

Hubertus Günther

Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit

Die Wende vom Mittelalter zur Renaissance gilt bis heute als fundamentaler Umbruch in allen Lebensbereichen, der sich auch in der bildenden Kunst niederschlägt. Nur die Architektur in den Ländern nördlich der Alpen soll nach der üblichen historischen Konzeption den Anschluss verpasst haben – ohne dass es hierfür eine plausible Erklärung gäbe. Demgegenüber wird hier vertreten, dass aus zeitgenössischer Sicht auch die Architektur jenseits der Alpen am allgemeinen Aufbruch zur Neuzeit teilnahm. Modische Dekorformen liefern nicht das vorrangige Kriterium, um eine so grundlegende Wende zu erkennen. Aber die neue Ratio, die der gesamten Renaissance zu Grunde lag, zeichnet sich auch in der Architektur des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen ab.

Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts blieb die deutsche Architektur von der Gotik geprägt. Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts begann sie allmählich, Elemente der Renaissance aufzunehmen. Oft blieb es bei Motiven des Dekors. Zunächst wurden die Elemente der Renaissance mit solchen der Gotik verbunden. Diese Klassifizierung ist üblich. Sie ist sinnvoll, wenn sie die Herkunft der Motive ansprechen soll, das heißt wenn Gotik und Renaissance soviel wie deutsche und italienische Art bedeuten. In diesem Sinn werden wir hier von spätgotischer Architektur sprechen, um damit die Architektur nördlich der Alpen vom 15. bis ins frühe 16. Jahrhundert zu bezeichnen. Die Unterscheidung zwischen Gotik und Renaissance bedeutet gewöhnlich aber auch: Der Bau ist noch im Mittelalter befangen, oder er findet endlich den Anschluss an die moderne Entwicklung. Wenn die Motive der Renaissance mit gotischen Elementen verbunden sind, macht sich die moderne Entwicklung angeblich nur oberflächlich bemerkbar. Das beinhaltet ein Werturteil. Mildernde Einschränkungen ändern wenig daran, dass dieses Urteil ganze Bereiche der Architektur abwertet. Werke, die erstmals italienische Stilelemente aufnehmen, erscheinen aus dieser Warte bloß als Zwitter, auch wenn sie von so großer historischer

Bedeutung wie die Fugger-Kapelle in Augsburg (ab 1509) (Abb. 1) oder von so vollendeter Erscheinung wie Hans Hiebers Projekt für die Kirche zur Schönen Maria in Regensburg (1519) sind (Abb. 2).

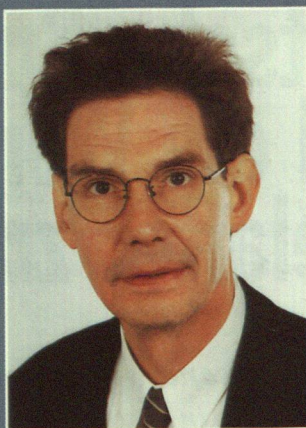
Hier wird die Frage aufgeworfen, wie angemessen eine derartige Beurteilung ist. Insgesamt sind die Gedanken, die hier vorgetragen werden, als Plädoyer dafür gemeint, die Wertmaßstäbe einer Region nicht unbesehen auf andere zu übertragen, sondern die besonderen Formen, die sich in verschiedenen Regionen entwickelten, zu ihrem Recht kommen zu lassen. Dieses Problem wird uns in sehr weite Bereiche führen. Wir können hier nicht auf alles, was wir ansprechen, ausführlich eingehen. Wir müssen das Wesentliche pointiert herausstreichen, eine Reihe von Argumenten ausklammern und auf Einschränkungen oder Relativierungen verzichten, die eigentlich notwendig wären.

Die Unterscheidung von Gotik und Renaissance gehört in einen anderen Bereich als der Versuch, einen Stil wie Barock einzugrenzen. Barock und andere Stilbegriffe sind Kategorien, die erst die moderne Wissenschaft aufgebracht hat. Zwischen ihnen zeichnen sich höchstens fließende Übergänge ab, und es geht in erster Linie um formale Kri-

terien. Da steht es jedem frei, selbst zu bestimmen, wo er, wenn er überhaupt will, eine Grenze zieht. Zwischen Gotik und Renaissance liegen dagegen Welten. Hier geht es um die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, die bis heute fortleben soll. Diese Wende bedeutete einen fundamentalen Umbruch in allen Lebensbereichen. Schon die Zeitgenossen verstanden Mittelalter und Renaissance als direkte Gegensätze.

In Italien tritt der Umbruch zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit aller Klarheit in der Architektur wie in den bildenden Künsten hervor. Der Unterschied zwischen gotischer Architektur und Brunelleschis Werken ist offenkundig. Nördlich der Alpen verlief die Entwicklung nach herkömmlicher Klassifizierung dagegen seltsam disparat. Kein Zweifel, Jan van Eyck brach mit der Tradition, und das Gleiche gilt für die deutschen Maler seiner Zeit, Konrad Witz, Hans Multscher und Lu-

kas Moser, auch wenn sie den Goldgrund und anderes aus ikonografischen Gründen beibehielten. Nur die Architektur soll für ein Jahrhundert in der Tradition verharren haben. Als sich die Architektur nördlich der Alpen endlich die Formen der italienischen Renaissance angeeignet hatte (um die Mitte des 16. Jahrhunderts), endete die große Epoche der Malerei: Dürer, Grünewald, Burgkmair waren längst gestorben. Die Diskrepanz zwischen Malerei und Architektur blieb sogar bestehen, wenn beide Gattungen zusammentrafen. Zum Beispiel der »Kirchenväter-Altar« des Michael Pacher (um 1480): Die Darstellung von Figuren und korrekt perspektivisch konstruiertem Raum folgen oberitalienischem Vorbild, man kann sogar präziser sagen: Andrea Mantegna. Die Beziehung ist so eng, dass ein Aufenthalt Pachers in Oberitalien angenommen werden muss. Dort hat Pacher natürlich auch die moderne Architektur und deren Darstel-



Hubertus Günther,

geb. 1943 in Bonn, Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Theaterwissenschaft an den Universitäten in Bonn und München, 1973 Promotion an der Universität München, 1985 Habilitation an der Universität Bonn. Gastdozent an der Universität Düsseldorf, beauftragt mit der Leitung des Seminars für Kunstgeschichte. C-3-Professur für Kunstgeschichte und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität Frankfurt am Main. Seit 1991 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Arbeitsgebiet: Italienische Renaissance, die Architektur dieser Zeit und die Auseinandersetzung von Künstlern und Humanisten mit der Antike.

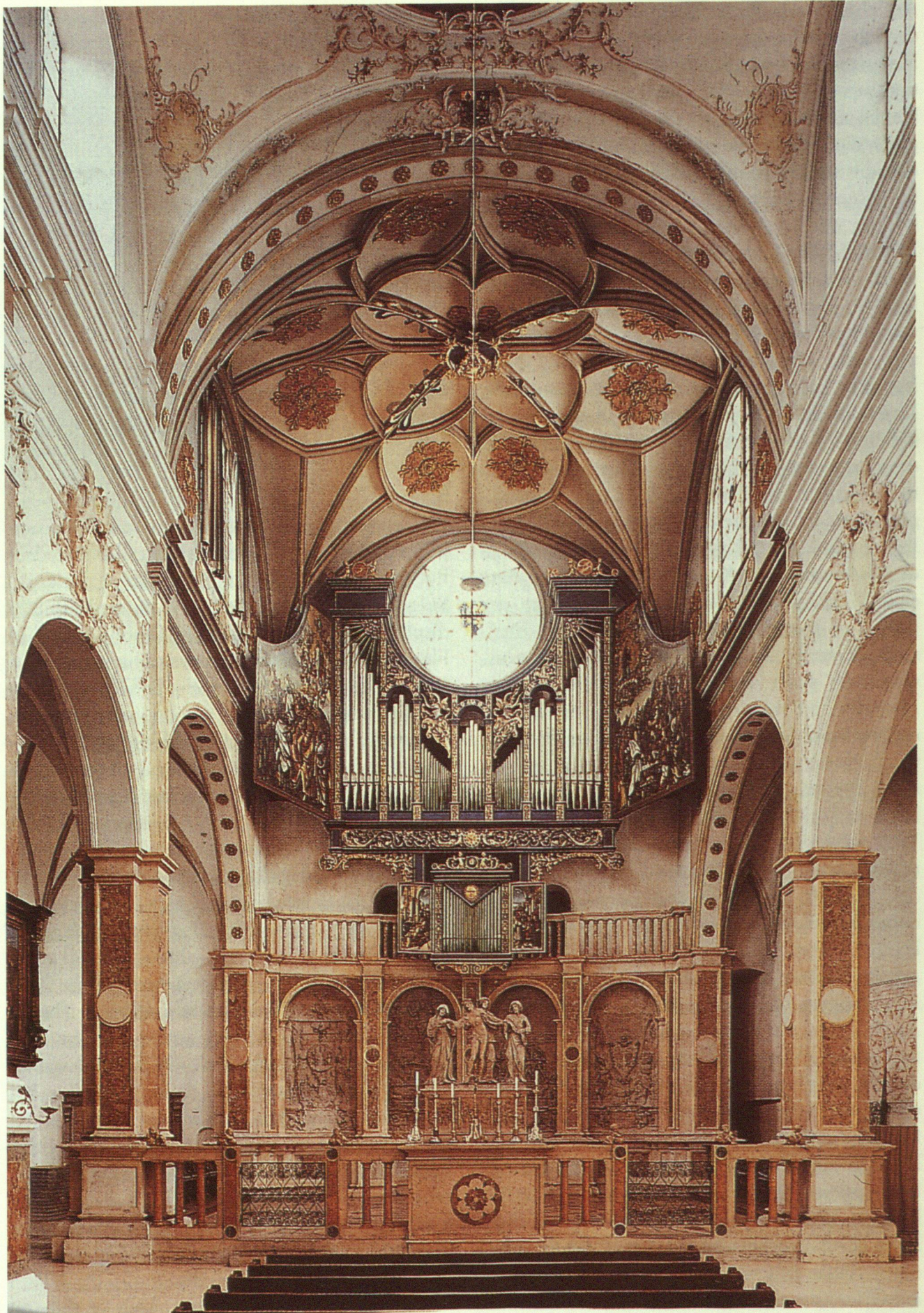
lung in Bildern gesehen. Dennoch malte er die Architektur weiterhin in spätgotischen Formen. Die Kirchenväter sitzen in spätgotischen Tabernakeln. Fällt der »Kirchenväteraltar« deshalb stilistisch auseinander, und – wenn man so urteilen will – wie erklärt man dann das Phänomen?

