

Die Augsburger Muttergottes (*Abb. 1*) kann vorerst noch nicht mit derselben Genauigkeit bestimmt werden wie die Engel. In den Goldschmiedeakten fand sich nirgends ein Hinweis: offensichtlich gab es bei diesem Teil des königlichen Auftrages keine Komplikationen. Das Meisterzeichen gilt sicherlich für ein Mitglied der Goldschmiedefamilie Anthoni, aber es steht noch nicht fest, ob es *Jakob Anthoni* (seit etwa 1585 Meister, gestorben 1623; Seling Meisternummer 1002) oder dessen Sohn *Hans Andreas Anthoni* (seit 1621 Meister, gestorben 1650; Seling Meisternummer 1355) gehört. Die Lösung dieses Problems hängt davon ab, wie ein Beschauzeichen, das Lorenz Seelig bei den Restaurierungsarbeiten im Bayer. Nationalmuseum entdeckt hat, datiert werden muß. Auf alle Fälle ist die Madonna deutlich v o r den Engeln entstanden.

Jakob Anthoni war maßgebend an den figürlichen Goldschmiedearbeiten für den Altar in der Reichen Kapelle in der Münchner Residenz beteiligt. Im Architekturtypus ist der Altar von 1650 in Jasna Góra dem der Reichen Kapelle ähnlich. Möglicherweise hat sich König Sigismund bewußt an dem Münchner Vorbild orientiert. Zahlreiche und enge Verbindungen des polnischen Königs zum Hause Wittelsbach sind nachweisbar. Man muß vermuten, daß Beuerle, als er die Goldschmiedearbeiten vergab, auch den Kistler für den Altarschrein verpflichtete. Es ist also durchaus möglich, daß außer den Statuen auch Teile der Altararchitektur aus Ebenholz nach Jasna Góra gelangten, bevor — wohl mit dem Tode des Königs 1632 — das Vorhaben ein Ende fand.

Bisher ließen sich weder von Hans Jakob Bair II noch von Hans Andreas Anthoni (falls von ihm die Madonna geschaffen wurde) Werke nachweisen. Nach der Identifizierung der Statuen in Tschenstochau hat die Forschung Hauptwerke der Augsburger Goldschmiedekunst des 17. Jahrhunderts kennengelernt. Angesichts der plastischen Qualität, etwa der Gesichter und des Jesuskindes, verspricht die Suche nach den Bildhauern, von denen die Modelle stammen, Aufschluß über die Zusammenarbeit der entwerfenden Künstler mit den ausführenden Goldschmieden zu geben. Es scheint, als sei der Entwerfer der Madonna nicht mit jenem der Engel identisch, zumal hier wie dort die figürlich delikatesten Partien nicht frei getrieben, sondern gegossen sind. Eine Untersuchung, die vom Bayerischen Nationalmuseum und von mir vorbereitet wird, soll neben historischen und dokumentarischen Fragen auch die künstlerischen Zusammenhänge klären.

Helmut Seling

Tagungen

„L'EMPLOI DES ORDRES“

Kolloquium am Centre d'études supérieures de la Renaissance in Tours, 9.—15. Juni 1986.

(mit acht Abbildungen)

Im Leitmotiv der Säule und ihren als toskanisch, dorisch, ionisch, korinthisch oder komposit geläufigen Artikulationen verdichtet sich der programmatische Anspruch der Renaissancearchitektur, die Baukunst nach dem Vorbild der Antike wiedererstehen zu

lassen. Es lag nahe, diesem Phänomen am Forschungszentrum für Renaissancearchitektur in Tours (zu seinen Zielen vgl. *Kunstchronik* 39, 1986, H. 5, 165 f.) ein „grand colloque“ zu widmen. Dieses fand in dem für solche Unternehmungen ideale Bedingungen bietenden Studienzentrum innerhalb der Universität Tours statt, wo historische Räumlichkeiten zu vertiefenden Diskussionen oder Spezialstudien in der Fachbibliothek einladen. Mehr als die Hälfte der diesjährigen Teilnehmer wurden durch die aus Europa und Nordamerika zusammengekommenen Referenten selbst gestellt.

