

Palladio, der Bildermacher

Thorsten Bürklin

Palladio, der Bildermacher

Birkhäuser
Basel

Für Chiara und Sophie

Vorwort

Ein Forschungssemester, das mir an der MSA Münster School of Architecture (Fachhochschule Münster) im Sommer 2016 bewilligt wurde, erlaubte es, diese Publikation inhaltlich soweit voranzubringen, dass sie schließlich dem Verlag vorgelegt und in Druck gehen konnte.

Einen großen Dank möchte ich Prof. Dr. Michael Peterek aussprechen, dem ich seit Jahren sowohl fachlich als auch freundschaftlich sehr verbunden bin.

Frankfurt am Main, Noale und Münster, im März 2018

10

Einleitung

-
- 10 Architekturbilder
 - 12 Bild – Architektur – Raum
 - 17 Vorbilder

Erster Teil. Palladios Bilderfundus

20

1. Palladios Sehen

-
- 20 Die orthogonale Projektion
 - 32 Der distanzierte Frontalblick – Architekturbilder der Symmetrie und Axialität
 - 51 Zweiansichtigkeit und Statik des distanzierten Frontalblicks

60

2. Palladios En-face-Bilder

-
- 60 Die bildhafte Totale
 - 71 Palladios unplatonischer Platonismus
 - 83 Palladios Freiheit

96

3. Palladios Horizonte

-
- 96 Das axialisierende und symmetrisierende zentralperspektivische Sehen
 - 104 Sehgewohnheiten: Regelmäßigkeit und geometrische Ordnung
 - 116 „Der Horizont muss nach allen Regeln der Perspektive ins Zentrum gelegt werden.“

Zweiter Teil. Palladios Bilder

126

4. Bilder

-
- 126 2D (3D)
 - 136 Fassadenbilder
 - 146 Bilderreihen
 - 156 Verräumlichte Fassadenbilder
 - 178 Bilderschichten oder: der zurückgenommene Raum

188

5. Antiklassische Bilder

- 188 Fassadenreliefs oder: die Eigengesetzlichkeit der orthogonalen Projektion
- 203 Texturen. Die Macht des Ornaments
- 212 Die Wand als Vorwand
- 222 Selbstreferentialität

236

6. Szenische Bildfolgen

- 236 Die Blumenwiese
- 243 Die Blicke einfangen
- 249 Wegabschnitte der absoluten Frontalität (I)
- 257 Wegabschnitte der (absoluten) Frontalität (II)

274

7. Sinnbilder

- 274 Bilder der Macht
- 280 Verräumlichte Grundrissbilder
- 290 Umarmung
- 301 Emblematisches
- 304 Miniaturen

Dritter Teil. Schluss

312

8. Palladios *Image(s)*

- 312 Bildebenen
- 318 Selbstbildnis
- 321 Text-Bild-Mix
- 325 In Zeiten der Eiffeltürme

Vierter Teil. Anhang

- 335 Anmerkungen
- 389 Literaturverzeichnis
- 402 Abbildungsnachweise
- 406 Personenregister
- 409 Sachregister
- 412 Zeittafel
- 421 Über den Autor

Einleitung

Architekturbilder

Die Architektur Andrea Palladios besticht durch eine enorme Ausdruckskraft. Sowohl beim Entwerfen und Bauen als auch bei der theoretischen Präsentation seiner Werke ging es darum, einprägsame Bilder zu erzeugen. Vor allem sollten sie unmittelbar lesbar und auf einfache Weise rezipierbar sein. Selbstverständlich organisierte Palladio im Rahmen seiner Tätigkeit die an ein Gebäude oder eine Villenanlage gestellten funktionalen Anforderungen. Zudem war er ein erfolgreicher Konstrukteur, was sich an der Qualität seiner Bauwerke bis auf den heutigen Tag zeigt. Beispielsweise war er es, der eine statisch-konstruktive Lösung für die Ummantelung des Palazzo della Ragione (der Basilica, wie Palladio sie schließlich nannte) in Vicenza erfand, nachdem die Vorgängerarkaden des Quattrocento den abzutragenden Lasten nicht standgehalten hatten.¹ Und dennoch wird man angesichts der sich auf zwei Etagen vielfach wiederholenden Serliana nicht in erster Linie an diese Ingenieursleistung denken. Was vor allem auffällt, ist die Verwendung eines gestalterischen Motivs, das als Bild begriffen wurde und aufgrund der doppelgeschossigen Reihung um den bestehenden mittelalterlichen Kern eine gewaltige repräsentative Wirkung erzeugt. Gesteigert wird dieser Eindruck durch die Helligkeit des verwendeten Materials, d. h. durch das unter der Sonne zuweilen auch gleißende Weiß des Steines, wodurch ein starker Kontrast zum dunkleren Hintergrund entsteht [Abb. E.1].

Immer wieder verwendete Palladio bildhaft wirksame Versatzstücke, die er den verehrten antiken Vorbildern oder aber auch zeitgenössischen Bauwerken entnahm. Am eindrücklichsten zeigt sich dieses Vorgehen bei den Villenbauten. Stereometrisch einfache Gebäudekuben stechen durch das Vorblenden antikisierender (Pseudo-)Portiken mit nach oben abschließenden Dreiecksgiebeln ins Auge. Zuweilen kam die Serliana auch in diesem Zusammenhang zur Akzentuierung der Fronten zum Einsatz. Während eine ganze Reihe organisatorischer, hygienischer und klimatischer Vorgaben gerade auch den Villenbau beeinflusste, dominiert letztlich das von Palladio entwickelte *Bild* der Villa die Wahrnehmung und Rezeption der Gebäude. Seine *Quattro Libri dell'Architettura* haben diese Entwicklung mit Sicherheit verstärkt. Zweidimensionale, nur mit den notwendigsten textlichen Informationen versehene Abbildungen (in orthogonaler Projektion) lenken die Aufmerksamkeit in diese Richtung. Palladio stellte auf diese Weise ein überaus effektives Mittel zur Selbstdarstellung der Eliten Venedigs und des Veneto bereit. Noch heute sind vor allem diese in der Landschaft zwischen Verona und Udine sowie zwischen Bassano del Grappa und Rovigo verteilten Gebäude (sowie auch in dieser Tradition errichtete Nachfolgebauten) Monumente eines Kulturerbes, welches das Image einer ganzen Region prägt. Ähnliches gilt für die zahlreichen, vor allem in Vicenza errichteten Stadtpaläste und schließlich auch für die Kirchenbauten bzw. -fronten, die Palladio in Venedig realisieren konnte. Gerade die Fassaden von San Giorgio Maggiore und der Redentore-Kirche wirken auf die Vorbeifahrenden wie in den städtischen Kontext integrierte, bildhaft gesteigerte urbane Höhepunkte.



Abb. E.1 Basilica, Vicenza

Palladios Architekturbilder – dazu gehören die realisierten Gebäude sowie die Darstellungen in den *Quattro Libri* – verführen allerdings dazu, vor allem Fassaden wahrzunehmen. Aufgrund der extremen Wirksamkeit seiner Architekturen verwundert jedoch weder die zuweilen oberflächliche Nachahmung seiner Fassadenbilder noch die daran geübte Kritik. Dennoch wird dabei vergessen, dass Palladio nicht nur mit Blick auf die Außenwirkung der Gebäude, sondern auch bei den Aufrissen im Inneren und schließlich bei der Grundrissorganisation bildhafte Kompositionselemente verwandte.

Man denke dabei an den tonnengewölbten, kreuzförmigen Saal der Malcontenta, der an das Vorbild der deutlich größeren römischen Thermenanlagen erinnern sollte (ohne jedoch in räumlicher Hinsicht an die gewaltige Wirkung der riesigen Hallen der antiken Gebäude anknüpfen zu können). Bei der Rotonda in Vicenza verweist der zentrale kreisförmige Saal mit nach oben abschließender Kuppel auf *das* Vorbild der Antike, auf das Pantheon, wobei auch in diesem Falle aufgrund der gänzlich verschiedenen Dimensionen der bildlich-symbolische Bezug, aber ebenfalls keine Verwandtschaft im Sinne der räumlichen Wirkung festgestellt werden kann. Kreis und Quadrat sowie die zu allen Seiten angebrachten Portiken bilden schließlich ein kreuzförmiges Grundrissbild, das als Emblem, d. h. als Sinnbild, für den Anlass des Bauvorhabens diente: Für einen aus Rom zurückgekehrten Kleriker war eine Vorstadtvilla, die vor allem als Musentempel genutzt werden sollte, zu errichten.

Ein weiteres Beispiel, die Villa Emo in Fanzolo bei Treviso, zeigt ebenfalls eindrucksvoll, wie eine architektonische Anlage als dominantes Bild die umliegenden Ländereien beherrscht. Durch die Anordnung der Barchessen², die zu beiden Seiten des Herrenhauses die Himmelsrichtungen aufnehmen und auf diese Weise zusätzlich die von Süden an das Hauptgebäude heranführende Wegachse betonen, wird ein unmissverständlicher Machtanspruch formuliert. An anderer Stelle wiederum, beim nur teilweise ausgeführten Entwurf der Villa Sarego in Santa Sofia di Pedemonte bei Verona, sollten hierarchische Anordnungen gerade nicht das Erscheinungsbild des Gebäudes bestimmen, weswegen der Grundriss, wie er in den *Quattro Libri* abgedruckt wurde, eine große Freifläche im Zentrum der Anlage zeigt und die Ansicht zugleich auf ein zentralisierendes Giebelmotiv verzichtet.³ Wie diese wenigen Beispiele bereits zeigen, setzte Palladio Architekturbilder unterschiedlichen Symbolgehalts und mannigfacher Aussagekraft ein. Die Betrachtung derselben wird sich daher mit Fassaden-, Aufriss- und Grundrissbildern auseinandersetzen müssen, um die vielfachen Weisen bildhafter Wirkung erörtern zu können.

Bild – Architektur – Raum

Palladio war ein Bildermacher. Das bedeutet, dass er zuvörderst in Bildern dachte und entwarf. Noch die realisierten Gebäude tragen diese Herangehensweise in sich wie einen genetischen Code. Immer wieder gab es daher unter den Interpreten Palladios Dispute darüber, inwieweit seine Architektur räumlich zu verstehen bzw. wahrzunehmen sei. Einige der dabei getroffenen Aussagen trugen dann äußerst wenig zur Erhellung des Sachverhalts bei, wenn sie den Bauwerken Palladios im Grunde *per definitionem* (im Sinne von: Architektur ist eine Raumkunst) eine dezidiert räumliche Ausdruckskraft zusprachen. Äußerungen in dieser Hinsicht findet man beispielsweise

in Schriften Lionello Puppis, Donata Battilottis oder auch Renato Ceveses. Spätestens bei den Einlassungen Marcello Fagiolos dominiert dann aber der Eindruck, dass es um die Ehrenrettung eines Idols geht, dessen Kompositionen keinesfalls eine Räumlichkeit abgesprochen werden dürfe.⁴ Allerdings beschleicht den Leser angesichts solcher Positionen die Ahnung, dass wie im Falle Don Quijotes gegen Windmühlen gekämpft werde. Denn die Feststellung, Palladio habe in erster Linie mit bildhaft wirksamen Kompositionen gearbeitet und in diesem Sinne auch die absolute Frontalität (angesichts eines Fassadenbildes bzw. En-face-Bildes einer Ansicht) bevorzugt, führt keinesfalls zu dem Schluss, seine Gebäude besäßen keine angemessenen Räumlichkeiten oder wären ausschließlich im Sinne der Bildhaftigkeit zu interpretieren.

Gerade Letzteres trifft auf kein Bauwerk zu, insofern es betreten werden kann und der Besucher bzw. Nutzer sich darin oder davor befindet. Dennoch aber kann gerade auch in diesem Falle die bildhafte Erscheinung vorherrschen, d. h. das Entwerfen über Bilder maßgeblich für die Wahrnehmung im Raume sein. Zur Klärung des Sachverhalts soll ein Aufsatz Dagobert Freys aus dem Jahre 1925 herangezogen werden, in dem es nicht um Palladios Werk, sondern um die *Wesensbestimmung der Architektur* im Allgemeinen geht. Eine erste Unterteilung der bildenden Künste in Bildkünste, d. h. Malerei und Plastik, einerseits sowie tektonische und technische Künste, d. h. Architektur, andererseits macht auf die grundlegend verschiedenen Erscheinungsweisen der in den genannten Bereichen hervorgebrachten Werke aufmerksam.⁵ Während die „ästhetische Wirklichkeit“ der Architektur die Realität unserer Erfahrung im Raume bestimme, stellten die Malerei und Plastik eine davon „grundsätzlich verschiedene ideelle Welt dar, gleichviel, ob sie Naturformen wiedergeben oder bloß durch Qualitäten wirken“.⁶ Auf der Basis der zunächst gezogenen klaren Trennungslinie würde Freys Definitionsversuch jedoch kaum zur Kritik des Kunst- und Architekturgeschehens des 20. oder auch beginnenden 21. Jahrhunderts herangezogen werden können. Beispielsweise erlangen Richard Serras Skulpturen räumliche Wirksamkeit, sodass sie in einem gewissen Grad – mit den Worten Freys – als „ästhetisches Objekt in der Realität“ von Bedeutung sind. Ähnliches gilt für Malereien Barnett Newmans oder Mark Rothkos. Das Gleiche ist aber auch in umgekehrter Richtung zu beobachten. Weder sind das von Paul Baumgarten während der 1960er-Jahre in Karlsruhe gebaute Bundesverfassungsgericht noch die von Günther Behnisch und Frei Otto geplanten Bauten für die Olympischen Spiele 1972 in München oder das von Herzog & de Meuron im Jahre 2008 fertiggestellte Olympiastadion in Peking lediglich als räumliche, tektonische oder technisch relevante Objekte zu verstehen.

