

Hubertus Günther

GOTIK IN DER ARCHITEKTUR DER INTERNATIONALEN RENAISSANCE

I Einleitung

Der vorliegende Beitrag behandelt die Frage, welche Gedanken mit der Verwendung gotischer oder mittelalterlicher Formen in der Architektur der Renaissance verbunden werden konnten. Um die Hintergründe zu beleuchten, werden auch die Beweggründe gestreift, die hinter dem Aufruf der italienischen Avantgarde zur Wiederbelebung der Antike und hinter ihrer Polemik gegen die Gotik standen. Die Überzeugungen, die seinerzeit bestimmend waren, werden kommentiert in der Überzeugung, dass es auch heute noch sinnvoll sein sollte, in einen rationalen Diskurs über sie einzutreten, wenn man sich an die Komponenten hält, die damals aktuell waren. Immerhin stellten die Architekten der Renaissance die *Ratio* als Grundlage ihrer Profession wie aller Wissenschaft hin.¹

Wenn man sich an die historischen Komponenten der damaligen Auseinandersetzung hält, muss man auch berücksichtigen, welche Begriffe seinerzeit benutzt wurden. Vor allem gab es keinen Begriff mit der speziellen Bedeutung von Stil als formaler Eigenschaft, auf Grund derer chronologische, regionale oder persönliche Zusammenhänge zwischen Werken der bildenden Kunst oder Architektur definierbar sind. Begriffe wie *maniera*, *modo*, *usanza*, *mode* oder die *Art* konnten formale Kriterien verschiedenster Art und typologische, technische oder andere Eigenschaften einschließen. Zudem wurden die verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Architektur, besonders Gotik und Romanik, verbal nicht voneinander unterschieden. Man gebrauchte Begriffe wie *maniera tedesca* oder bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts *modo moderno* etc., um die formale Art der Architektur des gesamten Mittelalters anzusprechen. Bei konkreten Angaben zur mittelalterlichen Architektur wird deutlich, dass man dabei meist die Gotik ins Auge fasste. Wir passen uns hier den historischen Verhältnissen an, und gebrauchten manchmal, sogar schon im Titel, den Begriff ›Gotik‹ ohne zwischen den mittelalterlichen Stilen scharf trennen zu wollen.

II Schwierigkeiten: Unscharfe Unterscheidung zwischen ›antikisch‹ und ›gotisch‹

In der Architekturtheorie der Renaissance werden die beiden Richtungen von mittelalterlicher Art und antiker oder antikischer Art als Gegensätze hingestellt. Pointiert darf man zusammenfassen, die Antike galt im Wesentlichen als gut und vorbildlich, die mittelalterliche Art grundsätzlich als schlecht, wenngleich Giorgio Vasari bereits einen

Aufstieg im Lauf des Mittelalters wahrnahm.² Aber es fragt sich, wie deutlich der Kontrast wirklich gesehen wurde, denn manchmal wurde *antik* und *mittelalterlich* miteinander verwechselt. Als Beispiel seien das Baptisterium von Florenz und die Fassade von S. Miniato al Monte in Florenz einander gegenüber gestellt.³ Heute sieht man an ihnen den auffällig ähnlichen Stil der typischen Florentiner Romanik oder »Protorenaissance«. In der Renaissance dagegen stellte man sie als Gegensätze hin: Man nahm zur Kenntnis, dass die Fassade von S. Miniato im Mittelalter entstand; aber das Baptisterium galt als antik, obwohl es keinen konkreten Anhaltspunkt für diese historische Einordnung gab und bekannt war, dass sie den Angaben alter Schriften widerspricht. Worin der stilistische Unterschied eigentlich bestehen soll, wurde nie erklärt. Ein anderes ebenso eklatantes, aber weniger bekanntes Beispiel, die Kirche S. Giacomo di Rialto in Venedig, wird unten angesprochen. Noch Ende des 16. Jahrhunderts berichtet der französische Literat Étienne Pasquier, normalerweise würden die Leute glauben, die berühmtesten Monumente in Paris, Notre-Dame, die Ste-Chapelle und das Palais de la Cité, also lauter gotische Bauten, seien in antikischer Weise gebaut, obwohl die guten Architekten sagen würden, dass sie keine von den Zügen aufwiesen, die an den Bauten der alten Griechen und Römer üblich seien.⁴ Geoffroy Tory begründete 1512 die Notwendigkeit seiner Edition von Albertis Architekturtraktat damit, dass schon Hunderte von Bauten in der Art der Renaissance in Frankreich errichtet worden seien.⁵ Heute lässt man höchstens vier bis fünf solcher Bauten gelten. Philibert de l'Orme behauptete 1568 umgekehrt, vor seiner Zeit habe es überhaupt keine Bauten in der neuen Art gegeben.⁶ Also hat Tory viele Bauten, die heute als gotisch angesehen werden, mit dem neuen Stil verbunden, während de l'Orme nicht einmal die unter François I. entstandenen Bauten, die heute der Renaissance zugeordnet werden, dem neuen Stil zurechnete.

Es hieß, die Architektur der Renaissance unterscheide sich von der mittelalterlichen dadurch, dass sie die Antike zum Vorbild nehme. Aber was wurde eigentlich konkret zum Vorbild genommen? Bautypen höchstens ausnahmsweise. Normalerweise eigneten sich die klassischen Tempel, die Vitruv beschreibt, nicht für Kirchen; seit der Hochrenaissance wurden sogar die Patriarchalbasilien, die seit Konstantin d. Gr. in Rom errichtet worden waren, kaum noch nachgeahmt, öffentliche Bauten wurden dem Herkommen und Wohnbauten den Bedürfnissen der aktuellen Bewohner angepasst. Wirklich oft rezipiert wurden nur die Säulenordnungen und oberflächlicher Dekor, die Säulenordnungen aber vor Palladio gewöhnlich nicht als tektonisch eigenständige Elemente, wie sie Vitruv beschreibt, sondern reduziert auf Pilaster, wie sie eher selten in der Antike vorkommen, ohne tektonische Funktion, nur um die Gliederung der Wände zu markieren. Wenn eine solche Gliederung fehlt, ist es oft schwer nachzuvollziehen, worin die Antikenrezeption bestehen soll.

Als S. Michele in Isola bei Venedig errichtet wurde, insistierte man in der Umgebung des Bauherrn sogar darauf, dass die Kirche nicht nur von Ferne an die Antike erinnere, sondern ganz direkt antiker Art folge (1477).⁷ Heute ist es schwer zu präzisieren, was antikisch wirken sollte. Jenseits der Zentren der Renaissance wurden gotische Kathedralen als Muster Vitruvianischer Theorie hingestellt, so etwa in Straßburg 1505, Mailand 1521 und Chartres noch Anfang des 17. Jahrhunderts.⁸

Nördlich der Alpen blendeten die Maler oft Bauten mittelalterlicher Art hinter antike Szenen. Albrecht Altdorfer bietet in der *Alexander-Schlacht* ein prominentes

Beispiel dafür. Er hat sich sichtlich bemüht, die Antike wiederzugeben, indem er den Sichelwagen des persischen Königs Dareios darstellte, aber im Hintergrund erscheint eine Stadt, die mit ihren Türmen, hohen Dächern und Giebeln, Befestigungen und Zinnen mehr einer mittelalterlichen Stadt als einer antiken gleicht. Die Rüstungen der Krieger in der *Alexander-Schlacht* waren ca. hundert Jahre vor der Entstehung des Bildes üblich. Ähnliche Rüstungen tragen die habsburgischen Urahnen am Maximilians-Grab in Innsbruck. Altmodisch sollte anscheinend so viel wie antik bedeuten. Eine Stadt und Soldaten in der Art, wie Altdorfer sie gemalt hat, hält man heute für gotisch, obwohl sie offenbar als antik gemeint waren.

III Was sind gotische Elemente/Eigenschaften im Unterschied zur Renaissance

Um den Gegensatz zwischen Gotik und Renaissance im Sinn der Renaissance zu fassen, orientieren wir uns versuchsweise daran, wie die Italiener als Wortführer der Renaissance die mittelalterliche Architektur charakterisiert haben. Sie taten das oft, wenn sie Kritik an ihr übten. Meist ist die Kritik so pauschal, dass sie rein polemisch wirkt, aber manchmal weist sie auf konkrete »Mängel« hin. Beanstandet wurden besonders drei Dinge: Erstens beklagten die Italiener die Überfülle an unklassischem Dekor und die Verwendung des Spitzbogens anstatt des Rundbogens. Zweitens prangerten sie an, mittelalterliche Bauten wirkten zu fragil, obwohl sie sich tektonisch als sicher erwiesen hatten. Schließlich waren die gotischen Bauten in den Augen der Italiener nicht kunstvoll, weil ihnen eine rationale Ordnung fehlen würde. Noch Andrea Palladio meinte, man sollte die »maniera tedesca« besser Konfusion als Architektur nennen.⁹ Die Ordnung war theoretisch das entscheidende Kriterium für die Kritik. Sie sollte in der Architektur wie in der Wissenschaft der Ratio folgen. Sie sollte das gesamte Universum beherrschen. Sie wurde abgeleitet aus der Natur als dem höchsten Prinzip. Die Architektur sollte ihre Richtlinien aus der Natur nehmen. Trotz der Kritik gestanden die Italiener den gotischen Bauten zu, dass sie anmutig oder gefällig wirken konnten, eine »disgraziatissima grazia« besäßen, wie Vasari schreibt,¹⁰ dass sie trotz ihrer Barberei ein »non sò che di magnifico, & di meraviglioso« bewahren würden,¹¹ aber sie würden eben nur die Sinne ansprechen, nicht den Geist.

IV Unklassischer Dekor

Auch abgesehen davon, dass die Kritik an ihrer pauschalen Ausdehnung auf die gesamte mittelalterliche Architektur krankt, ist sie in etlichen ihrer einzelnen Punkte eigentlich nicht einmal nach den Maßstäben der Renaissance plausibel. Aus der Warte mittelalterlicher Architekten ist schwer einzusehen, warum die Säulenordnungen eigentlich den gotischen Bauelementen überlegen sein sollten. Der eigenwillige Alvise Cornaro hielt die Säulenordnungen für unnötig.¹² Die italienischen Architekturtheoretiker stellten sie als grundlegendes Element der naturgegebenen Ordnung hin, weil sie nach Vitruv aus dem primitiven Holzbau hervorgegangen seien. Aber diese Ableitung ließ sich nur



Abb. 1: Nördlingen, Pfarrkirche St. Georg, Innenraum

wie Baumstämme geformt sein sollen, weil sie die Darstellung eines kleinen Waldes bildeten.¹⁴ Manche mitteleuropäische Hallenkirchen der Spätgotik mit ihrem ›Wald‹ von Pfeilern und den Rippen, die unregelmäßig wie Baumzweige von ihnen abgehen, mögen eine solche Assoziation nahelegen (Abb. 1). Wir werden auf die von Peruzzi angesprochene Theorie zurückkommen und Gewölbe anführen, die konkret darauf hinweisen, dass sie bereits lange vorher kursierte. Wenn man die Überfülle an Dekor ablehnt, dann sollte man die schlichten Pfeiler spätgotischer Hallenkirchen den Säulenordnungen mit ihren vierteiligen Elementen vorziehen. Vielleicht stand eine solche Einstellung hinter der Publikation der Werkmeisterbücher wie demjenigen Lorenz Lechlers oder den Fialenbüchlein, die zu Beginn der Renaissance in Deutschland einsetzte.