Nach Vorstellung der Initiatoren, André Chastel und Jean Guillaume, sollte es erklärtes Ziel sein, die Säulenordnungen der Renaissance in ihren praktischen Verwirklichungen zu verfolgen (erstmalig zu diesem Thema unter architekturikonologischem Gesichtspunkt vgl. Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.—18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961). Zur damit verbundenen Ausklammerung der theoriegeschichtlichen Seite des Problems sah man sich aufgrund eines schon früher am gleichen Ort, 1981, veranstalteten Kolloquiums berechtigt, das Architekturtheorie schlechthin zum Thema hatte. Da die Kongreßakten jedoch noch nicht erschienen sind, entzieht sich der Ertrag dieses Unternehmens vorerst einer allgemeinen Beurteilung. — Vor allem wäre zu fragen, ob damals schon die Lösung eines Problems versucht wurde, das im jetzigen Kolloquium wiederholt auftaucht, die schlichte Frage nämlich nach der Definition der Säulenordnung. Nützlich wäre ein einleitendes Referat gewesen, das sich diesem zentralen Begriff und seiner Geschichte seit der Antike gewidmet hätte. Es wäre darzulegen gewesen, daß „ordine“ keineswegs nur die Säule selbst meint, sondern die Gesamtheit aus (wahlweise vorhandenem) Piedestal, Säule und Gebälk. In diesem übergreifenden struktiven Sinne wird „ordine“ jedenfalls seit der Zeit definiert, in der Buchdruck und -illustration das ihre zu einer doktrinären Verbreitung der Architekturtheorie beigetragen haben — seit dem Cinquecento! Im ungleich stärker auf das Ornament ausgerichteten Quattrocento steht dagegen die Säule selbst, und hier wiederum die Variation des Kapitells, im gestalterischen Mittelpunkt. Der bei Alberti zu belegenden Anspruch der Säule, „den vorzüglichsten Schmuck der ganzen Baukunst“ (VI. 13; ed. Theuer, 333) vorzustellen, verbindet sich im Quattrocento häufig mit einer individuellen, zum Dekorativen tendierenden Auslegung des Säulenapparats, der weder im Vergleich mit Vitruvs Theorie noch zur gebauten antiken Architektur als regelhaft zu bezeichnen ist. Man sprach deshalb, bezogen auf die Kapitelle der Florentiner Frührenaissance, von einem „Eigenstil“ (vgl. Martin Gosebruch, *Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance*, in: *Röm. Jahrb. f. Kunstgeschichte* 8, 1958, 63 ff.).

So gesehen, kann im Quattrocento allenfalls von einer Vorgeschichte der Säulenordnungen die Rede sein, deren kanonische Fünffzahl ebenfalls erst eine Kreation des 16. Jh. darstellt (vgl. Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, 82ff.; — Christof Thoenes, *Gli ordini architetonici: rinascità o invenzione? Parte prima*, in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, ed. M. Fagiolo, Roma 1985, 261—271). Der — allgemein verbreitete — unspezifische Gebrauch des Begriffes führte im Kolloquium dazu, daß oft von „Säulenordnungen“ die Rede war, wo lediglich die verschiedenen Variationen des Kapitells gemeint waren.

Der Verdacht, man habe es mit einem längst *ad acta* gelegten, einseitigen Thema zu tun, erwies sich angesichts der gebotenen Vielfalt von Stoff und Fragestellungen rasch als unbegründet. Dem chronologischen Ablauf von Süden nach Norden allerdings nicht immer konsequent folgend, wurde der europäische Raum in 38 Referaten abgesprochen, wobei Länderübersichten oder monographische Behandlungen von Bauwerken, Architekten oder Einzelphänomenen der Ordnungen vorgestellt wurden. Da von vornherein eine auch nur annähernd „vollständige“ Behandlung der Rezeption der Ordnungen ausgeschlossen war, verlegte man sich auf Fallstudien, deren Auswahl freilich auch vom Zufall der eingehenden Vorschläge diktiert wurde. Innerhalb dieses europäischen Konzerts war der deutsche Beitrag von Extrempositionen gekennzeichnet: Keine Behandlung der deutschen Länder; kein Referat auf Deutsch (bei immerhin vier Kongreßsprachen!). Die einzigen, die dies störte, waren (bezeichnenderweise?) die osteuropäischen Kollegen. Dank der Initiative von Christoph Luitpold Frommel war andererseits eine erfreulich rege Beteiligung der deutschen Italienforschung zu verzeichnen.

