

1 Der folgende Text wurde als Beitrag zu einem Kongreß über »Artisti e società a Roma e Firenze nei secoli XV e XVI« (Universität Rom, November 1981) konzipiert, eine Fragestellung, die von der Mehrzahl der Teilnehmer im Sinne einer Determination von Künstlern und Kunstwerken durch die Auftraggeber beantwortet wurde. Nachdem die Publikation der Kongreßakten nicht zustande kam, wurde die vorliegende deutsche Fassung hergestellt; die Form des Kongreßvortrages wurde beibehalten.

2 Vor allem in Oberitalien, wo bauwilligen und humanistisch gebildeten Auftraggebern eine noch vorwiegend handwerklich geschulte, in der Tradition der »maniera tedesca« aufgewachsene Architektenschaft gegenüberstand. Für diese waren Serlios Bücher hauptsächlich gedacht: das zuerst publizierte über die »cinque maniere de gli edifici« (später Buch IV) lieferte eine moderne Stilkunde, das folgende über die »antiquità di Roma« (Buch III) die nötigen historisch-antiquarischen Kenntnisse. Ausgespart bleiben konnte (anders als bei Vitruv/Alberti) das Gebiet der Bautechnik, mit dem der anvisierte Leserkreis aus der eigenen Praxis vertraut war. Vgl. H. Günther, Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 32, 1981, 42–94.

3 Der Palast als »simbolo del potere« wurde quasi zum

Der Aufstieg des Künstlers in der Gesellschaft der Renaissance¹ wird heute allgemein als Folge seiner Emanzipation vom Handwerk gesehen. Der Enge des städtischen Zunftwesens entronnen, erscheint der »Hofkünstler« als Intellektueller im Kreise von Dichtern, Gelehrten und Literaten. Dies gilt uneingeschränkt für die figurativen Künste, Malerei und Skulptur – wengleich das Beispiel Michelangelos, der noch im Alter auf der Bildhauerei als »seiner« Kunst (arte, im Sinne von Handwerk, Metier) insistierte, auf Gegentendenzen verweist, die diesem Erklärungsmodell nicht folgen. Komplizierter lagen die Dinge von vornherein bei der Architektur. Denn die Tätigkeit des Architekten (im Unterschied zum Baumeister und -handwerker) war seit je vorwiegend planender und disponierender, jedenfalls nicht-körperlicher Natur, weshalb auch Angehörige der oberen Klasse, ja selbst Herrscher sie ausüben konnten. Dennoch brachte die Renaissance auch hier grundlegende Neuerungen. Zu ihnen gehört die Entstehung einer humanistischen Architekturtheorie im Italien des Quattrocento. Sie ist bisher vor allem als kunsthistorisches Faktum gewürdigt worden, war aber von weitreichenden Folgen auch für die Sozialgeschichte der Architektur: sie schuf eine neue Kommunikationsebene zwischen Künstler und Auftraggeber. Anfangs – zur Zeit Albertis – auf eine intellektuelle Elite aus beiden Lagern beschränkt, wird sie im 16. Jahrhundert, vor allem mit den in großen Auflagen verbreiteten Büchern Serlios, einer wachsenden Zahl von Architekten und kunstinteressierten Laien zugänglich, die sich im Gespräch über Architektur nicht als Ars mechanica, sondern als Teil einer wesentlich literarisch und antiquarisch orientierten Standeskultur zusammenfanden.² Dies führte zur Ausbildung architektonischer Stile, die sehr viel direkter als frühere auf ihre gesellschaftlichen Wurzeln zurückgeführt werden können; man denke an die für die Vicentiner Aristokratie geschaffenen Palast- und Villenbauten Andrea Palladios, die in letzter Zeit mehrfach unter diesem Aspekt studiert worden sind.

In diesen Kontext scheinen auch Werk und Figur Vignolas vorzüglich zu passen. Künstlern wie Dilettanten als Autor des verbreitetsten aller »Säulenbücher« bekannt, stand Vignola mehr als zwei Jahrzehnte lang im Dienst der Farnese, einer der mächtigsten, anspruchsvollsten und gesellschaftlich maßgebenden Auftraggeberfamilien der Zeit. Was lag näher, als beide Namen in eins zu setzen und den Künstler als Herold farnesischer Hausmachtspolitik zu verstehen, die vor allem in den großen Palästen von Caprarola und Piacenza ihren idealen architektonischen Ausdruck gefunden hätte.³ Doch zeigt sich

bei näherem Zusehen, daß weder Vignolas Werk noch sein Sozialverhalten diesem Klischee entsprechen. Wenn die Frage nach der gesellschaftlichen Bedingtheit seiner Architektur überhaupt etwas zu deren Verständnis beitragen soll, muß sie anders gestellt werden. Das möchte ich hier versuchen.

Zunächst: was wissen wir konkret über Vignolas Beziehung zu den Farnese? Sichtet man das quantitativ recht beachtliche Material,⁴ so ist das Ergebnis, was die Frage des Austausches zwischen Architekt und Bauherrn angeht, eher enttäuschend. Vignolas Briefe an den Kardinal Alessandro, den Herzog Ottavio oder »Madama« (Margarethe von Österreich, Bauherrin von Piacenza und Parma) handeln bestenfalls von praktischen Fragen wie Anordnung und Funktion einzelner Räume, meist aber von den Querelen der Konkurrenten, gegen die Vignola sich zu behaupten hatte. Intrigen von Hofbeamten und dergleichen mehr. Weder erfahren wir etwas über Vignolas eigene, neue Ideen, noch darüber wie diese von seinen Patronen aufgenommen werden; kaum je hat man überhaupt den Eindruck eines Dialoges, geschweige denn eines im Lauf der Jahre sich aufbauenden Vertrauensverhältnisses zwischen den Partnern. Im Gegenteil: war Vignola in Caprarola – bei durch Vorgängerbauten eingeschränktem Spielraum – noch relativ erfolgreich in der Durchsetzung eines eigenen Programms, so bleibt in Piacenza seine Lieblingsidee, das große Theater, auf dem Papier;⁵ und auch sein letzter farnesischer Auftrag, der römische Gesù, endet nur mehr als halber Erfolg: für die Fassade wird der Entwurf seines jüngeren Konkurrenten Giacomo della Porta vorgezogen.

Schon John Coolidge hat von Vignolas »Unfähigkeit« gesprochen, »seine Auftraggeber auf die Dauer zu überzeugen«.⁶ Dies erscheint überraschend bei einem zu seiner Zeit so berühmten, auch als Buchautor erfolgreichen Künstler, dessen »Regola delli cinque ordini d'architettura« auch und gerade bei den »signori«, den großen Herren, eine überaus günstige Aufnahme fand.⁷ Indessen kam dieser Erfolg für Vignola selbst durchaus unerwartet. Was er hatte vorlegen wollen, und vorgelegt hat, war ein Handbuch für Architekten (»quelli che habbino qualche introductione nell'arte«), gedacht zur Benutzung am Zeichentisch, nicht zur Lektüre.⁸ Wohl beginnt der Text mit einer Dedikation an den »Illustrissimo et Reverendissimo Signore mio Patrone Singularissimo il Cardinale Farnese«, aber sie enthält nichts als Ergebheitsfloskeln von fast beleidigender Inhaltslosigkeit (im Unterschied etwa zu den Widmungen Serlios, die nicht selten schon den Grundgedanken des folgenden Buches formulieren. Dann folgt, deutlich abgesetzt – schon durch die nüchtern, schmucklosen Lettern der Überschrift –, das Vorwort »Ai Lettori«, denen Vignola nun das Grundprinzip seiner Regel erläutert. Es handelt sich um ein Verfahren zur

Schlagwort auf einer interdisziplinären Arbeitstagung über »corti farnesiane« (Parma / Piacenza, Oktober 1976); einige der hier vorgetragenen Gegenargumente wurden dort versuchsweise formuliert. Vgl. Marzio A. Romani (Hrsg.), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. I. Potere e società nello stato farnesiano*, Rom 1978. Einen differenzierteren Ansatz enthält M. Tafuri, *I. Barozzi da Vignola e la crisi del manierismo a Rom*, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di storia dell'architettura Andrea Palladio*, IX, 1967 (1968), 385–398, die bisher eindringlichste und umfassendste Deutung, allerdings auch Verurteilung, von Vignolas Gesamtwerk.

