

## IV. Kapitel

STUDIUM DER ANTIKEN BAUTEN UND DES  
VITRUV

## § 24

*Allgemeiner Charakter der Neuerung*

In Italien geht die Kultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt, was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise ans Licht getragen. So war auch das Altertum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Baukunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproduzierte.

Vgl. Bd. »Kultur der Renaissance« dieser Ausg., S. 120 ff. Vor einer bloßen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloß ästhetischen Opposition wäre überdies der gotische Stil nicht gewichen; es bedurfte dazu einer außerordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue tatsächlich einführten.

Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, daß die große Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts ihre Lebenskräfte aufgebraucht habe und daß etwas Neues kommen mußte.

Florenz am Anfang des 15. Jahrhunderts, Macchiavelli, *storie fiorent.*, Eingang des IV. Buches; – Poggius, *Hist. flor. populi*, L. V, ad a. 1422.

Jenes Gefühl sehr deutlich 1435 ausgesprochen bei Leon Battista Alberti (geb. 1404) in der Schrift *della pittura, opere volgari*, ed. Bonucci, vol. IV.; es sei ihm früher vorgekommen, »als ob die Natur alt und müde geworden wäre und keine großen Geister wie keine Riesen mehr hervorbringen möchte«; jetzt aus langer Verbannung nach Florenz zurückgekehrt, ist er froh erstaunt, in Brunellesco, dem er diese Schrift widmet, in Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio eine neue Kraft zu finden, die den erlauchtesten alten Meistern nichts nachgebe. – (Um 1460, als der Stil der Renaissance das Gotische bereits aus seinen letzten Zufluchtsorten vertrieb, durfte Filarete sagen: wenn unser Stil nicht schöner und zweckmäßiger wäre, so würde man ihn in Florenz nicht brauchen, *a Firenze non s'usaria.*)

Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewußtsein, daß sie mit der Tradition breche und daß außer der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei.

Alberti fährt an obiger Stelle fort: »Ich sehe nun auch, daß alles Große nicht bloß Gabe der Natur und der Zeiten ist, sondern von unserm Streben, unserer Uermüdlichkeit abhängt. Die Alten hatten es leichter, groß zu werden, da eine Schultradition sie erzog zu jenen

höchsten Künsten, die uns jetzt so große Mühe kosten, aber um so viel größer soll auch unser Name werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild Künste und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört noch gesehen hatte.« – Über die Vielseitigkeit s. § 14.

Die Entscheidung zugunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine große Tat eines außerordentlichen Mannes, welcher mit dieser Tat auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete.

Filippo Brunellesco von Florenz (1377–1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe (§ 2). Mit dieser wesentlich konstruktiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die große formale, stilistische Neuerung, zu welcher ihn die vor 1407 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Dekorator.

### § 25

#### *Vernachlässigung der griechischen Baureste*

Griechenland existierte im 15. Jahrhundert nur für Sammler, nicht für die Architekten. Auffallender erscheint es, daß auch die griechischen Tempel auf italischem Boden, in Pästum, Selinunt, Agrigent usw. ignoriert wurden.

Der paduanische Maler Squarcione brachte von seiner griechischen Reise viel Merkwürdiges *tum mente, tum chartis* mit, aber wahrscheinlich nur Skulptursachen; Scardeonius, *ap. Graev. thes.* VI, III, p. 442. – Ob Polifilo (§ 32) in Griechenland zeichnete?

Später schickte Raffael, laut Vasari, VIII, 41, *v. di Raffaello*, Zeichner bis nach Griechenland, mit welchem Erfolg, wird nicht gesagt.

Der Hundertsäulenbau »aus Griechenland« im III. Buche des Serlio (*fol.* 96) ist wohl reine Fabel. – Eine ägyptische Pyramide und eine palästinensische Grotte, nach Aufnahmen des Patriarchen Grimani, *ibid.* (*fol.* 93 s.).