V Spitzbogen

Im Memorandum zum Romplan Papst Leos X. (1518) ist bei allen Vorbehalten gegen die Gotik der Gedanke ausgesprochen, dass der Spitzbogen durchaus den Naturgesetzen entspricht, weil er aus oben zusammengebundenen Ästen entstanden sei.¹⁵ Dahinter stand offenbar der gleiche Gedanke, den Peruzzi angesprochen hatte. Zudem fanden manche, dass der Spitzbogen tektonisch sicherer, also weniger labil als der Rundbogen sei und somit mehr der Natur entspricht. Manche spätgotischen Gesprenge führen den im Memorandum geäußerten Gedanken vor Augen, indem sie den Fialen und Wimpergen gleiche Formen aus oben zusammengebundenen Ästen gegenüberstellen (Abb. 2).¹⁶ Das erweckt den Eindruck, als habe man bewusst den Spitzbogen eingesetzt, weil er am besten der Natur entspricht.

VI Fragilität

Französische Literaten bewunderten an gotischen Bauten gerade ihre Kühnheit (*hardiesse*) und Leichtigkeit (*légereté*), also die raffinierte Tektonik der gotischen Architek-

am Gebälk der dorischen Säulenordnung demonstrieren. Man hat die Architektur auch ohne den Umweg über die primitive Holzkonstruktion direkt aus der Natur abgeleitet. In Erinnerung an den Bericht des Tacitus über die Germanen konnte man annehmen, sie sei aus den Wäldern hervorgegangen, in denen die primitiven Menschen hausten. Baldassare Peruzzi stellte 1529 in einem Entwurf für ein Architekturtraktat fest, die Stützen in Kirchen hätten sich aus den Baumstämmen, die Gewölbe aus den Ästen der Baumkronen entwickelt.¹³ Philibert de l'Orme empfahl Portiken mit Säulen, die

tur. Diese beiden Eigenschaften werden seit den ersten französischen Ortsführern zu Beginn der Renaissance bis zum Klassizismus immer wieder an einzelnen Bauten gerühmt.¹⁷ Die gleichen Attribute kehren dann in der Architekturtheorie zur Verteidigung der Gotik wieder. Ein typisches Beispiel dafür bildet Anthoine Le Paultre (1652), der den gotischen Dekor ablehnte, aber zur Statik bewundernd schrieb: »Ceux qui ont bâti les églises gothiques, se sont efforces de rendre leurs ouvrages durables et les faisant paroître surprenans, en faire concevoir autant d'admiration que de respect; ils ont tellement réussi dans ce genre de bâtir, que ses ouvrages qui subsistent depuis plusieurs siècles, leur ont acquis la reputation d'être les plus hardis ouvriers qui ayent élevé des edifices«.¹⁸ Seit dem 17. Jahrhundert, von Claude Perrault bis Marc-Antoine Laugier, wurde in Frankreich die gotische Konstruktion ausdrücklich als Vorbild für die Konzeption einer neuen französischen Klassik hingestellt. Guarino Guarini meinte, die Renaissance habe von der Gotik die Kühnheit übernommen, mächtige Kuppeln auf vier Pfeiler zu setzen wie beim Florentiner Dom oder bei der Peterskirche in Rom.¹⁹

Die Bewunderung für die kühne Tektonik der Gotik konnte sich in Frankreich während der Renaissance sogar mit Kritik an der römischen Antike verbinden, und zwar in dem Sinn, dass diese auf dem Gebiet der Tektonik keine besonderen Leistungen hervorgebracht habe. Derartige Kritik findet sich unter den Beschreibungen der Hagia Sophia in Vergleichen mit dem Pantheon. Pierre Belon bewunderte die kühne Tektonik der Hagia Sophia, während er das Pantheon abtat als eine simple Konstruktion aus massiven Steinmassen, die jeder gewöhnliche Maurer errichten könne (1555).²⁰

VII Ordnung

Mit den Elementen der Ordnung, die in der Architektur herrschen sollte, waren neben den Säulenordnungen besonders Proportionen und geometrische Muster angesprochen. Realiter zeichnen sich die Proportionen in der Renaissance gewöhnlich ebenso selten ab wie in der Architektur anderer Zeiten. Die geometrischen Muster sind dagegen gut erkennbar und wurden noch verdeutlicht, indem sie durch die Gliederungen markiert wurden.

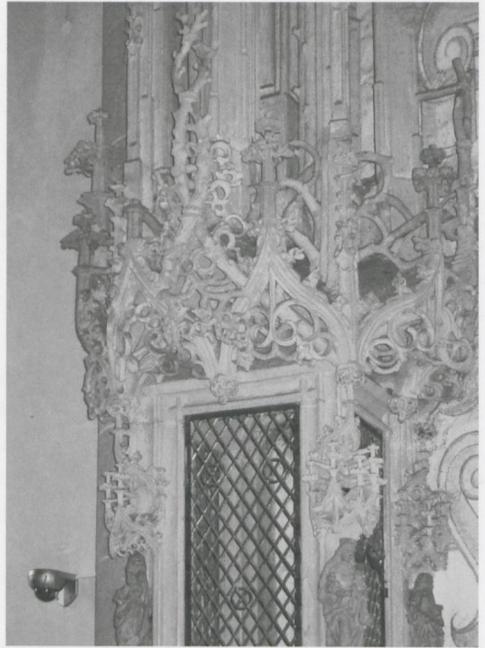


Abb. 2: Crailsheim, Pfarrkirche St. Johann Baptist, Gegenüberstellung von Wimpergen mit Fialen und den gleichen Formen in zusammengebundenen Ästen am Tabernakel, 1499

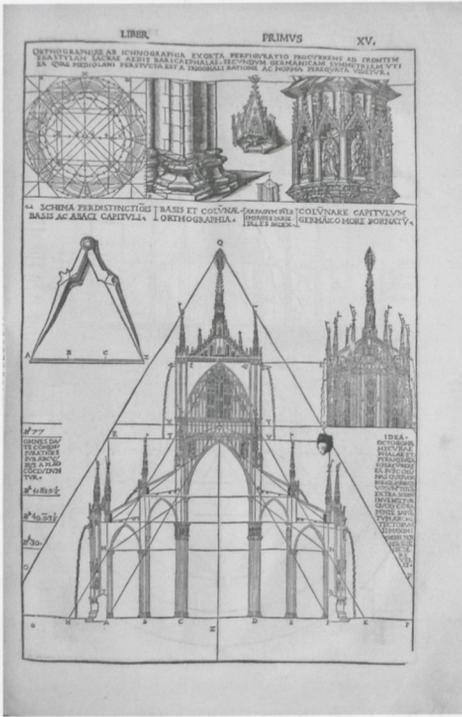


Abb. 3: Vitruvius, *De architectura*, Ed. Cesare Cesariano, Como, Mailänder Dom Proportionen
frei nach Stornaloco, 1521

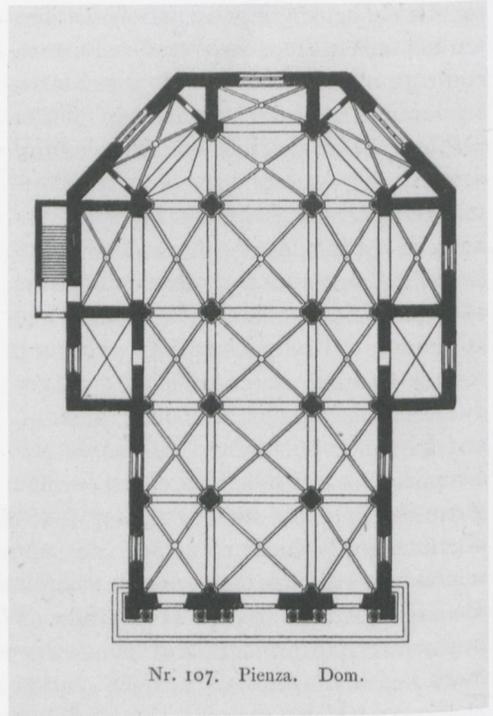


Abb. 4: Pienza, Kathedrale, Grundriss

Die Renaissance übernahm ihr Streben nach Ordnung realiter nicht von der Antike, weder von Vitruv oder anderen Schriften zur Architektur noch von der realen Architektur. Die antike Architektur war nicht so strikt einer Ordnung unterworfen, wie es in der Renaissance gefordert wurde. Manchmal haben Architekturtheoretiker der Renaissance daher antike Bauten kritisiert.²¹ Umgekehrt haben die Architekten der Renaissance in ihren Bauten oft die Antike ihren eigenen Normen angepasst. Hier sei Bramantes Tempietto als ein Beispiel dafür angeführt.²² Er galt als Inbegriff guter Architektur, weil er den Bautyp des runden Peripteros aufnimmt und damit der Antike näher kommt als alle anderen Bauten der Renaissance. Aber die antiken Elemente sind in neuer Stringenz nach Proportionen und geometrischen Regeln angeordnet. Die Disposition richtet sich nach dem Maßverhältnis 1×2 und nach vier Symmetrieachsen, sodass die Peristase 16 Säulen aufweist. Die Achsen sind durch Pilaster-Rücklagen an der Wand der Cella markiert. Die antiken runden Peripteroi, die Vitruv beschreibt oder die in Rom und Tivoli stehen, sind weder mit so klaren Proportionen noch nach mehreren Symmetrieachsen disponiert; ihre Peristasen haben 18 oder 20 Säulen. Rücklagen, die an der Wand der Cella die Achsen markieren würden, fehlen.

Die systematische Ordnung war ein Erbe des Mittelalters. Im Mittelalter lässt sich bekanntlich beobachten, wie die Ordnung von der frühen Romanik bis zur Gotik immer

mehr zugenommen hat, bis sie in den klassischen Kathedralen der französischen Gotik einen großartigen Höhepunkt erreichte. Dieser Ordnungsdrang entsprach dem Hang zum Systemhaften, der in mittelalterlichen Traktaten allgemein verbreitet war.²³

Ein Beispiel für das Ordnungsstreben in der italienischen Gotik bildet der Plan des Gabriele Stornaloco, den Aufriss des Doms von Mailand nach einem gleichseitigen Dreieck auszurichten. Cesare Cesariano hat ihn ohne Weiteres in seinen Vitruv-Kommentar (1521) als Vorbild aufgenommen und perfektioniert (Abb. 3).²⁴ Ein anderes Beispiel bilden die deutschen Hallenkirchen (Abb. 1). Lorenz Lechler hat beschrieben, wie sie im Idealfall von den Hauptmaßen bis in die Details nach einheitlichen Proportionen gebildet werden. Seiner Schrift fehlt die humanistische Rückschau auf die Antike wie in Albertis Traktat *De re aedificatoria*, aber sie präzisiert die klare Gesetzmäßigkeit der Architektur so konsequent wie nur wenige Schriften der italienischen Renaissance. Lechler scheint sogar Vitruvs Traktat verarbeitet zu haben.²⁵ Enea Silvio Piccolomini hat bewundert, wie diese Ordnung in den gleichzeitigen Bauten zur Anschauung kommt: »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.«²⁶ Hier kann auch keine Rede sein von Überfluss an Dekor. So versteht man, warum Enea fand, die Deutschen seien die besten Baumeister, und warum auch andere ausländische Besucher, sogar Italiener, von der spätgotischen Architektur in Mitteleuropa beeindruckt waren.²⁷ Nachdem Enea Silvio Piccolomini die Nachfolge Petri angetreten hatte, ließ er die Kathedrale von Pienza ausdrücklich nach dem Vorbild der süddeutschen Hallenkirchen errichten (Abb. 4).²⁸ Allerdings hat sie der Baumeister, Bernardo Rossellino in Unkenntnis der Vorbilder den Vorstellungen der italienischen Renaissance angepasst.