Allerdings war Dagobert Frey diesem Einwand bereits begegnet, indem er die verwendete Begrifflichkeit im Fortgang seines Aufsatzes erweiterte. Demgemäß ist es seines Erachtens möglich, ein Objekt auf verschiedene Weisen, z. B. malerisch oder architektonisch, zu betrachten. Der entscheidende Unterschied liegt in der Art und Weise des Zugangs zum Kunst- oder Architekturwerk, wobei dasselbe durch seine Gestalt und Erscheinungsweise eine Richtung vorgibt⁷: „Wir können es also auch so ausdrücken: wenn ich ein Objekt als wirklich nehme, wenn ich seine räumliche Bestimmung mit dem Ich-Raum identisch setze, das heißt wenn ich mich mit ihm im gleichen Raume befindlich fühle, so betrachte ich es architektonisch. Wir kehren damit zum Ausgangs-

punkt zurück, daß das Wesenhafte der Architektur in der Betrachtungsweise liegt, daß wir ein- und dasselbe Objekt verschiedenartig betrachten und es damit verschiedenen Künsten zuordnen können.“⁸ Einerseits wäre somit sichergestellt, dass sowohl Bilderwerke als auch Skulpturen im gegebenen Falle architektonisch interpretiert werden können und auch müssen. Andererseits bzw. umgekehrt gilt aber auch für ein Gebäude, dass es nicht nur architektonisch zu fassen ist.⁹ Das Skulpturale und das Malerische wären ebenfalls zum Verständnis heranzuziehen. Geschieht das, dann ändert sich aber notwendigerweise der Zugang zur Architektur: „Das Wesentliche dieser malerischen Betrachtung liegt bezeichnenderweise in der bildmäßigen Isolierung und Distanzierung.“¹⁰ Um ein Bauwerk verstehen zu können, muss man im Raume herumgehen. Das erfordert einen ständigen Positions- und Perspektivwechsel. Dominiert stattdessen das Malerische¹¹ bzw. das Bildhafte, dann beherrscht ein idealer Betrachterstandpunkt den Blick auf ein Gebäude.¹² Das aber ist gerade im Falle der Architekturen Palladios der Fall. Ohne ihnen eine räumliche Komponente absprechen zu wollen, wirken sie in der Hauptsache über (En-face-)Bilder. Die Raumerfahrung wird schließlich davon beeinflusst.

Palladios Architekturbilder basieren auf dem Vorrang der orthogonalen Projektion. Das Entwerfen und das Darstellen sind davon durchdrungen, was nicht nur im Falle der Abbildungen der *Quattro Libri*, sondern auch angesichts der realisierten Gebäude ins Auge fällt. Unmittelbar damit einher geht die Präferenz der Frontalität des Betrachterstandpunktes. Nur solchermaßen kann der „richtige“ Blick auf das En-face-Bild gewährleistet werden. In dieser Hinsicht gibt es keinen Unterschied zwischen einer im Traktat aufgeführten Ansicht oder aber einer in der Dreidimensionalität realisierten Fassadenfront. Im Zweifel jedoch garantieren die Holzschnitte die für eine ideale frontale Blickposition erforderliche „unendliche“ Distanz. Sie können sicherstellen, dass es zu keinen unangemessenen perspektivischen Verzerrungen kommt. Wie zur Rechtfertigung ihrer selbst betonen Palladios Gebäude in diesem Sinne ohne Ausnahme die Axialität sowie Symmetrie. Die *Quattro Libri* können diese Forderung noch konziser durchsetzen. Denn an einigen Stellen veränderte Palladio die Darstellungen, insofern das baulich erzielte Ergebnis nicht dem erwarteten Standard entsprach. Mit Sicherheit war er nicht der Erste, der ein solches Ansinnen an die Architektur herantrug. Bereits das engere humanistisch geprägte Umfeld, allen voran Daniele Barbaro, für dessen Vitruvsausgabe Palladio Holzschnitte beisteuerte, hatte entscheidenden Einfluss genommen. Die zeitgenössische Architekturpraxis und -theorie sowie auch die Malerei stellten entsprechende Vorbilder bereit. Allerdings wird Palladio diesen Anspruch mit einer bis zu diesem Zeitpunkt kaum bekannten Konsequenz und Überzeugungskraft umsetzen. Der erste Teil der vorliegenden Schrift wird sich mit den Voraussetzungen der Architekturbilder Palladios auseinandersetzen.

Die bildhaften Eigenschaften seiner Kompositionen wirken noch an den realisierten Gebäuden. Deutlich wird das, wenn Versatzstücke wie Portikusmotive, Dreiecksgiebel oder Serliana auf eine Front aufgebracht werden. Das darauf sich stützende Entwerfen bestimmt maßgeblich die Erscheinungsweise seiner Architektur, wie das Verlassen der frontalen Betrachterstandpunkte offenlegt. Im Sinne der damit angesprochenen und durchzuführenden Perspektivwechsel müssen daher (vor allem während des



Abb. E.2 II Redentore, Venedig

zweiten Teils, in dem Palladios Bilder erläutert werden) immer wieder ein paar Schritte zur Seite gemacht werden, um ein Gebäude von einer schrägen Position aus in den Blick nehmen zu können. Denn erst von dort aus lässt sich erkennen, was der Vorrang der Frontalität für die Realisierung im Raume bedeutet. Villenportiken etwa, die beim Heranschreiten auf der zentralen Symmetrieachse ihre ganze Monumentalität und Pracht entfalten, zeigen sich, von der Seite aus betrachtet, als kaum in Erscheinung tretende Reliefs. Statt der großen Geste bleibt der Eindruck einer dünnen, auf den Gebäudekorpus aufgetragenen Bildschicht. Aber auch in denjenigen Fällen, in denen die Säulen und Dreiecksgiebel nicht unmittelbar auf die Fassadenfläche aufgesetzt, sondern mit einem gewissen Abstand davor positioniert wurden, zeigt sich aufgrund der Ausformulierungen der Übergänge und Details, dass das En-face-Bild eigentlich über die frontale Ansicht entwickelt wurde. In eben diesem Sinne muss man sich nur die kleine Mühe machen, vor der Fassade der Redentore-Kirche auf der Giudecca in Venedig hin- und herzugehen, um herauszufinden, wie wenig die Überschneidungen der ornamentalen Details überzeugen, wenn man nicht auf der Mittelachse an das Gebäude herantritt [Abb. E.2].

Überhaupt lässt sich an den venezianischen Kirchenfassaden eindringlich beobachten, wie die orthogonale Projektion das Komponieren ornamentaler Bildschichten bestimmte. Aufgrund des konsequenten Entwerfens über die zweidimensionale Darstellung lag es nahe, bildhafte Versatzstücke auf der Fläche zu kombinieren, um sie im Sinne der Gesamtkomposition neben- sowie übereinander anzuordnen bzw. zu

verschneiden. Die entstandenen Fassadenreliefs zeigen Pseudoportiken, die, übereinandergeblendet, strukturelle Merkmale der Kirchenkörper – ein Mittelschiff bzw. eine Halle sowie mit Pultdächern versehene niedrigere Seitenschiffe oder -kapellen – nach außen abbilden. Aus der Antike übernommene Architekturglieder erlauben, im Falle von San Giorgio Maggiore und Il Redentore, eine weithin sichtbare Monumentalität. Daneben aber erzeugen diese Reliefbilder ein Hell-Dunkel-Spiel, das über die einzelnen Motive hinweg die gesamte Fassade beherrscht. Schließlich emanzipiert sich das Ornament auf eine Weise, die es nahezu aus den Fesseln der klassischen Ordnungen befreit. Im Falle der Malcontenta, beim Palazzo Valmarana sowie bei der Loggia del Capitanato wird es die gestalterische Führung übernehmen. Das geht dann so weit, dass die Wand allenfalls noch ein Vorwand zur Entfaltung des Ornaments bildet oder aber sogar der gestalterischen Auflösung entgegengeht. Damit aber werden die klassizistischen Füge- und Kompositionsprinzipien – ausgerechnet von *dem* Verehrer und selbsternannten Erneuerer der Antike, von dem Hyperklassizisten Palladio – infrage gestellt.

Palladios Bilder setzen auf die szenische Wirkung im städtebaulichen Kontext oder in der landschaftlichen Umgebung. Wiederum stechen die beiden Kirchen – San Giorgio Maggiore und Il Redentore – hervor, die jenseits des Canale della Giudecca das Stadtbild beherrschen. Im Umfeld der mittelalterlichen Bebauung leuchten sie als helle Fassadenscheiben über das Wasser. Auf ähnlich eindrucksvolle Weise müssen Palladios Palazzi in Vicenza die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, noch bevor die Stadt ab dem 17. Jahrhundert einen klassizistischen Umbau erlebte. In diesem Sinne erfüllten seine Gebäude die in den *Quattro Libri* formulierte Forderung nach einer Erneuerung der antiken (römischen) Architektur. Darüber hinaus nahmen sie aber aufgrund ihrer bildhaften Ausdruckskraft unmittelbar für sich ein. Das Heranschreiten entlang des Prozessionsweges zur Votivkirche Il Redentore und schließlich der Gang hinein sowie anderswo, auf der *Terra ferma*, die Wege zu den bereits von Weitem sichtbaren Villen(fronten) gleichen szenischen Arrangements. Sowohl die ökonomische und politische Herrschaft über das Territorium als auch ein humanistisch geprägter Bildungsanspruch werden in symbolischer Überhöhung sichtbar gemacht. Der Ankommende kann sich der Kraft dieser Sinnbilder nur schwerlich entziehen. Auf idealen Wegabschnitten wird er Teil einer durch die szenischen Bildfolgen nahezu theatralisch anmutenden Gestik.

Palladios Bilder konnten schließlich eine eigene Klassizität entwickeln. Dazu beigetragen haben mit Sicherheit die *Quattro Libri*, in denen ein eingängiger Text-Bild-Mix die Verbreitung der in orthogonaler Projektion dargestellten Fassaden-, Schnitt- und Grundrissbilder beförderte. Der Autor legte den Lesern dabei nahe, mit seinen Erfindungen auf ebensolche Weise umzugehen, wie er es seinerseits mit den antiken Vorbildern gemacht hatte: Einzelne Bilder oder Bildfragmente konnten als Versatzstücke entnommen und in neue Kontexte versetzt werden. Verstärkt wurde deren Erfolg durch die verschiedenen Bedeutungsebenen, die das Bildhafte zur Entfaltung brachte. Ebenso entscheidend war aber die Offenheit der Interpretation, die Palladios Bilder in ganz andersartige politische, soziale und ökonomische Situationen transponieren ließ. Es ist mehr als bemerkenswert, dass seine Architektur sowohl in den bürgerlich geprägten Städten Hollands als auch im royalistischen England oder aber in der jungen

nordamerikanischen Demokratie aufgenommen und weitertradiert werden konnte. Entscheidend dabei waren die ausdrucksstarken Bilder der erhabenen Einfachheit und des bescheidenen Purismus, des rationalen Einsatzes der zur Verfügung stehenden Mittel und der damit einhergehenden Sparsamkeit. Symbolische und repräsentative Ansprüche blieben dabei gewahrt. Die bis auf den heutigen Tag ungebrochene Wirkkraft spricht für die Effizienz dieser Bildersprache.

Vorbilder

Berechtigterweise weist Douglas Lewis in *The Drawings of Andrea Palladio* auf die sich ausbreitende Fülle an Literatur über Palladio („the expansive sea of Palladian literature“¹³) hin. Angesichts der mittlerweile nahezu unüberschaubaren Anzahl an Publikationen zu Palladios Werk wäre es daher vermessen, anzunehmen, die an dieser Stelle eingenommene Perspektive wäre noch an keiner Stelle in den Blick gekommen. In der Tat stützt sich die vorliegende Argumentation auf einige bedeutende Autoren und Schriften, welche die Architektur Palladios bereits hinsichtlich der Bildhaftigkeit, der zweidimensionalen Erscheinungsweise der komponierten En-face-Bilder, des Hell-Dunkel-Spiels, der Bedeutung des Ornamentalen und der szenischen Wirkung betrachteten. Hervorzuheben wären in diesem Zusammenhang - in chronologischer Reihenfolge - vor allem Fritz Burger, Giulio Carlo Argan, Manfredo Tafuri und Arnaldo Bruschi. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesen Personen, mit Ausnahme Burgers, um Autoren, die sich nicht in erster Linie mit Palladios Architektur beschäftigten. Entsprechend finden sich ihre Äußerungen in kleineren Aufsätzen und inhaltlichen Zusammenhängen, die nicht den Anspruch einer umfassenden Klärung der hier entwickelten Thematik besitzen. Bei dem Versuch, die Architektur Palladios zu verstehen, gaben dennoch vor allem diese Fragmente den Anlass dazu, der gelegten Spur systematisch nachzugehen. Keinesfalls wird die Lektüre der vorliegenden Schrift aber ein abschließendes Bild Palladios und seiner Architektur zeichnen. Die Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens hob Erik Forssman hervor, als er im Rahmen einer Studie über *Palladios Lehrgebäude* feststellte: „Allein, Palladio ist kein Individuum, das schließlich einmal monographisch ausgeschöpft werden könnte, sondern ein essentielles Phänomen, mit dem die Architekturgeschichte nie ganz fertig werden wird.“¹⁴ In diesem Sinne will der in der Folge ausgebreitete Gedankengang zum Verständnis der Architektur Palladios einen weiteren fundamentalen Aspekt, denjenigen des Bildermachens, hinzufügen.

