Anke Naujokat

16 Die Architektur der Renaissance und des Manierismus

Abstract: Renaissance architects and patrons consciously made use of the persuasive effect of a building. In an environment of private and public rivalry architecture was an important means of self-presentation, displaying power and wealth as well as political and religious affiliation. Trained as a humanist, Leon Battista Alberti introduced the doctrines of classical rhetoric into Early Renaissance architecture. His building program for the Florentine merchant Giovanni Rucellai illustrates how he adopted rhetorical methods and categories to structure the architectural design process and to select adequate means of architectural expression. In sixteenth-century Italy, based on the reinterpretation of Vitruvius, the rhetorical ideal of *decorum* determined the canonical use of the classical orders, which were supposed to express architectural hierarchy. While High Renaissance architects acted as translators using Vitruvian rhetoric to transfer readable meaning to any architectural element, mannerist architecture gained its expressive power by deliberately breaking the established rules of Vitruvianism. Classical rhetoric again served as a guide, now demonstrating how fiction and mystification can create a deeper understanding of reality.

Schlagwörter: Leon Battista Alberti, Säulenordnungen, Sebastiano Serlio, Vitruv, *decorum*, Superposition, Michelangelo, Giulio Romano, Bartolomeo Ammanati

Keywords: Leon Battista Alberti, architectural orders, Sebastiano Serlio, Vitruvius, *decorum*, superimposed orders, Michelangelo, Giulio Romano, Bartolomeo Ammanati

Gliederung: 1 Einleitung – 2 Frührenaissance: Alberti und die Entdeckung der Architektur als persuasives Medium – 3 Hochrenaissance: *decorum* und Rhetorik der Säulenordnungen – 4 Manierismus: Ausdruckssteigerung durch Regelbruch – 5 Literatur

1 Einleitung

Das rhetorische Potential der Architektur wird in keinem anderen Zeitalter so deutlich erkannt und so gezielt kultiviert wie in der Frühen Neuzeit, beginnend mit der Florentiner Frührenaissance. Neben den fürstlichen und kirchlichen Obrigkeiten entdecken auch selbstbewusste bürgerliche Bauherren die Architektur als repräsentatives Kommunikationsmittel im öffentlichen Raum und nutzen Bauwerke als Medien kalkulierter Selbstdarstellung. Durch Architekturpatronage schmücken sie ihre Stadt und definieren ihre eigene Position in dieser, indem sie ihren Status und ihr Selbstverständnis durch die Zurschaustellung von Macht, Reichtum, Bildung, politischer

Zugehörigkeit, religiösem Bekenntnis oder moralischer Integrität baulich untermauern. Bauwerke sind aufgrund ihrer dauerhaften steinernen Präsenz und Sichtbarkeit als öffentlichkeitswirksame Botschafts- und Ausdrucksträger dem Bild und dem Wort überlegen, denn ihrer monumentalen Redegewalt kann sich niemand entziehen; sie sind standesübergreifend wirksam und reklamieren einen über die Gegenwart hinauswirkenden Gültigkeitsanspruch.¹ Die Architektur wird damit zu einem wichtigen Instrument der frühneuzeitlichen Kultur des Wettstreits, in der Staatengebilde und Individuen durch Konkurrenz nach Statusverbesserung und Wiedererkennbarkeit streben. Wie andere Künste und Wissenschaften nutzt sie dafür die klassische Rhetorik als Orientierungsrahmen.² Der Einfluss der Redekunst auf die Architektur liegt insofern nahe, als die antike Rhetorik ihrerseits architektonische Strukturen als Ordnungs- oder Vergegenwärtigungsmuster zugrunde gelegt und architektonische Metaphern zur Veranschaulichung genutzt hat.

Die Anleihen der Renaissancearchitektur bei der Rhetorik sind vielfältig und auf unterschiedlichen Ebenen wirksam: Die Produktionsstadien der Rede dienen als methodische Leitlinie für den architektonischen Entwurfsprozess. Das Regelsystem der Stil- und Moduslehre wirkt sich auf die Ordnungs- und Hierarchisierungsschemata der Architektur aus und dient als Grundlage für ihre ikonografische und semantische Ausformulierung. Zugleich ist die Rhetorik der Ausgangspunkt für die Reflexion von Wirkungsaspekten und den gezielten Einsatz gestischer Qualitäten in der Baukunst. So nutzen die Architekten die Theorien des rednerischen Ausdrucks mit ihrer *ornatus*-Lehre als Inspiration, um die Ausdrucksfähigkeit und Überzeugungskraft ihrer Bauten durch geeignete Wirkungsträger und Redefiguren zu steigern.

2 Frührenaissance: Alberti und die Entdeckung der Architektur als persuasives Medium

Den Beginn dieser Entwicklung markieren die Bauten Leon Battista Albertis, dessen autodidaktischer Zugang zur Architektur von seiner rhetorisch-humanistischen Ausbildung geprägt ist. Er aktiviert als erster systematisch die Aussagefähigkeit und das Überzeugungspotential der Baukunst. Laut Alberti muss ein Architekt außer Kenntnissen in Malerei, Mathematik und Musik auch Rednergabe besitzen (*De re aedificatoria* IX, 9). Die besten Beispiele hierfür bilden die hochliterarisierten Architekturprogramme, die er selbst als steinerne Manifeste für die wichtigsten Herrscher und Persönlichkeiten der Frührenaissance entwirft.

¹ Engelberg 2013, 40–51.

² Müller/Pfisterer 2011, 1–6.

