Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Der Fürst als Architekt : Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architekturdilettantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

Autor: Lippmann, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720049

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: 07.12.2025

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

Abb. 1.: Tommaso Manzuoli, gen. Maso da San Friano (1531–1571), »Un vecchio che insegna ad un giovane a disegnare d'architettura« (wahrscheinlich Herzog Ottavio Farnese und Francesco de'Marchi), 1556, Ölgemälde auf Holz, 115 x 90 cm, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.

Wolfgang Lippmann

Der Fürst als Architekt

Überlegungen zu Wertung und Bedeutung des Architekturdilettantismus während des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

Einzelne Aspekte des herrschaftlichen Architekturdilettantismus sind bereits untersucht worden: So liegen Publikationen zur künstlerischen Betätigung der Fürsten in der italienischen Renaissance[1] vor wie auch zur fürstlichen Ausbildung zu Beginn der Neuzeit, die besonders nördlich der Alpen – speziell in Frankreich – als recht gründlich erforscht gelten kann.[2] Allerdings wurde bislang vorrangig das Erlernen des Zeichnens und die daraus resultierende Verbreitung der Malkunst behandelt. Eine Zusammenfassung des Architekturdilettantismus als europäisches Phänomen fehlt bislang; eventuell ist dies damit zu erklären, dass die Quellen oftmals nicht eindeutig zwischen der Wiedergabe einer Zeichnung, die dem Festhalten von Erinnerungen oder optischen Eindrücken dient, und dem Entwurf eines Baukonzeptes unterscheiden.[3] Zudem haben sich Fürsten, die sich eingehend mit Architektur beschäftigt haben, auch sehr vielseitig künstlerisch betätigt, weshalb der fürstliche Dilettantismus in der Literatur meist nur allgemein behandelt wurde.[4] Liegen dennoch zu den architektonischen Kenntnissen einzelner Fürstenpersönlichkeiten bereits Untersuchungen vor, konzentrieren sich diese vor allem auf die späte Entwicklung nach 1700: z. B. über König Friedrich II. von Preussen (1712–1786), dessen Architekturzeichnungen als Ideenskizzen für seine Architekten dienten.[5] Und doch handelt es sich hierbei um ein im deutschsprachigen Raum bereits sehr viel früher feststellbares Phänomen, dessen Bedeutung bisher wenig beachtet wurde.[6]

Wenn die theoretischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens einzelner Fürsten erörtert wurden, so geschah dies meines Erachtens, ohne die unterschiedlichen kulturellen Entwicklungen in Europa – man muss hier schon von nationalen Unterschieden und Interessen sprechen – genauer zu beleuchten. In der deutschen Forschung mass man der Dilettantismus-Diskussion des 18. und 19. Jahrhunderts grosse Bedeutung bei, wie sie in dem nur skizzenhaft zusammengestellten Traktat von Johann Wolfgang Goethe formuliert wurde, an dessen Ausarbeitung auch Friedrich Schiller beteiligt war.[7] Zumindest seit dieser Zeit haftet der künstlerischen Betätigung der Fürsten – wie auch anderen dilettierenden Bevölkerungsschichten – ein negatives Urteil an: Aus dem Dilettantismus, der ursprünglich wertneutralen Bezeichnung für eine Beschäftigung mit der Kunst, die in höfischen Kreisen oft zu panegyrischen Übertreibungen geführt hatte, wurde nun eine »Liebhaberey«; Goethe spricht sogar von einer »kleinlichen Nachäffung großer Formen«[8].

Wie aufzuzeigen sein wird, hat das negative Urteil schon lange vor 1800, ja eigentlich bereits seit der Renaissance die Diskussion um den fürstlichen Dilettantismus mitbestimmt und nicht unerheblich beeinflusst. Schwerpunktmässig werde ich mich auf den Architekturdilettantismus im deutschen Raum zur Zeit der ausgehenden Renaissance und des Frühbarocks beschränken und einzelne Auswirkungen darzustellen versuchen. Als Voraussetzung dazu sei die Entwicklung während der Renaissance in Italien kurz zusammengefasst.

Die Entwicklung des Architekturdilettantismus in Italien

Als Francesco Petrarca (1304–1374) ausgehend von den antiken Schriften[9] noch vor allem das Mäzenatentum und weniger das fürstliche Dilettieren in den Vordergrund stellte, hat er damit den

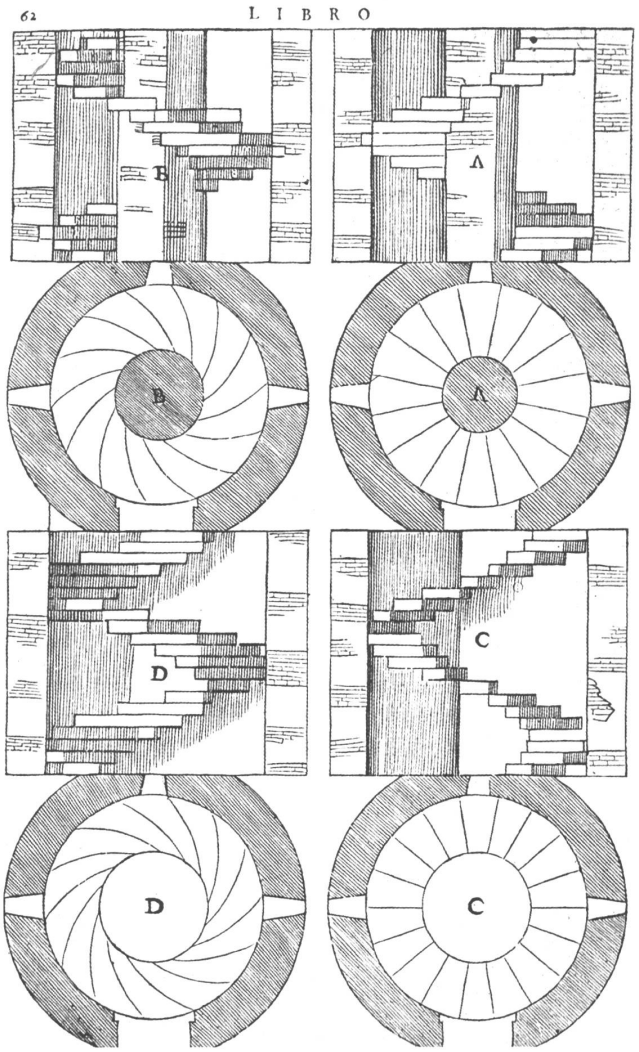

Abb. 2: Treppenentwurf Marc'Antonio Barbaros, vor 1570, aus: Andrea Palladio, Quattro libri dell'architettura, Venedig 1570, Buch I, Kap. 28, S. 61–62.

ersten Schritt in Richtung auf eine aktivere Rolle des Fürsten bezüglich des Engagements für Kunst und Kultur getan - wenn auch Petrarcas Forderung, dass die Fürsten Kirchen und öffentliche Gebäude erbauen und unterhalten sollen,[10] nur als Ansporn an den Fürsten zu verstehen ist, seine Pflichten gegenüber der Allgemeinheit nicht zu vernachlässigen.

Diese Maxime haben sich die Medici zugute gemacht. Durch das Haus Medici wurde Kulturpolitik zu einem wichtigen Aspekt der eigenen Macht, weshalb ihr Mäzenatentum in den folgenden Jahrhunderten vorbildlich wurde. Darüber hinaus traten sie selbst auch als Architekturdilettanten auf: Sowohl von Cosimo il V. (1389–1464)[11] als auch von Lorenzo il Magnifico (1449–1492) heisst es, dass sie weitgehende Kenntnisse der Architektur besessen und etliche Gebäude selbst entworfen hätten. Es sind keine Zeichnungen erhalten, auch wenn die zeitgenössischen Quellen berichten, dass Lorenzo il Magnifico anlässlich der Ausschreibung des Wettbewerbes für die Domfassade in Florenz 1491 ein Projekt eingereicht habe.[12] Im Fall der Planung der Villa in Poggio a Caiano ist sich die Forschung nicht sicher, inwieweit die generelle Planung wirklich Lorenzo il Magnifico zugeschrieben werden kann, da keine Dokumente vorliegen, die das bestätigen könnten. Aufgrund der ausgefallenen Form des Bauwerkes ist der Verdacht allerdings sehr gross, dass der Fürst die Anlage weitgehend selbst konzipierte und der Architekt, Giuliano da Sangallo (ca. 1445–1516), das vorgegebene Konzept ausführte und wohl um einige Details bereicherte.

In der Nachfolge der Medici scheinen sich etliche italienische Fürsten und Potentaten als Architekten betätigt oder zumindest aktiv in die Planung ihrer eigenen Residenzen eingegriffen zu haben: In Mittelitalien ist dies von Federigo da Montefeltro (gest. 1482) überliefert, von dem es heisst, dass er fundierte Kenntnisse der Architektur gehabt und viele Details in seinem Herzogspalast in Urbino selbst bestimmt habe. Laut Vespasiano da Bisticci (1421–1498) habe der Herzog zu jedem Baudetail die Masse selbst angegeben – und wer ihm zuhörte, habe den Eindruck erhalten, der Herzog habe sich sein ganzes Leben nur mit der Baukunst beschäftigt.[13] Relativ gut dokumentiert ist auch der Architekturdilettantismus von Ludovico Gonzaga (reg. 1444–1478) in Mantua.[14]

Während man also bei etlichen italienischen Fürsten des 15. Jahrhunderts sehr konkrete Architekturkenntnisse nachweisen kann, scheint es im Verlauf des 16. Jahrhunderts zu einer neuen Entwicklung gekommen zu sein: Der Architekturdilettantimus spielt bei den italienischen Fürsten keine Rolle mehr. Nur noch einzelne Adlige in der Republik Venedig betätigen sich weiterhin als Architekten und Architekturtheoretiker – ganz im Sinne der Maxime Petrarcas; konkrete Angaben liegen allerdings oftmals nur bezüglich ihrer privaten Bauaufträgen vor.

Genannt seien Giangiorgio Trissino (1478–1550) und Alvise Cornaro (1475–1566).[15] Beide waren an der Planung ihrer Landsitze

beteiligt. Beide bedienen sich dabei eines jungen, zu seiner Zeit noch nicht sehr renommierten Architekten: Trissino holte sich den damals vorrangig als Steinmetz arbeitenden Andrea Palladio (1508–1580) und Cornaro griff auf die Kenntnisse des als Maler ausgebildeten Giovanni Maria Falconetto (1468–1534) zurück. Ein weiteres Beispiel sind die Brüder Barbaro. Während Daniele Barbaro (1513–1670) die für die Architekturgeschichte bedeutende Vitruv-Edition zusammen mit Palladio herausgab (1556),[16] wurde Marc'Antonio Barbaro (1518–1595) aufgrund seiner umfassenden Architekturkenntnisse wiederholt mit Ämtern und Aufgaben betraut, in denen er sein Fachwissen anwenden konnte: So hatte er u. a. als »Provveditore« beim Wettbewerb der Rialtobrücke (1589–1591) mitzuentscheiden bzw. vertrat die Interessen der Republik Venedig beim Bau der Festung Palmanova (1593) und der Votiv-Kirche Il Redentore (1577) – er war somit am Bau der bedeutendsten Bauwerke Venedigs beteiligt.[17] Marc'Antonio Barbaros Architekturkenntnisse sind durch keinen Unbedeutenderen als Andrea Palladio bezeugt, der in seinem Architekturtraktat, den »Quattro libri dell'architettura« (1570), unter den Treppenmodellen eine Lösung von Marc'Antonio Barbaro vorstellt und diese als besonders gelungen rühmt (Abb. 2).[18]

Laut Pietro Aretino soll Marc'Antonio Barbaro auch ein talentierter Maler und Stecher gewesen sein.[19] Ferner werden ihm die Skulpturen des so genannten Nymphäums in der Villa Maser zugeschrieben.[20] Ungeklärt ist, inwieweit er und sein Bruder, Daniele Barbaro, Form und Aussehen ihres eigenen Landhauses, der Villa Maser (erbaut ca. 1554–1558), bestimmt haben. Tatsache ist, dass sie ihre Vorstellungen in das Projekt Andrea Palladios einfliessen liessen.

Ein weiterer Aspekt des Architekturdilettantismus – vor allem bei der venezianischen Oberschicht – ist das Verfassen von Architekturtraktaten. Etliche venezianische Adlige schrieben eigenhändig Traktate: Sowohl von Alvise Cornaro als auch von Giangiorgio Trissino hat sich ein »Trattato di architettura«[21] erhalten[22]; auch Marc'Antonio Barbaro scheint ein bislang unediertes kurzes Architekturtraktat mit dem Titel »Dell'architettura civile« verfasst zu haben.[23]

Wenig bekannt – da unzulänglich publiziert – sind die Schriften der Grafen Giulio Savorgnan (1510–1595)[24] und Mario Savorgnan (1511–1574)[25], die die Festungsbaukunst zum Thema haben. Giulio Savorgnan hatte in seiner Jugend als Feldherr in einigen Schlachten mitgekämpft, war dann zeitlebens als militärtechnischer Gouverneur bzw. als Zuständiger für sämtliche Festungen der Republik Venedig angestellt, anfangs im fernen Kreta, dann im näheren Dalmatien und schliesslich in Venedig.

Von Venedig also abgesehen, kommt es im Italien des 16. Jahrhunderts zu einer Verlagerung der fürstlichen Interessen. Fürsten stellen nun vornehmlich Sammlungen zusammen und sind kaum noch als Architekturdilettanten und nur noch gelegentlich als dilettierende Maler tätig.

Die Erklärung für diese Entwicklung kann man meines Erachtens nur in den zeitgenössischen theoretischen Schriften suchen, u. a. in der unterschiedlichen Bewertung und Auslegung antiker Quellen. Aus den überlieferten antiken Schriften konnte man erfahren, dass die römischen wie auch schon die hellenischen Herrscher künstlerisch tätig gewesen waren: So sollen laut Sueton und Plinius die Kaiser Nero, Hadrian und Alexander Severus, selbst Caesar gemalt haben.[26] Leon Battista Alberti geht in seinem Werk »De pictura« auf dieses Phänomen ein und bezieht sich dabei u. a. auf Stellen von Tacitus und Ammianus Marcellinus.[27] Baldassare Castiglione folgert daraus, dass der Fürst unbedingt zeichnen und malen können muss.[28] Auch Jacopo Strada besteht darauf, dass die Söhne Kaiser Maximilians II. (1527–1576), die beiden Erzherzöge Rudolf, der spätere Kaiser, und Ernst, zeichnen lernen.[29]

Folgt man Giovanni Andrea Gilio, waren etliche römische Kaiser zudem dilettierend als Bildhauer tätig: so die Kaiser Hadrian und Valentinian.[30] Und man kann schon von einem regelrechten Topos des antiken Herrscherlobes sprechen, wenn es heisst, dass zahlreiche römische Kaiser öffentliche Bauwerke gestiftet hätten. Vor allem Cassius Dio wiederholt stereotyp bei »guten« Herrschern, dass sie Bauwerke gestiftet bzw. erneuert hätten.[31] Als Architekturdilettant wird in den antiken Quellen allein Kaiser Hadrian genannt, auch wenn es schwierig ist, die Kriterien für Architekturdilettantismus genau zu definieren, denn die Auftraggeber haben meistens ihre Bauprojekte mitbestimmt. Meines Erachtens ist dann eine wichtige Voraussetzung gegeben, einen Auftraggeber als »Architekturdilettanten« zu bezeichnen, wenn er zeichnen kann – selbst dann, wenn diese Fähigkeit unvollkommen ausgebildet ist.

Bekannt ist die Anekdote, die wieder Cassius Dio (LXIX,4,1) überliefert, wonach der kaiserliche Architekt Apollodorus den damals noch jungen Kaiser Hadrian kritisiert hat, als sich dieser dilettierend mit der Architektur beschäftigt hatte; er soll ihm gesagte haben: »Geh weg und mal deine Kürbisse. Von den Dingen da [d. h. vom Entwerfen] verstehst du nichts.« Auch später, als Hadrian zum Kaiser ernannt worden war, wagte Apollodorus bei einem Bauprojekt seinen Herrn und Gebieter zu kritisieren, was er jedoch teuer mit seinem Leben bezahlen musste.

Diese Geschichte findet in der Renaissance eine offenkundige Variante oder Parallele, die Giorgio Vasari in seiner Vita Michelangelos berichtet: Demnach soll ein Fürst – Vasari spricht von einem »gran principe« – Michelangelo um Rat bezüglich eines Entwurfes gefragt haben, den der Fürst selbst entworfen hatte. Michelangelo, dem die in der Skizze dargestellten Nischen missfielen, weil sie seltsame ösenartige Gebilde im Bogenscheitel aufwiesen, habe brummig geantwortet: »Er solle Aale [bzw. ein Bündel von Aalen] an die Haken hängen.«[32] Es interessiert hier nicht, ob das Ereignis stattgefunden hat oder reine Fiktion ist. Wichtig ist allein, dass die Erzählung dieser Geschichte eine klare Einstellung Vasaris wiedergibt – die verächtliche Haltung Vasaris

gegenüber dem fürstlichen Architekturdilettanten kommt schon allein in der Wortwahl zum Ausdruck. Vasari bezeichnet die künstlerische Betätigung eines Fürsten als ein »capriccio«, als eine Laune.

Diese negative Haltung gegenüber der fürstlichen Beschäftigung mit der Kunst findet sich, wie bereits Wolfgang Kemp[33] feststellte, ebenfalls im Werk »Due dialoghi« von Giovanni Andrea Gilio aus dem Jahr 1564. Doch während Gilio sich vor allem darüber kritisch äussert, dass ein Fürst einen handwerklichen Beruf – ganz unabhängig davon, ob als Maler, Bildhauer oder als Musiker – ausübt,[34] geht Vasari noch einen Schritt weiter, indem er zu verstehen gibt, dass die Ergebnisse des fürstlichen Dilettierens oftmals eher unbedeutend waren. Vasaris Urteil steht im Gegensatz zu den überlieferten Lobpreisungen, die vielleicht einzelne Höflinge formuliert haben. Prinzipiell geht es Vasari darum klarzustellen, dass Künstler zu sein ein Privileg ist, das man nicht durch blosse handwerkliche Übung erreichen kann.[35] Die Kritik am fürstlichen (Architektur-)Dilettantismus, wie sie Vasari formuliert hat, ist als ein Hinweis dafür zu werten, dass das Entwerfen von Gebäuden zumindest in Mittelitalien kaum mehr als eine eines Fürsten schickliche Betätigung galt und schon gar nicht mehr mit rühmenden Worten erwähnt wurde. Eventuell waren die Worte Vasaris sogar der Grund dafür, dass sich die italienischen Fürsten seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise künstlerisch aktiv betätigten.

