

L'invention de la Renaissance. La réception des formes à l'antique au début de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 4 juin 1994. Études réunies par Jean Guillaume (*De Architectura. Colloques, 9*); Paris: Picard Editeur 2003; 220 S., zahlr. Ill.; ISBN 2-7084-0690-6

Der Sammelband behandelt mit der Rezeption und Adaption des antiken und antiken Formengutes in der Architektur des 15. und 16. Jahrhundert ein zentrales Phänomen der europäischen Renaissance, wenngleich die frühen Protagonisten, Brunelleschi, Michelozzo und Alberti, anders als der etwas irreführende Titel „L'invention de la Renaissance“ suggeriert, kaum bzw. gar nicht zur Sprache kommen. Das Kolloquium, das 1994 im Centre d'études supérieures de la Renaissance in Tours stattgefunden hat und dessen Beiträge die neuere Literatur bis etwa 2000 berücksichtigen konnten, nahm sich nämlich nicht die Entstehung der italienischen Frührenaissance, sondern ihre Verbreitung und Weiterentwicklung zum Thema, wobei unter invention die Anverwandlung, Umbildung und partielle Neuformung des antiken Formenschatzes in einem jeweils spezifischen Milieu verstanden wird (S. 7). Beide Begriffe hätten deshalb wohl besser im Plural gestanden (*Les inventions des les Renaissances*). Methodisch hat man ganz bewußt die üblichen, an der italienischen Hauptentwicklung geschulten und somit oftmals (ab)wertenden Beurteilungskriterien und Interpretationsmuster aufgegeben und stattdessen „multiple Perspektiven“ eingenommen, durch die man versucht, dem vielgestaltigen Phänomen der europäischen Renaissance gerechter zu werden.

Die Prämisse aller Beiträge besteht darin, der an den verschiedenen Orten jeweils bestehenden älteren künstlerischen Tradition einen eigenständigen Wert zuzubilligen und die Aufnahme und Integrierung der Renaissanceformen konsequenterweise als eine kreative, bisweilen auch konfliktreiche Auseinandersetzung mit dieser Tradition zu begreifen. Auf diese Weise läßt sich der allerorten zu konstatierende stilistische und formale Reichtum methodisch erheblich adäquater beurteilen, als durch die bislang übliche Sicht einer unterschiedlich stark und tief von Italien ausstrahlenden *Renovatio* der römischen Antike. Zu Recht wird die jeweils lokale, zumeist noch junge und deshalb prägewirksame spätgotische Architektursprache mit ihren spezifischen Bautypen, -strukturen und -formen als grundsätzlich positives Erbe angesehen, dem die Aufgabe zufiel, die neuen, oft von fern und aus anderen kulturellen Zusammenhängen ‚importierten‘ Renaissanceelemente in sich aufzunehmen. Sie nimmt deshalb eine zentrale Stellung bei der Entfaltung des neuen Stiles ein.

Naturgemäß konnte bei dem Kolloquium Vollständigkeit weder bei inhaltlich-systematischen Fragen noch hinsichtlich des geographischen Raumes angestrebt werden. Da die Autoren aus ihren jeweiligen Spezialgebieten berichten, ergibt sich somit zwar ein facettenreiches und auf hohem methodischen Niveau geschildertes, gleichwohl extrem lückenhaftes Bild, das auf die Verbreitung des Renaissancestiles im Nebenzentrum Venedig sowie auf die europäischen Regionen Loiretal, Pariser Becken, Kastilien, England, Norddeutschland, moskowitzisches Rußland und Un-

garn beschränkt ist. Andere kunsthistorisch wichtige Gebiete bleiben folglich ‚weiße Flecken‘ (Siehe z. B. ergänzend: Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen und Stephan Hoppe (Hrsg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500; Köln 2003).

