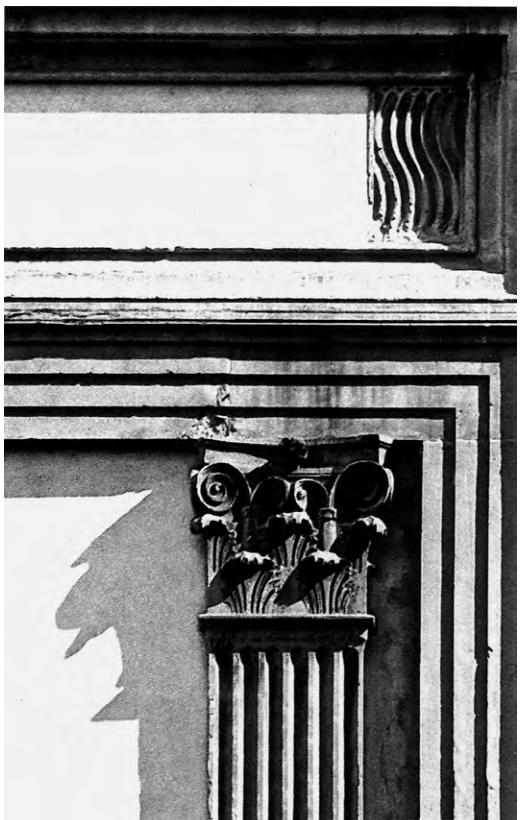


Auch in der Architektur gibt es Rahmen, die verstärkte Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind mit dem Themenkomplex des Ornamentes verbunden. Zum architektonischen Ornament finden sich zahlreiche Definitionen. Sie gehen zumeist von der Beobachtung aus, dass Bauwerke aus Teilen gefügt sind. Ornamente treten zwischen baulichen Teilen auf, wie beispielsweise an Kapitellen zwischen Säule und Balken, in Form von Gesimsen oder Rahmungen.¹ Die zuletzt genannten sollen im folgenden Beitrag im Fokus stehen. Für die Architekturgeschichte kann das insofern als Novum beschrieben werden, als es kaum Forschung gibt, die sich mit Rahmen und Rahmungen in Bezug auf die Architekturgestaltung beschäftigt.² In der allgemeinen Literatur zum Thema des Rahmens findet vor allem das Verhältnis zwischen Innen und Außen Beachtung, etwa im Bereich gerahmter Bilder.³ Die Rahmen als Untersuchungsgegenstände sind teilweise selbst Bilder im Sinne von Gemälden, aber auch dreidimensionale Rahmungen, die eine bildhaft-narrative Funktion übernehmen.⁴ Das Rahmenbild ist ein dezentraler, aber unverzichtbarer Teil des Ganzen, da es selbst eine ganz eigene visuelle Kommunikation aufweist.⁵ Das ist mit dem Begriff einer peripheren Bildlichkeit gemeint. Die Analysen der unterschiedlichen, doch aufeinander bezogenen Bildstrukturen führen zu Erkenntnissen, die sich insofern auch für die architektonische Ornamentforschung verwerten lassen, als das Ornament in der Architektur traditionell als schmückendes, rahmendes Beiwerk gilt.⁶ Eine wichtige Fragestellung in der erwähnten Forschung zu Rahmenbildern lautet: Inwiefern existiert ein Miteinander von Rahmen- und Kernbild oder eine Hierarchisierung zwischen beiden? Daran anknüpfend gilt es zu einer genaueren Untersuchung der Ästhetiken von Rahmenstrukturen zwischen Bild und Architektur zu kommen.⁷ Im Themenfeld von Rahmungen als Ornament soll im Folgenden die Sonderstellung Filippo Brunelleschis (1377–1446) aufgezeigt werden. Dies geschieht anhand von zwei seiner Bauten, dem Ospedale degli Innocenti in Florenz (1419–1439) und der ebenfalls in der Stadt am Arno errichteten Pazzi-Kapelle (um 1445–1461) bei Santa Croce.⁸

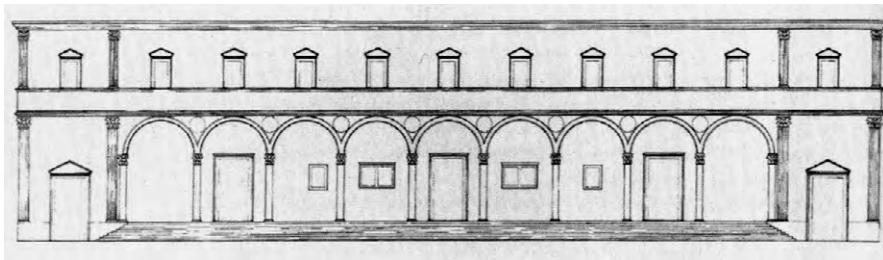
Das Findelhaus in Florenz

Das Ospedale degli Innocenti in Florenz ist deshalb besonders geeignet für eine Beobachtung, weil hier ein architektonisches Detail in der jüngeren kunsthistorischen Forschung Aufmerksamkeit gefunden hat, das unmittelbar mit Einfassungen verbunden ist: der umbrechende Architrav, der das Untergeschoss des Fassadenfelds umrahmt (Abb. 1 und 2).⁹ Dieses Fallbeispiel soll im Weiteren unter dem Aspekt von Rahmenstrukturen und Ornament in der Architektur untersucht werden. Das Grundstück des Ospedale befindet sich an der heutigen Piazza SS. Annunziata; dort liegt das weitläufige Gebäude mit Wirtschafts- und Wohnräumen sowie Innenhö-

