Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 33 (1946)

Heft: 1

Artikel: Die Renaissance und ihre Kunsttheorie : dritter Beitrag zur Theorie der Baukunst

Autor: Stockmeyer, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-26296

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Renaissance und ihre Kunsttheorie

Dritter Beitrag zur Theorie der Baukunst

Von Ernst Stockmeyer

Man hat in der Geschichtsschreibung die Renaissance für gewöhnlich mit dem 15. Jahrhundert beginnen lassen und zwar mit dem Bau der Florentiner Domkuppel, um 1420 herum. Vasari hat dem gegenüber die rinascità der Kunst schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts zu erkennen geglaubt bei einem Arnolfo di Cambio, Niccolò Pisano u. a. Geymüller läßt sie sogar am Anfang des gleichen Jahrhunderts mit Friedrich II. von Hohenstaufen beginnen. Tatsächlich ist ihre Abgrenzung nach oben nicht leicht. Die Allmählichkeit des Übergangs, das leise Heraufdämmern des Neuen und das lang hinsterbende Ausklingen des Alten verbietet fast überall, die Epochen der Kulturgeschichte scharf mit Jahreszahlen zu benennen.

Durch Franz von Assisi und nachher durch Petrarca war das Naturgefühl in erhöhtem Maße geweckt worden. Natur ist die geheime verbotene und desto leidenschaftlichere Liebe der Renaissance. Ihre Kunst wie ihre Wissenschaft ist vor allem Rückkehr zur Natur (Windelband). Natur ist für Paracelsus sichtbare Philosophie. Ein Aeneas Silvius Piccolomini, der nachmalige Papst Pius II., hat die Herrlichkeit der Landschaft nicht bloß genossen – das taten auch schon Leute im Altertum und Mittelalter –, sondern mit Begeisterung bis ins einzelne geschildert. Sein Auge erscheint so vielseitig gebildet, wie das irgendeines modernen Menschen (J. Burckhardt). Verblüffend ist die Beobachtungsgabe Leonardos. Seine Skizzen zeigen ein Erfassen der größten Naturerscheinungen, des Hochgebirges, der sich türmenden Wolken und der sich überschlagenden Meereswellen.

Daneben war es ganz allgemein eine Befreiung von kollektiven Bindungen religiöser, sozialer oder sonstwie persönlicher Art. Die Reformbestrebungen innerhalb und außerhalb der Kirche, das Entstehen von Ketzergemeinden, die Predigt der Bettelorden, sodann das Erstarken der städtischen Munizipalverfassungen tragen von Anfang an den Stempel eines ausgesprochenen Individualismus. Unverkennbar weisen alle diese Bestrebungen der Befreiung auf den Einfluß der Kreuzzüge zurück.

Florenz, die Wiege der Renaissance im engern Sinne, erlebte im 14. und 15. Jahrhundert die Jugend einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Neuordnung. Die alten Grenzen, wie sie Geburt und Grundwirtschaft gezogen, zerbrachen; den Tatkräftigen stellte sich der Weg nach vorwärts frei. Es ging wie ein allgemeiner Aufruf zur Selbsthilfe, zum rücksichtslosen Vordrängen durch die Stadt. Eine Zeit ungeheurer Frevel aus Selbstsucht brach an, rücksichtslosesten Drängens nach Lebensgenuß, eines Freiheitsgefühls, das sich im bedenkenfreien Durchführen auch des ungesetzlichen Willens äußerte, eines Losreißens aus dem geschichtlichen Boden, eines Lostrennens des Einzelnen von der Gemeinschaft, eines Hinausgreifens aus den ursprünglichen Kreisen (Adel und hohe Geistlichkeit) in das Gebiet der Allgemeinheit (Gurlitt).

Aus der heillosen Zerstörung aller staatlichen und gesellschaftlichen Schranken erwuchs die stürmische Begeisterung für die Alten. Und es ist gerade das erhebend Schöne, daß über dem wilden und ungestümen Treiben, Maß und Richtung gebend, der Genius der Antike waltete, der hier wieder seine unerschöpfliche Lebenskraft bestätigte. In der Glut der leidenschaftlichen Bewegung dieser Zeiten schmolzen Ergebnisse aller bisherigen Kultur, die Gedanken des antiken und des christlichen Zeitalters ein, und aus der Lohe stieg, ein Phönix in frischer Verjüngung, der moderne Kulturmensch empor (Windelband).

