

Die süddeutsche Spätgotik zwischen Ausklang des Mittelalters und Beginn der Renaissance

von Hubertus Günther

Die Überlegungen, die hier zur Diskussion stehen, gehen von der Kirche zur Schönen Maria am Neupfarrplatz aus. Die Geschichte des Baus und seine stilistischen Bezüge hat Irmgard Büchner-Suchland in ihrer Monographie dargelegt.¹ Demnach lagen die Pläne 1519 vor, und im gleichen Jahr setzten die Bauarbeiten ein. 1520/21 entstand das berühmte Holzmodell; 1521 schuf Michael Ostendorfer seinen Holzschnitt nach dem Modell. In unserem Zusammenhang sei nur betont, daß die Bürger offenkundig höchste Ansprüche an ihre neue Kirche stellten: Sie nahmen sich vor, inmitten ihrer Stadt ausnahmsweise das alte Ideal eines Zentralbaus in großen Dimensionen zu realisieren. Der Stil sollte der allerneuesten Richtung entsprechen. Die Bürger traten hier in Konkurrenz zur Dombauhütte, die um 1517/18 den modernen Stil nach italienischem Vorbild übernommen hatte (Fenster des Mortuariums im Domkreuzgang). Zunächst wurde eine Art von Wettbewerb für die neue Kirche veranstaltet. Dieses aufwendige Verfahren war für Projekte von herausragendem Rang vorbehalten. Zu dem Wettbewerb wurden Hans Hieber aus Augsburg und Hans Behaim d.Ä. aus Nürnberg eingeladen. Das waren prominente Architekten aus den beiden Metropolen, die als erste den italienischen Stil in die deutsche Architektur einführten. Voll Stolz präsentierten die Bürger dann, was für ein avantgardistisches Werk sie sich vorgenommen hatten: Sie ließen, soweit wir wissen, erstmals in Deutschland ein Gesamtmodell herstellen, das sorgfältig Außen- und Innenbau wiedergibt, und dies ließen sie noch in einer Druckgrafik verbreiten (Abb. 10). Das Projekt findet auch heute noch viel Bewunderung, und trotzdem wird ihm nur eine zwiespältige Stellung in der Kunstgeschichte eingeräumt. Es erscheint als eine Mischung aus Elementen von Gotik und Renaissance. Die Disposition ist im wesentlichen gotisch geprägt, nur einzelne Elemente des Dekors sind aus der Renaissance entlehnt. Diese Unterscheidung ist sinnvoll, wenn damit die Herkunft der Motive angesprochen werden 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, nur oberflächlich macht sich die moderne Entwicklung bemerkbar. Das beinhaltet ein Werturteil, und dieses Werturteil betrifft viele gerade von den besten Bauten aus dem frühen 16. Jahrhundert, die, beginnend mit der Fugger-Kapelle in Augsburg (ab 1509), erstmals italienische Stilelemente aufnehmen (Abb. 1). 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 unbedenken 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.²

Die Frage, wie angemessen es ist, Bauten in der Art der Kirche zur Schönen Maria oder der Fugger-Kapelle als eine Mischung von Gotik und Renaissance zu beurteilen, 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 nur um formale Kriterien. 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, und diese 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 Lukas Moser, auch wenn sie den Goldgrund und anderes aus ikonographischen 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. Und der neuen Architektur fehlen nun meist die interessanten Elemente, die von eigenständiger Kreativität zeugen. 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 Darstellung in Bildern gesehen. Dennoch malte er die Architektur weiterhin in spätgotischen Formen. Die Kirchenväter sitzen in spätgotischen Tabernakeln. Fällt der „Kirchenväter-Altar“ 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 regelrechte Perspektivkonstruktion entscheidend. Die Natur so wiederzugeben, wie sie erscheint, statt sie nach traditionellen Schemen 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 bloß 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 antiker 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 einfach Imitation, sondern Akzeptieren ähnlicher Prinzipien und kreative Eigenschöpfung auf dieser Grundlage.

Jeder Überblick über die Renaissance führt die 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 zurück. In Deutschland wurden damals Schriften des Mittelalters wiederentdeckt (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.³ 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 da rhetorisch einbezogen; in Wahrheit interessierte es wenig:⁴ 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 phantastisch 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 theoretisch ein Teil des



Abb. 1 Fugger-Kapelle, Augsburg, St. Anna

Byzantinischen Reichs und hielt diese Tradition als politisches Mittel gegenüber Papst und deutschem Kaiser hoch.

Unabhängig von logischen Zusammenhängen damit, wie man im einzelnen über die historische Entwicklung urteilte, stand für die Italiener fest, daß ihre Vorfahren die höchste Blüte der Kunst heraufführten und daß die Fremden deren Niedergang verursachten: Der Einfluß der Griechen soll die guten strengen Sitten der alten Römer verdorben haben, die Verlegung der Hauptstadt nach Byzanz beförderte den Niedergang, die Germanen, Goten, Vandalen, Deutsche 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:⁵ 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 Vorbilder dienen. Für andere mittelalterlichen 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. Ähnlich werteten die Venezianer ihre einheimischen Kreuzkuppelkirchen byzantinischer Art zu Derivaten von griechischen Tempeln auf und nahmen sie zum Vorbild für die Erneuerung der Antike.⁶ Die Lombarden verfaßten gelehrte Abhandlungen, um zu beweisen, daß ihre romanischen Kirchen von den Römern als Tempel errichtet worden seien. Der bahnbrechende Humanist Flavio Biondo identifizierte mit ungewein gründlichen Studien die antiken Paläste in Rom (1446).⁷ Was sich daraus ergab, hatte so gut wie keine Beziehung zu modernen Palästen. Aber das hinderte Biondo nicht, über eine andere historische Argumentation die modernen Flo-

rentiner Paläste aus der Antike abzuleiten. In Wahrheit setzten sie offenkundig spätmittelalterliche Tradition fort.

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 soviel wie eine Rückbesinnung auf die eigene hochmittelalterliche Tradition. Das sagte man selbst nicht so, aber aus der historischen Distanz stellt es sich realiter so dar.

Mit wachsendem Abstand von Rom verringerte 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. Aber selbst die Länder, die lange zum Römischen Reich gehörten, 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.⁸ 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 langwieriger und komplizierter als heute. Fotografien gab es auch nicht, und die damaligen Zeichnungen waren nicht wirklich geeignet, um jemanden die Antike vor Augen zu führen, der sie nicht selbst kennengelernt hatte.⁹ Jenseits der Alpen waren die Vorstellungen davon, wie antike Architektur überhaupt aussah, im 15. Jahrhundert meist ganz vage. Es gab wohl nur wenige, die damit wirklich etwas Spezifisches verbanden.

