



JENS NIEBAUM

**Der kirchliche Zentralbau der Renaissance
in Italien**

Studien zur Karriere eines Baugedankens im
Quattro- und frühen Cinquecento

Band I

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte
in Rom

*Herausgegeben von Sybille Ebert-Schifferer und Tanja Michalsky
Redaktion: Marieke von Bernstorff*

»Ich habe längst geweissagt, daß dem Zentralbau
größere Aufmerksamkeit werde gewidmet werden.«

Jacob Burckhardt an Heinrich von Geymüller, 2. Juli 1882
(BURCKHARDT 1949–1994, VIII, 43)

Umschlagvorderseite: ###
Umschlagrückseite: ###

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über »<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2016 Hirner Verlag GmbH, München
Lektorat: Carola Jacob-Ritz, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: Reproline Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-8061-9

Inhalt

BAND I

Vorwort	11
Einleitung	13
Ideal im Wandel	14
Alte und neue Fragen	22
Terminologisches	25
I. Theoretische Positionen zum kirchlichen Zentralbau im Quattro- und Cinquecento	31
1. Traktat-Autoren des Quattrocento	31
Leon Battista Alberti	31
Zu Intention und Methode der <i>Res aedificatoria</i> : 32 · Die Tempel und der Zentralbau bei Alberti 34 · Genus und Typus in Albertis Systematik 36 · Alberti, Vitruv und die »Ikonographie« der Tempel 39 · Vorbilder der Tempelbau-Vorstellungen Albertis 41	
Filarete	43
Zu Aufbau und Charakter des <i>architettonico libro</i> 44 · Filaretes Anschauungen von der Form des Kirchenbaus 46	
Francesco di Giorgio Martini	48
Zu Aufbau und Charakter des Traktats 48 · Francescodi Giorgios »moderne formazioni« im Prototrattato und in der ersten Traktatfassung 54 · Der Kirchenbau in der zweiten Hauptfassung des Traktats 58 · Ein Seitenblick: Leonardo da Vincis Zentralbaustudien 60	
2. Traktat-Autoren des Cinquecento: Serlio, Cataneo, Palladio	62
Sebastiano Serlio	63
Pietro Cataneo	66
Andrea Palladio	67
3. Fazit und Ausblick	72
II. Studien zur Praxis des kirchlichen Zentralbaus im Quattrocento	73
1. Die Anfänge des kirchlichen Zentralbaus im Quattrocento	73
Prolegomena: Zentralbauten des Trecento	73
Das Oratorium von Santa Maria degli Angeli in Florenz:	
Brunelleschis »tempio bizzarissimo«	75
Baugeschichte 75 · Rekonstruktion des Brunelleschi-Baus 79 · Das Oratorium in seinem urbanen und funktionalen Kontext 84 · Das Oratorium zwischen Tradition und Innovation 87	
Kleinere Zentralbauten, ca. 1435 – 1451	91
Die Kapelle Corpus Christi (=Chiesa di Villa-) in Castiglione Olona 91 · Die Kapelle San Giacomo in Vicovaro 100 · Die Wallfahrtskirche Santa Maria delle Grazie di Fornò bei Forlì 108 · Die Klarissenkirche San Bernardino in Vicenza 114 · Die Zwillingsskapellen an der Engelsbrücke in Rom 122 · Schlußbetrachtung 127	

2. Variationen eines Themas: Quadratische Zentralbauten um 1460	128
Filaretos Projekt für die Kirche des Ospedale Maggiore in Mailand	128
Das Ospedale Maggiore 128 · Die Spitzkirche: Rekonstruktion des geplanten Baus 131 · Die Spitzkirche: Voraussetzungen und Eigenart 134 · Position der Altäre und Liturgie 138	
San Sebastiano in Mantua	139
Baugeschichte 139 · Die architektonische Gestalt des ausgeführten Baus 143 · Gebaute Mathematik: Albertis Projekt und seine wichtigsten Veränderungen 145 · Voraussetzungen und Eigenart von Albertis Entwurf 151 · Ikonographie und Zweckbestimmung 159 · San Sebastiano im Kontext der urbanen Erneuerung Mantuas um 1460 161 · «Chiesa o moschea o sinagoga?» – San Sebastiano zwischen christlicher Tradition und Erfindung <i>all'antica</i> 164	
Santa Maria di Bressanoro bei Castellone	167
Baugeschichte 167 · Baugestalt 169 · Rekonstruktion des ursprünglichen Projekts 171 · Voraussetzungen und Eigenart 172	
Schlußbemerkung	175
3. Eine typologische Neuprägung: Das reine griechische Kreuz	177
Santa Maria della Pietà in Bibbona	177
Baugeschichte 177 · Lage und Baugestalt 179 · Entwurfsgenese und -maße 181 · Der Bautypus und seine Voraussetzungen 182	
Santa Maria delle Carceri in Prato	184
Planungs- und Baugeschichte 185 · Baugestalt 194 · Voraussetzungen und Eigenart 199	
Santa Maria del Massaccio in Spoleto	205
Baugeschichte 205 · Lage und Baugestalt 208 · Rekonstruktion und architektur-geschichtlicher Kontext 209	
Seitenblick: Kreuzkuppelkirchen um 1500	213
Nachbemerkung: das typologische Spektrum des Zentralbaus in Theorie und Praxis	216

III. Problemgeschichtliche Aspekte des kirchlichen Zentralbaus

in der Renaissance	218
1. Der kirchliche Zentralbau in der Renaissance als -Bedeutungsträger?	218
Der Zentralbau: Ausdruck einer spezifischen Religiosität der Renaissance?	218
Zum Problem einer »Ikonographie« des kirchlichen Zentralbaus in der Renaissance	224
»Sancta Maria Rotunda« und das Problem der Architekturikonographie 225 · <i>Templum Salomonis</i> – Felsendom – Zentralbau 235 · Himmelskronen, Tabernakel und Jungfräulichkeit – ikonologische Deutungen des »marianischen« Zentralbaus 238 · Architekturtheorie und Architekturikonographie 239	
2. Sanktuarium, Tabernakelkapellen, Grablege? – Zur Frage des Zusammenhangs von kirchlichem Zentralbau und Bauaufgabe	241
Der Zentralbau als Wallfahrtsarchitektur?	241
Historisch-soziologische Voraussetzungen 241 · Zentralbau und Sanktuarium 243	
Tabernakelkapellen	245
Tabernakelkapellen für Gnadenbilder 246 · Tabernakelkapellen über heiligen Stätten 248	
Zum Problem des zentrierten Grab- und Memorialbaus	251
Vorstellungen vom zentrierten Grab- und Memorialbau in der Renaissance 251 · Mausoleen von Klerikern und Laien im Quattrocento 252	

3. Der kirchliche Zentralbau zwischen Antike und Christentum	257
Zur Frage der religiösen Angemessenheit des Zentralbaus in der Renaissance	257
Theoretische Standpunkte 257 · Bewertungen der religiösen Angemessenheit kirchlicher Zentralbauten in der Baupraxis der Renaissance 259	
Vorstellungen der Renaissance vom antiken Tempel	262
Der Rechtecktempel in Architekturtheorie und -praxis der Renaissance 262 · Deutungen antiker Zentralbauten als Tempel 264 · Die Renaissance: eines antiken Raumtyps das Nischenoktogon mit Obergeden, um 1480–1500 265	
4. Die zentrierte Grundform	268
<i>Rotondità perfetta</i> : Die »vollkommene« Kreisform in Theorie und Praxis	268
Der Zentralbau und die ästhetische Einheit des Bauwerks	273
<i>Correspondentia – conformità – concordantia</i> 273 · Architekturegeschichtliche Voraussetzungen der »conformità« 277 · Ideengeschichtliche Grundlagen der »correspondentia« 279	
Die »Aktivierung« des Zentrums	282
5. Der kirchliche Zentralbau im urbanen und suburbanen Umfeld	285
Zentralbau und Visibilität im urbanen Raum	286
»per accomodarsi al sito«	290
Kuppeln	298
Zentralbauten <i>fuori le mura</i>	303
6. Der kirchliche Zentralbau im Spannungsfeld von Form und Liturgie	306
Zur grundsätzlichen liturgischen Eignung des Zentralbaus	306
Zentrum oder Peripherie? – Zum Problem der Hochaltar-Stellung in der Architekturtheorie der Renaissance 307 · Zur Praxis der Anordnung des Hochaltars in Zentralbauten der Renaissance 309 · »adunata ecclesiae« im Zentralbau der Renaissance 317	
Liturgische Probleme des Zentralbaus	321
Zum Verhältnis von Dimension und liturgischer Nutzung 321 · Der Chor im monastischen Zentralbau 323 · Nebenaläre und Privatkapellen 327	

Schluß: Zur Karriere eines Bagedankens

Exkurse

1. Zu Form und Überlieferung der »Klosterzeichnung« für das Oratorium von Santa Maria degli Angeli in Florenz	335
2. Longitudinale Mariensanktuarien des Quattro- und Cinquecento	338
Bauten zwischen 1400 und 1470 338 · Santa Maria delle Grazie al Calcinaio bei Cortona und ihre Nachfolge 340 · Weitere Bauten zwischen 1480 und 1500 340	
3. Tod und Auferstehung: nicht-marianische: Deutungsvorschläge zum kirchlichen Zentralbau	343
4. Zur Typologie des sogenannten Kompositbaus	345
5. Präexistenzen von Santa Maria delle Carceri in Prato: <i>stinche</i> und <i>malleavato</i>	346

Katalog

1. Zwischen 1430 und 1530 begonnene bzw. konkret geplante, baulich selbständige kirchliche Zentralbauten	349
2. Unklare Fälle und »Pseudo-Zentralbauten«	371

Quellen

1. Leon Battista Alberti: Angaben zum Tempelbau aus <i>De re aedificatoria</i> (1485)	373
2. Giuseppe Del Rossos Beschreibung der »Klosterzeichnung« für das Oratorium von Santa Maria degli Angeli in Florenz (1818)	374
3. Corpus Domini, Castiglione Olona	374
4. San Bernardino, Vicenza	374
5. Santa Maria di Bressanoro bei Castellone	376
6. Santa Maria della Pietà, Bibbona	377
7. Santa Maria delle Carceri, Prato	380
8. Santa Maria Rotonda di Tortigliano, Vignola	382

Tafeln	383
--------	-----

Literaturverzeichnis	577
----------------------	-----

Register	610
----------	-----

Das vorliegende Buch bietet keine lineare »Erzählung« der oder einer Geschichte des kirchlichen Zentralbaus in der Renaissance. Es hat sich vielmehr zur Aufgabe gemacht, anhand eingehender Analysen ausgewählter Texte, Bauten und Probleme, die in der Forschung teilweise schon intensiv diskutiert, teilweise hingegen ganz oder weitgehend ausgeblendet worden sind, einige Facetten dieses Themas, das zu den prominenteren der Architekturgeschichte der Renaissance zählt, zu untersuchen. Eine erste Fassung der Arbeit wurde 2007 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen. Seither wurden einige Abschnitte deutlich gekürzt; andere, die aus pragmatischen Gründen zunächst ausgeklammert bleiben mußten, kamen ebenso hinzu wie ein Katalog der zwischen 1430 und 1530 errichteten oder geplanten Zentralbauten.

Viele Personen und Institutionen haben mir auf ganz unterschiedliche Weise Unterstützung und Hilfe zuteil werden lassen. An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater Georg Satzinger danken, der nicht nur den Anstoß zur Wahl des Themas gab, sondern auch das Entstehen der Arbeit stets mit großem Interesse, gutem Rat und persönlichem Zuspruch gefördert und mir dabei die Freiheit gelassen hat, meine eigenen Akzente zu setzen. Andreas Tönnemann, der das Erscheinen des Buches leider nicht mehr erlebt hat, steuerte manchen guten Rat und wichtigen Hinweis bei und war dankenswerterweise vor allem bereit, das Zweitgutachten zu übernehmen. Besonders wertvoll war überdies die Möglichkeit zum ständigen Austausch mit Christof Thoenes. Seinen Hinweisen und Anregungen verdankt nicht nur das vorliegende Buch außerordentlich viel.

In vielfacher Weise bin ich der Bibliotheca Hertziana für die langjährige Förderung meiner Arbeit verbunden. Christoph Luitpold Frommel und Elisabeth Kieven ermöglichten durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums besonders günstige Startbedingungen, Elisabeth Kieven darüber hinaus durch eine anschließende Anstellung im Forschungsprojekt »Wissensgeschichte der Architektur« die Fertigstellung der Arbeit. Ihr und Sybille Ebert-Schiffers sei überdies insbesondere auch dafür gedankt, daß die Arbeit in dieser openlenten Form in der Studien-Reihe der Hertziana erscheinen konnte, ferner, stellvertretend, für die ertragreiche und

schöne Zeit am Haus. Sehr dankbar bin ich überdies der Studienstiftung des Deutschen Volkes für die großzügige Förderung meines Studiums.

Nicht alle Kollegen und Freunde, die mich durch Diskussionen, Hinweise, Kritik und Zuspruch weitergebracht haben, kann ich an dieser Stelle erwähnen. Besonders hervorheben möchte ich Francesco Paolo Di Teodoro, Christoph Luitpold Frommel, Carola Jaggi, Peter Kurmann, Thomas Leinkauf, Manfred Luchterhandt, Nicole Riegel und Hannes Roser. Livio Volpi Ghitardini (Mantua) danke ich herzlich für unvergessene Diskussionen über San Sebastiano in Mantua sowie für die Großzügigkeit, mit der er mir unpublizierte Forschungsergebnisse sowie sein einmaliges Wissen über diesen Bau zugänglich gemacht hat. Flavio Cassarino (Brescia) stellte freundlicherweise eine unpublizierte Bauaufnahme von Santa Maria di Bressanoro zur Verfügung, Luigi Rambotti (Spoleto) gewährte großzügig Einblick in das von ihm wiederaufgefundene Rechnungsbuch von Santa Maria del Massaccio in Spoleto. Hermann Schlimme (Rom) hat nicht nur durch vielfachen fachlichen Rat, sondern auch durch großzügige Unterstützung bei der Erstellung der CAD-Zeichnungen sowie durch seine Disponibilität als Vorgesetzter wesentliche Hilfe bei der Entstehung der Arbeit geleistet. Paul Wolff Metternich (Bonn) schließlich sei nicht nur für immer wieder gewährte Gastfreundschaft herzlich gedankt, sondern auch dafür, daß er zwei Rekonstruktionsskizzen beisteuerte.

Während der Vorbereitung des Buches fand ich in zahlreichen Forschungseinrichtungen, Bibliotheken und Archiven ebenso freundliche wie hilfsbereite Aufnahme. Besonders hervorheben möchte ich das Kunsthistorische Institut in Florenz, die Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz, die Staatsarchive in Florenz, Mantua, Mailand, Prato und Vicenza sowie die Stadtbibliotheken und -archive in Crema, Lodi und Vicenza. Zahlreiche Institutionen stellten unentgeltlich Abbildungsvorlagen zur Verfügung, mehr als jede andere die Uffizien in Florenz, aber auch die Fotothek des Florentiner Instituts und das Bildarchiv Foto Marburg. Für all dies danke ich herzlich.

Johannes Roll bewilligte Fotokampagnen zu mehreren in diesem Buch untersuchten Kirchen, wofür ich ihm sehr verbunden bin. Die Betreuung der Publikation schließlich hätte in keinen besseren Händen als denjenigen von Marieke von

Bernstoff liegen können. Für vielfaches Entgegenkommen und freundschaftliche Unterstützung danke ich ihr sehr. Unentbehrlich war ferner die redaktionelle Hilfe von Mara Freiberg Simmen. Tanja Bokelmann schließlich hat in der besten nur möglichen Weise die Herstellung des Buches übernommen.

Last, but not least möchte ich meinen Eltern herzlich danken, die mir in großzügiger Weise das Studium ermöglicht und mich, wo immer möglich, unterstützt haben, meinem Vater zudem für die Hilfe beim Korrekturlesen. Ihnen sowie Sabrina Leps, die die Zeit der Überarbeitung und Drucklegung begleitet hat, sei das Buch gewidmet.

Einleitung

In seinem klassischen Werk *Architectural Principles in the Age of Humanism* leitet Rudolf Wittkower das erste, dem kirchlichen Zentralbau gewidmete Kapitel folgendermaßen ein: «Builders of fifteenth-century churches in Italy gradually turn away from the traditional Latin Cross plan consisting of the long nave, transept and choir. Instead, they advocate centrally planned churches, and these churches have always been regarded as the climax of Renaissance architecture.»¹ Auch wenn keineswegs die Rede davon sein kann, daß der Zentral- den Längsbau verdrängt habe, so ist es doch eine seit langem erkannte Tatsache, daß ersterer in der Sakralarchitektur seit dem Quattrocento quantitativ wie qualitativ eine Bedeutung gewinnt, die ihm in den beiden Jahrhunderten zuvor nicht zugekommen war.

Die Frage nach den Gründen und Mechanismen dieser Konjunktur steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Diese knüpft an eine lange Reihe von Forschungsbeiträgen an, die von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart reichen und sich dem Thema im Kern auf zwei unterschiedlichen Wegen nähern. Die ältere Literatur – von Burckhardt über Wittkower bis zu Lotz und Sinding-Larsen – suchte die Antwort in integralen Erklärungsmodellen, die das Phänomen im ganzen oder doch zumindest wichtige Teilaspekte bestimmen sollten. Der Zentralbau erscheint hier als vollkommene Verkörperung der ästhetischen Idealvorstellungen der Renaissance, als Symbol eines neuen Zugangs zu Gott oder auch als Rekurs auf die vermeintliche Regelform antiker Tempel. Solchen umfassenden Deutungsansätzen traten in jüngerer Zeit vermehrt monographische Abhandlungen einzelner Zentralbauten zur Seite. Aus der tieferen Kenntnis eines einzelnen Bauwerks mit seiner individuellen Geschichte ergaben sich in einigen Fällen Ansatzpunkte, die bis dahin gültigen allgemeinen Thesen auf den Prüfstand zu stellen und neue, differenziertere Perspektiven auf das Phänomen im ganzen zu eröffnen. Allerdings blieben diese natürlich durch die Fokussierung auf den jeweiligen Bau konditioniert und insofern nur schwer verallgemeinerbar.