Es war eine weltliche Kultur; selbst die Priesterschaft machte mit. Das allgemeine religiöse Gefühl war ertötet in der Menge und erstickt in einer werkheiligen Erfüllung kirchlicher Übungen, in einer rasch entzündeten Wundergläubigkeit, oft im plattesten Aberglauben, wozu die Astrologie nicht wenig beitrug. Selbst bei den Größten war ein Schwanken bemerkbar, was auf eine populäre, meist unbewußte Interpretation der Lehre von der «zweifachen Wahrheit» hinauslief. Für Leonardo gibt es keine Theologie im mittelalterlichen Sinne mehr. So nennt er Gott «die erste bewegende Kraft» (primo motore). Er nimmt die Kultformen der Kirche als eine Forderung guter Sitte, als gesellschaftliche Notwendigkeit hin. Er war Heide im Sinn der mittelalterlich christlichen Weltanschauung, selbst wenn er in seinem Testamente für Seelenmessen Sorge trägt, seine Seele Gott und den Heiligen befiehlt (Gurlitt). Jene geistvollen Päpste, deren Hof der Sammelplatz der neuen Kunst und der neuen Wissenschaft war und an deren christlicher Rechtgläubigkeit sich zweifeln ließ, jene Madonnenmaler, die im innersten Herzen von echt antiker Schönheitsreligion erfüllt waren, jene gewaltigen Kathedralen des Christentums, die sich in den Formen griechischer und römischer Architektur aufbauten – sind es nicht alles Erscheinungen, in denen die Lehre von der «zweifachen Wahrheit» wie verkörpert und lebendig vor uns zu stehen scheint? (Windelband). Die Loslösung der Wissenschaft von der Kirche ist vollständig,

die der Kunst kaum minder. Man kann Bände durchsehen, ohne daß man einen das Christentum bekennenden Satz findet. Die biblische Geschichte war nur noch Vorwand, um an ihr das heidnische Schönheitsgefühl zu bekunden. Der Ruhm des Einzelnen war das neue Ideal. Der Weihrauch wird nun dem genießenden Vollmenschen gespendet, der früher dem Entsagenden aufgespart war (Gurlitt). Savonarolas Abneigung gegen die Kunst war nur zu begreiflich.

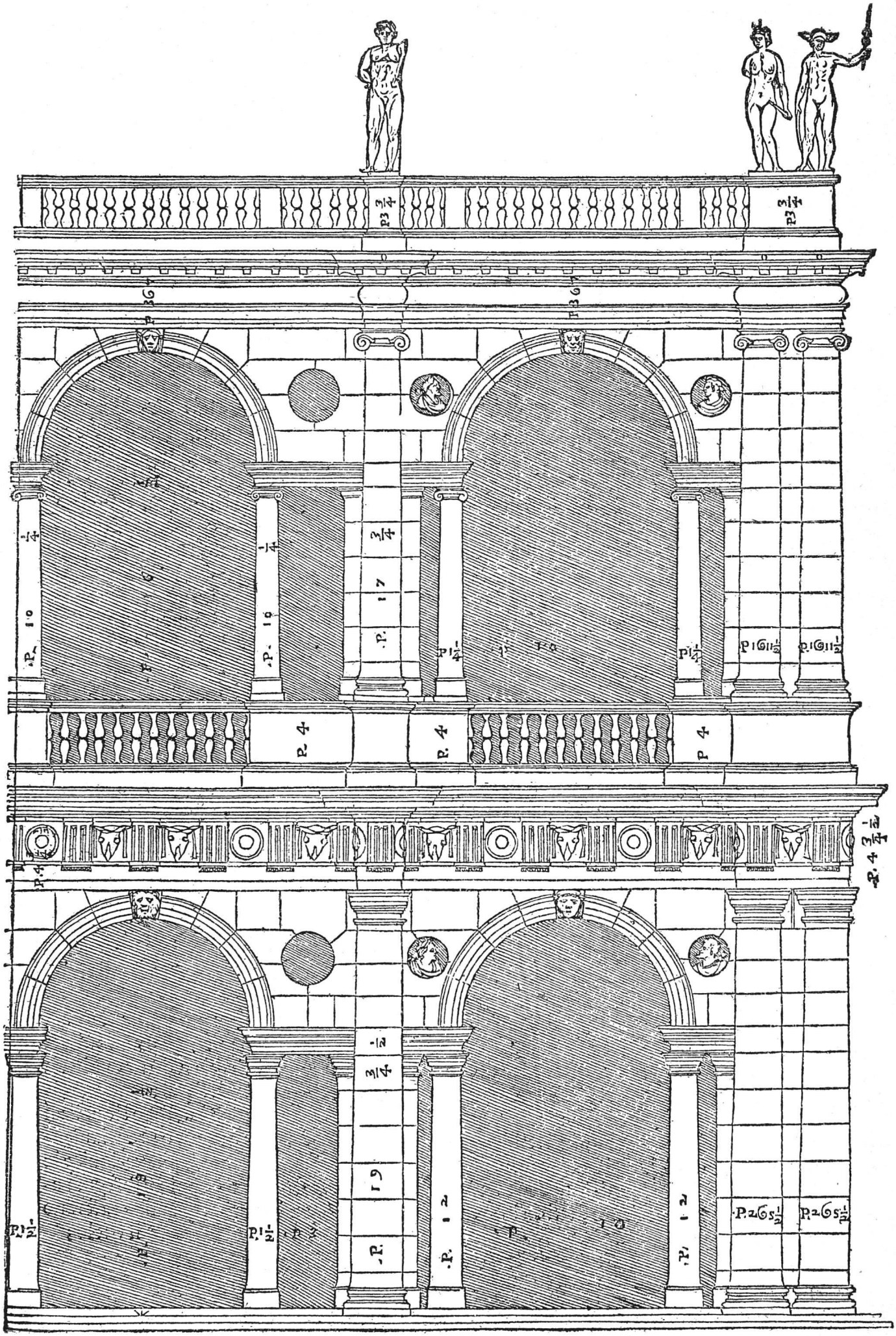
Mit dem Individualismus war eo ipso ein Intellektualismus verbunden, der in der allgemeinen Einstellung und Entwicklung schicksalshaft alle übermannte. Ein Bewußtwerden seiner selbst, daneben die Reflexion über alles und jedes, was zur Befriedigung des geistigen Interesses in Betracht kommen konnte. Hier lagen Gefahren für die Kunst, die, um einem allzu krassen Individualismus zu entgehen, ihre Zuflucht gar bald zu einem strengen Formenkodex nehmen zu müssen glaubte, dessen Grundzüge sich im wiederentdeckten Vitruv boten. Das Auseinandergehen in eine freiheitlichere, der Willkür oft nicht entbehrende Richtung und in eine solche formaler Gesetzmäßigkeit bezeichnete schon im späten 16. Jahrhundert das Ende der eigentlichen Renaissance.