In einer deutschen Version der Römischen Mirabilien, die vor 1466 entstand, sind das Pantheon und das Colosseum, das hier als Sonnentempel gilt, in der Art romanischer Basiliken dargestellt

es esiam mehr meist an zier und an reu-
tum und an neyheit für andern alle gasteil 2.17



22 des stat zu rom da sind ul tempel ge-
maht und die aus erdmen von tempel

Abb. 2 Pantheon, Mirabilien, vor 1466. München, Bayerische Staatsbibliothek

(Abb. 2).¹⁰ Das mag durchaus dem neuesten Wissensstand jenseits der Alpen entsprochen haben. Wie in Italien so wurden auch in Süd-deutschland 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 avantgardistischer Antikenforscher. Die Begründungen für solche Identifizierungen oder für deren Zurückweisung basierten ausschließlich auf ikonographischen 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.

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“.¹¹ Demnach meinten manche deutschen Architekten im 15. Jahrhundert womöglich, sie würden all’antica bauen.

Freilich stand das Architekturtraktat zur Verfügung, das Vitruv zur Zeit des Augustus verfaßte. 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.¹² Zudem stimmte diese Schrift in wesentlichen Bereichen nicht mit der erhaltenen Architektur der Antike zusammen. Beispielsweise behandelt Vitruv typische Tempel derart, daß er lang und breit Säulenstellungen am Außenbau beschreibt, während er den Innenraum kaum berücksichtigt. Stattdessen zeigten die berühmten Tempel, daß der Innenraum aufwendig gestaltet ist, während der Außenbau eher schlicht ist. So ist es beim Pantheon und beim Templum Pacis des Vespasian (der damals allgemein mit der Maxentius-Basilika identifiziert wurde). Vor allem liefert Vitruv keine Regeln

zur Statik, die mit der Praxis wirklich übereinstimmten. 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. Er war auch schlecht brauchbar als Leitfaden für die moderne Architektur. Denn seit dem hohen Mittelalter wurden würdige Bauten gewöhnlich wieder gewölbt. Das gilt für die Länder nördlich der Alpen. In Italien war es vordem nicht so üblich. Alberti forderte es dann für Kirchen im neuen Stil und entwickelte eigenständig Regeln für den Bau von Gewölben.¹³ 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 wollte man denn in Augsburg wissen, daß das Gewölbe nicht den Regeln der Antike folgt?

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. Wir haben nicht vor, ein neues akademisches Theorem zu kreieren, um darauf eine Antwort zu finden. Wir halten 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.¹⁴

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, wie man manchmal sagt, 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.

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, wegen dem die Renaissance bis heute als Beginn der Neuzeit erscheint.

Die neue Ratio war stark genug, um soziale Grenzen zu sprengen. Der Gelehrte stieg von der Kanzel herab, um mit den Händen zu arbeiten. Handwerker, die zur Erweiterung des geistigen Horizontes beitrugen, zogen in den Kreis der Wissenschaften ein. Die Künstler erhoben den Anspruch, daß ihr Metier eine Wissenschaft

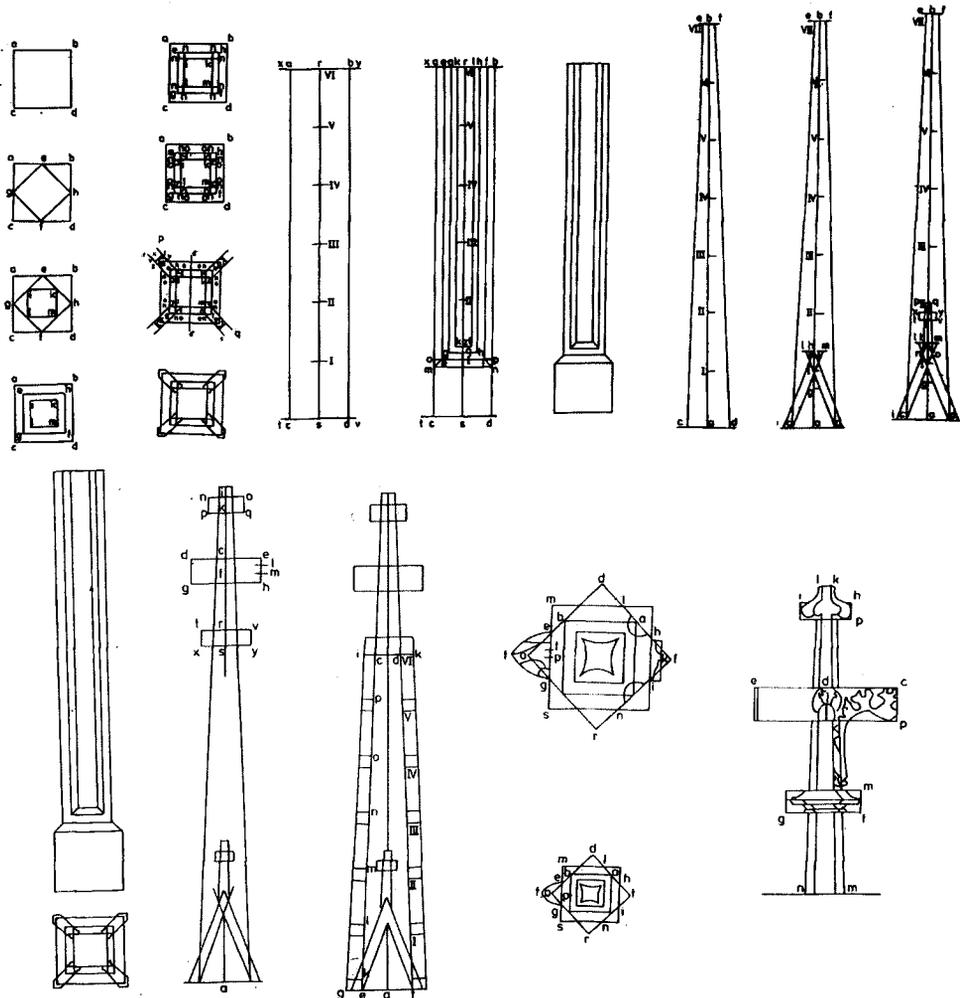
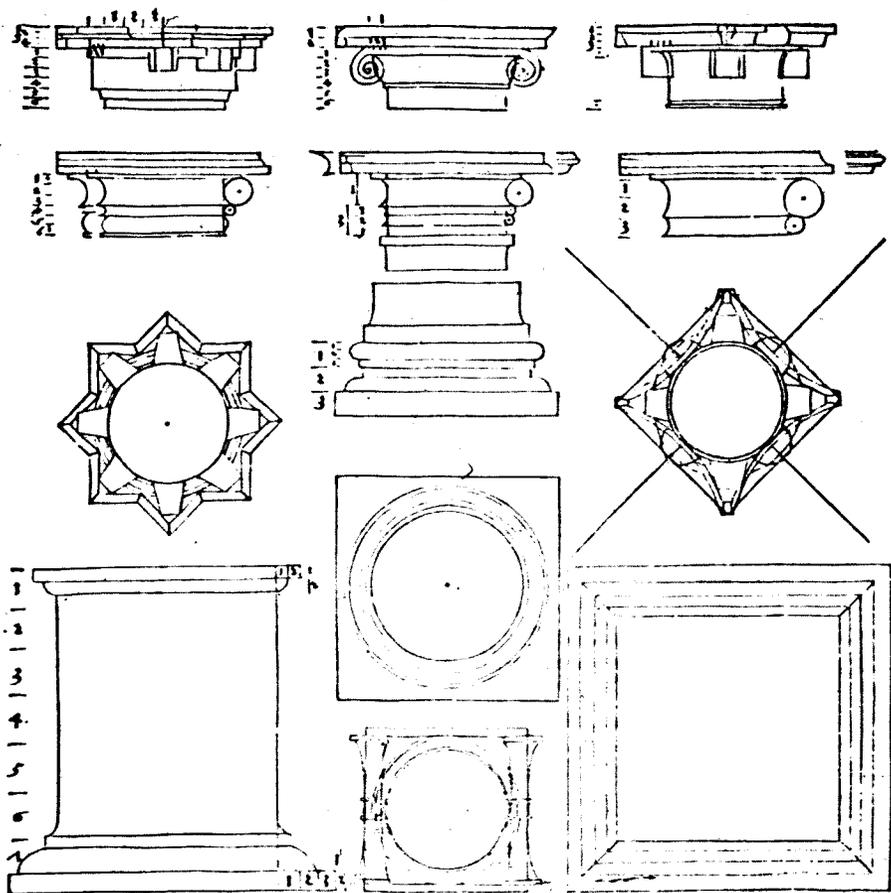