VIII Mittelalterliche Elemente als Charakteristikum von Nationen oder Regionen

Italien:

Die italienische Polemik der Renaissance gegen die Gotik erklärt sich nicht nur aus ästhetischen Gründen, sondern auch aus der Reserve gegen das Fremde, das die einheimische Tradition verdrängt hatte. Diese Haltung hängt mit dem Aufblühen des Selbstbewusstseins der Nationen zusammen, das einen der wesentlichen Charakterzüge der Renaissance bildet. In den gleichen Bereich gehört die Legende, dass die Barbaren der Völkerwanderung die antiken Monumente demoliert hätten, die ständig wiederholt wurde, obwohl für alle, auch Ausländer, offensichtlich war, dass die einheimische Bevölkerung die Zerstörer waren.²⁹

Die Reserve gegen das Fremde kommt in der Bezeichnung ›maniera tedesca‹ zum Ausdruck. Die Bezeichnung war gewöhnlich nicht konkret auf Deutschland bezogen, ebenso wenig wie die Bezeichnung der mittelalterlichen Malweise als ›maniera greca‹ konkret nur Griechenland ansprach, sie war hauptsächlich im Sinn von ausländisch gemeint. Selbst Italiener, die den fremden Stil einsetzten, wie etwa Stornaloco konnten unter die ›tedeschi‹ fallen. Manchmal wurde auch präzisiert, wie die Fremden ihren Stil

in Italien einschleppten. Paolo Cortesi berichtet 1510: Als man sich von der antiken Gestaltung (*ratio symmetriae*) abgewandt und eine neue Art zu Bauen (*ratio*) eingeführt habe, habe Kaiser Friedrich II., also ein Deutscher, die ›germanica symmetria‹ nach Kampanien gebracht, Papst Martin IV., ein Franzose, habe, geleitet von dem gleichen Hang nach Neuigkeiten, das ›gallicus genus‹ in Mittelitalien eingeführt.³⁰ Pietro Summonte schrieb 1524 an Marcanton Michiel, in Kampanien und in anderen Regionen habe man bzw. hätten die normannischen, deutschen und französischen Herrscher nichts als »cose piane, cose tedesche, francesche e barbare« gemacht; den Sitzungssaal, den Alfons von Aragon im Castel Nuovo in Neapel errichten ließ, bezeichnet er als »cosa catalana«. ³¹ Derartige lokale Bezeichnungen richteten sich mehr nach der Herkunft der Bauherrn als nach stilistischen Eigenheiten. Es ist nicht anzunehmen, dass Cortesi oder Summonte in der Lage gewesen wären, die diversen ausländischen Arten von Architektur zu unterscheiden; das Fremdartige stieß sie offenbar ab.

Die Renaissance der Antike bedeutete für die Italiener auch die Wiederbelebung ihrer eigenen Tradition. Wie wichtig sie die eigene Tradition nahmen, zeigt sich daran, dass sie die römische Ära, als Italien die Welt beherrschte, als Höhepunkt der Antike ansahen. Sie setzten die römische Antike mit der vorbildlichen Antike gleich. An der theoretisch viel gerühmten Geburt der Kunst in Griechenland, die heute als ein Höhepunkt abendländischer Kunst gilt, waren sie realiter eher desinteressiert. Griechenland besuchten sie nach Ciriaco d'Ancona kaum je. Auch die Antike in Konstantinopel spielte für sie, mit der Ausnahme von Venedig, höchstens rhetorisch eine Rolle. Stattdessen rief der Gelehrte Luca Pacioli 1509 dazu auf, die antike Architektur der eigenen Heimat zu würdigen, weil es die moralische Pflicht eines jeden sei, für das Vaterland zu kämpfen.³²

Um ihre nationale Tradition zu bewahren, verbanden die Italiener ihre mittelalterliche Architektur manchmal mit der Antike. In diesen Bereich gehört die Identifizierung des Florentiner Baptisteriums als antiken Tempel. Flavio Biondo leitet in seinem epochalen Werk *De Roma triumphante* (1454) die Gestaltung der gotischen Residenzen der norditalienischen Herrscher, der Scaliger in Verona, der Carrara in Padua und der Visconti in Mailand, von antiken Häusern ab.³³ In Venedig wurde die einheimische romanisch-byzantinische Architektur auf die Antike zurückgeführt, indem die Stiftung der hochmittelalterlichen Kirche S. Giacomo di Rialto ins Jahr 421 vorverlegt wurde.³⁴ Diese Verzerrung der Geschichte wirkte sich mehr auf die Architektur aus als die Datierung des Florentiner Baptisteriums in die Antike, weil die neuen Kirchen in Venedig mit wenigen Ausnahmen die Disposition von S. Giacomo aufnahmen, sodass die Renaissance in der Sakralarchitektur dort de facto eine Wiederbelebung der romanisch-byzantinischen Kreuzkuppel-Disposition bedeutete.

Außerhalb Italiens:

Außerhalb Italiens war die antike Kultur nicht so maßgeblich wie in Italien, weil sie nicht zur eigenen Tradition gehörte, sondern von fremden Eroberern eingeführt wurde. Hier galt der einheimische gotische oder mittelalterliche Stil als nationale Eigenart. Erasmus von Rotterdam spottete darüber, dass die Italiener alles Fremde als schändlich und barbarisch abtaten.³⁵ Französische Humanisten appellierten ähnlich wie Luca Pacioli an die Pflicht, das vaterländische Erbe zu bewahren und nicht gedankenlos der neuen italienischen Mode zu folgen. Sie tendierten zu Beginn der Renaissance oft zu der

Meinung, dass die antike Kultur in Frankreich während des Mittelalters weitergelebt habe, auch wenn sie in Italien untergegangen sein mochte.³⁶ In Deutschland vertraten Humanisten unter dem Einfluss von Enea Silvio Piccolomini die Meinung, dass es, von Italien abgesehen, keinen Bruch zwischen Mittelalter und Neuzeit gegeben habe, dass die gesamte Nachantike vielmehr eine Einheit mit kontinuierlichem Fortschritt bis zur Gegenwart bilde. Das Studium der Antike sollte nur diesen Fortschritt vorantreiben.³⁷

Rom als Metropole der Christenheit bot den christlichen Nationen die ideale Gelegenheit, ihre eigene Art zu bauen zur Schau zu stellen.³⁸ Allerdings mussten sie darauf achten, dem kritischen Blick der Italiener standzuhalten. Deshalb passten sie ihren Dekor vielfach dem Stil der italienischen Renaissance an, aber sie demonstrierten auch, dass die eigenen Elemente, die sie beibehielten, für die Wiederbelebung der Antike angebracht waren. Durch die Begegnung mit den fremden Nationen entstand in Rom wohl die oben angesprochene Ableitung des Gewölbes und des Spitzbogens von der Natur. Bramante, der als Wegbereiter der neuen Architektur gefeiert wurde, soll sogar ein Traktat »del lavoro Tedesco« verfasst haben.³⁹

Nationalkirchen in Rom, S. Agostino:

Die ersten großen Kirchen ausländischer Nationen in Rom errichteten die Spanier, nachdem ein Spanier die Cathedra Petri bestiegen hatte, erst die Kastilische Landsmannschaft und dann die Könige, die Spanien vereint hatten. Kurz darauf, 1483, folgte der Kardinal Guillaume d'Estouteville, der Vertreter des Königs von Frankreich in Rom, mit der Stiftung der Augustinerkirche S. Agostino (Abb. 5). S. Agostino ist wie die Ka-



Abb. 5. Rom, Augustinerkirche S. Agostino, Innenraum



Abb. 6. Paris, Pfarrkirche St.-Eustache, Innenraum

thedrale von Pienza außen dem Stil der italienischen Renaissance angepasst. Im Innern nimmt die Gliederung weitgehend die neuen italienischen Formen auf, aber die steilen Proportionen und anderes stehen in französischer Tradition. Die traditionellen französischen Elemente bestimmen so stark den Raumeindruck, dass der italienische Kunsthistoriker Piero Tomèi noch 1942 im Rahmen einer Architekturgeschichte der römischen Renaissance eine heftige Philippika gegen die Kirche richtete, weil sie gotische Elemente mit solchen der Renaissance mische.⁴⁰ Wegen dieser Verschmelzung der beiden Stile, dieser vermeintlichen Unstimmigkeiten und Diskordanzen sprach er ihr jeglichen künstlerischen Wert ab. Eine im Wesentlichen ähnliche Verbindung wie in S. Agostino von gotischer Disposition mit Gliedern im Stil der Renaissance prägte noch ein halbes Jahrhundert später die Pfarrkirche von St-Eustache in Paris (Abb. 6).

Nationalkirchen in Rom, S. Maria dell'Anima:

Das bekannteste Beispiel für die Absicht, die nationale Bauart in Rom zu demonstrieren, bildet die Kirche der deutschen Landsmannschaft in Rom, S. Maria dell'Anima.⁴¹ Im Baubeschluss von 1499 hielten die Deutschen fest: Damit sie nicht hinter den anderen Nationen zurückzustehen schienen, wollten sie zur Ehre ihrer germanischen Nation eine neue Kirche bauen, die in deutscher Art (*Alemannico more*) gestaltet sei. Die Kirche wurde allerdings nicht so ausgeführt, wie sie geplant war. Es entstand eine Hallenkirche mit Gliedern im Stil der Renaissance. Oft verbindet man heute den ausgeführten Bautyp mit der deutschen Art. Aber er hebt sich nicht markant in Rom ab, denn nahe bei S. Maria dell'Anima hatten die Kastilier bereits kurz zuvor ihre Kirche als Halle im Stil der Renaissance errichtet.

Ich habe nach der Beschreibung im Baubeschluss und einigen weiteren Indizien den ursprünglichen Plan von S. Maria dell'Anima rekonstruiert. Im Unterschied zu dem, was bisher ohne tragende Begründung angenommen wurde, hat sich der Grundriss einer besonderen Art von Hallenkirche ergeben, die im Wesentlichen der Kathedrale von Pienza oder deren Prototypen wie etwa der Pfarrkirche von Nördlingen gleicht (Abb. 4). Demnach sollte die deutsche Art durch die Parallele mit Pienza demonstriert werden. Ein Grund für diese Lösung war sicher der Umstand, dass der Nepot Pius' II., der Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini, Protektor der Deutschen Nation und

wie sein Onkel intensiv an deutschen Verhältnissen interessiert war. Aber die Deutschen wollten wohl nicht nur ihrem Protektor eine Reverenz erweisen, sondern den Bautyp aufgreifen, der höchstes Lob auch in Italien gefunden hatte.