4 In erster Linie Vignolas Briefe, zusammengestellt von R. Tuttle, in: *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola*, mit Beiträgen von J. Coolidge, W. Lotz u. a., Bologna 1974, 163–177.

5 Ch. Thoenes, *Vignola e il Teatro Farnese a Piacenza*, in: *Bollettino del centro internazionale di studi di storia dell'architettura Andrea Palladio*, XIV, 1974, 243–256.

6 J. Coolidge, *Vignola's Character and Achievement*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, IX, 1950, 10–14; ital. Übers. in *La vita e le opere* (wie Anm. 4), 1–9; für unsere Fragestellung die wegweisende Arbeit.

7 Zum folgenden ausführlich Ch. Thoenes, *Per la storia editoriale della »Regola delli cinque ordini«*, in: *La vita e le opere* (wie Anm. 4), 179–189; ders., *Vignolas »Regola delli cinque ordini«*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX, 1983, 345–376.

8 »Senza gran fastidio di leggere« sollte der Benutzer alles Wichtige unmittelbar den Tafeln entnehmen können (Vorwort). Der Abneigung des Praktikers gegen überflüssige Worte entspricht, wie wir sehen werde, die des »guten« Architekten gegen überflüssiges, d. h. nicht kompositorisch motiviertes Ornament. Beides läßt sich als Reaktion praktisch-technischer, im Metier verwurzelter Rationalität gegen eine vorwiegend literarisch orientierte architektonische Kultur im Sinne Serlios verstehen (s. o. Anm. 2).

korrekten Proportionierung der Säulenordnungen, das der Autor, wie er versichert, zunächst für den Eigengebrauch entwickelt hat und nur auf Drängen einiger Freunde hier publiziert. Sein Hauptvorteil besteht darin, daß mit seiner Hilfe jede Ordnung jedem vorgegebenen Höhenmaß angepaßt werden kann: ein Spezialproblem also aus der praktischen Arbeit des Architekten, das den Bauherrn kaum interessieren konnte. Dementsprechend behandelt Vignola sein Thema rein pragmatisch, anhand rigoros schematisierter Bildtafeln mit eingeschriebenen Maßzahlen, unter Verzicht auf jede historisch-antiquarische oder metaphysische Erörterung, die Stoff für schöngestaltgebildete Architekturgespräche hätte abgeben können. Wie wenig er dabei an Leser aus anderen Gesellschaftsschichten dachte, zeigt sich nicht zuletzt am Fehlen weiterer Dankbarkeitsbezeugungen an seinen Patron, wozu einige Tafeln sehr wohl Gelegenheit geboten hätten. Gelegentlich in Erscheinung tretende Lilien und Farnese-Embleme bleiben ohne Kommentar, das Kranzgesims von Caprarola wird schlicht als »tutta di mia invenzione« vorgeführt, ohne Nennung des Bauherrn und Besitzers.⁹ Wir wissen nicht wie dieser auf das Opus seines Hofarchitekten reagiert hat, aber möglicherweise hatte Vignola Anlaß, sein Verhalten später zu korrigieren: in zweiter Auflage sollte sein Werk um eine Serie von Details aus Farnese-Bauten (Portale, Kamin) bereichert werden, in deren Begleittexten der »Ill. mo ed R. mo Car. le Farnesse« wenigstens apostrophiert wird.¹⁰

9 »Regola«, Tafel 32. Auf Tafel 14 erscheint eine Paraphrase des Hauptportals von Caprarola, von der nichts weiter gesagt wird als »in opera l'ho provato reuscire molto bene«.

10 Thoenes 1974 (Anm. 7), 187f.

Sicherlich wäre es falsch, aus all dem so etwas wie eine Protesthaltung Vignolas gegenüber seinen Herrn und Auftraggeber herauszulesen – schon deshalb, weil kein Künstler der Zeit eine solche Haltung sich leisten konnte (immer mit Ausnahme des alten Michelangelo, der auch in dieser Hinsicht eine Sonderstellung einnahm). Wenn Vignola, nach allem was wir über ihn hören, im täglichen Umgang kein angenehmer Mann war, so wußte er im Verkehr mit Höhergestellten diese Seite seines Wesens wohl zu zügeln. In keinem Falle lassen seine Briefe an Mitglieder des Hauses Farnese es etwa an der schuldigen Ehrerbietung fehlen. Was auffällt, ist eher ein gewisser Mangel an Bildung im Sinne des »Cortegiano« – also an persönlicher Kultur, Takt, Gewandtheit und Beherrschung jenes »höflichen Tons«, der den Schreibenden als Gesprächspartner empfiehlt und den fürstlichen Adressaten für ihn einzunehmen weiß. Umso deutlicher treten, positiv, der Ernst seines Wesens, die Festigkeit seines Charakters und sein Sinn für die Würde des eigenen Standes hervor: es ist das Selbstbewußtsein des Fachmanns, der sein Handwerk versteht – und zwar, eigener Einschätzung nach, besser als jeder andere. Dies erhellt aus der Unerbittlichkeit seiner Urteile über Arbeiten von Kollegen, erklärt aber auch deren gereizt-arroganten, bisweilen maßlo-

sen, aggressiven und verletzenden Ton.¹¹ Denn der Kampf gegen die »errori« der anderen ist immer auch Kampf für die künstlerische Moral, und damit für die eigene Autonomie. Schlechte Arbeit, die gegen die »regole« des Metiers verstößt, bedroht quasi den ungeschriebenen Pakt zwischen Auftraggeber und Künstler, der diesem seine Unabhängigkeit garantiert, jenen versichert, daß er nach den Regeln der Kunst bedient wird. Darauf, nicht auf Intrigen, Schmeicheleien und rhetorische Gewandtheit gründet Vignola seine Position bei Hof: es ist die eines Experten für ein bestimmtes, wohlabgegrenztes Gebiet – eines Mannes, der seine Grenzen kennt und nicht über sie hinausstrebt, andererseits von seinem Herrn auch erwartet, daß er diese Grenzen respektiert. Klare Aufträge und freie Hand, sie auszuführen, so läßt dieses Ideal sich umschreiben.