Allerdings werden zur Unterscheidung von Mittelalter und Renaissance in der Malerei andere Parameter angelegt als in der Architektur: in der Malerei sind Naturalismus oder regelgerechte Perspektivkonstruktion entscheidend. Die Natur so wiederzugeben, wie sie erscheint, statt sie nach traditionellen Schemata zu idealisieren und dabei Raumkonstruktionen nach wissenschaftlichen Prinzipien einzusetzen, die zuvor nicht bekannt waren, das waren in vieler Hinsicht wirklich tiefgehende Neuerungen, die weit über bloße formale Belange hinausgingen. In der Architektur sollen dagegen nur antikische

Reminiszenzen in italienischer Manier den Ausschlag geben, und das beschränkte sich auch noch weitgehend auf den Dekor. Ist dieser Parameter wirklich sinnvoll nördlich der Alpen? Bisher hat niemand erklärt, wieso die Rezeption antikischer Formen nördlich der Alpen mehr als bloß eine Formalie sein soll, und die reine Rezeption italienischer Dekorationsmotive erscheint doch eher wie eine oberflächliche Modeerscheinung. Sicher gab Italien damals in vielen Bereichen das Vorbild für ganz Europa ab. Aber sonst bedeutete die Orientierung an Italien, wo sie grundsätzliche Bedeutung besaß, nicht einfache Imitation, sondern Akzeptieren ähnlicher Prinzipien und kreative Eigenschöpfung auf dieser Grundlage.

Jeder Überblick über die Renaissance führt die

Abb. 1 (rechte Seite): Augsburg, Karmeliterklosterkirche St. Anna, Fuggerkapelle. Foto aus: Bruno Busbart, Die Fuggerkapelle, München 1994.



Ausbildung des Nationalbewusstseins als eines der charakteristischen Elemente der Epoche an: Man wurde sich der Eigenheiten der eigenen Nation bewusst. Man stellte sie immer wieder stolz heraus und setzte sie markant, oft auch polemisch gegen die anderen Nationen ab. Zunehmend wurden die eigenen Gepflogenheiten kultiviert. Das bedeutendste Beispiel dafür bildet wohl die Ausbildung der Literaturen in den Landessprachen. Ebenso besann man sich auf die eigene Geschichte und auf die eigenen Traditionen. In Deutschland wurden damals Schriften des Mittelalters wieder entdeckt (Nibelungenlied, Otto von Freising, etc.) oder gefälscht (»Hunibald«, 1514). Deutsche und flämische Maler studierten die Kunst des hohen Mittelalters und integrierten sie in ihre Werke. Warum sollten die Länder nördlich der Alpen unter solchen Umständen eigentlich ihre nationalen Traditionen in der Architektur aufgeben und italienische Muster übernehmen?

In Italien hatte die Wiederbelebung der Antike eine massive nationale Komponente. Sie beinhaltete eine Rückbesinnung auf die höchste Blüte des Landes und seine Weltherrschaft unter den römischen Kaisern. Theoretisch sollte in der Renaissance die ganze Antike wiederbelebt werden. Aber die Architektur strebte realiter nur danach, die römische Antike nachzuahmen. Griechenland wurde rhetorisch einbezogen; in Wahrheit interessierte es wenig. Das Buch des Sebastiano Serlio über antike Bauten (1540), das umfassendste Werk seiner Art, das die Renaissance hervorbrachte, enthält nur ein Beispiel aus Griechenland, und das ist völlig fantastisch nach dem Hörensagen dargestellt. Vom Parthenon hatte Serlio offenbar keine Ahnung. Ausnahmen bestätigen hier die Regel: Zu Beginn des 15. Jahrhunderts lebten rege Forschungen zur griechischen Architektur auf. Aber damals war Athen wirtschaftlich und politisch eng mit Florenz verbunden. Als sich die Bindungen auflösten, hörten die Forschungen auf und gerieten bald in Vergessenheit. Venedig war formell ein Teil des Byzantinischen Reichs und hielt diese Tradition als politisches Mittel gegenüber Papst und deutschem Kaiser hoch. Für die Italiener stand fest, dass ihre Vorfahren die höchste Blüte der Kunst heraufgeführt und die Fremden deren Niedergang verursacht hatten: Der Einfluss der Griechen soll die guten strengen Sitten der al-

ten Römer verdorben haben, die Verlegung der Hauptstadt nach Byzanz beförderte den Niedergang, die Germanen, Goten, Vandalen, Deutschen und gelegentlich die Franzosen vernichteten endgültig alle Zivilisation. Den kunstlosen Stil der Artefakte, die anschließend entstanden, nannte man nach den Fremden »griechisch« bei Bildwerken, »gotisch« oder »deutsch« in der Architektur.

Zudem richtete sich die Wiederbelebung der römischen Architektur in Italien oft weniger nach den authentischen Beispielen der Antike als nach einheimischen Vorbildern aus dem Mittelalter. Manche von ihnen wurden damals der Antike zugeordnet. In Florenz sah das so aus: Das Baptisterium hielt man für einen Marstempel. Diese Identifizierung war eher erwünscht als von der Sache her zwingend, denn gleichzeitig behaupteten die Historiker, die Vandalen hätten Florenz in ihrer barbarischen Art völlig zerstört. Andere mittelalterliche Kirchen in Florenz galten als karolingische Gründungen, und da Karl der Große in dem Ruf stand, allenthalben direkt an die Antike angeknüpft zu haben, konnten auch sie als Vorbildern dienen. Für andere mittelalterliche Kirchen in Florenz war die Gründungszeit überliefert, und man ahmte sie trotzdem nach. Es hieß dann, sie seien ebenfalls der Antike gefolgt. So nahm Leon Battista Alberti S. Miniato al Monte (12. Jh.) für die Fassade von S. Maria Novella zum Vorbild. Trotz seiner profunden Kenntnisse der römischen Ruinen leitete Flavio Biondo die modernen Florentiner Paläste aus der Antike ab. In Wahrheit setzten sie offenkundig spätmittelalterliche Tradition fort. Ähnliches lässt sich auch in anderen Regionen Italiens beobachten, besonders in Venedig. Die Venezianer werteten ihre einheimischen Kreuzkuppelkirchen byzantinischer Art zu Derivaten von griechischen Tempeln auf und nahmen sie zum Vorbild für die Erneuerung der Antike. Wie man sieht, schufen sich die Italiener in der Renaissance ihre Antike so, dass sie teilweise mit ihren mittelalterlichen Traditionen zur Deckung kam. Auf diese Weise bedeutete die Wiederbelebung der Antike in der italienischen Architektur oft so viel wie eine Rückbesinnung auf die eigene hochmittelalterliche Tradition. Dies wurde zwar nicht so formuliert, aber aus der historischen Distanz stellt es sich so realiter dar.

Mit wachsendem Abstand von Rom verringerte

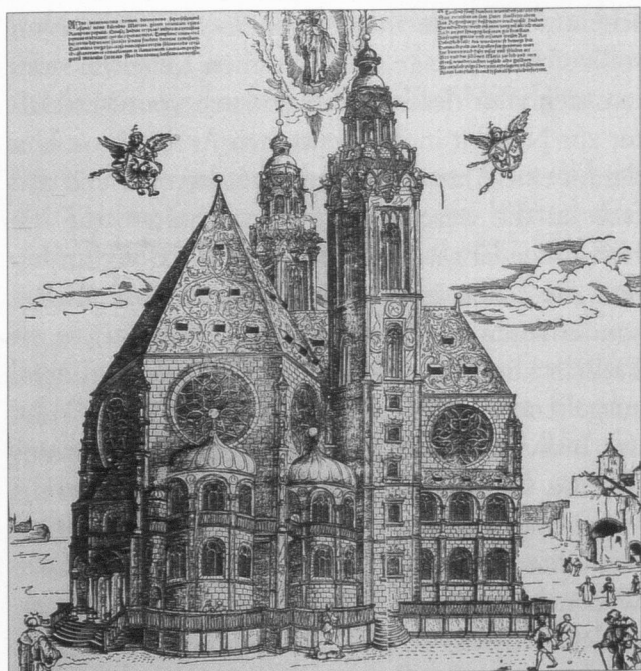


Abb. 2: Hans Hieber: Modell für die Kirche der Schönen Madonna in Regensburg. Stich von Michael Ostenhofer, 1521. Foto aus: Hans Reuther/Ekkart Berckenbagen, *Deutsche Architekturmodelle*, Berlin 1994.

sich die emotionale Bindung an die Antike. Für die Länder nördlich der Alpen hatte die Antike einen ganz anderen Stellenwert als für Italien. Jenseits des Limes war es unmöglich, die Antike für die eigene Tradition zu vereinnahmen. Selbst die Länder, die lange zum Römischen Reich gehört hatten, betrachteten die Antike oft nicht als ihr eigenes Erbe, sondern im Wesentlichen als Fremdes. In Frankreich wurden die alten Römer als gierige Ausbeuter ihrer Kolonien hingestellt. Vielfach bemühte man sich, die Vorgeschichte der eigenen Nation an Rom vorbei zu gestalten. Dazu gehörten Gründungslegenden, deren Protagonisten aus Troja, Babylon oder aus der engeren Familie Noahs stammten. Dass in Trier römische Kaiser residierten, erregte kaum Interesse in der Renaissance. Babylonier sollen die Stadt gegründet haben, und als babylonisch galten meist die antiken Bauten der Stadt. Sowohl in Deutschland, als auch in Frankreich gab es immer wieder Versuche, die eigene Sprache von der griechischen abzuleiten. Weshalb sollte man unter solchen Umständen in diesen Ländern römische Architektur nachahmen?

