

Im Bewußtsein der Wirkung

Hubertus Günther

Bildhaftigkeit von Architektur in Renaissance und Barock

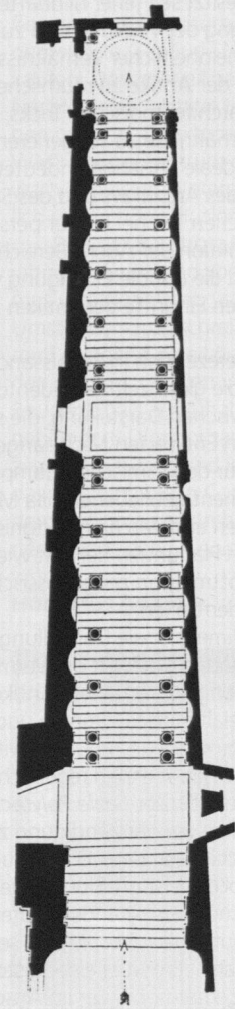
Mit Barock verbindet sich gemeinhin die Vorstellung von „illusionistischem Schein“ im Unterschied zur „greifbaren Realität“, die in der Klassik präsentiert wird. Heinrich Wölfflin formulierte diese Vorstellung in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ (1915). Er fragt dort nach der Art der Wahrnehmung, die in den unterschiedlichen Stilen beabsichtigt war. Die Klassik, das meint hier die Renaissance, hält sich nach Wölfflin noch an die reale Substanz, sie vermittelt gewissermaßen ein „Tastbild“. Darstellung oder Erscheinung und Substanz sind identisch. „Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas von körperlichem Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht einer Operation der Hand ...“. So heißt es über die Malerei; analoges gilt für Architektur. Dagegen löst sich der Barock von der Substanz, um die optische Wirkung zu gestalten, er kreiert ein reines „Sehbild“, das nur im Auge wurzelt und sich nur an das Auge wendet. Aus dieser Gegenüberstellung leitet Wölfflin kategorisch eine historische Entwicklung vom Sein zum Schein ab, die wie die natürliche Entwicklung eines Menschen verläuft: „... wie das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu ‚begreifen‘, so hat die Menschheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickelte Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen“. Wölfflins Vorstellung klingt noch immer ganz vertraut. Wir kennen sie als Teil einer Entwicklungstheorie, die in der Zeit Winckelmanns unter Verarbeitung antiker Mythologie aufkam und wie ein Fortsetzungsroman bis heute weiterläuft. Sie mündet jetzt in den Gemeinplatz, daß die Realität in der vorindustriellen Zeit noch direkt wahrgenommen wurde, während sie in der modernen, von Bildern und anderen sinnlichen Reizen überfluteten Gesellschaft nur durch Medien reproduziert vermittelt werde.

Ein Auge für die „contraposti“

Der „illusionistische Schein“ des Barock wird immer wieder mit Gian Lorenzo Bernini in Verbindung gebracht. Zuerst denkt man dabei freilich an die theatralische Inszenierung von Plastiken wie der Hl. Theresa oder der Sel. Lodovica Albertoni, die in einer Art von Guckkastenbühne mit eigener interner Beleuchtung erscheinen, oder an Altarbilder, die scheinbar von Engeln aus dem Himmel durch die Wolken zur Erde gebracht werden. Berninis Werke im Vatikan sind besonders berühmt als Beispiele für Architektur, die bewußt auf eine realistische Wahrnehmung übersteigende Wirkung hin angelegt ist.

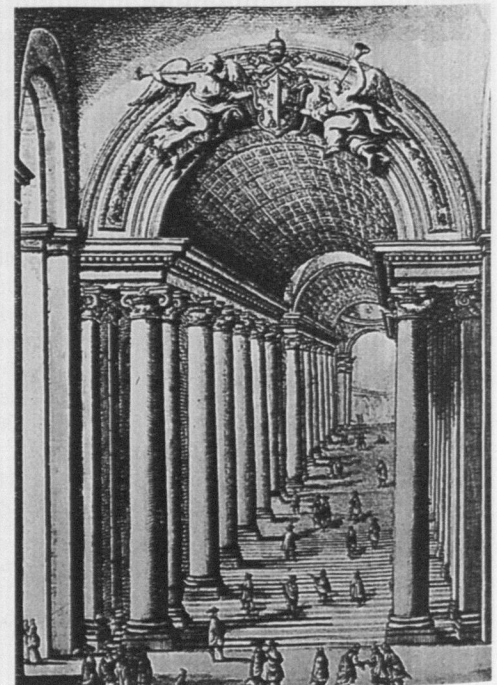
Eine Gedankenskizze zur Ausstattung der Peterskirche zeigt, daß Bernini die Wirkung seiner Architektur als eine eigenständige Komponente berechnete. Er hält hier fest, wie man durch den Baldachin über dem Hochaltar der Peterskirche hindurch die Cathedra Petri im Chor sieht. Als er in Paris weilte (1665), diskutierte Bernini, wie sich die Wirkung von Architektur und überhaupt von Gegenständen durch Beiwerk oder durch die Umgebung verändern kann. Das berichtet einer der besten Kunstkenner seiner Zeit, Paul Féart de Chantelou. „Ein und derselbe Gegenstand kann optisch ganz verschieden wirken“, erklärte Bernini. Berninis Gesprächspartner Vigarini vertrat die Ansicht, ein Architekt müsse zugleich Geometer und Perspektivkünstler sein. „Aber Bernini fand es wesentlich wichtiger, daß man ein gutes Auge für die contraposti (für das Zusammenwirken architektonischer Elemente) habe. Er begründete das damit, daß die Gegenstände nicht nur körperlichen Wert haben, sondern ihre Erscheinung in hohem Grade durch die Nachbarschaft bestimmt und verändert wird“. Dafür führte er mehrere Beispiele an: Wenn man auf dem Meer eine Meile abstecken könnte, so würde sie infolge der Uniformität des Gegenstandes dem Auge viel länger vorkommen als auf dem Land, wo die Formen des Terrains variieren. Oder wenn ein Mensch einfarbig angezogen sei, wirke er größer, als wenn derselbe Mensch Wams, Hosen und Schuhwerk von unterschiedlichen Farben trage. Chantelou pflichtete ihm bei: Vielleicht aus demselben Grund wirke ein Palast mit Kolossalordnung (also mit einer Ordnung, die uniform mehrere Geschosse übergreift) höher als der gleiche Palast, wenn verschiedene Ordnungen übereinander stehen.

