

Branko Mitrović, Stephen R. Wassell (Eds.): Andrea Palladio. Villa Cornaro in Piombino Dese; New York: Acanthus Press 2006; 69 S., 52 SW-Abb., 14 Faltaf.; ISBN 0-926494-36-8; US\$ 100,00

Anders als bei der Malerei oder den plastischen Künsten, wird man auf der Suche nach den Anfängen der Erforschung von Architektur und ihrer Geschichte in die Seminare, an die Schreibtische und auf die Reisen der Schaffenden selbst geführt. Architekten wie Eugène Viollet-le-Duc, Josef Durm oder Heinrich von Geymüller gaben die wichtigen Impulse und schrieben Standardwerke. Verursachte die Moderne einen scharfen Bruch mit dieser Tradition und eine Übernahme der Architekturforschung durch die etablierte Kunstgeschichte, so scheint in den letzten Dekaden das Interesse an der Analyse historischer Bauwerke in die Architektenzunft zurückgekehrt zu sein. Ein Gewinn für die Kunstgeschichte, zweifellos, wären da nicht – auf beiden Seiten – Abgrenzungstendenzen und Vorbehalte gegenüber den Erfahrungen und Gesichtspunkten der anderen Disziplin zu spüren.¹

Während eine beklagenswerte Isolierung und Entfremdung vom technischen und praktischen Wissen der Architekten meist nicht ausblieb, hat die kunsthistorische Architekturforschung im letzten Jahrhundert Wege eingeschlagen, die sie methodisch weit über die Formanalyse und traditionelle Künstler- und Baugeschichte hinausbrachte, vor allem aber, mit Ansätzen der Sozialgeschichte und politischen Ikonographie beispielsweise, vom beherrschenden Paradigma der Exemplarität befreite. Unterschied sich die Architekturgeschichte darin lange von der an den Architektur fakultäten vermittelten Baugeschichte – und diese als eine Geschichte des Bauens der Kunstgeschichte zuzuschlagen, gilt noch heute manchen Architekten als Versuch der feindlichen Übernahme –, so versuchen heute immer mehr Baugeschichtslehrstühle „enzyklopädisch“ zu lehren und „Sachkunde und Sinnkunde“ zu verbinden.² Nur die ästhetische Analyse, einst vorrangig von Architekten betrieben, scheint immer mehr in den Hintergrund zu treten.³

Gleichzeitig scheint die Bindung der Baukunst an die anderen bildenden Künste weniger eng als vermutet, wenn sie in der gegenwärtigen Debatte um die Zukunft des Fachs Kunstgeschichte als Bildwissenschaft eher marginalisiert wird. Während diese Entwicklung im eigenen Fach anscheinend relativ unbemerkt bleibt, wird sie seitens der Architekturfakultäten umso aufmerksamer wahrgenommen, und ein Umdenken wird von ihnen geradezu als überfällig betrachtet. So schienen sich deren Vertreter im November 2006 auf der Aachener Tagung *Baugeschichte und Architekturlehre*

1 Aus der mittlerweile reichen Literatur, die dieses Problem reflektiert, vgl. beispielsweise JOHANNES CRAMER, PETER GORALCZYK, DIRK SCHUMANN (HG.): *Bauforschung: eine kritische Revision. Historische Bauforschung zwischen Marketing und öffentlichem Abseits*; Berlin 2005, und dazu die Rezension von G. ULRICH GROSSMANN, in: *Kunstform* 7 (2006), Nr. 7 (http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2006_07&review_id=8363)

2 MARCUS FRINGS: *Baugeschichte und Architekturlehre*. Tagung, RWTH Aachen, Lehrstuhl für Baugeschichte und Denkmalpflege, 1.–4. November 2006. In: *Kunstchronik* 60 (2007), S. 545–551, hier S. 546.