Wegweisend für die Wiederentdeckung des Säulenschmucks im Quattrocento (Arnaldo Bruschi, Rom) werden die Errungenschaften der Florentiner Frührenaissance, wie das korinthische Kapitell bevorzugt. Daß man sich dabei keineswegs nur an antike Vorbilder hält, beweist Brunelleschis Orientierung am Florentiner Baptisterium. Alberti, dem man aufgrund seiner überragenden Rolle als Theoretiker ein „orthodoxes“ Vorgehen zutrauen würde, überrascht in der Baupraxis durch „gemischte“ Formen, die sich einer ordnungsspezifischen Einordnung entziehen. Francesco di Giorgio kennt zwar die Begriffe dorisch, ionisch, korinthisch und weiß um ihre unterschiedliche Proportionierung, „verwechselt“ dabei aber dorisch und ionisch. — Warum an einem quattrocentesken Palast drei verschiedene Arten von Säulen vertreten sind, versuchte John Onians (Norwich) sozialgeschichtlich zu deuten. Am Palast von Urbino soll der Bauherr, Federigo da Montefeltre, in den Säulen eine „multidimensionale Komplexität“ als Spiegel seiner unterschiedlichen Rollen als Feldherr, Humanist und standesbewußter Fürst angestrebt haben. — Von größerer Evidenz, und deshalb leichter nachvollziehbar, war ein Ansatz zur ikonologischen Deutung von Bauten des Francesco di Giorgio (Francesco Paolo Fiore, Rom), der einem der Armut verschriebenen Kloster Pilaster ohne Kapitelle (Siena, S. Bernardino all' Osservanza), einem fürstlichen Memorialbau (Urbino, S. Bernardino) hingegen üppige Kompositsäulen zuordnet.

Den entwicklungsgeschichtlich so einschneidenden Übergang vom Quattrocento zum Cinquecento in seinen verschiedenen Stadien verkörpert Bramante. Aus seiner frühen Mailänder Zeit (Elisabeth Werdehausen, Rom) läßt S. Maria presso S. Satiro mit den Pfeilerarkaden ein römisches Theatermotiv assoziieren. Die Besonderheit, daß auch die Innenseiten mit Pilastern besetzt sind, läßt auf einen Einfluß von Albertis S. Andrea in Mantua schließen. Die Canonica von S. Ambrogio weist an den exponierten Stellen der Arkaden Baumsäulen auf, die ältesten erhaltenen Vertreter ihrer Art, in denen sich die Natur-Mimesis als Ursprung der Säule manifestiert (*Abb. 4a*). In den beiden dorisch und ionisch instrumentierten Kreuzgängen von S. Ambrogio ersetzen die klassischen Kapitelltypen den früheren dekorativen Reichtum und weisen auf die römischen Werke voraus. Doch erst in Rom selbst sollte sich Bramantes Rolle in der Geschichte der Säulenordnungen erfüllen. Am Tempietto von S. Pietro in Montorio kommt es nach

Hubertus Günther (Düsseldorf) zur Neuformulierung der dorischen Ordnung, die von der — bei Vitruv fehlenden — attischen Basis bis zum dorischen Gebälk eine Einheit bildet. Die Ordnung wird zum rationalen Ausgangspunkt des Tempietto, der im Vergleich zu dem literarisch tradierten Modell eines Peripteros bei Vitruv eine erstaunlich selbständige Position einnimmt.

Unmittelbarer an das gebaute antike Vorbild kann Bramante sich für die Corinthia (Christiane Denker-Nesselrath, Rom) halten. Die innere Ordnung von St. Peter bedient sich eines korinthischen Normalkapitells im klassischen Typus, wobei die Orientierung am Pantheon für die Bildhauer sogar per Kontrakt im Jahre 1508 festgelegt wird (Abb. 5a). In den endgültigen Proportionen finden außerdem Forderungen Vitruvs und Albertis ihren Niederschlag. Das zugehörige Gebälk ist als Konsolgebälk unverwechselbar korinthisch — im Sinne der späteren Theoretiker — ausgefallen, so daß von einer korinthischen Ordnung gesprochen werden darf.

Raffael (Christoph Luitpold Frommel, Rom) ist es in seinen realisierten Bauten von der Chigikapelle bis zur Villa Madama weniger um Antikennachahmung als um eine Korrespondenz seiner Ordnungen mit dem Bauorganismus und eine stets komplexere Rhythmisierung der Wand mit Hilfe der Ordnungen zu tun. Während er sich selten der Säule bedient, bevorzugt er demgegenüber Pilaster ohne Entasis und Lisenen, die gelegentlich zu einem linearen Gerüst abstrahiert werden, das sich als eine von mehreren Wandschichten zu erkennen gibt.

