

Ausstellungen

RINASCIMENTO DA BRUNELLESCHI A MICHELANGELO LA RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA

Venedig, Palazzo Grassi, 31. März - 6. November 1994 (eine Übernahme ist für 1995 in Berlin geplant)

LEON BATTISTA ALBERTI

Mantua, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Tè, 10. September bis 11. Dezember 1994

(mit einer Abbildung)

Architekturmodelle, also dreidimensionale verkleinerte Fassungen von Gebäuden oder Baudetails, die für die Planung und Ausführung von Bauten maßgeblich sind, waren Vitruv und der Antike offenbar unbekannt. Auch für das Mittelalter ist die Existenz von Modellen, die den zweidimensionalen Planungsprozeß überwinden halfen und anschaulicher werden ließen, nicht nachweisbar. Nach heutigem Kenntnisstand stellt das Architekturmodell mithin eine der wirklich genuinen Erfindungen der Renaissance dar. Als solche ist es früh gewürdigt worden; seine wissenschaftliche Erforschung aber hat erst spät eingesetzt. In Italien zählt das Architekturmodell spätestens seit dem frühen 14. Jahrhundert zu den unverzichtbaren Instrumenten des Bauprozesses – in dem jüngst auf der AEC Systems 1994 in Washington vorgestellten Cyberkino für Architekten, einem „Virtual Environment Theater“, hat es eine zeitgenössische Übersetzung gefunden.

Einer, der sich des Modells nachweislich früh und häufig bediente, war Filippo Brunelleschi, der seine inventiven Vorhaben, wenn Holz oder anderes Material nicht verfügbar waren, auch schon mal in mächtige toskanische Winterrüben schnitt, um der Werkstatt den nächsten Schritt zu erläutern. Was nicht solchermaßen im Bauch des Architekten verschwand oder auf andere Weise verloren gegangen ist, überdauerte, lange unbeachtet, wenn auch nicht vergessen, in den Archivkammern der Dombauhütten, auf Speichern und in Gewölben oder an anderen entlegenen Winkeln und ist nun, mit Begrenzung auf den italienischen Raum, im Palazzo Grassi in Venedig zusammengetragen worden. Was dort um das unumstritten prächtigste Exponat, Giuliano da Sangallo d. J. spektakulär restauriertes Modell für Sankt Peter (*Abb. 1*), herum gruppiert wurde, dürfte auf lange Sicht nicht nur die umfassendste Ausstellung zum Architekturmodell, sondern zur Baukunst der Renaissance überhaupt sein. Das freilich ist auch zugleich das Hauptproblem dieser Schau.

Die Zahl der Exponate, der Umfang des Katalogs, die Kosten für Versicherung und Transport, Restaurierung und Ausstellungsarchitektur signalisieren eines jener Unternehmen der Superlative, mit denen der kulturelle Appendix von FIAT bereits den Untergang der ersten Republik begleitete. Aber

wie in Rom, so ist auch in Venedig vieles beim alten geblieben. Einmal mehr verrät der Palazzo Grassi, der gerne als Italiens Antwort auf das Pariser Centre Pompidou verstanden wird, ein ambitioniert ersonnenes Ausstellungskonzept an die Schlachtenbummler-Kultur des internationalen Schaubetriebs, bläht es bis zur Unverträglichkeit auf und diskreditiert damit sowohl das seriöse Vorhaben als auch die beteiligten Fachkräfte. Adressaten der venezianischen Großveranstaltung sind nach dortiger Auskunft nicht jene „addetti ai lavori“, die gleichwohl in stattlicher Zahl den üppigen Katalog füllen halfen, sondern jenes Massenpublikum, das, vielgescholten und dennoch stets umworben, der Lagunenstadt insgesamt nicht weniger zum existentiellen Problem geworden ist als dem eleganten Palast Giorgio Massaris am Canal Grande.

