

Alina A. Payne: The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture; Cambridge: Cambridge University Press 1999; 343 S., 88 SW-Abb.; ISBN 0-521-62266-2; ca. DM 142,-

In einem Nebensatz seiner Diskussion der dorischen Ordnung begründet Sebastiano Serlio im 1537 edierten Vierten Buch die Notwendigkeit seiner Schrift und gibt dem Leser gleichzeitig eine verständliche Gebrauchsanweisung: „Da ich zwischen den Schriften Vitruvs und den Altertümern in Rom und anderswo große Unterschiede bemerkte, wollte ich einige Bauten demonstrieren, die zur Zufriedenheit der Architekten noch stehen; vor allem möchte ich jedoch zeigen, daß der Architekt das (Ornament) wählen kann, was ihm am meisten gefällt“.

Aus den schon von Alberti bemerkten Differenzen zwischen den baulichen Realien der Antike und Vitruvs Text entwickelte sich für aufmerksame Zeitgenossen ein Vakuum, das, so eine der Hauptthesen des Buches von Alina A. Payne, zu einem zentralen Problem der Architekturtraktate der italienischen Renaissance verdichtet und von Sebastiano Serlio im architektonischen Kontext erstmals auf einen Begriff gebracht wurde: *licentia*.

Der Begriff markiert die spannungsvolle Dialektik zwischen Norm und Freiheit, zwischen architektonischer Konvention und künstlerischer Invention. Seine inhaltlichen Referenzbegriffe stellen *decorum*, *ornamentum* sowie *imitatio* dar. Entlang dieser im 16. Jahrhundert begrifflich fixierten Phänomene versucht die Monographie, eine Geschichte der italienischen Architekturtraktate der Renaissance zu schreiben und gleichzeitig ambitioniert zu pointieren.

Das auf der Dissertation der Autorin „Between *giudizio* and *auctoritas*: Vitruvius's *decor* and its Progeny in Sixteenth-Century Italian Architectural Theory“ (Univ. Toronto 1992) beruhende Buch zieht das Wortpaar *licentia/decor* als roten Faden durch die Argumentation, die von Vitruv über Alberti bis zu Scamozzi reicht. Vor allem Alina Paynes intertextuelles Verständnis, die Fragestellungen der Architekturtheorie aus Rhetorik und Poetik abzuleiten und auf gegenseitige Bezüge aufmerksam zu machen, führt zu einer neuen und überraschenden Sichtweise. Die *licentia*-Problematik der Architekturtheorie wird nicht als Derivat der Architektur, sondern als ideengeschichtliches Phänomen behandelt.

Die Diskurse und Debatten unter Architekten und Kennern, beispielsweise die Kritik Giovanni Battista da Sangallos an Michelangelos Abschlußgesims des Palazzo Farnese, zeugen von einer tiefen Verunsicherung, die sich aus der kollektiven Aneignung antiker Formen (*imitatio*) einerseits und dem Bedürfnis nach künstlerischer Eigenständigkeit (*licentia*) andererseits ergab. Es entstand ein syntaktisches Problem, das noch komplexere Formen annahm durch die Möglichkeiten einer textuellen wie archäologischen Wiederentdeckung der Antike.

Die Auseinandersetzungen mit *licentia* fand in künstlerisch-humanistischen Kreisen statt (u.a. Accademia della virtù in Rom), deren Mitglieder meist über archäologische Kenntnisse und architektonische Praxis verfügten. Diese Kompetenzverschmelzung von Humanisten (Poeten, Rhetorikern, Philosophen), Architekten und

Archäologen verlangte nach einem öffentlichen Diskurs. Neben der Rekonstruktion antiker Architektur blieb die Vitruvexegeese der Schwerpunkt dieser Debatten.

Alina Payne betont, daß den an der Entwicklung einer Theorie des Ornaments interessierten Renaissance-Leser Vitruvs „De architectura“ bestenfalls zum Konzept der *imitatio* führte. So nutzt Vitruv die Erzählung von der Erfindung des korinthischen Kapitells durch Kallimachos, um das Prinzip der *imitatio* anhand der Übertragung von Naturschönheit auf die Architektur darzustellen. Vitruv entwarf ein Regelwerk, dessen Kanon unter *decor* (eine von sechs ästhetischen Kategorien) subsumiert wurde. Zu erzielen sei *decor* durch Befolgung von *statio* (Konvention), die eine Anpassung der Architektur an die Natur nötig mache.