Erst Raffaels engster Mitarbeiter, Antonio da Sangallo d. J., beachtet im Bereich der Bauhütte von St. Peter wieder stärker das Prinzip der Antikennachahmung und Vitruvs Regeln. Als sein Hauptwerk gilt der römische Palazzo Farnese (Pier Nicola Pagliara, Rom), dessen Hoffassaden mittels einer Koppelung von Halbsäule und in die Ecke eingestelltem Pfeiler aufeinandertreffen, in Erinnerung an die Basilica Aemilia. An S. Maria di Loreto und der Zecca stellt Antonio die komposite Pilasterordnung an die Gebäudekanten, so daß die Ordnung, einer Forderung Albertis folgend, zum Abbild der Wandstruktur werden kann. Die Antike, dargestellt am Beispiel der Triumphbögen (Christoph Jobst, Rom), sieht Antonio durchaus kritisch, wie aus seinen in den Uffizien verwahrten Zeichnungen erhellt. In einer Studie des Janusbogens in Rom (Uff. 1064 A) definiert Antonio die Piedestalzonen ausschließlich als Bestandteil der den Pylonen ursprünglich vorgeblendeten Säulenordnung — nicht zugleich als Sockelzone der Pylonen. Eigenwillig auch seine Interpretation des Gavierbogens zu Verona (Uff. 815 A), dessen Dreiviertelsäulen er von den Kanten in die Flächen einer verbreiterten Schaufront verlegt: Dem zeitgenössischen Stilempfinden entsprechend, erhält die Säulenordnung so eine „flächengliedernde Funktion“.

In Italien zeichnen sich gewisse Vorlieben für bestimmte Ordnungen regional ab. Vitruvs Erklärungsmodell, der die griechischen Säulenstile drei verschiedenen Stämmen und Landschaften zuordnet, stellt dazu eine nur zufällige Parallele dar. Warum etwa Venedig eine auffällige Affinität zur kompositen Säule (Bertrand Jestaz, Paris) zeigt, kann mit dem Anspruch, *Roma secunda* zu sein, nur hypothetisch beantwortet werden.

Für nicht-vitruvianische Ordnungen zeigt sich Florenz (Caroline Elam, London) sowohl im Quattrocento als auch im Cinquecento aufgeschlossen. Für die sonst nicht wieder erreichte Blüte figuraler Kapitelle stehen die Arbeiten Giulianos da Sangallo in

S. Maria delle Carceri und in der Sakristei von S. Spirito (*Abb. 5b*). Michelangelo fußt auf den Leistungen des vorangehenden Jahrhunderts, wenn er Kapitelle mit Grotteskenmasken (S. Lorenzo, Sakristei) versieht. Die „gefangenen“ Säulen im Vestibül der Biblioteca Laurenziana „spielen“ mit der Ordnung: kompositen Basen antwortet das „composito nudo“ der des Blattschmucks verlustig gegangenen korinthisierenden Kapitelle (*Abb. 4b*).

Für St. Peter entscheidet sich Michelangelo (Friedrich-Eugen Keller, Berlin) gegen Sangallos geplante Vielfalt kleiner Ordnungen. Auf Geheiß Pauls III. reduziert und konzentriert er den Bau und nähert sich auf diesem Wege ideell den Anfängen unter Bramante, dessen klassische korinthische Zwölf-Palmen-Pilaster als Riesenordnung auf das Äußere übertragen werden. Gekoppelt angeordnet, deuten sie St. Peter gleichsam als organischen Gliederbau vollkommen neu. Das Michelangelo-Projekt, in diesem Punkt nicht verwirklicht, sieht außerdem Freisäulen derselben Ordnung für den Fassadenportikus vor. Durchaus eigenwillig wiederum die Verkleidung der Kuppelstrebebepfeiler mit Doppelsäulen: Michelangelos Werk hält jedem ordnungsgerechten Ansatz sogleich dessen Negation entgegen, wenn es die Invention erfordert.

Aus der Florentiner Michelangelo-Nachfolge (Zygmunt Wazbinski, Torún) ist der Wettbewerb für die Domfassade (1587) aufschlußreich. Der erste Entwurf des Bernardo Buontalenti sieht drei Geschosse vor, welche die Ordnungen von der Vollsäule bis zum Pilaster, manieristisch gedrängt und von Grottesken übersät, vorführen (*Abb. 6*). Dieses architektonische „Überangebot“ steht in aufschlußreichem Kontrast zur Herkunft Buontalenti aus dem Sektor der einfachen Militärarchitektur; als „Einstieg“ in die Zivilarchitektur (nach einigen Villenbauten) ähnelt der Entwurf tendenziell einer historistischen Neureichenfassade. Buontalenti's zweiter Entwurf gibt sich bereits zurückhaltender und zugleich souveräner, indem er die Gliederung mittels einer Kolossalordnung in den Griff bekommt.