Abb. 3 Konstruktion der Fiale, aus: Mathäus Roriczer, Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, Regensburg 1486

sei, und die avantgardistischen Wissenschaftler pflichteten ihnen bei. Die großen Wirtschaftsunternehmer und Bankiers förderten tatkräftig diese Entwicklung. Die Künstler 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.

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. Auch hier suchten die Künstler den Anschluß an die Wissenschaft. Dürer studierte schon 1505/06 Vitruv; er drang tiefer als je ein italienischer Künstler der Renais-



S Er der for beschriben seulen ein bauch machen will der mag das schon durch zweyerley weg. Erstlich teyl for die seulen nach der lenz in drey teyl vnd schneid das vnder dreytel mit einer zwerch lini ab an dem selben ort / mach die seulen so dick als jr fasen vnde ist. Darnach sey drey puncten / den oberen vnder der seulen fasen / vnd den vnderen ob der vnderen fasen neben an die seiten der seulen / vnd den dreyten an die stat do die seule am dicksten ist. Darnach mach ein kreislinß durch die drey puncten wie dich des ersten büchleins. 2. 4. figur lere / darauf gewint die seul ein wol gefümmten bauch. Zum andern / mach den bauch also / zu gleicher weyß teyl die seulen in drey teyl wie for / vnd mach die zwerch lini die den dreytel abschneit / als breyt als vor / vñ die breyten die vber die gerad seiten lini der seulen get / die teyl in vier teyl auf ylicher seiten. Darnach teyl die oberer zwey dreytel mit dreyen zwerch liniern in vier gleiche teyl / des gleichen teyl das vnderer dreytel auch mit dreyen zwerch liniern in vier teyl. Darnach laß dem bauch der seulen im vndersten dreytel sein größe

Abb. 4 Konstruktion der Säule in antikisch-gotischer Manier, aus: Albrecht Dürer, Unterweisung der Messung, Nürnberg 1525

sance in das Gebiet der Geometrie vor, und er verfaßte mehrere Kunsttraktate. Schon Konrad Witz signierte sein Hauptwerk, den Genfer Altar (1444), voll Stolz als „Conradus Sapientis“. Wir wollen nun zeigen, daß die avantgardistische Architektur des 15. und frühen 16. Jahr-

hunderts 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 her-

vortrat wie in anderen Bereichen. Nicht nur in Italien, sondern auch jenseits der Alpen blühte im 15. Jahrhundert die Literatur zu den „artes mechanicae“ auf. Sie betraf auch die Architektur.¹⁵ Bauhüttenordnungen (die älteste erhaltene: Straßburg, 1459), Bauordnungen von Städten oder die sog. „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 von Hans Schmuttermayer (um 1486) und Matthäus Roriczer (1486) im Druck (Abb. 3). Um 1500 verfaßte Lorenz Lechler, aufbauend auf älteren Regeln, ein Traktat über die regelrechte Disposition gesamer Kirchenbauten. Dann folgten Dürers Schriften zur Architektur, die offensichtlich an italienischen Vorbildern orientiert sind, aber auch gotische Reminiszenzen einschließen (Abb. 4).

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. Sein Fialenbuch richtete sich an den gelehrten Eichstätter Bischof Wilhelm von Reichenau, dessen Verständnis für Architektur schon zu seiner Zeit gerühmt wurde.¹⁶ Er war erster Kanzler der 1472 eröffneten Ingolstädter Universität und Vorstand der deutschen Bauhütten von Elsaß, Schwaben und Franken. Es ging hier nicht darum, Handwerkern 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“.¹⁷ Ein großer Teil der humanistischen Architekturtheorie war praktisch unbrauchbar. Typisch für die deutsche Architektur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ist die Hallenkirche (Abb. 5). 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.¹⁸ Die Hallenkirche zeichnet sich durch ihre betonte Klarheit aus: Die Disposition und die Formen sind so einfach,



Abb. 5 Pfarrkirche Zell am Pettenfirst

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. 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. 6).

Reiner Dekor ist weitgehend eliminiert, auch wenn dadurch große kahle Wandflächen übrigbleiben. 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 beschreiben, 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 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.¹⁹ 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.²⁰

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.