Die Rhetorik dient Alberti als methodische Leitlinie, um den architektonischen Entwurf als einen dem rhetorisch-literarischen Werk vergleichbaren kreativen Prozess zu begreifen und zu strukturieren. So nimmt sein Architekturtraktat *De re aedificatoria* (1443–52, gedruckt 1485) im Aufbau, in der Argumentation sowie in zahlreichen inhaltlichen Aspekten und Begriffen Bezug auf römische Rhetoriklehren.³ Die hier niedergelegte architektonische Entwurfslehre spiegelt die in der Rhetorik etablierte Gliederung in die drei zentralen Produktionsstadien der *inventio* (Stofffindung), *dispositio* (Stoffgliederung) und *elocutio* (Stoffausarbeitung), anhand derer ein Redner sein Werk zur inhaltlichen und formalen Reife entwickeln und vervollkommen muss.⁴ Diese Alberti aus seiner literarischen Tätigkeit vertrauten Arbeitsschritte bieten ihm auch für das Entwerfen von Architektur einen Orientierungsrahmen. Nach einer Analysephase (*intellectio* = Klärung des Redegegenstandes) folgt sowohl bei der Produktion einer Rede als auch beim Entwurf eines Bauwerks der kreative Akt der Konzeptfindung, bei dem es um das Auffinden geeigneter stofflicher Möglichkeiten für die wirkungsvolle Behandlung des gestellten Themas geht. Methodisches Rüstzeug hierfür bietet die rhetorische Findungslehre (*inventio* = Finden und Erfinden des Stoffes). Auch die rhetorische Gliederungslehre (*dispositio* = Anordnung des Stoffes) besitzt eine Parallele im architektonischen Entwurfsprozess: Wie der Redner seinen Stoff ordnet und dem Zweck der Rede entsprechend in Thesen und Schlussfolgerungen behandelt, so entwickelt der Architekt aus seiner Bauidee den Aufbau seines Gebäudes, indem er gemäß den inneren und äußeren Funktionen Grund- und Aufriss organisiert, geeignete Baukonstruktionen wählt und alle Elemente zu einer harmonischen Einheit fügt. Bei der Ausgestaltung des architektonischen Entwurfes liefert schließlich die rhetorische Ausdruckslehre (*elocutio*) wertvolle Anhaltspunkte, indem sie den Redner lehrt, was er beim Einkleiden seines gedanklichen Konzeptes in angemessene Worte beachten muss und welche Ausdrucksmittel ihm für die überzeugende Formulierung seiner Rede zur Verfügung stehen.

Am Bauprogramm, das Alberti ab ca. 1446 für den Florentiner Kaufmann Giovanni Rucellai konzipierte, lässt sich der Einfluss der rhetorischen Entwurfsmethodik und die Wirksamkeit rhetorischer Vorstellungsmuster exemplarisch aufzeigen. Das Bauensemble aus Palast, Loggia, Grabkapelle und Kirchenfassade ist das erste konsequent rhetorisch motivierte und inspirierte Bauprogramm der Renaissance. Sein vordergründiges Ziel war die Rehabilitation Rucellais beim Medici-Regime, das ihn aufgrund seiner verwandtschaftlichen Loyalität zu den Strozzi als politischen Gegner ansah. In einem bündnispolitischen Spagat hielt Giovanni Rucellai seinem exilierten Schwiegervater Palla Strozzi die Treue, während er mit dem Medium der Architektur eine Annäherungsstrategie an die Medici verfolgte, deren Ziel seine politische Anerkennung und Aufnahme in das Medici-Bündnis war. Vor der Florentiner Öffent-

³ Mühlmann 1981; Onians 1988, 147–157; Smith 1992; Biermann 1997.

⁴ Biermann 1997, 92–119; Hubert 2008, 217–226.

lichkeit sollten Giovannis Bauten den Medici auf selbstbewusste Weise Gefolgschaft signalisieren. Folgerichtig erhob Alberti das rhetorische Prinzip der *aemulatio*, der wetteifernden Nachahmung, zur Grundaussage und gestalterischen Prämisse des Rucellai-Bauprogramms, das unmittelbar auf die Architekturpatronage der Medici bezugnimmt.

So ist der Palazzo Rucellai (Abb. 1) als explizites Zitat des kurz zuvor begonnenen Palazzo Medici (Abb. 2) konzipiert, dessen architektonisches Schema er kunstreich variiert und verfeinert. Statt wehrhafte Massivität zu suggerieren, ist die vorgeblendete Schaufassade von einer kulissenhaften Flächigkeit. Sie verschränkt das Schema der Rustikafassade, mit dem sich die Medici legitimierend auf die herrschaftliche mittelalterliche Profanbautradition zurückbezogen haben, mit dem antik-römischen Theatermotiv nach dem Vorbild des römischen Kolosseums. Die kunstvolle Angleichung der beiden Vorlagen zeigt sich besonders deutlich an der Transformation der traditionellen Keilsteinbögen des Palazzo Medici in die bogenförmigen Fensterrahmen des Palazzo Rucellai. Die antikisierende Überformung des Vorbildes, bei der geringere Monumentalität durch antike Ehrwürdigkeit und Eleganz wettgemacht wird, ist ein respektvoller Überbietungsgestus im Sinne der *aemulatio*. Zwar wird die Autorität des Palazzo Medici als Prototyp der privaten Palastarchitektur hier für jedermann sichtbar anerkannt, zugleich wird sie jedoch durch antikisierende Veredelung rivalisierend unterlaufen – eine Form der architektonischen Gefolgschaft, die sich nicht unterwürfig, sondern auf Augenhöhe präsentiert.⁵

Die Beeinflussung und Vorprägung von Albertis Architektur durch die rhetorische Ausdruckslehre (*elocutio*) muss vorausgesetzt werden. Diese empfiehlt Rednern und Literaten den Rückgriff auf Ausdrucksmittel, die durch Überlieferung und Tradition sowie durch angesehene Vorbilder beglaubigt sind (*vetustas, auctoritas*), um ihrem Werk sowohl die Würde des Alten als auch zugleich den Reiz des Neuen, Ungewohnten zu verleihen.⁶ Dass Alberti als päpstlicher Schreiber den Konkurrenzkampf der Literaten um das beste Latein und die beste Nachahmung der antiken Autoren erfahren hatte, mag dazu geführt haben, dass er auch in der Baukunst antikisierende Elemente konsequenter als Ausdrucksmittel einsetzte als alle anderen Architekten seiner Generation. Gleichzeitig zeigt aber seine Offenheit gegenüber dem jeweiligen lokalen Architekturidiom – vergleichbar mit der Verteidigung des toskanischen *volgare* in seinen Schriften –, dass er auch die rhetorische Maxime der *consuetudo* verinnerlicht hatte, gemäß der die Orientierung am geläufigen Sprachgebrauch eine zentrale Voraussetzung für die Verständlichkeit einer Rede sei.⁷

Dies trifft auch auf die Marmorfassade der Dominikanerkirche S. Maria Novella (ab 1457) zu, die das Schema der romanischen Fassade von S. Miniato al Monte und

⁵ Naujokat 2011, 192f.