Wie kaum eines zweiten Architekten Werk ist das des Andrea Palladio (Howard Burns, Harvard) von den Ordnungen geprägt. In seiner Theorie kombiniert Palladio bekanntlich die fünf Ordnungen mit fünf verschiedenen weiten Interkolumnien und geht damit in der Definition des Begriffes noch über Serlio und Vignola hinaus. Im Sinne dieser Systematik wird die eustyle Ionica zum ästhetischen Ebenmaß erkoren, das in Palladios Baupraxis vor allem die „casa di villa“ auszeichnet. Erst in zweiter Linie reagiert die Wahl der Ordnung auf den sozialen Rang oder individuelle Wünsche des jeweiligen Bauherrn. Im Unterschied etwa zu Raffael oder Sangallo erweist sich die freistehende Säule mit Gebälk als strukturbestimmendes Element, nach Burns ein unverwechselbar venezianisches Element.

Wiewohl dort gerade nicht beheimatet, finden die Ordnungen Eingang in die *Architectura militaris*. Die italienischen Festungsbautheoretiker (Daniela Lambertini, Florenz) fordern für Stadttore einen mit „grave“ wie „superbo“ umschriebenen Charakter, dem die Ordnungen Rustica, Toscana und Dorica, zuweilen auch gemischt, am nächsten kommen. Vasari rühmt als Schrittmacher der Entwicklung Michele Sanmicheli, in dessen Veroneser Toren auch politische Ambitionen versteckt sind. Im Ambiente der Kriegsbaukunst muß sich die Säule selbst zuweilen einer militärischen Disziplinierung unterwerfen, indem ihr Schaft ein aufrecht stehendes Kanonenrohr im Moment der Zün-

dung (!) zu imitieren hat (Jean Guillaume, Tours). Die „Initialzündung“ ist dabei mit der Porte de l' Arsenal in Paris (1544) festzumachen, die in Festungsbauten (Würzburg, Compiègne, Verona) und in der Graphik (W. Dietterlin, 1598; J. Errard, 1620) ihre Nachfolge gefunden hat.

Ausgehend von Italien, konnten einzelne motivgeschichtliche Besonderheiten verfolgt werden. In der Serliana, die auffallend häufig venezianische Fassaden ziert (Krista De Jonge, Leuven), finden die Ordnungen sogar die ihnen gemäße Fensterform. — Als über die Antike hinausgehende Eigenart stellten Paul Davies und David Hemsoll (London) den Pilaster mit Entasis heraus. Derselbe ist seit dem späten Quattrocento, zunächst nach dem Prinzip säulenkorrespondierender Pilaster, auszumachen, etwa an Bramantes Tempietto. Beide Möglichkeiten des Pilasters begegnen sich an Peruzzis Palazzo Massimo alle Colonne, wobei die geschwellten Pilaster der Projektion der dorischen Freisäulen auf die Wand des Vestibüls entsprechen. Zu Pilastern, die auf die Korrespondenz zu Säulen verzichten, greift Palladio am Palazzo Valmarana in Vicenza, an dessen Fassade zwei verschränkte Säulenordnungen gleichsam in die Fläche projiziert erscheinen. — Arkadentragende Säulen weisen bei Brunelleschi zwischen Säule und Bogen einen im Grundriß quadratischen Gebälkblock (engl. dossier) (John Bury, London) auf, den man in späterer Zeit eliminiert findet (vgl. z. B. den Arkadenhof in Urbino). Der mögliche Grund für jene Eliminierung ist in Albertis *De re aedificatoria* zu suchen, in der der Bogen als gekrümmter Architrav definiert wird; demnach hat der Bogen unmittelbar auf der Säule aufzuruhen.

Die weiteren europäischen Länder können nach ihrem Verhältnis zum „Mutterland“ der Ordnungen, Italien, beurteilt werden. In der Rückschau kristallisieren sich dabei generell zwei Modi der Rezeption heraus, eine unmittelbare, an die Künstlerpersönlichkeit gebundene Italienkenntnis, sowie eine indirekte, die entweder aus Zeichnungen oder der Kunsttheorie gespeist wird. Gerade die Ordnungen führen zur besonderen Spezies der im Manierismus des Nordens so einflußreichen „Säulenbücher“ (vgl. Erik Forssman, *Säule und Ornament*, Stockholm 1956), in denen sich die Vermittlung der Antike auf das hier zur Diskussion stehende Problem reduziert. Die Prämisse des Kolloquiums, die Theorie auszuschalten, kann deshalb nicht im vollen Umfange aufrecht erhalten bleiben.