Vignola hat dies so nicht gesagt, doch mag etwas von seinem Selbstverständnis in das Titelbild des Traktats eingeflossen sein (Abb. 1). Er zeigt das Bildnis des Autors im Rahmen einer Ädikula, die ihrerseits von einem kasten- oder bühnenartigen Gehäuse umschlossen wird: eine sonderbar verschachtelte Welt, die der ikonographischen Analyse nicht ohne weiteres erschließt.¹² Die Ädikula ist mit den Insignien und Impresen des Kardinals Alessandro geschmückt: darf man sie als »Haus Farnese« ansprechen? Der Künstler arbeitete dann »in« diesem Haus, »unter« seinem Patron (dessen Wappen über seinem Kopf erscheint), aber innerhalb eines scharf abgegrenzten, eindeutig definierten Bereichs, der allein ihm gehört und den er ganz ausfüllt. Die Paradoxie des Ganzen liegt darin, daß dieses Innere hell, also offen dargestellt, d. h. eben tatsächlich als »Freiraum« charakterisiert ist, während der Zugang zur Außenwelt abglockt scheint – eine wohl unbewußte, »subikonographische« Aussage, die in Vignolas gebauten Architektur gewisse Parallelen hat.¹³

Soviel zu den äußeren Konditionen, unter denen die Arbeit Vignolas sich abgespielt hat. Wie steht es mit den Ergebnissen dieser Arbeit? Was sagt uns Vignolas Architektur über sein gesellschaftliches Verhalten? Auch hier müssen ein paar Andeutungen genügen. Als Ausgangsfrage wähle ich die nach dem Verhältnis von »Regel« und »Invention« in Vignolas Œuvre. Damit soll nicht an das alte Mißverständnis angeknüpft werden, der Autor der »Regola« habe Phantasie in der Architektur durch einen Regelkanon ersetzen wollen. Doch besteht jedenfalls ein gewisses Mißverhältnis zwischen Vignolas Ruhm bei Mit- und Nachwelt und seiner, aus heutiger Sicht, doch eher begrenzten Erfindungskraft. In der Tat fällt es schwer, in der Architektur des 16. Jahrhunderts bestimmte Formen, Motive, Ideen namhaft zu machen, die auf Vignola zurückgehen, noch nimmt irgendeines seiner Werke durch besondere Originalität



1 Vignola, La Regola delli cinque ordini, Titelblatt

11 »Mostruoso, privo di senso, errore insopportabile, non si adatta a nessun ordine, completamente fuori strada, assurdo, repellente da guardare«, nach der Blütenlese bei Coolidge (wie Anm. 6), ed. ital., 6. Der positive Wortschatz ist bedeutend knapper, auch in bezug auf eigene Arbeiten; vgl. oben, Anm. 8, zum anti-rhetorischen Impuls der »Regola«. Gut gemachte Architektur bedarf keines Kommentars, sie »spricht« für sich selbst.

12 Ein Versuch bei Thoenes 1983 (wie Anm. 7), 367–374.

13 Ebd., 376, Anm. 118.

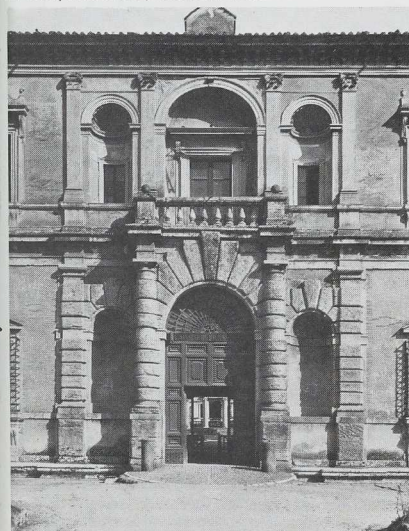
14 Das Fünfeck in Caprarola war bekanntlich durch den Unterbau Sangallos (nach 1521) vorgegeben.

15 Wir halten uns vorwiegend an Fassadenmotive, die anhand von Lichtbildern am einfachsten zu behandeln sind. An Grundrissen und Innenräumen wäre grundsätzlich das Gleiche zu zeigen.

16 Die Bekrönungen der Obergeschosfenster gehören nicht eindeutig der Composita an, auch wenn sie den denkbar schärfsten Gegensatz zu den Rustika-Adikulen des Erdgeschosses bilden. Die gleiche Form erscheint aber bei Vignola auch in Verbindung mit der Corinthia (Entwürfe für Piacenza) und der Ionica (Caprarola, Piano nobile, Eckfenster); ferner im Portico dei Banchi in Bologna über der korinthischen Ordnung (also wohl komposit). Vgl. auch den Kamin aus dem römischen Pal. Farnese (heute im Pal. Lancelotti) im Anhang der »Regola«, wo er für Composita oder Corinthia stehen könnte (Thoenes 1974, 187f.). Vergleichbare Formen bei Serlio (VII, 80f.) heißen gelegentlich »bastarda opera«. (Wir zitieren Serlio hier und im folgenden nach der von Scamozzi besorgten Gesamtausgabe, Venedig, 1619).

17 Als wichtigste Vorstufe erscheint noch vor 1520 Raffaels Villa-Madama-Fassade; vgl. die Rekonstruktion von G. Dewez und die Beiträge von Dewez und Chr. L. Frommel in: Raffaello a Roma, Il Convegno del 1983, Rom 1986.

