entstehung einer wirkungsbezogenen Form von Architekturbeschreibungen darauf zurück, dass sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Abkehr von der Architekturtheorie Vitruvs abzeichnet.¹⁶⁷ Bisky argumentiert, dass mit dem Bedeutungsverlust des Vitruvianismus Kriterien wie Festigkeit, Schönheit und Bequemlichkeit zunehmend von betrachterzentrierten Beschreibungskategorien verdrängt werden und Architekturbeschreibungen zu „ästhetischen Analyse[n]“ werden, denen die „Suche nach der Poesie der Baukunst, nach einer Überbefriedigung des Sinns durch die Formen der Architektur“¹⁶⁸ zu Grunde liegt. Abgesehen von einer gewissen terminologischen Unschärfe, auf die bereits Klaus Niehr in seiner Rezension zu Biskys Buch hingewiesen hat,¹⁶⁹ ist Biskys Ansatz allzu eng auf die Veränderungen des architekturtheoretischen Diskurses ausgerichtet und lässt darüber die Bedeutung des literarischen Entstehungskontextes für die Entwicklung von Architekturbeschreibungen weitestgehend außer Acht. Wie in der bisherigen Untersuchung jedoch gezeigt werden konnte, spielen in rezeptiven Architekturbeschreibungen bis in das 18. Jahrhundert hinein Kriterien wie Größenverhältnisse und Proportion, die als Anspielungen auf eine vitruvianisch geprägte Architekturwahrnehmung gelesen werden können, insofern lediglich eine untergeordnete Rolle, als

¹⁶⁷ BISKY [2000, 5].

¹⁶⁸ Ibid., 7.

¹⁶⁹ NIEHR [2001, 584] kritisiert v.a. die unspezifische Definition des Begriffes *Poesie*, die Bisky im Wesentlichen an Hand des Quellenmaterials konstruiert und auf alle Beschreibungsarten bezieht, die mit einer ästhetischen Überhöhung des Bauwerks einhergehen. In diesem Zusammenhang ist auch Biskys Begriff der *ästhetischen Analyse* zu hinterfragen, der eine systematische Beschreibung von Architektur mittels ästhetischer Kategorien impliziert, obgleich festzustellen ist, dass einige der von Bisky als paradigmatisch vorgestellten Texte eher von ästhetisierenden Gedankenspielen als von analytischer Systematik geprägt sind.

keine Einbindung der Beschreibungen in einen größeren theoretischen Rahmen erfolgt und die genannten Kriterien somit unterspezifiziert bleiben. Vielmehr vollzieht sich die Entwicklung rezeptiver Architekturbeschreibungen zumindest bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund eines literarischen Systems, das von starker Intertextualität geprägt war und eine mehr oder weniger offensichtliche Bezugnahme auf Texte anderer Autoren nicht nur legitimierte, sondern im Sinne einer Autorisierung eigener Beobachtungen regelrecht erforderte¹⁷⁰, wodurch kaum Gestaltungsspielraum für subjektiv gefärbte Ansätze blieb. Die Ursachen für die Veränderung von Beschreibungsformen sind somit mindestens ebenso sehr in Veränderungen des literarischen Kontextes wie in Umbrüchen des architekturtheoretischen Denkens zu suchen.

Fällt es für die Entwicklung literaturgeschichtlicher Phänomene oft schwer, einen konkreten Ausgangspunkt zu benennen, lässt sich dieser in vorliegendem Fall mit seltener Eindeutigkeit nachvollziehen. 1768 erschien mit Laurence Sternes *Sentimental Journey* eine Reisedarstellung, die das bis dahin immer noch gültige Ideal des objektiv-informativen Berichts endgültig durch die Vermittlung subjektiver Empfindungen und Gedankenspiele ablöste.¹⁷¹ Gleichzeitig gewann im Zuge der geistesgeschichtlichen Hinwendung zur Empfindsamkeit eine gefühlsbetonte Form des Sehens und damit des Beschreibens an Bedeutung, die die „ursprünglich informative Funktion [von Reiseaufzeichnungen verdrängte], die fortan dem Reiseführer vorbehalten blieb“¹⁷². Obwohl Sternes

¹⁷⁰ „Aus Verfassersicht stellt sich das Problem der Authentizität ungeachtet des tatsächlichen Wahrheitsgehalts und Wirklichkeitsbezugs des Mitzuteilenden als eine Frage der glaubwürdigen Darstellung. Es kommt darauf an, das Misstrauen des Lesers durch Mittel der sprachlichen und außersprachlichen Evidenz zu überwinden. Traditionell geschah dieses vor allem durch Berufung auf kanonisierte Autoritäten als Bürgen der Authentizität, wobei gewöhnlich die antiken Autoren als die Zuverlässigeren den Neueren vorgezogen wurden, »indem es die letzteren oft nur den andern nachschrieben«, STEWART [1978, 28].

¹⁷¹ SAUDER [1983-a, 302] spricht in Zusammenhang von Sternes *Sentimental Journey* von einem „Ereignis“: „Sowohl die literarisch und gesellschaftlich produktive Tendenz der Empfindsamkeit als auch ein Teil der Gattungsgeschichte des Reiseromans, ja der Reisebeschreibung insgesamt, sind mit dem Erscheinen von Laurence Sternes »Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick« im Jahre 1768 eng verbunden.“ Auch Sedlarz betont die Vorbildhaftigkeit der *Sentimental Journey* für den nach 1750 einsetzenden „Trend zur Literarisierung des Reiseberichts“ [SEDLARZ 2010, 68].

¹⁷² WOLFZETTEL [1997, 46].

Einen umfassenden Überblick über Begriffsgeschichte, Voraussetzungen und Ausprägungen der Empfindsamkeit bietet SAUDER [1974]; der dritte Band seiner mehrbändigen Abhandlung sammelt zahlreiche Quellen und Dokumente, die Empfindsamkeit aus Sicht der Philosophie, der Pädagogik, der Ästhetik und der Literaturkritik behandeln.

Roman keine einzige Architekturbeschreibung enthält,¹⁷³ schlägt sich die von ihm bis zur Radikalisierung getriebene gefühlsbetonte Darstellung, die mit einer Abwendung von Systematik und Empirie einhergeht,¹⁷⁴ in etlichen um 1770 entstandenen Architekturbeschreibungen in mehr oder weniger ausgeprägtem Maße nieder. Dabei entstehen neue Beschreibungsansätze, die von *subjektiver Wahrnehmung* und *intuitiver Einfühlung* geprägt sind und Raum bieten für eine sinnlich-gefühlsbetonte Darstellung des Wahrgenommenen. Verbunden sind diese Entwicklungen mit einer sich zur gleichen Zeit herausbildenden kunsttheoretischen Grundhaltung, die die Rezeption von Kunst an sinnliche Wahrnehmung knüpft, aus der dann ein tiefergehendes Verständnis für das Werk entsteht. Wie Klaus Niehr ausführlich darlegt, ist das Primat der Sinne, v.a. des Sehsinns, in der Rezeption von Kunst grundlegend für diese kunsttheoretische Position, die ihre philosophischen Ursprünge in der von Alexander Gottlieb Baumgarten begründeten Ästhetik findet.¹⁷⁵ Der französische Kunstschriftsteller Seroux d'Agincourt formuliert diese zeitgenössische Haltung in der Einleitung seiner 1810 veröffentlichten *Histoire de l'art par les monuments*:

„Les productions des Arts fils du dessin, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, consistent en objets sensibles à la vue, sous de formes propres à chacun d'eux, et dont l'effet n'arrive à l'âme que par cet organe ; d'où il résulte qu'on ne doit en écrire ou en étudier l'histoire, qu'en ayant leur diverses productions sous les yeux. Cependant, parmi les écrivains qui ont essayé de nous faire connaître le sort des Beaux-Arts, il en est peu qui aient pris le parti d'en présenter les monumens , et de les laisser parler eux-mêmes aux yeux, en ne les aidant que d'explications succinctes [...]“¹⁷⁶

Diese von d'Agincourt beschriebene kunsttheoretische Position schlägt sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch vermehrt in architekturbeschreibenden Texten nieder, die das Blickverhalten und die Eigenbewegung des Betrachters thematisieren. Neu sind diese Beschreibungskategorien freilich nicht, denn mit Prokop von Caesareas Beschreibung der Hagia Sophia [Text 8, siehe auch Kapitel 1.3] liegt bereits ein Textbeispiel aus der Antike vor, das Blickbewegungen bei der Betrachtung von Architektur beschreibt. Während der Blick des Betrachters in Prokops Text jedoch als sprachliches Gestaltungsmittel im

¹⁷³ Der Protagonist Yorick hat auf seiner Reise nach Paris „weder das Palais royal noch den Luxembourg, noch das Façade des Louvre besehen [...] noch [sich] bemüht, die Verzeichnisse, die wir von Gemälden, Statuen und Kirchen haben, anzuschwellen [...]“, STERNE [*Empfindsame Reise*, Ed. W. Clemens, 1957, 84]. Hierzu auch SAUDER [1983-a, 304].

¹⁷⁴ Hierzu ausführlich SAUDER [1983-a, 304].

¹⁷⁵ NIEHR [2001, 583].

¹⁷⁶ D'AGINCOURT [*Histoire*, 1823, Bd. I, i]. Der Text wurde vor 1789 geschrieben, aber erst 1810 erstmals veröffentlicht; hierzu auch NIEHR [2001, 583].

Sinne einer ekphrastischen Verlebendigungsstrategie eingesetzt wird, dient er in den im Folgenden zu besprechenden Texten der Vermittlung einer subjektivierten Wahrnehmung von Architektur. Diese Entwicklung hin zur Subjektivierung beginnt – wie in Kapitel 2.2.2 an Hand der Texte John Evelyns dargelegt – mit der Ablösung der noch bis weit in das 17. Jahrhundert gebräuchlichen entpersonalisierten Beschreibungsperspektive durch die ich-Erzählform und greift zunehmend auch die zeitliche Dimension des Rezeptionsvorgangs auf, für deren Darstellung sich die Bewegung des Rezipienten durch und um das Bauwerk eignet. Textbeispiele, die eine Beschreibung von Architektur an Hand des Blickverhaltens und der Bewegung des Betrachters entwickeln, finden sich so zahlreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so dass an dieser Stelle vorrangig zwei exemplarische Passagen aus den Reiseschriften von Karl Philipp Moritz und William Beckford vorgestellt werden sollen.¹⁷⁷

In seiner Reisebeschreibung *Reisen eines Deutschen in Italien* schildert Moritz die Arena in Verona [Text 65], indem er beschreibt, wie er sich durch das Amphitheater bewegt und die unterschiedlichen Perspektiven dabei auf sich wirken lässt:

„[...] Ich blickte von der Arena, oder dem mit Sand bedeckten Kampfplatz in die Höhe, bis dahin, wo die obersten Stufen rund umher den Horizont beschränken und die Ruinen, welche sich in der Luft abschneiden, einen mahlerischen Anblick machen. Dann stieg ich hinauf, und hatte nun die Aussicht von jenen obersten Stufen, bis auf die Arena hinunter, wie in einen tiefen Trichter [...].“¹⁷⁸

Auch Beckford greift in seinem 1783 unter dem Titel *Dreams, walking thoughts and incidents* veröffentlichten Reisetagebuch das Motiv der Blick- und Eigenbewegung in der Beschreibung von San Giorgio Maggiore, Venedig [Text 52], auf:

„When the sun became too powerful, I entered the nef and applauded the genius of Palladio. After I had admired the masterly structure of the roof, and the lightness of its arches, my eyes naturally directed themselves to the pavement of white and ruddy marble, polished and reflecting, like a mirror, the columns which rise from it. Over this I walked to a door that admitted me into the principal quadrangle of the convent, surrounded by a cloister supported on Ionic pillars, beautifully propor-

¹⁷⁷ Weitere Beispiele für die Thematisierung von Blick- und Eigenbewegung des Betrachters finden sich u.a. in Goethes Beschreibung der Arena in Verona im ersten Teil der *Italienischen Reise* [Text 56], in Georg Forsters berühmter Schilderung des Kölner Doms [Text 64] und der Beschreibung der Peterskirche in den Rombriefen der Fürstin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach [Text 59].

¹⁷⁸ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 5].

tioned, a flight of stairs opens into the court, adorned with balustrades and pedestals, sculptured with an elegance truly Grecian.“¹⁷⁹

In beiden Texten sind die Beschreibungskategorien *Blick* und *Bewegung* entscheidend für einen Perspektivenwechsel vom wahrgenommenen Bauwerk hin zum wahrnehmenden Betrachter. Waren Architekturbeschreibungen ehemals noch um eine möglichst faktische Erfassung des Bauwerks bemüht, wenn diese auch in den meisten Fällen wenig systematisch war, so vermitteln die vorgestellten Beispiele diejenigen Aspekte der besichtigten Architektur, die vom Rezipienten bewusst gesehen, erlaufen und wahrgenommen wurden. Im Fall von Beckfords Text führt dies zu einer Hierarchieverschiebung in Bezug auf die beschriebenen architektonischen Elemente, indem der Autor beispielsweise der Gestaltung des Fußbodens mehr Aufmerksamkeit zu Teil werden lässt als den raumgliedernden, detailreichen Pfeilerarkaden. Dabei greifen subjektivierte Architekturbeschreibungen ein Verfahren auf, das wir bereits in Zusammenhang mit antiken Gebäudebeschreibungen unter dem Stichwort *Ankunftsschema* kennengelernt haben [siehe Kapitel 1.3]. So setzt etwa in Goethes *Italienischer Reise* die Beschreibung der Arena von Verona [Text 56] mit Goethes Ankunft am Bauwerk ein:

„Verona, den 16. September 1786:

Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten! Als ich hinein trat, mehr noch aber, als ich oben auf dem Rande umherging, schien es mir seltsam, etwas großes und doch eigentlich nichts zu sehen. Auch will es leer nicht gesehen werden, sondern ganz voll von Menschen [...].“¹⁸⁰

Durch das Ankunftsschema erhält eine zeitliche Dimension Einzug in die Beschreibung von Bauwerken, wodurch sich rezeptive Architekturbeschreibungen an literarische Beschreibungskonventionen annähern, die darauf abzielen, beschreibende Passagen möglichst ohne Zäsur in die linear fortschreitende narrative Handlung zu integrieren.

Die bereits angesprochene Neigung der Rezipienten zur Einfühlung¹⁸¹ in das als lebendig imaginierte Bauwerk wird vielen Texten ausgehend von einer visuellen

¹⁷⁹ BECKFORD [*Dreams*, 1783, 91]. Zu Beckford siehe ausführlich Kapitel 3.3.1.

¹⁸⁰ GOETHE [*Italienische Reise*, Ed. A. Beyer & N. Miller, 1992, 41].

¹⁸¹ Der Begriff der *Einfühlung* ist auf Herders *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* von 1774 zurückzuführen, in der er fordert „fühle dich in alles hinein“. *Einfühlung* als Konzept der psychologischen Ästhetik ist im 19. Jahrhundert von Theodor Vischer aufgegriffen und systematisiert worden [WAGNER, 2009, 57ff.]. Im heutigen literaturwissenschaftli-

Erfahrung dargestellt, die sich vor dem Hintergrund der Erwartungshaltung des Betrachters vollzieht. Ausdruck findet diese in zahlreichen Architekturbeschreibungen durch den Topos des *ersten Eindrucks*, der dem Leser den Anschein einer spontan und augenblicklich entstandenen Notiz vermitteln soll. Es sei allerdings daran erinnert, dass nahezu alle Architekturbeschreibungen, die mit dieser Darstellungsstrategie arbeiten, im Nachhinein redigiert wurden. Der Verweis auf den ersten Eindruck ist somit nicht das Ergebnis einer spontan notierten Gefühlsregung, sondern ein bewusst eingesetzter literarischer Topos, der die Beschreibung um eine subjektive, emphatische Dimension bereichern soll. Kennengelernt haben wir das Motiv des ersten Eindrucks bereits in den Architekturbeschreibungen Joseph Addisons. In seinen Texten dient der Verweis auf den Eindruck, den ein Bauwerk beim ersten Betrachten hinterlässt, als Grundlage, um die eigene, durch Quellenstudium vorgeprägte Rezeptionserwartung kritisch mit dem tatsächlich wahrgenommenen Befund abzugleichen. In den im Folgenden zu untersuchenden Beschreibungen vermittelt das Motiv des ersten Eindrucks hingegen eine Form der Architekturrezeption, die die Sinne des Betrachters unmittelbar anspricht und eine rational-kritische Erfassung des Wahrgenommenen zunächst ausblendet. So sieht sich beispielsweise Karl Philipp Moritz in seinen Reiseaufzeichnungen schlichtweg außer Stande, den Eindruck zu beschreiben, den die Peterskirche beim ersten Eintreten hervorruft und greift deshalb zu Beginn seiner Schilderung des Bauwerks [Text 66] auf ein Zitat aus Addisons *Remarks* zurück:¹⁸²

„Aber so lange bin ich nun schon in Rom, und habe Ihnen noch kein Wort von der Peterskirche geschrieben, von der es doch, wenn man sie einmal gesehen hat, schwer seyn soll, nicht zu reden und zu schreiben, wenn man nur irgend zu reden oder zu schreiben im Stande ist. Allein ich habe es oft vergeblich versucht, den Ein-

chen Sprachgebrauch meint Einfühlung das „intuitive Erfassen eines literarischen Textes“ [Lemma *Einfühlung*, FRICKE et al., 1997, 427]. Im vorliegenden Kapitel ist mit Einfühlung eine Form der Architekturrezeption gemeint, die, in Anlehnung an die von Seroux d’Agincourt formulierte Position, auf einem unmittelbaren, von Intuition geprägten Zugang zum rezipierten Bauwerk beruht und mit einem körperlich-emotionalen Erleben des Wahrgenommenen einhergeht.

¹⁸² Eine ausführliche Analyse von Moritz’ Beschreibung der Peterskirche findet sich in BISKY [2000, 62-69], allerdings fehlt bei ihm der Verweis auf Moritz’ intertextuelle Bezugnahme zu Addison. Bisky konzentriert sich in seiner Darstellung vorrangig auf Moritz’ architekturtheoretische Grundhaltung und deren Einfluss auf die architekturbeschreibenden Passagen seiner Reiseaufzeichnungen.

Eine umfassende Studie zu Moritz’ *Reisen eines Deutschen in Italien* hat Claudia SEDLARZ [2010] vorgelegt. Sie beschäftigt sich darin eingehend mit den Narrations- und Kunstbetrachtungsverfahren in Moritz’ Schrift und exemplifiziert ihre Beobachtung an Moritz’ Gemälde- und skulpturenbeschreibungen; seine Architekturschilderungen werden nicht behandelt.

druck zu entwickeln, welchen dies Gebäude bei seinem ersten Anblick, und bei dem ersten Eintritt in dasselbe hervorbringt. Sehr schön und treffend scheint mir ein Engländer seine Empfindung ausgedrückt zu haben, indem er von diesem Gebäude sagt: it mends on the eye in every moment (es verschönert sich dem Auge in jedem Moment, oder, es erhält mit jedem Augenblick neue Reize) [...].¹⁸³

Der Verweis auf die Unbeschreibbarkeit des ersten Eindrucks dient in Moritz' Text als Unsagbarkeitstopos, der die Unzulänglichkeit von Sprache in Anbetracht des zu beschreibenden Gegenstandes ausdrückt und zugleich, ähnlich wie das zuvor am Beispiel Goethes diskutierte Ankunftsschema, einen Rückgriff auf ein Gestaltungsmittel der antiken Rhetorik darstellt.¹⁸⁴ Dass Moritz sich eines intertextuellen Verweises auf Addison bedient, zeigt, dass ihm eine logische und systematische Vorgehensweise, die die Beschreibung eines Bauwerks eigentlich fordert, im ersten Augenblick versagt bleibt und sich, wie im weiteren Verlauf seines Textbeispiels deutlich wird, erst durch wiederholte und längere Betrachtung einstellt. Bevor Moritz jedoch die Peterskirche ausgehend von der Annäherung über den Petersplatz eingehender beschreibt, verweist er auf das heimelige Gefühl, dass sich für ihn im Inneren des Bauwerks einstellt:

„[...] Einer meiner liebsten Gänge ist nach der Peterskirche, und mein angenehmster Aufenthalt wirklich in der Peterskirche, wo man sich in der majestätischen Umgebung dennoch so bequem und gemächlich, wie in seinem Wohnzimmer findet: ich lese und studiere daher oft in dieser Kirche, und sie hat immer schon fern etwas Einladendes für mich, dem ich nicht widerstehen kann [...].“¹⁸⁵

Im weiteren Fortgang der Beschreibung imaginiert er die Peterskirche noch einmal als Wohnzimmer¹⁸⁶ und erläutert in diesem Zusammenhang auch den

¹⁸³ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 176].

¹⁸⁴ Zur Tradition und Funktion von Unsagbarkeitstopoi in beschreibenden Texten siehe Anmerkung 120. Auch BISKY [2000, 184] thematisiert das Motiv des ersten Eindrucks in Bezug auf Georg Forsters Beschreibung des Kölner Doms [Text 64] und sieht in der „Stilisierung des ersten Anblicks zum plötzlichen Eindruck [ein] erprobte[s] und mehrfach verwendete[s] Verfahren der Beschreibung erhabener Gegenstände“. Die Bedeutung des Motivs des *ersten Eindrucks* kann jedoch weiter gefasst werden als hinsichtlich der von Bisky angesprochenen Versprachlichung des Erhabenen. Vielmehr ist dieser literarische Kunstgriff in seiner Funktion als Unsagbarkeitstopos eine Art der impliziten Beschreibungsreflexion im Sinne des Versuchs, mit prosaischer, nicht-ästhetischer Sprache einem ästhetisierten Beschreibungsobjekt gerecht zu werden. Zu weiteren Aspekten der Ästhetisierung der Kunstbeschreibung in der Mitte des 18. Jahrhunderts siehe auch einleitend PFOTENHAUER [1995, 313].

¹⁸⁵ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 176].

¹⁸⁶ Auch BISKY [2000, 62] analysiert Moritz' Vergleich der Peterskirche mit einem Wohnzimmer und weist darauf hin, dass dieser in keiner anderen Reisebeschreibung derart explizit auftaucht. Ein ähnliches Motiv findet sich allerdings auch in der Peterskirchen-Beschreibung von William Beckford [Text 53], der sich der Vorstellung hingibt, im Lichtschein des Innenraumes zu lesen oder zu zeichnen und das Kircheninnere damit zu quasi häuslichen Zwecken zu nutzen: “At night I should wish for a constellation of lamps dispersed about in clusters, and so contrived as to diffuse a mild equal light for us to read, or draw by”, [BECKFORD, *Dreams*, 1783, 192].

Grund für seine anfängliche Unfähigkeit, sich mit dem architektonischen Gebilde auseinander zu setzen: Nicht etwa Überwältigung auf Grund beeindruckender Größenverhältnisse¹⁸⁷ ist die Ursache für die anfänglich mangelnde Ausdrucksfähigkeit, sondern der Anschein einer beinahe kleinbürgerlichen Überschaubarkeit verhindert die Auseinandersetzung mit der Architektur:

„[...] Was aber zuerst beim Eintritt den Eindruck von Größe verhindert, ist der Glanz und die Reinlichkeit, welche einem von allen Seiten, wie aus einem geschmückten Wohnzimmer entgegenstrahlet, hier erscheint einem nichts Wüstes und unerreichbar Hohes, die Nettigkeit und Sauberkeit selber bringt der Einbildungskraft alles so nahe, als ob man es mit Händen greifen und fassen könnte. Auch durchschaut man alles mit einem einzigen Blick; nichts Winklichtes und Verborgenes lässt die Einbildungskraft weiter schweifen, als das Auge siehet, darum scheint auch bei dem ungeheuren Umfange, alles so beschränkt und nahe aneinander, als ob man von den Wänden eines angenehmen warmen Zimmers eingeschlossen würde [...]“¹⁸⁸

Die Art und Weise, wie Karl Philipp Moritz die Peterskirche schildert, drückt eine intuitiv-einfühlende Architekturwahrnehmung aus, die bewirkt, dass er sich im Rezeptionsprozess gedanklich von der eigentlich sakralen Umgebung löst und diese als ein profanes, häuslich-überschaubares Szenario imaginiert. Auffallend ist, dass diese Art der Wahrnehmung nur im Innenraum der Peterskirche zu Tage tritt, wohingegen Moritz die Gestaltung der Platzanlage und der Fassade sachlich schildert und seine Darstellung um nüchterne historische Anmerkungen ergänzt.¹⁸⁹ Moritz' Beschreibung der Peterskirche ist daher beispielhaft für die sich im späten 18. Jahrhundert entwickelnde betrachterbezogene Innenraumrezeption,¹⁹⁰ die bereits in Addisons vergleichender Beschreibung der Außen- und Innenraumgestaltung des Mailänder Doms und der Peterskir-

Zum Hintergrund dieser topischen Transformation eines sakralen Raumes in einen profanen Nutzungszweck siehe Kapitel 3.3.2.

¹⁸⁷ In seinem Aufsatz *Die Größe der Peterskirche* thematisiert Christof Thoenes, wie Romreisende die Größenverhältnisse der Peterskirche wahrnahmen und beschrieben. THOENES [2008, 24] erläutert an Textzitate von Goethe und Winckelmann sowie an Hand einiger Zeichnungen, wie „für den Romreisenden [...] der Besuch [der Peterskirche] zum Erlebnis [wurde]“ und wie gleichzeitig die „Versuche, das Phänomen [der Größe St. Peters] zu beschreiben, widersprüchlich [waren]“.

¹⁸⁸ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 178].

¹⁸⁹ Hans Georg von ARBURG [2007, 394] beobachtet ebenfalls eine signifikante Konzentration auf den Innenraum in Moritz' Beschreibung der Peterskirche und sieht diese Entwicklung in Zusammenhang mit Moritz' kunstphilosophischer Position in der Diskussion über eine Ästhetik der Oberfläche im ausgehenden 18. Jahrhundert.

¹⁹⁰ Eine „neue Aufmerksamkeit auf den Raum“ stellt BISKY [2000, 48] nicht nur in den Beschreibungen von Moritz sondern auch bei Heinse und Goethe fest, die „Bauwerke nicht nur auf ihre Fassade und konstruktiven Teile reduzieren“. Als eine der frühesten Innenraumbeschreibungen der deutschen Kunstliteratur deklariert er die Beschreibung der Peterskirche in den *Briefen über Rom* von Christian Traugott Weinlig, die 1767 verfasst wurde [BISKY 2000, 27].

che anklingt, nun aber bedingt durch den Einfluss der Empfindsamkeit deutlicher auf den emotionalen aber auch körperlichen Reaktionen des Betrachters aufbaut. Letztere finden explizit Erwähnung in Wilhelm Heines Beschreibung des Pantheons [Text 49], der mit dem ersten Eintritt in das Gebäude ein Gefühl der Schwerelosigkeit, des Schwebens verbindet, wie er in einem Brief an den Philosoph Friedrich Jacobi schildert:

„Sobald man hineintritt, fängt man an zu schweben, man ist in der Luft und die Erde verschwindet. Das Licht, das einzig oben durch die blaue heitere himmlische weite Rundung in die reine Form hineinleuchtet, hebt auf Flügeln mit schaueriger Leichtigkeit in die Höhe. Kein Tempel hat so etwas süßes banges erquickend unendliches in mir erregt, ich sehnte mich frey zu seyn und oben in Genuß und Ruhe.“¹⁹¹

Das körperliche Nacherleben des Bauwerks, wie es von Heinse beschrieben wird, ist Teil einer intuitiven Architektureroberung, die auf anthropologischen Grunddispositionen beruht. Dieser körperbewusste Aspekt ästhetischer Wahrnehmung wird im späten 19. Jahrhundert zu einem zentralen Thema der Kunstwissenschaft, deren Vertreter ein ausgeprägtes Interesse an Wahrnehmungsvorgängen zeigen und sich vor einem psychologischen Hintergrund mit der Anthropologie der Architektur auseinandersetzen. Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin führt schließlich in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* die Wahrnehmung und Erfahrung architektonischer Formen auf den menschlichen Körperbau zurück.¹⁹² Anklänge dieser wirkungsästhetischer Konzepte, die im 19. Jahrhundert schließlich zu zentralen Kategorien des wissenschaftlichen Architekturdiskurses werden, finden sich somit bereits in einigen Architekturbeschreibungen des 18. Jahrhunderts, auch wenn diese ein intuitives Architekturerlebnis vermitteln sollen und noch keine psychologische Reflektion von Architekturwahrnehmung leisten.

¹⁹¹ HEINSE [*Brief an Jacobi*, 1910, 139f.].

¹⁹² WÖLFFLIN [1886/1999 passim]. Der Aufsatz von WAGNER [2009] befasst sich ausführlich mit den Positionen der Einfühlungsästhetik in der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Architekturwahrnehmung Ende des 19. Jahrhunderts.

3.3 Atmosphäre, Funktion, Ästhetik: Kategorien einer zunehmenden Literarisierung von Architekturbeschreibungen

Im vorherigen Kapitel wurde aufgezeigt, wie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachterbezogene Darstellungsmuster in Architekturbeschreibungen entwickelten. Diese Entwicklung ist untrennbar verbunden mit der Ausprägung neuer bauwerksbezogener Beschreibungskategorien, von denen die neuartige Aufmerksamkeit auf Innenräume bereits angesprochen wurde. Jedoch ist diese nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten, sondern in Zusammenhang mit weiteren Beschreibungskategorien zu sehen, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausformen: Im Folgenden soll zunächst die Darstellung von Atmosphäre in Architekturbeschreibungen näher untersucht werden, wobei das Hauptaugenmerk den Fragen gilt, inwiefern diese überhaupt als neue Gestaltungsmuster gelten kann und welche Bedeutung sie für die Rezeption und Beschreibung gotischer Architektur hat.

3.3.1 Die Darstellung von Atmosphäre in Beschreibungen gotischer Architektur

Bevor der Frage nachgegangen wird, wie eine an sich abstrakte Kategorie wie Atmosphäre sprachlich vermittelt werden kann, soll zunächst der Begriff *Atmosphäre* definiert werden. In seiner philosophischen Abhandlung *Architektur und Atmosphäre* von 2006 bezeichnet Gernot Böhme, in Anlehnung an eine Definition von Hermann Schmitz, Atmosphäre als „ergreifende Gefühlskräfte“ und als „eine Grundtatsache menschlicher Wahrnehmung, nämlich der Wahrnehmung, in der der Mensch durch sein Befinden sogleich spürt, wo er sich befindet“¹⁹³. Folgt man dieser Definition, so werden zwei Dinge offensichtlich: Zum einen ist Atmosphäre von einer gewissen Ambivalenz hinsichtlich Subjekt- bzw. Objektbezug gekennzeichnet. Böhme legt dar, dass „Atmosphären zumindest in der ersten Begegnung als Subjekt-unabhängig erfahren werden: Das Subjekt fühlt sich angerührt, von der Atmosphäre ergriffen, fühlt sich affektiv betroffen“¹⁹⁴. Gleichzeitig, so führt er weiter aus, erfährt Atmosphäre „ihre letzte Bestimmtheit erst durch die Reaktion des Subjekts“¹⁹⁵. Zum anderen wird deutlich, dass Atmosphäre, sofern es sich nicht um eine zwischenmenschliche Atmo-

¹⁹³ BÖHME [2006, 19] nach SCHMITZ [1969, Bd. III, 2, § 149].

¹⁹⁴ Ibid., 26.

¹⁹⁵ Ibid, 25.

sphäre handelt, einen Ortsbezug aufweist, indem sie dem Rezipienten den Ort, an dem er sich befindet, unmittelbar vergegenwärtigt. Beide Beobachtungen sind zentral für die Darstellung von Atmosphäre in Architekturbeschreibungen. So werden Beschreibungskategorien, die Atmosphäre zum Ausdruck bringen, zwar in Bezug auf das beschriebene Bauwerk entwickelt, diese Entwicklung ist jedoch ohne die Voraussetzung einer subjektivierten Beschreibungsperspektive nicht denkbar. Zudem bleibt zu bedenken, dass die Darstellung von Atmosphäre, auch wenn sie, wie bereits angesprochen, meist mit einem bestimmten Ort oder Raum verbunden ist, dennoch dem Charakter des Momenthaften und Ephemeren gerecht werden muss, der der Wahrnehmung von Atmosphäre zu eigen ist. Diese Voraussetzung erfordert die Herausbildung neuer bauwerksbezogener Beschreibungskategorien, da die erprobten Verfahren, wie in den Kapiteln 2.1.1 und 2.1.2 dargelegt, einen faktenorientierten und damit zeitlich überdauernden Blick auf das Bauwerk vermitteln, der momentane stimmungshafte Eindrücke nicht aufzugreifen vermag.

Die sprachliche Darstellung von Atmosphäre in Architekturbeschreibungen ist nicht gänzlich ohne Vorläufer: Fasst man Atmosphäre allgemein als Kategorie der Wirkung von Architektur, wird man feststellen, dass schon antike Architekturekphrasen mit dieser Kategorie operieren, indem sie, in panegyrischer Absicht, Pracht, Reichtum und Glanz des beschriebenen Bauwerks anschaulich schildern. Auch wird in diesen Texten bereits das Zusammenspiel von affektiver Haltung des Betrachters und spezifischen Objekteigenschaften, die diesen in einen Zustand des Erstaunens oder gar der Ergriffenheit versetzen, angedeutet. So hält etwa Homers Protagonist Odysseus inne angesichts der Wirkung des „Glanz[es] wie von Sonnenlicht oder von Mondschein“¹⁹⁶, in dem das Haus des Alkinoos erscheint [Text 1]. Auch literarische Architekturbeschreibungen greifen auf die Schilderung der Atmosphäre, die von einem bestimmten Gebäude oder Raum ausgeht, zurück, um Architektur als Stimmungsträger für den handelnden Protagonisten zu inszenieren.¹⁹⁷ Diese literarische Strategie tritt als zentrales Element maßgeblich in Schauerromanen, den *Gothic Novels* im englischen Sprachgebrauch, in Erscheinung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch außerhalb ihres Ursprungslandes England zunehmend an Popu-

¹⁹⁶ HOMER [*Odyssee*, Ed. Weiher, 1986, 178f], siehe auch Kapitel 1.3.

¹⁹⁷ Hierzu ausführlich CORBINEAU-HOFFMANN [2006, 27ff.].

larität gewinnen und als deren Prototyp Horace Walpoles 1764 erschienener Roman *The Castle of Otranto* gelten kann. Im Genre des Schauerromans wird Architektur zu Orten des Schreckens stilisiert mit Hilfe von Motiven wie Dunkelheit, labyrinthischen Strukturen und verließähnlichen Räumlichkeiten, die der Erschaffung von literarischer Handlung und Illusion dienen.¹⁹⁸ Laut Gerhard Hoffmann ist es „gerade der Schauerroman, der dem hermetischen Raum von Schloss und Kloster als Erlebnisort in Schreckenssituationen [...] eine wichtige Rolle zuweist und auch die detaillierte Beschreibung des Raums [in der fiktionalen Literatur] initiiert“.¹⁹⁹ Die literarische Umsetzung von atmosphärischer Raumin szenierung soll an Hand eines kurzen Auszugs aus Walpoles *Castle of Otranto* illustriert werden, wobei anzumerken ist, dass Walpole die Handlung zwar um das Schloss als maßgeblichen Referenzrahmen konstruiert, die architektonische Gestaltung des Bauwerks jedoch trotz zahlreicher Passagen, die Raumbeschreibung und Handlung verweben, unterspezifiziert bleibt:

“The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloysters, and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors that he passed and which grating on the rusty hinges were re-echoed through the long labyrinth of darkness.”²⁰⁰

Im Folgenden wird an einer Reihe von Beispielen zu zeigen sein, dass diese gestalterischen Motive, v.a. das der Dunkelheit, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in rezeptiven Architekturbeschreibungen an Bedeutung gewinnen und so zu einem wesentlichen Katalysator für die sprachliche Darstellung subjektiv empfundener Atmosphäre werden. Entwicklungsgeschichtlich führt dies zu einer Annäherung rezeptiver Architekturbeschreibungen an literarische Schilderungen von Bauwerken, so dass ein Symbioseeffekt zweier typologisch unterschiedlicher Ausprägungen der gleichen Textsorte zu beobachten ist.

Wie Joachim Rees feststellt, finden insbesondere bei William Beckford zahlreiche Stilelemente des Schauerromans Eingang in die architekturbeschreibenden Passagen seiner Reiseaufzeichnungen *Dreams, walking thoughts and in-*

¹⁹⁸ Hierzu ausführlich TROTHA [1999, 259].

¹⁹⁹ HOFFMANN [1978, 17].

Die *Gothic Novel* ist, laut Michael FRANK [2010, 119] „die wohl einzige literarische Form, die nach einem architektonischen Stil benannt ist“, was der konstitutiven Bedeutung von Architektur- und Raumbeschreibungen für die Entwicklung des Schauerromans hin zur literarischen Gattung Nachdruck verleiht.

²⁰⁰ WALPOLE [*Otranto*, 1765, 22f.].

idents.²⁰¹ Als geradezu paradigmatisch für das Aufgreifen literarischer Darstellungsmittel erweist sich in diesem Zusammenhang Beckfords Beschreibung der Kathedrale von Canterbury [Text 50]:

“The moment after I got out of the carriage, brought me to the cathedral; an old haunt of mine. I had always venerated its lofty pillars, dim ailes, and mysterious arches. Last night they were more solemn than ever, and echoed no other sound than my steps. I strayed about the choir and chapels, till they grew so dark and dismal that I was half inclined to be frightened; looked over my shoulder; thought of specters that have an awkward trick of syllabing men’s names in dreary places; and fancied a sepulchral voice.”²⁰²

Beckford verbindet in dieser Beschreibung das Motiv der Dunkelheit mit einem feierlichen Eindruck, der vom Gebäudeinneren ausgeht, aber auch mit einem Gefühl der Angst, als er glaubt, Stimmen in dem verlassenen Gebäude zu hören. Diese gespaltene Empfindung, die das Wahrgenommene einerseits als feierlich-ergreifend, andererseits als beängstigend und unheimlich erscheinen lässt, ist eine Ausdrucksform, die auf den zeitgenössischen Diskurs über die wirkungsästhetische Dimension des *Erhabenen* verweist. Die Erkenntnis, dass das Erhabene eine wirkungsästhetische Kraft entfaltet, die den Rezipienten fesselt, beginnt sich ab dem späten 17. Jahrhundert durchzusetzen, nachdem Nicolas Boileau in seinen beiden grundlegenden Werken *Art Poétique* und *Traité du Sublime* dem Sublimen eine numinose Aura zuspricht und damit das auf die Schrift *Peri Hypsus* (dt. *Über das Erhabene*, 1. Jhd. n. Chr.) des Pseudo-Longin zurückgehende Verständnis des Erhabenen als Redestil in der Dreistillehre der Rhetorik um

²⁰¹ REES [2003, 328].

Von William Beckfords schriftstellerischen Werken fand sein 1783 entstandener Roman *Vathek*, der mit der Gattung des Schauerromans assoziiert wird, weitaus größere Beachtung seitens der literaturwissenschaftlichen Forschung als seine Reiseaufzeichnungen. Zu Letzteren, und insbesondere zu den darin enthaltenen Architekturbeschreibungen liegen Studien von HEINEMANN [2000] und CHANEY [2002] vor. Wie REES [2003, 328] betont auch HEINEMANN [2000, 122-131] die literarischen Parallelen von Beckfords *Dreams* zu zeitgenössischen Schauerromanen und interpretiert die architekturbeschreibenden Passagen als Kulissen für die Darstellung von Beckfords innerem Erleben, was die Nähe der Reiseaufzeichnungen zum fiktionalen Genre des Reiseromans hervorhebt [vgl. die Kategorisierung von LINK [1963, 7] wie besprochen in Kapitel 2.1]. Bei CHANEY [2002, 245] finden sich Hinweise zur Entstehungs- und Editions-geschichte der *Dreams* sowie die Anmerkung, dass sich Beckford bei der Abfassung seiner Reiseaufzeichnungen weitgehend von reiseliterarischen Gattungskonventionen und der damit einhergehenden intertextuellen Bezugnahme auf ältere Werke der Reiseliteratur befreit und somit ein von seinem persönlichen literarischen Duktus geprägtes Werk geschaffen hat. Die daraus resultierende unkonventionelle Darstellungsform ist für die Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung deshalb interessant, weil sie die Grenze zwischen der berichtend-informativen und der literarisch-ambitionierten Beschreibungsform durchlässig werden lässt.

²⁰² BECKFORD [*Dreams*, 1783, 2].

den Gegensatz von Schönheit und Erhabenheit erweitert.²⁰³ Das Erhabene, auf das William Beckford in der Beschreibung der Kathedrale zu Canterbury anspielt, steht ganz im Zeichen der in England vertretenen Gleichsetzung des Begriffes mit dem schauderhaft Schönen, wie sie allen voran durch den Earl of Shaftesbury (*Characteristics, Treatise V: The Moralists*, 1711) und Edmund Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757) akzentuiert wird. Wichtig für das Verständnis der Rolle des Erhabenen in Beckfords Beschreibungen ist der Kontrast von Hell und Dunkel, den der Autor in seiner Beschreibung der Kathedrale von Antwerpen thematisiert, sowie das von ihm beobachtete Phänomen, dass in der Dunkelheit die Umrisse von Gegenständen verschwimmen und ihre Wahrnehmung dadurch verunklärt wird:

“I insensibly drew near to the cathedral, and found myself, before I was aware, under its stupendous tower. It is difficult to conceive an object more solemn or imposing than this edifice, at the hour I first beheld it. Dark shades hindered my examining the lower galleries or windows; their elaborate carved work was invisible: nothing but huge masses of building met my sight, and the tower, shooting up four hundred and sixty-six feet into the air, received an additional importance from the gloom which prevailed below. The sky was perfectly clear, several stars twinkled through the mosaic of the spire, and added not a little to its enchanted effect.”²⁰⁴

Mit der Beschreibung des düsteren Bauwerks vor dem sternenerhellten Himmel greift Beckford eine Grundthese Burkes auf, die besagt, dass der Effekt des Erhabenen in der Architektur durch den größtmöglichen Kontrast von Licht und Dunkelheit erzielt würde, wobei düstere Bauwerke eine größere Wirkung im Sinne des Sublimen entfaltet als hell erleuchtete:

“I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy [...]. To make an object very striking [...] you ought to pass from the greatest light, to as much darkness as is consistent with the uses of architecture.”²⁰⁵

²⁰³ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Erhabenen hat in den letzten Jahrzehnten derart breite Dimensionen angenommen, dass ein detaillierter Überblick an dieser Stelle weder möglich noch zielführend scheint. Daher sei nur auf einige grundlegende Arbeiten hingewiesen: Eine chronologische Einführung in die Begriffsgeschichte und den komplexen Diskurs über das Erhabene bietet mit zahlreichen weiterführenden Literaturverweisen der Beitrag von Carsten ZELLE [1994] für das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* unter dem Lemma „Das Erhabene“. Neue Ansätze zu einer Geschichte des Erhabenen in der Frühen Neuzeit liefert die Studie von TILL [2006], die sich um eine historische Schärfung des Begriffes für die Zeit vor den in der Forschung vielfach diskutierten Theorien Kants und Burkes bemüht. Letztere werden u.a. eingehend von PEÑA AGUADO [1994] und ZELLE [1995] behandelt.

²⁰⁴ BECKFORD [*Dreams*, 1783, 11].

²⁰⁵ BURKE [*On the sublime and beautiful*, 1757, 63].

Des Weiteren ist auch Beckfords Verweis auf die Schwierigkeiten, das Maßwerk der Fenster im Dunkeln zu betrachten, vor dem Hintergrund einer Ausführung Burkes zu betrachten, in der dieser darlegt, dass die erhabene Wirkung von Dunkelheit zu einem maßgeblichen Teil auf der Tatsache beruhe, dass die Wahrnehmung von Objekten im Dunkeln beeinträchtigt sei und dadurch ein Gefühl der Unsicherheit entstünde:

“We have considered darkness a cause of the sublime; and we have all along considered the sublime as depending on some modification of pain or terror. [...] It seems to me that [...] an association which takes in all mankind may make darkness terrible; for in utter darkness, it is impossible to know in what degree of safety we stand; we are ignorant of the objects that surround us; we may strike against some dangerous obstruction [...].”²⁰⁶

Bemerkenswert jedoch bleibt, dass Beckford nur in den Beschreibungen gotischer Bauwerke eine Atmosphäre des Erhabenen durch das Motiv der Dunkelheit evoziert, wohingegen seine Begegnung mit der Architektur Palladios [S. Giorgio Maggiore, Text 52] offensichtlich bei Tageslicht stattgefunden hat und er in der Beschreibung der Peterskirche sogar explizit auf das klare Morgenlicht verweist [Text 53].²⁰⁷ Selbst die Stimmung der nächtlichen Peterskirche, die Beckford im weiteren Fortgang des Textes beschreibt, ist nicht von einer schaurigen Stimmung geprägt, sondern von einem milden Licht, das von diversen Lichtquellen verströmt wird und zum Lesen oder Zeichnen einlädt:

“At night I should wish for a constellation of lamps dispersed about in clusters, and so contrived as to diffuse a mild equal light for us to read, or draw by.”²⁰⁸

Dass das Erhabene vorrangig in Beschreibungen gotischer Architektur zum weit verbreiteten Darstellungsmotiv wird, hängt – architekturgeschichtlich betrachtet – damit zusammen, dass die gotische Baukunst auf Grund ihrer unklassischen Tektonik das Schöne im Sinne des Erhabenen überbieten kann, im Gegensatz zur klassisch-vitruvianischen Architektur, deren Formbildung und Proportionierung das menschliche Maß berücksichtigt.²⁰⁹ Entsprechend findet sich

²⁰⁶ BURKE [*On the sublime and beautiful*, 1757, 141].

²⁰⁷ Eine ähnliche Atmosphäre evoziert auch Goethe, der in seinen Briefen aus Italien einen Besuch der Peterskirche schildert, ohne jedoch eine nähere Beschreibung des Bauwerks anzuführen: „An den Freundeskreis in Weimar, Rom, 22.11.1786: Wir gingen nach der Peterskirche, die von dem heitern Himmel das schönste Licht empfing und in allen Theilen hell und klar war“, [GOETHE, *Briefe*, 1907, 49].

²⁰⁸ BECKFORD [*Dreams*, 1783, 192].

²⁰⁹ Der Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Tektonik gotischer Baukunst und der Erfahrung des Erhabenen in der Architekturrezeption stammt aus dem Zweitgutachten von M. Hesse zur Abgabefassung der vorliegenden Dissertation (Zweitgutachten vom 06.05.2013).

auch bei Beckfords Zeitgenossen die Strategie der atmosphärischen Beschreibung, die in vielen Fällen als mehr oder weniger explizite Anspielung auf das Erhabene zu verstehen ist, fast ausschließlich in Schilderungen gotischer Architektur.²¹⁰ Betrachtet man als weiteres Beispiel etwa Georg Forsters Beschreibung des Kölner Doms [Text 64] aus *den Ansichten vom Niederrhein*,²¹¹ wird ein zusätzlicher, für die Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung maßgeblicher Aspekt deutlich: Die Rezeption gotischer Bauwerke im Dunkeln und die darauf aufbauende, in den Beschreibungen vermittelte atmosphärische Dichte des Wahrgenommenen kann nicht nur als eine literarische Spielart verstanden werden, sondern auch als ein Herantasten an die Beschreibung gotischer Architektur, für die bis dahin tradierte Rezeptions- und Beschreibungsmuster fehlten: Gleich zu Beginn seiner Beschreibung verweist Forster darauf, dass bei seinem Besuch im Kölner Dom einzelne Formen und Gegenstände durch die Dunkelheit nicht mehr unterscheidbar waren – eine systematische Beschreibung bleibt dem Betrachter damit versagt. Stattdessen schildert Forster die Anmutungsqualitäten des Bauwerks in Metaphern, indem er einzelne archi-

²¹⁰ Eine Ausnahme stellt die Beschreibung des Kolosseums von Jakob Georg Christian ADLER aus dem Jahr 1783 [Text 54] dar: Adler schildert seine Begegnung mit der antiken Ruine im Mondschein und bezeichnet die Atmosphäre auf Grund der Lichtverhältnisse als „romantisch“, wobei durch seinen Verweis auf die Spuren der Verwüstung allerdings deutlich wird, dass der Effekt des Romantischen in seiner Darstellung mit der erhabenen Wirkung von Spuren des Verfalls gleichzusetzen ist. Adler verzichtet in der Textpassage auf die Wiedergabe architektonischer Strukturen und konzentriert sich ganz auf die Schilderung der Atmosphäre, die durch das wechselvolle Spiel von Licht und Schatten entsteht:

„Überhaupt machen die alten Ruinen und Gebäude bei dem schwächern Schein des Mondes oder der Fackel einen neuen und romantischeren Effekt als bei dem Licht des Tages. In dem Koliseo brachte ich einst bei Mondschein einen meiner vergnügtesten Abende zu. [...] Der Mond warf über die eine halb niedergeißne Seite des Amphitheaters sein Licht auf die gegenüberstehende, die noch in ihrer ganzen Höhe steht. An der einen Seite also der dunkelste Schatten, der allmählich sich verlor, je näher man der gegenüberstehenden kam, und an dieser dann völliges Licht. [...] Ich weilte bis nach Mitternacht mit unbeschreiblichem Vergnügen unter dieser Pracht der Verwüstung“, [ADLER, *Reisebemerkingen*, 1783, 108].