⁶ Quint. I, 6, 39.

⁷ Quint. I, 6, 3.

Abb. 1: Leon Battista Alberti: Palazzo Rucellai, vorgeblendete Pilasterfassade, Florenz, ab ca. 1448

Abb. 2: Michelozzo: Palazzo Medici, Rustikafassade, Florenz, ab 1444

den typischen Dekorationsstil der Florentiner Protorenaissance aufgreift. Noch öffentlichkeitswirksamer als der Palast proklamiert die Kirchenfassade Giovanni Ruccellais bündnispolitische Botschaft im Florentiner Stadtraum. An ihr lässt sich aufzeigen, wie Alberti mit Hilfe von architektonischem, grafischem und heraldischem Ornament die Aussage und Ausdruckskraft seiner Bauwerke steuert und dabei von seiner Kenntnis der rhetorischen Lehre vom Redeschmuck (*ornatus*) Gebrauch macht. *Ornatus* ist den Rhetoriklehren zufolge der wichtigste Ausdrucksträger, von dem die Überzeugungskraft einer Rede entscheidend abhängt. Mit seiner Hilfe konnten die Redner ihre Werke gezielt verschönern und erhöhen oder aber schlichter gestalten und herabstufen, um ihnen mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen oder aber um Affekte zu erregen oder zu dämpfen.⁸

In Albertis Architekturtraktat nimmt – wie in den Rhetoriklehren – der Schmuck (*ornamentum*) ein umfangreiches Teilgebiet ein. Der Einfluss der rhetorischen Ornamentlehre auf seine architektonische Ornamenttheorie klingt in der Aussage an, dass man ein Bauwerk erst nackt zu Ende führen müsse, bevor man es mit *ornamentum* bekleide (*De re aedificatoria* IX, 8), womit Alberti Ciceros Metapher des Bekleidens für den Vorgang der sprachlichen Konkretisierung von Ideen aufgreift.⁹ Bei der Einkleidung von Inhalten in Worte und bei der Auswahl des Redeschmucks war laut den Rhetoriklehren das Prinzip der Angemessenheit (*aptum, decorum*) zu beachten, das der antiken Redekunst als universales Regulativ diente und in der Dreistillehre eine wichtige Leitlinie besaß: Diese legt in einer hierarchischen Stufenfolge fest, welcher Schmuckstil für ein bestimmtes Thema, einen Adressaten oder eine Wirkungsabsicht (*docere, delectare, movere*) geeignet ist. Das System der drei rhetorischen Stillagen (*genus subtile*: schlichte Stilart; *genus medium*: mittlere Stilart; *genus grande*: erhabene Stilart), das auch für Albertis literarische Tätigkeit maßgeblich ist, überträgt der Humanist auf die Architektur, indem er hinsichtlich des *ornamentum* die Gebäude in drei Gattungen einteilt: eine hohe (Sakralbauten, Buch VII), eine mittlere (Öffentliche Profanbauten, Buch VIII) und eine niedere (Privatbauten, Buch IX).¹⁰ Der auf das römische Staatsrecht zurückgehende Gedanke einer Rangabstufung der sakralen, öffentlichen und privaten Sphäre, der zufolge ein Redner die Ausdrucksmittel für seine Botschaften jeweils angemessen wählen muss,¹¹ erhält damit auch für die Architektur Gültigkeit.

Dass Alberti bei seinen eigenen architektonischen Entwürfen stets auf die Kongruenz von Inhalt und sprachlicher Form achtet, bestimmt erheblich den rhetorischen Charakter seiner Architekturen. So nutzt er gezielt den szenischen und inszenatorischen Effekt antik-römischer Architektur motive zur Erhöhung und Ausdrucksstei-

⁸ Cic. *De or.* III, 104; Biermann 1997, 95.

⁹ Cic. *De or.* I, 142; Biermann 1997, 125–150.

¹⁰ Alberti *Baukunst*, 339–522; Breidecker 1990, 23; Biermann 1997, 165–173.

¹¹ Mühlmann 1981, 64, 73–78, 92.

gerung seiner Bauwerke, beachtet aber bei der Auswahl und Anordnung der Motive stets die Angemessenheit in Hinsicht auf Bauaufgabe, Zweckbestimmung und Bauherr. Während am Palazzo Rucellai das antike Theatermotiv dem Bedürfnis weltlicher Statusrepräsentation angemessenen Ausdruck verleiht, sind an der Kirchenfassade von S. Maria Novella folgerichtig erstmals die beiden großen monumentalen Formen der Antike – Triumphbogen und Tempelfront – in der Funktion schmückender Würde- und Pathosmotive eingesetzt,¹² denn schließlich gebührt laut Alberti dem Sakralbau als oberstem Ornament der Stadt grundsätzlich das höchste *ornamentum* (*De re aedificatoria* VII, 3). Dabei zeigt der Vergleich von Albertis Kirchenfassaden, dass der Einsatz der Tempelfront und des Triumphbogenmotivs gemäß dem rhetorischen *decorum* sorgfältig an die jeweilige Bauaufgabe angepasst ist: An der Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini (ab ca. 1450) verleiht das dominierende (profane) Triumphbogenmotiv der usurpierenden Aneignung und Umdeutung der alten Franziskanerkirche zum persönlichen Ruhmestempel durch Sigismondo Malatesta Ausdruck. Am Vorbau von Sant'Andrea in Mantua (ab 1470) sind dagegen beide architektonischen Würdemotive zu einem kolossalen Fassadenornament verschränkt, das mit seinem triumphalen Gestus die hier regelmäßig stattfindende Zeigung der Heiligblutreliquie auf angemessene Weise architektonisch überhöht.