Die bewußte und reflexive Einstellung befähigte die Künstler wie nie zuvor zu eindringenden Beobachtungen und beschwingte ihre Federn in grundlegenden Erörterungen und Theorien über Kunst. Die Vielseitigkeit ihrer Ausbildung und ihres Könnens – meist waren sie in verschiedenen Künsten und Techniken in gleich meisterhafter Weise schöpferisch tätig – gestattete einen Überblick über eine Fülle von Beispielen und Einblick in die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Schaffens. Sie lebten und schufen ihre Werke wohl in der Überzeugung, daß ohne Philosophie der Gelehrte bloß ein Unterhalter, der Künstler nur ein Handwerker sei.

Der Verfasser ist sich der Lückenhaftigkeit seiner Ausführungen nur zu bewußt. Die Schriften eines Cennini, Ghiberti, Francesco di Giorgio, Manetti, die Aufzeichnungen und Vorlagen eines Bramante, Peruzzi, Vignola, Scamozzi und wie sie alle heißen und noch vieler anderer in Italien selbst, dann in Spanien, Frankreich, Holland, Deutschland verdienten in einem kurzen Abriß der Kunsttheorie der Renaissance zum mindesten einer ebensolchen Erwähnung, wie wir sie im folgenden von einer kleinen Auswahl – leider nur in sehr skizzenhafter Form – tun können.

