

Zum Problem

Die Architekturgeschichte hat es mit der robusten und trägen Kulturtechnik des Bauens zu tun. Darum werden, so scheint es, üblicherweise zwei Prämissen zugrunde gelegt: Zum einen ist das Interesse an der Destruktion eher gering, zum anderen ist das Interesse an der Evolution beträchtlich. Eine explizite Aufmerksamkeit für Destruktionen würde darauf verweisen, dass in menschlichen Siedlungsarealen jedem Neubau etwas Vorhandenes zu weichen hat, sei es ein ehemals freies Feld oder ein älteres Gebäude. Selbstverständlich hat auch Brachland einen ästhetischen, ökonomischen und ökologischen Nutzen, es unterliegt nur nicht unmittelbar marktförmigen Verwertungsinteressen. Die Architekturgeschichte nimmt sich der Destruktionsgeschichte, trotz deren Allgegenwart, eher zögernd an. In ihnen wäre mehr von Zerstörung und Verlust die Rede als von gebauter Gegenwart und Zukunft. Immerhin kommen sie in der Stadtgeschichte zur Sprache.¹ Darüber hinaus wurde die Sprachregelung von einem «leeren» Raum oder einem zuvor vermeintlich ungenutzten oder unbebauten Grundstück als Ideologie einer territorialen Besetzung entlarvt.² Für traumatische Destruktionsgeschichte mag es genügen, auf die großflächigen Neu- und Umbaukampagnen in europäischen Metropolen hinzuweisen, bei denen mit Enteignung und Abriss vorgegangen wurde und welche die Pauperisierung von Teilen der Einwohnerschaft zur Folge hatten. In der Renaissance fand dies beim Durchbruch der Via Giulia statt, die ihren Namen nach dem damals regierenden Papst Julius II. erhielt und ab 1508 geradewegs durch die am dichtesten bewohnten *Rioni* der Stadt geschlagen wurde. Mit ihr war ein Exempel für den stadtübergreifenden Umbau Roms mit seinen zahlreichen Achsentrassierungen unter Papst Sixtus V. am Ende des 16. Jahrhunderts statuiert.³ Für spätere Zeiten wäre die Dialektik von kultureller Selbstzerstörung und technokratischer Stadtmodernisierung in Erinnerung zu rufen. Sie zeigt sich paradigmatisch in der so genannten Haussmannisierung von Paris. Nicht nur Neu-, sondern auch Umbauten liegt ein Modus der Destruktion zugrunde. Beispielfähig zeigen der Neubau von Sankt Peter in Rom ab 1508 und der damit verbundene schrittweise Abbruch der konstantinischen Basilika, dass die, wie verallgemeinernd für die Architekturanthropologie formuliert wurde, im Vorgängergebäude «offerierte Sinnofferte einer vergangenen Generation» ausgeschlagen und «in aufwendigen Negationsleistungen durch Abriss oder Umbau abgelehnt wird».⁴

Wenn darüber hinaus in der Architekturgeschichte ein evolutionäres Modell epochentypischer architekturhistorischer Entwicklungen zugrunde gelegt wird, so laufen oftmals die Geschichtsrekonstruktionen darauf hinaus, dass die Handlungssequenzen als gleichsam unterschwellige und nahezu unbemerkt

verlaufende Prozesse rekonstruiert werden: Baukonstruktive Veränderungen scheinen in oftmals kleinen Schritten zu geschehen, bautypologische Anpassungen scheinen allmählich stattzufinden, Entscheidungen seitens der Bauherrenschaft scheinen nur zögerlich zu fallen, Entwurfsideen scheinen sich als formale Verwandlungen in minimalen Schritten zu vollziehen, die Realisierungen bei großen Bauvorhaben scheinen sich über Jahrzehnte hinzuschleppen. Selbstverständlich hat es all solche Zeitlupenabläufe in der Realität gegeben. Doch bleibt auch zu fragen, ob nicht in der kunstgeschichtlichen Forschung ein Geschichtsmodell favorisiert wird, das sich zu unbedarft über soziale Auseinandersetzungen hinwegsetzt und sich, so Hans-Joachim Kunst, an einem «eingleisigen, konfliktlosen, gesetzmäßigen Formentwicklungsprozess» orientiert.⁵

Eine Architekturgeschichte des Konflikts hätte auf der einen Seite Destruktionen und zeitliche Diskontinuitäten ausführlicher zu bedenken und auf der anderen Seite bei den Evolutionen die Aufmerksamkeit auf die Ereignisse von Kontroversen zu richten. In den Blick kommen dann Episoden kommunikativer und normativer Störungen, wechselseitiger Irritationen, des Diskussionsbedarfs und des Dissenses.

Konflikte lassen sich für die Kunstgeschichte aus wenigstens zwei Perspektiven beschreiben – vom Ausgangsmaterial der Kunst- und Bauwerke und vom Konfliktbegriff aus. In der ersten Perspektive rückt ein gerade wieder in jüngerer Zeit ausgearbeiteter dezidiert politischer Formbegriff in den Vordergrund, bei dem unterschiedliche Konfliktpotentiale von Belang sind und zu Bewusstsein kommen. Für die Kunstgeschichte steht noch aus⁶, was für den Formbegriff vor allem in den Literaturwissenschaften bereits geleistet wurde. Hierzu nur drei Belege. Franco Moretti kommt unumwunden zu der Feststellung, dass es sich bei Formen um «Grundrisse sozialer Verhältnisse» handle, weshalb «Formanalysen stets Machtanalysen» seien. Beispiele sind unter anderen hegemoniale Textgattungen wie der europäische Roman oder das Trauerspiel und marktrelevante literarische Kanonbildungen.⁷

Caroline Levine fasst den Formbegriff unter vier Hauptkategorien, in denen sich sowohl formale Arrangements und Muster als auch elementare soziale Hierarchien und verordnete Zeitstrukturen abbilden. Die Hauptbegriffe sind bereits im Untertitel von Levines Buch angekündigt: Während im Begriff des «Ganzen» Phänomene der Inklusion und Segregation erfasst werden, zeigen sich in den «Hierarchien» von Oben und Unten und von Vorder- und Hintergrund jeweils auch konkrete gesellschaftliche Positionierungen analog etwa zu einer zentralen oder marginalisierten sozialen Stellung; «Netzwerke» umschreiben sowohl spezifische Formen von formalem Rapport als auch sozialer Kommunikation; «Rhythmen» bezeichnen formalisierte räumliche Taktungen und meist von oben angeordnete, unfreiwillige zeitliche Handlungsroutinen, insbesondere in der gewaltförmig erzwungenen Sklavenarbeit und in industriellen Arbeitsabläufen.⁸

Elaine Scarry schließlich setzt Schönheit ins Verhältnis zur Gerechtigkeit. Konkret geht es bei ihr um die Idee der «fairness». Fairness fungiert in der sozialen Wirklichkeit nicht nur als zentrales Prinzip der Verteilungsgerechtigkeit, sondern bedeutet im ursprünglich ästhetischen Sinn des Begriffs auch die ausgeglichene Anordnung von formalen Elementen.⁹ Blickt man auf diese Texte, so zielen die dort formulierten Vorschläge der Ausarbeitung eines politischen Formbegriffs alles in allem darauf ab, ihn gleichermaßen als ästhetische und als gesellschaftlich relevante Kategorie handhabbar zu machen und über die Form zugleich zentrale gesellschaftliche Konfliktfelder zu ermitteln.