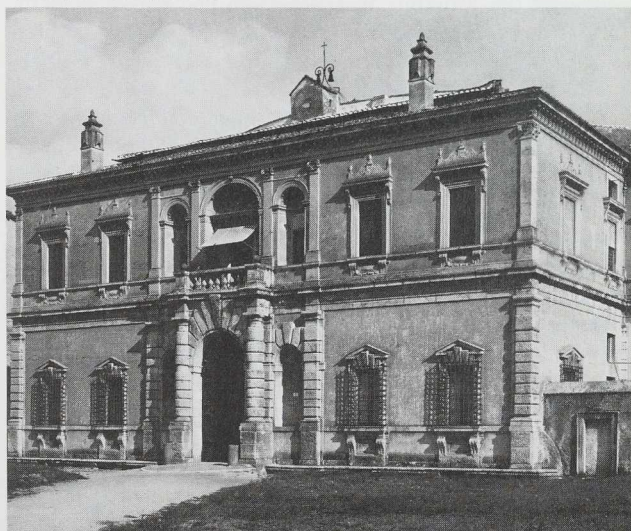
2 Rom, Villa Giulia, Fassade, Detail

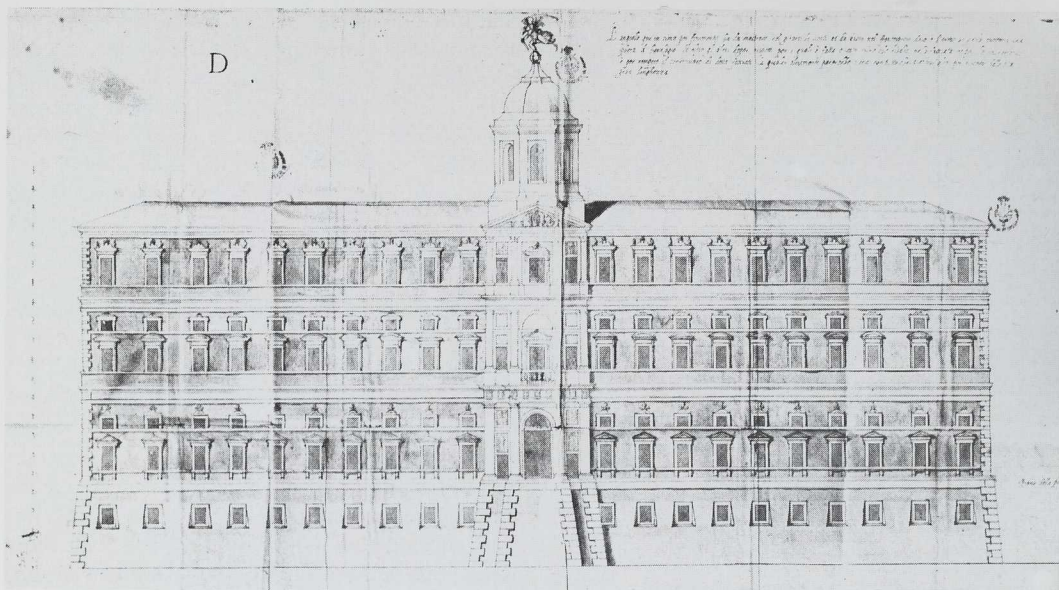


tät,¹⁴ Kühnheit, Einfallsreichtum, glanzvolle materielle Erscheinung oder eigentümliche Stimmungswerte auf den ersten Blick für sich ein. Allein der Experte erkennt die Qualität – und Quantität – der professionellen Arbeit, die der Architekt in sie investiert hat. Rationale Organisation von Grund- und Aufbau, Klärung aller Gliederungsprobleme, Ökonomie der Mittel, korrekte »ornamenti«, durchkalkulierte Proportionen, solide Technik: das waren die Dinge, um die es ihm ging, und deren Fehlen bei Kollegen und Konkurrenten er anprangerte.

Ein paar Beispiele mögen dies erläutern.¹⁵ Der Palazzo der Villa Giulia (Abb. 2, 3) bot dem zeitgenössischen Kenner – insbesondere dem Leser von Serlios IV. Buch –, was das Formenrepertoire betrifft, kaum Neues; allein durch die direkte Konfrontation von Toscano (Rustico) und Composito, diesen beiden Extremen des Serlio'schen Stilkatalogs, erhält sie ein eigentümliches Spannungsmoment. Vignola hat nichts getan, es abzumildern, im Gegenteil: die Detailbildung – etwa der Fensterrahmungen¹⁶ oder der Nischen beider Geschosse – treibt den Gegensatz ausdrücklich hervor. Daß das Ganze dennoch nicht auseinanderfällt, wird durch ein übergreifendes Drei-Felder-Schema bewirkt, das die Fassade im Ganzen organisiert und zugleich transparent macht für die Innendisposition des Baus. Ein Rückblick auf eine beliebige Palastfassade der vorangehenden Epoche – etwa die des Palazzo Farnese – würde zeigen, wo der entscheidende Schritt liegt: es ist der Übergang von der paratatischen zur syntaktischen Komposition, in der der Eigenwert der Einzelform hinter ihrem Stellenwert zurücktritt.¹⁷ Stockwerk- und Felderteilung liefern ein Gerüst aus

3 Rom, Villa Giulia, Fassade

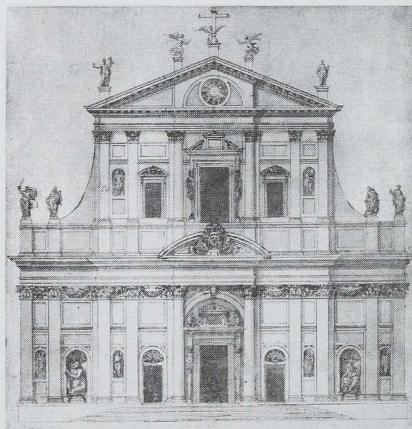




4 Piacenza, Pal. Farnese, Fassadenentwurf (Vignola). Parma, Staatsarchiv

Horizontalen und Vertikalen, in das die Öffnungen eingespannt werden, seitlich verschiebbar in den Flügeln, starr festgemacht im Mittelcorps. Dort wird die Dreiteilung nochmals repetiert, das Zentrum mit Eingangsportal und Balkon noch einen Schritt vorgestaffelt – gerade soviel, daß die Glieder sich rundplastisch artikulieren, ohne jedoch den Relieffzusammenhang zu zerreißen. So kommt es zu einem ganz neuartigen Gesamteffekt von stärkster Beanspruchung, zugleich aber vollkommener Durchsichtigkeit der Struktur: Wandschichten und Bossenquadern, Pilaster und Säulen, Gesimse und Gebälke bleiben klar unterschieden, ihre Verklammerung durchweg logisch nachvollziehbar. Es bedürfte ausführlichster Einzelanalysen, zu zeigen, wie allein durch das konsequente »Auskomponieren« aller Nuancen das an sich ganz konventionelle Formenmaterial zu reichster Entfaltung gebracht und eben dadurch in seiner Authentizität bestätigt wird. Daß es dieser Bestätigung bedarf, verrät ein nachlassendes Vertrauen in die Lebenskraft des Details, gleichsam eine Schwächung des künstlerischen Ego, das nun an übergreifenden Schemata Halt sucht. Wir lassen die Frage offen, wie weit hierin überindividuelle, gesellschaftliche Tendenzen erkennbar werden;¹⁸ jedenfalls entspricht dies dem Vorgehen des Theoretikers, der als erster den Kanon der Ordnungen aus einer vorab statuierten »Regola generale« ableitet, der die Einzelregeln sich unterzuordnen haben.¹⁹

Der »beherrschende« Mittelakzent und seine Einbindung in das Gesamtsystem einer Fassade (Abb. 4) bleibt ein Haupt-



5 Rom, Il Gesù, Fassadenentwurf (Vignola, Zeichnung: Giacinto Vignola). Berlin, Kunstbibliothek

18 Daß das »deutliche Abnehmen und Schwinden ... des Individuellen« in der italienischen Kunst des 16. Jh. »wohl ein nicht bloß kunsthistorisches Faktum« sei, meinte Jakob Burckhardt (in bezug auf das Porträt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898, 241).

19 Während seine Vorgänger von empirisch gewonnenen Einzelmaßen ausgingen; vgl. Thoenes 1983 (wie Anm. 7), 353–355.



6 Montagnana (Padua), Villa Pisani

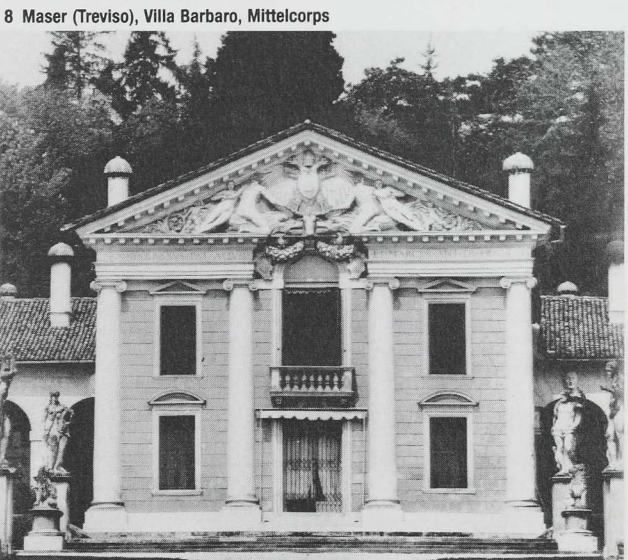
20 Vgl. die weiteren Blätter der Serie bei P.Dreyer, Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo in Piacenza, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 8, 1966, 160–203. Die Kehrseite der Perfektion ist eine gewisse Gleichförmigkeit: optimale Lösungen für ähnliche Aufgaben ähneln einander. So auch die Stiche der »Regola«, die die Aufgabe der Darstellung des Systems so ökonomisch wie möglich erfüllen, ohne Rücksicht auf die monotone Gesamterscheinung des Buchs.