Von zentraler Bedeutung ist der einleitende Aufsatz von Hubertus Günther (*Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du Nord au début de la Renaissance*), der anhand zahlreicher aussagekräftiger, zumeist aber wenig bekannter Quellen das unterschiedliche kulturelle Selbstverständnis der Italiener, Franzosen und Deutschen im 15. und frühen 16. Jahrhundert herausarbeitet. Anders als in Italien, wo seit Petrarca das „dunkle Mittelalter“ überwiegend als Niedergang gegenüber der Antike empfunden wurde, sah man in Deutschland und Frankreich in der ehemaligen Präsenz der Römer nicht per se ein positives kulturelles Erbe. Man versuchte stattdessen, die eigene Sprache, die eigene Geschichte und die alteingesessenen Adelsgeschlechter auf vorrömische Zeiten zurückzuführen, um so größere Anciennität beanspruchen zu können. Auch wurde das Mittelalter nicht kategorisch als barbarisches Zeitalter angesehen, sondern als eine Epoche, der aufgrund der *translatio imperii* größte politische Bedeutung zukam. Nicht zuletzt durch italienische Humanisten wie Enea Silvio Piccolomini wurde den deutschsprachigen Ländern des 15. Jahrhunderts ein enormer kultureller Fortschritt gegenüber der antiken, durch Tacitus geschilderten Germania attestiert. Technische Erfindungen wie die Bombe und der Buchdruck wiesen zudem ohnehin über die Antike hinaus. Innerhalb dieses kulturellen Diskurses besaß auch die Architektur einen wichtigen Stellenwert: Piccolomini bewunderte in Österreich (Mödling) den zu seiner Zeit weit verbreiteten spätgotischen Bautyp der lichtvollen Hallenkirche, den er dann als Papst Pius II. nach Italien in seinen zum Bischofssitz Pienza erhobenen Geburtsort Corsignano ‚importieren‘ ließ. 1444 schätzte Piccolomini in einem Brief an Giovanni Campisio die auf exzellenten mathematischen Kenntnissen basierende deutsche Baukunst der Spätgotik explizit sogar höher ein als die jeglicher (!) anderer Völker.

Das mittelalterliche Frankreich sah in der berühmten Pariser Universität eine *translatio studii* und erhob somit den Anspruch, das Erbe der antiken Bildungsinstitutionen angetreten zu haben. So betonte der Florentiner Humanist Francesco Florio den kulturellen Aufschwung der Stadt Tours unter dem Hl. Gregor und lobte in einer feinsinnigen Beschreibung die im Bau befindliche spätgotische Kathedrale Saint-Gatien. Schon aufgrund dieses positiven Mittelalterverständnisses kam es nicht zur generellen Ablehnung mittelalterlicher Bautypen und -formen. Davon abgesehen betont Günther die gemeinsamen Grundlagen des Bauens im Süden und Norden, die er einerseits in der Naturnachahmung sieht, welche in den Astwerkarchitekturen des Nordens jedoch eher auf anschaulich konkrete Weise, im Süden dagegen vornehmlich in abstrakter Form verwirklicht wurde, und die er andererseits – im Gegensatz zu Rudolf Wittkower – an einem spezifischen „Rationalismus“ festmacht. Günther versteht darunter eine auf Ratio, Mathematik und Geometrie basierende Architektur, wie sie auch in der theoretischen Literatur der Zeit entschieden gefordert wurde. Die Art

dieser Schriften und damit ihr Rezipientenkreis waren, wie Günther darlegt, im Süden und im Norden jedoch grundverschieden.

Deborah Howard (San Michele in Isola: Re-Reading the Genesis of the Venetian Renaissance) erneuert die bekannte Beobachtung, daß für das Venedig der Renaissance die gleichzeitige Adaption sowohl römischer, als auch gotischer und byzantinischer Vorbilder sowie der daraus hervorgegangene „stile misto“ als spezifische Charakteristika anzusehen sind, die trotz der vornehmlich auf einen antikennachahmenden Klassizismus fokussierten kunsthistorischen Bewertung als positive Merkmale verstanden werden müssen. Am Beispiel von drei adriatischen, zeitnah entstandenen Sakralbauten, der 1430 begonnenen und ab 1441 von Giorgio da Sebenico weitergeführten, aber erst spät vollendeten Kathedrale von Sibenik, Albertis Tempio Malatestiano in Rimini (ab ca. 1450/53) und Mauro Codussis venezianischem Frühwerk San Michele in Isola (ab ca. 1468), versucht sie nachzuweisen, daß bestimmte formale Elemente in Rimini, wie das (geplante) Tonnengewölbe und die dreiteilige, mit rund- und segmentbogenförmigen Giebeln geschmückte Kirchenfassade (Baumedaille), die als vermeintlich albertianische Neuerungen angesehen werden und die Codussi rezipiert zu haben scheint, tatsächlich auf das gemeinsame ältere Vorbild in Sibenik zurückzuführen seien.