1 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Florenz, 1419–1439, äußeres Pilasterfeld mit abknickendem Architrav



2 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, 1419–1439, Florenz, Fassade



3 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, 1419–1439, Florenz, ursprünglicher Fassadenplan, Rekonstruktion nach Howard Saalman

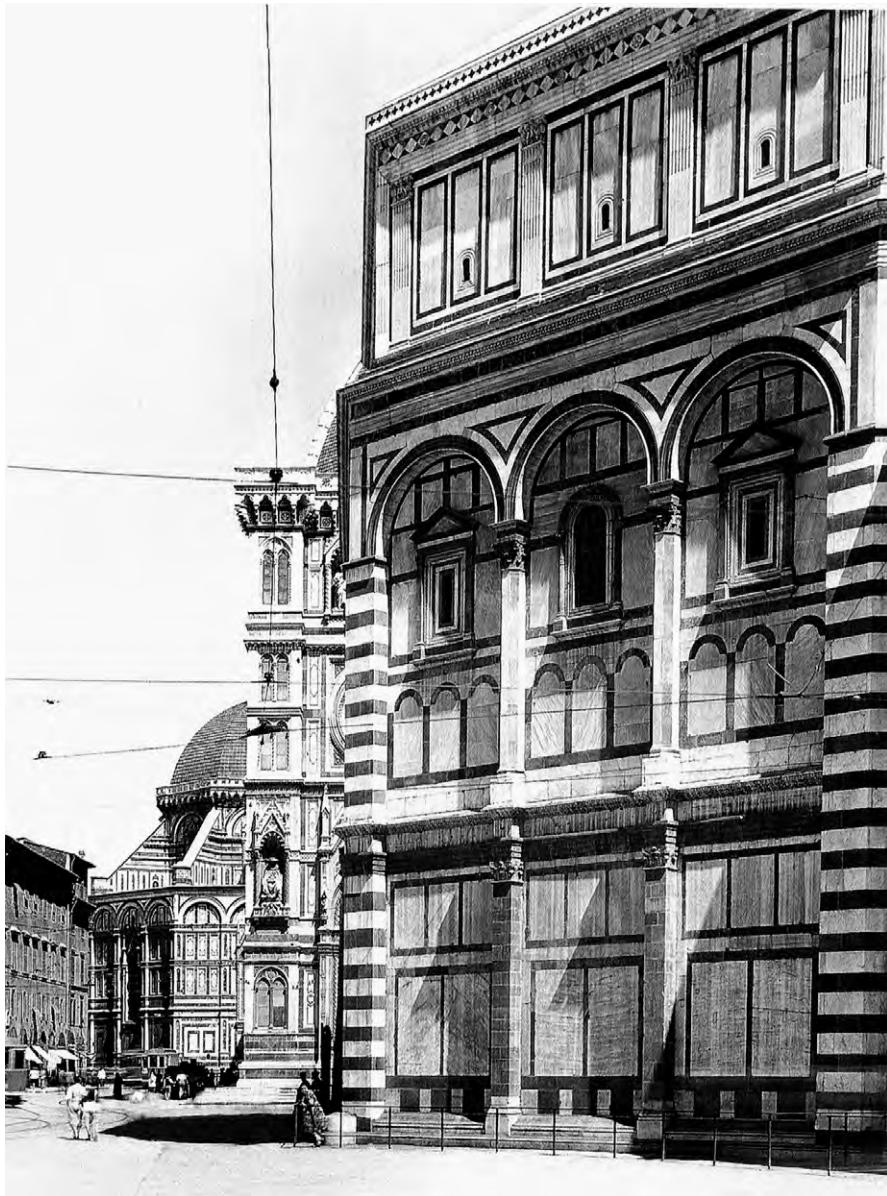
fen und Gärten. Seine Front zur Piazza gliedert sich in eine Loggia, die über eine Freitreppe zu erreichen ist, und ein darüber liegendes Attikageschoss. Ursprünglich diente das Findelhaus, das bisweilen zum Beginn der Renaissance erhoben wird, als Hospital für Arme und Kranke.¹⁰ Seine heutige Bezeichnung erhielt das Gebäude, da seit 1445 über eine noch erhaltene Drehtür an einer der Stirnseiten der Loggia ausgesetzte Kinder abgegeben werden konnten.¹¹ Vierzehn runde, glasierte Terrakottareliefs von Andrea della Robbia in den Zwickelflächen zwischen den Bögen der Loggia an der Findelhausfront zeigen Wickelkinder und verweisen auf diese wichtige Funktion.¹² Das Gebäude ist zudem der wichtigste Repräsentationsbau der *Arte della Seta*, der Seidenmacherzunft der Stadt; deren Wappentondi sind an den Außenflanken der Fassade zu sehen.¹³