Als bedeutendstes Beispiel führte Bernini seine Gestaltung des Petersplatzes an. Er war mit dem Problem konfrontiert, daß die Fassade der Peterskirche zu niedrig und breitgelagert wirkte. Deshalb habe er die Kolonnaden um den Platz herum errichtet. Er habe versucht, die Fassade durch den Kontrast niedrigerer Glieder optisch zu erhöhen, und dies Experiment sei vollkommen geglückt. Gegenüber Colbert führte er nochmals das gelungene Experiment des Petersplatzes als Vorbild für die Planung des Louvre an. Mit diesem und noch differenzierteren optischen Täuschungsmanövern verließ Bernini der Fassade



1

▽ 2



1 Gian Lorenzo Bernini, Scala Regia im Vatikan, 1663, Grundriß

2 Gian Lorenzo Bernini, Scala Regia im Vatikan, zeitgenössische Ansicht

der Peterskirche eine erhabene Bildwirkung. Aus der Distanz betrachtet, steigt sie majestätisch über dem von Kolonnaden gesäumten Platz auf und wird von der Vierungskuppel bekrönt.

1663 erneuerte Bernini die Scala Regia, den Hauptzugang zum Papstpalast im Vatikan. Es galt offenbar, eine Treppe anzulegen, die so feierlich ist, wie es der hohen Würde des Papstes entspricht. Zur Verfügung stand aber nur ein enger Raum, schmal, langgestreckt und schlecht zu beleuchten. Bernini führte beiderseits der Treppe Säulenreihen ein, die ein Gewölbe tragen. Er verminderte kontinuierlich die Größe der Säulen und ihre Abstände nach hinten zu derart, daß die optische Verkürzung verstärkt wird. Durch die optische Täuschung erscheint die Treppe viel größer, als sie wirklich ist. Die Festlichkeit der Säulenreihen und die Wirkung der unerhörten Ausdehnung in der Länge wird noch durch Gegenlicht verstärkt. Dem Betrachter bietet sich am Beginn der Treppe ein Bild dar, daß nicht mehr mit dem Baubestand identisch ist.

Guarino Guarini behandelt in seiner „Architettura civile“ (verfaßt vor 1683, 1737 redigiert publiziert) auch die gotische Architektur: Anknüpfend an eine alte Tradition, erklärt er dort, die Gotik habe ihre Bauten absichtlich so gestaltet, daß sie schwach wirkten; es habe wie ein Wunder erscheinen sollen, daß sie zusammenhielten. Die Antike dagegen habe Festigkeit zum Prinzip erhoben, und das habe sie demonstrativ zur Schau gestellt („e ne fece pompa“). Guarini beschreibt hier offenbar die Wirkung der Monumente.

Guarini ahmte die „Wunderwirkung“ gotischer Kathedralen in seinen Kirchenbauten nach, nur daß er die einzelnen Formen im antikischen Stil veränderte. S. Lorenzo in Turin (1668–80) ist ein typisches Beispiel dafür. Die große, verwirrend vielfältig und raffiniert ausgeleuchtete Kuppel ruht auf einem unübersichtlich geschweiften Ring von grazilen Stützen, die eigentlich viel zu schwach sind, um ihre Last zu tragen. Ein komplexes Strebesystem ermöglicht im Verborgenen die Konstruktion. Der Betrachter soll offenbar nicht den Baubestand zur Kenntnis nehmen. Er wird überwältigt durch die unübersichtliche und undurchschaubare Struktur. Es geht darum, die wunderbare Wirkung des steil nach oben strebenden Raums und des von oben niederstrahlenden Lichtes zu evozieren. Mit einer normalen Vedute, gemalt oder im Foto, läßt sich dieser Effekt kaum einfangen.

Sicher ließen sich noch viele Beispiele für die bewußte Gestaltung des optischen Scheins von Bauten im Barock zusammentragen. So etwa, um weitere Arten davon anzusprechen, die Häuser an der Piazza di S. Ignazio in Rom gegenüber der Fassade der Kirche, die wie eine damalige Theaterkulisse disponiert sind, oder Räume mit kolossalen Deckengemälden an den Gewölben, die dem Betrachter feste Blickpunkte zuweisen. Besonders süddeutsche Kirchen des Rokoko ver-

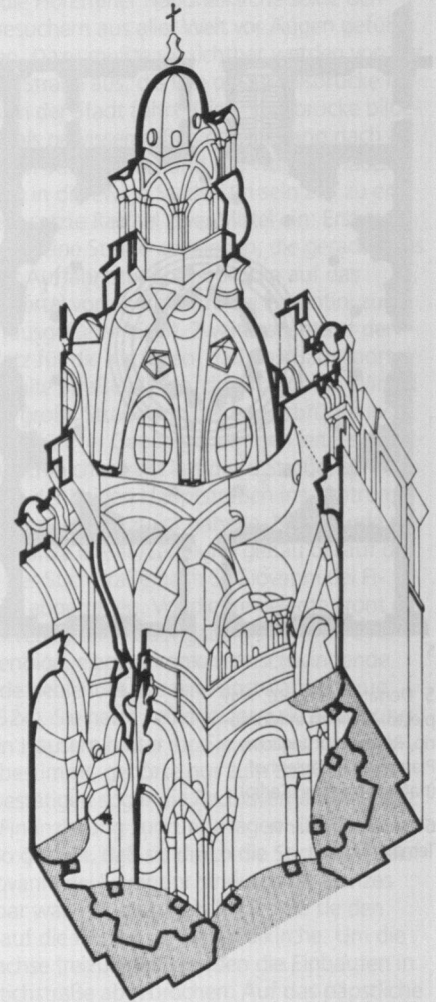
mitteln oft den Eindruck, als sei die Gestaltung des gesamten Raumes auf die Blickpunkte abgestimmt, die die Deckenbilder vorgeben. Aber die Menge der Beispiele für barocke Architektur, die auf „illusionistischen Schein“ hin berechnet ist, hält sich durchaus in Grenzen. Für Frankreich oder England war so etwas überhaupt nicht typisch. Bernini findet nicht einmal in Mittelitalien viele Parallelen. Guarini kündigt bereits den Übergang zu einer neuen Epoche an.