Ebenfalls im adriatischen Bereich bleibt Manuela Morresi (Primo Rinascimento e tradizione romanica di organismi a quincunx: il caso di Santa Maria Nuova a Orciano di Pesaro) mit ihrer Analyse der etwa zwischen 1480 und 1490 vermutlich von Baccio Pontelli im Auftrag Giovannis della Rovere (dem Bruder des späteren Papstes Julius' II.) errichteten Kirche Santa Maria Nuova in Orciano bei Pesaro. Der Bautypus, ein tetrastylter, gerichteter Zentralbau mit zentraler Kuppel zwischen Kreuzgratgewölben nach einem Pseudo-Quincunx-Schema, steht nicht etwa mit Bramantes späteren Lösungen in Verbindung, sondern geht auf lokale Vorbilder des 12. Jahrhunderts zurück, wie die Kirchen S. Vittore alla Chiuse, S. Maria delle Moie und S. Croce in Sassoferrato in den Marken. Die Schmuckformen artikulieren sich dagegen in einer modernen, der florentinisch-urbinateischen, bzw. römischen Tradition verpflichteten Architektursprache.

Maurice Howard (All'antica Ornament: its Use and Limitations in England – 1520–1550) behandelt kursorisch die durch italienische Künstler und durch Zeichnungen und Stichwerke nach England vermittelten Renaissanceornamente, die dort als „antick“ oder „in the antique fashion“ bezeichnet wurden, also entsprechend der zeitgenössischen italienischen Formulierung „all'antica“. Howard folgt der bekannten Unterscheidung der englischen „Renaissance“ in zwei Phasen: einer ersten, bei der spätgotische Strukturen zumeist kleineren Ausmaßes, wie Chorschranken, Grabmäler u. ä. sowie gelegentlich Innenhöfe und Fassaden, oft nur partiell mit antikischem Ornament geschmückt werden, und einer zweiten Phase, in der ganze Bauwerke durch Symmetrie, harmonische Proportionen und klassisches Decorum bestimmt sind (Strandfront des Somerset House in London, 1547–52, und Fassade von Longleat House in Wiltshire, um 1570). Dennoch kommt es auch hier nicht zu einer vollständigen Durchformung des Baukörpers nach den Prinzipien der italie-

nischen Renaissance: Vielmehr bestehen mit den hohen, die Wandflächen komplett ausfüllenden Gitterfenstern und insbesondere mit den fensterbreiten Risaliten spätgotische Bauelemente fort. Der große Landsitz des chief minister William Cecil, Burghley House bei Stamford (1550er bis 1580er Jahre), weist an der Fassade im Gegensatz zum Innenhof markante, unverwechselbar „altenglische“ Bauformen auf. Howard sieht in diesen antiquierten Zeichen den seit alters her reklamierten landesherrschaftlichen Machtanspruch der Cecil Dynastie zum Ausdruck gebracht. Der Hinweis sei erlaubt, daß Richard Mulcaster in seinem zeitgleichen Traktat (1582) über die englische Sprache diese mit der Freiheit der Briten assoziiert, wogegen das Lateinische an ihre ehemalige Knechtschaft durch die Römer erinnere. Wo solch aussagekräftige Quellen, die in dem Ausspruch gipfeln, „I love Rome but London better, I favour Italie, but England more, I honor the latin, but I worship the English“, zur Verfügung stehen, ließe sich das Problem der Adaptation, der Umformung und der nur eingeschränkten Zurschaustellung von römisch antiken Architekturformen vermutlich fruchtbar in einem umfassenderen kulturellen Diskurs über („nationale“) Identitäten und Alteritäten behandeln.