Der methodische Perspektivwechsel führt vom Form- zum Konfliktbegriff und damit wiederum nicht geradewegs zur Kunstgeschichte. Hier wurde auf den Begriff bislang offenbar explizit nur in der Bildersturmforschung Bezug genommen.¹⁰ In dem breit rezipierten und mit immerhin zwei gesellschaftskritisch inspirierten Sektionen bestückten Begriffshandbuch zur Kunstgeschichte taucht der Konfliktbegriff nicht auf.¹¹ Gleichwohl bilden konflikthafte politisch-gesellschaftliche Konstellationen, wenn auch insgesamt bislang eher implizit und nicht systematisch ausformuliert, für einzelne Studien einen produktiven Ausgangspunkt. Für die Renaissancearchitektur hat Evelyn S. Welch die Mailänder Architekturpatronage zur Zeit der Sforza-Signorie ab 1450 als unablässige Auseinandersetzung zwischen der Herrscherfamilie und den kommunalen Gewalten beschrieben.¹² Manfredo Tafuri und Deborah Howard haben die venezianische Hochrenaissancearchitektur in den Kontexten der intellektuellen Kontroversen der stadtpatrizischen Gelehrtenkultur verankert.¹³ Ich selbst habe den Versuch gemacht, die Architektur- und Kunstpatronage des Condottiere Bartolomeo Colleoni als Produktionen unter den Bedingungen der zeitgenössischen Kriegs- und Gewaltkultur und damit einem virulenten Konfliktmilieu zu analysieren.¹⁴

Zielt man vor dem bislang sozusagen neutralen fachspezifischen Hintergrund darauf ab, den Konfliktbegriff systematisch in die Kunstgeschichte zu integrieren, so hätte man die Befunde der Politik-, Sozial- und Geschichtswissenschaften ausführlicher zu bedenken. Hier benennt der Begriff des Konflikts (von lateinisch «confligere, conflictum» – zusammentreffen, streiten, Streit) die Grundgegebenheit des Dissenses im Zusammenleben nicht nur zwischen Menschen, sondern auch zwischen Menschen und ihrer Umwelt. Ein Konflikt ist im allgemeinsten Sinn eine Situation, die von divergierenden Handlungstendenzen bestimmt ist, seien es intrapersonale Emotions- oder Gewissenskonflikte oder seien es interpersonale Konflikte in der Kommunikation. Letztere mögen etwa Klassen-, Regional-, Konfessions-, Gewalt-, Ideologiekonflikte betreffen.¹⁵ Konflikte verweisen auf institutionelle Praktiken, die nicht mehr unbedingt oder ausschließlich von den Beteiligten intentional gesteuert sind, sondern strukturelle Konstellationen abbilden.¹⁶ Sie sind gesellschaftlich ohnedies unvermeidlich und allgegenwärtig. Indem Konflikte durch Handlungsdifferenzen geprägt sind, werden in ihnen zugleich Handlungsalternativen sichtbar und für die Aushandlung verfügbar. Sie produzieren einerseits als kommunizierte Widerspruchsäußerungen evolutionäre Varianz, sind aber andererseits gesellschaftlich nicht unmittelbar zu kontrollieren. Daher sind sie in ihrer Qualität, Handlungsalternativen offenzulegen, produktive Agenten der Kommunikation, zugleich sind sie aber auch Störfaktoren der Kommunikation, da sie das Problem der Unentscheidbarkeit aufwerfen. In dieser ambivalenten Bedeutung von Konflikten liegt im Wesentlichen die systemtheoretische Relevanz des Konflikts begründet. Konflikte existieren, so formuliert es Niklas Luhmann, «parasitär» in sozialen Systemen, indem sie diese selbst voraussetzen, sich aber dort als eigenes «Kleinstsystem» etablieren. Ausgehend vom Mikrosystem des Konflikts stellt sich dann die Frage nach den Strategien der Kontrolle und der Einhegung von Konflikten, vor allem durch Rechtsvorschriften oder Normen, um Konflikte innerhalb der Makrosysteme handhabbar zu machen.¹⁷

Ergänzend zum systemtheoretischen Verständnis lassen sich Konflikte auch als geschichtstheoretisches Problem beschreiben. So hat Reinhart Koselleck in seinen Beiträgen zur Historik den Konflikt als eine Grundgegebenheit historischer Entwicklungsdifferenz benannt: «Alle Konflikte, Kompromisse und Konsensbildungen

lassen sich zeittheoretisch auf Spannungen und Bruchlinien [...] zurückführen, die in verschiedenen Zeitschichten enthalten und von ihnen ausgelöst werden können.»¹⁸ Geschichtliche Prozesse, so Koselleck weiter, setzen sich meist aus rekurrenten Strukturen und einmaligen Pragmatiken zusammen.¹⁹ Genau aus dieser Überlagerung von Langwierigkeit und Plötzlichkeit in Handlungsabläufen können Konflikte erwachsen.

Der Konfliktbegriff läuft also am Ende selbst auf einen Konflikt hinaus: Konflikten sind sowohl systemimmanente Dauerhaftigkeit als auch eruptive Ausbruchseigenheiten eingeschrieben. So kann, um wieder auf die Kunstgeschichte zurückzukommen, ein Blick auf methodische Angebote anderer Disziplinen für die kunsthistorische Konfliktforschung wenigstens zwei Fragstellungen auswerfen: Sie betreffen konfligierende Formen und kulturelle Wandlungsprozesse.

Dürers Renaissancedilemma

Was damit gemeint ist, verdeutlicht eine Passage in der von Albrecht Dürer 1525 publizierte *Underweysung der Messung*:

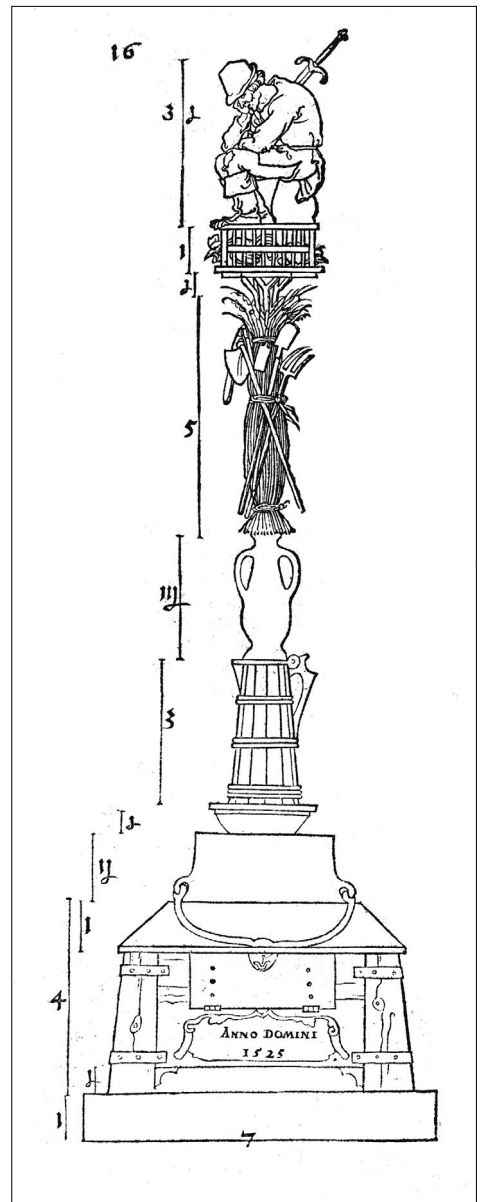
So man aber von dem gantzen bauwerck oder seynen teylen reden will / acht jch es sey keynem beruembten baumeister oder werckman verborgen wie kuenstlich vnd meysterlich der alt Roemer Vitruvius in seinen buecheren von der bestendigkeyt / nutzbarkeyt / vnd zierden der gebeue geschryben hab / der halb jme auch for anderen zuofolgen / vnd sich seiner ler zuobrauchen ist. So jch aber ytzo fuer nym ein seuelen oder zwo leren zuomachen / fuer die jungen gesellen / sich darynn zuo vben / so bedenck jch der deuetschen gemuet / dann gewonlich alle die etwas newes bauwen woellen / wolten auch geren ein newe fatzon dar zuo haben / die for nye gesehen wer. Darumb will jch etwas anders machen / darauß nem ein ytlicher was jm gefall / vnd mach nach seinem willen.²⁰