Aber selbst wenn man es wollte, was konnte man damit meinen? Mit wachsendem Abstand von Rom verminderten sich auch die Kenntnisse von der antiken Architektur. Reisen war ja viel lang-

wieriger und komplizierter als heute. Fotografien gab es auch nicht, und die damaligen Zeichnungen waren nicht wirklich geeignet, um jemandem die Antike vor Augen zu führen, der sie nicht selbst kennen gelernt hatte. Jenseits der Alpen waren die Vorstellungen davon, wie antike Architektur überhaupt aussah, im 15. Jahrhundert meist vage. Es gab wohl nur wenige, die damit wirklich etwas Spezifisches verbanden.

Wie in Italien so wurden auch in Süddeutschland und Frankreich im 16. Jahrhundert manche Kirchen, die nach Stil und Disposition typisch romanisch sind, für antike Tempel gehalten. Solche Ansichten gingen nicht etwa aus mittelalterlichen Fabeln hervor, sondern im Gegenteil aus den Überlegungen von avantgardistischen Antikenforschern. Die Begründungen für solche Identifizierungen oder für deren Zurückweisung basierten ausschließlich auf ikonografischen Argumenten. Stilistische Gesichtspunkte wurden nicht angeführt. Sie standen anscheinend noch nicht zur Verfügung. Man konnte von der äußeren Erscheinung her schwer Römisch und Romanisch unterscheiden. Sogar das Pantheon wurde in Deutschland gelegentlich wie eine romanische Basilika dargestellt.

Im 15. Jahrhundert stellten Maler nördlich der Alpen das Pantheon und andere antike Bauten auch im gotischen Gewand dar. Wenn man dem französischen Humanisten Etienne Pasquier Glauben schenkt, spiegelt selbst diese Verkleidung die Vorstellungen, die sich viele in Paris noch Ende des 16. Jahrhunderts von der Antike machten. Pasquier berichtet von Notre-Dame, der Sainte-Chapelle und dem Palais de la Cité in Paris: »das gemeine Volk denkt, sie seien nach antikem Vorbild gemacht; aber nach dem Urteil guter Architekten ist nichts Antikes an ihnen, sie sind vielmehr gotisch gebaut«. Demnach meinten manche deutsche Architekten im 15. Jahrhundert womöglich, sie würden all'antica bauen.

Freilich stand das Architekturtraktat zur Verfügung, das Vitruv zur Zeit des Augustus verfasst hatte. Gleich zu Beginn der Renaissance wandte sich ihm besonderes Interesse zu. Trotzdem blieb es bis um 1500 selbst für die meisten italienischen Architekten weitgehend unverständlich. Zudem stimmte diese Schrift in wesentlichen Bereichen nicht mit der erhaltenen Architektur der Antike

überein. Beispielsweise behandelt Vitruv typische Tempel in der Art, dass er lang und breit Säulenstellungen am Außenbau beschreibt, während er den Innenraum kaum berücksichtigt. Stattdessen belegen die berühmten Tempel, dass der Innenraum aufwändig, der Außenbau eher schlicht gestaltet war. So ist es beim Pantheon und beim Templum Pacis des Vespasian (der damals allgemein mit der Maxentius-Basilica identifiziert wurde). Vor allem liefert Vitruv keine Regeln zur Statik, die mit der Praxis wirklich übereinstimmen. Er behandelt nur freistehende Säulen, die Gebälke tragen, oder einfache Wände, die flache Decken tragen. Gewölbe berücksichtigt er kaum. Aber die bedeutenden Bauten im alten Rom waren gewöhnlich gewölbt. Da stand Vitruv nicht nur im Widerspruch zur antiken Architektur. Seine Schriften waren auch schlecht brauchbar als Leitfaden für die moderne Architektur. Denn seit dem hohen Mittelalter wurden würdige Bauten gewöhnlich wieder gewölbt, insbesondere in den Ländern nördlich der Alpen. In Italien war es nicht so üblich. Alberti forderte es dann für Kirchen im neuem Stil und entwickelte eigenständig Regeln für den Bau von Gewölben. Einleitend weist er darauf hin, dass dies Gebiet noch nicht in der antiken Literatur berücksichtigt ist. Zusammenfassend darf man sagen, wer zu Beginn der Renaissance auf Vitruv angewiesen war, fand dort praktisch kaum etwas, dem er die Disposition und Statik eines Baus anpassen konnte. Aus Vitruv allein war es damals schwer ersichtlich, warum eine spätgotische Kirche nicht antikisch im Stil sein sollte. Die moderne Klassifizierung der Fugger-Kapelle als halb avantgardistisch, weil antikisch im Stil, und halb noch verhaftet im Mittelalter, weil das Gewölbe spätgotisch ist, war nach damaligem Stand des Wissens buchstäblich unsinnig. Woher sollte man denn in Augsburg wissen, dass das Gewölbe nicht den Regeln der Antike folgt?

**Kriterien der Renaissance:
der neue Rationalismus**

Alle diese Überlegungen sprechen dagegen; die Rezeption italienischen oder antiken Dekors zum entscheidenden Kriterium für die Unterscheidung von Mittelalter und Neuzeit in der Architektur nördlich der Alpen zu machen. Die Verhältnisse waren so anders als in Italien, dass es nur natürlich

scheint, wenn sie ihren eigenen Weg ging. Nun stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien richtete sich statt dessen der Aufbruch vom Mittelalter zur Neuzeit in der deutschen Architektur. Um darauf eine Antwort zu finden, halten wir uns einfach an die wesentlichen Eigenschaften, die die Historiker längst mit der Renaissance verbinden und die schon in der Renaissance selbst als Besonderheiten erkannt wurden.

Freilich können wir hier nicht von Behauptungen ausgehen wie derjenigen, die Renaissance habe das Individuum und die Natur entdeckt. Erstens ist eine solche Behauptung zu vage, um daraus Folgerungen ziehen zu können. Zweitens kann ich mir einfach kein humanes Leben ohne bewusste Wahrnehmung von Individuum und Natur vorstellen. Drittens ist die Behauptung weder bewiesen noch irgend beweisbar. Fest steht nur, dass aus dem Mittelalter wenig Bemerkungen über Individuum und Natur überliefert sind. Erst in der Renaissance wurde viel darüber geschrieben. Mit diesem Phänomen lässt sich weiterarbeiten. Es zeugt von einer gewandelten Bewertung von Individuum und Natur. Aber zunächst einmal gehört es zu einem neuen Zug der Renaissance, der offensichtlich ist, nämlich der allenthalben wirksamen Tendenz, die Dinge schriftlich zu fixieren.

Die neue Schriftlichkeit war mit einer Vielfalt von neuen Entwicklungen verbunden. Die grundlegenden Reformen in Regierungswesen, Gesetzgebung, Verwaltung oder Behördenorganisation basierten auf Kriterien, die der größeren Klarheit, Nachprüfbarkeit und Dauerhaftigkeit wegen schriftlich fixiert wurden. Durch die Systematisierung der Organisation, schriftliche Fixierung der Vorgänge, doppelte Buchführung etc. stieg die Wirtschaft auf. Die führenden Unternehmer der Epoche gehörten gleichzeitig zu den wichtigsten Förderern der neuen Kultur. Man denke nur an die Medici oder die Fugger. Die Wissenschaft wandelte ihren Charakter. Sie verließ den Elfenbeinturm selbstgefälliger akademischer Logik und verband sich mit praktischen Methoden, um effektiv zu arbeiten. Klarheit und Nachprüfbarkeit waren jetzt mehr gefragt als Autoritäten. Wirtschaft, Bankwesen und Technik profitierten davon. Da wirkte eine neue Art des Denkens, sowohl in theoretischer Hinsicht als auch gesellschaftspolitisch. Der Mut zu rückhaltloser innovativer

Kreativität war auf allen Gebieten gefordert. Für diese Haltung erschien die hohe Zivilisation der Antike als das große Vorbild. Das Mittelalter erschien dagegen ignorant.

Die Künstler nahmen aktiv an dieser Entwicklung teil. Unterstützt von den wichtigsten Wirtschaftsunternehmern und Bankiers, erhoben sie den Anspruch, dass ihr Metier eine Wissenschaft sei, und sie arbeiteten auch wirklich teilweise wissenschaftlich: Dazu gehörte das systematische Festhalten von Naturerscheinungen als Grundlage für das Erkennen von Kausalzusammenhängen oder die Konstruktion der Perspektive und die Auseinandersetzung mit der Geometrie. Nun wurden die Regeln der Kunst in gelehrten Abhandlungen schriftlich niedergelegt. Die bedeutendste von ihnen, Albertis Architekturtraktat, wurde bei seiner Publikation (1485) sogar als das Buch des Jahrhunderts gefeiert.

Wenn man die wesentlichen Phänomene zusammensieht, durch die sich die Renaissance auszeichnet, so darf man einen grundsätzlich neuen Rationalismus als das leitende Prinzip der Bewegung bezeichnen. Es ist doch wohl mehr dieser Rationalismus als die Rezeption von formalen Motiven aus der Antike, dass die Renaissance bis heute als Beginn der Neuzeit erscheint. Der Umbruch in Wissenschaft, Technik, Verwaltung und anderen gesellschaftlichen oder kulturellen Bereichen erfasste viele Länder im 15. Jahrhundert. Italien war auf den meisten Gebieten führend. Aber wie rasch die Entwicklung auch jenseits der Alpen fortschritt, zeigen die Werke der großen Gelehrten zu Beginn des 16. Jahrhunderts dort: Guillaume Budé in Frankreich, Erasmus von Rotterdam in den Niederlanden, Thomas Morus in England, Kopernikus, Conrad Celtis, Luther und all die anderen Reformatoren in Deutschland.