Uwe Albrecht (*Le début de la Renaissance en Allemagne du Nord*) skizziert die Entwicklung des seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in Norddeutschland dominierenden Backsteinbaus (jetzt ausführlicher als: U. Albrecht, *Frührenaissance-Architektur in Norddeutschland und Dänemark (1530–1570)*, in: *Nordelbingen* 66, 1997, S. 25–47 und ergänzend: U. Albrecht, *Der Renaissancebau des Celler Schlosses: zur Genese des Zwerchhauses und zum Bildprogramm der Fassaden des 16. Jahrhunderts*, Celle 2003).

Die dekorative Formensprache der Frührenaissance trat hier erst gegen 1530 und vor allem in den großen Städten der Hanse auf. Sie wurde in die analog zu Rathausfronten gebildeten Fassaden reicher Bürgerhäuser, die nach Typus (Stufengiebel) und allgemeiner Erscheinung jedoch traditionell blieben, integriert. Strukturelle Neuerungen sind vor allem dort zu konstatieren, wo sich noch keine feste Bautradition ausgebildet hatte, d. h. im entstehenden fürstlichen Residenzbau. Das Schloß in Gottorf, wohl begonnen, als der Herzog von Schleswig auch König von Dänemark war, weist als Besonderheiten Schmuckelemente aus Haustein, eine ausgewogen proportionierte und durch ein umfangreiches bildhauerisches Programm bereicherte Hoffassade auf. Künstlerische Beziehungen sind vor allem zu den Niederlanden (insb. Palais Jan van Rossem in Zaltbommel (Brabant) und zu einigen Bauten der Normandie (Rouen) zu erkennen.

Dimitri Chvidkovski (*La Renaissance et la transformation de l'architecture russe à la fin du XVe siècle et dans le premier tiers du XVIe*) behandelt die durch die Präsenz italienischer Architekten in Gang gebrachte Veränderung der russisch-moskovitischen Baukunst um 1500. Nach Chvidkovski beruhte der Erfolg der Renaissanceformen nicht etwa auf einem ästhetischen, sondern auf einem politischen Konzept, da die russische Kirche die Union der Katholiken mit den anderen orthodoxen Kirchen auf dem Florentiner Konzil von 1439 nicht anerkannte und sich somit nach dem Fall Konstantinopels als neues religiöses Zentrum der Orthodoxen verstand. Zudem lei-

tete der Großfürst von Moskau, Iwan III., aus seiner Heirat mit Zoë Sophia Paleolog, der Nichte des letzten Herrschers von Morea, den Anspruch auf den byzantinischen Thron ab. Moskau sollte deshalb als Erbin des byzantinischen Imperiums zu einem ‚zweiten Konstantinopel‘ und einem ‚dritten Rom‘ ausgebaut werden, wofür Baumeister aus Italien gerufen wurden. Aristotele Fioravanti aus Bologna war offenbar wegen seiner berühmten ingenieurtechnischen Leistungen gefragt, denn er hatte den kurz zuvor eingestürzten dritten Bau der Krönungskathedrale in gleicher Form wieder zu errichten und das bedeutete, als gerichtete Kreuzkuppelkirche mit vier Freistützen nach dem Vorbild der Kathedrale gleichen Patroziniums in Vladimir aus den Jahren 1185–1189. Während also der traditionelle Bautypus religiöse Kontinuität visuell zum Ausdruck bringt, sind die Regelmäßigkeit des Baukörpers, der vereinheitlichte Raum, die Korrespondenz der Glieder und die Proportionen auf die ästhetischen Ideale der italienischen Renaissance zurückzuführen. Im architektonischen Detail ahmt Aristotele jedoch romanische Formen nach, die Chvidkovski bemerkenswerterweise nicht für russisch, sondern für italo-byzantinisch hält, was bedeuten würde, daß Aristotele einen ausgesprochen historischen Sinn für Bauschmuck besessen hätte, den er bei Bedarf aus seiner Erinnerung heraus ‚stilgerecht‘ nachzuahmen vermochte.