Während diese beiden Bauten durch das Pathos der dritten Stilstufe gekennzeichnet sind, sind bei S. Maria Novella Pathos und Monumentalität abgemildert und dem harmonisierenden Stil des Rucellai-Bauprogramms insgesamt angeglichen. Alberti ordnet hier Triumphbogenmotiv und Tempelfront in rhetorischer Steigerung übereinander an. Zwar bekrönt die Tempelfront die Fassade ohne Bezug zur Gliederung des Untergeschosses, doch ist sie erkennbar nur ein Element in einer additiven Struktur gleichberechtigter Bestandteile, die Alberti kunstvoll verbindet. Bestehende und neue Strukturen, monumental-architektonische und miniaturhaft-grafische Ornamente werden durch die einheitliche Dekorations- und Materialsprache und durch das übergeordnete geometrische Proportionssystem auf Basis des Quadrates zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Der *ornatus* steht somit im Dienst der Botschaft der Fassade von S. Maria Novella, die, wie das Rucellai-Bauprogramm insgesamt, auf die Harmonisierung der Gegensätze zielt – bezogen auf Giovanni Rucellai persönlich, aber vor allem auf die Beilegung der traditionellen Florentiner Familienfehden, die seinem gesellschaftlichen Fortkommen entgegenstehen.

Im Zusammenhang mit dieser Programmatik stehen auch die vier pseudo-heraldischen Bilddevisen, die sich als wichtiger Teil des rhetorischen *ornatus* an allen Rucellai-Bauten wiederholen. Sie zeigen das geblähte Segel als persönlichen Identifikationsträger des Kaufmanns Giovanni Rucellai im Kreise verschiedener, vordergründig mit den Medici assoziierbarer Ring-Feder-Devisen. Beachtet man indes die Verwandtschaft des gefiederten *mazzocchio*, eines im Quattrocento beliebten torus-

¹² Mühlmann 1981, 106.

förmigen Kopfschmucks, mit der persönlichen Kronendevise Palla Strozzi's, so erhält die Rucellai-Segeldevisse eine erweiterte Bedeutung: Als Visualisierung der rhetorischen Metapher des „Segelns nach dem Wind“, mit der Cicero die notwendige Anpassung an die Zeitumstände (*parere temporis*) beschreibt, dient sie zur Rechtfertigung der zweigleisigen Bündnispolitik Giovanni Rucellais.¹³

So wie Alberti mit seiner Schrift *Profugiorum ab aerumna libri* zur Dekonstruktion seiner Texte anregt,¹⁴ möchte er auch seine rhetorischen Architekturen durch den Betrachter aufgeschlüsselt wissen, der die zugrundeliegenden Quellen erkennen und die Virtuosität ihrer Neuinterpretation bewundern soll. Albertis kombinatorische Entwurfsverfahren gehen auf seine rhetorische Ausbildung zurück. Obwohl er in *De re aedificatoria* Rhetorik und Architektur an keiner Stelle expressis verbis in Zusammenhang bringt, bezeugen seine Bauten das Verfahren der *selectio* und *combinatio*, wie es die Theorie der rhetorischen *inventio* vorgibt.¹⁵ Als Rhetorikschüler hat Alberti gelernt, den literarisch-rhetorischen Schöpfungsprozess in seinen zentralen Arbeitsstadien der *inventio* und *dispositio* als Kunst des Sammelns und Wiederausammenfügens zu begreifen. *Inventio* meinte in der klassischen Rhetorik nicht das freie Erfinden, sondern das Auffinden bewährter und anerkannter Ideen. Die schöpferische Eigenleistung des Redners beruhte nicht auf freier Phantasie, sondern auf der von rationalem Urteil geleiteten Auswahl von Vorbildern und Referenzen, die zur Behandlung des gestellten Themas geeignet sind. Alberti weiß, wie man nach *loci* geordnete Notizbücher führt, um Stilvorbilder und Topoi klassischer Texte zu verinnerlichen und sie gleichzeitig als Fundus autorisierter Argumente und Wendungen für die Weiterverwendung bereitzuhalten. Nach ihrem Vorbild empfiehlt er auch dem Architekten die Anlage von Skizzen- oder Musterbüchern zum Sammeln geeigneter Architekturvorlagen:

Was es alles an Bauwerken gibt, an allen Orten, welche nach der Meinung und dem übereinstimmenden Urteil der Leute sich bewähren, wird er auf das eingehendste betrachten, abzeichnen, ausmessen und will deren Modelle und Kopien besitzen [...]. [...] Und alles und überall, was ihm beifallswert erscheint, wird er in sich aufnehmen, um es nachzuahmen. (*De re aedificatoria* IX, 9)¹⁶

Ein Beispiel für die Übertragung dieser Methodik in die architektonische Praxis ist der Florentiner Heiliggrabtempietto über der Rucellai-Gruft in San Pancrazio (Abb. 3, 4). Die Kleinarchitektur zeigt nebeneinander höchst unterschiedliche Motive wie die antikisierenden Pilaster, die auf die Florentiner Protorenaissance Bezug nehmende Marmorinkrustation und die orientalisierende Riffelkuppel des hölzernen Dach-

¹³ Cicero: *Ad familiares* I, 9, 21; Naujokat 2011, 185–189.

¹⁴ Siehe Alberti 1960–1973, Bd. 2, 160–162.

¹⁵ Vickers 1999, 43–49; Burns 1999; Naujokat 2008.

¹⁶ Alberti *Baukunst*, 516 f.