3 Ebd., S. 546–547.

darüber einig, dass die Zukunft der Architekturforschung in ihren Händen liege. Von Architekten erforschte und an Architekten vermittelte Baugeschichte, müsse sich, so der Aachener Bauforscher Jan Pieper, „heute auch deshalb als Anwalt für architektonische Qualitäten verstehen, da sich die Kunstgeschichte jüngsten Diskursmoden entsprechend immer mehr als Bildwissenschaft geriere und die dreidimensionale Baukunst vernachlässige“.⁴

In Amerika ist man da offenbar schon weiter. Glaubt man dem Architekten, Architekturhistoriker und Philosophen Branko Mitrović, Autor des hier zu besprechenden Werkes, so hat die dortige Kunstgeschichte zumindest Teilbereiche des Fachs Architekturgeschichte bereits abgestoßen. Mitrović schrieb 2004 im Vorwort seines Buches *Learning from Palladio*: „The idea that the history of design theory is a valid subject of research for an architectural historian has almost died out in American scholarship, but it is very much alive in Europe.“⁵

Es ist ein nicht ohne Frustrationsgefühle akzeptierter großer Gewinn für Kunsthistoriker, wenn sich Spezialisten anderer Disziplinen ernsthaft einem Teilbereich des Faches widmen und diesen auf einer neuen Ebene der Wissenschaftlichkeit in ungeahnte Sphären entführen. Auf diese Weise hat sich das Fach formiert und immer weiter entwickelt. Nur stellt sich die Frage: Ist es sinnvoll, wenn die Kunstgeschichte diese Teilbereiche dann auch ganz aus den Händen gibt? Für die Geschichte der Entwurfs- und Proportionstheorie zumindest ist offensichtlich, dass Anlass und Ziel der Forschung bei einem Architekten wie Branko Mitrović und bei Kunsthistorikern wie Rudolf Wittkower oder Deborah Howard weit von einander entfernt bleiben.

Mitrović, der Architektur an der Unitec in Auckland/Neuseeland lehrt, unterscheidet zwei architekturhistorische Herangehensweisen. Die eine, welche er selbst vertritt, suche als „history of architectural design“ auf formanalytischem Weg aus beispielhaften historischen Bauten Nutzen für die Entwurfspraxis der Gegenwart zu ziehen. Die andere, die er kurz „the study of meanings“ nennt, befasse sich mit „narratives associated with architecture, or, more precisely, enumerates the acts of verbal behavior that architectural works prompted through history“.⁶ Dieser Bedeutungszugang, der im übrigen die gesamte zeitgenössische Kunstgeschichte dominiere, befinde sich auf dem methodischen Stand der romantischen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts.⁷

Mitrovićs eigenes Interesse aber sei, „to learn how Palladio designed“, die Suche nach dem „Geist“.⁸ Voraussetzung für die ungestörte Geist-Analyse Palladios war für ihn die Grunderkenntnis, „that architectural works have spatial, visual, and formal

4 Zit. nach dem Tagungsbericht von KARL R. KEGLER: Quo vadis, Baugeschichte? 01.11.2006–04.11.2006, Aachen. In: H-Soz-u-Kult, 23.01.2007 (<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1462>).

5 BRANKO MITROVIĆ: *Learning from Palladio*; New York 2004, S. 9.

6 Ebd., S. 36.

7 Ebd., S. 9: „Moreover, my background in philosophy has made me extremely doubtful about the search for ‚meanings‘. From my first contact with the approach, I recognized in it the methodology of nineteenth-century Romanticist historiography whose epistemology I did not regard as credible.“