Auf die Thematik scheint das Doppelporträt von Tommaso Manzuoli, genannt Maso da San Friano (1531–1571), Bezug zu nehmen. Das 1556 datierte Gemälde, heute in der Gemäldegalerie von Capodimonte, zeigt im Vordergrund eine jüngere, vornehm gekleidete Person, die mittels eines Zirkels einen Kirchengrundriss auf einem Blatt Papier abmisst. Hinter ihr steht ein älterer, durch seine Kleidung als Gelehrter erkennbarer Herr, der die Hand des Zeichnenden führt. Man identifiziert heute die jüngere Person als den Herzog Ottavio Farnese (geb. 1524), der sich als Feldherr hervorgetan hat, und den älteren, zurückgesetzten Herrn mit Francesco de' Marchi (1504–1576), dem bedeutenden Militäringenieur und -theoretiker. Beide hatten sie eine führende Rolle im Krieg von Parma 1551–1552 gespielt.

Der Architekturdilettantismus nördlich der Alpen

Durchaus anders verläuft die Entwicklung des fürstlichen Architekturdilettantismus nördlich der Alpen. Auch hier scheinen sich, nach dem Vorbild der Medici, die Herrscher mit Kunst beschäftigt zu haben, zunächst vor allem mit Architektur:[36] Neuerdings konnte anhand von Quellenstudien eindeutig nachgewiesen werden, dass sowohl der französische König Franz I. (reg. 1515–1547) als auch der deutsche Kaiser Maximilian I. (Kaiser 1493–1519) das Zeichnen bzw. zumindest das Skizzieren von architektonischen Entwürfen beherrschten und anscheinend auch sehr tatkräftig in die Planung ihrer Schlösser bzw. ihrer Grabmonumente eingegriffen haben.[37]

Während sich der französische König damit begnügte, neue Schlösser zu konzipieren, die zu einer unübertreffbaren Demonstration der französischen Baupracht und Macht wurden, scheint Kaiser Maximilian ein weiterreichendes Konzept verfolgt zu haben. Er wollte weniger mit architektonischen Meisterwerken prunken, sondern setzte den Schwerpunkt vielmehr auf die künstlerische Ausbildung des Fürsten. Mittels einer umfassenden Ausbildung sollten die Fürsten des Hauses Habsburg in der Lage sein, nicht nur ihr Land besser zu regieren, sondern – wie es dann auch tatsächlich der Fall war – über etliche Generationen den Führungsanspruch im deutschen Reich zu halten; so wie das Haus Medici über Generationen in Italien die Kunst- und Kulturpolitik geprägt und auf diese Weise zugleich die Politik Italiens weitgehend mitbestimmt hatte.[38]

In der zum Teil autobiografischen Schrift von Kaiser Maximilian »Der Weiß-Kunig«, die von Conrad Celtis (1459–1508) überarbeitet wurde, aber erst 1775 in Wien erschien, werden in zahlreichen (fast 30) Kapiteln Jugend und Ausbildung des Kaisers beschrieben; drei Kapitel sind seiner künstlerischen Ausbildung gewidmet. Demnach lernte Kaiser Maximilian in seiner Jugend malen (Abb. 3),[39] erwarb Kenntisse von den verschiedenen Bautechniken,[40] vor allem aber wurde er im Verfassen von Architekturplänen unterrichtet. Die beigefügte Illustration (von Leonhard Beck) zeigt den jugendlichen Kaiser, wie er in höfischem Ornat von einem Werkmeister auf einer Baustelle unterrichtet wird und das Lot an eine Wand hält (Abb. 4). Angeblich soll Kaiser Maximilian »in seinen Kunigreichen [= Königreichen] und Landen vil lustige, auch vil starcke Hewser, Slosser und Gepew nach seinem Angeben« errichtet haben und sogar »alle Werckmaister und Paumaister ubertroffen« haben – hierbei dürfte es sich um die bekannte panegyrische Formel handeln.[41] Schliesslich soll der Kaiser in der Jugend sogar auch Kenntnisse vom Zimmermannshandwerk erlernt haben: »die Gepew mit dem Zimern lernet und understundt sich, und erlernet alle Gepew und Werckh von Holz, das Ime dann in seiner Regirung zu grossen Nutz kam.«[42] (Abb. 5).

Im »Weiß-Kunig« handelt es sich meines Erachtens um einen beabsichtigten Bezug zu italienischen Herrschern und ganz besonders zu den Medici, die ebenfalls ihre künstlerischen Fähigkeiten öffentlich preisen liessen – nur dass die Betätigungsfelder von Kaiser Maximilian deutschen Sitten und Gebräuchen angeglichen wurden: Die Erlernung der Zimmermannstechniken stellen die Medici sicherlich nicht in den Vordergrund.[43]

Obwohl das zentrale Thema offensichtlich der dynastische Herrschaftsanspruch ist, argumentiert Kaiser Maximilian bei seiner Forderung nach fürstlicher Ausbildung vordergründig kausal. Daher stehen auch stärker handwerkliche Fähigkeiten im Vordergrund – wie etwa das Zimmern. Es wird immer wieder argumentiert, dass durch die speziellen Kenntnisse der Herrscher im Notfall – d. h. beispielsweise in einem Krieg oder bei einer

Abb. 3: Hans Burgkmair d. Ä. (1473–1531), »Wie der Jung Weiß-Kunig malen lernet«, signierter Holzschnitt, aus: Marx Treißsaurwein, *Der Weiß-Kunig* (1775 [R1985]), Abb. 20.

Abb. 4: Leonhard Beck (ca. 1475/80–1542), »Wie der Weiß-Kunig lernet die Gepew mit dem Stainwerck«, Holzschnitt, aus: Marx Treißsaurwein, *Der Weiß-Kunig* (1775 [R1985]), Abb. 21.

Abb. 5: Leonhard Beck (ca. 1475/80–1542), »Wie der Jung Weiß-Kunig lernet die Gepew mit Zimerwerch«, Holzschnitt, aus: Marx Treißsaurwein, *Der Weiß-Kunig* (1775 [R1985]), Abb. 22.

Abb. 6: Giorgio Vasari (1511–1574), »Cosimo I. entwirft den Plan zur Belagerung von Siena«, ca. 1563–65, Ölgemälde auf Leinwand, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Belagerung – gegenüber dem Feind im Vorteil sei.[44] Einem Medici werden spezielle Kenntnisse der damals grösstenteils aus Holz angefertigten Kriegsmaschinen ebenfalls vertraut gewesen sein, doch wird er es vermieden haben, auf eine handwerkliche Tätigkeit und vor allem auf den Zweck dieser Kenntnisse explizit hinzuweisen. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht das Deckengemälde von Vasari im Salone dei Cinquecento des Palazzo Vecchio, auf dem Cosimo I. dargestellt ist, wie er den Krieg gegen Siena plant (Abb. 6).[45] Das in die Jahre 1563–1565 datierte Gemälde zeigt Cosimo, wie er mit einem Zirkel in der Hand einen Plan mit einer Festungsarchitektur studiert und damit beweist, dass er ebenfalls spezielle Kenntnisse der Fortifikationskunde besass. Der Sachverhalt wird aber in einem komplexen allegorischen Zusammenhang präsentiert.

Das Ausbildungsprogramm der Habsburger brachte bald Erfolg. Der Grossenkel von Kaiser Maximilian I., Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529–1595), war nicht nur kunstinteressiert, sondern auch künstlerisch begabt. Er verfasste ein Drama (»Speculum vitae humanae«[46]), war als Glasbläser tätig und drechselte wie sein Urgrossvater in Elfenbein.[47] Vor allem war er jedoch Architekturkenner. Eine Notiz von ihm belegt, dass er Architekturzeichnungen erstellt hat. Überliefert sind zwei in Reimen verfasste Texte, die eindeutig Erzherzog Ferdinand von Tirol als Entwerfer vom Jagdschloss Stern bei Prag nennen; der eine ist in deutscher, der andere in lateinischer Sprache abgefasst:[48] »Abgmessen, gmacht und circulirt, | darzu mit erstem Stain fundirt | von einem Fürsten lobeleich, | Ferdinand, Erzhertzog von Oesterreich.« Fast noch klarer heisst es im zweiten Dokument: »Als man zelt [= gezählt] hat ain tausend fünfhundert und fünfundfünfzig Jar, den sibenundzwainzigisten Tag des Monats Juni haben der durchlauchtigiste, hochgeborn Fürst und Herr, Herr Ferdinand, Erzherzog zu Österreich, Herzog zu Burgundi etc. [...] volmechtiger Stathalter ihrer fürstlichen Durchlaucht [...] gegenwurtig Werk selbst erdacht, mit aigner Hand abgmessen und circulirt, den ersten Stain in das Fundament gelegt, demselben Werk den Namen zum guldenen Stern gegeben und [es] damit geeret«.

Ob es sich bei den erhaltenen Zeichnungen vom Schloss Stern wirklich um die autografen Pläne des Erzherzoges handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen (Abb. 7–11). Es wären mehr oder weniger die einzigen erhaltenen Zeichnungen eines fürstlichen Dilettanten aus dem 16. Jahrhundert. Die Serie besteht aus vier Grundrissen, die Unter-, Erdgeschoss und die oberen Stockwerke wiedergeben; dazu gehört auch ein Aufriss des ganzen Gebäudes.[49] Die Beschriftung vermittelt eher den Eindruck, dass es sich möglicherweise nur um Kopien der ursprünglichen fürstlichen Originale handelt (»La Casa del Barcho nuovo fatta fare il ser.mo Principe Ferdinando mio gratiosissimo Principe et signore [...]«[50]). Ebenso wird die Signierung nur in Kopie wiedergegeben: »[...] et queste littere anchora: FFF [= Ferdinandus Ferdinandi filius], a[nno] MDLV.« Unklar muss zudem der Anteil der Architekten

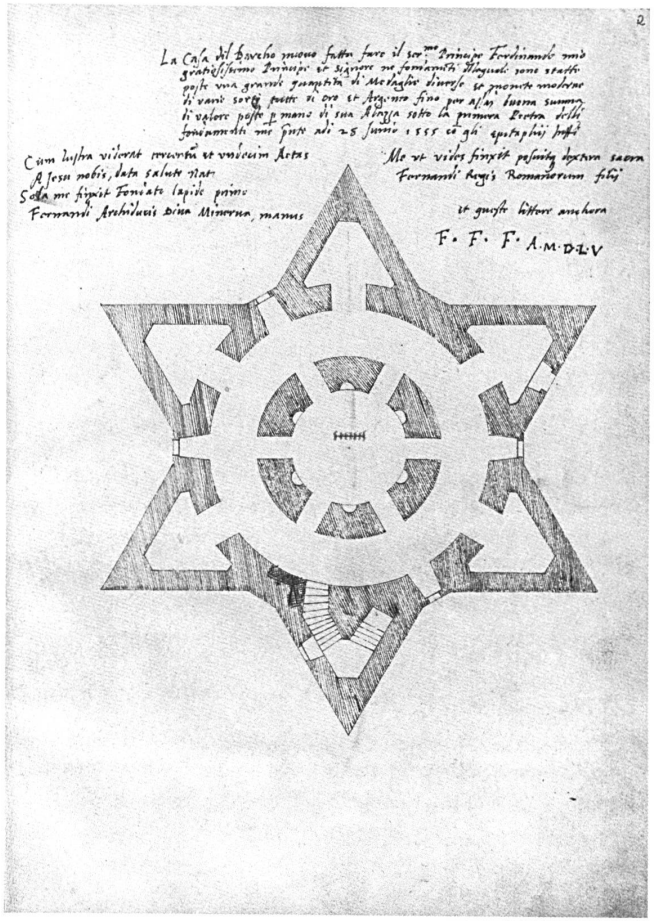

Abb. 7: Prag, Schloss Stern (1555–1556), Grundriss des Untergeschosses (Kopie nach einem Original von Erzherzog Ferdinand von Tirol [1529–1595]?), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 2.

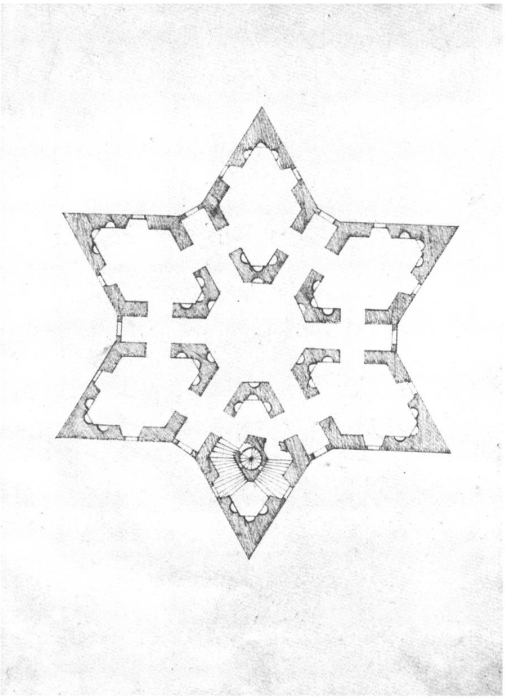

Abb. 8: Prag, Schloss Stern (1555–1556), Grundriss des Erdgeschosses (Kopie nach einem Original von Erzherzog Ferdinand von Tirol [1529–1595]?), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 3.

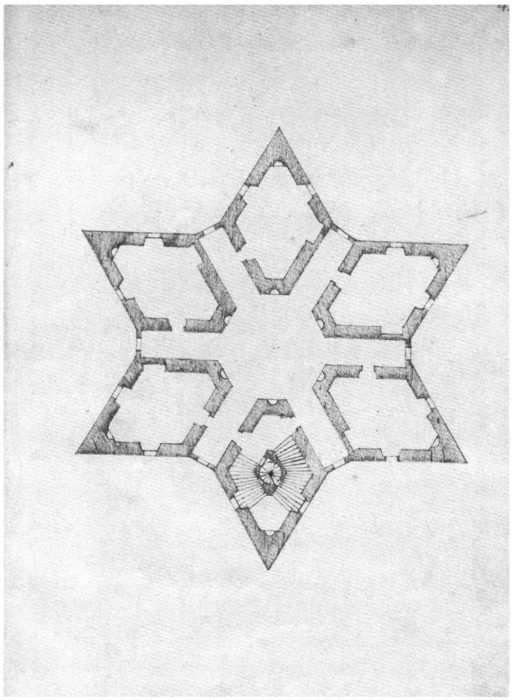

Abb. 9: Prag, Schloss Stern (1555–1556), Grundriss des Obergeschosses (Kopie nach einem Original von Erzherzog Ferdinand von Tirol [1529–1595]?), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 4.

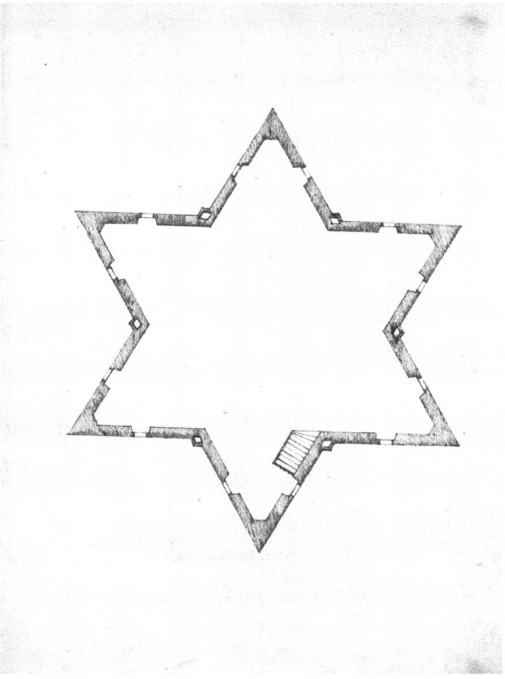

Abb. 10: Prag, Schloss Stern (1555–1556), Grundriss des Dachgeschosses (Kopie nach einem Original von Erzherzog Ferdinand von Tirol [1529–1595]?), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 5.

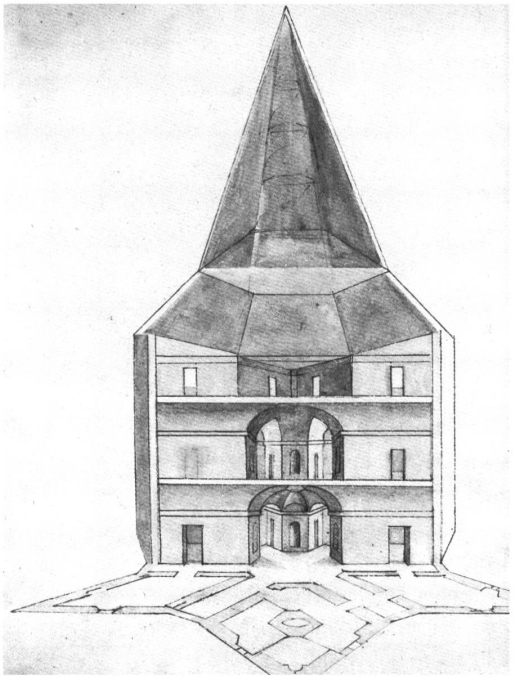

Abb. 11: Prag, Schloss Stern (1555–1556), Querschnitt, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 6.

Giovanni Maria Aostalli und Giovanni Lucchese bleiben, die 1555–1556 zusammen mit Hans Tirol und später vor allem mit Bonifaz Wolmut das Gebäude erichteten und möglicherweise Details veränderten.[51]

Vom Grundriss her ist es ein stark von geometrischen Formen – Kreis und Dreieck – bestimmter Bau. Dies ist sicher ein Charakteristikum für ein Werk eines Dilettanten, zumal wenn es sich um eine derart eigenwillige und ausgefallene Form handelt. Zudem erinnert der sechseckige Grundriss stark an zeitgenössische Festungsanlagen. Ausserdem kann man bei der Form des Bauwerkes und vor allem angesichts der Raumverhältnisse, d. h. der realtiv kleinen Räumen mit extrem spitz zulaufenden Winkeln, schwerlich von einem funktionalen Gebilde sprechen. Ebenso wirken die korridorähnlichen Eingänge im Erdgeschoss zwischen den eckigen Räumen eng und unpraktisch.

Dieses ist nicht das einzige Zeugnis für die Architekturkenntnisse von Erzherzog Ferdinand von Tirol, dessen zeichnerischen Fähigleiten begrenzt waren. Wiederholt greift der Erzherzog auf den kaiserlichen Baustellen in Prag ein, vor allem kommentiert er einzelne Begebenheiten in Briefen, die an seinen Vater in Wien gerichtet sind. In diesen Berichten gibt er nicht nur den Stand der Arbeiten wieder, sondern er kritisiert auch einzelne Entscheidungen der Architekten, macht Verbesserungsvorschläge und fügt sogar Zeichnungen bei, die zusammen ein klares Bild seiner Baukenntnisse vermitteln. Wiederholt sind es praktische Vorschläge, z. B. in einem Tanzsaal wegen der Rutschgefahr keinen Marmorboden zu legen oder das Regenwasser besser ableiten zu lassen.[52] Die Quellen zeugen jedoch von keinen besonders fundierten oder spezialisierten Architekturkenntnissen des Erzherzogs Ferdinand. Bei einem Entwurf eines hölzernen Fischbehälters mit entsprechendem Dachentwurf, den er seinem Vater schickt, muss er sich entschuldigen, dass die beiden Zeichnungen aufgrund mangelnden Massstabes schlecht zusammenpassen.[53]

Die Architekturkenntnisse des Bauherren und fürstlichen Dilettanten mögen nicht immer überzeugen, aber Gleiches lässt sich auch vom kaiserlichen Architekten in Prag sagen, der kein geringerer als Bonifaz Wolmut war.[54] Und doch entstanden gerade in der Zusammenarbeit von Architekten Bonifaz Wolmut mit seinem Auftraggeber Ferdinand überaus singuläre und bedeutende Bauwerke: das Prager Belvedere, dessen charakteristisches Schweifdach aus Kupfer in den Jahren 1557–1561 vollendet wurde, und das ebenfalls durch ein eindrucksvolles hohes Faltdach bestimmte Schloss Stern.