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.²¹ In Deutschland wurden die Gewölbe zu



Abb. 6 Frauenkirche, München

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 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 (Abb. 7 und 8). Übrigens erschienen den Italienern im 15. Jahrhundert auch die Säulenordnungen höchst kompliziert.²² Bis heute fällt es Kunsthistorikern schwer, spätgotische Gewölbe präzise zu analysieren.²³

Den Gewölben liegen geometrische Muster zugrunde, 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 sogenannten Zellengewölbe, Schlingrippengewölbe oder komplizierte Figurationen mit gekappten Rippen (Abb. 7 und 8). Im Laufe der Zeit wurden



Abb. 7 Pfarrkirche, Annaberg



Abb. 8 Burg, Meißen

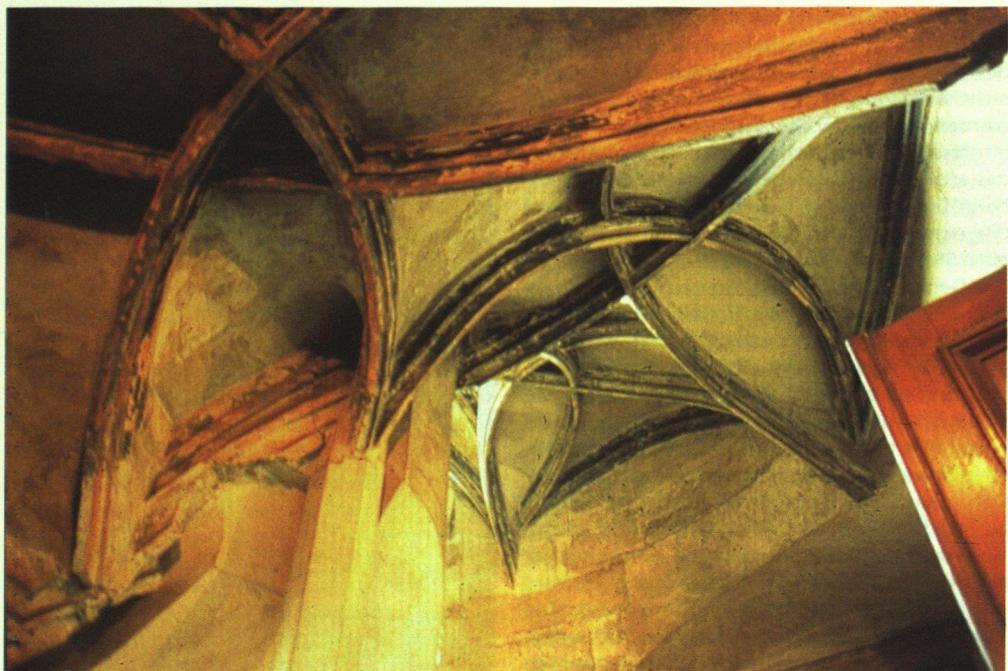


Abb. 9 Reittreppe, Prag, Hradschin

immer geistreichere und phantasievollere Varianten paraphrasiert, verschiedene Systeme wurden gegeneinander ausgespielt, Systemzusammenhänge wurden angedeutet oder umgedeutet, Mehrdeutigkeiten wurden gestiftet und dergleichen.²⁴

Die komplexen Gewölbesysteme werden konsequent durchgeführt ohne Rücksicht auf die Disposition des Baus. Oft werden architektonische Probleme kreierte, 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. 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 Gewölbeansätze zu verschleiern, wenn man gewollt hätte. Man hätte nur Kapitelle einfügen brauchen. Statt dessen sollte offenbar die komplexe Konzeption demonstriert werden. Statt dessen wurden die Dissonanzen noch gesteigert. Oft wurde das System der Gewölbe so konzipiert, daß die Rippen nicht an den Pfeilern aufeinandertreffen, sondern

sich schon vorher scherenartig durchkreuzen, manchmal scheinbar durch die Substanz von anderen Rippen oder durch die Substanz der Pfeiler hindurchgehen. Oder durch Kreuzungen der Rippen mit komplizierten Profilen ergeben sich skurrile Formen, die gewissermaßen keinen Eigenwert haben, sondern über sich hinaus auf das System verweisen. Oder Rippen münden im Nichts und sind deshalb „gekappt“.

Die Demonstration der architektonischen Ratio in der spätgotischen Architektur geht bis zu virtuoson Spielen mit Ironie und Witz.²⁵ 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 oder lösen sich unversehens aus dem Verband des Gewölbes (Abb. 9).