8 Ebd., S. 9 (deutsch und kursiv im Original).

properties, independent of any culturally derived associations“.⁹ Ein Beispiel, das uns auch mitten in das Anliegen und – das sei hier vorweggenommen – die Problematik des vorliegenden Buches führt, soll dies erläutern: „To apply a Roman pedimented temple facade on a villa, one must first bracket any religious associations one may have with it – and the only plausible motive which could explain such a design decision would be formal, i. e., aesthetic.“¹⁰ Das Element des antiken Tempelportikus, das Palladio an der Villa Cornaro in Piombino Dese zum ersten Mal voll ausgeprägt und gleich zweifach, an der Strassen- und der Gartenfassade, anwendet, wäre somit jeglicher inhaltlichen Bedeutung entledigt. Mitrović akzeptiert weder eine Theorie der symbolischen Form noch die hohe Kunst der synkretistischen Ikonographie. So schreibt er über die Villa Rotonda: „The decision to apply the form of a pagan sanctuary on the house of a Catholic priest and the *referendario* of two Popes must have thus included the act of divorcing that form from its symbolic connotations.“¹¹ Palladio erklärt jedoch selbst in den *Quattro Libri*, er habe seine Villen aus verschiedenen Gründen mit Tempelgiebeln versehen. Keine dieser Begründungen ist als rein ästhetisch zu bezeichnen. Sie gliedern sich in eine deiktische, eine rhetorische und eine praktische Funktion: Die Giebel weisen (in der flachen *Terraferma*) schon von weitem auf die Eingangsfront der Villa hin, sie dienen sehr ihrer *grandezza* und *magnificenza*, und schließlich können sie äußerst bequem die Wappen der Bauherren aufnehmen (womit noch eine ikonographisch-symbolische Funktion hinzukäme). Wenn Palladio anschließend behauptet, auch Tempelgiebel hätten ihren Ursprung im antiken Privathaus, ist dies keineswegs ein Hinweis auf die beliebige Anwendbarkeit eines sinnentleerten Motivs, sondern eine Rechtfertigung gegenüber Alberti, der noch davor gewarnt hatte, sich mit Giebeln den hohen Stil von Tempeln anzumassen.¹² Es muss wohl auch nicht erst bewiesen werden, dass *magnificenza* keine rein ästhetische Kategorie ist.¹³

Wie in seinen übrigen Schriften geht es Mitrović nun also auch in dem vorliegenden, gemeinsam mit Stephen Wassell, Professor für Mathematik am Sweet Briar

9 Ebd., S. 37.

10 Ebd., S. 37. Dieses Urteil beruht offensichtlich nicht auf einer historischen Analyse, sondern ist, wie das mit vorwiegend amerikanischen Beispielen argumentierende Abschlusskapitel „Palladianism Today“ (171–187) zeigt, den subjektiven Erfahrungen des Autors geschuldet.

11 Ebd., S. 206, Anm. 12, in Bezug auf CHARLES BURROUGHS: Palladio and Fortune: Notes on the Sources and Meaning of the Villa Rotonda. In: *architectura* 18 (1988), S. 59–91.

12 ANDREA PALLADIO: I quattro libri dell'architettura; Venedig 1570, II, Kap. 16, S. 69: „Io ho fatto in tutte le fabbriche di Villa, & ancho in alcune della Città il Frontespicio nella facciata dinanti; nella quale sono le porte principali: percioche questi tali Frontespici accusano l'entrata della casa, & servono molto alla grandezza, e magnificenza dell'opera; facendosi in questo modo la parte dinanti più eminente dell'altre parti: oltre che riescono commodissimi per le Insegne, overo Armi degli Edificatori, le quali si sogliono nel mezzo delle facciate. Gli usarono ancho gli Antichi nelle loro fabbriche, come si vede nelle reliquie de i Tempij, & di altri pubblici Edificij; i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, è molto verisimile che pigliassero la invention, & le ragioni da gli edificij privati, cioè dalle case.“ – LEON BATTISTA ALBERTI: *L'architettura. De re aedificatoria*. Lat. Text und Übers. hrsg. von GIOVANNI ORLANDI (Classici italiani di scienze tecniche e arti. Trattati di architettura; 1); Mailand 1966, II, S. 808 (IX, 4).