Wohl der bedeutendste Architekturtheoretiker der Frührenaissance ist *Leon Battista Alberti* (1404–1472), ausnahmsweise aus dem Priesterstande hervorgegangen. Das Ziel der Malerei, so schreibt er in seinem Traktat über diesen Kunstzweig (1435, Brunelleschi gewidmet) – es ist seine Hauptschrift –, sei representare cose vedute und zwar in einer der Natur ähnlichen Weise: simile abbracciare con arte. Sehr bezeichnend für die malerische Auffassung der frühen Renaissance, die vielleicht nicht ohne Einfluß der niederländischen Malerei zustande gekommen, ist sein Glaube, daß alle Künste der Malerei zu Lehen stehen, daß selbst die Architektur ihre Formen der Malerei verdanke: «Wenn ich nicht irre, nimmt der Architekt von niemand anderem als vom Maler die Architrave, Basen, Kapitelle, Säulen, Gesimse und ähnliche Dinge herüber.» Es kam ihm offenbar vor allem auf die Komposition in der Fläche an. Die Renaissance zuerst respektierte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Verteilung oder Spannung des Ziermotivs im Raume, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rande, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen oft ein in seiner Art Vollkommenes (J. Burckhardt). Verständlicher bei Alberti klingt folgendes: «Jene Maler tadle ich, die um des Scheines der Reichhaltigkeit willen kein Fleckchen des Bildes leer lassen, wodurch statt Komposition zügellose Verwirrung entsteht.» Auf das Bild kommt es ihm auch beim Städtebau an, wo er die gekrümmten Straßen den geraden vorzieht, weil sie u. a. immer neue «Bilder» böten. Ganz ähnlich hat *Filarete* (gest. um 1470) in seinem Architekturtraktat (1464) das Widerlager von Brücken des stattlichen Eindrucks wegen befürwortet. Man denkt unwillkürlich an Camillo Sitte. Welche Kluft trennt doch diese Sinnenwelt von der Mystik des Mittelalters. Die meisten Architekten von damals waren eben auch noch Maler oder sind aus dem Malerhandwerk hervorgegangen. Eine Parallele findet sich in neuerer Zeit, ebenfalls beim Beginn einer neuen Kunstära: Peter Behrens, Van de Velde, Riemerschmied, und nennen wir noch Le Corbusier, sind auch von der Malerei zur Architektur hinübergewechselt. Auch hier gab die «malerische» sinnliche Einstellung Impuls und Führung für eine Erneuerung (vgl. P. M., Werk 1940, Heft 6). Man kann nicht deutlich genug den Finger auf dieses Bildmäßige legen, das jeweils die Ablösung und Befreiung von verbrauchten, meist sehr unbildmäßigen Historismen bedeutete.

Doch zurück zu Alberti: Vor allem befleißige sich der Maler des Naturstudiums, worunter in erster Linie das Aktzeichnen zu verstehen war. *Vasari* vereinfacht oberflächlich, wenn er sagt, von der Malerei sei nichts anderes zu fordern, als daß sie durch Zeichnung und Farben die Gegenstände der Natur nachahme, wie sie von dieser hervorgebracht werden, und wer dies am vollständigsten vermöge, sei am höchsten zu preisen. Ganz so war die Meinung Albertis nicht. Ihn interessiert nicht die Erscheinungsform schlechthin, sondern ihre Bedingungen, die Durchdringung der Gestalt als eines in allen Teilen aus sich selbst Bedingten. Zuerst Studium des Knochenbaus, dann der Muskeln, endlich der Kleider beim Menschen. Aus der Fülle der erschauten Natur das Schöne wählen, aus vollendeter Kenntnis vieler Menschen den vollendeten Menschen bilden, daß man so etwas wie den Typus Mensch erhält. Höher als Natur steht also die Schönheit in der Kunst für Alberti. *Colonnas* Hypnerotomachia, jener architektonisch allegorische Liebesroman (1467, erst 1499 im Druck erschienen)



Basilika in Vicenza von Andrea Palladio (seit 1549) Holzschnitt aus: Palladio, Quattro libri dell'Architettura, Venedig 1570

will das an einem Beispiel eindrücklich machen, indem er seinen Helden Polifilo, der mit sechs zierlichen Nymphen gemeinsam badet, den kunstvollen Statuen in den Nischen des Baderaums den Vorzug vor den Nymphen geben läßt.

Gegenüber dem Zufall der Natur bietet ein echtes Kunstwerk vor allem Wahrheit, die Alberti als erste Bedingung von Schönheit hervorhebt. Sie beruhe auf jener innern Gesetzmäßigkeit, die er Concinnitas nennt, auf dem organischen Zusammenschluß aller Teile innerhalb eines Ganzen, derart, daß man weder etwas beifügen, noch wegnehmen, noch ändern könne, ohne es schlechter zu machen. Aristoteles, auf den sich diese Gedanken stützen, war mit seiner Poetik auch das Vorbild damals für die Ästhetiken eines *Tricino* und eines *Julius Caesar Scaliger*.

Albertis Schrift über die Baukunst (1451/52 geschrieben, aber erst 1485 im Druck herausgegeben und Lorenzo Magnifico zugeeignet) greift dann den Gedanken der auf Natürlichkeit und innerer Notwendigkeit beruhenden Schönheit wieder auf, die Idee des Organischen, die bestimmte, mathematisch begründete Maßverhältnisse voraussetzt. Er denkt zunächst nicht daran zu fragen, ob die katholische Kirche für ihren Kult Raum in jenen Tempeln fände, die er zu errichten vorschlägt (Gurlitt). Allerdings sei die anschauliche Versinnlichung des Zweckmäßigen ein Kennzeichen guter Baukunst. Ihre Schönheit resultiere aus dreierlei: einmal aus Phantasie und vernünftiger Überlegung, wozu es den Erfinder und «Architektor» braucht, zweitens aus der Ausführung durch den technischen Bauleiter, der NB. am fertigen Plan keine Änderungen mehr vornehmen darf, und drittens aus den natürlichen Eigenschaften des Materials, das nach der Art des Gebäudes zu wählen ist. Jede Gebäudegattung hat ihre eigene Schönheit. Der ernste Stadtpalast darf und kann nicht gleich sein wie die fröhliche Landvilla.