Vor diesem Hintergrund versteht sich die vorliegende Arbeit als Versuch, den kirchlichen Zentralbau der Renaissance als überaus vielschichtiges Phänomen in seinen theoretischen, gattungsgeschichtlichen, typologischen, bau- und stilgeschichtlichen, (sub)urbanen, ideengeschichtlichen, aber auch mikrohistorischen Kontexten zu begreifen. In diesem Sinne werden einerseits die den Sakralbau betreffenden Äußerungen in den wesentlichen architekturtheoretischen Schriften der Renaissance vor dem Hintergrund der jeweils spezifischen Intentionen und literarischen Modi analysiert. Andererseits werden die zwischen 1430 (als dem Beginn des Jahrzehnts, in dem die ersten Zentralbauten der Epoche entstanden) und 1530 (als dem Abschluß des Jahrzehnts, in dem ihre Verbreitung einen quantitativen Höhepunkt erfuhr) in Ober- und Mittelitalien errichteten Zentralbauten erfaßt und im Hinblick auf ihre jeweiligen Entstehungsumstände – das angepeilte Format und Anspruchsniveau, die Zweckbestimmung, die Gegebenheiten des Baugrunds, die typologischen Voraussetzungen der Region oder Bauaufgabe, die Vorstellungen des Architekten usw.² – untersucht. An eine umfassende, jeden Bau in diesem Sinne gleichermaßen ausführlich würdiggende Geschichte des Zentralbaus in der Renaissance war selbstverständlich nicht zu denken, denn nur die wenigsten der insgesamt siebzig ausgewerteten Kirchen erwiesen sich hierfür als hinreichend aufgearbeitet. Eigene Grundlagenforschungen waren daher nötig, die jedoch aus evidenten Gründen nicht gleichmäßig auf alle Bauten ausgedehnt werden konnten, sondern auf eine begrenzte Anzahl beschränkt werden mußten – die hierbei zugrundegelegten Auswahlkriterien sind noch näher darzulegen. Die so verbreiterte empirische Basis bildet den Ausgangspunkt für übergreifende Fragestellungen, die, sich an den Aufierungen der zeitgenössischen Architekturtheorie orientierend, der Überprüfung der in der Forschung verbreiteten und bei aller vereinzelt Kritik immer noch virulenten integralen Erklärungsmodelle dienen. Bevor die Vorgehensweise der Arbeit detaillierter dargestellt wird, ist es sinnvoll, zunächst die Forschungsgeschichte des Themas zu skizzieren.

¹ WITTKOWER 1962, I.

² Der Begriff «Architektur» wird hier im modernen Sinne zur Bezeichnung des Entwurfes eines Bauprojekts verwendet, wohl wissend, daß die Termini *architectus* bzw. *architetto* im 15./16. Jahrhundert wesentlich umfassender

solche Personen bezeichnen konnten, denen man ein über rein mechanische Tätigkeit hinausgehendes Fachwissen attestierte. Vgl. hierzu Michael Lingohr, «Architectus – Überlegungen zu einem vor- und frühneuzeitlichen Berufs- bild», *architectura* 35 (2005), 47–68, bes. 48, 55–57, mit weiterer Literatur.

Ideal im Wandel

Die Vorstellung, der Zentralbau sei in besonderer Weise als Paradigma des Sakralbaus der Renaissance anzusehen, geht auf Jacob Burckhardt zurück, genauer: den Burckhardt der frühen 1860er Jahre. Im *Handbuch der Kunstgeschichte* seines Lehrers und Freundes Franz Kugler von 1842 war noch keine Rede davon gewesen, wie überhaupt der Sakralbau des Quattrocento hier eher negativ beurteilt wurde.³ Aber auch die von Burckhardt überarbeitete zweite Auflage des *Handbuchs* von 1848 läßt noch nichts dergleichen erkennen, selbst wenn Burckhardt den italienischen Kirchenbau des 15. Jahrhunderts durch einige Zusätze in ein freundlicheres Licht rückte.⁴ Im *Cicerone* von 1855 erfährt der Zentralbau dann zwar bereits eine eigenständige Würdigung, aber noch vergleichsweise zurückhaltend: Burckhardt beginnt beziehungsweise mit dem Konflikt zwischen zentrierter Form und Altarstellung, um ihm erst danach sein Potential zu innerer Geschlossenheit und monumentaler Ausbildung zu attestieren, das selbst in weniger glücklicher Handhabung noch interessante Resultate zeitweilig habe.⁵ Diese Bemerkungen finden sich allerdings im Abschnitt über die frühchristliche und mittelalterliche Architektur; zur Renaissance heißt es im Kontext der Beschreibung der Madonna dell'Umiltà in Pistoia nur, daß sie sich »von dem alten, rituellen Längsbau nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinn überließ«, da »man von dem Kirchenbaumeister vor Allem ein schönes und phantasievolles Gebäude verlangte.«⁶ Der Begriff des Zentralbaus fällt in diesem Abschnitt allein in bezug auf die Anlage von San Giovanni Crisostomo in Venedig;⁷ aus heutiger Sicht prominente Zen-

tralbauten wie San Sebastiano in Mantua oder das (unvollendete) Oratorium von Santa Maria degli Angeli in Florenz bleiben im *Cicerone* unerwähnt.

Erst in den sechziger Jahren avancierte der Zentralbau zu Burckhardts architekturästhetischem Ideal.⁸ Bereits in der dritten Auflage von Kuglers *Handbuch*, für die er nach Kuglers Tod (1858) die Abschnitte zur »modernen Kunst« überarbeitet hatte, ist erstmals für das Quattrocento von einem verbindlichen Zentralbaudiale die Rede, das Burckhardt auf die Vorbildwirkung des Pantheons zurückführt.⁹ Doch auch diese Bemerkungen lassen noch kaum die Emphase erahnen, mit der er sich in seinem 1862/1864 verfaßten Buch über die Renaissance-Architektur dem Zentralbau als Thema zuwandte:¹⁰

»Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Centralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen. Der Centralbau ist das Letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das Erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft; es mag Zwischenperioden geben wie unsern XIX. Jahrhundert, welches das Pensum des XIII. noch einmal aufbauen muss – immer von Neuem wird jene grosse Aufgabe aufzuheben, welche die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden. [...] Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Aeussern ohne müssige Façaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes.«

Wenn letztlich doch der Längsbau (zumindest quantitativ) auch in der Renaissance gegenüber dem Zentralbau das Übergewicht behielt, so schreibt Burckhardt dies der »Macht der Gewohnheit seit dem Mittelalter« zu sowie dem »Wunsch, im Anbau von Capellen und Nebenräumen nicht genirt zu sein – »trotz aller Sehnsucht der wahren Kunst«, wie er nicht versäumt hinzuzufügen.¹¹

Bereits Ende 1858 hatte Burckhardt in seiner Renaissance-Vorlesung eine ähnliche, noch überschwinglichere Würdigung des Zentralbaus vorgetragen: »Wenn die Renaissance etwas [dem Gotischen] ebenbürtiges hinstellen sollte, so konnte es nur durch höchste Versinnlichung ihres Gefühls, des Raumeffühls geschehen, und zwar durch den Centralbau.« Dieses Raumeffühl umschreibt Burckhardt als »absolute Einheit und Ruhe«, »aufßen und innen«. Auch hier schon hatte er »practisch=bauliche und rituelle Gründe« dafür verantwortlich gemacht, daß nur vergleichsweise wenige Zentralbauten vollständig ausgeführt worden seien; »wenn die Meister ganz hätten der Inspiration folgen können, so würden lauter Centralbauten entstanden sein.«¹²

An seiner Hochschätzung des Zentralbaus hielt Burckhardt auch in späteren Jahren fest. Am 20. November 1881 rief er Gustav von Bezold brieflich, den Zentralbau in seiner gemeinsam mit Georg Dehio verfaßten *Kirchlichen Baukunst des Abendlandes* stark auf gefaßt zu berücksichtigen:

»Und zwar kommt hier Etwas in den Vordergrund, was mir ganz persönlich angelegen ist und wofür ich mich gerne als einseitig eingenommen schelten lasse: der Centralbau. Derselbe erscheint mir, bis in seine einfachsten Lösungen hinein (welche mir oft noch ganz leidlich genial vorkommen) als ein letztes und höchstes Ziel der Kirchenbaukunst, das noch seine Zukunft haben könnte. Nach der Renaissance hat hierin oft der Barocco – bei ganz verwilderten Einzelformen – das ganz Erstaunliche geleistet, weil ihm die Schönheit

der Anlage, des Raumes, des Aufbaues und des Lichteinflusses noch immer zu Gebote stand.«¹³

Wo liegen die Voraussetzungen dieser »Eingenommenheit? Zum einen wäre hier ein jenen »Komplex von Grundanschauungen und künstlerischen Postulaten« zu denken, »die wir Burckhardts Ästhetik nennen« (Hardtwig). Er war seit ca. 1850 deutlich von einem klassizistischen Wertekanon geprägt, und es liegt auf der Hand, daß Kriterien wie absolute Einheit, Ruhe, Symmetrie, Harmonie in einem solchen Kanon fest verurzelt sind.¹⁴ Diese Teilkongruenz allein kann freilich kaum jene geradezu überschwingliche Hochschätzung für den Zentralbau erklären, die sich in der Neufassung der Ästhetik-Vorlesung von 1868 zu seiner kategorialen Bestimmung als dem »Hauptgedanken[e] des ganzen Stils« verdichtet.¹⁵ Verständlich wird dies eher aus den spezifischen ästhetischen Kategorien, nach denen Burckhardt seit dem *Cicerone* die Architektur der Renaissance beurteilt. Bekanntlich unterschied er grundsätzlich zwischen zwei Kategorien von Epochenstilen: »organischen« Stilen, die für eine bestimmte »Hauptaufgabe« eine einzige genuine Lösung hervorbringen – einzelne Beispiele sind der griechische Tempel und die gotische Kathedrale –, und solchen Stilen, die aus dem organischen Stilen hervorgebrachte Formenokavale frei auf alle möglichen Bauaufgaben anwenden und die Burckhardt zunächst als »abgeleitete«, in der *Geschichte der Renaissance* dann als »Raumstile« bezeichnet.¹⁶ Da die Lehnrformen in den letzteren frei verfügbar waren, mußte in Burckhardts Vorstellung ihre Komposition zu einem architektonischen Gebilde nach Proportionsregeln, mithin die »Raumschönheit« zum zentralen künstlerischen Thema werden. Diese sei bereits im »spätromischen[e] Styl« in hohem Maße vorentwickelt gewesen und habe dann »im byzantinischen, romanischen und italienisch-gotischen Styl in ungleichem Grade« fortlebe; »ihre volle Höhe« habe sie aber erst in der Renaissance erreicht, deren »Seele« die »Composition nach Verhältnissen und für das Auge« gewesen sei.¹⁷ An dieser

³ KUGLER 1842, 610: »So sind diese Werke [d. die kirchlichen Bauten des 15. Jahrhunderts in Italien] von vornherein weniger bedeutend. Die besseren von ihnen, die geistreicheren der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, zeigen ein beständiges Zurückgehen auf die einfache Basilikenform. [...]«

⁴ KUGLER 1842, 661–663. Zu Burckhardts Bearbeitung des Kuglerschen *Handbuchs* vgl. REHM 1942, 217–219; KAEGI 1947–1982, III, 126–128.

⁵ BURCKHARDT 1855, 88f. (JBW 2, 82f.): »Abgesehen hievon [d. dem liturgischen Widerspruch] ist aber der Centralbau eines so vollkommenen Abschlusses in sich, einer so grossen monumentalen Ausbildung fähig, dass selbst die weniger geschickten Lösungen dieser Aufgabe immer ein hohes Interesse erregen.«

⁶ Ebd., 187f. (JBW 2, 159).

⁷ Ebd., 217f. (JBW 2, 182).

⁸ NOLL 1997, 331f.

⁹ KUGLER 1842, 3186–1859, III, 5661: »Ausserdem hat das ganze 15. Jahrhundert ein Ideal des Centralbaues verfolgt, wozu das Pantheon in Rom den nächsten Anlass gab; über den absoluten Vorrang der centralen Anlagen herrschte, wie es scheint, kein Zweifel.« Vgl. wiederum REHM 1942, 235–239, v. KAEGI 1947–1982, IV, 153f., Anm. 6, Nr. 1; ungeachtet der bei letzterem geltend gemachten Reserven über die Bestimmbarkeit der Anter Burckhardts spricht alles dafür, daß speziell dieser Passus aus der Feder des Baslers stammt.

¹⁰ BURCKHARDT 1867, 88f., 90 (JBW 5, 84, 85). Das Buch, die erste systematische, »nach Sachen und Gattungen« vorgehende Darstellung des Gegenstandes (so Burckhardt selbst; vgl. JBW 5, 489), stellt den die Architektur betreffenden Abschnitt eher zunächst als Pendant zur *Architektur der Renaissance in Italien* von 1860 gedachten *Kunst der Renaissance* dar, den Burckhardt 1864 Wilhelm Lübke als »Notizsammlung« (vgl. seinen Brief an Heinrich Schreiber von 2. Juni 1867) zur freien Verwendung für den vierten Teil von Franz Kuglers *Geschichte der Baukunst* zur Verfügung gestellt hatte. Lübke veröffentlichte das Manuskript 1867 unverändert und unter Burckhardts Namen als ersten Teil des vierten Bandes von Kuglers Werk; im folgenden Jahr erschien eine Teilausgabe, 1878 eine von Burckhardt selbst überarbeitete Neuausgabe. Zu dem Werk ausführlicher: KAEGI 1947–1982, IV, 191–238; Maurizio Ghelardi, »Editorisches Nachwort«, in JBW 5 (2000), 483–500; zu seinen methodischen Eigenarten, die wesentlich in Burckhardts langem Ringen mit dem Problem einer Vermittelbarkeit von Kunst- und Kulturgeschichte gründen: GANZ (P.) 1989; Max Seidel, »Nur künstlerische Gedanken. Die Bedeutung Michelangelos in Jacob Burckhardts *Kunst der Renaissance*«, in Jacob Burckhardt: *storia della cultura, storia dell'arte* (Kongressakten Florenz, Oktober 1999), hg. v. Maurizio Ghelardi u. Max Seidel, Venedig 1999, 63–98; zum Aufbau auch TAUBER 2000, 137.

¹¹ BURCKHARDT 1867, 104 (JBW 5, 88). Ganz ähnlich lautet die Urteile in der etwa zeitgleichen Vorlesung »Einleitung in die Ästhetik der bildenden

Kunst« (BURCKHARDT [1863], in JBW 10, hier 21f.); dazu Irmgard Siebert, in Edition Burckhardt: *Ästhetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung »Zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst«*, aufgrund der Handschriften kommentiert u. hg. v. Irmgard Siebert, Darmstadt 1992, 1–19; SITT 1992. Die Vorlesung wurde im Sommer 1863 gehalten und fünf Jahre später mit einem längeren Zusatz zur »Ästhetik der Architektur« versehen; vgl. Peter Ganz, in JBW 10, 657–642.

¹² Vgl. die Edition der Vorlesung bei GHELARDI 1991, 233–282, hier 238f.; der Verweis bei NOLL 1997, 332.

¹³ BURCKHARDT 1949–1994, VII, 302; vgl. bereits NOLL 1997, 331f. mit Anm. 232. Burckhardt hatte in dem eingangs zitierten Brief an Gemmill geschrieben (ebd., VIII, 43): »Den Leuten in München, Bezold und Genossen, die sich brieflich wegen ihres Kirchenbauwerks an mich wandten und dabei vorsetzten, daß Renaissance und Zentralbau nur würden ganz kurz abgesehen werden, habe ich in ihrem eigenen Interesse geraten, sich hierüber anders zu besinnen, und hoffe nun, es habe gewirkt.« Max Burckhardt zufolge enthalten die im Nachlaß befindlichen »Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jahrhundert«, die er frühestens in die Mitte der 1880er Jahre datiert, eine sum-

marische Darstellung zum Thema »Centralbau-Frühennaissance« (vgl. ebd., VII, 431; vgl. demnächst JBW 17).

¹⁴ Vgl. etwa KAEGI 1947–1982, III, 503–509; HARDTWIG 1974, 158–164 (das Zitat 158); NOLL 1997, 270–318; TAUBER 2000, 94–104–109.

¹⁵ BURCKHARDT [1863] (Zusatz 1868), in JBW 10, 39.

¹⁶ BURCKHARDT 1855, 171; ders. 1867, 41f., 44, 88. Zu dieser Theorie SIEBERT 1991, 166–169.

¹⁷ BURCKHARDT 1867, 44 (JBW 5, 42); vgl. auch die Bemerkungen zur »italienischen Goetk«-ebd., 25f. (JBW 5, 26), und im *Cicerone* (ders. 1855, 125f., 169; JBW 2, 110f., 142). Seine Aussage kritisiert in seiner Rezension der *Geschichte der Renaissance* den Begriff des »Raumstils«, da »dieser bloß relative Vorzug« das »Wesen« der Renaissance kaum erschöpfe und umgeben sei einer Verabsohrung der »Raumschönheit« an sich gegenüber Formvorschrift und architektonischer Tradition nicht möglich sei; SEHNASSE 1867, 161f. Sein Verweis, Burckhardts eher intuitive Begriffsbildung zu systematisieren, ist methodengediechlich überaus aufschlußreich. Zu Unrecht erweckt allerdings ebd., 162, den Eindruck, Burckhardt habe in der Entwicklung der »Raumschönheit« die gotischen Kirchen Italiens übersehen.