²¹¹ Von Forsters literarischen Werken hat bislang vor allem seine 1777 erstmals erschienene, in erster Linie wissenschaftlich-ethnologisch motivierte Schrift *Reise um die Welt* Beachtung seitens der Forschung gefunden [u.a. LEPENIES 1988]. Die *Ansichten von Niederrhein* wurden v.a. von Seiten der Kunstgeschichte rezipiert [u.a. BEYRODT 1986, EWERT 1994], wobei allen voran die Beschreibung des Kölner Doms wegen der darin formulierten positiven Bewertung der Gotik als kunsthistorisch bedeutsame Stelle in dem dreibändigen Werk gelten kann [eine frühe kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Passage findet sich bei LANGEN 1940, 248]. Die für die vorliegende Abhandlung wichtigste Interpretation der Passage findet sich bei BISKY [2000, 181-184]: Bisky interpretiert Forsters Beschreibung ebenfalls vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses über das Erhabene und verweist dabei auch auf das Motiv der Dunkelheit. Da Bisky Forsters Beschreibung zwar ausführlich, jedoch weitgehend isoliert diskutiert, entgeht ihm, dass die Dunkelheit nicht nur in Zusammenhang mit dem Erhabenen zu sehen ist, sondern auch einen weiter reichenden Beitrag zur Entwicklung eines baustilkonformen Beschreibungsverfahrens leistet.

tektonische Gestaltungselemente wie etwa die Bündelpfeiler und das Gewölbe mit naturnahen Szenarien assoziiert:

„Wir gingen in den Dom und blieben darin, bis wir im tiefen Dunkel nichts mehr unterscheiden konnten. So oft ich Köln besuche, gehe ich immer wieder in diesen herrlichen Tempel, um die Schauer des Erhabenen zu fühlen. [...] In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes: nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt, und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist. [...] Gegen das Ende unseres Aufenthaltes weckte die Dunkelheit in den leeren, einsamen, von unseren Tritten wiederhallenden Gewölben, zwischen den Gräbern der Kurfürsten, Bischöfe und Ritter, die da in Stein gehauen liegen, manches schaurige Bild der Vorzeit in meiner Seele. In allem Ernste, mit seiner Reizbarkeit und dem in neuen Bilderschöpfungen rastlos thätigen Geiste möchte ich die Nacht dort nicht einsam durchwachen. Gewiss entsetzest du dich schon vor dem bloßen Gedanken, wie ihm selbst davor graute.“²¹²

Der Vergleich des gotischen Wölbensystems mit den Bäumen eines Waldes und der zum Ende der Beschreibung geäußerte Unwille, die Nacht im Dunkeln der einsamen Kirche zu durchwachen, sind beide als Anspielungen auf die Empfindung des Erhabenen zu verstehen, wie wir sie bereits in den Beschreibungen Beckfords kennengelernt haben.²¹³ Darüber hinaus versucht Forster aber auch, durch den Vergleich mit dem vegetativen System konstruktive Prinzipien der gotischen Bauweise und deren Wirkung auf den Betrachter zu veranschaulichen. Dennoch bleibt der Objektbezug in Forsters Beschreibung unterspezifiziert; der Leser erfährt nichts über die Gestaltung der Fassade, über die Grundrissform und auch nichts über die Dimensionen des Innenraums und das Zu-

²¹² FORSTER [Ansichten vom Niederrhein, 1791, n.p.].

²¹³ Der Anblick wilder unberührter Natur wird im 18. Jahrhundert häufig mit dem Erhabenen assoziiert, so etwa bei ADDISON, dessen Konzept des Erhabenen auf einer kategorialen Unterscheidung von *Beauty* und *Greatness* beruht. Als Beispiel für den sublimer Effekt von *Greatness* wählt er in seiner Abhandlung *Pleasures of the Imagination* sogar ein Beispiel aus der Natur, nämlich den Anblick einer Bergkette: „By greatness, I do [...] mean [...] the largeness of the whole view, considered as one entire piece. Such are the prospects of [...] huge heap mountains where we are struck [...] with that rude kind of magnificence which appears in many stupendous works of nature“. [ADDISON, *Pleasures*, 1712 (412), n.p.; zur Rolle der Natur im Diskurs über das Erhabene siehe ausführlich TROTHA, 1999, 78-89].

Das Motiv der erhabenen Gebirgslandschaft überträgt der Baseler Bibliothekar Reichard in seiner an Goethe angelehnten Schilderung des Straßburger Münsters [Text 59] auf den Anblick des wolkenverhangenen Münsterturms:

„Das Münster, dessen Spitze wir bey unserer Ankunft, bey dem trüben Wetter, gleich dem Gipfel eines Berges mit Wolken umzogen sahn, und gegen den die andere Thürme eine gar amrselige lilliputsche Gestalt hatten, ist ein ungeheures Werk, aber auch sicher ein Meisterstück, man kann sich nicht entbrechen, bey seinem Anblick in eine heilige Begeisterung zu gerathen, und mit Goethe auszurufen: »Was brauchts Dir ein Denkmal, edler Erwin! Du hast dir das herrlichste errichtet und kümmerst die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken!«“, [REICHARD, *Reise von Basel bis Frankfurt am Mayn*, 1786, 664].

sammenspiel einzelner Architekturglieder. Das Motiv der Dunkelheit ist weit mehr als Stimmungsträger, es ist die Basis, gotische Architektur in ihrer Erscheinung würdigen zu können, ohne eine objektgetreue Beschreibung vornehmen zu müssen. Auch Goethe bedient sich dieses Kunstgriffes in der Beschreibung des Straßburger Münsters in seinem theoretischen Manifest *Von deutscher Baukunst* von 1773 [Text 43].²¹⁴

„[...] Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und geniessen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. [...] Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit. [...] Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug, mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen. [...] Wie frisch leuchtet er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die grossen harmonischen Massen, zu unzähligen kleinen Theilen belebt; wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit.“²¹⁵

In der zitierten Textpassage thematisiert Goethe den ersten Eindruck, der ihn beim Anblick des Münsters befiel und macht damit von einem Topos Gebrauch, die wir bereits als grundlegend für subjektiv-wahrnehmungsorientierte Beschreibungen kennengelernt haben. Das Motiv der Wahrnehmung zieht sich auch durch den weiteren Fortgang der Beschreibung, in dem offensichtlich wird, dass Goethes Wahrnehmen sinnlich und nicht rational beeinflusst ist, was ihm das erkennende, systematische Sehen erschwert. In diesem Zusammenhang erscheint Goethe die Betrachtung des Bauwerkes im Dunkeln als Erleichterung, da die Komplexität der architektonischen Struktur und die Vielfalt des gotischen

²¹⁴ Dass Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster an dieser Stelle als Beispiel einer rezeptiven Architekturbeschreibung diskutiert wird, trifft die der Abhandlung zu Grunde liegende Absicht sicherlich nur zum Teil. Goethe ging es nicht nur darum, seine Rezeptionserfahrung des Münsters sprachlich zu dokumentieren; er entwirft in seinem Manifest auch eine teilweise polemische, Auseinandersetzung mit Positionen der französischen Architekturtheorie, insbesondere mit Marc Antoine Laugier [hierzu ausführlich u.a. KRUFIT [1982, 282f.] und BISKY [2000, 38ff.]]. Wie FORSSMAN [1999, 43] betont, beruht Goethes *Von deutscher Baukunst* in erster Linie jedoch nicht auf einer „gründlichen Befassung mit den aktuellen Fragen der Architektur“, sondern auf dem aufwallenden Enthusiasmus des angehenden Dichters“. Für das vorliegende Kapitel ist vor allem ausschlaggebend, wie dieser Enthusiasmus in der Beschreibung zum Ausdruck kommt, weshalb auf die Einbettung in den theoretischen Kontext an dieser Stelle verzichtet wird.

²¹⁵ GOETHE [*Von deutscher Baukunst*, 1789, 90ff].

Bauornaments durch die Dunkelheit vereinheitlicht und das Erkennen der Gesamterscheinung somit vereinfacht wird²¹⁶ – an sich ein Widerspruch, wenn man bedenkt, dass Sehen und Erkennen im Dunkeln eigentlich kaum möglich sind. Infolgedessen wird auch in Goethes Beispiel ersichtlich, dass das Motiv der Dunkelheit in Architekturbeschreibungen mehr ist als ein Mittel der atmosphärischen Verdichtung: Es ist ein Katalysator der sprachlichen Auseinandersetzung mit dem gotischen Baustil, für den erprobte Beschreibungskategorien fehlten. Aus literaturgeschichtlicher Perspektive ist die „Neigung, Architektur in der Dämmerung oder im Mondschein zu sehen“²¹⁶, ein gegen die Aufklärung gerichtetes Kennzeichen der Literatur des Sturm und Drang, das „aber auch schon auf die Architekturrezeption der Romantik voraus[weist]“²¹⁷.

In der beschreibenden Passage seines Manifests unternimmt Goethe gleichzeitig den Versuch, Kategorien der Beschreibung klassischer Architektur wie Harmonie und Größe auch auf die Beschreibung des gotischen Bauwerks anzuwenden, kommt dabei aber nicht umhin, die typischen Wirkungsqualitäten des gotischen Baustils mit dem Bild des Lebendigen, sich Bewegenden zu verknüpfen. Er bricht damit mit klassischen Darstellungsverfahren, in denen Harmonie in der Architektur mit in sich ruhender Ausgewogenheit und ausgewogener Proportion assoziiert wird.²¹⁸ Ähnlich verfährt auch Forster, der die Wirkung von klassi-

²¹⁶ OSTERKAMP [1991, 18f.] interpretiert in vergleichbarer Weise die in Goethes Beschreibung thematisierte Komplexitätsreduktion der äußeren Erscheinung des Bauwerks als eine Möglichkeit, um zum „Kunstcharakter des Gesamtwerks“ vorzudringen und diesen einer beschreibenden Ausdrucksform zugänglich zu machen, obwohl die „notwendige Versenkung in die Einzelelemente [eigentlich] zur Dissoziation des Ganzen“ führen müsste.

²¹⁷ FORSSMANN [1999, 66].

²¹⁸ KRUFIT [1982, 282] diskutiert die von Goethe verwendeten Beschreibungskategorien *Einfalt*, *Harmonie* und *Größe* vor dem Hintergrund von Goethes Proportionsbegriff und kommt zu dem Ergebnis, dass die Beschreibung des Straßburger Münsters als ein Ausdruck von Goethes synthetischer Denkweise zu verstehen sei, in der eine Gotikinterpretation an Hand klassizistischer Kategorien deswegen nicht widersprüchlich erscheint, weil Goethe – ähnlich wie Blondel – Proportion als naturgegeben und nicht als mathematisch definierbar auffasst.

BISKY [2000, 37] bietet einen Überblick und detaillierte Literaturhinweise zur Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Goethes Manifest, die vornehmlich von der Frage geprägt ist, inwieweit Goethes Abhandlung als von der französischen Architekturtheorie und der englischen Genieästhetik vorgeprägt gelten kann. Des Weiteren analysiert Bisky die Struktur des Manifests und nimmt eine ausführliche Interpretation der einzelnen Abschnitte vor. Das wiederholte Betrachten des Münsters in der Dämmerung sieht BISKY [2000, 40] als Grundlage für das Erleben einer Art der Offenbarung, die es Goethe schließlich ermöglicht „Ganzheit aus der spannungsvollen Beziehung einzelner Teile“ abzuleiten und die Gesamterscheinung des Münsters „in aufeinander bezogenen Gegensätzen“ zu erklären. Da Bisky jedoch Goethes Beschreibung wie alle von ihm analysierten Textbeispiele isoliert betrachtet, geht er nicht näher auf die Bedeutung des Darstellungsverfahrens für die Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung ein.

scher und gotischer Architektur explizit gegenüberstellt und dabei eine sprachlich lebendige Beschreibungsform ausschließlich auf den gotischen Dom anwendet, wohingegen er Werken der klassisch-griechischen Baukunst den Charakter des Vollendeten und somit Statischen zuspricht:

„[...] Lässt sich auch schon das Unermessliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht ins Gränzenlose verlängert. Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Worte: des Schönen. Hier indessen an den gothischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden und nur in großer Anzahl zu einem Schafte vereinigt, Masse machen und ihren geraden Wuchs beibehalten können, unter ihren Bögen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes – hier schwelgt der Sinn im Übermuth des künstlerischen Beginnens [...].“²¹⁹

An Hand der diskutierten Textbeispiele wird deutlich, dass die atmosphärische Beschreibung in zweierlei Hinsicht von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung für die Textsorte Architekturbeschreibung ist: Zum einen führt die Anwendung dieser Beschreibungskategorie dazu, dass sich rezeptive Architekturbeschreibung in ihren Darstellungsmotiven und -techniken an literarische Architekturbeschreibungen annähern. Zum anderen geht diese Entwicklung einher mit einer zunehmenden Beschreibung gotischer Bauwerke, welche bis dahin im Kanon rezeptiver Architekturbeschreibungen eine eindeutig untergeordnete Rolle spielten.²²⁰ Das Motiv der Atmosphäre erlaubt den Verfassern eine sprachliche Auseinandersetzung mit den Wirkungsqualitäten des gotischen Baustils und

BÜCHSENSCHUß [2010, 26f.], der sich in seiner Dissertation Goethes architekturtheoretischen Schriften widmet, behandelt zwar die Entstehungsgeschichte des Manifests und die dazu in der Forschung vertretenen widersprüchlichen Positionen, schließt sich in seiner Interpretation der architekturbeschreibenden Passage jedoch Biskys Ausführungen an.

²¹⁹ FORSTER [Ansichten vom Niederrhein, 1791, n.p.].

²²⁰ Zur Erschließung der architekturtheoretischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen, die zu der wachsenden Auseinandersetzung mit dem gotischen Baustil beitrugen, wurden von Seiten der kunstgeschichtlichen Forschung bereits zahlreiche Anstrengungen unternommen, die an dieser Stelle auf Grund der Fülle des Materials nicht im Einzelnen rekapituliert werden können. Als häufigste Gründe für das erwachende Interesse an der gotischen Baukunst werden in der Forschung das sich allmählich entwickelnde Geschichts- und Nationalbewusstsein genannt, das im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert auch den kunsttheoretischen Diskurs zu beeinflussen begann und so zu einer Neubewertung der gotischen Baukunst beitrug [hierzu ausführlich GÄRTNER [1981, 34ff.] und BISKY [2000, 118-128], jeweils mit weiterführenden Literaturverweisen; siehe auch die einleitenden Ausführungen zu Kapitel 4.4.1]. Von der Analyse einzelner theoretischer Schriften abgesehen, hat sich die kunstgeschichtliche Forschung bislang vornehmlich unter einem produktionsästhetischen Blickwinkel mit der Gotikrezeption des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt und den Einfluss der gotischen Bauweise auf Entwürfe und ausgeführte Bauten des ausgehenden 18. Jahrhunderts untersucht [stellvertretend DORGERLOH & NIEDERMEIER 2007].

trägt gleichzeitig der Tatsache Rechnung, dass die im 18. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Vorbilder²²¹ an beschreibenden Texten weder ein gefestigtes Vokabular²²² noch erprobte Strategien liefern, die den Formenreichtum und die konstruktiven Besonderheiten der gotischen Architektur einer analytisch-systematischen Beschreibung zugänglich gemacht hätten.

3.3.2 Funktion und Ästhetik von Bauwerken als Themen empfindsamer Architekturbeschreibungen des 18. Jahrhunderts

Bis in das fortschreitende 18. Jahrhundert hinein dokumentieren Architekturbeschreibungen eine Art der Höhenkamm-Architektur Rezeption, in der nicht das historische Bewusstsein für bestimmte Baustile und Epochen maßgeblich ist, sondern das Wissen um die Bedeutung einzelner Bauwerke, das durch eine entsprechend gefestigte Beschreibungstradition von Generation zu Generation überliefert wird. Zwar entwickelt sich im Laufe 18. Jahrhundert ein breiteres Verständnis für die Geschichtlichkeit von Architektur, das u.a. dazu führt, dass auch Werke der antiken Baukunst vermehrt aufgesucht und beschrieben wurden, jedoch geht diese Entwicklung mit der allmählichen Ausprägung einer stilgeschichtlich ausgerichteten Beschreibungsform einher, die Gegenstand von Kapitel 4.4 sein wird. Der empfindsame Beschreibungsdiskurs hatte, abgesehen von der neuartigen Aufmerksamkeit, die er Werken der Gotik zu Teil werden

²²¹ Vor dem ausgehenden 18. Jahrhundert finden sich nur wenige Beschreibungen, die sich gezielt mit der Rezeption gotischer Architektur auseinandersetzen. Entgegen geläufiger Annahmen sind diese jedoch nicht ausschließlich von negativen Urteilen über die gotische Bauweise bestimmt: Wie VERSTEGEN [2001, 240] an Hand von Beschreibungen des Kölner Domes darlegt, die zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert entstanden sind, finden sich auch durchaus positive Werturteile, die den Bau als schön oder groß bezeichnen. Zu diesen Urteilen sind zweierlei Aspekte anzumerken: Zum einen beziehen sie sich ausschließlich auf den Außenbau [VERSTEGEN 2001, 249]; eine Auseinandersetzung mit der für die Gotik spezifischen Innenraumwirkung wird in diesen Beschreibungen nicht dokumentiert. Zum anderen sind die genannten Attribute unterspezifiziert und gehören – wie bereits in Kapitel 2.1 aufgezeigt – zum Standardrepertoire an Beschreibungskategorien, die in Architekturbeschreibungen bis zum 18. Jahrhundert gängigerweise Verwendung finden. Bis zur Entwicklung der atmosphärischen Beschreibung im ausgehenden 18. Jahrhundert lassen sich demzufolge keine gotikspezifischen Beschreibungskategorien nachweisen.

²²² Wie NOELL [2008, 255f., 265f. & passim] ausführlich darstellt, setzte erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine intensive Suche nach einer probaten Terminologie zur Beschreibung mittelalterlicher, insbesondere gotischer, Architektur ein, während die Terminologie für die Beschreibung klassischer Architektur bereits durch die Architekturtheorie konventionalisiert war. In diesen Zeitraum fallen nicht nur Wortneuschöpfungen für Stil- und Epochenbezeichnungen, sondern auch verstärkte Bemühungen, historische Fachbegriffe zur Bezeichnung einzelner Bauglieder, wie sie v.a. den Steinmetzen noch bekannt waren, wieder einer aktiven Verwendung zuzuführen. Edward James Willson veröffentlichte 1822 das erste Wörterbuch zur mittelalterlichen Architektur [*Glossary of Technical Terms, descriptive of Gothic Architecture*]; äquivalente Publikationen in deutscher Sprache sind erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen.

ließ, hingegen keinen Anteil an der Erweiterung des Beschreibungskanons. Vielmehr schildern einschlägige Texte eine Handvoll bereits wiederholt beschriebener Bauwerke, wie etwa das Pantheon und die Peterskirche in Rom. Dabei stellt Letztere die absolute Ausnahme hinsichtlich der Beschreibung von Bauwerken aus der Zeit der Gegenreformation dar, die sonst zu dieser Zeit kaum Niederschlag in Architekturbeschreibungen finden.²²³ Ähnlich verhält es sich mit der Baukunst der Früh- und Hochrenaissance, von der ebenfalls nur einige Hauptwerke wie Santa Maria del Fiore oder Palazzo Pitti in Florenz beschrieben werden. Eine wesentliche Neuerung ist allerdings, dass empfindsam ausgerichtete Architekturbeschreibungen vermehrt auf die Strategie der vergleichenden Schilderung zurückgreifen, die zur Grundlage für einen neuartigen Diskurs über das Spannungsfeld von Funktion und Ästhetik in der Architektur wird:

Wenn man in der Geschichte der Architekturbeschreibung von einem „zum kunsthistorischen Topos“²²⁴ gewordenen Vergleich sprechen kann, dann ist dies die komparative Darstellung von Peterskirche und Pantheon sowie, wenn auch seltener, der Vergleich der beiden Bauwerke mit dem Salomonischen Tempel. Betrachtet man Architekturbeschreibungen bis zum frühen 18. Jahrhundert, die diese Vergleiche beinhalten, fällt auf, dass in den meisten Texten die Form bzw.

²²³ Ein Beispiel, in dem ein Bauwerk der römischen Gegenreformationszeit von einem Zeitgenossen beschrieben wird, ist der Text, den der Generalprokurator der Padri Religiosi Scalzi Juan di SAN BONAVENTURA um 1650 anlässlich der Vollendung von Francesco Borrominis *San Carlo alle quattro Fontane* verfasste [Text 24]. Diese Architekturbeschreibung ist allerdings nicht der schriftliche Niederschlag des Architekturereignisses eines Reisenden, sondern Teil der Manuskripte, in denen Bonaventura, seines Zeichens einer der Auftraggeber des Bauwerks, maßgebliche Vorgänge innerhalb des Konvents dokumentiert. Der kurze Text schildert die Wirkung des Bauwerks auf den Betrachter, die Bonaventura bei einigen Besuchern der Kirche beobachten konnte. Indem der Text die Blick- und Eigenbewegungen der Betrachter thematisiert, werden Ähnlichkeiten zu Prokops Beschreibung der Hagia Sophia in Istanbul [Kapitel 1.3, Text 8] evident, welche auch durch formale Ähnlichkeiten der beiden Bauwerke begründet sein mögen, die jeweils auf spannungsvolle Weise Elemente der Zentral- mit der Longitudinalbauweise kombinieren [die Informationen zur Textentstehung sowie die Interpretationsansätze zur Blickbewegung entstammen dem unveröffentlichten Vortrag von Raphael Rosenberg am Wissenschaftskolleg Berlin vom 08. April 2008].

In Frankreich entwickelt sich im 17. Jahrhundert eine ausgeprägte Linie von Beschreibungen zeitgenössischer Bauwerke des Absolutismus, die im Wesentlichen einer Art der propagandistischen Funktionalisierung unterlagen, indem sie durch sprachliche Inszenierung der Architektur das Lob der Bauherren, allen voran Ludwig XIV., zum Ausdruck bringen [GERMER 1997, 206]. Maßgeblicher Autor war André Félibien, dessen panegyrische Beschreibungen der Schlösser Vaux-le-Vicomte und Versailles in der Monographie von Stefan GERMER [1997] einschlägig diskutiert und analysiert werden, so dass an dieser Stelle nur auf Germers Standardwerk zu Félibiens kunstschriftstellerischem Wirken verwiesen sei. Zu einem weiteren bekannten Panegyrikus auf Versailles, der *Promenade de Versailles* der Madeleine de Scudéry, liegt eine einschlägige Arbeit von Katharina KRAUSE [2002] vor.

²²⁴ BISKY [2000, 155].

Konstruktion der Kuppeln von St. Peter und Pantheon als *tertium comparationis* auftritt.²²⁵ Zudem wird der Vergleich zwischen St. Peter, dem Pantheon und auch dem Tempel Salomos gezogen, um die Größenverhältnisse der drei Bauwerke zu illustrieren.²²⁶ Die Kategorien Größe, Form, Konstruktion sind mit einem gewissen Objektivitätsanspruch verbunden und berühren nicht die subjektive Rezeptionserfahrung des Betrachters. Erst im fortschreitenden 18. Jahrhundert wird die komparative Darstellungsform dahingehend erweitert, dass Funktion und Ästhetik als neue Vergleichsgrößen aufgegriffen werden.

Die Kategorie der Funktion war bereits in der antiken Architekturtheorie fester Bestandteil der vitruvianischen Trias *firmitas*, *venustas* und *utilitas*, wenn auch *utilitas* mehr mit Zweckmäßigkeit als mit unserem heutigen Verständnis von Funktion gleichzusetzen ist. Der Begriff *Funktion* selbst wird erst Mitte des 18. Jahrhunderts in die Architekturtheorie eingeführt.²²⁷ Wichtig für das Verständ-

²²⁵ u.a. bei: John EVELYN, Joseph ADDISON, Charles de BROSSES.

²²⁶ u.a. bei: Richard LASSELS. Eine differenziertere Vorgehensweise weist eine vergleichende Beschreibung von St. Peter und Pantheon [Text 62] auf, die Teil der architekturtheoretischen Abhandlung *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden* eines anonymen Verfassers aus dem Jahr 1788 ist. Obwohl der Autor einräumt, die beiden Bauwerke nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Stichwerken zu kennen, verbindet er mit dem Vergleich der Größenverhältnisse eine grundlegende Überlegung zum Verhältnis von tatsächlicher und wahrgenommener Größe und der damit zusammenhängenden jeweiligen Wirkung des Gebäudes auf den Betrachter. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, dass das Pantheon, obwohl objektiv betrachtet deutlich kleiner als die Peterskirche, auf Grund seiner schieren Bedeutung einen größeren Eindruck beim Betrachter hinterlässt:

„[...]Der Gedanke von extensiver Größe ist bey der Peterskirche der erste und stärkste; von ihm hängt fast alles ab, was wir noch dabey empfinden. Beym Pantheon finde ich das Gegentheil. Man ist hier mehr von der Wichtigkeit des Gebäudes durchdrungen. Hier ist die Größe der Erwartung, oder die Wichtigkeit seiner Bestimmung, der Hauptgedanke, und ich möchte sagen, daß um seinetwillen das Gebäude grösser scheint, als es wirklich ist. Doch immer bleibt hier die extensive Größe nur ein Nebenbegriff. Dieser Tempel versetzt uns in eine stillere Bewunderung und in ein ernsteres Nachdenken als die Peterskirche, kurz; wir fühlen bey dem Pantheon weit mehr als wir sehen, bey der Peterskirche wird beydes ohngefehr gleich seyn [...]“, [ANONYMUS, *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden*, 1788, 112].

Dieser Text, obgleich er nicht zu den rezeptionsästhetisch motivierten Architekturbeschreibungen zu zählen ist, ist im Kontext des vorliegenden Kapitels dahingehend von Interesse, als der anonyme Autor seine Überlegungen zu Größe und Wirkung mit der Erwartungshaltung des Betrachters verknüpft – eine Verbindung, die häufig auch in den im Haupttext zu analysierenden Beschreibungen zum Tragen kommt, welche sich mit Funktion und Ästhetik von Architektur auseinandersetzen.

²²⁷ Der Begriff der *Funktion* ist im architekturtheoretischen Diskurs durch eine gewisse definitive Unschärfe gekennzeichnet, worin auch der Grund für die bislang eher zögerliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld liegen mag. Ute POERSCHKE [2005] hat in ihrer Dissertation den Versuch einer Merkmalsbestimmung des architekturtheoretischen Funktionsbegriffes ausgehend von dessen etymologischer Bedeutung sowie mathematischer und soziologischer Hintergründe unternommen. In dieser Arbeit setzt sie sich auch ausführlich mit Carlo Lodoli auseinander, dem die Einführung des Funktionsbegriffes in die Architekturtheorie zugeschrieben wird. POERSCHKE [2005, 231] sieht in der architekturtheoretischen Debatte über die Funktion eines Bauwerks eine „Reflektion über die Verhältnisse von Teilen und Gan-

nis, was die Einbindung der Funktion als Beschreibungskategorie und Vergleichsgröße in Architekturbeschreibungen für die Entwicklung der Textsorte bedeutet, sind folgende Überlegungen: Die Funktion eines Bauwerks lässt sich nicht allein an formalen Kriterien ablesen; sie ist, anders als etwa die Frage nach den Größenverhältnissen einzelner Bauteile, keine rein optische Kategorie. Um die funktionale Dimension eines Bauwerks zu erfassen, ist nicht nur ein betrachtender, sondern in erster Linie ein benutzender Rezipient gefordert. Welche Aufgabe ein Bauwerk erfüllt, erschließt sich erst nach dem Betreten des Gebäudeinneren, wenn der Raum durch- und abgeschritten und dadurch eine individuelle, auch körperliche, Architektur Erfahrung vollzogen wird. Die Bestimmung der Funktion eines Bauwerks ist zudem oftmals verbunden mit der Frage nach der funktionalen Angemessenheit, d.h. ob das Bauwerk den ihm zugewiesenen Zweck in ausreichendem Maße erfüllt und ob die formale Gestaltung der Nutzung in angemessener Weise entspricht.²²⁸ Zur Beantwortung dieser Frage wird der Rezipient von einer gewissen Erwartungshaltung ausgehen, die wiederum durch seinen persönlichen Erfahrungshorizont geprägt ist, und er wird, bewusst oder unbewusst, Vergleiche mit anderen Bauwerken ziehen. Die Funktion ist als Beschreibungskategorie folglich eine Art Bindeglied, das ein Merkmal des Bauwerks mit der subjektiven Wirklichkeit des Betrachters verbindet. Als solches wird sie auch in zur Diskussion stehenden Architekturbeschreibungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts eingesetzt:

Beispielhafte Texte, an Hand derer sich die Bedeutung der Beschreibungskategorie *Funktion* illustrieren lässt, sind die Beschreibungen von St. Paul's Cathedral in London [Text 55] und St. Peter in Rom [Text 66] von Karl Philipp Moritz. Ähnlich wie eine Reihe von Verfassern vor ihm vergleicht Moritz an zwei Stellen im Text die Peterskirche mit einem anderen Bauwerk, um rein formale Merkmale zu veranschaulichen. Zum einen erscheint ihm die Kuppel von St. Peter „wie ein luftiges Pantheon“²²⁹, zum anderen weist er, unter indirekter Bezug-

zum unter der Frage der Wirkung“. Das für das vorliegende Kapitel maßgebliche Verständnis von architektonischer Funktion ist hingegen in erster Linie an der ursprünglichen Bedeutung von Vitruvs *utilitas* ausgerichtet, die auf die „Nutzung von Gebäuden und die Garantie ungehinderter Funktionsabläufe bezogen ist“, [KRUFT, 52004, 25].

²²⁸ Dieses Spannungsfeld von Funktion und angemessener formaler Gestaltung wurde bei Vitruv mit den Grundbegriffen *decor* und *distributio* umrissen, was auch die Relation von Gebäude und Bewohner mit einbezieht, die ihrerseits im 18. Jahrhundert zur Leitidee der *architecture parlante* wird [dazu ausführlich KRUFT, 52004, 26f.].

²²⁹ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 178].

nahme auf nicht näher benannte Quellen darauf hin, dass „die Breite des Kreuzes [d.h. die Längsausdehnung des Querschiffes, ME] dem Mailänder Dom entsprechen [soll]“.²³⁰ Diese Art der vergleichenden Darstellung entspricht gängigen Beschreibungskonventionen und dient der Informationsvermittlung. An anderer Stelle jedoch führt Moritz einen Vergleich zwischen St. Peter und St. Paul’s Cathedral in London an, der über formale Charakterisierungen hinausreicht und Überlegungen zur jeweiligen Bauweise der beiden Kirchen mit Gedanken über ihre liturgische Funktion verbindet:

„[...] Beim Eintritt in die Peterskirche fühlte ich mich lange nicht so überrascht, als beim ersten Eintritt in die Paulskirche in London, welche doch in Ansehung des Umfanges bei weitem von der Peterskirche übertroffen wird: aber dort kann freilich die Leerheit zu der Größe des Eindrucks vieles beitragen, weil der ganze Theil der Kirche, welcher gebraucht wird, sich eigentlich nur auf den angebauten Chor beschränkt, wo gepredigt wird und die Gemeinde sich versammelt. Der ungeheure Umfang der Peterskirche wird durch den protestantischen Gottesdienst nicht ausgefüllt, weil die protestantischen Kirchen, ihrem Endzweck gemäß, eigentlich nur Lehrhäuser sein sollen; da hingegen die katholischen Kirchen sich schon mehr dem Begriff von Tempel nähern, wo man nicht sowohl Unterricht erteilte als vielmehr nur durch Opfer und Gebet die Gottheit zu verehren suchte. In den protestantischen Kirchen ist daher die erhabene Baukunst im Grunde zweckwidrig, und wo sie statt findet, macht sie einen ungewohnten Eindruck. Bei einer katholischen Kirche hingegen erwartet man, nach dem mehr sinnlichen als spekulativen Religionsbegriffen, auch mehr in die Augen fallende Pracht, welche mit diesen Begriffen harmoniert. [...].²³¹

Moritz diskutiert die Funktion der Peterskirche als sakralen Bau vor dem Hintergrund ihrer Größenausdehnung und prachtvollen Ausstattung, wobei er an sein Erlebnis der Besichtigung von St. Paul’s Cathedral in London anknüpft, die er 1782 auf seiner Reise durch England besucht hatte.²³² In der Beschreibung von St. Paul’s reflektiert er ebenfalls über die Angemessenheit der Bauweise der Kirche hinsichtlich ihrer Funktion als Gotteshaus:

Ich muss gestehen, daß beim ersten Eintritt in dies Gebäude die außerordentliche Leere, welche darinn herrschte, die Majestät des Eindrucks bei mir etwas hemmte,

²³⁰ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 180].

²³¹ Ibid., 179.

²³² Gerhard SAUDER [1983-b] diskutiert die Hintergründe von Moritz’ Englandreise sowie die Entstehungsgeschichte der daraus entstandenen Reiseaufzeichnungen, jedoch ohne einzelne Textpassagen detailliert zu analysieren.

Ute HEIDMANN-VISCHER [1993] sieht Moritz’ Englandreise als ein paradigmatisches Beispiel für die Subjektivierung der Reiseliteratur im ausgehenden 18. Jahrhundert und legt ihren Standpunkt in nachvollziehbarer Weise auch an Hand der Beschreibung von St. Paul’s Cathedral dar: Indem Moritz die Beschreibung konsequent von einem Wahrnehmungsstandpunkt aus aufbaut, wählt er ein Darstellungsverfahren, das charakteristisch für eine von subjektiver Wahrnehmung geprägte Form der Reiseaufzeichnung ist [HEIDMANN-VISCHER, 1993, 119].

statt sie zu vermehren. Um mich nichts als ungeheure leere Wände und Pfeiler, in erstaunlicher Höhe über mir das gemauerte Gewölbe, unter mir der mit Marmor gepflasterte ebne Boden, kein Altar, oder sonst irgendein Zeichen, daß man sich hier versammle, um das höchste Wesen zu verehren; denn das eigentliche Chor oder Kirche, wo der Gottesdienst gehalten wird, ist nur wie angebaut, und durch ein Gitter von dem großen runden Hauptgebäude abgesondert [...].“²³³

In den beiden Texten entwickelt Moritz gegensätzliche Kategorien, um seine Gedanken über das Zusammenspiel von Form und Funktion in der Architektur zum Ausdruck zu bringen. Zu diesen Gegensatzpaaren gehören die Kategorie des Sakralen – die Kirche als Tempel, der der Verehrung Gottes dient – und des Profanen – die Kirche als Haus der Lehre, das den Gläubigen zum geistigen Austausch dient, die vor dem Hintergrund der katholischen respektive protestantischen Glaubensrichtung und den damit verbundenen Bauweisen der Gotteshäuser diskutiert werden. Ähnliche Überlegungen stellt 1705 bereits Joseph Addison an, als er in seiner vergleichenden Beschreibung der Peterskirche und des Pantheons [Text 31] darüber reflektiert, ob ein Longitudinal- oder ein Zentralbau liturgischen Funktionen eher gerecht würde:

”After having seen these two masterpieces of modern and ancient architecture, I have often considered with myself whether the ordinary figure of the heathen or that of the Christian temples be the most beautiful and the most capable of magnificence, and cannot forbear thinking the cross figure more proper for such spacious buildings than the rotund. I must confess the eye better filled at first entering the rotund, and takes in the whole beauty and magnificence of the temple at one view. But such as are built in the form of a cross, give us a greater variety of noble prospects. Nor is it easy to conceive a more glorious show in architecture than what a man meets with in St. Peter’s when he stands under the dome. If he looks upward, he is astonished at the spacious hollow of the cupola, and has a vault on every side of him, that makes one of the beautifullest vistas that the eye can possibly pass through.“²³⁴

Vergleicht man die Texte von Moritz und Addison, wird deutlich, dass die von beiden thematisierte Nutzung eines Bauwerks zu sakralen bzw. profanen Zwecken in ihrer Darstellung auf Kategorien beruht, die über bereits etablierte Beschreibungsformeln hinausreichen. Wie die Funktion eines Bauwerks eingeschätzt wird, liegt zu einem wesentlichen Teil in der Erwartungshaltung begründet, mit der der Rezipient in das Bauwerk eintritt. Sowohl Addison als auch Moritz haben aus vorangegangenen Architekturereignissen eine Erwartung

²³³ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in England*, 1785, 92].

²³⁴ ADDISON [*Remarks*, 1705, 418].

daran entwickelt, welche Gestaltung der eigentlichen Bauaufgabe angemessen erscheint. Gleichzeitig spielt bei diesen Überlegungen der formale Objektbezug, der seinen Ausdruck in der Schilderung der Grundrissgestaltung, der Ausstattung und des Gebäudeschmucks findet, eine untergeordnete Rolle im Vergleich zur Selbstreferentialität des Betrachters, der seine Gedankengänge zu Funktion, Zweckmäßigkeit und Nutzung des rezipierten Bauwerks auf seine eigene Lebenswirklichkeit bezieht. Augenscheinlich wird dies, wenn man diejenige Passage in die Betrachtungen mit einbezieht, die in Moritz' Text auf den Vergleich von St. Peter und St. Paul's folgt:

„Was aber zuerst beim Eintritt den Eindruck von Größe verhindert, ist der Glanz und die Reinlichkeit, welche einem von allen Seiten, wie aus einem geschmückten Wohnzimmer entgegenstrahlet.“²³⁵

Dieser Satz offenbart, dass sich Moritz' vorangegangene Überlegungen nicht nur auf die reale Bauaufgabe der Peterskirche als Gotteshaus beziehen, sondern in erster Linie auf einen subjektiv empfundenen Zweck, den er von seinem persönlichen Erfahrungsschatz auf die tatsächlich vorgefundene Situation überträgt. Indem er die Peterskirche mit einem Wohnzimmer vergleicht, spricht er dem Sakralbau eine profane Nutzung zu, die das Bauwerk für ihn erst versteh- und erfahrbar macht, indem sie Reminiszenzen an vertraute Lebensräume hervorruft:

„[...] hier erscheint einem nichts Wüstes und unerreichbar Hohes, die Nettigkeit und Sauberkeit selber bringt der Einbildungskraft alles so nahe, als ob man es mit Händen greifen und fassen könnte. Auch durchschaut man alles mit einem einzigen Blick; nichts Winklichtes und Verborgenes lässt die Einbildungskraft weiter schweifen, als das Auge siehet, darum scheint auch bei dem ungeheuren Umfange, alles so beschränkt und nahe aneinander, als ob man von den Wänden eines angenehmen warmen Zimmers eingeschlossen würde.“²³⁶

In einer mit Moritz vergleichbaren Weise thematisiert auch Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach das Zusammenspiel von Form und Funktion in ihren Beschreibungen des Pantheons [Text 60] und der Peterskirche [Text 61], wobei auch sie von einer vergleichenden Darstellung Gebrauch macht und auf die Empfindungen verweist, die die jeweils wahrgenommene Funktion der Bauwerke in ihr auslöst²³⁷:

²³⁵ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 179].

²³⁶ *Ibid.*, 179.

²³⁷ Nach Joachim BERGER [2002, 283f.] ist diese Art der gefühlsbetonten Schilderung von Sehenswürdigkeiten kennzeichnend für Anna Amalias ersten Romaufenthalt, wohingegen sie wäh-

„Mein erster Gang war nach dem Pantheon gerichtet. Dieser Tempel erweckt beim ersten Eintritt durch seinen gewölbten Himmel, wo die Licht-Strahlen, wie von Gottes Auge durch blicken, die große Idee eine allgemeine Wohnung der Götter, und des Baumeisters der Welt, dessen Werke sich durch unnachahmliche Größe, Einheit und Simplicität auszeichnen. Ein heiliger Schauer durchdrang meine Seele bey dem ersten Anblick, sie erhob sich zu dem unsichtbaren Wesen was mich hier umschwebte. [...] Von da an begab ich mich zur Peters Kirche voll großer Erwartung [...] Alles setzte mich in Erstaunen, meine Seele blieb aber so kalt, als sie bey dem Anblick des Pantheons von warmen und erhabenen Gefühl belebt wurde. [...] so fehlt es hier an der so wesentlichen Einheit, ohne welche das Interesse, wodurch das Pantheon sich so sehr auszeichnet, unmöglich stat finden kan. Wer nicht wüßte, daß dieses Gebäude zu einer Kirche bestimmt ist, der könnte sich eben so wohl ein Großen Pallast oder ein Theater darin vorstellen.“²³⁸

Während Anna Amalia das Pantheon als Inbegriff eines sakralen Bauwerks empfindet, erscheint ihr die Peterskirche im direkten Vergleich profan. Ihre Empfindung des Profanen ist jedoch nicht, wie die von Moritz, positiv besetzt, sondern geht mit einer Kritik an der formalen Gestaltung des Bauwerks einher. Auch Anna Amalia baut diese Überlegungen implizit auf vorangegangenen Architekturereignissen auf, indem sie ihre Vorstellungen dessen, was ihr eines Sakralbaus in der Bedeutungsordnung der Peterskirche angemessen erscheint, mit ihrem Wissen um Form- und Gestaltungsprinzipien von Profanbauten wie Palästen und Theatern abgleicht.

Der Gegensatz von sakral und profan kommt auch in Goethes Beschreibung von Palladios Villa Almerico Capra (*La Rotonda*) zum Tragen [Text 57],²³⁹ in der Goethe die Außengestaltung, die durch die vier ionischen Portiken dominiert

rend ihres zweiten Romaufenthaltes die Darstellung eigener Empfindungen gegenüber der Objektbetrachtung zurücknimmt. BERGER [2002, 283] ist darin beizupflichten, dass Anna Amalias Urteilskriterien der von ihr besichtigten Bauwerke weitgehend dem klassizistischen Bewertungskanon entsprechen. Wie BERGER [2002, 83] aber feststellt, gelingt ihr in der Begründung ihrer Urteile jedoch zumindest ansatzweise eine Emanzipation von klassizistischen Rezeptionsvorgaben, was sich u.a. in ihren oben dargelegten Reflektionen zu funktionalen Gesichtspunkten äußert, die zwar an ihr subjektives Erleben gebunden bleiben, aber gleichzeitig über rein stereotyp-formale Betrachtungen hinausführen.

²³⁸ ANNA AMALIA [*Briefe über Rom*, 1788/1999, 7f.].

²³⁹ Die Begegnung Goethes mit Palladio bespricht ausführlich Herbert von EINEM [1982]. Er behandelt dabei auch die literarischen Adaptionen der Rotonda-Beschreibung in Goethes Werken *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [von EINEM, 1982, 139f.], geht aber nicht näher auf Motive oder Darstellungsverfahren ein, die aus Sicht der Entwicklungsgeschichte der Textsorte *Architekturbeschreibung* relevant wären. FORSSMAN [1999, 38] verweist in seinem einschlägigen Werk *Goethezeit* auf die Ähnlichkeiten zwischen Goethes Rotonda-Beschreibung und dem von Palladio selbst verfassten Text aus den *Quattro Libri*. Die neueste Studie zu Goethes Palladio-Rezeption hat Hubertus GÜNTHER [2010, 243-248] vorgelegt, in der er sich, ähnlich wie von EINEM [1982], vornehmlich mit den Hintergründen des literarischen Rotonda-Motivs in Goethes Werk auseinandersetzt.

wird, mit den Räumlichkeiten im Inneren und deren Funktion als ländliches Wohnhaus kontrastiert:

„Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst; denn jede einzelne Seite würde die Ansicht eines Tempels befriedigen. Inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wohnlich nennen. Der Saal ist von der schönsten Proportion, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen.“²⁴⁰

Goethe knüpft mit dieser Darstellung indirekt an die architekturtheoretische Grundsatzfrage an, ob das nobilitierende Element eines Säulenportikus überhaupt der profanen Funktion eines Wohnhauses angemessen sei, ehe er die Innenraumgestaltung mit den eigenen Ansprüchen an den Wohnkomfort eines Ferienhauses abgleicht. So wird auch in diesem Textbeispiel offensichtlich, dass die Beschreibungskategorie der Funktion als Bindeglied zwischen formaler Betrachtung und der Schilderung subjektiver Erwartung und Erfahrung dient.²⁴¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Jan Büchsen- schuss, der überzeugend darlegt, dass in Goethes Beschreibung der Villa Roton- da offenbar wird, welche enge Verbindung für Goethe zwischen Zweckmäßigkeit eines Bauwerks und dessen Raumwirkung besteht.²⁴² Büchsen- schuss spricht von einem „gestörten Verhältnis von Schönheit und Funktionalität“²⁴³, das sich in Goethes Rotonda-Beschreibung darin zeigt, dass der Autor von der vollkom- menen Schönheit der äußeren Lage und des Ausblicks des Landhauses über- zeugt ist, jedoch bei der Begehung der Innenräume Zweifel an der Funktionali- tät des Anwesens hegt.²⁴⁴

²⁴⁰ GOETHE [*Italienische Reise*, Ed. A. Beyer & N. Miller, 1992, 62].

²⁴¹ Die subjektive Erfahrungswelt tritt in Goethes Text weniger deutlich zu Tage als etwa bei Anna Amalia oder Karl Philipp Moritz. Wie Lothar MÜLLER [1999, 301] zu Recht feststellt, ist diese „Distanz zu aller Unmittelbarkeit“ ein Merkmal der Texte der *Italienischen Reise*, das darauf zurückzuführen ist, dass die *Italienische Reise* erst Jahrzehnte später in Rückblick auf Goethes Italienaufenthalt fertiggestellt wurde. Hingegen sind Goethes subjektive Erfahrungen in seinem Reisetagebuch [GOETHE, *Reise-Tagebuch*, 1786/1997] und auch in den Briefen [GOETHE, *Briefe*, 1786-88/2012], die er während seines Italienaufenthaltes schrieb, weitaus präsenter. Beide Quellen erweisen sich jedoch in Hinblick auf Architekturbeschreibungen als wenig ertragreich: Architekturserlebnisse tauchen sowohl im Reisetagebuch als auch in den Briefen nur als beiläufige Randnotizen auf; Architekturschilderungen im engeren Sinne sind in beiden Quellen nicht enthalten. Für die *Italienische Reise* gilt folglich, dass die darin enthaltenen Architektur- beschreibungen nicht das Ergebnis spontaner Mitteilung sind, sondern der Ausdruck einer über Jahre gereiften Architekturreflexion, der mit literarischen Mitteln in die Schilderung des Reise- erlebnisses eingewoben ist.

²⁴² BÜCHSENSCHUSS [2010, 45].

²⁴³ *Ibid.*, 48.

²⁴⁴ Die Bedeutung der Bewegung im Raum für die Wahrnehmung und Beurteilung von Architek- tur greift Goethe auch in seiner architekturtheoretischen Schrift *Baukunst* von 1795 auf, in der er schreibt:

Wie an Hand der diskutierten Textbeispiele gezeigt, baut die sprachliche Auseinandersetzung mit der Funktion eines Bauwerks in fast allen Fällen auf der Frage nach der Angemessenheit der formalen Gestaltung vor dem Hintergrund des dem Bauwerk zugedachten Nutzungszweckes auf. Hinter diesen Überlegungen ist wiederum die Grundannahme zu sehen, dass Architektur einer gewissen Zweckgebundenheit unterliegt und im Gegensatz zu Malerei oder Plastik nicht in erster Linie der Ästhetik verpflichtet ist. Zugleich setzt jedoch im ausgehenden 18. Jahrhundert eine kontroverse Diskussion darüber ein, ob und inwieweit die Architektur zu den schönen Künsten gezählt werden könne.²⁴⁵ Diese Frage verbindet eine funktionale Betrachtung der Baukunst mit Überlegungen zu deren ästhetischer Wirkung. In diesem Kontext kann auch Karl Philipp Moritz' Reflektion zu Funktion und Wirkung von St. Paul's Cathedral als Anspielung auf den kunstphilosophischen Diskurs der damaligen Zeit gedeutet werden:

„[...] Will man sagen, daß ein solcher Tempel der Verehrung des höchsten Wesens am angemessensten sey, so lobe ich mir doch den großen Tempel der Natur, das blaue Gewölbe des Himmels, und den grünen Teppich, der den Fußboden bekleidet. [...] Betrachte ich hingegen die Paulskirche als ein Werk der Kunst, das gleichsam da ist, um zu zeigen, was menschliche Kräfte hervorbringen können, so flößt sie mir freilich Ehrfurcht und Bewunderung ein. Es lässt sich über dergleichen nicht disputieren, doch kann es zuweylen gut sein, wenn einer sagt, wie es ihm vorgekommen ist [...].²⁴⁶

In der Textpassage wird deutlich, dass Moritz der Meinung ist, die Gestaltung der Paulskirche würde den Aufgaben eines Gotteshauses nicht gerecht. Gleichzeitig thematisiert die Beschreibung eine spannungsvolle Beziehung zwischen dem Gebrauchswert und dem ästhetischen Wert des Bauwerks, indem Moritz

„Man sollte denken, die Baukunst arbeite allein für's Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten Acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten; wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen, eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus führen“, [GOETHE, *Baukunst*, Ed. F. Apel, 1998, 368].