13 KORNELIA IMESCH: *Magnificenza als architektonische Kategorie: individuelle Selbstdarstellung versus ästhetische Verwirklichung von Gemeinschaft in den venezianischen Villen Palladios und Scamozzis*; Oberhausen 2003, bes. S. 86–91 (in Hinblick auf die Villa Cornaro).

College (Virginia), herausgegebenen Buch um ausschließlich formalästhetische Probleme, vornehmlich um Fragen der Proportion. Als exemplarische Fallstudie bereits angekündigt in *Learning from Palladio*, beeindruckt das Werk zunächst durch sein stattliches Maß von fast einem halben Meter Höhe, das den vierzehn Faltpfäden geschuldet ist, welche den Hauptteil des ohne diese nur 69 Seiten schmalen Bandes einnehmen. Die aus einer zehntägigen Bauuntersuchung im Jahr 2003 hervorgegangene Monographie umfasst – nach einer Einführung der Herausgeber – einen längeren Essay von Mitrović zu Palladios Entwurfsmethode am Beispiel der Villa Cornaro und drei kürzere Artikel: eine Berechnungsstudie über die Präzision des angewandten Grundmaßes von einem *piede* (34,8 cm) (Stephen Wassell); eine Proportionsanalyse der ionischen Hauptportale (Tim Ross) und ein Vergleich der ovalen Treppenhäuser mit Palladios Traktatanweisungen zum Bau solcher Treppen (Melanie Bourke). Nach einer Bibliographie unterrichtet ein Appendix den Leser über das Aufmassverfahren, mit dem die vierzehn Tafeln umfassenden Planzeichnungen hergestellt wurden.

Um zunächst beim Ästhetischen zu bleiben: Die Übergroße des Buches führt zu einem nicht glücklich gelösten Zwei-Spalten-Layout mit zu groß erscheinender Schrift, wobei die Textabbildungen, die vom Format hätten profitieren können, meist zu klein und aus architekturphotographischer Sicht unprofessionell sind.¹⁴ Der Tafelteil, nach innen geklappte Doppelseiten mit je einem Titelvorblatt, ist auf den ersten Blick imposant, aber wenig benutzerfreundlich.

Die Gründe für die Wahl der Villa Cornaro als Studienobjekt sind weniger in deren gutem Erhaltungszustand und ihrer weitgehenden Zugänglichkeit zu suchen als vielmehr in der These Mitrovićs, Palladio habe in diesem Bau erstmals und vor allen anderen Renaissancearchitekten eine Lösung für das Problem gefunden, innere und äußere Proportionssysteme zu koordinieren (S. 9). Da es den Autoren um einen Beleg dieser These anhand genauer Messdaten geht, konzentrieren sie sich darauf und lassen alle übrigen Fragen beiseite. Die nur scheinbar kurze Baugeschichte der Villa wird in der Einführung mit wenigen Sätzen und dem Hinweis auf die gründlichen Archivstudien von Douglas Lewis abgehandelt. Der Erbauungszeit (1551–1554) nachfolgende Bauphasen und Unstimmigkeiten werden erwähnt, kommen jedoch im Folgenden nicht mehr zur Sprache (S. 9).¹⁵ Da es das erklärte Ziel ist, Palladios Entwurfsabsichten („design intentions“) zu verstehen, ist es oberstes Gebot der Autoren, alle ‚Fehler‘ („errors“), die bei der Analyse entstehen könnten, zu benennen und zu minimieren (S. 12). Mit den „types of errors“ werden aber nun nicht nur eigene Messungenauigkeiten jeglicher Art aufgedeckt (technische, menschliche und Rundungsfehler), sondern auch gewissermaßen ‚historische Fehler‘. Auch diese – als „construction error“, menschliche Irrtümer bei der Umsetzung des Bauplanes be-

14 Allenthalben finden sich in den Photographien stürzende Linien, gipfelnd in einer nicht orthogonal aufgenommenen Abbildung des trapezoiden ionischen Eingangsportals (Abb. 41), welche die Dramatik der schrägen Gewände bildkräftig unterstützt.