Von speziellem Interesse ist der erwähnte Architrav, der das Fassadenfeld umfasst. Während ein Großteil der Fassade Brunelleschis Gestaltungsabsichten entspricht, gehört das seitliche Eckdetail des umbrechenden Architravs nicht dazu. Dies belegt die Rekonstruktion einer Entwurfszeichnung (vgl. Abb. 3).¹⁴ Sie wurde auf der Basis schriftlich überliefelter Quellen und früherer Rekonstruktionsversuche erstellt.¹⁵ Alexander Marksches hat sich jüngst erneut mit der Baugeschichte des Findelhauses befasst: «So dürfen wir annehmen, dass Brunelleschi vor allem die Entwürfe für die Fassade und die strukturierte, regelmäßige Organisation des Gebäudekomplexes geliefert hat; auch die städtebauliche Idee, das Findelhaus mit seiner Loggia auf den Platz hin auszurichten, [...] stammt gewiss von ihm.»¹⁶ Weiter heißt es bei Marksches: «Die Ausführung übernahmen Handwerker, die alleamt namentlich bekannt sind – und die Bauleitung zwei «operai» der Gilde, die ein bis zwei Mal in der Woche auf der Baustelle waren, um Verträge zu schließen oder Auszahlungen aus der Gildenkasse vorzunehmen.»¹⁷ Vergleicht man das realisierte Gebäude mit der rekonstruierten Entwurfszeichnung, das heißt mit der wahrscheinlich ursprünglichen Planung, fallen Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede auf. Die Arkaden der Loggia beispielsweise wurden so realisiert, wie Brunelleschi es vermutlich vorgesehen hatte. Die Trennung von Entwurf und Ausführung führte jedoch auch zu Differenzen, ja Fehlern, so im Obergeschoss der Loggia, die ihm laut seinem Biografen Antonio Manetti (1423–1497) «großen Kummer bereitet haben sollen».¹⁸ Als der Bau ausgeführt wurde, war Brunelleschi nicht durchgehend präsent, da er zeitgleich mit dem Kuppelbau von Santa Maria del Fiore beschäftigt war. Zudem war er auch außerhalb von Florenz ein gefragter Architekt, zum Beispiel in Mailand. Ein gravierender Unterschied ist an prominenter Stelle an der Fassade zu finden, weil der Plan Brunelleschis höchstwahrscheinlich keinen umbrechenden

Architrav aufwies. Das Kapitell des Pilasters folgt wiederum der Säulenordnung der Loggia, wobei in beiden Fällen zwei übereinandergestellte Akanthusblattreihen und drei Paar Helicesvoluten zu sehen sind. Im Hinblick auf die Gestaltung des Architravs stellt sich die Frage, wie das Verhältnis von Bild beziehungsweise Innerem und Rahmen Brunelleschis Vorstellung und der des Bauausführers zufolge ausgesehen haben könnte.

Dem tektonischen Verständnis Brunelleschis gemäß sind Säule und Pilaster tragende Elemente; der Architrav hingegen lastet und knickt nicht ab.¹⁹ Der umbrechende Architrav, der horizontal und vertikal verläuft, verstößt somit gegen das Prinzip des Lastens und folglich gegen das hieraus abgeleitete Gliederungssystem. Das Verhältnis von Tragen und Lasten gerät an dieser Fassade in Konflikt mit der Idee eines Rahmens, der diese architektonischen Relationen nicht impliziert. Das tektonische Architekturverständnis des Florentiner Architekten ist an dieser Stelle von zentraler Bedeutung und lässt sich auch mit zeitgenössischen Quellen belegen. So heißt es in den Schriften seines Biografen Manetti in Bezug auf die genannten *Fehler*: «[W]er sie sucht, kann sie heute noch sehen. Einer ist im Fries, der über den Portikusbögen entlangläuft, der andere ist im Architrav, der sich nach unten kehrt und bis an den Sockel des Gebäudes reicht.»²⁰ Das beschriebene Detail der Fassaden gestaltung wird von dem Zeitgenossen explizit als Mangel aufgefasst, wobei Manetti vor allem die *operai* zur Verantwortung zieht, die die Pläne nicht verstanden haben sollen.²¹ Marksches spricht diesbezüglich von einem «klassische[n] Kommunikationsproblem».²² Als Vorbild für das umgesetzte architektonische Detail diente wohl ein ähnliches Gliederungselement im Attikageschoss des Florentiner Baptisteriums, das damals fälschlicherweise für einen antiken Bau gehalten wurde (Abb. 4).²³ Die tatsächliche Entstehungszeit lässt sich auf einen Zeitraum zwischen der Gründungsweihe im Jahr 1059 und der Errichtung der Laterne um 1150 datieren.²⁴ Unter den Florentiner Protorenaissancebauten soll dieser der Antike jedoch am nächsten kommen.²⁵ Über den dem Baptisterium entlehnten umbrechenden Architrav beziehungsweise den von Manetti beschriebenen zweiten *Fehler* hat sich auch Giorgio Vasari (1511–1574) in seiner *Vita* von Brunelleschi von 1568 geäußert:

Es heißt, dass Filippo nach Mailand geholt wurde, um für Herzog Filippo Maria das Modell einer Festung zu entwerfen, und er deshalb die Baustelle des Waisenfindelhauses in die Obhut seines engen Freundes Francesco della Luna gab. Jener Francesco schuf eine umlaufende Architrav-Einfassung, was gemäß den Regeln der Architektur falsch ist. Als Filippo ihn nach seiner Rückkehr anfuhr, warum er das gemacht habe, antwortete er, ihm habe der Kirchtempel von San Giovanni als Vorlage gedient, der ja antik sei. Da erwiderte Filippo: «Ein einziger Fehler ist an diesem Bau und den hast du übernommen.»²⁶ Mehrere Kommentatoren haben diese Textstelle als Beleg für Brunelleschis zweifellos ausgeprägtes Selbstbewusstsein als Künstler und Architekt gedeutet.²⁷ Gemessen an der wahrscheinlichen Quelle – Manettis Bericht – und den Dokumenten darf Vasaris Aussage als ausgeschmückte Version einer Geschichte gelten, die einen «wahren Kern» hat.²⁸ Neben dem von Vasari namentlich genannten Bauleiter ist für die Werkanalyse auch die Arbeit der damals auf der Baustelle beschäftigten Vorsteher und Handwerker zu berücksichtigen, weil sie den Auftrag letztlich ausführten.²⁹ Die Bezeichnung für die maßgeblich am Bau beteiligten Arbeiter ist in Manettis Biografie wie erwähnt *operai*. Eine Betrachtung des Eckdetails am Findelhaus zeigt, wie wichtig ihr Anteil an der Umsetzung der Pläne in diesem Kontext ist.