Im Aufsatz *Baukunst* beschreibt Goethe weiter drei Arten von *Zweck* in der Architektur: der nächstliegende Zweck, ergo das Notwendige, der höhere Zweck, ergo das Sinnlich-Harmonische, das ein Bauwerk zu einem Kunstwerk macht und schließlich der höchste Zweck, der mit einer „Überbefriedung des Sinns“ [Ibid., 368] einhergeht. Da er zu letzterem Aspekt explizit schreibt „hierinne hat niemand den Palladio übertroffen“ [ibid, 370], könnte sein Urteil über die Rotonda auch dahingehend relativiert werden, als man, Goethes Ausführungen in den *Baukunst*-Abhandlungen folgend, seine Begegnung mit der Architektur Palladios mit einem Erlebnis gleichsetzen könnte, das „einen gebildeten Geist bis zum Erstaunen und Entzücken erhebt“ [Ibid., 368] und folglich die „übrigen Erfordernisse“ [Ibid., 368], sprich das Nützlich-Funktionale, nichtig werden lässt.

²⁴⁵ Hierzu u.a. SCHOLL [2005, 71] mit weiteren Literaturverweisen.

²⁴⁶ MORITZ [*Reisen eines Deutschen in England*, 1785, 92].

die wirkungsästhetischen Qualitäten der Paulskirche als eines Kunstwerkes angemessen würdigt. Im letzten zitierten Satz räumt er allerdings ein, dass diese Einschätzung auf seiner individuellen ästhetischen Wahrnehmung der Kirche beruht und dadurch auch anfechtbar ist.

Auf ähnlich subjektive Weise findet auch bei Wilhelm Heinse der Begriff des Kunstwerks Anwendung in seiner Beschreibung des Pantheons [Text 49], in der er an eine weitgehend nüchterne Betrachtung formaler Gestaltungselemente ein emphatisches Lob auf das Bauwerk als vollkommenes Kunstwerk anschließt:

„[...] Ich wäre so gern die ganze Nacht dageblieben, aber man wollte schließen, und ich mußte fort. Kurz, es ist der Vatikanische Apollo unter den Tempeln, und nach ihm macht keine Kuppel mir mehr viel Freude, sie kommen mir alle als todte Nachahmung vor ohne Zweck. Der Porticus mit sechzehn hohen Granitsäulen aus einem Stück und dem schroffen Dreyeck von Wetterdach davor, so wie das Inwendige mit den schlanken, schönen Marmorsäulen alle aus einem Stück lauter Himmel ist. Es ist das vollkommenste Kunstwerk unter allen Gebäuden, die ich kenne und die erhabenste Idee eines Sterblichen.“²⁴⁷

Die in den vorgestellten Textbeispielen aufgezeigte Diskussion über Funktion und Ästhetik von Architektur führt weg von einer reinen Benennung einzelner formaler Aspekte eines Bauwerks, wie sie noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Architekturbeschreibungen vorherrschend war. Stattdessen bietet sie Anknüpfungspunkte für eine umfassendere Betrachtung von Architektur, in der die Schilderung baulicher Formen in einen funktionalen und wirkungsästhetischen Zusammenhang eingebettet wird. Das in den Texten thematisierte spannungsvolle Wechselspiel von architektonischer Funktion und Ästhetik ist stets auf das Bauwerk in seiner Gesamterscheinung bezogen und somit kennzeichnend für eine wesentliche Strategie empfindsamer Architekturbeschreibungen.²⁴⁸ Diese Konzentration auf das Bauganze ist verbunden mit der bereits an-

²⁴⁷ HEINSE [*Brief an Jacobi*, 1910, 139f.].

²⁴⁸ Karl Philipp Moritz selbst äußert sich zu dieser Form der Architekturbeschreibung, die so charakteristisch für ihn und viele seiner Zeitgenossen ist, wie folgt: „Das schönste von der Peterskirche bleibt dennoch der Eindruck des Ganzen [...]“, [MORITZ, *Reisen eines Deutschen in Italien*, 1792, 178].

Auch in seinen *Schriften zur Ästhetik und Poetik* konstatiert er, als implizite Kritik an Winckelmanns Beschreibung des Apollo vom Belvedere formuliert, dass die Beschreibung eines Kunstwerks diesem nur dann gerecht zu werden vermag, wenn sie das Werkganze erfasst und dieses nicht, wie Moritz Winckelmann vorwirft, in seine einzelnen Bestandteile auflöst:

„Wenn über Werke der bildenden Künste, und überhaupt über Kunstwerke etwas Würdiges gesagt werden soll, so muß es keine bloße Beschreibung derselben nach ihren einzelnen Teilen sein, sondern es muß uns einen nähern Aufschluß über das Ganze und die Notwendigkeit seiner Teile geben“, [MORITZ, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Ed. Günther, 1981, 103].

gesprochenen vermehrten Rezeption von Innenräumen, die Ende des 18. Jahrhunderts das vormals dominierende Betrachten von Fassaden ablöst und mit einer körper- und gefühlsbetonteren Wahrnehmung von Architektur einhergeht. So ist auch die Auseinandersetzung mit der Funktion eines Bauwerks im Rahmen des empfindsam-ästhetisierenden Diskurses losgelöst von Ausführungen über die Angemessenheit einzelner Bauformen, wie etwa Säulenordnungen, und baut stattdessen auf allgemeinen Überlegungen zum Gesamteindruck des Gebäudes auf. Diese Vorgehensweise unterscheidet empfindsame Beschreibungen maßgeblich von den Darstellungen in architekturtheoretischen Traktaten, die – zumindest soweit sie in der Tradition Vitruvs stehen – die Angemessenheit der formalen Gestaltung hinsichtlich der Bauaufgabe an einzelnen architektonischen Elementen festmachen.

Moritz' Haltung zu Kunstbeschreibung und -kritik erörtert umfassend COSTAZZA [1996, 151-164].

3.4 Literarische Voraussetzungen einer empfindsamen Annäherung an Architektur

Dieses Kapitel bietet abschließende Überlegungen zu den literarischen Rahmenbedingungen, die für die Entstehung empfindsamer Architekturbeschreibungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts förderlich waren. In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Darstellungskonventionen dieser Form von Architekturbeschreibungen ausschließlich an Texten illustriert, die die Rezeption eines oder mehrerer Bauwerke dokumentieren. Wie jedoch die Untersuchung von Beschreibungen für die Zeitspanne von 1500 bis 1700 gezeigt hat, ist die Versprachlichung von Architekturwahrnehmung oftmals durch anleitende Schriften wie etwa Reiseführer beeinflusst, die von den Verfassern der Beschreibungen sowohl zur Vor- und Nachbereitung der Reise als auch zur Information vor Ort konsultiert werden. An Hand von Johann Jakob Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien*, eines der, zumindest für deutsche Italienreisende, gebräuchlichsten Reiseführer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,²⁴⁹ gilt es daher zu fragen, inwieweit auch für diesen Zeitraum anleitenden Schriften eine Vorbildfunktion zukommt und ob sie in einer mit älteren Reiseführern vergleichbaren Weise Themen und Darstellungsmodi zeitgenössischer Architekturrezeption vorweg nehmen.

Volkmanns erstmals 1770/71 in Leipzig erschienener dreibändiger Italienführer ist eine freie Übersetzung und Ergänzung der achtbändigen *Voyage d'un Francois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766* des französischen Astronomen Joseph-Jérôme Lalandes, die 1769 publiziert wurde.²⁵⁰ Obwohl Volkmann etliche Textpassagen seines Vorbilds Lalande lediglich übersetzt hat und seine Darstellung nicht auf den Erlebnissen seiner eigenen Italienreise aufbaut, soll an einigen kurzen architekturbeschreibenden Textpassagen untersucht werden, ob seine weitreichend rezipierten Ausführungen – stellvertretend für andere Reiseführer dieser Zeit – dennoch Ansätze einer empfindsamen, betrachterzentrierten Wahrnehmung erkennen lassen.

²⁴⁹ Goethe ist der wohl berühmteste Reisende, der Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten* vor und während seines Italienaufenthalts konsultierte. Auch Wilhelm Heinse und Karl Philipp Moritz reisten erwiesenermaßen mit Volkmanns Führer. Nähere Ausführungen zur jeweiligen Volkmann-Rezeption finden sich bei BISKY [2000, passim].

²⁵⁰ Zu den Hintergründen der Entstehungsgeschichte von Volkmanns *Historisch-kritischen Nachrichten* siehe ausführlich SIEBERS [2002, 210f.].

In seiner Beschreibung des Mailänder Doms [Text 46] verweist Volkmann nach einigen faktenbezogenen, informativen Angaben zur Lage und zu den Größenverhältnissen des Bauwerks auf dessen Gestaltung nach Stilprinzipien der Gotik und nimmt mögliche Reaktionen seitens des Betrachters vorweg:

„[...] Die Kirche ist überhaupt gothisch, und in einem sehr eigensinnigen Geschmack gebauet. Man erstaunt anfangs über die ungeheure Masse des Ganzen; sieht man aber die einzelnen Theile an, so bekommt man beynahe einen Ekel für die übertriebenen Zierrathen. Bey keiner Kirche in Italien sind die mit solcher Verschwendung angebracht. Es sollen bereits 4000 Statuen inwendig und auswendig stehen und man lässt noch jährlich eine Menge neue verfertigen, obgleich der zehnte Theil hinlänglich wäre. Das ganze Gebäude ist dergestalt damit besetzt, daß man viele auf dem Dache und an der Mauer wegen ihrer Höhe gar nicht sieht [...]“²⁵¹

Das in der Beschreibung mehrfach deiktisch eingesetzte „man“ impliziert zwar einen Rezipienten, dennoch handelt es sich bei diesem wahrnehmenden Subjekt um ein, wie Ute Heidmann-Vischer überzeugend darlegt, „völlig unspezifisches und allgemeines Subjekt, das offensichtlich nicht bestimmte Leser sondern möglichst viele Leser vertreten soll“ und das sich „gewissermaßen stellvertretend für den Leser und künftigen Reisenden durch das Land [bewegt] und [...] Gegenstände an dessen Stelle [wahrnimmt]“²⁵². Auch die von Volkmann geäußerten negativen Werturteile zur formalen Gestaltung des Doms sind nicht als Ergebnis subjektiver Wahrnehmung, sondern als Kritik mit normativem Anspruch zu verstehen, die der Anleitung zur richtigen Beurteilung dient und wenig Spielraum für eigenständige Urteile derjenigen Reisenden lässt, die Volkmanns Führer im Rahmen ihrer Tour zu Rate ziehen. Dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellt Volkmanns Darstellung trotz des auf den ersten Blick anklingenden Betrachterbezugs in die Tradition von Reiseführern früherer Jahrhunderte wie etwa Francesco Bocchis *Le Bellezze della Città di Firenze*, die in ihre nüchtern-informativen Ausführungen zu sehenswerten Bauwerken ebenfalls generalisierte Charakterisierungen einfließen lassen. Bezieht man darüber hinaus Volkmanns ausführlichste Architekturbeschreibung, die St. Peter in Rom gewidmet ist [Text 47], in die Überlegungen mit ein, wird deutlich, dass auch dieser Text keinen ausgeprägten Subjektbezug aufweisen kann, da die Grundstruktur des Textes dem aus älteren Beschreibungen überlieferten Rubriken-

²⁵¹ VOLKMANN [*Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. I, 1777, 263].

²⁵² HEIDMANN-VISCHER [1993, 69].

schema folgt. Stattdessen wird bereits im ersten Satz der Beschreibung ein für Reiseführer charakteristischer edukativ-informativer Anspruch begründet:

„Es ist zur Bildung des Geschmacks gut, diese Kirche recht fleißig zu besuchen, alles genau zu betrachten, und gleichsam ein Studium daraus zu machen; daher ist es auch nöthig, daß der Fremde in unserem Auszuge von allem eine kurze Nachricht finde, um nicht nöthig zu haben, sich in den oben angezeigten weitläufigen Werken Rath zu erholen, falls er nicht über den ein oder anderen Punkt besonders unterrichtet seyn will.“²⁵³

Im weiteren Textverlauf verdeutlicht Volkmann, dass seine Darstellung für den praktischen Gebrauch vor Ort bestimmt ist, indem er Wegstrecken und Blickachsen erläutert, an denen sich künftige Besucher bei ihrer Besichtigung des Bauwerks orientieren können:

„[...] Das Ende dieses Platzes nimmt die ganze Breite der Vorderseite der Kirche ein. Sie scheint nach Proportion der Breite etwas zu niedrig zu seyn. Man steigt zu derselben vermittelt einer breiten Treppe von drey Seiten hinan. [...] indem man die Treppe hinauf steigt, sieht man die majestätische 366 Fuß breite Vorderseite vor sich. [...]“²⁵⁴

Doch trotz dieser Hinweise, die auf einen wahrnehmenden Betrachter zugeschnitten sind, überwiegt in Volkmanns Darstellung die in älteren Reiseführern etablierte sachbezogene Darstellungsform, die nicht auf Subjektivität, sondern auf Allgemeingültigkeit angelegt ist und ihrem umfassenden, beinahe enzyklopädischen Anspruch durch eine rubrikenartige, sequentielle Behandlung einzelner Bauelemente gerecht zu werden versucht. Auch wenn Volkmann an einigen Stellen von Beschreibungsstrategien wie etwa der vergleichenden Schilderung Gebrauch macht, die auch in zahlreichen Texten des zeitgenössischen empfindsamen Diskurses Anwendung findet, offenbart sich bei näherer Betrachtung dieser Textpassagen, dass Volkmann im Gegensatz zu einigen Rezipienten seines Reiseführers, darunter Karl Philipp Moritz, vornehmlich auf formale Vergleichskriterien zurückgreift und diese nur dahingehend erweitert, dass er Kategorien wie Geschmack und Proportion in seine Überlegungen mit einbezieht, die ihn als Vertreter einer klassizistischen Architekturauffassung im Sinne Winkelmanns ausweisen.²⁵⁵ Kategorien einer einführenden Wirkungsästhetik oder der zeitgenössischen Debatte über das Spannungsverhältnis von Funktion

²⁵³ VOLKMANN [*Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. II, 1777, 44].

²⁵⁴ *Ibid.*, 55f.

²⁵⁵ Zur architekturtheoretischen Diskussion über den *bon goût* und deren Bedeutung für Architekturbeschreibungen des späten 18. Jahrhunderts siehe Kapitel 4.3.2 der vorliegenden Arbeit.

und Ästhetik in der Architektur finden hingegen keinen Eingang in seine Beschreibung:

„[...] Die größte und berühmteste Kirche in Ansehung der Architektur ist nach der Peterskirche die Paulskirche in London. Sie hat in der Anlage viel Ähnliches mit der römischen Kirche; aber es fehlt ihr der edle natürliche Geschmack, ob sie gleich allemal ein vortreffliches Gebäude bleibt. Sie ist inzwischen in allen Stücken von geringern Verhältnissen. Die Länge beträgt nur vierhundert und neun und sechzig Pariser Fuß, die Breite zweyhundert und drey und dreyßig, die Höhe hundert und neunzehn Fuß. Die Peterskirche ist hingegen mit den Mauern und der vordern Halle sechshundert und sechs und sechzig Fuß lang. [...]“²⁵⁶

Volkmanns Reiseführer ist, wie eingangs bereits erwähnt, nicht nur eine der meistrezipierten Publikationen dieser Art in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern auch ein für diese Zeit insofern typischer Vertreter seiner Textsorte, als Volkmann für seine Darstellung auf bereits publizierte und etablierte Reiseführer zurückgreift. Wie die Untersuchung seiner Architekturbeschreibungen gezeigt hat, finden sich in seinen Texten kaum Hinweise darauf, dass seine Form der Schilderung von Architektur als darstellungstechnisches Vorbild für subjektiv-empfindsame Beschreibungen gelten könnte. Die letztgenannte Form von Architekturbeschreibungen ist somit unmittelbar mit einem rezeptiven Entstehungskontext verknüpft. Wie das Beispiel Volkmanns zudem zeigt, lässt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine neue Form der Arbeitsteilung zwischen Reiseführern und Reiseaufzeichnungen beobachten: Während Erstere mehr denn je einem Informationszweck unterliegen,²⁵⁷ können sich Letztere von der Verpflichtung zur Informationsvermittlung freimachen und Raum für subjektive Mitteilungen ihrer Verfasser schaffen. Dabei stehen sie unter dem Einfluss zweier eng miteinander verwobener gesellschaftlicher Phänomene des 18. Jahrhunderts, die im Folgenden kurz umrissen werden: Die Reise als Prozess der Selbstfindung und die Entwicklung einer literarischen Briefkultur.

Wie Heide Hollmer in ihrem Nachwort zu den Reisebeschreibungen der Weimarer Herzogin Anna-Amalia ausführt, hatten sich bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterschiedliche Reisemodelle herausgebildet, angefangen

²⁵⁶ VOLKMANN [*Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. II, 1777, 63].

²⁵⁷ Auch THOENES [2000, 31] stellt in Bezug auf Reiseführer des späten 18. und 19. Jahrhunderts fest, dass „der Anteil des Subjekts, der das Reise-Erlebnis eigentlich ausmacht, [draußen] bleibt [...]“. Thoenes führt diesen Befund auf die Veränderung des Reisens selbst zurück, das, seinen Ausführungen zu Folge, im 19.- Jahrhundert allmählich Konsumcharakter entwickelte und zu einer Entfremdung von der bereisten Wirklichkeit führte [THOENES 2000, passim.].

von der aristokratischen Grand Tour über die von politischem Interesse geprägte Studienreise bis hin zur Ästhetik-fokussierten Bildungsreise.²⁵⁸ Bei näherer Untersuchung der Beweggründe, die die Verfasser der in den vorangegangenen Kapiteln analysierten Texte als Motivation für die jeweilige Reisetätigkeit anführen, wird deutlich, dass neben der Erweiterung des intellektuellen Horizonts und dem Aufbau persönlicher wie politischer Beziehungen immer wieder der Prozess der Selbstfindung als Reiseziel formuliert wird, der von einigen Autoren gar zum Wunsch nach einem ästhetischen Wiedergeburtserlebnis stilisiert wird.²⁵⁹ Ursprung dieses Bestrebens war zumeist das Verlangen, das vertraute Umfeld mit seinen oftmals erstarrten Gewohnheiten zu verlassen, um im Verlauf der Reise einen neuen Zugang zur eigenen Individualität zu gewinnen.²⁶⁰ Voraussetzung für dieses Vorhaben war freilich, dass der Reisende seinen Aufenthalt im Ausland unabhängig von den Desideraten etwaiger Mäzene oder Auftraggeber gestalten konnte, was zwar grundsätzlich zu einer Individualisierung der Reisegestaltung führte,²⁶¹ in manchen Fällen aber, wie etwa bei Wilhelm Heinse, auch mit finanziellen Notlagen verbunden war, die den Reiseverlauf erschwerten.²⁶² Diese auf Selbstfindung angelegten Reisetätigkeiten finden ihren Niederschlag in Darstellungsformen, die im Gegensatz zum nüchternen Reisebericht einem Prozess der Literarisierung und Ästhetisierung unterworfen

²⁵⁸ HOLLMER [1999, 93]. Eine Übersicht über die unterschiedlichen Reiseformen des 18. Jahrhunderts bietet auch SEDLARZ [2010, 67].

²⁵⁹ Wie BERGER [2000, 284] ausführt, war der Wunsch der Reisenden nach einem Wiedergeburtserlebnis in vielen Fällen an die Kunstbetrachtung und dabei in erster Linie an die Entdeckung der Antike in Italien gebunden. So schreibt Goethe in der *Italienischen Reise*:

„Auch die römischen Altertümer fangen mich an zu freuen. Geschichte, Inschriften, Münzen, von denen ich sonst nichts wissen mochte, alles drängt sich heran. Wie mir's in der Naturgeschichte erging, geht es auch hier, denn an diesen Ort knüpft sich die ganze Geschichte der Welt an, und ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat“, [GOETHE, *Italienische Reise*, Ed. Beyer & Miller, 1992, 147].

Ähnliche Äußerungen finden sich in der Folge auch bei Anna Amalia und vielen anderen Reisenden. Heide HOLLMER [1993, 72] spricht von einem regelrechten Topos *Wiedergeburt*, der Ende des 18. Jahrhunderts in das „Repertoire der Erwartungshaltungen deutscher Italienreisender eingegangen ist“.

²⁶⁰ So schreibt etwa Gerhard SAUDER [1983-b, 94] über die Beweggründe, die Karl Philipp Moritz zu seinen Reisen nach England und Italien veranlassten: „Zwar sind nicht alle Reisen von Moritz vom Willen bestimmt, aus den sich einschleifenden Lebensbahnen auszubrechen, doch ist die Reisemotivation sichtbar in der Notwendigkeit zu suchen, die Widersprüche der eigenen Existenz durch Distanz vom Alltag zu erklären oder zumindest zu beschwichtigen.“

²⁶¹ Uwe HENTSCHEL [1999, 16] sieht die Abkehr von Institutionen und Mäzenen als „Voraussetzung einer ichzentrierten phantasievollen schriftstellerischen Erforschung“ im Rahmen von Reisetätigkeiten.

²⁶² Zu den persönlichen und gesellschaftspolitischen Hintergründen von Heinses Italienreise siehe Almut Hüflers biographischen Essay in: Wilhelm Heinse: *Tagebuch einer Reise nach Italien*. Hrsg. v. Christoph Schwandt, Frankfurt 2002.

waren, welcher es erst ermöglicht, persönliche Erfahrungen sprachlich umzusetzen und einer subjektivierten Architekturanschauung, wie sie in den diskutierten Quellentexten vermittelt wird, schriftlichen Ausdruck zu verleihen. In dem Maße, in dem sich auf Grund dieses neuartigen Bedürfnisses nach individueller Mitteilung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bereits angesprochene Trennung von anleitender und berichtender Reiseliteratur vollzieht, verlieren auch die Reiseführer ihre Vorbildfunktion für Architekturbeschreibungen, wohingegen der Reisebrief zunehmend an Bedeutung gewinnt und mit Abstand zum populärsten Darstellungsmedium von Reiseschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts avanciert.²⁶³ Die zahlreichen in Briefform verfassten Reiseberichte des späten 18. Jahrhunderts können dabei sowohl an reale als auch an fiktive Adressaten gerichtet sein, wobei beide Formen der Adressierung eine dialogische Struktur aufweisen, da persönliche Mitteilungen an ein direkt angesprochenes Gegenüber gerichtet werden. Viele Autoren verknüpfen zudem die Briefform mit der Struktur eines Tagebuchs, um Spontanität und Unmittelbarkeit in ihren Aufzeichnungen zu suggerieren, auch wenn die meisten Reisebeschreibungen erst retrospektiv nach der Rückkehr in die Heimat verfasst wurden.²⁶⁴ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die in den Kapiteln 3.2 und 3.3 vorgestellten subjekt- und objektbezogenen Kategorien von Architekturbeschreibungen auch in Abhängigkeit des sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierenden Ausdrucksmediums des Reisebriefes zu sehen sind: Der Brief als persönliche, intersubjektive Darstellungsform ermöglicht es den Verfassern, einen neuen Zugriff auf Reiseerlebnisse zu wählen und dabei die Ebene der nüchternen Informationsvermittlung zu verlassen. In dem Moment, in dem ein Bauwerk nicht länger im Rahmen eines sachlichen Reiseberichts mit enzyklopädischem Anspruch, sondern im Kontext eines auf den persönlichen Dialog ausgerichteten Briefes beschrieben wird, verschieben sich auch die Beschrei-

²⁶³ Die in den Kapiteln 3.2 und 3.3 zitierten Autoren haben beinahe ausnahmslos ihre Reiseaufzeichnungen in Briefform verfasst und publiziert: Anna Amalia schrieb Briefe an eine fiktive „liebe Schwester“; ebenso veröffentlichte William Beckford sein Reisetagebuch in der Form von Briefen, die an anonyme Adressaten gerichtet sind. Wilhelm Heinse teilte seine Reiseerlebnisse u.a. seinem Freund Friedrich Jacobi in Briefen mit und auch Karl Philipp Moritz dokumentierte sowohl seine England- als auch seine Italienreise in langen Briefen. Goethes *Italienische Reise* stellt insofern einen Sonderfall dar, als sie zwar auf den Aufzeichnungen aus Goethes Reisetagebuch beruht, diese jedoch für die Veröffentlichung stilistisch überformt wurden [hierzu auch Anmerkung 241]. Dennoch ist auch in Goethes Reiseschrift eine gewisse Form der Adressierung gegeben, wenn er seine Schilderung teilweise allgemein an seine „Weimarer Freunde“ oder auch an konkret benannte Einzelpersonen richtet.

²⁶⁴ Hierzu ausführlich SEDLARTZ [2010, 100f.].

bungsschwerpunkte: Der beschreibende Betrachter findet Eingang in die Darstellung; Kategorien wie die Blick- und Eigenbewegung des Betrachters tragen dazu bei, den Leser an einer (vermeintlich) unmittelbaren Erfahrung von Architektur teilhaben zu lassen, indem sie das Bauwerk als körperlich erfahr- und durchschreitbar vermitteln. Hingegen ist eine auf den persönlichen Dialog ausgerichtete Darstellungsform wie der Brief nur bedingt dazu geeignet, dem Leser eine Fülle an Informationen oder gar eine zusammenhängende Analyse des beschriebenen Bauwerks zu bieten. Die Beschreibung an Hand bauwerksbezogener Kategorien wie *Atmosphäre*, *Funktion* und *Ästhetik* ist daher als ein Lösungsansatz für einen darstellungstechnischen Konflikt zu sehen: In den vorliegenden Texten sollte das beschriebene Bauwerk nicht gänzlich hinter die persönliche Mitteilung des Betrachters zurücktreten, weil dadurch die Grenze zur fiktionalen Literatur überschritten würde, in der die Beschreibung von Architektur in erster Linie als Handlungsrahmen für das literarische Subjekt dient. Durch die drei genannten Beschreibungskategorien gelingt ein Ausgleich zwischen der Selbstreferentialität des Verfassers, die typisch für Briefe ist, und dem Objektbezug, den der Leser von einer Beschreibung erwartet.

Aufbauend auf den bisher gewonnenen Erkenntnissen lässt sich festhalten, dass die im Vorfeld diskutierten rezeptiven Architekturbeschreibungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts als literarische Ausdruckformen einer von Subjektivität geprägten Architektur Erfahrung zu verstehen sind. Träger dieses Diskurses sind vornehmlich Reisende, deren Begegnungen mit Architektur zumeist in einem subjektzentrierten, auf Selbsterfahrung ausgerichteten Kontext stattfinden, ohne dass der Rezeptionsprozess von professionellen Ambitionen geleitet würde. Dennoch wäre es reduktionistisch, die Verfasser dieser Texte ausschließlich als dilettierende Laien²⁶⁵ mit mehr oder weniger ausgeprägten Ansprüchen an

²⁶⁵ Im hier verwendeten Kontext bezeichnet der Begriff des *Dilettanten* kunstinteressierte Italienreisende des 18. Jahrhunderts, die sich ihrem Interesse an Kunst – im Gegensatz zum professionellen Künstler – ohne finanzielle oder berufliche Zwänge sowohl rezipierend als auch in einigen Fällen praktizierend widmeten. Von diesen zahlreichen dilettierenden Laien jener Zeit erreichte die 1732 in London gegründete *Society of Dilettanti* Berühmtheit, da ihre Mitglieder – in Erinnerung an die eigene *Grand Tour* – sich um die Förderung archäologisch motivierter Forschungsreisen zu den Ruinen Griechenlands und Kleinasiens bemühten. In diesem Sinne ist der Terminus *Dilettant* keineswegs negativ konnotiert, sondern dient in erster Linie der Abgrenzung zum Berufskünstler und –architekten. Die im heutigen Sprachgebrauch vorherrschende pejorative Bedeutung geht, wie Alexander ROSENBAUM [2010, 14 & 127-153] umfassend darlegt, u.a. auf Johann Georg Sulzer und die *Weimarer Kunst-Freunde* um Goethe und Schiller zurück. ROSENBAUM [2010] liefert gleichzeitig die aktuellste und bislang wohl umfassendste Studie zur Geschichte des dilettierenden Kunstschaffens.

die literarische Darstellung des Erlebten zu bezeichnen. Autoren wie Goethe und Moritz, die mit theoretischen Schriften einen gelehrten Beitrag zum zeitgenössischen Kunst- und Architekturdiskurs geleistet haben, stehen einer solchen Kategorisierung entgegen. Die empfindsam-ästhetisierende Form von Architekturbeschreibungen ist demzufolge weniger ein Kennzeichen des Expertisegrades des jeweiligen Verfassers, als vielmehr ein Produkt ihres reiseliterarischen Entstehungskontextes. Bemerkenswert ist ihre Bedeutung in Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte der Textsorte Architekturbeschreibung: Sie führt Ende des 18. Jahrhunderts erstmals zu einer Subjektivierung von Architekturbeschreibungen und gleichzeitig zu einer neuartigen Aufmerksamkeit auf wirkungsspezifische, funktionale und ästhetische Eigenschaften von Architektur.

4. Beschreibungen als Beiträge zum Architekturdiskurs im späten 18. und 19. Jahrhundert

4.1 Kritische Betrachtung und historisches Bewusstsein: Architekturbeschreibungen bei Heinrich Gentz

Zum Einstieg in die Untersuchung analytisch-kritischer Architekturbeschreibungen sollen zwei Texte aus dem Reisetagebuch²⁶⁶ des Berliner Architekten Heinrich Gentz vorgestellt werden. Gentz reiste, finanziert durch ein Stipendium des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., von 1790 bis 1795 durch Italien und hielt sich anschließend noch kurz in Paris und London auf. Auf der Hinreise nach Rom dokumentierte er schriftlich u.a. seinen Aufenthalt in Venedig, wo er die Bauten Palladios, darunter die Kirche San Giorgio Maggiore, besuchte [Text 63]:

„Montag d.1. Novbr. [1790], Venedig:

Sezten wir uns früh in eine Gondel und befuhren verschiedenen Inseln. Itens besahen wir die Kirche St. Giorgio majiore. Architectur von Palladio. Eine sehr schöne Kirche. Die Facciata hat 4 große endossirte römische Säulen die ein Fronton tragen. Das Portal ist schön, dazu kommt eine kleinere korinthische Ordnung die ohngefähr bis zu Hälfte der großen Ordnung geht die nämlich auf Piedestal steht. Das Entablement der großen Ordnung hat einen sehr niedrigen bombirten [gewölbten] Fries. Die kleine Ordnung hat in Vergleichung des ganzen ein zu hohes Gebälk, welches ebenso wie die Seiten Frontons zu stumpf auf die Säule aufläuft [...].“²⁶⁷

Gentz wählt einen allgemein gehaltenen Einstieg in die Beschreibung, an dem vor allem das für einen Architekten wenig spezifische Urteil über die „sehr schöne Kirche“ sowie der knappe, telegrammartige Schreibstil auffällt, der den Schluss nahelegt, dass Gentz keinen Wert auf eine literarische Ausgestaltung

²⁶⁶ Drei handschriftliche Kladden des Reisetagebuches befinden sich in der Bibliothek der Universität der Künste Berlin. Ein viertes Heft, das Aufzeichnungen zum Aufenthalt in Sizilien enthält, überarbeitete Gentz 1794/95 für seinen Vater zur so genannten *Londoner Reinschrift*. Ein fünftes Heft, das die Rückreise von Rom nach Berlin dokumentiert, muss als verschollen gelten [BOLLÉ, 2000, 129].

Gentz' Italienreise wird in den frühen wissenschaftlichen Studien zu dem Berliner Architekten lediglich kurz erwähnt [etwa: DOEBBER 1916 & SCHROTH 1944] und erst in den Untersuchungen von Michael BOLLÉ und Karl-Robert SCHÜTZE [2004] umfassend dokumentiert und ausgewertet. Die Herausgeber haben Gentz' erhaltene Reiseaufzeichnungen nicht nur erstmals erschlossen und editiert, sondern auch mit einem ausführlichen Kommentar sowie zahlreichen, größtenteils zeitgenössischen, Abbildungen versehen. Von Bollé liegen des Weiteren zwei Aufsätze vor, in denen er zum einen Gentz' Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen italienischen Architektur aufarbeitet [BOLLÉ 2006] und sich zum anderen mit dem Einfluss von Gentz' Architekturstudien in Italien auf dessen spätere Lehrtätigkeit an der Berliner Bauakademie befasst sowie Gentz' Pozzuoli-Studien mit den späteren Entwürfen des Architekten in Beziehung setzt [BOLLÉ 2000].

²⁶⁷ GENTZ [Reise nach Rom und Sizilien, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 27].

seiner skizzenhaften Notizen legt. Das einfühend gebrauchte „wir“ bezieht sich auf Gentz und seinen Begleiter, den Berliner Porzellanmaler Jean Ernest Clauce,²⁶⁸ bleibt jedoch die einzige Subjektreferenz in der gesamten Textpassage. Dies deutet bereits darauf hin, dass der Fokus von Gentz' Schilderung auf dem rezipierten Bauwerk und nicht auf dem Erlebnis des Betrachters liegt. Die eigentliche Beschreibung setzt ein mit der Fassade, deren Aufbau Gentz mit knappen Worten erfasst, um sich dann den Besonderheiten der architektonischen Gestaltung zuzuwenden: Sein Verweis auf den „sehr niedrigen bombirten Fries“ kann insofern als indirekter Vergleich gedeutet werden, als er impliziert, dass Gentz ähnliche Fassadenaufbauten mit einem von Säulen getragenen Gebälk vor Augen gehabt haben muss, da ihm sonst der konvex gewölbte Fries unterhalb des Frontispiz von San Giorgio Maggiore nicht als niedrig hätte auffallen können. Gleichzeitig beobachtet er, dass das Gebälk über der hinter die Kolossalordnung zurücktretenden Pilasterordnung zu hoch ausgefallen sei und deutet dadurch seine eigene Idealvorstellung von der Ausgewogenheit architektonischer Proportionen an. Weiterhin kritisiert Gentz, dass Geison und Schrägsima der äußeren halben Dreiecksgiebel direkt an die Säulenschäfte der Kolossalordnung anstoßen. Gentz' Beschreibungsstrategie geht insgesamt über die Benennung einzelner Architekturglieder hinaus: Er analysiert vielmehr das gestalterische Zusammenspiel der einzelnen Glieder, wobei er in erster Linie Abweichungen von einer in seinen Augen idealen architektonischen Lösung notiert. Dieser kritische Ansatz setzt sich, wenn auch weniger elaboriert, in der Beschreibung der Innenraumgestaltung fort:

„Die Kirche inwendig ist groß und schön. Das Chor und der Hochaltar sind durch freystehende corinthische cannelirte Säulen worüber ein Architrav liegt, und die auch die niedrigen Seiten der Kirche zieren und mit der äußern kleinen Ordnung harmoniren, abgesondert. Das grosse Schiff hat endossirte römische Säulen die ein schweres Gesims mit niedrigem bombirten Fries tragen, mit den äußern gleich. Die Kuppel hat eine schöne Form sieht aber der Pfeiler wegen die sie tragen armseelig und mager aus [...].“²⁶⁹

Auffallend an dieser Textpassage ist die Art und Weise, wie Gentz die architektonischen Gestaltungsmerkmale von Fassade und Innenraum zueinander in Beziehung setzt, indem er Bauglieder terminologisch präzise benennt und beo-

²⁶⁸ Gentz hatte Clauce in Dresden kennengelernt; zusammen reisten sie bis Rom [BOLLÉ & SCHÜTZE 2004, 292].

²⁶⁹ GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 28].

bachtet, wie einige Motive der Fassadengestaltung im Innenraum aufgegriffen werden. Sein Urteil über die Kuppel fällt indes weniger differenziert aus als es seine Ausführungen zur Fassade hätten erwarten lassen, was für Michael Bollés Beobachtung spricht, dass Gentz sein architekturkritisches Urteilsvermögen erst im Laufe seiner Italienreise durch wiederholtes Betrachten und Beschreiben zu professionalisieren vermochte.²⁷⁰ Dennoch lassen sich bereits an Hand dieser Architekturbeschreibung, die während eines frühen Stadiums der Reise entstanden ist, einige wesentliche Merkmale festhalten, die den Text deutlich von den bislang besprochenen empfindsam-ästhetisierenden Architekturschilderungen unterscheiden: Der Schwerpunkt der Beschreibung liegt auf dem rezipierten Bauwerk und nicht auf dem wahrnehmenden Betrachter; Aspekte der Wirkung des Bauwerks bleiben, sofern sie überhaupt thematisiert werden, unmittelbar an die Gestaltung der baulichen Elemente geknüpft und werden unabhängig von der Wahrnehmung des Betrachters geschildert. Diese Charakteristika der Beschreibung legen zunächst die Vermutung nahe, dass Gentz in der Tradition sachlicher Beschreibungen stünde, wie wir sie bereits u.a. am frühen antiken Beispiel des Pausanias kennengelernt haben. Doch liegen zwischen der reinen Aufzählung von architektonischen Elementen, wie sie etwa Pausanias praktiziert, und Gentz' Darstellungsverfahren, das zumindest Ansätze eines analytischen Vorgehens erkennen lässt, bemerkenswerte Entwicklungsschritte, deren Hintergründe es in den folgenden Kapiteln zu untersuchen gilt. Zunächst sollen die bisherigen Beobachtungen zu Gentz' Beschreibungsweise an einem weiteren Textbeispiel überprüft werden, dessen Entstehungskontext sich insofern von der Beschreibung des Palladio-Baus unterscheidet, als es sich dabei um eine nachträglich redigierte und zur Veröffentlichung vorbereitete Reiseaufzeichnung handelt:

Gentz verfasste Ende 1794 während seines Aufenthalts in London einen Bericht über seine Reise durch Sizilien, die so genannte *Londoner Reinschrift*, die er zunächst für seinen Vater schrieb, um schließlich 1795 seine darin enthaltenen Ausführungen zu den Tempeln von Segesta und Selinunt noch in Briefform in der von seinem Bruder Friedrich Gentz herausgegebenen *Neuen Deutschen Monatsschrift* zu veröffentlichen.²⁷¹ Neben Gentz' Reiseaufzeichnungen umfasst die

²⁷⁰ BOLLÉ [2004, 292f.].

²⁷¹ BOLLÉ & SCHÜTZE [2004, 140].

Londoner Reinschrift noch einen umfangreichen, quellengestützten Teil über die Geschichte Siziliens, dessen Beigabe, Gentz' eigener Aussage zu Folge, als Beleg für sein Bemühen um das Kennenlernen der fremden Kultur dienen sollte.²⁷² Ebenfalls Teil der *Londoner Reinschrift* ist eine ausführliche Beschreibung der Tempelanlagen zu Paestum [Text 68], die Gentz' dortigen Zwischenaufenthalt auf dem Weg von Rom über Neapel nach Sizilien im März 1792 dokumentiert.²⁷³ In Vorbereitung auf seine Studien vor Ort hatte Gentz noch während seines Aufenthaltes in Rom Quellen zu Paestum konsultiert und auch Zeichnungen der Ruinen auf der Grundlage von Abbildungen aus Paolo Antonio Paolis *Paestanae Dissertationes* (1780) angefertigt.²⁷⁴ Neben Paolis Werk flossen vor allem Johann Joachim Winckelmanns *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [Text 42] in Gentz' Schilderung der Paestaner Tempel mit ein, was sich bereits im Aufbau des Textes zeigt. So wählt Gentz, ähnlich wie auch Winckelmann, einen allgemeinen Einstieg in die Beschreibung, ehe er sich einer genaueren Analyse der Tempel zuwendet:

„Die ganze Ringmauer um die Stadt herum ist wol erhalten, so wie eben auch 3 Gebäude altdorischer Ordnung innerhalb dieser Mauern. Zwey davon waren Tempel, das dritte eine Basilica, oder ein Gimnasium oder auch eine Palestra. Die Meinungen über die Bestimmung dieses Gebäudes sind getheilt [...].“²⁷⁵

²⁷² „Ich schicke zu Ihnen darum lieber Vater, damit Sie sehen, daß ich mir wenigstens Mühe gegeben die Verfaßung und Einrichtung des Landes was ich durchreiset habe kennen zu lernen [...]“, GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 141].

²⁷³ Anmerkungen zu Gentz' Aufenthalt in Paestum finden sich auch verstreut in seinen Reisetagebüchern, allerdings geben diese weit mehr Aufschluss über Gentz' emotionale Befindlichkeiten als über seine Auseinandersetzung mit der dort vorgefundenen Architektur.

²⁷⁴ BOLLÉ & SCHÜTZE [2004, 300].

²⁷⁵ GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 153]. Winckelmanns Paestum-Beschreibung setzt ebenfalls mit einer Schilderung der Stadtanlage ein:

„Von der Stadt Pesto hat sich die ganze Ringmauer mit ihren vier Thoren, ins Gevierte gezogen, erhalten, und diese ist aus ungemein großen Steinen, welche viereckig oder länglichst gehauen sind, ohne Mörtel zusammen gesetzt, so dass die äußere Seite derselben in sechs Flächen, nach Art der Diamanten, gehauen ist: auf der Mauer stehen in gewisser Weite voneinander runde Thürme“, WINCKELMANN [*Baukunst der Alten*, Ed. Borbein & Kunze, 1762/2001, 17].

Um noch den Kontrast zwischen dem sachlichen Einstieg in die Beschreibung, wie ihn Gentz und Winckelmann gewählt haben, und der für empfindsame Architekturbeschreibungen charakteristischen stimmungsvollen Darstellungsform zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle der Anfang von Goethes Paestum-Beschreibung [Text 58] aus der *Italienischen Reise* zum Vergleich zitiert, in der Goethe auf den Initium-Topos des *ersten Eindrucks* zurückgreift, um die Beschreibung in den narrativen Rahmen einzubinden:

„[...] Endlich, ungewiss ob wir durch Felsen oder Trümmer führen, konnten wir schon einige längliche-viereckige Massen, die wir in der Ferne schon bemerkt hatten, als überbliebene Denkmale einer ehemals so prächtigen Stadt unterscheiden. Von einem Landmanne ließ ich mich in den Gebäuden herumführen, der erste Eindruck konnte nur Erstaunen erregen. Ich befand mich in einer völlig fremden Welt. Denn wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernstern ins Gefällige bilden, so bilden sich die Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so. Nun sind unse-

Anders als Winckelmann, der sich zunächst auf eine formale Bestimmung der Tempel konzentriert,²⁷⁶ fährt Gentz unmittelbar mit einer stilistischen Einordnung der Ruinen fort, um daran anschließend die im ausgehenden 18. Jahrhundert rege geführte Diskussion über die Entstehungszeit der Tempel²⁷⁷ aufzugreifen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er Paolo Paolis Position in der Debatte referiert, um dieser auf Grundlage seiner eigenen, durch Studien der griechischen Tempel Siziliens gewonnenen Kenntnisse über die dorische Tempelbauweise zu widersprechen:

„[...] Die Tempel sind aus dem ältesten Griechischdorischen Stil, und sind beßer erhalten als irgendein Gebäude in Griechenland. [...] Es gibt einige Schriftsteller die behaupten wollen daß sie aus viel früheren Zeiten seyen, und daß sie die alten Tuscier erbauet haben zu einer Zeit da Griechenland noch in der größten Barbarey lag. Dieser Meinung ist besonders der P. Paoli, deßen Werk übrigens von sehr viel Kenntnis und Verstand zeugt. Alles was Vitruv von der toscanischen Ordnung und von der Einrichtung des toscanischen Tempels sagt, sucht der P. Paoli auf die pästumsche Tempel anzuwenden [...]. Ob seine Idee glücklich ist oder nicht, das mögen andere untersuchen. Aber woher käme dann die völlige Gleichheit dieser Tempel in Form und Anlage und beinahe auch in den Verhältnißen mit den Tempeln Griechenlands und Siziliens, denn einige geringe Abweichungen in den sparsamen Verzierungen und in den Verhältnißen machen doch noch keine andre Ordnung aus [...]“.²⁷⁸

Dieser Textabschnitt macht deutlich, dass Gentz' Beschreibung der Paestaner Tempel auf einer Synopse von Quellenkritik und eigenständigem Studium vor Ort beruht. Die Berufung auf Quellen ist bei Gentz demzufolge nicht mehr

re Augen und durch sie unser ganzes inneres Wesen an schlankere Baukunst hinangetrieben und entschieden bestimmt, so daß uns diese stumpfen, kegelförmigen enggedrängten Säulenmassen lästig ja furchtbar erscheinen [...]“, Goethe [*Italienische Reise*, Ed. A. Beyer & N. Miller, 1992, 272].

²⁷⁶ „[...] Die zween Tempel sind, so wie das dritte Gebäude, Amphyprostyli, das ist, sie haben einen freyen Umgang rings umher, und vorne und hinten eine freye Halle. Der größte Tempel, und welcher weniger gelitten hat, hat sechs Säulen vorne und hinten, und vierzehn auf der Seite, die Ecksäulen zweymal mit gezählet. Der kleinere Tempel hat vorne und hinten, wie jener, sechs Säulen, und dreyzehn auf der Seite [...]“, WINCKELMANN [*Baukunst der Alten*, Ed. Borbein & Kunze, 1762/2001, 17].

²⁷⁷ Die Diskussion war Teil des im 18. Jahrhundert ausgehend von Italien geführten „griechisch-römischen Streits“ [KRUFT 52004, 224], im Rahmen dessen über den Vorrang von griechischer oder römischer Antike debattiert wurde. Ein wesentlicher Aspekt dieser Debatte war die Streitfrage über den Ursprung des Dorischen aus der etruskischen, römischen oder griechischen Bauweise. Wie KRUFT [52004, 242] ausführlich darlegt, wurde in Bezug auf die Tempelanlagen zu Paestum bereits 1523 in deren frühester Erwähnung durch Pietro Sumonte auf die dorische Bauweise hingewiesen, jedoch der griechische Ursprung des Dorischen nicht erkannt. Im weiteren Verlauf des Griechen-Römer-Streits argumentierte Piranesi für eine römische Herkunft der Tempel, während Paolo Paoli die Ruinen den Etruskern zuschrieb; Winckelmann hingegen erkannte den griechischen Ursprung und bezog somit Position gegen die Verfechter der römischen Antike.

²⁷⁸ GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 154].

gleichzusetzen mit einer Bezugnahme auf Autoritäten, deren Ausführungen noch bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts kritiklos als informative Grundlagen in Architekturbeschreibungen übernommen wurden. Stattdessen zeugt Gentz' Darstellungsverfahren von einer neuen Form der Intertextualität, in der Verweise auf andere Textquellen nicht länger der vorbehaltlosen Wissens- und Informationsanreicherung dienen, sondern auf der Basis eigener Beobachtungen und Erkenntnisse kritisch hinterfragt werden. Diese Vorgehensweise zeigt sich auch im weiteren Textverlauf von Gentz' Paestum-Beschreibung, in der er sich nach seiner Kritik an Paoli mit Winckelmanns Ausführungen zu den Tempeln auseinandersetzt. In diesem Kontext führt Gentz die von Winckelmann im Vorbericht zu den *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* genannten Maße der Paestaner Ruinen an und vergleicht diese tabellarisch mit den Ergebnissen seiner eigenen Messungen [siehe Quellenanhang, Text 68], um Ungenauigkeiten in Winckelmanns Angaben aufzuzeigen. Seine Kritik an Winckelmann beschränkt sich aber nicht nur auf diese rein faktischen Aspekte, sondern bezieht auch die Ausführung einzelner baulicher Elemente mit ein. Um seine Argumentation in diesem Kontext zu stützen, entwickelt Gentz seine Beschreibung architektonischer Details unter Bezugnahme auf von ihm selbst gefertigte Zeichnungen, die er in den Text einbindet:

„[...] Wie Winckelmann übrigens behaupten kann, dass alle drei Gebäude nur Architrav und Fries haben, begreife ich nicht. »Ueberhaupt merke man, sagt er, dass alle 3 Gebäude von dem Gebälck auf den Säulen oder von den Architraven die beyden untern Glieder haben, aber das 3te und obere Glied des Gebälckes, nämlich die Cornische fehlt an allen dreyen«. Wenn er noch gesagt hätte, das obere Glied der Cornische fehlt aber gewiß ist es doch dass alle drey Gebälcke eine hängende Platte (Carnies) und Dielenköpfe mit Tropfen haben, und nicht allein Dielenköpfe über den Triglyphen, sondern auch über den Metopen wie ich es hier nebenbei gezeichnet habe und wie man es besonders im Grundriße bemerken wird, weil im Aufriße der Dielenkopf seiner geringen Höhe wegen bey nahe nicht sichtbar ist. Und in der Natur ist es das nehmliche, in einer geringen Entfernung sieht man nichts von diesen Dielenköpfen [...].“²⁷⁹

²⁷⁹ GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 156].

In Winckelmanns Abhandlung schließt die entsprechende Textstelle an die formale Bestimmung der drei Tempel an:

„Ueberhaupt merke man, daß alle drey Gebäude von dem Gebälke auf den Säulen, oder von der Architrave die beyden untere Glieder haben, aber das dritte und obere Glied des Gebälckes, nämlich die Cornische fehlet an allen dreyen. Von den Eigenschaften der dorischen Ordnung derselben habe ich in den Anmerkungen geredet [...]“, Winckelmann [*Baukunst der Alten*, Ed. Borbein & Kunze, 1762/2001, 19].