Abb. 3 und 4: Leon Battista Alberti: Heiliggrabtempietto in der Cappella Rucellai von San Pancrazio, Florenz, um 1467

aufsatzes. Der deutlichste Widerspruch manifestiert sich jedoch am Kranzgesims, das Elemente unterschiedlicher Maßstabsebenen miteinander kombiniert: Die Lili-enbekrönung, eine in Stein übertragene Schmuckform der mittelalterlichen Goldschmiedekunst, verkleinert den Tempietto zu einem mikroarchitektonischen Objekt, während der antikisierende Inschriftenfries ihn zugleich in den Rang eines monumentalen Bauwerks erhebt. Die unvereinbar scheinenden Elemente zielen auf eine gemeinsame rhetorische Intention: die Inszenierung der Kleinarchitektur als reliquienhaft verehrtes Triumphmonument der Auferstehung Christi.¹⁷

In der Zusammenfügung heterogener Einzelteile zu einem harmonischen Ganzen offenbart sich eines der Leitmotive der architektonischen Praxis Albertis und zugleich ein zentrales Anliegen seiner Kunst- und Architekturtheorie und der darin formulierten Schönheitslehre.¹⁸ Um das Zusammenspiel von in Form, Stil, Herkunft und Maßstab heterogenen Elementen zu klären, orientiert sich Alberti an den ihm vertrauten Idealen und Methoden der rhetorischen *dispositio*. Wie der Redner sollen Maler und Architekt sich um die Harmonie zwischen den Teilen sowie zwischen den Teilen und dem Ganzen bemühen (*De re aedificatoria* I, 9). Diese Ästhetik des Zusammenfügens ist durch Quintilians Gleichnis vom Standbild inspiriert, demzufolge ein wohlgestalteter Körper die sachgerechte Zusammenfügung seiner Glieder voraussetzt.¹⁹ Schönheit ist für Alberti durch das oberste Naturgesetz der *concinnitas* bestimmt. Diesen Begriff, der in der Rhetorik das Ebenmaß eines Satzes durch die harmonische und rhythmische Verbindung der Wörter und Gedanken in einer kunstvoll abgemessenen, symmetrischen Form bezeichnet, hat Alberti bei Cicero entlehnt.²⁰ Auf die Architektur übertragen erfordere die *concinnitas* den „Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen“ und müsse zum Ziel haben,

Teile, welche sonst von Natur aus unter einander verschieden sind, nach einem gewissen durchdachten Plane so anzuordnen, dass sie durch ihre Wechselwirkung einen schönen Anblick gewähren. (*De re aedificatoria* IX, 5)²¹

Vielfach betont Alberti die innerlich erhebende Wirkung der *concinnitas* auf den Betrachter und offenbart damit auch das Bewusstsein für psychologische Wirkungsaspekte der Architektur, die er in Anlehnung an die *officia oratoris*, die rhetorischen Wirkungsfunktionen, konzipiert.²²

¹⁷ Naujokat 2011, 121–130.

¹⁸ Hubert 2008, 224–226.

¹⁹ Quint. VII, Prooemium, 2.

²⁰ Poeschke 1985; Smith 1992, 89; Biermann 1997, 196–205; Vickers 1999, 53–73.

²¹ Alberti Baukunst, 492.

²² Poeschke 2008, 204 f.

3 Hochrenaissance: *decorum* und Rhetorik der Säulenordnungen

Im 16. Jh. werden die klassischen Säulenordnungen zur Grundlage architektonischer Ordnungsstiftung und zum wichtigsten Ausdrucks- und Bedeutungsträger einer allgemein verständlichen Architekturrhetorik. Mit den *ordini* etabliert sich ein rhetorisch fundiertes Regelsystem von antik-ehrwürdiger Autorität, das die Anordnung, Kombination und Hierarchie der Architekturelemente an einem Bauwerk festlegt und zum Träger konkreter Botschaften macht.²³ Alberti hatte bereits Mitte des 15. Jh. die Säule an seinen Bauten losgelöst von ihrer konstruktiven Aufgabe als antikisierende Ausdrucks- und Würdeform verwendet. Der unterschiedliche Ausdruckscharakter der Säulenordnungen, der in seinem Hinweis anklingt, die Natur habe mit der Schaffung der verschiedenen menschlichen Körper das Vorbild für die Ausbildung verschiedener Säulenordnungen gegeben (*De re aedificatoria* IX, 5), spielt aber weder in seiner Architekturtheorie noch in seiner architektonischen Praxis eine Rolle.

Die Fruchtbarmachung der klassischen Säulenordnungen für die Architekturtheorie verdankt sich den Architekten des frühen 16. Jh. und insbesondere dem Architekturtraktat von Sebastiano Serlio, der die architektonische Praxis seiner Zeit kodifiziert. Das 1537 erschienene *Libro IV (Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici)* entwirft auf der Basis der vitruvianischen Ordnungen eine Bedeutungslehre der Architektur, die für die ganze Neuzeit gültig bleibt. Die Neuinterpretation der antiken Architekturlehre Vitruvs führt dazu, dass das *decorum*, die zentrale Kategorie der Rhetorik, zum Schlüsselbegriff und zur allgemeinen Gestaltungsgrundlage der Architektur der Hochrenaissance avanciert. Für Vitruv war das *decorum*, die inhaltliche Angemessenheit der Form, der zentrale Maßstab für das fehlerfreie Aussehen eines Gebäudes und die Bedingung für architektonische Anmut. Das in der antiken Rhetorik wurzelnde Konzept hatte er auf die Architektur übertragen, indem er den Tempeln wesensunterschiedlicher Götter je eine der drei klassischen Säulenordnungen zuordnete (*De architectura* I, 2, 5).²⁴ In der Architektur der Renaissance wurden die unterschiedlichen Charaktere der klassischen Ordnungen zuerst von Donato Bramante systematisch als Ausdrucksmittel eingesetzt. Er wählte in christlicher Umdeutung der vitruvianischen Götter-Ikonografie für seinen dem Hl. Petrus geweihten Tempietto in Rom (um 1500) die dorische, für den marmornen Schrein des Heiligen Hauses Mariens in Loreto (ab 1507) dagegen die korinthische Ordnung.²⁵ Serlios *Regole generali* dehnen das Bedeutungsspektrum der *ordini* weiter aus: Sie systematisieren erstmals die fünf Säulenordnungen und ordnen ihnen im sakralen wie profanen Kontext inhaltliche Bestimmungen zu, denen zufolge die Ordnung eines Bauwerks bestimmten Eigenschaften und Tugen-

²³ Forssman 1961; Onians 1988, 225–330.