Architektur im Zeichen des neuen Rationalismus

Wir wollen nun zeigen, dass die avantgardistische Architektur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts jenseits der Alpen ebenso wie in Italien im Zeichen des neuen Rationalismus stand.

Zunächst sei der Blick wieder auf die Schriftlichkeit als einem grundlegenden Indiz für den neuen Rationalismus gelenkt. Wir sahen bereits, dass sie in den Künsten genauso prominent hervortrat wie

in anderen Bereichen. Nicht nur in Italien, sondern auch jenseits der Alpen entstanden im 15. Jahrhundert Schriften zu den »artes mechanicae«. Sie betrafen auch die Architektur: Bauhüttenordnungen (älteste erhaltene: Straßburg, 1459), Bauordnungen von Städten oder die so genannten »Baumeisterbücher« der Nürnberger Stadtbaumeister Hans Graser, Lutz Steinlinger und Endres Tucher, zudem Baubeschreibungen und vor allem die Ergänzung des architektonischen Handwerks durch geschriebene Theorie.

Fast im gleichen Jahr wie Albertis Architekturtraktat erschienen die beiden Fialenbücher des Regensburger Dombaumeisters Matthäus Roriczer (1486) und des Nürnberger Goldschmieds Hans Schmuttermayer (um 1486) im Druck (Abb. 3). 1516 verfasste Lorenz Lechler, aufbauend auf älteren Regeln, ein Traktat über die regelrechte Disposition gesamter Kirchenbauten. Dann folgten Dürers Schriften zur Architektur, die offensichtlich an italienischen Vorbildern orientiert sind, aber auch viele gotische Reminiszenzen einschließen. Dürer studierte schon 1505/06 Vitruv.

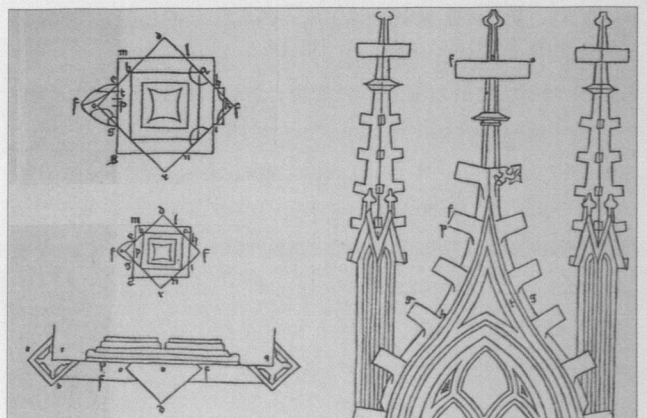
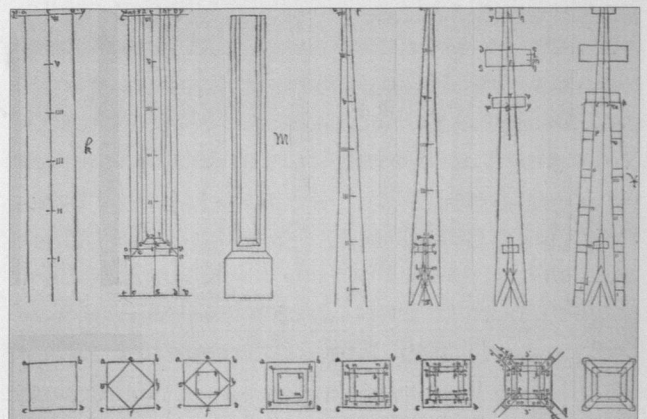


Abb. 3: Matthäus Roriczer: Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486: Konstruktion einer Fiale. Foto: Archiv Verfasser.

Für alle diese Traktate, gleich ob sie mehr gotische oder antikische Formen behandeln, ist charakteristisch, dass sie die Ratio der Architektur herauskehren. Die Fialenbücher demonstrieren, dass sich die komplexe Form von Hauptelementen des gotischen Dekors nach einer einheitlichen Methode der Maßbestimmung richtet. Die Wissenschaft der Geometrie stellt Roriczer als Grundlage der Architektur hin. Er publizierte auch eine eigene Lehre der Geometrie (»Geometria deutsch«). Sein Fialenbuch richtete sich an den gelehrten Eichstätter Bischof Wilhelm von Reichenau, dessen Verständnis für Architektur schon zu seiner Zeit gerühmt wurde. Er war erster Kanzler der 1472 eröffneten Ingolstädter Universität und Vorstand der deutschen Bauhütten von Elsass, Schwaben und Franken. Es ging hier nicht darum, Handwerker eine Technik zu lehren, die sie seit Jahrhunderten beherrschten. Gebildeten Laien sollte demonstriert werden, dass die Architektur einem rationalen System von Regeln folgt. Das gleicht letztlich der Bestimmung der italienischen Architekturtraktate der Renaissance. Lechler demonstriert in der Unterweisung der Messung, wie die gesamte Disposition eines Kirchenbaus, von den Hauptmaßen bis zu den Details, nach einer einheitlichen Methode der Maßbestimmung gestaltet werden soll. Dieses in sich geschlossene Proportionssystem erinnert an Albertis Prinzip der Concinnitas, der Ausrichtung aller Teile nach einer einheitlichen Gesetzmäßigkeit als Grundlage aller Schönheit, auch wenn die Formen, die sich im Einzelnen ergeben, noch so unterschiedlich ausfallen.

Die spätgotischen Architekturschriften unterscheiden sich von der italienischen Architekturtheorie besonders darin, dass ihnen der humanistische Überbau fehlt. Im Ganzen darf man wohl sagen, dass die Architekturtheorie in Italien mehr Gelehrsamkeit zeigte, während sie in Deutschland mehr handwerklich ausgerichtet war. Dieser Unterschied ist nicht überraschend. Er war während der gesamten Renaissance generell typisch für die Ausrichtung der Wissenschaften in den beiden Ländern und speziell auch der Wissenschaft, die der Architektur am nächsten steht, der Mathematik. Positiv lässt sich die deutsche Richtung so fassen: »Jedenfalls fielen abstrakte Wissenschaftlichkeit und praktisches Bemühen weniger auseinander als in Italien« (W. Andreas). Ein großer Teil

der humanistischen Architekturtheorie war praktisch unbrauchbar.

Die Hallenkirche

Typisch für die deutsche Architektur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist die Hallenkirche. Das realisierten offenbar schon die Zeitgenossen. Daher wählten die Deutschen diesen Bautyp für ihre Nationalkirche, die sie ab 1499 in Rom errichteten. Sie sollte, wie der Baubeschluss ausdrücklich festhält, »alemannico more compositum« sein. Die Hallenkirche zeichnet sich durch ihre betonte Klarheit aus: Die Disposition und die Formen sind so einfach, dass sich das architektonische System mit einem Blick überschauen lässt. Der Grundriss ist reduziert auf ein Längsrechteck mit meist polygonalem Chorschluss, ohne Querschiffe, oft ohne Seitenkapellen, zumindest nur mit flachen Seitenkapellen, die sich in das Ganze bruchlos integrieren. Der Aufriss ist ebenfalls auf ein Rechteck reduziert. Einfache Pfeiler trennen die Schiffe. Oft sind die Abstände der Pfeiler so weit, dass man vom Eingang aus die Außenmauer sehen kann (Abb. 4). Höchstens einfache Dienste markieren die Teile des Systems. Am Außenbau herrscht die gleiche Klarheit und Überschaubarkeit. Das Strebewerk ist zu einfachen Widerlagern reduziert. Manchmal, wie an der Münchner Frauenkirche, fehlen selbst sie (Abb. 5).

Reiner Dekor ist weitgehend eliminiert, auch wenn dadurch große kahle Wandflächen übrig bleiben. Die Pfeiler sind oft auf schlichte runde Stützen reduziert, viele haben nicht einmal mehr Kapitelle. Fialen werden selten. Das bestätigt übrigens, dass Roriczer und Schmuttermayer die Konstruktion nicht deshalb beschrieben, weil es neuerdings für die Baupraxis nötig geworden wäre, sondern als Demonstration der Ratio, die hinter den alten Bauformen steht.

Zur Klarheit dieser Bauten gehört Helligkeit. Das Licht dringt durch große Fenster ein und verteilt sich ungehindert gleichmäßig über den gesamten Raum. Bei bunter Verglasung wurden lichte Farben bevorzugt. Diese klare Helligkeit war neu gegenüber älteren mittelalterlichen Bauten. Helligkeit wurde in der Renaissance mit der Klarheit der

Abb. 4 (rechte Seite): Zell am Pettenfirst, Pfarrkirche, Inneres. Foto aus: Günter Brucher, Gotische Baukunst in Österreich, Salzburg 1990.





Abb. 5: München, Frauenkirche, Äußeres von Osten. Foto aus: Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*, München 1999.

reinen Vernunft in Verbindung gebracht, Dunkelheit mit vagem Gefühl. In diesem Sinn prägte Petrarca die berühmte Metapher vom »dunklen Mittelalter« als Inbegriff von Ignoranz und Aberglaube im Unterschied zum Licht der neuen Ratio in seiner Zeit. Trotzdem fand die Beleuchtung merkwürdig wenig Interesse in der italienischen Architektur und Architekturtheorie. Nur bei Urteilen über Bauten oder Bauprojekte wurde sie manchmal zu einem wichtigen Kriterium, und da verband sie sich mit Klarheit der Disposition.

Die betonte Klarheit der spätgotischen Hallenkirchen passt zur einheitlichen Konzeption des architektonischen Systems in Lechlers Traktat. Sie wirkt wie eine Demonstration der strikten architektonischen Ratio.