Gentz stellt der beschreibenden Passage eine Detailzeichnung des Gebälks des Athenatempels anbei, die seine Ausführungen belegen und veranschaulichen soll. Die Abbildung zeigt zum einen das Gebälk im Aufriss, in welchem die in der Beschreibung diskutierten Mutuli – wie Gentz selbst bemerkt – kaum sichtbar sind, und zum anderen die von Gentz als „Grundriss“ bezeichnete Untersicht auf das Carnies, in der Gentz die Mutuli samt der je 18 Guttae, angeordnet in je drei Reihen à sechs Tropfen, eingezeichnet hat:

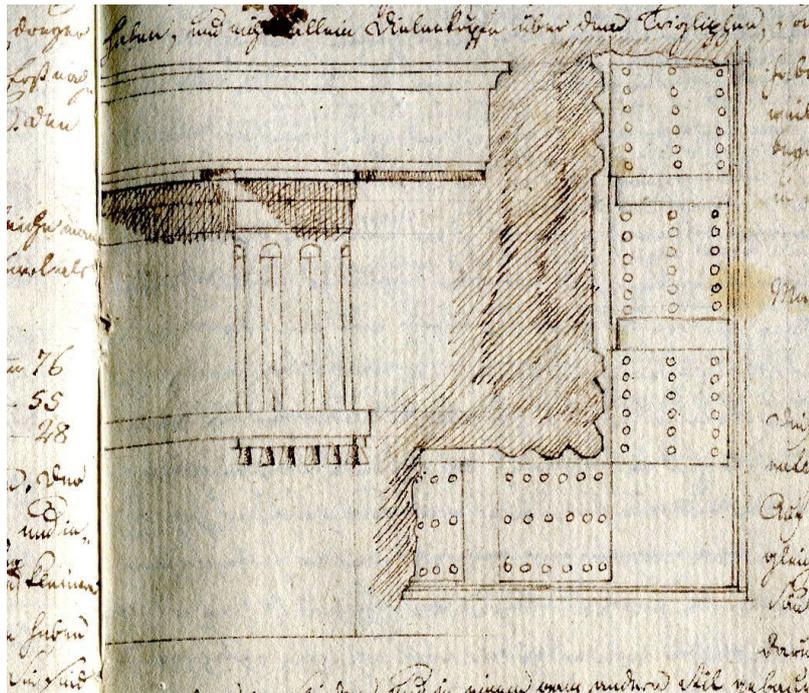


Abb. 1: Skizze zum Gebälk des Athena-Tempels in Paestum.

Deutlich ist, dass es sich bei Gentz' Darstellung, zeichnerisch wie sprachlich, nicht nur um eine empirische Überprüfung von Winckelmanns Befunden handelt. Vielmehr knüpft auch diese Textpassage an Gentz' Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Debatte über die dorische Bauweise und die Entstehungszeit der Paestaner Tempel an. Diese indirekte Bezugnahme auf die im ausgehenden 18. Jahrhundert geführte Stildiskussion über die Dorika setzt sich auch in Gentz' Abschnitt über die Gestaltung der Säulenbasen des Athena-Tempels fort, in dem er Bezug sowohl auf Paoli als auch auf Vitruv nimmt und abermals auf eine von ihm selbst gefertigte, in den Fließtext integrierte Skizze verweist:

„Sonderbar ist es an diesem kleinen Tempel, daß die Säulen die die Halle einschließen auf diesen Stufen steigen. Diese Säulen haben auch Basen wie ich es bey der Zeichnung des kleinen Tempels im Profil angedeutet habe, und zwar ist die Plinthe

unter dem Wulst der Base rund. daher nimmt der P. Paoli besonders ein Argument um zu beweisen dass diese Tempel toscanisch seyen, weil man außer diesen bey dorischen Tempeln keine Spur von Basen findet, und weil Vitruv der toscanischen Säule eine Basis giebt; wobey er ausdrücklich erwähnt, dass die Plinthe rund seyn solle.“²⁸⁰

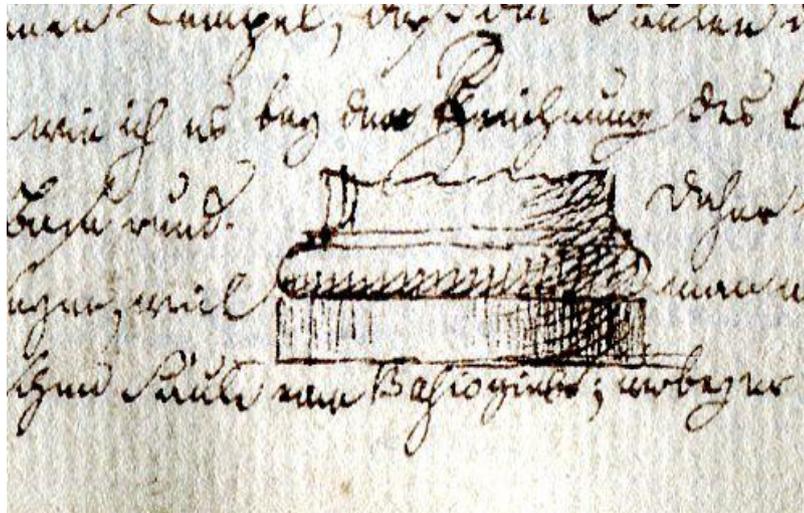


Abb. 2: Skizze der Basis des Athena-Tempels in Paestum.

Gentz hatte – wie auch seine Zeitgenossen – keine Kenntnis darüber, dass der Pronaos des Athena-Tempels von ionischen Säulen getragen wird, zumal ihm, wie Michael Bollé und Karl-Robert Schütze treffend anmerken, die Vorstellung von einer Durchmischung von dorischer und ionischer Ordnung in einem Bauwerk vermutlich abwegig erschienen wäre.²⁸¹ Seine Ausführungen zur Säulen- und Ornamentgestaltung der Paestaner Tempel sind daher zwar nicht als archäologische Befunde zu werten, zeugen aber von einer bemerkenswerten Entwicklung innerhalb der Textsorte Architekturbeschreibung: Dienten die im bisherigen Verlauf der Untersuchung vorgestellten Beschreibungen vornehmlich der Dokumentation von Architekturrezeption, so tritt bei Gentz die intertextuelle Bezugnahme auf die zeitgenössische architekturtheoretische Debatte als maßgeblicher Faktor hinzu. Die Beschreibungen werden somit zum Teil eines breiteren Diskurses, was, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, eine Funktionserweiterung für Architekturbeschreibungen bedeutet. Grundlegend für diese Entwicklung ist eine auf reflektierter Anschauung beruhende Vorgehensweise, in der eigenständige Beobachtungen des Rezipienten zum Maßstab für die kriti-

²⁸⁰ GENTZ [*Reise nach Rom und Sizilien*, Ed. Bollé & Schütze, 2004, 156].

²⁸¹ BOLLÉ & SCHÜTZE [2004, 212].

sche Auseinandersetzung mit anderen Schriftquellen werden. Vergleicht man diese Herangehensweise mit jener, die für empfindsame Architekturbeschreibungen kennzeichnend ist, so wird die jeweils unterschiedliche Rolle des Rezipienten offensichtlich: In Gents' Beschreibungen tritt der Betrachter nur soweit in Erscheinung, als er seine Erkenntnisse über Ausführung, Konstruktion und Entstehungszeit des Bauwerks in den Text einfließen lässt; der Fokus der Beschreibung ist demzufolge ein gegenstandsbezogener. In empfindsamen Beschreibungen steht hingegen das Wahrnehmen und Erleben des Betrachters im Zentrum der Darstellung, während das beschriebene Bauwerk als Bezugspunkt für subjektive Anschauungen und Empfindungen dient. Neben der auf eigenständiger Reflexion beruhenden Darstellung fallen bei Gents' Beschreibungen zwei weitere entwicklungsgeschichtliche Phänomene ins Gewicht, welche in den folgenden Kapiteln untersuchungsleitend sein sollen: Zum einen ist Gents' kritische Vorgehensweise bemerkenswert, wobei er seine kritischen Anmerkungen nicht nur auf andere Schriftquellen, sondern auch auf die Ausführung des beschriebenen Bauwerks richtet. In der Folge ist demnach zu fragen, welche sprachlichen Mittel und Darstellungsstrategien kritisch ausgerichtete Architekturbeschreibungen kennzeichnen, welche Vorbilder und Voraussetzungen für diese Beschreibungsform auszumachen sind und welchen Verlauf die geschichtliche Entwicklung von der kritischen Beschreibung hin zur Architekturkritik nimmt.

Gents' Beschreibungen sind darüber hinaus von einem neuartigen Bewusstsein für die historische Entwicklung von Architektur gekennzeichnet, das es ebenfalls im architekturtheoretischen und geistesgeschichtlichen Kontext seiner Zeit zu verankern gilt. In diesem Zusammenhang soll, in einem abschließenden Kapitel, die Bedeutung formengeschichtlicher Beschreibungsansätze in Hinblick auf die Ausprägung einer im heutigen Sinne wissenschaftlichen Architekturbeschreibungsform in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geklärt werden.

4.2 Zwischen Regelwerk und Einzelfall: Der Stellenwert von Beschreibungen in architekturtheoretischen Schriften

Die Frage nach den Vorbildern kritischer Architekturbeschreibungen, wie sie im vorherigen Kapitel an zwei Texten aus den Reiseaufzeichnungen von Heinrich Gentz einführend vorgestellt wurden, lässt sich an Hand der bislang in der Untersuchung behandelten Quellen nicht beantworten: Zeitgenössische Beschreibungen, die dem empfindsamen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts zuzurechnen sind, weisen gänzlich andere Beschreibungsschwerpunkte und -strategien auf, da sie in erster Linie die Wahrnehmung und Empfindungen des rezipierenden Betrachters dokumentieren. Ältere Texte, die zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert entstanden, zeigen nur insofern Parallelen zu Beschreibungen wie jenen von Heinrich Gentz, als sie objektgerichtet sind und subjektive Wahrnehmungskategorien weitestgehend außen vor lassen. Ansätze zu einer Analyse baulicher Zusammenhänge oder gar zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem beschriebenen Bauwerk sind in älteren Architekturbeschreibungen nicht zu finden oder reichen kaum über verallgemeinernde Aussagen hinaus. Dies gilt dabei nicht nur für von Laien verfasste Beschreibungen, sondern auch für solche Texte, die aus der Feder von Architekten stammen, wie in Kapitel 2.1.2 an den Textbeispielen von Joseph Furttentbach und Heinrich Schickhardt gezeigt wurde. Im Falle von Gentz schlägt sich seine Ausbildung als Architekt zweifelsohne in der präzisen Verwendung von Fachtermini nieder; als Erklärung für seine analytische und streckenweise kritische Schilderung von Architektur ist das fachlich fundierte Wissen jedoch nicht hinreichend. Vielmehr bedarf es eines übergeordneten Referenzrahmens, der diese Art der sprachlichen Auseinandersetzung mit Architektur steuert. Nach Meinung von Klaus Jan Philipp kommt eine kritische Form der sprachlichen Auseinandersetzung mit Architektur nicht ohne einen architekturtheoretischen Hintergrund aus.²⁸² Im Gegenzug, so legt Philipp dar, impliziert Architekturtheorie immer auch Architekturkritik, indem Architekturkritik in architekturtheoretischen Schriften, insbesondere in der Traktatliteratur²⁸³, „als Messen von Architektur an eigenen Regeln und eigenen

²⁸² PHILIPP [1996-a, 61].

²⁸³ Nach NERDINGER [2006, 76] bezeichnet der Begriff *Traktat* „die von Architekten schriftlich niedergelegten Grundsätze des Bauens, zurückgeführt auf überlieferte Regelwerke der Antike“. Wie NERDINGER [2006, 76] weiter ausführt, bilden Traktate eine eigene architekturtheoretische Gattung, die das Verständnis von Architektur in Westeuropa von der Mitte des 15. Jahrhunderts

Bauten“²⁸⁴ zu Tage tritt. Wenn im Folgenden der Frage nach den Vorbildern für kritische Architekturbeschreibungen nachgegangen wird, werden erstmals Textquellen in die Untersuchung mit einbezogen, die nicht dem Kontext der Architekturrezeption entstammen. Dass Architekturtraktate eine zielführende Bereicherung für die weitere Auseinandersetzung mit der Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung darstellen können, klingt bereits in Vitruvs Beschreibung der Fano-Basilika [Text 3] an, die in Kapitel 1.3 kurz vorgestellt wurde: Auch wenn Vitruv sein Bauwerk nicht systematisch analysiert, so präsentiert er den Bau dennoch als alternative Lösung zu den von ihm selbst entwickelten Normen zur Gestaltung der basilikalen Bauform, wodurch sich seine Beschreibung in einem Spannungsverhältnis von normativem Ideal und konkretem Einzelfall bewegt. Allgemein kann von der Grundannahme ausgegangen werden, dass Beschreibungen in architekturtheoretischen Schriften als sprachliche Abbilder beispielhafter Bauten auftreten und in das theoretische Werk eingebunden werden, um die darin entworfenen grundlegenden Prinzipien und Regeln zu veranschaulichen. Somit agieren Beschreibungen in der Architekturtheorie in einem spannungsvollen Feld zwischen den abstrakten Grundsätzen und Normen, die aus dem jeweiligen Regelwerk abzuleiten sind, und den konkreten Gegebenheiten des beschriebenen Bauwerks. Letzteres wird dabei mehr oder weniger explizit am theoretischen Regelsystem der jeweiligen Abhandlung gemessen, wodurch die Grundlage für architekturkritische Ansätze oder zumindest kritische Beschreibungsstrategien gegeben ist.²⁸⁵ Dieser funktional komplexe Status von Beschreibungen in der Architekturtheorie soll in den folgenden Kapiteln untersucht und in Beziehung zu der Entwicklungsgeschichte der Textsorte gesetzt werden.

In der thematisch vielschichtigen und in ihrer Quantität kaum noch zu überblickenden Literatur zu den Forschungsfeldern *Architekturtheorie* und *Architekturtraktate* finden sich überraschenderweise nur wenige Anstöße zur Auseinan-

bis teilweise in das 19. Jahrhundert hinein prägt. Der theoretische Hintergrund von Architekturtraktaten lässt sich auf die griechische Antike zurückführen, die kosmologisch fundierte Zahlenverhältnisse zur Grundlage für architektonische Maße und Proportionen erhob und die „ideale bauliche Form des menschlichen Gemeinwesens zu bestimmen suchte“, [NERDINGER 2006, 76].

²⁸⁴ PHILIPP [1996-a, 11].

²⁸⁵ Die angeführte Hypothese überträgt Eduard Führs Ausführungen zum Kunsturteil auf den Status von Beschreibungen in architekturtheoretischen Schriften: „Das Kunsturteil bezieht ein singuläres Werk als Fall auf ein vorgegebenes Reglement und beurteilt das Konkrete im Grad des Bezugs zum Allgemeinen. Das Urteil ist doppelt, es weist das Konkrete qualitativ einem Allgemeinen zu und prüft den Grad der Übereinstimmung“, [FÜHR 2003, 233].

dersetzung mit der Bedeutung und Funktion von Beschreibungen in architekturtheoretischen Schriften. Untersuchungsansätze zu architekturtheoretischen Darstellungsverfahren konzentrieren sich zumeist auf Architekturzeichnungen²⁸⁶, oder unterbleiben gänzlich zu Gunsten der Analyse theoretischer Positionen. Diesem Forschungsdesiderat eine umfassende Studie entgegen zu stellen, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit zum einen auf Grund der Materialfülle nicht geleistet werden und würde sich zum anderen als wenig zielführend in Hinblick auf die übergeordnete Frage nach der Entwicklungsgeschichte von Architekturbeschreibungen erweisen. Im Folgenden sollen stattdessen allgemeine Leistungen von Beschreibungen in der Architekturtheorie aufgezeigt werden, um Anhaltspunkte für weiterführende Untersuchungen zu bieten.

Raphael Rosenberg beschreibt in seinem Grußwort zu dem Heidelberger Ausstellungsband *Architekturtraktate und Lehrbücher von der Renaissance bis zum Klassizismus* die architekturtheoretische Traktatliteratur der Neuzeit als eine „eigene, europaweit relativ homogene Gattung“²⁸⁷, deren Homogenität er auf das Nachwirken von Vitruvs *De Architectura Libri Decem* zurückführt, welche bis in die Neuzeit als normativer Ausgangspunkt architekturtheoretischen Denkens rezipiert wurden. Gleichzeitig beobachtet Rosenberg einen „vorrangigen Einsatz des Bildes“²⁸⁸ in Architekturtraktaten, der seiner Aussage nach mit Sebastiono Serlios *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici* von 1537 mehr und mehr die Oberhand über die sprachliche Architekturdarstellung gewinnt. Doch selbst in den älteren, textbasierten Traktaten, die keine oder nur wenige Abbildungen enthalten, finden sich kaum Beschreibungen exemplarischer Bauwerke: Die Beschreibung der Fano-Basilika ist die einzige Textstelle dieser Art in Vitruvs *Zehn Büchern*, welche ursprünglich auch nicht illustriert waren, und Leon Battista Albertis *Zehn Bücher über die Baukunst* von 1433 kommen ebenfalls ohne Illustrationen, aber auch ohne jegliche konkretisierende Einzelfallbeschreibung aus.²⁸⁹ In diesen beiden Beispielen ist,

²⁸⁶ Siehe beispielsweise den Aufsatz von Bernhard RUPPRECHT [1982] zur Technik der Architekturzeichnungen in Palladios *I quattro libri dell'architettura*.

²⁸⁷ Grußwort von R. Rosenberg in SEIBERT [2006, 11].

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Von Leon Battista Alberti liegen zwei Schriften vor, von denen eine zumindest dem Titel nach auf eine umfassende Beschreibung architektonischer Werke schließen lässt: 1450 veröffentlichte Alberti die *Descriptio Urbis Romae*, welche allerdings keine Beschreibungen römischer Monumente, sondern eine mathematisch-topographische Vermessung der Stadt enthält. Bei der zweiten Schrift handelt es sich um den um 1441 entstandenen allegorischen Text *Profugiorum ab*

abgesehen von der Fano-Beschreibung, auch noch kein spannungsvolles Wechselspiel von normativem Ideal und konkretem Beispiel auszumachen, da der Schwerpunkt gänzlich auf der Entwicklung und Systematisierung ästhetischer, technischer und funktionaler Kategorien und Begrifflichkeiten liegt. Diese Form der abstrakten Textlastigkeit ändert sich, wie bereits erwähnt, grundlegend mit den auf die zeichnerische Darstellung der Säulenordnungen konzentrierten Traktaten Serlios und Vignolas *Regole delle cinque ordini d'architettura* von 1562, in denen Textpassagen lediglich die zahlreichen Illustrationen erläutern, weshalb sich in diesen Schriften ebenfalls keine zusammenhängenden Schilderungen von Bauwerken finden lassen.

Einen anderen Weg beschreitet Andrea Palladio in seinen *Quattro libri dell'architettura* von 1570, indem er seine theoretischen Ansätze an Hand von Beschreibungen antiker Bauwerke, aber auch mittels der Schilderung seiner eigenen Entwürfe entwickelt. Da er gleichzeitig zu den meisten vom ihm besprochenen Bauwerken Holzschnitte in Form von Grund- und Aufrissen sowie Schnitte durch einzelne Gebäudeteile liefert, eignet sich Palladios theoretisches Werk in besonderer Weise, um exemplarisch das Verhältnis von Bild und Text in architekturtheoretischen Schriften zu untersuchen:

Palladios Beschreibung der von ihm konzipierten Villa Almerigo Capra (*La Rotonda*) [Text 14] setzt ein mit der Schilderung der landschaftlichen Umgebung des vor den Toren Vicenzas gelegenen Landhauses und stellt einen Bezug her zwischen der landschaftlichen Situation und der Gestaltung des Bauwerks mit je einer ionischen Portikus zu allen vier Seiten²⁹⁰:

„Il sito è de gli ameni, e dieltevoli che si possano ritrovare: perche è sopra un monticello di ascisa facilissima, & è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro, e sono tutti coltivati, & abundantanti di frutti eccellentissimi, & di buonissime viti: Onde perche gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, & altre, che terminano con l'Orizzonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie [...].“²⁹¹

aerumna libri III [Text 11], auch bekannt unter dem Titel *Della Tranquillità dell'animo*. Der als Dialog verfasste Text behandelt den Florentiner Dom, dessen Gestaltung als Projektionsfläche für die moralische Argumentation des Textes beschrieben wird. SMITH [1992, 81] sieht in der persuasiven Darstellungsstrategie der Beschreibung ein Beispiel für eine frühe Form von Architekturkritik, was Gegenstand der Diskussion von Kapitel 4.3 ist.

²⁹⁰ Palladio selbst subsummiert die Villa Rotonda im zweiten Buch seiner *Quattro Libri* unter die Entwürfe für Stadthäuser da sie „wegen der Nähe zur Stadt nicht geeignet [sei], sie unter die Villen zu reihen“, [Übersetzung nach BEYER & SCHÜTTE 1983, 132].

²⁹¹ PALLADIO [*Quattro Libri – Il secondo libro*, 1570, 18].

Während dieser Textabschnitt die Anmutungsqualitäten der die Villa umgebenden Landschaft an Hand wirkungsbezogener Kategorien schildert, wie sie unter anderem aus den Briefen des jüngeren Plinius bekannt sind, ist die daran anschließende Schilderung der Villenarchitektur von einem nüchternen Sachbezug gekennzeichnet, der die wesentlichen Gestaltungsmerkmale knapp und ohne erkennbare Systematik erfasst:

„[...] La sala è nel mezzo, & è ritonda, e piglia in lume sopra. I camerini sono amezati. Sopra le stanze grandi, lequali hanno i volti alti secondo il primo modo, intorno la Sala vi è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi, e mezo. Nell'estremità de i piedistili, che fanno poggio alle scale delle loggie; vi sono statue di mano die Messer Lorenzo Vicentino Scultore molto eccellente.“²⁹²

Bezieht man die Zeichnungen, die Palladio zur Villa Rotonda gefertigt hat, in die Untersuchung mit ein, so ist der Beobachtung von Andreas Beyer und Ulrich Schütte aus ihrem Nachwort zur deutschen Ausgabe von Palladios *Quattro libri* zuzustimmen, dass Palladio als „publizierender Praktiker“²⁹³ die Abbildungen in den Mittelpunkt stellt und den begleitenden Text vorwiegend als Ergänzung zu den Illustrationen anführt.²⁹³In der Tat bietet die Rotonda-Beschreibung in erster Linie Informationen, die den beigegeführten Zeichnungen – ein Grundriss und eine Kombination aus Fassadenansicht und Schnitt – entweder gar nicht zu entnehmen sind, wie etwa die Ausführungen zum Landschaftsbezug, oder aus den Illustrationen nicht eindeutig hervorgehen, wie etwa die Angaben zum Wölbungssystem:

Eine ausführliche Interpretation der Rotonda-Beschreibung sowie weiterführende Literaturverweise finden sich im Aufsatz von Gerd BLUM [2007, 160-163], der Palladios Text vor dem Hintergrund zeitgenössischer kosmologischer und naturphilosophischer Vorstellungen analysiert.

²⁹² PALLADIO [*Quattro Libri – Il secondo libro*, 1570, 18].

²⁹³ Nachwort von Andreas Beyer und Ulrich Schütte in BEYER & SCHÜTTE [1983, 434].

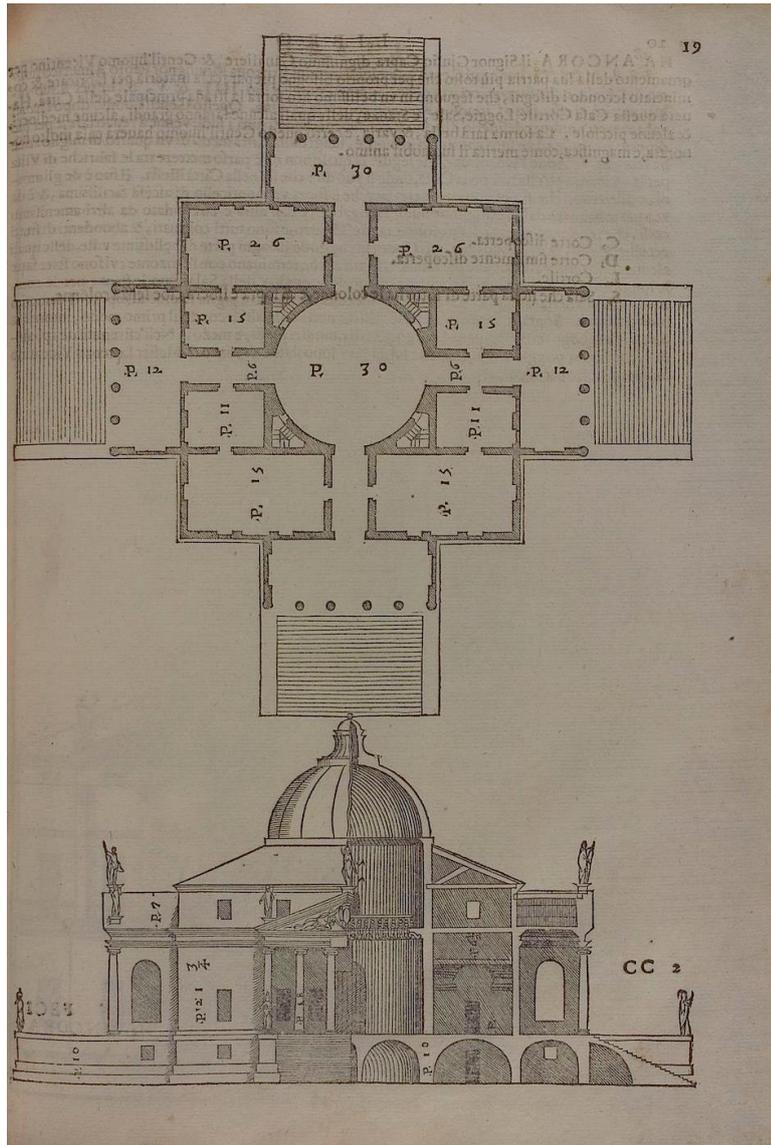


Abb. 3: Grundriss und Längsschnitt der Villa Almerigo Capra (La Rotonda), Vicenza.

Die Illustration weist eine technisch-konstruktive Präzision nicht zuletzt auf Grund der beigefügten Angaben zum Maßstab und zur Proportionierung auf, die der Beschreibung nicht zugesprochen werden kann. Auch nimmt die Beschreibung auf keinen architekturtheoretischen Ansatz Bezug, weshalb die Schilderung auch kein normatives Ideal konkretisiert, sondern lediglich Palladios Entwurfspraxis illustriert.²⁹⁴ Palladios Einstellung zum Verhältnis von Bild

²⁹⁴ Ein indirekter Bezug zu Palladios architekturtheoretischem Konzept ergibt sich lediglich, wenn man die Rotonda-Beschreibung in Relation zu dem ihr nachfolgenden Kapitel sieht, in dem Palladio Kategorien zur Wahl des geeigneten Bauplatzes für Villen aufzeigt.

und Text offenbart sich schließlich in seinem Vorwort zum dritten Buch, in dem er Zeichnungen einen höheren didaktischen Wert einräumt als ausführlichen Beschreibungen:

„[...] essendo che molto più s’impari da i buoni esempi in poco tempo co’l misurarli; e co’l veder sopra una picciola carta gli edificij intieri, e tutte le parti loro; che in lungo tempo dalle parole: per lequali solo con la mente e con qualche difficoltà può il lettore venir in ferma [...].“²⁹⁵

Palladios Präferenz von Zeichnungen gegenüber dem beschreibenden Text scheint auch seine Darstellung des Pantheons [Text 17] auf den ersten Blick zu kennzeichnen: Wie bei den meisten von ihm behandelten Bauwerken fügt er auch hier eine Reihe detaillierter, technisch exakter Zeichnungen an, die er im Begleittext erläutert. Dennoch ist die Baubeschreibung im Fall des Pantheons nicht nur als Ergänzung zu den Tafeln zu verstehen. An einigen Stellen tritt im Text Palladios „archäologische Vorgehensweise“²⁹⁶ zu Tage, wenn er beispielsweise im Zuge seiner Darstellung der Baugeschichte des Pantheons die Entstehungszeit einzelner Gebäudeteile diskutiert und dabei Überlieferungen aus Schriftquellen mit denjenigen Befunden vergleicht, die er durch eigene Anschauung gewonnen hat:

„[...] È opinione di molti, che la capella di mezzo, che È rincontro all’entrata, non sia antica, perche l’arco di essa viene à rompere alcune colonne del secondo ordine: ma che al tempo di christiani dopo Bonifacio Pontefice, il quale primo dedicò questo tempio al culto Divino, ella sia stata accresciuta come si conviene à I tempij di christiani di havere un’altare principale, e maggiore de gli altri. Ma perche io veggio che ella benissimo accompagna con tutto il resto dell’opera, & che ha tutti I suoi membri benissimo lavorati, tengo per fermo ch’ella fusse fatta al tempo, che fu fatto ancho il resto di questo edificio [...].“²⁹⁷

Auch wenn sich die Textpassage weder durch einen exakten Quellenbezug noch durch eine präzise Analyse der baulichen Form auszeichnet, ist sie dennoch insofern für die Entwicklungsgeschichte von Architekturbeschreibungen interessant, als sie als frühes Beispiel für eine quellenkritische Beschreibungsstrategie gelten kann, welche auf einem eigenständigen Urteil des Verfassers beruht. Dass Palladio als kritischer Rezipient durchaus in der Lage war, die bauliche

Große strukturelle wie funktionale Ähnlichkeiten zu Palladios Rotonda-Beschreibung weist Vincenzo Scamozzis Beschreibung der von ihm erbauten Villa Pisani (*La Rocca Pisana*) auf [Text 21], die daher an dieser Stelle nur kurz erwähnt sei [SCAMOZZI, *L’idea dell’architettura universale*, 1615/1997].

²⁹⁵ PALLADIO [*Quattro Libri – Il terzo libro*, 1570, 5].

²⁹⁶ Nachwort von Andreas Beyer und Ulrich Schütte in BEYER & SCHÜTTE [1983, 455].

²⁹⁷ PALLADIO [*Quattro Libri – Il quarto libro*, 1570, 73].

Situation nicht nur fachmännisch zu beurteilen, sondern dieses Urteil auch in Worte zu fassen, zeigt die das Pantheon-Kapitel abschließende Beschreibung jener Ädikulen, die im Gebäudeinneren zwischen den Kapellen liegen. Anders als in den übrigen Textabschnitten, die sich auf jeweils eine der zehn beigefügten Tafeln beziehen, erläutert Palladio in der folgenden Passage nicht nur knapp, was auf der entsprechenden Tafel dargestellt ist, sondern weist den Leser auch explizit auf die Ausführung der stützenden und lastenden Elemente hin, wobei sein fachmännischer Blick für die konstruktiven Zusammenhänge bemerkenswert ist, die er knapp, aber dennoch präzise in Worte zu fassen versteht:

„[...]Nella decima vi sono gli ornamenti dei Tabernacoli, che sono tra le capelle; ne i quali è da avertire il bel giudizio, c’hebbe l’Architetto, il quale nel far ricingere l’Architrave, il fregio, & la cornice di questi Tabernacoli, non essendo i pilastri delle capelle tanto fuori del muro, che potesser capuire tutta la proiettura di quella cornice, fece solamente la Gola diritta, & il rimanente de i membri converti in una fascia [...]“²⁹⁸

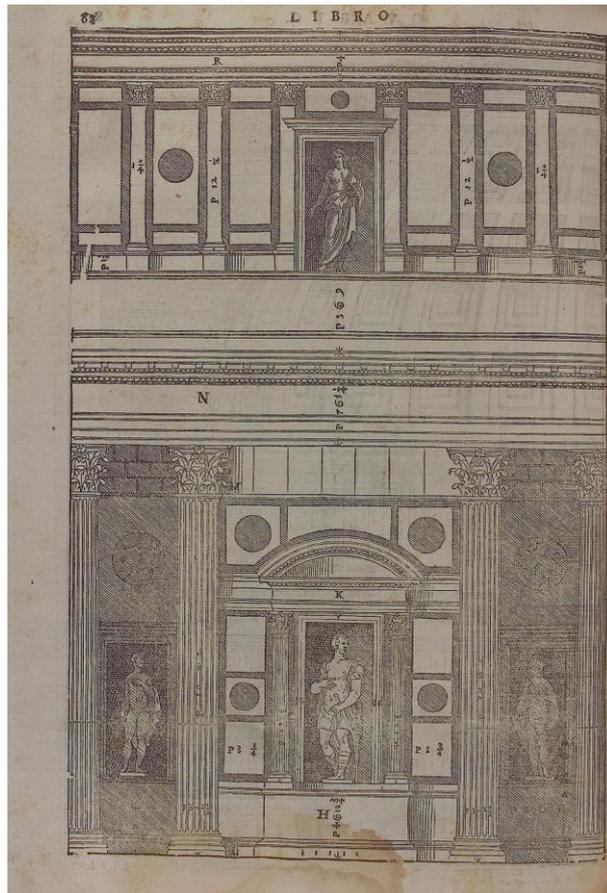


Abb. 4: Detailansicht zu den Ädikulen im Inneren des Pantheons, Rom.

²⁹⁸ PALLADIO [*Quattro Libri – Il quarto libro*, 1570, 74].

In Palladios Pantheon-Beschreibung wird an einigen Stellen, u.a. an der zuletzt zitierten, deutlich, dass er durch seine sprachliche wie zeichnerische Darstellung das Bauwerk als Fallbeispiel heranzieht, um „Prinzipien guter Architektur zu veranschaulichen“²⁹⁹. Insofern steht die Beschreibung nicht für sich, sondern tritt als konkretisierendes Beispiel innerhalb eines größeren theoretischen Kontextes auf.

Dieser an Hand von Palladios Pantheon-Schilderung skizzierte Fall, dass Baubeschreibungen in von Architekturtraktaten zur Veranschaulichung architektonischer Prinzipien eingesetzt werden, ist in der zeitgenössischen Traktatliteratur eine Ausnahme. Wenn im 16. und 17. Jahrhundert beispielhafte Bauten in Traktaten angeführt werden, dann zumeist im Kontext von Bauvermessungen, jedoch nicht in beschreibender Form. Ansonsten ist die architekturtheoretische Traktatliteratur dieser Zeit im Wesentlichen von allgemein gehaltenen Regelwerken bestimmt, die weitestgehend ohne Exemplifizierungen auskommen. Eine Ausnahme stellen jene Schriften dar, in denen ein Architekt seine eigenen Entwürfe beschreibt, wie es auch Palladio im zweiten und dritten seiner vier Bücher tut, um diese mehr oder weniger explizit als ideale Architektur zu präsentieren. In diesen Zusammenhang ist auch das *Opus architectonicum* von Francesco Borromini einzuordnen, das vermutlich um 1647 verfasst wurde³⁰⁰ und eine umfassende Beschreibung des von Borromini erbauten Oratorianerkonvents S. Filippo Neri [Text 25] beinhaltet.³⁰¹ Der Aufbau des Textes erinnert an die etwa 30 Jahre früher entstandene *Relatione della Villa Belvedere* von

²⁹⁹ KRUF T [52004, 102].

³⁰⁰ Beschrieben wird ein Zustand des Oratoriums, der dem Stand der Bauarbeiten im Frühjahr 1647 entspricht: Die Arbeiten am ersten Innenhof einschließlich Oratorium, Bibliothek, Pforte, Gästetrakt sowie das Refektorium waren zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen. Alle übrigen Gebäudeteile, die sich noch in der Projektplanungsphase befanden, werden in der Beschreibung nicht oder im Futur erwähnt; siehe hierzu die Ausführungen von Küble und Thürlemann im Vorwort zu: BORROMINI [*Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 18].

³⁰¹ Das *Opus architectonicum* wurde erstmals 1725 in Rom von dem Stecher und Verleger Sebastiano Giannini als Beigabe zum zweiten Band seines Stichwerkes zu Borrominis Bauten veröffentlicht. Die Ausgabe umfasste den Text sowie 67 Kupferstiche, darunter Grundrisse, Aufrisse, Perspektiven und Detailansichten [BORROMINI, *Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 16]. Die wissenschaftliche Editions-geschichte beginnt 1964 mit der von Paolo Portoghesi herausgegebenen Ausgabe. Monika Küble und Felix Thürlemann veröffentlichten 1999 eine umfangreich kommentierte deutsche Übersetzung des *Opus*, auf die sich auch die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit beziehen. Laut Küble und Thürlemann findet sich im Manuskript des *Opus* auch ein Hinweis auf den eigentlichen Verfasser, der in der Erstauflage von Giannini nicht genannt wird: „Dieses Buch wurde von mir, Virgilio Spada, verfasst im Namen des Cavalier Borromini“, [BORROMINI, *Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 17]. Als Grund für den bei Giannini fehlenden Hinweis auf den eigentlichen Autor geben Küble und Thürlemann an, dass „Borromini zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Italien eine Renaissance erlebte und damit als Autor wesentlich gefragter war als der weniger bekannte Oratorianerpater Virgilio Spada“, [Ibid., 17].

Gian Battista Agucchi, die bereits Gegenstand von Kapitel 2.2.1 war. Wie Agucchi strukturiert auch Borromini seine Darstellung in Rubriken an Hand der einzelnen beschriebenen Gebäudeteile, wobei die zur Textgliederung angeführten Zwischenüberschriften bereits Teil des Manuskriptes sind und nicht, wie im Falle Agucchis, auf die Textedition des Herausgebers zurückgehen. Eine weitere auffallende Ähnlichkeit zwischen den beiden Texten ist die Detailfülle, mit der die Gestaltung der Bauglieder beschrieben wird. In funktionaler Hinsicht hingegen unterscheidet sich Borrominis Beschreibung des Oratoriums maßgeblich von der Darstellung Agucchis: Während Letzterer, wie in Kapitel 2.2.1 gezeigt wurde, durch die positive Schilderung der Villa ein Lob auf deren Bauherren Kardinal Pietro Aldobrandini auszudrücken versucht, ist Borrominis Text als Rechtfertigung in eigener Sache zu verstehen. So wird an mehreren Stellen der Beschreibung deutlich, dass Borromini etwaiger Kritik an seinem Entwurf und dessen architektonischer Umsetzung zuvorzukommen versucht, indem er auf Schwierigkeiten bei der Projektplanung verweist und gleichzeitig seine Lösung als ideale Antwort auf die von ihm skizzierten Probleme präsentiert:

„Ma la difficoltà maggiore fu il fare la facciata del detto oratorio, mentre la facciata reale è congiunta per di dentro col resto della fabrica, ed in piazza riesce solo uno dei lati per il longo dell’oratorio. [...]Mi risolsi dunque d’ingannare la vista del passaggiero e fare la facciata in piazza, come se l’oratorio cominciasse ivi, e che l’altare fosse al dirimpetto della porta, ponendo questa in mezzo, in maniera che la metà della facciata fosse situata in del parte del fianco dell’oratorio e l’altra metà fuori di esso oratorio, dove sono camera della doresteria, occupando tanta parte di que e di là quanto stimai proporzionata all’altezza che disegnai darli [...]”³⁰²

Indem Borromini seine Beschreibung des Oratoriums als „Apologie, als Rechtfertigungsschrift [...] für ein von ihm zu verantwortendes Bauwerk“³⁰³ konzipiert, setzt er sich zugleich indirekt mit den architekturtheoretischen Positionen der damaligen Zeit auseinander, die noch von einer Orientierung an klassischen Vorbildern geprägt waren und erst allmählich Raum für die Entwicklung neuer Ansätze der Architekturästhetik schufen, welche mit den Begriffen „invenzione“ oder „capriccio“ umschrieben werden können.³⁰⁴ Wie Küble und Thürlemann in ihrer Einleitung zum *Opus* nachvollziehbar darlegen, versucht Borromini in seiner Beschreibung zu argumentieren, dass sein Entwurf des Oratoriums zwi-

³⁰² BORROMINI [*Opus*, Ed. De Benedictis, 1993, 46f.].

³⁰³ Küble und Thürlemann im Vorwort zu: BORROMINI [*Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 31].

³⁰⁴ *Ibid.*, 35.

schen einer klassisch orientierten Grundhaltung einerseits und einer auf Modernität ausgerichteten Architekturästhetik andererseits zu vermitteln vermag.³⁰⁵ So betont er mehrfach die harmonischen Proportionen seiner Komposition, womit er, wie beispielhaft an Hand der folgenden Textstelle illustriert, ein Thema der vitruvianischen Architekturlehre aufgreift:

„[...] e così fui necessitate a prender una forma ovate, la qual forma mi diede la vita, perché non solo mi servì al detto effetto, ma mi causò mille altri beni. [...] ad ogni modo si è reso proporzionato, massime col sfogo di molte lunette intorno, dove in forma pararellogramma sarebbe riuscito basso assai [...].“³⁰⁶

Gleichzeitig finden sich in der Beschreibung Passagen, in denen Borromini die manieristischen Züge der Ausführung hervorhebt und somit die Modernität seiner Entwurfspraxis unterstreicht:

„Ne' quali disegni sufficientemente apparisce tale quale è un scherzo che vi ho fatto, poiché, dove da basso on mezzo si rappresenta un petto che viene in fuori arcuato, a mezzo la facciata, sopra il primo cornicione, la parte di mezzo sopra detto petto rientra in dentro arcuato on contrario e lascia un sito ovato assai spazioso per una inghiera della libreria, come si vede coll'aggiunta d'alcuni ornamenti non eseguiti nella tavola n. 20. Vi sono parimente Quattro nicchi, non tanto per ornato, quanto per cavare in essi lumi per alcune stanze da basso [...].“³⁰⁷

Auch wenn Borrominis Beschreibung darauf angelegt ist, ein architekturtheoretisches Regelsystem beispielhaft zu veranschaulichen, so zeigt sich doch die indirekte Auseinandersetzung mit zeitgenössischen architekturtheoretischen Positionen an mehreren Stellen im Text, wenn er beispielsweise in der Schilderung der Fassade die *decoro*-Vorstellungen des 16. Jahrhunderts aufgreift:³⁰⁸

„[...]Ma perché l'oratorio è figlio della chiesa, e con le confessioni e frequenza de sacramenti ricevono molti lo spirito di frequentare l'oratorio, si stimò bene che la facciata dell'oratorio fusse come figlia della facciata della chiesa, cioè più piccolo, meno ornate e di material inferior. E dove quella di taverino, fu risoluto far questa di terra cotta; e dove quella è di ordine corintio, far questa di 'ossatura aolo di nuon ordi-

³⁰⁵ Küble und Thürlemann im Vorwort zu: BORROMINI [*Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 37].

³⁰⁶ BORROMINI [*Opus*, Ed. De Benedictis, 77].

³⁰⁷ *Ibid.*, 48.

³⁰⁸ Dieser Hinweis auf Borrominis Architekturverständnis findet sich bei KRUF T [52004, 117]. Kruf t erläutert des Weiteren, dass Borromini in seiner Beschreibung des Oratoriums Positionen zum Ausdruck bringt, wie sie zu dieser Zeit u.a. von Bellori vertreten wurden. So versteht auch Borromini „Architektur als Nachahmung der konstruktiven Prinzipien der Natur“ [KRUF T, 52004, 117], was sich exemplarisch an folgender Textstelle illustrieren lässt:

„E nel dar forma a detta facciata mi figurai il corpo umano con le braccia aperte, come che abbracci ognuno che entri. Qual corpo con le braccia aperte si distingue in cinque parti, cioè il petto in mezzo e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano; che però nella facciata vi è la parte di mezzo in forma di petto e le parti laterli in forma di braccia, distinte ciascuna in due parti, mediante certi pilastri che risaltano nel mezzo di essi [...].“ BORROMINI [*Opus*, Ed. De Benedictis, 1993, 46].

ne, ed indicare più tosto I memri e parti dell'architettura che ornarli e perfezionarli: che però i capitelli hanno solo la campana senza foglie e le basi con pochi membri.[...].³⁰⁹

Borrominis Beschreibung des Oratoriums S. Filippo Neri ist somit in ein spannungsvolles funktionales Gefüge einzuordnen, das – in Anlehnung an die Deutung von Küble und Thürlemann – als Baubeschreibung mit narrativen Elementen, Chronik und Entwurfsrechtfertigungsschrift mit theoretischem Hintergrund umschrieben werden kann.³¹⁰ Auf Grund der vielschichtigen Funktionen des Textes sprechen Küble und Thürlemann gar von einer neuen Textgattung, die Borromini mit dem *Opus* entwickelt hat. In der Tat weist Borrominis Beschreibung eine funktionale Komplexität auf, die anderen Architekturbeschreibungen dieser Zeit, seien sie in einem rezeptiven oder in einem theoretischen Kontext entstanden, nicht zugesprochen werden kann. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung von Küble und Thürlemann, dass es sich beim *Opus architectonicum* um eines der frühesten Beispiele für eine Architekturmonographie handelt.³¹¹ Als frühesten Vertreter dieser Textgattung nennen die beiden Herausgeber eine Beschreibung des Palazzo Ducale in Urbino, die 1587 von Bernardino Baldi veröffentlicht wurde. In diese Reihe der sich Ende des 16. Jahrhundert neu ausprägenden literarischen Tradition, einem einzigen Bauwerk eine umfassende Beschreibung zu widmen, ist auch die Villa Aldobrandini-Schilderung von Agucchi einzuordnen. Auf die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Agucchis und Borrominis Beschreibung wurde eingangs bereits hingewiesen;³¹² zieht man jedoch auch noch die jeweilige funktionale Ausrichtung der Beschreibungen in Betracht, so wird deutlich, dass die sich gerade erst entwickelnde Textgattung der Architekturmonographie bereits im 17.

³⁰⁹ BORROMINI [*Opus*, Ed. De Benedictis, 47].

³¹⁰ Küble und Thürlemann im Vorwort zu: BORROMINI [*Opus*, Ed. Küble & Thürlemann, 1999, 50].

³¹¹ *Ibid.*, 18.

³¹² Zu den Ähnlichkeiten im Textaufbau kommt eine Parallele in der Titulierung der Texte hinzu: Wie auch Agucchis Werk so führt auch das *Opus architectonicum* im Titel den gattungsgeschichtlich bemerkenswerten Begriff *Relatione*, also Beschreibung, welcher zur Zeit der Entstehung beider Schriften als Bezeichnung für eine Textgattung vornehmlich Werken der topographischen Literatur vorbehalten war, was wiederum den Innovationsgrad von Agucchis und Borrominis Abhandlungen in Hinblick auf die Entwicklung der neuen Gattung *Architekturmonographie* verdeutlicht [siehe auch die Ausführungen in Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit].

Jahrhundert eine beachtliche Bandbreite an textimmanenten Funktionen abzudecken vermochte.³¹³

Im Kontext der Frage nach der Bedeutung von Architekturbeschreibungen in architekturtheoretischen Abhandlungen gilt es abschließend noch ein Werk zu behandeln, das zwar nur indirekt als architekturtheoretische Schrift eingestuft werden kann, dem aber als „erste vergleichende Weltgeschichte der Architektur“³¹⁴ eine besondere Rolle unter den Architekturpublikationen bis zum 18. Jahrhundert zukommt: Johann Bernhard Fischer-von-Erlachs *Entwurf einer Historischen Architectur*, erstmals gedruckt 1721, ist der Versuch, an Hand beispielhafter Bauten, darunter auch Bauwerke aus dem orientalischen und ostasiatischen Raum, die Entwicklungsgeschichte der Weltarchitektur in Stichen und begleitenden Texten nachzuzeichnen.³¹⁵ Fischer-von-Erlachs Schrift richtet sich, seiner eigenen Aussage zu Folge, in erster Linie an dilettierende Laien und versucht diesen einen Überblick über die Architektur unterschiedlicher Zeiten und Völker zu vermitteln. Diese Zielsetzung begründet gleichzeitig, warum sich Fischer-von-Erlach in den Beschreibungen jeweils auf grundlegende Angaben beschränkt, welche durch die beigefügten Tafeln um zusätzliche Informationen ergänzt werden:

„Wie bei Ausführung dieses Werkes des Autoris Absehen gewesen, denen Liebhabern durch wenige Proben nur eine generale idée von den Bauarten unterschiedlicher Zeiten und Völker zu geben; so ist man auch nicht auf weitläufige ausgeführte Beschreibungen bedacht, sondern nur auf die nöthigste Andeutung und deren Umstände, worüber die Abbildungen, als stumme Redner, eine redende Mahlerey erfordern. Weil eine von diesen sich ohne die andre sich nicht deutlich genug zu er-

³¹³ Mit dem Aufsatz von Klaus NIEHR [2005] liegt eine Überblicksdarstellung über Geschichte und Entwicklung von Architekturmonographien vor. Wie Niehr ausführt, lässt sich erst um 1800 eine allmähliche Standardisierung der Textsorte beobachten, indem durch die „Bündelung von einzelnen Perspektiven und Zugängen“ und durch die „Verschmelzung von synchroner und diachroner Vorgehensweise“ [NIEHR 2005, 173] versucht wird, möglichst viele Aspekte des behandelten Bauwerks zu erfassen. NIEHR [2005, passim] betont zugleich, dass sich für die Zeit vor 1800 ein wesentlich heterogeneres Bild zeichnet und durch die mangelnde Festsetzung von Mindestanforderungen an Architekturmonographien keine „klare Trennung zwischen der quasi monographischen Aneignung von Bauten und anderen literarischen Gattungen [wie poetischen Kirchen- und Palastbeschreibungen und antiken Ekphrasen] existiert“, [NIEHR 2005, 166].