Ob die Renaissance etwas mit den echten dorischen Formen Großgriechenlands, wo ja kein Gewölbe vorkam, hätte anfangen können? Immerhin wären die Griechenbauten, wenn sie schon kein Gewölbe lehrten, des Studiums würdig gewesen so gut wie Vitruv, der es auch nicht lehrt. Die Vernachlässigung derselben kam aber überhaupt nicht von einem ästhetischen Bedenken her.

Das viel stärkere Vorurteil redete zugunsten von Rom, als geschichtlicher Macht, als alter Mutter der italischen Städte, als größter Erinnerung der Nation, welche man durch die Kunst erneuern mußte.

Auch diesseits der Alpen wurde das wahre Verhältnis der griechischen Kunst und Kultur zur römischen erst seit Winckelmann erkannt.

Merkwürdigerweise war doch Serlio (*Architettura, ed. Venez.* 1584, p. 69) um 1540 durch einen bloßen historischen Schluß zu der Annahme gelangt, daß die Griechenbauten die römischen weit übertroffen haben müßten.

Rom, welches selber kaum Einen großen Künstler liefert, wird seit Beginn des 15. Jahrhunderts von allen namhaften Architekten einstweilen des Studiums wegen besucht; unter den Päpsten von Nikolaus V. an (§ 7) wird es dann eine Hauptstätte der ausübenden Baukunst.

Daß Rom auf allen geistigen Gebieten beinahe keine einheimischen Celebritäten aufzuweisen hat, liegt zum Teil an der Malaria und an den starken Schwankungen der Bevölkerung gerade in den entscheidenden Kunstzeiten, zum größten Teile aber an dem von Jugend auf gewohnten Anblick des häufigen Parvenirens durch Protektion. Florenz hatte eine gesunde, nicht einschläfernde Luft und eine große Steitigkeit gerade in denjenigen Familien, welche die großen Künstler erzeugten; auch war man von Jugend auf gewohnt, den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen.

Außerdem kommt, wenn man billig sein will, in Betracht, daß das kräftige 14. Jahrhundert, welches im übrigen Italien den Grund zu der ganzen seitherigen Kultur legte, für Rom nicht vorhanden war. Ohne das avignonesische Exil würde Rom damals eine ganz andere Stelle im Geistesleben der Nation eingenommen haben, und zwar dauernd. Von Urban IV. bis auf Bonifaz VIII. war in Rom eine sehr bedeutende künstlerische Tätigkeit gewesen; merkwürdigerweise ließen dann auch die avignonesischen Päpste, obwohl Franzosen, italienische Künstler und Kunstwerke kommen; Vasari II, p. 131, v. di Orcagna, u. a. a. O.

## § 26

### *Studien des 15. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten*

Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u. a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architekten in Rom und der Umgegend.

Der allgemeine Ruinenkultus, vgl. Bd. »Kultur der Renaissance« dieser Ausgabe, S. 128 ff.

Brunellescos Vermessungen in Gesellschaft Donatellos, schon vor 1407, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten; sein zweiter und dritter Aufenthalt, letzterer bis 1420. Sein Hauptstudium die römische Bautechnik, der strukture Organismus, zumal der Gewölbe; doch auch »die musikalischen Proportionen« der antiken Bauten, und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er groß und frei auffaßte. Vasari schöpft hier wesentlich aus der *vita anonima di Br.*, ed. Moreni, p. 152 (wenn diese älter ist).

L. B. Albertis Aufenthalt in Rom, *de re aedificatoria*, L. III, c. 5. Auch er grub bis zu Fundamenten hinab.

Filarete in Rom unter Eugen IV. (1431 bis 1447); seine Baulehre (vgl. Gaye, *carteggio* I, p. 200 bis 206) möchte in ihren Abbildungen außer den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten.

Nikolaus V. beschäftigte vorzüglich den Bernardo Rossellino, dessen Tätigkeit ohne Aufnahmen nicht zu denken ist.

Francesco di Giorgio rühmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben. Bei Della Valle, *lettere sanesi*, III, p. 108.

Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, daß beim Nachmessen nichts fehlte; Vasari V, p. 81. Treffliche bauliche Hintergründe in seinen Gemälden.