Die Bildhaftigkeit von Bramantes „Tempietto“

Umgekehrt kalkulierte auch schon die Klassik den optischen Schein ein. So suggestiv Wölfflins „Grundbegriffe“ sein mögen, seine kategorische Konstruktion der Entwicklung gibt wohl mehr ein „Sehbild“ als ein „Tastbild“ der Geschichte wieder. Selbst im Zentrum des künstlerischen Geschehens der Neuzeit, traditionell Mittelitalien, ging die Architektur oft andere Wege. Dafür seien hier einige Beispiele angeführt, die als Hauptwerke der Hochrenaissance gelten und von den führenden Meistern der Zeit stammen, die sich also nicht einfach als Ausnahmen abtun lassen. Zwei von ihnen sollen etwas ausführlicher erklärt werden, weil sie beide erst in neuerer Zeit aufgezeigt worden sind.

Bramantes Tempietto in S. Pietro in Montorio, Rom (ab 1502), ein kleiner, allseits fast gleichmäßig gestalteter Rundbau, umgeben von einem Säulengang, ursprünglich bedeckt von einer Kuppel in Form fast einer Halbkugel mit einem laternenartigen Aufsatz: Die Disposition folgt weitgehend der Beschreibung des runden Peripteros, die Vitruv in dem einzigen Architekturtraktat, das aus der Antike überliefert ist, gibt. Die schlanke Rotunde strahlt, wie oft beschrieben wurde, grazile Eleganz aus. Die Eleganz erhielt im Barock noch eine Steigerung dadurch, daß die Kuppel erhöht wurde. Dieser Bau wirkt geradezu wie ein Paradigma für Wölfflins „Tastbild“. Hier sollte nur die Substanz „begriffen“ werden. Die Erscheinung spielte keine eigene Rolle. Das denkt man zunächst, so wie der Bau heute dasteht.

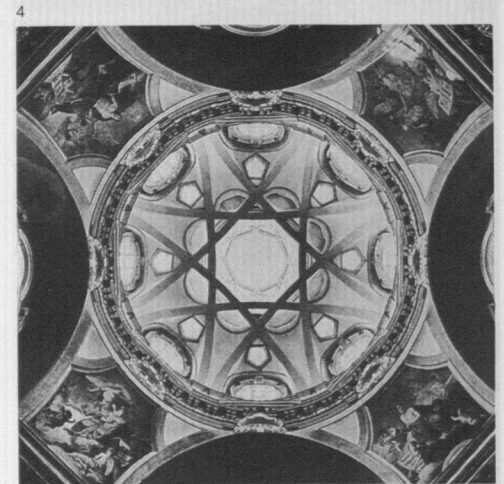
Aber so war es nicht geplant. Bramante wollte den Tempietto in einen engen runden Hof einschließen, der ebenfalls allseits von einem Säulengang umgeben sein sollte. Die geplante Nachbarschaft, um mit Bernini zu sprechen, hätte die Erscheinung des Tempietto in hohem Grade bestimmt und verändert. Der Betrachter sollte zunächst durch einen engen, unbeleuchteten Gang geleitet werden. Am Eingang zum Hof an-



3

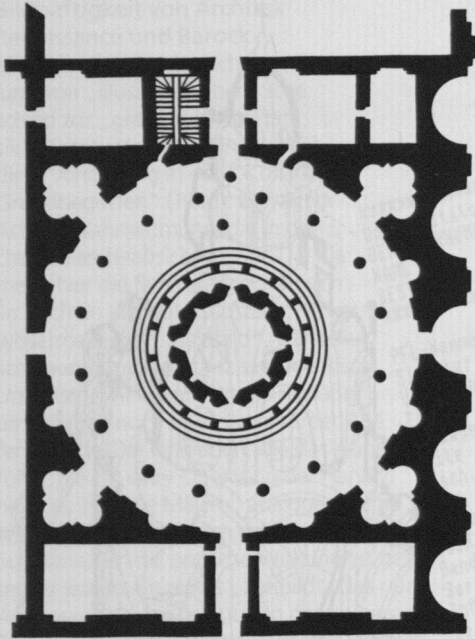
3 Guarino Guarini, San Lorenzo, Turin, axonometrische Ansicht, 1668

4 Guarino Guarini, San Lorenzo, Blick in die Kuppel



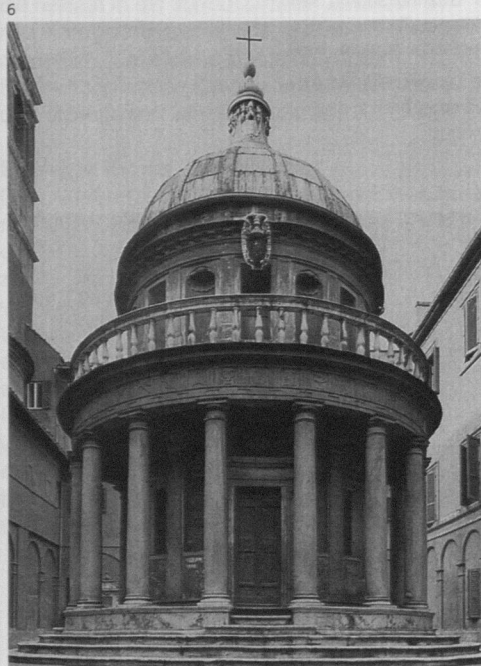
4

Ulrich G. G. G.