In einer heute ferngerückten Orthographie und in einem teils fremden Lehenwortschatz («fatzon») kommen in diesem Textabschnitt Konfliktaspekte auf recht unterschiedlichen Ebenen zur Sprache. Zunächst rekurriert Dürer mit dem Hinweis auf Vitruv auf die antike Tradition und auf die ästhetische Norm der vitruvianischen Trias («firmitas / utilitas / venustas»). Deren Begriffe werden von Dürer – offenbar an dieser Stelle zum ersten Mal überhaupt – von der Universalsprache des Lateinischen in die Nationalsprache des Deutschen übersetzt («bestendigkeyt / nutzbarkeyt / zierden»). So hat der Traditionsrekurs zuerst einmal die Hürde sprachlicher Anpassung zu nehmen, und es war erhebliche sprachliche Vermittlungsarbeit zu leisten, wobei es zu den Leistungen Dürers gehört, die in lateinisch-griechischen Hybridbildungen überlieferte Fachterminologie in ein sich erst konstituierendes nationalsprachliches Kunstidiom übertragen zu haben. Der Traditionsrekurs kollidiert aber mit einer Modernisierungsabsicht. Hinter dieser Absicht stecken wiederum ein protonationaler Impuls, eine Generationendifferenz und das Plädoyer für künstlerischen Freiraum: So richtet Dürer sein Lehrbuch an die «jungen Gesellen», die nach «eigenem Gefallen und Willen» in einem «neuen Stil, wie er vorher noch nie gesehen» wurde, «etwas Neues bauen wollen». In den wenigen Zeilen Dürers verdichtet sich ein kompliziertes Gefüge von kulturellen Differenzen, die sich im Sinne Luhmanns auch als strukturelle Konflikte beschreiben lassen.

Dies sei mit zwei weiteren Beobachtungen zu Dürer belegt. So bietet die *Underweysung* eine praktische Anleitung zur zentralperspektivischen Raumkonstruktion und zur Säulenlehre, wobei jedoch in das Regelwerk ganz unvermittelt die damalige historische Realität einbricht. Denn mitten im deutschen Bauernkrieg entwarf

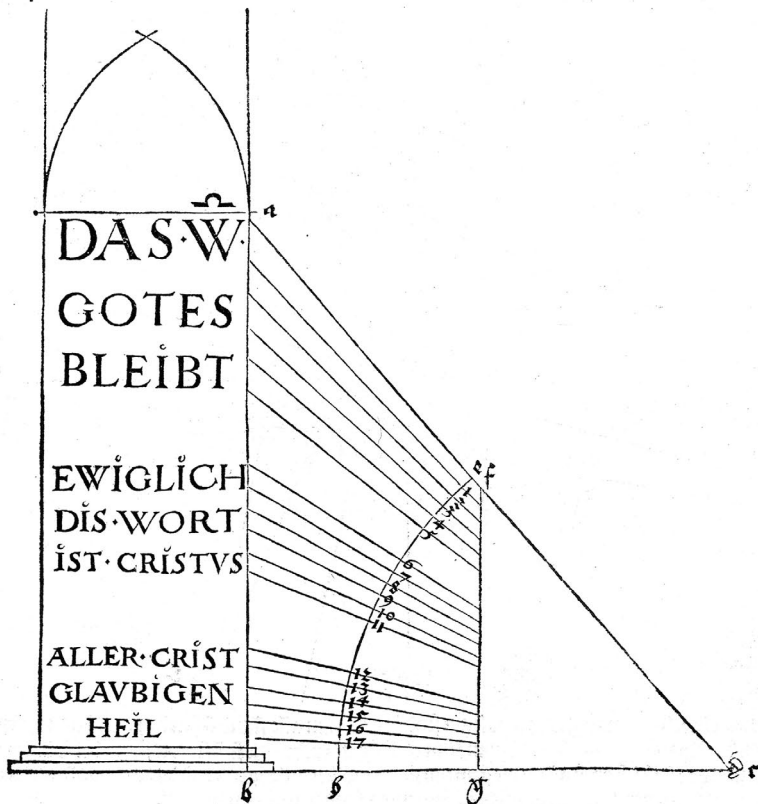
Dürer für sein Buch die berühmte, ebenso eigensinnige wie bis heute rätselhafte Variante einer auf einer Holztruhe aufragenden, aus agrarischem Gerät und Feldfruchtbündeln zusammengesetzten Denkmalsäule zur Niederwerfung der Bauernrevolte in Franken (Abb. 1).²¹ Solche Bezugnahmen auf die Gegenwart und auf regionale sowie protonationale Kontexte²² sind keineswegs marginal und sie sind auch nicht vereinzelt.²³ Vielmehr stehen sie im Zentrum von Dürers Publikationsabsicht, die auf die humanistische Vermittlung der antiken Kulturtechniken der Rechenkünste und des Bauens ebenso zielte wie auf deren Hinführen in die Gegenwart. Im Vorwort der *Underweysung* wendet sich Dürer ausdrücklich an die Modernitäts- und Distinktionsansprüche potentieller Auftraggeber in «vnsern deutschen landen».²⁴ Im dritten Buch bietet Dürer für die Schriftkultur ein analoges Beispiel der Anpassung, wenn er auf der einen Seite die Konstruktion der Lettern der Capitalis quadrata für das Lateinische erläutert und auf der anderen Seite die gotischen Buchstaben mit ihrer «alten textur» weiterhin auflistet. Bemerkenswert bleibt in der einführenden Illustration zum Abschnitt über die unterschiedlichen Typographien der mediale Widerspruch (Abb. 2). Er besteht darin, dass Dürer die Renaissancekapitalis grundsätzlich für lateinische Inschriften vorsieht, jedoch seinen Gedenkstein mit einer auf Deutsch verfassten Inschrift versieht, welche inhaltlich den seinerzeit höchst aktuellen lutherischen sola scriptura-Imperativ mitteilt.²⁵

Mit seiner *Befestigungslehre* von 1527 setzt Dürer dieses Programm fort. Es versteht sich von selbst, dass schon das massive Interesse an den verschiedenen Typologien der Fortifikationsarchitektur (Türme, Bastionen, Mauern etc.) auf die für die Epoche bestimmende Allgegenwart von Kriegskonflikten mit deren neuen Militärtechnologien beruht.²⁶ Im Zentrum von Dürers Befestigungstafelwerk steht