Cronaca (geb. 1457) maß genau und kehrte nach Florenz heim als lebendige »Chronik« der Wunder von Rom; Vasari VIII, p. 116.

Venezianische Miniatoren machten aus solchen frühen Aufnahmen, die ihnen in die für Alles geübten Hände gerieten, zierliche Zeichnungen in Silberstift. Sammlungen solcher in venezianischen Kabinetten, siehe den Anonymus des Morelli, bei Anlaß des Kabinetts Vendramin.

Im übrigen Italien bilden besonders die Ruinen von Verona eine Art von Schule um sich her.

Auffallende Ausnahme: das Zeichnungsbuch Bramantinos, welches auch romanische Bauten (aus Mailand und Pavia) enthielt; Vasari XI, p. 269, v. *di Garofalo*.

Die Reste von Verona, Theater, Amphitheater, Prachtthore usw. zwar herausgegeben von Giov. Carotto (Holzschnittwerk von 1540, mit Text Sarainas, vgl. Vasari IX, p. 179, *Nota*, v. *di Giocondo*), aber nach den Zeichnungen des berühmten Gio. Maria Falconetto (geb. 1458, starb 1534, vgl. Vasari *l. c.* 203, 206, 207). Dieser hatte außerdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Prinzip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte 12 Jahre lang in Rom die Altertümer studiert, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um seinen Unterhalt zu gewinnen; auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrien hatte er durchsucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurationen. Später besuchte er Rom noch oft, auch in Gesellschaft Cornaros (§ 12). Seine Praxis betraf nur kleinere Bauten, er machte sich aber Luft durch das Entwerfen kolossaler Phantasiepläne, welche seinen römischen Eindrücken entsprachen.

Fra Giocondo von Verona (geb. 1433?) ging ebenfalls von den dortigen Resten zu denjenigen von Rom über. Sein Jammer über die hier noch immer fortlaufende Zerstörung, selbst zum Behuf des Kalkbrennens, in einem Brief an Lorenzo magnifico, Fabroni, *Laur. Med. vita*, *Adnot.* 146.

Mit dem 16. Jahrhundert steigt der Eifer auf das Höchste; es geschieht ein Versuch zur vollständigen idealen Restauration des alten Rom, in Verbindung mit Aufnahmen in allen Gegenden. Die Abnahme dieses Strebens trifft zusammen mit dem neuen aktiven Bautrieb der Gegenreformation (§ 10). Keinem Architekten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstausübung den größten Einfluß hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.

Bramante in Rom (vgl. § 49) unter Alexander VI. (um 1501), schon bejährt, »einsam und gedankenvoll«; seine Studien bis Neapel; Vasari VII, p. 129, 134, *Nota, v. di Bramante*; in Florenz Aufnahmen von ihm, einiges mit genauer Maßangabe. Nach Lomazzo, *tratt. dell' arte*, p. 410 wies er besonders die verschiedenen Behandlungsweisen an den römischen Gebäuden, d. h. die wahre Freiheit innerhalb des Normalen durch genaue Vermessung nach, und der ihm ebenbürtige Peruzzi teilte dies Streben.

Auch Raffael erweist sich als wahren Menschen der Renaissance, indem er von der kostbaren Zeit seiner letzten Jahre einen Teil dem alten Rom widmet. Hiebei ist zu unterscheiden wie folgt:

a) In den ersten Jahren Leos X. sollten Aufgrabungen und Aufnahmen zu einer offiziellen Sache werden. Der berühmte Brief von 1514 oder 1515, mag er von Castiglione, Raffael oder sonst einem Beauftragten herrühren (§ 22), 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, mit den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, daß man sie *infallibilmente* so restaurieren kann, wie sie gewesen sein müssen«. Es folgt eine Andeutung über einen hierfür wichtigen spätantiken Autor (wahrscheinlich ein Regionenbuch); endlich wird die Methode des Aufnehmens festgestellt und zum erstenmal Plan, Aufriß und Durchschnitt gesondert verlangt. Es ist möglich, daß Raffael an diesem Brief und damals noch an der ganzen Sache gar keinen Teil hatte, obwohl er sich bereits mit Vitruv beschäftigte (§ 28).