Der Kreml und seine Fortifikationen, von dem zum Generalarchitekten von Moskau ernannten Pietro Antonio Solari aus Mailand konzipiert, folgen italienischen Vorbildern sehr viel direkter: Festungsanlagen aus dem Herrschaftsgebiet der Sforza wurden hier ebenso deutlich rezipiert, wie die hochmoderne Form der Diamantquaderung. Mit ihr ist die Hauptseite des sog. Facettenpalastes verkleidet, der (1487–91 datiert) zeitlich sogar dem berühmten Palazzo dei Diamanti in Ferrara (ab 1493) vorausgeht, obwohl dieser in der älteren Literatur immer wieder als Modell des moskovitischen Baus angeführt wird. Typologisch bleibt der Facettenpalast jedoch der russischen Bautradition verbunden. Nach dem Sturz der Mailänder Sforza (1499) traten andere italienische Zentren stärker in den Blick. In dieser zweiten Phase der Rezeption unter Wassili III. kam 1504 mit Alvise Lamberti da Montagnana ein Künstler aus Ferrara und Venedig nach Moskau. Seine als Fürstengrablege dienende Kirche des Erzengels Michael folgt dem gleichen Bautypus wie schon Fioravantes Kathedrale, weist aber am Außenbau Neuerungen auf, die ihm einen entschieden venezianischen Charakter verleihen. Eine höchst eigenwillige Synthese aus Vorbildern unterschiedlicher und nicht völlig sicher bestimmbarer Provenienz stellt die von Chvidkovski einer dritten Rezeptionsphase zugerechnete, 1532 vollendete Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje dar. Sie wurde nach heutiger Ansicht von Pietro Annibale aus Florenz als Turmkirche mit hohem, achteckigem Pyramidaldach errichtet. Da die neue Staatsideologie gerade mit diesem Bau in besonderer Weise verbunden war, wurde seine Gestalt in Rußland oft und über eine lange Zeit hinweg nachgeahmt. (Zahlreiche Beispiele bei G. H. Hamilton: *The Art and Architecture of Russia*, 3. Aufl.; New Haven/London 1983, S. 199–225 und S. 174–183).

In Ungarn bestimmte die außergewöhnliche Persönlichkeit des Königs Matthias Corvinus (1458–1490) die sehr frühe und ungewöhnlich getreue Rezeption der italie-

nischen Renaissance. Péter Farbaky (Gli inizi dell'architettura rinascimentale in Ungheria – 1479–1526) macht hierfür vor allem handfeste politische Gründe namhaft, die in der Abgrenzung Corvinus' von der Habsburgerdynastie und in der kulturellen Orientierung an Italien, speziell an der Toskana ihren Ausdruck finden. In völligem Einklang mit dieser „Kulturpolitik“ stand die konstruierte Herkunft seiner Familie durch den Hofhumanisten Bonfini von der antiken römischen gens Corvina sowie seine Selbstinszenierung als Hercules divinus und Atticus secundus. Mitsamt den eigens aus Italien und aus Dalmatien gerufenen Meistern kamen auch entsprechende Handwerksleute, so daß in Ungarn ab 1480 die lokale spätgotische Architektur und die maniera all'antica ohne größere Berührungspunkte oder Vermischungen nebeneinander fortbestanden. Aufgrund dieser Trennung entstanden überraschend früh Bauten, die auch nach herkömmlichen Kriterien als erstaunlich „reine“ Renaissance-Lösungen anzusehen sind. Diese eng an der Entwicklung in Italien orientierte Rezeptionsphase wurde erst durch die türkische Invasion 1541 beendet. Bedeutendstes frühes Werk ist der Umbau des gotischen Kastells in Buda ab den ausgehenden 1470er Jahren, für den man eigens italienische Künstler ins Land holte.