²⁴ Horn-Oncken 1967; Onians 1988, 36–39.

²⁵ Onians 1988, 233–35.

den seines Bewohners Ausdruck verleiht. So wird die dorische Ordnung für Bauaufgaben bevorzugt, die heldenhaft-männlichen Personen und Heiligen gewidmet sind, während die ionische Ordnung für weibliche Heilige und *huomini litterati* vorgesehen ist. Die korinthische Ordnung wird mit jungfräulicher Keuschheit assoziiert und ist der Jungfrau Maria und anderen Personen mit tugendhaftem Lebenswandel vorbehalten.²⁶

Neben dieser ikonographischen Ausdeutung hatte Vitruv mit der Theorie der Säulengenera auch die Grundlagen einer anthropomorphen Deutung der Säulenordnungen gelegt (*De architectura* IV, 1). Diese führte die Säulenproportionen – in Analogie zur Dreistillehre der Rhetorik mit ihrer Unterscheidung einer niedrigen, mittleren und hohen Stillage – auf den männlichen (dorisch), weiblichen (ionisch) oder jungfräulichen (korinthisch) Körper zurück, und bot damit einen ersten Ansatz für die Hierarchisierung der klassischen Ordnungen mit ihrem Ausdrucksspektrum vom Gedrungen-Kräftigen zum Zierlich-Schlanken.²⁷ Die hierarchisierende Verwendung der Säulenordnungen in Superposition, bei der die jeweils stärkere Ordnung die schlankere stützt und auf diese Weise der Vorstellung vom Tragen der Säulen bildhaften Ausdruck verleiht, wird – unter Berufung auf antike Vorbilder wie das Kolosseum – für die Architektur der Hochrenaissance verbindlich. Stellvertretend sei hier Antonio da Sangallos Entwurf für die Hoffassaden des Palazzo Farnese in Rom (ab 1513) genannt, deren drei Geschosse eine idealtypische Superposition von Dorika, Ionika und Korinthia aufweisen.

Serlio erweitert die Signifikanz des durch Vitruv begründeten hierarchischen Systems der *ordini* noch, indem er die Säulenordnungen auch als Ausdrucksmittel sozialer Rangunterscheidung betrachtet. Öffentliche und private Bauten sollen je nach Status und Profession des Bauherrn mit der angemessenen Säulenordnung ausgezeichnet werden (*Libro IV*, Vorrede) – eine für den Profanbau der Renaissance einflussreiche Idee, die er im *Libro VI* an Entwürfen verschiedener, in klarer Rangfolge vom dorischen Haus bis zum korinthischen Palast geordneter Stadt- und Landhäuser illustriert. Die gewählte Säulenordnung ist dabei nicht nur für die Säule selbst verbindlich, sondern bestimmt alle Details der Aufrissgestaltung. Serlio begründet damit die Tradition einer ‚sprechenden‘ Architektur, die in der abendländischen Baukunst bis ins 19. Jh. Bedeutung besitzt.

Während die nachfolgende Architekturtheorie (Vignola, Scamozzi) sich mit der Kodifizierung des Vitruvianismus und einer fortschreitenden Systematisierung der *ordini* befasst, agieren die Architekten der Renaissance als Übersetzer in die Rhetorik des Vitruvianismus, in der jede architektonische Form eine lesbare Bedeutung besitzt.²⁸ Kreativität ist gefordert bei der Handhabung der teils widersprüchlichen Regeln, die das Ideal des *decorum* hinsichtlich der Verwendung der Säulenordnungen vorgibt. So gilt einerseits das kanonische System der Superposition auf Basis der vitruvianischen

²⁶ Forssman 1961, 18–26.

²⁷ Forssman 1961, 17; Onians 1988, 36–39.

²⁸ Engelberg 2013, 19.

Abb. 5: Michelangelo Buonarroti: Konservatorenpalast, Kupferstich der Portikusfront (Giovanni Battista Falda, 1665), Rom, ab 1538

Säulengenera. Andererseits müssen soziale und funktionale Rangaussagen gemacht werden, wobei letztere nicht nur die Angemessenheit der Ordnung für die Bauaufgabe insgesamt fordern, sondern auch die erkennbare Hierarchisierung ihrer einzelnen Elemente, etwa durch die Kennzeichnung des *piano nobile* durch gesteigerten Schmuck.

Michelangelos Neugestaltung des römischen Kapitols (ab 1538) illustriert, inwiefern die gemäß dem *decorum* gewählte Anordnung, Proportionierung und Detailausformung der Elemente in der Architektur der Hochrenaissance grundsätzlich Aussagecharakter besitzt und wie der Architekt, ähnlich einem Redner, durch interessante Fügungen zu überzeugen versucht.²⁹ Die Abweichung von der kanonischen Superposition ist hier durch den Bedeutungsinhalt der einzelnen Formen begründet. Michelangelo gestaltet die Bestandsgebäude derart um, dass das Ensemble aus dem Senatorenpalast (Gerichtsfunktion), den spiegelgleichen Zwillingspalästen des Konservatorenpalastes und des Palazzo Nuovo (Markt- und Verwaltungsfunktion) und dem Reiterstandbild in der Platzmitte insgesamt die Monumentalität des antiken Forums aufscheinen lässt. Entsprechend nobilitieren korinthische Kolossalpilaster vereinheitlichend alle drei Bauten und verleihen als Ornamente der höchsten Stillage der Symbolik des Kapitols als Zentrum von Stadt und Erdkreis angemessenen Ausdruck. Gleichzeitig trägt die Architektur den untergeordneten Bedeutungs- und Funktionskontexten des Kapitols Rechnung. So ist der Senatorenpalast durch seine Aufsockelung als ranghöchster Bau gekennzeichnet, während der untergeordnete Status der Zwillingspaläste an ihrer Fassadengliederung ablesbar ist. Die kolossale Korinthia ist hier im Erdgeschoss mit einer viel kleineren Ionika kombiniert, die als Ordnung der mittleren Stillage der Rathausfunktion des Bauensembles angemessenen Ausdruck verleiht (Abb. 5).³⁰

²⁹ Warncke 1995, 614–617.