Im Unterschied zur Kathedrale von Pienza sollte die deutsche Kirche ursprünglich anscheinend in gotischer Manier gestaltet werden. Dafür wurden eigens deutsche Bauleute berufen. Aber sie wurden gleich nach ihrer Ankunft in Rom wieder nach Hause geschickt. Vom deutschen Dekor blieb am Ende nur der Turmhelm übrig (Abb. 7). Er ist von weitem durch die Gassen hindurch zu sehen. Das spitze Dach mit bunten Schindeln und Fialen unter dem Reichsadler stehen als Zeichen für die Deutsche Nation. »Deutschland glänzt im Schmuck glasierter Dachziegel«, hat Alberti geschrieben.⁴²

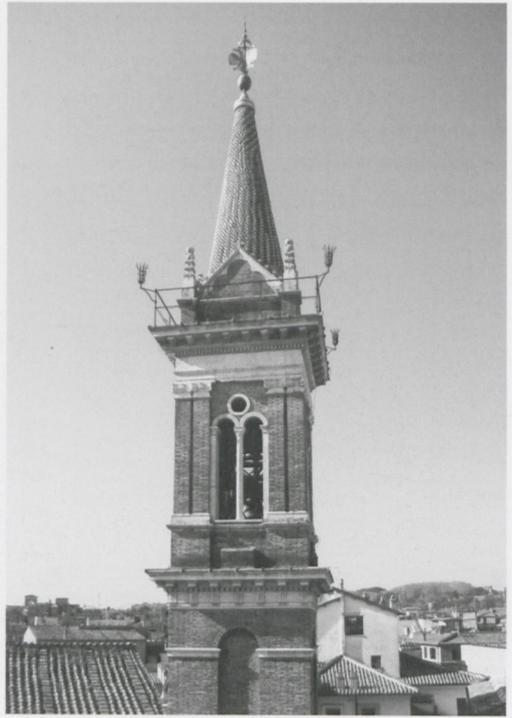


Abb. 7. Rom, S. Maria dell'Anima, Turm

Nationalkirchen in Rom, SS. Trinità:

Die SS. Trinità dei Monti ist die einzige Kirche in Rom, bei der dokumentiert ist, dass sie in der Art der Nation des Bauherrn gestaltet wurde – dass dies nicht nur geplant war, sondern auch ausgeführt wurde.⁴³ Sie wurde ab 1502, also nur drei Jahre nach S. Maria dell'Anima, vom König von Frankreich für eine französische Ordensgemeinschaft errichtet. Die Fassade ist allbekannt, weil sie oberhalb der spanischen Treppe steht. Dagegen hat das Innere bisher wenig Beachtung gefunden, weil es auf den ersten Blick wie eine der vielen barocken Kirchen in Rom wirkt. Das liegt daran, dass die SS. Trinità im Barock umgebaut wurde, um sie dem neuen Geschmack anzugleichen.

Ich habe den Bericht von zwei Besuchen gefunden, die der Abt von Clairveaux, Dom Edme de Saulieu, der SS. Trinità abstattete, als sie im Wesentlichen vollendet war (1520/21). Dort wird zweimal wiederholt, die Kirche sei »selon la mode françois« gemacht. Mit Hilfe erhaltener Reste und alter Beschreibungen habe ich die ursprüngliche Erscheinung des Innenraums rekonstruiert (Abb. 8): Die Disposition des Raums entspricht der Tradition italienischer Bettelordenkirchen, die Wandzone mit ihrer dorischen Pilastergliederung und die Seitenkapellen wurden im modernsten Stil der italienischen Renaissance gehalten. Der Chor und das gesamte Gewölbe einschließlich des Obergadens waren gotisch; bei dem Gewölbe im Langhaus lässt sich noch weiter präzisieren, es war im Stil der französischen Gotik gestaltet, mit Sternengewölben in der Art, wie sie in Amiens eingeführt und dann in Frankreich oft bis in die Spätgotik



Abb. 8. Rom, Paolinerkirche SS. Trinità dei Monti, Rekonstruktion der ursprünglichen Erscheinung des Innenraums, Hubertus Günther, visualisiert von Benjamin Zuber

wiederholt wurden, auffällig konservativ im Unterschied zu den fantasievollen Gewölben der Spätgotik in Mitteleuropa. Auch St-Eustache bewahrt noch den gleichen Typ von Gewölben (Abb. 6).

Die Fenster in den Seitenkapellen der SS. Trinità waren rundbogig und ohne Dekor, die Fenster im Obergaden dagegen spitzbogig und mit Maßwerk gefüllt. Reste von alten Fresken zeigen, dass die Wandzone und die Seitenkapellen im Stil der italienischen Renaissance, in der Art Peruginos, bemalt waren. Aus der Nachricht von den Besuchen des Abtes von Clairvaux geht dagegen hervor, dass die Gewölbe mit »Lilien übersät« waren, wie es an Gewölben in Frankreich mehrfach bezeugt ist, und dass an vielen Stellen, wahrscheinlich wie damals in Frankreich üblich an den Schnittpunkten der Rippen, die Wappen von Frankreich angebracht waren. In den Glasfenstern des Chors war der Kardinal Guillaume Briçonnet, der als Vertreter des Königs in Rom den Bau betreute, zusammen mit den Patronen seiner französischen Diözesen dargestellt. Die Werksteine für die gotischen Elemente wurden in Frankreich bearbeitet. Der aufwendige Transport aus Frankreich erregte so viel Aufsehen, dass er sogleich im Romführer des Francesco Albertini von 1510 aufgeführt wurde.

Es ergibt sich also, die SS. Trinità entsprach der »mode françois«, obwohl sie zur Hälfte im Stil der italienischen Renaissance gestaltet war. Dass der Chor gotisch war, lässt sich, wie unten besprochen wird, aus der Konnotation der Gotik mit »sakral« erklären. Dass die Disposition des Raumes der Tradition italienischer Bettelordenskirchen folgt, hängt mit der Ausrichtung des Ordens zusammen, für den die Kirche bestimmt war. Die gotische Gestaltung der Gewölbe und des ganzen Obergades weist dagegen auf die französische Tradition hin. Sterngewölbe wurden damals in Frankreich pauschal als »la mode françois« bezeichnet. Offenbar wurde dieses Element der französischen Tradition bewusst der italienischen Art vorgezogen. Bettelordenskirchen wurden in Italien gewöhnlich flach gedeckt. Noch Anfang des 17. Jahrhunderts stellte der französische Schriftsteller Pierre Bergeron heraus, dass es in Rom nur wenige Kirchen gebe, die gewölbt sind, mit Ausnahme der französischen Stiftungen, die alle gewölbt sind; er zählt sie eigens auf: S. Agostino, SS. Trinità und S. Luigi dei Francesi.⁴⁴

Philibert de l'Orme nimmt in seinem Architekturtraktat eine ähnliche Haltung ein wie diejenige, die in der Konzeption der SS. Trinità zum Ausdruck kommt.⁴⁵ Er fordert,



Abb. 9. Freiburg, Klosterkirche der Heimsuchung

den Dekor wie die Italiener an der Antike zu orientieren. Dafür ist er berühmt geworden. Aber ebenso nachdrücklich stellt er die lange Tradition des französischen Gewölbebaus als vorbildlich heraus. Er hat in seinen Bauten diese Tradition aufgenommen und neue komplexe Formen des Gewölbebaus kreiert. Sowohl seine Abhandlung über die Gewölbe, als auch die daran anknüpfende Kreation neuer Gewölbeformen hat in Frankreich eine weite Nachfolge gefunden. Den Spitzbogen lehnte de l'Orme ab, aber das war über sechzig Jahre nach der Planung der SS. Trinità.

Die Verbindung von gotischen Gewölben mit einer Gliederung im Stil der Renaissance war auch in anderen Teilen Europas verbreitet, auf der iberischen Halbinsel ebenso wie in Mitteleuropa oder England. Berühmte Beispiele für die fantasievollen Gewölbe nach der neuesten Mode, die in Mitteleuropa vorherrschten, sind der Wladislawsaal in der Prager Burg (1493–1502) oder die Fugger-Kapelle in St. Anna in Augsburg (1509–1512). Ein schönes späteres Beispiel bildet die Église de la Visitation in Fribourg, einem über zwei Achsen symmetrischen Zentralbau (1653–1657) (Abb. 9). Die Disposition entspricht einem Ideal der Renaissance, und die Gliederung ist im neuesten italienischen Stil gehalten, aber die Gewölbe sind gotisch, sogar die Kuppel ist einem gotischen Gewölbe angeglichen. Ein Beispiel für die Verbindung der beiden Stile auf englische Art ist St. Katharine Cree, eine der wenigen Kirchen der Jakobinischen Epoche, die den Großen Brand von London überstanden haben (1628–1631). Der Raum ist im traditionellen Tudorstil eingewölbt.

IX Erfindung neuer Formen, die zu den Prinzipien der Renaissance passen

Nach den Maximen der Renaissance war nichts gegen die Bewahrung eigener Traditionen einzuwenden, solange sie nicht den Prinzipien widersprachen, die auf die Antike zurückgeführt wurden. Die Theoretiker der Renaissance riefen ja nicht dazu auf, die Antike blindlings zu kopieren, sondern sie bedachtsam nachzuahmen und der neuen Zeit anzupassen. Viele Humanisten haben ausdrücklich darauf hingewiesen, so etwa Erasmus von Rotterdam⁴⁶ oder der Florentiner Historiker Francesco Guicciardini.⁴⁷ Albrecht Dürer regte die Vermischung von Elementen der Gotik und Renaissance mit dem humanen Gedanken an: Die Alten haben Neues erfunden, und sie waren nur Menschen, also sollen auch wir heute Neues erfinden.⁴⁸ Diese Haltung entsprach dem innovativen Geist, der für die spätgotische Architektur in Mitteleuropa typisch war.

An den Prachtwendeln, d. h. den repräsentativen Treppenhäusern der Schlösser von Blois (1515–1524) und Châteaudun (1500–1518) zeigt sich, dass Dekor im Stil der Gotik und der Renaissance unter besonderen Bedingungen zu einer Einheit verschmelzen konnte (Abb. 10). Die Ringmauer und die Spindel der Treppe sind jeweils mit korinthischen Säulen gegliedert. Die Durchmesser der Säulen ergeben sich jeweils aus dem Abstand von zwei Strahlen, die vom Zentrum der Treppe ausgehen. Das entspricht, dachte man anscheinend, dem Ordnungsprinzip der Renaissance. Aber dadurch werden die Säulen an der Spindel so dünn wie Stäbe im Maßwerk, und in Châteaudun sind sie mit gotischen Teilen von Maßwerk verbunden.