Anmerkungen zu diesem Kapitel → S. 335

1. Palladios Sehen

Die orthogonale Projektion

In den *Quattro Libri* erläutert Palladio in klaren Worten, worum es seines Erachtens in der Architektur geht. Alle dafür notwendigen Angaben werden in der gebotenen Kürze zur rechten Zeit gemacht, wie er selbst bereits in der Einleitung darlegt.¹ Ganz zu Anfang des ersten Kapitels des Ersten Buches wird daher in knapper professioneller und wissenschaftlicher Sachlichkeit erklärt, was ein Architekt machen muss, ehe er überhaupt ans Bauen denken kann: „Bevor man beginnt, zu bauen, muss man jeden Teil des Grundrisses und des Aufrisses des Baues, den man zu erstellen hat, sorgfältig erwägen.“² Mit wenigen Worten wird damit die Aufgabe des Baumeisters umrissen, das projektierte Gebäude in allen seinen Ebenen und Schichten geistig zu durchdringen. Zugleich wird damit ein erster Hinweis auf die grafischen Werkzeuge gegeben, die ihm zur Erfüllung dieser Aufgaben zur Verfügung stehen: Der Baumeister hat sich mit den Darstellungen in orthogonaler Projektion auseinanderzusetzen. Diese in zweidimensionalen Zeichnungen erstellten Pläne eines Gebäudes erlauben es, die Maßverhältnisse und Größen aller Bauteile abzulesen, da es sich um maßstäblich verkleinerte, aber nicht perspektivisch verzerrte Darstellungen handelt. Am deutlichsten wird dieses Anliegen im Rahmen der Emanuel Philibert von Savoyen zugeeigneten Widmung des Dritten Buches der *Quattro Libri* ausgesprochen. Palladio nutzt diese Gelegenheit, um die von eigener Hand aufgenommenen römischen Altertümer einzuführen: „[...] Denn darin werdet Ihr die Zeichnungen vieler bewundernswerter antiker Gebäude sehen sowie, dass ich mich sehr bemüht habe, [erstens; Anm. Th. B.] die Antike den Liebhabern derselben zu veranschaulichen, indem ich berichte, zu welcher Zeit, von wem und zu welchem Zwecke sie erbaut wurden, und [zweitens; Anm. Th. B.] den Gelehrten der Architektur Nutzen zu bringen, indem ich die Grundrisse, die Aufrisse, die Schnitte und alle ihre Glieder in Abbildungen zeige und die zutreffenden und wahren Maße hinzufüge, so wie sie von mir mit größtem Eifer gemessen wurden.“³

Palladio nutzt die orthogonale Projektion, da sie eindeutige Aussagen ermöglicht. Seine Vorliebe für Darstellungen in 2D springt in die Augen, wenn man seine theoretischen Schriften oder aber die Zeichnungen aus seiner Hand betrachtet. Im Ersten Buch des Traktats werden die Säulenordnungen über zweidimensionale Schnitt- und Aufrisszeichnungen vorgestellt. Eingetragene Ziffern sollen Nachahmern bei der konzisen Umsetzung helfen. Ein Säulenschaft, ein Kapitell, ein Gebälk – alle dargestellten Architekturteile sind auf der Basis der gemachten Angaben ohne Schwierigkeiten umsetzbar, wenn man – wie der Autor selbst – die nötigen Kenntnisse zur Verarbeitung der Materialien besitzt [Abb. 1.1]. Das Gleiche lässt sich über die im Ersten Buch, Kap. XXVIII, vorgestellten Treppenanlagen berichten [Abb. 1.2]. Für die Darstellungen der zahlreichen Bauwerke in den Büchern II bis IV gilt das im Prinzip ebenso – und zwar sowohl für die Abbildungen der antiken Bauwerke als auch für den Abdruck der eigenen Projekte, d. h. vor allem der Villen, auf die er bereits im Vorwort zum Ersten Buch aufmerksam machte: „Und da wir in diesem Teil äußerst wenig antike Beispiele haben, derer wir uns bedienen können, werde ich die Grund- und Aufrisse vieler

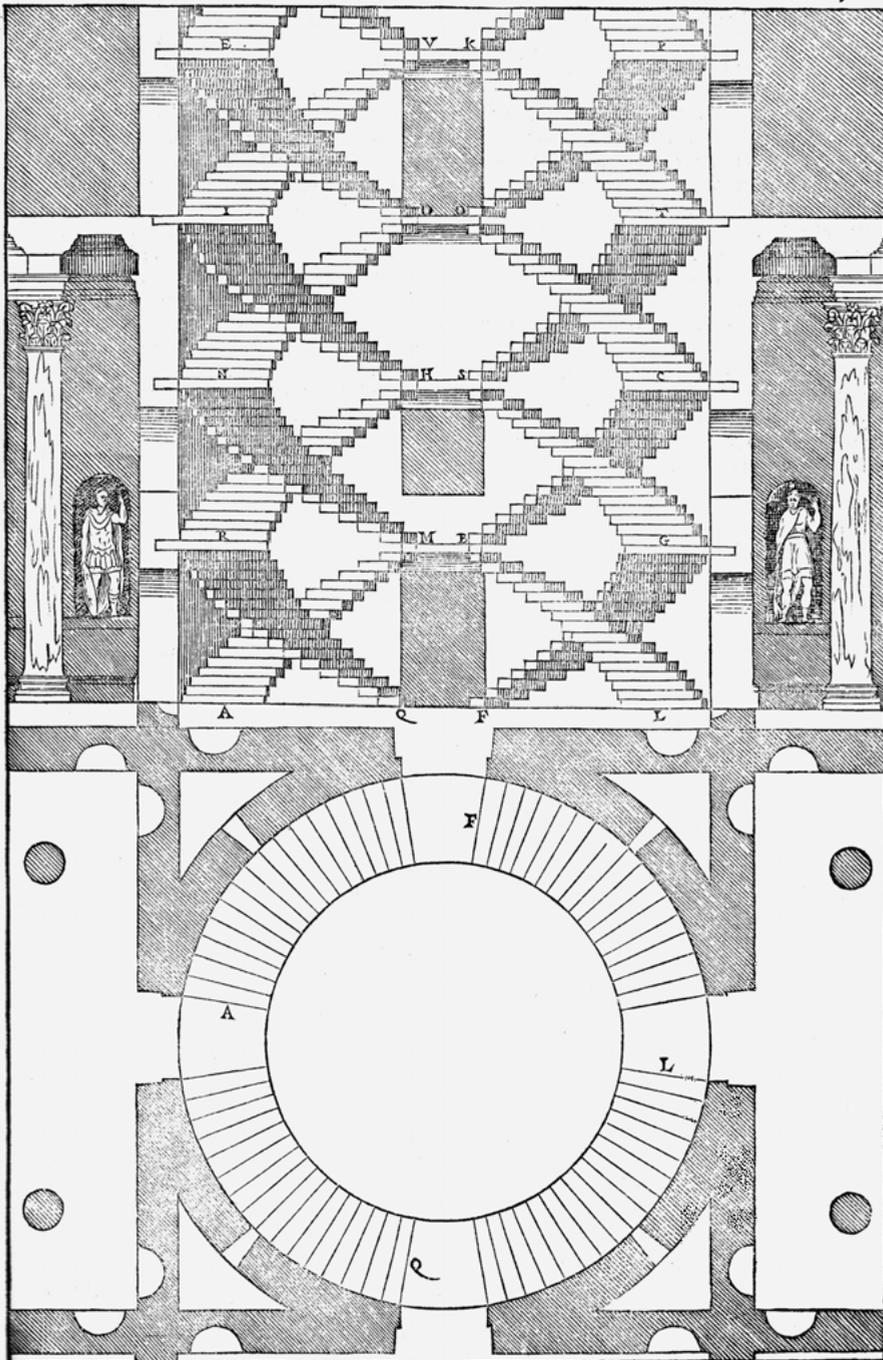


Abb. 1.2 Darstellung der Treppenanlage eines Schlosses in Frankreich (Chambord) in den *Quattro Libri*, aus: Palladio 1570, I 65 (Cap. XXVIII)

meiner Bauten anführen, die von unterschiedlichen Edelmännern in Auftrag gegeben wurden.“⁴ Das von Palladio bearbeitete Material – sei es aus der fernen Vergangenheit oder aber Teil seiner eigenen Arbeit – wird einer strengen darstellerischen Disziplin unterworfen. Die große Einheitlichkeit und Kohärenz der *Quattro Libri* gründet darauf. Zugleich aber führte die Darstellungstechnik Palladios, d. h. das Verwenden orthogonaler (und also zweidimensionaler) Projektionen, nicht nur zu einer Standardisierung der in den *Quattro Libri* veröffentlichten Holzschnitte, sondern darüber hinaus – über den Ort und die Zeit hinweg – zu einer größeren Vergleichbarkeit sowie Übertragbarkeit seiner Architekturen auf andere Kontexte.⁵

Mit beachtenswerter Konsequenz durchzieht die zweidimensionale, ebene Projektion das theoretische und praktische Werk Palladios. Dem Baumeister, dem viel an der Werbung für seine Sache gelegen war, kam diese Vorgehensweise entgegen. Eine räumlich-perspektivische Präsentation seiner Arbeiten hätte – wenn es um die Übertragbarkeit und Nachvollziehbarkeit der zeichnerisch gemachten Angaben ging – nicht dieselben Anliegen befördern können. Allerdings war Palladio keineswegs der erste, der sich mit der orthogonalen Projektion systematisch auseinandersetzte. Bereits der Raffaello Santi zugeschriebene Brief an Leo X.⁶ hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Darstellung eines Gebäudes über Grundrisse, Ansichten und Schnitte beschrieben und zur Verständlichkeit eines Entwurfsgedankens auch gefordert: „Und weil die dem Architekten eher geziemende Weise zu zeichnen von derjenigen des Malers verschieden ist, werde ich darlegen, was mir für das Verständnis aller Maße sowie für das fehlerlose Auffinden aller Gebäudeteile als schicklich erscheint. Die Zeichnungen also von Gebäuden, die dem Architekten zugehören, teilt man in drei Teile ein, wobei es sich zuerst um den Grundriss, man kann auch sagen die Geschosszeichnung, handelt, zweitens um die Außenwand mit ihren Ornamenten und drittens die innere Wand [also den Schnitt; Anm. Th. B.] ebenfalls mit ihren Ornamenten.“⁷ Dabei unterstrich Raffael die damit erreichbare Klarheit und Exaktheit: „[...] kurzum über diese drei Ordnungen bzw. Betrachtungsweisen lassen sich alle Teile eines jeden Gebäudes, drinnen und draußen, genau erfassen.“⁸ Bei der Erläuterung dieser Techniken ging es also um eine Rationalisierung sowohl des Nachdenkens über Architektur als auch des Bauens. Die Pläne dienten dazu, exakte Lesbarkeiten zu ermöglichen – und zwar auch dann, wenn deren Autor nicht vor Ort war.⁹

Als unmittelbares Vorbild für Raffaels Einlassungen zur Architekturdarstellung kann sein Lehrer Donato Bramante angeführt werden. Dessen Zeichnungen zur geplanten Kuppel für Sankt Peter in Rom wurden als Grundriss und Perspektivschnitt im Sinne der orthogonalen Projektion angelegt, wie Francesco Paolo Di Teodoro ausführte [Abb. 1.3].¹⁰ Bereits Bramante hatte also jene bestechende Klarheit der Zeichnung vor Augen geführt, die dann während des 16. Jahrhunderts – etwa bei Michele Sanmichele¹¹ und allen voran bei Andrea Palladio – zu einem rationalen Standard der Darstellung werden sollte. Man kann jedoch noch einen weiteren Schritt hinter Bramante zurückgehen: Dessen Vorbild, Piero della Francesca, gab entscheidende Impulse.¹² Die Technik der Abstraktion und Selektion sowie der gleichzeitigen Zergliederung eines Bauwerks in voneinander getrennte zeichnerische Wiedergaben hatte dieser bereits in dem Traktat *De prospecta pingendi*¹³ vorgeführt.¹⁴

Modelle – haben der Sicherung der architektonischen Praxis zu dienen. Entsprechend betont Christof Thoenes, dass Albertis Äußerungen im Architekturtraktat „von Zeichnungen nicht als Medien künstlerischer Erfindung, sondern als Instrumenten der Realisierung“ handeln.¹⁷

Letztlich aber gehen diese und andere Äußerungen¹⁸ auf Vitruv zurück,¹⁹ der die für einen erfolgreichen Baumeister notwendigen Techniken der Plandarstellung bereits aufgezählt hatte. Im zweiten Kapitel des Ersten Buches seiner Abhandlung *De architectura libri decem* (*Zehn Bücher über Architektur*) hört sich das so an: „Die Formen der Dispositio, die die Griechen Ideen nennen, sind folgende: Ichnographia, Orthographia, Scaenographia. Ichnographia ist der unter Verwendung von Lineal und Zirkel in verkleinertem Maßstab ausgeführte Grundriß, aus dem (später) die Umrisse der Gebäudeteile auf dem Baugelände genommen werden. Orthographia aber ist das aufrechte Bild der Vorderansicht und eine den Maßstäben des zukünftigen Bauwerks entsprechende gezeichnete Darstellung in verkleinertem Maßstab. Scaenographia ferner ist die perspektivische (illusionistische) Wiedergabe der Fassade und der zurücktretenden Seiten und die Entsprechung sämtlicher Linien auf einen Kreismittelpunkt.“²⁰ So wie es aussieht, hatte Vitruv die perspektivische Darstellung als Ergänzung neben diejenige des Grund- und Aufrisses gestellt. Die Vor- und Nachteile der wahren maßstäblichen Abbildung einerseits und der verzerrenden perspektivischen Wiedergabe einer räumlichen Situation andererseits wurden daher seit dem 15. Jahrhundert – spätestens seit Albertis Äußerungen – in den maßgeblichen Texten der Renaissance diskutiert. Aufgrund einer angenommenen Inkonsequenz der vitruvianischen Erläuterungen ging man dabei zuweilen so weit, die Begrifflichkeit des antiken Textes infrage zu stellen. Bereits in einer von Fabio Calvo – der dem Kreise Raffaels angehörte – angefertigten Übersetzung des Vitruv, die sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet, wurde der Begriff *scaenographia*, unter Umgehung der nächstliegenden philologischen Deutung, im Sinne der präferierten orthogonalen Projektion kurzerhand mit dem Schnitt gleichgesetzt.²¹