³¹⁴ KUNOTH [1956, 24].

³¹⁵ Fischer-von-Erlachs *Entwurf einer Historischen Architectur* hat von Seiten der kunsthistorischen Forschung weitaus weniger Beachtung gefunden als seine architektonische Entwurfspraxis und die von ihm realisierten Bauten. Eine Studie von Artur SCHNEIDER [1932] ist den Handzeichnungen zum *Entwurf* gewidmet; die Ergebnisse weiterer Untersuchungen wie die von Justus SCHMIDT [1934] und George KUNOTH [1956] werden von Hanno-Walter KRUFT [2004, 205-208] treffend zusammengefasst. Ein neuerer Aufsatz von Kristoffer NEVILLE [2007] untersucht die Rezeption von Fischer-von-Erlachs Schrift durch Nicodemus Tessin d.J.

kennen giebet. Denen in der Baukunst nicht sattsam erfahren dienet diese Kürze zu einer Erleichterung [...]“.³¹⁶

Infolgedessen ist es wenig verwunderlich, dass die Beschreibungen kaum über additive Schilderungen wesentlicher Gebäudemerkmale hinauszureichen vermögen. Da Fischer-von-Erlach zudem eine Reihe von zerstörten Gebäuden sowie Bauwerke anderer Kontinente in seiner Darstellung behandelt, sind seine Beschreibungen weniger von Augenzeugenschaft als von zahlreichen intertextuellen Verweisen geprägt, mittels derer er Informationen aus anderen Schriftquellen in seine Beschreibungen einfließen lässt. Deutlich wird dies etwa in der Schilderung des Salomonischen Tempels [Text 34], in der Fischer-von-Erlach auf die Beschreibung des Propheten Ezechiel Bezug nimmt:

„[...] Dieser ungefähr 3000 Jahr nach Erschaffung der Welt und 1000 vor Christi Geburt erbaute Tempel als das vornehmste Wunder Gebäude der Welt hatte nach des Propheten Ezechiels umständlichen Beschreibung zum äussersten Umfange eine viereckigte gleichseitige Einfassung an deren jede Seite 125 goldene Röhre das ist 800 Ellen lang gewesen [...]“.³¹⁷

Doch nicht in allen Beschreibungen übernimmt Fischer-von-Erlach die Angaben aus Schriftquellen so vorbehaltlos wie in der Darstellung des Salomonischen Tempels. In seiner Beschreibung des Dianatempels zu Ephesos [Text 35] etwa bezieht er sich zunächst ebenfalls auf die Angaben aus der *Naturkunde* Plinius' d.Ä., gleicht aber in der Frage nach der Säulenordnung des Tempels die Aussagen von Plinius, Vitruv und Jacques Spon miteinander ab, um schließlich zu einem eigenständigen Urteil in der Diskussion über die Gestaltung der Säulen nach dorischer oder ionischer Ordnung zu gelangen:

„[...] Der Bau hat nach obiger Masse Plinii, die Gestalt eines doppelt so langen als breiten Griechischen Tempels gehabt, dessen Ordination keinen Mutmassungen unterworfen, weil die Griechen ausser der Ordnung und Menge der herum stehenden Säulen auf einerley Art gebauet. In der Ordnung würde man der sonst gemein-samen Meinung nach nicht die gegenwärtige erwählet haben, wenn man nicht fände, daß die Alten sich nicht so genau an diese Austheilung gewisser Ordnungen, nach Beschaffenheit der Götter und Göttinnen gebunden, und daß insbesondere dieser ephesische Tempel von Ionischer Ordnung gewesen, welcher sonst der Junoni zugeeignet wird. Obgleich der Herr Spon anderer Meinung ist und dafür hält, daß er von Dorischer Ordnung gewesen, weil er fünf oder sechs umgefallene, noch unter den Ruinen nicht ganz vergrabene Säulen-Stücke von ganzem Marmor gefunden, deren Diameter zwey Schuh austräget. Wenn solcher Diameter nach ionischer Ordnung neunmal genommen wird, kommet übrig die von Plinio angegebene

³¹⁶ FISCHER-VON-ERLACH [*Entwurf einer historischen Architektur*, 1725, 12].

³¹⁷ *Ibid.*, 12.

Höhe der 60 Schuh heraus. Dieses wird noch bestätigt, wann Vitruvius dem Tempel Diana zu Ephesus einen Ionischen Orden zuschreibt [...]. Demnach stehet nicht zu laugnen, daß zu Ephesus diese Göttin zween Tempel gehabt; deren der erstere, wovon man hier redet, von Dorischer Ordnung gewesen.“³¹⁸

In der Art und Weise, wie Fischer-von-Erlach die zur damaligen Zeit archäologisch ungelöste Frage nach der Säulenordnung des Dianatempels aufgreift, wird deutlich, dass er sich mit architekturtheoretischen Grundsätzen der Proportionslehre und des Dekorums auseinandersetzte, ohne den Anspruch zu erheben, ein eigenes kohärentes architekturtheoretisches System entwerfen zu wollen. Gleichzeitig zeigt Fischer-von-Erlachs Schlussfolgerung, dass es sich beim Dianatempel zu Ephesos ursprünglich um zwei Tempelanlagen gehandelt haben muss, von denen die eine dorischer und die andere ionischer Ordnung gewesen sei, sein historisch-archäologisches Verständnis für die zeit- und ortsspezifische Ausprägung von Architektur. Dieses historische Bewusstsein kommt laut Hanno-Walter Kruft mehr noch als in den Beschreibungen vor allem in jenen Tafelwerken zum Tragen, in denen Fischer-von-Erlach eigene Rekonstruktionen zerstörter Bauten abbildet.³¹⁹ In der Tat stehen ähnlich wie schon bei Palladio auch bei Fischer-von-Erlach die Beschreibungen hinsichtlich ihrer Präzision und Anschaulichkeit hinter den beigefügten Stichen zurück.³²⁰ Fischer-von-Erlachs Leistung in Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte von Architekturbeschreibungen ist somit weniger im Beschreibungsverfahren als vielmehr in der Funktion zu sehen, die er den beschreibenden Textpassagen zuweist: Der *Entwurff einer historischen Architectur* ist wahrscheinlich die erste Architekturpublikation, in der Beschreibungen zur beispielhaften Illustration einer baugeschichtlichen Entwicklungslinie herangezogen werden, wenngleich Fischer-von-Erlachs

³¹⁸ FISCHER-VON-ERLACH [*Entwurff einer historischen Architectur*, 1725, 29].

³¹⁹ Wie KRUFF [2004, 206] ausführt, war Fischer-von-Erlach in seinen zeichnerischen Rekonstruktionen zerstörter Gebäude v.a. an der „Wahrheit“, also an der historischen Genauigkeit der Darstellung gelegen, die er durch die Bezugnahme auf Ruinenbefunde, textliche Überlieferungen und Münzdarstellungen zu erzielen versuchte.

³²⁰ Bemerkenswerterweise konzentriert sich Fischer-von-Erlach in der Darstellung seiner eigenen Entwürfe ganz auf die Ausdruckskraft der Tafelwerke und verzichtet in diesem Kontext auf deskriptive Begleittexte. Während seine Beschreibungen im Allgemeinen sprachlich wie strukturell als nüchtern und gleichförmig einzustufen sind, finden sich unter den Stichwerken je nach dargestelltem Bauwerk unterschiedliche Abbildungsformen, darunter Grund- und Aufrisse, Vogelschauen sowie Perspektiven mit landschaftlichen und figürlichen Versatzstücken, die Fischer-von-Erlachs Bemühen um eine historisch-authentische Präsentation der Bauten unterstreichen.

Darstellung kein kohärentes historisches Gliederungsschema zu Grunde liegt.³²¹ Die Tatsache, dass Fischer-von-Erlachs eigene Entwurfstafeln den Abschluss seines Werkes bilden, legt gleichzeitig die Vermutung nahe, dass seine Schrift – bei allem historischen Bewusstsein – auch von einem selbstreferentiellen Ansinnen des Verfassers geprägt ist. Folgt man der schlüssigen Interpretation von H. W. Kruft, so erhebt Fischer-von-Erlach seine Darstellung der Weltarchitektur zur „Grundlage seines eigenen Architekturkonzepts“, indem er sie als „historische Legitimation der römisch-habsburgischen Reichsarchitektur“³²² präsentiert. In dieser Hinsicht steht Fischer-von-Erlach schlussendlich auch in der Tradition architekturtheoretischer Schriften seit der Renaissance, in denen die Autoren mehr oder weniger explizit die Vorbildhaftigkeit oder, wie im Fall von Fischer-von-Erlach, die architekturgeschichtliche Kontinuität ihrer eigenen Entwürfe betonen.³²³

Funktional betrachtet, erfüllen Beschreibungen von Bauwerken in architekturtheoretischen Schriften bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts primär die Aufgabe eines veranschaulichenden Darstellungsverfahrens, indem sie, wie etwa bei Borromini, zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischen architekturtheoretischen Positionen oder zur Illustration architektonischer Ideale – meist in Zusammenhang mit den Architekturentwürfen des jeweiligen Verfassers – eingesetzt werden. Im letztgenannten Fall kann laut Klaus Jan Philipp von einer „mehr oder minder deutlich hervortretende[n] Architekturkritik [gesprochen werden], [die] als Abgrenzung und Korrektiv zu dem verstanden [wird], was der jeweilige Autor selbst für gute Architektur hält“³²⁴. Dennoch verbleiben diese Beschreibungen sprachlich auf einer faktenbezogenen Ebene, indem vor allem die formalen Aspekte eines Bauwerks geschildert werden. Charakterisierungen, vergleichende Analysen oder gar explizite Wertungen der baulichen Ausführung werden in den Beschreibungen nicht vorgenommen. Die Bedeutung dieser Form von Architekturbeschreibungen liegt daher zum einen darin, dass sie eine

³²¹ Diese Ansicht vertritt auch KRUF T [52004, 206]. Nach SAUERLÄNDER [1983, 259] und in der Folge auch SCHWEIZER [2008, 13] dauerte es bis Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*, erstmals veröffentlicht 1764, bis mit dem Begriff *Stil* eine Analysekategorie zu Verfügung stand, aus der ein historisches Gliederungsprinzip für die Aneignung von Architektur abgeleitet werden konnte.

³²² KRUF T [52004, 207].

³²³ Zu dieser Textstrategie architekturtheoretischer Publikationen der Neuzeit siehe ausführlich KRUF T [52004, 207 & passim].

³²⁴ PHILIPP [1996, 11].

wichtige Rolle in argumentativ neuen Kontexten spielen, etwa in monographischen Schriften wie bei Borromini oder in historischen Abhandlungen wie bei Fischer-von-Erlach. Zum anderen ist bemerkenswert, dass sich durch Beschreibungen in der Architekturtheorie der Kanon der beschriebenen Bauwerke erweitert: So finden sich in architekturtheoretischen Schriften bis zum frühen 18. Jahrhundert auch Beschreibungen zeitgenössischer und exotischer Bauwerke, welche im limitierten Beschreibungskanon der damaligen Reiseliteratur nicht repräsentiert sind.

4.3 Architekturkritische Ansätze in Beschreibungen des späten 18. Jahrhunderts

4.3.1 Detailfokussierung als Grundlage architekturkritischer Beschreibungen: Marc Antoine Laugier's „Essai sur l'architecture“

Laut Eduard Führ entsteht Architekturkritik im 18. Jahrhundert und geht einher mit dem „Verlust von naturgesetzlichen, historisch legitimierten oder allgemeinverbindlichen sowie offenbaren Kunstregeln seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“.³²⁵ Wenn man dieser Aussage zunächst die Rahmenbedingungen für die Entstehung von Kunst- bzw. Architekturkritik entnimmt, so bleibt die Frage nach den Vorbildern kritischer Darstellungen zu klären. Die kritische Auseinandersetzung mit einem Bau- oder Kunstwerk wird in der Regel sprachlich, selten zeichnerisch vermittelt, wobei formale, funktionale und wirkungsbezogene Aspekte zu erfassen und schließlich zu bewerten sind. Es ist daher von Parallelen in den Darstellungsverfahren und einer entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit zwischen den beiden Ausdrucksformen *Architekturbeschreibung* und *Architekturkritik* auszugehen. Auch wenn Beschreibungen *per definitionem* Wertfreiheit vermuten lassen,³²⁶ legt der Blick auf die bisher im Rahmen der Untersuchung vorgestellten Beschreibungsformen und -strategien den Schluss nahe, dass die Grenze zwischen Beschreibung und Kritik nicht immer zweifelsfrei zu ziehen ist. Es sei diesbezüglich beispielsweise an jene Architekturbeschreibungen des 15. bis 17. Jahrhunderts erinnert, die allgemeingehaltene Urteile zu den beschriebenen Bauwerken formulieren, die in den Texten mit Attributen wie *schön* oder *herrlich* umschrieben werden [Kapitel 2.1.1]. In Anbetracht dieser wenig differenzierenden Charakterisierungen und des fehlenden theoretischen Referenzrahmens kann in diesem Zusammenhang zwar keinesfalls von Architekturkritik und auch nicht von kritischen Beschreibungsansätzen gesprochen werden, dennoch bleibt festzuhalten, dass sich auch diese Beschreibungen trotz ihres schematischen Darstellungsverfahrens in einer Grauzone zwischen Deskription und Werturteil bewegen. Ungeachtet der

³²⁵ FÜHR [2003, 234].

Diese These wird in der neuesten Forschung aufgegriffen von WELZBACHER [2011, 261].

³²⁶ In Anlehnung an ROSENBERG [2000, 17] sei in diesem Zusammenhang die phänomenologische Definition von *Beschreibung* nach Salvatore Battaglia, dem Herausgeber des *Grande dizionario della lingua italiana*, zitiert: Eine Beschreibung ist demnach ein „Diskurs, mittels dessen eine Sache durch Angabe beiläufiger Merkmale, die sie von einer anderen unterscheiden, bestimmt wird“, [Übersetzung nach: ROSENBERG 2000, 17].

unscharfen Abgrenzung der Darstellungsformen *Beschreibung*, *Deutung* und *Bewertung*³²⁷ ist anzunehmen, dass es für die Entwicklung kritischer Architekturbeschreibungen eines neuartigen Darstellungsverfahrens bedurfte, das nicht nur formale und wirkungsbezogene Eigenschaften eines Bauwerks erfasst, sondern auch den Bezug zu einem dem kritischen Ansatz zu Grunde liegenden Referenzrahmen – sei es das individuelle Architekturverständnis des Verfassers oder ein allgemein formuliertes theoretisches Ideal – verdeutlicht. Diese fehlende textimmanente Verbindung zwischen den beschreibenden Texten und einem übergeordneten Bezugssystem ist auch der Grund, warum die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Beschreibungen von Palladio und Borromini zwar als veranschaulichend, jedoch nicht als kritisch im engeren Sinne gelten können. Bei näherer Betrachtung der Texte wird zudem deutlich, dass sie, bei allen Unterschieden, ein weiteres Merkmal verbindet, welches eine kritische Auseinandersetzung mit den beschriebenen Bauwerken zu erschweren scheint: Die Beschreibungen der drei Autoren sind, ungeachtet ihrer unterschiedlichen Detailfülle, auf die Gesamterscheinung des jeweiligen Bauwerks fokussiert, d.h. die Texte sind darauf ausgerichtet, die Bauwerke summarisch in ihrem gesamten Erscheinungsbild zu erfassen. Zieht man zum Vergleich noch einmal die Beschreibungen von Heinrich Gentz hinzu, so ist augenfällig, dass sich Gentz in seinen Beschreibungen auf architektonische Details, wie etwa die Gestaltung des Gebälks an der venezianischen Kirche San Giorgio Maggiore, konzentriert. Die folgenden Ausführungen beruhen daher auf der Annahme, dass die Auflösung einer ganzheitlichen Betrachtungs- und Beschreibungsstrategie entscheidend dazu beigetragen hat, dass sich kritische Architekturbeschreibungen im 18. Jahrhundert entwickeln konnten.

Aus architekturtheoretischer Sicht war das fortschreitende 18. Jahrhundert geprägt von einem „Nebeneinander verschiedener, zum Teil heterogener Tendenzen“³²⁸, die jedoch eine gemeinsame aufklärerische Grundhaltung verband. Eine dieser Strömungen geht auf Jean Jacques Rousseaus Schrift *Discours sous les sciences et les arts* von 1750 zurück und wird nach ihrem Verfasser als Rousseauismus bezeichnet. In architekturtheoretischer Hinsicht war der Rousseauismus im Wesentlichen darauf ausgerichtet, die Lehre von Architektur auf grund-

³²⁷ Siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 1.3, Anmerkung 21 der vorliegenden Arbeit.

³²⁸ KRUFFT [52004, 170].

legende Urformen zurückzuführen. Als wichtigster Vertreter dieser theoretischen Haltung kristallisierte sich im 18. Jahrhundert der französische Literat und Jesuitenpater Marc Antoine Laugier heraus, der zwei Abhandlungen über Architektur veröffentlichte: Auf den *Essai sur l'architecture*, 1753 anonym publiziert, folgten 1765 die *Observations sur l'architecture*.³²⁹ Im *Essai* legt Laugier die grundlegenden Prinzipien seines Architekturverständnisses dar, das, ganz im Sinne des Rousseauismus, vorrangig darauf ausgerichtet ist, Regeln aus dem Vorbild der Natur abzuleiten.³³⁰ Ein Kernelement der Architekturtheorie Laugiers ist die so genannte Urhütte, die er zum Maßstab aller Architektur erhebt. Entsprechend dieses Gebildes – vier Baumstämme als stützende Elemente über rechteckigem Grundriss tragen horizontale Querbalken, auf denen ein Satteldach aus Ästen aufsetzt³³¹ – entwickelt Laugier eine Architekturauffassung, in der Säule, Gebälk und Giebel eine wesentliche konstruktive Funktion übernehmen³³² und nicht länger dem Bauschmuck zugerechnet werden.³³³ Vor dem Hintergrund dieses Architekturverständnisses wendet sich Laugier zugleich gegen die Verwendung von Arkaden und Pfeilern, wobei Letztere für ihn eine „lügenhafte Nachahmung der Säule“³³⁴ darstellen.

³²⁹ Die Ausführungen beziehen sich auf die eingehende Darstellung von KRUFTE [52004, 159-185] zur Entwicklung der Architekturtheorie zur Zeit der Aufklärung. Als das noch immer grundlegende Werk der Laugier-Forschung gilt die Monographie von Wolfgang HERRMANN [1962]. Der für die Argumentation des vorliegenden Kapitels richtungsweisende Aufsatz von HESSE [1985] behandelt die Architekturtheorie Laugiers unter dem Aspekt der „Auflösung des klassischen Architekturkonzepts“

³³⁰ « Il est de l'Architecture comme de tous les autres Arts: ses principes sont fondés sur la simple nature, & dans les procédés de celle-ci se trouvent clairement marquées les règles de celle-là », LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 8].

³³¹ « Quelques branches abbatues dans le forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, & qu'il dispose en quarré. Audessus il en met quatre autres en travers ; & sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, & qui se reunissent en pointe de deux côtés », LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 9].

Das Konzept der Urhütte ist keine Neuerfindung Laugiers. Vielmehr greift der Autor des 18. Jahrhunderts die Ausführungen Vitruvs im zweiten Buch der *De architectura libri decem* auf. Vitruv schildert darin den „Ursprung der Gebäude“ und beschreibt, wie die Menschen Behausungen zum Schutze vor Naturkräften und zur Etablierung sozialer Strukturen errichteten, ohne näher auf die Form dieser ursprünglichen Behausungen einzugehen [VITRUV, *Zehn Bücher*, Ed. Fensterbusch, 1964, 81]. Nach KRUFTE [52004, 170] steht die Urhütte bei Vitruv für den entwicklungsgeschichtlichen Anfang der Architektur, während sie bei Laugier zum Maßstab für architektonische Gestaltung wird.

³³² « Dans tout ordre d'Architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement & le fronton qui puissent entrer essentiellement dans sa composition », LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 11].

³³³ Wie KRUFTE [52004, 171] darlegt, gelingt es Laugier vor dem Hintergrund dieses theoretischen Ansatzes „die Ordnungslehre in seine konstruktive Logik einzubeziehen [und zugleich] die Dichotomie von Baukörper und appliziertem Ornament [zu überwinden]“.

³³⁴ Übersetzung nach KRUFTE [52004, 171].

Im Original: « Les pilastres ne sont qu'une mauvaise représentation des Colonnes [...] », LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 16].

Im Aufbau folgt Laugiers *Essai* zunächst dem Schema der Architekturtraktate, die in der Tradition Vitruvs stehen, indem der Autor in einem einführenden Kapitel die seiner Ansicht nach grundlegenden Prinzipien und Regeln von Architektur, wie oben zusammengefasst, erläutert. Doch unmittelbar an diese allgemeinen Ausführungen über die Konstruktion der Urhütte und die Bedeutung von Säule, Gebälk und Giebel schließt eine kurze Textpassage an, in der Laugier seine Argumentation mittels eines konkreten Beispiels, nämlich der Maison Carrée in Nîmes [Text 38], untermauert:

« Il nous reste en France une très-beau monument des Anciens, c'est ce qu'on appelle à Nîmes la Maison-Quarrée. Connoisseurs ou non connoisseurs, tout le monde admire la beauté de cet édifice. Pourquoi ? parce que tout y est selon les vrais principes de l'architecture. Un carrée long où trente colonnes supportent un entablement & un toit terminé aux deux extremités par un fronton ; voilà tout ce dont il s'agit. Cet assemblage a une simplicité & une noblesse qui frappe tous les yeux. »³³⁵

Die Textpassage kann nicht als umfassende Beschreibung der Maison Carrée gedeutet werden; eine solche zu produzieren hätte auch nicht der Argumentationsstrategie Laugiers entsprochen. Stattdessen konzentriert er sich in seiner Darstellung auf die zentralen Merkmale des Bauwerks, nämlich den längsrechteckigen Grundriss, die Säulen, die das Gebälk tragen und das Satteldach mit den dreieckigen Giebelfeldern, das sich über dem Gebälk erhebt. Die formale Gestaltung dieser baulichen Elemente wird von Laugier nicht thematisiert; vielmehr argumentiert er, dass sich allein aus diesen konstruktiven Merkmalen die besondere Wirkung des Bauwerks ergibt, die bei seinen Betrachtern Bewunderung hervorruft. In der zitierten Textpassage erhebt Laugier die Maison Carrée zur Verkörperung seines architektonischen Ideals, der Urhütte. Indem die Beschreibung unmittelbar in die Argumentationsstruktur der Gesamtdarstellung eingebunden ist, illustriert die Textstelle eine Idealvorstellung von Architektur, die dadurch greifbar wird, dass der Autor sich in der Beschreibung auf einzelne als „schönheitsstiftend erachtete Gestaltungsmittel“³³⁶ konzentriert.³³⁷

Dieses textstrategische Vorgehen, das Laugier im Falle der Maison Carrée als Positivbeispiel einsetzt, findet auch im weiteren Verlauf des *Essai* Verwendung,

³³⁵ LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 11].

³³⁶ HESSE [2003, 229].

³³⁷ HESSE [2003, 231] beobachtet in der Architekturrezeption des 18. Jahrhunderts eine allgemeine „Entsemantisierung der Architektur durch Ästhetisierung ihrer Gestaltungsmittel“, da gattungsstilistische und bauikonographische Aspekte gegenüber ästhetischen Merkmalen an Bedeutung verlieren.

dann allerdings vermehrt in Form von Negativbeispielen. So beschreibt Laugier beispielsweise die Schlosskapelle von Versailles [Text 39], um Kritik an der Verwendung von Pfeilern als stützende Elemente in einer Kolonnadenreihe zu üben:³³⁸

« En entrant dans les travées de la Chapelle de Versailles, tout le monde est frappé de la beauté des Colonnes, de l'âpreté des entre-collonnemens : mais aussi-tôt qu'on est arrivé à la naissance du rond-point, il n'est personne qui ne voye avec chagrin cette belle suite de Colonnes sottement interrompue par un maussade pilastre. On doit donc tenir pour certain que l'usage des pilastres est un des grands abus qui se spoient introduits dans l'architecture [...]. »³³⁹

Der von Laugier zunächst beschriebene positive Eindruck der Schlosskapelle bezieht sich auf die korinthischen Kolonnaden im Obergeschoss der zweigeschossigen Hofkapelle, wo sich auch die Königsempore befindet; die Arkadenzone des Untergeschosses wird von Laugier nicht thematisiert, da die Verbindung von Pfeiler und Arkade seiner Vorstellung von guter Architektur gänzlich widerspricht. Was Laugier in der kurzen Textpassage als Kritikpunkt anführt, ist die Unterbrechung der Säulenreihe des Obergeschosses durch je einen massiven Pfeiler am Ansatz der Chorrundung, wodurch die rhythmisierte Abfolge der Säulen seiner Ansicht nach durch einen „verdrossen wirkenden Pfeiler“³⁴⁰ gestört wird. Bemerkenswert ist Laugiers Beschreibungsstrategie, die zunächst Parallelen zu einem Darstellungsverfahren aufzuweisen scheint, das bereits im Zusammenhang mit empfindsamen Architekturschilderungen besprochen wurde [vgl. Kapitel 3.2]: Als Einstieg in die Beschreibung wählt Laugier das Eintreten eines fiktiven Betrachters in das Bauwerk, was in wirkungsbezogenen Beschreibungen oftmals mit dem Topos des ersten Eindrucks und subjektiven Erwartungshaltungen verbunden ist. Dieser Textestieg, die suggerierte Fortbewegung des Betrachters entlang der Säulen bis zum Choransatz und auch der darauf folgende Verweis auf die Enttäuschung des Rezipienten in Anbetracht der die Kolonnade unterbrechenden Pfeiler lässt vordergründig auf eine betrachterbezogene Beschreibungsstrategie schließen. Durch die Rückkopplung der Beschreibung an den Betrachter gelingt es Laugier, das von ihm diskutierte

³³⁸ Wie HESSE [2003, 227 & 2008, 449] ausführt, wurde der Schlosskapelle von Versailles im Allgemeinen eine positive Rezeption im 18. Jahrhundert zu Teil: So wurde sie von den Theoretikern der damaligen Zeit als Vorläufer einer nach dem gräco-gotischen Ideal gestalteten Sakralarchitektur gesehen, was unmittelbar mit dem neuartigen Stützensystem der Emporenzone zusammenhing, in welcher die Wölbung auf den Kolonnaden und nicht wie bis dahin üblich auf Pfeilerarkaden aufsetzt.

³³⁹ LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 19].

³⁴⁰ Freie Übersetzung durch die Autorin.

architektonische Gestaltungsmerkmal nicht nur formal, sondern auch wirkungsästhetisch zu erfassen. Dies ist insofern von Bedeutung, als Laugier in dieser Beschreibung die theoretischen Ausführungen zu der von ihm kritisierten Unterbrechung der Säulenreihe durch Pfeiler mit einer auf den Rezipienten ausgerichteten Darstellungsstrategie verbindet. Sein kritischer Ansatz, der auch in diesem Beispiel auf ein einzelnes architektonisches Element reduziert ist, ist somit nicht nur unmittelbar in die vorausgegangenen theoretischen Ausführungen eingebunden, sondern erfährt zugleich eine diskursive Ausrichtung, die auch als Rezeptionslenkung verstanden werden kann.

Laugiers wohl ausführlichste Architekturbeschreibung findet sich im vierten Kapitel des *Essai*, das mit *De la maniere de bâtir les Eglises*³⁴¹ betitelt ist. In diesem Kapitel erläutert Laugier seine Idealvorstellung von Kirchenarchitektur, die ein an antike Tempelkolonnaden angelehntes modulares Konstruktionsprinzip aus gereihten und übereinander positionierten Säulenarchitraven mit der höhenstrebenden Leichtigkeit gotischer Bauten verbinden sollte.³⁴² Diesen Ausführungen, die später als theoretische Grundlage des gräco-gotischen Architekturideals interpretiert wurden³⁴³, geht eine beschreibende Gegenüberstellung der Pariser Kirchen Notre-Dame und Saint-Sulpice voran [Text 40]. Der Text setzt ein, ähnlich wie auch die Beschreibung der Versailler Hofkapelle, mit dem Motiv des eintretenden Betrachters, der auf den ersten Blick von der Höhe und Weite des Kirchenraumes von Notre-Dame beeindruckt ist:

« J'entre dans l'église de Notre-Dame, c'est à Paris le plus considérable de nos édifices gothiques, & il n'est pas à beaucoup près de la beauté de certain autres qu'on admire dans les Provinces. Cependant au premier coup d'œil mes regards sont arrêtés, mon imagination est frappée par l'entendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef [...]. »³⁴⁴

³⁴¹ LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 173-208].

³⁴² «J'ai cherché en bâtissant nos églises dans le bon goût de l'Architecture antique, il n'y auroit pas moyen de leur donner une élévation & un légereté, qui égalât celle de nos belles églises gothiques. [...] En nous servant des colonnes isolées, nous aurons la légereté ; & en mettant deux ordres l'un sur l'autre, nous atteindrons à l'élévation requise », LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 177f.].

HESSE [2008, 451] verweist auf den für die Geschichte der Architekturtheorie bedeutenden Aspekt, dass Laugier durch seinen Ansatz die bis dato in der Architekturtheorie gewichtige Frage nach dem Gattungsstil aufgibt zu Gunsten eines Architektursystems, das auf der seriellen Kombination gleicher Einheiten – in Laugiers Fall Viersäulen-Architrav-Einheiten – beruht, wodurch der Theoretiker des 18. Jahrhunderts ein Thema der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts vorweg nimmt.

³⁴³ Nach HESSE [1985, 105] geht der Begriff *gräco-gotisches Ideal* auf einen Aufsatz von Robin MIDDLETON [1962] über den Architekturtheoretiker Jean-Louis de Cordemoy zurück.

³⁴⁴ LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 174].

Auch wenn Laugier im Fortgang der Beschreibung einräumt, dass die architektonische Ausführung im Detail unzulänglich sei,³⁴⁵ so ist seine Schilderung von Notre-Dame dennoch von einer intuitiven Einfühlung und subjektivierten Wahrnehmung gekennzeichnet, die deutliche Parallelen zu den Gotik-Beschreibungen des empfindsamen Diskurses aufweist. Im Gegensatz dazu eröffnet Laugier denjenigen Textteil, in dem er die in einer klassischen Formensprache gestaltete Kirche S. Sulpice beschreibt, mit einer summarischen Kritik an der von schweren Massen geprägten Raumwirkung und der zur Gliederung der Schiffe verwendeten Pfeilerarkaden:

« De-là je passe à S. Sulpice, église la plus considerable de toutes celles que nous avons bâties dans le goût de l'Architecture antique. Je ne suis ni frappé ni saisi, je trouve l'édifice fort au-dessous de sa réputation. Je ne vois que des épaisseurs & des masses. Ce sont des grosses arcades enchâssées entre de gros pilastres, d'un ordre corinthien très-lourd & très-gros, & par-dessus le tout une grosse voûte dont la pesanteur fait craindre pour l'insufficance de ses gros appuis. »³⁴⁶

Selbst die Fassade von S. Sulpice stößt bei Laugier auf Kritik, obwohl sie in der Portalzone mit freistehenden Säulen gestaltet ist, was eigentlich seinem architektonischem Ideal der Kolonnadenbauweise entsprechen müsste. Dennoch übt Laugier Kritik daran, dass die Säulen hintereinander, also in die Tiefe der Eingangshalle, gedoppelt stehen anstatt nebeneinander. Des Weiteren missfällt ihm das schwere dorische Kranzgesims über dem Eingangsbereich und im darüber liegenden Geschoss hätte er ebenfalls freistehende Säulen an Stelle der den Pfeilerarkaden vorgelegten ionischen Säulen bevorzugt, was seiner Ansicht nach den massigen Eindruck der Fassade gemindert hätte:³⁴⁷

³⁴⁵ « Revenu de cette premier admiration, si je m'attache au détail, je trouve des absurdités sans nombre : mais j'en rejette le blâme sur le malheur des temps », [Ibid., 174].

Die sich in der Beschreibung von Notre-Dame offenbarende ambivalente Grundhaltung Laugiers zur Architektur der Gotik führt HERRMANN [1962, 72] plausibel darauf zurück, dass Laugier gotische Bauwerke an Hand von zweierlei Maßstäben beurteilt: Gemessen an Kategorien des klassischen Architektursystems wie Symmetrie und Proportion erscheint Laugier die gotische Formensprache unzulänglich, wohingegen er gotische Sakralbauten unter dem Aspekt des ästhetischen Raumgenusses positiv beurteilt.

³⁴⁶ LAUGIER [Essai, Ed. G. Bekaert, 1979, 175].

³⁴⁷ HERRMANN [1962, 33] weist zu Recht darauf hin, dass man vor dem Hintergrund von Laugiers theoretischen Ausführungen eine positive Schilderung der Fassade von S. Sulpice erwarten würde. Er deutet diesen scheinbaren Widerspruch dahingehend, dass Laugier in seiner Kritik explizit jene Gestaltungselemente von S. Sulpice erfasst, die – ungeachtet der alles in allem klassischen Formensprache – Anklänge barocker Architektur darstellen, wie etwa das Tiefenrelief und die Schwere der Fassade sowie das Ineinandergreifen einzelner Bauelemente, was besonders bei den beiden jeweils äußeren dorischen Säulenpaaren deutlich wird, die als zu den Türmen gehörend oder auch als Rahmen der zentralen Säulenhalle verstanden werden könnten [HERRMANN 1962, 134]. Indem Laugier seine Kritik auf eben jene Gestaltungselemente bezieht, bemängelt er, dass die Kirchenbaukunst seiner Zeit sich noch nicht gänzlich von barocken Formen und Gestaltungsmitteln gelöst hat.

« Que dirai-je du grand portail ? C'est une idée excellente, mais maquée. Le sieur Servandoni touchoit presque à la perfection, il s'est arrêté em-decà. Pour faire quelque chose de ce portail, il auroit fallu accoupler les colonnes non en profondeur, mais de front ; supprimer dans le premier entablement cette énorme corniche dorique, qui aura tant de peine à résister aux injures de l'air ; mettre le second ordre en colonnes isolées comme le premier, au moyen de quoi on auroit au moins sauvé l'ouvrage d'un excès de grossiereté. »³⁴⁸

Anders als in jenem Textabschnitt, in dem er die Raumwirkung von Notre-Dame mittels wirkungsästhetischer Kategorien würdigt, greift Laugier für seine Kritik an der Architektur von S. Sulpice auf sein bereits erläutertes Darstellungsverfahren zurück, indem er die Beschreibung an Hand einzelner Gestaltungsmittel, in diesem Fall vornehmlich der Pfeilerarkaden im Inneren sowie der Säulenstellungen an der Fassade, entwickelt. Michael Hesse sieht die Beschreibung von Notre-Dame und S. Sulpice als symptomatisch für die Architekturwahrnehmung des fortschreitenden 18. Jahrhunderts, die sich zwischen „der Ausbildung des Sensualismus“ und einem „rationalistischen Zugriff“³⁴⁹ bewegt. Für die Entwicklungsgeschichte von Architekturbeschreibungen ist von Bedeutung, dass Laugiers detailfokussiertes Beschreibungsverfahren mit seinem übergeordnetem architekturtheoretischen Ansatz korreliert: Wie Michael Hesse ausführlich darlegt,³⁵⁰ geht die Architekturtheorie Laugiers mit einer Auflösung des auf dem „Prinzip der Ganzheitlichkeit“³⁵¹ beruhenden klassischen Architekturkonzeptes einher: Während die klassische Architekturtheorie seit Vitruv die einzelnen Glieder eines Bauwerkes stets auf das Bauganze bezieht und die Schönheit eines Baus an Hand des harmonischen Zusammenspiels der einzelnen Bauteile beurteilt, leitet Laugier aus der Urhütte eine Bauweise aus gereihten Viersäulen-Architrav-Modulen ab, die mit einem „Denken in isolierten architektonischen Elementen“³⁵² verbunden ist. Dass einzelne Bauglieder selektiv betrachtet werden, ist nicht nur kennzeichnend für Laugiers grundlegendes Architekturverständnis, sondern gleichzeitig eine wesentliche Voraussetzung für seine kritische Beschreibungsstrategie. Dies spricht für die eingangs zitierte These Eduard Führs, wonach die Entstehung von Architekturkritik mit dem Verlust tradierter Regelsysteme einherging. Im Falle von Laugier geht aus der Abkehr von Vitruvs ganzheitlichem Architekturkonzept eine Beschreibungswei-

³⁴⁸ LAUGIER [*Essai*, Ed. G. Bekaert, 1979, 175f.].

³⁴⁹ HESSE [2008, 455f.].

³⁵⁰ HESSE [1985, 106-109].

³⁵¹ *Ibid.*, 106.

³⁵² HESSE [2003, 230].

se hervor, in der einzelne architektonische Elemente kritisch „unter ästhetischen Aspekten diskutiert“³⁵³ und dadurch eindeutige Bezüge zu dem übergeordneten theoretischen Referenzrahmen hergestellt werden. Der *Essai sur l'architecture* ist somit das erste architekturtheoretische Werk, in dem Beschreibungen nicht länger nur eine veranschaulichende Funktion erfüllen, sondern als explizit formulierte Kritik in den zeitgenössischen Architekturdiskurs einfließen.³⁵⁴ Gleichzeitig nehmen Laugiers Architekturbeschreibungen durch die selektiv-kritische Schilderung einzelner Bauglieder erstmals die Form dessen an, was Klaus Jan Philipp als „Analyseverfahren der klassizistischen Kunstkritik“³⁵⁵ bezeichnet: Die rein beschreibenden Passagen sind auf ein Minimum reduziert und dienen als Grundlage, um ein kritisches, theoretisch fundiertes Urteil über Architektur formulieren zu können.

³⁵³ HESSE [2003, 230].

³⁵⁴ Laugiers kritische Beschreibungen als erste Beispiele von Architekturkritik überhaupt zu bezeichnen, würde ein zu eng gefasstes Verständnis von Architekturkritik bedeuten. Christine SMITH [1992, 81] etwa führt eine Beschreibung des Florentiner Doms durch Leon Battista Alberti als frühes Exempel der Textsorte Architekturkritik an [Text 11]. Die Beschreibung, die ein wesentlicher Bestandteil von Albertis 1441 entstandener allegorischer Schrift *Profugiorum ab aerumna* ist, weist keinerlei darstellungstechnische Parallelen zu jenen Texten auf, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit als *kritisch* kategorisiert wurden: Alberti beschreibt den Florentiner Dom an Hand von antithetischen Begriffspaaren wie Grazie und robuste Festigkeit, Schönheit und Dauerhaftigkeit, die nicht auf einzelne architektonische Formen, sondern auf die Gesamterscheinung des Bauwerks bezogen und somit als Kategorien ästhetischer Wahrnehmung zu verstehen sind [SMITH 1992, 82]. Gleichzeitig stellen diese Begriffspaare Exzellenzkriterien dar, an Hand derer Alberti den Rezipienten von der Vollkommenheit des von ihm beschriebenen Bauwerks überzeugen möchte, weshalb der Text in der Tradition rhetorisch-ekphrastischer Architekturbeschreibungen zu sehen ist [SMITH 1992, 81]. Dennoch lässt sich Smiths Argument, dass es sich bei der Beschreibung um ein frühes Beispiel von Architekturkritik handelt, nicht gänzlich von der Hand weisen, da sie plausibel darzulegen vermag, dass Alberti die optischen Qualitäten des Florentiner Domes auf das moralische Wertesystem des von ihm fingierten Betrachters bezieht, wodurch ein Referenzrahmen für das in der Beschreibung vermittelte positive Werturteil gegeben ist. So stehen die bereits erwähnten Begriffspaare stellvertretend für ein Ideal des seelischen Gleichgewichts, das der Betrachter auf Grund der ausgewogenen architektonischen Komposition empfindet [Ibid., 88]. Bezieht man die grundlegenden Ausführungen von W. Eugene KLEINBAUER [1971, 5-10] über Formen und Funktionen von Kunst- und Architekturkritik in die Überlegungen mit ein, so kann Albertis Beschreibung als eine spezifische Form dessen verstanden werden, was KLEINBAUER [1971, 6f.] als wertende Kritik im Unterschied zu historischer und künstlerisch eigenständiger Kritik bezeichnet: „The third aspect of criticism can be called judicial. It evaluates the work of art in relation to other works of art as well as human values. [...] The judicial critic applies to the work a set of standards [...]. [These] may include formal excellence, originality, adherence to tradition, truth or morality [...]“ Gemäß dieser Definition ist Albertis Beschreibung insofern als kritisch zu klassifizieren, als er in seinem Text eine positive Darstellung eines konkreten Bauwerks vor dem Hintergrund menschlicher Wertvorstellungen entwickelt. Als Vorläufer formal-kritischer Beschreibungsansätze des 18. Jahrhunderts wie jener Laugiers kann Albertis moralisch fundierte Form von Architekturkritik jedoch keinesfalls gelten.

³⁵⁵ PHILIPP [1996, 44].

4.3.2 Beschreibungen als Ausdruck des Urteils einer Architektur-interessierten Öffentlichkeit

Für den weiteren Form- und Funktionswandel von Architekturbeschreibungen wird im ausgehenden 18. und schließlich auch im 19. Jahrhundert der breit geführte Diskurs einer interessierten Öffentlichkeit maßgeblich, der wesentlich durch die Verbreitung der Printmedien gefördert wurde.³⁵⁶ Doch nicht nur die zur damaligen Zeit aufkommenden und einen rasanten Popularitätszuwachs verzeichnenden Kunst-, Architektur- und Rezensionsjournale trugen zu einer Vervielfältigung von Architekturbeschreibungen bei, auch der bereits etablierte literarische Kontext der Reiseschriften brachte nach wie vor eine Vielzahl an Architekturschilderungen hervor.³⁵⁷ Gleichzeitig kann für den betreffenden Zeitraum kaum noch von einer einheitlichen Architekturtheorie gesprochen werden, weshalb der jeweilige theoretische Hintergrund der einzelnen Architekturbeschreibungen ungleich schwieriger zu greifen ist, als dies bei älteren Beschreibungen der Fall ist, die mehrheitlich von den architekturtheoretischen Grundsätzen des Vitruvianismus geprägt sind. Um trotz des ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu verzeichnenden Pluralismus an Darstellungsformen eine stringente Argumentation der Untersuchung zu wahren, werden die zu ana-

³⁵⁶ Eine umfassende Studie über die um 1800 von Laien geführte Architekturdiskussion liegt mit der Habilitationsschrift *Um 1800* von Klaus Jan PHILIPP [1997] vor. Philipp stellt darin die wichtigsten Akteure und Medien des Laiendiskurses vor und analysiert theoretische Hintergründe und Darstellungsformen.

³⁵⁷ Im 19. Jahrhundert entsteht erstmals auch eine apodemische Schrift, die sich explizit an reisende Architekten wendet: Johann Daniel Wilhelm Eduard ENGELHARDT entwickelt in seiner 1838 veröffentlichten *Instruction für junge Architekten zu Reisen in Italien* [Text 74] u.a. Kriterien, an Hand derer Architekten die von ihnen besichtigten Bauwerke in Beschreibungen festhalten sollen. Seine Vorschläge richten sich dabei ausschließlich auf bürgerliche Profanbauten, für deren Wertschätzung er plädiert und zu deren Beschreibung er folgende Rubriken anführt:

„Ich würde z.B. ein städtisches Wohnhaus auf folgende Weise in Rubriken bringen. I) Zergliederung der Abtheilungen des städtischen Wohnhauses: a) die Hausflure, b) die Vorzimmer, c) die Wohnzimmer, d) die Schlafzimmer, e) die Versammlungszimmer, Galerien und Säle, etc. II) Dimensionsberechnung nach drei Classen: a) die Zimmer selbst, b) die Hausthür, c) Fenster, d) Thore, e) Oefen und Heitzungen, f) Schornsteine; III) Vereinigung der verschiedenen Theile und Communicationen; IV) Mobilien und Hausgeräthe, V) Hausgärten und so alle verschiedenen Theile des städtischen Hauses berührend, und alle sonstige dabei in Beziehung kommende Baulichkeiten, wie z.B. auch Brunnen, Befriedigungen u. dergl. nicht vergessend“, [ENGELHARDT, *Instruction*, 1838, 8].

Die *Instruction* enthält auch von Engelhardt selbst verfasste Beschreibungen u.a. der Villa Rotonda, des Pantheons und der Peterskirche, die der Verfasser in eine Art Itinerarium einbettet, an Hand dessen er die seiner Meinung nach optimale Reiseroute nach und durch Italien präsentiert. In den Beschreibungen hebt der Verfasser an Hand konventioneller Kriterien das Charakteristische bzw. Bemerkenswerte an den einzelnen Bauwerken hervor und diskutiert dies vor dem Hintergrund seines praxisbezogenen Wissens über Architektur. Da die Schilderungen nicht wertfrei sind, nimmt der Autor dem Leser ein eigenes freies Urteil teilweise vorweg.

lyisierenden Textbeispiele in den folgenden Kapiteln auf deutschsprachige Autoren eingeschränkt.

Der kritische Diskurs, der seine Anfänge in architekturtheoretischen Schriften wie etwa Laugiers *Essai sur l'architecture* nimmt, wird im ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend zu einem Phänomen, das sich weniger in Architekten- oder Theoretikerkreisen als vielmehr in Zirkeln dilettierender Laien manifestiert und unmittelbar von der Verbreitung der Printmedien profitiert.³⁵⁸ In den Fokus der Schilderungen rücken dabei vermehrt zeitgenössische Bauwerke und Bau- bzw. Restaurationsvorhaben in Deutschland und dem benachbarten Ausland. Architekturbeschreibungen, die in diesem Zusammenhang entstehen, sind daher nicht nur vermehrt auf das architektonische Geschehen der Gegenwart ihrer Verfasser konzentriert, sondern weisen zugleich eine bemerkenswerte Tendenz zur Patriotisierung auf. Auffallend ist zudem die v.a. in Zeitschriften zunehmende Zahl anonym verfasster Architekturbeschreibungen. Anzunehmen ist, dass diese in der Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung neuartige Publikationsform bewirkt, dass das beschriebene Bauwerk verstärkt in den Fokus des Textes rückt, da Identität und literarisches Umfeld des Verfassers im Unklaren bleiben. Inwiefern auch eine Versachlichung der bis dahin vorwiegend erlebnisbezogenen Architekturbeschreibungen von Laien festzustellen ist, bleibt an Hand der folgenden Textbeispiele zu klären.

Ein Bauwerk, das im späten 18. Jahrhundert vermehrt die Aufmerksamkeit von Fach- und Laienkreisen auf sich zog, ist die Kirche Sainte-Geneviève in Paris, die, unter der Leitung Jacques-Germain Soufflots und seiner Nachfolger zu-

³⁵⁸ Klaus Jan PHILIPP [1997, 28] führt als Gründe für das Erstarren des Laiendiskurses an, dass durch die Entstehung illustrierter Architekturpublikationen um 1800 wie das *Allgemeine Magazin für die bürgerliche Baukunst* und die *Sammlung nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend* erstmals eine breitere Öffentlichkeit mit theoretischen, aber auch formalen und gestalterischen Aspekten von Architektur in Berührung kam. Das gebildete Laienpublikum konnte durch die Lektüre der Architekturpublikationen und deren Rezensionen in Journalen und Monatschriften Kenntnisse und Fähigkeiten erwerben, die eine sachlich-kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Formen von Architektur ermöglichten und zugleich das Auftreten potentieller Bauherren gegenüber von Architekten stärkte. Philipps Argumentation ist im Kontext der Ergebnisse von Jürgen HABERMAS' sozio-ökonomischer Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1990] zu sehen, die, 1961 erstmals erschienen, inzwischen ein fächerübergreifend genutztes Standardwerk geworden ist. HABERMAS [1990, 13-27 & passim.] beschreibt darin einen engen Zusammenhang zwischen der Herausbildung einer kritisch diskutierenden Öffentlichkeit am Ende des 18. Jahrhunderts und den sich zeitgleich verändernden Formen und Inhalten der Buch- und Zeitschriftenproduktion, welche sich auf die neuen Leserschichten einzustellen begann. Der von Philipp beschriebene aufkeimende Laiendiskurs über Architektur ist somit eine Facette eines zunächst von Literatur- und Kunstkritik geprägten öffentlichen Diskurses, der, so HABERMAS [1990, 14], im Zuge der Französischen Revolution auch politische Dimensionen annahm.

nächst als Abteikirche geplant und von 1764 bis 1790 errichtet, im Zuge der Revolution säkularisiert und auch formal umgestaltet wurde und heute unter dem Namen Panthéon als Frankreichs Ruhmeshalle bekannt ist. Dass Sainte-Geneviève vermehrt zum Gegenstand der zeitgenössischen Architekturrezeption und -diskussion wird, hängt jedoch weniger mit der Umwidmung zur nationalen Gedenkstätte, als vielmehr mit der ursprünglichen Gestaltung des Bauwerks zusammen. Diese entsprach den von Marc-Antoine Laugier verbreiteten Vorstellungen eines nach dem gräco-gotischen Ideal errichteten Sakralbaus, weshalb Laugier die Kirche auch als „le premier modèle de la parfaite architecture, le véritable chef d’oeuvre de l’architecture française“³⁵⁹ bezeichnet. Während der Außenbau der Kirche durch die massive Kuppel und den Säulenportikus von einer klassischen Architektursprache geprägt ist, offenbarten sich die Reminiszenzen der gotischen Bauweise vor allem in der ursprünglichen Gestaltung des Innenraums mit seinen reduzierten Wandflächen und der großzügig angelegten Durchfensterung, die eine Konstruktion aus stützenden Entlastungsbögen und verstärkenden Eisenarmierungen erforderte, um dem optischen Eindruck der Schwerelosigkeit ein tragsicheres Stützen- und Strebesystem entgegenzustellen, das nach „dem gotischen Prinzip sich gegenseitig aufhebender Kräfte“³⁶⁰ konzipiert war.