Während der königliche Profanbau eine Vorreiterrolle bei der Adaption der italienischen Renaissance einnahm, hielt man im Kirchenbau beharrlich an den spätgotischen Typen und Gewölbeformen fest, sogar bei der Hallenkirche in Székesfehérvár (Stuhlweißenburg), dem Krönungsort der ungarischen Könige, die Corvinus als Grablege dienen sollte. Der Hinweis auf eine entsprechende Vorliebe Papst Pius' II. reicht zur Erklärung der Stilwahl nach Baugattungen (gotisch für Sakral-, all'antica für Profanbau) alleine allerdings nicht aus. Bei privaten Stiftungen verhält es sich ohnehin anders: Bedeutendstes Beispiel ist die ab 1506 an der Kathedrale von Esztergom (Gran) errichtete Grabkapelle des Kardinals und Kanzlers Tamás Bakócz, der erste Renaissance-Zentralbau Ungarns. Das mit Andrea Ferrucci aus Fiesole in Verbindung gebrachte Werk ist stark von Rossellinos Kapelle des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz inspiriert, besitzt aber interessanterweise keine gemauerte Kuppel, sondern eine leichte, an einem Eisengerüst befestigte, aus vergoldetem Bronzeblech bestehende, paraboloid geformte Schale, bei der sich der Leser allerdings fragt, ob sie tatsächlich original ist, zumal die Kapelle 1823 abgerissen und an anderer Stelle neu aufgebaut wurde.

Matteo Ceriana (Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia – 1455–1470) beschränkt sich auf das frühe Architektuornament in Venedig, und behandelt Elemente wie Buckelquader, Bögen und Portale, Säulen, Rankenschmuck und spielende Putti in Einzelabschnitten. Diese fragmentierende Analyse verliert zwar den architektonischen Zusammenhang aus dem Auge, erlaubt aber die konzentrierte Nahaufsicht auf den Bauschmuck, den Ceriana kenntnisreich und im Zusammenhang mit gemaltem und skulptiertem Dekor unter Gesichtspunkten der Provenienz, des Stils, der Motivgeschichte sowie am Rande auch der Semantik behandelt. Auffällig ist der experimentierfreudige Charakter dieser frühen Jahre, doch weichen die einfallsreichen Lösungen bald einem ‚klassischen‘ Formenrepertoire.

In Frankreich lebte der Flamboyantstil vor allem im Sakralbau fort, während

daneben ab etwa 1500 vor allem im Loire-Tal eine neuartige Architektursprache entstand, die sich italianisierender Renaissanceformen und -motive bediente. Diese von mehrheitlich anonym gebliebenen französischen Meistern geschaffene Formensprache blieb allerdings überwiegend auf den Profanbau beschränkt, den Jean Guillaume (*Le temps des expériences. La réception des formes „à l'antique“ dans les premières années de la renaissance française*) unter formalen Gesichtspunkten behandelt. Er interpretiert die vielgestaltigen Formen als Ergebnis einer Begegnung zweier unterschiedlicher, sich gegenseitig integrierender Stile. Dabei dominierte zunächst das in der Spätgotik ausgebildete, durch übereinander angeordnete Fenster eine Vertikalstruktur ausbildende französische Fassadensystem. Nur einzelne Gliederungselemente und Details wurden durch originelle und einfallsreiche Adaptationen italienischer Renaissanceornamente (vor allem unkanonische Pilasterordnungen) ersetzt. Die Fensterrahmungen wurden jedoch weiter im style flamboyant gearbeitet.

Eigenständigkeit und Originalität des französischen Floraldekors betont Évelyn Thomas (*L'originalité des rinceaux français*), mit ihrer auf knapper Materialbasis vorgeführten Analyse der unterschiedlichen Formen applizierter Spiralranken. Sie kommt zum Schluß, daß in Italien das Interesse an der vegetabilen Materie der Ranken vorherrsche, in Frankreich dominiere dagegen das Bemühen um die Darstellung feinnerviger Bewegungen und Einrollungen der fadenähnlichen Stengel sowie der eingestreuten Putti. Zudem sei hier eine grundsätzliche strukturelle Andersartigkeit der Rankenformen zu konstatieren, die sich auf die gemalten Ranken der französischen Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhundert zurückführen ließe und die somit ein Beleg für die Eigenständigkeit der französischen Motive sei, in denen das spätgotische Erbe weiter lebe.