5 Donato Bramante, Tempietto, S. Pietro in Montorio, Rom, ursprüngliche Planung mit Säulenhof (nach Sebastiano Serlio)

6 Donato Bramante, Tempietto, Rom



gekommen, hätte sich ihm der Blick auf den Tempietto dargeboten, der regelrecht eingeraht erschienen wäre zwischen zwei Säulen der Ringloggia und dem Gebälk darüber. Mit diesem Bild vor Augen sollte der Betrachter zunächst einmal verweilen.

Der Standort am Eingang war präzise als hauptsächlicher Blickpunkt für die gesamte Anlage berechnet. Das läßt sich, wenn man genau hinsieht, noch heute am Tempietto ablesen. Da bemerkt man nämlich, daß die Gliederung oberhalb des Säulenumgangs nicht gleich am Beginn des Tambours ansetzt, sondern erst über einer ungliederten Sockelzone beginnt. Diese Sockelzone ist gerade so hoch, daß sie für einen Betrachter, der dort steht, wo der Eingang des Hofes geplant war, durch den Säulenumgang verdeckt bleibt. Ebenso hatte der Kuppelaufsatz ursprünglich einen Sockel, der genau so hoch war, daß er für einen Betrachter, der dort steht, wo der Eingang des Hofes geplant war, durch die Kuppel verdeckt bleibt. Da dies so genau abgestimmt war, darf man annehmen, daß auch berechnet war, wie die Kuppel aus der Perspektive des Betrachters am Eingang erschienen wäre: Sie hätte nämlich nicht fast wie eine Halbkugel gewirkt, sondern wie eine Flachkuppel in der Art, wie sie viele antike Zentralbauten bedecken. Für den Betrachter sollte sich insgesamt ein anderes Bild vom Tempietto ergeben, als die Bau-substanz ausmacht. Er hätte einen massigeren Rundbau mit gedrungenerer antikischer Proportionierung wahrgenommen anstatt der realen grazilen Rotunde.

Bramante hat das Bild vom Tempietto, das sich am Eingang zum geplanten Hof dargeboten hätte, in einer Zeichnung festgehalten. Das Original ist nicht erhalten, aber eine ganze Reihe von Kopien aus dem 16. Jahrhundert danach. Offenbar war das Projekt seinerzeit sehr berühmt. Im Laufe der Zeit verlor sich dann anscheinend die Kenntnis von der geplanten Bildwirkung, denn je später die Kopien nach Bramantes Zeichnung entstanden, desto stärker neigen sie dazu, die starke perspektivische Verzerrung, die berechnet war, einer normalen optischen Erscheinung aus einem weiter entfernten Blickpunkt zu gleichen.

Im übrigen läßt sich schwer abschätzen, wie der Hof im Ganzen gewirkt hätte, wenn er vollendet worden wäre, besonders wie seine Dimensionen gewirkt hätten. Der Tempietto ist auffällig klein, erheblich kleiner als ähnliche antike Rundtempel (wie etwa der sogenannte Venus-tempel am Tiber in Rom oder der sogenannte Sibyllentempel in Tivoli). Auf dem Foto wirkt er

weit größer, als er wirklich ist. Das liegt wohl an der aufwendigen Gliederung im Unterschied zur Einfachheit der antiken Rundtempel. Die Zeichnungen der Renaissance stellen den Bau gewöhnlich viel größer dar, als er ist. Die Vergrößerung erreichen sie dadurch, daß sie den Eingang erheblich verkleinern, so stark, daß realiter nur ein Zwerg passieren könnte. In Wahrheit ist der Eingang nämlich nicht höher als eine gewöhnliche Zimmertür. Wer weiß, wie mächtig der Tempietto im geplanten Hof gewirkt hätte und wie weit der Hof insgesamt erschienen wäre. Der Betrachter hätte bereits am Hofeingang sehr nahe am Tempietto gestanden, und dadurch wären die oberen Teile des Baus stark perspektivisch verzerrt erschienen. Piranesi benutzt diesen Effekt in seinen Architekturveduten, um die Monumentalität zu steigern. Vielleicht wäre diese Wirkung auch beim Tempietto eingetreten. Der Schein der Monumentalität könnte auch dadurch bestärkt worden sein, daß der hintere Teil der Ringloggia in der Perspektive viel kleiner als der Säulengang des Tempietto erschienen wäre. Der normale Ausgleich der Perspektive in der Wahrnehmung wäre hier wohl nicht möglich gewesen, weil die beiden Säulengänge im Blick des Betrachters am Hofeingang in direktem Kontrast miteinander erschienen wären. Sicher hätte auch der Kontrast zu dem schmalen, dunklen Gang vor dem Eingang den Hof größer wirken lassen.