Gewölbekonstruktionen: Ratio und ironische Brechung

In Italien wurde die Ratio der modernen Architektur besonders an den Säulenordnungen demonstriert. Antonio Manetti stellte um 1480 ausdrücklich fest, dass die Säulenordnungen das Paradigma

für die neue Ordnung überhaupt bildeten. In Deutschland wurden die Gewölbe zu dem Ort, wo die Ratio der Architektur zum Ausdruck kommt. In der italienischen Architektur des Mittelalters waren Gewölbe, wie gesagt, nicht so wichtig wie nördlich der Alpen, und sie wurden auch in der Renaissance nicht besonders interessant. Vermutlich hängt die Konzentration des architektonischen Ingeniums auf die Gewölbe in Deutschland mit einer Rückbesinnung auf die eigene alte Kultur des Gewölbebaus und auch den Stolz darauf zusammen. Die Demonstration der Ratio verbindet sich an den Gewölben nicht mit Einfachheit und Klarheit. Vielmehr wird zur Schau gestellt, wie kompliziert sie sind. Übrigens erschienen auch den Italienern im 15. Jahrhundert die Säulenordnungen höchst kompliziert. Bis heute fällt es Kunsthistorikern schwer, spätgotische Gewölbe präzise zu analysieren.

Abb. 6 (rechte Seite oben): Meißen, Albrechtsburg, »Der alten Herzogin Gemach« (Ende 15. Jh.). Foto: Archiv Verfasser.
Abb. 7 (rechte Seite unten): Prag, Hradschin, Wladislawsaal (1490–1502). Foto: Archiv Verfasser.



Den Gewölben liegen geometrische Muster zu Grunde, die im Grundriss einfach sind, deren Umsetzung in dreidimensionale Formen aber äußerst kompliziert war. Die Schwierigkeit wird in der räumlichen Realität offenkundig. Die Gewölbe wirken oft kaum noch durchschaubar. Beispiele dafür bilden etwa die so genannten Zellengewölbe (*Abb. 6*), Schlingrippengewölbe (*Abb. 7*) oder komplizierte Figurationen mit Rippen, die gewissermaßen im Nichts münden und deshalb »gekappt« sind. Oft wurde das System der Gewölbe so konzipiert, dass die Rippen nicht an den Pfeilern aufeinander treffen, sondern sich schon vorher scherenartig durchkreuzen, manchmal scheinbar durch die Substanz von anderen Rippen oder durch die Substanz der Pfeiler hindurchgehen. Im Laufe der Zeit wurden immer geistreichere und fantasievollere Varianten paraphrasiert, verschiedene Systeme wurden gegeneinander ausgespielt, Systemzusammenhänge wurden angedeutet oder umgedeutet, Mehrdeutigkeiten wurden gestiftet und dergleichen.

Die komplexen Gewölbesysteme werden konsequent durchgeführt ohne Rücksicht auf die Disposition des Baus. Oft werden architektonische Probleme kreiert, nicht weil sie wirklich notwendig wären, sondern offenbar um den intellektuellen Aufwand der Lösung vorzuführen. So ergeben sich bei Unregelmäßigkeiten im Grundriss manchmal Konfigurationen ohne alles Gleichmaß. Besonders die Gewölbeansätze boten Gelegenheit zur Demonstration der neuen Ratio (*Abb. 8*). Vielfach treffen die Rippen unvermittelt auf die Pfeiler und dort ergeben sich durch die Struktur der Gewölbe völlig ungleichmäßige Konfigurationen. Es wäre leicht gewesen, solche Ansätze zu verschleiern, wenn man gewollt hätte. Man hätte nur Kapitelle einzufügen brauchen. Statt dessen wurden die Dissonanzen noch gesteigert. Offenbar sollte die komplexe Konzeption demonstriert werden. Die Demonstration der architektonischen Ratio in der spätgotischen Architektur geht bis zu virtuoseren Spielen mit Ironie und Witz. Der beliebteste Ort dafür sind wieder die Gewölbe. Die Ironie klingt schon in der strikten Durchführung des Systems an. Denn gerade sie führt zu eklatanten Dissonanzen bzw. scheinbaren Unregelmäßigkeiten und durch sie wirken die Gewölbe zunächst verwirrend geradezu wie Vexierbilder.

Vielfach wird der Rationalismus auch in verkehrter Form vor Augen geführt. Durch scheinbare Fehler oder schwer verständliche Unstimmigkeiten wird der Eindruck erweckt, als sei das komplexe Gewölbesystem falsch angewandt: Rippen treffen nicht aufeinander, wie sie eigentlich sollten, gehen in der Horizontalen oder in der Vertikalen aneinander vorbei (*Abb. 9*) oder lösen sich unversehens aus dem Verband des Gewölbes (*Abb. 10*). Manchmal sind in den Gewölben Fehler oder Schwächen der Statik vorgespiegelt: Rippen sehen aus, als würden sie brechen oder als würden sie mit Schrauben zusammengehalten, die ganz naturalistisch in Stein nachgebildet sind (*Abb. 11*). Ähnlich wird bei Maßwerk in Stein vorgetauscht, dass die fragilsten Teile mit Seilen zusammengebunden sind, damit sie nicht auseinander brechen (*Abb. 12*).

Vielleicht richtete sich diese Art von Ironie gegen die italienische Kritik an der labilen Konstruktion und filigranen Erscheinung der gotischen Bauten. Gegen diese Kritik ließ sich ja leicht einwenden, dass sie nur aus der geringeren bautechnischen Erfahrung der Italiener erwüchse und dass die Länder nördlich der Alpen in dieser Hinsicht überlegen seien. Ich kenne keine Schriftquelle, die das ausdrücklich sagt, aber indirekt wurde diese Haltung durchaus zum Ausdruck gebracht. Sie konnte sich sogar gegen die Antike kehren: 1547 verglich der französische Humanist Pierre Belon das Pantheon mit der Hagia Sophia. Er rühmte die Konstruktion der Hagia Sophia, die im Prinzip derjenigen gotischer Kathedralen nahe kommt. Dagegen fand er, dass um das Pantheon zu viel Aufheben gemacht werde, denn eine so gewöhnliche Konstruktion aus massiven Steinmassen könne jeder gewöhnliche Maurer errichten.

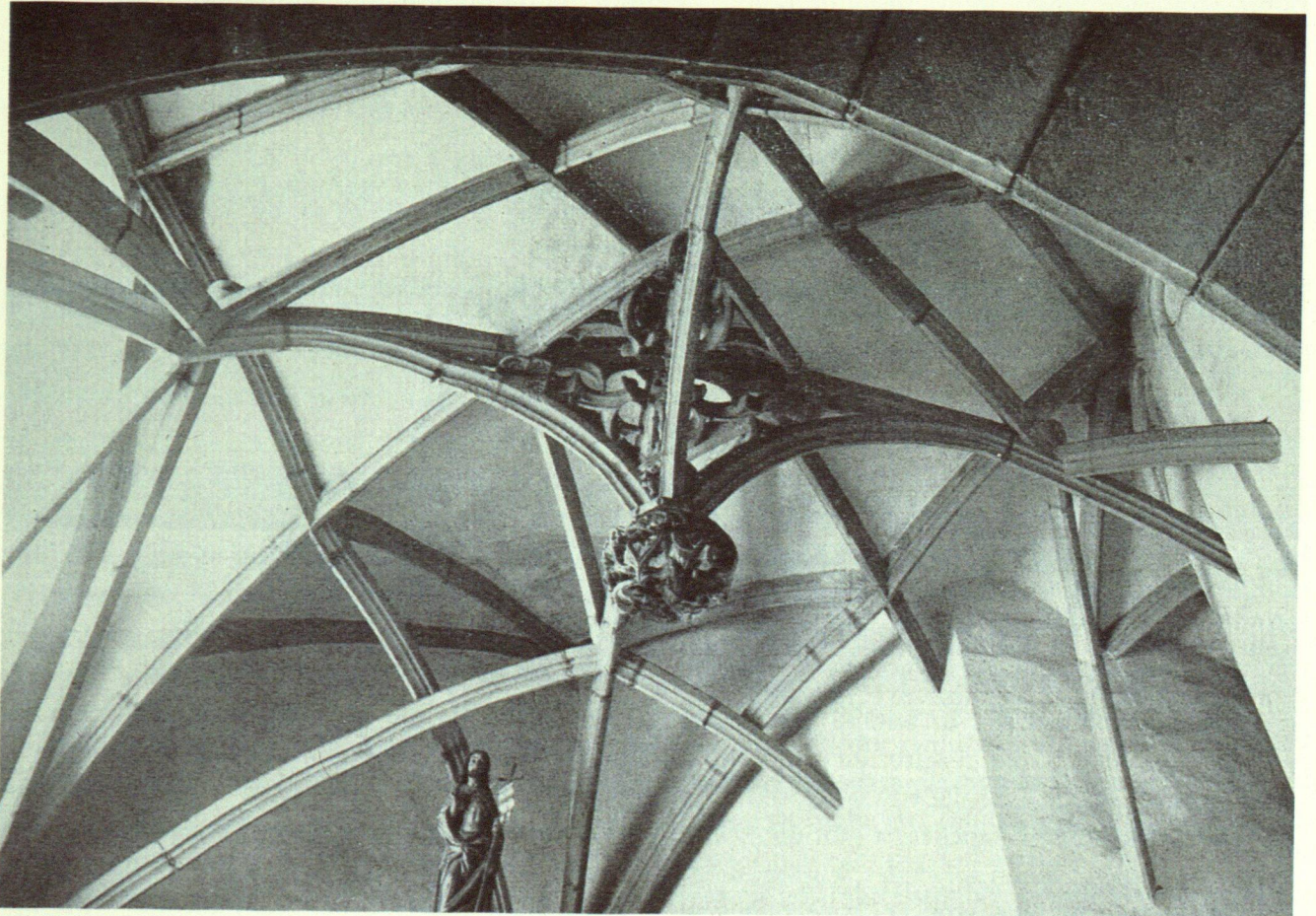
Im Übrigen zeigt die Architektur aber, dass die italienische Kritik ernst genommen wurde. Sogar die Konstruktion wurde vereinfacht und das Strebenwerk eliminiert. Vor allem kritisierten die Italiener den Spitzbogen, weil er nicht wie der Halbkreis einer einheitlichen Regel folge. Vielfach lässt sich in der deutschen Architektur um 1500 beobachten, dass der Spitzbogen aufgegeben und an seiner Stelle der Rundbogen eingesetzt wurde. Das Projekt für die Kirche zur Schönen Maria bildet ein charakteristisches Beispiel dafür. Hier sei noch ein anderes Beispiel aus Frankreich ergänzt,