Stelle suchte Burckhardt denn auch eine gewisse Anknüpfung an die Architekturstheorie, vor allem an Leon Battista Alberti: Aus der zentralen Bedeutung der »geometrischen und bildlichen Verhältnisse [...]« folge, daß Alberti sich »auf das Cubische, welches der Bau gewohnt ist auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießt«, berufe. Zweifellos konnte er auch in Albertis Ideal der *concinuitas*, unter der »wohl das völlig Harmonische« zu verstehen sei, einen Anknüpfungspunkt für sein Konzept der Renaissance als »Raumstyl« sehen.¹⁸ Der Zentralbau mit seiner Geschlossenheit und seiner ausgewogenen, vereinheitlichenden Balance der Richtungen konnte vor diesem Hintergrund als höchste Steigerung dessen erscheinen, was ein »Raumstyl« vermochte. Dadurch verkörperte er den größtmöglichen Gegensatz zur französischen Kathedrale, dem Paradigma des »organischen Stils« der Gotik, in der »lauter Bewegung« und »alles nur Perspektiv« sei.¹⁹ Der Zentralbau brachte insofern nicht nur die Eigenart der Renaissance-Architektur am prägnantesten zur Geltung, sondern bildete den Kronbeleg für die von ihm immer wieder verfochtene Gleichrangigkeit dieses »abgeleiteten« Stils mit den »organischen« Stilen.²⁰

Eine weitere Wurzel von Burckhardts Zentralbau-Vorliebe scheint in der Sonderstellung zu liegen, die er der Architektur unter den Künsten zuerkannte. Zwar sei sie, so heißt es in der Vorlesung »Über das Studium der Geschichte«, von allen die unfrüheste, da der Malerei und der Bildhauerei gegenüber stärker an äußere Faktoren (wie den Zweck und den »Bauwillen«) gebunden. Indem sie jedoch von der Nachahmung der äußeren Wirklichkeit ausgenommen sei, eröffne sie klarer als jene den Blick auf das, »was Kunst ist.«²¹ d. h., vereinfacht gesagt, auf die Eigengesetzlichkeit der ästhetischen Form.²² Dieser Gedanke einer be-

sonderen »Kunstmittelbarkeit« der Architektur geht in neue auf Carl Schnaase zurück²³ und hatte seine Prämissen in der Ästhetik des Idealismus: Diese hatte die Architektur, die in alten kunstphilosophischen Systemen aufgrund ihrer vermeintlich stärkeren Gebundenheit an Material und äußeren Zweck aus dem Geltungsbereich der Kunst im eigentlichen Sinne ausgeschieden worden war, als »Kunst für sich« – so ein Ausdruck Goethes – etabliert und dabei je nach Argumentation bald ihre nachahmende Qualität, die sie den Bildkünsten vergleichbar mache (Goethe, Schelling), bald ihre Eigenlogik, die sie von ihnen kategorial unterscheidet (Schopenhauer), betont.²⁴ Wenn nun Burckhardt den Zentralbau als die »höchste kirchliche Bauform« und als das Ziel der »Sehnsucht der wahren Kunst« feiert, dann erscheint dieser, zumindest unter den Bedingungen eines »Raumstils«, gleichsam als die unmittelbare Verkörperung der unmittelbarsten Kunst – auch wenn sein Schicksal in der Renaissance mit dem »Sieg des Langhauses« im Sinne von Burckhardts Theorie zugleich die andere, »unfreie« Seite der Architektur ins Licht rückt. Dieser Deutung entspricht die Tatsache, daß Burckhardt, wie die skizzierten Passus, vor allem der Brief von 1881, zeigen, den Zentralbau in seinem »idealen« Potential grundsätzlich epochenübergreifend zu würdigen wußte und ihn »als ein letztes und höchstes Ziel der Kirchenbaukunst« apostrophierte. Aus diesem Idealitätspostulat mag sich schließlich auch seine überaus emotionale Hinwendung zum Zentralbau erklären, wie sie gerade das Schreiben an Gustav von Bezold erkennen läßt. Denn das Erlebnis von Kunst war für Burckhardt stets wesentlich auch eine Sache des Gefühls, das Zeichen von Umrisen, »welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte«, das erklärte Ziel des *Cicerone*.²⁶

stessgeschichte 53 (1979), 173–190, hier 181–188; Ganz (P.) 1989; Siebert 1991, 159f.; Sitt 1992, 37–44, 68f. Das Zitat stammt aus der Vorlesung »Über das Studium der Geschichte«: BURCKHARDT [1868], in *JBW* 10, 239f. Für Hinweise zu diesem Komplex sei Christine Tauber (München) herzlich gedankt.
23 Henrik Kargo, »Die Kunst ist nicht das Maßß der Geschichte«, Carl Schnaases Einfluß auf Jacob Burckhardt, *Archiv für Kulturgeschichte* 78 (1996), 393–431, hier 403–411, weist nach, daß Burckhardt diesen Gedanken schon in seiner Vorlesung »Geschichte der Baukunst« (Sommer 1841) im Kern aus der Einleitung des 1843 erschienenen ersten Bandes von Schnaases *Geschichte der bildenden Künste* übernommen hat.
24 BAUER 1965, bes. 118–152; vgl. SIEBERT 1991, 161. Das Goethe-Zitat stammt aus dem Aufsatz »Baukunst von 1795, in Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (München Ausgabe), hg. v. Karl Richter u. a., 20 Bde., München 1981–1998, IV, 2, 53–66, hier 54.

25 BURCKHARDT 1867, 104, § 68 (*JBW* 5, 98).
26 BURCKHARDT 1855, VII, Vgl. auch die Erläuterung des Ästhetikbegriffs zu Beginn der Ästhetik-Vorlesung (ders. [1863], in *JBW* 10, 11; dazu SIEBERT 1991, 158f.), sowie Burckhardts Beschreibung des »Zentralbau-Bereichs« von St. Peter ebd., 337; diese analysiert Christine Tauber, »Rechner Geist oder Formgefühl? Jacob Burckhardt zu Florenz und

In seiner noch 1867 veröffentlichten ausführlichen Rezension zur *Geschichte der Renaissance* äußerte Carl Schnaase deutliche Vorbehalte gegenüber dem von Burckhardt entwickelten Zentralbaudale. So möchte er die »Vorliebe« für »die centrale (runde, polygone, quadratische) Kirchenform« für die »Hochrenaissance« sei Bramante beschränkt wissen, auch wenn im 15. Jahrhundert gelegentlich Zentralbauten errichtet worden seien, vorwiegend allerdings als Kapellen und Sakristeien.²⁷ Für »ganze kirchliche Gebäude« sei hingegen »die längliche Form und die Verbindung des Rechtwinkligen mit runden Ausbauten die Regel« geblieben. Überdies distanziert sich Schnaase von Burckhardts »liebenswürdige[r] Begeisterung für die Renaissance«, mit der dieser sich »so sehr in ihre Anschauungsweise verrieth fast, daß er den Rund- und Centralbau nicht genug verehren zu können glaubt«. Dem setzt Schnaase die These entgegen, daß »gerade während des Bestrebens der Architektur nach neuen Grundrissen und großen Gedanken die Detailformen immer mehr vernachlässigt wurden«, was letztlich als Gegenreaktion den Barock provoziert habe.²⁸ Ungeachtet dieser Kritik verfestigte sich das von Burckhardt skizzierte Panorama in den Arbeiten zur Architektur der Renaissance und des Barock in Italien in den folgenden Jahrzehnten, wenn auch mit unterschiedlicher Stoffrichtheit und unterschiedlicher Intensität.

Am deutlichsten knüpfte Heinrich Wölfflin an die Vorstellungen seines Basler Vorgängers an. In seiner 1887/1888 verfaßten Münchner Habilitationsschrift *Renaissance und Barock* untersuchte er den Stilwandel von der Renaissance zum Barock, den er anhand ästhetischer Kategorien zu bestimmen und im Rekurs auf die zeitgenössische Einfühlungstheorie zu erklären versuchte.²⁹ Im dritten Abschnitt seines Buches konkretisierte er dies anhand der wichtigsten Baugattungen (»Typen«). Hier steht der »Centralbau mit Kuppel« als »das Ideal der Renaissance« für den Kirchenbau der Epoche. »Vollkommene Einheit und Geschlossenheit«, Korrespondenz von Innen und Außen, allseitige Gleichheit des Anblicks, »der Charakter des Bleibenden und Ruhenden«, das gleichmäßige Strömen des Lichtes von der Mitte her – all dies sind Kategorien, die unmittelbar auf Burckhardt verweisen. Wenn man sich im fortgeschrittenen Cinquecento dann

dem Längsbau zugewandt habe, so seien hierfür »ästhetische Gründe« maßgeblich gewesen. »Psychologisch gesprochen: man giebt das Befriedigte und Ruhende auf und verlangt nach dem Bewegten und Werdenden. Man will nicht das Fertige, sondern den Reiz der Spannung.«³⁰ Dabei sei allerdings die Kuppel beibehalten worden, deren »centralisierende Kraft überall als wirkend empfunden wird«, zumal das Langhaus vergleichsweise kurz und in der Regel einschiffig angelegt worden sei. Von der »Longitudinalbewegung der Gothik« habe man sich auf diese Weise deutlich abgesetzt.

Zurückhaltender äußerte sich hingegen ein anderer Freund Burckhardts, Heinrich von Geymüller, der dem Zentralbau keine normative Bedeutung im Sinne eines verbindlichen Epochenideals der Renaissance zuerkannte. In seinem großen, acht Jahre vor Wölfflins Schrift erschienenen Werk über die Entwurfs für St. Peter in Rom³¹ bietet er zu Beginn eine Skizze der Geschichte des Kirchenbaus, nach »Langhausbauten« und »Centralbauten« gegliedert. Dabei heißt es nur, »daß dem Centralbau am Ende des XV Jahrhunderts der mehr Aufmerksamkeit, wenn nicht Vorliebe geschenkt wurde«, wofür er neben den oberitalienischen Kirchen dieser Zeit etwa die Studien antiker Zentralbauten Giuliano da Sangallos und vor allem die Zentralbauzeichnungen Leonardos anführt.³² Künstlerisch vorrangig erschien ihm zumindest im Hinblick auf den »endgültigen Entwurf Bramantes« für St. Peter der Wunsch nach einem Kuppelbau, und erst daraus folgt für ihn der Schluß: »Die vollendetste, grossartigste, wirkungsvollste Gestaltung dieses Kuppelbaus war nur durch die Anlage als griechisches Kreuz zu erzielen«, d. h. als Zentralbau. So folgere er, es müsse »als endgültiger Entwurf Bramante's dasjenige griechische Kreuz angesehen werden, welches die organische Ergänzung der von Bramante ausgeführten Theile bildet.«³³ Normative Ästhetik überlagert hier letztlich doch noch die Ebene historisch-philologischer Rekonstruktion, auch wenn Geymüller sich der Angreifbarkeit seines Standpunkts durchaus bewußt war.³⁴

In zeitlich versetzter Parallele zu Geymüllers St.-Peter-Werk erschien zwischen 1877 und 1881 in der *Zeitschrift für Bauesen* eine Serie von Artikeln über »Centralkirchenbauten des 15. und 16. Jahrhunderts in Oberitalien«, in der

Rom«, in Florenz – Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz (Kon-gregierten Florenz, April 1997), hg. v. Henry Keazor, Münster 1998 (artes optima) 1, 198–208, hier 195.
27 SCHNAASE 1867, 165. Im weiteren läßt er auch »das griechische Kreuz unter der »quadraten [sic] Form«.
28 Ebd., 165f.
29 WÖLFFLIN 1888, hier V. Zu Entstehung, Anliegen und Methode dieses Werkes, das bis 1986 acht Auflagen erlebte: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981 (Heidelberger ästhetische Abhandlungen N. F. 14), 94–123; Joan Goldhammer Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, Diss. Univ. of California, Berkeley 1981, 139–211.

30 WÖLFFLIN 1888, 76 (dort auch die folgenden Zitate).
31 GEYMÜLLER 1875–1880. Vgl. Josef Podder, *Heinrich von Geymüller und die Architekturzeichnung. Werk, Wirkung und Nachlaß eines Renaissance-Forschers*, Wien/Köln/Weimar 1998 (Ars viva), 5, 103–110; NIEBAUM 2009b.
32 GEYMÜLLER 1875–1880, I, 11.
33 Ebd., 223–224.
34 So stellt Geymüller ebd., 223, »eine andere Untersuchung« in Aussicht, die der »Gestalt desjenigen Langhauses, das Bramante für das schónste gehalten hätte, wäre er durchaus gezwungen worden, ein solches anzuordnen«, gilt; Vgl. dazu NIEBAUM 2009b, 21. Bekanntlich wurde St. Peter 1506 als Längsbau begonnen.

18 BURCKHARDT 1867, 42 (*JBW* 5, 40). Nicht umsonst finden sich die wichtigsten Aussagen zu den Epochenstilen in der *Geschichte der Renaissance* im Theorie-Kapitel (ebd., 41, 44).

19 Vgl. die Vorlesung von 1858 bei GHEILARDT 1991, 234.

20 Zur Verteidigung der »Raumstil«-These BURCKHARDT 1858, 171 (*JBW* 4, 81); ders. [1861] [Zusatz 1868], in *JBW* 10, 295; ders. 1867, 88 (*JBW* 5, 81). Vgl. SIEBERT 1991, 166f.

21 BURCKHARDT [1868], in *JBW* 10, 183: »Bei den meisten Künsten, selbst bei der Poesie, kann freilich noch der Sachinhalt in hohem Grade mitwirken, sowohl auf den Künstler als auf den Betrachternden. [...] Glückliche Weise aber giebt es eine Architektur, in welcher sich reiner als sonst irgendwo, und unabhängig von jenem Allen, ein idealer Wille ausdrückt. Hier zeigt sich am deutlichsten was Kunst ist. (Dafür freilich die große Abhängigkeit der Architectur vom Zweck und ihr oft langes Ausruhen auf conventioneller Wiederholung). Die Architectur beweist nun, wie frei von jenen stofflichen Nebenabzweigen jede andere Kunst ist oder sein kann.« Vgl. auch ders., »Ästhetik der bildenden Künste« [1861] [Zusatz 1868], 26. Zu diesem Thema Ganz (P.) 1989, 204f.; SIEBERT 1991, 160f.

22 Grundlegend zu diesem Thema HARDTWIG 1974, 156–165, 182–184; ergänzend Dieter Jähmig, »Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Gei-*

letzten Nummer auf Mittelaltalen ausgeweitet, des Berliner Architekten Heinrich Strack.³⁵ Ziel dieser Studien, die 1882 gesammelt erneut veröffentlicht wurden, war die »übersichtlich Darstellung mehrerer Kirchen, welche, trotz ihres sekundären Ranges, für die allgemeine Entwicklung selbst größerer derartiger Monumente der späteren Renaissancezeit nicht ohne Bedeutung gewesen sein dürften.«³⁶ Zu diesem Zweck lieferte Strack Gesamen- und Detailaufnahmen der Bauten in Stichen von hervorragender Qualität. Er gibt eine kurze typologische Übersicht der behandelten Kirchen, die er dann einzeln, inklusive ihrer Dekoration, durchgeht; für eine erneute Beschöpfung des Zentralbaudals läßt sein nüchternster Stil keinen Raum. Auch das »Lehr- und Handbuch« zur Renaissance des Architekten Rudolf Redtenbacher von 1886 behandelt den Zentralbau in aller Nüchternheit, ohne jede idealistische Emphase, hauptsächlich unter dem Aspekt der Wölbung und der Abtragung ihres Schubs; er sah ihn »gleichsam als notwendige Konsequenz« der »Wiederaufnahme der Kuppel- und Klostergewölbe.«³⁷ Josef Durm schließlich lehnt sich in seiner monumental, als Teil des »Handbuchs der Architektur« entstandenen *Baukunst der Renaissance in Italien* von 1914 an Burckhards Charakterisierung des Zentralbaus an, ohne ihm freilich in seiner ausführlichen Darstellung ausdrücklich den Vorzug zu geben.³⁸

Burckhardt hatte sich in der *Geschichte der Renaissance* und in der Ästhetik-Vorlesung gegen die »landläufige Ansicht« gewandt, die Renaissance habe sich auf den Kirchenbau »wegen geringer Religiosität wenig verstanden.«³⁹ Wenn er in freier Anlehnung an eine Äußerung Michelangelos erklärt, im Süden sei »das Grosse und Schöne von selber heilig«, um dann im Anschluß den Zentralbau nicht nur als »höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene kirchliche Baumform« zu preisen und »einer kindlichen Religiosität zum Vernachlässigen« zu empfehlen – ein Gedanke, auf den er in dem Brief an Bezold von 1881 zurückkommt –, so liegt der Schluß nahe,

er habe im Zentralbau auch die Religiosität der Renaissance in authentischer Weise verkörpert gesehen.⁴⁰ Entscheidend dafür war die Schönheit des Zentralbaus, in der ihm eben diese Religiosität der Renaissance letztlich begründet schien:

»Die Renaissance verläßt sich beim Kirchenbau darauf, das durch Hoheit und Schönheit des architektonischen Eindrucks ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzu- bringen sei. Sie bedarf keines sacralen Styles; ihr souveränes Werk zumal, der Zentralbau, wäre ein Heiligthum in ihrem Sinne, das abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchenweihe.«⁴¹

Dennoch: So wie die Renaissance im ganzen in bestimmten Kreisen als »heidnisch« angesehen wurde, so galt dies in Konsequenz ebenfalls für den Zentralbau. Das betraf Theologen, aber auch Kunsthistoriker.⁴² Paul Frankl etwa stellt in psychologisierendem Zugriff dem Längsbau, der »nicht nur der Liturgie« entsprochen habe, »sondern ebenso der katholischen Religiosität, der Sehnsucht nach Gnade, der Abwendung von der sündigen Gegenwart, dem Glauben an ein entfernteres höheres außerweltliches Ziel«, den Zentralbau der Humanisten entgegen: Diese »fühlen sich bereits in der Gegenwart selig, selig nicht im christlichen, sondern in einem vollblütigen, antik-griechischen Sinne, sie verlangen auch in der Architektur die fertige Erfüllung, das Insichruhende, Insichbedingte, und das bot in stärkstem Maße der Zentralbau.«⁴³ Ähnlich äußerte sich 1929 etwa Hans Willich.⁴⁴