Die Problematisierung von Ornament führte jedoch nicht allein zu Vitruvs „Zehn Büchern“, sondern vor allem zu den Schlüsseltexten der Rhetorik und Poetik (Ciceros „De oratore“, Horaz „Ars poetica“, Quintillians „Institutio oratoria“). Diese „Interdisziplinarität“ – im besten Wortsinn – resultierte aber auch daraus, daß das Problemfeld des Dekors die wichtigste thematische Verbindung zwischen Vitruv und der klassischen Rhetorik darstellte. Alberti beruft sich in „De Re Aedificatoria“ auf Ciceros *decorum* als *ornatus vitae*. Die Anlehnung an die Rhetorik zog die Absorption moralischer Konnotationen nach sich. Darauf wies schon JOHN ONIANS hin (The Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance. Princeton, N.J. 1988, S. 152-157.), der sich vor allem auf den sozialen ‘Status’ der Säulenordnungen bezog.

Seit *decor/decorum* – auch in den Vitruvübersetzungen – auf die Form reduziert wurde, erhielt der Terminus Bedeutung für den Begriff der *imitatio* und das Verhältnis zur semantischen Ebene der Architektur. Vergleichbar mit der Rhetorik, bei der die Form des Gesagten dem Inhalt entsprechen sollte, wurde das Verhältnis *decor/imitatio* in die Architekturtheorie übertragen, um die Anpassung der Dekoration an die Bauaufgabe anzumahnen. Auch beim Thema der künstlerischen Freiheit konnten Rhetorik und Poetik als Ausgangspunkte genutzt werden. *Licentia* bietet für Horaz die Möglichkeit, Maler und Poeten zu vergleichen, da sich beide der Imagination bedienen. Schließlich führt Baldassare Castiglione die *buona consuetudine* (gute Gewohnheit) der Sprechweise an, die nur bei Menschen mit *ingegno* zu finden sei und auf *imitatio* beruhe.

Einer der wenigen Renaissance-Menschen, der fast alle Felder intellektueller Tätigkeit ausfüllte, war Leon Battista Alberti. Albertis Bauästhetik versucht sich zwar über weite Strecken von derjenigen Vitruvs zu lösen, doch werden die grundlegenden Kategorien *firmitas* und *utilitas* sowie die der Bauornamentik entsprechende *venustas* übernommen. Nur an einer Stelle kommt Alberti auf das Problem der künstlerischen Eigenständigkeit zu sprechen: Der Schmuck des Privatbaus könne freier (*liber*) als bei öffentlichen Bauten gehandhabt werden. *Licentia* wurde demnach vom urbanen bzw. suburbanen Kontext bestimmt. Deutlich tritt bei Alberti die Suche nach universellen Gesetzmäßigkeiten der Architektur in den Mittelpunkt. Dafür stehen Begriffe wie *concinntas*, *collocatio* und *numerus* – Termini, die er Ciceros „De oratore“ entlehnte. Trotz dieser Ableitungen aus der Rhetorik trennt Alberti ganz unrhetorisch

die architektonische Anlage vom *ornamentum*, das er als zu applizierenden „Schein“ versteht.

Architekten des 16. Jahrhunderts konnten Alberti bei der Suche nach einer Theorie des Ornaments kaum etwas abgewinnen, wogegen sein System abstrakter, aus der Natur abgeleiteter architektonischer Gesetzmäßigkeiten Schule machen sollte.

Auch bei Francesco di Giorgio macht Alina Payne Spurenelemente rhetorischer und poetischer Theoriebildung aus. Noch wichtiger erscheint aber, daß Francesco di Giorgio dem Architekten ein hohes Maß an Eigenständigkeit und Kreativität zubilligt. Der Begriff der *beneplacito* (Gutdünken) umfaßt sowohl die architektonische Planung wie auch die Wahl der Ornamente. Diese Grundhaltung einer relativ freien Entscheidung des Architekten kommt auch in den zahlreichen Illustrationen zum Ausdruck, die dem gängigen Begriff der *varietas* entsprechen.

Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts war die Frage nach der theoretischen Begründung von Dekor zwar virulent, doch gab es keine zufriedenstellende Antwort oder gar einen theoretischen Entwurf, der das davon ausgehende Problem des Verhältnisses von Invention und Konvention miteinbezogen hätte. Mit Sebastiano Serlios Viertem Buch von 1537, das den Beginn eines ursprünglich auf fünf Bücher veranschlagten Traktats darstellt, erhält die Diskussion um Ornamente schlagartig einen anderen Rang.