Während im deutschsprachigen Raum der Kunstdilettantismus in den nächsten Jahrzehnten wenig an Profil gewinnt und sich eher ein undifferenziertes Bild von wenigen fürstlichen Dilettantenmalern[55] und Dilettantendichtern[56], dafür zahlreichen Dilettantendrechslern[57] und einigen Dilettantenarchitekten[58] abzeichnet, kann man in Frankreich eine klare Ausbildungspolitik erkennen, die die Prinzipien, wie sie bereits Filarete und Kaiser Maximilian I. formuliert hatten, verwirklicht und vervollständigt.[59] Den Beginn einer solchen Ausbildungspolitik kann man in Frankreich mit dem Erscheinen von François Rabelais' (1483–1553) »Höchst erstaunlichen Leben des grossen Gargantua« im Jahre 1534 festsetzen. In ironischer Weise wird hier über die Ausbildung nachgedacht[60] und das Malen, die Schnitzkunst sowie die Kenntnisse der wichtigsten Handwerkszweige werden als vorteilhaft für einen Fürsten dargestellt. Das Verfassen bildungspolitischer Schriften wurde im Frankreich des 16. Jahrhunderts Mode. Bereits ein paar Jahrzehnte später publizierte Nicolas Houel den Roman »Histoire de la Reine Arthemise« (1562), in dem die Erfahrungen der Ausbildung Königs Karls IX. (1550–1574) festgehalten werden.[61] Weniger auf den König und seine persönliche Ausbildung bezogen ist das Werk des aus der Bretagne stammenden Hugenotten François de la Noue (1531–1591). Seine während einer fünfjährigen Gefangenschaft 1580–1585 verfassten und 1587 in Genf erschienenen »Discours politiques et militaires« behandeln neben einzelnen Schlachten[62] auch die gesellschaftliche Rolle des französischen Adels sowie die konfessionelle Teilung des damaligen Frankreichs; zudem wird auf die Bedeutung eines gut ausgebildeten Heeres eingegangen. Ein zentrales Kapitel seines Buches ist der fünfte »Discours« über die – aus seiner Sicht – schlechte Ausbildung des französischen Adels. An seine Kritik fügt er einen Vorschlag an, wie man die Missstände beheben könne: Man solle die jungen Adligen in speziellen Schulen (von ihm als »colleges« bzw. »academies« bezeichnet) ausbilden und mehrere solche Institutionen in Frankreich gründen.[63] In diesen solle die adlige Jugend neben Kenntnissen in Theologie, Geschichte, Geografie, Mathematik und im Militärwesen auch moderne Sprachen und Befestigungsbauwesen (»fortification«[64]) erlernen. Die Fortifikationskunde bedingte Kenntnisse in der Geometrie, Grundkenntnisse im architektonischen Zeichnen sowie natürlich in der Waffenkunde.

De la Noues Buch war sehr bald weit verbreitet, es hatte zahlreiche Neuauflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt: in die lateinische, in die deutsche und sogar ins Englische.[65] Wichtiger noch: Seine Theorien wurden in Frankreich sofort umgesetzt, wo man sich nun um eine verbesserte Ausbildung der adligen Schichten bemühte.

Die Theorien von François de la Noue und die in Frankreich eingeführte Bildungspolitik wurden in den europäischen Ländern diskutiert und rezipiert – ging es doch neben rein theoretischen Prinzipien der Verbesserung der Lehre auch um konkrete finanzielle Belange. 1598 verlas Pietro Duodo, der zuvor venezianischer Gesandter am französischen Hof gewesen war, vor dem venezianischen Senat eine Relation, in der er auf die Gründungen von Ritterakademien in Frankreich einging und seine Ausführungen mit der Befürchtung endete, dass wahrscheinlich in Zukunft sehr viel weniger Franzosen an der venezianischen Universität Padua studieren würden, was zur Folge hätte, dass die Einkünfte der eigenen Universität zurückgehen würden.[66] Sofort bemühte man

sich, dem Abhilfe zu schaffen, und rief in Padua eine entsprechende Akademie ins Leben.[67]

In Italien scheint man jedoch – mit Ausnahme des Veneto und vor allem des stark französisch geprägten Savoyen[68] – weiterhin das herkömmliche Bildungssystem mittels Privatlehrern beibehalten zu haben. Oftmals schickte der italienische Adel seine Kinder auch in die Kollegien der Jesuiten.[69]

Anders in Deutschland – hier war die Reaktion auf de la Noues Bildungskonzept noch schneller als in der Republik Venedig. Ausschlaggebend für die Rezeption war wohl die deutsche Edition von de la Noues Schrift, die 1592 im damals württembergischen Mömpelgard, dem heutigen Montbéliard im Elsass, erschien. Bereits ein Jahr später wurde in der Universitätsstadt Heidelberg die erste deutsche Institution dieser Art gegründet, die allerdings als »Knaben Schull« bezeichnet wurde und eventuell nur bedingt auf François de la Noue zurückzuführen ist.[70] Die erste richtige und zugleich bedeutendste Ritterakademie im deutschen Raum war das »Collegium illustre« in Tübingen, das 1594 feierlich eingeweiht wurde. Anscheinend wurden hier sowohl Festungsbaukunde als auch Grundkenntnisse der Bautechniken vermittelt.[71] Noch intensiver dürfte die künstlerische und bautechnische Ausbildung in der 1618 gegründeten Institution in Kassel, dem »Collegium Mauritianum Adelphicum«, gewesen sein.[72] Gründer dieser Institution war Landgraf Moritz von Hessen (reg. 1592–1627), ein gelehrter und künstlerisch orientierter Herrscher. Es verwundert daher nicht, dass in seiner Ritterakademie neben den üblichen Unterrichtsfächern – wie Reiten, Fechten, Tanzen, Mathematik und Geometrie – die künstlerische Ausbildung stark im Vordergrund stand. In der offiziellen Ausschreibung anlässlich der Eröffnung der Akademie wird das Ausbildungsprogramm dargelegt, in dem es explizit heisst, dass in dieser Schule Kenntnisse im architektonischen Zeichnen, ferner aber auch im Musizieren und Malen vermittelt werden sollen. Im Weiteren heisst es, dass auch die Kenntnis der Architektur für einen Adligen als notwendig erachtet werde, damit er eine »Conversation« mit Niveau führen könne; zudem seien praktische Fähigkeiten und Kenntnisse im Bauen bei etwaigen Belagerungen von Vorteil[73] – eine Argumentation, die sehr an den »Weiß-Kunig« erinnert.[74] – Dass Landgraf Moritz in dem öffentlichen Schulprogramm betont, die Schüler seiner Ritterakademie würden im architektonischen Zeichnen ausgebildet, kann man sicher darauf zurückführen, dass er selbst ein sehr guter Zeichner von architektonischen Plänen war.

Zudem hatte das Interesse an der Architektur in den adligen und fürstlichen Kreisen zugenommen. Wiederholt wird in deutschen Fürstenspiegeln des 17. Jahrhunderts hervorgehoben, wie nötig es für einen Fürsten sei, Kenntnisse der Architektur zu haben. So schrieb Adam Sebastian von Sietzenheimb in einer Abhandlung über die Ausbildung der adligen Jugend von 1659, dass Kenntnisse der Architektur vor allem für eine gepflegte Unterhaltung von Nutzen seien: »... daß nemblich [ein] adelicher Jüngling [...] in den berühmten [...] Orthen [...] alles das jenige sehe, was in einer Statt, Land oder Königreich zu besichtigen denckwürdig ist. Als da seyn alle offentliche grosse Gebäw, [...] der Könige und Fürsten Palläst, der prächtige und herrlichen Tempel, die gewaltige Theatra [...], die wolgebawte Rathhäuser, Plätz, Brücken [etc.], welche Erfahrenheit bey fürfallenden Discursen oder Gespräch offtermals eine nutzliche Annemblichkeit verursacht.«[75]

Ähnlich hatte sich wenige Jahre zuvor bereits Johann Michael Moscherosch (1600–1669) in seiner »Anleitung zu einem adelichen Leben« (erschienen 1645 in Strassburg) geäussert. Hinsichtlich der Bedeutung von Kavaliersfahrten schrieb er, ein architektonisch ausgebildeter Adliger oder junger Fürst könne »in summa alle schöne Gedenckzeichen, die das Aug und Verstand warnemmen«; die Kavaliersfahrt sei wichtig, da sie »einem von Adel einen leichten Eingang zu der Architektur« verschaffe.[76]

Noch klarer drückt sich bezüglich der Architekturkenntnisse Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684) aus, der in seinem 375 Seiten umfassenden Architekturtraktat, dem »Werk von der Architectur«, seinem Sohn Johann Adam Andreas vorschreibt: »Dann Deine Liebden müssen ein perfecter Architectus werden, zu übertreffen den Michel-Angelo Buonarota, den Jacomo Barozio Daviniola, welcher ist unser lieben Meister, von welchem wür die Theillung der fünff Seilen gelehrnet undt genohmen haben, den Bernin und andere [...]«.[77]

Man darf sich nicht wundern, wenn unter diesen Umständen zahlreiche deutsche Fürsten im 17. Jahrhundert über architektonische Kenntnisse verfügten. Auf den ersten Blick scheint es sich hierbei vorrangig um protestantische (oder reformierte) Fürsten zu handeln, die ihre Architekturkenntnisse an protestantisch orientierten Ritterakademien vermittelt bekamen. Dieser Eindruck trügt – solche konfessionellen Einschränkungen sind verfehlt.

Doch zunächst zu den protestantischen Bauherren, die sich mit der Architektur beschäftigt haben: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632) war ein exzellenter Architekturzeichner (Abb. 12–15).[78] Aus seiner Feder sind mindestens 300 Zeichnungen erhalten, aber man kann davon ausgehen, dass es einst noch mehr waren.[79] Die meisten seiner Architekturzeichnungen werden heute in der Murhardschen Bibliothek in Kassel[80] aufbewahrt. Viele sind Darstellungen in Vogelperspektive, gelegentlich ist ein Grundriss am unteren Rand skizziert, ein Massstab fehlt oft. Grösstenteils sind es Entwürfe für nie realisierte Schlossbauten, weshalb man die Zeichnungen gelegentlich als architektonische Fantasien bezeichnete.[81] Allein von Schloss Fahre will man 67 unterschiedliche Varianten gezählt haben, [82] von denen gelegentlich mehrere auf ein und dasselbe Blatt Papier gezwängt wurden.

Vor allem ein Projekt fällt durch seine genaue Darstellung auf, d. h. durch eine ausserordentliche Beherrschung der Zeichentechnik: die Entwürfe für Schloss Waldau südlich von Kassel (Abb. 14–15). [83] Aufgrund der zeichnerischen Qualität – ausser

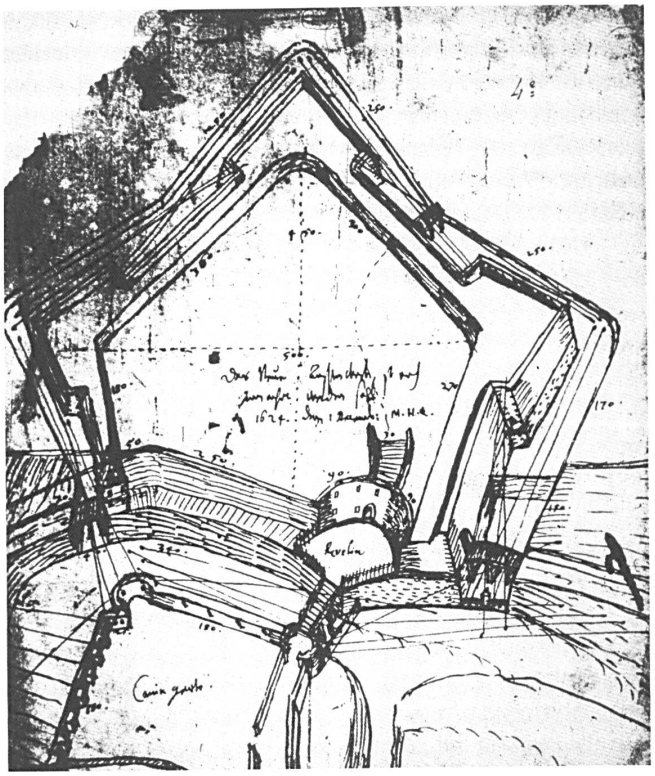

Abb. 12: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632), Feste Plesse, 1624, Kassel, Murhardsche Bibliothek, 2o Ms. hass. 107, Plesse, 2v.

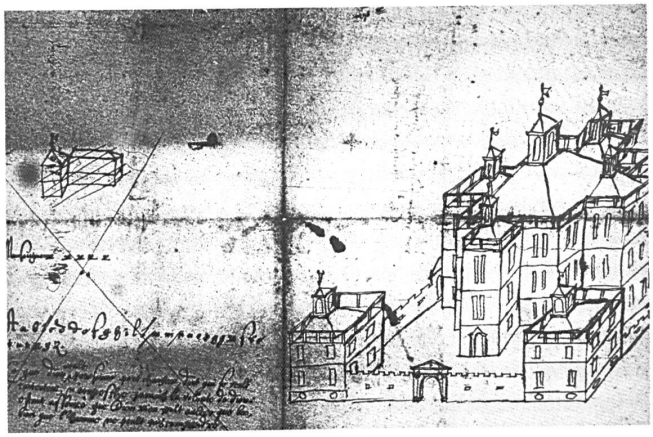

Abb. 14: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632), Neubauentwurf für Schloss Waldau, ca. 1610–1616: perspektivische Skizze, Kassel, Murhardsche Bibliothek, 2o Ms. hass. 107, Waldau, 3r.

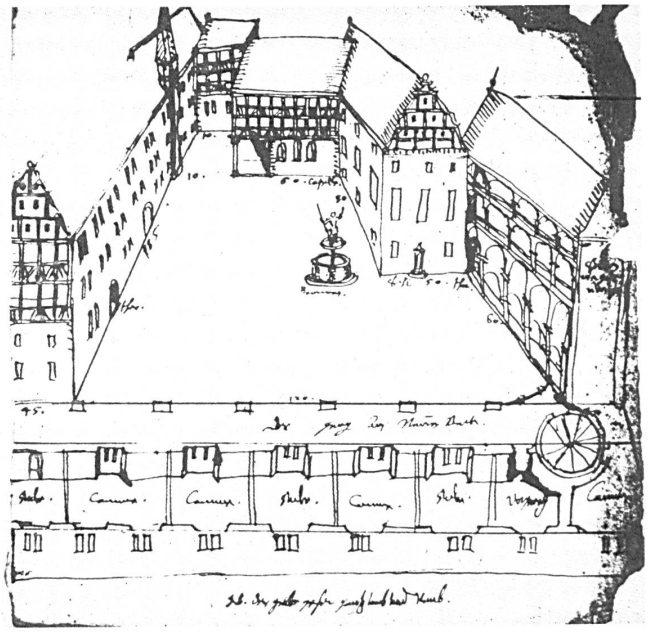

Abb. 13: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632), Skizze zum Ausbau des Schlosses in Kassel (?), Kassel, Murhardsche Bibliothek, 2o Ms. hass. 107, Kassel, 22.

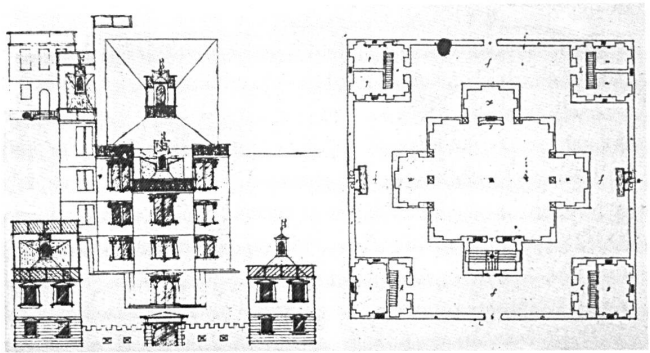

Abb. 15: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632), Neubauentwurf für Schloss Waldau, ca. 1610–1616, Aufriss und Grundriss, Kassel, Murhardsche Bibliothek, 2o Ms. hass. 107, Waldau, 2 u. 1.

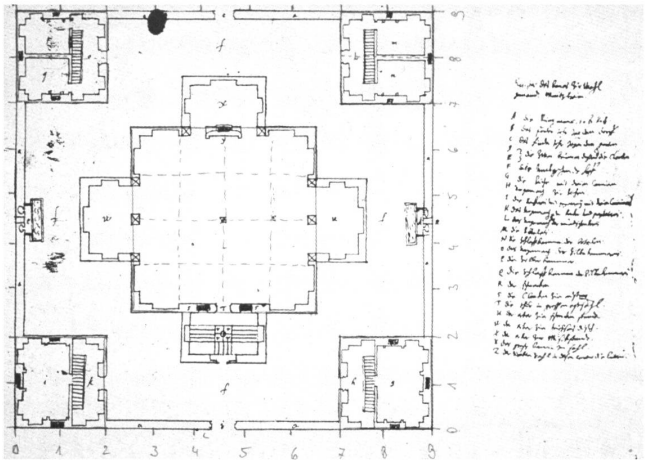

Abb. 16: Landgraf Moritz von Hessen (1572–1632), Neubauentwurf für Schloss Waldau, ca. 1610–1616, Proportionsanalyse des Grundrisses.

einem Grundriss liegt auch ein massgerechter Aufriss vor – kann man auf die Proportionen des geplanten Bauwerkes eingehen (Abb. 16): Die kleinen Eckpavillons stehen zum mittleren Hauptbau (ohne die angefügten Risalite) im Verhältnis 1:2 und der Hauptbau zur Gesamtlänge der Anlage im Verhältnis 4:9. Die Fassade mit den anscheinend erst in einem zweiten Moment hinzugefügten Mittelrisaliten ist nach dem Verhältnis 3:5:3 gegliedert.[84]

Vielleicht liegt es an dem gewählten Proportionsschema, dass das Projekt in einigen Details Schwächen aufweist: Die zweistöckigen Eckpavillons treten zu eng an den Hauptbau heran. Die grossen Doppelfenster in den Ecken des Mittelraumes liegen zu nahe am Mittelrisalit, so dass die Fassadengliederung unausgewogen wirkt. Unglücklich ist auch die Höhe der einzelnen Stockwerke. Vor allem muss der mit »Eßsahl« bezeichnete Saal, der höchstwahrscheinlich im Obergeschoss liegen sollte, sehr flach gewirkt haben – und dies obwohl das obere Geschoss bereits geringfügig höher als die anderen ist.