Abb. 10. Blois, Schloss, Große Wendeltreppe, Blick in den oberen Abschluss



Abb. 11. Prag, Veitsdom, Orgelempore, Front, 1557–1559



Abb. 12. Prag, Veitsdom, Orgelempore, Gewölbe im Erdgeschoss

Ein weiteres Beispiel dafür, dass die spätgotischen Formen nicht als Widerspruch zum Stil *all'antica*, sondern eher als sinnvolle Bereicherung gemeint waren, bildet die Orgelempore des Veitsdoms in Prag (Abb. 11–12).⁴⁹ Benedikt Wohlmüt hat ihre Fassade nach dem Vorbild des Marcellustheaters gestaltet. Aber dessen Gewölbe hat er nicht nachgeahmt. Sie wirken ästhetisch nicht eben anspruchsvoll. Es sind einfache im Kreis gebogene Tonnen, die aus Ziegeln gemauert sind. Man sieht ihnen noch an, dass Gewölbe in der römischen Architektur ursprünglich nicht zur ästhetischen Überhöhung von Festräumen aufkamen, sondern als tektonische Verstärkung von Kellern und Lagerräumen entstanden sind. Das unattraktive antike Gewölbe hat Wohlmüt durch fantasievolle Rippengewölbe im modernen Stil ersetzt.

Die Gliederung des Wladislawsaals im Stil der Renaissance ahmt so auffällig genau diejenige am Herzogspalast von Urbino nach, der bis dahin wohl festlichste Residenz im neuen Stil, dass man denken kann, das Gewölbe sei als Ergänzung zu den weiten Sälen im Herzogspalast gemeint, die nur flache Decken haben.

Solche Ergänzungen könnten auch als Kritik an einer unreflektierten Wiederbelebung der Antike in der italienischen Art gemeint gewesen sein. Philibert de l'Orme empfiehlt nicht nur die Tradition des Gewölbebaus in Frankreich, sondern kritisiert auch die Italiener, weil sie den Gewölbebau nicht recht beherrschen würden.⁵⁰ Diese Kritik trifft einen wichtigen Punkt: Gewölbe galten seinerzeit allgemein als würdigste Art der Eindeckung. Die großartigsten und viel bewunderten Bauten der Antike waren

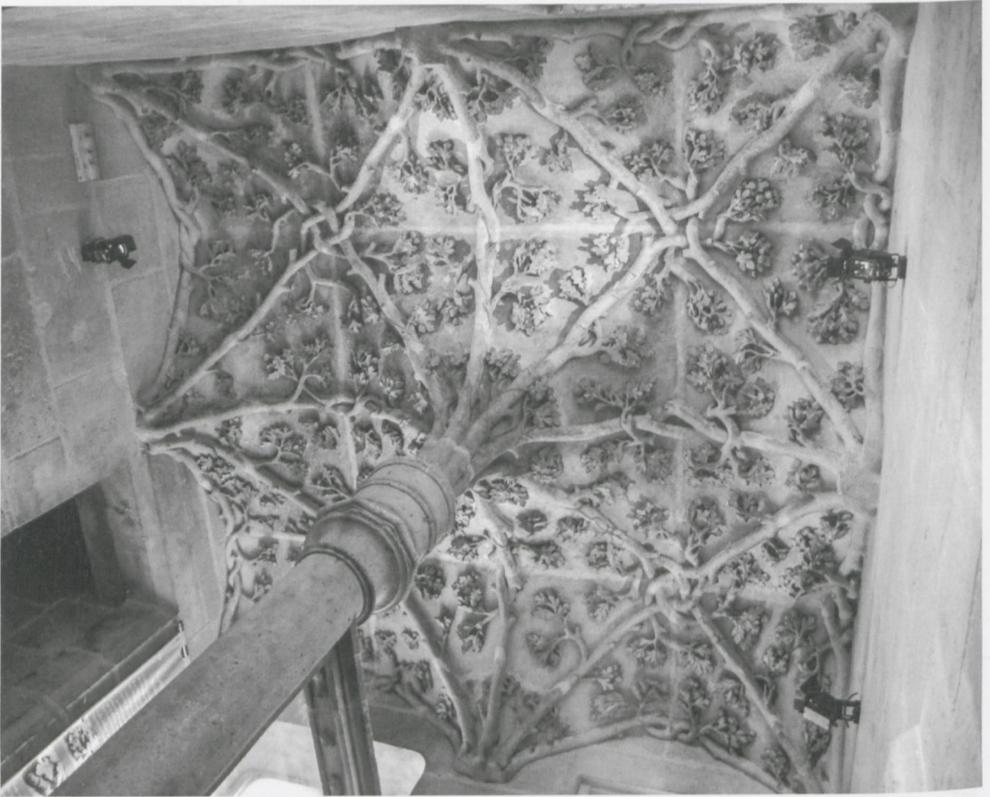


Abb. 13. Paris, Tour Jean-sans-Peur, Wendeltreppe, Blick ins Gewölbe

gewölbt: so die Kaiserthermen, die Räume der Domus aurea oder die berühmtesten Tempel wie das Pantheon, das vermeintliche Templum Pacis des Vespasian (Konstantinsbasilika) und viele andere (bspw. S. Costanza). Auch in der antiken Literatur und in der mittelalterlichen Literatur werden antike Tempel oder andere vornehme Bauten oft mit Gewölben geschildert.

Trotzdem berücksichtigen Vitruv und die meisten italienischen Architekturtheoretiker kaum die Eindeckung von Innenräumen. Die Ableitung der Säulenordnungen aus dem primitiven Holzbau, die sie immer wieder anführen, ergibt nur flache Decken. Die von Peruzzi stattdessen vertretene Ansicht, dass sich die Stützen aus den Baumstämmen und die Gewölbe aus den Ästen entwickelten, ging anscheinend schon im frühen 15. Jahrhundert um.⁵¹ Seitdem wurden Rippen von Gewölben manchmal als Äste geformt – was bisher nicht beachtet worden ist: selbst die Gestaltung der Rippen als Äste kam zuerst in Italien auf. Das werde ich später gesondert behandeln. In manchen deutschen Kirchen des frühen 16. Jahrhunderts lösen sich derartige Rippen sogar von der Wand oder vom Gewölbe wie frei wachsende Äste (Marienkirche Pirna, Liebfrauenkirche Ingolstadt). Dafür, dass die Gestaltung der Rippen als Zweige einen theoretischen Hintergrund hat, spricht der Willibaldchor im Dom von Eichstätt (1471). Der

Bauherr, der gelehrte Bischof Wilhelm von Reichenau ließ an seinem Grabmal das oben erwähnte Motiv der Gegenüberstellung von künstlichen gotischen Bögen und zusammengebundenen Zweigen anbringen und Matthäus Roriczer widmete ihm sein *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*. Noch deutlicher ist der obere Abschluss der Wendeltreppe in der Tour Jean-sans-Peur in Paris (um 1407; Abb. 13). Über ihrer Spindel steht ein Pfeiler, der ein Gewölbe trägt. Er hat die Gestalt eines Kübels mit einer Ziereiche, deren Zweige sich im Gewölbe anstelle von Rippen fortsetzen und gleichartigen Zweigen begegnen, die von Konsolen an den Wänden gegenüber aufsteigen. Dies Motiv wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts im Wendelstein des Hôtel des Henri Chambellan in Dijon derart paraphrasiert, dass aus dem Pflanzenkübel Rippen herauswachsen. Leonardo da Vinci bemalte 1498 die Sala delle Asse in der Mailänder Herzogsresidenz mit Baumstämmen an den Wänden und Baumkronen am Gewölbe.

X Konnotation der Gotik mit ›sakral‹ und ›sentimental‹

Manchmal wurde zwischen ›gotisch‹ und ›antik‹ auch im Sinn von christlich vs. heidnisch unterschieden.⁵² Dementsprechend wurde die Gotik oft speziell im sakralen Bereichen weitergeführt. Beispiele dafür, dass der Chor von Kirchen gotisch gestaltet wurde, auch wenn der Bau sonst die Formen der Renaissance übernahm, bilden der Dom von Pienza (wo auch das Querschiff zum Chorbereich gehört), ursprünglich die SS. Trinità dei Monti in Rom oder S. Zaccaria, nach S. Marco die bedeutendste Kirche für das Staatszeremoniell der Republik Venedig (Abb. 14). Oft wurden bei Profanbauten im Renaissance-Stil die Kapellen im gotischen Stil gestaltet, so in vielen Schlössern des 16. Jahrhunderts in Frankreich (Abb. 15) oder in den großen Spanischen Hospitälern, die Ferdinand von Aragon, Isabella von Kastilien und der Kardinal Mendoza nach der Vereinigung von Spanien in Granada, Santiago de Compostela und Toledo gründeten. Das eklatanteste Beispiel für die Verbindung von Gotisch mit Sakral und Renaissance-Stil mit Profan bilden die beiden großen Bauten, die François I. ungefähr gleichzeitig in Paris errichten ließ: das Rathaus im Stil der Renaissance und die Pfarrkirche von St-Eustache in der Art der Gotik (Abb. 6).

Der Dekor von St-Eustache in Paris ist dem neuen Stil der Renaissance angepasst, aber die Disposition – die steilen Schiffe, die weitgehende Auflösung der Wand durch Fenster mit Maßwerk, die Markierung der Struktur durch die Gliederung in der Art von Diensten – das alles entspricht der heimischen Gotik. Anders als bei der Kathedrale von Pienza oder den



Abb. 14. Venedig, Pfarrkirche S. Zaccaria, Innenraum

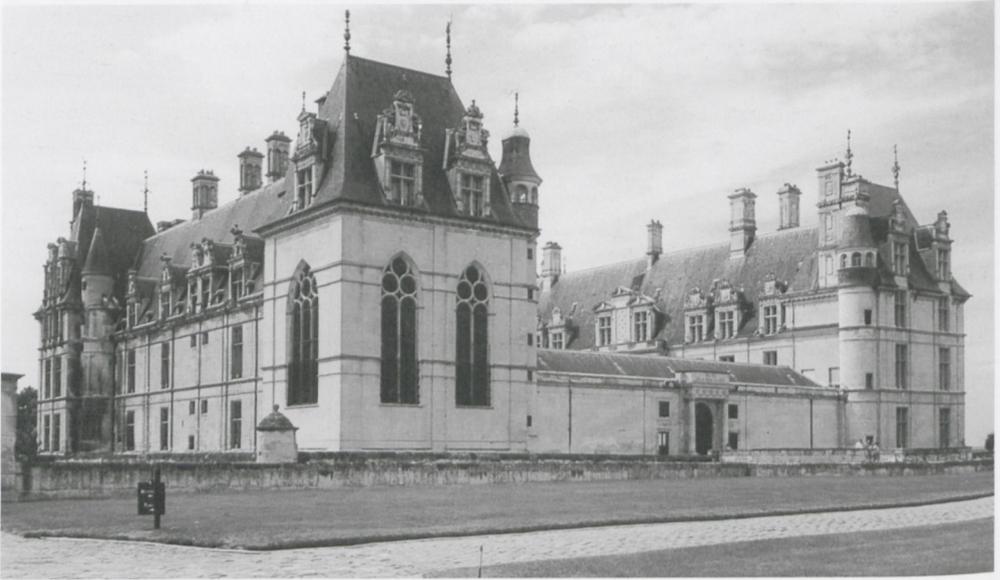


Abb. 15. Écouen, Château d'Écouen mit gotischer Schlosskapelle

römischen Nationalkirchen, die außen italienischen Verhältnissen angepasst wurden, sind bei St-Eustache auch außen die für die ultramontane Gotik typischen Elemente beibehalten, wie das steile Dach und die Streben.