Bemerkenswerterweise zählt Palladios Mentor Daniele Barbaro ebenfalls zu denjenigen Autoren, die sich mit den *Pro* und *Kontra* der genannten Darstellungsweisen sowie der Vitruvianischen Begrifflichkeit und Systematik befassten. Der Ort dafür ist der zunächst im Jahr 1556 und dann noch einmal 1567 erschienene Kommentar zu Vitruvs Traktat. Die dort anvisierte Klarheit der Aussage veranlasst Barbaro – gerade wie zuvor Calvo –, in den Originaltext einzugreifen. An der betreffenden Stelle entschließt er sich daher ebenfalls dazu, eine „Korrektur“ einzufügen, die seiner Denkweise, d. h. seiner rationalen Auffassung – Manfredo Tafuri spricht von einem radikalen Rationalismus (*razionalismo radicale*²²) –, entspricht. Demgemäß bedürfe es, um die nachvollziehbare maßstäbliche Plandarstellung eines Gebäudes zu komplettieren, zunächst nicht der perspektivischen Zeichnung, weswegen Barbaro bei seiner Übersetzung den Grund- und Aufrissen kurzerhand – entgegen der Quellenlage – die Darstellung von Vertikalschnitten (durch ein Gebäude) zur Seite stellt: „Die Ideen [Arten; Anm. Th. B.] der Plandarstellung sind diese: der Grundriß, der Aufriss und der Schnitt. Der Grundriß basiert auf der Anwendung des Zirkels und des Lineals auf einen verkleinerten Maßstab. Ihm entnimmt man die Zeichnung der Formen auf der Fläche. Der Aufriss

ist das aufrecht stehende Abbild der Front und die maßstäblich gezeichnete Gestalt, die man nach der Art und Weise des Werkes herstellen muss. Der Schnitt ist Andeutung der Front und der Seiten, die davon abgehen, sowie eine Übereinstimmung aller Linien im Zentrum des Zirkels.“²³

Die anschließende ausführliche Kommentierung dient dazu, die genannten Darstellungstechniken zu erklären und ihren Nutzen herauszustellen. Durch die Erläuterungen wird offensichtlich, dass das Augenmerk auf Eindeutigkeit und Nachvollziehbarkeit gelegt wird.²⁴ Der Architekt wird dabei mit dem Arzt verglichen, der ebenfalls alle inneren und äußeren Teile des Körpers kennen muss.²⁵ Dieser Aspekt ist Barbaro so wichtig, dass er ihn eigens hervorhebt. Zudem muss er die Abweichung vom Originaltext rechtfertigen und die Logik seines eigenen Vorgehens sichern: „Dieser Nutzen des Schnittes bewegt mich dazu, Scio-graphia und nicht Scenographia zu übersetzen. Denn wenngleich die Scenographia Darstellung von Szenen und Perspektive ist, ist sie bei den Dingen des Theaters notwendig, wie man im Fünften Buch sehen wird. Sie scheint jedoch nicht den Ideen der Plan-darstellung, von denen gesprochen wird, zu entsprechen.“²⁶ Daniele Barbaro lehnt die perspektivische Darstellung also nicht ab. Er formuliert jedoch einen klaren Vorrang der Darstellung in orthogonaler Projektion. Erst wenn Grundriss, Aufriss und Schnitt als die maßgeblichen Techniken der Architekturproduktion gesichert sind, dann kann die Projektion in 3D noch hinzukommen, deren Wert Barbaro zwar vage lobt,²⁷ aber nicht, wie bei den Zeichnungen in 2D, näher umreißt.²⁸ Lediglich Letztere erlauben eine eindeutige Ablesbarkeit, die unabdingbar, nicht nur für die Theorie, sondern vor allem für die Praxis des Bauens ist.²⁹

Dieser Forderung gemäß wurden den entsprechenden Textstellen Abbildungen beigefügt, welche die Zeichentechnik der orthogonalen Projektion am Beispiel des Grund- und Aufrisses sowie des Schnittes eines Tempels vorstellen [Abb. 1.5, 1.6]. Darüber hinaus bildet dieses Darstellungsmittel jedoch die grafische Grundlage für den gesamten Vitruv-Kommentar. Gemeinsam mit Andrea Palladio erschloss Daniele Barbaro damit die Möglichkeit, die bisweilen schwer verständlichen theoretischen Einlassungen des antiken Autors über nachvollziehbare visuelle Erläuterungen zugänglich zu machen. Die maßgebliche Rolle, die Palladio dabei zukam, betont Heinz Spielmann, indem er auf die Bedeutung der Abbildungen für den Erfolg der Publikation verweist: „Ohne Zweifel ist die allgemeine philosophische Begründung von Vitruvs Argumenten die eigentliche Leistung Barbaros, aber das konkrete Material lieferte ihm Palladio.

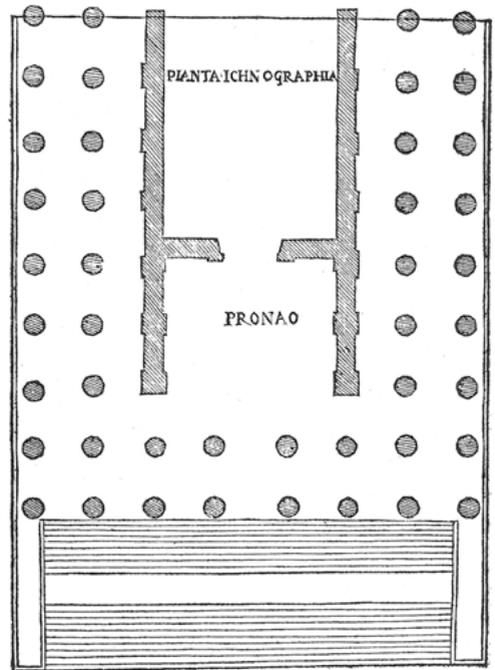


Abb. 1.5 Daniele Barbaro/Andrea Palladio, Darstellung der Ichnographia in Barbaros Vitruvkommentar aus dem Jahre 1567, aus: Barbaro 1567, I 31

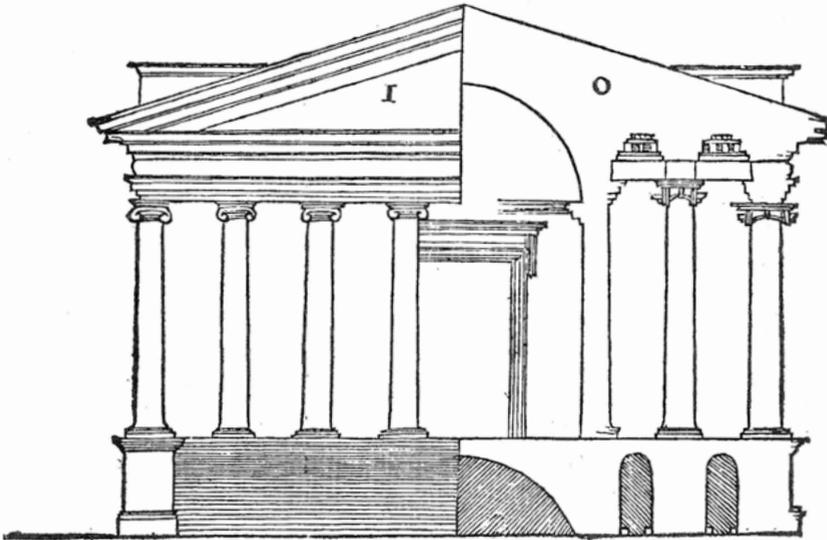


Abb. 1.6 Daniele Barbaro/Andrea Palladio, Darstellung der Orthographia und Sciographia in Barbaros Vitruvkommentar aus dem Jahre 1567, aus: Barbaro 1567, I 32

Nur durch dessen Mitarbeit gewann der Traktat die Überzeugungskraft für die Architekten.³⁰ Text und Bild konnten auf unterschiedlichen Ebenen ansprechen und das Thema beleuchten. Bedeutend ist dabei jedoch, dass Palladio die Klarheit seiner zeichnerischen Aussagen durch die Darstellung in orthogonaler Projektion ermöglichte. Auf diese Weise wurde eine außerordentliche Nachvollziehbarkeit des in Bild und Wort Vorgestellten erzielt, die der perspektivischen Darstellung so nicht eignet, wie Barbaro selbst herausstellte.³¹ Verlässlichkeit und Klarheit können dabei allerdings nur gewährleistet werden, wenn man gewisse Grundregeln befolgt, die heutzutage als selbstverständlich erachtet werden. Eine derselben lautet: „Der Aufriss muss mit dem Grundriss übereinstimmen.“³² Für Barbaro ist es noch unerlässlich, eine solche Mahnung auszusprechen.³³ Im Grunde muss man daher von dem Programm einer rationalen Architekturkritik sprechen, dessen grafische Umsetzung die Holzschnitte Palladios vor Augen stellen.

Vergößert wird die solchermaßen erreichte Informationsfülle weiterhin durch die Anordnung der Holzschnitte zueinander: Im vergleichenden Kontext der Darstellungen wird Einblick gewährt in die Ordnung und Organisation der besprochenen Architekturen. Wie Manfredo Tafuri feststellt, sind die orthogonale Projektion und die Disposition der über sie erzeugten Abbildungen Teil der Systematik der Vermittlung. Sie werden zu Werkzeugen des forschenden Suchens und der wissenschaftlichen Mitteilung: „Der Beitrag Palladios zu Vitruv geht deswegen über die archäologische Beratung und den reinen grafischen Ausdruck hinaus. So wie der Dialog zwischen Text und Bildern ab dem III. Buch angelegt ist, bringt er den antiken Traktat aufgrund der didaktischen ‚Transparenz‘ der grafischen Rekonstruktionen zum Sprechen. Dafür wird beinahe immer die Methode der ebenen Projektion angewandt, die im *Brief an Leo X.* formuliert wurde. Die Professionalität der palladianischen Zeichnungen von Tempeln,

Ordnungen, Theatern und des *domus* [des römischen Wohnhauses; Anm. Th. B.] ist die gleiche wie bei seinen zeitgenössischen Projekten. Die rigorose Anwendung der *orthographia* [des Aufrisses; Anm. Th. B.] und der *ichnographia* [des Grundrisses; Th. B.] erlaubt die Lektüre und die Überprüfung des metrisch-proportionalen *ordo* [Ordnung; Anm. Th. B.] sowie der *symmetria*, welche den Baukörpern als solchen Gestalt gibt. Hinzu fügt Palladio eine aus Transparenzen und Suprapositionen erzeugte projektive Geometrie, welche die gleichzeitige Kontrolle in der Tiefe hintereinanderliegender Bauglieder, Ebenen und Räume erlaubt: ...“³⁴

Die konsequente Durchführung dieses Gedankens in den *Quattro Libri* ist es, was die Stärke – oder auch Überredungsgabe – Palladios (d. h. seiner Schriften als beredter Zeugen seines Nachlasses) ausmacht.³⁵ Mit sehr wenigen Ausnahmen wurden die Holzschnitte des Traktats in orthogonaler Projektion angefertigt. An zahlreichen Stellen – aber vor allem bei der Präsentation der eigenen Entwürfe – wurden sie darüber hinaus so zueinander positioniert, dass Grund- und Aufrisse sowie Schnitte in Relation zueinander gelesen werden können. In diesem Sinne war, wie Decio Gioseffi betont, der beherrschende Gedanke in Palladios Arbeit darauf gerichtet, die dreidimensional erscheinenden Objekte über zweidimensionale Schnitte und Ansichten zu zergliedern und dadurch zu kontrollieren: „Sodass, wenn [...] die wechselseitige Ergänzung tatsächlich stattfindet, die Zeichnung Palladios – ungeachtet dessen – ‚zuvörderst‘ ein Netzwerk metrischer Verhältnisse und Beziehungen bleibt. Beziehungen, die nur die orthogonale Projektion, im Aufriss nicht weniger als im Grundriss, ausbreiten und (der raffaelesken Vorschrift gemäß) ‚faktisch vollkommen und mit parallelen Linien gezogen‘ zur Schau stellen kann. Es ist daher der ‚Kult des Maßes‘, der die perspektivische Zeichnung am Ende (innerhalb gewisser Grenzen) an den Rand drängt.“³⁶

Allerdings zeigte bereits in den Augen Raffels die maßliche Kontrolle der orthogonalen Projektion bedeutende Konsequenzen: Aus den Abstraktionen der vermessenen Architektur weiche die Anmut (*grazia*), die sich stattdessen in der perspektivischen Darstellung, d. h. der Herangehensweise des Malers, wie er es ausdrückt, zeigen könne.³⁷ Raffael machte sich daher dafür stark, dass der Maler zur maßlichen Kontrolle seiner Darstellungen die architektonische Methode, d. h. die orthogonale Projektion, nutzte, während der Architekt sich umgekehrt der Perspektive zur (dreidimensionalen) Absicherung seiner Entwürfe versichern sollte. Dabei ging es also nur bis zu einem gewissen Grade um die Frage des Lebendigen und Anmutigen, das der Maler mittels der räumlichen Darstellung festzuhalten in der Lage ist. Ein mindestens ebenso wichtiger Aspekt war der Überblick, den der Entwerfer mithilfe der perspektivischen Darstellung im Rahmen der Baupraxis wahren kann.³⁸ Bis auf den heutigen Tag spiegelt diese Haltung Raffaels die Praxis des architektonischen Entwerfens. Palladios im Grunde ausschließliches Bestehen auf der orthogonalen Projektion mag dagegen für die damalige Zeit zwar ein Fortschritt im Sinne der Klarheit und Übertragbarkeit der Darstellungen sein. In der Konsequenz erscheint die geometrische Projektion (*proiezione geometrica*), wie auch Wolfgang Lotz noch einmal betont, jedoch wie ein abstraktes Schema.³⁹ Vielleicht ist diese Technik dann auch ein Grund für das Kühle und Steife, manchmal Gestelzte, das die äußere Erscheinung der Bauten Palladios so oft begleitet.⁴⁰