Indes formierte sich bereits in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Gegenbewegung zu dieser Sichtweise. Ludwig Pastor hatte in einem dem ersten Band seiner *Geschichte der Päpste* vorangestellten Kapitel über »die literarische Renaissance in Italien und die Kirche« die These vertreten, daß »innerhalb der Bewegung der Renaissance« von Anbeginn zwei Strömungen miteinander gekämpft hätten: eine heidnische und eine christlich geprägte.⁴⁵ Letzterer rech-

nete er namentlich den größten Teil der päpstlichen Kunstpatronage in der Renaissance zu. Zu Bramantes Neubauplänen von St. Peter heißt es dort: »Die Idee der Weltkirche verlangte einen Riesensaal, die Idee des Papsttums einen Zentralbau, in dem der Mittelraum in Gestalt einer gewaltigen Kuppel alles übrige beherrschte. Die vollendetste, großartigste und wirkungsvollste Gestaltung eines Kuppelbaues glaubte Bramante anfangs nur durch die Anlage als griechisches Kreuz erzielen zu können.«⁴⁶ Bereits 1882 hatte Johann Graus den Zentralbau gegen das Verdikt des Heiligen in Schutz genommen und ausführlich seine bis ins Frühchristentum zurückreichende Heranziehung für bestimmte Gattungen des Kirchenbaus (Baptisterien, Memorien, Grabstätten etc.) dargestellt. Diese Tradition sei auch in der Renaissance respektiert worden; ja, Graus hielt es, ausgehend von Burckhards Zentralbaudale, nachgerade für etwas berühmtes »Ehrenwerthe[s], Anerkennenswürdig[e] [...]«, das jene anderen Baumeister der Renaissance durch diese künstlerische Neigung sich nicht verleiten ließen, die Schranken der kirchlichen Traditionen zu übertreten.«⁴⁷ An Graus knüpfte 1908 auch Josef Sauer an, der im zweiten Band von Franz Xaver Kraus' *Geschichte der Christlichen Kunst* klar die pagane Deutung des Zentralbaus verwarf. Demnach waren für die Bevorzugung des Zentralbaus »nicht etwa antikirchliche oder antitraditionelle Tendenzen bestimmend, sondern das künstlerisch-ästhetische Ideal, das dieser Bewegung vorschwebte«. Bereits die (christliche) Spätantike habe »im Centralschema das Höchste ausgesprochen«, wie es denn »auch in den liturgischen Dienst von allem Anfang an eingeführt gewesen [war], und wenn es der Renaissance sich empfahl durch künstlerische Vortheile, so konnte sie sich auch auf Cultrationisten hierfür berufen«, aber liturgischen Nachteile bei der Meißelung zum Trotz.⁴⁸ Auch Sauer führt Beispiele frühchristlicher und mittelalterlicher Zentralbauten an und versäumt natürlich nicht den Verweis auf die »symbolische Interpretation des Centralbaues« – allerdings

nur der Rotunde – bei den hochmittelalterlichen Liturgikern. Beide Autorinnen begründen die kirchliche Orthodoxie des Zentralbaus also mit dem Aufweis einer Tradition, die einleuchtend, daß es auch in Epochen, deren »christliche Einlebung« außer Zweifel stand, gängig und verbreitet gewesen sei. Dennoch wurde die anthropozentrische Deutung noch 1948 von Pevsner vertreten: Der »religiöse Sinn der Kirche« sei, so Nikolaus Pevsner, im Zentralbau »durch einen menschlichen ersetzt worden.«⁴⁹

Dieses Thema wurde, unter anderen Vorzeichen und mit anderer methodischer Ausrichtung, im ersten Kapitel von Rudolf Wittkowers Buch *Architectural Principles in the Age of Humanism* aufgegriffen, das 1949 als Band 19 der *Studies of the Warburg Institute* erschien.⁵⁰ Für die Forschung zum Zentralbau wie zur Architektur der Renaissance an sich markierte Wittkowers Studie einen entscheidenden Wendepunkt. Das Buch besteht aus drei Aufsätzen zur Auseinandersetzung Albertis mit der antiken Architektur sowie zu Grundlagen der Architektur Palladios, die Wittkower zwischen 1940 und 1945 im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* veröffentlicht hatte, sowie einem neu verfaßten Kapitel über »The Centrally Planned Church and the Renaissance.«⁵¹ Es ging Wittkower also, wie er im Vorwort zur dritten Auflage klarstellt, weder um »eine Geschichte der Renaissance-Architektur« noch um monographische Abhandlungen zu Alberti und Palladio, sondern darum, »Zicht auf die Grundgedanken zu werfen, die Architekten im Leichter des Humanismus bei der Planung ihrer Bauten beschäftigten.«⁵² Grundsätzlich neu war dabei sein Ansatz, aus dem genauen Studium der zeitgenössischen Architekturtheorie den Verständnishorizont für die Baupraxis der Epoche zu bestimmen und auf diese Weise der auf »Einführung billegenden, als formalistisch gebremdarkten Sichtweise Wölflincher Provenienz eine historisch »objektive« Deutung entgegenzustellen.⁵³ Unausgesprochen vorausgesetzt wurde dabei das Postulat einer völligen inhaltlichen Konvergenz

³⁵ STRACK 1877–1881.

³⁶ Ebd., 1877, Sp. 239f.

³⁷ REDTENBACHER 1886, 354 (hier das Zitat), auch 358–362.

³⁸ DURM 1914, 873.

³⁹ SO BURCKHARDT [1863], in *JBW* 10, 21; vgl. ders. 1867, 88f. (*JBW* 5, 84).

⁴⁰ Burckhardt bezieht sich hier auf eine Bemerkung Michelangelos, die der portugiesische Miniaturmaler Francisco de Hollanda (1517–85) überliefert. Im ersten von insgesamt vier Gesprächen, die 1538 in Rom stattgefunden haben sollen, soll der Meister der »frommeren«, aber zugleich »naiveren« flämischen Malerei die »wahrer« italienische Malerei (= »verdadera pintura [...] italiana«) gegenübergestellt haben, die durch ihre »mühsam ergründete irdische Vollkommenheit« der göttlichen naheste (= »a deficiada da perfeição que se vai unir a fuinta a Deos«) und dadurch – in den wahrhaft Gebildeten – »discretos« besondere Andacht erwecken. Vgl. Francisco de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, eingeleitet zu Rom 1538, hg., übers., eingeleit. u. erläutert v.

Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899 (Quellexschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit NF. 9), 28–31; zum kunsttheoretischen Hintergrund siehe auch die knappen Bemerkungen von Grazia Dolores Folliero-Metz, in Francisco de Hollanda, *Diálogos em Roma (1538). Conversations on Art with Michelangelo Buonarroti*, hg. v. ders., Heidelberg 1998 (Reihe Siegen, Editionen 7), 12–14, 76f.

⁴¹ Ebd., 133, 582 (*JBW* 5, 125f.).

⁴² Vgl. von theologischer Seite etwa die Empfehlungen für den evangelischen Kirchenbau von Paul Tschackert, der 1881 den »Centralbaustyl« einem »pantheistische[n] Mysticismus« zuordnen zu müssen meinte. *Ueber evangelischer Kirchenbau*, Berlin 1881; vgl. dazu Graus 1882, 53 mit Anm. 2.

⁴³ Paul Frankl, *Die Renaissancearchitektur in Italien*, Leipzig 1912 (Aus Natur und Geisteswelt, 381), 67f.

⁴⁴ Hans Willich u. Paul Zucker, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Wildpark-Potsdam 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft), 13f.

⁴⁵ PASTOR 1955–1961, I [1886], 3–63. Für PASTOR stand die religiöse Dimension der Kunst grundsätzlich vor der ästhetischen; s. ebd. III.1 [1895], 85–65. Vgl. hierzu MEIER 1985, 198–200.

⁴⁶ PASTOR 1955–1961, III.2 [1895], 897, 918. Eine religiöse Deutung der Renaissance-Architektur, ohne Rekurs auf den Zentralbau, versuchte auch Geymüller in einer posthum erschienenen Schrift, darin erklärte er sie gar »zur »christliche[n] Baukunst par excellence«: Heinrich von Geymüller, *Architektur und Religion. Gedanken über religiöse Wirkung der Architektur*, Basel 1911, 72; vgl. dazu wiederum MEIER 1985, 200–202.

⁴⁷ GRAUS 1882, bes. 130 (dort auch das Zitat), 62. In einem zweiten Aufsatz wandte sich Graus auch gegen die Paganisierung der gesamten Renaissance bei zeitgenössischen katholischen Schriftstellern: Johann Graus, »Die Kirche und die Renaissance«, *Der Kirchenschmuck. Blätter des christlichen Kunstvereins der Diocese Seckau* 16 (1885), 17–20, 25–29, 41–45, 56–59, 69–71, 81–87, 97–100, 121–125, 137–140, zum Zentralbau knapp: 84.

⁴⁸ SAUER 1908, 664f. Dort auch zum folgenden Satz.

⁴⁹ PEVNER 1994, 81.

⁵⁰ WITTKOWER 1949. Das Buch wurde zunächst nur in 500 Exemplaren gedruckt, die sofort vergriffen waren. 1952 erschien bei Alec Tiranti in London eine zweite Auflage, die um einen Abschnitt über optische und psychologische Aspekte in Palladios Architektur erweitert wurde (Kap. III.5); ihr folgte 1962 die heute maßgebliche dritte, »completely revised edition«, die auch der von George Lerner übersetzten deutschen Ausgabe von 1969 zugrunde liegt. Zum ungeheuren Erfolg des Buches PATTY KAWNE 1949, 323f., 339–342.

⁵¹ WITTKOWER 1949, o.S. (Preface). Zur Konzeption des Buches siehe PATTY 1994, 325, Anm. 14.

⁵² WITTKOWER ebd. 1969, 7 (1962), VI. Anfangs sollte das Buch neutraler »Studies in Renaissance Architecture« heißen; er kurz vor dem Druck erhielt es den endgültigen, programmatischeren Titel (ZOLLNER 1987, 18).

⁵³ James S. Ackerman, »Rudolf Wittkowers Influence on the History of Architecture«, *Source* 8/9, Nr. 1/1 (1989), 87–90, hier 89; PATTY 1994, 325–330; SAMA 2003, 51f.

von Theorie und Praxis.⁵⁴ Als Kernprobleme der Renaissance-Architektur sieht Wittkower «das Problem der *Hierarchie der Baugattungen*, das mit dem Funktion zusammenfällt», «das der *Tradition*, [...] hier als die Auseinandersetzung zwischen der Antike mit den zeitgenössischen theoretischen Forderungen verstanden», und schließlich «das der *Proportionen*».⁵⁵ Was die Behandlung dieser Problemkomplexe verbindet, ist die Grundüberzeugung, Architektur sei in der Renaissance als mathematische Wissenschaft (=science=) verstanden worden, was in der Ästhetik ihrer Erzeugnisse – geometrischen Schemata, tektonischer Syntax der Bauglieder und mathematischen Proportionen – ebenso ablesbar sei wie in ihrer Verwurzelung in den intellektuellen Diskursen der Zeit, vor allem der neuplatonischen Philosophie.⁵⁶ Hier zeigt sich, ebenso wie in Wittkowers besonderem Interesse am Verhältnis von Renaissance-Architekten zur antiken Tradition oder am Symbolbegriff, seine Prägung durch den Kreis um Aby Warburg, dem er nicht erst seit seiner Anstellung am Warburg Institute in London 1933 verbunden war.⁵⁷ Alina Payne hat überdies dargelegt, daß er in seinem Blick auf die Architektur der Renaissance und in den Kategorien, die er als konstitutiv für ihre Ästhetik ansah, erheblich von der Debatte über die moderne Architektur seiner eigenen Zeit geprägt war und darüber andere Facetten vernachlässigte.⁵⁸

In seinem Kapitel zum Zentralbau ging Wittkower von dem bereits bei Burckhardt behandelten angeblichen Widerspruch zwischen Kunst- bzw. Raumschönheit und liturgischer Nichtigkeit aus. Dabei setzte er freilich nicht mehr wie Burckhardt ein außerförmliches «Eigentliches» der Kunst voraus (=Schwucht der wahren Kunst=), sondern versuchte, das Zentralbaudeal erstens als solches aus der Architekturtheorie der Renaissance herzuholen und es zweitens aus den intellektuellen Vorstellungen der Zeit zu begründen. Seine

These lautete, daß die Architektur der Epoche «with its strict geometry, the equipoise of its harmonic order, its formal serenity and, above all, with the sphere of the dome» als Spiegel der göttlichen Vollkommenheit verstanden worden sei; der Zentralbau habe dies und mithin «the religious feeling» der Epoche am klarsten zur Geltung gebracht.⁵⁹ Maßgeblich sei dabei die geometrische Figur des Kreises, die im Zentralbau insofern unmittelbarer zum Ausdruck komme als im Längsbau, als sie die Grundrißform bildet und zumindest umschreibe. Wittkower sieht sie im gegebenen Zusammenhang in doppelter Hinsicht als Symbol:⁶⁰ zum einen im Sinne einer aktualisierten platonisch-neuplatonischen Tradition, die Gott in den geometrischen Figuren des Kreises und der Kugel symbolisch veranschaulicht habe; zum anderen im Rekurs auf die bei Vitruv beschriebene Proportionsfigur des Menschen als eines Symbols der Harmonie zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos. Vor diesem Hintergrund habe die Wahl des Zentralbaus den Charakter eines religiösen Bekenntnisses angenommen: «How could the relation of Man to God be better expressed [...] than by building the house of God in accordance with the fundamental geometry of square and circle?»⁶¹ Der Zentralbau wurde so für Wittkower seinerseits zum Symbol der religiösen Anschauungen der Epoche. Insofern konnte er jenen Anspruch einlösen, der, wie Wittkower im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Principles* ergänzte, dem Sakralbau in der Renaissance ebenso – wie in früheren Zeiten – gestellt gewesen sei, nämlich «Symbole von ewiger Geltung zum Ausdruck zu bringen».⁶² Aufgrund dieser Symbolhaftigkeit blieb der Zentralbau für Wittkower mithin das, was er aus ästhetischen Gründen schon für Burckhardt gewesen war: das bauliche Ideal der Renaissance.⁶³

Wittkowers theoretischen Ansatz um die Erschließung von Grundlagen der Praxis des kirchlichen Zentralbaus der Renaissance zu ergänzen, war das Ziel eines kurzen, aber

einhelfen sehr einflussreichen Aufsatzes von Wolfgang Lotz. Lotz destillierte zunächst anhand der Analyse ausgewählter «Schulbeispiele» bestimmte ästhetische Qualitäten des Zentralbaus der Renaissance heraus und entwickelte daraus ein spezifisches, angeblich albertianisches «Schönheitsideal des Zentralbaus», das er mit dem Begriff «Monument oder Denkmal» umschrieb: Für dieses seien das völlige Freistehen des Baus, die Gleichförmigkeit seiner Seiten sowie ein Kulminieren der Höhenentwicklung über seinem geometrischen Mittelpunkt charakteristisch.⁶⁴ Lotz postuliert dieses Ideal jedoch nicht nur allgemein, sondern frage nach den konkreten Mechanismen seiner Ausbreitung. Als solche sah er einerseits, eine Beobachtung Wittkowers aufgreifend, einen unmittelbaren Konnex zwischen Zentralbaumform und Marienweihe, den er sich wesentlich über das Pantheon vermittelt dachte, andererseits zwei über das Patrozinium bzw. die Zweckbestimmung definierte Zentralbau-«Typen», die Marienwallfahrtskirche und die Memorie.

Lotz' Anschauungen vom Zentralbau haben eine wichtige Wurzel bei August Schmarsow. Für diesen war der Zentralbau «Monument» bzw. «Denkmalsbau» insofern, als er ihm seiner zylindrischen, überkuppelten «Urforn» nach «ästhetisch [...] als Gehäuse eines Individuums, seiner Verewigung (Standbild) oder seines Symbols (Vertikalachse)» aufbaute, als «ein alles abgeschlossenes und isoliertes, allein auf sich selber beruhendes Individuum, wie die Statue in seinem Innern oder auf seinem Gipfel».⁶⁵ Gerade die dominierende Vertikalachse führe zum Verständnis des Baus als «Körper eigener Organisation außer uns selbst» und nähere sich der Plastik an.⁶⁶ So evident die Berührungspunkte mit den Vorstellungen von Lotz sind, so sehr bemüht dieser sich um eine historische Fundierung von Schmarsows auf Einfühlung beruhendem ontologischem Zentralbau-Begriff im Hinblick auf die Renaissance, die zum einen – an Wittkower anknüpfend – im Rekurs auf Alberts Theorie, zum anderen auf die Gründungsgeschichten der erwähnten Wallfahrtskirchen erfolgte. In den zentralen Pilgerkirchen sieht er mithin «das architektonische Wunschbild, eben das Schönheitsideal des Monumentbaus, mit strengeren Sinne religiösen An-

schauungen und Voraussetzungen [sich] vereinigen».⁶⁷ Die fraglichen Bauten waren demnach Denkmäler im doppelten Sinn: einerseits als Memorialstätten erinnerungswürdiger Ereignisse bzw. Gehäuse ihrer materiellen Relikte, andererseits als solche der Baukunst selbst, indem die Verwirklichung eines architektonischen Schönheitsideals das Bauwerk gleichsam über sich selbst hinaushebt, es denkwürdig macht kraft seiner besonderen Architektur.⁶⁸ Lotz zufolge traten die beiden Komponenten seines Denkmalbegriffs im Laufe des Cinquecento auseinander: Die anfangs noch an eine ikonographisch-funktionale «Monumentalität» gebundene Zentralbaumform habe sich auf breiterer Basis durchgesetzt und dadurch selbstständig.⁶⁹

Nahbezug gleichzeitig mit Lotz trat Straale Sinding-Larsen mit Thesen zum Zentralbau in der Renaissance hervor, die in wesentlichen Punkten diejenigen von Wittkower und Lotz zu ersetzen schienen, aber ohne deren Emphase auskamen. Die Popularität von Zentralbauten bei den Architekten, die er als Rezeption antiker Vorbilder erklährt, versteht Sinding-Larsen zunächst weniger als Ausdruck ästhetischer Ideale denn als antiquesing liturgisch.⁷⁰ Da sich der Klerus eigentlich wegen angeblicher liturgischer Nachteile gegen den Zentralbau gesperrt habe, dieser aber doch in einer Vielzahl von Beispielen zum Zuge kam, suchte er nach Gründen, die aus einer klareren Sicht democh für diesen Baugebäude gesprochen haben könnten.⁷¹ Aus der Untersuchung aller ihm bekannten Zentralbauten aus dem Zeitraum 1400–1600 glaubte er sodann, anknüpfend an die architekturikonographischen Forschungen Richard Krauthermers und André Grabars, ein «definite pattern» ableiten zu können, indem er jene mindestens einer von vier durch die Zweckbestimmung oder in der Zeit definierten Kategorien zuordnete.⁷² Neutraler als Wittkower oder Lotz spricht Sinding-Larsen lediglich von einer «remarkable expansion» des Zentralbaus im 15. und 16. Jahrhundert.⁷³

Mit den «Globalthesen» Wittkowers, Lotz' und Sinding-Larsens war ein Rahmen bereitgestellt, innerhalb dessen sich seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts als zweiter, zunehmend sich verfestigender Strang der Zentralbau-Forschung eine umfangreiche monographische Literatur

⁵⁴ WITTKOWER 1949, 1962, 191: «Building activity reflects the theoretical position.» Vgl. dazu S. 218f.