4 Baptisterium, zwischen 1059 und 1150, Florenz

Das Florentiner Ornament

Das Mit- und Gegeneinander der Hände am Findelhaus sollte daher auch im Hinblick auf die medialen Möglichkeiten und Reichweiten des Ornaments als Formenrepertoire sozialer Kommunikation genauer untersucht werden. Denn offensichtlich hatte Brunelleschi eine andere Vorstellung von Fassadenornamentik als der erwähnte Bauleiter und die *operai*. Während letztere wohl vor allem von der Ornamentik ihrer Stadt geprägt waren, rezipierte Brunelleschi zusätzlich während eines mehrjährigen Romaufenthalts die Formensprache der Antike.³⁰ Man könnte die Kultur

des Bauausführers als Florentiner Kultur bezeichnen, da das plastisch umgesetzte, querrechteckige Rahmenmotiv des Architravs sich nicht nur am Baptisterium findet, sondern in abgewandelter Form auch an der Fassade der Kirche San Miniato al Monte.³¹ Zudem ist das Rahmenmotiv als flächige, manchmal quadratische, zumeist aber hochrechteckige Ornamentform in Florenz verbreitet und schmückt neben der beschriebenen Rahmung durch den Architrav zusätzlich die Fassaden der beiden genannten Gebäude. Besonders auffallend ist diese Art der Wanddekoration am Dom Santa Maria del Fiore unterhalb der Kuppel am Tambour, weil sie an diesem Anbringsort überall in der Stadt sichtbar ist. Hier tritt das Rahmenmotiv wiederholt als hochrechteckiges, geometrisches Gestaltungselement auf; in allen genannten Beispielen überwiegt diese hochrechteckige Darstellung. Das Rahmenmotiv erhält dabei durch die Ausführung als Inkrustation mit kostbaren hellen und dunklen Steinen zusätzliches Gewicht. Ornamente wie dieses definiert Günter Irmscher als genuines in Einzelmotive zerlegbares Ornament.³² Nur bei solchen Ornamenten gilt ihm zufolge die Regel: «Je weniger gegenständlich das Element [...], desto mehr neigt es [...] zu einfacher *Reihung* (Kymation, Perlstab, Zahnschnitt, etc.).»³³ Als ein weiteres Merkmal tendiert das genuine Ornament «zur *nichtstatischen Ausprägung* seiner Form.»³⁴ Ihm kann «weder ein Oben noch ein Unten zugesprochen werden noch eine Richtungsfixierung. Hier gilt die Regel: Je abstrakter das Ornament, desto indifferenter wird es gegenüber empirisch-statistischen Gesetzen.»³⁵ Letzteres ist von besonderer Bedeutung: Der umbrechende Architrav am Baptisterium fungiert in der Wahrnehmung Brunelleschis nicht mehr als tragendes Element, sondern als Rahmen. Man könnte ihn demnach als Beitrag zur visuellen Kultur des damaligen Florenz ansehen, ihn als eine Zuarbeit zu einem lokalen Zeichensystem verstehen.³⁶ Anstelle einer durch Brunelleschi ausgedrückten Abwertung des Architravs am Findelhaus zu einem den tektonischen Gesetzmäßigkeiten widersprechenden Rahmenmotiv lässt es sich durch seine Wiederholung im lokalen Kontext ortspezifisch erklären. Die ausdrückliche Referenz an das Baptisterium war so gesehen ein Gewinn für die in Florenz lebenden Menschen, denen die Ornamentik ihrer Stadt als Orientierung diente und mit der sie sich wohl mehrheitlich identifizieren konnten, wie die beschriebene Rolle der *operai* im Kontext der Entstehung des Findelhauses deutlich macht. Ermöglicht wird somit ein Zugang zur Baukunst Brunelleschis, in der die Repräsentation der Florentiner *civitas* und die ihr eigenen Vorstellungen und Referenzen Berücksichtigung fanden. Diese lokalen Bezüge erklären vielleicht auch, warum der abknickende Architrav nicht einfach abgeschlagen wurde, sondern augenscheinlich auch bei Brunelleschi Akzeptanz fand.