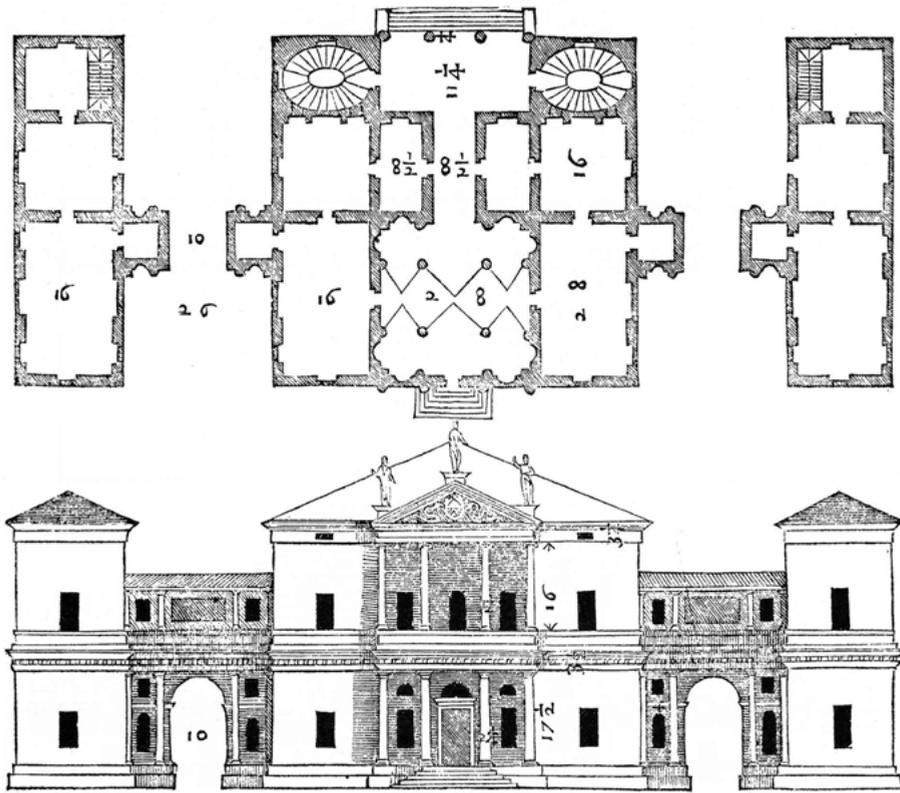


Abb. 1.7 Darstellung der Villa Pisani, Montagnana in den *Quattro Libri*, aus: Palladio 1570, II 52 (Cap. XIII)

Die innere Logik der aufeinander abgestimmten orthogonalen Projektionen (von Grundriss, Aufriss und Schnitt) führt jedenfalls zur weiteren Rationalisierung und Standardisierung der Plandarstellungen.⁴¹ Mit wenigen Ausnahmen sind daher die Maßangaben in den *Quattro Libri* auf der Basis des Vicentiner Fußes angegeben, den Palladio im Zweiten Buch, direkt vor der Präsentation seiner Stadthäuser, und noch einmal im Anschluss an das Vorwort zum Dritten Buch, vorstellt.⁴² Als Folge findet man in allen Teilen des Traktats in die Pläne eingetragene Ziffern, durch die eine prinzipielle maßliche Kontrolle von Grundriss, Aufriss und Schnitt suggeriert wird [Abb. 1.7]. Palladio benutzte allerdings nicht nur absolute Maßangaben. Vielmehr wurden die bereits im Ersten Buch eingeführten (toskanischen, dorischen, ionischen, korinthischen und kompositen) Ordnungen auf Module zurückgeführt, die relationale Werte angeben, über die eine Berechnung aller Teilmglieder bei der Vorgabe einer Basisgröße möglich ist⁴³ – und zwar wiederum über die orthogonale Projektion, d. h. als Ansicht von der Seite, als Untersicht und als Schnitt [Abb. 1.1, 1.8].⁴⁴ Bei der Begründung des Moduls als mathematischem Generator der Architekturelemente wird – wie anderswo auch – der Autorität stiftende Bezug zu Vitruv hergestellt: „Zum Verständnis derselben [der folgenden Kapitel und Zeichnungen der fünf Ordnungen; Anm. Th. B.] (sodass ich dasselbe nicht mehrere Male zu wiederholen habe) ist zu wissen, dass ich dem Einteilen und Messen besagter Ordnungen kein bestimmtes und festgelegtes, d. h. irgendeiner Stadt eigentümliches Maß, wie Elle, Fuß oder Spanne, habe entnehmen wollen,

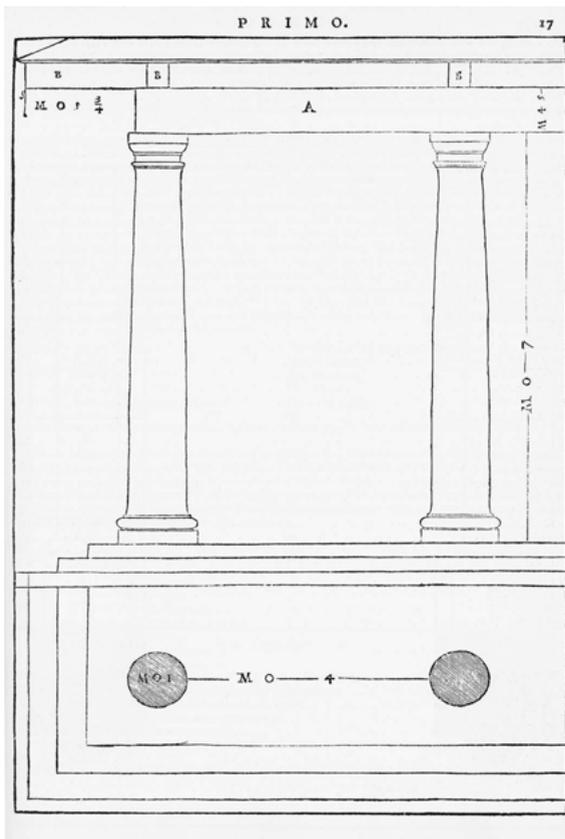


Abb. 1.8 Darstellung der toskanischen Ordnung in den *Quattro Libri*, aus: Palladio 1570, I 17 (Cap. XIII)

wissend, dass die Maße verschieden sind, so wie die Stadt und die Regionen sich unterscheiden. Vitruv aber nachahmend, der die dorische Ordnung mit einem der Größe der Säule entnommenen Maß ein- und unterteilt, das allen gemeinsam ist und von ihm Modul genannt wird, werde auch ich mich eines solchen Maßes bei allen Ordnungen bedienen. Und das Modul wird der in sechzig Minuten unterteilte untere Durchmesser der Säule sein – mit Ausnahme der dorischen Ordnung, bei der das Modul der halbe, in dreißig Minuten unterteilte Durchmesser der Säule sein wird, da die Einteilung der besagten Ordnung auf diese Weise sachdienlicher ist. Daher wird sich jeder, indem man das Modul der Beschaffenheit des Bauwerkes gemäß vergrößert und verkleinert, der Proportionen und gezeichneten Formen bedienen, die den jeweiligen Ordnungen angemessen sind.“⁴⁵ Wie Erik Forssman feststellte, gehen die Darstellungen der Säulenordnungen jedoch nicht auf eine organäre Idee Palladios, sondern

auf Serlio und vor allem auf Vignola zurück.⁴⁶ Letzterer hatte in der Einleitung zur *Regola delli cinque ordini d'architettura* bereits erklärt, dass seine Darstellungen nicht auf Elle, Fuß oder Spanne, sondern auf einer – wie er es nannte – beliebigen Maßeinheit (*misura arbitraria*), dem sogenannten Modul, basierten.⁴⁷

Ganz in diesem Sinne bot Palladio seine zeichnerischen Vorlagen zur Nachahmung in der Praxis an. Das Werkzeug dafür waren absolute oder aber relationale Maßangaben und – von größter Bedeutung – die Darstellungen in orthogonaler Projektion, die, wie Alberti, Raffael und Barbaro festgestellt hatten, die Grundlage für das exakte Nachvollziehen der geometrischen und maßlichen Angaben waren. Mit Sicherheit liegt in dieser Kombination sowie in dessen stringenter Anwendung die relevante Neuerung in Palladios Darstellungsweise, mit der er weit über die Publikationen Serlios hinausging. Der Erfolg seiner Veröffentlichungen wurde zudem dadurch unterstützt, dass er auch seine eigenen Projekte, vor allem die Stadthäuser und Villen, auf der Basis desselben zeichnerischen Instrumentariums präsentierte. Zwar haben mehrere Studien längst gezeigt, dass die im Traktat angegebenen Maße zuweilen deutlich von denjenigen der realisierten Gebäude abweichen.⁴⁸ Dennoch erzeugen die *Quattro Libri* diesbezüglich eine äußerst wirksame Illusion der Verlässlichkeit. Das Miteinander der konsequent

eingesetzten orthogonalen Projektion und der systematisch in die Abbildungen aufgenommenen Maßangaben verleiht eine Überzeugungskraft, die der Aussage des Autors Autorität verleiht.

Man kann die Bedeutung daher kaum überbewerten, welche der Arbeit an den Holzschnitten zukam, die Palladio zu Barbaros Kommentar beisteuerte. Die dort gelegten Grundlagen wurden, was die Anwendung der orthogonalen Projektion betrifft, sowohl in seinen Entwurfszeichnungen als auch schließlich in den *Quattro Libri* dezidiert für das eigene Anliegen – im Sinne des baumeisterlichen Sachverständs und der davon abgeleiteten Vorbildfunktion – nutzbar gemacht. In einem Beitrag über Palladios Antikenzeichnungen gelangte Gian Giorgio Zorzi zu einer entsprechenden Einschätzung: „Andererseits hatten auch die mit Barbaro zur Besorgung der Abbildungen der ‚Kommentare‘ der ‚Zehn Bücher‘ des lateinischen Architekten gemachten Studien ihn dazu veranlasst, einige Standards hinsichtlich seiner Bauwerke festzulegen und einige Regeln für die Gelehrten der Architektur zu bestimmen.“⁴⁹ Die *usanza nuova* (neue Gepflogenheit), von der Palladio sprach,⁵⁰ bezog sich daher nicht nur auf die Wiederbelebung antiker Gestaltungsprinzipien und der dazugehörigen dekorativen Ausstattung. Er meinte damit auch die Art und Weise der zeichnerischen Kontrolle während des Planungs- und Bauprozesses sowie die abschließende Präsentation etwa in den *Quattro Libri*. Aus keinem anderen Grunde weist er daher ganz zu Anfang des Traktates auf die Bedeutung von Grund- und Aufrissen bei der Sicherung der Sorgfaltspflicht des Architekten hin.⁵¹

Wenn Douglas Lewis stattdessen notiert, dass die *Quattro Libri* den Zugang zur Arbeit Palladios verstellt hätten,⁵² dann mag diese Behauptung allenfalls richtig sein, was die zahlreichen Manipulationen anbelangt, die Eingang in den Traktat fanden. Bereits Inigo Jones wunderte sich darüber, wie wenig die dort gezeigten Holzschnitte mit den Gegebenheiten vor Ort und den realisierten Gebäuden übereinstimmten.⁵³ Geradezu falsch ist die Aussage von Lewis aber, insofern sie auf die Darstellungen in orthogonaler Projektion zielt, die das Erscheinungsbild der *Quattro Libri* bestimmen. Ebenso wenig trifft es die Sache, wenn er behauptet, dass das besondere Image des Traktates in der Folge eine abträgliche Wirkung auf seinen Autor gehabt habe.⁵⁴ Gerade das Gegenteil ist der Fall: Die Gründe für den Einsatz der orthogonalen Projektion liegen nicht nur in der damit erreichten höheren Klarheit und Rationalität des Gezeigten. Zwar geht es Palladio um eine optimale Kommunizierbarkeit der Inhalte der *Quattro Libri*. Zugleich jedoch durchdringt das Denken sowie Sehen in der orthogonalen Projektion sein Entwerfen und die realisierten Gebäude. Seine Architektur kann ohne diese Grundhaltung gar nicht verstanden werden.⁵⁵ Die Bauten aus seiner Hand zeigen, dass ihnen zweidimensionale Darstellungen nicht nur als professionelle Instrumentarien zugrunde liegen. Vielmehr lassen sie erkennen, dass sie über das Mittel der ebenen Projektion gedacht wurden. Palladios Gebäude sind aus Flächenkompositionen entstandene Körper. Gerade auch in diesem Sinne verändert die *usanza nuova* auf entscheidende Weise den Ausdruckscharakter der Architektur Palladios. Am Ende zeigt sich die orthogonale Projektion – entgegen der Einschätzung von Douglas Lewis⁵⁶ – gerade als die kongeniale Darstellung der realisierten Architekturen.