Aufgrund der geringen Höhe einzelner Stockwerke wirken u. a. die Portale, die durch eine Quaderung bzw. durch eine seitliche Säulenstellung hervorgehoben sind, sehr niedrig. Die Fassadengestaltung der zweistöckigen Eckpavillons ist zum Hof hin gelegentlich dreiachsig, sonst aber nur zweiachsig, weshalb der gesamte Bau nicht sehr einheitlich wirkt.

Typologisch gesehen ist dieser Entwurf keine besonders eigenwillige Lösung. Immer wieder tritt in den Zeichnungen des Landgrafen Moritz der Typ eines Jagd- oder so genannten Lustschlosses auf, das von einer Mauer mit kleinen Eckpavillons umgeben wird.[85] Es handelt sich hierbei um eine traditionelle, in Deutschland sehr verbreitete Bauweise für Landsitze.[86] Als Beispiel sei das ca. 1430–1500 errichtete Jagdschloss Blutenburg im Westen von München genannt, das trotz wiederholter Veränderungen um 1680 und im 19. Jahrhundert weitgehend sein ursprüngliches Aussehen aus dem 15. Jahrhundert bewahrt hat; die 1542–1546 erbaute Moritzburg nordwestlich von Dresden – und zwar in ihrem ursprünglichen Aussehen vor dem Umbau von 1582–1591 bzw. dem Neubau zu Beginn des 18. Jahrhunderts – entspricht ebenfalls dem Typ eines Jagdschlosses.[87]

Einflüsse italienischer Baukunst sucht man bei den von Landgraf Moritz von Hessen gezeichneten Bauten vergebens.[88] Gelegentlich kann man französische Architekturelemente erkennen, die dadurch zu erklären sind, dass der Landgraf in seiner Jugend eine Frankreichreise unternahm und gute Kontakte zum französischen König Heinrich IV. hielt.[89] Der französische Einfluss lässt sich u. a. in dem wiederholten Auftreten von pavillonartigen Baukörpern nachweisen, die mittels einer auf Arkaden gelegenen Terrasse mit dem eigentlichen Schloss verbunden sind.[90]

Schon von Moritz' Vater, dem Landgrafen Wilhelm IV. den Weisen von Hessen-Kassel (1532–1592), wird berichtet, dass er einige Bauzeichnungen selbst verfasste und das Aussehen der unter seiner Regierung errichteten Bauten weitgehend selbst bestimmte. Als

er nach dem Aussterben der Seitenlinie Henneberg die Herrschaft Schmalkalden übernehmen konnte, begann er in Schmalkalden ein neues Schloss zu bauen, die Wilhelmsburg (erbaut 1584–1590). Als bedeutendste Künstlerpersönlichkeit dieses Schlossbaues ist Wilhelm Vernukken († 1607) überliefert, dem die Ausstattung der Schlosskapelle oblag. Als Bauleiter der gesamten Schlossanlage fungierten der Hofschreiner und Baumeister Christoph Müller sowie seine Söhne Hans und Hieronymus, von denen es heisst, dass sie gelegentlich auch Entwürfe für Portale und Toreinfahrten schufen. Wiederholt wird in der Literatur aber darauf hingewiesen, dass der Landgraf selbst in die Planung eingriff und Entwürfe und Bauzeichnungen schuf; sie haben sich jedoch nicht erhalten.[91] Dokumentiert sind allein seine Besuche in Schmalkalden, wo er sich vor Ort ein Bild vom Fortschreiten der Bauarbeiten machte und neue Anweisungen gab.[92]

Wie bei Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel kann man auch bei vielen anderen Herrschern die architektonischen Kenntnisse kaum verifizieren, da die Zeichnungen oftmals verloren gegangen sind und man auf vage Angaben aus der Zeit zurückgreifen muss. Es ist daher in diesen Fällen kaum möglich, zwischen guten Architekturkenntnissen oder panegyrisch übertriebenen Schilderungen einzelner Biografen zu unterscheiden:

Der protestantische Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (1564–1613) soll zwar verschiedene Bauten selbst konzipiert, die richtige Planung und Ausführung aber seinen Architekten überlassen haben.[93] Seit ca. 1575 korrespondierte er mit Daniel Speckle aus Strassburg, einem der bedeutendsten Stadt- und Festungsbautheoretikern der Zeit, woraus zu schliessen ist, dass er sich eingehend mit der Baukunst auseinander gesetzt hat.

Gleicherweise soll der in Geometrie, Festungsbauwesen und Architektur ausgebildete Obrist Johann Philipp Fuchs von Bimbach erheblich am Bau seines 1609 begonnenen Schlosses mitgewirkt haben.[94]

Bislang liegen kaum Studien zu Herzog Ernst I. von Gotha (1601–1675) vor, aus dessen Besitz sich ein ganzes Konvolut von eigenhändigen Zeichnungen erhalten hat. Allerdings handelt es sich dabei vor allem um Kopien nach Stichvorlagen bzw. um Reiseeindrücke, weniger um Entwürfe für seine Bauprojekte.[95]

Dass herrschaftlicher Architekturdilettantismus nicht ausschliesslich unter protestantischen Adligen im deutschsprachigen Raum verbreitet war, sondern auch katholische (Kirchen-)Fürsten im 17. Jahrhundert als Architekten dilettierten, zeigen folgende Beispiele:

Den Salzburger Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (1559–1617) beschreibt Baldassare Bonifacio, der spätere Bischof von Capodistria, in seinen Erinnerungen folgendermassen: »...versatiss[im]o nelle scienze e nella lingua Italiana, perito nell'architettura, e dotto nell'arte del disegnare, come dimostra l'ordine e la eleganza de'suoi tre Palazzi, ornati di marmi risplendentissimi...«[96] Während seiner Regierung wurden zahlreiche Paläste und Kapellen erbaut, und dies, obwohl offiziell die Stelle des Hofbaumeisters über Jahre nicht besetzt war.[97] Es sind z. T. architektonisch ebenso eigenwillige Bauten wie diejenige in Prag unter Erzherzog Ferdinand von Tirol entstanden. Vermutlich hat Wolf Dietrich keine adäquate Architektenpersönlichkeit finden können – eventuell hat er es aber auch vorgezogen, viele Entscheidungen in Sachen Architektur selbst zu fällen, da er nicht auf den Rat eines Baumeisters hören wollte. Dies würde dem Naturell des Erzbischofs entsprechen, der auch sonst lieber alles selbst in die Hand nahm. Seine Architekturkenntnisse werden zudem dadurch bezeugt, dass er nicht nur selbst ein Traktat über den Brückenbau[98] verfasste, sondern wiederholt auf den Baustellen erschien, um Anordnungen zu geben, und gelegentlich mit zwei Alternativentwürfen aufwartete.[99]

Auch der Würzburger Bischof Julius Echter (1545–1617) soll das Aussehen der 1586–1591 erbauten Universitätskirche weitgehend mitbestimmt haben, während sein Architekt, Georg Robin, für die Realisierung der Pläne zuständig war.[100]

Ebenso kann man in dem einzigen – neben Österreich – stets katholisch gebliebenen Staat in Deutschland, Bayern, einen bedeutenden Architekturdilettanten nachweisen: Kurfürst Maximilian I. von Wittelsbach (1573–1651). Er hat sich intensiv mit der Baukunst beschäftigt; wiederholt sprechen die Quellen davon, dass er bei der Erneuerung seiner Residenz mitgewirkt habe.[101]

Das Mitwirken und Einflussnehmen eines Bauherren auf das Baugeschehen ist – zumindest dann, wenn es sich um ein für ihn bestimmtes Gebäude handelt – absolut normal, so dass es gewöhnlicherweise nicht speziell erwähnt wird. Wenn jedoch das Eingreifen des Bauherren als ausserordentlich und auffallend bezeichnet wird – wie im Fall von Lorenzo il Magnifico oder des Salzburger Erzbischofes Wolf Dietrich von Raitenau –, dann besteht der Verdacht, dass es sich um mehr als eine vage Bauidee handeln muss. Mag auch hier und da ein Fürst von seinen Höflingen zu Unrecht als grosser Architekt gerühmt worden sein, Tatsache bleibt, dass der Architekturdilettantismus ein für die Entwicklung der Baukunst nicht zu unterschätzender Faktor gewesen ist. Dies gilt sowohl für den deutschsprachigen Raum im 16.–18. Jahrhundert,[102] als auch ein Jahrhundert vorher für die Medici in der Toskana. Nicht zufälligerweise handelt es sich bei den Medici wie auch an den Fürstenhöfen nördlich der Alpen meistens um von den Fürsten selbst bestimmte Bauwerke, oftmals auch um die Einführung eines speziellen Architekturstiles. Ebenso dürfte es kein Zufall sein, dass gerade im unmittelbaren Umfeld von Architekturdilettanten künstlerisch besonders interessante Gebäude entstanden, so z. B. im Fall von Erzherzog Ferdinand von Tirol und dem Salzburger Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau.[103] Während sich grundsätzlich der weltliche Fürst mehr mit Festungen beschäftigte und deshalb die geometrischen Prinzipien

der Festungsbauweise auf die Profanarchitektur übertrug – ich denke hier an Schloss Stern[104] –, wandte sich der geistliche Fürst mehr dem Kirchenbau zu.[105]

Während in Italien im 15. Jahrhundert das Dilettieren in der Baukunst auf Kritik stiess und es daher den Fürsten nicht mehr besonders erstrebenswert schien, sich mit Architektur zu befassen, beginnen die Adligen nördlich der Alpen relativ spät damit, sich als dilettierende Architekten zu betätigen. Doch während in Italien – vom Veneto abgesehen – die Malerei an erster Stelle steht, ist diese im deutschsprachigen Raum wenig verbreitet.[106] Dafür gibt es kaum einen deutschen Fürsten, der sich nicht rühmte drechseln zu können, und fast ebenso grosser Beliebtheit erfreute sich das Verfassen von Architekturskizzen. Den Architekturdilettantismus kann man im deutschsprachigen Raum bis ins 19. Jahrhundert hinein nachweisen.[107]

Dies verwundert insofern, da dergleichen – abgesehen von der späteren Entwicklung in England im 18. Jahrhundert[108] – sonst nicht in diesem Umfang nachzuweisen ist. Bemerkenswert ist jedoch vor allem der Vergleich zu Frankreich, wo der Architekturdilettantismus – von einzelnen Persönlichkeiten wie dem französischen König Franz I. oder Ludwig XIV. abgesehen – anscheinend nicht so verbreitet ist; und dies, obwohl man keine bemerkenswerten Unterschiede hinsichtlich der Ausbildungspolitik beider Länder erkennen kann, da Frankreich in seiner Adelsbildungspolitik stets für den deutschen Raum vorbildhaft blieb.[109] Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Ländern liegt also nicht in der Ausbildung, sondern in den Auswirkungen dieser Ausbildungspolitik.

Diese eigene Entwicklung, zumal sie eine Parallele bei den venezianischen Adligen und im England des 18. Jahrhunderts hat, bedarf einer Erklärung: Sicherlich muss man beachten, dass der fürstliche Architekturdilettantismus oftmals an kleinen Höfen in Erscheinung tritt, wo die finanziellen Mittel begrenzt waren und die Wahl der Architekten deshalb beschränkt war. Es war daher gelegentlich eine Notwendigkeit, dass der Fürst selbst zu Zirkel und Zollstock griff, auch wenn sich prinzipiell der fürstliche Architekturdilettantismus auf herrschaftliche Bauobjekte, hauptsächlich Befestigungen und Schlösser, beschränkte (Abb. 12–13).[110] Doch während in Italien und auch in Frankreich der Fürst und König das Dilettieren als nicht schicklich oder nur als eine Etappe in seiner Erziehung erachtete, sahen deutsche Potentaten darin einen funktionalen Vorteil.[111] Überlegungen der Schicklichkeit und des Prestiges traten dabei im deutschsprachigen Raum in den Hintergrund.

Anhang 1

Quelle 1

Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529–1595) schreibt am 8. Mai 1561 an seinen Vater Kaiser Ferdinand I. (1526–1564) aus Prag, er könne es nicht unterlassen, dem schriftlichen Bericht des kaiserlichen Baumeisters Bonifaz Wolmut über die Schlossbauten und im Tiergarten einige Bedenken anzufügen: Der Baumeister berichte, dass das Lusthaus im letzten Winter keinen Schaden genommen habe; seines Erachtens aber sei viel Schaden daran geschehen, da inwendig der Kalk von der Mauer gefallen und diese feucht sei. Dass das Dach angestrichen werde, finde auch er notwendig; die Farbe aber möge der Kaiser bestimmen. Im Weiteren rate er dem Kaiser, das Wasser nicht durch Kanäle vom Dach zur Erde leiten zu lassen, da es im Winter gefriere und sich ins Gemäuer setze. Es solle vielmehr mit Rinnen über das Dach hinausgeführt werden.

Wie früher, so rate er auch jetzt noch, den vorderen Gang im Lusthaus mit weissem Marmor zu pflastern und die Marmorplatten aus Regensburg, wo sie am schönsten und besten gemacht würden, kommen zu lassen. Den Saal des Lusthauses dagegen möchte er nicht mit Marmor gepflastert wissen, da darauf der Glätte wegen nicht wohl getanzt werden könne. Seines Erachtens solle derselbe mit einem starken Estrich versehen und dieser »marmel- oder schachtweis« angestrichen werden...

[S. CXCIV] Was den Bau an der Kirche betreffe, so sei sein Rat, das jetzige Kupferdach, »so über die capelln herumgeht, sambt dem obern hauptdach über die geng oder curator herausgehn zu lassen«, da sonst leicht das Wasser in das ohnedies durch die Feuersbrunst geschwächte Gemäuer eindringen und grossen Schaden verursachen könnte, bevor man es an dem grossen Werke gewahr würde [...]. Endlich empfehle er dem Kaiser dringend, den hölzernen Gang »von meinem zu euer kais. maj. zimmern hinumb« schon der Feuersgefahr wegen wegbrechen und den Bau nach dem hievor gemachten Modell vornehmen zu lassen... (Regeste 7463, vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 11, 1890, S. CXCIII–CXCIV).

Quelle 2

Schreiben Erzherzogs Ferdinand von Tirol an seinen Vater Kaiser Ferdinand I. vom 22. März 1563: Unter Vorlage eines vom kaiserlichen Baumeister Bonifaz Wolmut verfassten, mit A bezeichneten Berichts über den Bau im kaiserlichen Lusthaus und die sonstigen Bauten im Lustgarten zu Prag ersucht Erzherzog Ferdinand seinen Vater Kaiser Ferdinand I., er möge bestimmen, »aus was materi die inwendigen gemäch und der untere curator [=Corridor] im lusthaus zu machen« seien...

Zum Fischbehälter habe der Baumeister beifolgende, mit B signierte Zeichnung gemacht; er selbst habe es aber auch nicht unterlassen können, »ain modell soliches vischbehalters meiner mainung nach zu machen«, wie der Kaiser aus der mit C bezeichneten Beilage ersehe. Er habe den Fischbehälter in acht gleiche Teile abgeteilt und wünsche ihn von Eichenholz ausgeführt. Zugleich übersende er ein [...] mit C bezeichnetes Modell zur Bedeckung des Fischbehälters. Er habe »das dachwerk auf 16 säulen, nemlich in ein jedes egg eine säule, gestellt«, von denen jede in zwei Röhren, im Ganzen somit 32 Röhren, das Wasser abzugeben hätten. Diese seine Zeichnung des Dachwerks passe nun der »austheilung und proportion nach nit recht« auf das Gestell seines Fischbehältermodells; er habe aber augenblicklich keinen Maler zur Hand, der die Zeichnung richtig gestellt hätte... (Regeste 7665, vgl. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 11, 1890, S. CCXII).

Quelle 3

Beschriftung des Grundrisses (Kellergeschoss) von Schloss Stern (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 2):

»La Casa dil Barcho nuovo fatta fare il ser.mo Principe Ferdinando mio gratiosissimo Principe et signore, ne fondamenti d[e]ll lequali[?] sono statte poste una grande quantita di Medaglie diverse et monete moderne di varie sorti tutte di oro et Argento fino per assai buona summa di valore poste p[er] mano di sua Altezza sotto la primera Pietra delli fondamenti sue p[rese]nte adi 25 Junio 1555 con gli epitaphii fatti[?]:

Cum lustra viderat tercentum et undecim Aetas
A Jesu nobis, data salute nato,
Sola me finxit fundato lapide primo
Fernandi Archiducis diva Minerva manus.
Me ut vides finxit posuitq[ue] dextera sacra
Fernandi Regis Romanorum filii.

...et queste littere anchora: FFF [= Ferdinandus Ferdinandi filius], a[nno] MDLV.«

Quelle 4

Offizielle Ausschreibung anlässlich der Eröffnung des »Collegium Mauritianum Adelphicum« 1618 in Kassel:

Ausschreiben unsers von Gottes Gnaden Moritzen, Langraven zu Hessen, Graven zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhayn und Nidda etc.

Wie es mit unserm zu Beforderung der Studierenden rittermäßigen Jugend in Künsten und Sprachen, so dann zur Anführung in allen ritterlichen Thugenden und Übungen in unserer Heubtstadt und Vestnung Cassel angeordnetem newem Illustri Collegio gehalten werden soll, Cassel 1618, S. 17: »So haben wir derowegen bey diesem unserm adelichen Collegio auch gebührliche Anordnung verschaffet, dergestaldt, daß die angehende Jugend mit und beneben den Studiis als dem Heubtwerck zugleich auch allerhand gute gewüntschte Exercitia beyde des Leibs und Gemühts, mit Reyten, Ritterspielen, Fechten, Dantzen, Roflspringen, Ballspielen, Übungen der Waffen und Kriegsordnung, auch allerhand Instrumental und Vocal-Music, kunstbaren Anschlägen, so wohl zum Krieg als sonsten zu den Gebewen Abrissen und Malerey dienlich, haben und treiben kann und soll. Jedoch mit solcher Bescheidenheit, daß diese Exercitia zu bequemen und gewissen Zeiten also gehalten und angestellt werden, darmit die zum Studieren verordnete Stunden [...] dardurch nicht versaumbt oder verhindert [...] werde.«

S. 14: »Als es dann auch umb die ›studia Astronomica & Mathematica‹ eine solche Beschaffenheit hat, daß dieselbe seinen frewdigen und dapfferen Gemüthern nicht alleine sehr anmuttig und ergetzlich sein, sondern auch unter andern diesen fürnehmen Nutzen auff sich tragen, daß dadurch devorab Rittermässige Persohnen, so sich mit der Zeit in Kriegsachen üben und gebrauchen lassen wollen, merckliche grosse Anleytung und Vortheil in Belagerung bevestigter Plätze, wie auch Anrichtung und Beschützung deroselben...« (Exemplar der ZBZ, Sign.: XVIII 465).