Architektur und Bildlichkeit

Ein wichtiger Erscheinungsort von Bildlichkeit im Bereich der Architektur ist die Fassade. Für eine Interpretation des Aspekts der peripheren Bildlichkeit in diesem Zusammenhang ist es hilfreich, daran zu erinnern, dass Brunelleschi auch als der Erfinder der mathematisch exakt konstruierten Perspektive gilt. Die Versuche, seine Perspektivexperimente zu rekonstruieren, sind zahlreich.³⁷ Die Perspektivtafeln, mit denen er operierte, hat Johannes Grave vor einigen Jahren mit der Frage nach der Bildlichkeit in der Architektur aufgegriffen.³⁸ Grave geht in seiner Studie von der Architekturdarstellung im Bild aus und widmet sich dem Verhältnis von Bild und realer Architektur. Die Perspektivtafeln führen ihm zufolge vor Augen, dass die Option einer streng perspektivischen Darstellung nur für den Bildgegenstand

Architektur gegolten habe. «Unter den Bedingungen der zentralperspektivischen Darstellung musste das Verhältnis der Architektur *im Bild* zur realen Architektur neu bestimmt werden. Zu klären war, wie sich die zumindest potentiell täuschende Darstellung von Architektur im Bild zu der Wand verhalten konnte, vor der das Bild hängen oder an die es gemalt werden sollte.»³⁹ Grave zufolge zeigt die Malerei des Quattrocento, dass auf diese Frage unerwartet vielfältige Antworten gegeben worden seien.⁴⁰ Anhand der Fresken von Filippino Lippi (1457–1504) in der Strozzi-Kapelle (ca. 1497–1502) in Santa Maria Novella belegt er, «wie die Reflexion über die neuen Potentiale der Architekturdarstellung zu einem Nachdenken über Möglichkeiten des Bildes überhaupt anregte.»⁴¹ Daran anschließend kann die Formensprache Brunelleschis betrachtet werden. Gerade die gliedernden und schmückenden Elemente der Baukunst dieses Architekten zeigen bildhafte Strukturen, die auf ihre Weise zu der von Grave erwähnten Vielfalt der Lösungswege beitragen. In der Forschung zu Brunelleschi ist schon früh der Bildcharakter besonders seiner struktiven Gliederungselemente der Wand thematisiert worden.⁴² Während das perspektivische Thema der Raumflucht im Innenraum der von ihm entworfenen Basiliken unmittelbar anschaulich wird, ist diese Übertragung bei den hier zur Debatte stehenden Gliederungselementen der Fassade, insbesondere den rahmenden Teilen, schwieriger zu bewerkstelligen, da sie sich im Systemzusammenhang der Architektur häufig buchstäblich am Rand befinden. In diesem Kontext werden Überlegungen von Uta Schedler zu den Gliederordnungen Brunelleschis wieder aktuell. Sie zeigt etwa in Bezug auf Baudetails wie den Eckpilaster in der Alten Sakristei, dass dieser von Brunelleschi so eingesetzt wurde, dass an dessen Knickstelle eine «optische Verkürzung» bewirkt werde.⁴³ Eine bildlich erprobte Darstellungstechnik fand Anwendung in der Architektur. Anhand des erwähnten Eckpilasters zeigt sich, wie das Phänomen peripherer Bildlichkeit und das Thema des Rahmens in der Architektur Brunelleschis miteinander verschränkt sind.

Das Gliederungssystem im Inneren der Pazzi-Kapelle

Brunelleschis Berücksichtigung des Bildcharakters der Architektur und das damit verbundene Thema des Rahmens lässt sich insbesondere bei der Gestaltung der Pazzi-Kapelle in Santa Croce ablesen. Wie zu zeigen sein wird, führt die Anwendung perspektivischer Kenntnisse in der Architektur zu einer Bildlichkeit, die nicht eingrenzend wirkt, sondern transgressives Potenzial birgt. Die Pazzi-Kapelle ist ein auf einem querrechteckigen Grundriss errichteter Bau. Das Innere der Kapelle gliedert sich in einen Haupt- und einen Altarraum. Während ersterer mit einer Schirmkuppel über Pendentifs abgeschlossen wird, weist letzterer eine einfache Pendentif-Kuppel auf. Die Wände sind unter anderem mit kannelierten Pilastern versehen, deren Ordnung auf jene der Gewölbebögen abgestimmt ist. Das Besondere ist die Systematik, mit der zwischen Wand und tragenden Strukturen differenziert wird. Die Gestaltung der Pilaster in den Ecken des Hauptraumes ist in diesem Zusammenhang besonders aussagekräftig: Sie werden an der jeweils angrenzenden Wand fortgeführt, so dass die Kante zweier aneinander stoßender Wände umschlossen wird. Die Abwinkelung des Pilasters um 90° führt dabei zu einer asymmetrischen Flächenaufteilung: Auf der einen Seite zählt man sechs Kanneluren, auf der anderen Seite bloß eine. Zu der Frage, wie dieses Gebilde in den Ecken des Hauptraumes der Pazzi-Kapelle zu interpretieren sei, gibt es eine instruktive Forschungsdebatte.⁴⁴ Otto Pächt spricht von dem Bauteil als einem «Scharnier», also einem drehbaren Gelenk.⁴⁵ Der Sachverhalt wird dahinge-