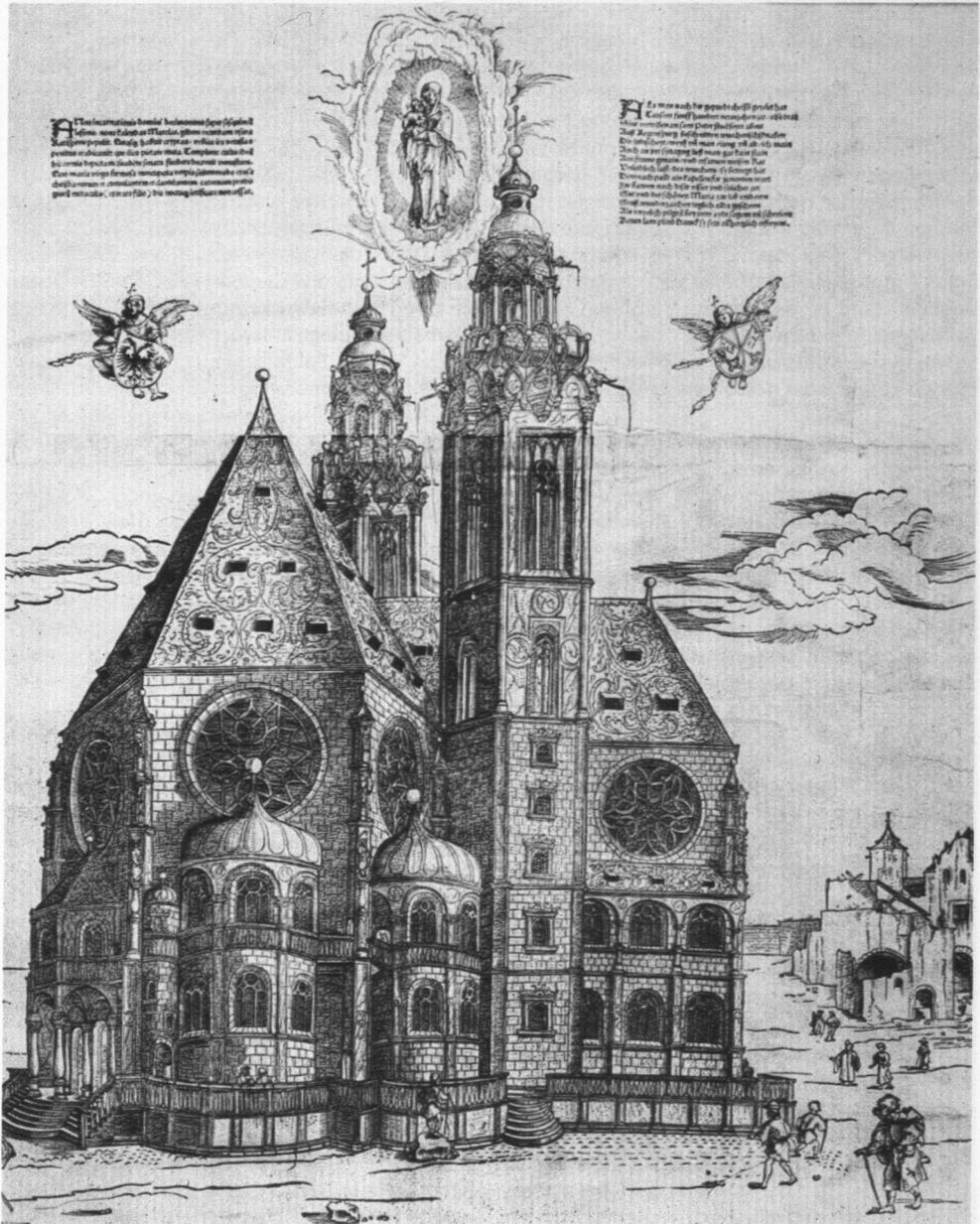


Abb. 10 Modell für die Kirche zur Schönen Maria in Regensburg, Michael Ostendorfer, Holzschnitt

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. Ähnlich wird bei Maßwerk in Stein vortäuscht, daß die fragilsten Teile mit Seilen

zusammengebunden sind, damit sie nicht auseinanderbrechen.

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 geringe-

ren 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 nahekommt. 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 Strebewerk 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 (Abb. 10). Hier sei noch ein anderes Beispiel aus Frankreich ergänzt, weil es die Verbindung mit den übrigen neuen Tendenzen zum Ausdruck bringt: Jean Pélerin gen. 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.

Die architektonische Ratio wird vielleicht am direktesten durch das Astwerk oder allgemein die Imitation von Elementen lebender Bäume demonstriert.²⁶ 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 widmete, und der Stifter hat seine Leistung markiert: In dem Joch, das dem romanischen Chor des Doms von Eichstätt angefügt wurde (1471), ersetzen Äste mit Blättern die Rippen (Abb. 11). Der Schlußstein, in dem sie sich treffen, trägt das Wappen des Stifters. 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).²⁷ 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 Bechyně in Südböhmen (um 1515):²⁸ 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. 12).

Manchmal wird direkt veranschaulicht, wie aus dem natürlichen Element der Äste eine architektonische Form entstand. So werden architektonische und natürliche Spitzbögen einander 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 bietet das Sakramentshaus von Endres Embhart d.J. (dat. 1499) in der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Crailsheim (Abb. 13). 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,

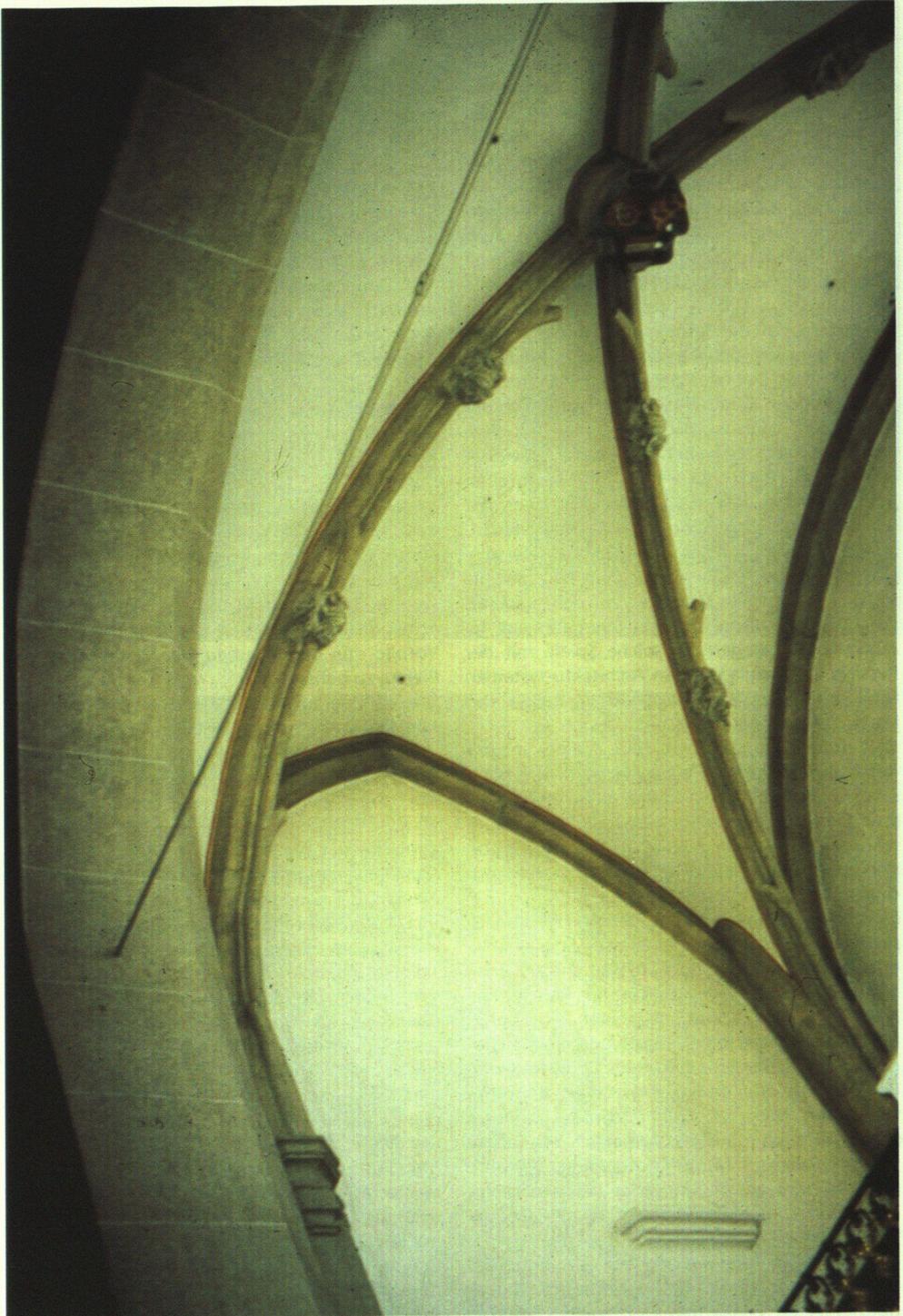


Abb. 11 Gewölbe im Westchor, Eichstätt, Dom

offenbar weil er sie mit Verstand aus der Natur entwickelte.

