

nicht in die Klosterstickerei ein. Es stammt mit anderen verwandten Stickereien (aus Engern, Schuette und Müller, Nr. 178, 179) aus einem anderen Kulturkreis, aus einer Werkstatt im südlichen Niedersachsen, aus dem Göttinger Raum oder aus Westfalen. Mit Recht weist die Autorin zur Zeichnung des Antependiums vor allem auf Beziehungen mit England hin.

Der vorliegende Katalog geht unter der Bezeichnung „Bilderkatalog“, obgleich durchaus nicht von jedem Gegenstand eine Abbildung vorliegt. Im üblichen Sinn ist er nicht unter diese einzureihen, da Bilderkataloge lediglich eine Übersicht über eine Auswahl einer Sammlung geben und dem Besucher geringe Information vermitteln. Im Gegensatz dazu ist der vorliegende Katalog eine streng wissenschaftliche Arbeit.

Bedauerlich ist in dem vorliegenden Katalog die unzureichende Qualität der Abbildungen, die gerade für Textilien so wichtig sind, wo es in erster Linie auf die Darbietung des Technischen und erst in zweiter Linie auf die Wiedergabe des Motivs ankommt, speziell bei den frühen Seidenstoffen. Und wäre nicht für einen wissenschaftlichen Katalog, der ein Handbuch für den Gebrauch bildet, ein fester Einband am Platz?

Das Kestner-Museum hat mit diesem wissenschaftlich vorbildlichen Katalog von Ruth Grönwoldt einen guten Anfang für die Reihe seiner Textilkataloge gemacht, und man wird den weiteren mit Interesse entgegensehen.

Marie Schuette

ERIK FORSSMAN, *Palladios Lehrgebäude. Studien über den Zusammenhang von Architektur und Architekturtheorie bei Andrea Palladio*. Stockholm Studies in History of Art IX, 1964. – 201 S., 76 Abb.

Forssmans „Studien“ umfassen vier Essays. Der dritte, „Das Lehrgebäude“ (130 – 176), baut auf des Verf.s Stockholmer Habilitationsschrift auf (Säule und Ornament, 1956; Dorisch, Ionisch, Korinthisch, 1961) und enthält die beste Übersicht über Typus, Vorgeschichte, Inhalt, Methode und historische Bedeutung der „Quattro Libri“ Palladios, die es bisher gibt. Zusammen mit dem zweiten Essay über die „Architektonischen Typen im reifen Werk“ (48 – 129) bildet dieser dritte Teil das Kernstück des Buches. Hier entwickelt F. seine Grundgedanken und legt seine Anschauungen über die Denk- und Gestaltungsart Palladios seit 1550 dar. Es geht ihm im Sinne Goethes um unterscheidende Einsicht anstelle getrennter Alternativen wie Praxis – Theorie, Nachahmung – Erfindung, Klassizismus – Manierismus; er sucht den wesentlichen Zusammenhang aller Äußerungen Palladios zu erkennen und darzulegen: Architektur und Architekturtheorie bei Palladio sollen „als Ausdruck eines einheitlichen architektonischen Denkens“ aufgefaßt werden. In der Verwirklichung dieses Ziels gewinnt das Kernstück des Buches seine eindrucksvolle Geschlossenheit, seinen Ernst, seine Klarheit.

Der erste Essay über „Das Frühwerk“ (9 – 44) bietet dazu eine historische und stilkritische Einführung und bildet im gewissen Sinn auch die Probe aufs Exempel. Der vierte Teil, ein Exkurs über „Palladios Stil“ (177 – 202), hat dagegen den Charakter einer klärenden Auseinandersetzung mit den bisherigen Urteilen über Palladios Stel-

lung in der Stilgeschichte. F. nimmt hier – nicht sehr glücklich, wie ich meine – seinen Ausgang von einer recht starren Unterscheidung von Zeit- und Eigenstil, prüft dann die sich oft widersprechenden Kennzeichnungen der Kunst Palladios als Renaissance, Klassizismus, Manierismus und Barock und schließt vorsichtig und überraschend: in „vielen Stücken“ müsse Palladios „statischer Realismus“ als manieristisch bezeichnet werden (198). Nicht aber Klassizismus, sondern „Klassizität“ im Sinne von Kurt Bauch zeige Palladios Kunst: was am Zeitstil allgemein als Klassizismus umschrieben werden kann, das wird von Palladio auf die Stufe der Klassizität gehoben, die auch die „manieristischen Tendenzen“ mit einschließe (199). Eine Erinnerung an die Sonderstellung Venedigs ist diesem Urteil angefügt. Wenn F. im Exkurs weder die Überzeugungskraft der Gedanken und Anschauungen erreicht, die das Buch sonst auszeichnet, noch völlige Klarheit darüber schaffen kann, was er unter Stil versteht, dann liegt dies zweifellos an der allgemeinen Lage in diesem Bereich kunsthistorischer Deutung.