1 Albrecht Dürer, Bauernkriegssäule, Illustration aus: *Underweysung der Messung*, 1525, S. 82.

E begibt sich oft das man schrift an die seulen / thürn / oder an hohen mauren macht / da-
 rumb welcher an ein thuren schreyben will das man die oberst zeyl der buchstaben als wol ge-
 sech zu lesen als die vnderst / der mach sie oben größer dan vnden / durch ein solichen weg / stell
 dein gesicht so weyt von dem thurn / vnd in der höch wie du wilt / Dis sey ein punct .c. vñ nym für dich
 den weg des dyangels .a. b. c. der .16. figur des lini büchleins / vñ las das .a. b. sein die thüren höhe oder
 want darauf du schreyben wilt. Nün teyl in das cirkeldrum .b. e. mit puncten gleych weyten der zeylen
 darein du schreyben wilt / vñnd als dann far auß des gesichts puncten .c. mit geraden linien durch all
 puncten des cirkeldrums .b. e. bis an die aufrechte thür höhe oder want .a. b. Darnach far mit parlini
 en auß disen puncten auß des thurns want ober zwerch. Zwische die selben linien mußt du dein schrift
 setzen / da wirdt dir anzeygt wie vill die oberen buchstaben grösser werden dann die vnderen / vñnd so du
 aber ein kurze lini nach der langen .a. b. gleychmestig wilt teylen / so reytß all linien gerad in den puncte
 c. vñnd schneid sie mit einer aufrechten parlini .f. g. gegen dem puncten .c. ab. so wirdt .f. g. gleych geteylt
 wie .a. b. mit der sie ein parallel ist. Dis ist zübrauchen im für oder hinderseyt zü ergrößen oder kleiner
 machen. Also sind all lini nach anderen zü teylen in gleychen oder vngleychen dingen / vñnd in den tey-
 len die man nit nennē kan / vñ soliche teylung hat nit allein stat in den pußtabe / sonder in allen anderē
 dingen / vñ in sonders so man einen hohen thuren in allen gaden mit bildwercken zire will / also dz die
 oberen bild gleych den vnderen scheynen kan durch disen weg geschehen / wie das hernach außgeris-
 sen ist.



2 Albrecht Dürer, Inschriftendenkmal, Illustration aus: Unterweysung der Messung, 1525, S. 114.

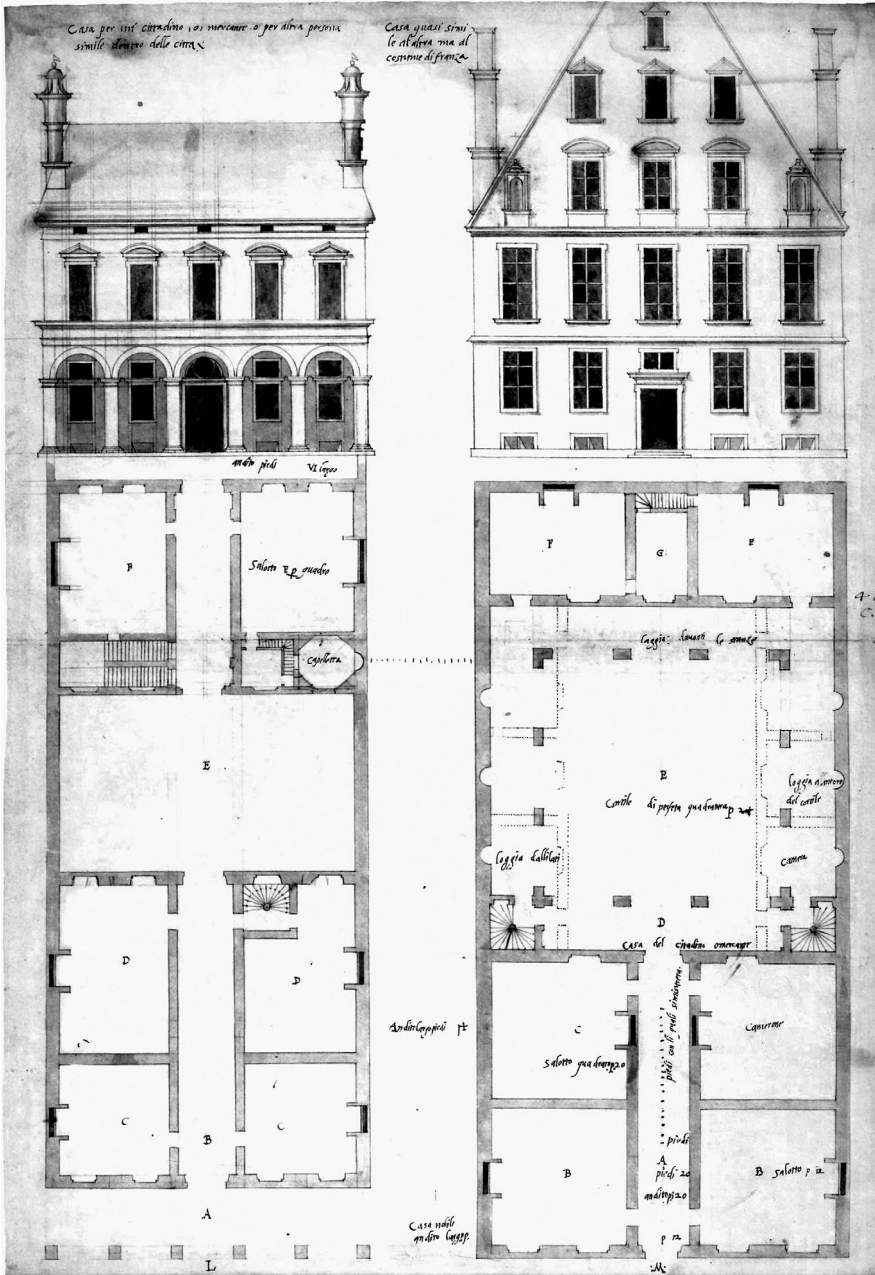
der Plan für eine Idealstadt, die auf einem regularisierten geometrischen Grundriss entworfen ist und deren soziale Organisation utopische Züge trägt. Die Befestigungsanlagen prägen hier bereits maßgeblich das Erscheinungsbild. Zudem widmet sich Dürer in den übrigen Teilen des Werkes unterschiedlichen Entwurfsvarianten von Bastionen in bestehenden Städten. Das Buch, so der Autor einleitend, kann für «Künig, Fürsten, Herrn und Städt» nützlich sein, «und nit allein, daß ein Christ vor dem andern beschützt werde, sondern auch die Länder, so dem Türcken gelegen sind, sich vor desselben Gewalt und Geschoß erretten möchten.»²⁷ Das Buch ist dem damaligen Kaiser Ferdinand I. von Habsburg gewidmet, für den an den Ostgrenzen des Heiligen Römischen Reiches die Kriege gegen das Osmanische Reich eine militärische Wirklichkeit geworden waren.

Konfliktfelder der Renaissancerezeption – eine Vorschlagsliste

Ausgehend von einleitenden methodischen Erwägungen und nach einem kursorischen Blick auf den Einzelfall der beiden Traktate von Albrecht Dürer lassen sich mehrere Kommunikations- und Normkonflikte für die frühneuzeitliche Architekturentwicklung verallgemeinern. Die im Folgenden vorgeschlagenen Konfliktebenen haben unterschiedliche Relevanz und Reichweite, wobei die Wirklichkeit von Beauftragung, Entwurf, Planung, Realisierung und Nutzung von Bauten durch die ständige Überlagerung verschiedener konfligierender Aspekte geprägt ist.

Der *Sprachkonflikt*, das heißt die Übersetzung architekturtheoretischer Grundbegriffe und des Fachsprachenvokabulars von der lateinischen Universalsprache in die europäischen Nationalsprachen vollzieht sich im Kontext einer sich seit dem 14. Jahrhundert anbahnenden Verbreitung der Volkssprachen in der Schriftlichkeit, die seit dem frühen 16. Jahrhundert in staatlich gelenkte Sprachpolitiken mündete. Nationale sprachliche Partikularisierung sowie die Homogenisierung des Untertanenverbandes durch die Vermittlung einer Nationalsprache gingen Hand in Hand und wurden vom gleichzeitig entstehenden Buchmarkt befeuert. Dabei kam es auch zur verstärkten Nachfrage nach nationalsprachlicher Fachliteratur. Dass auch die Architekturtheorie im Trend der publizistischen Ausdifferenzierung lag, zeigt sich am eindrücklichsten bei dem Architekten und Architekturpublizisten Sebastiano Serlio. Er setzte auf die kumulative Strategie der Veröffentlichung von Separatschriften zu speziellen Bauaufgaben und Themen. So zeigt auch sein Beispiel, wie schon dasjenige Dürers, dass die nationalsprachlichen Eingemeindungen diverse Kontextanpassungen im Hinblick auf die Aktualisierung der Inhalte und die Überprüfung von deren Verbindlichkeit notwendig machten.