⁵⁵ WITTKOWER 1949, ed. 1969, 77.

⁵⁶ WITTKOWER 1949, 1962, 29, 101; vgl. PAYNE 1994, 125f.

⁵⁷ Wittkower war Warburg 1927/1928 begegnet und hatte 1929 auf dessen Einladung einige Tage in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg verbracht. Vgl. ZÖLLNER 1987, 9f.; Giovanni Romano, «Radolf Wittkower e la tradizione warburgiana», in Radolf Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Turin 1987, XXV–XXIX (Reprint in ders., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Rom 1988, 62–92, hier 70, 81). Romano nennt Wittkower einen «buon warburgiano assimilato» (ebd., 72).

⁵⁸ PAYNE 1994, Zum «Amichionismus» vgl. WITTKOWER 1949, 1962, V.

⁵⁹ WITTKOWER 1949, 1962, 26, 29f. (ed. 1969, 28, 30).

⁶⁰ Unter «Symbol» verstand Wittkower, wie er 1953 lapidar bemerkte, die Verkörperung eines Konzepts durch eine Darstellung: «A representation [...] embodies a concept.» Radolf Wittkower, «Interpretation of Visual Symbols in the Arts», *Studies in Communications 1* (1953), 109–124 (Reprint in ders., *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977 [The Collected Essays of Radolf Wittkower, 3], 174–

187, 216; dt. unter dem Titel *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983), hier 109.

⁶¹ WITTKOWER 1949, 1962, 16 (ed. 1969, 21).

⁶² WITTKOWER 1949, ed. 1969, 8.

⁶³ Es erscheint verlockend, aber irreführend, für Wittkower ein Verständnis des Zentralbaus als «symbolischer Form» der Renaissance zu postulieren (so PAYNE 1994, 32). Wittkower bezieht sich zwar in seinen Ausführungen zum Zentralbau auf Ernst Cassirer, allerdings nur auf dessen Studien zu Nicolaus Cusanus Ernst Cassirer, *Individualität und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927 [Studien der Bibliothek Warburg 10], und nicht auf die Philosophie der symbolischen Form, wie er auch diesen Begriff überhaupt nicht verwendet. Den Zentralbau versteht er an sich als Symbol, während die «symbolischen Formen» für Cassirer eben nicht konkrete Gegenstände sind, sondern «Energien des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt in ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird, also Medien eines Zugriffs auf die Wirklichkeit: Ernst Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1* (1921/1922), hg. v. Fritz Saxl, Leipzig 1923, 11–39,

hier 15; vgl. Berthold Hub, «Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky», *Estetica. The Central European Journal of Aesthetics 4/2* (2010), 144–171, bes. 157f., 168.

⁶⁴ Lotz 1964, 157f., 164.

⁶⁵ SCHMARSWO 1905, 195f., 229f.: «Bannen wir aber den Menschen auf einen festen Standpunkt, so ist er ein Mal, und es entsteht, wo er sich mit einem Raumbilde umgibt, wie wir oben ausgeführt haben, der streng Zentralbau, das Gehäuse mit aufrechter Vertikalachse – das Monument. [...] Zentralbau ist seiner Natur nach Denkmalsbau, seinem Zwecke nach Verewigungswerk.» Zur Bedeutung Schmarsower Interpretate für Lotz in eben dem Context Massimo Bulgarelli, «Wolfgang Lotz e la storiografia dell'architettura del Rinascimento», in Wolfgang Lotz, *L'architettura del Rinascimento*, hg. v.

Massimo Bulgarelli, Mailand 1997 (Documenti di architettura 106), 22–28, hier 22f.

⁶⁶ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, 23f.; vgl. SCHMARSWO 1905, 195.

⁶⁷ Lotz 1964, 158.

⁶⁸ Vgl. SCHMARSWO 1905, 170: «Der letzte Zweck eines Monumentes ist immer die Verewigung eines Wertes und insofern identisch mit dem Zweck jedes Kunstwerks überhaupt.»

⁶⁹ Lotz 1964, 158–165.

⁷⁰ SINDING-LARSEN 1965a, 203.

⁷¹ Ebd., 218–240, auch zum folgenden.

⁷² Hierzu und zu den historiographischen Voraussetzungen siehe S. 225f.

⁷³ SINDING-LARSEN 1965a, 218f. u. passim.

entfaltete, die, von deutscher und hauptsächlich italienischer Seite getragen, die prominenteren Kirchen in ihrer jeweiligen Baugeschichte, ihren Entstehungsbedingungen und architekturgeschichtlichen Aspekten mehr oder weniger eingehend erschloß. Dennoch liebten die These jener Autoren nicht unwidersprochen. Hatte Lotz bereits gegenüber Wittkower kritisch auf die geringe Anzahl an echten Rotunden hingewiesen und damit die Bedeutung der Kreissymbolik für den Zentralbau der Renaissance relativiert,⁷⁴ entzog Georg Satzinger in seiner Arbeit über die Madonna di San Biagio bei Montepulciano seinerseits zentralen Punkten der Lotzschen Argumentation den Boden, indem er darlegte, daß ein erheblicher Teil der Zentralbauten der Renaissance eben nicht frei stehend konzipiert war und von einer Kopplung des Zentralbaus an das Marienpatrozinium im Quattrocento nicht die Rede sein könne. Überdies rückte er, gerade im Hinblick auf den Gedanken des frei stehenden Zentralbaus, die Bedeutung mittelalterlicher Vorbilder wie der ober- und mittelitalienischen Baptisterien ins Bewußtsein, die Lotz oder Wittkower nahezu vollständig ausgeklammert hatten.⁷⁵ Christoph Jobst stellte in seiner Monographie über Santa Maria di Loreto in Rom das von Burckhardt und Wittkower skizzierte »reine« Zentralbauidéal in Frage, indem er auf das häufige Auftreten von Chorkapellen sowie besonders von Fassaden an den realisierten Bauten verwies, die Burckhardt gar für »müßig« erklärt hatte.⁷⁶ Einige Jahre zuvor war bereits von Frank Zöllner die Unhaltbarkeit zentraler Bestandteile von Wittkowers »symbolischer« Argumentation nachgewiesen worden.⁷⁷ Vom Kopf auf die Füße gestellt wurden die Paradigmen der *Architectural Principles* aber vor allem durch Manfred Tafuri grundsätzliche Neubestimmung der Renaissance und ihrer Architektur als einer ebenso vielstimmigen wie widersprüchlichen Epoche, in der das Streben nach Regeln und ihre Transgression, die Nachahmung der Antike und ihre Kritik, die Affirmation politischer Ideologien und ihre Subversion in beständigem, dialektischem Konflikt miteinander lagen. Es überrascht daher nicht, daß der Zentralbau hier nicht nur seiner paradigmatischen Stellung als Symbol einer architektonischen Epoche verlustig geht; Tafuri schreibt der Zentralität sogar einen »charaktere terroristisch«, der, sich erst durch differenzierte Bezugnahme auf den baulichen Kontext verflüchtigt.⁷⁸

Eine letzte umfangreiche Abhandlung zum Zentralbau der Renaissance, allerdings nur des Quattrocento, legte im selben Jahr Paul Davies mit seiner am Courtauld Institute ein-

gereichten Dissertation vor. Auch er sieht den Zentralbau nicht länger als »a universal ideal for all churches in the Quattrocento«, sondern nur noch als »representing an ideal«. ⁷⁹ Den »boom in the construction of centrally planned churches« im Quattrocento erklärt Davies wesentlich als »by-product« einer erheblichen Zunahme des Baus von Wallfahrtskirchen, einer Gattung, für die sich Zentralbauten aus funktionalen Gründen – als tabernakelartige Behausung des Gnadenbildes oder einer miraculösen Stätte – besonders empfohlen hätten.⁸⁰ Davies' Arbeit blieb unvoröffentlicht, fand aber teilweise in Form separat erschienener Aufsätze größere Verbreitung.⁸¹ In jüngster Zeit hat sich schließlich insbesondere Bruno Adorni um eine stärker sozialgeschichtliche Fundierung des Zentralbau-Problems bemüht.⁸² Amedeo Belluzzi hat darüber hinaus in einigen Beiträgen eher beißfällig Gesichtspunkte angedeutet, an die sich, wie sich zeigen wird, neue Blicke auf das Thema anschließen lassen.⁸³

Alte und neue Fragen

Angesichts der skizzierten Forschungsgeschichte kann die Frage, wie es dazu kam, daß der Zentralbau in Italien seit ca. 1430 eine Prominenz gewann, die ihn in den Augen führender Renaissance-Forscher gleichsam zum architektonischen Signet der Epoche werden ließ, keineswegs als beantwortet gelten. Einerseits bedürfen die Kernthesen einer gut hundertvierzigjährigen Forschungsgeschichte der Überprüfung: Gibt es ein historisch plausibles ästhetisches Ideal, das eine Bevorzugung des Zentralbaus nahelegt? Und wie ließe es sich aus dem Horizont und, sofern möglich, mit den Begriffen der Zeit bestimmen? Ist Wittkowers symbolisches Verständnis der Zentralbauten noch haltbar? Hatten die von Lotz und Sinding-Larsen postulierten Kriterien der »ikonographie« und Zweckbestimmung für die Verbreitung des Zentralbaus tatsächlich Gültigkeit? War dieser wirklich, wie nicht erst seit Wittkower präsupponiert wurde, für den Vollzug der Liturgie ungeeignet? Andererseits darf auch der Blick auf bisher vernachlässigte Bereiche nicht verstellt werden. Dazu gehört insbesondere die Frage, ob es die Kategorie »Zentralbau«, wie sie für die Zeit vielfach pauschal und als Alternative zum Longitudinalbau postuliert wurde, im Bewußtsein der Renaissance überhaupt gab, sowie, damit untrennbar verknüpft, diejenige nach den Kriterien, mittels derer im architekturtheoretischen Diskurs der Epoche sakrale Bautypen klassifiziert wurden. Ein

weiterer Kernaspekt betrifft den großen Bereich formaltypologischer und genetischer Fragen, die den Zentralbau-Forschung seit Wittkower weitgehend ausgeklammert hat.⁸⁴

Für den Versuch einer Antwort auf die hier aufgeworfenen – und weitere – Fragen stehen die Bauten selbst, mehrere ausgedehnte Projekte sowie ein breites Corpus architekturtheoretischer Schriften zur Verfügung. Ihr Verhältnis zueinander ist ein durchaus spannungsreiches. Das liegt vor allem daran, daß von einer einheitlichen »Architekturtheorie« der Renaissance ebensowenig die Rede sein kann, wie sich die bauliche »Praxis« auf ein einziges Grundmuster reduzieren ließe. Vielmehr gilt es, Texte unterschiedlicher Intentionen) und verschiedenartiger Gattung – theoretische Schriften von ihrerseits wiederum unterschiedlicher Form, chronikalische Berichte, Legenden auf Entwürfen und Bauaufnahmen etc. – sowie Bauten unterschiedlichen Typs und Formats sowie vielfältiger Zweckbestimmung unter- und miteinander in Beziehung zu setzen, was nur unter Bewußhaltung ihrer jeweiligen Individualität geschehen darf. Vor diesem Hintergrund läßt sich die Architektur in der Renaissance als ein umfassendes Diskurs- und Reflexionsfeld auffassen, dessen Zeugnisse die realisierten bzw. Entwurf geblieben Bauten ebenso darstellen wie die themenbezogenen Texte.⁸⁵ Innerhalb dieses Feldes, zu dessen Konstituenten gerade die Vielfalt der – einander nicht selten widersprechenden – Positionen zählt, wäre dann der Frage nach dem Zentralbau der Renaissance differenziert nachzugehen. Für den Aufbau der vorliegenden Arbeit bedeutet dies eine Gliederung in drei Teile, wobei zunächst schwerpunktmäßig die Theorie und die Praxis zu Wort kommen sollen, bevor schließlich beide unter problemgeschichtlichen Gesichtspunkten gleichsam zusammengeführt werden. Der erste Teil untersucht die Positionen, die in den Architekturtraktaten der Epoche zum Problem der »Tempeltypen« vertreten werden. Dabei ist über die Skizzierung der Anschauungen des jeweiligen Verfassers vom Sakralbau hinaus einerseits zu fragen, welche Relevanz die Alternative »Zentral- oder Längsbau« für sie hat, andererseits, wie unterschiedliche »Tempeltypen« klassifiziert werden bzw. ob sich dieses Problem aus dem spezifischen Zugriff auf das Thema überhaupt stellt.

Im zweiten Teil werden ausgewählte Bauten monographisch untersucht, wobei äußere Gründe eine Beschränkung des Zeitraums bis ca. 1490 nahelegen. Dabei geht es, wie schon gesagt, nicht um eine umfassende Geschichte der kirchlichen Zentralbauten in der italienischen Renaissance. Maßgebend für die Auswahl waren vielmehr zwei Kriterien.

Zum einen sollten die frühesten Zentralbauten des Quattrocento vollständig zur Sprache kommen, um eine möglichst vorurteilsarme Vorstellung von den Anfängen des Phänomens zu gewinnen. Ein zweiter Fokus liegt auf den wichtigsten typologischen Innovationen im Zentralbau des Quattrocento. Dahinter steht die Vermutung, daß die Neuschöpfung eines zentrierten Bautyps bzw. seine erstmalige Adaption für eine baulich eigenständige Kirche und die Bestimmung der dabei maßgeblichen Voraussetzungen weitreichende Aussagen über die Konstituierung und Entwicklung des in der Forschung postulierten »Zentralbauidéals« zulassen müßten als die Variation bereits etablierter Typen. So werden im zweiten Abschnitt des zweiten Teils drei Bauten untersucht, deren Grundform sich als Variation der geometrischen Figur des Quadrats verstehen läßt und die um 1460 in Oberitalien in einem engen räumlich-historischen Beziehungsgeflecht geplant wurden. Der dritte Abschnitt thematisiert dann die typologische Neuschöpfung des reinen griechischen Kreuzes.

In der Analyse der einzelnen Bauten wurde den individuellen Vorbedingungen (Umstände des Auftrags, Daten, Zweckbestimmung etc.) relativ breite Aufmerksamkeit gewidmet. Vor allem wurden die zum Teil sehr komplexen Planungsgeschichten eingehender behandelt. Dies führte, je nach Forschungsstand und Bedeutung des Monuments, teilweise zu längeren Argumentationen, erwies sich aber als unerlässlich, um die Entscheidung für einen bestimmten Typus möglichst umfassend aus den jeweiligen Voraussetzungen des Bauwerkes verständlich zu machen und Kurzschlüsse zu vermeiden. Die Frage nach der Wahl des Typus und seiner jeweiligen Umsetzung in Raumstruktur und Gliederung steht aber jeweils im Mittelpunkt der Untersuchung.

Schließlich werden im dritten Teil sechs Fragenkomplexe aufgeworfen, die sich aus einer systematischen Zusammenschau von Theorie und Praxis ergeben. Der erste diskutiert die ikonographischen und ikonologischen Deutungen, wie sie seit Wittkower an den Zentralbau herangetragen wurden, und prüft sie auf ihre Stichhaltigkeit. Daran schließt zweites unmittelbar die Frage nach einem Zusammenhang von Zentralbau und Baugattung an, wie er in der Forschung mehrfach, etwa in bezug auf Mariensanktuarien und Memorialbauten, postuliert worden ist. Als dritter Abschnitt folgt eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Zentralbau und christlicher Kirche bzw. antiken Tempel: Im Mittelpunkt stehen die Fragen, ob im 15. und frühen 16. Jahrhundert wie auch dann in nachtridentinischer Zeit tatsächlich religiöse und/oder liturgische Vorbehalte gegen den Zentral-

⁷⁴ Lotz 1964, 157.

⁷⁵ Satzinger 1991, bes. 66–70. Eine Grundlage für die Erschließung des mittelalterlichen Zentralbaus bietet UNTERMANN 1989.

⁷⁶ Jobst 1992, 133–135.

⁷⁷ Zöllner 1987, 10–22, bes. 16–18.

⁷⁸ Tafuri 1992, hier 200. Zu diesem in vieler Hinsicht bahnbrechenden

Buch siehe u.a. die Rezension von Joseph Connors, in *Casabella* 59, Nr. 619/620 (1995), 161 f., u. Daniel Sherer, »Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression«, *Assemblage* 28 (1995), 34–45.

⁷⁹ Davies 1992, 140 (Hervorhebung: J. N.).

⁸⁰ Ebd., bes. 24, 32, 139–143. Die Bedeutung der Rezeption antiker

Bauten sei allerdings nicht zu unterschätzen.

⁸¹ Davies 1995; ders. 1995a; ders. 2002.

⁸² Vgl. *La chiesa a pianta centrale* 2002; darin insbesondere ADORNI 2002.

⁸³ BELLUZZI 1993, 21–27; ders. 2002b u.a.

⁸⁴ So bereits SATZINGER 1991, 66.