Die vielen Vorzüge des Buches zu würdigen, die Probleme, die es stellt, zu beleuchten und zu diskutieren, ist in dem Rahmen dieser Anzeige, auch nur andeutend, nicht möglich. Es muß genügen, F.s Palladio-Bild nach zwei Seiten hin zu kennzeichnen: nach den tragenden Grundgedanken und am Beispiel der Wertung und Beurteilung einzelner Hauptwerke Palladios.

Zu den Hauptgedanken F.s gehört die Auffassung vom „Typus“ und die Einstellung zur alten Frage: Nachahmung oder Erfindung. Palladio, der Baumeister wie auch der trattatista und der Verehrer der antiken Architektur, ist für F. durch das Denken in Typen gekennzeichnet. Die typische Denk- und Gestaltungsweise Palladios ist Ausdruck eines Glaubens an die „precetti“ der Architektur, der Überzeugung also von der Existenz nur einer, der wahren Baukunst; so erklärt sich auch Palladios liebevolles Studium der Alten, denn diese hatten „sich nicht, ewig Neues erfindend, von Einfall zu Einfall fortreiben lassen, sondern hatten in Typen gedacht“ (48 f.). Oberflächlich besehen, klingt das nach Klassizismus. Aber F.s Auffassung des Typus unterscheidet sich sowohl von der Annahme einer Idee als auch, ganz entschieden, von der landläufigen Meinung, Typus sei ein fertiges Muster, eine Matrize, ein Schema, das, einmal festgestellt, beliebig oft reproduziert werden kann. Vielmehr wird Typus hier als Ursprung, als unaufbrauchbarer Urstoff verstanden, aus dem die verschiedensten Gewächse der Palladianischen Kunst wie aus einer „Urpflanze“ hervorgehen. Für Palladio war deshalb „Nachahmung“ und „Erfindung“ keine Alternative (45 ff., 47: Goethes Bemerkung zu diesem Problem).

Ein helles Licht wirft auf dieses Verständnis vom Typus z. B. der Satz, daß die Rotonda eine „singuläre Manifestation des Villen-Typus“ Palladios darstelle (80), obwohl sie doch, wie sich der Verf. an anderer Stelle behelfsmäßig ausdrückt, kein „Prototyp“ der Palladio-Villen sei. Diese äußerst fruchtbare Auffassung vom Denken in Typen bei Palladio, die zwar nicht streng definiert, aber im Zusammenhang entwickelt und mitgeteilt wird, bestimmt auch die Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung Palladios. Bis 1550 erkennt F. wohl Ansätze zu der typischen Denk- und Gestaltungsweise, sieht diese aber doch erst dann voll ausgebildet, übrigens vor dem

Vitruvkommentar des Daniele Barbaro, so daß z. B. der Palazzo Thiene, den F. bereits in die 40er Jahre datiert und dessen Konzeption meist als Reflex der Rekonstruktion der „casa degli antichi“ bei Barbaro gedeutet wurde, für F. „wohl eine Station auf dem Wege zur casa degli antichi, aber kein Exempel derselben darstelle“ (38). Solcher Auffassung vom Typus als spezifischen Modus der Erfindung ist uneingeschränkt beizupflichten; sie leistet für das Verständnis von Villa und Stadtpalast bei Palladio außerordentlich viel, besonders bei der Analyse der Gesamtdisposition und Raumanordnung. Daß F.s Überlegungen über den „Typus der christlichen Kirche“ (111 – 120) nicht so überzeugend wirken, hängt nicht an seinem Grundgedanken, sondern vielmehr an einer merkwürdigen Wendung desselben.