hend theoretisiert, dass den Rezipient*innen eine einheitliche Raumwahrnehmung ermöglicht werde, indem die Kante der Wand verwischt oder unkenntlich gemacht worden sei. Kemp zufolge begreift Pächt den Eckpilaster als eine Form der «Verschleifung», die eine «kontraktierende Raumwahrnehmung» fördern solle.⁴⁶ Hier wird insofern die Wirkung der Zentralperspektive kenntlich, als der Blick der Besucher*innen so gelenkt wird, dass der Eindruck eines einheitlichen Raums entsteht. Während Pächt das Transitorische im Wahrnehmen des Elements hervorhebt, legt Volker Hoffmann das Hauptaugenmerk auf einen vermeintlich gegensätzlichen Effekt, auf die stützende Wirkung des Eckpilasters, den er als Teil einer gedachten, in der Wand fortgeführten viereckigen Säule verstanden wissen möchte.⁴⁷ Beide Sichtweisen, die zentralperspektivische Sicht auf den Pilaster ebenso wie dessen Wahrnehmung als Bestandteil einer fiktiv-tektonischen Gliederung der Wand, zielen darauf, an deren Oberfläche für das Auge einen architektonischen Zusammenhang ablesbar zu machen.⁴⁸ Das architektonische Detail des umknickenden Pilasters im Innenraum der Pazzi-Kapelle zeigt: Es ist als architektonisches Motiv sowohl Rahmen, Stütze als auch Übergang. Fokussiert man von diesen drei Aspekten allein denjenigen des Rahmens, lässt sich konstatieren: Der Rahmen erscheint vor allem als ein aktivierender Ort der Wahrnehmung. Das genannte Detail offenbart das Vorhandensein von Grenzen und zugleich deren von Brunelleschi inszenierter Durchlässigkeit.

Fazit

Der abknickende Architrav, der die Attika des Baptisteriums und am Findelhaus den äußersten Wandabschnitt rahmt, war der tektonischen Architekturauffassung von Brunelleschi fremd. Der von Manetti und Vasari konstatierte *Fehler* in der Bauausführung und die überlieferte Kritik des Architekten an der Arbeit des Bauleiters sind insofern ernst zu nehmen. Das tektonische Architekturverständnis hatte ihrer Meinung nach Vorrang vor der möglichen Wahrnehmung dieses Gliederungselement als Rahmen. Der abknickende oder umbrechende Architrav am Findelhaus ist kein intendiertes rahmendes Ornament. Wenn die aktuelle Forschung zum Detail und zum Ornament dennoch dort als Ausgangspunkt ansetzt, ist das allerdings bedeutsam. Im beschriebenen Zusammenhang mit der Stadt Florenz kann der umknickende Architrav als Referenz an ein spezifisch lokales Ornament gesehen werden. Wenn heute offenbar ein Interesse daran besteht, die fehlerhafte Stelle als ein Kommunikationsproblem zwischen Entwurf und Ausführung zu lesen, als ein Indiz für geteilte Autorschaft und für die Herausforderungen, die sich damit verbinden, ist das ferner als ein Hinweis auf das kommunikative Potenzial des Ornament als solches zu werten. Die Gemeinsamkeit zwischen den beiden näher betrachteten Rahmenmotiven besteht in deren *Ornamentsein*. Dieses bildet eine gemeinsame Basis, von der ausgehend unterschiedliche Lesarten möglich sind. Vielleicht wird man den hier näher untersuchten Gliederungselementen am ehesten gerecht, wenn man von einer Spannung oder einem Dialog zwischen ihnen spricht. Während das Rahmenmotiv des Bauausführers die Variation einer Florentiner Bauweise ist, handelt es sich beim näher betrachteten Motiv Brunelleschis um eine Anverwandlung von dieser Bauweise. Deren besonderer Modus besteht darin, dass gezielt mit optischen Effekten operiert wurde, die im Zusammenhang mit der Zentralperspektive stehen und die sich zudem flexibel mit einem tektonischen Architekturverständnis verbinden. Diese medienübergreifende Art der Einbeziehung des Mediums Bild in die Architektur macht die Sonderstellung Brunelleschis aus.