Abb. 8: Annaberg, Ev. Stadtkirche St. Anna, Gewölbe im Hauptschiff (1517-21). Foto: Archiv Verfasser.

weil es die Verbindung mit den übrigen neuen Tendenzen zum Ausdruck bringt: Jean Pélerin genannt Viator illustriert in seinem Perspektivtraktat (1505/1509) die regelrechte perspektivische Darstellung am Beispiel von Notre-Dame in Paris und der Sainte-Chapelle. Er gibt die Disposition der beiden Bauten so wieder, wie sie ist, nur die Spitzbögen »korrigiert« er konsequent zu

Rundbögen (Abb. 13). Die architektonische Ratio wird vielleicht am direktesten durch das Astwerk oder allgemein die Imitation von Elementen lebender Bäume demonstriert. Das Motiv kam in der deutschen Architektur um 1470 auf und verbreitete sich rasch. Das erste bekannte Beispiel entstand im Auftrag des Bischofs Wilhelm von Reichenau, dem Roriczer sein Fialenbuch widme-



te, und der Stifter hat seine Leistung markiert: In dem Joch, das dem Westchor des Doms von Eichstätt angefügt wurde (1471), ersetzen Äste mit Blättern die Rippen. Der Schlussstein, in dem sie sich treffen, trägt das Wappen des Stifters. Vielleicht leitete Roriczer die Arbeiten, jedenfalls war er um die gleiche Zeit am Dom tätig. Lorenz Lechler förderte nachhaltig die Verbreitung des Astwerks. Diese Verbindungen mögen schon darauf hindeuten, dass das Motiv einen theoretischen Hintergrund hat. Manchmal ist sicher, dass Astwerk oder Vorformen von ihm nicht als rein formaler Dekor eingesetzt wurden, sondern mit Bedeutung behaftet waren (im Sinn von Lebensbaum, Wurzel Jesse, Stammbaum, Emblem etc.). Die Nachahmung der Elemente von Bäumen in der Architektur illustriert wohl die entwicklungsgeschichtliche Vorstellung, dass Gewölbe über Säulen von lebenden Bäumen abstammten. Die Säulen bildeten sich aus den Baumstämmen und die Gewölbe aus den Zweigen, die oben zusammentreffen. Dieser Gedanke ist erstmals in einem Entwurf für ein Architekturtraktat von Baldassare Peruzzi formuliert (1529). Im Memorandum zum Romplan Papst Leos X. (ca. 1518) wird eine ähnliche Vorstellung mit der Gotik in Zusammenhang gebracht. Es heißt dort, der gotische Spitzbogen sei entstanden, indem die Äste von lebenden Bäumen oben zusammengebunden wurden. Diverse Gründe sprechen dafür, dass diese und ähnliche Ideen wirklich aus der Gotik stammen.

Manchmal wurden gesamte architektonische Systeme von Säule und Gewölbe nach der Natur gebildet. Ein Beispiel für die Nachbildung eines Baumes mit Ästen findet sich in der Pfeilerhalle der Burg des Ladislaus von Sternberg, des Kanzlers des Königreichs Böhmen, in Bechyne in Südböhmen (um 1515): Das Gewölbe der Halle wird in der Mitte von einem Pfeiler getragen, der ganz realistisch als Baum mit rissiger Rinde gestaltet ist; seine Äste verzweigen sich über den Graten des Gewölbes, andere Äste, die als Rippen fungieren, wachsen aus Konsolen an den Wänden gegenüber (Abb. 14).

Abb. 9 (linke Seite oben): Meißen, Albrechtsburg, so genannter Wappensaal (1521–24). Foto: Archiv Verfasser.

Abb. 10 (linke Seite unten): Frankfurt, St. Leonhard, Gewölbe im Salvatorchörlein (wohl 1516 vollendet). Foto aus: Paul Frankl, *Gothic Architecture*, Harmondsworth/Middlesex 1962.



Abb. 11: Wimpfen am Berg, Pfarrkirche, Gewölbeansatz mit »zusammengeschraubten« Rippen in der Nordkapelle (1516 vollendet).

Manchmal wird direkt veranschaulicht, wie aus dem natürlichen Element der Äste eine architektonische Form entstand. So werden architektonische und natürliche Spitzbögen gegenübergestellt. Die architektonischen Spitzbögen sind dann so gebildet, wie es Roriczer oder Schmuttermayer demonstriert haben. Die natürlichen Spitzbögen entstehen durch die plastische Darstellung von Ästen, die oben mit einer Schnur zusammengebunden sind. Ein wenig bekanntes, aber schönes Beispiel dafür bildet das Sakramentshaus in der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Crailsheim (Endres Embhart d. J., dat. 1499) (Abb. 15). Es steht in der Nachfolge von Lechler. Die Gegenüberstellung wurde noch weiter pointiert, indem die beiden Arten von Spitzbögen den Geschlechtern nach der üblichen Rollenverteilung zugeordnet sind: Der natürliche gehört dann zur Frau als dem mehr sinnlich geprägten Wesen, der Mann ist mit der architektonischen Form verbunden, offenbar weil er sie mit Verstand aus der Natur entwickelte (Abb. 16).

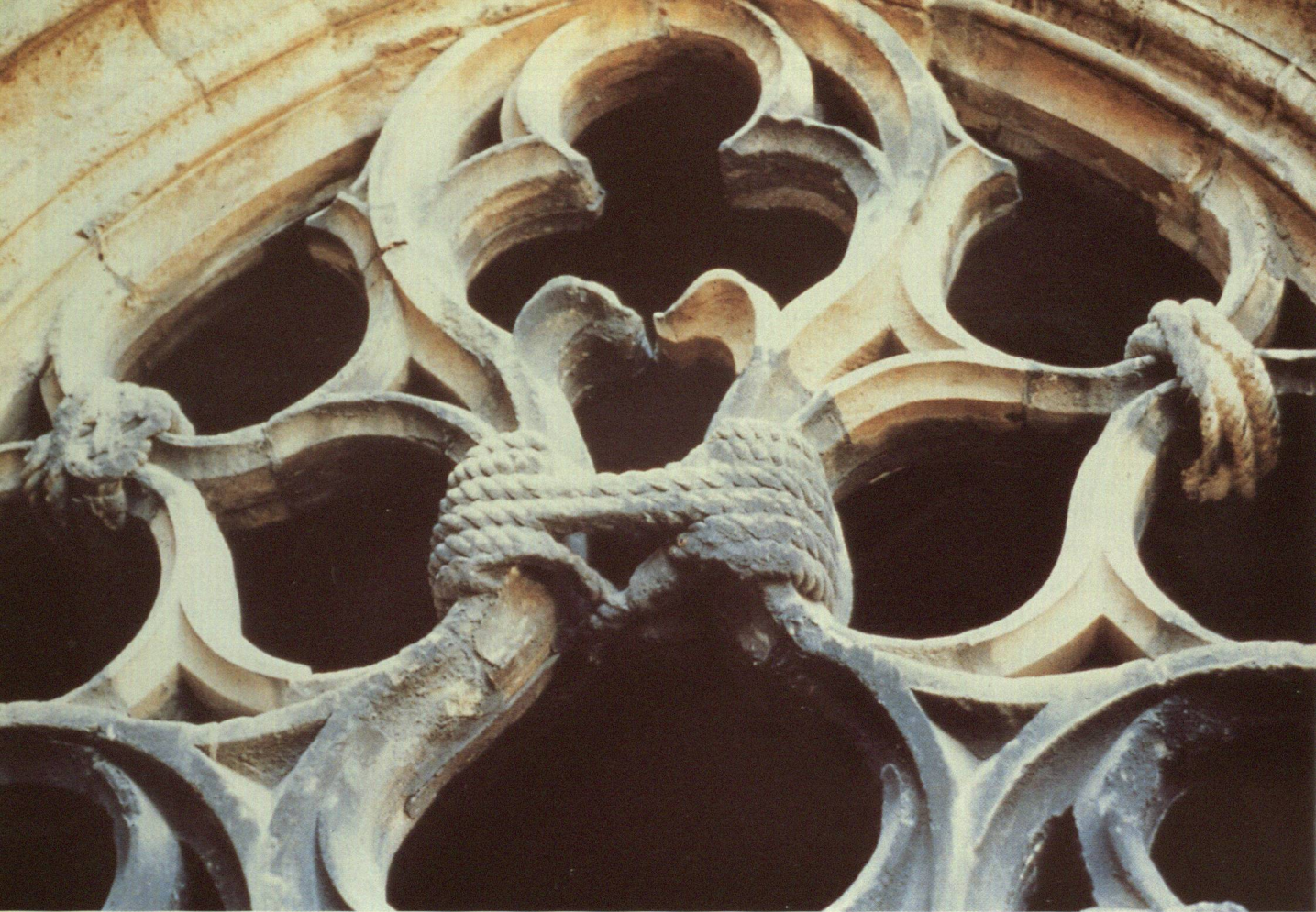
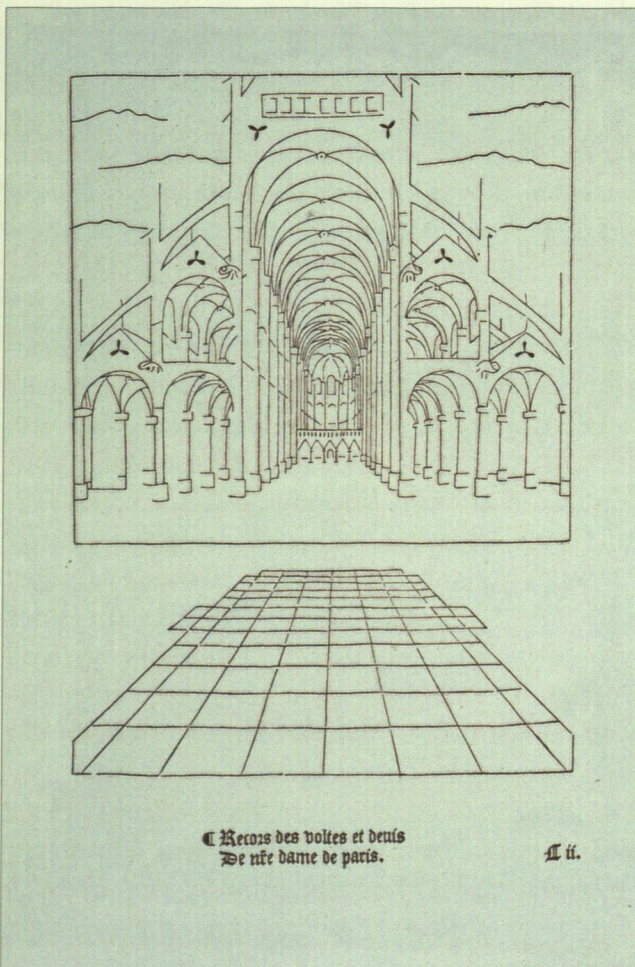