Spanien und Portugal stellen für das Problem der invention de la Renaissance ein besonders interessantes Gebiet dar, da sich die Baumeister hier dank des maurischen Erbes mit einer sehr heterogenen eigenen kulturellen Tradition auseinandersetzen hatten. Anders als in Frankreich sind die iberischen Künstler dank günstigerer Quellenlage meist namentlich bekannt. Fernando Marías (*El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo*) konzentriert sich auf das Erzbistum von Toledo, in dem die engen Kontakte der Erzbischöfe und Kardinäle Pedro Gonzales de Mendoza (Grabmal in der an frühen Renaissanceelementen reichen Kathedrale, um 1503–08) und Francesco Jiménez de Cisneros nach Rom dem Interesse an der Entwicklung in Italien Vorschub leisteten. Leider betrachtet Marías nur die frühen, für Spanien so typischen, großflächigen Gipsdekorationen (*yaserías*) der ab 1495 errichteten Universität von Alcalá de Henares. Diese verortet er in seinem informationsdichten Beitrag souverän in ihrem entwicklungs- und kulturgeschichtlichen Umfeld. Zudem kann er partielle Vorbilder in italienischen Stichen (Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia) und in der gedruckten Traktatliteratur (Fra Giocondos *Vitruvedition* und Diego de Sagredos *Medidas del romano*) aufweisen. Herrschte in der Dekoration einer Türbekrönung im Inneren des vermutlich zwischen 1492/96 und 1502 geschaffenen Palastes Medina Celi in Cogolludo (Guadalajara) noch eine vollständige Ver-

mischung spätgotischer und maurischer Formen mit antikischen Elementen vor, so sind bei den Schmuckfeldern in der Universitätskapelle San Ildefonso mudéjarische Elemente nur noch in einem einzigen Wandabschnitt einer älteren, unter Pedre de Gumiel arbeitenden Werkstatt feststellbar. Die übrigen, unter dem Gelehrten Francisco de Carabaña entstandenen Kompartimente, weisen allein spätgotische Ornamente auf, die obendrein durch ein System aus Pilastern mit Gesimsen eingefasst werden. Die antikischen Elemente sind dabei aber so vollständig von floralem Dekor überzogen, daß sogar die Volutenkapitelle ihre tektonische Selbständigkeit verlieren und ins Ornamentale umgedeutet werden. Ähnlich verhält es sich bei der Gliederung des umlaufenden loggienartigen Arkadenmotivs in dem 1518 und 1520 errichteten sog. Theater der Universität. Erst die Rezeption von Sebastiano Serlios Traktat läutet dann auch im Toledaner Erzbistum eine neue, an der römischen Hochrenaissance orientierte Stufe der Antikenrezeption ein, die sich im Palast Karls V. in Granada bereits ab 1526 ankündigte.

Alfonso Rodríguez de Ceballos und Felipe Pereda (*Desarrollo de la ornamentación y el capitel en Salamanca durante las primeras décadas del siglo XVI*) behandeln die Entwicklung des Kapitellornaments in der Universitätsstadt Salamanca, wo man sich aufgrund der Präsenz italienischer Humanisten schon früh für die neue Renaissancearchitektur interessierte. Das Universitätsgebäude (1411–1452) ist vollständig gotisch (Siehe jetzt auch: F. Pereda: *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*; Madrid 2000) während die Struktur der 1519 begonnenen Kathedrale zwar ebenfalls noch spätgotisch geprägt ist, aber im Bauschmuck bereits Misch- und reine Renaissanceformen aufweist. Ostentativ antikisierend ist dagegen die ebenfalls ab 1519 gefertigte Ornamentverkleidung der sog. fachada rica der Universität, wobei Rodríguez und Pereda belegen, daß Stiche mit Grottesken sowie Frontispize und Rankenbordüren gedruckter Bücher oder Stiche von Münzsammlungen als Vorlagen gedient haben. Bei den Kapitellen wird die nach Leon Battista Alberti sogenannte ‚italische‘ Form bevorzugt, die durch Cesarianos illustrierte Vitruvedition von 1521 allgemein bekannt wurde. Ihr bescheinigte der Theoretiker Diego de Sagredos 1526 die geringste Regelmäßigkeit und somit zugleich die größte Variationsmöglichkeit, wodurch sie sich bestens für die in Spanien so beliebte ornamentale Ausschmückung eignete. Das von Fernán Pérez de Oliva kommentierte Exemplar von Fra Giocondos Vitruvedition in der Universitätsbibliothek belegt, daß man in Salamanca intensiv den Anschluß an die aktuelle architekturtheoretische Auseinandersetzung gesucht hat. An dem von Diego de Siloé nach 1529 errichteten Collegio Fonseca werden dann erstmals vitruvianische Säulenordnungen realisiert. Doch verlief die Entwicklung nicht stringent weiter, wie die um 1532 direkt aus Italien (Genua) importierten Kapitelle vom Alcázar in Sevilla mit ihrer stilistisch retardierenden Formgebung (man würde sie zeitlich um 1480 ansetzen) belegen. Die autochthone Weiterentwicklung der Formen ging, wie die Beispiele vom Convento di San Esteban und vom Convento de las Dueñas belegen, noch eine zeitlang in eine unkanonische Richtung mit ornamentreichen und stark plastisch durchgebildeten Figural Kapitellen, in denen Motive der Grotteske dominieren.