Im Jahrzehnt 1540/1550 vollzieht sich in der französischen Architektur ein radikaler Stilumbruch unter italienischem Einfluß, der mit den Namen dreier Architekten — Serlio, De L'Orme und Lescot — verbunden ist. Auf den ersten Blick möchte dabei Serlios Rolle als unmittelbarer „Importeur“ der Hochrenaissance am plausibelsten erscheinen, stünde man nicht vor der ungelösten Frage, ob Serlio in Italien als aktiver Architekt überhaupt hervorgetreten ist (Serlio wurde leider nicht behandelt). — Lescot fällt die Aufgabe zu, mit dem Louvre die französische Königsresidenz zu erneuern. Der 1545/1546 begonnene Flügel der Cour Carré (Jean Guillaume, Tours) weist an den drei Risaliten Ordnungen in Superposition auf, deren kannelierte Halbsäulen gegen die glatte Wand kontrastieren — ein rein ornamentaler Einsatz der Säulen, deren Detailausbildung jeweils auf den Betrachter Bezug nimmt. Die Corinthia des Erdgeschosses bedient sich kompositer Basen, während die entrückte Composita der Beletage mit wesentlich vereinfachten Basen auskommt. Für die Attika genügt ein auf einen Blattkranz reduziertes Kapitell. Lescot, der Italien nicht aus eigener Anschauung kennt, bedient sich dabei ei-

ner Praxis, wie sie für Serlios Deutung antiker Bauten (vgl. Buch III, 1540) charakteristisch ist. Angesichts der unmittelbaren italienischen Beeinflussung — wem verdankt sie Lescot? — war es nicht erstaunlich, wenn der vorgeschlagenen Deutung als „Architecture nationale à l'Antique“ in der Diskussion widersprochen wurde.

Oft sind es nur Fragmente, auf die die Antikenkenntnis sich stützen kann, und dieses Fragmentarische wird als Gestaltungselement (bewußt?) nutzbar gemacht (Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris), in Form eines dorischen (!) altarähnlichen Piedestals bei De L'Orme oder in Gestalt „abgebrochener“ Pilaster im Treppenhaus von Ecoeu. André Chastel bedachte diese Weichenstellungen für den Manierismus mit dem Bonmot des „désordre des ordres“.

Erhellend war die Dialektik zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Verwirklichung bei Philibert De L'Orme (Yves Pauwels, Lille), der in Anet und an den Tuilerien die Säulen schlanker als im Traktat gefordert proportioniert. Nicht Schritt halten kann die extrem vereinfachte Wicklung der Volute am ionischen Kapitell von Anet mit dem im Lehrbuch verkündeten Anspruch, an einem unvollendeten Kapitell in S. Maria in Trastevere (Rom) das „Geheimnis“ für die Zirkelmittelpunkte entdeckt zu haben (*Abb. 7a und b*).

Wie verwirklicht sich die Rezeption der Ordnungen in der anonymen Architektur außerhalb der Metropole? Nachgotische Kirchen in der Provinz nördlich Paris (Chars, Gisors, Luzarches) verhüllen gotische Strukturelemente wie Strebepfeiler mittels eines klassischen Säulenapparats (Claude Mignot, Paris). Die Häufung mißverständlicher Zitate der Ordnungen können m. E. nur so erklärt werden, daß Zeichnungen von antiken Details in die Hände bodenständiger, traditionsgebundener Baumeister gelangt sind.