Neben rein ästhetischen Rezepten, daß man die Fenster einer Fassade übereinander anordnen müsse, die Bogen – es kommen bei Alberti nur Rundbogen in Betracht – etwas überhöhen (stelzen), Treppenläufe nicht über neun Stufen hoch machen solle, daß das Verhältnis der Öffnungen zur Wandfläche sorgfältig abzuwägen sei, finden sich künstlerisch nebensächliche aber kulturhistorisch interessante Abschweifungen: Er empfiehlt eine menschliche Behandlung der Gefangenen, tadelt die Bestattung in den Kirchen und innerhalb der Stadtmauern aus sanitären Gründen, lobt deshalb die Feuerbestattung. Er behandelt die Trockenlegung von Sümpfen, die Vertreibung des Ungeziefers und bespricht die Restaurierung ruinöser Bauten. Das letztere ein typisches Kennzeichen einer intellektualistischen Zeit. Auch von andern ist darauf hingewiesen worden. Der berühmte, bald Castiglione, bald Raffael zugeschriebene Bericht an den Papst ist, auch wenn er Raffael nicht angehören sollte, für die archäologische Richtung und Methode jener Zeit von bedeutendem Wert. Er beklagt die Zerstörungen, schreibt sie nicht bloß den Barbaren, sondern auch den Päpsten zu, beschwört Leo um Schutz für das noch Vorhandene, mahnt ihn zu eigenen, römerwürdigen Bauten und stellt dann als Ziel die Restauration auf «nach den Resten, die man heute noch sieht, an den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, daß man sie infallibilmente so restaurieren kann, wie sie gewesen sein müssen». Es wird die Methode des Aufnehmens festgesetzt und zum erstenmal Plan, Aufriß und Schnitt gesondert verlangt (J. Burckhardt). In großen Zügen sind hier bereits die Richtlinien markiert, wie sie noch heute für die Bestandesaufnahmen unserer Kunstdenkmäler in Geltung stehen.

Albertis Verhältnis zu *Vitruv*, das wir nicht übergehen wollen im Hinblick auf die folgenden Künstlergenerationen, zeichnet sich durch eine erfreuliche Reserve aus, was seinen Grund zum Teil in der damals noch schlechten Textbeschaffenheit des Buches haben mochte. *Fra Giocondo* hat es erst 1511 bereinigt herausgegeben. Was Alberti bei Vitruv vermißte, war eine Lehre vom Gewölbebau. Für ihn waren das Pantheon, die Maxentiusbasilika und die Thermen jene Bauten, an welche anzuknüpfen war. Seine Raumbehandlung von Sant Andrea in Mantua, die ähnlich nachher in vielen anderen Kirchen wiederkehrt, ist ohne die antiken Vorbilder nicht zu denken. Das, was man von den Bauten ablese, hatte nach seiner Meinung größern Anteil als das aus Vitruv Gewonnene. Ganz ähnlich gestand *Raffael* in einem Brief an Castiglione: «Vitruv gibt uns ein großes Licht, aber nicht so viel, daß es schon genügen könnte.»

Wie Alberti selbst stets darauf bedacht war, alles Einseitige und Übertriebene zu vermeiden und seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden, so empfahl er eine möglichst allseitige Bildung des Architekten: Zeichnen, Mathematik, Literatur, aber hauptsächlich das Studium der Bauwerke, das in Vermessen und Modellieren bestand. Auch hielt er sehr auf einen guten Charakter, da nicht nur das Talent, sondern die ganze Persönlichkeit in der Kunst engagiert sei.

Der Wahrheitsbegriff von Albertis Kunstauffassung rechtfertigt es, einen Blick auf die andere Seite der Alpen zu werfen. *Albrecht Dürer* (1471–1528) zeigt uns in seinen vier Büchern «Von menschlicher Proportion» (1528), wie sehr selbst bei ausgesprochenen Malernaturen jener Zeit, ganz gleich welchen Landes, das Wesen der Kunst und seine Erkenntnis eine allgemeine Herzensangelegenheit war. Daß die Malerei «das Gesicht zu betrügen» hat, nimmt er als ein Unabänderliches hin, fordert deshalb aber vom Maler Kenntnis der Natur, «denn so es der Natur entgegen ist, so ist es bös». «Was aber Schönheit ist, weiß ich nicht», gesteht er sympathisch. Nicht nach der Menschen Urteil, dem Gefallen zuliebe, wollte er schaffen. Er suchte nach der Schönheit, die unabhängig wäre von ihrer «Meinung». Wahr wollte er vor allem sein. «Die Wahrheit hält allein inne, welches der Menschen schönste Gestalt