Abb. 12 (oben): Utrecht, Kreuzgang der Kathedrale, »zusammengebundenes« Maßwerk (1440-60). Foto: Archiv Verfasser.
 Abb. 13 (links): Jean Pélerin gen. Le Viateur, *De artificiali perspectiva*, Toul 1505: Notre-Dame in Paris, Querschnitt. Foto: Archiv Verfasser.

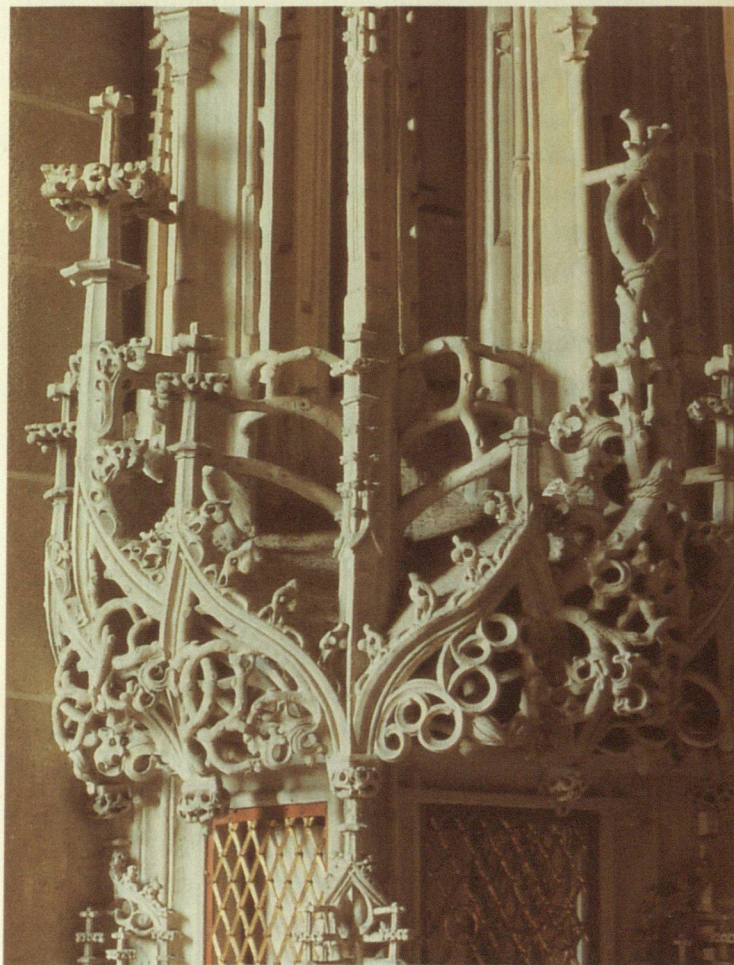


Die Freude, die Architekten daran fanden, ihr Können und ihren Witz durch das Spiel mit der architektonischen Ratio zu demonstrieren, findet in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts Parallelen. Das Hauptthema bildet hier das Spiel mit dem neuen Realismus. Das Objekt des Realismus ist normalerweise die Natur. Aber die Malerei kann auch andere Bildwerke darstellen. Diese Möglichkeit wurde dazu genutzt, um die Darstellung von Natur und von Skulptur derart miteinander zu vermischen, dass der Betrachter schwankt, ob hier Natur oder die plastische Nachbildung von Natur dargestellt ist. Der neue perspektivische Bildraum brauchte einen Rahmen zur Abgrenzung von der realen Welt. Nun wurde der Rahmen mit dem Bild vermischt: Der Rahmen wirft scheinbar Schatten ins Bild oder die Bildobjekte greifen scheinbar über den Rahmen hinaus etc. Oder der Bildraum wurde mit dem realen Raum vermischt. Dafür eigneten sich besonders Spiegel. Sie spiegeln schein-



Abb. 14 (oben): Burg des Ladislaus von Sternberg in Bechyne (Böhmen), Pfeilerhalle. Foto: Archiv Verfasser.

Abb. 15 (rechts): Crailsheim, Pfarrkirche St. Johann Baptist, Sakramentstabernakel. Foto: Archiv Verfasser.



bar den Raum vor dem Bild und oft sogar Personen, die scheinbar vor dem Bild stehen. Die italienische Malerei übernahm im 16. Jahrhundert gelegentlich solche Spiele mit der Realität. Die Spiele mit den Architektursystemen fanden dagegen kaum Resonanz in Italien. Das Vorbild der Antike ließ sie nicht zu.

Die Beurteilung der deutschen Architektur durch die Humanisten

Die dominante Stellung, die Italien in der Renaissance einnahm, wirkte sich auf die deutsche Architektur schon lange, bevor sie antikische Elemente aufnahm, aus. Italien wies auch ihr den Weg in die Zukunft. Allerdings erhob sich keineswegs gleich die Forderung, blindlings dem italienischen Vorbild zu folgen.

Es ist bezeichnend für den Beginn der Renaissance in Deutschland, dass Kaiser Friedrich III. den berühmten italienischen Humanisten Enea Silvio Piccolomini, der später als Pius II. die



Abb. 16: Bürgerhaus in Torgau, Baldachine an den beiden Seiten des Eingangs (um 1520). Foto: Archiv Verfasser.

Nachfolge Petri antrat, an seinen Hof berief (1443). Enea lieferte den Deutschen eine wichtige ideologische Grundlage für ihre folgende Entwicklung und damit auch etwas Ähnliches wie einen humanistischen Überbau zu ihrer Kunst. 1455 wurde die »Germania« des Tacitus wieder entdeckt. Darauf aufbauend, verfasste Enea 1457/58 ein Traktat über die Deutschen. Dieses Werk wird meist ebenfalls als »Germania« zitiert.

Tacitus stellt die Germanen als Inbegriff ursprünglicher Einfachheit im Gegensatz zur überfeinerten Zivilisation der Römer hin. Die Germanen führten demnach als Jäger, Bauern, Krieger ein primitives Leben auf dem Lande, ohne Städte, ohne Steinarchitektur. Enea lehrte die Deutschen, dass sich ihr Land im Verlauf des Mittelalters von diesen primitiven Anfängen zu einer hohen Zivilisation und Kultur aufgeschwungen habe, und bewies ihnen dies ausführlich im Einzelnen. Er zeigte den Deutschen sogar, dass der Standard, den sie erreicht hatten, in manchen Bereichen Italien übertreffe.

Im Anschluss an Tacitus berichtet Enea, dass die Germanen noch keine Steinbauten gekannt hätten. Dann aber hätten die Deutschen im Lauf des Mittelalters Steinbauten entwickelt, und die Architektur habe bis zur Gegenwart einen kontinuierlichen Aufschwung genommen. Enea ging sogar so weit zu rühmen, die Deutschen würden alle

anderen Völker in der Architektur übertreffen: »sunt meo iudicio Teutonici mirabiles mathematici omnesque gentes in architectura superant«.

In seinen Briefen beschreibt Enea mit einiger Begeisterung die moderne Architektur in den deutschen Ländern, Schlösser, Bürgerhäuser und Kirchen. Gerade die typisch deutschen Baugewohnheiten bewunderte er. Als Papst ordnete er sogar an, den Bautyp der Hallenkirche zum Vorbild für den Neubau der Kathedrale von Pienza zu nehmen.

Die »Germania« des Enea wurde in den deutschen Ländern hochberühmt und fand eine breite Nachfolge ähnlicher Schriften. Die Deutschen bauten die Vorgabe sachlich aus und verstärkten sie. Es hieß, die Deutschen seien so geschickt in der Bearbeitung jeglichen Materials, dass deutsche Handwerker und ihre Arbeiten in der ganzen Welt gefragt seien. Anscheinend war dieser Ruf schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Europa verbreitet. Daran wurde gewöhnlich das Lob deutschen Erfindungsgeistes in der Technik angeschlossen. Die Deutschen rühmten sich zweier Erfindungen, die sogar die Antike überflügelten: Bombarden (1380) und Buchdruck (1440).