In der profanen Renaissancearchitektur Spaniens (Fernando Marias, Madrid) bilden mehrgeschossige Loggien in Innenhöfen einen bevorzugten Ort zum Einsatz von Ordnungen. Aus einem Studienaufenthalt in Italien resultiert der Rundhof des Palastes Karls V. (vgl. Earl E. Rosenthal, *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton N. J. 1985), dessen Baumeister Pedro Machuca typologisch von Raffaels Villa Madama und in der Detaillierung der Dorica im Erdgeschoß von Bramantes Tempietto zehrt. Sind hier gleichmäßige aerostyle Interkolumnien gewählt, so kommt es am Escorial zu einer rhythmischen Verteilung der Säulen, bedingt durch eine Aneinanderreihung von Serliana-Motiven, deren Achsen in den Säulen-Architrav-Systemen der Obergeschosse weitergeführt werden (vgl. George Kubler, *Building The Escorial*, Princeton N. J. 1982, Taf. 38). Die spanische Sakralarchitektur des 16. Jh. (Véronique Gérard-Powell, Paris) tradiert die spätgotische Halle weiter, die lediglich in der Pfeilerbildung dem Zeitstil Tribut zollt. Je vier „klassische“ Halbsäulen vereinen sich zu einem Bündelpfeiler, über dem sich das Gebälk als Auflager des Rippengewölbes verkröpft (Granada, Kathedrale).

Portugal gehört zu denjenigen Ländern, die die Renaissanceordnungen erst im Schlepptau der Kunstliteratur rezipieren (Petro Dias, Coimbra). Vitruv (portugiesische Übersetzung 1541), Alberti und Serlio kursieren bei Humanisten und Artisten. Im Kreuzgang von Santa Cruz in Coimbra kommt es zu einer skurrilen „Kreuzung“ aus klassischen und „fernöstlichen“ Vorstellungswelten. Der Monopteros als Idealbild angewandter Säulenordnungen sieht sich von vier Türmen umringt, die „gotische“ Strebebögen zum Halt der Kuppel entsenden. Die viel zu weit ausladenden ionischen Kapitelle

im runden Kreuzgang von Serra do Pilar (ab 1598; möglicherweise von Filippo Terzi aus Bologna) zeigen sich vom vitruvianischen Akademismus nicht sonderlich beeindruckt. Gleichwohl: Die Ionica avanciert zur beliebtesten Ordnung des portugiesischen Cinquecento.

Über die 1517 einsetzende Baugeschichte des Mausoleums der polnischen Könige, die Sigismundkapelle an der Krakauer Kathedrale, könnte man dank der erhaltenen Dokumente kaum besser informiert sein. Der führende Meister hat mit seiner selbstbewußt im Zenith der Kuppel (!) angebrachten Signatur noch nie Zweifel über seine Herkunft aufkommen lassen: „BARTHOLO FLORENTINO“. Zu den ungeklärten Problemen gehörte hingegen bislang die stilistische Beurteilung des delikaten skulpturalen Schmucks der triumphbogenartig gegliederten Innenwände (Stanislaw Mossakowski, Warszawa). Nachdem bereits Jan Bialostocki (*The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland*, Oxford 1976, 35) eine richtungsweisende Vermutung geäußert hatte, konnte Mossakowski jetzt die unorthodoxen, qualitätvollen Kompositkapitelle (Abb. 8) mit der Werkstatt des Giuliano da Sangallo in direkte Verbindung bringen, in der sich römische Antikenkenntnis und florentinisches Quattrocento begegnen. Wenn in Krakau noch nicht von einer ordnungsspezifischen Syntax gesprochen werden kann, so äußert sich gerade darin das quattrocenteske Erbe.

Im Unterschied zu diesem stilbildenden Kleinod läßt sich im östlichen Mitteleuropa (Jerzy Kowalczyk, Warszawa) außerdem noch eine Renaissance-Rezeption über italienische Vorlagenbücher nachweisen, die, angeführt von Serlio, die Heranziehung italienischer Künstler mit der Zeit entbehrlich machen. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. ist mit der Verbreitung des klassischen Ordnungsvokabulars auf breiter Ebene, vom Handwerker bis zum fürstlichen Bauherrn, zu rechnen. Als neues Feld zur Anwendung der Ordnungen wendet man sich den Altären und ihrem mehrgeschossigen Aufbau zu.