Henry A. Millon, dem die Initiative und die guten Seiten der Unternehmung zu danken sind, wußte freilich um das zentrale Problem jeder Architekturausstellung, die nämlich ihre Objekte, die Bauten, nicht ausstellen kann, weshalb sie die Grenzen von Vermittlung und Anschauung rasch erreicht. So redlich das einleitend angesprochen wird, so sehr überrascht dann aber doch, daß hier die wirklichen Protagonisten, die Architekturmodelle, die sich ja sehr wohl präsentieren und instruktiv erläutern lassen, nicht eigentlich zum Thema, weder der Ausstellung noch des Katalogs werden.

Am wenigsten läßt sich dem Ausstellungsarchitekten Mario Bellini daraus ein Vorwurf machen. Wenn es ihm auch nicht durchweg gelungen ist, den fest installierten Ausstattungskitsch von Gae Aulenti zu kaschieren, so reagiert er mit seiner spektakulären, Licht- und Raumeffekte geschickt nutzenden Inszenierung kongenial auf den persuasiven Charakter, die rhetorische Qualität der Modelle. Bellini will überreden und beeindrucken und schlüpft in einer bemerkenswerten Mimesis noch einmal in die Rolle des Baumeisters, der den Auftraggeber für sich zu gewinnen sucht. Die Modelle geraten ihm zu Pretiosen; wirkungsvoller ließen sich auch „Frankfurter Schränke“ nicht ausstellen. Tatsächlich ist eine der Hauptfunktionen der Modelle wohl treffender mit „Präsentation“ umschrieben als mit „Repräsentation“ – der im Titel bemühte Begriff ist auch hier nicht mehr als ein diskursives Allerweltswort. Jede eingehendere Inspektion, kritische Betrachtung und erhellende Offenlegung von Technik und Funktion bleiben in einer solchen ästhetischen Zelebration notgedrungen ausgeschlossen. Hier zollt ein Zeitgenosse den bewunderten Vorfahren seines Metiers einen rührenden Tribut.

Daß die Ausstellungsleitung darin einwilligte, *Uffizien 8A* nur im *recto* zu zeigen, wohl um die einheitliche Gestaltung der kostbaren Pulte nicht zu stören, wird sie einem Massenpublikum zwar nicht erklären müssen. Gleichwohl hätte aber erst die doppelseitige Präsentation des Blattes eine der erregendsten Phasen der Sankt-Peter-Planung, nämlich Bramantes rückseitig vorgenommene Korrekturen an Giuliano da Sangallos Projekt, nachvollziehen lassen (vgl. immerhin Christoph Luitpold Frommels Eintrag unter Kat.-Nr. 287, S. 605). Hier, vielleicht sogar nur hier, hätte die so schwer zu durchschauende Planungsgeschichte Sankt Peters und die Rolle des Modells auch dem nicht

kataloglesenden Publikum an markanter Stelle deutlich gemacht werden können. Das erhellt, *pars pro toto*, daß auch hier wissenschaftlicher Anspruch und massenhafter Kulturkonsum zu unvereinbaren Positionen werden. Was die Ausstellung selbst nicht erreichte, ist bedauerlicherweise auch im Katalog nicht eingelöst worden – der zudem im Verhältnis von Preis und schlampiger Redaktion einen Rekord beanspruchen darf. Millons Bekräftigung: „La storia dei modelli architettonici quali parti integranti del processo progettuale attende ancora di essere scritta“ (S. 72), stimmt entmutigend, zumal wenn sie am Ende eines Beitrags fällt, der ein opulentes Katalogwerk präludiert. Sie stimmt aber nur im Hinblick auf die dann folgenden siebenhundert Seiten. Da ist zwar allerhand Sachverständiges zur Baukunst der Renaissance zu lesen, und die Forschung wird auf lange Zeit mit Gewinn davon zehren, eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte des Architekturmodells freilich sucht man vergebens. Hier wurde die Chance nicht genutzt, wenigstens ein Kapitel, und vermutlich das packendste, dieser Geschichte aufzuzeichnen. Auch trifft es nicht zu, daß Versuche in diese Richtung nicht wenigstens in Angriff genommen worden sind. Werner Oechslin hat in seiner konzisen Ausstellungskritik (*Bauwelt* 20/1994, S. 1099-1101) bereits auf das in der prallen Bibliographie nicht aufgelistete Kapitel zum „Baumodell“ von Jacob Burckhardt in dem von ihm verantworteten Teil der Kugler'schen *Geschichte der Baukunst* von 1867 verwiesen. (Oechslins hier skizzierte Ausführungen zu Vincenzo Scamozzi 1615 formulierter Definition des Modells und dessen Äußerungen zu Anwendung und Form hätten nebenbei den Katalog um ein ebenso gelungenes wie unverzichtbares Kapitel bereichert). Nachzutragen bleibt darüberhinaus auch der Verweis auf Ludwig H. Heydenreichs Eintrag „Architekturmodell“ im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 918-940 oder als jüngerer Beitrag R. W. Tieskens Vorwort zum Katalog *Het kleine bouwen, Vier eeuwen Maquettes in Nederland*, Central Museum Utrecht 1983, S. 1-23.