15 Es handelt sich um bauarchäologische Beobachtungen Lewis', die darauf hinweisen, dass die Seitenflügel der Villa vermutlich Jahrzehnte später angefügt wurden, und die eigenen Erkenntnisse von Mitrović/Wassell, dass die Fenstergewände Palladios im Gegensatz zu den späteren der Seitenflügel nicht orthogonal sind.

zeichnet – interessieren jedoch nicht vor dem Hintergrund der Frage, wie Palladios Entwurf umgesetzt wurde, wie die Baustelle organisiert war und ob er Teile des Projekts an einen Bauleiter abgab, sondern allein als Fehlerquelle (S. 12–13).¹⁶ Dass der Architekt seine Pläne während des Baus geändert haben könnte – sei es aus formalen Gründen, sei es aufgrund von Auftraggeberwünschen –, wird nicht in Betracht gezogen. Dies wäre ein zu unberechenbarer Fehler.

Die Autoren haben aber noch mit einer zweiten historischen Fehlerquelle zu kämpfen, dem „degradation error“. Er umfasst nach ihrer Auffassung die üblichen Alterungsspuren, aber auch bewusste Veränderungen an Palladios Originalentwurf, beispielsweise die verunklarenden Stuckdekorationen an den Decken (S. 13). Auch wenn hier zweifellos nicht das Verhältnis Palladios zu den Künstlern, die seine Villen ausstatteten, von Interesse ist¹⁷: Mit der Bezeichnung „degradation error“ sind Mitrović und Wassell im Einklang mit vielen, die sich heute gedankenlos einen purifizierten Palladio wünschen.

Da sich Mitrovićs zentraler Essay „Designing the Villa Cornaro“ weitgehend aus Teilen seines Palladio-Buches und einem bereits publizierten Aufsatz zusammensetzt, werden hier nur Ergebnisse berücksichtigt, die für die Villa Cornaro relevant und aus deren Untersuchung hervorgegangen sind.¹⁸ In ihrer Entstehungszeit, Anfang der 1550er Jahre, konstatiert Mitrović einen „dramatischen Wandel“ in Palladios Entwurfsmethode: Während der Architekt bis dahin kaum Säulenordnungen verwendet habe, nutze er sie ab diesem Zeitpunkt nicht nur als Dekorationselemente, sondern als Organisationsprinzipien seiner gesamten Raumkomposition.

Nach längeren Ausführungen zum allgemeinen Stand der Forschung über palladianische Raumproportionen, ist die erste Äußerung zum Untersuchungsgegenstand eher ernüchternd: „Very often – and this is also the case in the Villa Cornaro – the third room is much smaller than the other two, has a mezzanine above and its height is reduced.“ (S. 22). Wäre es nicht ein kunst- und kulturhistorischer Gemeinplatz, dass kleinere Räume aus praktischen und sozialen Gründen (Schlafzimmer, Studiolo, Dienerschaft) benötigt wurden und ein Mezzanin immer eine reduzierte Raumhöhe zur Folge hat, könnte man meinen, der Autor wolle aus diesem Befund eine Proportionsthese entwickeln. Das Bekenntnis, dass die Funktion der Räume (auf die Palladio in seinem Traktat im Allgemeinen und im Besonderen eingeht)¹⁹ maßgebliche Auswirkungen auf den Entwurf hat, würde den Theoretiker nur stören. Lei-

16 Vgl. S. 60, Anm. 6: „Any design decisions that may have been made on site by someone other than Palladio, and any corresponding construction error, are irrelevant to our deeper goal of understanding Palladio’s intentions.“

17 Zum Problem vgl. nach wie vor WOLFGANG WOLTERS: Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 10 (1968), S. 255–267.