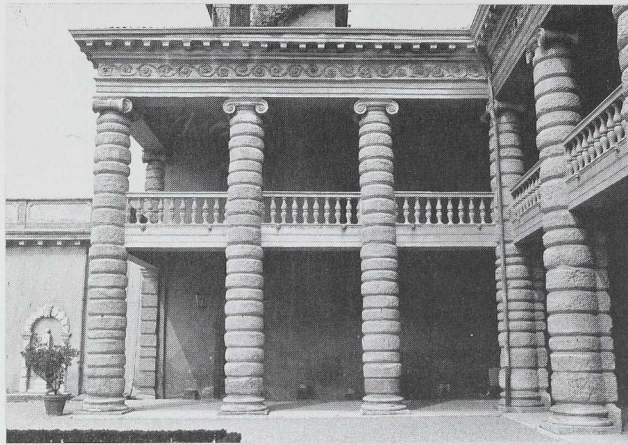
7 Vicenza, Villa Rotonda, Portikus

thema Vignolas auch in der Folgezeit; seine soziale Symbolik liegt auf der Hand, auch wo es nicht unmittelbar politisch-ikonographisch motiviert ist (Abb. 5). In jedem Fall handelt es sich um das Problem, ein Portal mit seinem Dekorationsapparat aus dem Ganzen herauszuheben und zugleich als Teil der Gesamtstruktur zu behandeln. So wird, wie das Repertoire der Einzelformen (Ädikula, Rustika usw.), auch die typologische Vorgabe (Mittel-turm des Herzogspalasts in Piacenza) derart in die Komposition integriert, daß sie ihren Zeichencharakter (Ausdruck fürstlicher Souveränität) weitgehend verliert und letzten Endes als Produkt der Entwurfsarbeit des Künstlers erscheint; ihre Bildung geht kaum mehr hinaus über das, was die Logik der architektonischen Komposition von sich aus erfordert.²⁰

Zur Verdeutlichung mag ein Seitenblick auf die Bauten Palladios beitragen, der, ein Jahr jünger als Vignola, im gleichen Zeitabstand zur Hochrenaissance-Klassik steht, wie dieser sich grundsätzlich zu deren Ideale bekennt und doch so etwas wie ein Antipode Vignolas geworden ist. Villa Pisani in Montagnana (Abb. 6) – gleichzeitig mit Villa Giulia entstanden und auch motivisch mit dieser vergleichbar – zeigt einmal Palladios souveräne Gleichgültigkeit gegenüber jeder Art von »Wandbehandlung« im Sinne Vignolas, zum anderen jene eigentümliche Lockerheit des kompositorischen Gefüges, die im Lauf seiner Entwicklung immer stärker hervortreten und vom Beschauer, je nach Standpunkt, als schockierend oder befreiend empfunden werden wird. Zumal die Villen (Abb. 7, 8) scheinen oft wie aus Fertigteilen zusammengesetzt; unbefangen wird Heterogenes kombiniert, treten Säulen neben Bögen, laufen Gebälke über Wände und Stützen hinweg; frei dehnen sich die Flächen.



8 Maser (Treviso), Villa Barbaro, Mittelcorps



9 S. Sofia di Pedemonte (Verona), Villa Sarego, Hof

Das Problem der Vermittlung zwischen Wand und Gliedern existiert nicht oder wird, wo es nicht zu umgehen ist, auf eine Art gelöst, die Vignola allenfalls zu sarkastischen Kommentaren inspiriert hätte. Dabei geht es nicht so sehr um einzelne Unkorrektheiten oder Regelverstöße als vielmehr um das Prinzip einer sozusagen konfliktfreien Koexistenz letztlich unvereinbarer Elemente; sie verleiht gerade den voluminösen und prächtigen Apparaten der Spätzeit jenen Beigeschmack von Schwerelosigkeit, der sie Theaterkulissen so ähnlich macht. Was man sieht, sind zur Schau gestellte »Motive«: Portiken, Kolonnaden, Giebel, Quaderwände und »große« Ordnungen, die kühn und frei vor dem Baukörper stehen, dessen Stockwerkssystem ignorierend. Vignola hat sie strikt abgelehnt: für ihn sind Motive Rohmaterial, das der Architekt zu verarbeiten, in ein Ganzes umzusetzen hat, in dem jedes einzelne Element mit dem Gesamtsystem vermittelt ist. Zwei Hofportiken, beide doppelgeschossig (Abb. 9, 18), zeigen noch einmal das unbekümmert Diskontinuierliche der Vorstellungsweise Palladios gegenüber dem, was Vignola unter »ben intesa architettura«²¹ verstand und von Werk zu Werk zu vervollkommen suchte. Eine Gegenüberstellung zweier Kirchenfassaden (Abb. 10, 11) ergibt das gleiche Bild: dort das offene Neben- und Durcheinander großer, lebhaft kontrastierender Einzelmotive, hier eine nahezu homogene, starre, in sich verschlossene Reliefstruktur, deren höchst komplexe, magistral beherrschte rhythmische Organisation erst nach und nach ins Bewußtsein tritt.²²

Es versteht sich, daß hier nicht Qualitätsurteile gefällt, noch persönliche Wertungen diskutiert werden sollen. Läßt man Vignola als den »professionelleren« Architekten gelten, so bliebe Palladio ihm jedenfalls überlegen durch Weite des Horizonts, Ideenreichtum, historische Bildung und jenes tiefe, per-

21 Brief an Martino Bassi vom 28. August 1570; Tuttle (wie Anm. 4), 177.

22 Das Obergeschoß wurde nachträglich aufgesetzt, dürfte aber in den Hauptlinien Vignolas Entwurf entsprechen. Das Kompositionsschema der Mittelgruppe in beiden Geschossen ist praktisch identisch mit dem der Villa-Giulia-Fassade.