Anhang 2

Corinna Vasic Vatovec: Federico da Montefeltro e il progetto della fortezza di Volterra: ragguagli documentari.

Alcune lettere del giugno 1472, inviate a Lodovico Gonzaga, marchese di Mantova, da due fiduciari – Pietro di Lapo del Tovaglia e Francesco Prendila(c)qua[112] – offrono una preziosa testimonianza in merito a questioni ed eventi legati ad un'impresa bellica tra le più controverse e drammatiche dell'epoca: l'assedio e la conquista di Volterra (maggio – 19 giugno 1472) da parte dell'esercito della Repubblica fiorentina, comandato dal conte (e futuro duca) di Urbino, Federico da Montefeltro. La tradizione storica è unanime nell'attribuire la responsabilità della guerra a Lorenzo il Magnifico, intervenuto nella controversia tra la comunità di Volterra e gli affittuari di una cava di allume, rintracciata in quel territorio, al cui sfruttamento egli sarebbe stato cointeressato.[113] Lo spietato saccheggio della città ad opera dei soldati vincitori, che così facendo infransero i patti della resa (incolumità delle persone e rispetto dei beni),[114] sollevò molto scalpore. Anche se con questa vittoria Federico confermò la sua fama di grande condottiero, nondimeno su di lui gravò l'ombra di non aver voluto o di non aver potuto evitare il grave episodio.[115] Non a caso egli cercò assieme ai «commissari» fiorentini di rimediare in qualche modo consentendo ad alcuni volterrani, che si erano dimostrati «benevoli» nei confronti della Signoria di Firenze, di riacquistare da «certi capi» dei soldati i propri beni, sottratti durante l'indiscriminato saccheggio.[116] Nelle missive in questione il marchese di Mantova viene dettagliatamente informato su questo ed altri eventi immediatamente successivi alla presa di Volterra: l'accoglienza trionfale riservata dai fiorentini a Federico da Montefeltro e i doni offertigli dalla Signoria «per i meriti dimostrati nell'arte militare», per la «diligenza» nella conduzione della guerra e per la «prudenza» al momento della vittoria (questa fu la versione ufficiale);[117] sappiamo già che la ricca messe dei «presenti» comprendeva un prezioso elmetto d'argento – opera di Antonio del Pollaiolo – , con dorature e smalti e con il cimiero ornato dall'effigie di Ercole vincitore che schiaccia sotto i piedi il grifone (ferito e incatenato), antica arme dei volterrani.[118] Tre lettere accennano in particolare al dono della villa di Rusciano, dimora extraurbana di Luca Pitti, acquistata da Lorenzo il Magnifico per conto della Repubblica fiorentina.[119] Nella villa, elegantemente arredata per ospitare il nuovo proprietario, Federico giunse il 26 giugno 1472 e ricevette la visita di Lorenzo – con cui si trattenne a lungo –, di molti gentiluomini fiorentini e di illustri ambasciatori, venuti ad omaggiarlo.[120]

Sappiamo che il 13 luglio seguente la Signoria fiorentina deliberò di realizzare a Volterra una «cittadella o vero fortezza» avendo preventivamente consultato il conte di Urbino e altri esperti («intendenti in tale exercitio») in merito alla scelta del sito e alle modalità dell' intervento, per il quale furono stanziati 10.000 fiorini, destinati sia alla nuova fortezza che alle riparazioni delle antiche mura di Volterra, danneggiate dalle bombarde. Il 29 luglio i 20 «commissari della guerra», eletti dai fiorentini, e gli Otto di Pratica fissarono il programma dettagliato delle opere da realizzare.[121] Da due lettere dell'Archivio Gonzaga risulta che già nel giugno di quello stesso anno, non appena espugnata Volterra, Federico da Montefeltro si trattenne «per parecchi giorni» nel territorio assieme ai 20 «commissari» («di guerra» o «di campo») per espletare l'incarico di «disegnare i luoghi per due fortezze» che dovevano sorgere in tempi brevi:[122] rimane l'interrogativo se entrambi i luoghi da rilevare fossero compresi nel sito di Volterra (nel qual caso le due fortezze previste sarebbero state parte integrante del medesimo sistema difensivo, come nel caso in questione) oppure se corrispondessero a due località distinte, una delle quali è senz'altro la collina di Volterra.[123] Una di queste missive – che allego a questa breve comunicazione – ci consente di attribuire al conte di Urbino, rinomato come dilettante di architettura ma egualmente esperto nelle opere di ingegneria militare, non solo un ruolo di mero consulente, sia pure in grado di fornire preziosi consigli , ma – come alcuni studiosi hanno felicemente intuito[124] – quello di collaboratore (e credo anche di supervisore), pienamente coinvolto assieme ai «commissari» nella stesura di un disegno della fortezza di Volterra, che li tenne impegnati tre ore il 27 giugno 1472: quindi a Firenze, dove Federico si trattenne dal 27 giugno al 18 luglio.[125] Poiché il rilievo del sito e delle fortificazioni preesistenti era già stato eseguito, non pare sussistere alcun dubbio sul fatto che si trattasse del progetto della nuova fortezza, presumibilmente a un grado avanzato di elaborazione, così da offrire un riferimento tangibile per poter deliberare sul programma dei lavori, messi in atto nel luglio successivo e ultimati nel giugno 1473.[126] Ciò non esclude, naturalmente, ulteriori verifiche progettuali di dettaglio o parziali modifiche in corso d'opera.

La tradizione storiografica attribuisce un ruolo di primo piano nella costruzione della fortezza al noto legnaiolo Francesco di Giovanni, detto il Francione, partecipe all'impresa di Volterra anche per una certa esperienza nelle fortificazioni.[127] Pertanto possiamo annoverarlo, con ogni probabilità, anche tra i «commissari» che coadiuvarono il conte d'Urbino nel progetto del giugno 1472. A quanto ne sappiamo quest'opera segna il suo esordio nell'architettura militare: un settore in cui il magistero del legname era senz'altro di fondamentale importanza ma che qualificherà in modo più incisivo l'attività più tarda del maestro.[128] Recentemente è stata avanzata l'ipotesi che sul campo di Volterra fosse presente anche Francesco di Giorgio Martini, probabilmente già al servizio di Federico dal 1472.[129] Destinato ad affermarsi come architetto di fiducia dell'urbinate e, specificatamente, con un contributo operativo e teorico importantissimo in materia di ingegneria e di arte militare, Francesco di Giorgio, che per farsi assumere dal principe si era presentato come esperto di opere

idrauliche, avrebbe avuto le carte in regola per esprimere pareri tecnici assieme a Francione e agli altri numerosi «commissari» – esperti e uomini d'arme – riuniti a consulto. Tale ipotesi appare del tutto plausibile se si consideri che «il complesso fortificato rappresenta [...] un esempio significativo dell'applicazione dei nuovi concetti [*in materia...*] precedendo di alcuni anni le opere di Francesco di Giorgio».[130]

Lettera di Francesco de Prendilaqua a Lodovico Gonzaga. Firenze, 27 giugno 1472

(Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga, *Affari di Firenze,* EXXVIII.3, busta 1101, c.58).

«Illustris princeps et excellentissime domine, domine mi singularissime, post humiles commendationes ecc. Per l'ultima mia, data adì 23 de questo [*mese*], advisai Vostra Signoria come eravamo ale frasche apresso uno castello, chiamato pomiranza [*Pomarance*], e come la brigata se meteva in ordine per andare ad Ugubio [*Gubbio*] non havendo pensero alcuno de venire a Fiorenza e cossì era il verso [*la direzione*], che fin aquello dì e uno bon pezo dopoi chio hebi stato, lo Signor Conte [*Federico da Montefeltro*] non haveva speranza alcuna de venire qui [*a Firenze*] e cossì haveva dicto Sua Signoria però [*perciò*] io scrissi in quella forma, et quod plus est [*e cosa più importante*] za [*già*] era stato mandato messi inanti per fare apparechiare astaza [*la sua sistemazione*]. Quello dì proprio vene atrovare el Signor Conte uno deli commissarij del campo, quale era rimasto a Volterra, cum le fantarie che sono più de mille romaste [*rimaste*] ala guard[*i*]a de laterra. Et Invitò per parte de questa Signoria lo prefato Signor conte a venire qui [*a Firenze*]. Ecossì la matina andassemo a Volterra adisnare [*a desinare*] cioè lo Conte cum circa cento cavalli. Lo figliolo [*di F. da Montefeltro?*] se levò cum la zente (*gente*) darme e drenzose [*si diresse*] verso Urbino. Lo mercori [*mercoledì*] tuto stesemo a Volterra. La zobia [*giovedì?*] andassemo a Castelfiorentino, e col prefato Signor conte venero etiam li commissarj del campo afarli compagnia. La sera etiam azonseno [*giunsero*] li tri caval[*i*]eri, mandati incontra per questa corentia [*occorrenza*]: cioè uno meser Zohanne Canisano [*Canigiani*], messer Antonio Redolfi [*Ridolfi*] e messer Jacopo Paz[*z*]i, quali tri sono deli vinti electi da' fiorentini [*i 20 «commissari della guerra» o «del campo»*] sopra questa impresa de Volterra et homeni reputati. Heri se drizzasemo qui [*ci avviammo in direzione di Firenze*]. Enon molto longo [*lontano*] de la certosa [*dalla certosa d'Ema, al Galluzzo*] venero incontra circa 25 citadinj cum trombeti ecum molti cavalli, quali acompagnareno il Signor [*il conte d'Urbino*] fin ala casa che za [*già*] fu del paterarcha [*la villa di Rusciano di Luca Pitti, chiamata «del Patriarca», forse in riferimento al Patriarca Vitelleschi, ucciso a tradimento dal Pitti*], dove era stato aparechiato aspese del comune; dopoi disnare [*dopo aver desinato*] venne molti e molti citadini a visitarlo et maxime Lorenzo di Medici, col quale stete el Signor Conte solo bon pezo [*a lungo*]; gli venero etiam li ambassatori del Re [*Ferdinando di Napoli*], duca de milano e de modena, e fin altardo [*a tarda ora*] durò la visitatione. La casa è ornata honorevolmente de tapezarie. Jn la camara del Signore [*F. da Montefeltro*] è uno copertoro [*copriletto*] e uno capeleto de razo [*baldacchino di raso*] tuto [*ornato*] a fogliame, cum uno lectuzo [*lettuccio*] apparato cum uno tapeto al modo fiorentino. Le spese del manzare [*cibo*] sono habundante. Questa matina sono venuti molti e molti Zentilhomeni alevare lo Conte de casa e condurlo ala Signoria; fu acceptato in la sala grande del palazo, dove era la Signoria che li venne incontra fin al usso [*porta*] dela sala; poi fu assetato [*fatto sedere*] in mezo e steteno uno pezeto in sieme; poi fu acompagnato da la prefata Signoria fin apresso lusso e sene venne a casa [*alla villa di Rusciano*] acompagnato da quelli che lo havevano levato de casa. Qui si dice che questa casa dove è alozato [*alloggiato*] el Signor Conte gli serà donata dal comune e facti alcuni altri presenti cio è dato lo stendardo, duj elmeti forniti de arzento [*argento*], duj cavalli coperti de drapo doro e fatto del consiglio de Fiorenza. Ita dicitur jn populo; anchora non è facta cosa alcune de queste [*questi doni*] quando[?] succederano sarà advisata Vostra Signoria. Lo Signor conte cum li vinti [*i venti*] de la guerra ozi [*oggi*] sono stati insieme circa tre hore, et hanno facto il designo in che modo vogliano fare una citadella, e fortificare Volterra. Altro de novo non habiamo: Me racomando alla gratia de Vostra Signoria. Florentie, 27 junij 1472.

Devotus servus Francesco de Prendilaqua cum humili Reverentia.»*

**Nella trascrizione i nomi di persone e località sono con l'iniziale maiuscola.*

Der Beitrag stellt eine erweiterte Fassung eines Vortrages dar, den der Autor im Mai 2000 im Rahmen des 4. Nachwuchskolloquiums des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel gehalten hat. Bedingt durch den Redaktionsschluss für das Georges-Bloch-Jahrbuch konnte die im Herbst 2002 erschienene Publikation *Il principe architetto: atti del convegno internazionale, Mantova, 21 – 23 ottobre 1999*, hrsg. u. a. von Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenent, für den vorliegenden Aufsatz nicht berücksichtigt werden.

1 Grundlegend noch immer Burckhardt, Jacob, *Die Baukunst der Renaissance in Italien (nach der Erstausgabe der »Geschichte der Renaissance in Italien«, 1867)*, hrsg. von Maurizio Ghelardi, in: Burckhardt, Jacob, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 5, München/Basel 2000, S. 17–18. Zusammenfassend Kemp, Wolfgang, *»...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870: Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979, bes. S. 23ff., S. 37ff., S. 57ff. Vgl. auch Heydenreich, Ludwig H., *Federico da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino*, in: Studies in Renaissance & Baroque Art presented to A. Blunt on his 60th birthday, London/New York 1967, S. 1–6.

2 Zur Entwicklung in Frankreich vgl. aus kunsthistorischer Sicht vor allem Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 40ff. Aus historischer Sicht sei vor allem verwiesen auf: Conrads, Norbert, *Ritterakademien der frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert*, (Schriftenreihe der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 21), Göttingen 1982.

3 Besonders offenkundig in der im Anhang angeführten Regeste 7665, wo es heisst, er habe momentan keinen Maler zur Hand, um einen Aufriss eines Daches eines Fischbehälters zu skizzieren.

4 Fürsten, die sich vielseitig künstlerisch betätigten, waren z. B. Erzherzog Ferdinand von Tirol (Anm. 46–47, 50ff.) und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (Anm. 55–56, 93), aber auch die venezianischen Adligen Marc'Antonio Barbaro (s. u. Anm. 18–20) und Giangiorgio Trissino; vgl. die Zusammenstellung von DaCosta Kaufmann, Thomas, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*, Köln 1998, S. 207.

5 Giersberg, Hans-Joachim, *Friedrich als Bauherr. Studien zur Architektur des 18. Jahrhunderts in Berlin und Potsdam*, Berlin 1986.

6 Vor allem in der älteren Literatur finden sich wiederholt Hinweise auf das Phänomen des als Architekten ausgebildeten Fürsten, vgl. Hauttmann, Max, *Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780*, München/Berlin/Leipzig ²1923, S. 33–35 (auch s. u. Anm. 92). Zwar fanden wiederholt die Zeichnungen von Landgraf Moritz von Hessen in der Literatur Beachtung (s. u. Anm. 80ff.), doch hat man sie gern in Zusammenhang mit Samuel van Quicche(l)bergs *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectentis...* (München 1565) gebracht, d. h. vorrangig mit dem Aufbau einer enzyklopädischen Sammlung; vgl. *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa* (Weserrenaissance-Museum Schloß Brake/Kassel, Staatliche Museen), Schloss Brake/Kassel 1997, S. 201, S. 203, S. 265–266.

7 Der Abriss über ein geplantes Werk über den Dilettantismus vom Mai 1799 publiziert in: Goethe, [Johann Wolfgang], *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, (Berliner Ausgabe, Bd. 19: Schriften zur bildenden Kunst [1772–1808], Teil 1), Berlin/Weimar 1973, S. 309–344.

8 Zitate aus Goethes erstem Abriss eines geplanten Werkes über den Dilettantismus; zit. nach Vaget, Hans Rudolf, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München 1971 (Diss. Columbia University 1969), S. 139, S. 149. Goethe kommt gar zum Schluss, dass »der Dilettant sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk« verhält (Goethe – *Berliner Ausgabe* [wie Anm. 7], Bd. 19, S. 338) bzw. »Beim Dilettantismus ist der Schaden immer größer als der Nutzen« (ebd., S. 342). Vgl. auch Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 85ff.

9 Vitruv, der sein Architekturtraktat Kaiser Augustus widmet, erwähnt in der Vorrede des 1. Buches die zu »dem allgemeinen Nutzen dienende(n) Anlage öffentlicher Bauten«, von denen er zudem sagt, dass sie dem Ansehen des Staates dienen (»das Ansehen erhöhende öffentliche Bauten«); vgl. auch Cassius Dio (für die einzelnen Stellen s. u. Anm. 31), der allerdings angeblich erst ab ca. 1420 in Italien verfügbar gewesen sein soll; vgl. Sabbadini, R[emigio], *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Teil 1, Firenze 1905, S. 44–45, S. 46, S. 48, S. 65. Hingewiesen sei hier nur kurz auf die Diskussion über den lateinischen Begriff »cura«.

10 Petrarca, Francesco, *Epistolae seniles*, Buch XIV, Brief vom 28. November 1373 an Francesco di Jacopo da Carrara, Edition von U. Dotti, *Epistole di Franc. Petrarca*, Torino 1978, S. 784–785: »De amore illo loquor quo amantur principes [...]. Hoc in genere est templorum refectio et publicorum edificiorum, in quo quidem ante omnes laudatus est Augustus Caesar...« (vgl. auch ebd. weiter unten S. 790–793). Burckhardt weist darauf hin, dass diese Schrift oftmals als gesonderter Druck erschien – und zwar unter dem Titel »De republica optime administranda« (z. B. in Bern 1602), weshalb man statt von einem publizierten Brief eher von einem Traktat reden sollte; vgl. Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1859), Kröners Taschenausgabe, Bd. 53, Stuttgart 1958, S. 8 (Fussnote 2).

11 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, hrsg. von P. d'Ancona/E. Äschlimann, Milano 1951, Teil 3 (»Principi sovrani«), S. 419 [6 XVIII]: »Venendo all'architettura egli ne fu peritissimo, come si vede per più edifici fatti fare da lui; chè non si murarva o faceva nulla sanza parere suo; e alcuni che avevano a edificare, andavano per parere, a lui.« Inwieweit Cosimo wirklich die Villen Cafaggiulo und Careggi selbst konzipiert hat vgl. Kostof, Spiro (Hrsg.), *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, New York/Toronto 1977, S. 116. Vgl. Gombrich, Ernst Hans, *The Early Medici as Patrons of Art*, in: ders., Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance, (Collected essays, 2), London 1966, S. 35–57, bes. S. 43–44.

12 Das Projekt wurde nicht ausgeführt. Die Gutachter konnten sich für keines der eingereichten Projekte entscheiden bzw. überliessen die Entscheidung Lorenzo il Magnifico. Dieser plädierte für eine Verschiebung der Planung, was zur Folge hatte, dass die Fassade erst im vorigen Jahrhundert fertig gestellt wurde. Vgl. Burke, Peter, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1992 [London 1972], S. 105. Zusammenfassend Foster, Philip, *Lorenzo de' Medici and the Florence Cathedral Façade*, in: The Art Bulletin 63, 1981, S. 495–500. Vgl. auch Gombrich 1966 (wie Anm. 11), S. 54–55. Für eine abwägende Haltung diesbezüglich vgl. Vasic Vatovec, Corinna, *La Cattedrale*, in: Borsi, Franco (Hrsg.), »per bellezza, per studio, per piacere«. Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte, Firenze 1991, S. 330.