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.²⁹ 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 oder der Bildraum wurde mit dem realen Raum vermischt. Dafür eigneten sich besonders Spiegel. Sie spiegeln scheinbar 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 dominante Stellung, die Italien in der Renaissance einnahm, wirkte sich auf die deutsche Architektur schon lange, bevor sie antike 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 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 wiederentdeckt.³⁰ 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 Standart, 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 soweit zu rühmen, die Deutschen würden alle anderen Völker in der Architektur übertreffen: „sunt meo iudicio Teutonici mirabiles mathematici omnesque gentes in architectura superant“.³¹

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.³²

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 gewöhnlich das Lob deutschen Erfindungsgeistes in der Technik angeschlossen. Die Deutschen rühmten sich zweier Erfindungen, die sogar die Antike überflügelten: Bombarden (1380) und Buchdruck (um 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



Abb. 12 Burg des Ladislaus von Sternberg, Bechyně

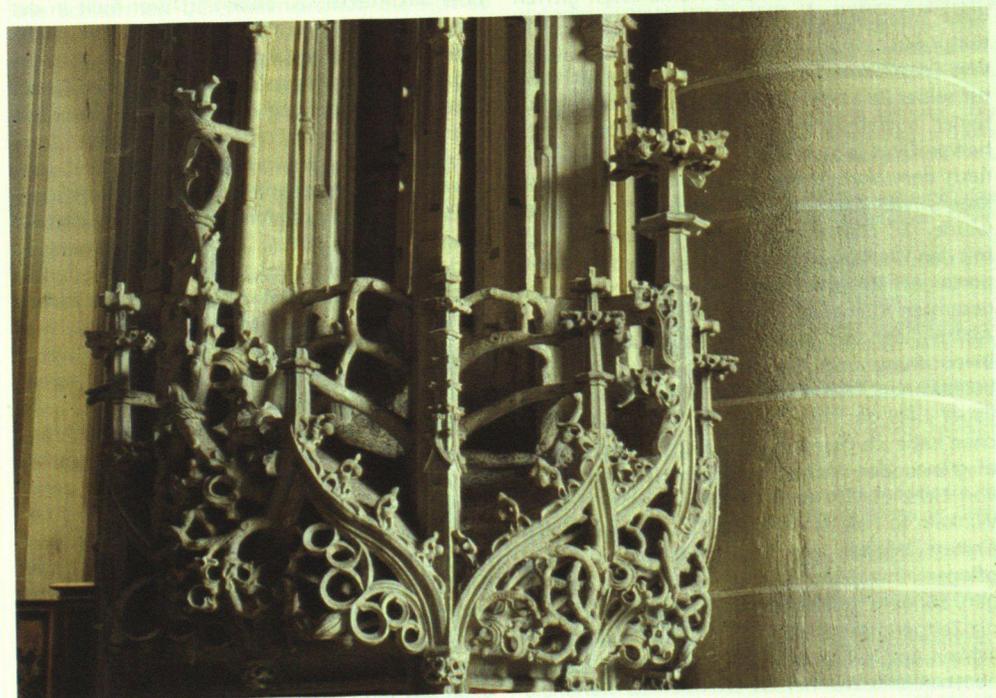


Abb. 13 Sakramentshaus, Crailsheim, St. Johann Baptist

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 zugestehe.³³ 1512 bekräftigte Johannes Cochlaeus die überragende Befähigung deutscher Architekten mit dem Hinweis darauf, daß sie seit langem in aller Herren Länder berufen würden.³⁴ Diese Ansicht schlug sich noch in der Widmung der deutschen Übersetzung von Serlios Architektur-Büchern nieder, die 1608 in Basel erschienen. 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 Architectur und loblichen Baukunst von teuschen Werckmeistern und Künstlern erbauwet worden seind“. 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.³⁵ 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. Dort gibt er 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“.³⁶ In ähnlichem Sinn rühmte Felix Faber 1489 das Ulmer 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 ...“.³⁷ 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.³⁸

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.³⁹ 1529 wird berichtet, es ginge das Sprichwort: „die alten haben gehabt finstere kirchen und liechte herzen, jetzo haben wir schön liechte Kirchen und finstere herzen“.⁴⁰ Klagen um den Verfall der Moral sind ein gutes Indiz für tiefgehende 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.⁴¹ 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.

Viele Prinzipien der Architektur, die während des Mittelalters formuliert wurden, stammen aus der Antike. Vitruv wurde über das ganze Mittelalter hinweg studiert. Die Verbindung von vitruvianischer Lehre und gotischer Architektur ist um 1400 bei der Planung des Mailänder Doms dokumentiert. Die Art, in der Vitruv diskutiert wurde, entsprach freilich noch keineswegs den rationalen Richtlinien der Renaissance.⁴²

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 sovill als eelich oder recht brüdere“.⁴³

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 fünf Säulen“ (1550), das von allen Säulenbüchern der Renaissance bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die weiteste 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 ertümlichste 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.⁴⁴

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; eher läuft sie 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“.

Literatur

Hubertus Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988. Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 26 (1990), 135–170.

– „Insana aedificia thermarum nomine extracta“. Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, 251–283.

– „Insana aedificia thermarum nomine extracta“. Die Diokletiansthermen in der Sicht der Renaissance. Alfter-Weimar 1994.

– La rinascità dell'antichità, in: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura. Ausst.Kat. Venedig u.a. 1994/1995, 259–305.

– Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche, in: L'Église dans l'Architecture de la Renaissance, Paris 1995, 41–78.

– „Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt“. Zeitenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 47 (1997), 165–210.

– Geschichte einer Gründungsgeschichte. S. Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance, in: Per assiduum studium. Festschrift Ursula Nilgen, St. Ottilien 1997, 229–258.

– Idea di Roma antica nella „Roma instaurata di Flavio Biondo“, in: Le due Rome del Quattrocento. Kongressbericht. Università „La Sapienza“, Istituto di Storia dell'Arte. Rom 1997, 380–393.

– „Siccome la chiesa di San Pietro sarebbe volontariamente infiammata“. I progetti di ricostruzione della basilica di San Pietro negli scritti contemporanei: giustificazione e scrupoli, in: L'Architettura della Basilica di San Pietro: Storia e Costruzione. Akten des Kongresses, Rom 1997.

- , Der Neubau der Peterskirche in der Renaissance. Motive, Ruhm, Kritik, in: Religion – Literatur – Künstler. Aspekte eines Vergleichs, Salzburg 1998, 440–462.
- , Die Renaissance der Antike, Weimar 1998.
- , Das architektonische Urteil in der Renaissance, in: Der Architekt, Juli 1998, 394–402.
- , Albertis Vorstellungen von antiken Häusern, in: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Künste, Kongreßakten ETH Zürich 1995, Berlin 1999, 157–202.
- , Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. Ausst.Kat. München 1999/2000, 149–170.
- , Europäische Architektur zu Beginn der Renaissance, in: Les debuts de la Renaissance en Europe. Kongreßakten Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours 1994 (im Druck).
- , La théorie allemande de l'architecture à la Renaissance, in: Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie. Ausst.Kat. Lyon 1998/1999 (im Druck).