⁸⁵ Vgl. Paul Hirst, »Foucault and Architecture«, *AA Files* 26 (1993), 52–60, 52 f. (wiederabgedruckt in ders., *Space and Power*, Cambridge 2005, 155–178), der auf Foucaults »diskursive Formation« rekurriert; siehe auch Valaska von Rosen, »Der stumme Diskurs der Bilder. Einleitende Überlegungen«, in *Der stumme Diskurs* 2003, 9–16, hier 11 f.

bau bestanden haben und ob sich die Popularität von Zentralbauten in der Renaissance generell als Wiederanknüpfung an den antiken Sakralbau nach den zeitgenössischen Vorstellungen begreifen läßt. Mit dem vierten Kapitel wendet sich die Arbeit jenen Themenkomplexen zu, die im engeren Sinne das betreffen, was man die architektonische Rationalität des Zentralbaus nennen könnte. Da insbesondere seit Wittkower der Topos des Kreises als perfekte Grundrißform in der Forschungsliteratur präsent ist, wird zunächst zu fragen sein, inwiefern er die Theorie und Praxis des Zentralbaus tatsächlich geprägt hat; im Anschluß geht es um eine Begründung der Konjunktur des Zentralbaus aus den ästhetischen Idealen, wie sie sich in den Traktaten sowie in die einzelnen Bauprojekte begleitenden Quellen der Zeit niederschlagen haben, sowie um die Bedeutung des Raumzentrums für die tatsächliche formale Gestaltung des Zentralbaus. Das fünfte Kapitel behandelt die Frage, inwiefern die Entscheidung für einen zentrierten Bautypus aus den konkreten Bedingungen des jeweiligen Baugebietes in bzw. außerhalb der Stadt zu erklären sein könnte und wie Zentralbauten mittels ihrer besonderen Struktur und der bekrönenden Kuppel in eine Beziehung zu ihrer baulichen bzw. landschaftlichen Umgebung treten. Zuletzt spektisch wird in der Forschung die Frage der vollen Eignung des Zentralbaus für die Liturgie gesehen, besonders im Hinblick auf die Platzierung des Hochaltars und das damit zusammenhängende Verhältnis von Priester und Gemeinde – ob zu Recht, ist das Thema des letzten, sechsten Kapitels, ebenso wie einige liturgische Probleme des Zentralbaus, die in der Forschung bisher nicht oder nur ansatzweise zur Sprache gekommen sind. Fünf Exkurse sowie ein Katalog der zwischen 1430 und 1530 errichteten bzw. geplanten Zentralbauten in Italien beschließen die Arbeit.

Die Tatsache, daß schriftliche und bildliche Quellen in beträchtlichem Umfang zur Verfügung stehen, kann freilich über eine Reihe gewichtiger methodischer Schwierigkeiten im Umgang mit ihnen nicht hinwegtäuschen. Abgesehen von der grundsätzlichen Problematik, daß natürlich keine Quelle, sei sie textlicher oder bildlicher Natur, das Überlieferte »objektiv«, d. h. verzerrungsfrei wiedergibt, ist speziell im Hinblick auf die vorliegende Arbeit einzuräumen, daß Zeugnisse, die ausdrücklich Auskunft über die Motive für die Entscheidung zugunsten eines Bautypus geben, gänzlich fehlen und die Äußerungen, die zumindest Anhaltspunkte liefern können, zahlenmäßig begrenzt sowie innerhalb des Untersuchungszeitraums nicht gleichmäßig verteilt sind und zudem in ihren

Aussagen meistens eher vage bleiben. Überdies ist bei der Mehrzahl der behandelten Kirchen primäres Quellenmaterial zur Baugeschichte, sei es in Form von Zeichnungen oder von Schriftquellen, rar. Vor diesem Hintergrund muß es vorrangig darum gehen, den Rahmen dessen abzustecken, was innerhalb des Diskurses zum Zentralbau in der Renaissance »denk-, schreib- und baubar war. Wie sehr dabei die Interpretation eine durch den historischen Standort des Interpreten und seine Distanz zu den thematisierten Vorgängen bedingte ist, wird in ebenso klarer wie beunruhigender Weise deutlich, wenn man den in einer Skizze Antonio Labacos überlieferten Entwurf Albertis für San Sebastiano in Mantua mit dem vergleicht, was nach einer zähen, wellensvollen Baugeschichte schließlich zur Ausführung gelangte und was, wäre jenes Dokument verloren, den Gradmesser aller Bemühungen zum Verständnis der Intentionen Albertis bilden würde.

Von solchen immanenten Schwierigkeiten abgesehen, gilt es noch, die äußeren Grenzen der Arbeit zu skizzieren, sofern sie nicht im Überblick über den Argumentationsgang schon zur Sprache gekommen sind. Hier ist vor allem die Beschränkung auf baulich selbständige Zentralbauten zu nennen. Zwar hat schon Burckhardt die wichtige Rolle der baulich unselbständigen Zentralbauten, an deren Spitze die Alte Sakristei von San Lorenzo in Florenz steht, betont.⁸⁵ Doch für sie stellen sich wesentliche Fragen, die zum »autonomen Zentralbau unweigerlich dazugehören, nicht oder nicht in gleicher Brisanz – so hinsichtlich des Verhältnisses zu liturgischer Eignung und baulicher Umgebung –, während sie ihrerseits eigene Probleme aufwerfen, vor allem im Hinblick auf das Verständnis zu dem Baukomplex, dessen Teil sie sind. Sie bilden mithin ein eigenes großes Thema und kommen nur dort zur Sprache, wo sie für das Verständnis einer baulich eigenständigen Kirche von Interesse sind. Ähnliches gilt für die Kompositbauten und damit generell für das, was Wolfgang Götz in anderem Zusammenhang als »Zentralbautendenz« bezeichnet hat.⁸⁷ Zwar bietet der fünfte Exkurs einige Überlegungen zur Typologie der Kompositbauten, doch bedürfte auch deren »Karriere« in d. J. 1716. Jahrhundert einer umfassenden, systematischen Darstellung. Und schließlich wäre die bei allem wesentlich größere Gruppe unter den Kirchenbauten der Zeit, die der Längsbau, deren »Normalität« größere typologische Studien mit wenigen Ausnahmen⁸⁸ bisher offenbar verhindert hat, eingehend zu untersuchen, um die Stellung des Zentralbaus in der Sakralarchitektur der Renaissance schärfer konturieren zu können.

Terminologische

Es sind vor allem zwei Begriffe, die sich wie ein roter Faden durch die folgende Studie ziehen: der des Zentralbaus und der des Typus. Sie sollen im folgenden begriffsgeschichtlich skizziert und dann im Hinblick auf die vorliegende Arbeit semantisch bestimmt werden. Im Anschluß folgt ein kurzer Blick auf den Epochenbegriff der Renaissance.

Zentralbau

Der Terminus scheint – außer noch meistens in der Schreibweise »Centralbau« – kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgefunden zu sein und zunächst allein im Deutschen existiert zu haben.⁸⁹ Kugler hatte ihn, wie gesagt, in der ersten Fassung seines *Handbuchs* von 1842 noch nicht verwendet,⁹⁰ während er im Bonner Kreis um Gottfried Kinkel um die Mitte des Jahrzehnts bereits geläufig war.⁹¹ In Rombachs *Conversations-Lexikon für bildende Kunst* wird der Begriff im fünften Band (1850) beiläufig verwendet, ohne indes über ein eigenes Lemma zu verfügen; in den fünfziger Jahren gewinnt er deutlich an Konjunktur, wovon ja nicht zuletzt Burckhardts *Cicerone* und seine *Geschichte der Renaissance in Italien* Zeugnisse ablegen.⁹² Nicht immer ist jedoch dasselbe gemeint: Während Heinrich Otte unter »Zentralbau« runde, oktagonale oder viereckige (i. e. quadratische) Bauten mit Umgang verstand,⁹³ behielt August Stüler den Terminus in einem Gegengutachten zum Eisenacher Regulativ für den protestantischen Kirchenbau runden und polygonalen Kirchen vor,⁹⁴ ähnlich wie später noch Rudolf Redtenbacher.⁹⁵ Burckhardt und Wölfflin behandeln den Zentralbau hingegen unter Einschluss gleichmäßig kreuzför-

miger Formen,⁹⁶ und in diesem Zuschnitt hat sich der Begriff dann auch durchgesetzt. Es sei daher folgende Definition vorgeschlagen: Beim Zentralbau handelt es sich um ein Gebäude, bei dem wenigstens der Hauptraum nicht achsen-, sondern zentralsymmetrisch, d. h. in allen durch seine Grundriss bestimmten Richtungen hinsichtlich räumlicher Disposition und Gliederung gleichförmig gestaltet ist, so daß sein geometrisches Zentrum den formalen Angelpunkt der Anlage bildet. Innerhalb der Zentralbauten wird – in Anlehnung an eine erstmals von Sebastiano Serlio 1547 vorgenommene Unterscheidung – zwischen »einzelligen« und »mehrteiligen« Bauten unterschieden. Unter ersteren werden Rechteck, Quadrat und Polygone mit untereinander gleichen Winkeln und Seitenlängen verstanden: Serlio bezeichnete sie als »tempjij d'un corpo solo«, Sinding-Larsen als »compacty-centralized buildings«.⁹⁷ Die letzteren – bei Serlio »tempjij di piu membri« – meinen griechische Kreuze, Tetrakonche, Tetra-styl und Kreuzkuppelkirchen, kurz: alle Zentralbauten, deren Hauptraum sich aus mehreren Teilräumen (Vierung, Kreuzarme, Eckräume etc.) zusammensetzt. Die erwahnte Einschränkung »wenigstens der Hauptraum« trägt der Tatsache Rechnung, daß, zumal bei den »einzelligen« Zentralbauten, in den allermeisten Fällen an »zunehmender einer Stelle ein separater Altarraum angefügt ist, was im Verbund mit dem Zugang dem Bau trotz aller Zentralität doch zu einer klar ablesbaren Richtung verhelfen kann.

Im Zusammenhang mit dem Zentralbau wird in der Literatur häufig der Terminus der »Zentralisierung« verwendet, um die Wirkung von Mitteln zu beschreiben, die auf eine stärkere Zentrumsbetonung zielen. Klar definiert wurde er bisher freilich nicht.⁹⁸ Ursprünglich staatsrechtlicher Provenienz, unterscheidet er sich von dem ebenfalls geläufigen, aber selbener Begriff des Zentrierens durch größere Abstraktheit: In

⁸⁶ BURCKHARDT 1867, 128f. (JBW 5, 121).

⁸⁷ GÖTZ 1968, 11f.

⁸⁸ Vgl. etwa TEUBNER 1975 zur Saalkirche in der Florentiner Frühen Renaissance.

⁸⁹ Vgl. die etwas unständlichen Übersetzungen: »centrally planned church« bzw. »central-plan church«, »chiesa a pianta centrale«, »église à plan centré«.

⁹⁰ Ebensovienig im selben Jahr Heinrich Otte, der ihm fünfzehn Jahre später in seinem archaischen Wörterbuch ein eigenes Lemma widmete (siehe Anm. 93): *Karzer Abriß einer kirchlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters mit besonderer Beziehung auf die Königlich Preussische Provinz Sachsen*, Nordhausen 1842, 2–4.

⁹¹ Gottfried Kinkel, *Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, vom Anfang unserer Zeitrechnung bis zur Gegenwart*, Bonn

1845, 115, 173; Andreas Simons, *Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf*, Bonn 1846 (Werke des Mittelalters in Rheinland und Westphalen, 1), 51–72; BURCKHARDT 1949–1994, II, 213f. Alle drei Autoren gehören dem Malkäferbund an, dem von Kinkel und seiner späteren Ehefrau Johanna gegründeten Bonner Literatenkreis; hierzu Ulrike Brand-Schwartz, »Malkäferbund [Bonn]«, in *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, hg. v. Wulf Wülfing, Karin Bruns u. Rolf Parr, Stuttgart 1998 (Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte), 181, 320–324.

⁹² *Conversations-Lexikon für bildende Kunst*, beg. v. Johannes Andreas Romberg, hg. v. Friedrich Fischer, 7 Bde., Leipzig 1842–1857, V, 123; vgl. dagegen II, 398; siehe ferner Heinrich Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters*, 1854, 54 (siehe auch folgende Anm.); LÜCKE 1855, 158f8, 182, 199f. u. passim.

⁹³ Heinrich Otte, *Archaisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über mittelalterliche Kunst vorkommenden Konstantdrücke*, Leipzig 1857, 22.

⁹⁴ Das Eisenacher Regulativ (1861) selbst erwähnt §4 Oktagon und Rotunde als »Centralbauten oder Kreuzarmansätze«, scheint also griechische Kreuze unter den »Centralbauten« einzuschließen, während Stüler Kommentar zu diesen Paragraphen (»die Kreuzgestalt, mit gleichem Ar-

diesem Sinn meint er eben nicht die konkrete Ausrichtung einer geometrischen Figur auf ihr Zentrum, sondern das Zusammenziehen, Vereinen von Teileinheiten an einer zentralen Stelle.⁹⁹ Es sei daher vorgeschlagen, mit ihm eine Gestaltungsweise zu bezeichnen, die auf die Ausbildung einer oder mehrerer zentraler Raumeinheiten in einem eigentlich nicht zentralen Baukörper zielt. Das wohl schlagendste Beispiel dafür ist Filippo Brunelleschis Florentiner Kirchenbau Santo Spirito, den bereits Ludwig H. Heydenreich treffend als »zentralisiertes Basilika« bezeichnete. Unter »Zentrierung« wäre dann die Ausrichtung eines tatsächlich Zentralbaus auf den Mittelpunkt zu verstehen.¹⁰⁰

Typus

Größere Schwierigkeiten bereitet der Typus. Er kam als Ordnungsbegriff bekanntlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der vergleichenden Naturgeschichte und in der Philosophie auf und diente hier in erster Linie zur Bezeichnung von Grundgestalten, -formen und -bauplänen (etwa von Tieren oder Pflanzen).¹⁰¹ Als architektonische Kategorie bestimmte ihn erstmals Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy in der *Encyclopédie méthodique* (1788–1825).¹⁰² Für ihn war der Typus einerseits so etwas wie die gemeinsame Wurzel einer architektonischen Kultur (etwa die Hütte in der westlichen, landwirtschaftlich fundierten Kultur), deren tradierte Wirkmacht den adäquaten Rahmen des Spannungsfeldes von Imitation und Invention zwischen den Polen einfachen Kopierens und regelloser Erfindung definierte. Andererseits bezeichnet er damit »certaines formes générales et caractéristiques« einer bestimmten Gruppe von Gebäuden, die aus deren Zweckbestimmung resultierten.¹⁰³ Ansätze zu einer »prak-

tischen» Architekturtypologie entwickelte, auch wenn er den Begriff nicht verwandte, Quatremères jüngerer Zeitgenosse Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1835). In seinem *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* von 1800 klassifizierte er historische Architektur nach Gattungszugehörigkeit (>genre) und einem etwas diffusen Attikensbegriff, der jeweils epochal (>églises gothiques et modernes), formal (>temples ronds) oder geographisch (>gothique normand« etc.) konkretisiert werden konnte und seinerseits vom genre-Begriff nicht klar getrennt war.¹⁰⁴ Im *Précis des leçons d'architecture* (1802–1805), einer standardisierten, auf den Kriterien von Angenehmheit (>convenience) und Wirtschaftlichkeit (>économie) basierenden Entwurfsmethodik, liefert Durand Ansätze zu einer geometrisch fundierten Typologie allgemeiner Gebäudeformen, aber auch »ideale« Lösungen für bestimmte Gebäudetypen.¹⁰⁵ In beiden Werken ist jeweils der Filter einer historischen Perspektive angelegt; sie verstanden sich also einem typologisierenden Blick auf die geschichtliche Überlieferung.¹⁰⁶

Sowohl Durands Tafelwerke als auch Quatremères relativier Typenbegriff boten Anknüpfungspunkte für die entstehende kunsthistorische Forschung. Seit den späten dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in entsprechenden Texten nachweisbar, ist der Begriff des Typus in den Handbüchern Kuglers und Schnaases aus den 1840er Jahren erst vereinzelt anzutreffen, um sich im folgenden Jahrzehnt zunehmend durchzusetzen.¹⁰⁷ Gemeint ist dabei in der Regel eine bauliche Grundkonfiguration innerhalb eines funktionalen Gattungszusammenhangs, gegebenenfalls mit geographischem oder zeitlichem Zuschnitt, die, da zahlreichen Beispielen gemeinsam, als »typisch« angesehen werden und insofern in der Vielfalt der Objekte, die es mit zunehmender Denkmälerkenntnis zu verwalten galt, Ordnung stiften konnte: »Basilika«, »Hal-

lenkische«, aber eben auch der »englische Kathedraltypus« oder der »toscanische Palastypus«.¹⁰⁸ Neben solchen baulichen Konfigurationen ist der Typenbegriff in der architekturgeschichtlichen Forschung, aber auch, ja teilweise ausschließlich zur Bezeichnung der Gattung eines Gebäudes herangezogen worden: Kirche, Stadthaus, Landhaus etc.¹⁰⁹ Man hat vor diesem Hintergrund wiederholt versucht, zwischen funktionalem und formalem Typus zu unterscheiden.¹¹⁰

Nun kann der Begriff des Typus grundsätzlich unterschiedliche Arten von Merkmalskombinationen bezeichnen, die innerhalb gewisser Grenzen verallgemeinerbar sind, neben den genannten etwa auch solche des Baumaterials oder der Baukonstruktion. Für die vorliegende Arbeit soll indes gelten, daß unter »Typus« bzw. »Baotypus«, sofern keine Konkretisierung in anderer Hinsicht erfolgt, die gemeinsame formale Grundstruktur einer Gruppe von Bauten verstanden wird, die sich im einzelnen erheblich voneinander unterscheiden können.¹¹¹ Was hingegen den funktionsbestimmten Typus angeht, so soll zwecks klarerer Differenzierung an dem Begriff *Gattung* (>genre) festgehalten werden, mit dem diese Kategorie seit den Anfängen der neuzeitlichen Architekturgeschichtsschreibung bezeichnet wird.¹¹²