Serlio legt erstmals eine systematische Abhandlung der antiken Bauornamentik vor. Seine „Regole generali“ versuchen die Logik der antiken Ornamentsprache aufzudecken und Prinzipien ihrer Anwendung herauszuarbeiten. Auch wenn sich die einzelnen, sukzessive erschienenen Bücher mit völlig unterschiedlichen Bauaufgaben und Themen beschäftigen, steht im Mittelpunkt die Frage nach der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeit und ihren Grenzen. Im Buch IV stellt Serlio mit dem kompositen Kapitell, das er als postvitruvianisch beschreibt, eine „*opera di licentia*“ vor. Angesichts der Nobilität der kompositen Ordnung ist es kaum verwunderlich, daß *licentia* positiv bewertet wird und einen Weg vorgibt, innerhalb der Konventionen originelle Erfindungen zu machen. Im Gegensatz zum Vierten Buch markiert der Begriff *licentia* im nachfolgenden Dritten Buch (1540) das Übertreten der Grenze anhand antiker Vorbilder, womit Inventionen eingeschränkt werden. Mehrere Dutzend Tor-Entwürfe im „*Libro extraordinario*“ dienen Serlio später dazu, *licentia* als Bedingung für die Erfindung von Ornamenten zu verstehen. Wie kommt Serlio jedoch angesichts dieser Widersprüche zu einer Definition von *licentia*? Alina Payne glaubt in Serlios *mescolanza*-Begriff das grundsätzliche Bewertungskriterium finden zu können. *Mescolanza*, die Kombinationsmöglichkeit der Ornamente, demonstriert Serlio besonders sinnfällig in der Verbindung der Rustika mit verschiedenen Säulenordnungen.

Auch *mescolanza* und das in der Kunsttheorie synonym gebrauchte *composto* stellen Kategorien der Literatur- und Rhetoriktheorie dar. Aus dieser übernahm Serlio zudem eine Metaphorik, die sich in neuen Attributen der Architekturkritik und -beschreibung äußert. Vokabeln wie *gratia*, *fortezza*, *debolezza*, *robusto*, *delicato* oder *gagliardo* finden so Eingang in die Sprache der Architekturtheorie, sorglose Architekten sind nun *heretici*, ihr Werk ein *vizio* (Schande).

Mit Gherardo Spinis „I tre primi libri sopra l'istituzioni intorno agl'ornamenti“, die etwa 1568-70 entstanden, aber ungedruckt blieben, führt Alina Payne ein in seiner Wirkung marginales Traktat an, das jedoch beispielhaft die Begriffsfelder *ornamento*, *licentia* und *imitatio* zu verknüpfen versucht.

Spini trennt *fabbrica* und *ornamento* noch entschiedener als Alberti. Während *fabbrica* auf *necessità* beruht, steht *ornamento* für *dignità* und *bellezza*. Daneben leitet Spini die tektonische Struktur der Architektur anhand der Tempel detailliert aus der Natur ab. Spini unterlegt der tektonischen Struktur eine Proportionsästhetik, die ihre Wurzeln in der Logik der Bauwerke und damit in natürlichen Gesetzmäßigkeiten besitzt. Die antiken Bauten werden als Vorbilder für strukturelle Normen abgelehnt. Dabei stützt sich Spini auf Daniele Barbaro und dessen anthropomorphe Anschauung, die die tektonischen Prinzipien der Architektur mit dem Knochengerüst des Menschen vergleicht (vergleichbare Äußerungen gibt es bereits bei Alberti und Raffael). Während sich die Ornamente mimetisch aus der Natur ableiten lassen, beruht die Tektonik auf logischen Naturgesetzen.

Mit dieser Feststellung ist das Problem, künstlerische Freiheit innerhalb allgemeingültiger Konventionen zu verankern, nahezu gelöst. Einen weiteren Schritt zur Verwissenschaftlichung und Harmonisierung der architektonischen Sprache leistet schließlich Andrea Palladio. Palladios utilitaristische Praxisorientierung unterscheidet ihn von der Generation Bramantes, Raffaels und Serlios. Ihm war es gelungen, eine architektonische Sprache so zu verfeinern, daß der nahezu einhundert Jahre geführte Diskurs um Vitruv, die Autorität der antiken Ruinen und die Möglichkeit der *licentia* zugunsten eines logischen und einsichtigen Kanons zu einem Ende kam. Die narrative Architektursprache Palladios wurde erst möglich, nachdem sich die von Vitruv begründeten *imitatio*-Theorien verflüchtigt hatten. So kann er sich auf die *precetti dell'arte* (Regeln der Kunst) berufen, auf *ragione* (Vernunft) und auf *alcune regole universali e necessari dell'arte* (allgemeine und notwendige Regeln der Kunst). Als wichtigstes Ergebnis kann die Versöhnung der architektonischen Anlage mit ihrer Ornamentik festgestellt werden. Demnach ist die Baudekoration Ausdruck der organischen Struktur der Architektur. Palladio beantwortete die Frage, wie die Logik des Baudekors zur Anwendung kommen kann, mit dem dialektischen Verhältnis von Wesen und Erscheinung. Auch bei ihm spielen Analogien zum menschlichen Körper eine große Rolle. Das Bauwerk wird als Körper verstanden.