Anmerkungen

- 1 Irmgard Büchner-Suchland, Hans Hieber. Ein Augsburger Baumeister der Renaissance, München 1962. – Zu Hieber auch: R. H. Seitz, Der Augsburger Baumeister Hans Hieber und die Lauinger Stadtpfarrkirche, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen 77 (1975), 106–112. – Franz Bischoff, „Hans Engelberg“: Der angebliche Sohn des Burkhard. Ein Beitrag zur Planungsgeschichte der Augsburger Dominikanerkirche St. Katharina und zu Hans Hieber, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben 83 (1990), 9–29. – Hans Reuther, Ekhart Berckenhagen, Deutsche Architekturmodelle. Projekthilfe zwischen 1500 und 1900, Berlin 1994, Nr. 219.
- 2 Die folgende Abhandlung basiert auf langen und breit gefächerten Studien, die sich zunächst auf die Architekturtheorie der Renaissance und dann auf die Frage konzentrierten, welche Vorstellungen man sich in der Renaissance von der Antike machte. Den Anstoß zu den Überlegungen, die hier gebündelt werden, gab die Einladung des Centre d'Études de la Renaissance, Tours, eine Einleitung für das Kolloquium „Les debuts de la Renaissance en Europe“ zu liefern (1994). In der gedruckten Fassung dieser Einleitung werden die Nachweise für unsere Angaben geliefert. – Um den Text nicht mit Anmerkungen zu überfrachten, beschränken wir uns hier darauf, einige grundlegende Literatur und die eigenen Studien, von denen der Beitrag ausgeht, anzugeben. Grundlegend: Rudolf Kaufmann, Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, Diss. Basel 1932. – C. Neumann, Ende des Mittelalters?, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12 (1934), 124ff. – Hanns W. Eppelheimer, Das Renaissance-Problem, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 11 (1933). – Paul Frankl, The gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries, Princeton 1960, Kap. VI; dort weitere Literatur. – Hermann Hipp, Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, Diss. Tübingen 1979. – Jan Bialostocki, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte VII), Berlin 1972. – Jean-Marie Pérouse de Montclos,

- L'architecture a la française XVI, XVII, XVIII siècles, Paris 1982. – Henri Zerner, L'art de la Renaissance en France, Paris 1996. – Hubertus Günther, Die Renaissance der Antike, Weimar 1998.
- 3 Hans Tietze, Romanische Kunst und Renaissance, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, Berlin 1930, 52ff. – Werner Körte, Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Wolfenbüttel 1930. – H. Keller, Das Geschichtsbewußtsein des deutschen Humanismus und die bildende Kunst, in: Historisches Jahrbuch 60 (1940), 664–684. – Tilman Falk, Hans Burgkmair und einige Aspekte „deutscher Renaissance“, in: Kunstchronik 21 (1968), 411f. – E. Kemp – W. Kemp, Lambert Lombards antiquarische Theorie und Praxis, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 36 (1973), 122–152.
 - 4 Hubertus Günther, Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: Das neue Hellas, Ausst.Kat., München 1999/2000, 149–170.
 - 5 Nicolai Rubinstein, Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio, in: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 64–73. – Zygmunt Wązbinski, Le polemiche intorno al Battistero fiorentino nel Cinquecento, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Florenz 1980, Bd. 2, 933–950.
 - 6 Hubertus Günther, Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche, in: L'Église dans l'Architecture de la Renaissance, Paris 1995, 41–78. – Hubertus Günther, Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance, in: Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam. Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag, St. Ottilien 1997, 231–256.
 - 7 Hubertus Günther, Idea di Roma antica nella „Roma instaurata di Flavio Biondo“, in: Le due Rome del Quattrocento. Kongressbericht. Università „La Sapienza“, Istituto di Storia dell'Arte, Rom 1997, 380–393. – Hubertus Günther, Albertis Vorstellungen von antiken Häusern, in: Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Theoretiker der bildenden Künste, Kongreßakten ETH Zürich 1995, Berlin 1999, 157–202.
 - 8 Franco Simone, Il rinascimento francese. Studi e ricerche, Turin 1961. – E. Picot, Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle, in: Études Italiennes 2 (1920), 17–32. – Lionello Sozzi, La polémique anti-italienne en France au XVIe siècle, in: Atti della Accademia delle Scienze di Torino. Cl. Scienze morali, stor., fil. 106 (1972), 99–190.
 - 9 Vgl. die Antikenzeichnungen, die Hermann Vischer 1515 in Rom anfertigte (Louvre). Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 7 (1953–56), 219f.
 - 10 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Cgm 414, 2v, 3v. – Nine Robijnje Miedema, Die „Mirabilia Romae“, Tübingen 1996, 120.
 - 11 Brief an M. Loysel. Etienne Pasquier, Œuvres, Vol. II, Amsterdam 1723, 192.
 - 12 Hubertus Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, 156–163.
 - 13 Leon Battista Alberti, De re aedificatoria III, 14.
 - 14 Immer noch ein vorzüglicher Überblick: Wallace K. Ferguson, The Renaissance in historical thought, Cambridge/Mass. 1948.