Dass die Gotik in der Renaissance oft mit »sakral« konnotiert wurde, ist auch durch Bilder und manche schriftlichen Bemerkungen bezeugt, allerdings nicht durch die Architekturtheorie. Warum diese Verbindung hergestellt wurde, ist nicht ausdrücklich überliefert. Man darf sicher ausschließen, dass die allgemeine Abwertung der Gotik der Grund dafür gewesen wäre. Der Grund für die Assoziation wird auch nicht unbedingt darin gelegen haben, dass die Kirche wie heute mit dem Verharren in der Tradition verbunden worden wäre; die Kirche gehörte zu den Protagonisten der Renaissance, und der neue Architekturstil trat von Anfang an bei Kirchen auf. Allerdings ist zu bedenken, dass die Renaissance der Antike im sakralen Bereich dazu führte, Formen wiederzubeleben, die mit dem Heidentum verbunden waren, und das wurde manchmal als Nachteil erkannt. Teilweise wurde die Gotik in der Renaissance wohl deshalb weitergeführt, weil sie besser für Kirchen geeignet schien als Formen mit heidnischer Vergangenheit.

Vielleicht erschien die Gotik auch ähnlich irrational oder emotional wie der sakrale Bereich. Man sagte ihr ja seit dem Beginn der Renaissance nach, dass ihr die *Ratio* fehle, und manche zeitgenössische Schriften heben wirklich hervor, wie betörend die Wirkung auf die Sinne sein könne. 1323 feierte Jean de Jandun die Ste-Chapelle in Paris mit den Worten: »Die ausgesuchten Farben der Malereien, die kostbare Vergoldung der Bildwerke, die zierliche Durchsichtigkeit der rötlich schimmernden Fenster, die überaus schönen Altarverkleidungen, die wundertätigen Kräfte der heiligen Reliquien, die Zier der Schreine, die durch ihre Edelsteine funkelt, verleihen diesem Hause des Gebets eine solche Übersteigerung des Schmucks, dass man beim Betreten glaubt, zum Himmel

emporgerissen zu sein und in einen der schönsten Räume des Paradieses einzutreten.«⁵³ Der Florentiner Humanist Matteo Palmieri fasste 1429 den Unterschied zwischen mittelalterlicher und neuer Architektur in die Worte: »Künste und Architektur, die lange Zeit Meister alberner Wunder waren, sind zu unserer Zeit von vernünftigen Meistern wieder zum Licht geführt worden.«⁵⁴ In der Aufklärung war die Verbindung von Gotik mit Sentimentalität weit verbreitet, allerdings war sie jetzt oft abwertend gemeint. Ein Beispiel unter vielen ist der Bericht des dänischen Schriftstellers Jens Baggesen von seinem Besuch im Straßburger Münster 1791: »Zitternd betet man darin an. Die ganze Physiognomie ist die des Catholicismus: Aberglaube zeigt sich in jeder Verzierung. Das Papsttum mit allen Emblemen der Mönchsherrschaft ist auf seinen Mauern abgedruckt. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es eine Hierarchie von Stein und Eisen, die das Auge mit tausend phantastischen Spielwerken blendet...«⁵⁵ Inzwischen wurde die Gotik auch mit magisch, wirr, gespenstisch und bedrohlich assoziiert. Sie formte die Kulisse für den ersten Schauerroman: Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1764.⁵⁶

XI Decorum: Bewahren der Tradition

Zum Abschluss sei ein grundlegender Gedanke angeführt, der die Renaissance im Ganzen, nicht nur den Architekturstil, betrifft. Ein fundamentales Prinzip jeder zivilisierten Gesellschaft bildet über die Zeiten hinweg das Decorum, das Angemessene oder Schickliche, wie man früher sagte.⁵⁷ Es gilt für jedes soziale Verhalten, für Literatur und Rhetorik ebenso wie für bildende Kunst und Architektur. Darüber handeln bereits viele antike Schriften. Vitruv spricht es in seinem Architekturtraktat an.⁵⁸ Demnach wird das Decorum bestimmt einerseits durch die Anpassung an den Zweck oder Sinn oder an die Natur eines Gegenstandes, andererseits durch das, was durch Gewohnheit oder Tradition üblich geworden ist. Das ist ja gut bekannt, man sollte aber auch bedenken, dass sich hier ein Problem für die Renaissance auftut, nämlich für den programmatischen Bruch mit der mittelalterlichen Tradition, den die Avantgarde in fast allen Bereichen forderte, auch in der Architektur. Der Bruch mit dem Herkommen widerspricht eigentlich dem Decorum.

Die italienische Avantgarde löste den Widerspruch auf, indem sie zur Rückbesinnung auf die Antike als ihrer eigentlichen Tradition aufrief und dem Mittelalter vorwarf, mit der eigentlichen Tradition gebrochen zu haben. Für sie war es das Mittelalter, das das Decorum verletzt hatte. Daher wurde die Gotik bis weit ins 16. Jahrhundert als »maniera moderna« bezeichnet, auch lange nachdem sie verdrängt und der Renaissancestil eigentlich die »maniera moderna« war. Diese Auflösung war für andere Nationen fragwürdig. Besonders in Frankreich wurde seinerzeit vehement beklagt, dass der Renaissancestil nur eine neue Mode sei.⁵⁹

Im Sinn des Decorum war es international verbreitet, die Tradition auch in der Architektur bewusst zu bewahren. Dafür gab es viele besondere Anlässe. Ein Grund für die Bewahrung des Alten ergab sich mit Rücksicht auf den Zusammenklang aller Teile (*concinnitas*, Alberti) bei der Vollendung oder Restaurierung mittelalterlicher Bauten. Donato Bramante, der als Protagonist der Renaissance-Architektur gefeiert wurde, schlug in seinem Gutachten für den Bau des Tigurio des Mailänder Doms ausdrücklich



Abb. 16. London, St. Mary Aldermary

der Tudor-Gotik, eine der prominentesten von ihnen, St. Mary Aldermary (1679–82), erneuerte man in einer Mischung von Renaissance-Formen und Gotik, wie sie um 1510 in Mode war, als der abgebrannte Vorgänger entstand (Abb. 16). Als italienisches Beispiel für das Bestreben, einen gotischen Bau in dem Stil, in dem er begonnen war, zu vollenden, ist S. Petronio in Bologna berühmt. Ein anderes Beispiel bildet, wenn man so will, die Fassade von S. Maria Novella in Florenz. Heute wird sie fraglos als ein Werk der Renaissance hingestellt. Aber man kann die Sache auch so sehen: Begonnen wurde die Fassade um 1300 im damals üblichen gotischen Stil, Alberti vollendete sie mit polychromen Dekor angepasst an die begonnenen Teile und in Anlehnung an den Stil der Fassade von S. Miniato al Monte, also im mittelalterlichen bzw., da man verbal nicht streng zwischen den unterschiedlichen mittelalterlichen Stilen unterschied, im ›gotischen‹ Stil. Trotz der damaligen Datierung des Florentiner Baptisteriums in die Antike ist Polychromie nicht eben typisch für die Architektur der Florentiner Renaissance.

Der mittelalterliche Stil wurde manchmal auch zur Erinnerung an eine großartige historische Epoche bewahrt. Nach dem Brand des Dogenpalastes von Venedig im Jahr 1577 sprach sich Francesco Sansovino, der Sohn des Staatsbaumeisters Jacopo Sansovino, dafür aus, den Bau in den alten Formen wiederherzustellen, denn zur Erbauungszeit des Palastes habe die Republik immer mehr an Macht und Geltung gewonnen und sei die Größte der Welt geworden.⁶¹ Diese Ansicht setzte sich im Senat durch. Aus einem

vor, um der Einheitlichkeit willen beim gotischen Stil zu bleiben.⁶⁰ Philibert de l'Orme vollendete die Kapelle von Schloss Vincennes im gotischen Stil; François I. ließ das im Hundertjährigen Krieg schwer beschädigte Schloss von St-Germain-en-Laye teilweise im gotischen Stil wiederherstellen und teilweise in dem der Gotik angepassten Renaissance-Stil erneuern als bewusste stilistische Alternative zu seinen anderen Schlössern, die er ganz im Stil der Renaissance errichten ließ (Château de Boulogne, Chambord, Fontainebleau). Das extremste Beispiel bildet die Wiederherstellung der in den Hugenottenkriegen zerstörten Kathedrale von Orleans, bei der man sich nicht mit der Wiederherstellung im gotisierenden Stil begnügte, sondern auch die romanischen Teile, die erhalten waren, an den gotischen Bau anpasste. In diesen Zusammenhang gehört auch der Neubau der Kirchen, die beim Großen Brand von London 1666 zerstört worden waren. Die meisten von ihnen wurden in markant verschiedenen Versionen des Renaissance-Stils gehalten, manche im Stil

ähnlichen politischen Grund lehnte Herzog Cosimo I. von Florenz ab, den Palazzo Vecchio dem neuen Geschmack all'antica anzupassen, denn, obwohl er »sconcertato e scomposto« sei, so sei der Bau in seiner alten Gestalt doch der Platz, an dem die neue Regierung ihren Ursprung gehabt habe.⁶² Der Widerstand, der sich gegen den Abbruch der konstantinischen Peterskirche erhob, stützte sich auf das Argument, sie habe allein schon durch ihr hohes Alter selbst die abgefeimtesten Geister zu Gott geführt.⁶³ In viele spätmittelalterliche Bauten in Sizilien und apulische Bauten der Renaissance sind Elemente im Stil der Normannen und Staufer offenbar als Zeugnisse für die Blütezeit der Regionen eingesetzt (Abb. 17). Der gotische Stil, in dem etliche Colleges während des 16. bis 17. Jahrhunderts in Oxford und Cambridge errichtet wurden, sollte anscheinend an die lange akademische Tradition der beiden Universitäten erinnern. Eine antike Parallele bildet die Gestaltung des größeren Propylon in Eleusis unter Hadrian im alten dorischen Stil nach dem Vorbild der Propyläen der Athener Akropolis, obwohl der dorische Stil längst durch die festliche Korinthia verdrängt war und schon Vitruv überholt erschien.