Anmerkungen

- * Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops *Rahmen und Rahmungen als Ornament* sei für wertvolle Hinweise und Anregungen gedankt.
- 1 Vgl. u. a. Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009, S. 22–29 (zur Architekturtheorie der Renaissance).
- 2 Vgl. die entsprechenden Beiträge im Sammelband *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, hg. v. Andreas Beyer, Matteo Burioni u. Johannes Grave, München 2011, bes. Johannes Grave, Grenzerkundungen zwischen Bild und Architektur. Filippino Lippis parergonale Ästhetik, in: ebd., S. 221–249; zum Begriff des Parergonalen vgl. Anna Degler, *Parer-
gon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015.
- 3 Vgl. *Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, hg. v. Hans Körner u. Karl Möseneder, Berlin 2010; Isabella Augart, *Rahmenbilder. Konfigurationen der Ver-ehrung im frühneuzeitlichen Italien*, Berlin 2018; *Rahmen und Frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, hg. v. Daniela Wagner u. Fridericke Conrad, Berlin/Boston 2018.
- 4 Vgl. Augart 2018 (wie Anm. 3).
- 5 Vgl. ebd., S. 20–22.
- 6 Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornamentes seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, S. 2 (mit Bezug auf Vitruv).
- 7 Vgl. Grave 2011 (wie Anm. 2).
- 8 Zum Findelhaus allgemein vgl. Heinrich Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970, S. 98–117; Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1993, S. 32–81. Zur Pazzi-Kapelle allgemein vgl. ebd., S. 210–285.
- 9 Zur Forschungsdebatte vgl. Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 11–74, bes. S. 42–48; zum Gebäude im Kontext der Frühwerke Brunelleschis vgl. Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 98–117.
- 10 Vgl. Alexander Marksches, *Brunelleschi*, München 2011, S. 61; zur Einordnung des Findelhauses in die Hospital-Tradition s. Saalman 1993 (wie Anm. 8), S. 33–36.
- 11 Vgl. Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 61.
- 12 Vgl. Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 17.
- 13 Ebd., S. 16–17; ebenfalls erwähnenswert sind die neuen polierten Messingtore seitlich der offenen Bogenreihe, die auf einem im Jahr 2008 ausgelobten Wettbewerb zurückgehen, den das Florentiner Architekturbüro ipostudio gewann.
- 14 Bei der Abbildung der Entwurfszeichnung handelt es sich um eine Rekonstruktion von Howard Saalman; vgl. Saalman 1993 (wie Anm. 8), S. 69; von Brunelleschi selbst haben sich keine Zeichnungen erhalten.
- 15 Vgl. ebd., S. 65; zu früheren Versuchen der Rekonstruktion vgl. Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 100. Die Entwurfszeichnung ist plausibel und in der heutigen Forschung anerkannt; vgl. Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 64.
- 16 Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 64; ein Beleg dafür findet sich in den erhaltenen Baubüchern des Findelhauses. Der Name Filippo Brunelleschi wird dort in den Jahren zwischen 1419 und 1427 mehrfach erwähnt, zudem wird dort «ausgeführt, dass die ‹Augen› (also die Tondi), der ‹Architrav› und der Rahmen über dem Portikus nach seinem Modell ausgeführt werden sollen.» (Zit. nach ebd., S. 63). Unter einem Modell ist hier vermutlich kein plastisches Baumodell zu verstehen, sondern eine detaillierte Zeichnung (vgl. ebd.). Mit dem im Zitat genannten Portikus ist die Loggia des Findelhauses gemeint. Portikus bedeutet eigentlich säulengetragener Vorbau, wird aber bisweilen auch als Bezeichnung für Loggia beziehungsweise Säulen- oder Pfeilerhalle verwendet. Der ‹Rahmen über dem Portikus› ist somit der auf dem rekonstruierten Entwurf abgebildete Rahmen aus Pilastern und Architrav.
- 17 Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 64.
- 18 Zit. nach ebd., S. 64.
- 19 Vgl. ebd., S. 72.
- 20 Zit. nach ebd., S. 71.
- 21 Zit. nach ebd.; Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 102: «Für die Authentizität von Manettis Bericht spricht auch, dass er den Namen des Operao verschweigt. Manetti selbst war am Bau beteiligt.»
- 22 Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 71.
- 23 Vgl. Gerhard Straehle, *Die Marstempelthese. Dante, Villani, Boccaccio, Vasari, Borghini. Die Geschichte vom Ursprung der Florentiner Taufkirche in der Literatur des 13. bis 20. Jahrhunderts*, München 2000; vgl. dazu auch Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 68–69 u. 72.
- 24 Vgl. Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 68; vgl. zudem Werner Jacobsen, Zur Datierung des Florentiner Baptisteriums S. Giovanni, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1980, Bd. 43, Heft 3, S. 225–243, hier S. 237 (Errichtung der Laterne) und S. 240–242 (Gründungsweihe).
- 25 Vgl. Uta Schedler, *Filippo Brunelleschi. Synthese von Antike und Mittelalter in der Renaissance*, Petersberg 2004, S. 94. Ob Brunelleschi selbst das Baptisterium jedoch für einen antiken Bau hielt, ist fragwürdig. Schedler meint auf S. 114: «Auch wenn Brunelleschi die vermeintlich antike Entstehungszeit vermutlich nicht glaubte; was an S. Giovanni antik ist, erkannte er – einige Säulen mit korinthischen Kapitellen. Und die Wiederentdeckung der klassischen korinthischen monolithen Säule und der korinthischen Ordnung ist ja gerade eines der großen Verdienste Brunelleschis.»