Abb. 1.9 Villa Foscari (La Malcontenta), Malcontenta, Portikus der Hauptfront mit breiterem Interkolumnium in der Mitte

Der distanzierte Frontalblick – Architekturbilder der Symmetrie und Axialität

Der Vorrang der orthogonalen Projektion verlangt seitens des Entwerfers eine spezifische Positionierung. Er muss ein Bauwerk im Geiste aus einer im Grunde unendlichen Distanz – die keine perspektivischen Verzerrungen erzeugt – betrachten. Das gilt für die Ansichten, aber auch für die am existierenden Gebäude ohnehin als solche nicht wahrnehmbaren Schnitte und Grundrisse.⁵⁷ Bei dieser Herangehensweise wird über zweidimensionale Darstellungen konzipiert, die wie in der Fläche arrangierte Bildkompositionen vorgestellt werden. Zugleich müssen sie auf eine dreidimensionale Realisierung hin bedacht sein. Im Falle Palladios ist allerdings zu beobachten, dass sich die anfängliche Disposition der zeichnerischen Festlegung in zwei Dimensionen – so wie er es in seinem Traktat für das Vorgehen des entwerfenden Architekten fordert – bis in das Erscheinungsbild des realisierten Gebäudes hinein zu erkennen gibt. Bis auf seltene Ausnahmen zeigen sich die Bauwerke Palladios daher als relativ einfache Kuben mit davorgesetzten Fassadenbildern. Diese Feststellung beschränkt sich jedoch nicht auf das äußere Erscheinungsbild. Was die Aufrisse im Inneren betrifft, verfährt Palladio ebenso; und selbst die Grundrisse können noch nach Bildgruppen sortiert werden.⁵⁸

Die theoretischen Äußerungen Palladios lassen erkennen, dass die Plandarstellungen in orthogonaler Projektion in erster Linie die Auffassung dessen, wie beispielsweise eine Fassade auszusehen habe, bestimmten. Dabei zeigt sich ebenfalls, wie dominant die Erfahrung des in einer gewissen Ferne verweilenden Sehens gegenüber derjenigen des Hindurchgehens in den Vordergrund tritt. Denn nur aus der Position des distanzierten Frontalblicks, für den sich die architektonischen Glieder auf einer im Grunde zweidimensionalen Ebene verteilen, kann folgende Feststellung gemacht werden, die Palladio im Rahmen des Ersten Buches der *Quattro Libri* einfügt, als im Allgemeinen über die Säulenordnungen, deren Anwendung, Proportionen und Disposition gesprochen wird. Ohne ein konkretes Beispiel als Anlass zu nehmen, nennt Palladio Regeln für alle Fälle: „Die Säulen müssen an den Fronten der Gebäude von gerader Anzahl sein, damit in der Mitte ein Interkolumnium entsteht, das man ein wenig größer machen wird als die anderen, auf dass man die Türen und die Eingänge besser sehen wird, die man in die Mitte zu setzen pflegt [...]“⁵⁹ [Abb. 1.9].

Der sich regende Einwand, dass Palladio mit dieser Äußerung lediglich Bekanntes wiederholte, ist nur bis zu einem gewissen Grade stichhaltig. Zwar war, insofern man ein Gebäude über eine Mittelachse organisieren und erschließen wollte, die gerade Anzahl an Frontsäulen eine unabwendbare Folgerung. An antiken Tempeln und auch basilikalischen Anlagen war dies unmittelbar ablesbar.⁶⁰ Jedoch war diese Prämisse bei mittelalterlichen Profanbauten des Veneto keine allseits anzutreffende Selbstverständlichkeit. Man sieht das beispielsweise an der Fassade der Ca' d'Oro, die von Matteo Raverti und Bartolomeo Buon zwischen 1424 und 1440 am Canal Grande errichtet wurde [Abb. 1.10].⁶¹ Aber auch bereits der Renaissance verpflichtete Fassadenaufrisse schlossen sich ihr nicht unbedingt an, wie der um 1487 an gleichfalls prominenter Stelle aufgeführte, wahrscheinlich von Pietro Lombardo entworfene Palazzo Dario zeigt [Abb. 1.11].⁶²

In diesem Sinne betonen George Hersey und Richard Freedman in *Possible Palladian Villas*, dass der Begriff Symmetrie bis in die Renaissance hinein überhaupt nicht diejenige geometrische und mathematische Rigorosität beanspruchte, die ihm seither zukommt.⁶³ Mit Blick auf die Planungen Filippo Brunelleschis für den Palazzo Medici in Florenz hebt Christoph Luitpold Frommel hervor, was für eine hohe Bedeutung der symmetrischen Disposition im Sinne der gestalterischen Klarheit und der Monumentalisierung des Baukörpers allerdings seit dem Quattrocento beigelegt wurde.⁶⁴ An anderer Stelle erwähnt Frommel diesbezüglich die Architektur Donato Bramantes.⁶⁵ Schließlich aber ging Palladios Vorstellung der Anlage eines Gebäudes mit herausstechender Bedingungslosigkeit von einer umfassenden Axialisierung und Symmetrisierung aus.⁶⁶ Seine Fassaden- und Grundrissbilder stellen das unmittelbar vor Augen. Das geeignete Medium für die Darstellung und Sicherung axialer und symmetrischer Anlagen war die orthogonale Projektion, die auf einer zweidimensionalen Ebene alle Maße exakt kontrollierte. Der ideale Betrachterstandpunkt lag – sollte er dem Auge des Entwerfers vor dem gezeichneten Blatt möglichst entsprechen – folgerichtig in ausreichendem Abstand auf der Mittelachse vor der Fassade des realisierten Gebäudes. Denn nur von dort aus kann die Axialität und Symmetrie einer Fassadenfront weitgehend überschaut werden [Abb. 1.12].

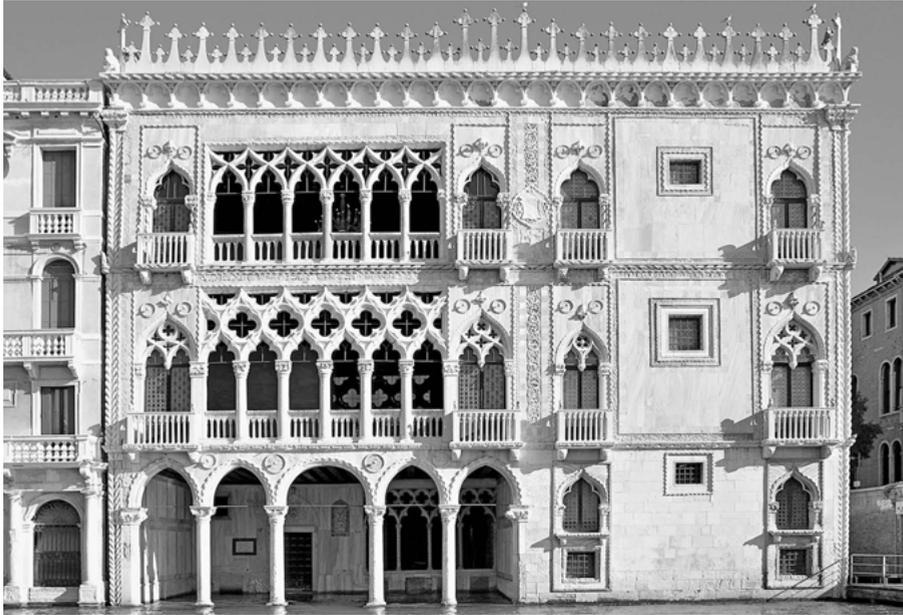


Abb. 1.10 Matteo Raverti und Bartolomeo Buon, Ca' d'Oro, Venedig, 1424–40, Fassade



Abb. 1.11 Pietro Lombardo (?), Palazzo Dario, Venedig, um 1487, Fassade

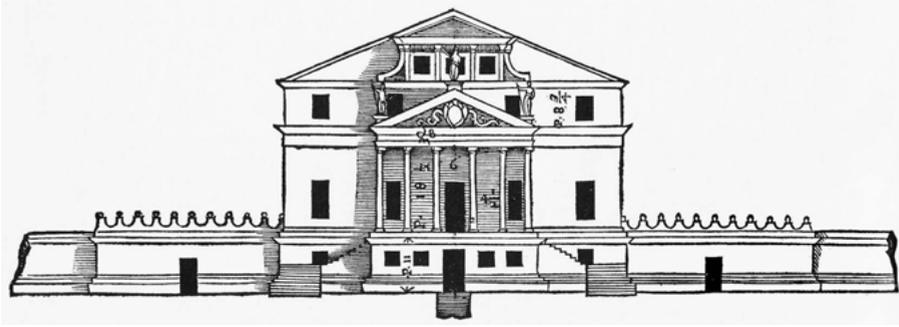


Abb. 1.12 Darstellung der Fassade der Villa Foscari (La Malcontenta), Malcontenta, in den *Quattro Libri*, aus: Palladio 1570, II 50 (Cap. XIII)

Aus dieser besonderen Perspektive – und von keiner anderen Stelle aus – lässt sich beispielsweise ein in der Mittelachse aufragendes Portal zwischen einem breiteren Interkolumnium in seiner Position und relativen Dimension klar erkennen. Palladio parallelisiert somit – ohne das noch einmal explizit auszusprechen – das Auge des entwerfenden Architekten und dasjenige des mit einem distanzierten Frontablick auf ein Gebäude schauenden Betrachters. Der in einem schrägen Winkel darauftreffende Blick ist dagegen von entschieden untergeordneter Bedeutung, da er schlichtweg von einem der Konzeption nicht adäquaten Standpunkt aus erfolgt. In einem Beitrag über die Prinzipien der Architekturdarstellung in Palladios *Quattro Libri* bestätigt Bernhard Rupprecht das Gesagte: „Perspektive ist für ihn [Palladio; Anm. Th. B.] Zufälligkeit des Standpunktes, wechselnde Konditionierung des Objekts [...]. Für den wissenden und erkennenden Geist gibt es vor und in der Architektur nicht die vom Standpunkt des Betrachters abhängigen Verhältnisse des ‚davor‘, ‚dahinter‘, ‚daneben‘ usw.; Architektur ist für Palladio in Form und Struktur absolut fixiert.“⁶⁷

Die orthogonale Projektion befördert also das Anliegen axialer und symmetrischer Planung. Letztlich wird die in einem modernen Sinne aufgefasste Symmetrie zu einem *sine qua non* des Entwerfens. In dieser Hinsicht sollten wohl auch die folgenden Zeilen Palladios gleich zu Beginn der *Quattro Libri* gelesen werden: „Die Schönheit ergibt sich aus der schönen Form sowie aus der Übereinstimmung des Ganzen mit den Teilen, der Teile untereinander und jener zum Ganzen, sodass die Gebäude wie ein vollständiger und wohl bestimmter Körper zu erscheinen haben, in dem ein Glied dem anderen angemessen ist und alle Glieder für dasjenige, das man machen möchte, erforderlich sind. Bedenkt diese Dinge bei der Zeichnung und beim Modell [...]“⁶⁸ Schließlich wird im Rahmen einer Stellungnahme zur Fassadengestaltung der Fassade von San Petronio in Bologna vom 11. Januar 1578 noch einmal die Bedeutung der Symmetrie für eine ausgewogene architektonische Gestaltung in ganz ähnlicher Formulierung geltend gemacht: „Bei allem Glauben aber halte ich dafür, dass ihr Urteilsvermögen verdorben ist. Ich weiß auch nicht, bei welchen deutschen Autoren sie die Architektur jemals beschrieben gesehen haben, die nichts anderes ist als ein Verhältnis von Gliedern in einem Körper, [und zwar; Erg. Th. B.] das eine mit den anderen und die anderen mit dem einen so gut in Symmetrie und Übereinstimmung gebracht, dass sie auf harmonische Weise Hoheit und Würde hervorbringen.“⁶⁹

Auch bei diesem Themenkreis referiert Palladio altbekannte Positionen.⁷⁰ Bei Vitruv fand er die Symmetrie der Gebäude durch den menschlichen Körperbau begründet: „Symmetria ferner ist der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang [consensus; Anm. Th. B.] und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem. Wie beim menschlichen Körper aus Ellenbogen, Fuß, Hand, Finger und den übrigen Körperteilen die Eigenschaft der Eurythmie symmetrisch ist, so ist es auch bei Ausführung von Bauwerken.“⁷¹ Entsprechende Textstellen konnte er weiterhin Albertis *Zehn Büchern über die Baukunst* entnehmen, der darin in Anlehnung an das antike Vorbild ebenfalls das Verhältnis der Teile zu einem Ganzen thematisiert. „Die Schönheit“, schreibt er, „ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.“⁷² Dazu betont Alberti die hohe Bedeutung der Symmetrie, die schon bei den Alten überaus hoch im Kurs gestanden habe⁷³ und die sich, wie er im Traktat über die Malerei ausführt, am Beispiel des menschlichen Körpers darstellen und fundieren lasse.⁷⁴

Von Antonio Averlino, Il Filarete genannt, wurde dieser Gedanke ebenfalls wiederholt aufgenommen. Auch bei ihm darf der Hinweis auf Vitruv, der die Gestalt des Menschen mit derjenigen eines Gebäudes in eine kompositorisch-strukturelle Verbindung brachte, nicht fehlen.⁷⁵ Während das Argument eine Wendung im Sinne der christlichen Doktrin erhielt, indem Adam nunmehr das Vorbild für die dorische Ordnung gewesen sein soll,⁷⁶ wird immer wieder die Bedeutung der Proportion, des Maßes und der angemessenen Verteilung der (Bau-)Glieder hervorgehoben.⁷⁷ Entsprechend lässt Filarete den imaginären Sohn eines Potentaten mit Blick auf eine Abhandlung, die Fragen der Architektur behandelt, sagen: „Sicherlich würde ich diese Dinge gerne verstehen, da es mir scheint, weiter vorne in diesem Traktat gelesen zu haben, dass er sagt, dass das Gebäude nach der Gestalt des Menschen geformt sei und dass, wie der Mensch seine Glieder besitze, geradeso das Gebäude sie besitze. [...]“⁷⁸ Worauf der ihn instruierende Baumeister im Sinne des analogen Transfers eines Arguments von einer Disziplin zur anderen antwortet: „Mein Herr, das verhält sich so. Aber Ihr sollt wissen, dass sie dennoch auf eine andere Weise geordnet und gestaltet werden, und die Glieder weiterhin auf verschiedenartige Weise dergestalt zusammengestellt werden, dass es vielmehr so ist, dass es sich aufgrund der Ähnlichkeit so verhält.“⁷⁹ Die hier vorgetragenen Prinzipien der architekturtheoretischen Reflexion sollten die Diskussion bis auf Weiteres leiten. Während des späten Quattrocento werden sich Francesco di Giorgio Martinis diesbezügliche textliche Einlassungen in der Substanz daher nicht verändern. Angelehnt an die Vorbilder formuliert er: „Und deshalb ist zu bedenken, dass – so wie beim Körper alle Glieder, die einen mit den anderen, zusammenstimmen und die Unterteilungen ein vollkommenes Maß besitzen – man dasselbe bei den Kompositionen von Tempeln, Städten, Festungen und Burgen beachten muss.“⁸⁰ Zur Mitte des 16. Jahrhunderts schließlich bezieht Pietro Cataneo die Maße des Tempels auf die Gestalt Jesu.⁸¹