b) Wahrscheinlich war die Angelegenheit ins Stocken geraten, obwohl das Ernennungsbreve Raffaels zum Direktor der Altertümer und Ausgrabungen bereits vom 27. August 1516 datiert ist; sie wurde aber nach einigen Jahren auf einmal rasch unter Raffaels Leitung gefördert; schon waren sehr bedeutende Ausgrabungen gemacht und große Teile der gezeichneten Restauration fertig (*Coelii Calcagnini opera*, ed. Basil. 1544, p. 101), als Raffael mitten im Vermessen und Restaurieren 1520 starb (*Paul Jov. elogium Raphaelis*, bei Tiraboschi, *Stor. della letteratura ital.*, ed. Venez. 1796, Tom. VII, Parte IV, p. 1643; – und bei Quatre-

mère, trad. Longhena, p. 551). Fulvius behauptet, Raffaels Zeichnungsstift geleitet zu haben (siehe dessen *Antiquitates urbis*); größere Ansprüche besaß jedenfalls Fabio Calvi von Ravenna (Bd. »Kultur der Renaissance« dieser Ausgabe, S. 187).

c) Raffael schickte Zeichner durch ganz Italien. Winckelmann (Anmerkungen über die Baukunst der Alten, S. 35 f.) kannte Aufnahmen des Tempels von Cora, die er dem R. selber zuschrieb und wußte von einem Band ähnlicher Zeichnungen bei Lord Leicester. Wahrscheinlich waren auch die Aufnahmen aus Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna, welche Giulio Romano 1544 dem Vasari (X, p. 112, v. di Giulio) in Mantua vorwies, in Raffaels Auftrag »von Giulio und Andern« gemacht worden; die Zeichner werden sich in die Aufgabe geteilt und dann Kopien untereinander ausgetauscht haben.

Mit Serlios Werk beginnen um 1540 Publikationen von dauernder Bedeutung; in der Widmung des III. Buches behält er sich auch die Veröffentlichung der ihm noch unbekanntenen Überreste in Südfrankreich vor.

In den Aufnahmen des jüngern Ant. Sangallo, die sich noch in der florentinischen Sammlung vorfinden, bemerkt man bereits Projekte zur Verbesserung einzelner Fehler der Alten, z. B. des Bogens der Schlußnische im Pantheon (Vasari X, p. 46, im Kommentar zur v. di Ant. da Sangallo). Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wandten namhafte Architekten noch immer eine Reihe von Jahren auf die römischen Ruinen, so Bartol. Genga (Vasari XI, p. 96, v. di Genga) und Andrea Palladio.

## § 28

### *Einfluß des Vitruv*

Mit dem 16. Jahrhundert erreicht auch der Einfluß des Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit M. Vitruvius Pollio seinen Höhepunkt. Fortan glaubte man vor allem das Altertum nach seinen eigenen Aussagen richten zu können; Vitruv nahm in der Baukunst bald eine ähnliche Stelle ein wie schon vorher Cicero in der Latinität, und es bildete sich eine höchst eifrige Partei in seinem Namen.

Vitruv war nie ganz vergessen, aber zur Zeit der Frührenaissance schadete ihm vor der Hand die schlechte Beschaffenheit des Textes, die schwierige Auslegung und die innere Mangelhaftigkeit, da er z. B. keine Lehre vom Gewölbebau (oder nur vom falschen, VII, 3) enthält. Alberti, *de re aedificatoria* benutzt ihn ohne ihm irgend eine Ehre anzutun und überbietet ihn sehr an Vielseitigkeit.

Francesco di Giorgio, der (um 1480?) zuerst die Ruinen mit Vitruv verglich (§ 26) und in seinem Traktat die Säulenordnungen nach Vitruv behandelte, fügte doch ein Wort bei, welches für die ganze Re-

naissance gilt: seine Regeln seien mühsam aus den Alten gezogen, die Kompositionen aber, welche er mitteilt, sein Eigentum. Die Renaissance hat das Altertum nie anders denn als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen behandelt.