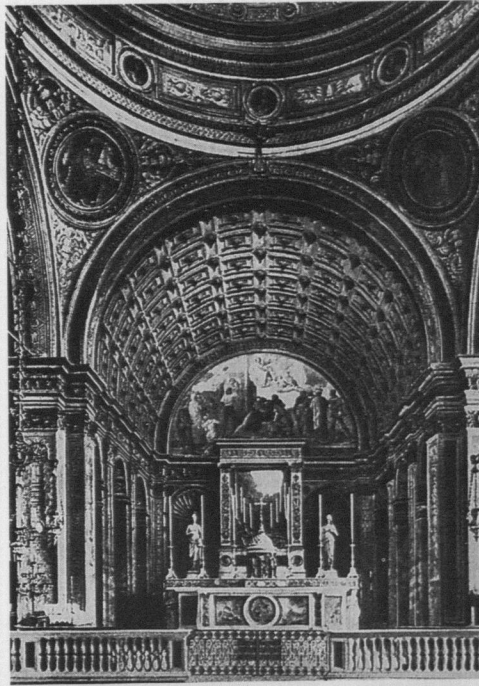
Schon vor dem Tempietto ist belegt, daß Bramante die Wirkung der Bauten bedachte. Im Gutachten für den Mailänder Dom (zwischen 1488–90) riet er, der Vierungskuppel eine große Höhe zu geben, denn sonst komme sie nicht recht zur Geltung und man müsse eine Meile vor die Stadt wandern, um sie zu sehen. Bramante faßte sogar die Idee, einen Bau oder einen Bauteil bildhaft vorzutauschen: in der Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand (ab etwa 1480). Wie es meist üblich war, liegt der Kirche ein lateinisches Kreuz zugrunde. So scheint es: In Wirklichkeit fehlte der Platz für den Chor. Gleich hinter dem Querschiff verlief nämlich wie heute eine Straße. Deshalb geht die Wand hinter dem Hochaltar realiter auf einer Linie mit dem Querschiff durch. Aber mit Hilfe von modelliertem und bemaltem Stuck ist ein kompletter Chor von drei Jochen Tiefe vorgetäuscht. Der Blickpunkt liegt im Eingangsbereich der Kirche.

Ein würdiges Bild für den Betrachter

Oft wurde in der Renaissance die Fernwirkung von Bauten bedacht. Ein berühmtes Beispiel dafür bildet die venezianische Votivkirche des Renditore, die Palladio ab 1576 auf der Giudecca errichtete. Ein rechtes Bild von der Kirchenfront, in dem alle Teile zusammenwirken können, erhält man erst auf der gegenüberliegenden Seite des Giudecca-Kanals. Offenbar war die Erscheinung des Baus auf die Prozession berechnet, die alljährlich über eine jeweils eigens dafür angelegte Brücke zur Kirche zog. Bei der Planung für

den Neubau der Peterskirche (1505) riet Bramante, den Bau umzuorientieren, so daß der Haupteingang auf den vatikanischen Obelisken blicke, denn so würde sich ein besonders würdiges Bild für den Betrachter ergeben. Der Cortile del Belvedere (ab 1503) ist auf einen Blickpunkt hin angelegt, der in einem Fenster der gleichzeitig von Julius II. eingerichteten päpstlichen Wohnung liegt. Alberti empfahl, Straßen gewunden anzulegen, weil sich so auf Schritt und Tritt neue „Bilder“ der Bauten, die sie säumen, ergeben würden. In Rom wurden während der Hochrenaissance mehrfach Straßen angelegt, die schnurgerade im rechten Winkel auf die Mitte von Palastfassaden zuführten. (Beispiele: Palazzo Farnese und Villa Madama). Oder umkehrt: Palastfassaden wurden so postiert, daß ihre Mitte jeweils genau auf eine Straße blickt, die gerade im rechten Winkel auf sie zuführt. (Beispiel: Palazzo Massimo alle Colonne). Baldassare Peruzzi trug sogar die Straße, die auf den Haupteingang führt, in einen Plan für den Bau ein. Hier ging es offenbar um das Bild, das sich dem Herankommenden bot. Ausdrücklich mit diesem Argument wollte Michelangelo eine Brücke über den Tiber in der Achse des Palazzo Farnese schlagen. Zur Begründung schrieb er, auf diese Weise umfasse der Blick vom Hauptportal des Palazzo Farnese aus den Hof und die Gärten der Farnese auf beiden Seiten des Tibers.

Raffael entwarf einen besonders kühnen Plan, um einen Bau eindrucksvoll vom weiten in Szene zu setzen: Es ging um S. Giovanni dei Fiorentini, die neue Pfarrkirche, die Papst Leo X. aus dem Hause Medici für die Florentiner Nation ab 1518 in Rom zu errichten begann. Der Papst wollte einen grandiosen Zentralbau haben, bekrönt von einer großen Kuppel in der Mitte und vier kleinen Kuppeln oder Türmen an den Ecken. Nur stand kein günstiger Bauplatz zur Verfügung. Die Florentiner wohnten, wie es ihnen als reichster Bevölkerungsgruppe im damaligen Rom gebührte, im vornehmsten Teil der Stadt: in der Region gegenüber dem Vatikan. Hier war der Grund teuer und dicht bebaut. Einen einigermaßen großen freien Platz gab es nur am äußersten Rand der Region, an dem Ufer des Tibers im Süden, das erst neuerdings urbanisiert worden war. Dort hätte die Kirche trotz aller Pracht keine besondere Rolle im Stadtbild gespielt.