Dies geht mit *ästhetischen Konflikten* einher. So stellt Serlio in seiner Säulenlehre klar, dass er sich zwar noch auf Vitruv bezieht, dass er aber die «modernen Anwendungsweisen» der Säulenordnungen («li usitati moderni») im Sinn habe.²⁸ Dementsprechend zeigt er in seinem Werk neben antiken Gebäuden auch zeitgenössische Gestaltungslösungen und eigene Entwürfe. Er stellt die Formerfindung dem Ermessen des Architekten anheim und macht dafür ein geradezu überbordend reiches Begriffsangebot («arbitrio, liberalità, parere, giudizio de l'architetto»), die das manieristischen Plädoyer für die schöpferische Freiheit des Baumeisters («licentia») amplifikatorisch bestätigen. Hinzu kommt Serlios Respekt vor den speziellen Bedingungen einer kommunalen oder regionalen Baupraxis. So spricht er anerkennend von den «venezianischen Gepflogenheiten des Palastbaus» («case al costume di Venetia»).²⁹ Im Sechsten Buch bietet er für Wohnbauten in Italien und Frankreich



3 Sebastiano Serlio, Italienisches und französisches Kaufmannshaus, Illustration aus: Libro sesto, um 1550, Tafel L.

eigene Alternativentwürfe (Abb. 3). Die Beschriftung über der rechten Hausfassade lautet: «casa quasi simile al'altra ma al costume di francia». Während in der Tat die Grundrisse, den Zweckerfordernissen eines Handelshauses entsprechend, recht ähnlich sind, so sind die Unterschiede bei den Fassaden, den Dächern und den Innenfassaden des Cortile erheblich. Artikuliert wird so eine Kulturdifferenz beim Bedarf

nach einer milieutypischen Außendarstellung der Häuser ebenso wie nach der Anpassung an unterschiedliche klimatische Bedingungen und lokale Bautraditionen.³⁰

Ein weiterer ästhetischer Konflikt zeigte sich in der Anwendung des antikisierenden Formvokabulars, vor allem der Säulenordnungen, im Hinblick auf die Maßstäblichkeit neuzeitlicher Großbauten. Giacomo Barozzi da Vignolas 1562 publizierte *Regola delli cinque ordini d'architettura* ist zweifellos die direkteste Antwort auf diese entwurfspraktische Herausforderung.³¹ Vignola entwickelt für die Säulenordnungen ein gegenüber den älteren Theorien wesentlich einfacheres, modular vereinheitlichtes Baukastensystem. Während frühere Theoretiker noch komplizierte proportionale Binnenverhältnisse der einzelnen Säulen zugrunde legten, geht er von definierten Höhererstreckungen aus und berechnet die entsprechenden Abmessungen der Einzelglieder. Mit dieser an sich simplen arithmetischen Operation war ein gewaltiger Schritt für die Praxis getan: Die Säulenordnungen wurden als Einbauelemente für konkret vorgegebene Geschosshöhen verfügbar gemacht. Vignola hat mit seinem Säulenbuch sicherlich auch die europaweit renommierten Baustellen seiner Zeit im Hinterkopf, die seit dem frühen 16. Jahrhundert in den Dimensionen riesenhafter Großprojekte emporwuchsen, allen voran Neu-Sankt Peter in Rom (ab 1505) und die dortigen Kuriengebäude, sodann der Neubau des Louvrepalastes in Paris (ab 1546), die von Vignola selbst geplanten Farnese-Paläste in Caprarola und Piacenza (ab 1558) und als Zenit der Entwicklung der Escorial in Zentralspanien (ab 1563). Diese Monumentalisierung des Maßstabs hat ihre Voraussetzungen in einer modernisierten Staatlichkeit, die sich in Territorialisierung, Zentralisierung und Bürokratisierung sowie der damit verbundenen effizienten Ressourcenabschöpfung niederschlug. Mit dem Maßstabssprung in die Großbauten ging die effiziente Organisation der unter der Observanz der Fürstenhöfe stehenden Bauverwaltungen einher.

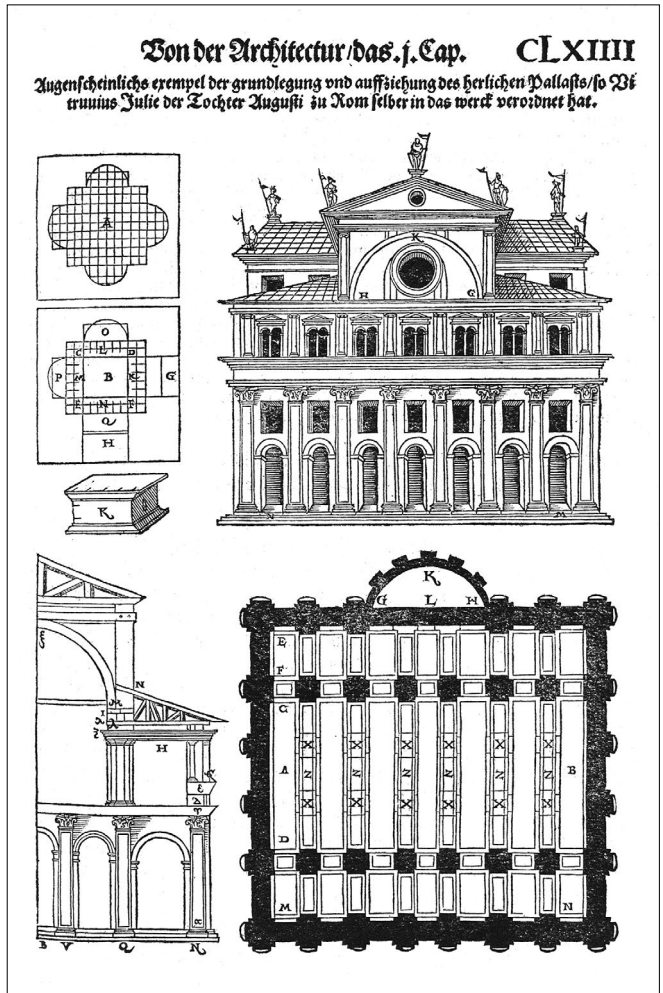
Die sich kontinuierlich abzeichnende Entbindung der Säulenordnungen aus den normativen Proportionssystemen erweist sich für die Renaissancearchitektur nur als ein einzelnes Symptom eines weitaus grundsätzlicheren Konflikts, der die *Differenz von Ethik und Rhetorik* der Architektur betrifft. Im Hintergrund steht hier das Problem, dass das anthropomorphe Architekturverständnis in der Architekturtheorie der Renaissance keineswegs nur in naturgegeben kreatürlichen Analogien und in einer elementaren Anthropologie – wie der proportionalen Einschreibung des Menschen in die kosmische Harmonie – zum Ausdruck kommt. Vielmehr wurden auch vielfältige soziale Metaphern gefunden, um die rhetorischen Eigenschaften von Architektur und deren mediale Vermittlungsleistung zu beschreiben. So vergleicht Antonio Filarete in seinem um 1464 vollendeten Architekturdialog die ornamentierte Fassade eines Gebäudes mit dem Ornat eines Priesters und klassifiziert die am Außenbau verwendeten Steinsorten in unterschiedlichen Klassen («qualità») entsprechend der Ständehierarchie. Bei der Bauornamentik handelt es sich für ihn um eine Entsprechung zu den Kleiderordnungen, die seinerzeit die Gewänder im Hinblick auf Stoffqualitäten, Schnitte und sogar Webarten reglementierten.³² Hatte noch ein Jahrhundert später der mit Tizian befreundete Dichter Pietro Aretino in einem Brief von den «Gewändern antiker Bauwerke» («gli abiti delle architetture antiche») gesprochen³³, so variierte Sebastiano Serlio etwa gleichzeitig diese Metapher und beschreibt die Säulenordnung als «Maske» («maschera») eines Gebäudes.³⁴ Neben der Kleidermode stellte auch die Anatomie eine systematische Bezugsebene des Vergleichs dar, indem analog zu Skelett und Haut zwischen Gebäudeinnerem und Fassade unterschieden wurde.