und Maß sein könne.» Das Kunstwerk soll eine Tat von innen heraus sein. Der Künstler soll Natur nicht bloß abmalen, sondern aus seinem heimlichen Schatz schöpfen, den er lange Zeit von außen hineingesammelt hat. Je genauer sein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser es erscheint. Die Aufbauprinzipien der Natur sind auch die Regeln für das Kunstschaffen. Durch «Verkehrung», also durch Variation, sichert der Künstler sich den Reichtum des Lebens, durch «Vergleichung» (Konstanz) wahrt er die Gesetzlichkeit innerhalb unübersehbarer Mannigfaltigkeit. Das Ziel ist stets, daß sich alles «reime» wie in der Natur, die durch die gleichbleibende innere Konstitution und die modifizierenden und variierenden äußern Umstände im Gleichgewicht gehalten wird. Der zeitgebundene Weg dahin war für Dürer der mathematische, erst geometrische, dann arithmetische (Waetzoldt). «Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Maß», sagte *Luca Paciolo* in seiner Schrift De divina Proportione (1509), die von Aristoteles beeinflußt ist und den «Goldenen Schnitt» zum Gegenstand hat. Kritische Stellung zur überlieferten Lehre und zu bloß spekulierender Theorie verbindet sich bei Dürer wie bei Paracelsus und nicht unähnlich Luther mit der Hochachtung vor der Natur, der sich die menschliche Schöpferkraft verwandt fühlt, und verdichtet sich zu dem Kernsatz: «Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie». (Flemming)

Ein eigentümlicher Wahrheitsbegriff bei Dürer sowohl wie bei Alberti, dessen Anschaulichkeit und Tiefe sich weit über den der gewöhnlichen Logik hinaushebt und der nichts gemein hat mit der realistischen Wahrheit eines Boileau – rien n'est beau que le vrai –, noch weniger mit Naturalismus oder gar Impressionismus im modernen Sinne. Nur soweit Natur als «Wahrheit» erfaßt ist, hat sie künstlerisch Geltung in den Augen dieser Leute. Aber was haben diese Säulen und Pilaster, diese Scheinfassaden mit Wahrheit zu tun? Offenbar sollen es nicht bloß schöne Motive und Verhältnisse sein, sondern sie stellen symbolische Ausdruckswerte vor. Nicht die Zufälligkeit des Wirklichen, sondern die innere Gesetzmäßigkeit alles Organischen ist gemeint. In der Architektur nicht die nackte Konstruktion und Technik, aber auch nicht die bloß äußerliche Proportion im schematischen Sinne, sondern ein Gleichgewicht von beiden Seiten, das sich im organischen Aufbau als lebendiges Ganzes von innen heraus darstellt, und zwar nicht als Triebkräfte verstanden, sondern im Bilde und für das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießt (J. Burckhardt). Es ist kein Witz, wenn man diese Wahrheit, obwohl sie auf total anderem Boden steht, als sehr überlegene und echt künstlerische Überwindung jenes scholastischen Dilemmas der «zweifachen Wahrheit» ansieht. In ihr ist gegenüber Plotin und Thomas jedenfalls ein deutliches Abrücken vom subjektiven Gefühl weg zum Gesetz des objektiven Augenscheins hin erkennbar, wie es ähnlich in der Antike schon einmal herrschte.

Daß in diesem Wahrheitsbegriff ein gut Teil Idealismus steckt, leuchtet ein; aber er ist gebunden und fundiert durch die Mitsprache natürlicher Gegebenheiten. Das wird noch deutlicher bei *Leonardo da Vinci* (1452 bis 1519), dem Wissenschaft und Kunst, wie nachher ähnlich für Fiedler und Croce, zwei gleichwertige geistige Parallelerscheinungen sind. Ein Vorläufer Galileis, erkannte Leonardo als Träger aller Kunst und Wissenschaft die Methode der Mathematik. Sinnenschein muß durch die Vernunft in «Beobachtung» umgewandelt werden, ehe er wissenschaftlich oder künstlerisch brauchbar ist. Die Mathematik stellt das Mittel dar, wodurch die Ideen den Dingen Bestimmtheit geben. In Wissenschaft wie in Kunst herrscht die Vernunft, die Einheit der Bedingungen umfassend, kraft deren sich Naturobjekt und Kunstwerk als gegliedert, d. h. als «ganz» darstellen. (Mathematik geht immer vom Ganzen aus oder auf das Ganze hin.) Es ist die Bindung der Erscheinungen an Ordnungsqualitäten, deren Theorie in der Mathematik vorliegt (Hönigswald). Die bloße Phantasie läßt uns nur im Kreis herumlaufen, wenn nicht der Verstand die Entdeckungen in einem Kalkül fixiert und damit den Weg in die weitere Ferne weist. Die Kunst ist in ihrer höchsten Form Wissenschaft, und der Künstler jagt den Entdeckungen mit höchstem Bewußtsein nach. Diese Erkenntnis hat Leonardo da Vinci ausgesprochen (Speiser).