13 Vespasiano da Bisticci (wie Anm. 11), Teil 3 (»Principi sovrani«), S. 208 [6 XXIV]: »Aveva voluto avere notizia di architettura [...]. Veggansi tutti gli edifici fatti fare da lui, l'ordine grande e le misure d'ogni cosa l'ha osservate, e maxime il palagio suo [...]. Ben ch'egli avesse architettori [...], dava e le misure e ogni cosa la sua Signoria, e pareva – a udirne ragionare – che la principale arte ch'egli avesse fatta mai fusse l'architettura.« Vgl. Heydenreich 1967 (wie Anm. 1), S. 1–6. Wie mir freundlicherweise C. Vasic Vatovec mitteilte, gibt es ein unpubliziertes Dokument, aus dem hervorgeht, dass Federico da Montefeltro bei Volterra einige Tage verweilte, um beim Bau zweier Festungen anwesend zu sein (»resterà la per parecchi giorni insieme li nostri commissari [...] disegnare i luoghi per due fortezze che subito si da principio a falle« (siehe im Anhang 2).

14 *Luca Fancelli – architetto: epistolario gonzaghesco*, hrsg. von Corinna Vasic Vatovec, Firenze 1979, S. 22–23: Einleitung von F. Borsi. Vgl. auch Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 300.

15 Mit Bestimmtheit kann man Cornaro nur die Errichtung einer Brücke und einiger Häuser für Landarbeiter auf seinen Besitzungen an der Brenta-Mündung zuschreiben (in Codevigo). Bei der vor den Toren Paduas errichteten Villa Cornaro (1524) ist nicht gesichert, welchen Anteil er und welchen sein Architekt Giovanni Maria Falconetto (1468–1534) an der Planung hatte; vgl. Semenzato, Camillo, *Giangiorgio Trissino. Trattato di architettura*, in: Pietro Cataneo/Giacomo Barozzi da Vignola, Trattati, (Trattati di architettura V/2), Milano 1985, S. 21–25. Zu Marcantonio Michiel (ca. 1484–ca. 1552) vgl. auch Olivato, Loredana, *Con il Serlio tra i »dilettanti di architettura« veneziani della prima metà del '500: Il ruolo di Marcantonio Michiel*, in: Les traités d'architecture de la Renaissance, Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 11 juillet 1981, Paris 1988, S. 247–254.

16 *I dieci libri dell'architettura di Vitruvio Pollione tradutti et commentati da Mons. Barbaro eletto di Aquileggia*, Venezia 1556. Mit der Übersetzung des Werkes begann er 1547, geläufiger ist jedoch die Edition: *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca di Aquileia* [...], Venezia 1567 (für den Reprint vgl. Anm. 24).

17 Zudem scheint er entscheidenden Anteil an der Planung der Verwaltungs- und Wohnbauten der venezianischen Beamten, der Procuratie Nuove, an der Piazza S. Marco gehabt zu haben; vgl. Yriarte, Charles, *La vie d'un patricien de Venise au seizième siècle: Les Doges, la charte ducale, les femmes a Venise, l'Université de Padoue, les préliminaires de Lépante etc. d'apres les papiers d'État des Archives de Venise*, Paris 1874, S. 387ff., S. 407ff., S. 434–437.

18 Palladio, Andrea, *Quattro libri dell'architettura* (1570), 1/28, S. 61–62: »n'è stata ritrovata una pure a lumaca del clarissimo Signor Marc'Antonio Barbaro gentil huomo Venetiano di bellissimo ingegno; la quale ne i luoghi molto stretti serve benissimo. Non ha colonna in mez[z]o, & i gradi per esser torti, riescono molto lunghi...«. Vgl. auch Zorzi, Giangiorgio, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Vicenza 1969, S. 170.

19 Aretino, Pietro, *Lettere sull'arte: A messer Marcantonio Barbaro*, Edition von Fidenzio Pertile, Milano 1957, Bd. 2, S. 158–159, (Brief Nr. 341 vom April 1546): »Ne solo in la pittura vi essercita la dote, ch'ella vi diede in le fasce, ma in gli stucchi, in la prospettiva e negli intagli...«

20 Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte ovvero: Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648 (Vita von Paolo Caliari): »...e vi sono ancora figure di stucco, che per ricreatione far soleva il Signor Marc'Antonio«; vgl. auch Yriarte 1874 (wie Anm. 17), S. 168–169.

21 Die Datierung des »Trattato di architettura« von Alvise Cornaro (1475–1566) ist bislang ungeklärt (vgl. C. Semenzato, Einführung zu seinem Traktat, in: Fiocco, Giuseppe, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, S. 79ff.). Ziel dieses Traktates ist es, wie der Autor selbst schreibt, über praktische Aspekte des Bauens zu berichten – ganz im Gegensatz zu vielen Traktaten der Zeit, die oftmals Gebäude beschreiben, die weder zeitgemäss noch praktisch waren, wie antike Thermen und Amphitheater. Grundlagen seines Traktates sind seine persönlichen Erfahrungen mit der Baukunst gewesen: Dazu zählt sicherlich die vor den Toren Paduas errichtete Villa Cornaro (1524), wobei es nicht gesichert ist, welchen Anteil er und welchen sein Architekt Giovanni Maria Falconetto (1468–1534) an der Planung hatte. Zusätzlich sind von Cornaro etliche Schriften über die Lagune Venedigs erhalten, in denen er die Gefahr der Versandung der Lagune erörtert und fundierte Kenntnisse der Hydraulik bezeugt (Texte zwischen 1541–1565 verfasst; publiziert von Cessi, Roberto, *Antichi scrittori d'idraulica veneta*, Venezia 1941, Bd. 2, Teil 2).

22 Das anscheinend niemals vollendete Traktat über die Stadt aus den Jahren um 1537 wurde publiziert von: Puppi, Lionello, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI (G. G. Trissino, O. Belli, V. Scamozzi, P. Gualdo)*, (I quaderni dell'Accademia Olimpica, Bd. 7), Vicenza 1973, S. 79ff. Vgl. auch Semenzato 1985 (wie Anm. 15), S. 21–24.

23 Im Gegensatz zu vielen Architekturtraktaten der Zeit zeichnet es sich durch konkrete Angaben aus; u. a. scheut sich der Autor auch nicht, Hinweise zu geben, wie man Brunnen und Toiletten praktisch und hygienisch anlegt. Eine Publikation des fragmentarischen Werkes ist beabsichtigt.

24 »*Regole di fortificationi del s.r Giulio Savorgnano*«, in Correr, Cod. Cic. 3098, fol. 258–261. Hauptsächlich verfasste er viele Berichte über den Zustand der venezianischen Festungen (u. a. über die Festungen Zante, Cefalonia, Corfù, Verona, Peschiera, etc.). Zusammen mit dem Festungsingenieur Genese Borsani und Marc'Antonio Barbaro war er an der Errichtung der Festung Palmanova beteiligt. Für die hydraulischen Schriften von G. Sarvognan vgl. das Vorwort von Manfredo Tafuri, in: *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567* (edizioni Il Polifilo/Libri rari, 8), Milano 1987, S. XL.

25 *Arte militare, terreste e maritima secondo la ragione e l'uso de piu valorosi capitan antichi e moderni. Già descritta e divisa in quattro libri dall'illustrissimo signor Mario Savornano, Conte di Belgrado* [...], Venetia 1599.

26 Ludovico Dolce bezieht sich in seinem »Dialogo della Pittura« (Venedig 1557) auf Sueton und Plinius, zit. nach Warnke 1985 (wie Anm. 14), S. 297–298, S. 301. Laut Philipp Hainhofer soll »Constantino magno ain guter mahler« gewesen sein (zit. nach Warnke 1985 [wie Anm. 14], S. 300): Er meinte wahrscheinlich nicht Kaiser Konstantin d. Gr., sondern den byzantinischen Herrscher Konstantin VII. Porphyrogennitos (s. u. Anm. 27).

27 Alberti, Leon Battista, *De pictura*, 2. Buch, 27. Abschnitt: »Nero Valentinianusque atque Alexander Severus imperatores pingendi studiosissimi fuere.« (in der Ausgabe von Cecile Grayson, London 1972, S. 49); Alberti entnahm seine Angaben Sueton (Nero, Kap. 53), Tacitus (Ann. XIII,3) sowie Ammianus Marcellinus (XXX,9,4) und Lampridius ([»*Historia Augusta*], Kap. 27). Zur Bedeutung des Zeichnens und Malens im antiken Griechenland und den Kenntnissen davon in der Renaissance vgl. auch Perotti, Niccolò. *Cornucopia* (Edition Basel 1521 [11489]), Sp. 788, Zeile 43: »in graecia pueri ingenui ante omnia antigraphicae, hoc e[st] picturam in ludo docebantur, recipiebaturq[ue]; ars ea in primum gradum liberalium semp[er]q[ue] honos ei fuit, ut ingenui tantum eam exercerent, mox ut honesti p[er]petuo interdicto, ne servi eam docerentur.« Nicht beachtet wurde in der Renaissance, dass auch die byzantinischen Kaiser Theodosios II. (Kaiser 408–450) und Konstatin VII. Porphyrogennitos (Kaiser 913–959) der Überlieferung nach die Malerei und sogar auch die Bildhauerei und Goldschmiedekunst beherrscht haben; vgl. Unger, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Wien 1878, S. 54.

28 Castiglione, Baldassare, *Il Libro del Cortigiano* (1528), Buch I, Kapitel 49: »...un'altra cosa, la quale io, perciò che di molta importanzia la estimo, penso che dal nostro Cortegiano per alcun modo non debba esser lassata adietro; e questo è il saper disegnare, ed aver cognizion dell'arte propria del dipingere.« (zit. nach der Ausgabe von Giuseppe Prezzolini, Milano/Roma 1937, S. 119). Zur Verbreitung von Castigliones Werk in Deutschland s. u. Anm. 106.

29 Brief von Jacopo Strada an Kaiser Maximilian, in dem er sich als Zeichenlehrer der kaiserlichen Söhne bewirbt und die Bedeutung der Zeichenkunst betont: »...E anche la M.ta de li ser.mi principi, saria bene che dal deletatione li fosse raccordata che un vero signore per il dissegno si viene in cognitione di infinite cose et [...] et io li mandaro sempre qualche cosa di mia mano da ritrarre, suplicandola a non voller abollire quello che molti imperadore antichi et il nostro presente è padrone fa gran stima.« (angebl. Regeste 13996; zit. nach Rudolf, Karl, *Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 91, 1995, S. 165–256, bes. S. 173, Fussnote 89).

30 *Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo* [...] *si ragiona de le parti morali e civili appertenenti a letterati, cortigiani ed* [...] *l'utile che i prencipi cavano da i letterati. Nel secondo si ragiona de gli errori de pittori circa l'historie* [...], erschienen in Camerino 1564 (Reprint Firenze 1986), fol. 57v/58r: »Adriano Imperatore oltra gli studii de le Greche e Latine lettere, de la Geometria, de la musica, de la medicina, de la poesia e d'altre scienze, si dilettò de la pittura e de la scultura. E fu opinione che le sue statue di bronzo pareggiassero quelle di Policleto e di Eufranore [...]. Valentiniano poi non fu ad Adriano inferiore conciosia che ancor esso si dilettò di scultura e faceva statue grandi di terra...«

31 So z. B. bei den Kaisern Augustus (LVI,30,3 und LVI,40,5), Trajan (LVIII,7,1) und Hadrian (LXIX,5,3).

32 Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. und kommentiert von Paola Barocchi, Bd. 6, Firenze 1987, S. 119: »Era un gran principe che aveva capriccio in Roma d'architetto, et aveva fatto fare certe nicchie per mettervi figure, che erano l'una tre quadri alte, con un anello in cima [...]. Dimandò Michelagnolo quel che vi potesse mettere, rispose: ›De'mazzi d'anguille appiccate a quello anello.‹« Freundlicher Hinweis von Matthias Oberli.

33 Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 58.

34 Gilio 1564 (wie Anm. 30), fol. 57v/58r: »E non mi maraviglio, che gli Imperatori in quel tempo si dilettassero di pittura, di scultura e d'altre cose tali, che io ho inteso che Carlo quinto Imperatore si dilettava sommamente di fare oriuoli piccoli [= kleine Uhren] a la tedesca: e benche stesse ne gli eserciti [...] si faceva portar dietro la fucina da lavorare, e n'era reputato grandissimo maestro. Simili esercitii in uomini grandi non si reputano a utilità, ma a virtù [...]. Alessandro [...] per esser troppo eccellente ne la musica, ne fu dal padre ripreso dicendo, che a lo re piu convenevole è udire i cantori & i sonatori che cantare o sonar esso...«; für andere Zitate vgl. Ciradi, Roberto P., *Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico*, in: Storia dell'arte 12, 1971, S. 267–284, bes. S. 270. Zuvor hatte Gilio allerdings dem Fürsten zugestanden, dass er zum Zeitvertrieb auch mechanische Tätigkeiten ausführen kann.

35 Vgl. auch Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 24.

36 Hierbei handelt es sich offensichtlich um eine neue Entwicklung, begründet durch das neue fürstliche Selbstverständnis. Im Hochmittelalter scheinen weltliche Fürsten keine konkreten Architekturkenntnisse gehabt zu haben; vgl. Binding, Günther, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als »sapiens architectus«*, Darmstadt 1986. Vgl. auch Ricken, Herbert, *Der Architekt. Geschichte eines Berufs*, Berlin 1977, S. 28.

37 Beiträge Kongress in Mantua: *»Il principe architetto«* (Mantua, Oktober 1999) von Monique Chatenet und Jean Guillaume (zu König Franz I.) sowie Hubertus Günther (»Kaiser Maximilian I. zeichnet den Plan für sein Mausoleum«, S. 175–193); Akten erscheinen voraussichtlich 2002.

38 Nicht zufällig verfasst Kurfürst Maximilian von Bayern 1646 ein ähnliches Programm: die *»Chur Prinzens Hofmaisters Instruction«*; vgl. Warnke 1985 (wie Anm. 14), S. 299.

39 Treißsaurwein, Marx, *Der Weiß-Kunig. Eine Erzehlung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten*, Wien 1775 (Reprint Weinheim 1985), S. 75. Die beiliegende Illustration von Hans Burgkmair d. Ä. (signiert »H B«) zeigt den jugendlichen Kaiser in einer Malerstube, wie er über die Schultern eines Malers hinweg Anweisungen zu geben scheint (Abb. 3).

40 »...da ward Ime lieben die Gepew von Stainwerch zu lernen und understundt sich mit allem Vleiss [...] und Nam für sich die recht maisterlich Kunst des Zircks, der Grundtvest und anders darzu gehörig...«, ebd., S. 76.

41 Ebd., S. 76; ähnlich panegyrische Worte in der Biografie von Federigo da Montefeltre: s. o. Anm. 13.

42 Ebd., S. 77.

43 Vom Ausbildungskonzept bestehen durchaus Ähnlichkeiten zu Filaretes Traktat *»Trattato di architettura«* von 1461–1464: vor allem in dem weitgefächerten Verständnis von Ausbildung, das neben humanistischen (Rhetorik, Theologie) und gesellschaftlichen (u. a. Tanz, Spielen eines Instrumentes) Fähigkeiten, auch handwerkliche (Architektur- und Zeichenkenntnisse, u. a. Tischlern auch bei Filarete gefordert) umfasste; vgl. Antonio Averlino, detto: Il Filarete, *Trattato di architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, Milano 1972, S. 209, S. 494ff. S. u. Anm. 59.

44 Besonders bei der Erlernung von Zimmermannstechniken wird betont, wie nützlich solche speziellen Kenntnisse bei einer Belagerung und dem Bau von Kriegsmaschinen sein konnten: »... nachdem Er, den Grundt der Holzgepew wisset, thet Er seinen Veinden grossen Zwang mit Täbern und Pasteyen [...] und nachdem Er vilmalen grosse Heerzug gethan, hat Er vil setzsamer Prucken erdacht, die Er machen hat lassen, in kurtzen Tagen uber die Wasser, damit Er mit seinem Volckh, allenthalben uber die Wasser kumen ist, von den Holtz Kriegsgepeuen, die diser Kunig newfindig erdacht und gegen seinen Veindn gepraucht...« (Treißsaurwein 1775 [wie Anm. 39], S. 77).

45 Vgl. das von G. Vasari um 1563 selbst verfasste (zweite) Schema des Deckenprogrammes, in dem es zu diesem Bildfeld heisst: »Deliberazione della Guerra di Siena, S.E.I. col silentio et con altre virtu acompagnanto del[?] ordina detta guerra«; vgl. Muccini, Ugo, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Firenze 1990, S. 81–84. Vgl. auch Kliemann, Julian, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1993, S. 76, Abb. 77.

46 Das Drama erschien 1584 in Innsbruck (nochmals hrsg. 1889 von Jacob Minor in Halle); vgl. Böckmann, Ralf, *Die ersten Spuren der Commedia dell'arte in Deutschland*, in: AKK Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Bd. 8, 1998, S. 90.

47 Vgl. Warnke 1985 (wie Anm. 14), S. 300. Die Drechselbank von Kaiser Maximilian I. hat sich auf Schloss Kreuzenstein bei Leobendorf in Niederösterreich erhalten. Es wird berichtet, dass auch Herzog Wilhelm IV. von Wittelsbach (1493–1550) gedrechselt habe; vgl. *Um Glauben und Reich*, Bd. II/2, München 1980, S. 190–192, 427. Dass das Drechseln nicht unbedingt eine »Eigenheit« deutscher Herrscher war, ersieht man daraus, dass auch der Herzog von Ferrara, Alfonso I. d'Este (reg. 1505–1534), Flöten, Schachfiguren und kunstreiche Büchsen angefertigt hat. Offensichtlicher ist aber die Verbreitung dieser Kunst bei den Fürsten nördlich der Alpen. Zu weiteren Beispielen vgl. von Philippovich, Eugen, *Elfenbein. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, München ²1981, S. 430–433. Laut Philipp Hainhofer hätte sich bereits Kaiser Augustus auf diese Weise betätigt; vgl. Warnke 1985 (wie Anm. 14), S. 300. Angemerkt sei hier, dass auch andere Habsburger künstlerisch tätig waren: So schuf Kaiser Maximilian II. (1527–1576), der Bruder von Erzherzog Ferdinand, Goldschmiedearbeiten; vgl. Rudolf 1995 (wie Anm. 29), S. 166, Abb. 144. Diese Fähigkeit hat er anscheinend wiederum an seinen Sohn, Kaiser Rudolf II. (1552–1612), weiter vererbt (laut Philipp Hainhofer; vgl. Warnke 1985 [wie Anm. 14], S. 300), darüber hinaus malte Rudolf II.; vgl. DaCosta Kaufmann 1998 (wie Anm. 4), S. 207.

48 Sog. Epitaphien, Statthalterei-Archiv Innsbruck, Abteilung Pestarchiv XIII.36 (= Regeste 7143); vgl. insbesondere Schönherr, David (von), *Erzherzog Ferdinand von Tirol als Architect*, in: Repertorium für Kunstwissenschaft I, 1876, S. 28–44.