Der anonyme deutsche Autor, dessen Beschreibung von Sainte-Geneviève [Text 70] 1798 in der von 1796 bis 1798 erschienenen Kunstzeitschrift *Der Torso* veröffentlicht wurde, geht in seinem Text weder auf diese komplexe Konstruktion noch auf die zeitgenössische theoretische Debatte um die griechisch-gotische Bauweise ein, sondern behandelt die Kirche unter dem Aspekt der fehlenden Einheit im Zusammenspiel der einzelnen Gebäudeteile.³⁶¹ Als Einstieg in die

³⁵⁹ LAUGIER [*Discours*, 1760, zit. nach HESSE, 1984, 153].

³⁶⁰ HESSE [1984, 156].

Eine umfassende Analyse der Architektur von Soufflots Sainte-Geneviève und auch der Umgestaltung der Kirche zum Panthéon unter Quatremère de Quincy bietet die Dissertation *Von der Nachgotik zur Neugotik* von Michael HESSE [1984, 153-158 & 182 f.], auf die sich auch die obigen Ausführungen zu Bauweise und Konstruktion beziehen. Die bislang einzige monographische Abhandlung zu Soufflots Sainte-Geneviève hat Michael PETZET [1961] vorgelegt.

³⁶¹ Als Einstieg in die Darstellung wählt der Autor zwar die seinerzeit aktuelle Säkularisierung Sainte-Genevièves zum Panthéon, geht aber nicht ein auf die damit verbundenen formalen Umgestaltungen, die, wie HESSE [1984, 182] anschaulich darlegt, den vormals auf Licht und Leichtigkeit beruhenden Raumeindruck durch Ornamentreduktion und Zumauerung von Fensterflächen zu einem strengen Mausoleum überformten. PHILIPP [1997, 182] deutet die Grundhaltung des anonymen Autors auf Grund eines entsprechenden Zitats des Verfassers über die nachbarschaftliche Grablege Marats und Rousseaus als antirevolutionär, räumt jedoch ein, dass sich die Revolutionskritik nicht direkt in der Beschreibung der Architektur niederschlägt.

Beschreibung formuliert der Verfasser zunächst ein allgemein gehaltenes, wirkungsästhetisches Urteil, indem er auf den „würdevoll[en] und angenehm[en]“ Anblick des Bauwerks verweist, ehe er das Ensemble aus einzelnen Baugliedern kritisch betrachtet:

„Auch der erste Erbauer des Tempels, Sufflot hat ihn mit Spuren von Genie ausgeführt, und man kann nicht läugnen, daß der Anblick desselben würdevoll und angenehm ist. Demohngeachtet scheint dem Bau etwas zu fehlen, das den Werken der Alten vorzüglich eigen ist: Einheit. Diese Behauptung wird sich dadurch am meisten rechtfertigen, wenn man die einzelnen Theile des Gebäudes für sich allein betrachtet, denn alsdann findet sich, dass sie ohne Verbindung mit dem Ganzen ein Ganzes ausmachen. Bedeckt man das untere Gebäude mit den Säulen, so bildet die Kuppel einen einfachen runden Tempel; verbindet man damit die mittleren Säulen, so sieht man wieder einen ganzen Bau, der ohne weitere Hinzufügungen als ein Ganzes bestehen könnte. Der Untersatz mit dem Giebelfelde bildet ebenfalls ein ganzes Gebäude, ohne das man gerade noch etwas hinzuwünschte. Diese gegenseitige Entbehrlichkeit der Theile untereinander scheint der Einheit des Ganzen zu schaden [...].“³⁶²

Die vom Verfasser geäußerte Kritik an der fehlenden Einheit im Zusammenwirken der einzelnen Bauteile, welche er hingegen in Bauwerken der Antike in vorbildlicher Weise verwirklicht sieht, weist ihn als Vertreter einer klassizistischen, noch von vitruvianischem Gedankengut geprägten Architekturauffassung aus, in der die architektonische Einzelform der harmonischen Gesamterscheinung untergeordnet wird. Seine Kritik ist dabei ausschließlich auf den in klare Baukörper gegliederten Außenbau gerichtet und nicht etwa auf den an Hand von Säulen-Quadratrastern strukturierten Innenraum,³⁶³ dessen Gestaltung man in Anbetracht dieses Gliederungssystems als Kombination einzelner Module im Sinne von Laugiers Säulen-Architrav-Bauweise hätte auffassen können. Indem die Beschreibung auf den Außenbau konzentriert ist, vermittelt sie einen zweidimensionalen, bildhaften Eindruck des Bauwerks, der körperhaft-räumliche Qualitäten außen vor lässt.³⁶⁴ Im weiteren Textverlauf greift der Autor eine Darstellungsstrategie auf, die bereits am Beispiel der Architekturbeschreibungen Laugiers vorgestellt wurde und die Klaus Jan Philipp im Kontext der zur Dis-

³⁶² ANONYMUS [*Pantheon der Neufranken*, 1798, 385].

³⁶³ Wie HESSE [1984, 155] ausführt, hat Soufflot den Grundriss von Sainte-Geneviève „über einem Quadratnetz entwickelt, an dessen Schnittpunkten sich Säulen befinden, insgesamt 52 Freisäulen und – wo Wände oder stützende Massive hinzutreten – 76 Wandsäulen“.

³⁶⁴ PHILIPP [1997, 179] beobachtet den Eindruck von Zweidimensionalität in Architekturbeschreibungen auch in jenen von Laien verfassten Schilderungen, die sich auf die zahlreichen in den illustrierten Magazinen abgedruckten Entwürfe beziehen. Seiner Schlussfolgerung, dass es sich bei dieser Art von Darstellung um ein für den Laiendiskurs charakteristisches Verfahren handelt, ist zuzustimmen in Anbetracht des Quellenmaterials, das für das vorliegende Kapitel analysiert wurde.

kussion stehenden Schrift als „methodischen Weg [...] der klassizistischen Kunstkritik“³⁶⁵ bezeichnet: Der Verfasser konzentriert sich in seiner Schilderung auf einzelne gestalterische Elemente wie den Säulenkranz der Kuppel und formuliert an Hand dessen ein wirkungsästhetisches, auf die Wahrnehmung des Betrachters ausgerichtetes Urteil:

„[...] Was sich außerdem daran noch aussetzen lässt, ist die zu große Schwere des mittleren Säulenrundes, wodurch der Untersatz ecrasirt wird. Dies bemerkt man vorzüglich, wenn man das Gebäude in einiger Entfernung betrachtet [...].“³⁶⁶

Die Beschreibung endet mit einem Vergleich zwischen Sainte-Geneviève und „den neuen Thürmen in Berlin“, d.h. dem Deutschen und Französischen Dom, die den Berliner Gendarmenmarkt symmetrisch flankieren. Als Vergleichskategorien zieht der Autor zunächst die offensichtlichen formalen Ähnlichkeiten zwischen der jeweiligen Gestaltung des Portikus und der Kuppel heran, ehe er in einem abschließenden Urteil den Gesamteindruck der drei Bauwerke mittels bekannter Attribute bewertet:

„Die Ähnlichkeit mit den neuen Thürmen in Berlin ist überdies leicht bemerkbar. Sie ist so in die Augen fallend, dass man glauben möchte, sie wären nach dem Muster des Pariser Pantheons gebaut, das damals noch eine Kirche St. Genovefens hieß. Die vorspringenden sechs Säulen, das Giebelfeld darüber und die Basreliefs dazwischen, das Säulenrund in dem Mittelsatz der Gebäude, die Kuppel mit ihrem Untersatz, all dies ist sich vollkommen ähnlich, und die Gebäude unterscheiden sich vorzüglich nur darin, dass das Pantheon mehr erhabene Simplicität, die neuen Thürme hingegen mehr Schmuck und Reichtum haben, demohngeachtet aber ein mehr zusammengehörendes Ganzes ausmachen.“³⁶⁷

Die Beschreibung ist in mehrfacher Hinsicht paradigmatisch für den kritischen Laiendiskurs, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts auszuprägen begann: Einerseits ist sie von hoher Aktualität in Hinblick auf die Rezeption des zeitgenössischen, auch innerdeutschen Baugeschehens; andererseits baut das der Beschreibung zu Grunde liegende Architekturverständnis noch auf theoretischen Grundsätzen auf, die in der zeitgenössischen Architekturtheorie bereits überholt waren. Dadurch, dass sich das Architekturverständnis des Autors zugleich nur in Form von Leitbegriffen wie „fehlende Einheit“ und „erhabene Simplicität“ offenbart, kann die Beschreibung auch nicht als Architekturkritik im engeren Sinne verstanden werden, da diese eines klar umrissenen theoretischen Referenzrahmens bedarf. Zwar greift der Autor in der Wahl des Beschreibungsver-

³⁶⁵ PHILIPP [1997, 182].

³⁶⁶ ANONYMUS [*Pantheon der Neufranken*, 1798, 385].

³⁶⁷ Ibid., 385.

fahrens auf die Strategie der kritischen Betrachtung von Einzelformen zurück, jedoch resultieren seine Ausführungen lediglich in einem ästhetischen Urteil, das auf wahrnehmungsbezogene Aspekte ausgerichtet ist. Eine kritische, theoriebasierte Analyse konstruktiver oder funktionaler Zusammenhänge kann der Beschreibung hingegen nicht entnommen werden. Ähnliches gilt auch für eine 1813 ebenfalls anonym veröffentlichte Beschreibung der Kirche Sainte-Geneviève [Text 71], in der der Autor jedoch auf Grundlage des gräco-gotischen Ideals zu einer ungleich positiveren Bewertung des Bauwerks gelangt. Ein wesentlicher Unterschied zur Beschreibung von 1798 liegt darin, dass der Verfasser des jüngeren Textes seine Ausführungen an Hand der Innenraumgestaltung entwickelt. Obwohl der Autor um eine terminologisch präzise Benennung der einzelnen Architekturglieder bemüht ist und auch Fragen der Konstruktion gerade in Hinblick auf die Tragfähigkeit des Stützen- und Wölbungssystems thematisiert, zieht er als Grundlage der positiven Werturteile ebenfalls vornehmlich wirkungsästhetische Kategorien heran, die den Sinneseindrücken des Rezipienten bei der Betrachtung des Bauwerks entsprechen und vermittelt diese in einer bildhaften Sprache, wie sie bereits in den panegyrischen Architekturbeschreibungen der antiken Ekphrasis Anwendung fand:

„[...] Kein christlicher Temple bietet einen solchen Reichthum von griechischer Architektur, mit so viel Harmonie und Geschmack verbunden, dar, und alle diese Constructionen sind von Stein, ohne die geringste Beimischung von Holz. Die zweite Kuppel, die über den beiden andern schwebt, ist von einer Schönheit, die den Beobachter schwindeln macht, und schwerlich ihres Gleichen, selbst in den berühmtesten Gebäuden der gotischen Baukunst, findet. Überhaupt sind wenige im Stand, die Größe dieser Structur nach Vernunft zu genießen, je öfter man aber diese Schlanken Bogen betrachtet, die sich gleichsam aus dem Mittelpunkt der Erde erheben, um die oberste Kuppel zu unterstützen, deren Gewicht sie wegen ihrer Feinheit erdrücken sollte, destomehr staunt man über die Kühnheit einer solchen Conception, und überzeugt sich, dass nur ein kolossalischer Geist ein solches Werk fassen und hervorbringen konnte.[...]“³⁶⁸

Auf Grund der ekphrastischen Tendenzen kann auch diese Beschreibung nicht im engeren Sinne als kritisch gelten, wenngleich der theoretische Hintergrund des Textes im Sinne des gräco-gotischen Ideals greifbar wird. Vielmehr überwiegen in der Beschreibung sprachliche und strategische Anklänge des Baulobs, das seit der Antike eine wesentliche Funktion von Architekturbeschreibungen ist, wenngleich die anonyme Schilderung trotz der ästhetischen, wirkungsbezo-

³⁶⁸ ANONYMUS [*Restauration des Pantheon*, 1813, 10].

genen Urteilskategorien ein Verständnis für die komplexe Konstruktion Sainte-Genevièves erkennen lässt.

An Hand der beiden diskutierten Laienbeschreibungen wird bereits deutlich, dass sich Architekturbeschreibungen im Zeitraum des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in einem Entwicklungszustand zwischen Traditionsgebundenheit und Professionalisierung befinden. Einerseits erweitert sich der Entstehungs- und Publikationskontext von Architekturbeschreibungen, indem nun nicht mehr allein die Reiseliteratur als fruchtbarste Quelle für Architekturschilderungen gelten kann, sondern auch die neuen Medien des Laiendiskurses wie etwa Kunstzeitschriften eine mindestens ebenso große Anzahl an Beschreibungen von Bauwerken hervorbringen. Damit im Zusammenhang steht, dass die Verfasser von Architekturbeschreibungen durch ihre Texte einen Beitrag zum zeitgenössischen, kritisch geführten Architekturdiskurs leisten möchten, weshalb die Beschreibungen nicht länger nur darauf ausgerichtet sind, Architekturrezeption zu dokumentieren und zu vermitteln. Andererseits erweist es sich als problematisch, dass es für kritische Architekturbeschreibungen oder gar Architekturkritik keine bewährten Darstellungsverfahren gab. Die Verfasser greifen daher auf bekannte Darstellungskategorien und -strategien zurück und beschränken sich in ihrer Kritik weitestgehend auf ästhetische Urteile, während formal-analytische Aspekte in den Beschreibungen eine untergeordnete Rolle spielen. Der Diskursbeitrag der Texte liegt daher im Wesentlichen in der reinen Beurteilung eines Bauwerks.³⁶⁹

³⁶⁹ Ein weiteres Beispiel für diese Form der schriftlichen Architekturdiskussion ist die 1796 veröffentlichte vergleichende Beschreibung der Propyläen in Athen und des Brandenburger Tores in Berlin [Text 69]. PHILIPP [1997, 182] schreibt diesen Text dem gleichen anonymen Autor zu, der 1798 ebenfalls im Magazin *Der Torso* die oben besprochene Abhandlung über das „Pantheon der Neufranken“ verfasst hat. Auf Grund der darstellungstechnischen Parallelen zwischen den beiden Texten ist die von Philipp vermutete Übereinstimmung des Autors nicht von der Hand zu weisen.

Es bleibt jedoch zu erwähnen, dass der Laiendiskurs des späten 18. Jahrhunderts auch Architekturbeschreibungen hervorbrachte, die rein informativ und sachbezogen ausgerichtet sind und in diesem Sinne noch deutliche Parallelen zu jenen konventionalisierten Beschreibungsmustern aufweisen, die aus der Reiseliteratur zwischen dem 16. und frühen 18. Jahrhundert hervorgegangen sind. Ein Beispiel für diese Form von Beschreibungen ist der 1779 anonym im Kunstjournal *Miszellaneen artistischen Inhalts* erschienene Artikel über das „Museum Fridericianum in Cassel“ [Text 48], in welchem der Autor eine um Vollständigkeit bemühte Beschreibung des Museumsbaus gibt, die jedoch weder konstruktive noch wirkungsästhetische Aspekte thematisiert und auch keine Ansätze eines ästhetischen Urteils oder gar einer theoretisch fundierten Kritik aufweist. Bemerkenswert ist jedoch auch bei diesem Textbeispiel der Aktualitätsbezug der Beschreibung, die noch im Jahr der Fertigstellung des Bauwerks veröffentlicht wurde.

Neben den Beschreibungen zu einzelnen Bauwerken entstehen Ende des 18. Jahrhunderts auch von Laien verfasste Schriften, die einen breiter angelegten Überblick über die zeitgenössische Architektur in verschiedenen deutschen Städten bieten. Eine dieser Schriften sind die 1776 anonym veröffentlichten *Kritische[n] Anmerkungen den Zustand der Baukunst in Berlin und Potsdam betreffend*.³⁷⁰ In der Einführung legt der Verfasser sowohl seine Darstellungsabsichten als auch sein theoretisches Architekturverständnis offen:

„Die Absicht dieser Blätter ist keineswegs eine umständliche Nachricht der sämtlichen Berliner und Potsdamer Gebäude zu liefern, sondern bloß den jetzigen Zustand der Baukunst darselbst, in Rücksicht auf den guten Geschmack zu zeigen, und einige Anmerkungen sowohl über die Lehrart als auch über die vorzüglich daselbst aufgeführten Prachtgebäude anzustellen, welche jungen Architekten und Liebhabern bey deren Betrachtungen nützlich seyn können.“³⁷¹

Mit seiner Darstellung verfolgt der Autor didaktische Absichten, indem er sich an Nachwuchsarchitekten und gebildete Laien wendet. Gleichzeitig offenbart sich hinter dieser Ausrichtung die Ambition, durch die eigenen Ausführungen meinungsbildend zum zeitgenössischen Architekturdiskurs beizutragen, indem die Ansichten des Verfassers auf die Architekturrezeption eben jener genannten Zielgruppen zurückwirken sollen. Gemäß seiner einführenden Aussage beabsichtigt der Autor, seine Anmerkungen zu den einzelnen Bauwerken an Hand von Fragen des „guten Geschmack[s]“ zu entwickeln, was zunächst als subjektive Herangehensweise im Sinne von Geschmacksurteilen gedeutet werden kann.³⁷² Der Aufbau der Beschreibung ist systematisch, da der Text konsequent

³⁷⁰ Als weiteres Textbeispiel ist die Darstellung von Friedrich Christian SCHMIDT „Über einige Werke der Baukunst zu Leipzig“ [1792] nennen. Schmidts Ausführungen stehen stellvertretend für eine Reihe von Schriften, die Ende des 18. Jahrhunderts Architektur aus einer traditionellen rezeptionsästhetischen Perspektive besprechen und gleichzeitig als Beitrag zum öffentlichen Architekturdiskurs angelegt sind. So sind Schmidts Beschreibungen in Form von Briefen an einen namentlichen nicht genannten Freund abgefasst, wurden jedoch durch das Journal *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst* einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Schmidts umfangreichste Beschreibung ist der Leipziger Nikolaikirche gewidmet [Text 67], deren Innenraum Ende des 18. Jahrhunderts im Sinne des gräco-gotischen Architekturideals umgestaltet wurde. Die auffälligsten Elemente dieser Umgestaltung sind die ionischen Säulen, die den Hallenraum untergliedern und aus deren Kapitellen palmwedelartige Strukturen erwachsen, die in den Rippen des spätgotischen Netzgewölbes aufgehen [zur Umgestaltung der Nikolaikirche siehe ausführlich PHILIPP 1997, 68]. PHILIPP [1997, 69] sieht zu Recht in der positiven Beschreibung der Kirche durch den Gothaer F.C. Schmidt eine Form von lokalpatriotischer Architekturrezeption verwirklicht, in der die innovative Umgestaltung der Nikolaikirche als eine eigenständige deutsche Leistung vor dem Hintergrund der von Laugiers Gedankengut bestimmten Architekturtheorie gewürdigt wird.

³⁷¹ ANONYMUS [*Kritische Anmerkungen*, 1776, 5].

³⁷² Der Begriff des *bon goût* war einer der zentralen Punkte der ästhetischen Diskussion der Aufklärung und fand als solcher auch Eingang in die Debatten der 1671 von Colbert gegründeten Académie Royale d'Architecture, die zumindest in Frankreich eine normative Wirkung entfalten [KRUF, 2004, 144 f.]. Mit der Geschmacksfrage einher ging eine Aporie zwischen subjektivi-

nach einzelnen Bauaufgaben wie etwa Schlössern, Adelspalais und Kirchen gegliedert ist, von denen jeweils die zur damaligen Zeit bedeutendsten Beispiele Berlins und Potsdams unterschiedlich ausführlich beschrieben werden. Die Gliederung nach Bauaufgaben ist auch insofern konsequent, als sie der Argumentation des Verfassers entgegen kommt, die an der *Charakterlehre* orientiert ist. Grundgedanken der Charakterlehre lassen sich bis zu Vitruvs Begriff des *decorum* zurückverfolgen, der bestimmten Bauaufgaben eine bestimmte formale Gestaltung zuweist, die der jeweiligen Bauaufgabe angemessen sein sollte.³⁷³ Der Begriff des *caractère* fand erstmals 1745 Eingang in die neuzeitliche Architekturtheorie, als Germain Boffrand in seinem *Livre d'architecture* forderte, dass Architektur mittels formaler Gestaltungsprinzipien den Charakter bzw. Status des jeweiligen Bewohners, aber auch die Funktion des jeweiligen Bauwerks nach außen hin ablesbar machen sollte.³⁷⁴ Weitergetragen wurde dieser Ansatz von Francois Blondel, der im ersten Band seines *Cours d'architecture* eine Typologie der Charaktere unterschiedlicher Bauaufgaben entwarf.³⁷⁵ In Deutschland wurde die Charakterlehre vornehmlich in der 1788 anonym veröffentlichten Schrift *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden* sowie unter den Lemmata „Charakter“ und „Schicklichkeit“ in Christian Ludwig Stieglitz' *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst* behandelt. Beide Autoren greifen die Grundgedanken der französischen Architekturtheorie auf, indem sie den charakteristischen Ausdruck eines Gebäudes an die Verwendung bestimmter formaler Mittel binden, zu denen u.a. die Form der Gesamtanlage, aber auch Elemente des Bauschmucks gehören.³⁷⁶ Diese grundlegenden Prinzipien der

ver Relativität und der von der Akademie angestrebten ästhetischen Normativität, weshalb „Geschmack [...] an die Autorität von *personnes intelligentes*“ [KRUFT, 52004, 146] gebunden wurde. Im 18. Jahrhundert wurde die Diskussion um eine Definition des *bon goût* erneut von der Akademie aufgegriffen, was zu einem gewandelten Verständnis des guten Geschmacks führte. Dieser war nun nicht mehr abhängig von einem mehrheitsfähigen Urteil eines Zirkels von Architekturkennern, sondern wurde individualisiert, indem die Wirkung eines Bauwerks auf den Betrachter in die Definition integriert wurde. Gleichzeitig hielt die Akademie in einer 1734 veröffentlichten Abhandlung jedoch fest, dass geschmacksbestimmende ästhetische Anmutungsqualitäten der Funktion der Architektur nachgeordnet sind [hierzu ausführlich KRUFT, 52004, 160f.].

³⁷³ PHILIPP [1997, 80].

³⁷⁴ « Les différents Edifices par leur disposition, par leur structure, par la manière don't ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination », [BOFFRAND, *Livre d'architecture*, 1745, 16]. Zu Boffrands Auslegung der Charakterlehre siehe ausführlich KRUFT [52004, 162 f.].

³⁷⁵ Hierzu ebenfalls KRUFT [52004, 167].

³⁷⁶ PHILIPP [1997, 80 ff.] diskutiert beide Schriften ausführlich vor dem Hintergrund ihres Einflusses auf die zeitgenössische Architekturtheorie und auf die Entstehung von Architekturkritik in Deutschland. Er stellt auf Grundlage des von ihm ausgewerteten Quellenmaterials fest, dass

Charakterlehre umfassen insofern auch eine wirkungsästhetische Dimension, als Architektur durch charaktterspezifische Mittel den Betrachter ansprechen und entsprechende Assoziationen in ihm auslösen soll. Gleichzeitig spielt die Frage nach der Angemessenheit im Kontext der Charakterlehre eine wichtige Rolle, da Gestaltungselemente mehr oder weniger geeignet sein können, das charakteristische Wesen einer bestimmten Bauaufgabe zum Ausdruck zu bringen. All diese hier summarisch aufgezeigten Überlegungen bestimmen die Argumentation des anonymen Autors, der sich in seinen Beschreibungen von Berliner Bauwerken kritisch mit der Architektur der Stadt auseinandersetzt. Seine Beeinflussung durch den theoretischen Kontext der Charakterlehre zeigt sich u.a. in seiner Beschreibung des Berliner Schlosses [Text 44], in der er kritisiert, dass die Gestaltung der Fassade einem Bauwerk, das eine repräsentative Funktion zu erfüllen hat, auf Grund fehlerhaft ausgeführter dekorativer Details nicht gerecht zu werden vermag:

„[...] Die äußere Anordnung ist zwar durchaus fehlerhaft, und drückt nichts weniger als eine königliche Wohnung aus, selbst der Triumphbogen bey dem Haupteingange ist unschicklich dazu, indem es die Etagen durchschneidet, und die Communication verhindert. Auch hat es außer dem Mangel an Symmetrie noch eine Menge Ungleichheiten, welche unverzeihlich sind. Die Balustrade ist aus einer und derselben Facade von ungleicher Höhe, die Fensterverdachungen sind theils gebrochen und von einer fehlerhaften Form, das Hauptgesimse ist schwer und schlecht profilirt, dabey ist der Theil, den Schlüter aufgeföhret, mit zu vielen kleinen Zierrathen überhäuft. [...]“³⁷⁷

In der Textpassage über das Berliner Schloss wählt der Verfasser eine Beschreibungsform, die Defizite vor dem Hintergrund eines von der Charakterlehre bestimmten Architekturideals registriert. Dieses Ideal trägt auch seine Beschrei-

„Stieglitz' Zusammenfassungen [die teilweise eng an die *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden* angelehnt sind; Anm. M.E.] deshalb von größerer Bedeutung [sind], da sie in der Folgezeit immer wieder als Grundlage bei Entwurfsbeschreibungen und Architekturkritik benutzt wurden“, [PHILIPP, 1997, 82].

SCHÖNWÄLDER [1995, 127] zeigt Verbindungen zwischen den *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden* und Edmund Burkes Theorie des Erhabenen. Diese sind v.a. darin zu sehen, dass der anonyme Autor in seiner vergleichenden Beschreibung von St. Peter und Pantheon [Text 62, vgl. Anm. 226] versucht, zu einer Definition des erhabenen Charakters in der Architektur zu gelangen, den er durch die wirkungsästhetische Kategorie der Einfalt bestimmt sieht, während der Betrachter beim Anblick eines erhabenen Bauwerks eine stille und ernsthafte Haltung einnimmt [SCHÖNEWÄLDER 1995, 127]. In dieser knappen Ausführung deutet sich bereits eine thematische Parallelität an zwischen dem von der Theorie des Erhabenen beeinflussten empfindsamen Architekturdiskurs und den im vorliegenden Kapitel besprochenen Texten einer architekturinteressierten Öffentlichkeit, die ihre Argumentation vor dem Hintergrund der Charakterlehre entwickeln. Dieser Gedanke soll im Schlusskapitel der vorliegenden Arbeit aufgegriffen und diskutiert werden.

³⁷⁷ ANONYMUS [*Kritische Anmerkungen*, 1776, 15].

bung des Berliner Zeughauses [Text 45], wenngleich diese Textpassage zunächst mit einer rein formalen Beschreibung einsetzt, ehe der Verfasser auf Grundlage der Kategorie der Angemessenheit zu einer positiven Bewertung der äußeren Gestaltung des Zeughauses gelangt:

„Der Plan dieses Gebäudes ist ein vollkommenes Viereck, auf allen Seiten bebauet, die Anordnung der Außenseiten bestehet in zwey Etagen, davon die unterste mit Rustique, die obere aber mit dorischen Pilastres, und bey dem Haupteingange mit Säulen gezieret ist. Die einzelnen Parthien dieser Außenseiten charakterisiren vollkommen die Bestimmung des Gebäudes.“³⁷⁸

Im weiteren Fortgang des Textes berührt der Verfasser eine Problematik, die eng mit dem theoretischen Ansatz der Charakterlehre verwoben ist, nämlich die Frage, welche Art von Funktion durch bautypenspezifische Charaktereigenschaften zum Ausdruck gebracht werden soll. Wie Hanno Walter Kruft darlegt, stand hinter der Idee des Charakters von Architektur ursprünglich nämlich nicht der Gedanke, dass dieser den praktischen Nutzen des jeweiligen Bauwerks verkörpern solle, sondern dass Funktion gleichzusetzen sei mit einer Symbolik, „die Assoziationen auslöst und ein erzieherisches Programm verkörpert“³⁷⁹. Der Verfasser der *Kritischen Anmerkungen* recurriert hingegen auf die praktische Funktion des Berliner Zeughauses, wenn er über die Gestaltung der Gesamtanlage und den Zweck der Bewohnbarkeit der selbigen resümiert und in diesem Zusammenhang einen Vergleich mit dem Pariser Louvre³⁸⁰ anstellt:

„Ob aber die Hauptanlage und Anordnung mit dem wirklichen Gebrauch eines solchen Gebäudes übereinstimmt, darüber ließe sich noch vieles einwenden. Einige Kenner haben die Haupt-Facade des Louvre zu Paris getadelt, in so fern diese zwar ein prächtiges Monument der Baukunst ist, aber unmöglich die Hauptseite eines bewohnten Gebäudes vorstellen könnte. Bey dem Berliner Zeughause könnte man diesen Satz umkehren, indem die Außenseiten eher ein bewohntes Gebäude, als irgend ein anderes Monument der Baukunst anzeigen.“³⁸¹

³⁷⁸ ANONYMUS [*Kritische Anmerkungen*, 1776, 47].

³⁷⁹ KRUFFT [52004, 185].

³⁸⁰ Dass der Autor den Pariser Louvre als Vergleichsbeispiel heranzieht, liegt nicht nur an Parallelen in der Gestaltung architektonischer Details, sondern auch daran, dass der Louvre „[...] in Architekturtheorie, Kunstkritik und Guidenliteratur des Aufklärungszeitalters [...] beinahe unbestritten als das schönste Bauwerk seiner Epoche [galt]“ [HESSE 2003, 209] und sich somit als paradigmatisches Vergleichsbeispiel anbot. Wie HESSE [2003, 209-231] ausführlich darlegt, bezog sich die positive Louvre-Rezeption insbesondere auf die Gestaltung der Ostfassade mit ihren freitragenden Kolonnaden, die u.a. von Pierre Patte als konstruktive Meisterleistung gerühmt wurden und in diesem Sinne als wegweisend hinsichtlich der Umsetzung des gräco-gotischen Architekturideals galten. Wenngleich diese Aspekte im Louvre-Vergleich des Autors der *Kritischen Anmerkungen* nicht thematisiert werden, so ist dennoch davon auszugehen, dass er um die Bedeutung des Louvre für die zeitgenössische Architekturdiskussion wusste.

³⁸¹ ANONYMUS [*Kritische Anmerkungen*, 1776, 47].

An diese Ausführungen schließt noch eine kurze Textpassage an, in der der Autor formale Detailkritik an einigen Elementen der Fassadengestaltungen übt, wobei er erneut den Pariser Louvre als Vergleichsbeispiel heranzieht und seine Argumentation wiederum an Hand der Frage entwickelt, inwieweit die formale Gestaltung der Bauaufgabe angemessen ist:

„Bey dem Haupteingang ist der Architekt in den nämlichen Fehler verfallen, wie Perrault bey dem Louvre, und hat die zweyte Etage durchgeschnitten, um seiner Thüre mehr Höhe zu verschaffen. Außer dieser fehlerhaften Anordnung findet man noch hin und wieder andere mehr, [...] welche bey einem solchen ernsthaften Gebäude unschicklich sind.“³⁸²

Durch dieses argumentative Vorgehen wird deutlich, was der Autor unter dem eingangs erwähnten „guten Geschmack“³⁸³ in der Architektur versteht: Dieses zunächst rein subjektiv erscheinende Bewertungskriterium wird in den einzelnen Beschreibungen durch Positionen der Charakterlehre untermauert – guter Geschmack ist nach Meinung des anonymen Autors in der Architektur immer dann anzutreffen, wenn gestalterische Elemente die Funktion des jeweiligen Bauwerks in möglichst angemessener Weise widerspiegeln. Dass der Autor die Positionen der Charakterlehre als Referenzrahmen seiner kritischen Architekturbetrachtung heranzieht, ist insofern bemerkenswert, als seine Abhandlung noch vor den in Deutschland verbreiteten Schriften von Stieglitz und den *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden* entstanden ist. Darin zeigt sich auch das Aktualitätsbewusstsein des Verfassers, der mit Leitideen der französischen Architekturtheorie vertraut war, ehe diese in Deutschland allgemein bekannt wurden. Die *Kritischen Anmerkungen* sind jedoch noch in weiterer Hinsicht bedeutsam für den Status von Architekturbeschreibungen innerhalb des Laiendiskurses des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Zum einen findet in den Beschreibungen das Verfahren der formalen Detailkritik Anwendung, das es dem Verfasser ermöglicht, seine Urteile über die gestalterische Ausführung der von ihm besprochenen Bauwerke mit dem theoretischen Referenzrahmen der Charakterlehre in Beziehung zu setzen. Diese Vorgehensweise wird im Fall des Berliner Zeughauses jedoch nicht nur auf das einzelne zur Diskussion stehende Bauwerk angewandt, sondern durch den Vergleich mit dem Pariser Louvre veranschaulicht und argumentativ untermauert. Für das Verfassen von Architek-

³⁸² ANONYMUS [*Kritische Anmerkungen*, 1776, 47].

³⁸³ Ibid., 5.

turbeschreibungen stellt dieser formale Vergleich eine neuartige Strategie dar, die über topische Vergleiche wie etwa jenen zwischen Pantheon und Peterskirche³⁸⁴ hinausweist, indem sie die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf allgemeine Kategorien der Wirkungsästhetik wie Größe und dekorativen Reichtum lenkt, sondern zu einer vergleichenden Betrachtung von Einzelformen anregt. Die Bedeutung der *Kritischen Anmerkungen* für die Entwicklungsgeschichte von Architekturbeschreibungen zeigt sich ferner in der Tatsache, dass in der Beschreibung des Berliner Zeughauses eine weitestgehend positive Rezeption eines barocken Bauwerks formuliert wird. Architekturbeschreibungen, die im Rahmen des Diskurses einer interessierten Öffentlichkeit entstanden sind, öffnen sich folglich gegenüber Baustilen, denen zuvor und auch in zeitgenössischen literarisch motivierten Beschreibungen entweder keinerlei Beachtung oder aber eine negative Grundhaltung entgegengebracht wurde. Am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert lässt sich daher eine Ausweitung des funktionalen Kontextes beobachten, innerhalb dessen Architekturbeschreibungen entstehen und auf produktive Art popularisiert werden. Auch wenn es den Autoren mehrheitlich nicht gelingt, innovative Beschreibungsverfahren oder eigenständige theoretische Positionen zu entwickeln, so zeichnet sich ein zunehmendes Bemühen um eine kritische Verbreitung von Erkenntnissen über Architektur im Allgemeinen und über das zeitgenössische Baugeschehen im Besonderen ab. Architekturbeschreibungen werden in diesem Zusammenhang mehr oder weniger explizit zu frühen Formen der Architekturkritik, wenngleich, wie auch Klaus Jan Philipp schlüssig darlegt, konstruktiv-technische Aspekte in der auf das ästhetische Urteil ausgerichteten Kritik der Laien kaum thematisiert werden.³⁸⁵ Als Grund für die Betonung des Ästhetischen in den Texten führt Philipp an, dass im 18. Jahrhundert die Stellung der Baukunst im Verhältnis zu den bildenden Künsten diskutiert wurde und architekturinteressierte Laien in ihren Schriften auf eben jene Diskussion Bezug nehmen.³⁸⁶ Die Autoren thematisieren sinnlich wahrnehmbare Qualitäten von Bauwerken mit der Intention, der Architektur als schöner Kunst einen gleichwertigen Rang neben den Künsten Malerei

³⁸⁴ Siehe Ausführungen Kapitel 3.2.2.

³⁸⁵ PHILIPP [1997, 179].

³⁸⁶ Ibid., 179.

und Plastik zu sichern.³⁸⁷ Die Beschreibungen selbst sind infolgedessen ein zweckgebundenes Darstellungsverfahren, das zwar einen grundlegenden Bestandteil dieser neuartigen argumentativen Ausrichtung des Architekturdiskurses ausmacht, jedoch gleichzeitig den Zielen dieses Diskurses unterstellt und angepasst wird. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch die Beobachtung von Christian Welzbacher, dass es, wenngleich man im Laiendialog des ausgehenden 18. Jahrhunderts Vorläufer der heutigen Architekturkritik finden könne, auch zu diesem Zeitpunkt keinen „klassischen Idealzustand“ von Architekturkritik gegeben habe, da der theoretische Kanon, der der Kritik zu Grunde liegt, sich selbst mit und durch die Kritik veränderte.³⁸⁸ In der Tat waren theoretische Ansätze wie die Charakterlehre und das gräco-gotische Ideal zeitgebundene Phänomene, die schon im 19. Jahrhundert durch neue Ideen abgelöst wurden. Dennoch lassen sich in den Architekturbeschreibungen zwei typische Grundkonstanten des aufgeklärten Architekturdiskurses ausmachen: Die Kritik, die sich aus der Beschreibung von Details entwickelt und das ästhetische Urteil, das über die formal-konstruktive Analyse dominiert.

³⁸⁷ Einzelne Ansätze und Begriffe wie die Charakterlehre und die v.a. in Frankreich geführte Diskussion über den *bon goût* in der Architektur sind Ausdruck dieser zunehmenden Ästhetisierung der Architekturtheorie im ausgehenden 18. Jahrhundert, die sich im Zuge der Abkehr vom tradierten Konzept der Ordnungsarchitektur entwickelte. Gleichzeitig vollzog sich eine zunehmende Trennung zwischen den Berufsbildern Architekt und Ingenieur, die der Debatte um den Status der Architektur im Verhältnis zu den bildenden Künsten neue Impulse verlieh [hierzu ausführlich mit zahlreichen Quellenanalysen PHILIPP 1997, 16 & 179-211, sowie in Anlehnung an PHILIPP 1997 & 2006 auch WELZBACHER 2011, 261].

³⁸⁸ WELZBACHER [2011, 256].

4.4 Der Stellenwert von Beschreibungen in der Architekturhistoriographie

4.4.1 Beschreibungen in der Architekturhistoriographie: bewährtes Verfahren trotz neuer Darstellungsabsichten?

Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert lassen sich nicht nur die Anfänge architekturkritischer Darstellungsformen verzeichnen, sondern auch, so Hanno Walter Kurft ein „wachsende[s] Übergewicht historischer Darstellungen, aus denen dann eine Quintessenz für die Gegenwart destilliert wird“.³⁸⁹ Dieses zunehmende Bewusstsein für die historische Entwicklung von Architektur wird in Form von Einzelphänomenen bereits in Texten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts greifbar, schlägt sich zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht mittelbar in Architekturbeschreibungsverfahren nieder. So zeichnet der bereits besprochene *Entwurf einer historischen Architektur* von Johann Bernhard Fischer-von-Erlach zwar eine baugeschichtliche Entwicklungslinie nach, beschränkt sich in den beschreibenden Passagen jedoch auf grundlegende Angaben zu den besprochenen Bauten und verzichtet auf eine stilgeschichtliche Einordnungen. Die historische Dimension von Fischer-von-Erlachs Darstellung offenbart sich ausschließlich auf der Meta-Ebene des Textes, indem die vorgestellten Einzelwerke in einer chronologischen Abfolge präsentiert werden.

Der eigentliche Beginn der „Verzeitlichung der Kunstgeschichte“³⁹⁰ wird gemeinhin mit den Schriften Johann Joachim Winckelmanns gleichgesetzt³⁹¹, in denen die Kategorie des künstlerischen Stils erstmals zur Grundlage einer historischen Gliederung von Kunst und Architektur wird.³⁹² Betrachtet man

³⁸⁹ KRUF T [52004, 331].

PHILIPP [1998] skizziert an Hand ausgewählter Texte eine *Geschichte der Architekturgeschichte* und eignet sich somit als einführendes Nachschlagewerk.

³⁹⁰ DILLY [1979, 90].

³⁹¹ Hierzu ausführlich DILLY [1979, 14], der auch darauf verweist, dass das Diktum *Geschichte der Kunst* zum ersten Mal überhaupt als Titel in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 auftaucht. Auch SCHWEIZER [2008, 13] betont die Bedeutung dieser Schrift für die Entwicklung einer „Wahrnehmungsfähigkeit architekturhistorischer Spezifika“, wenngleich anzumerken ist, dass Winckelmann in seinem Hauptwerk Architektur nicht behandelt. Architekturgeschichtlichen Fragen widmet sich Winckelmann lediglich in dem Aufsatz *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien* von 1759 und in seiner Schrift *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* von 1761.

³⁹² KREUZER [1959, 26-28] erläutert, dass der Begriff *Stil* in Winckelmanns Schriften zunehmend den etablierten Begriff *Geschmack* im Sinne eines ästhetischen Qualitätsbegriffes ablöst. Regelmäßige Verwendung findet der Stilbegriff bei Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst*, ohne dass der Autor zunächst auf Herkunft und Bedeutung des Begriffes näher eingeht [KREUZER 1959, 28]. Erst im Fortgang der Schrift wird deutlich, dass für Winckelmann der Be-

Winckelmanns Beschreibung der Tempel zu Paestum [Text 42] aus den *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* von 1762, so fällt auf, dass Winckelmann zunächst eine rein faktenbezogene Beschreibung der Disposition der Anlage liefert, ehe er näher auf die Tempelformen eingeht – allerdings ohne diese in Bezug zu einer baugeschichtlichen Entwicklung zu setzen. Die einzige Textstelle, in der ein entwicklungsgeschichtlicher Beschreibungsansatz durchklingt, ist die Passage über die Säulen des Athena-Tempels, die Winckelmann zu einer Anmerkung über das Vorkommen von Säulenbasen im dorischen Baustil nutzt:

„[...] An dem kleineren Tempel ist als etwas besonderes zu merken, daß in der Halle vor dessen Zelle die dritte Säule, in der Tiefe oder Breite, wie man es nennen will, auf beyden Seiten auf der dritten Stufe, welche zur Zelle führen, steht; und diese zwey Säulen haben unten ihren runden Bund und auch ihre Base (Plinto), welche aber rund ist. Folglich finden sich schon in den ältesten Zeiten dorische Säulen mit der Base, welches vorher niemand bekannt gewesen ist [...].“³⁹³

Dass es sich bei dieser Beobachtung um ein archäologisches Missverständnis handelt, wurde bereits im Kapitel über Heinrich Gentz' Paestum-Beschreibung erläutert. Dieser Umstand spielt für die Frage nach der Entwicklung eines stilgeschichtlich ausgerichteten Beschreibungsverfahrens jedoch eine untergeordnete Rolle; von Bedeutung ist vielmehr die Tatsache, dass Winckelmann seine Darstellungsabsichten an Hand der Beschreibung einer Einzelform umsetzt. Seiner Beschreibungsstrategie liegt die Fragestellung zu Grunde, welche Formen charakteristisch für einen bestimmten Baustil sind und ab wann sich diese stilspezifischen Formen nachweisen lassen. Ähnlich verfährt später auch Heinrich Gentz in seiner Beschreibung der Paestaner Ruinen. Wie bereits in Kapitel 4.1 dargelegt, knüpft auch er an die zeitgenössische Debatte um die Entstehungszeit und den Baustil der Tempel an, indem er, unter Bezugnahme auf

griff des Stils sowohl für das Künstlerindividuum als auch für eine gesamte künstlerische Epoche erst dann angemessen scheint, wenn die Kunst bereits eine bestimmte formal-qualitative Entwicklungsstufe erreicht hat; bloße künstlerische Nachahmung fällt für Winckelmann nicht unter den Stilbegriff [hierzu ausführlich KREUZER 1959, 30f.]. Winckelmann vertritt in seinen Schriften die Annahme, dass „klimatische, naturbedingte und gesellschaftliche Faktoren“ [KRUF 52004, 210] die Entwicklungsgeschichte von Kunst und Architektur beeinflussen, dennoch sieht er die unterschiedlichen Kunstepochen nicht als gleichwertig, sondern spricht der griechischen Kunst eine normative Idealität zu. In Bezug auf die stilgeschichtliche Entwicklung von Architektur gelangt Winckelmann in seiner Paestum-Beschreibung zu einer „entscheidenden ästhetischen Aufwertung der dorischen Säulenordnung“ [KRUF 52004, 211], wengleich er, der sein Antikenverständnis im Wesentlichen an der römischen Architektur entwickelt hat, mit einigen Stilmerkmalen der Dorika hadert, darunter mit der in seinen Augen zu wenig zierlichen Anschwellung des Säulenschaftes [zu Winckelmanns Architekturverständnis siehe ausführlich KRUF 52004, 210f.]

³⁹³ Winckelmann [*Baukunst der Alten*, Ed. Borbein & Kunze, 1762/2001, 18].

Winckelmann, stilgeschichtlich auffällige Einzelformen wie das Gebälk und die Säulen des Athena-Tempels beschreibt und diskutiert. Das Vorgehen der beiden Autoren macht deutlich, dass es bestimmter Voraussetzungen bedarf, um eine historische Perspektive in Architekturbeschreibungen greifbar zu machen: Historisch-stilgeschichtlich ausgerichtete Beschreibungen setzen immer eine Form von Bewusstsein für baugeschichtliche Entwicklungsprozesse voraus, welche sich am augenfälligsten durch einen synchronen oder diachronen Vergleich mehrerer Bauwerke illustrieren lassen. In der Schilderung eines einzelnen Bauwerks werden Entwicklungen nur dann offenbar, wenn der Schwerpunkt auf stilgeschichtlich relevante Details gerichtet und die Frage nach der Entstehungszeit und Stilkonformität der zur Diskussion stehenden Formen aufgeworfen wird.

Vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Überlegungen ist eine zeitliche Diskrepanz zu beobachten zwischen dem im 18. Jahrhundert aufkeimenden Interesse an der historischen Entwicklung von Architektur und dessen Einfluss auf architekturbeschreibende Darstellungsverfahren, der erst zu einem späteren Zeitpunkt nachweisbar wird. Die zunehmende Auseinandersetzung mit architekturgeschichtlichen Fragestellungen wurde indes im späten 18. Jahrhundert durch eine Reihe von Faktoren genährt, von denen an dieser Stelle zunächst der Einfluss archäologisch motivierter Entdeckungsreisen näher behandelt werden soll:

Schon in der Renaissance gab es Bestrebungen, das Wissen über die als vorbildhaft geltende Baukunst der Antike durch das Studium erhaltener Monumente zu vertiefen. Zentrum dieser Anstrengungen war zunächst Rom, dessen antike Denkmäler u.a. von Autoren wie Palladio [*L'antichità di Roma*] katalogisiert wurden. Mitglieder der französischen Architekturakademie stellten im 17. Jahrhundert jedoch widersprüchliche Angaben in verschiedenen früheren Aufmessungen römischer Antiken fest, weshalb der Architekt Antoine Desgodets 1674 im Auftrag der Akademie nach Rom reiste, um eine Neuvermessung der Monumente vorzunehmen.³⁹⁴ Ergebnis dieser Reise war seine Schrift *Les édifices antiques de Rome*, 1682 erschienen, in der der Autor 25 Bauwerke der römischen Antike in Zeichnungen und Beschreibungen unterschiedlicher Länge behandelt. Das umfangreichste Kapitel ist dem Pantheon als dem am vollständigs-

³⁹⁴ Zu den Hintergründen von Desgodets Romreise siehe KRUFFT [52004, 153f.].

ten erhaltenen antiken Monument gewidmet. Die besondere Qualität von Desgodets Publikation liegt in der exakten Ausführung der Vermessungen und Zeichnungen, die er eigenhändig am vorhandenen Denkmälerbestand anfertigte und durch die es ihm gelingt, Ungenauigkeiten früherer Aufnahmen nachzuweisen. Desgodets' Beschreibungen beschränken sich hingegen meist auf die Erläuterung der Tafelwerke. Lediglich die Beschreibung des Pantheons [Text 28] weist an einigen Stellen insofern einen architekturgeschichtlichen Bezug auf, als Desgodets an Hand der Beschreibung einzelner Bauglieder auf die Abfolge ihrer Entstehung zu schließen versucht. Augenfällig ist dies insbesondere in der Passage über die dem Eingang gegenüberliegende Haupt-Exedra des Pantheons:

« [...] Plusieurs tiennent que cette Chapelle du milieu esté fait depuis que ce Temple a esté consacré à Dieu, mais les ornemens qui sont aussi bien travaillez qu'au reste du Temple, font juger le contraire. & s'il y a quelque chose qui puisse faire croire qu'elle n'a pas esté faite en mesme temps que les reste du Temple, c'est que les deux colonnes qui sont aux costez sont cannelées differemment des autres, ayant un astragale posé sur la face qui est entre les cannelures ; & que les moulures de l'entablement qui fait saillie sur ces colonnes & qui fait le demi cercle du dedans de la Chappelle, ne s'accordent pas avec les moulures du reste de l'entablement qui fait le circuit du Temple, quoy que les unes & les autres ayent les mesmes profils & les mesmes hauteurs [...]. »³⁹⁵

In seiner Beschreibung wirft Desgodets die Frage auf, ob die in älteren Schriftquellen vertretene Meinung, die Haupt-Exedra sei später als die übrigen Exedren entstanden, haltbar sei in Anbetracht der Ausführung der formalen Details. Seine Beobachtungen zur Gestaltung der vor der Wand platzierten Säulen und der Zierleisten des Gesimses, das sich um die Säulen in den Halbkreis der Haupt-Exedra verkröpft, sind zwar nicht direkt auf einen bestimmten Baustil bezogen, deuten aber durch den Vergleich mit den Säulen und dem Gesims der übrigen Exedren insofern eine entwicklungsgeschichtliche Perspektive an, als der Darstellung die Frage zu Grunde liegt, in welcher zeitlichen Abfolge die Nischen entstanden sind. Was schon an Winckelmanns Beschreibung der Tempel zu Paestum festgestellt wurde, gilt somit auch für Desgodets Beschreibungsverfahren in seinen *Édifices antiques*, der ersten streng systematischen Publikation mit archäologischem Anspruch: Das Interesse an baustilspezifischen Gestaltungsmitteln wird in der Beschreibung nur in der Analyse von Einzelformen deutlich und steht insgesamt hinter dem Anspruch einer umfassenden Doku-

³⁹⁵ DESGODETS [*Édifices antiques de Rome*, 1682, n.p.].

mentation des Monuments zurück. Eine ausdrückliche stilgeschichtliche Einordnung wird nicht vorgenommen, stattdessen ist sowohl Desgodets Pantheon-Beschreibung als auch seine Gesamtdarstellung noch von einer vitruvianisch geprägten Suche nach absoluten Proportionen in der Architektur geprägt, die der Autor durch seine empirisch exakte Vorgehensweise zu belegen versucht.³⁹⁶ Das anhaltende Interesse an der Baukunst der Antike führt im 18. Jahrhundert schließlich zu einer Reihe von archäologischen Entdeckungsreisen, die den zeitgenössischen Wissensbestand um Erkenntnisse über antike Ruinenstädte wie Palmyra und Baalbek und später auch die Monumente Griechenlands erweitern. Die aus diesen Reiseunternehmungen hervorgegangenen Antikenpublikationen bieten jedoch größtenteils einen weit weniger fundierten Überblick über die vorgefundenen Bestände, als dies Desgodets zu den Monumenten der römischen Antike gelungen war. Viele der Publikationen sind als Tafelwerke im Folio-Format konzipiert, wobei den Zeichnungen häufig noch die Ergebnisse der Bauaufnahmen im Sinne von Maßangaben und nur zum Teil auch mehr oder minder knappe Texte zur Erläuterung beigegeben werden. Folglich kann sich in den Antikenpublikationen des 18. Jahrhunderts keine Beschreibungskultur entwickeln, die den Weg in Richtung einer systematischen sprachlichen Darstellung von baustilgeschichtlichen Besonderheiten und Veränderungen weisen würde. Stattdessen finden sich in den Texten zum Teil Elemente narrativer Reisebeschreibungen wieder, wenn etwa Robert Wood in seinem 1753 veröffentlichten Folio-Band zu den Ruinen von Palmyra den Tafeln eine romantische Schilderung der Ruinenstadt aus der Perspektive eines sich annähernden Besuchers voranstellt.³⁹⁷ Die eigentliche Leistung der Antikenpublikationen ist daher

³⁹⁶ «Il m'étoit venu d'abord dans l'esprit que ces grands auteurs n'avoient pas jugé qu'un telle exactitude fut d'aucune utilité ; l'excellence & la beauté qui fait admirer les Edifices des anciens, ne dependant pas des minuties de ces proportions & des autres circonstances de cette nature [...] Ma premiere intention a donc esté lors que j'ay entrepris de mesurer avec precision les antiquitez de Rome, de scavoir lequel de ces auteurs qui sont en reputation devoit etre suivy, comme ayant donné les veritables mesures», DESGODETS [*Édifices antiques de Rome*, 1682, n.p.].

KRUFT [2004, 154] betont den Unterschied zwischen dem Erkenntnisinteresse Desgodets und jenem seine Lehrers Blondel: Blondel war im Gegensatz zu seinem Schüler vor allem an einer mathematisch fundierten Proportionslehre interessiert; das exakte Aufmaß antiker Architektur war für ihn zweitrangig, da die Kenntnis der exakten Maße mögliche Widersprüche seines Proportionsverständnisses hätte befördern können.

³⁹⁷ “At midnight we stopped two hours for refreshment, and the 14th about noon we arrived at the end of the plain, where the hills to our right and left seemed to meet. We found between those hills a vale through which an aqueduct (now ruined) formerly conveyed water to Palmyra. In this vale, to our right and left, were several square towers of considerable height, which upon

in der umfangreichen Anfertigung und Veröffentlichung von Zeichenmaterial und Aufmessungen zu sehen, die das zeitgenössische Wissen über die Baukunst der Antike beträchtlich vergrößerten und maßgeblich dazu beitrugen, dass sich die Archäologie als eigenständige Wissenschaft etablieren konnte. Für eine baugeschichtliche Ausrichtung von Architekturbeschreibungen sind die Antikenpublikationen dennoch insofern von indirekter Bedeutung, als sie durch das Sammeln und Bereitstellen von Daten und Plänen eine empirische Grundlage bilden für spätere wissenschaftliche Bemühungen um die Aufarbeitung der europäischen Architekturgeschichte.³⁹⁸

Bevor jedoch ein „zur wissenschaftlichen Methode beförderte[s] Geschichtsdenken“³⁹⁹ Eingang in Architekturbeschreibungsverfahren finden konnte, bedurfte es nicht nur eines Wandels des allgemeinen Weltbildes, sondern auch einer Abkehr von jenem normativen Stilverständnis, das die Architektur- und Kunsttheorie bis ins späte 18. Jahrhundert beherrschte. Wie Klaus Döhmer ausführlich darlegt, war das vorherrschende Weltbild bis ins ausgehende 18. Jahrhundert von statischer Natur und wurde erst im Zuge der Aufklärung durch ein „historisch-genetisches Weltbild abgelöst“.⁴⁰⁰ Dieses gewandelte historische Bewusstsein führt auch zu einer neuen Grundhaltung in der zeitgenössischen Debatte um Stil in Kunst und Architektur: Noch Winckelmann vertritt einen „überhistorischen klassizistisch-idealistischen Stilbegriff“⁴⁰¹, der auf der ästhetischen Vorbildhaftigkeit der Antike beruht. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird der Stilbegriff vermehrt historisch-deskriptiv gebraucht und zur Bezeichnung kunstgeschichtlicher Epochen verwendet.⁴⁰² Im Zuge der allgemein zu ver-

nearer approach we found were the sepulchres of the antient Palmyrenes. We had scarce passed these venerable monuments, when the hills opening discovered to us, all at once, the greatest quantity of ruins we had ever seen, all of white marble, and beyond them towards the Euphrates a flat waste, as far as the eye could reach, without any object which shewed either life or motion. It is scarce possible to imagine anything more striking than this view. So great a number of Corinthian pillars, mixed with so little wall or solid building, afforded a most romantic variety of prospect. But the following plate will convey a juster idea of it than any description“, WOOD [*Ruins of Palmyra*, 1753/1971, 35].

³⁹⁸ DÖHMER [1976, 69] betont, dass „erst vor dem Hintergrund eines zur wissenschaftlichen Methode beförderten Geschichtsdenkens [...] die Ergebnisse archäologischen Datensammelns als Elemente eines größeren, eben auch stilgeschichtlichen Zusammenhangs sichtbar [werden]“.

³⁹⁹ DÖHMER [1976, 69].

⁴⁰⁰ Ibid., 68.

⁴⁰¹ Ibid., 73.

⁴⁰² DÖHMER [1976, 82] bietet eine lexikographische Übersicht über die Entwicklung des Stilbegriffes: Er erläutert, dass der Begriff *Stil* zunächst rein ästhetisch konnotiert war und in dieser Bedeutung u.a. von Winckelmann gebraucht wurde [siehe auch Anmerkung 392 zu Winckelmans Stilverständnis]. Wie DÖHMER [1976, 82f.] weiter darlegt, entwickelt sich der Gebrauch

zeichnenden Verwissenschaftlichung⁴⁰³ gewinnt gleichzeitig das nationale Moment an Bedeutung in der Architekturdiskussion um 1800 und führt unter anderem zu Forderungen nach einer „Geschichte der deutschen Baukunst“.⁴⁰⁴ Als Gründe für das erstarkende Nationalbewusstsein führt Achim Hubel zentrale Ereignisse des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts an wie die napoleonische Besatzung, die Befreiungskriege und die Säkularisation in der Folge des Reichsdeputationshauptschlusses, die die europäischen Nationalstaaten in ihren Grundwerten erschüttern und zu einer Konstruktion nationaler Traditionen führen, durch die sich auch die Einstellung gegenüber Zeugnissen der eigenen Vergangenheit ändert.⁴⁰⁵ Das aus Sicht der deutschen Architekturtheorie und -geschichte wichtigste Resultat dieser geistesgeschichtlichen Veränderungen ist die Wiederentdeckung der gotischen Baukunst. Durch das sich im ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend ausprägende Geschichtsbewusstsein werden Bestrebungen offenbar, die Baukunst vergangener Jahrhunderte nicht nur einer neuen ästhetischen Wertschätzung zuzuführen, sondern aus dem historischen Blick auf die Vergangenheit auch Lehren für die zeitgenössische Architektur zu ziehen.⁴⁰⁶

In diesen geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext sind Christian Ludwig Stieglitz' *Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst* einzuordnen, die 1834 zwei Jahre vor Stieglitz' Tod veröffentlicht wurden und die als

des Stilbegriffes im Sinne kunsthistorischer Epochenbezeichnungen erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich die „Vorstellung von Kunstgeschichte als der Aufeinanderfolge sich ablösender Nationalstile“ [DÖHMER 1976, 83] durchzusetzen begann – ein Ansatz, wie er u.a. von Johann Georg Sulzer und Carl Friedrich von Wiebeking vertreten wurde. Zu Bedeutung und Gebrauch des Stilbegriffes siehe auch den Aufsatz „Stilgeschichte“ von Robert SUCKALE [2001].

⁴⁰³ DÖHMER [1976, 69] sieht die einsetzende Industrielle Revolution als Auslöser für die Verwissenschaftlichung zahlreicher Lebensbereiche. Er führt eine Reihe von Zitaten aus dem beginnenden 19. Jahrhundert an, in denen Zeitgenossen eine zunehmend wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst und Architektur fordern. Hintergrund dieser Forderungen nach einer wissenschaftlich betriebenen Kunstgeschichte war die Erkenntnis, dass die Kunstproduktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts keine eigenständigen Leistungen hervorbrachte, sondern sich auf die Reproduktion historischer Stile konzentrierte. Eine wissenschaftliche Herangehensweise sollte dabei sicherstellen, dass aus dem Studium vergangener Kunstepochen die richtigen Lehren für die eigene kunstschaftende Gegenwart gezogen wurden [hierzu ausführlich DÖHMER 1976, 69f.].

⁴⁰⁴ So ein Aufruf im Magazin für die Baukunst von 1789. Hierzu ausführlich PHILIPP [1997, 12 & 69].

⁴⁰⁵ HUBEL [2006, 21f.].

⁴⁰⁶ Laut PHILIPP [1997, 75] beruht das aufkommende Periodisierungsdenken auf einer an Kant angelehnten Vorstellung einer linearen, „immer fortwährenden allgemeinen Kultur und Aufklärung“, die es ermöglicht, aus den Entwicklungen der Vergangenheit Rückschlüsse für die eigene Gegenwart zu ziehen [Zit. aus: „Gedanken über die wahre Schönheit in der Baukunst“ in: *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst*, 1792, zit. nach PHILIPP 1997, 75].

eine der ersten deutschsprachigen Publikationen zu Architekturgeschichte gelten können. Die *Beiträge* stehen am Ende einer Vielzahl von Publikationen, die Stieglitz zum Themengebiet Architektur verfasst hat und sind als Resümee seiner architekturgeschichtlichen Schriften zu verstehen.⁴⁰⁷ Der chronologische Aufbau und universale Ansatz der Schrift verdeutlicht Stieglitz' Bemühen um eine historische Systematisierung der Weltarchitektur, das sein gesamtes architekturgeschichtliches Oeuvre seit den 1790er Jahren durchzieht. Doch auch der für die deutschsprachige Architekturgeschichtsschreibung der damaligen Zeit neuartige umfassende Anspruch, der der Schrift zu Grunde liegt, kann nicht darüber hinweg täuschen, dass Stieglitz thematisch wie methodisch in den Beschränkungen des zeitgenössischen Architekturdiskurses verhaftet bleibt: Der Fokus der Schrift liegt einerseits auf der Vorbildrolle antiker Bauwerke und andererseits auf der ästhetischen Aufwertung der gotischen Architektur. Die Baukunst der Renaissance wird, mit Ausnahme der Peterskirche, der Stieglitz eine eigene Beschreibung widmet, in Form von knappen Passagen zu einzelnen bedeutenden Architekten behandelt. Die Architektur des Barock und beginnenden Klassizismus wird von Stieglitz ebenfalls nur kurz umrissen und entsprechend der vorherrschenden Meinung seiner Zeit negativ bewertet.⁴⁰⁸ An diese Kapitel schließt sich ein inhaltlicher Sprung in die Entstehungszeit der Schrift an, den Stieglitz nutzt, um sich an Hand der Fragestellung „welche Bauart jetzt zu befolgen [sei]“⁴⁰⁹ in die Stildebatte des fortschreitenden Historismus einzuschalten. Aufschlussreich für den Entwicklungsstand von Architekturbeschreibungen im Rahmen der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausprägenden Architekturhistoriographie sind vor allem Stieglitz' Beschreibungen beispielhafter Bauwerke der Antike und des Mittelalters. Ganz im Sinne des von Winckelmann an Hand der griechischen Kunst entwickelten „System[s] von Aufstieg und Nie-

⁴⁰⁷ Eine umfassende Auseinandersetzung mit Stieglitz' architekturgeschichtlichen Schriften bietet der Aufsatz von Klaus Jan PHILIPP [1996-b]. Der Autor konzentriert sich dabei auf Stieglitz' grundsätzliches Architekturverständnis; eine Analyse von Stieglitz' Architekturbeschreibungsverfahren wird von Philipp nicht vorgenommen und liegt auch in der weiteren Forschung zu Stieglitz nicht vor.

⁴⁰⁸ PHILIPP [1998, 16] beobachtet eine allgemeine Zurückhaltung in der architekturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit Bauwerken des Barock und des Rokoko zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Auch die Architektur der Renaissance wurde in den historiographischen Schriften dieser Zeit nur am Rande berücksichtigt. Philipps Beobachtung kann durch die Quellenrecherchen zur vorliegenden Arbeit bestätigt werden.

⁴⁰⁹ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 8. Abschnitt, 178].

dergang eines Epochen-Stils“⁴¹⁰ behandelt Stieglitz die Baukunst der Antike ebenfalls nach dem Schema von anfänglicher Ausbildung, Blüte und daran anschließendem Verfall, auf den ein von Stieglitz als „Zwischen-Zustand“⁴¹¹ betitelter Status folgt, unter dem er u.a. die Baukunst zur Zeit des römischen Kaisers Justinian subsummiert. Kennzeichnend für diesen Zwischenzustand ist laut Stieglitz eine Kunstlandschaft, in der auf Grund von Kriegen, Unruhen und dem zunehmenden Zerfall des römischen Reiches „die Kunst nur in dem bisher gewohnten Kreise, fast mechanisch, fortgeführt wurde“.⁴¹² Die in der Einleitung zum fünften Abschnitt der *Beiträge* ausgeführte Charakterisierung der Epoche deutet bereits darauf hin, dass Stieglitz keine gänzlich objektive Darstellung anstrebt, sondern Ansätze einer Stilkritik zu erwarten sind. Die ausführliche Beschreibung des Hauptwerks aus Justinians Herrschaftszeit, der Hagia Sophia [Text 72] beginnt jedoch zunächst mit einer ausführlichen Passage, in der Stieglitz die wesentliche Disposition der Kirche einschließlich der einzelnen Raumpartien und Pfeilerstellungen im Innenraum in einem sachlich-nüchternen Sprachduktus schildert:

„Die Form der Sophienkirche ist ein ziemlich regelmäßiges Viereck, in Innern aber zeigt sich, durch Stellung der Pfeiler, die Form des griechischen Kreuzes. Das Mittel nehmen vier ansehnliche ins Viereck gestellte Pfeiler ein, auf denen sich Bogen wölben, welche die Kuppel tragen. [...] An der Abendseite desselben befindet sich, in einem hallenähnlichen Raume von geringer Größe, der Eingang in die Kirche, mit drei Pforten. An der Morgenseite öffnet sich der im Halbkreis geschlossene Chor. Zwischen den Pfeilern der Kuppel, gegen Mittag und Mitternacht, tritt man in länglich viereckige Räume, die Schenkel des Kreuzes. In jedem Winkel des das ganze Gebäude umschließenden Vierecks ist ein Saal befindlich mit zwei Geschossen übereinander [...].“⁴¹³

Im Anschluss an die formale Schilderung der Sophienkirche schließt sich ein Textabschnitt an, den Stieglitz nutzt, um die bis dahin objektive Darstellung in ein Werturteil zu überführen, das auf ästhetischen Kriterien basiert:

„Allein alles, was St. Sophia aufwies, war nicht vermögend, ein schönes Bauwerk hervorzubringen, das mit den Werken aus den guten Zeiten der Kunst in Vergleich zu stellen wäre. Die geschmacklose Pracht des Innern, die rohe Beschaffenheit des Außern, die auf das auffallendste mit einander kontrastieren, lassen hinlänglich erkennen, wie sehr die Kunst abgesunken. Antike Säulen verschiedener Art stehen im Innern nebeneinander, andere sind von schlechtem Verhältnisse und tragen bi-

⁴¹⁰ SUCKALE [2001, 21].

⁴¹¹ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 5. Abschnitt, 1].

⁴¹² Ibid., 5. Abschnitt, 1.

⁴¹³ Ibid., 5. Abschnitt, 6.

zarre Knäufe. [...] Die Pfeiler im Innern, welche die Kuppel und die Decke tragen, sind glatt, ohne Vorsprünge, oder Pilaster, dafür mit Marmor und Tafeln von Mosaik belegt, die unterbrochen werden. Ohne Fuß erheben sich diese Pilaster aus dem Boden, sie tragen kein Gesims zu Bekrönung [...] Die Kuppel hat eine gedrückte Form und schlechte Verhältnisse. [...].“⁴¹⁴

Der Abschnitt zeigt deutlich, dass Stieglitz' epochales Stilverständnis noch von den normativen Vorstellungen Winckelmanns geprägt ist. Der indirekte Vergleich der Hagia Sophia mit einer nicht näher spezifizierten älteren Bauweise wird an Hand der Gestaltung von Einzelformen entwickelt, wobei Stieglitz jedoch nicht die formengeschichtliche Entwicklung darstellt, sondern die formale Gestaltung der Sophienkirche als Ausgangspunkt für seine ästhetisch motivierte Kritik nutzt, in der er sein noch von den Idealvorstellungen des Klassizismus geprägtes Architekturverständnis zum Ausdruck bringt. Somit wird die Stilfrage in Stieglitz' *Beiträgen* trotz der chronologischen Gesamtstruktur der Schrift nicht zum Kern einer entwicklungsgeschichtlichen Analyse, sondern zum Referenzrahmen für Architekturkritik. Ähnliches gilt auch für die Beschreibung des Straßburger Münsters [Text 73] im sechsten Abschnitt der *Beiträge*, in dem Stieglitz die Architektur des Mittelalters behandelt, welche er als „romantische Baukunst“⁴¹⁵ bezeichnet. Im Gegensatz zur antiken Bauweise, die Stieglitz als „bestimmt, fest und streng“⁴¹⁶ beschreibt, charakterisiert er die romantische Baukunst als von hochstrebender Leichtigkeit geprägt, die sich „in hoher Wirkung dar[stellt], um heilige Ehrfurcht erregenden Eindruck zu verbreiten“⁴¹⁷. Dieser Verweis auf die wirkungsästhetischen Qualitäten der gotischen Architektur durchzieht auch als Leitmotiv die Beschreibung des Straßburger Münsters, in der Stieglitz nach einem einleitenden Abschnitt zur Baugeschichte seine Grundthese der von Leichtigkeit und Eleganz geprägten Bauweise ausführt:

⁴¹⁴ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 5. Abschnitt, 6].

⁴¹⁵ Ibid., 6. Abschnitt, 34. Die Gleichsetzung von mittelalterlich mit romantisch war in der Literatur und (literarischen) Ästhetik um 1800 weit verbreitet und findet sich u.a. in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1804.

Grundsätzlich unterscheidet Stieglitz drei prinzipiell gleichwertige Stile: den griechischen Stil, dem er das Attribut Verstand zuordnet, den Rundbogenstil oder auch byzantinischen Stil, den er als malerisch beschreibt und schließlich den Spitzbogenstil, den er als romantisch charakterisiert. Alle drei Stile sieht Stieglitz' als anwendbar für die Baukunst der eigenen Zeit; differenziert hierbei jedoch nach Bauaufgaben, wenn er etwa den Spitzbogenstil vornehmlich für Kirchenbauten empfiehlt [hierzu auch KRUF 52004, 333 & PHILIPP 1996-b, 118].

⁴¹⁶ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 6. Abschnitt, 35].

⁴¹⁷ Ibid., 6. Abschnitt, 35.

„[...] So sehen wir ihn in voller Pracht emporsteigen, in voller Schönheit der deutschen Kunst. In stetem Emporstreben erhebt sich die ungeheure Masse, Durchbrechungen mannigfacher Art lassen sie als ein leichtes Werk erscheinen. Überall zeigen sich Durchsichten, Bögen treten hervor, auf schlanken Säulen ruhend, zierliche Tabernakel mit Bildsäulen schmücken die Strebepfeiler, Zierden in großer Abwechslung decken die Mauern. [...]“⁴¹⁸

Die Beschreibung basiert im Wesentlichen auf qualitativen Attributen, die die Wirkung der architektonischen Struktur auf den Betrachter illustrieren sollen. Insbesondere der Verweis auf die Pracht und Schönheit des von Stieglitz als Produkt deutscher Kunst klassifizierten Bauwerks zeigt deutliche Parallelen zu jenen literarisch motivierten Beschreibungen gotischer Architektur, die in Kapitel 3.3.1 der vorliegenden Arbeit unter dem Aspekt einer emphatischen, von der Atmosphäre der Bauwerke geleiteten Einfühlung in die beschriebene Architektur behandelt wurden. Obwohl Stieglitz sich nicht mehr im reiseliterarischen Kontext bewegt, sondern die Absicht verfolgt, Architektur in ihrer historischen Entwicklung zu erfassen, macht er von einer bereits bekannten Beschreibungsweise Gebrauch. Da er sich ausschließlich auf wirkungsästhetische Qualitäten des Bauwerks konzentriert und formengeschichtliche Aspekte ausklammert, gelingt es ihm nicht, den architekturhistoriographischen Ansatz, der seinem Gesamtwerk zu Grunde liegt, in der Beschreibung beispielhafter Bauwerke zum Ausdruck zu bringen.⁴¹⁹ Die Beschreibungen dienen zwar als veranschaulichende Exempla, tragen jedoch nicht dazu bei, die architekturgeschichtliche Idee der Gesamtdarstellung methodisch umzusetzen. Lediglich am Ende der Beschreibung des Straßburger Münsters greift Stieglitz an Hand der Detailschilderung der achteckigen Freigeschosse des Turms einen Aspekt stilgeschichtlichen Wandels auf, diskutiert diesen jedoch abermals unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten, indem er die zunehmende Bereicherung der dekorativen Einzelformen thematisiert, die sich u.a. am gebrochenen Turmhelm des Straßburger Münsters zeigt und die Formensprache der einsetzenden Spätgotik charakterisiert:

„[...] Aber so wie hier Erwins Nachfolger als Werkmeister des Münsters sich Abänderungen des ursprünglichen Planes erlaubten und noch ein Stockwerk hinzufügten, so gingen sie auch bei dem Thurme von Erwins Entwurfe ab. Da, wo er in das

⁴¹⁸ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 6. Abschnitt, 63].

Achteck übergeht, nebst den Schneckenstiegen, ist er von einem spätern Meister angegeben. Deutlich sieht man an diesen Theilen die Zeit seiner Entstehung, das funfzehnte Jahrhundert, das Gekünstelte, was damals in die deutsche Kunst eingedrungen war.“⁴²⁰

Stieglitz' Leistung auf dem Gebiet der Architekturgeschichtsschreibung ist zweifelsohne darin zu sehen, dass er mit seiner *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neuesten Zeiten* von 1827 und deren Überarbeitung in den *Beiträgen* die für „lange Zeit einzigen deutschsprachigen Bücher zur Baugeschichte“⁴²¹ vorgelegt hat. Für die Entwicklungsgeschichte der Architekturbeschreibung sind seine Schriften insofern von Bedeutung, als die darin enthaltenen Beschreibungen erstmalig im deutschsprachigen Raum in größerem Umfang als illustrierende Beispiele in einem architekturgeschichtlichen Kontext eingesetzt werden. Das Beschreibungsverfahren wurde dem architekturhistoriographischen Anspruch hingegen noch nicht angepasst, weshalb die Beschreibungen als wirkungsästhetische Architekturkritik vor historiographischem Hintergrund zu lesen sind.

4.4.2 Architekturbeschreibungen als wissenschaftliche Methode: Franz Kuglers „*Geschichte der Baukunst*“

Die wohl erste deutschsprachige Darstellung einer Geschichte der Weltarchitektur, in der Beschreibungen ihren illustrativen Status überwinden und zur methodischen Grundlage formengeschichtlicher Analysen werden, ist die vierbändige *Geschichte der Baukunst* des Kunsthistorikers Franz Kugler, die zwischen 1856 und 1859 erschien und deren letzter Band nach Kuglers Tod von seinen Schülern Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke 1867 vollendet wurde.⁴²² Im Vorwort formuliert Kugler seine Untersuchungsziele, die im Wesentlichen auf die Erforschung des „Künstlerischen in der Architektur und ihre[s] historischen Entwicklungsgänge[s]“⁴²³ ausgerichtet sind. Zugleich betont er, wie wichtig es sei, die Geschichte der Baukunst an Hand der „Aus- und Umbildungen der ar-

⁴²⁰ STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 6. Abschnitt, 64f.].

⁴²¹ PHILIPP [1996-b, 116].

⁴²² Kuglers *Geschichte der Baukunst* gliedert sich in vier Bände, von denen der erste Band die Baukunst der Antike, der zweite die Baukunst der Romanik, der dritte die Baukunst der Gotik und der vierte schließlich die „neuere Baukunst“ ab der Renaissance behandelt. Der erste Band ist nach der Baukunst unterschiedlicher antiker Völker gegliedert und bezieht auch die Architektur der islamischen Welt und Indiens mit ein. Ab dem zweiten Band folgt die Darstellung einem regionalen Gliederungsprinzip und ist beschränkt auf europäische Architektur.

⁴²³ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. I, 1856, V].

chitektonischen Formen und Gestaltungen“⁴²⁴ zu untersuchen. Während Stieglitz, wie Johannes Rößler anschaulich darlegt, „Architekturgeschichte als Ergebnis der Ereignisgeschichte“⁴²⁵ behandelt und gemäß dieses Ansatzes der Strukturanalyse nur sekundäre Bedeutung beimisst, schlägt sich Kuglers Untersuchungsansatz auch in der von ihm gewählten Methodik nieder, indem er durch einen diachronen wie synchronen Blick auf die Stilgeschichte der Architektur eine „Entwicklungsgeschichte als Strukturgeschichte“⁴²⁶ schreibt. Dies zeigt sich auch in Kuglers hochgradig differenzierten Beschreibungen von einzelnen Bauwerken, die nicht mehr auf einem normativ-ästhetischen Stilverständnis beruhen, sondern architektonische Formen und ihre Entwicklungen analytisch erfassen.

Um die Unterschiede in den Darstellungsverfahren von Stieglitz und Kugler zu verdeutlichen, sei allen voran Kuglers Beschreibung des Straßburger Münsters [Text 75] näher untersucht: Kugler behandelt das Straßburger Münster im dritten Band seiner *Geschichte der Baukunst*, der der gotischen Architektur gewidmet ist, gemäß des übergeordneten regionalen Gliederungsprinzips im Abschnitt über die gotische Bauweise am Mittel- und Oberrhein. Um eine „namhafte Folge von Entwicklungsstufen, zum Theil in wechselseitigen Beziehungen“⁴²⁷ herauszuarbeiten, betrachtet er das Straßburger Münster nicht isoliert, sondern verfasst eine eng verflochtene, vergleichende Beschreibung der Münster von Straßburg und Freiburg. Der Vergleich der beiden Bauwerke ist dabei nicht nur auf einzelne Aspekte der architektonischen Gestaltung beschränkt. Stattdessen prägt die Strategie der vergleichenden Analyse die gesamte Struktur der Textpassage, indem Kugler systematisch die architektonische Disposition der beiden Sakralbauten, beginnend mit der Gesamtanlage und der Gestaltung

⁴²⁴ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. I, 1856, V].

⁴²⁵ RÖßLER [2010, 124].

⁴²⁶ Ibid., 124.

Rößlers Aufsatz bietet einen fundierten Überblick über Kuglers Wirken als Architekturhistoriker und sein Verständnis einer Entwicklungsgeschichte der Baukunst. In den Detailanalysen zu Kuglers architekturgeschichtlichen Schriften konzentriert sich Rößler jedoch auf die Umsetzung von Kuglers Forschungsergebnissen in den Zeichnungen des Gelehrten; Kuglers Technik der Architekturbeschreibung wird nicht näher beleuchtet.

Im Rahmen der jüngeren Forschung zu Franz Kugler sei noch auf die Schrift von Eberhard GRUNSKY [2011] zur Denkmalpflege und Baugeschichte im 19. Jahrhundert hingewiesen, in der er ein ausführliches Kapitel Kuglers denkmalpflegerischen Ansichten und generellen kunsthistorischen Forschungsinteressen widmet. Auf Kuglers Architekturbeschreibungen geht jedoch auch Grunsky nicht ein.

⁴²⁷ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. III, 1859, 286].

der Schiffe und schließlich fortschreitend zur Gestaltung der Fassaden, komparativ gegenüberstellt, um durch intratextuelle Querverweise die jeweiligen Stilmerkmale hervorzuheben. Als Ankerpunkt für seine stilgeschichtlichen Analysen greift er dabei markante Einzelformen heraus und professionalisiert somit ein Verfahren, das sich bereits in Ansätzen in frühen architekturgeschichtlich ausgerichteten Schriften etwa bei Winckelmann oder Gentz abgezeichnet hat. So beschreibt Kugler zunächst in Zusammenhang mit der Durchbildung der Kirchenschiffe die Profilierung der Pfeiler des Freiburger Mittelschiffs:

„[...] Alterthümlichen Charakter, in der Gesamtanlage und in Einzelheiten, hat das Freiburger Schiff. Es ist eine gothische Composition bei noch nachklingender romanischer Gefühlsweise, noch nicht völlig belebtem Verständniss des gothischen Princips. Für die Pfeilerbildung war das Muster der älteren Pfeiler der mittleren Vierung maßgebend; ihr Grundriss ist ein übereck gestelltes Viereck, welches völlig mit Halbsäulenschaften, die in der Stärke nur wenig voneinander unterschieden sind, bekleidet ist, so dass eine gewisse nüchterne parallelistische Gliederung entsteht; das Profil der Scheidbögen ist etwas feiner gegliedert, aber ebenfalls ohne lebhaftere Entwicklung [...]“⁴²⁸

Die Beschreibung wird ergänzt durch eine in den Textfluss eingegliederte Abbildung, die den Querschnitt durch das Pfeilerprofil zeigt: ⁴²⁹

⁴²⁸ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. III, 1859, 287f.].

⁴²⁹ Die Zeichnung wurde nicht von Kugler selbst angefertigt, sondern aus einem Stichwerk zum Freiburger Münster entnommen. Wie RÖBLER [2010, 129 ff.] darlegt, griff Kugler auch für viele seiner Beschreibungen auf die Abbildungswerke anderer zurück. In der Auswahl der Zeichnungen aber zeigt sich, wie auch in den Beschreibungen, eine von RÖBLER [2010, 131] treffend als „morphologische Erfassung von Details“ bezeichnete Vorgehensweise, mit der Kugler den Fokus auf wesentliche Merkmale der zu analysierenden Form lenkt. Dass die *Geschichte der Baukunst* überhaupt Bild und Text verknüpft, ist in ihrer Entstehungszeit noch keineswegs selbstverständlich. Wie PHILIPP [1998, 21] ausführt, waren etwa auch Stieglitz' architekturgeschichtliche Publikationen aus Kostengründen lange Zeit ungebildet; erst den *Beiträgen zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst* sind 25, vermutlich von Stieglitz selbst gefertigte, Lithographien beigegeben, jedoch nicht in den Text eingebunden, weshalb die Bezüge zwischen Beschreibung und Abbildung weniger prägnant sind als in Kuglers Darstellung.

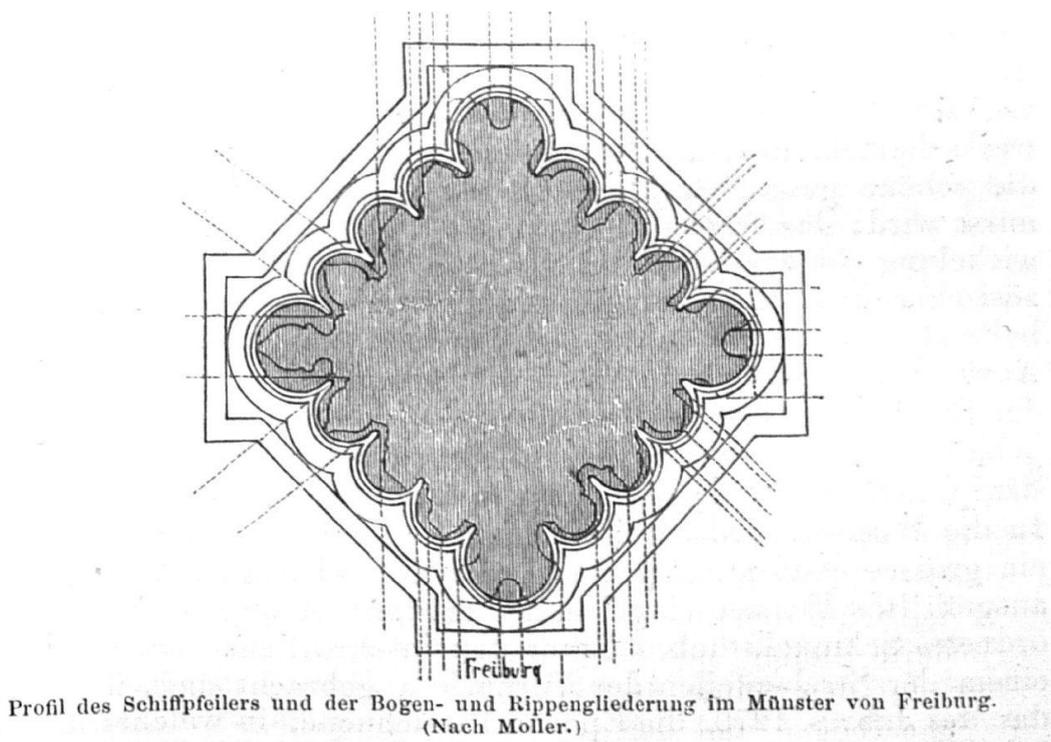


Abb. 5: Münster Freiburg: Querschnitt durch Pfeilerprofil (Mittelschiff).

Einige Zeilen später kommt Kugler auf die Pfeilerprofilierung des Straßburger Mittelschiffs zu sprechen:

„[...] Die allgemeinen Verhältnisse, das Princip der Pfeilergliederung sind allerdings denen des Freiburger Münsters ähnlich; doch drängen sich die Seitensäfte minder eng zusammen um den Kern des Pfeilers und sind, je nach ihren Zweck, an Stärke mehr verschieden [...]“⁴³⁰

Obwohl Kugler die Profilierung der Straßburger Mittelschiffpfeiler nur mit wenigen Worten beschreibt, wird sein leitendes Argument deutlich: Während sich in Freiburg noch Reminiszenzen der spätromanischen Bauweise in der gleichförmigen Profilierung der Pfeiler widerspiegeln, an der sich keine funktionalen Unterschiede der von den Pfeilern ausgehenden Bogen- und Rippengliederung ablesen lassen, sind in Straßburg Ansätze einer stilgeschichtlichen Entwicklung erkennbar, indem die funktionale Bestimmung der einzelnen Teilstützen in der Stärke ihrer Ausprägung berücksichtigt und dadurch gleichzeitig das einheitliche Pfeilerprofil aufgebrochen wird. Betrachtet man Kuglers beschreibende Sprache näher, fällt auf, dass er mit zahlreichen charakterisierenden Attributen und auch mit Verlebendigungsstrategien arbeitet, wenn er etwa beschreibt, dass sich in Straßburg „die Seitensäfte [der Pfeiler] minder eng zusammen [drän-

⁴³⁰ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. III, 1859, 288].

gen]“⁴³¹. Anders als Stieglitz richtet er seine Ausdrucksmittel darauf aus, die Ausführung und allen voran die stilistischen Besonderheiten der architektonischen Formen zu charakterisieren. Während Stieglitz in der Straßburg-Beschreibung mit sprachlichen Mitteln der Verlebendigung arbeitet, um in ekphrastischer Manier ein anschauliches Bild des Bauwerks vor dem geistigen Auge des Lesers entstehen zu lassen, sind Kuglers attributive und teilweise auch metaphorische Charakterisierungen nicht wirkungsästhetisch, sondern formanalytisch intendiert. Wo Stieglitz noch in emphatischer Sprache den Gesamteindruck des „in voller Pracht emporsteigen[den]“ Bauwerks rühmt, dessen „ungeheure Masse“ sich „in stetem Emporstreben erhebt“⁴³², führt Kugler eine systematisch gegliederte Beschreibung der Straßburger Fassade an, beginnend mit einer summarischen Darstellung der Fassadengliederung, um an Hand von einzelnen Gestaltungsmerkmalen schließlich die Besonderheiten der Straßburger Gotik hinsichtlich der dekorativen Einzelformen, insbesondere des Maßwerks, zu erörtern:

„Die Grundform, die bauliche Masse ist schlicht: dreitheilig nach Maasgabe der drei Schiffe, die Theile durch starke Streben von einander gesondert, die Geschosse durch horizontale Gesimse und Friese bezeichnet; unterwärts drei Portale, darüber im Mittelbau ein grosses Rosenfenster [...]. Alles bekundet ein völlig einfaches Princip; aber eine reiche, kunstvoll berechnete, in ihrer Art völlig eigenthümliche dekorative Ausstattung legt sich darüber hin. [...] die Einrahmung und das Maaswerk der Fenster entwickeln wohl durchgebildete Formen, die sich in der grossen Rose des Mittelfeldes, sowohl in der reich durchbrochenen, frei vorspringenden Zackensäumung als besonders in dem strahlenvollen Maaswerke, welches ihr Inneres erfüllt, zu einer wahrhaft erhabenen Grazie steigern [...]. Man erkennt in allen diesen Dingen mit Bestimmtheit französische Studien, aber der Meister hat daraus ein Ergebniss von völlig neuem Gehalte gewonnen; es ist ein Nachklang des Galleriewesens französischer Kathedralen, aber zu einem wesentlich abweichenden Zwecke – zu einer fast ätherischen Umhauchung der starren Masse verwandt.[...] Es ist Dasjenige, noch einer Formensymbolik, einer jugendlich virtuosischen, was etwa um ein halbes Jahrhundert später, an dem Entwurfe und dem Bau der Kölner Domfacade, in gereifter, innerlich vom Geiste bewegter Formensprache zur Erscheinung dringen sollte [...].“⁴³³

Die zitierte Passage bündelt die wesentlichen Merkmale von Kuglers Beschreibungstechnik und zeigt zugleich den Status von Beschreibungen im Kontext wissenschaftlicher Architekturhistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhun-

⁴³¹ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. III, 1859, 288].

⁴³² STIEGLITZ [*Beiträge*, 1834, 6. Abschnitt, 63].

⁴³³ KUGLER [*Geschichte der Baukunst*, Bd. III, 1859, 289f.].

derts: Kugler gelingt es, bereits erprobte Beschreibungsverfahren wie die detaillierte Betrachtung von Einzelaspekten und den Vergleich zweier Bauwerke in neue stilgeschichtlich-argumentative Zusammenhänge zu überführen. Im Vordergrund steht dabei weder eine einseitig wirkungsästhetische Darstellung des Bauwerks, in der die Perspektive des Betrachters dominiert, noch eine rein inventarisierende Erfassung von Merkmalen und Daten ohne Einbindung in einen größeren Argumentationskontext. Anders als vielen architekturkritisch ausgerichteten Beschreibungen seiner Zeit liegt Kuglers Text auch kein theoretisches Paradigma zu Grunde, das seiner Darstellung einen normativen Referenzrahmen vorgeben würde. Kuglers Argument zielt nicht darauf ab, bestimmte Gestaltungsmerkmale als ästhetisch über- oder unterlegen zu kategorisieren, sondern die geschichtliche Entwicklung unterschiedlicher Bausysteme zu veranschaulichen.⁴³⁴ Dazu amalgamiert er Passagen knapper summarischer Aufzählung von Gestaltungsmerkmalen mit ausführlichen Analysen von Details und arbeitet somit die Beziehung zwischen Einzelform und Gesamtsystem heraus. Seine Beschreibungssprache ist dabei geprägt von prägnantem Fachvokabular einerseits und treffenden, teilweise auch bildhaften Charakterisierungen andererseits, die Prinzipien der Baugestaltung veranschaulichen, indem sie an die sinnliche Wahrnehmung des Lesers respektive Betrachters appellieren. Dieses komplexe Geflecht an Darstellungstechniken bettet Kugler ein in eine streng wissenschaftliche Vorgehensweise, die sich in textimmanenten Querverweisen, Fußnoten und der Ergänzung der Beschreibungen durch Abbildungen zeigt. Die Abbildungen geben dabei Details der Baugestaltung wieder und unterstützen somit Kuglers beschreibende Ausführungen.⁴³⁵ Mit Kuglers Geschichte der Baukunst liegt somit ein frühes Beispiel für eine Schrift vor, in der Architekturbeschreibungen als wissenschaftliches Instrumentarium dienen: Kuglers Text ist mehr als reine Deskription; es handelt sich vielmehr um eine auf Beschreibung beruhende Bauanalyse, die zugleich Kuglers Erklärungsansatz zur stilgeschichtlichen Entwicklung von Architektur vermittelt.

⁴³⁴ Wie RÖBLER [2010, 124 & 127] nachvollziehbar ausführt, liegt Kuglers Verständnis von Architekturgeschichte die Vorstellung von der Entwicklung einzelner Bausysteme zu Grunde, die nach eigenen immanenten Gesetzen gegliedert sind und in denen „einzelne Elemente in Beziehung zum Ganzen stehen“ [RÖBLER 2010, 126].

⁴³⁵ Siehe Anmerkung 429.

Auch wenn Franz Kuglers *Geschichte der Baukunst* zeigt, dass Architekturbeschreibungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts Eingang in das Methodenrepertoire der sich gerade als wissenschaftliche Disziplin etablierenden Kunstgeschichte gefunden haben, ist der Umgang mit diesem Instrumentarium zunächst wenig standardisiert und lässt die individuelle Handschrift der einzelnen Kunsthistoriker erkennen: In Jakob Burckhardts Schriften etwa spielen Architekturbeschreibungen eine weit weniger bedeutende Rolle als es bei seinem Lehrer Franz Kugler der Fall ist. So ist es nur folgerichtig, dass Stefan Kummer in seinem Aufsatz über Architekturschilderungen bei Jakob Burckhardt deutliche Unterschiede in den Beschreibungsverfahren von Kugler und Burckhardt feststellt: Während Kugler extensiven Gebrauch von Beschreibungen macht, um stilistische Besonderheiten und entwicklungsgeschichtliche Bezüge herauszuarbeiten, fließen in Burckhardts postum erschienener *Baukunst der Renaissance in Italien* beschreibende Passagen nur als Randnotizen, als „beiläufige historische Belehrungen“⁴³⁶ ein und sind, im Gegensatz zu Kuglers ausführlichen, systematischen Schilderungen, kurz und nicht frei von Werturteilen. Diese Unterschiede verdeutlichen zum einen die Abhängigkeit des Beschreibungsverfahrens von Zweck und Methode, zum anderen scheint es in den frühen Jahren der institutionalisierten Kunst- und Architekturgeschichte kaum normierende Erwartungen an wissenschaftliche Architekturbeschreibungen gegeben zu haben, was den einzelnen Autoren größere Freiheiten zubilligte. Diesbezüglich bemerkt auch Stefan Kummer: „Im Vergleich zu heute üblichen Beschreibungen in den Fächern Archäologie und Kunstgeschichte muss es erstaunen, mit welcher Selbstverständlichkeit sich Burckhardt von der Genauigkeit im Beschreiben dispensiert.“⁴³⁷ Gerade diese vom Individualstil des Autors und der jeweiligen wissenschaftlichen Methode geprägte Gestaltung von Architekturbeschreibungen markiert jedoch eine Wende in der Entwicklungsgeschichte dieses Darstellungsverfahrens, das über viele Jahrhunderte von der Überlieferung bewährter Beschreibungsmuster gekennzeichnet ist.

⁴³⁶ KUMMER [1995, 361].

⁴³⁷ Ibid., 361.

5. Resümee

Die vorliegende Untersuchung zum Form- und Funktionswandel von Architekturbeschreibungen zeigt, wie die Entwicklung dieser kunsthistorisch bedeutsamen Quellengattung ihren Anfang in der antiken Ekphrasis und periegetischen Literatur nimmt und nach einer Phase der Standardisierung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neue Formen und Funktionen hervorbringt, die vor dem Hintergrund architekturtheoretischer und literaturgeschichtlicher Veränderungen zu betrachten sind.

Die Untersuchung geht dabei von zwei funktional unterschiedlichen Entwicklungssträngen aus und betrachtet Architekturbeschreibungen als Ausdrucksmittel von Architekturrezeption zunächst getrennt von Architekturbeschreibungen, die aus stärker diskursorientierten Kontexten wie der Architekturtheorie oder -geschichtsschreibung heraus entstehen: Für Beschreibungen, die die Begegnung eines Rezipienten mit einem Bauwerk dokumentieren, lässt sich bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eine aus mittelalterlichen Darstellungskonventionen resultierende Schematik feststellen, innerhalb derer die Texte meist aus intertextuellen Bezügen und tradierten Ausdrucksformeln aufgebaut sind. Die Reiseliteratur erweist sich als besonders fruchtbar für die Produktion rezeptiv ausgerichteter Architekturbeschreibungen, beschränkt jedoch gleichzeitig den Gestaltungsspielraum der Beschreibungen durch die vorherrschenden reiseliterarischen Gattungskonventionen. Bis ins 18. Jahrhundert wird in reiseliterarischen Architekturbeschreibungen das beschriebene Bauwerk summarisch an Hand überlieferter Kategorien erfasst und mittels bewährter Lobesformeln beurteilt. Abweichungen von diesem Darstellungsverfahren, wie etwa eine subjektivierte oder auch systematisierte Schilderung von Architektur, sind zu dieser Zeit noch als Einzelleistungen zu bewerten. Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich ein zunehmend differenzierter Blick auf Architektur ab. Bei rezeptiv ausgerichteten Architekturbeschreibungen hängt diese Veränderung mit der zeitgenössischen Tendenz der Empfindsamkeit zusammen, die sich auch in der Reiseliteratur niederschlägt und zu einer zunehmenden Subjektivierung und Literarisierung der Beschreibungen führt. Demzufolge lassen sich in Architekturbeschreibungen neue Kategorien wie die Blick- und Eigenbewegung des Betrachters beobachten, die eine subjektivierte Wahrnehmung der

beschriebenen Bauwerke zum Ausdruck bringen. Neue Motive wie Atmosphäre, Funktion und Ästhetik tragen gleichzeitig zu einer vielschichtigeren Charakterisierung der rezipierten Architektur bei.

Parallel dazu entwickeln sich im ausgehenden 18. Jahrhundert kritische und historisch-stilgeschichtliche Beschreibungsformen. Kritische Beschreibungsansätze entstehen vor dem Hintergrund der Architekturtheorie, indem die Theorie das Architekturideal der Autoren prägt und Bauwerke entsprechend als Positiv- oder auch Negativbeispiele der jeweiligen Idealvorstellung beschrieben werden. Dies geschieht durch eine fokussierte Schilderung einzelner architektonischer Formen und Elemente. Da im Architekturdiskurs der damaligen Zeit Positionen der Ästhetik dominieren, sind viele kritisch ausgerichtete Architekturbeschreibungen als ästhetische Urteile formuliert und messen der Formanalyse kaum Bedeutung bei. Insbesondere architekturinteressierte Laien machen im späten 18. Jahrhundert von dieser Beschreibungsweise Gebrauch. Indem sie ihre Texte in populären Zeitschriften publizieren und sich auch dem zeitgenössischen regionalen Baugeschehen zuwenden, tragen sie maßgeblich zur Erweiterung des Kanons und Publikationskontextes von Architekturbeschreibungen bei.