Palladios an (natur)wissenschaftlichen Methoden orientiertes Verständnis gelangte bei Vincenzo Scamozzi vollends zur Blüte und fand Anfang des 17. Jahrhunderts Eingang in die populäre Literatur über Architektur.

Alina Payne gelingt es mit einem sprach- bzw. literaturwissenschaftlichen Ansatz und der von ihr als „close reading“ beschriebenen Methode, den Kern der Architekturtheorie des 15. und 16. Jahrhunderts sichtbar zu machen. Sie markiert mit der Problematisierung des Begriffstrios *licentia*, *decorum*, *imitatio* den Hauptzug der zeitgenössischen Diskurse, die nicht nur die grundsätzlichen Auffassungen von Architektur und Architekt, sondern auch die Herausbildung einer allgemeingültigen Sprache der Architektur begründen.

Mit keinem Wort behandelt Alina Payne der engeren Architekturtheorie verwandte Felder wie die Ansätze urbanistischer Theoriebildung, den von einem beträchtlichen Theorieapparat begleiteten Wehrbau oder Versuche der Hierarchisierung der Bauaufgaben. Was aber unter anderen Umständen als Mangel erscheinen müßte, als sträfliche Dekontextualisierung, führt bei Payne zu einer klareren Sicht der Dinge. Indem sie immer wieder den Diskurscharakter der Auseinandersetzung betont, seine Befruchtung in den humanistischen und antiquarischen Kreisen sowie die Referenzbeziehungen zu Vitruvs Text und zur antiken Architektur herausstellt, gelingt es ihr, die Entwicklung der Architekturtheorie in der Renaissance als hermetischen, nahezu selbstreferentiellen Prozeß darzustellen.

Die Beschränkung auf den Kern der Traktate, von denen Payne nur die wenigsten vorstellt, läßt zwangsläufig den Blick auf das eigentliche Kriterium der Diskussionen - die Architektur - verschwimmen. Fragen nach der Bedeutung der prozeßhaft dargestellten Entwicklung der Architekturtheorie für die Architekturpraxis stellen sich daher fast von selbst. Ein kurzer Seitenblick auf die Entwicklung des Baudekors (eine Ausnahme bildet die Diskussion um Palladios Fassadenskulptur) jenseits der ästhetischen Kategorien hätte das Bild diesbezüglich abgerundet.

Angesichts des materialreichen, gelehrten und pointierten Textes kann die Qualität der meisten Abbildungen nicht anders als unerfreulich genannt werden. Dennoch besteht kein Zweifel daran, daß die von Alina A. Payne vorgelegte Monographie, die Diskussion um die Architekturtheorie der Renaissance befruchten wird.

STEFAN SCHWEIZER

Kassel

Richard L. Cleary: *The Place Royale and Urban Design in the Ancien Régime*; Cambridge: Cambridge University Press 1999; 300 S., 194 SW-, 12 farbige Abb.; ISBN 0-521-57268-1

Rochelle Ziskin: *The Place Vendôme. Architecture and Social Mobility in Eighteenth-Century Paris*; Cambridge: Cambridge University Press 1999, 224 S., 116 SW-Abb.; ISBN 0-521-59259-3

Wenn im selben Jahr im selben Verlag zwei amerikanische Dissertationen zu Themen erscheinen, die unmittelbar miteinander zusammenhängen, müssen sie recht unterschiedlich ausgefallen sein, um sich aus Sicht des Verlegers nicht gegenseitig Kundschaft abzuziehen. Dies trifft auf die Arbeiten von Richard L. Cleary und von Rochelle Ziskin zu: Beide handeln von der *Place Royale*, dem Typus eines Platzes, der einheitliche Fassadengestaltung und ein Denkmal für den regierenden französischen König beinhaltet. Doch während Cleary sich um eine Übersicht über alle derartigen Plätze bemüht, die zwischen den ersten Pariser Beispielen vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des *Ancien Régime* in den meisten größeren französischen Städten errichtet oder doch wenigstens geplant wurden, untersucht Rochelle