- 26** Giorgio Vasari, *Das Leben des Brunelleschi und des Alberti*, neu ins Deutsche übers. v. Victoria Lorini, hg., komm. u. eingel. v. Matteo Burioni, Berlin 2012, S. 51. Der Aufenthalt in Mailand ist nicht dokumentiert, vgl. ebd., S. 101, Anm. 88. Zu einer quellenkritischen Untersuchung dieser Passage vgl. die kritischen Kommentare von Matteo Burioni ebd., S. 101; zum Verweis des Bauleiters auf das Baptisterium vgl. zudem Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 43.
- 27** Vgl. Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 102, der Brunelleschis Kritik am herablaufenden Architrav des oberen Baptisteriumsgeschosses als Zeichen eines sachkundigen Unterscheidungsvermögens deutet, «nämlich den Architrav nicht mehr als Rahmenmotiv, sondern als ein horizontal lastendes Glied der Architektur aufzufassen»; vgl. dazu auch Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 72.
- 28** Marksches 2011 (wie Anm. 10), S. 72; zum Status von Manettis Bericht und den überlieferten weiteren Quellen für Vasaris Aussagen vgl. Vasari 2012 (wie Anm. 26), S. 101, Anm. 86; Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 98–117; Saalman 1993 (wie Anm. 8), S. 32–81, bes. 52–53.
- 29** Vgl. dazu Vasari 2012 (wie Anm. 26), S. 101, Anm. 87.
- 30** Der Romaufenthalt ist in der Vita des Manetti dokumentiert; vgl. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta de La Novella del Grasso*, hg. v. Domenico de Robertis u. Giuliano Tanturli, Mailand 1976, S. 64–70.
- 31** Vgl. Jacobsen 1980 (wie Anm. 24), S. 227–228.
- 32** Vgl. Irmscher 1984 (wie Anm. 6), S. 8.
- 33** Ebd.
- 34** Ebd.
- 35** Ebd.
- 36** Dieses Ornament ist Ausdruck eines historisch-kulturellen Kontextes, der bis heute in Florenz sichtbar ist und das Stadtbild nachhaltig prägt. Man fühlt sich an Wilhelm Worringers (1881–1965) Aussagen zur Entstehung des geometrischen Stils erinnert. Worringer erklärt in seiner Schrift *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 den Abstraktionsdrang des Menschen als die Suche nach einer «Schönheit» im «Anorganischen», allgemeiner gesprochen: in einer «abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.» Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München/Zürich 1987, S. 36.
- 37** Vgl. John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1967, S. 113–134; David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987 (engl. 1976), S. 262–274; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London 1990, S. 9–52; Frank Büttner, Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: *Mimesis und Simulation*, hg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1998, S. 55–87; Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002 (engl. 1975), S. 113–137; Samuel Y. Edgerton, *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution*, München 2004 (engl. 1991).
- 38** Vgl. Grave 2011 (wie Anm. 2), S. 221–249.
- 39** Ebd., S. 222.
- 40** Vgl. ebd.
- 41** Ebd., S. 223.
- 42** Vgl. Klotz 1970 (wie Anm. 8), S. 34–51 («Die Wand»). Klotz analysiert in diesem Kapitel die Erscheinungsweise der Gliederordnungen Brunelleschis. Er widmet dabei sein Augenmerk vor allem den struktiven statt den dekorativen Gliederungselementen, also Säulen und Pilastern sowie Gebälk. Während das charakteristische Baumaterial antiker Architektur der Marmor gewesen sei, böten sich die Werke Brunelleschis dem Auge überwiegend als Sandsteingebäude dar (S. 34). Die verputzte Wand und die grauen Pietra-serena-Glieder der tektonischen Struktur seien hier die eigentlichen Elemente der Formensprache (vgl. ebd.). Es zeichnet sich optisch eine neuartige Verbindung zwischen Wand und tragenden Strukturen ab. Obwohl die Gliederungselemente bautechnisch weiterhin der Wand appliziert sind, wirken sie bei Brunelleschi, als ob sie integraler Teil der Wand und damit des struktiven Systems der Architektur seien. So heißt es bei Klotz zu Brunelleschis Ordnungen: «Er ließ die struktiven Glieder aus der Wandfläche hervortreten. Der helle Putzgrund gab die Folie, von der sich die Pilaster, Architrave, Tondo und Fensterrahmen [...] durch ihre dunkle Steinfarbe unterschieden [...]» (S. 36). Manetti habe die genannten struktiven Glieder die Knochen («ossa») des Bauwerks genannt (ebd.). Klotz setzt die Wand an späterer Stelle metaphorisch mit einer «Leinwand» gleich, auf der sich das *Disegno* des architektonischen «Bildes» artikuliere (S. 44). Diese Textstelle ist ein Hinweis darauf, dass es sich bei den Gliederungselementen Brunelleschis auch um eine medienrelevante Form der Architektur handelt, welche auf die Semantik von Gebäuden zurückverweist.
- 43** Vgl. Schedler 2004 (wie Anm. 25), S. 9, mit Bezug auf einen verbreiterten Steg als Knickstelle: «Diese Verbreiterung gegenüber den regulären Stegen wird jedoch kaum wahrgenommen, weil das Abknicken im rechten Winkel wieder eine optische Verkürzung bewirkt. Dass Brunelleschi gezielt mit diesem Effekt operierte, kann als sicher gelten. Schließlich ist ihm nach Manetti und Vasari die Entdeckung der mathematisch exakten perspektivischen Konstruktion zu verdanken.»

44 Vgl. Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 43–44. Für Kemp besteht ein Zusammenhang zwischen dem umbrechenden Architrav des Findelhauses und dem umknickenden Pilaster der Pazzi-Kapelle, den er allerdings nicht näher bestimmt. Er fasst die erwähnte Debatte unter anderem im Rekurs auf Otto Pächt und Volker Hoffmann zusammen.

45 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, in: Ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hg. v. Jörg Oberhaidacher, Arthur Rosenauer u. Gertraut Schikola, München 1977, S. 187–300, hier S. 224: «Die Raumumfriedung ist nicht zusammengestückelt; in dem Augenblick, in dem wir die Randfelder erreichen, wird unser Auge schon in die Ordnung der anderen Raumachse hineingezogen. Die Randfelder sind Scharniere [...]. Die Raumteile sind nicht zueinander addiert, sondern ineinander verschränkt [...].»

46 Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 46; vgl. zu einer ähnlichen Deutung Schedler 2004 (wie Anm. 25), S. 21, worauf Kemp hinweist.

47 Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 47: «Was für Pächt die transitorische Wahrnehmung fördert, soll nach Hoffmann als tektonisch befestigende Stütze wirken.» Kemp zufolge haben wir es nach Hoffmann in den Ecken mit Stützen zu tun, die sich aus zwei imaginär im Inneren der Wand fortgeführten viereckigen Säulen zusammensetzen, vgl. ebd; zur Argumentation von Hoffmann vgl. Volker Hoffmann, Brunelleschis Architektsystem, in: *Architectura*, 1971, Heft 1, S. 54–74.

48 Zu einer ähnlichen Betrachtung vgl. Kemp 2009 (wie Anm. 1), S. 48. Kemp nennt die Bauweise im Inneren der Pazzi-Kapelle ebd. «theoretisch». Theoretisch sei diese Bauweise vor allem deshalb, weil sie von einer «fiktiv-tektonischen Gliederung» handele (ebd.). «Denn natürlich ist die Wand nicht ‚Füllwand‘ zwischen Gliederungsgerüst, sondern allein tragende Substanz.» (ebd.).