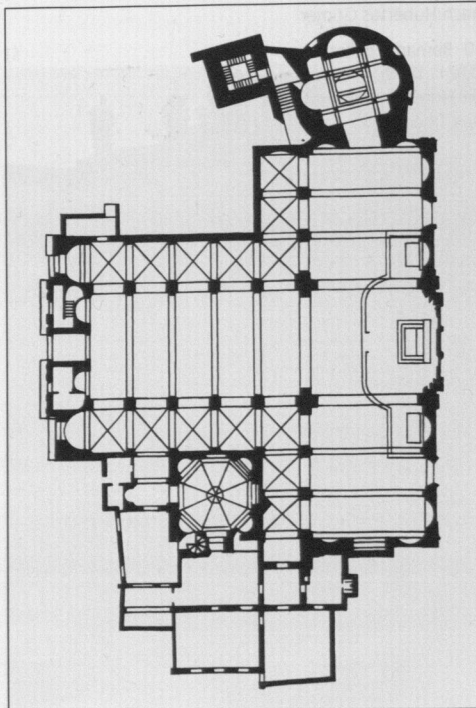


7

7 Donato Bramante,
S. Maria presso S. Satiro,
Mailand, gegen 1480

8 Donato Bramante,
S. Maria presso S. Satiro,
Grundriß

8



Aber die Florentiner Nationalkirche sollte den Rombesuchern aus aller Welt vor Augen geführt werden. Dazu mußte sie sichtbar werden von der großen Straße aus, die von der Engelsbrücke ins Zentrum der Stadt führt. Die Engelsbrücke bildete damals gewissermaßen den Eingang nach Rom vom Vatikan aus, und das war der Haupteingang in die Ewige Stadt. Um sein Ziel zu erreichen, setzte Raffael zwei Mittel ein: Erstens plante er, eine Straße anzulegen, die geradewegs von der Auffahrt zur Engelsbrücke auf das Hauptportal von S. Giovanni dei Fiorentini zuführt (ausgeführt 1543). Zweitens legte er den Bauplatz für die Kirche so, daß das Hauptportal in eine alte Straße blickte, die im rechten Winkel auf die große Straße von der Engelsbrücke ins Zentrum führte. Genau genommen leitete sie ursprünglich nicht direkt auf diese Straße, sondern auf eine der beiden Hauptstraßen ins Zentrum, in die sie sich kurz zuvor gabelte. Nun wurde die Häuserspitze dieser Gabelung genau bis auf die Höhe der Stichstraße nach S. Giovanni dei Fiorentini abgetragen. Vor die freigelegte Front der zurückverlegten Straßengabelung wurde eine aufwendige, elegant konkav einschwingende Fassade geblendet, die ein Papstwappen trug (ab 1524). Sie hatte keinerlei formale Beziehung zu den Häusern hinter ihr. Sie war nur als Blickfang bestimmt, gehörte nur zum Straßenbild. Das bestätigen sogar die Rechtsverhältnisse, die ihrer Finanzierung zugrunde lagen. Die Fassade war so gestellt, daß sie durch die Stichstraße auf S. Giovanni dei Fiorentini hindurch als Ganzes sichtbar war – und umgekehrt lenkte sie den Blick auf die Florentiner Nationalkirche. Um die Blickachse freizulegen, wurden die Einbauten in der Stichstraße abgebrochen. Auf das päpstliche Medici-Wappen an der konkaven Schauwand antworteten die Wappen der Medici und von Florenz an der Kirchenfassade. So sollte das Bild der Stadt Rom an ihrem Haupteingang fortan durch die Florentiner bestimmt sein.

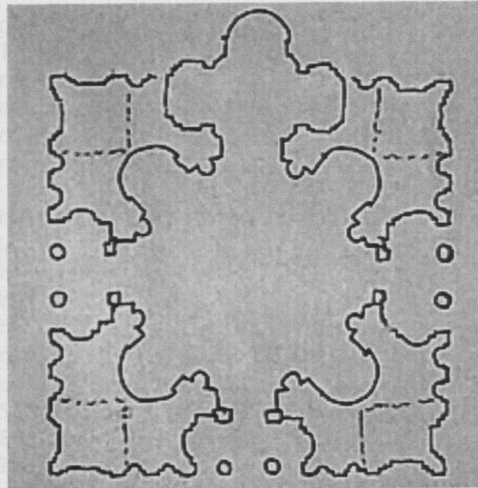
Sicher haben Architekten nicht erst in der Neuzeit die Bildwirkung ihrer Bauten bedacht. Zeitgenössische Beschreibungen großer gotischer Kirchen behandeln die Wirkung auf die Betrachter. Es scheint, daß die wunderbare Erscheinung, die statisch für normale Leute kaum erklärbar gewesen sein dürfte, durchaus bewußt angestrebt war. In diese Richtung weisen manche Kommentare aus der Renaissance zu gotischen Kirchen. Allem Anschein nach setzte die Gotik darin antike Tradition fort. Prokop beschreibt die, im Wortsinn, wunderbare Erscheinung der Hagia Sophia. Wie mit Ketten vom

Himmel herabhängend sollte die Kuppel im Glanz ihrer Mosaiken über dem Lichtkranz von Fenstern wirken. Ein raffiniertes statisches System sorgt auch hier im Verborgenen dafür, daß dieses Bild entstehen kann. Vitruv handelt ausführlich über die Anpassung eines Baus an die optische Wahrnehmung. Der gesamte Tempel soll nach seiner Anleitung in allen Teilen, vom Sockel über die Säulen und das Gebälk bis hin zu den Akroteren, mit Hilfe vieler verschiedener kleiner Mittel der Erscheinung im Auge des Betrachters angeglichen werden. Wenn dies versäumt werde, warnt Vitruv, werde dem Betrachter ein geistloser und steifer Anblick geboten. Solche Regeln wurden schon beim Bau des Parthenon beobachtet. Und im Palazzo Vecchio in Florenz (1298–1314) wird mit Hilfe einer optischen Täuschung der Eindruck erweckt, daß der Hof regelmäßig disponiert ist, obwohl dies aus äußeren Gründen real nicht möglich war.

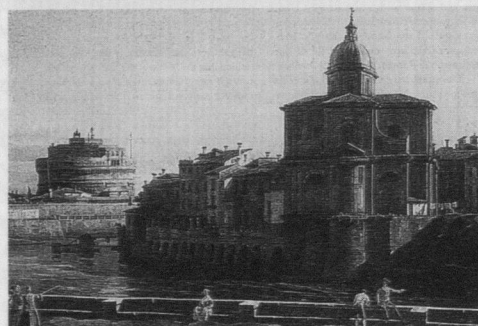
Darstellungen von Architektur

Wir haben zwei Zeichnungen zitiert, die die bildhafte Wirkung des Tempietto und der Innenausstattung der Peterskirche wiedergeben. Aber sie bilden Ausnahmen. Wir sagten schon, Bramantes Ansicht des Tempietto vom Eingang des geplanten Hofes aus wurde in späteren Kopien einer Darstellung aus einem idealen, weit entfernten Blickpunkt angeglichen. Carlo Fontana publizierte Berninis Gestaltung des Petersplatzes in mehreren Stichen. In der Legende hielt er ausdrücklich fest, daß die Kolonnade den Anblick der Fassade hebe. Aber zur Anschauung brachte er diese Wirkung nicht. Vielmehr hielt er den Baubestand in maßgerechten Rissen fest. Guarini stellte seine Bauten selbst in Stichen dar. Auch er versuchte nicht, die Wirkung wiederzugeben, die er beabsichtigt hatte. Er beschränkte sich auf Risse in Orthogonalprojektion. Fontana oder Guarini sprechen mit ihren Stichen die Ratio an. Wenn man die Wirkung der dargestellten Bauten aus der Anschauung her kennt, dann kann man auf der Basis ihrer Risse rational nachvollziehen, wodurch sie erreicht wurde.