In der Mehrzahl der Fälle bilden sich in diesem Sinne typologische Zusammenhänge gewiß innerhalb einer bestimmten Gattung heraus, doch kann – und das macht die Notwendigkeit einer begrifflichen Differenzierung nur um so deutlicher – das formbildende Potential des Typus stark genug sein, um die Grenze der ursprünglichen Zweckbestimmung zu überspringen. Ein klassisches, seit Alberti reflektiertes Beispiel für dieses Potential stellt die Basilika dar, ein

weiteres, das auch ebenfalls noch näher einzugehen ist, das sogenannte Nischenoktagon, das in der Spätantike vor allem für Thermenanlagen entwickelt, im Mittelalter für Baptisterien, in der Renaissance schließlich für Kapellenanbauten, Sakristeien, aber auch für ganze Kirchen Verwendung fand.¹¹³

Der Typus erweist sich mithin als eine überaus vielfältige Kategorie, in der unterschiedliche Perspektiven – Systematik und Geschichte, Invention und Konvention – zum Ausgleich kommen können.¹¹⁴ Dies vermag, je nach Erkenntnisinteresse, auf verschiedenen Ebenen zu geschehen, von der Gesamtgestalt eines Baus, der im Rahmen der Fragestellung der vorliegenden Arbeit vorrangiges Interesse zukommt, über mehr oder weniger große bauliche Teileinheiten (etwa Gebäudeteile und Jochsysteme) bis hin zu bestimmten »Ordnungsfiguren« und Einzelmotiven.¹¹⁵ Dabei geht es weniger um die katalogartige Erfassung der für eine bestimmte Gattung in einem gegebenen räumlichen Kontext möglichen Grundformen als vielmehr darum, das Ausmaß der Einbettung einer konkreten architektonischen Gestalt in eine vorgeprägte allgemeine Form vor dem Hintergrund individueller Determinanten (Beschaffenheit des Grundstücks, finanzielle Situation, funktionale Anforderungen etc.) differenziert zu bestimmen. Als Instrumente bedarf es hierfür operabler Typenbeispiele, die freilich nur Abstraktionen aus der möglichen Vielfalt typologischer Ansätze darstellen können. Sie sollten möglichst die äußere Form (beispielsweise Rotunde, Oktogon, griechisches Kreuz) und die räumliche Einteilung (z. B. Saalkirche, Basilika, Hallenkirche) erfassen (z. B. Umgangsrunde); dabei sind die genauen Bestimmungsmarkel und Abgrenzungskriterien dann jeweils aus der Zusammenschau

⁹⁹ Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde., Leipzig 1854–1960, Bd. 31, Sp. 62; Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, neu hg. v. Renate Wahrig-Burford, Gütersloh/München 2000, ad vocem. Der Begriff des Zentrums wird in der Architekturtheorie der Renaissance stets vom Geometrischen her, zur Bezeichnung des Mittelpunktes einer Kreis- oder kreisförmigen Figur, verwendet; vgl. ALBERTI (1485) 1966, 55 (1.7; »et puncto quidem huic immobili, quod mediam intra circumum assidet, centro nonem erit«); MARTINI 1967 (wie Anm. I.192); SERLIO 1540, XXX. Er kann aber auch im weiteren Sinn den Raum oder Gebäudeteil bezeichnen, der in der Mitte eines Baukomplexes liegt; vgl. ALBERTI (1485) 1966, 769 (VIII.10; »aufbau der Thermen« Sub-temedium est, quasi centrum aedis, atrium amplissimum [...]).

¹⁰⁰ Hans-Ulrich Lessing, »Typus: Typologie. II.«, *HWPF* 10 (1998), Sp. 1594 f.; L. van der Hammen, »Type-concept, higher classification and evolution«, *Acta Biotheoretica* 30 (1981), 3–48.

¹⁰¹ Zur Geschichte des Typenbegriffs in der Architektur als Entwurfs- bzw. Analysekategorie ARGAN 1962; VIDLER 1977; MONO 1978; OELSCHNIG 1986; MADRAGO AGÜDIN 1995; Kemp 2009, 335–368.

¹⁰² QUATREMÈRE DE QUINCY 1788–1825, 543–545. Zu Quatremères Typenbegriff VIDLER 1977, 103–105; MONO 1978, 28; OELSCHNIG 1986, 41–45; SÖLVIA LAVA, *Quatremère de Quincy and the Invention*

of a Modern Language of Architecture, Cambridge, Mass./London 1992 (Diss. Columbia Univ. 1990), 86–100; MADRAGO AGÜDIN 1995, 182–205.

¹⁰³ DURAND 1805, Frontispiz (»je classois les édifices et les monuments par genres [...] je les rapprochois selon leur degré d'analogie«), 18 (»chacon des genres du Gothique«) u. passim.

¹⁰⁴ DURAND 1802–1805, 1. 2, Taf. 20. »Ensembles d'Édifices résultats des divisions du quarré, du parallélogramme, et de leurs combinaisons avec le cercle«, 17–19 u. passim. Zu Durand VIDLER 1977, 107 f.; MONO 1978, 28–31; Werner Stammien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1825, De l'imitation à la norme*, Paris 1984, 99–108; OELSCHNIG 1986, 45 f.; GERMANN 1993, 237–255; MADRAGO AGÜDIN 1995, 206–209.

¹⁰⁵ Diesen oft ignorierten Punkt herausgestellt zu haben, ist das Verdienst von OELSCHNIG 1986, 45–51.

¹⁰⁶ Christian Ludwig Sieglitz, *Geschichte der Bankunst von frühesten Alterthone bis in die neuesten Zeiten*, Nürnberg 1827, 1837, 238 f. (»der allgemeine Typus solcher Gebäude, der, bei aller Anspruchslosigkeit, doch mannichfaltige Abänderungen zuläßt«); KUGLER 1842, 449; SCHNAASE 1843–1879, 11, 66, 197; LÜCKE 1855, 1858, 445, 481; FRANZ KUGLER, *Geschichte der Bankunst*, 3 Bde., Stuttgart 1856–1859, I, 364, 375, 476 u. passim.

¹⁰⁸ LÜCKE 1855, 316 f. 505; BURCHARDT 1867, 147 (JBW 5, 137).

¹⁰⁹ WOLFFEN 1888, 75–135; Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London 1976; Ulrich Schütte, »Die Lehre von den Gebäude-typen«, in *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden* (Ausss. Kat. Wolfenbüttel 1984), Wolfenbüttel 1984, 156–264; SEIDL 2006, 7; JACHMANN 2008, 179 u. passim. Vgl. auch bereits MADRAGO AGÜDIN 1995, 182–205.

¹¹⁰ Vgl. etwa SEIDL 2006, 7–9. Besonders unglücklich ist die Gegenüberstellung von »funktionspezifischer« und »architekturtypischer Typologie«, schließt »Architektur« die Funktionsbezogenheit in aller Regel mit ein. Vgl. Klaus Jan Philipp, »Polygonale dreieckige Hallenöke«-ohne Umgang. Anmerkungen zu einer Typologie spätmittelalterlicher Sakralarchitektur«, *Mährischer Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 51–66, hier 51.

¹¹¹ Vgl. ARGAN 1962, 97; Ferner ROSSI 1966, 30–33 (ed. 1973, 26–32); ders. 1977, 37; MONO 1978, 23 f. Grundsätzlich kann ein solcher Typusbegriff auch Spezifikationen hinsichtlich Material oder Konstruktion enthalten (etwa bei der Stabkirche oder der Hängebrücke), was jedoch im vorliegenden Zusammenhang nicht relevant ist. JACHMANN 2008, 179, versteht den Typus (alleldings vor dem Hintergrund eines gattungszugehörigen Zugriffs) als »den im Sinne einer Idealvorstellung oder eines statistischen Mittelwertes repräsentativen Vertreter einer Gruppe von Phänomenen«, eine Definition, die sich zu der hier verwandten in etwa wie die zweite Bedeutung des Typusbegriffs zur dritten in Wundts Logik verhält (Wilhelm Wundt, *Logik. Eine Untersuchung*

der Prinzipien der Erkenntnis und der Methoden wissenschaftlicher Forschung, 3 Bde., Stuttgart 1907, II, 56 f.).

¹¹² So bereits HIRT 1906, 107 f., Anm. II. Schon Alberti sprach von »genera aedificiorum« (siehe unten, S. 34); Ferner Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des batiments*, 9 Bde., Paris 1771–1775, II, 232 (»les divers genres de batiments«); DURAND 1802–1805, 20 f. Hingegen scheint ein funktionsbezogener Typusbegriff in der frühen Neuzeit allein von dem Philosophen und Enzyklopädisten Johann Heinrich Alsted verwendet worden zu sein, der in seinem *Methodo admirandorum mathematicorum completens novem libros matheseos universae*, Herborn 1613, 505, eine Baugattungsstapel unter dem Titel »Typus architectonicos« veröffentlicht; vgl. dazu HIRT 1906, 93 f., 107. Anm. 8. Burckhardt wählte 1865 die Kategorie der »Aufgabe« (JBW 10, 45), die jenseits vereinzelt aufgefunden wurde, so bei SEIDL 2006, 7. Vgl. Norbert Huse, »Anmerkungen zu Burckhardts »Aufgaben« nach Aufgebau«, in *Festschrift Wolfgang Bräuflin*, hg. v. Friedrich Piel u. Jörg Traeger, Tübingen 1977, 157–166; TAUBER 2000, 191–224.

¹¹³ Eine andere Form typologischer Zusammenhänge wäre diejenige, bei der ein konkreter Prototyp (etwa das Pantheon oder der Parthenon) in variierender Form wiederholt vorkommt (siehe unten).

¹¹⁴ MONO 1978, 27, sprach vom Typus als dem »frame within which change operates«.

¹¹⁵ ARGAN 1962, 98. Eine Typologie solcher Verhältnisse (vom ihm »Wildgezeichnet« genannt) und »Ordnungsfiguren« teils THEISS 1985, 84 f.

der einzelnen Bauten selbst zu ermitteln, was an den Rändern durchaus zu Unsicherheiten führen kann.¹¹⁶ Eine solche Betrachtungsweise trägt einerseits der historischen Tatsache Rechnung, daß der Entwürfsprozeß in der Renaissance, soweit er sich verfolgen läßt und soweit es sich um konkrete Projekte handelt, jeweils vom Grundriß seinen Ausgang nahm¹¹⁷ und auch in die frühesten architekturtheoretischen Schriften und Quellen überlieferten Typenbezeichnungen (*a croce, rotondo, oblongo, ottagonale* etc.) allein auf die äußere Grundrißform abzielen.¹¹⁸ Andererseits erlaubt die Einbeziehung von Bestimmungsmerkmalen des Aufgehenden (etwa in der Unterscheidung von Basilika und Hallenkirche) ein höheres Ausmaß an Differenzierung und damit präzisere typologische Zuordnungen. Dessen ungeachtet kann es in der konkreten Analyse entwürfsrelevanter typologischer Zusammenhänge sinnvoll sein, die Kriterien alleiniger zu wählen, wie sich auch in der vorliegenden Arbeit bisweilen zeigen wird. Allerdings ist bei der Postulierung »typologischer Zyklen« (Tafurri), die die Evidenz eines konkreten Typus übersteigen, besondere Umsicht geboten, um nicht ins Spekulative oder allzu Abstrakte abzugleiten und das Instrument der Typologie seines Erkenntnispotentials zu berauben.¹¹⁹ Ob sich auch der Zentralbau selbst als Ebene typologischer Betrachtung empfiehlt, ist eine der Fragen, die in der vorliegenden Arbeit verfolgt werden; als Typus, wie bisweilen geschieht, ist er entsprechend der angegebenen Definition indes nicht anzusprechen.¹²⁰

Epochenbegriff »Renaissance«

Abschließend seien an dieser Stelle noch einige wenige Worte zur Renaissance als Epochenbegriff angefügt. Das erscheint schon deshalb nicht müßig, weil er in den grundlegenden Beiträgen zum Zentralbau-Problem überaus heterogen gebraucht wird. Für Burckhardt bildete die Renaissance in der Architektur im Kern den »Styl« jener Epoche, die er in der *Cultur der Renaissance* als Beginn der modernen Zivilisation porträtiert hatte; er modellierte sie, analog zu dem dort formulierten »Erfolgsgemeinern der Renaissance selbst, im Kern als Verschmelzung des antiken Formenvokabulars mit der »Selbständigkeit« moderner italienischen Geistes».¹²¹ Dieser Stil, dessen »Wesen« eben im Zentralbau seine vollkommene Verkörperung finde, gliederte sich für Burckhardt in eine »Zeit des Suchens«, die Frührenaissance (1420–1500), die »goldene Zeit« der Hochrenaissance (1500–1540) und eine »Nachblüthe« zwischen 1540 und 1580, in der sich bereits »die ersten Vorzeichen des Barockstils« zeigten.¹²² Wittkower ließ die *Architectural Principles* hingegen bezeichnenderweise nicht mit Brunelleschi, sondern mit Alberti beginnen und mit Palladio enden: Die beiden prominentesten Persönlichkeiten, die als Praktiker und Theoretiker gewirkt haben, markieren Anfang und Ende dessen, was er »age of humanism« nennt und was folglich auf die Zeitspanne zwischen ca. 1450 und 1580 zu beziehen wäre.¹²³ Sinding-Larsen schließlich zieht –

ähnlich wie offenbar Lotz – für seine Studie pauschal das 15. und 16. Jahrhundert heran, sofern dabei die antikisierende Stilströmung berührt ist.¹²⁴ Damit wird freilich ein Konnex zwischen »Zentralbau« und Renaissance bereits vorausgesetzt, der erst einmal zu belegen wäre.

Es ist hier selbstverständlich nicht der Ort, die Forschungsdiskussion zu Begriff und Epochenbegriff der Renaissance ausführlich zu rekapitulieren.¹²⁵ Bekanntlich geriet das von Burckhardt entworfenen Epochenkonzept, all seiner Wirkmacht zum Trotz, schon bald ins Zentrum einer intensiven Debatte um seine Tragfähigkeit, für die als wichtige Etappen hier nur seine Relativierung im Zuge des von Johan Huizinga eingeleiteten »Aufstands der Mediävisten«,¹²⁶ Erwin Panofskys Neubestimmung der Renaissance als Epoche, deren Proprium und »very essence« er im Bewußtsein ihrer historischen Distanz zur Ästhetik als einer inneren Ganzheit und ihrer nostalgischen Verklärung verortete,¹²⁷ sowie Gombrichs Vorschlag einer Definition als »Bewegung« statt als Epoche genannt seien.¹²⁸ Auch in jüngerer Zeit reichte das Spektrum von Klaus W. Hempfers grundlegenden Neudefinition der Renaissance als Epoche, deren Signatur er in einer durch Pluralisierung der Autoritäten gekennzeichneten Episteme sieht,¹²⁹ bis zur dezidierten Negation ihres Epochencharakters und Bestimmung als »Erzählmodus« (Groebner).¹³⁰ Grundsätzlich muß, darauf hat Michael Titzmann mit Nachdruck hingewiesen, die Frage nach dem Ob und Wie des Epochenkonzepts Renaissance (wie auch jedes anderen Epochenkonzepts) für jedes sozio-kulturelle Teilsystem – Künste, Literatur, Philosophie etc. – separat gestellt werden.¹³¹ Vor diesem Hintergrund sollen in aller Kürze einige Problemfelder skizziert werden, um das semantische Spektrum des Renaissancebegriffs im Hinblick auf die vorliegende Arbeit zu erhellen.

Kaum zu bestreiten ist, daß in der Architektur um 1420 mit den ersten Werken Brunelleschis etwas grundlegend Neues beginnt, das sich durch einen neuen Umfang und vor allem eine neue Systematik in der Auseinandersetzung mit antiker (bzw. vermeintlich antiker) Architektur auszeichnet, zunächst primär in der Aneignung und Systematisierung eines neuen, der Antike entlehnten Formenrepertoires, zunehmend dann auch in der Rezeption antiker Baupflichten, Konstruktionsweisen und Ausstattungskonzepte; ab ca. 1445 kommt mit Alberti die Entstehung der neuzeitlichen Architekturtheorie im Rekurs auf Vitruvs Traktat hinzu.¹³² Diese Merkmale stehen in direkter sachlicher, personeller, zeitlicher und örtlicher Beziehung zu parallelen Phänomenen in den Bildkünsten, zu denen weitere hinzutreten: ein neuer empirischer Zugriff auf die Wirklichkeit, der mit einer Verwissenschaftlichung der Mimesis einhergeht, die Entwicklung neuer Bildkonzepte und -gattungen, ein neues Statusbewußtsein des Künstlers und eine neue Personalisierung der künstlerischen Schöpfung sowie das Aufkommen des Sammlerwesens, um nur einige besonders markante zu nennen. All dies läßt die Konstruktion einer solchen *Zaun* nach wie vor sinnvoll erscheinen, zumal sie von den Zeitgenossen selbst als solche gesehen wurde.¹³³ Daß es dabei vielfältige Kontinuitäten mit den Künsten jener Gegenwart gibt, von der man sich bewußt absetzte, steht dem nicht entgegen.¹³⁴

Weniger scharf als der »Anfang« ist bekanntlich, zumal in der Architekturgechichte, das »Ende« des fraglichen Zeitabschnitts zu definieren. Während sich in den Bildkünsten um 1600 ein überaus deutlicher Einschnitt abzeichnet, der ebenfalls mit dem Bewußtsein eines Neubeginns, ja einer besonders nachdrücklichen Artikulation des Konzepts von *novitas*, ein-

¹¹⁶ Vgl. ARGAN 1962, 99. Siehe jüngst exemplarisch die Untersuchung von Eva HANAU, »Studien zum »Zentralbau««, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 68 (2007), 73–116, bes. 73–92.