18 Vgl. MITROVIĆ (wie Anm. 5), passim, und DERS.: Andrea Palladio’s Villa Cornaro in Piombino Dese. In: *Nexus Network Journal* 6/2 (2004), S. 15–30. Diskutiert wird u. a. Rudolf Wittkowers in letzter Zeit stark angegriffene Herleitung der harmonischen Proportionen in Palladios Bauten aus musikalischen Grundintervallen. Vgl. hierzu ALINA A. PAYNE: Rudolf Wittkower and architectural principles in the age of modernism. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (1994), S. 322–342.

19 Allgemeine Bemerkungen: PALLADIO (wie Anm. 12), II, Kap. 2, S. 3–4.

der wissen wir auch immer noch zu wenig über die tatsächliche Raumnutzung der Villen im Veneto, da sich die kunsthistorische Forschung selbst bis heute zu gern mit abstrakten Formfragen und Deutungsversuchen ikonografischer Programme der Ausmalung beschäftigt.²⁰

Sodann wird, gemäß der Eingangsthese, ausgeführt, dass Palladio mit seiner Villa Cornaro erstmals vitruvianischen Kategorien folge, indem er ein Interkolumnium von 2,25 Säulendurchmessern (ionischer *Eustylos*) anwendet, und dass die Villa zu einer Reihe von Landhäusern Palladios gehöre, bei denen der Architekt die Weite von drei Durchmessern in den Interkolumnien der Portiken nicht nur nicht mehr überschreitet, sondern auch die Säule zum wesentlichen Bestandteil von Innen und Außen macht (S. 22–27). Allerdings muss Mitrović selbst erkennen, dass Palladios Säulen keine *pilotis* sind.²¹ Tatsächlich lässt sich das Prinzip des „columnar system“ nur im zentralen Vier-Säulen-Saal verifizieren (S. 30) – aber dort ist es offensichtlich.

Bei der Vermessung der Villa Cornaro stießen die Autoren außerdem auf das Problem, dass einzig der Vier-Säulen-Saal präzise proportioniert ist, während die übrigen Räume in ihren Dimensionen sowohl von einander, als auch von den Maßen, welche Palladio in den fast zwanzig Jahre später verfassten *Quattro Libri* angibt, bisweilen erheblich abweichen. Vor dem Hintergrund der gut erforschten Idealisierung seines gebauten Werks im Buch scheint Mitrovićs begriffliches Instrumentarium für solche Abweichungen in der Planungs- und Darstellungsweise Palladios – denn des Autors Interesse ist ja, „to learn how Palladio designed“ – nicht geeignet. Es reicht von Ungenauigkeit („inaccuracies in execution“) über Fehler („mistake“) bis Irrtum: „Palladio, one is inclined to conclude, was more likely to err in his writing than in his built work.“ (S. 28–29).²²

Dieses Fazit lässt nun aber nicht nur das Verlangen der Autoren nach Aufmassen weiterer Palladio-Villen unterstützen, sondern auch den Wunsch aufkommen, es wäre doch der Versuch einer exakteren Vermessung der Villa Cornaro selbst gemacht worden. Die vorgelegten Pläne, vorwiegend im Maßstab von 1:100 – von vier Personen in zehn Tagen ohne Gerüst und unter Verwendung eines Laser-Distometers und einer Totalstation erarbeitet – erscheinen zwar zunächst als beeindruckendes Er-

20 Mitrovićs Polemik gegen die haltlose ‚Bedeutungskunstgeschichte‘ ist leider in vielen Fällen nur zu verständlich. Ein aktuelles Beispiel ist IMESCH (wie Anm. 13), S. 87 mit Anm. 2, der zufolge der Freskenzyklus des Alten und Neuen Testaments in der Villa Cornaro „die Villa im übertragenen Sinn als Ecclesia ausweist“. Sakrale Programme in Villen sind aber weder eine „singuläre Dekoration“ noch machen sie „die Villa implizit zum Sakralraum“. Sie weisen höchstens einzelnen Räumen eine sakrale Funktion zu. Zahllose Inventare in venezianischen Archiven zeigen, dass die Villen einst mit beweglichen Bildwerken religiösen Inhalts ausgestattet waren. Zuweilen, wie beispielsweise auch in Palladios Villa Barbaro in Maser, wurden diese Bilder in Fresko ausgeführt. Für die umfassende religiöse und weltliche Bildausstattung der Villa Cornaro in Piombino Dese vgl. das Inventar in: Biblioteca del Museo Correr, Venedig, Ms. P.D. c. 2629/I.