10 Venedig, S. Giorgio Maggiore



11 Rom, S. Maria dell'Orto

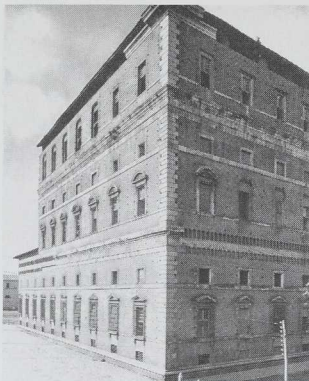
sönliche Interesse an der Welt der Antike, das er mit seiner Auftraggeberschaft teilte und durch sein Werk an die Nachwelt weiterzugeben vermocht hat. Dies führt auf ein weiteres, vielleicht wichtigstes Unterscheidungsmerkmal: den kommunikativen Grundzug von Palladios Kunst. Wenn in unserer Gegenüberstellung seine Bauten soviel lebendiger, anregender, »ansprechender« erscheinen als die Vignolas, dann auch deshalb, weil sie unsere Vorstellungskraft aktivieren. Jene Synthese der Einzelmotive zum Ganzen, die für Vignola den Hauptinhalt der Entwurfsarbeit ausmacht, bleibt bei Palladio letztlich Sache des Beschauers. Objektiv ungelöst oder »unfertig« (im Sinne Vignolas), wirken seine Gebäude subjektiv beglückend auf den, der sie als »Bilder« aufzunehmen vermag (wie Goethe, der in ihnen die »Force des großen Dichters« zu spüren glaubte).²³ Das gesellschaftliche Moment hierin wird klar, wenn man den Begriff des Beschauers durch den des Auftraggebers ersetzt, an den der Entwurf ja zunächst sich wendet. Tatsächlich verwirklicht diese Architektur sich im Dialog:²⁴ die Fülle der Ideen, die sie in immer neuen Kombinationen präsentiert, gleicht einem Katalog von Vorschlägen an den Bauherrn, nicht anders als die Illustrationen der »Quattro Libri«, die ja, aller Schwächen der graphischen Ausführung ungeachtet, bisweilen den Gedanken aufkommen lassen, Holzschnitt oder Zeichnung seien die wahre Gestalt von Palladios Werk. So genügt ihm schließlich auch ein Fragment (wie das des unvollendeten Palazzo Porto-Breganze, Abb. 12), um das Gemeinte vor Augen zu stellen – während etwa die Neubaureine von Vignolas Farnese-Palast in Piacenza (Abb. 13) bei allem Riesenmaß etwas Dürftiges, trost-

23 Italienische Reise, 19. September 1786; voran geht die bekannte kritische Reflexion über die »Schwierigkeit ... Säulen und Mauern zu verbinden«, wobei Palladio eben »nur überredet«. Die folgenden Notizen über Villa Rotonda (»wohnbar, aber nicht wöhnlich«) umschreiben präzise das von der Realität abgehobene, ideologische Wesen von Palladios Architektur.

24 Eine willkommene Bestätigung lieferte H. Burns, *Il dialogo con i committenti: Palladio e la Villa Amaldi*, Vortrag Bibliotheca Hertziana 1982, noch unpubliziert.



12 Vicenza, Pal. da Porto-Breganze



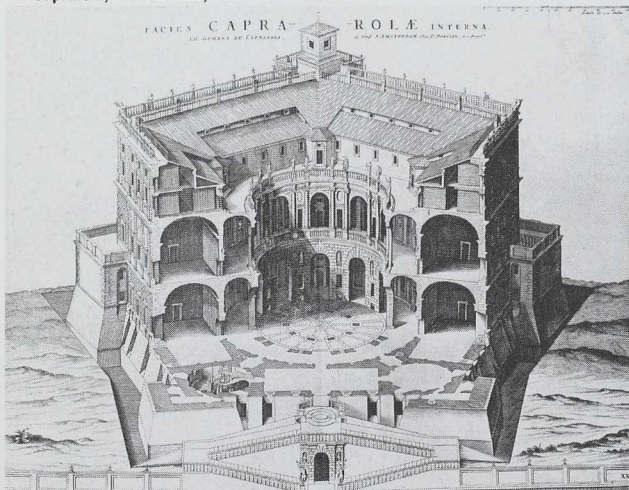
13 Piacenza, Pal. Farnese

los Unerfülltes behält: erst das verwirklichte Ganze, die bis zu Ende durchgehaltene Anstrengung der Realisierung, hätte den Gehalt dieser Architektur erfahrbar gemacht.

Vignola hatte das Glück, sein Hauptwerk vollenden, oder wenigstens bis zu seinem Tode der Vollendung entgegenführen zu können; sein Mäzen und Bauherr Alessandro Farnese hat dies, nach Vasari, so gewollt und ihm in allen wichtigen Fragen ausdrücklich freie Hand gelassen.²⁵ In der Tat wird Caprarola heute fast ausschließlich als Monument seines Architekten verstanden, kaum je des »gran cardinale«, der dort residiert und Hof gehalten hat; auch die Taten des Hauses Farnese, die die Brüder Zuccari in den Fresken des Inneren detailreich verewigt haben, wirken wie verloren in der grandiosen Maschinerie dieser Architektur. Am ehesten trägt noch die Gesamtsituation des Gepräges persönlicher Machtfülle des Pa-

25 »(card. Farnese) volle che tutto nascesse da capriccio, disegno e invenzione del Vignola«. G. Vasari, *Le vite...*, ed. G. Milanesi, Florenz 1878–1885, VII, 107.