In der Renaissance und im Barock stellen Bilder oder Veduten Architektur gewöhnlich so dar, daß der Baubestand mehr oder minder sachlich, so wie er ist, in Erscheinung tritt. Er ist höchstens durch diverse Bildmittel wie Perspektive oder Schattierung der Wahrnehmung angeglichen. Der Blickpunkt ist meist so gelegt, daß eine möglichst gute Übersicht erreicht wird. Manchmal ist er der besseren Übersicht wegen auch an einer idealen Stelle plaziert, die realer kaum eingenommen werden kann. Mit analoger



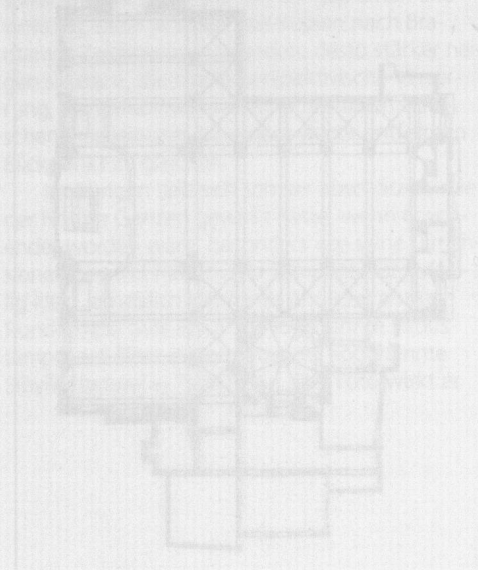
9



10

9 Raffael, Projekt eines Zentralbaus auf quadratischem Grundriß für S. Giovanni dei Fiorentini, Kopie aus dem frühen 17. Jh., Rekonstruktion nach Hubertus Günter

10 Bernardo Bellotto (1721–1780), S. Giovanni dei Fiorentini mit Blick auf den Tiber



Sachlichkeit werden auch phantastische Vorstellungen wiedergegeben. Nur gibt es die Bauten nicht, die dargestellt sind. Und es bleibt bei dieser Art von Realismus selbst dann, wenn es nicht darum geht, architektonische Formen ins Bild zu setzen, sondern wenn die Architektur nur als Mittel eingesetzt wird, um eine generelle Vorstellung von einem Szenarium zu vermitteln: Selbst phantastische Veduten des Kapitols als Zentrum des Römischen Imperiums, die keinerlei Anspruch auf archäologische Richtigkeit erheben, sondern allein dazu dienen, um den alten Glanz vor Augen zu führen, beschränken sich darauf, Größe und Pracht der Bauten über das gewohnte Maß hinaus zu steigern. Umgekehrt, wenn der Verfall des antiken Glanzes zum Ausdruck kommen soll, werden die Monumente ruinöser dargestellt, als sie wirklich waren; abgesehen von der Veränderung des Bauzustands, bleiben die Veduten aber sachlich. Manchmal werden Bauten auch Idealvorstellungen angepaßt. Aber dann wird der Baubestand sachlich verändert. Man denke auch an die Verkleinerung der Eingangstür des Tempietto, die dem Bau in Darstellungen der Renaissance größere Dimensionen verleihen, als er realiter hat. Von Ausnahmen immer abgesehen, wird nicht versucht, besondere Effekte vorzuführen. Die theoretischen Abhandlungen über Malerei kennen es nicht anders.

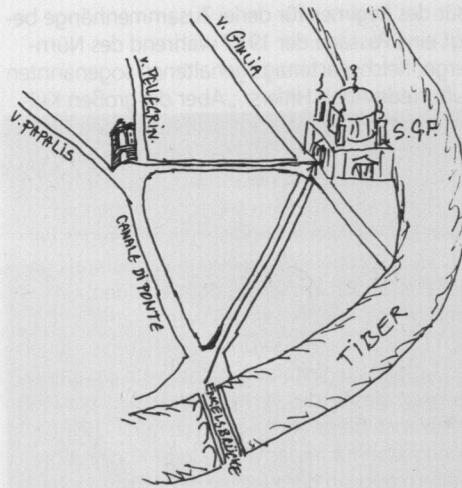
Erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts änderte sich die Situation. Allmählich entstanden Ansichten von Architektur, die offensichtlich mehr darauf abzielen, besondere Wirkungen zu inszenieren, als einen Baubestand wiederzugeben. Beispielsweise Piranesi: Wenn er die „Magnificenza“ des alten Rom in Szene setzt, erfindet er keine Phantasiebauten und verändert auch nicht den Baubestand, sondern steigert die Wirkung der Ruinen ins Grandiose. Dafür erfindet er ein breites Spektrum von Bildmitteln: ausgefallene Blickwinkel, überraschende Ausschnitte, outrierte Perspektiven, krasse Kontraste, besondere Beleuchtungen, verwirrende Vielfalt und anderes. Auch andere Wirkungen suggeriert er auf solche Weise: Angst und Unsicherheit in den „Carceri“; bei der Darstellung der Tempel von Paestum die Wirkung des Großen, Primitiven, Ungeheueren, wie sie gleichzeitig viele Besucher und wenig später auch der junge Goethe beschrieben. Ähnlich dramatisch übersteigerte Effekte geben Piranesis Zeitgenossen Boullée in seinen Architektur-entwürfen oder Pierre-Adrienne Paris in seinen Bühnenbildern wieder.