49 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 2–6. Eine Zeichnung – das Untergeschoss (fol. 2) – wurde bereits publiziert von DaCosta Kaufmann 1998 (wie Anm. 4), S. 164 (für die Anmerkungen auf der Zeichnung siehe Anhang). Der von Lietzmann publizierte Schnitt zeigt kein Untergeschoss (versehentlich weggelassen oder niemals gebaut?) und ein barockes Dach. Demnach handelt es sich in diesem Plan wohl um einen späteren Zustand (um eine Umbaumassnahme?); vgl. Lietzmann, Hilda, *Das Neugebäude in Wien, Sultan Süleymans Zelt, Kaiser Maximilians II. Lustschloß. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts*, München/Berlin 1987, S. 178 (Abb. 50).

50 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 108, fol. 2. Für die erzherzogliche Autorschaft des Originals spricht die Signierung durch drei »FFF« (= Ferdinandus Ferdinandi filius); für die weiteren Anmerkungen auf der Zeichnung siehe Anhang.

51 Über die Beteiligung von Hans Tirol und Bonifaz Wolmut an der Fertigstellung des Schlosses Stern in Prag-Liboc vgl. den Bericht von B. Wolmut über den Stand der Arbeiten vom Sept. 1556 (Regeste 7189, 7222ff.). 1558 wurde eine Schlossterrasse angefügt, unter der das Ballhaus untergebracht wurde; vgl. *Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk*, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1985, S. 109ff., S. 154, S. 207, Abb. 40ff. Vgl. auch Lietzmann 1987 (wie Anm. 49), S. 179–180, Abb. 50.

52 Siehe Quelle 1 im Anhang.

53 Siehe Quelle 2 im Anhang.

54 Vgl. Regeste 7463 (Quelle 1 im Anhang). Zu der Ausbildung von Architekten in der Renaissance erscheint demnächst ein Beitrag von Hubertus Günther (*Architekturausbildung im Entwerfen in Europa von Vitruv bis zum Bauhaus und danach*, hrsg. von Ralph Johannes/Essen). Zu der Tatsache, dass es im deutschsprachigen Raum wenig qualifizierte Fachkräfte gab, die in dem »neu« eingeführten italienischen Stil bauen konnten, vgl. Lippmann, Wolfgang, *Der Salzburger Dom 1598–1630. Unter besonderer Berücksichtigung der Auftraggeber und des kulturgeschichtlichen Umfeldes*, Weimar 1999, S. 34ff.

55 Von Graf Simon VI. zur Lippe (1554–1613) hat sich ein mythologisches Gemälde erhalten, das »Diana und Aktäon« darstellt und mit einer lateinischen Inschrift signiert sowie 1612 datiert ist (vgl. *Renaissance im Weserraum*, Bd. I, Ausst.-Kat. hrsg. von G. Ulrich Großmann, (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloss Brake, Bd. 1), München/Berlin 1989, S. 434 [Nr. 731b]), von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (1564–1613) eine Landschaftsdarstellung (vgl. ebd., S. 435–36 [Nr. 734]). Ebenso soll sich Herzog August von Braunschweig und Lüneburg (1579–1666) als Maler betätigt haben; vgl. Bircher, Martin, *Der Gelehrte als Herrscher: Der Hof von Wolfenbüttel*, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert. Vorträge und Referate, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 8), Hamburg 1981, S. 105–127, bes. S. 108. Auch Kurfürst Maximilian von Bayern zeichnete bzw. malte; vgl. Pfister, Kurt, *Kurfürst Maximilian von Bayern und sein Jahrhundert*, München 1948, S. 77.

56 Zu den Prosadramen und Theaterstücken von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg und zu seiner Bedeutung in der Literaturgeschichte vgl. *Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666. Sammler, Fürst, Gelehrter*, Ausst.-Kat. der Herzog August Bibliothek, Nr. 27, Wolfenbüttel 1979, S. 401. Vgl. auch Bircher 1981 (wie Anm. 55), S. 107; auch s. o. Anm. 46.

57 Meistens schufen sie kunstvolle Pokale aus Elfenbein und Ebenholz: zu Herzog Wilhelm IV. von Wittelsbach und Erzherzog Ferdinand von Tirol s. o. Anm. 47. Ebenso soll Kurfürst Maximilian von Bayern (1573–1651) gedrechselt haben; vgl. Dotterweich, Helmut, *Der junge Maximilian. Biographie eines bayerischen Prinzen. Jugend und Erziehung des bayerischen Herzogs und späteren Kurfürsten Maximilian I. von 1573 bis 1593*, München 1980, S. 104–105. Zahlreiche sächsische Fürsten drechselten: zu Kurfürst August von Sachsen (1553–1586) vgl. Straubel, Rolf/Weiß, Ullman (Hrsg.), *Kaiser König Kardinal: deutsche Fürsten 1500–1800*, Leipzig/Jena/Berlin 1991, S. 119. Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar (1598–1662) wurde sogar Mitglied der Drechslerzunft; vgl. Warnke 1985 (wie Anm. 14), S. 298. Zusammenfassend ist dieser Aspekt behandelt worden von Connors, Joseph, *Ars Tornandi. Baroque Architecture and the Lathe*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute 33, 1990, S. 217–236. Vgl. auch DaCosta Kaufmann 1998 (wie Anm. 4), S. 207.

58 Siehe nachfolgend im Text.

59 So sehr auf den ersten Blick Filaretes Traktat (»Trattato di architettura«, ca. 1464) die französische Entwicklung vorwegzunehmen scheint – in einer Knabenschule sollen seiner Meinung nach alle Künste, u. a. auch das Zeichnen (hier wohl eher künstlerisches Malen), unterrichtet werden (Buch XVII; am Ende von Buch VII spricht Filarete jedoch klar vom Architekturzeichnen bzw. dem Zeichnen von Säulen) –, so kann man jedoch keine Rezeption von seiner Schrift in Frankreich feststellen. Kopien des Traktates gingen nachweislich nach Ungarn, an den spanischen Hof in Neapel sowie an zahlreiche andere italienische Höfe (u. a. an die Medici in Florenz; ungeklärt ist, wer die lateinische Übersetzung des 15. Jahrhunderts besass, die in St. Petersburg aufbewahrt wird; vgl. den einleitenden Text von Anna Maria Finoli in der von ihr und Liliana Grassi herausgegebenen Edition Polifilo: Trattati di architettura, Bd. II/1–2, 1972, S. CVIIff.). Auch wenn möglicherweise einige Abschriften von Filaretes Traktat verloren gegangen sind, gibt es eventuell eine andere Erklärung für die Entwicklung in Frankreich: Wie Barbara W. Tuchman dargestellt hat (in: Der ferne Spiegel: das dramatische 14. Jahrhundert, Düsseldorf 1980, S. 59–60, S. 66–69), wurden Adlige in Frankreich im 14. Jahrhundert bereits in Geometrie, Jurisprudenz und Rhetorik ausgebildet. Vor allem Enguerrand VII. de Coucy (um 1340–1397) genoss durch seine Mutter, die Habsburgerin Katharina von Österreich, eine gute Ausbildung, damit er sich »in den Künsten, in der Literatur und in den seinem Stand entsprechenden Wissenschaften« hervortun sollte (zit. nach Tuchman 1980, S. 68). Allerdings muss man bemerken, dass die Chronik erst im 16. Jahrhundert verfasst wurde, also in einer Zeit, als die fürstliche Ausbildungspolitik in Frankreich bereits zu einem Topos geworden war: Möglicherweise wurden historische Sachverhalte den »neuen Begebenheiten« angeglichen und etwas übertrieben. Enea Silvio Piccolomini setzt ebenfalls die Kenntnis der Geometrie und Rhetorik, ferner der Astronomie voraus; vgl. seine Briefe (1443/50) u. a. an den ungarischen König Ladislaus V. Postumus, in denen er ein Erziehungsprogramm festlegt. Architekturstudien fordert er jedoch nicht.

60 Rabelais, François, *Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel*, Lyon 1535, Kap. 23 und zu Beginn von Kap. 24; z. T. zit. von Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 40–41. Im Vordergrund stehen Musizieren, Malerei, Bildhauerei, Geometrie, Naturwissenschaften und Astronomie – jedoch nicht die Architektur.

61 Zusammenfassend Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 41–42. Der gelehrte Apotheker Houel beschäftigte sich wiederholt mit der französischen Geschichte: Um 1600 war seine »Abregé de l'histoire française, avec les effiges des rois« (1585) weit verbreitet.

62 Vor allem im 3. Teil seines Werkes »*Discours politiques et militaires*«: Du siege de Poictier, de la bataille de Montcontour.

63 Schon zuvor hatte es in Frankreich erste Gründungen von (Ritter-)Akademien gegeben; vgl. Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 23ff.; zu Antoine de Pluvinel und Gründungen seiner Ritterakademie in Paris 1594 vgl. ebd., S. 54ff. Zu den Anfängen der französischen Ausbildungpolitik und ihrer Tradition seit dem 14. Jahrhundert s. o. Anm. 59.

64 De la Noue, François, *Discours politiques et militaires* (Edition Genf 1967), S. 152–154, bes. S. 154.

65 Zur deutschen Edition, die in Mömpelgard vorbereitet wurde und 1592 in Frankfurt a. M. erschienen ist, vgl. Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 28, S. 90–91. Französische Editionen wurden 1588, 1596, ferner 1599 in Basel und 1614 in Genf publiziert.

66 Relazione di Francia letta in Senato da Pietro Duodo; vgl. Alberi, Eugenio (Hrsg.), *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto*, Bd. 15 (= Appendice), Firenze 1863, S. 103. Zitiert nach Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 60–61, u. a. Fussnote 6.

67 Die »Accademia Delia« wurde 1608 gegründet. Weitere solche Institutionen entstanden 1609–1610 in Udine, Treviso und Verona, die alle finanziell vom venezianischen Senat unterstützt wurden; vgl. Hale, J[ohn] R[igby], *Military academies on the Venetian terra ferma in the early seventeenth century*, in: Studi veneziani 15, 1973, S. 273–295.

68 Zur Gründung der »Accademia Reale« in Turin (vor 1669 beschlossen, 1678 eröffnet) vgl. Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 238ff., bes. S. 241.

69 Vgl. ebd., S. 243ff.

70 In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass neben Reiten, Fechten, Grammatik und Rhetorik auch Geometrie zum Lehrprogramm gehörte. Eine regelrechte Ausbildung in der Baukunst ist nicht nachzuweisen, angesichts des jungen Eintrittsalters der Alumnen auch nicht wahrscheinlich; vgl. ebd., S. 134ff., bes. S. 142–143; dort auch die Vorgeschichte der Institution, vgl. ebd., S. 136ff.

71 Von Prinz Johann Friedrich, der 1680 in das Kolleg eintrat, wird berichtet, dass er neben den klassischen Schriften Geografie, Mathematik und Fortifikationswissenschaften studiert habe; vgl. Klüpfel, Karl, *Geschichte und Beschreibung der Universität Tübingen*, in: Klüpfel, Karl/Eifert Max, Geschichte und Beschreibung der Stadt und Universität Tübingen, Bd. 2, Tübingen 1849 [Reprint Aalen 1977], S. 112–113.

72 Die Ritterakademie war aus einer bereits 1598 gegründeten Schule, der »Schola Aulica«, hervorgegangen; vgl. Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 115–118.

73 Siehe Quelle 3 im Anhang.

74 S. o. das Zitat zu Anm. 42.

75 Von Sietzenheimb, Adam Sebastian, *Newbegläntzter Zucht-Spiegel der adelichen Jugendt* [...], München 1659, S. 300ff. Vgl. auch Berger, Eva, *Quellenmaterial zu den Bedingungen barocker Profanbaukunst in Österreich* (Diss. Wien 1984), S. 327.

76 von Sietzenheimb 1659 (wie Anm. 75), S. 553ff.; zitiert nach Berger 1984 (wie Anm. 75), S. 327. Vgl. auch Knight, Kenneth Graham, *Johann Michael Moscherosch: Satiriker und Moralist des siebzehnten Jahrhunderts* (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 374), Stuttgart 2000.

77 Zitiert nach Fleischer, Victor, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler 1611–1684*, (Veröffentlichungen der Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs, Bd. 1), Wien/Leipzig 1910, S. 83; vgl. auch Berger 1984 (wie Anm. 75), S. 319. Für die Datierung dieses Traktates gibt es keine konkreten Anhaltspunkte; vgl. Fleischer, S. 14ff., S. 75ff. Sein Sohn, Fürst Adam Andreas (1662–1711) errichtete, den Anweisungen seines Vaters folgend, 1680–1685 das Schloss Plumlov (Plumenau) in Mähren; vgl. Fidler, Petr, *Architektur des Seicento: Baumeister, Architekten und Bauten des Wiener Hofkreises* (maschinenschriftl. Habil. Innsbruck 1990), S. 330–331, Abb. 670–674. Vgl. auch Prokop, August, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, Bd. 2/Teil 3, Wien 1904, S. 833–837.

78 Zu seinen Sammlungen, aber auch zu seiner Kirchenreform sowie zu seinen politischen Entscheidungen vgl. *Moritz der Gelehrte* 1997 (wie Anm. 6), S. 13ff., S. 87ff., S. 101ff., S. 197ff. Vgl. auch Kümmel, Birgit, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel (1592–1627)*, Marburg 1996, S. 29ff.

79 Es fehlen ausgerechnet Entwürfe zu den in Kassel errichteten Gebäuden – wie z. B. zu dem 1592 errichteten Ballhaus vor dem Kasseler Schloss. Wahrscheinlich sind sie verloren gegangen. Nachweislich lagen noch 1774 Entwürfe von Landgraf Moritz vor (Notiz des damaligen Museumsdirektors), die die Planung des Kasseler Theaters, des sog. Ottoneums (1603–1606 erbaut) betrafen; sie sind heute verschollen. Es handelte sich dabei oftmals um Zeichnungen früheren Datums.

80 Signatur: 2o Ms. hass. 107 (die Blätter weisen verschiedene Masse auf, vorherrschend jedoch das Format 19[–21] cm x 32 cm). Etliche Zeichnungen, die von der Hand des Landgrafen erhalten sind, befinden sich nicht in diesem Konvolut, sondern sind über verschiedene Institutionen verstreut: u. a. im Staatsarchiv in Marburg sowie in der Grafischen Sammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Schloss Wilhelmshöhe; vgl. Hanschke, Ulrike, *»...uns ein Bibliothecam Architectonicam zu machen«. Die Architekturzeichnungen des Landgrafen Moritz*, in: Moritz der Gelehrte 1997 (wie Anm. 6), S. 265–286, bes. S. 266, Fussnoten 17–18.

81 Vgl. ebd., S. 266.

82 Laut ebd., S. 268; laut Helm, Rudolf, *Bauprojekte des Landgrafen Moritz*, in: Zeitschrift des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde 75/76, 1964/65, S. 185–190, bes. S. 185 nur »über 50 Stück«.

83 Obwohl bislang keine kritische Überprüfung der einzelnen Zeichnungen vorliegt, die Beschriftung aber mit den übrigen Blättern übereinstimmt, gehe ich davon aus, dass es sich auch hier um eine autographe Zeichnung des Landgrafen handelt. Laut Helm sind sie in die Jahre 1610–1616 zu datieren, vgl. Helm 1964/65 (wie Anm. 82), S. 189; vgl. auch *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, Bd. 4: Kreis Cassel Land, Textbd. (1910), S. 208–209.

84 Die Tiefe der Mittelrisalite ist durch das Verhältnis 4:7 zu der Breite der Mittelrisalite gegeben.

85 Dieser Typ findet sich auch bei den Zeichnungen für das Schlösslein Fahre; vgl. Helm 1964/65 (wie Anm. 82), vor allem Taf. 3–6.

86 Vgl. Götz, Wolfgang, *Betrachtungen zum Bautyp von Schloß Moritzburg bei Dresden*, in: Festschrift Lorenz Dittmann, hrsg. von Hans-Caspar Graf von Bothmer/Klaus Güthlein/Rudolf Kuhn, Frankfurt a. M./ Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994, S. 313–325, bes. S. 314–315.

87 Bei Blutenburg ist der Wehrcharakter der Ecktürme noch offenkundig – im Gegensatz zu den besprochenen Entwürfen für Schloss Waldau, wo sich die Eckpavillons durch keinen erkennbaren Wehrcharakter ausweisen. Als zusätzliche Beispiele kann man die um 1492–1510 erbaute Burg Neu Rettenberg im Inntal (vgl. Trapp, Oswald, *Tiroler Burgen-Buch*, Bd. 6: Mittleres Inntal, Wien/Bozen 1982, S. 303ff.) und Castel Nanno in Val di Non bei Cles im Südtirol anführen, das im Verlauf des 16. Jh. von der Familie Madruzzo neu erbaut wurde (vgl. Chini, Ezio, *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, Milano 1985, S. 64–65).

88 So kann man in den Zeichnungen von Landgraf Moritz auch kein Nachwirken des Neuen Baues in Stuttgart feststellen, der bereits 1599 begonnen und immerhin 1607 vollendet war! Und dies obwohl Landgraf Moritz lange Zeit am Stuttgarter Hof verbracht hatte (vgl. Laske, Friedrich, *Schloß Wilhelmsburg bei Schmalkalden*, Berlin 1895, S. 3) und eine Zeichnung durchaus Anklänge an das Stuttgarter Schloss zeigt (nicht näher bestimmter Entwurf eines Schlosses »unbestimmt Nr. 15«, dat. 9.7.1629, [Kassel, Murhardsche Bibliothek: 2o Ms. hass. 107]).

89 Nachweislich besichtigte Landgraf Moritz von Hessen auf seiner Frankreichreise im Herbst 1602 das Schloss St.-Germain-en-Laye, wo er – wie er in seinem Tagebuch vermerkt – vor allem die »Brunnen, Grottes und ander schöner Sachen« beachtete; vgl. Hanschke 1997 (wie Anm. 80), S. 268 und 271 (Fussnote 31).

90 Zeichnungen Kassel, Murhardsche Bibliothek: 2o Ms. hass. 107: Eschwege Nr. 1, 3 und 5. Dieser Pavillon des Eschweger Schlosses wurde tatsächlich 1617 erbaut (Datum laut Wappenstein am Westflügel); einst befand sich darin der »Goldene Saal«; vgl. Hanschke 1997 (wie Anm. 80), S. 274 [Nr. 302].

91 Vgl. Großmann, Dieter, *Die Bedeutung der Schloßkapellen für den protestantischen Kirchenbau*, in: Renaissance in Nord-Mitteleuropa, Bd. 1, München/Berlin 1990, S. 127–147, bes. S. 136. Vgl. auch: *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, Bd. 5, Marburg 1913, Teil 1, S. 218ff., S. 237–243, und Teil 2, Taf. 124, 156–165.

92 Dem Landgrafen Wilhelm soll man die Anwendung zahlreicher technischer Konstruktionen verdanken, mit denen er sein Schloss ausstattete; vgl. Laske 1895 (wie Anm. 88), S. 3.