All diese Metaphern bringen die grundsätzlich ostentative Qualität einer Architektur zur Sprache, die an die Lesekompetenz einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit adressiert ist. In ihnen steckt jedoch darüber hinaus das Eingeständnis, dass es sich bei der Architektur um ein die Wirklichkeit potentiell verschleiern des Darstellungsmedium handelt, bei dem die verborgene Baukonstruktion und der Innenraum einerseits und das Äußere der Fassade andererseits nicht identisch sind. Damit gerät auch die Architektur in den Bannkreis eines fundamentalen Erkenntnisproblems des Humanismus. Dieses stand unter den Vorzeichen eines der zentralen Normkonflikte frühneuzeitlicher Gesellschaften, nämlich der «dissimulatio». So galt es in der politischen, ethischen und rhetorischen Theorie der Zeit als Zeichen von Staatsräson, sozialer Klugheit und von zivilisiertem Takt, sich der jeweiligen Situation mit absichtsvoller, kunstvoll verhüllter Verstellung anzupassen.³⁵ Die Renaissancearchitektur wurde als ein rhetorisches Medium in die Taktik und Technik des vorsätzlichen Verbergens und der kunstvollen Verstellung mit einbezogen.

Die Kernproblematik dieser sozusagen vorgelagerten Kommunikations- und Normenkonflikte steckt im *Typologienkonflikt*. Dabei geht es um die schlichte Frage, welche aus der Antike überkommenen Typologien für die Neuzeit adaptierbar waren und in welcher Weise damit der hierarchisch aufgefasste, politisch-repräsentative Rang der jeweiligen Bauaufgaben in die Herrschaftskultur der eigenen Zeit integrierbar war. Der dann ab den späten 1680er Jahren offen ausgetragene Antikenstreit der Querelle des anciens et des modernes, der sich um die Verbindlichkeit der antiken Kulturtradition drehte und am Ende für die Modernisten entschieden wurde, warf seine Vorzeichen schon in der Renaissance voraus. Eine im Wortsinn durchschlagende Episode ereignete sich im Jahr 1512 während des Reichstags in Trier. Der Kleriker Johannes Enen berichtet in seiner Chronik, dass Kaiser Maximilian I. während seines dortigen Aufenthalts befohlen habe, Kanonenschüsse auf einen Turm in der Nähe der Porta Nigra abfeuern zu lassen. Der Turm sei «auch fast starck aber nit also hubsche» wie das berühmte benachbarte, damals noch als Kirchenumbau bestehende römisch-kaiserzeitliche Stadttor. Zum Einsatz kam die größte Kanone der Stadt, und es gab offenbar kleinere Demolierungen am Gebäude: «Maximilianus [...] thet ettliche schüs mit einem grossen hauptstück der stat von Tryer welchs dem thurn gar ein klein erschreckung gab.»³⁶ Der Schlagabtausch zwischen modernen Kanonen und altem Befestigungsgemäuer spielt sich nicht nur auf dem besonders virulenten Konfliktfeld des Militärwesens ab, er lässt darüber hinaus auch Rückschlüsse auf ein streitbares und kompetitives Antikenverständnis als ein Vorbote des späteren Antikenstreits zu.

Insgesamt stellt sich der Typologienkonflikt als ein Problem der von Koselleck erörterten Entwicklungsdifferenz dar, genauer: der unterbrochenen Kontinuität zwischen Antike und Neuzeit. Wenn antike Bauwerke als Steinbrüche Verwendung fanden, wenn die umgebaut wurden oder wenn man sie dem Verfall überließ, so wurden sie zu Relikten, denen ihre relationale Bedeutung allmählich abhandengekommen war. Die Bauten wurden aus den Nutzungsregeln und damit aus gesellschaftlichen Beziehungsgefügen herausgelöst und zu obsoleten Räumen.³⁷ Für manche Bauaufgaben war die Beendigung der Interaktion von Menschen und baulichen Ressourcen klar, wenn etwa Tempel, Thermen, Arenen und Theater weder in ihrer Primärfunktion weitergenutzt noch, zumindest zunächst einmal, als moderne Bautypen reaktiviert wurden. Andere Typologien, wie der Triumphbogen, fanden zunächst nur auf dem Feld der ephemeren Festarchitekturen Anwendung.

Komplizierter ist die Situation bei denjenigen Bauten, die nicht nur pragmatisch genutzt, sondern auch ideologisch aktualisiert werden sollten. Dabei bestand der Anspruch, sie ausdrücklich in ihrem politischen Repräsentationsgehalt für die Gegenwart zu reaktivieren. Ein prägnantes Beispiel ist die Übersetzung der antiken Basilika in den modernen Bautypus des reichsstädtischen Rathauses, wie sie Walther Ryff in seiner kommentierten Vitruv-Übersetzung vornimmt. Die Illustration der Basilica Iulia hat Ryff von Cesare Cesarianos italienischer Vitruv-Übersetzung (1521) übernommen (Abb. 4). Mit seinem Buch, so lässt Ryff eingangs verlauten, will er sich dem «gemeinen Vaterlandt Teutscher Nation dankbar erzeigen» und durch die Vermittlung architektonischen Wissens zur «fuerderrnus gemeins Vatterlands» beitragen.³⁸ In seinen Kommentaren leistet er eine ganz konkrete Vermittlungsarbeit zwischen den vorbildlichen antiken Bautypen und den aktuellen Nutzungsanpassungen. So proklamiert er eine Dignitätssteigerung der jeweiligen Institutionen, wenn er das antike Forum mit dem Marktplatz seiner eigenen Zeit gleichsetzt und den Bautypus der antiken Basilika als «herlichen grossen Pallas» und als «künigliches gebew» für die Versammlung der Reichstage für angemessen hält.³⁹



4 Rekonstruktion der antiken Basilika, Illustration aus: Walther Ryff, Vitruvius Teutsch, 1548, Tafel CLXIII.



5 Lucas Kilian, Ansicht des Rathausplatzes in Augsburg mit Rathaus, Augustusbrunnen und Perlachturm. Kupferstich von 1619.