³⁰ Forssman 1961, 87 f.

Noch kleiner und untergeordneter veranschaulichen die dorischen Säulenädikulen des Obergeschosses den wehrhaften Charakter der hier residierenden Macht.

4 Manierismus: Ausdruckssteigerung durch Regelbruch

Vor dem Hintergrund der etablierten vitruvianischen Regelsysteme entdeckt die manieristische Architektur im Verlauf des 16. Jh. den programmatischen Norm- und Konventionsbruch als Mittel der Ausdruckssteigerung und Distinktion. Die an die Höfe gebundenen Architekten und Künstler streben nach der Profilierung eines eigenen Individualstils (*maniera*) und gründen ihren Ruhm zunehmend auf die Originalität und Virtuosität ihrer *invenzioni*. Die klassische Rhetorik dient weiterhin als Orientierungsrahmen. Allerdings gilt das Interesse nun nicht mehr der regelgerechten Anwendung ihrer Ordnungssysteme, sondern der Möglichkeit, durch rhetorisches Spiel und Fiktion die Realität zu transzendieren und damit der Einsicht Rechnung zu tragen, dass durch *bizzarerie*, durch Rätselhaftigkeit und Ambivalenz die Wirklichkeit wahrer abgebildet werden könne als durch ein streng rationalisiertes System.

Die Architekturtheorie proklamiert vor diesem Hintergrund die Freiheit von den kodifizierten Regelsystemen und erteilt Lizenzen zum Konventionsbruch. Giorgio Vasari lobt etwa Michelangelo, der in der Neuen Sakristei von San Lorenzo „die Bande und Ketten gelöst hat, die sie [die Künstler] stets auf dem üblichen Wege ausführen ließen“, ³¹ während Serlio in seinem 1551 erschienenen *Libro straordinario* anhand von fünfzig Portalentwürfen beispielhaft die Dialektik zwischen klassischer Norm und Freiheit von der Regel demonstriert. Er vermischt hier Motive verschiedener Säulenordnungen sowie von Säulenordnungen und Rustika und verstößt damit gegen das grundlegende Prinzip des *decorum*, das Vitruv als Maßstab für die Baukunst eingeführt hatte und das in der Hochrenaissance die Angemessenheit und Harmonie der Architektur gewährleistet hat. Die Architektur findet ihre Inspiration nun vor allem in denjenigen rhetorischen Lehren, die allzu geregelte und geglättete Kompositionen ablehnen und stattdessen Formnachlässigkeiten und Dissonanzen befürworten, um Ausdruck und Pathos der Rede zu steigern, wie etwa Demetrios' Traktat *Über den Stil*.³² Hatte Albertis rhetorische Architektur stets die Harmonisierung der Gegensätze zum Ziel, so geht es in der manieristischen Architektur – in Entsprechung zur manieristischen Rhetorik – um die Inszenierung von Disharmonien, unaufgelösten Konflikten und gestörten Ordnungen. Beispielhaft hierfür ist der Palazzo del Te von Giulio Romano (1524–34) mit seinen aus dem dorischen Fries herabfallenden Triglyphen

³¹ Vasari 1568, 101.

³² Gombrich 1987, 27.

Abb. 6: Giulio Romano: Palazzo del Te, Dorischer Fries mit herabfallenden Triglyphen, Mantua, 1524–34

und der zusammenstürzenden architektonischen Ordnung in der *Sala dei Giganti* (Abb. 6, 7). Die erstrebte Wirkung beim Betrachter ist Neugier, Staunen oder sogar Irritation und Schockempfinden, die dieser gerade deshalb genießen kann, weil er – gemäß dem rhetorischen *taedium* – der Regeln durch lange Vertrautheit mit ihnen überdrüssig geworden ist.

Der Renaissancearchitektur mit ihrer intellektuellen Redefunktion (*docere*) steht damit eine Baukunst gegenüber, die verstärkt die emotionalen Wirkungen des *delectare* und *movere* anstrebt. Entsprechend ist das vorherrschende Stilideal nicht mehr die *elegantia* mit ihrer Tugend der *perspicuitas* (Klarheit, Transparenz, Maßhalten), sondern die Faszination der *obscuritas* (Verdunklung, Unverständlichkeit), die einer Verrätselung der Architektur Vorschub leistet. In extremen Fällen werden die Vokabeln des klassischen Formrepertoires vollständig gegen emblematische Figurationen ausgetauscht, wie etwa am Palazzo Zuccari in Rom, wo Tür- und Fensteröffnungen zu Schlünden diabolischer Fratzen umgedeutet sind.³³ Meistens wird die irritierende

³³ Noehles 1990, 196 f.

Abb. 7: Giulio Romano: Sala dei Giganti, 1524–34, Mantua, Palazzo del Te

Ambivalenz der manieristischen Architektur jedoch mit den Mitteln des vertrauten klassischen Architekturvokabulars ausgelöst, dessen gewohnte Korrelationen und Proportionalitäten systematisch unterlaufen werden. So spürt der Besucher von Michelangelos *ricetto* der Biblioteca Laurenziana (ab 1524) den verstörenden Widerspruch zwischen den geringen Dimensionen des Raumes und seiner monumentalen, plastischen Wandgliederung, die eher einer Außenfassade angemessen wäre. Ebenso befremdend wirkt das nach Art eines Vexierbildes changierende Verhältnis von Säule und Wand. Hier wird mit dem seit Alberti etablierten Prinzip von Wand und Zulage ein ironisches Spiel betrieben: die Säulen, die sonst als Ornamente vor der tragenden Wand stehen, sind nun gleichsam wieder in diese hinein versetzt, ohne dass nach dieser doppelten Transformation klar ist, ob sie auch ihre tragende Funktion zurückerlangt haben.