93 Herzog Heinrich Julius (1564–1613) war ein grosser Bauherr: Er liess nicht nur die Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel (ca.1608–1623) und Häuser für seine Beamten errichten, sondern sorgte auch für den Ausbau seiner Stadt und für eine strenge Bauordnung; vgl. Kelsch, Wolfgang, *Herzog August als Baumeister seiner Residenz*, in: Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1979 (wie Anm. 56), S. 389–402, bes. S. 389. Vgl. auch *Renaissance im Weserraum*, Bd. 1 (wie Anm. 55), S. 428.

94 J. P. Fuchs von Bimbach, der in Padua studiert hatte, errichtete Schloss Schwanningen in Franken, das 1811 abgetragen wurde; vgl. Skalecki, Georg, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*, Regensburg 1989, S. 93.

95 Freundliche Mitteilung von Edith Ulferts/Leipzig; zur Zeit sind verschiedene Studien in Angriff genommen worden (u.a. eine Dissertation von Marc Rohrmüller).

96 Baldassare Bonifacio, *Della Peregrinatione*, (Rovigo, Accademia dei Concordi, Hs. Silv. 144, Bd. 1, fol. 42v); Bonifacio (1585–1659) besuchte Salzburg 1607.

97 Erst unter seinem Nachfolger ist die Stelle regelrecht besetzt (sicherlich ab Oktober 1612); Elia Castello, dem bis zu seinem Tod 1608 die Leitung wichtiger Bauten oblag, wird in seiner Grabinschrift nur als Bildhauer und Mosaizist bezeichnet; vgl. Lippmann 1999 (wie Anm. 54), S. 78ff. und S. 103–104, S. 113–115.

98 »Kurzer Discurs sampt ettlichen sonderbaren Reglen über die Wassergebew« in der Sammelhandschrift in Wien (HHStA), W 200 [einst Böhm 367], Teil 2, fol. 511r–514v; publiziert in: Seunig, Georg W., *Die städtebauliche Entwicklung der Stadt Salzburg unter Fürsterzbischof Wolf Dietrich von Raitenau*, Zürich 1981, (Dissertation Nr. 6867 der ETH), S. 374–378 (Kommentar auf S. 216–217).

99 Für den Bau des Kapitelhauses (1602) in Salzburg vgl. Lippmann 1999 (wie Anm. 54), S. 76, bes. Fussnote 119.

100 Wahrscheinlich geht die Form des Innenraumes auf den Bischof zurück. Bald zeigten sich am Bau Konstruktionsmängel, weshalb bereits 1627 das Gewölbe abgetragen werden musste. Erst 1696–1703 wurde die Kirche von Antonio Petrini wieder eingewölbt und der Turm vervollständigt; vgl. Helm, Reinhard, *Die Würzburger Universitätskirche 1583–1973: Zur Geschichte des Baues und seiner Ausstattung*, (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Würzburg, Bd. 5), Neustadt an der Aisch 1976, S. 18ff., S. 63ff.

101 Vgl. Stierhof, Horst H., *Zur Baugeschichte der Maximilianischen Residenz*, in: Um Glaube und Reich »Wittelsbach und Bayern«, Bd. II/1: Kurfürst Maximilian I. – Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657, hrsg. von Hubert Glaser, München/Zürich 1980, S. 269–278, bes. S. 277. Maximilian von Bayern bewahrte Architekturtraktate in seinen Privatgemächern auf, um sie stets konsultieren zu können; vgl. Hacker, Rupert, *Die Münchner Hofbibliothek unter Maximilian I.*, in: Um Glauben und Reich 1980 (s. o.), Bd. II/1, S. 353–363. Zu seinen Zeichen- und Malkenntnissen s. o. Anm. 55. Schon sein Vater, Herzog Wilhelm V. (reg. 1579–1598), nahm regen Anteil an den Bauvorhaben, indem er die Baumaterialien selbst bestellte und Einzelheiten der Stuckdekoration bestimmte; vgl. Hauttmann ^{2}1923 (wie Anm. 6), S. 35.

102 Vgl. vor allem Warnke, Martin, *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750*, (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2), München 1999, S. 290. Vgl. auch Skalecki 1989 (wie Anm. 94), S. 23.

103 Für ein Beispiel eines fürstlichen Architekturdilettanten, dessen Werk eher Befremden hervorruft, s. o. Schloss Plumlov (Anm. 77).

104 Schon wegen der Ausbildung, die an den Ritterakademien neben Geometrie oftmals die Befestigungslehre beinhaltete, kam es bei Fürsten im deutschsprachigen Raum oftmals zu einer Prädominanz geometrischer Formen und wehrbautechnischer Lösungen: z. B. Schloss Friedenstein in Gotha (vgl. Skalecki 1989 [wie Anm. 94), S. 228ff.] oder Schloss Rabensburg (vgl. Fidler 1990 [wie Anm. 77], S. 135ff.).

105 Als Beispiel kann man – ausser den bereits genannten (Erz-)Bischöfen von Salzburg und Würzburg – zudem Veit Höser (1577–1634), den Abt des Benediktinerklosters Oberaltaich an der Donau, heranziehen, der den Neubau seiner Klosterkirche 1622–1629 selbst entwarf. Mit der Bauleitung und Ausführung des Projektes wurde allerdings der in Deutschland aufgewachsene Graubündner Ulrich Walchner beauftragt. Vgl. die Klosterchronik (Cod. Lat. Mon. 1325 [»Monomonasticum«], S. 191); vgl. *Die Kunstdenkmäler von Niederbayern*, Bd. 20: Bezirksamt Bogen, bearb. von Bernh[ard] Hermann Röttger, (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Teil IV: Regierungsbezirk Niederbayern, Bd. 20), München 1929, S. 230. Wolf Dietrich von Raitenau hat sich allerdings auch mit dem Brückenbau auseinander gesetzt (s. o. Anm. 98).

106 W. Kemp führt vor allem Ludwig von Siegen (1609–nach 1657), den Erfinder des Mezzotinto-Verfahrens, sowie Dietrich Kaspar von Fürstenberg (1615–1675) an; vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), S. 67, Abb. 11–12. Für zwei weitere als Malerdilettanten tätige Fürsten s. o. Anm. 55. Und doch war B. Castigliones Werk *»Il Libro del Cortigiano«* (1528), in dem er die Bedeutung der Malerei betont, in Deutschland sehr verbreitet: nicht nur durch eine lateinische Edition von 1561 (durch Hieron. Turler, Württemberg), sondern auch durch eine 1566 in München erschienene deutsche Übersetzung (durch Laurenzten Kratzer); vgl. De Maio, Romeo, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma/Bari 1978, S. 213–214, Fussnote 38.

107 Z. B. bei König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen (1795–1861); vgl. Klingenburg, Karl-Heinz, *Der König als Architekt* , in: Friedrich Wilhelm IV., Künstler und König, zum 200. Geburtstag (Katalog anlässlich der Ausstellung in der Neuen Orangerie im Park Sanssouci, hrsg. von der Stiftung Preussischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), Frankfurt a. M. 1995, S. 36–42 sowie die Katalogeinträge S. 255–259, S. 271–273, S. 279, S. 299, S. 377–381, S. 388–389, S. 393–394. Vgl. auch Geyer, Albert, *König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen als Architekt*, in: Deutsche Bauzeitung 56, 1922, Nr. 95, S. 525–528; Nr. 96, S. 529–532; Nr. 97, S. 533–536; Nr. 98, S. 537–542; Nr. 99, S. 545–548; Nr. 100, S. 549–552; Nr. 102, 553–555; Nr. 103/04, S. 557–562.

108 Vgl. Kaye, Barrington, *The Development of the Architectural Profession in Britain. A Sociological Study*, London 1960, S. 40, S. 45ff. Vgl. auch Jenkins, Frank, *Architect and Patron. A suvey of profesional relations and practice in England from the sixteenth century to the present day*, London 1961, S. 47. Vgl. ferner Ricken 1977 (wie Anm. 36), S. 86. Zu den theoretischen Grundlagen für die Entwicklung in England vgl. Warnke 1999 (wie Anm. 102), S. 290 und Fussnote 273.

109 Trotz der Gründungen etlicher deutscher Ritterakademien werden weiterhin einige französische Ritterakademien von deutschen Adligen stark besucht: Dies gilt vor allem für die Institutionen in Saumur, wo es neben einer Ritterakademie, deren Schwerpunkt die Philosophie und Theologie war, noch eine selbständige Reitschule gab. Zu den zahlreichen deutschen Prinzen, die dort verweilten (u. a. Joachim Ernst von Anhalt 1608/09, Pfalzgraf Georg Otto von Veldenz 1634, Landgraf Wilhelm VI. von Hessen-Kassel 1647, Markgraf Ernst von Brandenburg-Bayreuth 1660), vgl. Conrads 1982 (wie Anm. 2), S. 70–72.

110 Ich denke hier u. a. an den Hof in Kassel; zu nennen wären auch die Herzöge von Braunschweig und der Salzburger Erzbischof. Der erhaltene Konvolut an Zeichnungen des Landgrafen Moritz stellt insofern eine Ausnahme dar, da sie auch einige technische Konstruktionen wie einen Dachstuhl (Zeichnungen Kassel, Murhardsche Bibliothek, 2o Ms. hass. 107, Fahre, 39 u. 41), eine Holzverschalung für ein Gewölbe (Melsungen, 33) oder ein Projekt einer einfachen Brücke (Fahre, 29) beinhalten; doch grösstenteils handelt es sich um Bauprojekte für Schlösser und Landsitze, mal auch um eine Festung.

111 S. o. für die entsprechenden Äusserungen Anm. 44 und Quelle 4; zur Bedeutung der Kunsterziehung für die französischen Könige und Fürsten vgl. Kemp 1979 (wie Anm. 1), bes. S. 45–46.

Anhang 2

112 Rispettivamente agente commerciale e diplomatico a Firenze e ambasciatore alla corte di Urbino. Le lettere, da me segnalate in *Lorenzo il Magnifico e i Gonzaga: due »viaggi« nell'architettura (con nuovi documenti su Luca Fancelli),* negli Atti del Convegno di Studi *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte* (promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992), vol. 1, Pisa 1996, p. 75, n. 7, sono conservate c/o l'Archivio di Stato di Mantova – Archivio Gonzaga, *Affari di Firenze*, EXXVIII.3, busta 1101: c. 20 (Firenze, 21/6/1472; P. del Tovaglia a L. Gonzaga); c. 22 (Firenze, 25/6/1472; P. del Tovaglia a L. Gonzaga); c. 58 (Firenze, 27/6/1472; F. de Prendilaqua a L. Gonzaga; cfr. il doc. qui allegato); c. 23 (Firenze, 29/6/1472; P. del Tovaglia a L. Gonzaga); c. 59 (Firenze, 29/6/1472; F. de Prendilaqua a L. Gonzaga; solo una breve citazione da questa lettera, senza segnalarne la data, è pubblicata da Tedeschi, Emma. *Alcune notizie fiorentine tratte dall'Archivio Gonzaga di Mantova. Seconda metà del secolo XV*, Badia Polesine 1925, p. 1, n. 1).

113 Cfr. Fiumi, Enrico, *L'impresa di Lorenzo de'Medici contro Volterra (1472),* Firenze 1948, p. 44.

114 Fiumi 1948 (cfr. n. 113), p. 43. Sulle vicende dell'impresa di Volterra cfr. anche il più recente contributo di Insabato, E./Pieri, Silvio, *Il controllo del territorio nello stato fiorentino del XV secolo. Un caso emblematico: Volterra*, in: Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana, cat. della mostra, Archivio di Stato di Firenze, 4 maggio – 30 luglio 1992), a cura di Maria Augusta Morelli Timpanaro, Rosalia Manno Tolu, Paolo Viti, Milano 1992, pp. 75 sgg.

115 Il controverso ruolo di Federico durante il sacco di Volterra emerge, ad esempio, dal confronto tra il contributo di Fiumi, dove a Federico è imputata la doppia responsabilità di non aver impedito il sacco e, addirittura, di essersi appropriato della sua parte di bottino (Insabato/Pieri 1992, p. 123), e le indulgenti testimonianze dei biografi dell'urbinate, che anzi sottolineano il suo seppur vano tentativo di evitare lo scempio; si vedano: Paltroni, Pier Antonio, *Commentari della vita et gesti dell'illustrissimo Federico Duca d'Urbino,* a cura di Walter Tommasoli, Urbino 1966, pp. 273–276; Santi, Giovanni, *La vita e le gesta di Federico da Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima* (Codice Vat. Ottob. lat. 1305), a cura di L. Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano 1985, p. 403. Stando alla lettera di Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga del 25/6/1472 (cfr. n. 112) il grave episodio accese una »disputa« che pendeva a sfavore del duca d'Urbino, a cui i fiorentini avrebbero tributato più onori se non ci fosse stato questo »danno«.

116 Cfr. lettera di P. del Tovaglia a L. Gonzaga del 21/6/1472 (cfr. n. 112).

117 Cfr. lettera di F. de Prendilaqua a L. Gonzaga del 29/6/1472 (cfr. n. 112).

118 Nella citazione che Emma Tedeschi trae dalla lettera di F. de Prendilaqua a L. Gonzaga del 29/6/1472 (cfr. n. 112) figurano oltre all'elmetto (di cui l'a. non indica l'artefice) i seguenti doni: un cavallo coperto »de zendale biancho con zigli, una targeta pure con ziglio...« e »duj bacini e bronzini d'arzento molto grandi e belli e due pezze de brochato d'oro bellissima«. Sull'attribuzione dell'elmetto ad A. del Pollaiolo si vedano: Sabatini, Attilio, *Antonio e Piero del Pollaiolo,* Firenze 1944; Paltroni, ediz. a cura di Tommasoli 1966 (cfr. n. 115), p. 275, n. 1; Clough, Cecil H., *Federico da Montefeltro's Patronage of the Arts 1468–1482,* in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXVI,1973, p. 130; Ettlinger, Leopold D., *Antonio and Piero Pollaiuolo,* Oxford 1978, pp. 11, 168, 172; Santi, ediz. a cura di Michelini Tocci 1985 (cfr. n. 115), vol. 2, p. 406.

119 Sulla villa di Rusciano cfr. Vasic Vatovec, Corinna, *La villa di Rusciano,* negli Atti del Convegno Internazionale di Studi su *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo* (Firenze, 16–22 ottobre 1977), *vol.* 2, Firenze 1980, pp. 673–677; Vasic Vatovec 1996 (cfr. n. 112), p. 75, n. 7.

120 Cfr. la lettera pubblicata nel presente contributo.

121 Per le delibere in questione cfr. Battistini, Mario, *Nel maschio di Volterra*, Pescia 1925, pp. 10–11. Nell'economia di questo contributo non mi è concesso soffermarmi sulle caratteristiche difensive e architettoniche della fortezza di Volterra, anche in rapporto ad altre coeve e successive realizzazioni. L'impianto quadrangolare con il poderoso »maschio« (o »mastio«) al centro e ampie torri cilindriche agli angoli, si innesta a un altro corpo fortificato, sviluppato in lunghezza tra due cortine parallele e concludentesi con il cassero meridionale da cui si proietta a valle, con un pronunciato aggetto, un massiccio puntone. Per una trattazione specifica ed esauriente, anche sotto il profilo critico, si vedano in particolare: Severini, Giancarlo, *Architetture militari di Giuliano da Sangallo,* Pisa 1970, pp. 11 sgg. e Lamberini, Daniela, *Architetti e architettura militare per il Magnifico,* in: Garfagnini, Gian Carlo (a cura di), Lorenzo il Magnifico e il suo mondo, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 9–13 giugno 1992), Firenze 1994, pp. 407–425.

122 Lettera di P. del Tovaglia a L. Gonzaga del 21/6/1472 (cfr. n. 112).

123 Corre l'obbligo ricordare che le fortificazioni preesistenti della città sono evidenziate, sia pure con alcune, anche sostanziali, differenze, nelle due piante di Volterra di due noti codici miniati della Biblioteca Apostolica Vaticana, appartenuti a Federico da Montefeltro (ms. Urb. lat. 277, cc. 134v.–135r. e ms. Urb. lat. 491, c. 11v.). E' assodato che queste piante, pur visualizzando la città al momento dell'assedio e della sua conquista, con indicazioni fondamentali sulla strategia bellica degli assalitori, furono redatte dopo questi eventi (sull'argomento cfr. la sintesi di Lamberini 1994 [cfr. n. 121], p. 412 e n. 17). Alla luce della notizia sui »disegni dei luoghi« del volterrano, a cui faccio riferimento, mi pare lecito interrogarmi se le piante in questione, al di là del loro significato celebrativo, siano in qualche modo da mettere in relazione con quei rilievi, eseguiti anch'essi all'indomani della guerra. Ringrazio Amelio Fara per avermi segnalato la pubblicazione, a cura di Costantino Caciagli, di recenti rilievi della fortezza nel *Quaderno del Laboratorio universitario volterrano* n. 3, 1998/1999 che dedicano a Volterra anche il successivo n. 4, 1999-2000.

124 Si considerino in particolare le valutazioni di: Severini 1970 (cfr. n. 121), p. 11; Perogalli, Carlo, *Rocche e forti medicei*, Milano 1980, pp. 48 sgg.; Borsi, Stefano, *Francesco di Giovanni detto Francione*, in: Danesi Squarzina, Silvia (a cura di), Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, Roma 1989, pp. 176–197 (pp. 183–184 su Volterra); Lamberini 1994 (cfr. n. 121), pp. 413–414.

125 Cfr. Lamberini 1994 (cfr. n. 121), p. 413, n. 19.

126 Lamberini 1994 (cfr. n. 121), p. 415 e n. 25 dove l'a. sottolinea l'importanza della visita di Lorenzo il Magnifico al cantiere nel marzo del 1473.

127 Sull'attribuzione al maestro della fortezza di Volterra cfr. Marchini, Giuseppe, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 83; Severini 1970 ([cfr. n. 121], p. 18 e n. 8); sul binomio F. da Montefeltro-Francione cfr. Borsi 1989 ([nota 13], pp. 176–197) e Lamberini 1994 ([cfr. n. 121], pp. 413 e nota 20, p. 414) che attribuisce ai due personaggi il »modello difensivo«. F. Quinterio è molto propenso ad attribuire al Francione »interventi precedenti« in questo settore ricordando che l'allievo, Giuliano da Maiano, era stato assunto nella primavera del 1471 per il progetto della rocca di Montepoggiolo; cfr. Quinterio, Francesco, *Giuliano da Maiano »grandissimo domestico«*, Roma 1996, pp. 101, 149, n. 3 (dove l'autore riconosce nella fortezza di Volterra »la probabile ›firma‹« di Federico da Montefeltro).

128 Cfr. Borsi 1989 (nota 13), pp. 176–197.

129 Cfr. Adams, N[icholas], *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in: Fiore, Francesco Paolo/ Tafuri, Manfredo, Francesco di Giorgio architetto, Milano 1994, p. 116.

130 Cfr. Severini 1970 (cfr. n. 121), p. 12.

Fotonachweis

Kassel, Murhardsche Bibliothek: 12–16; Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 235: 2; Neapel, Soprintendenza per il Patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Napoli: 1; Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Bildarchiv): 7–11.