- 15 Hubertus Günther u.a., *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988. – Ulrich Coenen, *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland*, München 1990.
- 16 Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk*, Nürnberg 1966, 45.
- 17 Willy Andreas, *Deutschland vor der Reformation. Eine Zeitenwende*, Stuttgart-Berlin 1932, 552.
- 18 Gisbert Knopp-Wilfried Hansknecht, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Mönchengladbach 1979, 20.
- 19 Theodor E. Mommsen, *Petrarch's conception of the „dark ages“*, in: *Speculum* 17 (1942), 226–242. – Franco Simone, *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi*, Rom 1949, 62–78.
- 20 Hubertus Günther, *Das architektonische Urteil in der Renaissance*, in: *Der Architekt*, Juli 1998, 394–402.
- 21 „...dove non poteva fare che non apparissero gran disordini, perché gli ordini non erano ancora in uso“; Antonio Manetti, *Vita de Filippo Brunelleschi*, Milano 1976, 74.
- 22 Hubertus Günther, *Die Anfänge der modernen Dorica*, in: *L'Emploi des Ordres a la Renaissance*, Paris 1992, 97–117.
- 23 W. Müller, *Über die Grenzen der Interpretierbarkeit spätgotischer Gewölbe durch die traditionelle Kunstwissenschaft. Ein Beitrag zum Thema „Unmittelbarkeit und Reflektion“*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2 (1986), 47–69.
- 24 Beispiele und Analysen bei: Jürgen Julier, *Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein*, Heidelberg 1978, 158, 187, 190f., 205f., 238f.
- 25 Jürgen Julier, *Studien zur spätgotischen Baukunst am Oberrhein*, Heidelberg 1978. – H. Körner, *Die „gestörte Form“ in der Architektur des späten Mittelalters*, in: *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim 1990, 65–80. – Dennis H. Green, *Alieniloquium. Zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie*, in: *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, Bd. 2, München 1975, 119–159. – Vgl. auch Dilwyn Knox, *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*, Leiden u.a. 1989.
- 26 Ernst-Heinz Lemper, *Das Astwerk. Seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung*, Diss. Leipzig 1950. – Margot Braun-Reichenbacher, *Das Ast- und Laubwerk. Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*, Nürnberg 1966. – Im Hinblick auch auf Ausmalungen mit ähnlichen und pflanzlichen Motiven vgl. Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967. – Anneliese Seeliger-Zeiss, Lorenz Lechler von Heidelberg und sein Umkreis, Heidelberg 1967, 38–42. – Mit ikonographischer Gewichtung: Karl Öttinger, *Laube, Gärten und Wald. Zu einer Theorie der süd-deutschen Sakralkunst 1470–1520*, in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, 201–228. – Joachim Büchner, *Ast-, Laub- und Maßwerkgewölbe der endenden Spätgotik*, in: *Festschrift Karl Öttinger zum 60. Geburtstag*, Erlangen 1967, 265–302. – Zum theoretischen Zusammenhang: P. Crossley, *The return to the forest: Natural architecture and the german past in the age of Dürer*, in: *Künstlerischer Austausch. XXVIII. Internationaler Kunsthistoriker Kongreß*, Bd. 2, Berlin 1993, 71–80.
- 27 Hubertus Günther, *Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26 (1990), 154ff.
- 28 Viktor Kotrba, *Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hof*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), 181–214, bes. 203f. – Ders., *Wendel Roskopf, Mistr ve zhorceli a ve slezku*, in: *Umění* 16 (1968), 109–126. – Eva Börsch-Supan, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*, Berlin 1967, 175.
- 29 Emil Maurer, *Konrad Witz und die niederländische Malerei*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 18 (1958), 158–166. – Rudolf Preimesberger, *Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), 459–489.
- 30 Paul Joachimsen, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluß des Humanismus*, Leipzig-Berlin 1910. – Paul Joachimsen, *Tacitus im deutschen Humanismus*, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 14 (1911), 697–717. – Hans Tiedemann, *Tacitus und das Nationalbewußtsein der deutschen Humanisten Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1913. – Theobald Bieder, *Geschichte der Germanenforschung*, Leipzig-Berlin 1921, 7–37. – Paul Hans Stemmermann, *Die Anfänge der deutschen Vorgeschichtsforschung*, Diss. Heidelberg 1934. – Heinrich Dannenbauer, *Germanisches Altertum und deutsche Geisteswissenschaft*, Tübingen 1935. – Jacques Ridé, *L'Image du Germain dans la pensée et les lettres allemandes de la redécouverte de Tacite à la fin du XVIe siècle*, Lille 1977.
- 31 Brief an Giovanni Campisio, 22.7.1444; Rudolf Wolkan (Hg.), *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, Bd. 1, Wien 1909, 431.
- 32 Ludwig H. Heydenreich, *Pius II. als Bauherr von Pienza*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6 (1937), 105–146.
- 33 Wimpfeling 1505 (nicht 1501), 39v. Paul Frankl, *The gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1960, 248ff., 856f.
- 34 Hermann Hipp, *Studien zur „Nachgotik“ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, o.O. 1979, 563.
- 35 Brief an Niklas von Wyle, 1452; Rudolf Wolkan (Hg.), *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, Bd. 3, Wien 1918, 100f.
- 36 Pius II., *Commentarii*, hg. von A. van Heck, Vatikan 1984, 551.
- 37 „Secundo habet illa ecclesia cunctis aliis maiorem pulchritudinem, non quidem in ornatu parietum aut structuris pavimentorum aut lapidum sculpturis, aut picturis aut tabulaturis, sed in splendore luminis, in quo formalis consistit pulchritudo. vidi enim multas ecclesias opere et materia splendidiore, sed nullum adeo copioso lumine perfusam, nullam ita claram in omnibus angulis, sicut istam: nec habet aliquem tenebrosam angulum, aut opacum diverticulum, aut fuliginosum habitaculum, sicut ecclesiae grandis solent habere, nec capellas habet occultas, sed pervas et lucidas“. Felix Faber, *Historiae Suevorum libri. Rerum Suevicarum scriptores aliquot veteres*, Ulm 1727, 88. K.D. Haßler, *Bruder Felix Fabris Abhandlung von der Stadt Ulm*, in: *Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben* 13 (1909), 27.
- 38 Hipp (Anm. 34), 624ff.
- 39 „Er sagt ferner von der damals noch alten Klosterkirche, dass es ein starkes, aber altväterisches Gebäude, und dass sie nicht lichte gewesen, weil man vorhin gemeynet, es trüge vieles zur Andacht bey, dass eine Kirche nicht so gar lichte wäre. fit enim, spricht er, saepe in seculo, ubi ecclesiae habent prorsus lucidas, ut debiti homines libidini, quum inspiciunt amantes, plus cupidini operam dent, quam orationibus“. Adam Daniel Richter, *Umständliche aus zuverlässigen Nachrichten zusammengetragene Chronik der ... Stadt*

- Chemnitz, Bd. 1, Zittau-Leipzig 1767, 72.
- 40 Hipp (Anm. 34), 628.
- 41 Wimpfeling 1505, 39v. Frankl (Anm. 33), 856f.
- 42 J. S. Ackerman, „Ars sine scientia nihil est“. Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan, in: *The Art Bulletin* 31 (1949), 84–111.
- 43 Hartmann Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, 286r. Vgl. z.B. Conrad Celtis, *Kommentar zu Tacitus, Germania*, Basel 1519, 50f. mit Berufung auf Erasmus von Rotterdam, *Kommentar zu Hieronymus*, in: Hieronymus, *Omnia opera*, Bd. 1, Basel 1516–20, 66r.
- 44 Hans Blum, *Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*, Zürich 1550 (lat. Ed.). – Ders., *Von den fünf Sölen*. Zürich 1550 (dt. Ed.), Einl. u. Kap. 1. – E. Forssman, *Säule und Ornament*, Stockholm 1956, 55.