Gänzlich unverständlich bleibt, weshalb man sich in Venedig nicht der Kompetenz und Mitarbeit von Andres Lepik versicherte, dessen lange angekündigte Studie *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Bd. 9, Worms 1994) gleichzeitig erschienen ist, unter der Rubrik „1994/in corso di pubblicazione“ aber nicht einmal Erwähnung findet. Das Thema „Architekturmodell“ ist ein relativ eng umschriebenes. Wären alle hierfür Zuständigen – ihre Zahl ist gering genug – an Planung und Ausführung dieser Ausstellung beteiligt worden, hätte vermutlich ein Desiderat der neueren Architekturgeschichte eingelöst werden können. Daß Henry A. Millon sein ebenso ehrgeiziges wie kompliziertes Projekt, in dessen Verlauf die Baumodelle irgendwie in den Hintergrund geraten sind, in die Hände einer ganz offenbar überforderten und unerlaubt fahrlässigen Ausstellungsmaschinerie gegeben hat, schmälert den ihm zustehenden Erfolg und auch das Erlebnis jener „addetti ai lavori“, die sich von einem Besuch nicht haben abhalten lassen. Die Massen strömten freilich trotzdem.

Notgedrungen mußte man in Venedig ohne Modelle aus der Werkstatt Leon Battista Albertis auskommen. Und das nicht allein deshalb, weil sich die beiden einzig nachweisbaren Modelle, nämlich des Tempio Malatestiano in Rimini und der Apsislösung von S. Martino in Gangalandi, verloren haben. (Nur vermutet, nicht nachgewiesen werden können weitere Modelle für S. Andrea und S. Sebastiano in Mantua.) Für Alberti erschöpfte sich die Aufgabe des Modells vielmehr mit Baubeginn, war es als letzte korrektive Instanz nach der Grundsteinlegung obsolet geworden. Alberti betrachtete das Modell als unverzichtbares Medium, ersonnene Zahlensysteme zu visualisieren und vorab zu überprüfen, und hat es damit, folgenreicher als seine Zeitgenossen, in den handwerklichen Prozeß des Entwerfens integriert und intellektualisiert zugleich. Keines der Modelle wird die Werkstatt Albertis je verlassen haben, auch nicht um dem Auftraggeber eine Vorstellung des vollendeten Baus zu geben. Denn als wirkliches Instrument des Projektierens tritt es mit diesem niemals in Konkurrenz, es simuliert ihn ebensowenig wie es ihn ersetzt.

Zur Beschaffenheit und Funktion des Modells hat Alberti sich an zahlreichen Stellen seines kunstliterarischen Werks geäußert, am ausführlichsten, aber nicht ausschließlich in *De Re Aedificatoria* (Lib. II). Bereits in den *Drei Büchern über die Malerei* legte er die Prinzipien seiner Wahrnehmungstheorie fest, die den realen Raum in ein mathematisches Konstrukt übersetzte (vgl. dazu die Darstellung und Interpretation von Lepik 1994, S. 117-130). Auch die von Alberti für die Architekturzeichnung formulierte Definition gilt unverändert für das Modell. Im Zeitalter einer noch nicht wirklich anschaulichen Algebra markiert es, so wie der maßstabsgerechte Reiß, die Grenze zwischen Idee und Realisation.