Leonardo verhielt sich zu Alberti wie der Vollender zum Anfänger, wie der Meister zum Dilettanten (J. Burckhardt). Er hatte in wunderbarer Weise das Bedürfnis, sich klare Rechenschaft zu geben über alles, was der bei ihm zur Vollendung ausgebildete Hauptsinn des Künstlers, das Auge, erfaßte. Er will sich den ursächlichen Zusammenhang des Gesehenen klarlegen. Nicht bloß Maßverhältnisse des Körpers interessieren ihn, sondern das Zusammenspiel der Muskeln, Grund und Art ihrer Schwellung, der Einfluß ihrer Bewegung. Er sucht zeichnerisch Himmel und Erde zu durchdringen, den Bau der Wolken, wie die Luftspiegelung auf bewegter Welle. Er beobachtet das Verhältnis der Form zum Licht, zur Luft. Er erkennt die teilenden, die Formen verwischenden Eigenschaften des Duftes. Er geht auf malerische Wirkung, auf den Reichtum und die Wahrheit des Tones aus. Er ist der erste, der die Alpen in vollstem Bewußtsein schön findet. Er macht sich Gedanken und Skizzen über einen Proportionalzirkel, über eine Methode der Materialprüfung, über Nivellieren, Höhenmessen, über Hebevorrichtungen, Schornsteinaufsätze zur Verbesserung des Rauchabzugs.

Was ihn vor allen andern auszeichnete, war, daß er die Mathematik bloß als Mittel zum Zweck, als Methode erkannte, nicht als Selbstzweck. Er war der einzige, der Empfindung dafür zeigte, daß die rein idealistische Formbildung in der Architektur, selbst im Kirchenbau, unberechtigt sei. In diesem Punkt weit über Alberti hinausgehend, wollte er die Wirklichkeit mit ihren Forderungen ebenso berücksichtigt wissen. Seine sakralen Entwürfe sind solche für «praktische» Predigtsäle

mit dem Altar in der Mitte und umlaufend ansteigenden oder galeriemäßig angeordneten Sitzreihen, wie solche als Typus erst viel später von den Protestanten im Norden ausgeführt wurden. Teatri per uldire messa, teatro da predicare, heißt es in der Beischrift. Es existiert eine Skizze mit sehr hoher Kanzel in einem Dreiviertelskreis, der nach Art der Arena ansteigt, oben aber bienenkorbartig nach innen überhängt, so daß sechs Ränge übereinander, gleich weit von der Predigtstätte entfernt, sich in den oben offenen Saal erheben. Die Innenform der Schale entspricht einer oben und unten beschnittenen Kugel (Gurlitt). Er entwarf außerdem Skizzen für eine Trennung des Straßenverkehrs auf verschiedenen Niveaus, wie sie erst wieder in neuesten Stadtbauideen auftauchen.

Man wird die ungeheuren Umrisse von Leonardos Wesen ewig nur von ferne ahnen können (J. Burckhardt). Auf jeden Fall hat ihn die damalige Zeit kaum verstanden. Sie ging andere Wege. Was hiebei auf Rechnung des immer mehr sich Geltung verschaffenden Vitruv zu setzen ist, lassen wir dahingestellt. Sein Einfluß hatte mit dem 16. Jahrhundert den Höhepunkt erreicht. Es gab sogar eine Vitruvianische Akademie zur Förderung der Architektur durch wissenschaftliche Arbeiten. Indes mögen ebenso sehr die geistigen Voraussetzungen, die der neuen Zeit das Gepräge gaben, Individualismus und Intellektualismus, letzten Endes die Spannungen und Spaltungen im künstlerischen Schaffen herbeigeführt haben. Ruskin stellt als Ursache des künstlerischen Verfalls die Verdrängung der Seele im Werk durch bloße technische Sauberkeit, Glätte und Schliff hin. Dazu kam ein oft äußerliches Proportionsschema. Die in reinen Verhältniszahlen (nach dem Modul) ohne alle maßliche Beziehung zur Wirklichkeit aufgestellten Regeln der fünf Säulenordnungen eines *Vignola* (1507–1573) werden zwar für alle Zeiten einen gewissen Wert behalten; aber schon *Serlio* (1475–1552), der damals sehr einflußreiche Architekturtheoretiker, erscheint uns heute nur noch als manirierter Autodidakt.