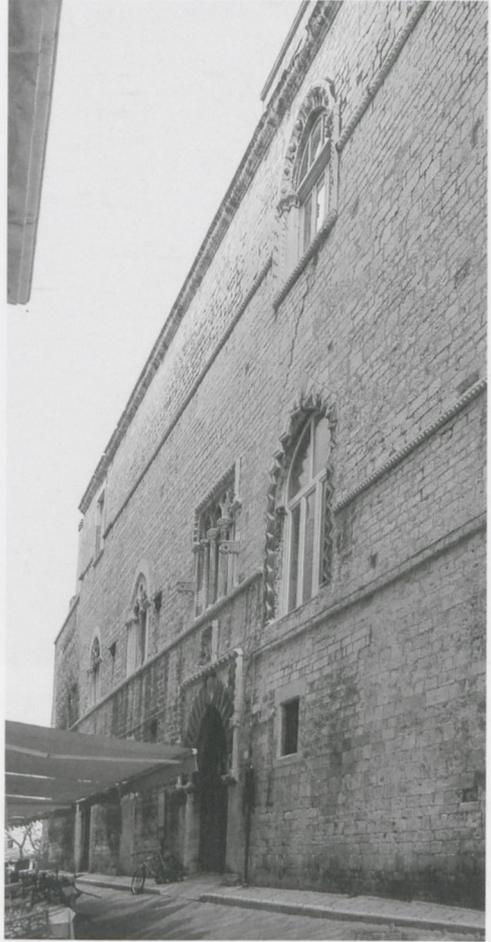


Abb. 17. Trani, Palast des Simone Concetta, Hauptfassade, 1451 – 1557

XII Decorum: Verbindung mit Würde

Giorgio Vasari kommentierte die Entscheidung, den Palazzo Vecchio unverändert zu bewahren, mit dem Leitgedanken: »Die alten Überreste verleihen durch die Erinnerung an die vergangenen Zeiten mehr Ehre, Geltung und Bewunderung, als es moderne Bauten vermögen.«⁶⁴ Schon Alberti meinte generell, dass Alter den Kirchen Ansehen (*auctoritas*) verleihe.⁶⁵ Mit dem Prinzip des Decorum ist die Vorstellung von Würde verbunden. Deshalb spricht man von *altehrwürdig*. Für die Avantgarde der italienischen Renaissance richteten sich die würdigsten Formen nach der Antike; die mittelalterlichen Formen waren jetzt gewöhnlich nicht mehr würdig genug für edle Architektur. Für Andere richteten sich die würdigsten Formen aber nach der aktuellen Tradition. Ein Beispiel für diese Wertung hat der Senat von Venedig um die Mitte des 15. Jahrhunderts

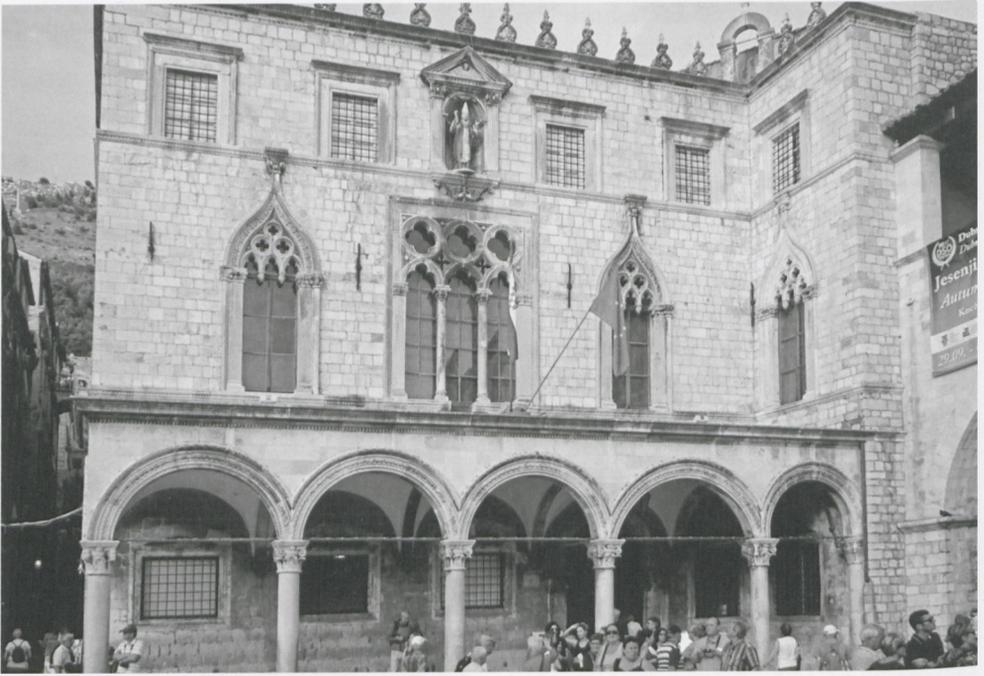


Abb. 18. Dubrovnik (Ragusa), altes Zollamt

geliefert: Er ließ gleichzeitig den Haupteingang zum Dogenpalast, den Arco dei Foscari, und den Haupteingang zum Arsenal errichten. Der Arco dei Foscari ist entsprechend der hohen Würde der Regierung im herkömmlichen Stil, angepasst an die Renaissance, dekoriert; der Eingang zum Arsenal ist entsprechend dem praktischen Zweck der Industrieanlage in den neumodischen Renaissanceformen dekoriert.

Markante Beispiele dafür, dass die Tradition höher als eine neue Mode bewertet wurde, entstanden in der Republik Ragusa (heute Dubrovnik).⁶⁶ Ragusa war damals keine abgelegene Provinz; sie war die dritte führende Seemacht im Mittelmeer neben Venedig und Genua; hier machten die Pilger ins Hl. Land Station, wenn sie sich in Venedig eingeschifft hatten; hier konnte man besonders gut Kontakte zu den Osmanen knüpfen.

Zu Beginn der Renaissance ließen die Rektoren von Ragusa ihren Regierungssitz erneuern. Sie beriefen den prominenten avantgardistischen Architekten Michelozzo aus Florenz. Michelozzo leitete (zusammen mit einem Gehilfen) den Neubau. Den Portikus im Erdgeschoss gestaltete er im Stil der Renaissance, aber die Fenster im Piano Nobile behielten ihre gotische Fassung. Der Grund dafür war sicher nicht, dass die Restaurierung der Fenster am billigsten gewesen wäre, wie man gelegentlich annimmt. Die alten Formen der Fenster wurden bewahrt, weil die Würde des Alters und der Tradition für das Piano Nobile angemessen war. Das prächtige Zollhaus, das rund sieben Jahre später in Sichtweite vom Rektorenpalast entstand, übernahm die gleiche Disposition wie dort: der Portikus im Erdgeschoss, zudem das Mezzanin unter dem Dach wurden im



Abb. 19. Dubrovnik (Ragusa), Villa Sorgo in Gruz, Eingangsfront

neumodischen Renaissancestil gestaltet, aber im Piano Nobile ist die gotische Tradition beibehalten (Abb. 18).

Die gleiche Disposition haben auch viele Villen übernommen, die in der Umgebung von Ragusa während des 16. Jahrhunderts errichtet wurden. Ein Beispiel dafür bildet die Villa Sorgo in Gruz (Abb. 19): Wie beim Rektorenpalast ist unten ein Portikus im Renaissancestil – von da aus gelangt man zu Lagerräumen und dergleichen; das Piano Nobile dagegen ist gotisch. In vielen Villen von Ragusa ist die Rückseite, die auf den Garten blickt, im Stil der Renaissance gestaltet, während das Piano Nobile der Vorderfront gotisch ist. Alberti lehrt, dass die Vorderfront eines vornehmen Hauses, weil sie der öffentlichen Repräsentation dient, in guten Renaissanceformen gestaltet werden soll, während sich an der Rückseite, die auf den Garten blickt und zur Privatsphäre gehört, die freie Fantasie spielerisch ausleben darf. Anscheinend in der Auffassung, dass der herkömmliche gotische Stil würdiger als die neue Mode der Renaissance sei, wurde diese Anleitung in der Baupraxis von Ragusa diametral umgekehrt, wie sie Alberti gemeint hatte, ausgelegt.

XIII Fazit

Aus den angeführten Beispielen und Überlegungen sollte sich ergeben: Wenn man sich nicht unbesehen an die Parolen der damaligen Avantgarde hält, gab es, auch nach den

Maßstäben der Renaissance, keine schlüssige Begründung für die Wiederbelebung der Prinzipien antiker Architektur und ebenso wenig für die Polemik gegen die ›Gotik. Im Ganzen war die Rückbesinnung auf die Antike nämlich weniger von formalen Absichten als von der Bewunderung für den hohen Stand der antiken Zivilisation und in Italien von Patriotismus getragen. Mit guten Gründen forderte die Avantgarde die Abkehr von dem herkömmlichen Stil in den Wissenschaften und die Rückbesinnung auf die Antike in diesem Bereich, aber aus unvoreingenommener Warte sprachen diese Gründe nicht für die Abkehr vom gotischen Stil. In manchen Fällen ließen es das Decorum, die sakrale Konnotation oder die systematische Ordnung in der Disposition sinnvoll erscheinen, beim gotischen Stil zu bleiben. Die herkömmliche Kunst des Gewölbebaus in Mitteleuropa, Frankreich oder Spanien konnte in mancher Hinsicht sogar der Antike überlegen scheinen.

Anmerkungen

- 1 Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in historical thought*, Cambridge/Mass. 1948; Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960; Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*, München 1972; Rudolf Wittkower, *Gothic versus Classic. Architectural Projects in 17th Century Italy*, London 1974; Hermann Hipp, *Studien zur ›Nachgotik‹ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*, Tübingen 1979; Michael Hesse, *Von der Nachgotik zur Neugotik*, Frankfurt u.a. 1984; Ludger J. Sutthoff, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils außerhalb seiner Epoche*, Münster 1989; Günter Herzog, *Kunst und kulturelle Identität. Materialien und Untersuchungen zur Geschichte der europäischen Auseinandersetzung mit fremder Kunst 1550–1850*, Köln 1998; Michael Schmidt, *reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999; Marcus Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gotik im Italien der Renaissance*, Weimar 2002, in: *Le Gothique de la Renaissance*, hrsg. von Monique Chatenet, Paris 2011; Ethan Matt Kavaler, *Renaissance Gothic*, o.O. 2012; Hubertus Günther, *Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance*, in: *L'invention de la Renaissance*, hrsg. von Jean Guillaume, Paris 2003, S. 9–26; Hubertus Günther, *Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen*, in: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, hrsg. von Norbert Nußbaum, Claudia Buskirchen und Stephan Hoppe, Köln 2003, S. 31–88; ders., *Die Gotik als der europäische Stil*, in: *Europäische Erinnerungsorte*, 3 Bde., hrsg. von Heinz Duchhardt u. a., München 2012, Bd. 2, S. 137–150; ders., *Was ist Renaissance. Eine Charakteristik der Architektur zu Beginn der Neuzeit*, Darmstadt 2009, bes. S. 179–207; bes. das Verhältnis zur Architektur der Antike und Gotik.
- 2 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in: *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti*, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 1, S. 215–244.
- 3 Gerhard Straehle, *Die Marstempelthese: Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*, München 2001.