14 Caprarola, Pal. Farnese, Stich von F. Villamena

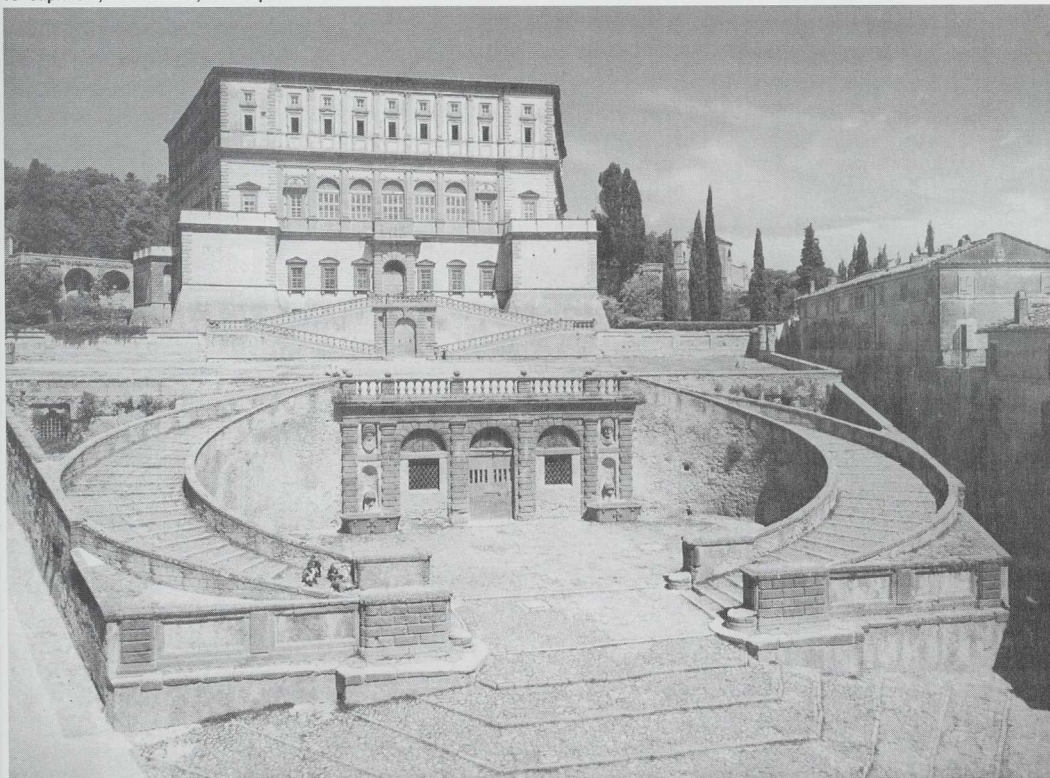


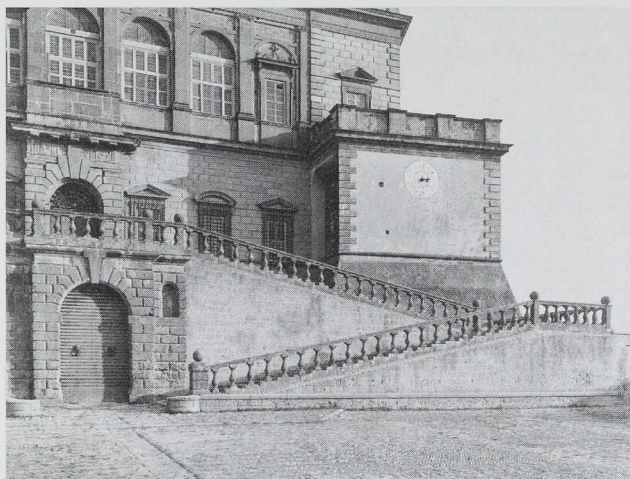
trons: die Lage der »Rocca« hoch über dem Ort, die zu ihr aufsteigende städtische Hauptstraße, der abstandgebietende Vorplatz, die übereinandergestaffelten Treppen, der Palastblock mit seinen Eckbastionen, die schiere Dimension des Ganzen machen dies jedem Besucher klar. Andererseits läßt gerade die uhrwerksmäßige Präzision, mit der all diese Teile ineinandergreifen, das Gefühl eines überlegenen Einzelwillens kaum aufkommen; man erlebt eher einen Triumph der Organisation als die Kundgebung fürstlicher Souveränität (Abb. 14, 15, 16, 17, 18).²⁶ Die architektonische Formensprache ist konventionell, anonym, es fehlt jedes ins Auge springende, »sprechende« Einzelmotiv, kein Mittelakzent unterbricht das prismatische Regelmäß des Palastblocks; die Eingangssache verschwindet im Portal des Untergeschosses, ohne weitere Spuren im System der Fassade zu hinterlassen.²⁷ Dies bereitet den Ankömmling auf das Betreten des Rundhofs vor, einer Sphäre von hermetischer Geschlossenheit, in der ihm das von gebauter Architektur nicht häufig vermittelte Erlebnis vollkommener Orientierungslosigkeit zuteil wird. Das Zentrum des Räderwerks ist erreicht, kein von außen her kommender Richtungsimpuls mehr spürbar. Bewirkt wird dies durch die Geometrie des Fünfecks, in dem jede von einer Seitenmitte ausgehende,

26 Vgl. die Fotoserie in *La vita e le opere* (wie Anm. 4), 68–80. Eine der Bedeutung des Baus angemessene Monographie fehlt.

27 Der Hoefnagel-Stich von 1577 (ebd. Abb. 37) kommt der Erwartung des Betrachters entgegen, indem er das Mittelfeld der Fassade durch alle Stockwerke hindurch leicht verbreitert.

15 Caprarola, Pal. Farnese, mit Vorplatz





16 Caprarola, Pal. Farnese, Detail der Hauptfassade

den Mittelpunkt schneidende Gerade sich in der gegenüberliegenden Ecke totläuft. Vignola hat die Zahl der Achsen verdoppelt und seinem Hof die Figur eines zehnstrahligen Sterns zugrundelegt; so bleiben die Achsen zwar optisch offen, vermögen aber gleichwohl zur räumlichen Erschließung der fünf Palastflügel nichts mehr beizutragen. Der weitere Weg führt vielmehr durch eine ganz unscheinbare Seitenöffnung in die peripher gelegene Rundtreppe, sozusagen ein zweites Getriebe-
rad, das mit dem großem Rund des Hofes im Eingriff steht und den Besucher per Gegendrehung ins obere Stockwerk befördert.

Der runde Hof hat bekanntlich seine ikonographisch interessanten Vorläufer in Projekten Francesco di Giorgios, in der Villa Madama, im Alhambra-Palast Karls V.; für Caprarola selbst lag ein Rundhofprojekt Sangallos vor, und auch Peruzzis

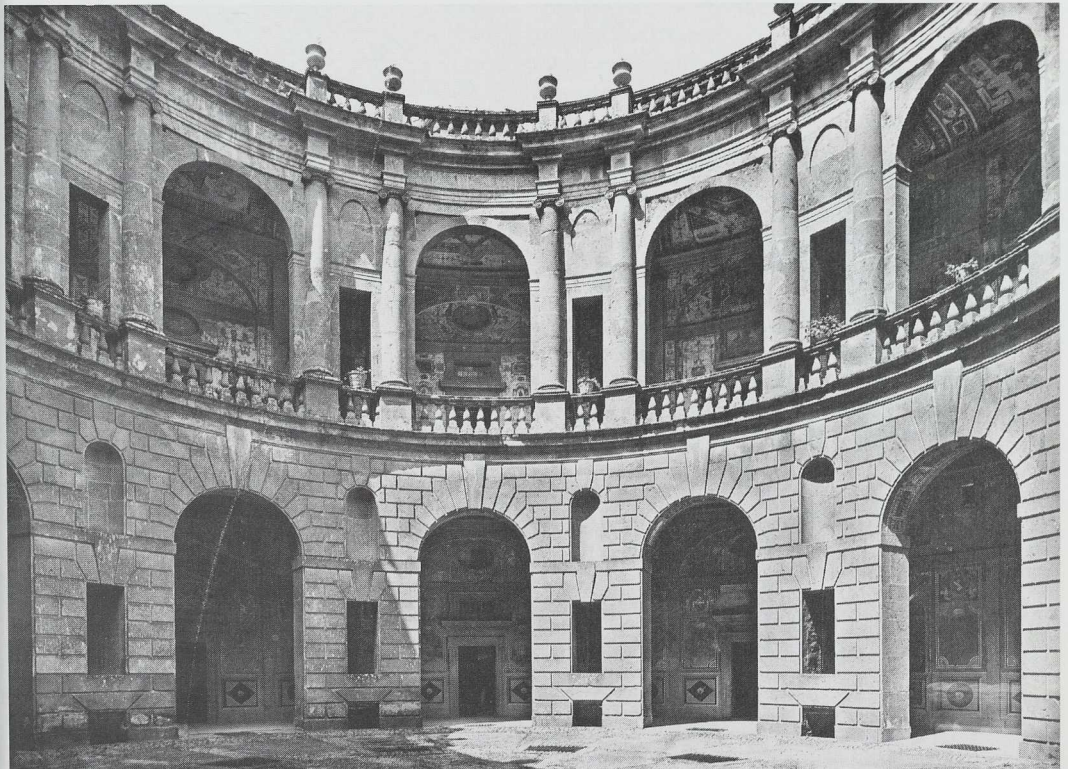
17 Caprarola, Pal. Farnese, Detail vom Hauptportal



28 P. Dreyer, Vignolas Planungen für eine befestigte Villa Cervini, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XXI, 1984, 365–396; zum Motiv des Rundhofs 387f.