Typus ist für F. vor allem Gebäude typus. Die kubische oder quaderförmige Baugestalt, Stereometrie, Ausdehnung und Zusammenhang planer Flächen – diese Züge treten hier scharf hervor, Züge also, die man heute allgemein schätzt und die gelegentlich auch in der modernen Rekonstruktion (Refektorium von San Giorgio Maggiore) überdeutlich werden. Es ist eine Folge solcher Aspekte, daß die Villenbauten an erste Stelle rücken, während die späteren Kirchenbauten und auch schon die Basilika in Vicenza in den Hintergrund treten. Denn die Basilika des Palladio ist kein Gebäude, sondern ein Bauwerk, durch welches das alte spätgotische Gebäude völlig neugestaltet wurde; was aber die Kirchenbauten betrifft, so entscheidet hier der Typus der Gliederung, eindeutig an Fassade und im Innern, und zwar durch und mittels der sog. „Säulenordnungen“. Ihre Bedeutung wird bei F., vom Standpunkt einer typischen Gebäudelehre, wirklich problematisch. Das spricht sich ganz klar in einem Satz etwa wie dem folgenden aus: „daß der dekorative Apparat oftmals so antikisch aussieht, ist... Beweis dafür, daß er (Palladio) diesen Apparat einfach übernahm, weil er an Wichtigeres, nämlich an die wahren Grundsätze der Architektur zu denken hatte“ (50). Und man versteht, daß der Autor bei seiner Analyse der „Quattro Libri“ betont, daß die Partien des ersten Buches, welche von den Säulenordnungen handeln, am wenigsten originell seien (sie sind nämlich dem Vignola nachgebildet). Das ist richtig: die Einzelformen der Säulenordnungen fallen hier unter dem Gesichtspunkt Nachahmung oder Erfindung eben unter Nachahmung, – nicht aber der neue Gliederungstypus, den Palladio schuf und den er ohne jeden Zweifel, eben mittels dieser Säulenordnungen verwirklichte. Und eben dies: der Typus von Gliederung kommt bei F., so meinen wir, zugunsten einer einseitigen Betonung des Gebäudetypus, nicht in seiner fundamentalen Bedeutung heraus. Es soll dem Verf. nicht der Vorwurf gemacht werden, daß er Palladio einen Gebäudekubismus andichtet, dagegen spricht schon das Niveau dieses Buches. Einen solchen gibt es bei Palladio nicht, viel weniger als bei den von F. wohl nicht sonderlich geschätzten Klassizisten (ist Klassizismus etwas Schlechtes?). Aber es gibt bei Palladio im reifen Werk auch keinen „dekorativen Apparat“ aus Formen der Säulenordnungen. Hier ist Goethe für alle Zeiten hellsichtig genug gewesen: das Problem liegt im neuen Zusammenhang von „Gebäude“ und „Säulenordnung“ in Form einer neuartigen, schönen und typischen Gliederung. Diese Gliederung, hauptsächlich gekennzeichnet durch das Moment der Gruppierung,

oft zu dritt, wird durch das „Untereinanderarbeiten“ von Säule und Mauer geprägt, so kommt es, daß bereits bei der Basilika, wie F. ja richtig sagt, aus „Säulen“ Wand gebildet wird. Die richtige Feststellung, daß an den Palladiovillen seit 1550 eine allseitige, gleichmäßige Reihung der „Säulenordnungen“ zugunsten oft ausgedehnter leerer Flächen (bes. Villa Pojana, Saraceno, auch Pal. Antonini, Udine) fehlt, kann nicht quantitativ gewertet werden. Das bedeutet kein Zurückdrängen der Säulenordnung zugunsten nackter Baukörperoberflächen, sondern von Grund auf einen neuen Gliederungstypus. Für diesen jedoch ist die „Säule“ und alle von ihr abgeleiteten formalen und proportionalen Bildungen elementarer Aufbaufaktor, nicht dekorative Applik. Palladios Vorstellung von den „precetti“ der wahren Architektur umschließt nicht nur die Säulenordnung, sondern beruht wesentlich darauf. Denn in der Kardinalfrage dieser Baukunst, in der Frage der Proportionen, ist nicht der Typus des Gebäudes, sondern der Typus seiner Durchgliederung entscheidend. Es scheint, daß F. die Säulenordnungen zu sehr als Vokabeln, nicht als Syntax von Palladios architektonischem Denken aufgefaßt hat.

Daß dieser Verdacht berechtigt ist, mögen einige Beispiele zeigen. Die Basilika in Vicenza rechnet F. zu dem Frühwerk, das heißt, daß in dieser Architektur Palladio noch nicht seine reife Kunst entfaltet hat (endgültiger Entwurf 1549). Diese Säulenarchitektur ist für F., vereinfachend ausgedrückt, zwar ganz aus venezianischem Geist, aber eben noch nicht wesentlich palladianisch. Das ist im Sinne von F.s Gebäudetypuslehre ganz folgerichtig, ist aber kaum zu vertreten, wenn man bei Palladio den Gliederungstypus als fundamental ansieht. So beurteilt, wird die „Säulenarchitektur“ der Basilika ein Schlüsselwerk zum Verständnis der Baukunst Palladios. Daß F. nicht dieser Meinung ist, hängt wohl zusammen mit einer nicht ausreichenden Unterscheidung von „Wand“ (= künstlerischer Zusammenhang aller Teile in Aufbau und Ansicht) und „Mauer“ (= Konstruktion aus planen und runden Bausteinen) und zeigt sich darin, daß der Verf. die baukünstlerische Leistung am Motiv der sog. „Serliana“ (42 f.) demonstriert, nicht aber an der außerordentlich strengen Analyse, die Palladio diesem Motiv hier zuteil werden ließ. Diese analytische Leistung ließe sich am besten dadurch demonstrieren, daß man „kleine“ und „große“ Ordnung unterscheidet. So wäre ein Typus von Gliederung erfaßt, der dann später ganz deutlich wird, etwa an der Palastfassade Valmarana in Vicenza, nicht nur an den venezianischen Kirchenfronten, wo F. selbstverständlich davon ausführlich spricht. An der vicentiner Palastfront (beg. 1566) hat Palladio sogar die Fensterleibungen der vier mittleren Erdgeschoßfenster als „Ordnung“ gebildet, so daß hier die ganze Wandform in dreifacher streng proportionierter Stufung aus dem Gliederungstypus der Säulenordnungen gewonnen wurde, eine persönliche Interpretation des Motivs der Kolossalordnung, das übrigens sehr wohl von Michelangelo angeregt werden konnte (Modell für St. Peter). F.s Vorschlag, die Ecklösungen dieser Palastfront und die Gestaltung der fünf mittleren Traveen aus dem Typus des Hexastyls bei Palladio zu verstehen, ist ganz plausibel (104 f.) und ließe sich von der eben angedeuteten Durchgliederung in Formen und aus dem Geist der „Ordnungen“ stützen. Das würde aber auch eine andere Beurteilung der Basilika in