Die glückliche Ponderierung in der Zusammenfassung von Wirklichkeit und Idee, wie wir sie bei Leonardo gewahrten, scheint für alle Zeiten dahin. Die «Wahrheit» tritt immer mehr zurück gegenüber einem draufgängerischen Individualismus auf der einen Seite und einem zurückhaltenden Doktrinarismus auf der andern. Das will nicht besagen, daß nicht auf beiden Seiten noch ganz große Meister in Kunst und Architektur ihre Wirksamkeit entfalten konnten, wie sie vielleicht nur damals in diesem Ausmaße möglich war. Aber sie waren eben in ihrer Einseitigkeit groß, die ja bekanntlich ein zugestandenes Vorrecht der Großen ist.

Michelangelo (1475–1564) ist der Titane des individuellen Wollens. «Wer andern nachläuft, wird nie vorausmarschieren, und wer nicht aus sich heraus etwas Gutes schaffen kann, dem werden auch die Werke anderer wenig nützen», soll er gesagt haben. Auch er hat sich zwar mit der Antike und den alten Meistern der Renaissance in ernstem Bemühen auseinandergesetzt. Handzeichnungen beweisen es. Allerdings auf seine eigene Art, wie er auch die Motive der Architektur in durchaus freiem Belieben verwendete. Man denke nur an die «in Schränke gestellten» Säulen der Vorhalle zur Laurenziana. Michelangelo, der meist nur unter dem Gesichtswinkel einer die Regel mißachtenden Formenwelt gesehen wird, hat aber in ungewöhnlichem Maße die Orchestrik der Raum-Körperbeziehung beherrscht, worauf näher einzugehen hier leider aus Raummangel versagt ist.

Sein Gegenspieler *Palladio* (1518–1580) ist der Meister strenger, auf dem Studium der Antike basierender Gesetzmäßigkeit, der in seinen vier Büchern von der Architektur eine Synthese aller bisherigen Theorie gegeben hat und für die Folgezeit bis in das 18. Jahrhundert sozusagen das «architektonische Gewissen» darstellt. Er wußte wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmerwelt Bescheid. Hier holte er sich die Maße für die Kolossalordnungen seiner Palastfassaden. Man möchte manchmal glauben, daß er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Paläste und Villen dachte (Springer-Philippi). Für seine festgegründete Verhältnislehre, die ohne Vitruv nicht zu denken ist, kann die Villa Rotonda in Vicenza beinahe als Symbol angesehen werden. Unpraktisch wie sie grundrißlich ist, verkörpert sie die vollendete Symmetrie aller Teile im Hinblick auf jede durch den Mittelpunkt gezogene Achse. Es ist die Durchdringung des ganzen Baus mit einem aus ihm selbst gewonnenen Maßstab. Sie ist das Zeugnis eines Schönheitssinnes, der den Zweck und die Sonderart der Aufgabe völlig vergißt, um in der Vollendung der Form zu schwelgen. Palladio wollte die antike Form ohne jeden Schmuck, sogar vielfach in minderwertigem Putz (im Gegensatz zu *Alessi*, der das Material betont und in seinen differenzierten Nuancen spielen läßt). Ein rein formaler Gedanke hatte sich hier erschöpft und war für die Zukunft tot (Gurlitt).

Trotz dieses an sich unbefriedigenden Ausgangs kann Wrights Ausspruch «Die Renaissance in der Architektur war immer falsch» nicht für die ganze Epoche Geltung haben. Eine abschließende Bewertung in diesem oder jenem Sinne liegt uns zwar ferne. Denn jene Kunst ist ihrer intellektualistischen Grundtendenz nach doch allzusehr Schicksal einer allgemein geistigen Entwicklung, als daß sie ein Werturteil nach anderen als ihren eigenen Maßstäben vertrüge. Aber im Hinblick auf ihre eigentlichen Vertreter scheint uns der Wunsch Schillers hier wiederholt werden zu dürfen – man überhöre dabei den ethischen Unterton, der bei Schiller mitschwingt –: «Möchte doch endlich die Forderung der Schönheit aufgegeben und ganz und gar durch die Forderung der *Wahrheit* ersetzt werden!» Nämlich die in der Kunst anschauliche, organisch bedingte Wahrheit, so wie sie ein Alberti, ein Dürer und nicht zuletzt ein Leonardo da Vinci verstanden haben.