Die Fassaden niederländischer Rathäuser (Elizabeth De Bievre-Onians, Norwich) bilden seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. Muster angewandter Ordnungen, vorwiegend in Superposition (Breda, Utrecht, Antwerpen, Leiden). Einer sozialgeschichtlich orientierten Deutung der Referentin zufolge können die Rathäuser auf diese Weise, nach Überwindung schwerster Krisen, den Neugewinn einer politischen Ordnung und einer darauf gründenden „klassischen“ Kultur demonstrieren. Um die Stichhaltigkeit dieser These zu überprüfen, wäre ein Vergleich mit den Nachbarländern unverzichtbar. Hier wird deutlich, wie wichtig die Bearbeitung der deutschen Architektur gewesen wäre. In England (John Newman, London) vollzieht sich die Rezeption der Ordnungen nicht mit einem Schlage, sondern wird — und das ist wohl typisch für Nordeuropa — zitartig in mittelalterlich geprägte Bauaufgaben (Chelsea, Thomas-Morus-Kapelle, 1532) eingeführt. Für die Profanbaukunst der Landsitze werden Illustrationen aus Säulenbüchern maßgeblich, vor allem dann, wenn die Bauherren dilettierende Architekten sind. In Courby (Northamptonshire) orientiert man sich am Frontispiz des ersten englischen Architekturtraktats von John Shute (vgl. Krufft 1985, 258), während für Hill Hall (Essex, 1568/1569) ein Einfluß des Säulenbuchs von Hans Blum (1550 u. ö., vgl. Krufft 1985, 188) namhaft zu machen ist. Die von solchen mitunter verkrampft wirkenden Zitatklaubereien befreite klassische Phase des Renaissance-Landhauses verkörpert Longleat House (ca. 1570), wo die Pilaster (dorisch-ionisch-korinthisch) auf die bay-windows

beschränkt sind und diese als quasi eigenständige Teile von der Rückwand absetzen. Bauherr, Architekt und Steinmetz vereinen sich in Robert Smythson, dessen Entwürfe erhalten sind.

Nach der Fülle der materialreichen und zu lebhaften Diskussionen animierenden Referate mobilisierte es bei den Teilnehmern noch einmal letzte Kräfte zur Konzentration, als endlich vom „Tod der Ordnungen“ (Joseph Rykwert, Cambridge) zu reden war. Es ging hierbei um den stufenweisen Abbau der Gültigkeit der Ordnungen nach der Renaissance, dargestellt an den sonst ausgeklammerten (s.o.) theoretischen Schriften. Zu den Stationen gehören die „Parallèle“ des Fréart de Chambray (1650, vgl. Kruft 1985, 141f.), die nur noch die drei griechischen Ordnungen gelten lassen möchte und nach Charakteren differenziert, sowie das den Ordnungen eine glatte Absage erteilende aufklärerische Urhüttenmodell eines Laugier, Rousseau und Durand. — „Die Ordnung ist tot, es lebe die Ordnung“: Von der faschistischen Architektur zu Tode geritten, vom Nachkriegsfunktionalismus beharrlich gemieden, hat sie die sogenannte Postmoderne aus der Requisitenkammer wieder ans Tageslicht befördert, gemessen mit den strengen Maßstäben der Vitruvianer in freilich karikiertem Form. Doch diesen Abwegen wurde in Tours glücklicherweise nicht mehr nachgegangen. Vielmehr war man darauf bedacht, die bis dahin im Seminarstil erarbeitete Fülle von Ergebnissen auf einer Exkursion zu den Loireschlössern Brissac und Champigny-sur-veude abschließend zu konkretisieren. Eine weitere derartige Möglichkeit soll eine für 1987 vorgesehene England-Exkursion eröffnen.

Hans-Christoph Dittscheid

VERGESSENE GESCHICHTE ODER L'ESPERIENZA DEI TRINCI

Ein Kongress der Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Foligno, 10.—13. Dezember 1986.

(mit zwei Abbildungen)

Foligno im Dezember — dichter Nebel liegt über der Stadt, Straßen und Plätze verschwimmen im diffusen Grau, die feuchte Kälte kriecht in die Häuser. Der Palazzo Trinci, Hauptsehenswürdigkeit im Zentrum, versteckt sich nicht allein wie immer hinter der klassizistischen Fassade des 19. Jahrhunderts, sondern ist in seinen wesentlichen Teilen seit mehr als einem Jahr wegen Bauauffälligkeit geschlossen; provisorische Metallverstreben sollen Schlimmeres verhindern, die dringend erforderliche Restaurierung befindet sich zusammen mit Umbaumaßnahmen noch im Stadium der Planung.

Unter diesen Bedingungen versammelten sich auf Einladung der Deputazione di Storia Patria per l'Umbria etwa drei Dutzend Wissenschaftler verschiedener Disziplinen, darunter drei Engländer, zwei Deutsche und eine Französin, zu einem Kongreß mit dem Titel: „*Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: L'Esperienza dei Trinci*“.

Das Monument, das notwendigerweise im Mittelpunkt einiger Erörterungen stand, der Palazzo Trinci, wurde auch für die Kongreßteilnehmer nicht geöffnet, die Kommune verweigerte jede Besichtigungsmöglichkeit. So bleibt das Aktionsfeld des Kongresses auf