Vicenza erfordern, denn dort fand das Denken in typischer Gliederung zum erstenmal seinen vollendeten Ausdruck, auch wenn die so entstandene Architektur kein „Gebäude“ ist.

Ein anderes Beispiel: Von der Palastfront Chiericati in Vicenza (Entwurf um 1550) sagt F. zurecht, sie bilde ein Gegenstück zur Rotonda (80) und widmet dieser Architektur eine eingehende Analyse. Die Zeichnung in London, RIBA VIII/11 (Abb. 32), die F. schon 1962 publizierte und als Entwurf für den Pal. Chiericati deutete, trägt dabei viel zum Verständnis bei. Auf dieser Zeichnung erscheinen die fünf mittleren Traveen gegenüber den Seitenteilen vorgezogen, als kräftiger, von einem Giebel bekrönter Risalit. Heute sind die Seitenteile auch vorgezogen, der Erdgeschoßkorridor geht durch, zeigt aber ganz ungewöhnliche Formen in der dorischen Kolonnadenarchitektur; der Korridor ist durch zwei Säulenpaare innen gegliedert, dort stehen höchst merkwürdige „Zwillingssäulen“, Gebilde, die sich als „Nachahmung“ der vitruvianischen Intervall-Lehre nicht verstehen lassen.

Es ist nun merkwürdig und bestätigt den von uns erhobenen Verdacht, wenn F. das baukünstlerische Problem dieser Architektur zwar nennt, aber nicht in der Analyse behandelt. Das Problem besteht in der Risalitbildung; diese sollte auch in der heutigen Gestalt zur Anschauung gebracht werden. Die merkwürdigen Zwillingssäulen deutet F. jedoch aus dem Streben nach „Verstärkung“, was zwar die Massierung von „Stützen“ hier erklären könnte, nicht aber ihre auffallende Gruppierung. Dies aber erst betrifft das künstlerische Problem und müßte, so sehen wir es, als einzigartiger Versuch Palladios verstanden werden, das in Rom aufgefaßte Motiv „Risalit“ hier allein mit „Säulen“ zu verkörpern. Daß F. mit der richtigen Bestimmung des Londoner Blattes RIBA VIII/11 zwar das genetische Indiz für eine derartige Deutung selbst geliefert hat, sich aber dann bei der Deutung der kritischen Stellung auf die unzureichende Erklärung als „Verstärkung“ beschränkte, fassen wir als Beweis für unsere Vermutung auf, daß der Verf. seine fruchtbare Einsicht in die typische Denk- und Gestaltungsweise hier zu eng auf den Gebäudetypus: Loggia als Kolonnade, beschränkt hat. In diesem Sinn wären auch F.s Darlegungen über die venezianischen Kirchenfassaden zu kennzeichnen und schließlich seine Äußerungen über das zentrale Problem der Proportionen bei Palladio auszuwerten.

Nicht leichtfertig hat der Ref. hier einen Streit über F.s Palladio-Bild ausgelöst. Es geschah vielmehr in der Überzeugung, daß der Wirkung eines Buches von solcher Qualität und Dichte der Gedanken und der Anschauungen mit einer Detailkritik nicht gedient sein kann.

Erich Hubala

ALBRECHT MANN, *Die Neuromanik. Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts.* Köln (Greven Verlag) 1966. 172 S., 114 Abb.

Mit diesen Zeilen soll eine Aachener Habilitationsschrift angezeigt werden, deren Verdienst unstreitig ist. Der Verlag war um gediegene Ausstattung dementsprechend bemüht. Schon der handwerklich sauber, dabei modern gestaltete Schutzumschlag