Aber nicht als früher Theoretiker des Baumodells, sondern als Schlüsselfigur der Kultur der Renaissance überhaupt steht Alberti im Zentrum einer Ausstellung, die Joseph Rykwert und Robert Tavernor konzipiert und in der „Frutteria“ des Palazzo Tè eingerichtet haben. Nach der großartigen Werkschau Giulio Romanos von 1989 würdigt Mantua damit den zweiten Protagonisten seiner unvergleichlichen Kunstgeschichte. Aus vielerlei Gründen aber erreicht die Ausstellung zu Alberti – es ist ja die erste, die ihm gewidmet ist – nicht den Rang der ersten. Das liegt vor allem daran, daß, von wenigen Manuskripten, frühen Drucken und in der Zuschreibung meist zweifelhaften Zeichnungen abgesehen, kaum etwas in den Sinn kommen will, was sich von Alberti ausstellen ließe. Auch in dem aus Pappe und Preßspan gebildeten Itinerar der "Frutteria" dominiert folglich die Flachware, nur gelegentlich abgelöst von Meisterwerken wie dem „Cassone“ des Giovanni di ser Giovanni, Mantegnas stupendem Florentiner „Porträt eines Mannes“ oder Vicino da Ferraras „S. Girolamo“. Trotzdem bleiben sie Verlegenheitslösungen, die zusammen mit Gipsabgüssen nach Arbeiten Luca della Robbias, Donatellos und Francesco di Giorgio Martinis auf das künstlerische Umfeld verweisen und die parallelen Anstrengungen der frühneuzeitlichen Bildkultur signalisieren. Die zahlreich ausgestellten Münzen und Medaillen, gruppiert um das Pariser Exemplar der Alberti-Bildnisplakette, erscheinen tatsächlich als die einzigen wirklich handfesten historischen Belege.

Das eigentliche Thema der Ausstellung sind jedoch gar nicht all diese Surrogate eines ohnehin kaum zu visualisierenden Gegenstands, sondern vielmehr jene Modelle und elektronischen Schaulflächen, auf denen der Sponsor der Schau, der Elektronikgigant Olivetti, eine virtuelle Gegenwelt zur Ausstellung des Palazzo Grassi inszeniert. Rekuriert man dort noch auf überlieferte Objekte, schafft sich hier die Technologie den Gegenstand selbst; während der Automobilkonzern Fiat in der einzigen autofreien Stadt der Welt durch kulturelles Mäzenatentum auf sich zu verweisen gezwungen ist, ist Olivetti schon den entscheidenden Schritt weiter: Seine Produkte sind Träger und Exponate zugleich.

Die über viele Jahre finanzierte „Alberti Group“ in Edinburgh hat die unvollendet gebliebenen Alberti-Bauten zu Ende gerechnet, insgesamt neun computergestützte Modelle erarbeitet und im Maßstab 1:20 digital fräsen lassen oder in kybernetischen Filmen verarbeitet. Das solchermaßen komplettierte Œuvre Albertis – mit Ausnahme der Fassade von S. Maria Novella und des Tempietto del S. Sepolcro von S. Pancrazio in Florenz sind ja bekanntlich alle Bauten Albertis Fragment geblieben und allenfalls posthum vollendet oder verändert worden – stellt die nie abgebrochenen Rekonstruktionsversuche möglicherweise auf eine plausiblere Basis, schon weil auf die stärkere Erkenntnisfähigkeit der Anschauung vertraut werden darf. Immerhin korrespondiert das mit dem von Alberti postulierten Primat des Blickes, den er in dem zum „Emblem“ erkorenen „Occhio alato“ evoziert hat; und die multimediale Kombinatorik darf durchaus als kongeniale Reaktion auf den Autor der *Ludi mathematici* gelten. Gleichwohl widerspricht der Einsatz des Modells in umgekehrter Richtung dem Erkenntnisverfahren Albertis, setzt es doch die von ihm strikt befolgte Trennung von Gedanke und Wirklichkeit außer Kraft und verändert das prospektive Medium des Modells in ein rekonstruktives. An die Stelle eines uneinholbaren künstlerischen Prozesses tritt hier eine fotogrammetrisch erstellte Simulation vollendeter Schöpfungen.