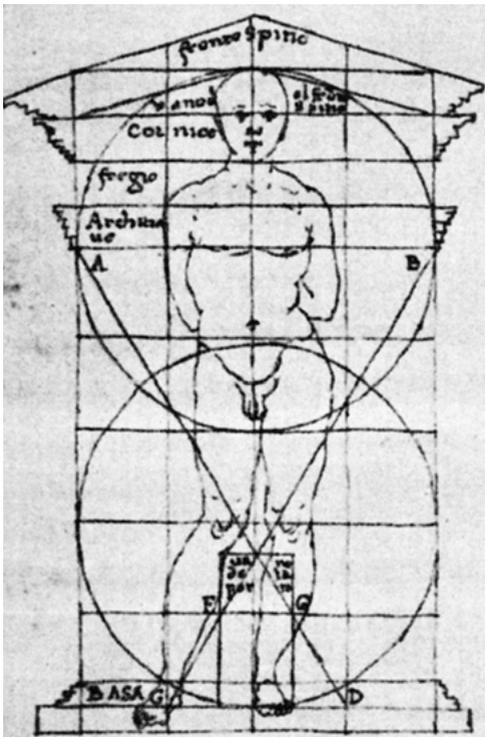


Abb. 1.13 Francesco di Giorgio Martini, Frontespicio & cacumine del tecto (*Trattato d'architettura*, cart.; sec. XVI; Firenze BNC, II. I. 141, f. 38v). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Spätestens an diesem Punkt waren diese Äußerungen aber – und somit auch Palladios Einlassungen zum Themenkreis – zu standardmäßigen Wiederholungen des Altbekanntem mutiert. In unvermeidbarer Konsequenz diente dieses analogische Denken der Begründung der Symmetrisierung und Axialisierung der Architektur. Der einflussreichste Philosoph der zweiten Hälfte des Quattrocento, der in Florenz tätige Marsilio Ficino, hatte in seiner Schrift *De amore* bei der Beschreibung des menschlichen Körpers bereits unmissverständliche Aussagen getroffen: „Diese Zubereitung vollzieht sich durch drei Faktoren: die Anordnung, das Maß und die Gestaltung. Die Anordnung bestimmt die Abstände der Teile, das Maß die Größe, die Gestaltung die Umrisse und die Farben. Denn vorerst ist es notwendig, daß alle Glieder eines Körpers ihre natürliche Lage haben: nämlich daß die Ohren, die Augen die Nase und die übrigen Körperteile an ihrem Platze sind, daß die Augen sich beide in gleichem Abstände von der Nase, und die Ohren sich beide in gleicher Entfernung von den Augen befinden. Diese ordnungsmäßige Gleichheit der Abstände genügt aber noch nicht, wenn nicht das Maß der Teile hinzukommt,

welches jedem Gliede die gehörige Größe, entsprechend dem Gleichmaße des gesamten Körpers, anweist.“⁸² Da diese Publikation auch in italienischer Sprache erschien, war sie einem breiteren Publikum zugänglich. Die Leser kamen gar nicht umhin, die Symmetrie des menschlichen Körpers gemäß analoger Schlüsse auf ein Bauwerk zu übertragen. Damit einher ging schließlich der Vorrang der absoluten Frontalität. Auch Ficino stellt sich den menschlichen Körper als ein im zweidimensionalen Bild festzuhaltendes Objekt vor, an dem relationale sowie absolute Maße in Erscheinung treten. Sein Weltbild wird durch die Statik der im kosmischen Gefüge herrschenden hieratischen Ordnung geprägt. Entsprechend sieht er den Körper in seiner fixen Position im Weltgefüge und noch nicht als dynamischen Organismus.⁸³ Mehr als alle anderen Architekturtheoretiker bringt di Giorgio Martini diese Haltung – in Bild und Text – zum Ausdruck [Abb. 1.13].⁸⁴

An dieser Stelle ist die Frage des Verhältnisses von Einheit und Mannigfaltigkeit – oder auf andere Weise ausgedrückt: die Relation eines Ganzen zu dem Vielen seiner Teile und der Teile zueinander – von grundlegender Bedeutung für die vorgebrachten Körperanalogien.⁸⁵ Auch wenn Palladios Referenz an die platonische Philosophie nicht tiefer begründet wird und daher wie ein nachgesprochenes Fragment nahezu isoliert dasteht, eröffnete es dem humanistisch gebildeten Zeitgenossen eine Reihe an

flankierenden Argumenten. Umgekehrt mochte sich der schlechter unterrichtete Baumeister an der Kürze des Einwurfes nicht stören und sich an die offensichtlich an den Praktiker wendenden Textstellen halten. (Inwieweit Palladios humanistische Bildung eine tiefer reichende Erläuterung überhaupt erlaubt hätte, bleibt, trotz der Versuche vieler seiner Interpreten, ihn ebenfalls zu einem literarisch und philosophisch Gelehrten zu machen,⁸⁶ offen. Giuseppe Barbieri äußert sich diesbezüglich ungleich skeptischer.⁸⁷) Jedenfalls bot die sogenannte neuplatonische Tradition ausreichend Stoff für dieses Thema.

Dabei muss festgestellt werden, dass das neuplatonische, also an Platon orientierte Denken des späten Mittelalters und der Renaissance keineswegs homogen und unumstritten war. Nichtsdestotrotz lassen sich, was die Einlassungen Palladios und die Bezüge zum Neuplatonismus betrifft, gewisse Hauptcharakteristika dieses Philosophierens ausmachen, die während des Cinquecento bereits längst im Allgemeinwissen der Künstler und Baumeister verankert und, was die Vicentiner humanistischen Kreise betrifft, in aller Munde waren. Im Allgemeinen ging man zu jener Zeit davon aus, dass die erscheinende Welt aus einer für die menschliche Auffassungsgabe unüberschaubaren Vielheit von Einzeldingen zusammengesetzt war,⁸⁸ wobei als ausschlaggebender Grund für deren Existenz die gesetzgebende Kraft eines göttlichen Schöpfers angenommen wurde. Zwar stritt man u. a. darüber, auf welche Weise die erscheinende Welt aus diesem göttlichen Ursprung heraustreten (emanieren) konnte.⁸⁹ Einig war man sich jedoch im Großen und Ganzen, dass eine wie auch immer initiierte ursprüngliche Einheit die erscheinende Mannigfaltigkeit kontrollierte und formierte (in einem durch den telematischen Paradigmenwechsel veränderten Vokabular würde man heutzutage sagen: informierte). Denn nur durch diesen Akt der Zusammenfassung des Vielen in ein Ganzes wurden so etwas wie Schönheit und Harmonie (oder aber das Gute und das Gerechte) ermöglicht.

Was aber Geltung besaß für den göttlichen Kosmos als Ganzem, das war aufgrund der gesetzmäßigen Durchdringung alles Existierenden durch den ersten, formgebenden Impuls analog zu übertragen auf alle Lebewesen und, weiter gefasst, auf die organische wie anorganische Natur, schließlich auf die künstlerischen Hervorbringungen. In einem am Hofe in Urbino lokalisierten Traktat über den idealen Höfling, in dem Baldassar Castiglione die (Denk-)Gewohnheiten und das zeitgeistige Umfeld des beginnenden Cinquecento illustriert, wird auf die Bedeutung der Musik bei der Konstitution einerseits des Kosmos und andererseits der menschlichen Seele hingewiesen: „[...] und ich werde daran erinnern, wie sehr sie [die Musik; Anm. Th. B.] von den Antiken immer gefeiert und für eine heilige Sache gehalten wurde und dass es die Meinung weisester Philosophen gewesen ist, dass sich die Welt aus Musik zusammensetze und die Himmel in ihrer Bewegung Harmonie erzeugten sowie dass unsere Seele ebenfalls aufgrund derselben Ursache geformt wurde und ihre Kräfte daher durch die Musik erweichten und sich sozusagen belebten.“⁹⁰ Der Kosmos als Ganzes sollte also von der ursprünglich in die Schöpfung gelegten Harmonie durchdrungen sein. Entsprechend konnte dieser innere Zusammenhang aller erscheinenden Dinge aber auch – dieses Mal bedient sich Castiglione des Beispiels der Malerei – in einer entgegengesetzten Betrachtung, aus der Sicht des künstlerischen Hervorbringens, dargestellt werden: „Und

wirklich scheint mir derjenige, der diese Kunst [des Malens; Anm. Th. B.] nicht schätzt, sehr unverständlich zu sein; sodass man sagen kann, dass die Weltenmaschine – die wir sehen mitsamt dem weiten, durch die hellen Sterne so prächtigen Himmel und mittendrin der von Meeren umschlossenen, durch Berge, Täler und Flüsse abwechslungsreichen und von so verschiedenartigen Bäumen und anmutigen Blumen sowie von Gräsern geschmückten Erde – eine edle und große, durch die Hand der Natur sowie derjenigen Gottes geordnete Malerei sei [...].“⁹¹ Das Tun des Künstlers wird somit als Reflex des göttlichen Schöpfungsaktes (sowie des Waltens der Natur) begriffen. Im kreativen Hervorbringen sowie im entstandenen Werk scheint daher die nach Gesetzen der Harmonie und also nach Gesichtspunkten proportioneller Disposition vollzogene, ursprüngliche Ordnung des Weltenbaus auf.

Schließlich liegt es aufgrund der Analogie des Bauens (und somit des gegliederten Zusammensetzens von aufeinander abgestimmten Teilen) durchaus nahe, diesen Gedanken auf die Architektur zu übertragen. Palladio macht das am nächstliegenden und – in gewisser Hinsicht – an dem am meisten Disziplin verlangenden Beispiel des Tempels. Im Vorwort zum Vierten Buch seines Traktats schreibt er: „Und wenn wir tatsächlich betrachten, wie reich diese schöne Weltenmaschine mit wunderbaren Ornamenten ausgestattet ist und wie darin die Himmelsphären, durch ihren beständigen Umlauf, dem natürlichen Bedürfnis gemäß, die Jahreszeiten zum Wechsel bringen und sich durch die äußerst liebliche Harmonie ihrer maßvollen Bewegung selbst erhalten – dann können wir, da die kleinen Tempel, die wir erstellen, diesem großartigsten, von seiner grenzenlosen Güte – mit einem seiner Worte – vollendeten, ähnlich sein sollen, nicht daran zweifeln, dass wir nicht dazu angehalten wären, in ihnen all jenen Schmuck zu verwirklichen, der uns möglich ist, und sie in der Weise und mit solchen Proportionen zu errichten, dass für die Augen der Betrachter alle Teile miteinander eine liebliche Harmonie erzeugen, während jeder [Teil; Anm. Th. B.] für sich dem Nutzen, dem er zugeeignet sein wird, auf angemessene Weise dient.“⁹² In einer Analyse dieses zentralen Moments des (poietischen⁹³) Denkens und Tuns der Renaissance sprach Ernst Cassirer daher folgerichtig von einem Mikrokosmos-Makrokosmos-Gefüge, in dem das Kleinste und das Größte, die Teile und das Ganze, strukturell aufeinander bezogen sind und sich aufgrund der darin liegenden Abhängigkeit wechselweise bedingen.⁹⁴ Alles In-der-Welt-Seiende hatte demgemäß größeren oder kleineren Anteil an der formbildenden Kraft des Einheit gebenden Impulses: Und je vollkommener die Teilhabe daran war, in desto größerer Schönheit musste das Erscheinende sich – von einem ästhetischen Blickpunkt aus betrachtet – zeigen.⁹⁵ In erster Linie galt das für den Menschen, als Ableitung aber auch für seine (künstlerischen) Hervorbringungen.

In diesem Kontext wird schließlich verständlich, inwiefern der menschliche Körper als Vorbild auch für die Architekturproduktion dienen konnte. Denn aufgrund der Teilhabe an der geistigen und körperlichen Welt wurde dem Menschen von den Philosophen und Theologen eine entscheidende Position sowie Verantwortung innerhalb der göttlichen Weltordnung zugeschrieben.⁹⁶ Bei antiken Autoren⁹⁷ sowie im Anthropozentrismus einiger Bibelstellen fand man den Anlass, den Menschen ins Zentrum seines eigenverantwortlichen, weltgestaltenden Tuns, d. h. seiner kreativen, künstlerischen und entwerferischen Arbeit zu stellen. Die Ausführungen Francesco di Giorgio

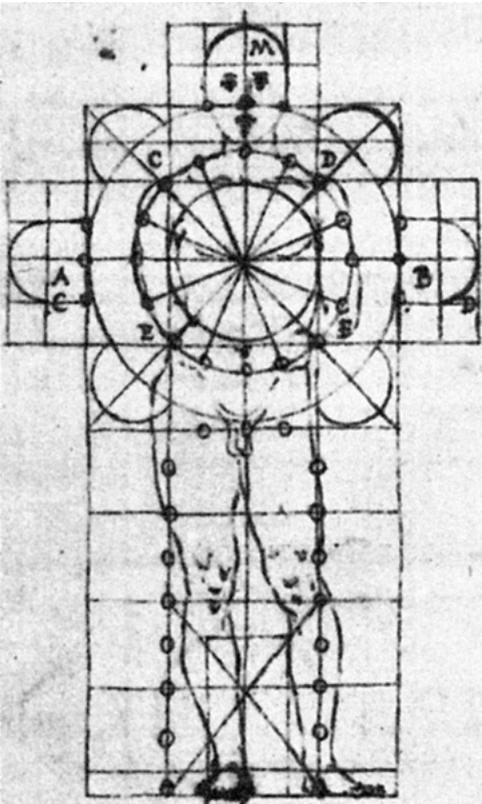


Abb. 1.14 Francesco di Giorgio Martini, Figura umana dentro la pianta di una chiesa (*Trattato d'architettura*, cart., sec. XVI; Firenze BNC, II. I. 141, f. 42v). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Martinis bringen diesen Anspruch ohne Umschweife vor Augen. In seinen theoretischen Äußerungen spricht er vom Menschen als einem Mikrokosmos bzw. einer kleinen Welt, welche die Vollkommenheit der großen Welt, in der wir leben, in sich trage.⁹⁸ Zugleich zeigen seine Zeichnungen jedoch eine noch wenig reflektierte, da quasi unmittelbare Analogiebildung, wenn der menschliche Körper in die Umriss einer Säule, einer Kirche oder einer Stadt eingeschrieben wird, wobei den Körperteilen (vom Kopf bis hin zu den Extremitäten) spezifische Funktionen und Bedeutungen zugewiesen werden [Abb. 1.14]. Der auf die Darstellungen di Giorgio Martinis zurückgehende, ebenfalls in einen Kirchengrundriss eingeschriebene Mensch, der von Pietro Cataneo noch im Jahre 1554 publiziert wurde, muss daher als Anachronismus betrachtet werden, der interpretatorisch längst nicht mehr auf der Höhe der Zeit war.⁹⁹