Wissenschaft und Wirkung

Man kommt nicht an der Frage vorbei, wodurch die Diskrepanz zwischen der Architektur von Renaissance und Barock und ihren zeitgenössischen Darstellungen bedingt sein könnte. Ich schlage eine Antwort über den folgenden Gedankengang vor: Die Avantgardisten gaben in der Renaissance neuerdings die Richtlinie aus, Kunst sei eine Wissenschaft. Das war ganz wört-

lich gemeint und wurde überdies auf die experimentellen Wissenschaften im modernen Stil bezogen. Es entspricht dieser Richtlinie, daß sich die klassische Architekturtheorie, die im Barock ungebrochen fortlebte, an die Ratio richtete und nur die rationalen Bedingungen der Architektur behandelte. Im Wesentlichen ging es um die Gesetzmäßigkeiten der Bauten, es war von der Substanz die Rede. Das bedeutet nicht, man hätte übersehen, daß Architektur sinnliche Wirkungen entfalten kann, die über die Wahrnehmung der Substanz hinausgehen. So etwas galt nur nicht als angemessen für eine theoretische Abhandlung. Aber in weniger theoretischen Zusammenhängen wurde das Phänomen, also die Wirkung, die über die Wahrnehmung der Substanz hinausgeht, durchaus angesprochen, so besonders in Baubeschreibungen und in Reiseführern. Bei riesigen Bauten wie der Peterskirche in Rom wurde immer wieder die überwältigende Wirkung der kolossalen Größe und der Höhe notiert. Gelegentlich, wenn einmal nicht vom Regellaß die Rede ist, sprechen sogar Architekturtraktate die Wirkung an.

Wir kennen viele zeitgenössische Veduten von der Peterskirche im Bau. Da hätten die Zeichner leicht Gelegenheit gehabt, die damals oft angesprochene kolossale Wirkung der mächtigen, noch frei aufragenden Vierungspfeiler festzuhalten. Aber keine der bekannten Veduten versucht das. Vielmehr geben sie alle eine Übersicht über die Situation. Entsprechend dem rationalen Anspruch sowohl der Kunsttheorie, als auch der Architekturtheorie galt es anscheinend nicht als angemessen, die sinnliche Wirkung von Architektur, die über die Wahrnehmung der Substanz hinausgeht, in Bildern oder grafisch wiederzugeben. Zudem wurde der bildlichen Darstellung die Aufgabe zuerkannt, das Andenken an die Realität über die Zeiten hinweg zu bewahren – und daher sollten die Künstler die wesentliche Substanz und nicht flüchtige Augenblicke festhalten. Die Darstellung spiegelt eben nicht einfach, was man wahrnimmt, sondern wie man wertet, was man für bildwürdig annimmt. Obwohl sie reine Chimären sind, wurden Hexen und ihr Teufelskram dargestellt, aber nicht Hexenverbrennungen, obwohl man diese nun wirklich sehen konnte. Um die gleiche Zeit jedenfalls, als die Künstler begannen, die Wirkung von Bauten wiederzugeben, wandelte sich die Architekturtheorie und generell die Kunsttheorie. Während es den Theoretikern früher um rationale Gesetzmäßigkeiten der Bauten selbst ging, wandte sich ihr Interesse neuerdings der sinnlichen Erscheinung zu. Der Wirkung wurde zunehmend Bedeutung beigemessen. Es reichte



11

11 Projekt für die Gestaltung des urbanistischen Umfeldes von S. Giovanni dei Fiorentini, Rekonstruktion nach Hubertus Günther

12 Schauwand vor der Gabelung von Via Papalis und Via Pellegrinorum gegenüber S. Giovanni dei Fiorentini, ab 1524

12



nicht mehr, hieß es, wenn ein Bau gut und schön ist; er sollte eine überwältigende Wirkung entfalten. Das meint die schöne Sentenz von François Fénelon: „Le beau qui n'est que beau ... n'est beau qu'à demi“.

Unsere Gedanken bleiben unbefriedigend, wenn nicht eine Differenzierung zu den beabsichtigten Wirkungen von Architektur wenigstens kurz angefügt wird. Die bildhafte Wirkung von Architektur, wie sie Bramante, Raffael oder auch Bernini in den zitierten Werken einkalkulierten, hat einen grundlegenden Zug mit der zeitgenössischen Architekturtheorie gemein: Sie ist meist maßvoll. Regellaß, Harmonie, Ausgewogenheit oder, wie man damals sagte, „Simmetria“ bleiben letztlich doch bestimmend. Die „Wunderwirkung“ gotischer Kathedralen ist jedoch jenseits der „Simmetria“. Die Effekte, die seit dem 18. Jahrhundert theoretisch beschrieben und inszeniert wurden, zuerst in Darstellungen, dann in der realen Architektur, sprengen bewußt das Maß. Überraschung, Übertreibung, Grobheit und andere Arten von Maßlosigkeit werden eingesetzt, um die Ratio zu überwältigen. Die Tempel von Paestum, die weithin sichtbar in der Landschaft bei Neapel, einer der alten italienischen Metropolen, auftraten, wurden in der Renaissance und im Barock schlichtweg ignoriert, gewissermaßen überhaupt nicht gesehen, weil sie seinerzeit schlichtweg maßlos wirkten.

Literatur

W. Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII, 1956, 193–226.
 L. H. Heydenreich, Strukturprinzipien der Florentiner Frührenaissance-Architektur: Prospectiva aedificandi. In: The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art (Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art) II. Princeton 1963, 108–122.
 H. Günther, Bramantes Tempietto. Die Memorialanlage der Kreuzigung Petri in Rom. Diss. München 1973.
 H. Günther, Das Trivium vor Ponte S. Angelo. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXI, 1984, 165–251.
 H. Günther, Die Straßenplanung unter den Medici-Päpsten in Rom (1513–1534). In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte I, 1985, 237–293.
 H. Günther, La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma. In: D'un Ville à l'autre. Structures matérielles et Organisation de l'Espace dans les Villes européennes (XIIIe–XVIIe Siècle). Collection de l'École Française de Rome CXXII, Rom 1989, 381–406.