¹¹⁷ Vgl. etwa die Äußerungen Manetti zur Planungsmethodik Brunelleschis (MANETTI [A.] 1976, 122), die offenbar gängiger Praxis entsprach (siehe ESK, 1. Ann., 22), und Filaretes zu seinem eigenen Vorgehen (dazu HEMPER 2003). Vgl. ferner die schon von ACKERHANS 1954, 9, hervorgehobene Dominanz von Grundrissen unter den überlieferten Entwürfen der Renaissance, besonders ausdrücklich in Bramantes St.-Peter-Unterfl. Uff. A8, in dem er mit San Lorenzo Maggiore und dem Dom in Mailand zwei Bauten skizziert, die allein von der Logik des Grundrisses als Referenzen dienen können (vgl. NIEBAUM 2007, 2002, 146f., mit älterer Literatur).

¹¹⁸ Unbegreifbar erscheint daher die Kritik an einer solchen Typologisierung bei HUBALA 1968, 12, der für die »Epoche der Säulenorden« (siehe ANN. 136) allein eine »Typologie nach Raumgestalten« für sinnvoll hält; gemeint ist damit offenbar eine räumliche Gesamtform einschließlich Wölbung (ebd., 11–14). TITMANN 1985 unterstreicht die Typologie nach »Raumgestalten«, doch wird auch hier der Bezug nicht ganz klar: Einerseits spricht er wie Hubala vom Triumphbogen (*trionfo*) und der Rotunde als »Motiven«, die eine Raumgestalt »verkörpern« (ebd., 27); andererseits spricht er sie mit den Raumgestalten zu identifizieren (ebd., 80). Siehe auch ANN. 1234.

¹¹⁹ Ein problematisches Beispiel in diesem Sinn wäre Castex's »aventure d'un cycle typologique«, in dem *soit spécifié* von »deux unités négatives« die Alte Sakristei und die Pazzi-Kapelle in Florenz mit Bauten wie Sant'Alessandro in Mailand, Santa Maria della Salute in Venedig, Santa Maria in Campitelli in Rom und der Carmine in Turin zusammengebracht sind; Jean CASTEX, *Renaissance, baroque et classicisme. Histoire de l'architecture 1420–1720*, Paris 1990,

*2004, 299–304, Taf. 148. Den Begriff des »ciclo tipologico« prägte TAFURI 1968, 144 f., im Hinblick auf den Vatikanischen Palast; die Kirchen von Sir Christopher Wren, doch verwandte er ihn auch in größerem Kontext.

¹²⁰ Als »Typus« wird der Zentralbau etwa bezeichnet bei ARGAN 1962, 98, u. ROSSI 1977, 37; widersprüchlich bleibt Lorenz Enderlein mit *Lexikon der Bauformen* 2006, 208f.

¹²¹ BURCKHARDT 1867, 31f., 44f. (JW 5, 31f., 43). Vgl. dazu BURCKHARDT 1860, 171 (vgl. ders. 1929–1934, V, 124): »Darauf aber müssen wir beharren, als auf einem Leitende dieses Buches, daß nicht sie, die die Wiederweckung des Altertums, sondern ihr enges Bündnis mit dem neben ihr vorhandenen italienischen Volksgemüt die nachländische Welt bereuungen hat.«

¹²² BURCKHARDT 1855, 169f. ders. 1867, Kap. 6, 7, der Begriff der »Nachblüthe« 80, 111 u. passim (JW 5, 76, 105).

¹²³ WITTKOWER 1949.

¹²⁴ SINDING-LARSEN 1965/3, 203. Vgl. auch den Katalog von »compactly centralized liturgical buildings of the fifteenth and sixteenth centuries in Italy«, ebd., 243–251. LOTZ 1964.

¹²⁵ Zur Entstehung des Epochenkonzepts »Renaissance« im Paris der 1820er Jahre grundlegend STIERLE 1987, bes. 480f.; vgl. auch Mignon Wiele, *Die Entfaltung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, Tübingen 2003 (zugl. Diss. Univ. Bonn 2002). Zur Übernahme des Renaissance-Begriffs in Silbepoche in Deutschland siehe Henrik KATGE, »Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Silbepoche in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840«, in *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil* (Kongressakten Bad Muskau, Juni 1999), hg. v. Walter Krause, Heindr. Laund u. Winfried Nerdinger, Dresden 2001 (Muskauer Schriften, 4), 59–66. Allgemein zu Epochentheorie

und -konstruktion: BLUMENBERG 1976, 7–33; FABER 1981; TITZMANN 1983; KOSSELLECK 1987; STIERLE 1987, 453f.; Eric Achermann, »Existierende Epochen«, in *Mitteilungen des Deutschen Geographischen Vereines* 49/3 (2003), 222–239.

¹²⁶ Zur »revolt of the mediävists« Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Mass. 1948, 1981, bes. 170ff.

¹²⁷ PANOFSKY 1960, bes. 112f., 209f. Zu den begrifflich-methodischen Prämissen von Panofskys Renaissance-Modell vgl. Konrad Hoffmann, »Panofskys Renaissance«, in *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, hg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, 139–144; NAGEL/WOOD 2010, 45–48.

¹²⁸ Ernst H. Gombrich, »The Renaissance – Period or Movement?«, in *Background to the English Renaissance. Introductory Lectures*, London 1974, 9–30, hier 25.

¹²⁹ HEMPER 1993. Vgl. dazu auch den Sammelband: *Renaissance – Episteme und Ägion. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*, hg. v. Andreas Kilburg u. Gerhard Regen, Heidelberg 2006 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 33).

¹³⁰ Valentin Groebner, »Neues von den Alten: Renaissance reaktiviert«, *Neue Zürcher Zeitung*, 26. April 2008.

¹³¹ TITZMANN 1983, 111–113; vgl. auch HEMPER 1993, 21.
¹³² Brunelleschi Rolle als Neuerer wurde bereits von Giannozzo Manetti (*De Dignitate et Excellentia Florentinis*, 1452; vgl. PISTENER 2002, 89) und um 1460/1464 von Filarete gefeiert: »benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco, cittadino fiorentino, famoso e deppisimo architecto e sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale fuscicò nella città nostra di Firenze questo modo antico ed edificare«; FILARETE 1972, 227. Dem widerspricht Howard Saalman, »Vecchie e nuove prospettive su Brunelleschi«, in *Filippo Brunelleschi* 1980, 471–476, hier 476, der erst bei Alberti eine *Zaun* erkennen wollte. Vgl. dagegen aber die wichtigen Bemerkungen bei THOMAS 1980.

¹³³ Vgl. die Arbeit: STIERLE 1987, 454–458; PISTENER 2002, 80–91. Evident ist der Zusammenhang mit der Entstehung des Humanismus, auch wenn diese zeitlich um einiges früher liegt. Vgl. einführend August Buck, »Das Selbstverständnis des italienischen Humanismus«, in *Stimmen der Romania. Festschrift für Wilhelm Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*, hg. v. Gerhart Schmidt u. Manfred Tietz, Wiesbaden 1980, 135–140 (Reprint in ders., *Studia humanistica. Gesammelte Aufsätze 1973–1980. Festgabe zum 70. Geburtstag*, hg. v. Bodo Guthmüller, Karl Kohut u. Oskar Roth, Wiesbaden 1981, 23–33).

¹³⁴ Vgl. KLOTZ 1970; BOSKOR 1971 u.a.

hergeht,¹³⁵ fehlt in der Architektur ein vergleichbarer Hiatus, da – anders als um 1400 – das Formensystem im wesentlichen identisch bleibt und es auch im Bereich der Baugattungen und der Architekturtheorie zu keinen gravierenden Veränderungen kommt.¹³⁶ So wird Giacomo della Porta (gest. 1602) in einigen Darstellungen -noch-, in anderen -nicht mehr- der Renaissance zugerechnet.¹³⁷ Die Frage kann hier nicht vertieft werden und ist im Hinblick auf den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Zeitraum nur von sekundärem Interesse.

Es wurde längst erkannt, daß neben der neuen, antikisch geprägten Formensprache, die sich im Laufe des Quattrocento erst Schritt für Schritt und nicht ohne Widerstände durchsetzte, noch lange eine in gotischen Formen sich artikulierende Architektur fortbestand. Auch unter den in zwei Teilen dieser Arbeit behandelten Kirchen finden sich mehrere, die ihrem Vokabular nach als mehr oder weniger gotisch anzusprechen wären.¹³⁸ In den klassischen Darstellungen zum Zentralbau werden diese Bauten jedoch konsequent ausgeblendet; erst Davies hat sie in seine Arbeit einbezogen, deren Bezugsfeld freilich allein der Zeitraum des 15. Jahrhunderts darstellt und die den Rekurs auf den Renaissancebegriff ebenso konsequent vermeidet.¹³⁹ Die hier aufscheinende allgemeine Schwierigkeit der Epochenkonstruktion, die sich hinter der etwas abgenutzten Formel der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ verbirgt (und die sich im Rekurs auf die Sprachkonvention der *saecula* letztendlich nur auf eine Ebene verschiebt), kann, einem Vorlesung Hempters folgend, wesentlich entschärft werden, indem man den Begriff der Epoche von dem des Zeitraums losgelöst be-

trachtet. Demnach ließe sich ein bestimmter »Zeitraum abstecken, für den es sinnvoll ist, ein Epochenkonzept zu konstruieren, das die Neuartigkeit dieses Zeitraums gegenüber vorausgehenden Zeiträumen beschreibbar macht, ohne daß das Weiterwirken von Älterem und das Schon-Einsetzen von noch Neuerem damit ausgeschlossen würde.«¹⁴⁰ Mit anderen Worten: ein Epochenkonzept, das die dominante Erscheinung auf den Begriff bringt, ohne zeitgleiche Neben- oder Unterströmungen auszublenden. In diesem Sinne wäre »Renaissance« als Epochenstil zu differenzieren von »Renaissance« als kunstgeschichtlichem Epochenbegriff.¹⁴¹

Hiermit hängt untrennbar zusammen das Problem des historischen Wandels innerhalb der Epochen spezifika. In bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit gilt: Alle zitierten »Klassiker« der Zentralbau-Forschung stehen dazu, ein Ideal (bzw. Kriterien seiner Verbreitung) zu postulieren, das (die) entweder für den gesamten von ihnen behandelten Zeitraum gültig seien(= so Burckhardt, Sinding-Larsen – oder einer konsequenten, linearen Steigerung unterliege(n) – so Wittkower. Wittkower brachte dies für seinen Ansatz auf die suggestive Formel, Palladio habe das klar ausgesprochen, was bei Alberti lediglich angedeutet sei.¹⁴² In diesem Ansatz wirkt letztlich immer noch die historistische Vorstellung geschichtlicher Epochen als in sich geschlossener Gesamtheiten nach, die sich seit dem frühen 20. Jahrhundert mehr und mehr verflüchtigt hat.¹⁴³ Wesentlich stärker als in den zitierten Arbeiten wird daher in den folgenden Ausführungen immer auch differenziert die Frage nach dem Wandel des Zentralbaugedankens innerhalb der Renaissance, eben seiner »Karriere«, zu stellen sein.

I. Theoretische Positionen zum kirchlichen Zentralbau im Quattro- und Cinquecento

1. Traktat-Autoren des Quattrocento

Leon Battista Alberti

Die Prinzipien zu erläutern, auf denen die Baukunst gründe, und die Teile, aus denen sie besteht (=quibusnam principis diducitur quibusve partibus habenterat aut finientur)« nichts weniger verspricht Leon Battista Alberti (1404–1472) im Prolog seiner *De re aedificatoria libri decem* dem Leser.¹ Zum ersten Mal in nachantiker Zeit wurde der Versuch unternommen, das gesamte Gebiet der Architektur systematisch und mit wissenschaftlichem Anspruch zu behandeln, und es ist bezeichnend, daß es ein Humanist und promovierter Kirchenrechtler, nicht etwa ein praktisch arbeitender Architekt war, der sich an ein solches Unternehmen heranwagte. Alberti begann die Arbeit nach 1443 als apostolischer Abbeverator an der römischen Kurie; 1452 überreichte er das Werk, an dem er bis zu seinem Tod 1472 immer noch die Verbesserungen vornahm, Papst Nikolaus V.²

Die einzigartige Bedeutung von Albertis Traktat, dem schon Polizian »maius multo ex lectione praconium [...] quam quantum ego ullis verbis consequi possum« prophete,³ hat in einer unüberschaubaren Literaturfülle ihren Niederschlag gefunden, die anlässlich des Alberti-Jubiläums 2004 einen vorläufigen Höhepunkt erlebte. In der jüngeren Forschung herrscht Konsens, das sich die *Res aedificatoria*

nicht so unmittelbar, wie das Wittkower in den *Architectural Principles* angenommen hatte,⁴ als Schlüssel zum Verständnis der Baupraxis Albertis oder gar der Frührenaissance im ganzen erweist, sondern zumindest teilweise innerhalb eigener gattungsgeschichtlicher Traditionen und Problemstellungen gesehen werden muß.⁵ So kreiste die Diskussion der letzten Jahre vornehmlich um den Traktat als literarisches Kunstprodukt, die Prinzipien, die seinem Aufbau zugrunde liegen, das Verhältnis zu seinem antiken Vorläufer, den *De architectura libri decem* des Vitruv, und um die Rolle, die antike Rhetoriklehre bei seiner Konzeption gespielt haben konnten. Daneben widmete sich die Forschung grundsätzlichen Problemen wie Albertis Verhältnis zur Antike und seinen Vorstellungen von Invention, von der Natur sowie von Schönheit und Schmuck in der Architektur. Fragt man nach Albertis Anschauungen zum Sakralbau, so bestimmen weiterhin die Ausführungen Wittkowers über den Zentralbau in der Renaissance sowie diejenigen Richard Krautheimers über Albertis Bemühungen, aus den Angaben bei Vitruv und den erhaltenen, teilweise fälschlich als Tempel interpretierten Bauten eine Vorstellung vom antiken Sakralbau zu gewinnen und diese der zeitgenössischen Baupraxis entgegenzustellen, das Bild.⁶ Ihre Gültigkeit bedarf der Überprüfung. Um jedoch die Bedeutung des Themas »Zentralbau in Albertis Sakralbau-Konzeption« verständlich machen und mit den Ansätzen späterer Theoretiker vergleichen zu können, müssen zunächst in aller Kürze einige Grundzüge seiner Intention und Methode skizziert werden.⁷

¹ Lucke, *Alberti-Index*, 4 Bde., München 1975–1979 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 6).

² ALBERTI [1485] 1966 (Dedic.); vgl. ders. 1972, 5.

³ WITTKOWER 1949.

⁴ Dieser Standpunkt wurde erstmals in aller (und alleu großer) Schärfe vertreten von LORENZ 1971, 183–226.

⁵ Vgl. dazu etwa Rosella Strogiano Fallico, »L'Alberti e l'antico nel «De re aedificatoria», in *Il Sant'Andrea di Mantova 1974*, 157–170, bes. 166; Gabriele Morolli u. Marco Guzzon, *Leon Battista Alberti i nomi e le figure*, Florenz 1994, 107–124 (im wesentlichen Beschreibung und zeichnerische Umsetzung von Albertis Tempel); differenzierter BELLUZZI 1999, bes. 319–321, u. FIORE 2007a.

⁶ Eine teilweise anders akzentuierte Fassung der Abschnitte 2–4 dieses Kapitels in NIERBAUM 2008.

¹³⁵ Vgl. dazu den Sammelband »Novità... Neubaukonzepte in den Bildkünstern um 1600, hg. v. Ulrich Pietsere u. Gabriele Winöck (Kongressakten München, Februar/März 2008), Zürich 2011, darin bes. die Beiträge von Ulrich Pietsere u. Valeska von Rosen.

¹³⁶ So prognostizierte HUBALA 1968, 6, 8, »... die Architektur von Renaissance und Barock (15.–18. Jahrhundert) mit Nachdruck als einheitliche »Epoche der Säulenordnungen«; ähnlich bereits Hans Sedlmayr für den Zeitraum 1460/1470–1760/1770 als Epoche der »Säulenordnungswand«; »Zur Revision der Renaissance«, in ders., *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Wien/München 1939–1982, I, 222–234, hier 227f. Der sogenannte Manierismus hat sich als architekturgeschichtlicher Epochenbegriff längst etabliert; vgl. dazu Hermann Hipp, »Manierismus als Stilbegriff in der Architekturgeschichte«, in *Manner und Manierismus*, hg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen 2000 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 106), 169–201, hier bes. 169–190.

¹³⁷ Der Renaissance rechnet ihr zu: Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 600 to 1750*, Harmondsworth 1958, 11965, 69; Ludwig H. Heydenreich u. Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1400–1600*, Harmondsworth 1974; TAFURI 1969, 11, für den die Renaissance von Brunelleschi »ai primi anni del '600« nicht, mehr behandelt wird er hingegen bei Christoph L. Frommel, *Die Architektur der Renaissance*

in Italien, München 2009. – Auf das Problem der nordalpinen Renaissance kann hier nicht eingegangen werden.

¹³⁸ Ein klassischer Fall solchen »Nebeneinanders«, das dabei universell spannungsgleich abblet und deshalb farbar ist, stellt die Mailänder Architektur zwischen ca. 1455 und 1480 dar; Vgl. dazu die in Anm. II, 750 zitierte Literatur, besonders die konzise Darstellung bei RITTIG 1998, 147–149.

¹³⁹ DAVIES 1992, 24–31.

¹⁴⁰ HEMPFER 1993, 19f., der hier an Cassirer und Gullien anschließt; Vgl. auch die Differenzierung zwischen »Epoche« (etwa: Goethezeit) und »strukturellen Typen innerhalb einer Epoche« (Sturm und Drang, Klassik, Romantik, etc.); bei TITZMANN 1985, 109.

¹⁴¹ In diesem Sinne unterscheidet etwa Keller im Anschluß an Paul Oscar Kristeller den Humanismus als »die für die geistige Haltung der Epoche grundlegende und sie initierende Bewegung« von der Renaissance als Begriff für den »umfassenden zeitlichen und kulturellen Rahmen«; Eckhard Keller, *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*, München 2008, 7. Vgl. auch Wittkowers Formel von der »architecture in the age of humanism« (während TAFURI 1969 von der »architettura dell'umanesimo« spricht).

¹⁴² WITTKOWER 1949, 31962, 22f. »But Palladio goes on to explain more fully what Alberti only adumbrates.«

¹⁴³ Vgl. hierzu FERRI 1981, 109, 111f.