Bei dem von dem Stadtbaumeister Elias Holl geplanten, 1624 fertiggestellten Rathaus in Augsburg fand dieser theoretisch begründete Typologietransfer eine direkte Umsetzung. Dies ist vielleicht mehr am architekturikonologischen Anspruch und an den repräsentativ-ideologischen Absichten ablesbar als im tatsächlichen Erscheinungsbild des vielgeschossigen, auf quadratischem Grundriss errichteten Baus mit den die Dachsilhouette prägenden Zwiebeltürmen (Abb. 5). Die Anbringung der Bedeutung stiftenden dorischen Säulenordnung beschränkt sich auf das Portal, auf dessen Balkon sich die Stadtautoritäten zu öffentlichen Proklamationen präsentieren konnten, sowie auf die rahmenden Pilaster des Giebfeldes mit dem Doppeladler, der die Reichsstadt symbolisiert.⁴⁰ Das Motiv der Doppeltürme dürfte auf einer Rekonstruktion des Bautypus der antiken Basilika nach Vitruv beruhen, die Bernardino Baldi in seinem in Augsburg kurz vor dem Baubeginn des Rathauses publizierten Vitruv-Kommentar vorschlug und nach der die römischen Gerichtshallen den christlichen Gemeinden ähnlich gewesen seien, was wohl heißen soll, dass sie ebenfalls Türme besessen haben.⁴¹ Entscheidend bleibt für das Verständnis des Rathausbaus und seiner Saalausstattungen weiterhin, dass der historisch legitimierte politische Status einer ursprünglichen kaiserzeitlichen Stadtgründung und der Rang einer Reichsstadt in Erinnerung gebracht wird. So verbürgen immerhin gleich zwei Kaiserzyklen – eine Serie von Bronzebüsten im Eingangsfoyer des Erdgeschosses und eine gemalte Imperatorengalerie im Goldenen Saal – die Kontinuität der Reichsgeschichte. Auch indem in der Inschrift am südlichen Portal des Ratssaales das Rathaus als «praetorium»⁴², der Saal als «curia» und die namentlich aufgeführten amtierenden Vertreter des Stadtreiments mit Amtsbezeichnungen der römischen

Staatsverfassung tituiert werden⁴³, wird faktisch die römische Gründungsgeschichte als politische Aktualität restituert. Bei dem Bau und seiner Ausstattung kommt somit ein ausdrücklich performatives Geschichts- und Politikverständnis zum Tragen: Das aktuelle Programm einer kommunalen Selbstbehauptung mittels Stadtmodernisierung erhält aus den Antikenbezügen nicht nur seine Legitimation, sondern zeigt sich auch in der dissimulierenden Verhüllung all'antica. Moderne Realpolitik verwirklicht sich so als antikisierende Symbolpolitik.

Fazit

Die vorliegenden Überlegungen nehmen bestenfalls am Rande Bezug auf virulente epochentypische Konfliktfelder – die Rede ist also eher beiläufig vom Wachstum der frühneuzeitlichen Staatsgewalt, von Nationenkonkurrenz, von sich anbahnenden Staatenbildungskriegen sowie dem damit einhergehenden gesellschaftlichen Dissens und den Folgen für die Architekturproduktion. Im Kontext dieser politischen Entwicklungen ist es naheliegend und notwendig, insbesondere die von den Staatsgewalten oftmals selbstherrlich gegen die Interessen und bisweilen gegen die Widerstände von kommunalen Bewohnerschaften oktroyierte Baupolitik in den Blick zu nehmen.⁴⁴ Gegenüber solchen manifesten Konflikten kam es hier, wie eingangs ausgeführt, darauf an, Konflikte nicht primär als Eklat, sondern in ihrer strukturellen Entwicklungslogik zu verstehen und sie in dieser Bedeutung auf die Architekturgeschichte der Renaissance zu beziehen. Innerhalb dieser Entwicklungslogik lassen sich Konflikte als Kommunikations- und Normenkonflikte im Rahmen eines grundlegenden Traditions-Modernisierungs-Konfliktes präzisieren. Denn das «Aktionswort der rinascita»⁴⁵ umschreibt nicht nur die normative Erwartung – um nicht zu sagen: den Zwang – zu gesellschaftlich-kulturellen Initiativen und Innovationen, sondern es beinhaltet auch den ebenso normativen Rekurs auf die Antike. Kommunikative Konflikte resultieren dann vor allem daraus, wie diese Paradoxie von Modernisierungs- und Traditionsimperativ auf die partikularen Bedingungen unterschiedlicher Kulturmilieus produktiv als Spannungsfelder zu wenden wären.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Beiträge in Zeynep Çelik / Diane Favro / Richard Ingersoll (Hg.): *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley / Los Angeles / London 1994, bes. den als Vorspanntext wiederabgedruckten Aufsatz von Spiro Kostof: *His Majesty the Pick: The Aesthetics of Demolition* (1982), S. 9–22.
- 2 Evident ist dieser Topos besonders in den Migrations- und Kolonialpolitiken; vgl. Matthias Asche / Ulrich Niggemann (Hg.): *Das leere Land. Historische Narrative von Siedlergemeinschaften*, Stuttgart 2015.
- 3 Nicholas Temple: *Renovatio Urbis. Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II.*, New York 2011; René Schiffmann: *Roma Felix. Aspekte der städtebaulichen Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V.*, Bern 1985; Charles Burroughs: *Absolutism and the Rhetoric of Topography. Streets in the Rome of Sixtus V.*

in: Çelik / Favro / Ingersoll 1994 (wie Anm. 1), S. 189–202.

- 4 Joachim Fischer: *Die Bedeutung der Philosophischen Anthropologie für die Architektursoziologie*, in: Karl-Siebert Rehberg (Hg.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München, Frankfurt a. M. 2006*, S. 3417–3428, hier S. 3425. Zum Verständnis der neuzeitlichen Baugeschichte von Sankt Peter als Kampagne der «schöpferischen Zerstörung» gemäß dem Ökonomen Joseph A. Schumpeter vgl. Horst Bredekamp: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Berlin 2000; mit dem Begriff zum Verständnis der «Haussmannisierung» operiert auch Salvatore Pisani: *Architektenschmiede Paris. Die Karriere des Jakob Ignatz Hittorff*, Oldenburg 2022, S. 271–272.