Francesco und sein damaliger Herr, Federigo von Urbino, berieten alle Gelehrten über die Erklärung Vitruvs.

Die erste Ausgabe 1511, die des Fra Giocondo, welcher damit bis in sein hohes Alter gewartet hatte; Vasari IX, p. 158 s. und *Nota, v. di Giocondo*, wo auch seine übrigen archäologischen Arbeiten verzeichnet sind.

Raffael schrieb 1514 oder 1515 in einem unbezweifelten Briefe: »ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiß aber nicht, ob mein Flug nicht ein Ikarus-Flug sein wird; Vitruv gibt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre«. *Lettere pittoriche* I, 52; II, 5.

In seiner letzten Zeit hatte er eine freie Ansicht gewonnen und verteidigte und widerlegte den Vitruv mit Gründen, im lebenswürdigsten Eifer. *Coel. Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101.*

Baldassar Peruzzi entwarf den Dom von Carpi »nach Vitruvs Regeln« und zeichnete nach 1527 fortlaufende Illustrationen zu diesem Autor. Vasari VIII, p. 226, vgl. 231, *v. di Peruzzi*.

Höchst fanatisch redet Serlio in seiner *Architettura* (ed. Venez. in 4., 1584, p. 69, 99, 112, 159b, wozu aus der venezianischen Folioausgabe 1544 die Stelle S. 155 nachzutragen ist). Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer Recht, auch gegen Römerbauten; diese sind nach Vitruv zu beurteilen; die ihm Zuwiderhandelnden sind Ketzer usw. Am Schluß des III. Buches die Aufzählung aller eifrigen Vitruvianer.

Die sich allgemach ansammelnde Vitruvliteratur mußte sich der italienischen Sprache bedienen, weil lateinische Erklärungen die Sache nur noch mehr erschwert hätten.

Übersetzungen des Vitruv mit Erklärungen und meist auch mit Abbildungen:

Cesariani 1521, Vasari VII, p. 126 *v. di Bramante*, mit der stark berichtigenden *Nota*;

Fabio Calvi, Manuskript in München, Vasari VIII, p. 56, *Nota*;

Caporali 1536, Vasari VI, p. 57 *Nota*, 58 *Nota, v. di Perugino*; ebenda p. 145 *Nota, v. di Signorelli*;

Danielle Barbaro 1567, unter den spätern die berühmteste; manche richtige und geistreiche Idee findet sich hier zuerst, vgl. *ad Vitr.* III, 2 und IV, 2, wo von der Säulenschwellung und von den Konsolen in den Giebelschrägen die Rede ist.

Über einzelne schwierige Partien schrieb Gio. Batt. Bertano 1558, der sich auch z. B. um die Theorie der ionischen Volute bemühte; Vasari XI, p. 148, *Nota, v. di Garofalo*.

Battista da Sangallo, Bruder des im § 27 genannten, hinterließ Erläuterungen, deren Herausgabe unterblieb; Vasari X, p. 21, v. di *Ant. Sangallo*. Über die Bemühungen des florentinischen Chorherrn Gio. Norchiati siehe Vasari XII, p. 234, *Nota*, v. di *Michelangelo*.

### § 29

#### *Die spätern Vitruvianer*

Im Jahre 1542 trat in Rom die vitruvianische Akademie zusammen, welche es indes nicht weit über ein kolossales Programm hinaus brachte. Die in dieser Richtung eifrigsten Bauherrn waren damals reiche Venezianer. Zu der Abnahme dieses Fanatismus trugen die Werke und auch die Worte Michelangelos nicht Weniges bei.

Der Verein und das Programm: *Lettere di Claudio Tolomei*, ed. *Venez.* 1589, fol. 103 ss. — *Lettere pittoriche* II, 1 samt Bottaris Anmerkung. — Über Kardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II., ein Hauptmitglied, vgl. Ranke, Pápste I, S. 281, 502; Vasari XII, p. 132, v. di *T. Zuccherò*, und X, p. 81, im Kommentar zu v. di *Antonio Sangallo*, welcher ein Bad im antiken Stil für den Kardinal entwarf, siehe unten.