Schon die berühmte Ausstellung der Modelle von Palladios Bauten (Vicenza 1976) aber hat den begrenzten Erkenntnisgewinn nachgestellter Bauzustände aufgezeigt; sie haben stets mehr an den *homo ludens* appelliert, freilich ohne je zum spielerischen Lehrstück zu werden. Auf die Palladio-Forschung der Folgezeit haben sie, soweit ich sehe, keinerlei Einfluß gehabt. Und diese Diskrepanz bestimmt auch die Mantuaner Ausstellung, in deren Katalog die aufwendig vorbereitete Exkursion zurück in die Zukunft keinen Niederschlag gefunden hat. Von den technischen Erläuterungen Felice Ragazzos abgesehen (S. 408-411), liefert er keinerlei Hinweise auf die zugrunde gelegten Berechnungsverfahren und auch kaum eine Abbildung der Modelle. Die Beiträge folgen dagegen meist den herkömmlichen Wegen der Bauforschung. Deswegen etwa werden Arturo Calzonas aufschlußreiche Studien zum Problem der Krypta von S. Sebastiano, die sich vor allem auf Dokumente stützen können, am Modell nicht wirksam, das auf die Krypta gänzlich verzichtet. Ob umgekehrt Calzonas Thesen

(S. 252-275) an Modell oder Bildschirm verifiziert oder falsifiziert hätten werden können, bleibt gleichermaßen unbeantwortet.

Auch beim Rekonstruktionsversuch des Tempio Malatestiano, der sich in frappierenden Bildfolgen und einem monumentalen Holzmodell aufbaut, wird die kontroverse Forschungslage übersprungen. In dem in die dritte Dimension übertragenen Fassadenbild von Matteo de' Pasti's Gedenkmünze wird das Transept ausgespart - die optische Evidenz allein aber kann kaum die Querhausthesen entkräften, wie sie etwa Franco Borsi (*Leon Battista Alberti*, Mailand 1975, S. 127ff.) vorgeschlagen hat. Die Ausstellung versäumt es insgesamt, den wechselseitigen Nutzen der unterschiedlichen Rekonstruktionsverfahren deutlich zu machen. Wie in anderen Ausstellungen dieses Typs zuvor erweist sich vielmehr ihre zunehmende Inkompatibilität.

Ob die zur Verselbständigung drängende Informatik überhaupt einen gesicherten Zugang zum Werk Albertis bietet, ist fraglich. Die auf einen großen Bildschirm projizierten, per Taste umzublätternden *Zehn Bücher über Architektur* werden so vom Text zum Bild verkehrt. Auch hätte sich Alberti in der Komplexität seines Denkens kaum auf den hier verfolgten Finalismus verstanden. Dem namentlich durch Manfredo Tafuri - beide Ausstellungen lassen übrigens seinen Tod noch einmal als schmerzlichen Verlust der Renaissance-Forschung spüren - geprägten Alberti-Bild folgen dagegen mehrheitlich die Autoren des Katalogs. In den meist knappen Essays, die, auch zusammen genommen, die überfällige Alberti-Monographie nicht einlösen, wird immer wieder der Skeptizismus und die zutiefst pessimistische Philosophie dieses „Allseitigen“ (Jacob Burckhardt) betont, dessen undogmatische fortdauernde Denkbewegungen auf keiner Datenbank zur Ruhe kommen. Gerade im lizenziösen Ambiente des Palazzo Tè scheinen sie ein spätes Echo zu finden. Und wie ein lange vorweggenommener Kommentar auf den optimistischen elektronischen Zugriff wirkt Albertis eigenes, gewiß elegisch zu lesendes Motto: „*quid tum*“.

Andreas Beyer

STEFAN LOCHNER, MEISTER ZU KÖLN
HERKUNFT - WERKE - WIRKUNG

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 3 December 1993 - 13 March 1994

(with six illustrations)

Warum in die Ferne schweifen, sieh das Gute liegt so nah.

The Lochner exhibition, in terms of attendance figures, was a resounding success. Frank Günter Zehnder, keeper of medieval painting at the museum and curator of the exhibition, is to be congratulated on re-kindling such interest in medieval painting in Cologne, where public concern has often seemed dominated by modern art. Although the last exhibition dedicated to the late medieval 'school