Historisch-stilgeschichtliche Beschreibungsformen entwickeln sich zeitlich nachgeordnet zu dem im späten 18. Jahrhundert aufkeimenden Interesse an der Geschichtlichkeit von Architektur. Während sich bereits in den Antikenpublikationen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts Interesse an historischen Bauformen abzeichnet, spielen Beschreibungen in diesen Veröffentlichungen eine nur untergeordnete Rolle. Die durch das zunehmende Nationalbewusstsein aufkommende Forderung nach einer Aufarbeitung der nationalen Architekturgeschichte führt im frühen 19. Jahrhundert zwar zu einigen Publikationen auf diesem Gebiet, jedoch nicht zu stilanalytisch ausgerichteten Beschreibungsverfahren. Erst als im Zuge der wissenschaftlichen Institutionalisierung von Architektur- und Kunstgeschichte das bis dahin normative Stilverständnis überwunden wird, kann sich ein Beschreibungsverfahren etablieren, das eine methodische Grundlage für stilgeschichtliche Formanalysen legt.

Wie eingangs erwähnt, zeichnet die vorliegende Arbeit zwei getrennte Entwicklungslinien von Beschreibungen, die Architekturwahrnehmung und -rezeption dokumentieren und Beschreibungen, die im Kontext architekturgeschichtlicher oder -theoretischer Diskurse entstehen. Beide Stränge unterscheiden sich bis in

das frühe 19. Jahrhundert hinsichtlich eines wesentlichen Gestaltungskriteriums, nämlich dahingehend, ob sie darauf zugeschnitten sind, ein Bauwerk in seiner Gesamterscheinung zu erfassen oder ob der Fokus auf einzelne Elemente des beschriebenen Bauwerks gerichtet ist. Es zeigt sich, dass insbesondere in den empfindsamen Architekturbeschreibungen, die im späten 18. Jahrhundert zumeist in der Reiseliteratur entstehen, das Bauwerk fast ausschließlich summarisch in seiner Gesamterscheinung an Hand wirkungsästhetischer Kategorien beschrieben wird. Hingegen konzentrieren sich im gleichen Zeitraum Verfasser kritischer und auch historisch ausgerichteter Beschreibungen auf einzelnen architektonische Details, die für sie argumentativ relevant sind. Dieser Gegensatz von ganzheitlicher Beschreibung vs. Detailfokussierung zeigt, welche Rolle Betrachter und Bauwerk in der jeweiligen Beschreibung spielen: Steht die subjektive Erfahrung des Rezipienten im Vordergrund, wird das Bauwerk in seiner Gesamterscheinung beschrieben. Nimmt eine Beschreibung hingegen auf den zeitgenössischen Architekturdiskurs Bezug, werden in der Schilderung selektive architektonische Details herausgegriffen.

Trotz dieses markanten verfahrenstechnischen Unterschieds gibt es eine Parallele zwischen den angesprochenen Entwicklungslinien von Architekturbeschreibungen: Gotische Architektur wird, unabhängig von der Beschreibungsform und -funktion, bis ins 19. Jahrhundert mittels subjektiver, wirkungsästhetischer Motive beschrieben, die die Anmutungsqualitäten der gotischen Bauweise zum Ausdruck bringen, ohne formale, stilspezifische Eigenheiten dieser Bauweise zu erfassen. Warum tritt diese Entsprechung zwischen formal wie funktional unterschiedlichen Beschreibungstypen gerade in der Beschreibung gotischer Architektur auf? Man kann darin eine wesentliche Leistung von Architekturbeschreibungen erkennen: Die Auseinandersetzung mit der Gotik Ende des 18. Jahrhunderts stellte eine Herausforderung dar, weil es gerade zu diesem Baustil keine Beschreibungstradition gab. Doch trotz fehlender baustilkonformer Beschreibungstechniken ist das erwachende Interesse an der gotischen Bauweise maßgeblich durch die Architekturbeschreibungen dieser Zeit überliefert. Diese Erkenntnis unterstreicht den kunsthistorischen Quellenwert von Architekturbeschreibungen, die bei aller Zweck- und Kontextgebundenheit der heutigen Wissenschaft vermitteln, wie sich die Wahrnehmung von und Beschäftigung mit Architektur über die Zeit veränderte.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Quellen

- ADDISON, Joseph: "Remarks on several parts of Italy" (1705). Zit. nach: Henry Bohn (Hrsg.): *The Works of the right honourable Joseph Addison*. Bd. I, London, 1885.
- ADDISON, Joseph: "Pleasures of the Imagination". In: *The Spectator* 411-421, 1712.
- ADLER, Jakob Georg Christian: *Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom*. Altona, 1783.
- AGINCOURT, Seroux d': *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*. 6 Bde., Paris, 1823.
- AGUCCHI, Gian Battista: „Relatione della Villa Belvedere" (1611). Zit. nach: Cesare D'Onofrio (Hrsg.): *La Villa Aldobrandini di Frascati*. Rom, 1963.
- ALBERTI, Leandro: *Descrittione di Tutta l'Italia nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, & le signorie delle città, & delle castella, co i nomi antichi & moderni, i costumi de popoli, le condizioni de paesi ; et più gli huomini famosi che l'hanno illustrata, i monti, i laghi, i fiumi, le fontane, i bagni, le minere, con tutte l'opre maravigliose in lei dalla natura prodotte*. Bologna, 1550.
- ALBERTI, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Hrsg. und übersetzt v. Max Theuer. Wien, Leipzig, 1912. Nachdruck: Darmstadt, 1991.
- ALBERTI, Leon Battista: *Profugiorum ab aerumna libri III (della Tranquillità dell'animo)*. Hrsg. v. Giovanni Ponte. Genua, 1988.
- ALBERTI, Leon Battista: *Delineation of the City of Rome / Descriptio Urbis Romae*. Hrsg. v. Mario Carpa & Francesco Furlan. Tempe (Arizona), 2007.
- ANNA AMALIA von Sachsen-Weimar-Eisenach: *Briefe über Rom*. Hrsg. v. Heide Hollmer. St. Ingbert, 1788/1999.
- ANONYMUS: *Beschreibung des Salomonischen Tempels*. Altes Testament, 1 Könige 6, 2-37, o.J.
- ANONYMUS: *Untersuchungen über den Charakter der Gebäuden, über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten und über die Wirkungen, welche durch dieselben hervorgebracht werden sollen*. Leipzig, 1788.
- ANONYMUS: *Kritische Anmerkungen den Zustand der Baukunst in Berlin und Potsdam betreffend*. Berlin, 1776.
- ANONYMUS: „Allgemeine Beschreibung des Museum Fridericianum in Cassel“. In: *Miszellaneen artistischen Inhalts*, Bd. I. Erfurt, 1779, 41.
- ANONYMUS: „Die Propyläen des Perikles in Athen und das Brandenburger Thor in Berlin“. In: *Der Torso* 1. Breslau, 1796, 76-78.
- ANONYMUS: „Das Pantheon der Neufranken“. In: *Der Torso* 1 (12). Breslau, 1798, 384-386.
- ANONYMUS: „Ueber die Restauration des Pantheon“. In: *London und Paris*, 3 (5), 1813, 3-13.
- BECKFORD, William: *Dreams, walking thoughts and incidents, in a series of letters from various parts of Europe*. London, 1783.
- BLAINVILLE, Marquis de: *Des Herrn von Blainville ehemaligen Gesandtschaftssekretärs der Generalstaaten der vereinigten Niederlande an dem spanischen Hofe Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders*

- aber durch Italien aus des Verfassers eigener Handschrift in englischer Sprache zum erstenmal zum Druck befördert von Georg Turnbull der Rechten Doktor und Wilhelm Guthrie Ritter nunmehr in das Deutsche übersetzt, erläutert und hin und wieder mit Anmerkungen versehen von Johann Tobias Köhler Professor zu Göttingen und Mitglied der Churfürstlichen Maynzischen Academie der nützlichen Wissenschaften. 5 Bde., Lemgo, 1764-1767.
- BLONDEL, Francois: *Cours d'architecture ou traité de la Décoration, Distribution & Construction des bâtiments*. 6 Text- und 3 Tafelbände, Paris 1771-1779 [Bd. 5 & 6 von Pierre Patte].
- BOCCHI, Francesco: *Le Bellezze della città di Firenze, Dove A Pieno Di Pittura, Di Scultura, di Sacri Templi, di Palazzi i più notabili artifizii, & più preziosi si contengono*. Hrsg. v. Giovanni Cinelli Calvoli. Florenz, 1591/2004.
- BOFFRAND, Germain : *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art*. Paris, 1745/1969.
- BORROMINI, Francesco: *Opus architectonicum*. Hrsg. v. Maurizio De Benedictis. Rom, 1993, 29-116.
- BROSSES, Charles de: *Lettres d'Italie du Président de Brosses*. Hrsg. v. Frédéric d'Agay, 2 Bde. Paris, 1739/1986.
- BURKE, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London, 1757.
- COCHIN, Charles-Nicolas: *Voyage d'Italie*. Hrsg.v. Christian Michel. Rom, 1758/1991.
- DESGODETS, Antoine Babuty: *Les Edifices Antiques de Rome: Dessinés et mesurés très exactement*. Paris, 1682.
- ENGELHARD, Johann Daniel Wilhelm Eduard: *Instruction für junge Architekten zu Reisen in Italien*. Berlin, 1838.
- EVELYN, John: *Diary*. Bd. 2, Kalendarium 1620 – 1649. Hrsg. v. Edmond de Breer. Oxford, 1955.
- FICHARD, Johann: *Roma 1536 – Le Observationes di Johann Fichard*. Hrsg. v. Agnese Fantozzi. Rom, 2011.
- FISCHER-VON-ERLACH, Johann Bernhard: *Entwurff Einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker ; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnüßmünzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abrißen, vor Augen zu stellen*. Leipzig, 1725.
- FORSTER, Georg: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*. Berlin, 1791.
- FURTTENBACH, Joseph: *Newes Itinerarium Italiae; In welchem der Reisende nicht allein gründtlichen Bericht, durch die herlichste namhaffteste örter Italiae sein Reiß wol zubestellen, sonder es wirdt ihm ... beschrieben, was allda, als in einem Lustgarten di Europa, an Fürstlichen Hoffhaltungen ... an Sitten vnd Gewonheiten ... denckwürdig zu sehen; Alles auß eygener vieljähriger Experientz zusammen gebracht, auch mit einer sonderbaren Mappa derselbigen Länder, sampt. 30. Nutzlichen Kupfferstücken gezieret, vnd ... an Tag gegeben, Durch Josephum Furtttenbach*. Ulm, 1627.
- GENTZ, Heinrich: *Reise nach Rom und Sizilien 1790-1795 – Aufzeichnungen eines Berliner Architekten*. Hrsg. v. Michael Bollé & Karl-Robert Schütze. Berlin, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Hrsg. v. Andreas Beyer & Norbert Miller. In: Münchner Ausgabe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 15. München, 1992.

- GOETHE, Johann Wolfgang: „Von deutscher Baukunst“. In: *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst*, 1789, 1 (1), 84e-93.
- GOETHE, Johann Wolfgang: „Baukunst“. In: Friedmar Apel (Hrsg.): *Ästhetische Schriften, 1771-1805*. Frankfurt, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Reise-Tagebuch 1786*. Hrsg. v. Konrad Scheurmann & Jochen Golz. Mainz, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Briefe* – 18. September 1786-10. Juni 1788. Bd. 7, I. Hrsg. v. Volker Giel. Berlin, 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Briefe aus Italien an Frau von Stein, Herzog Carl August und Freunde in der Heimat*. Hrsg. v. Julius Vogel. Berlin, 1907.
- HEINSE, Wilhelm: „Brief an Friedrich Jacobi“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Leipzig 1910.
- HERODOT: *Historien*. Griech.-dt., hrsg. und übers. v. Josef Feix, 2 Bde. München, Zürich, 1988.
- HOMER: *Odyssee*. Griech.-dt., hrsg. und übers. v. Anton Weiher. München, Zürich, 1986.
- HUYSEN, Heinrich von: *Curieuse und vollständige Reiß-Beschreibung von gantz Italien, Worinnen der gegenwärtige Zustand nicht allein des Päpstlichen Hofes, sondern auch anderer Höfen, Republicken und Städten in Italien beschrieben, und was in denenselben merckwürdiges zu sehen, in einer angenehmen Correspondenz von einer berühmten Feder vorgestellt wird. Allen Liebhabern derer Curiositäten, und vornemlich den Reisenden zu grossem Nutzen an das Licht gegeben, und mit schönen Kupffern gezieret*. Freiburg, 1701.
- KUGLER, Franz: *Geschichte der Baukunst*. 3 Bde. Stuttgart, 1856-1859.
- LASSELS, Richard: *The Voyage of Italy or a compleat journey through Italy in two parts*. London, 1686.
- LAUGIER, Marc Antoine: *Essai sur l'architecture. Observations sur l'architecture*. Hrsg. v. Geert Bekaert. Brüssel, 1979.
- LAUGIER, Marc Antoine: *Discours sur le rétablissement de l'architecture antique*. Lyon, Bibliothèque de l'Académie, Ms. 194, fols. 152-156, 1760.
- LUKIAN: *De Domo*. In: Hanns Floerke (Hrsg.): *Lucianus Samosatensis – Sämtliche Werke*, Bd. 5. München, Leipzig, 1911.
- MARTINELLI, Fioravante: *Roma ricercata nel suo sito con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto antiche come moderne cioè chiese, monasteri, ospedali, collegi, seminari, tempi, teatri, anfiteatri, naumachie, cerchi, fori, curie, palazzi, statue, librerie, musei, pitture, sculture & i nomi degli artefici*. Rom, 1750.
- MORITZ, Karl Philipp: *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782*. Berlin, 1785.
- MORITZ, Karl Philipp: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786-1788*. Berlin, 1792.
- MORITZ, Karl Philipp: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Frankfurt a.M., 1981.
- PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne'quali, dopo un breve trattato de'cinque ordini, e di quelli avvertimenti, che sono piu necessari nel fabricare, si tratta delle case private, delle vie, dei ponti, delle piazze, dei xisti et de' tempü. Con privilegi*. Venedig, 1570.

- PAULUS SILENTIARIUS: „Ekphrasis der Hagia Sophia“. Zit. nach: Paul Friedländer: *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius – Kunstbeschreibungen in Justinianischer Zeit*. Leipzig, Berlin, 1912.
- PAUSANIAS: *Beschreibung Griechenlands – ein Reise- und Kulturführer aus der Antike*. Hrsg. und übers. v. Jacques Laager. Zürich, 1998.
- PLINIUS Secundus d. Ä., C.: *Naturkunde*. Lat.-dt., hrsg. und übers. v. Roderich König & Gerhard Winkler. München, 1973.
- PLINIUS Secundus d. J., C.: *Briefe*. Lat.-dt., hrsg. und übers. v. Helmut Kasten. München, 1968.
- PROKOPIOS v. Caesarea: *Bauten*. Griech.-dt., hrsg. und übers. v. Otto Veh, Sammlung Tusclum. München, 1977.
- REICHARD, H. A. O.: „Reise von Basel bis Frankfurt am Mayn (Fragment aus dem Tagebuch der Reise des Raths und Bibliothekars R.. zu ... im Sommer 1785)“. In: J.W. von Archenholz (Hrsg.): *Litteratur und Völkerkunde – ein periodisches Werk*, 8. Dessau, Leipzig, 1786, 663-679.
- SAN BONAVENTURA, Juan di: „Relatione del Convento di S. Carlo alle 40 fontane di Roma“. In: *Archivio di S. Carlo alle Quattro Fontane*, Bd. 77a, Ms. c. 1650, f. 45. Zit. nach Eberhard Hempel: *Francesco Borromini*. Wien 1924, 47.
- SANSOVINO, Francesco: *Venezia città nobilissima, et singolare, descritta già in XIII. Libri nella quale si contengono tutte le cose, Antiche, come Moderne, che nell'ottava facciata di questo foglio si leggono*. Venedig, 1581.
- SCAMOZZI, Vincenzo: *L'idea dell'architettura universale di Vincenzo Scamozzi architetto veneto*. Venedig, 1615. Zit. nach Reprint hrsg. v. Werner Oechslin, Vicenza, 1997.
- SCHICKHARDT, Heinrich: *Rayß in Italien. Beschreibung einer Rayß welche der durchleuchtig hochgeborne Fürst und Herr Friderich Herzog zu Württemberg unnd Teck im Jahr 1599 auß dem Land zu Württemberg in Italien gethan durch Heinrich Schickhart zu Herrenberg ihrer Fürstlichen Gnaden Baumeister*. Hrsg. v. Jacques Foillet. Montbéliard, 1602.
- SCHMIDT, Friedrich Christian: „Über einige Werke der Baukunst zu Leipzig und besonders über die neu verbesserte Nicolai-Kirche daselbst“. In: *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst*, 1792, 2, 1-13.
- SERLIO, Sebastiano: *On Architecture*. Hrsg. v. Vaughan Hart & Peter Hicks. New Haven, London, 1996.
- STERNE, Laurence: *Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*. Hrsg. v. Wolfgang Clemens. Hamburg, 1957.
- STIEGLITZ, Christian Ludwig: *Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind. Ein Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe*. 5 Bände, Leipzig, 1792-1798.
- STIEGLITZ, Christian Ludwig: *Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst*. Leipzig, 1834.
- VIGNOLA, Jacomo Barozzio da: *Regole delle cinque ordini d'architettura*. o. O., 1562. Reprint mit Einleitung von Christof Thoenes, 1974.
- VITRUV: *Zehn Bücher über Architektur*. Lat.-dt., hrsg. und übers. v. Curt Fensterbusch. Darmstadt, 1964.
- VOLKMANN, Johann Jakob: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustan-*

des der Wissenschaften und insbesondere der Werke der Kunst enthalten. Leipzig, 1777.

WALPOLE, Horace: *The castle of Otranto - a story. Translated by William Marshal, gent. from the original Italian of Onuphrio Muralto.* Dublin, 1765.

WINCKELMANN, Johann Joachim: „Anmerkungen über die Baukunst der Alten“. Leipzig, 1762. In: Adolf H. Borbein & Max Kunze (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann – Schriften zur antiken Baukunst. Reihe Johann Joachim Winckelmann – Schriften und Nachlass*, Bd.3. Mainz, 2001, 13-70.

WOOD, Robert: *The Ruins of Palmyra, otherwise Tedmore in the Dessart.* London, 1753/ 1971.

6.2 Forschungsliteratur

- ALZINGER, Wilhelm.: „Vitruvs Basilika und der archäologische Befund“. In: H. Geertmann und J.J. de Jong (Hrsg.): *Munus non ingratum – proceedings of the International Symposium on Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture, Leiden 20 - 23 January 1987*. Leiden, 1989.
- ARBURG, Hans-Georg von: „Fassadenzauber oder schöner Schein? Architektur als Modellfall einer Ästhetik der Oberfläche um 1800 (Schinkel, Moritz, Goethe)“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, 381-408.
- ARNULF, Arwed: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*. München, Berlin, 2004.
- ARNULF, Arwed: „Literarische Funktion und kunsthistorischer Quellenwert mittelalterlicher Architekturbeschreibungen.“ In: Stefan Schweizer und Jörg Stabenow (Hrsg.): *Bauen als Kunst und historische Praxis – Architektur und Stadtraum im Gespräch zwischen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft*. Göttingen, 2006, 85-122.
- BARTSCH, Gerhard: „Bemerkungen zur Bedeutung der drei antiken Autoritäten Aristoteles, Horaz und Pseudo-Longinus in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Erhabenen“. In: Gerhard Charles Rump (Hrsg.): *Kunst und Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts in England*. Hildesheim, 1979, 119-175.
- BATEY, Mavis: „John Evelyn and the landscape garden: ›to him it is owing that gardening can speak proper English‹. In: Mavis Batey (Hrsg.): *A celebration of John Evelyn: proceedings of a conference to mark the tercentenary of his death*. Godalming 2007, 141-161.
- BELOSCHNITSCHENKO, Swetlana: *Deutschsprachige Pilger- und Reiseberichte des 15. und 16. Jahrhunderts*. Osnabrück, 2004.
- BERGER, Joachim: „Reisen zwischen Autopsie und Imagination – Herzogin Anna Amalia als Vermittlerin italienischer Kultur in der Residenz Weimar (1788-1807)“. In: Joachim Rees, Winfried Siebers & Hilmar Tilgner (Hrsg.): *Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert – theoretische Neuorientierung, kommunikative Praxis, Kultur- und Wissenstransfer*. Berlin, 2002, 275-300.
- BEYER, Andreas & SCHÜTTE, Ulrich (Hrsg.): *Andrea Palladio – Die vier Bücher zur Architektur*. Zürich, München, 1983.
- BEYRODT, Wolfgang: „Ansichten vom Niederrhein: zum Verhältnis von Carl Schnaases Niederländischen Briefen zu Georg Forster“. In: Annemarie Gethmann-Siefert & Otto Pöggeler (Hrsg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn, 1986.
- BISKY, Jens: *Poesie der Baukunst – Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree*. Weimar, 2000.
- BLACK, Jeremy: *The British abroad – the Grand Tour in the eighteenth century*. New York, 1992.
- BLUM, Gerd: „Palladios Villa Rotonda und die Tradition des ›idealen Ortes‹: Literarische Topoi und die landschaftliche Topographie von Villen in der italienischen Renaissance“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, 159-200.
- BOEHM, Gottfried & PFOTENHAUER, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995.
- BÖHME, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München, 2006.

- BOLLÉ, Michael: „Vom Tagebuch zum Lehrbuch – Aspekte zu Lernen und Lehren von Heinrich Gentz“. In: Reinhard Wegner (Hrsg.): *Deutsche Baukunst um 1800*. Köln, Weimar, Wien, 2000, 129-163.
- BOLLÉ, Michael & SCHÜTZE, Karl-Robert: *Heinrich Gentz, Reise nach Rom und Sizilien 1790-1795 – Aufzeichnungen eines Berliner Architekten*. Berlin, 2004.
- BOLLÉ, Michael: „Vom Gefühl zur Kritik – Heinrich Gentz in Italien“. In: Max Kunze (Hrsg.): *Italien in Preußen – Preußen in Italien*. Stendal, 2006, 102-109.
- BONORA, Elena: „Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato“. In: *Memorie* 52, 1994.
- BRILLI, Attilio: *Als Reisen eine Kunst war – vom Beginn des modernen Tourismus: die Grand Tour*. Berlin, 1997.
- BÜCHSENSCHUB, Jan: *Goethe und die Architekturtheorie*. Hamburg, 2010.
- CAMPBELL-CULVER, Maggie: „A passion for trees: the legacy of John Evelyn“. In: Mavis Batey (Hrsg.): *A celebration of John Evelyn: proceedings of a conference to mark the tercentenary of his death*. Godalming, 2007, 85-97.
- CANCIK, Hubert: *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*. Hildesheim, 1965.
- CHANEY, Edward: *The Grand Tour and the Great Rebellion – Richard Lassels and ›The Voyage of Italy‹ in the seventeenth century*. Genf, 1985.
- CHANEY, Edward: „Reiseerlebnis und Traumdeutung bei Edward Gibbon und William Beckford“. Joachim Rees, Winfried Siebers, Hilmar Tilgner (Hrsg.): *Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert – theoretische Neuorientierung, kommunikative Praxis, Kultur- und Wissenstransfer*. Berlin, 2002, 243- 260.
- CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika: „Architekturen der Vorstellung: Ansätze zu einer Geschichte architektonischer Motive in der Literatur“. In: Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht – fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne vom 08. Dezember 2006 bis zum 11. März 2007. Salzburg, 2006, 27-39.
- COSTAZZA, Alessandro: *Schönheit und Nützlichkeit – Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, 1996.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1961.
- DETHLEFS, Gerd: „Architektenreisen“. In: Hermann Arnhold (Hrsg.): *Orte der Sehnsucht – mit Künstlern auf Reisen*. Katalog zur Ausstellung im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, vom 28.09.2008 bis 11.01.2009. Münster, 2008, 165-177.
- DILLY, Heinrich: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt, 1979.
- DOEBBER, Adolph (Hrsg.): *Heinrich Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800*. Berlin, 1916.
- DÖHMER, Klaus: „In welchem Style sollen wir bauen?“ *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*. München, 1976.
- D’ONOFRIO, Cesare (Hrsg.): *La Villa Aldobrandini di Frascati*. Rom, 1963.
- DORGERLOH, Annette & NIEDERMEIER, Michael (Hrsg.): *Klassizismus - Gotik: Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*. München, Berlin, 2007.

- DREYER, Claus: „Über das Interpretieren von Architektur“. In: Eduard Führ (Hrsg.): *Architektur – Sprache: Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation*. Münster, 1998, 33-47.
- ECO, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München, 1992.
- EINEM, Herbert von: „Palladio und Goethe“. In: *Vierhundert Jahre Andrea Palladio (1580-1980)*. Heidelberg, 1982, 131-141.
- ESCH, Arnold: *Wege nach Rom – Annäherungen aus zehn Jahrhunderten*. München, 2003.
- ESCH, Arnold: „Antiken-Wahrnehmung in Reiseberichten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts“. In: Rainer Babel & Werner Paravicini (Hrsg.): *Grand Tour – adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. Ostfildern, 2005, 115-127.
- EWERT, Michael: „Ästhetische Erfahrung als schöpferischer Widerspruch. Zu Georg Forsters Essay »Über die Humanität des Künstlers«.“ In: Claus-Volker Klenke (Hrsg.): *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*. Berlin, 1994, 307-323.
- FALABELLA, Susanna: „›The whole Gyro of the City‹. Intorno a Richard Lassels: itinera-ry inglesi per visitare Roma nel Seicento“. In: Marina Formica (Hrsg.): *Roma e la Campagna romana nel Gran Tour*. Rom, 2009, 127-158.
- FERRARI, Roberta: „In search of a new aesthetics: Addison, Fielding and the challenge of travel writing“. In: *Textus – English studies in Italy* 18(1), 2005, 77-92.
- FORSSMAN, Erik: *Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*. München, Berlin, 1999.
- FRANGENBERG, Thomas: „The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi“. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58, 1995, 115-131.
- FRANGENBERG, Thomas & WILLIAMS, Robert: *The beauties of the city of Florence – a guidebook of 1591*. London, 2006.
- FRANK, Michael: „Die Verortung des Schreckens – zum räumlichen Imaginären der Gothic novel“. In: Mario Grizelj: *Der Schauer(roman) – Diskussionszusammenhänge, Funktionen, Formen*. Würzburg, 2010, 117-154.
- FRANKL, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Leipzig, 1914.
- FRANKL, Paul: *The Gothic – literary sources and interpretations through eight centuries*. Princeton, 1960.
- FRICKE, Harald et al. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I A-G. Berlin, 1997.
- FRIEDLÄNDER, Paul: *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius – Kunstbeschreibungen in Justinianischer Zeit*. Leipzig, Berlin, 1912.
- FÜHR, Eduard: „Architekturkritik als Architekturvermittlung.“ In: Ulrich Conrads, Eduard Führ, Christian Gänshirt (Hrsg.): *Zur Sprache bringen – Kritik der Architekturkritik*. Münster et al., 2003, 233-245.
- FÜRST, Ulrich: „Die Wirkmacht der Säulenordnungen – eine beschreibende Bauanalyse des Mittelbaus von Schloss Weissenstein bei Pommersfelden“. In: Ernst Rebel (Hrsg.): *Sehen und Sagen – Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*. Ostfildern, 1996, 151-170.
- GÄRTNER, Hannelore: „Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik“. In: Peter Betthausen (Hrsg.): *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*. Dresden, 1981, 34-52.

- GERMANN, Georg: *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. Darmstadt, 1980.
- GERMER, Stefan: *Kunst, Macht, Diskurs – die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*. München, 1997.
- GNEHM, Michael: „Hauspolitik – architektonische Bildlichkeit und Beschreibung“. In: Andreas Beyer et al. (Hrsg.): *Das Auge der Architektur – zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*. München, 2011, 533-582.
- GOEBEL, Gerhard: *Poeta Faber – erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*. Heidelberg, 1971.
- GRAF, Fritz: „Ekphrasis – die Entstehung der Gattung in der Antike“. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995, 143-156.
- GRIEP, Wolfgang (Hrsg.): *Sehen und Beschreiben – Europäische Reisen im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Heide, 1991.
- GRUNSKY, Eberhard: *Alterswert und neue Form – Beiträge zur Denkmalpflege und Baugeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Münster, 2011.
- GRÜTTER, Jörg Kurt: *Ästhetik der Architektur*. Stuttgart et al., 1987.
- GÜNTHER, Hubertus: „Goethes Begegnung mit Palladio“. In: Alexandra Locher, Jolanda Nydegger & Sabina Bellofatto (Hrsg.): *Bilder und Zerrbilder Italiens*. Zürich, 2010, 223-252.
- HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit – Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt, 1990.
- HALLET, Wolfgang & NEUMANN, Birgit (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur – die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, 2009.
- HAUSER, Susanne: „Architekturbeschreibung – über die Sichtbarkeit von Bauten in Texten“. In: Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Die Medien der Architektur*. Berlin, München, 2011, 245-253.
- HEIDMANN-VISCHER, Ute: *Die eigene Art zu sehen – zur Reisebeschreibung des späten 18. Jahrhunderts am Beispiel von Karl Philipp Moritz und anderen Englandreisenden*. Bern, 1993.
- HEINEMANN, Elke: *Babylonische Spiele – William Beckford und das Erwachen der modernen Imagination*. München, 2000.
- HENTSCHEL, Uwe: *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt, 1999.
- HERRMANN, Wolfgang: *Laugier and eighteenth century French theory*. London, 1962.
- HESSE, Michael: *Von der Nachgotik zur Neugotik – die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt et al., 1984.
- HESSE, Michael: „Klassizismus als Auflösung des klassischen Architekturkonzepts – vier Exkurse zur Architekturtheorie Marc-Antoine Laugiers.“ In: Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle & Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition – Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München, 1985, 105-124.
- HESSE, Michael: „»Das herrlichste Bauwerk der Welt« – zur Rezeption der Ostfassade des Louvre im französischen Frühklassizismus.“ In: Harald Tausch (Hrsg.): *Gehäuse der Mnemosyne – Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen, 2003, 209-231.

- HESSE, Michael: „Zwischen rationalistischer Analyse und emotionaler Einstimmung. Der Blick auf die gotische Architektur in Frankreich des 18. Jahrhunderts.“ In: Eva Dewes & Sandra Duhem (Hrsg.): *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*. Berlin, 2008, 443-460.
- HOFFMANN, Gerhard. *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit – poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart, 1978.
- HOLLMER, Heide: „Zwischen Enthusiasmus und Dilettantismus – die Briefe über Italien der Herzoginmutter Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach“. In: Klaus Heitmann & Teodoro Scamardi (Hrsg.): *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*. Berlin, New York, 1993, 72-83.
- HOLLMER, Heide: *Nachwort zu Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach: »Briefe über Rom«*. St. Ingbert, 1999.
- HUBEL, Achim: *Denkmalpflege – Geschichte, Themen, Aufgaben*. Stuttgart, 2006.
- IMORDE, Joseph & PIEPER, Jan (Hrsg.): *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*. Tübingen, 2008.
- JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M., 1982.
- JOHNSON, Donald: „Addison in Italy“. In: *Modern Language Studies* 6 (1), 1976, 32-36.
- JONKANSKI, Dirk: „Oberdeutsche Baumeister in Venedig – Reiserouten und Besichtigungsprogramme“. In: Bern Roeck, Klaus, Bergdolt und Andrew John Martin (Hrsg.): *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance – Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. Sigmaringen, 1993, 31-39.
- KASE, Oliver: *Mit Worten sehen lernen – Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*. Petersberg, 2010.
- KEMP, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln, 1985.
- KEMP, Wolfgang: *Architektur analysieren – eine Einführung in acht Kapiteln*. München, 2009.
- KETCHAM, Michael: „Style and Rhetoric in John Evelyn’s letters: a study in seventeenth-century correspondence“. In: *Papers on language and literature: a journal for scholars and critics of language and literature* 19 (3), 1983, 249-262.
- KLEINBAUER, W. Eugene: *Modern perspective in western art theory. An anthology of 20th-century writings on the visual arts*. New York et al., 1971.
- KNOEPFLI, Albert: „Die Sprache des Kunsthistorikers – Hilfe und Hindernis“. In: Carl-peter Braegger (Hrsg.): *Architektur und Sprache*. München, 1982, 169-190.
- KOSELLECK, Reinhart: „Einleitung“. In: Otto Brunner et al. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 1. Stuttgart, 1979.
- KÖSTLER, Andreas: „Topik als Beschreibung - zum Quellenwert verschiedener Textsorten am Beispiel Montecassinos“. In: Gottfried Kerscher (Hrsg.): *Hagiographie und Kunst – der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin, 1993, 50-64.
- KRAUSE, Katharina: *Wie beschreibt man Architektur? Das Fräulein von Scudéry spaziert durch Versailles*. Freiburg i. Brsg., 2002.
- KREUZER, Ingrid: *Studien zu Winckelmanns Ästhetik – Normativität und historisches Bewusstsein*. Berlin, 1959.
- KRUFT, Hanno-Walter: „Goethe und die Architektur“. In: *Bruckmanns Pantheon* 40, 1982, 282-289.

- KRUFF, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie – von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 2004.
- KRÜGER, Andreas: *Die lyrische Kunst des Publius Papinius Statius in Silvae II.2*. Frankfurt, 1998.
- KUMMER, Stefan: „Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts im Cicerone und in der Baukunst der Renaissance in Italien“. In: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995, 357-373.
- KUNOTH, George: *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*. Düsseldorf, 1956.
- LAND, Norman E.: “The anecdotes of G. B. Agucchi and the limitations of language”. In: *Word and Image* 22, 2006, 77-82.
- LANGE, Carsten: *Architekturen der Psyche – Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*. Würzburg, 2007.
- LANGEN, August (Hrsg.): *Kunstwerke in dichterischer Deutung – eine Auswahl von Winckelmann bis Burckhardt*. Dresden, 1940.
- LEE, Sinae: *Wolfgang Koeppens Reiseessays im Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktizität – Studien zur hybriden Textsorte als Möglichkeit einer ästhetischen Wirklichkeitserfassung*. München, 2008.
- LEPENIES, Wolf: *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert – Buffon, Linné, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin*. München, Wien, 1988.
- LINK, Manfred: *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Köln, 1963.
- LÜTZELER, Heinrich: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft – systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*, 3 Bde. Freiburg, München, 1975.
- MANDELBROTE, Giles: “John Evelyn and his books”. In: Frances Harris & Michael Hunter (Hrsg.): *John Evelyn and his milieu*. London 2003, 71-94.
- MEIER, Albert: „Klassische Literatur und Italienwahrnehmung im 18. Jahrhundert“. In: Klaus Heitmann & Teodoro Scamardi (Hrsg.): *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*. Tübingen, 1993, 26-36.
- MEIER, Albert: „Textsorten-Dialektik. Überlegungen zur Gattungsgeschichte des Reiseberichts im späten 18. Jahrhundert“. In: Michael Maurer (Hrsg.): *Neue Impulse der Reiseforschung*. Berlin, 1999, 237-248.
- MIDDLETON, Robin: “The Abbé de Cordemoy and the graeco-gothic ideal. A prelude to romantic classicism.“ In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1962, 278-320.
- MÜLLER, Lothar: „»es ähnelt der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang«: Karl Philipp Moritz erklärt Arkadien“. In: Gerhard Schuster & Caroline Gille (Hrsg.): *Wiederholte Spiegelungen: Weimarer Klassik*. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. München, Wien, 1999, 301-311.
- NERDINGER, Winfried (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht – fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne vom 08. Dezember 2006 bis zum 11. März 2007. Salzburg, 2006.
- NEVILLE, Kristoffer: „The early reception of Fischer von Erlach’s »Entwurf einer Historischen Architectur«.“ In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 66, 2007, 160-175.

- NIEHR, Klaus: „Rezension von: Jens Bisky: Poesie der Baukunst“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, 583-588.
- NIEHR, Klaus: „Baumonographien“. In: Katharina Krause, Eva-Maria Hanebutt-Benz und Klaus Niehr (Hrsg.): *Bilderlust und Lesefrüchte – das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*. Leipzig, 2005, 165-272.
- NOELL, Matthias: „Wörterbücher zur Architektur des Mittelalters. Anmerkungen zur Etablierung einer Wissenschaftssprache 1820-1850“. In: Werner Oechslin (Hrsg.): *Wissensformen*. Zürich, 2008, 254 – 271.
- OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbilde – Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, 1991.
- PARKS, George: „John Evelyn and the art of travel“. In: *Huntington Library Quarterly* 10 (3), 1947, 251-276.
- PEÑA AGUADO, María Isabel: *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien, 1994.
- PETZET, Michael: *Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts*. Berlin, 1961.
- PFOTENHAUER, Helmut: „Winckelmann und Heinse – die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“. In: Gottfried Boehm & Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung – Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1995, 313-340.
- PHILIPP, Klaus Jan: *Vom Dilettantismus zur Zensur – zur Geschichte der Architekturkritik*. Stuttgart, 1996-a.
- PHILIPP, Klaus Jan: „Christian Ludwig Stieglitz (1756-1836) – der Beginn der Architekturgeschichtsschreibung in Deutschland zwischen Klassizismus und Romantik“. In: *Architektur im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Romantik. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 42 (2/3), 1996-b, 115-119.
- PHILIPP, Klaus Jan: *Um 1800 – Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart, London, 1997.
- PHILIPP, Klaus Jan: *Gänsemarsch der Stile – Skizzen zur Geschichte der Architekturgeschichtsschreibung*. Stuttgart, 1998.
- PLAGEMANN, Volker: „Von der Pilgerfahrt zur »Reise ins Licht« – Künstlerreisen nach Italien“. In: Hermann Arnhold (Hrsg.): *Orte der Sehnsucht – mit Künstlern auf Reisen*. Katalog zur Ausstellung im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, vom 28.09.2008 bis 11.01.2009. Münster, 2008, 36-44.
- PLETT, Heinrich F.: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg, 2001.
- POERSCHKE, Ute: *Funktion als Gestaltungsbegriff – eine Untersuchung des Funktionsbegriffs in architekturtheoretischen Texten*. Dissertation an der Technischen Universität Cottbus, 2005. URL [15.07.2011]: <http://www.ub.tu-cottbus.de/hss/diss/fak2/poerschke%5Fu/pdf/diss%5Fpoerschke.pdf>
- PROCHNO, Renate: *Das Studium der Kunstgeschichte – eine praxisbetonte Einführung*. Berlin, 2008.
- RATKOWITSCH, Christine (Hrsg.): *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*. Wien, 2006.

- REBEL, Ernst: „Die gute Beschreibung – nachträgliche Stichworte vor pädagogischem Horizont“. In: Ernst Rebel (Hrsg.): *Sehen und Sagen – Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*. Ostfildern, 1996, 213-229.
- REES, Joachim: „Itinerar – Interieur – Imagination: Zum Verhältnis von Architektur- bild und Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert“. In: Harald Tausch (Hrsg.): *Gehäuse der Mnemosyne – Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen, 2003, 311-333.
- REES, Joachim & SIEBERS Winfried: „Die Kunst der Beobachtung – Anmerkungen zum Wandel der Künstlerreise 1770-1780“. In: Herbert Beck et al. (Hrsg.): *Mehr Licht – Europa um 1170. Die bildende Kunst der Aufklärung*. Katalog zur Ausstellung am Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 22.08.1999 bis 09.01. 2000. München, 1999, 419-434.
- REINLE, Adolf: „Mittelalterliche Architekturschilderung“. In: Carl Peter Braegger (Hrsg.): *Architektur und Sprache*. München, 1982, 255-278.
- REMMERT, Volker: „›Of a gardiner, and how he is to be qualified‹: John Evelyn, Gartenkultur und mathematischen Wissenschaften im 17. Jahrhundert“. In: Berthold Heinecke & Harald Blanke (Hrsg.): *Revolution in Arkadien : Beiträge zur Tagung in Hundisburg vom 19. und 20. Oktober 2006*. Hundisburg, 2007, 23-37.
- ROSENBAUM, Alexander: *Der Amateur als Künstler – Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*. Berlin, 2010.
- ROSENBERG, Raphael: „Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung: Vasari, Agucchi, Felibien, Burckhardt“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, 1995, 297-318.
- ROSENBERG, Raphael: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos*. München, Berlin, 2000.
- ROSENBERG, Raphael: „Inwiefern die Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffes“. In: Joachim Knape (Hrsg.): *Bildrhetorik*. Baden-Baden, 2007, 271-282.
- ROSENBERG, Raphael, BETZ, Juliane & KLEIN, Christoph: „Augensprünge“. In: Horst Bredekamp & Matthias Bruhn (Hrsg.): *Bildwelten des Wissens – Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 6. Berlin, 2008, 127-129.
- RÖBLER, Johannes: „Franz Kugler als Architekturhistoriker“. In: Michel Espagne, Bénédicte Savoy & Céline Trautmann-Waller: *Franz Theodor Kugler – deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*. Berlin, 2010.
- RUPPRECHT, Bernhard: „Prinzipien der Architektur-Darstellung in Palladios *I quattro libri dell'architettura*“. In: *Vierhundert Jahre Andrea Palladio*. Heidelberg, 1982, 11-43.
- SAUDER, Gerhard: *Empfindsamkeit*. 3 Bde., Stuttgart, 1974.
- SAUDER, Gerhard: „Sternes »Sentimental Journey« und die »empfindsamen Reisen« in Deutschland“. In: Wolfgang Griep & Hans-Wolf Jäger (Hrsg.): *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1983-a, 302-319.
- SAUDER, Gerhard: „Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782 – Karl Philipp Moritz“. In: Marie Luise Spiekermann (Hrsg.): *Der curieuse Passagier – Deutsche Englandreisende des 18. Jahrhunderts als Vermittler kultureller und technischer Anregungen*. Heidelberg, 1983-b, 93-108.
- SAUER, Christine: „Theoderichs »Libellus de locis sanctis« (ca. 1169 – 1174) – Architekturbeschreibungen eines Pilgers“. In: Gottfried Kerscher (Hrsg.): *Hagiographie*

- und Kunst – der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Berlin, 1993, 213-239.
- SAUERLÄNDER, Willibald: „From stylus to style – reflections on the fate of a notion.“ In: *Art History* 6 (3), 1983, 253-270.
- SCHLEGELMILCH, Ulrich: *Descriptio templi – Architektur und Fest in der lateinischen Dichtung des konfessionellen Zeitalters*. Regensburg, 2003.
- SCHMARSOW, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1905.
- SCHMIDT, Justus: „Die Architekturbücher der beiden Fischer von Erlach.“ In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9, 1934, 147-156.
- SCHMITZ, Hermann: *System der Philosophie*. 10 Bde., Bonn, 1964ff.
- SCHNEIDER, Artur: „Johann Bernhard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den »Entwurf einer Historischen Architectur.«“ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1, 1932, 249-270.
- SCHOLL, Christian: „Die schöne Kunst der Konstruktion. Charakterisierung als Mittel der Darstellung in der Architektur Karl Friedrich Schinkels.“ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, 71-90.
- SCHÖNWÄLDER, Jürgen: *Ideal und Charakter – Untersuchungen zur Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*. München, 1995.
- SCHROTH, Ingeborg: *Die Nachahmung des Griechischen durch die Berliner Baumeister der Goethe-Zeit*. Dissertation Freiburg (Typoskript), 1944.
- SCHUDT, Ludwig: *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien, München, 1959.
- SCHWEIZER, Stefan: „»Ein herrliches Bild der Geschichte der Baukunst« – Architekten-reise zwischen beruflicher Bildung und Epochenimagination (1750-1850)“. In: Joseph Imorde & Jan Pieper (Hrsg.): *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*. Tübingen, 2008, 9-36.
- SEDLARZ, Claudia: „Rom sehen und darüber reden“ – Karl Philipp Moritz' Italienreise 1786-1788 und die literarische Darstellung ein es neuen Kunstdiskurses. Hannover, 2010.
- SEGEBERG, Harro: „Die literarisierte Reise im späten 18. Jahrhundert – ein Beitrag zur Gattungstypologie“. In: Wolfgang Griep & Hans-Wolf Jäger (Hrsg.): *Reise und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1983, 14-31.
- SEIBERT, Elke (Hrsg.): *Von Harmonie und Maß – Architekturtraktate und Lehrbücher der dekorativen Künste von der Renaissance bis zum Klassizismus*. Heidelberg, 2006.
- SEIPPEL, Ralf-Peter: *Architektur und Interpretation – Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*. Essen, 1989.
- SIEBERS, Winfried: „Antikenrezeption in drei Italienberichten des 18. Jahrhunderts (Nemeitz, Keyßler , Volkmann)“. In: Rainer Wiegels & Winfried Woesler (Hrsg.): *Antike neu entdeckt – Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region*. Möhnesee, 2002, 209-226.
- SMITH, Christine: *Architecture in the Culture of Early Humanism – ethics, aesthetics and eloquence 1400-1470*. New York, Oxford, 1992.
- STEWART, William Edward: *Die Reisebeschreibung und ihre Theorie im Deutschland des 18. Jahrhunderts*. Bonn, 1978.
- SUCKALE, Robert: „Stilgeschichte“. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 11, 2001, 17-26.

- SÜNDERHAUF, Esther Sophia: „Wissenstransfer zwischen Deutschland und Italien am Beispiel des Frankfurter Italienreisenden Johann Fichard“. In: Kathrin Schade et al.: *Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*. Paderborn, 2007, 99-109.
- TAUSCH, Harald: *Die Architektur ist die Nachseite der Kunst – erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*. Würzburg, 2006.
- TILL, Dietmar: *Das doppelte Erhabene: Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Tübingen, 2006.
- THOENES, Christof: „Die deutschsprachigen Reiseführer des 19. Jahrhunderts“. In: Arnold Esch & Jens Petersen (Hrsg.): *Deutsches Ottocento – die Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*. Tübingen, 2000, 31-48.
- THOENES, Christof: „Über die Größe der Peterskirche.“ In: Georg Satzinger & Sebastian Schütze (Hrsg.): *Sankt Peter in Rom 1506-2006*. München, 2008, 9-28.
- TROTHA, Hans von: *Angenehme Empfindungen – Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*. München, 1999.
- VERSTEGEN, Ute: „Wahrnehmung und Bewertung der gotischen Architektur des Kölner Domes in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert“. In: Stefanie Lieb (Hrsg.): *Form und Stil – Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag*. Darmstadt, 2001, 237-252.
- VOGT-GÖKNIL, Ulya: *Architekturbeschreibung und Raumbegriff bei neueren Kunsthistorikern*. Leiden, 1951.
- VOGT, Stine & MAGNUSSEN, Svein: „Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and laymen“. In: *Perception*, 36(1), 2007, 91-100.
- WAGNER, Kirsten: „Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum“. In: Robin Curtis & Gertrud Koch (Hrsg.): *Einführung – Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München, 2009, 50-78.
- WANDHOFF, Haiko: *Ekphrasis – Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin, New York, 2003.
- WEBB, Ruth: „The Aesthetic of Sacred Space – narrative, metaphor and motion in ekphrasis of churchbuildings“, in: *Dumbarton Oaks Papers* 53, 1999, 59-74.
- WELZBACHER, Christian: „Architekturkritik – kritische Anmerkungen zu Praxis und Theorie einer unergründlichen Disziplin“. In: Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Die Medien der Architektur*. Berlin, München, 2011, 255-273.
- WEYRAUCH, Sabine: *Die Basilika des Vitruv – Studien zu illustrierten Vitruvausgaben seit der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Rekonstruktion der Basilika von Fano*. Tübingen, 1976.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Dissertation 1886. Berlin, 1999.
- WOLFZETTEL, Friedrich: „Beschreiben und Wissen – Überlegungen zum Funktionswandel der Deskription im französischen Reisebericht“. In: *Grenzgänge* 4, 1997, 44-59.
- ZELLE, Carsten: „Das Erhabene“ (IV. 17., 18. Jahrhundert)“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, 1994, Sp. 1364-1378.

ZELLE, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar, 1995.

7. Abbildungsnachweise

Abbildung 1:

Skizze zum Gebälk des Athena-Tempels in Paestum.

Bildnachweis:

Heinrich Gentz: *Londoner Reinschrift*, 1794/95.

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, QA 0005, S. 31.

Abbildung 2:

Skizze der Basis des Athena-Tempels in Paestum.

Bildnachweis:

Heinrich Gentz: *Londoner Reinschrift*, 1794/95.

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, QA 0005, S. 30.

Abbildung 3:

Grundriss und Längsschnitt der Villa Almerigo Capra (La Rotonda), Vicenza.

Bildnachweis:

Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, 1570.

Universitätsbibliothek Heidelberg, T 2153 RES, zweites Buch, S. 19.

Abbildung 4:

Detailansicht zu den Ädikulen im Inneren des Pantheons, Rom.

Bildnachweis:

Andrea Palladio: *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, 1570.

Universitätsbibliothek Heidelberg, T 2153 RES, viertes Buch, S. 82.

Abbildung 5:

Münster Freiburg: Querschnitt durch Pfeilerprofil (Mittelschiff).

Bildnachweis:

Franz Kugler: *Geschichte der Baukunst*, Bd. III. Stuttgart, 1859.

Universitätsbibliothek Heidelberg, C 4898::3, S. 287.