Das Verhältnis von Säule und Wand wird auch in Bartolomeo Ammanatis Hoffassade des Palazzo Pitti (ab 1560) ambivalent formuliert (Abb. 8). Die Fassade zeigt das seit dem frühen 16. Jh. für diese Bauaufgabe geläufige Theatermotiv nach dem Vorbild des Kolosseums mit der kanonischen Superposition der Ordnungen. Die klassische Ordnung ist jedoch durch grobe Rustikaquader, die das architektonische System geradezu überwuchern, nachhaltig gestört. In der Konfrontation der architektonischen

Abb. 8: Bartolomeo Ammanati: Palazzo Pitti, Hoffassade, Florenz, ab 1560

Ordnung mit der ungeformten Materie der Rustika offenbart sich der Anspruch der manieristischen Kunst und Architektur, über der Natur zu stehen und diese zu idealisieren; zugleich scheint dieser Anspruch jedoch in manieristischer Uneindeutigkeit wieder spielerisch in Frage gestellt zu sein. Deutlich tritt auch die manieristische Faszination an der Vergrößerung ins Blickfeld, für die sich erneut Vorbilder in der Rhetorik heranziehen lassen. So vergleicht etwa Dionysios von Halikarnassos in *De collocatione verborum* den kraftvollen Eindruck, den man mit rauen Tönen erzielt, mit der Rohheit primitiver Bauten, „deren Steine nicht zu Quadern behauen und in rechtem Winkel zusammengefügt sind, sondern den Eindruck zufällig übereinander getürmter grober Steine machen“.³⁴ Am Palazzo Pitti allerdings ist auch die vordergründige Grobheit der Rustika sofort wieder ins Ambivalente gewendet durch die Verfeinerung und Virtuosität, die in der Fülle der Rustikavarianten zur Anschauung kommt.

³⁴ Zit. nach Gombrich 1987, 27.

5 Literatur

- Alberti, Leon Battista (1960–1973): *Opere volgari*. Hg. von Cecil Grayson. 3 Bde. Bari.
- Biermann, Veronica (1997): *Ornamentum*. Studien zum Traktat „De re aedificatoria“ des Leon Battista Alberti. Hildesheim/Zürich/New York.
- Breidecker, Volker (1990): *Florenz oder: „Die Rede, die zum Auge spricht“*. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt. München.
- Burns, Howard (1999): *Antike Monumente als Muster und als Lehrstücke*. Zur Bedeutung von Antikenplatz und Antikenstudium für Albertis architektonische Entwurfspraxis. In: Forster/Locher, 129–155.
- Engelberg, Meinrad von (2013): *Die Neuzeit. 1450–1800. Ordnung – Erfindung – Repräsentation*. Darmstadt (WBG Architekturgeschichte. Hg. v. Christian Freigang, Bd. 2).
- Forssman, Erik (1961): *Dorisch, jonisch, korinthisch*. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts. Reprint der 1. Auflage von 1961. Braunschweig/Wiesbaden 1984.
- Forster, Kurt W./Hubert Locher (Hg.) (1999): *Theorie der Praxis*. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste. Berlin.
- Gombrich, Ernst H. (1987): *Rückblick auf Giulio Romano*. In: Werner Hofmann (Hg.): *Zauber der Medusa*. Europäische Manierismen. Aust.-Kat. Wiener Künstlerhaus. Wien, 22–31.
- Horn-Oncken, Alste (1967): *Über das Schickliche*. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie I. Göttingen.
- Hubert, Hans W. (2008): *Lineamenta und pulchritudo*. Anmerkungen zu Albertis Architekturentwurf. In: Poeschke/Syndikus, 209–226.
- Lindroth, Heinzpeter (1992): *Architektur: Renaissance*. In: HWRh, 1, 866–868.
- Mühlmann, Heiner (1981): *Ästhetische Theorie der Renaissance*. Leon Battista Alberti. Bonn.
- Müller, Jan-Dirk/Ulrich Pfisterer (2011): *Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit*. In: Jan-Dirk Müller u. a. (Hg.): *Aemulatio*. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620). Berlin/Boston, 1–32.
- Naujokat, Anke (2008): *Ut rhetorica architectura – Leon Battista Alberti’s Technique of Architectural Collage / Leon Battista Albertis architektonische Collagetechnik*. In: *Candide – Journal for Architectural Knowledge* 2, 73–99.
- Naujokat, Anke (2011): *Non est hic*. Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai. Aachen.
- Noehles, Karl (1990): *Rhetorik, Architekturallégorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom*. In: Volker Kapp (Hg.): *Die Sprache der Zeichen und Bilder*. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Marburg, 191–227.
- Onians, John (1988): *Bearers of Meaning*. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance. Princeton.
- Pochat, Götz (1993): *Rhetorik und bildende Kunst in der Renaissance*. In: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Rhetorik*. Berlin/New York, 266–284.
- Poeschke, Joachim (1985): *Zum Begriff der „concinntas“ bei Leon Battista Alberti*. In: Frank Büttner/Christian Lenz (Hg.): *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985. München, 45–50.
- Poeschke, Joachim/Candida Syndikus (Hg.) (2008): *Leon Battista Alberti*. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker. Münster.
- Poeschke, Joachim (2008): *„Quod animum excitat“ – Zur Wahrnehmung und Wirkung von Architektur in der Frührenaissance*. In: Poeschke/Syndikus, 197–208.
- Smith, Christine (1992): *Architecture in the Culture of Early Humanism*. Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470. New York/Oxford.

- Vasari, Giorgio (1568): Das Leben des Michelangelo. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., komm. und eingel. von Caroline Gabbert. Berlin 2009.
- Vickers, Brian (1999): Humanismus und Kunsttheorie in der Renaissance. In: Forster/Locher, 9–74.
- Warncke, Carsten-Peter (1995): Rhetorik der Architektur in der frühen Neuzeit. In: Klaus Bußmann/ Florian Matzner/ Ulrich Schulze (Hg.): Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa. Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum. Stuttgart, 612–621.
- Lachmann, Renate/Patz, Kristine/Zymner, Rüdiger u. a. (2001): Manierismus. In: HWRh, 5, 872–927.