- 4 Etienne Pasquier, *Œuvres*, 2 Bde., Amsterdam 1723, Bd. 2, Sp. 192; hier Brief an Antoine Loysel, 1582.
- 5 Leon Battista Alberti, *Libri De re aedificatoria*, hrsg. von Geoffroy Tory, Köln 1512, hier in der Widmung.
- 6 Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris 1567, fol. 142v.
- 7 Edmond Martène, *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, smoralium amplissima collectio*, 9 Bde., Paris 1724–1733; Neudruck, New York 1968, Bd. 3, Sp. 1033.
- 8 HESSE, *Neugotik* (wie Anm. 1), S. 37–38.
- 9 Johannes Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–1840, Bd. 3, Nr. 383, 401; hier 1578 im Zusammenhang mit der Fassade von S. Petronio in Bologna.
- 10 VASARI, *Vite* (wie Anm. 2), S. 328.
- 11 Giovanni Antonio Rusconi, *Della architettura*, Venedig 1590; hier im Vorwort.
- 12 Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, S. 156.
- 13 »templi/ che la simetria loro nasce dali arbori e in luogo di pilastri colone tronchi coli rami per le volte ...«; Hubertus Günther, Ein Entwurf Baldassare Peruzzis für ein Architekturtraktat, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26, 1990, S. 135–170, bes. S. 160.
- 14 DE L'ORME, *architecture* (wie Anm. 6), fol. 217v.
- 15 Francesco P. di Teodoro, *Raffaello, Baldassare Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, S. 71, 82, 120, 149.
- 16 Hubertus Günther, Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur, in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck und Frédérique Lemerle, Lille 2001, S. 13–32.
- 17 HESSE, *Neugotik* (wie Anm. 1), S. 36–39, 53–55; Wolfgang Herrmann, *Laugier and 18th century french theory*, London 1962, S. 235–248; Jaques Vanuxem, *L'art du Moyen Age vu par les contemporains de Louis XIV*, in: *Le XVIIe siècle*, Paris 1977, S. 85–98; Voss, *Mittelalter* (wie Anm. 1), S. 135f., 203.
- 18 Anthoine Le Paultre, *Les oeuvres d'architecture*, Paris 1652, S. 37.
- 19 Guarino Guarini, *Architettura civile*, hrsg. von Bianca Tavassi La Greca, Mailand 1968, S. 209 (3. 13. 1).
- 20 Pierre Belon, *Observations des plusieurs singularitez et choses memorables*, Paris 1588, S. 162f.; vgl. Alexander Pope, *Sämtliche Werke*, 2 Bde., Altona 1758–1764, Bd. 1, S. 126 Anm. Arndt Schreiber, *Frühklassizistische Kritik an der Gotik 1759–1789*, Würzburg 1938, S. 90.
- 21 Hubertus Günther, Sebastiano Serlios Lehrprogramm, in: *Fund-Stücke – Spuren-Suche*, hrsg. von Wolfgang F. Kersten (Zurich Studies in the History of Art 17/18), Berlin/Boston 2010/2011, S. 494–517.
- 22 Hubertus Günther, La ricezione dell'antico nel Tempio, in: *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, hrsg. von Francesco P. di Teodoro, Urbino 2001, S. 267–302; ders., Das komplizierte Ebenmaß der Renaissance-Architektur. Die Proportionen von Bramantes Tempetto über dem Kreuzigungsort Petri und die Rekonstruktion des Hofprojekts, in: *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* 32, 2002, S. 149–166.
- 23 Gert Melville, Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise, in: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewusstsein im späten Mittelalter*, hrsg. von Hans Patze, Sigmaringen 1987, S. 57–154, bes. S. 64.
- 24 Vitruvius, *De architectura*, hrsg. von Cesare Cesarino, Como 1521, fol. 53v, 13v–15v.
- 25 Ulrich Coenen, *Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland*, München 1990, S. 130.
- 26 Pius II., *Commentarii rerum memorabilium*, hrsg. von Adrianus van Heck, 2 Bde., Vatikan 1984, Bd. 1, S. 551. Der Text ist abgedruckt mit dt. Übersetzung in: Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München 1990, S. 128–132. HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 558f., 563–566.
- 27 Pero Tafur, *andezas y viajes de un hidalgo español*, hrsg. von Marcos Jiménez de la Espada, Madrid 1995, S. 130; Antonio de Beatis, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518*, hrsg. von Ludwig Pastor, Freiburg i. B. 1905, S. 108.
- 28 Ludwig H. Heydenreich, Pius II. als Bauherr von Pienza, in: Ders., *Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze*, München 1981, S. 56–82; HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 748–754.
- 29 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, S. 172–181.
- 30 Kathleen Weil-Garris und John F. d'Amico, The Renaissance Cardinals' Ideal Palace: A Chapter from Cortesius' *De Cardinalatu*, in: *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, hrsg. von Henry A. Millon, Rom 1980, S. 76f.

- 31 Roberto Pane, *Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 Bde., Mailand 1975, Bd. 1, S. 67–69.
- 32 Luca Pacioli, De divina proportione (Venedig 1509) 29v, in: *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi, Manfredo Tafuri und Renato Bonelli, Mailand 1978, S. 122.
- 33 Flavio Biondo, *De Roma triumphante*, Basel 1531, S. 189; Hubertus Günther, Ricezione delle case private nel »De re aedificatoria«, in: *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del »De re aedificatoria«*, hrsg. von Arturo Calzona, 2 Bde., Florenz 2007, Bd. 2, S. 787–813. Peter Fane-Saunders Pyres, villas, and mansions: Architectural fragments in Biondo Flavio's *Roma triumphans*, in: *The invention of Rome. Biondo Flavio's Roma triumphans and its worlds*, hrsg. von Frances Muecke und Maurizio Campanelli, Genf 2017, S. 173–195, bes. S. 192f.
- 34 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*, hrsg. von Annelies Amberger, St. Ottilien 1997, S. 231–260; Hubertus Günther, Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: *Imitatio: von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hrsg. von Paul von Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 104–143.
- 35 Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt 1995, Bd. 5, S. 68–71 (*Julius exclusus e coelis*).
- 36 George Huppert, *The idea of perfect history. Historical erudition and historical philosophy in Renaissance France*, Urbana, Chicago und London 1970; Sozzi, Polémique (wie Anm. 29), S. 99–190; Voss, *Mittelalter* (wie Anm. 1); Hubertus Günther, Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände, in: *RIHA Journal* 15, 12 January 2011, 0015.
- 37 HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 572–583.
- 38 Hubertus Günther, Rom um 1500: Ausländische Nationen stellen ihre Architektur aus – Gotische Lokaltradition und Renaissance, in: *Architektur im Museum 1977–2012* Winfried Nerdinger, hrsg. von Uwe Kiessler, München 2012, S. 95–109.
- 39 Antonio Francesco Doni, *La seconda libreria*, Venedig 1551, fol. 31r–v.
- 40 Piero Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Rom 1977; Nachdruck der Erstauflage von 1942, S. 127f.
- 41 Franz Nagl, *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom*, Rom 1899, S. 65–76; Joseph Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima*, Freiburg 1906; Josef Lohninger, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Rom 1909, S. 38–42; HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 754–758. Weitere Literatur bei Barbara Baumüller, *Santa Maria dell'Anima in Rom. Ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500*, Berlin 2000.
- 42 Leon Battista Alberti, *L'architettura. De re aedificatoria*, hrsg. von Giovanni Orlandi, 2 Bde., Mailand 1966, Bd. 2, S. 510f. (6.11).
- 43 Hubertus Günther, Demonstration avantgardistischer Architektur »à la mode française« an der SS. Trinità dei Monti in Rom, in: *Aufmaß und Diskurs: Festschrift für Norbert Nußbaum zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Astrid Lang und Julian Jachmann, Berlin 2012, S. 187–211.
- 44 Pierre Bergeron, *Voyages en Italie (1603–1612)*, hrsg. von Luigi Monga, Moncalieri 2005, S. 137f.
- 45 Hubertus Günther, Philibert de l'Orme zwischen italienischer Avantgarde und französischer Tradition, in: *KunstKritikGeschichte. Festschrift für Johann Konrad Eberlein*, hrsg. von Johanna Aufreiter, Berlin 2013, S. 229–254.
- 46 Erasmus von Rotterdam, *Dialogus cui titulus Ciceronianus (1528)*; Wolfgang G. Müller, *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981, S. 32.
- 47 Francesco Guicciardini: *Ricordi, diari, memorie*, Pordenone 1991, S. 203f., Nr. 110.
- 48 Albrecht Dürer, *Unterwegsug der Messung*, Nürnberg 1525, fol. G 4r.
- 49 HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 396–402; hier Dokumente zum Bau der Empore.
- 50 GÜNTHER, *Avantgarde* (wie Anm. 45).
- 51 GÜNTHER, *Astwerk* (wie Anm. 16).
- 52 SUTTHOFF, *Gotik im Barock* (wie Anm. 1), S. 41–68; HIPP, *Studien zur Nachgotik* (wie Anm. 1), S. 394–406.
- 53 Antoine J. V. Le Roux de Lincy und L. M. Tisserand, *Paris et ses historiens aux 14e et 15e siècles, documents et écrits originaux*, Paris 1867, S. 46; Dieter Kimpel, Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985, S. 405.
- 54 Matteo Palmieri, *Vita civile*, hrsg. von Gino Belloni, Florenz 1982, S. 44.
- 55 Ernst Beutler, *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*, München 1943, S. 66.
- 56 FRANKL, *The Gothic* (wie Anm. 1), S. 393–395.

- 57 Alste Horn-Oncken, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie, Göttingen 1967; Heiner Mühlmann, Ästhetische Theorie der Renaissance. *Leon Battista Alberti*, Bonn 1981.
- 58 VITRUVIUS, *De architectura* (wie Anm. 24), 1.2.5–7.
- 59 Franco Simone, *Il rinascimento francese*, Turin 1961, S. 47–54; Franco Simone, Il Petrarca e la cultura francese del suo tempo I: I temi e i simboli del prestigio trecentesco della monarchia francese, in: *Studi Francesi* 41/42, 1970, S. 201–215, 403–417; HUPPERT, *Perfect History* (wie Anm. 36); SOZZI, *Polémique* (wie Anm. 29).
- 60 *Scritti rinascimentali di architettura*, hrsg. von Arnaldo Bruschi, Manfredo Tafuri und Renato Bonelli, Mailand 1978, S. 355–374.
- 61 Wolfgang Wolters, Überlegungen zum Wiederaufbau stark zerstörter Gebäude im Cinquecento: die Gutachten nach dem Brand des Dogenpalastes vom 20. Dezember 1577, in: *Ars naturam adiuvans, Festschrift für Matthias Winner*, hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 327–333.
- 62 VASARI, *Vite* (wie Anm. 2), S. 14; *Ragionamento primo*, 1557.
- 63 Hubertus Günther, »Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt«. Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 48, 1997, S. 67–112, bes. S. 90.
- 64 »le antichità delle cose passate rendono più onore grandezza e ammirazione alle memorie, che non fanno le cose moderne«, VASARI, *Vite* (wie Anm. 2), Bd. 8, S. 17.
- 65 ALBERTI, *L'architettura* (wie Anm. 42), S. 544–545 (7.3).
- 66 Nada Grujic, *Ladanjska arhitektura Dubrovackog područja*, Zagreb 1991; Nada Grujic, Dialogue Gothique-Renaissance dans l'architecture ragusaine des XVe et XVIe siècles, in: *Le Gothique de la Renaissance*, hrsg. von Monique Chatenet, Paris 2011, S. 121–134; *La Renaissance en Croatie*, hrsg. von Alain Erlande-Brandenburg und Miljenko Jurkovic, Zagreb 2004.