Mit seinen Einzelstudien gibt der Band einzelne intensive und auch methodisch interessante Ausblicke auf das sehr facettenreiche ‚Gesicht‘ des europäischen Renaissancestiles. Vom Gesamtbild fehlen allerdings wie bei einem erst begonnenen Puzzle noch ganz erhebliche Teile. Deutlich wird jedoch bereits, daß der hier praktizierte hermeneutische Ansatz einen erheblichen Verständnisgewinn mit sich bringt. Werden architektonische Lösungen einmal nicht an den unbestrittenen Leistungen der großen italienischen Baumeister gemessen, sondern in ihrem eigenen politischen, kulturellen und architektonischen Entstehungskontext interpretiert, so werden nicht nur ihre bisweilen erstaunlich klar benennbaren semantischen Funktionen deutlich, sondern man erahnt auch die komplexen sozialen und kunsttechnischen Begleitumstände dieses lange währenden Prozesses der Akkulturation (Stichworte: Künstlermigration und Ausklang der hochspezialisierten Steinmetztechnik im Gewölbebau). Natürlich wirft die Lektüre auch neue Fragen auf, z.B. die nach einer möglicherweise aktiven „Kunstexportpolitik“ der Medici, die es sich zur Aufgabe machte, Florentiner Künstler an verschiedene Höfe zu vermitteln und somit den Renaissancestil zu verbreiten. Auch wird kaum deutlich, daß die Aneignung, Verarbeitung und Verbreitung architektonischer Formen, Stile und Typen vermutlich erheblich konfliktreicher und mit größeren Verwerfungen verlaufen ist, als es uns heute aufgrund der Monumente und der zumeist spärlichen Quellen erscheinen mag. Zumindest gelegentlich haben hierbei auch die Künstler in ihrem beschränkten Grad an Autonomie ein Wörtchen mitgeredet. Dabei tritt gerade in den vermischten, vermeintlich „unreinen“ Formen allerhand Geist und Witz zutage, der sich von der in Italien geforderten *ratio* und *scienza* oftmals spielerisch abzusetzen weiß. Ein schönes Beispiel hierfür wäre etwa das (nicht besprochene) Portal zur Landrechtsstube im Wladislawsaal des Prager Hradschin. Unter dem virtuos konzipierten spätgotischen Schleifrippengewölbe des Benedikt Ried befindet sich die um 1500 errichtete doppelte Portalrahmung im Renaissancestil mit Gebälk und Tympanon, bestehend aus zwei inneren Dreiviertelsäulen mit gedrehten Kanneluren sowie zwei äußeren Eckpilastern, die der Künstler aber in gotischer Manier um 90 Grad über Eck gedreht hat, so daß sich jeweils die Laibungsseite zur Kapitellfront herausbiegt und ebenfalls der Eindruck einer gedrehten Kannelierung entsteht. Die klassische Architektursprache und ihre Syntax sind hier zwar voll verstanden, zugleich aber werden sie vom spätgotischen Architekten mit hohem gestalterischem Aufwand demonstrativ ironisiert.

HANS W. HUBERT
Kunstgeschichtliches Institut
Universität Freiburg