21 „It would be fruitless to attempt to deduce the proportions of the rooms in the side rows from, or on the basis of the system of intercolumniations – for instance, by postulating an imaginary, ideal, continuation of columns which would determine the position of the corner walls.“ (S. 30)

22 Die folgende Analyse der Säulenordnungen in ihren Details (S. 31–40) kommt mit Zahlentabellen, die nur ein Spezialist nachzuvollziehen gewillt ist, zu dem Ergebnis, dass wir in der Villa Cornaro die erste unvitruvianische Villa Palladios zu erkennen hätten.

gebnis.²³ Doch es sei davor gewarnt, sie für andere Zwecke als Proportionsexperimente zu verwenden: Im Detail (wenn man bei 1:100 überhaupt davon sprechen kann) kommen erhebliche Zweifel an der Genauigkeit auf, die Pläne sind größtenteils im „Post-survey Processing“ am Computer entstanden und dabei in allen Linien idealisierend begründet.²⁴ Sie sind das unbefriedigende Resultat der Begegnung mit einem real existierenden Bauwerk auf der Suche nach einem Proportionsideal. Versucht man, die „errors“ nachzuvollziehen, scheitert man, da weder aus dem Text noch aus den Plänen im Zusammenhang ersichtlich wird, wo Abwitterungen, Bauschäden oder Erneuerungen von Bauteilen oder Putzen für die Maßabweichungen verantwortlich sind. Befundpläne in größerem Maßstab und nach den heutigen Standards der Bauaufnahme hätten dies leisten können.

Dennoch bescheinigen Mitrović und Wassell ihrer Untersuchung einen ausreichenden Präzisionsgrad zur Erforschung von Palladios Entwurfsmethode: „Whereas future technology will certainly enable more precise surveys, we do not believe that such surveys will enable many, if any, new insights into Palladio’s design theory, since a higher level of precision would go beyond the precision of Palladio’s own built work, at least as indicated by the results of our survey.“ (S. 16). Doch diese Einschätzung hängt zum einen mit der Definition von „design theory“ zusammen (die bedauerlicherweise an keiner Stelle gegeben wird), zum andern scheinen die Autoren offenbar nicht über vertiefte Kenntnisse der Methoden historischer Bauforschung zu verfügen.²⁵ Es sei hier im Kontext der Palladioforschung nur auf Gert Maders Untersuchung der Villa Gazzotti in Bertesina verwiesen, die bereits in den wenigen publizierten Ausschnitten wichtige Erkenntnisse über Palladios Entwurfsmethode aufzeigen konnte, unter anderem, dass der Architekt die Mauern eines bereits vorhandenen romanischen Turms gewissermaßen als Grundmodul seines Plans verwendete.²⁶

Die Frage nach der Entwurfstechnik und dem Entwurfsprozeß im Werk Palladios auf Proportionsstudien einzuschränken, ist einseitig und irreführend. Genauere Kenntnisse des Bauablaufs durch die Methoden der Bauforschung (verformungsgerechte Aufmasse, Bauphasen- und Bauabschnittspläne) könnten Informationen lie-

23 Es handelt sich – generell im Maßstab 1:100 – um fünf Grundrisse mit jeweils separaten Deckenplänen (diese im Maßstab 1:200), vier Fassadenaufrisse, je einen Portikusaufriß, drei Schnitte, zwei synoptische Tafeln sämtlicher Fenster sowie Aufrisse der vier Haupttüren (Maßstab 1:50).