Zeichnung für einen Orsini-Palast mit rundem Hof hat Vignola sicherlich gekannt. Schon in seinem frühen Villenprojekt für Marcello Cervini hatte er sich für einen Rundhof entschieden.²⁸ Was seine Wahl bestimmte, war letztlich wohl die allen Theoretikern geläufige Idee vom Kreis als »vollkommenster« aller Formen. Tatsächlich existiert keine andere Grundfigur, die eine so weitgehende Realisierung des Ideals integraler architektonischer Komposition gestattet. Denn ein quadratischer oder rechteckiger Hof besteht aus vier je für sich gedachten Gebäudeflügeln, die an den Ecken aufeinandertreffen und irgendwie vermittelt werden müssen, was die regelmäßige Abfolge der Öffnungen unterbricht und zur Abwandlung der Stützenform zwingt; auch ist die Länge der Flügel variabel, unabhängig vom einmal gewählten Gliederungssystem. Dagegen ist die Gestalt des Rundhofs in sich selbst stabil und unveränderlich, die Folge der Stützen und Öffnungen läuft ohne Zäsur in sich selbst zurück und bietet aus jeder Richtung das gleiche Bild. Der Entwurf setzt zwei mathematische Operationen voraus: die Konstruktion des Achsensterns, hier wohl mit Hilfe eines regelmäßigen Zehnecks (nach dem etwa von Serlio I, 14 beschriebene Verfahren), und die Abrollung der Zylinderwand in die Ebene (durch Multiplikation des lichten Hofdurchmessers mit

18 Caprarola, Pal. Farnese, Hof



der Zahl π); die so ermittelte Gesamtlänge der Hofwand ist dann durch die Zahl der Achsen zu teilen. Jede Abwandlung der Grundmaße ruft also Veränderungen im Aufriß hervor, und umgekehrt. Vignola hat ein Übriges getan und sein Wandsystem nach dem Prinzip der »rhythmischen Travee« aufgebaut, bei der anstelle der bloßen Reihung der Elemente in der einfachen Pfeilerarkade (wie noch in der Villa Cervini) der rhythmische Wechsel von Stützen und Öffnungen verschiedener Größe tritt, deren Verhältnis zueinander wiederum proportional geregelt ist – alles in allem eine Planungsaufgabe, die in der Tat nur auf höchstem professionellem Niveau zu bewältigen war.

Die gleiche methodische Unerbittlichkeit zeigt sich in der Ausarbeitung des Gliedersystems bis hinab zur Detailbildung: dies ist nicht einer von vielen »möglichen« Höfen (im Sinne Palladios), sondern die Lösung des Hofproblems an sich. Das Thema der Zweigeschossigkeit entfaltet sich in der (auf Bramante zurückgehenden) Polarität von Rustikasockel und Halbsäulenstellung; zugleich aber wird die vertikale Kontinuität des Systems zur Darstellung gebracht: der »ordine rustico« (nach Serlio IV, 130v), scheinbar reiner Mauerbau, schon latent strukturiert; die Glieder des Obergeschosses, in voller Körperlichkeit durchgebildet, dennoch Teile eines Wandzusammenhanges. So wird der der Pfeilerarkade der Renaissance inhärente Konflikt von Wand und Ordnung, Bogen- und Architravstruktur gelöst wie eine mathematische Gleichung; es bleibt kein expressiv-dekorativer Rest, jedes Teil erscheint an seinem Platz als Resultat eines vernünftigen Gesamtkalküls.

Ich breche die Analyse hier ab und komme auf unser Ausgangsproblem zurück. Wenn der Rundhof von Caprarola – wie der ganze Palast, in all seinen Teilen und Aspekten – ein Stück exemplarischer Architektur darstellt, Spezimen einer »autonomen«, ganz auf die Lösung der eigenen Probleme fixierten Kunst – wie kann er dann zugleich als »simbolo del potere«, architektonischer Ausdruck farnesischer Machtpolitik fungieren? Hier müßte der zweite Teil meines Vortrags einsetzen, ein Teil, den ich nicht geschrieben habe, weil ich kein Historiker bin und, wie Vignola, mich an die Grenzen des eigenen Faches gebunden fühle. Übrigens scheint es auch Fachhistorikern nicht ganz leicht zu fallen, die Rolle des Hauses Farnese in Politik und Gesellschaft des Cinquecento adäquat zu beschreiben.²⁹ Alles in allem war es offenbar eine ambivalente Rolle, gemischt aus (im Sinne der Entwicklung) progressiven Zügen wie dem Abbau überkommener Feudalstrukturen, Ansätzen zu zentraler Verwaltung, Kameralistik, Schaffung eines modernen Heerwesens, Förderung neuer religiöser Organisationsformen (Jesuitenorden) u.a.m. – und, andererseits, subjektiven Tendenzen zur Bewahrung bzw. Restauration feudal-

29 Vgl. den in Anm. 3 genannten Kongreß und die zitierte Veröffentlichung, mit weiterer Literatur. Diese bezieht sich vorwiegend auf die oberitalienischen Herzogtümer; die politisch-sozialen Bedingungen einer Kardinalresidenz im Kirchenstaat (Caprarola) wie auch deren spezifischer kultureller Hintergrund wären davon abzuheben, doch bleibt die gemeinsame Basis der farnesischen Familienpolitik.

adliger Denkweisen und Lebensformen. So verwundert es nicht, daß auch die Stellung Vignolas als farnesischer Hofkünstler problematische, ambivalente Züge trägt: gerade der Verzicht auf den Dialog mit dem Auftraggeber, oder dessen Mißlingen, wie auch die Unfähigkeit in der Hofgesellschaft zu reüssieren, erscheinen – in Caprarola – als Vorbedingungen seines künstlerischen Erfolgs. Aber der scheinbare Egoismus des Künstlers, der den sozialen Kontakt abbricht oder verweigert, um sein »opus magnum« zu realisieren, ist selbst ein sozialgeschichtliches Phänomen, nicht ohne zeitgenössische Parallelen. Was der Kardinal, laut Vasari, weltläufig-liberal als Vignolas »capriccio« gelten ließ, war für diesen die selbstauferlegte Verpflichtung, das Begonnene so zu Ende zu führen, wie er es vermochte, als Produkt seiner Arbeit wie als Zeugnis seines beruflichen Ethos. So gesehen, steht das ästhetische Defizit seines Werks – seine Nüchternheit, Gleichförmigkeit, formalistische Pedanterie – für eine Skala neuer sozialer Werte: Sinn für Ordnung, Disziplin, Hingabe an die Sache. Sie machen den Architekten zum Protagonisten einer Art von Staatsräson ante litteram, die als solche im Denken der Zeit noch kaum vorgeprägt war, und gewiß nicht in dem der Farnese.³⁰ So greift er über den Bewußtseinsstand seines Auftraggebers hinaus; statt diesem das traditionelle Decorum zu liefern, entwirft er Modelle räumlicher Organisation, Exempel von Ordnung, die die vorgegebene Realität übersteigen und eben dadurch auch konditionieren. Nicht als »Ausdruck«, wohl aber als Beitrag zur Ausbildung neuer Herrschaftsformen können Vignolas farnesische Architekturen verstanden werden.

30 Vgl. etwa auch Michelangelos Kapitolsplan für Paul III., architektonisches Wunschbild eines rational geordneten, vom »optimus princeps« gerecht regierten Gemeinwesens, das eher den von der späteren bürgerlichen Staatslehre formulierten Erwartungen an den Fürsten entspricht als dessen eigenem Rollenverständnis. Daß der Papst »die Welt in Ordnung bringen« möge (»che acconci egli il mondo«), erwartete Michelangelo bekanntlich von Paul IV. (Vasari ed. Milanesi, VII, 240; R. De Maio, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli 1963, 99f.).