Nach dem Vorbild des Enea repetierten die deutschen Humanisten der Renaissance immer wieder den Aufstieg der Architektur während des Mittelalters in ihrer Heimat, und wie ihr humanistischer

Apostel rühmten sie ihre moderne Architektur. Das Straßburger Münster bzw. dessen Westfassade erschien ihnen als Paradigma der guten Architektur. Zahllose Elogen wurden an den Bau gerichtet. Enea gab auch darin das Vorbild ab.

Auch Eneas Wertung der modernen deutschen Architekten als den besten in ganz Europa fiel in Deutschland auf fruchtbaren Boden. Der elsässische Humanist Jakob Wimpfeling wiederholte sie 1505 und berief sich ausdrücklich darauf, dass dies sogar ein Italiener wie Enea zugestehet. 1512 bekräftigte Johannes Cochlaeus die überragende Befähigung deutscher Architekten mit dem Hinweis darauf, dass sie seit langem in aller Herren Länder berufen würden. Diese Ansicht schlug sich noch in der Widmung der deutschen Übersetzung von Serlios Architektur-Büchern nieder, die 1608 in Basel erschien. Dort heißt es, die deutsche Nation habe »zu allen Zeiten« viele berühmte Künstler und nicht minder gute Meister in der »wahren Baukunst« hervorgebracht. Davon würden die vielen herrlichen Bauten zeugen, die nicht nur in ganz Deutschland, sondern auch in »anderen fremden Ländern nach der wahren Architektur und loblichen Baukunst von teutschen Werckmeistern und Künstlern erbauet worden sind«.

Enea lieferte auch die Grundlage, auf der sich die deutsche Architektur des 14. und 15. Jahrhunderts der Renaissance zuordnen ließ. Er übertrug nämlich die italienische Theorie, dass sich die Malerei seit dem frühen 14. Jahrhundert im Sinn der Renaissance gewandelt habe, auf die deutsche Kunst seiner Zeit. Erasmus von Rotterdam und andere Humanisten griffen diese These auf und weiteten sie auf die Architektur aus.

Was Enea besonders an der deutschen Architektur seiner Zeit beeindruckte, geht am besten aus seiner ausführlichen Beschreibung von Pienza hervor. Er gibt an, er habe die Kathedrale nach dem Vorbild der Hallenkirchen ausrichten lassen, weil sie dadurch schöner und heller werde. Er charakterisiert den Gesamteindruck mit den Worten: »Beim Eintritt durch das Hauptportal erhält man einen Überblick über den gesamten Kirchenraum mit seinen Kapellen und Altären, der sich durch die völlige Klarheit der Beleuchtung und die Reinheit der Architektur auszeichnet«. In ähnlichem Sinn rühmte Felix Faber 1489 das Ul-

mer Münster: »Denn viele Kirchen habe ich gesehen, die an Kunst und Material glänzender sind, aber keine, die so reichlich von Licht durchströmt wird, keine die in allen Winkeln so hell ist wie diese. Sie hat nirgendwo finstere Winkel, wie große Kirchen zu haben pflegen. Ihre Seitenkapellen sind nicht verborgen, sondern übersichtlich und hell ...«. Schon die Zeitgenossen stellten also Klarheit, Übersichtlichkeit und Helligkeit als die Besonderheiten der neuen Architektur heraus, die oben als Merkmale der neuen Ratio bezeichnet wurden.

Die lichte Klarheit, die die Avantgardisten rühmten, stieß auch auf Widerstand. 1485 ertönte die Warnung, die klare Helligkeit der modernen Kirchen würde die Menschen von der Andacht ablenken und der Wollust in die Arme treiben. 1529 wird berichtet, es ginge das Sprichwort: »die alten haben gehabt finster kirchen und liechte herzen, jetzo haben wir schön liechte Kirchen und finstere herzen«. Klagen um den Verfall der Moral sind ein gutes Indiz für tief gehende Neuerungen.

Ob Disposition und Dekor gotisch oder antikisch sind, spielte für Enea Silvio Piccolomini und seine Nachfolger offenbar eine untergeordnete Rolle. Nur so war es möglich, den Beginn der Renaissance auch für die Architektur jenseits der Alpen ins 15. Jahrhundert zu datieren. Daher konnten herausragende spätgotische Bauten seinerzeit sogar als Paradigma guter Architektur vitruvianischen Regeln gegenübergestellt werden.

Wimpfeling widmete dem Straßburger Münster eine Eloge, die ganz im antikischen Stil nach italienischem Muster gehalten ist (1505). Er verglich den Turm trotz seines spätgotischen Stils mit den antiken Weltwundern. Im gleichen Atem empfahl er die Lektüre von Vitruv, um sich über Architektur zu bilden. Dürer hielt in der »Unterweisung der Messung« (1525) die Architekten ebenfalls an, Vitruv zu studieren. Aber er ergänzte ihn durch spätgotische Regeln. Cesare Cesariano fügte in die kommentierte Vitruv-Edition, die er 1521 in Como publizierte, den Dom von Mailand als vorbildliches Beispiel ein, obwohl er das markanteste Beispiel für den Einfluss der Gotik aus den Ländern nördlich der Alpen in Italien bildet. Das fand in Deutschland und Frankreich bis ins 18. Jahrhundert hinein Nachfolge. In der Widmung der deutschen Übersetzung von Serlios Büchern (1608)

wird der Mailänder Dom als Beispiel für die »wahre Architektur« angeführt, die deutsche Baumeister im Ausland geschaffen hätten.

Vielleicht fanden die Deutschen im 15. Jahrhundert einen neuen Weg, um ihre besondere Architektur mit der antiken Literatur zu verbinden. In den deutschen Ländern wurde die »Germania« des Tacitus zu einem der zentralen Werke der Antike. Sie erschien hier als eine der ersten Inkunabeln im Druck (1473). Auf Tacitus bauend, gaben die Deutschen ihren primitiven Ursprüngen eine positive Wendung und blickten stolz auf sie zurück. Immer wieder wurde herausgestellt, dass die Germanen aus der Sicht der Italiener zwar barbarisch erscheinen mögen, sich aber dafür, wie Tacitus berichtet, durch die ursprüngliche Lauterkeit ihres Charakters auszeichnen. Dazu passte, dass das lateinische Wort »germanus« so viel wie »echt, aufrichtig« bedeutet: »dann nach römischer rede heißen die Teutschen Germani das ist sovil als eelich oder recht brüdere« (H. Schedel, »Weltchronik«, 1493).

Tacitus berichtet, dass die Germanen keine festen Heiligtümer bauten, sondern ihre Götter in den Wäldern verehrten. Nach Vitruv sind Säulen und Gebälke der frühen Tempel nach dem Vorbild von Holzhäusern gestaltet. Vielleicht geht die Idee, dass Spitzbögen und Gewölbe aus zusammengebundenen Zweigen von lebenden Bäumen entstanden seien, auf den Bericht des Tacitus über die primitiven Heiligtümer der Germanen in den Wäldern zurück.

Die Schlichtheit der Hallenkirchen, die sich so markant gegenüber dem Aufwand klassischer gotischer Kathedralen abhebt, findet ihre Vorläufer in der Architektur der Bettelorden. Sie erscheint demnach auch als ein Zeichen von Anspruchslosigkeit, und dieser Zug ließe sich ebenfalls mit den primitiven Ursprüngen der Deutschen verbinden. Im 16. Jahrhundert wurde wirklich eine ähnliche Verbindung hergestellt, allerdings als Richtlinie für die Rezeption antiker Architektur. Hans Blum handelt darüber in seinem Buch »Von den fünff Säulen« (1550), das von allen Säulenbüchern der Renaissance bis weit ins 17. Jahrhundert hinein weite Verbreitung in Europa fand. Wie Serlio die feinste aller Ordnungen, die Komposita, als typische Säulenordnung der Römer stilisiert hatte (1537), so wies Blum den Deutschen die urtüm-

lichste Ordnung zu, also die tuskische. Er begründete das damit, dass sie dem Charakter der germanischen Nachfahren entspreche, gerade weil sie grob und bäurisch sei und wenig ziere.

Fazit

Wenn ich alle Beobachtungen zusammenfasse, so scheint mir, dass die deutsche Architektur seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, ungeachtet ihrer traditionellen Formelemente, bewusst an dem epochalen Umbruch zur Neuzeit teilnahm, der damals alle Lebensbereiche erfasste. Das Wesentliche der Renaissance, die neue Ratio, kommt in ihr besonders klar zum Ausdruck. Ihr Reichtum an neuen Ideen und die Experimentierfreude spiegeln den Aufbruch in die Neuzeit jedenfalls besser als die späteren Bauten, die einfach italienische Muster nachahmen. Gedankenlose Nachahmung entspricht nicht dem Geist der Renaissance. Sie steht dem Ruf nach innovativer Kreativität entgegen, den die Avantgarde damals erhob. Ähnlich urteilte Dürer, obwohl er sich sehr bewusst an Italien orientierte. In der »Unterweisung der Messung« rät er den Architekten, die italienischen Neuerungen mit eigenen Erfahrungen zu originären Lösungen zu verbinden. Für Dürer zählte Kreativität generell mehr als feste Regeln, die von einem Vorbild abgeleitet werden: »Denn kein Ding ist so vollkommen, dass nicht auch andere Dinge gut sein können, wenn man nur weiß, wie sie zu machen sind. Darum muss man danach suchen, so wie einst der hoch berühmte Vitruv und andere gesucht haben. Sie haben gute Dinge gefunden, aber das schließt nicht aus, dass auch anderes gefunden wird, das gut ist«.

Auswahlbibliographie:

Diskussion um die Bestimmung von Renaissance und Mittelalter:

R. Kaufmann, Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Diss. Basel 1932.

H. W. Eppelsheimer, Das Renaissance-Problem. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XI, 1933.

C. Neumann, Ende des Mittelalters? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XII, 1934, S. 124ff.

P. Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton 1960, hier: Kap. VI.

J. Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte Bd. VII. Berlin 1972.