- 5 Hans-Joachim Kunst: Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – die Kathedrale von Reims, in: Karl Clausberg (Hg.): Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Gießen 1981, S. 87–102, hier S. 87.
- 6 Dies war ein, zugegeben persönlicher, Eindruck vom 36. Deutschen Kunsthistorikertag 2022 in Stuttgart zum Hauptthema «Form Fragen». Vgl. auch Wolfgang Kemp: Kein Formbegriff in Sichtweite. Kann uns die Systemtheorie helfen?, in: Merkur Nr. 842, Juli 2019, S. 31–44.
- 7 Franco Moretti: Distant Reading, Konstanz 2016 (engl. 2013), Zitatparaphrase S. 59.
- 8 Caroline Levine: Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network (2015), Princeton / Oxford 2017.
- 9 Elaine Scarry: On Beauty and On Being Just, Princeton / Oxford 1999, S. 92 zur Etymologie von «fay» («sich verbinden») und als Ursprung des Wortes aus dem niederländischen Lehenwort «vegen» («fegen, (auf)putzen, schmücken»).
- 10 erinnert sei nur an den programmatischen Titel der Dissertation von Horst Bredekamp: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975.
- 11 Robert S. Nelson / Richard Shiff (Hg.): Critical Terms For Art History (1996), Chicago / London 2003, darin die Sektionen «Social Relations» und «Societies».
- 12 Evelyn S. Welch: Art and Authority in Renaissance Milan, New Haven / London 1995.
- 13 Manfredo Tafuri: Venezia e il Rinascimento, Turin 1985; Debora Howard: Venice Disputed. Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture, New Haven / London 2011.
- 14 Dietrich Erben: Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento, Sigmaringen 1996.
- 15 Hans Jürgen Krysmansk: Soziologie des Konflikts. Materialien und Modelle, Reinbek 1971; vielversprechend aber gänzlich irreführend ist der Titel des Essaybandes von Lelio Basso: Zur Theorie des politischen Konflikts, Frankfurt a. M. 1969.
- 16 Diese Überlegung in Analogie zum Begriff der «strukturellen Gewalt»; für den Begriff maßgeblich Johan Galtung: Strukturelle Gewalt (Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung), Reinbek 1975.
- 17 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a. M. 1984, bes. S. 529–541, die beiden zitierten Begriffe S. 533, 541.
- 18 Reinhart Koselleck: Einleitung, in: Ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 2000, S. 9–16, hier S. 9.
- 19 Reinhart Koselleck: Zeitschichten, in: Koselleck 2000 (wie Anm. 18), S. 19–26.
- 20 Albrecht Dürer: Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien, Ebenen unnd gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammen getzoge und zu Nutz alle Kunstlieb Habenden mit zu gehörigen Figuren in Truck gebracht, Nürnberg 1525 (Nachdruck Nördlingen 1983), fol. 82 (Buch III).
- 21 Hans-Ernst Mittag: Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs (Fischer Kunststück), Frankfurt a. M. 1984.
- 22 Caspar Hirschi: Wettkampf der Nationen. Konstruktionen einer deutschen Ehrgemeinschaft an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 2005; Ders.: The Origins of Nationalism. An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany, Cambridge 2012.
- 23 Zu solchen protonationalen, d. h. regional-territorialen oder kommunalen Identitätskonstruktionen vgl. die Fallbeispiele zur Lombardei und zu Florenz: Carol Herselle Krinsky: Casariano and the Renaissance Without Rome, in: Arte lombarda 16, 1971, S. 211–218; John Onians: Brunelleschi: Humanist or Nationalist? (1982), in: Ders.: Art, Culture and Nature. From Art History to World Art Studies, London 2006, S. 121–140.
- 24 Dürer 1525 (wie Anm. 20), Widmung (unpag.). Von der «deutschen Nation» («tewzen Natian») ist in einem Textentwurf der *Underweysung* die Rede; Albrecht Dürer: Schriften und Briefe, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1978, S. 238.
- 25 Dürer 1525 (wie Anm. 20), Buch III, hier S. 114 zur Illustration und S. 136 zur «alten textur».
- 26 Hierzu nur die Strukturanalyse von Johannes Burkhardt: Die Friedlosigkeit der Frühen Neuzeit. Grundlegung einer Theorie der Bellizität Europas, in: Zeitschrift für historische Forschung 24, 1997, S. 509–574.
- 27 Albrecht Dürer: Etliche vnderricht, zu befestigung der Stett, Schlosz, vnd flecken, Nürnberg 1527 (Nachdruck Nördlingen 1969), Widmung (unpag.).
- 28 Sebastiano Serlio: Regole generali di architettura (= Libro quarto), Venedig 1544 (Nachdruck Rom 2006), fol. ii verso.
- 29 Ebd., fol. xxxiii verso.
- 30 Sebastiano Serlio On Domestic Architecture. Different Dwellings From the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace. The Sixteenth Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University, Text by Myra N Rosenfeld, Cambridge / Mass. 1978, Tafel L mit Erläuterung.
- 31 Giacomo Barozzi da Vignola: Regola delli cinque ordini d'architettura, Vignola 1562 (Nachdruck Vignola 1974); vgl. Christof Thoenes: La regola delli cinque ordini del Vignola (1983), in: Ders.: Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten, Berlin 2002, S. 149–198.
- 32 Die Belegstellen bei Antonio Averlino detto il Filarete: Trattato di architettura, hg. von Anna Maria Finoli und Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, S. 74–76, 189, 218, 619; vgl. auch John B. Onians: Filarete and the *qualità*: Architectural and Social, in: Arte lombarda 38/39, 1973, S. 116–128; zur architektonischen Anwendung an der Cappella Colleoni in Bergamo Erben 1996 (wie Anm. 14), S. 134–136.

- 33** Brief an Tizian von 1546; zit. nach Charles Burroughs: *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of Authority, Surfaces of Sense*, Cambridge 2002, S. 197 und dort allgemein zum Problem S. 3–6.
- 34** Sebastiano Serlio: *Extraordinario libro di architettura*, Lyon 1551 (Neudruck Bologna 1978), Erläuterung zu Tafel 6.
- 35** Hierzu nur zusammenfassend Dietrich Erben: *Die Kirchen von Bankiers. Die Medici-Bank und die Kunst der Unternehmenskultur im Quattrocento* (2019), in: Ders.: *Humanität und gebaute Umwelt. Essays und Studien zur Architekturgeschichte*, Bielefeld 2023, S. 145–158, bes. S. 153–156.
- 36** Johannes Enen: *Epitome, alias Medulla Gestorum Trevensium*, Metz 1514, fol. 5r–5v; zit. nach Christopher Wood: *Maximilian I As Archeologist Emperor*, in: *Renaissance Quarterly* 58, 2005, S. 1128–1174, hier S. 1128 f.
- 37** Hierzu Urs Stähli: *Soziologie der Entnetzung*, Berlin 2021, S. 173–177, 280, 405 zu Ruinen, Schutt und obsoleten Räumen.
- 38** Walther Ryff: *Vitruvius Teutsch. Nemlichen des aller namhaftigsten vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis etc.*, Nürnberg 1548 (Neudruck Hildesheim / New York 1973), Einleitung (unpag.).
- 39** Ebd., Kapitel V,2 und Tafel CLXIII; allgemein zur Illustrationsstrategie bei Ryff Michael Gnehm: *Cum auctoritate et ratione decoris*. Bildinterpretationen in den Vitruvkommentaren W. H. Ryffs, in: Frank Büttner / Gabriele Wimböck (Hg.): *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, S. 129–156.
- 40** Zu dem ausführlich untersuchten Bau vgl. mit weiterer Literatur nur Dietrich Erben: *Architecture*, in: B. Ann Tlusty / Mark Häberlein (Hg.): *A Companion to Late Medieval and Early Modern Augsburg*, Leiden / Boston 2020, S. 526–552, hier S. 543–545.
- 41** Bernardino Baldi: *De verborum vitruvanarum significatione sive perpetuus* in M. Vtruvium Pollionem commentarius, Augsburg 1612, S. 26.
- 42** FERDINANDO II / IMPERATORE AVG(usto) / PRETORIVM HOC / PERFECTVM EST; angespielt wird im Kontext der Widmungsinschrift für Kaiser Ferdinand II. während des Dreißigjährigen Krieges speziell auf die Bedeutung des Praetoriums als kaiserliches Hauptquartier im Krieg.
- 43** DVVM VIRI PRAEFECTI – Stadtpfleger; QVINQVE VIRI – Geheime Räte; AEDILES – Baumeister.
- 44** Vgl. hierzu die in den Anm. 12–14 genannte Literatur; zum Fallbeispiel der Herrschaftsübernahme der Medici-Herzöge in Florenz vgl. Dietrich Erben: *Die Fiktion der Politik und die Schönheit der Bürokratie. Baupolitik unter Cosimo I de' Medici in Florenz* (2016), in: *Erben* 2023 (wie Anm. 35), S. 157–175.
- 45** Zum Begriff Odo Marquard: *Innovationskultur als Kontinuitätskultur. Überlegungen zur Renaissance* (1996), in: Ders.: *Skepsis in der Moderne*. Philosophische Studien, Stuttgart 2007, S. 83–92, hier S. 87.

Bildnachweise

- 1, 2** Dürer 1525 (wie Anm. 20), S. 82, S. 114
- 3** Serlio 1978 (wie Anm. 30), Tafel L
- 4** Ryff 1973 (wie Anm. 38), Tafel CLXIII
- 5** Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, G 12069