24 Vgl. die Angaben der Autoren, – die dennoch behaupten: „we simply report what now exists“ (S. 15) – zu den unterschiedlichen Mauerlängen und –stärken (S. 28), zu den Setzungen und Neigungen von bis zu 8 cm aus dem Lot (S. 68) und zu den Messmethoden (S. 65–69). Keine dieser Abweichungen scheint Aufnahme in die Pläne gefunden zu haben, mit Ausnahme der schiefen Fenster- und Türgewände in den Aufrissen, die allerdings in den Einzelaufmaßen der Fenster auf den Tafeln 4.01 und 4.02 wieder begründet sind (vgl. z. B. WF23 und WF29). Alle Details, wie z. B. die Fensterläden, sind eliminiert. Die Treppen der Strassen- und Gartenfassade fehlen in den Grundrissen, erscheinen aber in den Aufrissen.

25 Vgl. den Überblick bei MANFRED SCHULLER: *Building Archaeology* (ICOMOS, Monuments and Sites VII); München 2002.

26 GERT TH. MADER: Die Bauuntersuchung der Villa Gazzotti-Curti in Vicenza-Bertesina, in: *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von MARTIN GAIER, BERND NICOLAI und TRISTAN WEDDIGEN; Trier 2005, 207–216.

fern über Palladios Planungsweise, seinen Baubetrieb und seine Kontrolle der „errors“.

Mitrovićs Sicht auf den kunsthistorischen Umgang mit Architektur erscheint leider ebenso reduziert, wie die Aussagekraft der Zeichnungen in seiner Publikation minimiert ist. Es ist eigentlich wenig erstaunlich, dass Architekten, also jene Fachleute, die wirklich etwas von der Sache verstehen, eine noch viel größere Verehrung für herausragende Vertreter ihres Metiers hegen als jene, die sich historisch mit ihnen befassen. Mitrovićs positivistische Versuche, Palladios Absichten, seinen „Geist“ zu verstehen, entsprechen damit aber vielmehr den kunsthistorischen Ansätzen der Vergangenheit als all das, was er den Sinnforschern vorwirft: Sie sind geniegläubig, kunstwerkisolierend, kontextignorierend, und sie reduzieren den Geist auf ein reines Gerüst aus Zahlen. Diese Ansätze können nur dazu dienen, mehr Einsicht in die Historizität von Denk- und Planungsprozessen der heutigen Zeit zu gewinnen. Von der Lebenswelt Palladios sind sie 500 Jahre entfernt.

MARTIN GAIER
Universität Basel

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE



2008. 488 S. mit 94 farbigen und 111 s/w-Abb.
ISBN 978-3-487-13831-2
€ 88,00

ECKBERT ALBERS

Erkenntnismomente und Erkenntnisprozesse bei Rembrandt

Über sämtliche Perioden seines Schaffens und in unterschiedlichsten Zusammenhängen zeigt Rembrandt Menschen in erkenntnisbezogenen Situationen. Auf Rezeption und Fixierung von Erkenntnissen gerichtete Tätigkeiten wie Lesen und Schreiben sind häufige Bildmotive in seinen Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Rembrandt setzt sich intensiv mit allen Formen sinnlicher Wahrnehmung als Grundlage von Bewußtseinsprozessen auseinander.

Die vorliegende Untersuchung erschließt durch Analysen von Werkgruppen somit erstmalig ein wichtiges Rahmenthema im Œuvre Rembrandts.

Weitere Titel der Reihe „Studien zur Kunstgeschichte“ finden Sie auf www.olms.de/

GEORG OLMS VERLAG AG · WEIDMANNSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG GMBH

Hagentorwall 7 · D- 31134 Hildesheim · Tel.: 05121/15010 · Fax 05121/150150

E-Mail: info@olms.de · www.olms.de