Eine veränderte Auffassung zeigt sich dagegen in den Darstellungen der *Figura vitruviana* von Cesare Cesariano, Fra Giocondo und Leonardo da Vinci [Abb. 1.15].¹⁰⁰ Alle genannten Blätter zeigen exemplarisch das Verständnis vom Menschen als Maßstab seiner Welt, in der er sich durch sein Tun einrichtet. Zum einen

präsentieren sie jeweils einen männlichen Körper, der in allen Einzelheiten (der Körperhaltung, der Gestik, der Artikulation der Muskeln) genauestens ausgearbeitet ist. Vorgestellt wird ein Mensch in seiner leiblichen Vitalität und Ausdruckskraft. Zum anderen jedoch wurden die Figuren jedes räumlichen Kontextes beraubt und, gemäß der Bestimmung als exemplarischer Abbildung einer auf das Vitruvianische System bezogenen menschlichen Körperlichkeit, vor einen neutralen Hintergrund gestellt. Darüber hinaus wurden aber auch diese Darstellungen – wie diejenigen di Giorgio Martinis – in rahmende geometrische Formen eingeschrieben. Der entscheidende Unterschied liegt allerdings darin, dass es sich dabei nicht mehr um eine pseudoreale Architektur, sondern um einen Kreis und ein Quadrat handelt. (In diesem Sinne überzeugt das Blatt Leonardos vor allem dadurch, dass sich die Maße des Menschen mit bemerkenswerter Eleganz auf beide Grundformen zugleich beziehen lassen.) Damit aber werden platonische Basisfiguren bemüht,¹⁰¹ die aufgrund ihrer geometrischen Charakteristika – der Unendlichkeit der Peripherie des Kreises und der Punktsymmetrie des Quadrats mit seinen vier gleich langen Seiten – die göttliche Vollkommenheit und in der Folge diejenige des Weltenbaus auf den Menschen beziehen sollen. Auf ähnliche Weise hatte sich – die Kausalitäten allerdings umdrehend – Filarete geäußert, wenn er feststellte:

„Aber all dasjenige, der Kreis, das Runde, das Quadrat und jedes andere Maß, stammt vom Menschen her.“¹⁰² (Als Palladio über die Tempel berichtet, bestätigt er diese auf geometrische Grundformen bezogene kosmologische Fundamentierung des Kunst- und Architekturschaffens der Renaissance.¹⁰³) Einerseits wird damit die erscheinende Welt – trotz aller Hinwendung zu ihr – noch in den Gesetzmäßigkeiten eines göttlichen Willens verankert. Andererseits jedoch wird die Körperanalogie auf diese Weise auf eine abstrakte Ebene gehoben, welche den Vergleich der Organisation eines menschlichen Körpers und einer Architektur in der Folge nicht anhand einer unmittelbaren Bildhaftigkeit, sondern auf der Basis struktureller Begriffe wie Symmetrie und Axialität, aber auch Verticalität, Verteilung der Massen oder aber Frontalität (der Ansicht) erlaubt.

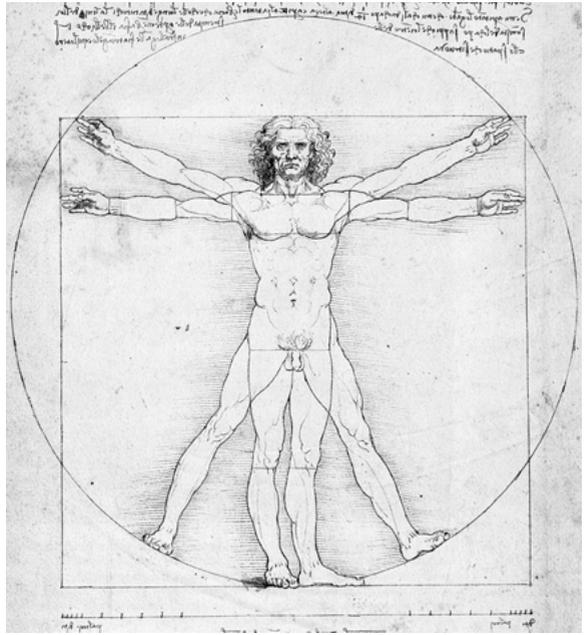


Abb. 1.15 Leonardo da Vinci, Figura Vitruviana, um 1490, Inv. 228, Galleria dell'Accademia, Venezia. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo/Galleria dell'Accademia di Venezia.

In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass man den Menschen und, analog zu ihm, die Architektur durchaus als eine aus der Frontalen zu betrachtende und zu bewertende Gestalt verstehen konnte, die sich in der zeichnerischen bzw. bildhaften Darstellung als axial aufgebaute und symmetrische Flächenfigur zeigte. Dahingehend hatte Filarete die Folgerungen für das Bauen bereits gezogen: „[...] zunächst hat auf der Vorderseite, wo die Fassade zu sein hat, in der Mitte derselben das Tor zu sein [...]“.¹⁰⁴ In der Konsequenz verstärkte die Konzeption der Gebäude über die orthogonale Projektion in Verbindung mit der Körperanalogie die unterschiedliche Gewichtung von Haupt- und Nebenfassaden. Wie der Mensch, so hatte auch ein Gebäude ein Gesicht vorzuweisen, mit dem es in die Welt schauen und sich präsentieren sollte. Von Francesco di Giorgio Martini war dies im Zusammenhang seiner Äußerungen zur Anlage von Städten formuliert und gefordert worden. Auch wenn er die orthogonale Projektion ganz und gar nicht als das herausragende Darstellungsmedium verstand, spricht er sich im Turiner Codex – wenigstens was die wichtigen kommunalen Gebäude betrifft – eindeutig für eine auf der symmetrischen Anlage von Fassaden basierende Frontalität aus. Denn es soll so sein, schreibt er, dass die „Eingänge jedes Gebäudes in der Mitte und der Front dieses Gebäudes sowie des Platzes und nicht auf der Seite [liegen; Hinzufügung Th. B.] und dass die Fassade zur Mitte des Durchmessers in Beziehung stehe, sodass sie von der Straße aus gesehen und aufgesucht werde“.¹⁰⁵ Als Palladio von den Tempeln spricht, kommt dieser Anspruch erneut klar zur Geltung: „Unter dem Erscheinungsbild [aspetto]“, erklärt er, „versteht man jenes erste Sichdarstellen,

mittels dessen sich der Tempel demjenigen zeigt, der sich ihm nähert.“¹⁰⁶ Deutlicher wird die Körperanalogie an dieser Stelle, wenn man hinzufügt, dass der Begriff *aspetto* durchaus mit „Anblick“ oder „Aussehen“ übersetzt werden kann. Der Vorrang einer Hauptfront ergibt sich aus den Bedürfnissen der Präsentation, d. h. dem Wunsch und der Notwendigkeit, sich der Öffentlichkeit zu zeigen – und das, wenn möglich, unter optimierten Bedingungen.

In Venedig fand Palladio entsprechende Vorbilder. Dort galten für die Vorderfronten von Gebäuden in der Regel andere gestalterische Vorgaben als für die weniger einsehbaren Nebenansichten. Gerade entlang des Canal Grande wurden die repräsentativen Schauffassaden mit reichem Dekor zelebriert, während die Flanken wie bei der spätgotischen Ca' Foscari sehr schlicht gehalten¹⁰⁷ oder wie bei dem von Michele Sanmicheli ab 1556 errichteten Palazzo Grimani wenigstens deutlich zurückgenommen wurden¹⁰⁸ [Abb. 1.16, 1.17]. Auf diese in Venedig traditionsreiche Haltung verweist Erik Forssman: „Die Schauseiten sind am Kanal entlang aufgereiht, gewöhnlich nicht von einander getrennt, so daß (im Gegensatz zum römischen oder florentinischen Patrizierhaus) die Tiefendimension gar nicht in Erscheinung tritt.“¹⁰⁹ In dieser Weise verfuhr man vor allem entlang derjenigen Kanäle – wie etwa dem pompös ausgestatteten Canal Grande –, die den repräsentativen Blick auf die Fassaden gestatteten. Den vorbeifahrenden Booten und Gondeln wollten sich die bedeutenden Familien und Institutionen der Stadt in angemessener, würdevoller Haltung zeigen. An den kleineren Seitenkanälen oder Gassen war das nicht mehr erforderlich. Denn ohnehin sind diese schmalen Kanal- oder Wegeöffnungen in der Regel viel zu eng, als dass sich eine über mehrere Geschosse hinweg geführte Fassadenkomposition dem Betrachter in angemessener Weise hätte darbieten können.

Allerdings lassen sich diese Aussagen nicht auf Venedig beschränken. Mit einem allgemeineren Blick stellen Nicholas Adams und Laurie Nussdorfer fest, dass die großen Stadtpaläste des Quattrocento als Wände (*parete*) und Bildflächen (*schermo*) entlang der Straßen erschienen.¹¹⁰ Als Beispiel hierfür ließe sich der von Alberti in den 1440er-Jahren entworfene Palazzo Rucellai in Florenz anführen, der eine sorgfältig durchgestaltete Hauptfront zeigt, während die Fassade zur Seitengasse hin nicht weiter beachtet wurde [Abb. 1.18]. Etwa zwanzig Jahre später erhielt der von Giuliano da Maiano ein paar Straßen weiter an einer platzartigen Erweiterung errichtete Palazzo Antinori ebenfalls eine Schauffassade, die – wie im Falle des Palazzo Rucellai – lediglich um etwa zwei Steinbreiten um die Ecken gezogen wurde. Ansonsten ließ man die Seitenwände lediglich mit einer Stuckschicht überziehen [Abb. 1.19]. Die ebenfalls von Alberti im Auftrag der Familie Rucellai im Jahre 1470 vor die gotische Kirche Santa Maria Novella gestellte Fassadenscheibe steht ihrerseits ostentativ wie eine Maske, wie ein neues Gesicht vor dem basilikalischen Baukörper, das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht [Abb. 1.20]. Weiter weist Christof Thoenes darauf hin, dass auch Gebäude der antiken römischen Architektur beispielgebend für den gestalterischen Vorrang der Hauptansichten waren.¹¹¹ Unbedingt wären in diesem Zusammenhang daher auch die römischen Kaiserforen zu nennen, die Palladio bei seinen Romaufenthalten studieren konnte. Denn bemerkenswerterweise wurden die Tempel im Julius-Forum, Augustus-Forum und Nerva-Forum jeweils an einer der Schmalseiten errichtet, sodass vor den

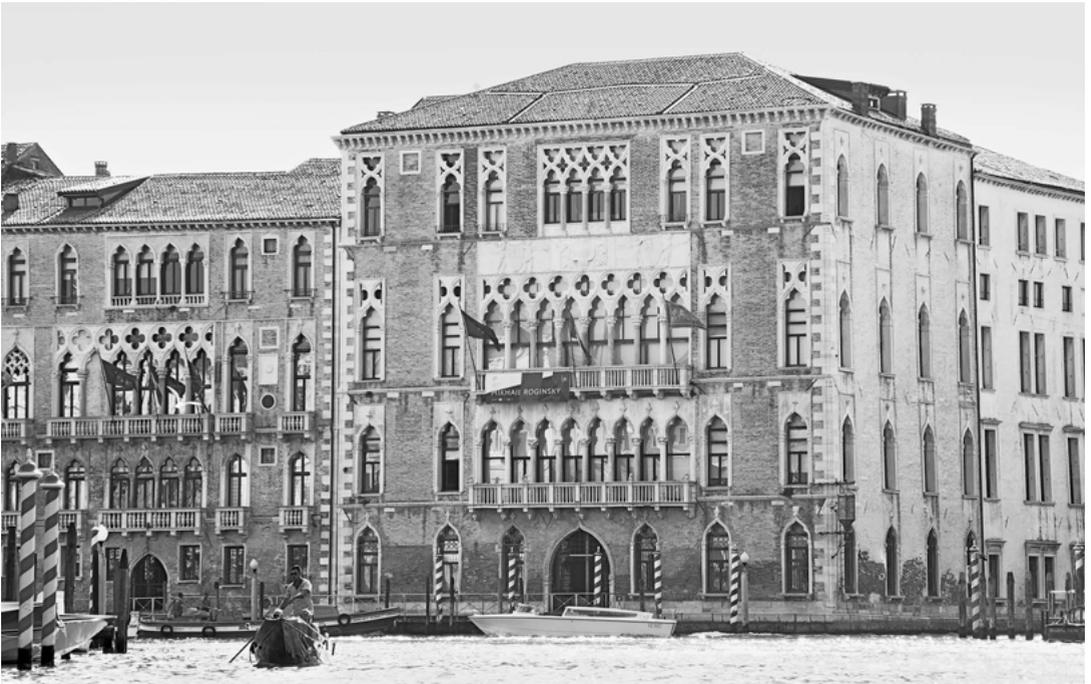


Abb. 1.16 Ca' Foscari, Venedig, ab 1452, Schauffassade zum Canal Grande und ornamental stark reduzierter Schmuck der Seitenfassade



Abb. 1.17 Michele Sanmicheli, Palazzo Grimani, Venedig, ab 1556, Schauffassade zum Canal Grande und ornamental stark reduzierter Schmuck der Seitenfassade