Den besten Gewinn mag der damals noch junge Vignola gehabt haben, der im Dienst der Akademie noch einmal die Ruinen von Rom vermaß.

In Venedig beseitigte Jacopo Sansovino die Frührenaissance als angeblicher Vertreter der strengern vitruvischen Richtung; diese wurde gerühmt sowohl an seinen Privatpalästen als an seiner Biblioteca. Bei Anlaß der Ecke des Gebäudes (vgl. § 53) der untern dorischen Ordnung der letztern geriet aber das ganze antiquarische Italien in Bewegung; Kardinal Bembo schickte die Lösungen verschiedener Baukenner ein, und auch Tolomei, der Sekretär der vitruvianischen Akademie, gab im Namen derselben eine Meinung ab; allein Sansovino hatte schon eine Lösung bereit, durch welche er Alles zufriedenstellte. Vasari XIII, p. 84, v. di *Jac. Sansovino*; — Franc. Sansovino (Sohn des Meisters), *Venezia*, fol. 44 und 113, wo die Geschichte nicht ohne Übertreibung erzählt wird.

Michelangelos Bestreben, »die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen«, welche die Baukunst sich anlegen ließ; man wurde inne, daß er sich überhaupt »weder auf ein antikes noch auf ein modernes architektonisches Gesetz verpflichtet halte«. Bei Anlaß seines schönsten Entwurfes von fünf für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sagte er selbst: »Weder Römer noch Griechen haben in ihren Tempeln etwas Ähnliches erreicht.« Vasari XII, p. 205, 239, 265, v. di *Michelangelo*; sein Hohn über einen vornehmen Vitruvianer, p. 280.

Er befreite die Kunst mehr als gut war. Sie hatte vielleicht keine einzige wahrhaft große Kombination eingeübt gehabt aus Rücksicht

auf ein Buch, das keinen Bogen wölben lehrte und selbst für das im 16. Jahrhundert Alltägliche keine Vorschrift enthielt, wohl aber vor Verwilderung der Einzelformen warnte.

Ein verspätetes Bedauern, daß nicht auch für die Malerei ein solches antikes Regelbuch erhalten geblieben, bei Armenini, *de' veri precetti della pittura*, p. 22.

## V. Kapitel

### DIE THEORETIKER

#### § 30

#### *Leon Battista Alberti*

Da nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangeht (§ 24), so befremdet es nicht, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neugeborenen Architektur zu finden ist. Schon erhebt sie sich von der Beobachtung zur Regel und zur Theorie bei dem großen Leon Baptistista Alberti.

Vgl. § 14 und Bd. »Kultur der Renaissance« dieser Ausgabe, S. 94. Auf jene Jugendschrift über die Malerei folgte sein Hauptwerk über das Bauwesen. Die noch eigenhändig vorhandene italienische Bearbeitung, *arte edificatoria* (in den *opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci, Tom. IV*) reicht bis ins III. Buch, und so weit glaube ich diese zitieren zu müssen; von da an aber den ebenfalls von ihm redigierten lateinischen Text *de re aedificatoria*; das fertige Werk überreichte er 1452 dem Papst Nikolaus V. Vgl. Vasari IV, p. 54 *Nota*. Die italienischen Ausgaben seit dem 16. Jahrhundert sind Übersetzungen Späterer.

Die betreffenden Hauptstellen: *arte edificatoria* p. 229, 238, 240 (im I. Buche) und *de re aedificatoria, L. VI, cap. 2* und *5, L. IX, c. 3* und *5*.

Die gotische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müßten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießt.

In der genannten Jugendschrift *della pittura (op. volgari IV, p. 41)* leitet er sogar die Baukunst von einer präexistierenden Malerei ab: der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt; – die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen.

Im Hauptwerk: das Gesetz der Abwechslung, des anmutigen Kontrastes (vgl. § 286) in Verbindung mit der Symmetrie (*varietà* und *pa-*