

Leon Battista Alberti

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **10 (1923)**

Heft 3

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-11468>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LEON BATTISTA ALBERTI

Von ALBERT BAUR

In der Ausstellung alter Architekturwerke, die während der Monate Februar und März im Basler Gewerbemuseum stattfand, war das älteste gedruckte Buch über Fragen der Baukunst zu sehen: Leon Battista Albertis «De re aedificatoria» in dem prächtigen, mit eingemalten Initialen verzierten Florentiner Inkunabeldruck von 1485, das nämliche Exemplar, das einst ein ungenannter deutscher Kunstfreund in Verehrung und Dankbarkeit Jakob Burckhardt als Geschenk übersandt hat. Hat schon Burckhard grosse Stücke auf Alberti gehalten und ihn beispielsweise in seiner Geschichte der Renaissance in Italien über fünfzigmal zitiert, so hat ihn die neuere Forschung noch höher schätzen gelernt, als Architekten, als Architekturphilosophen, der bis ins achtzehnte Jahrhundert die Geister in den Fann seiner grossen Gedanken zog, als eigentlichen Vater der Hochrenaissance, deren Geburt er zwar nicht mehr erlebte. Und da man ihm heute mit guten Gründen einige bedeutende Bauwerke zuschreibt, die früher als Schöpfungen anderer Meister galten, so lohnt es sich der Mühe, seine Persönlichkeit und sein Werk einer erneuten Darstellung zu unterziehen.

Ein Florentiner von Abstammung wurde er 1404 in Genua als unebenbürtiger Sohn einer verbannten Familie geboren; wie Dante kostete er die Schmerzen des Exils bis zur Neige und hat nur ganz vorübergehend in seiner Vaterstadt gelebt. Er erhielt eine vorzügliche wissenschaftliche Bildung in Padua und Bologna, wurde nach dem frühen Tode des Vaters durch unredliche Verwandte um sein Erbe gekürzt, kämpfte mit Not und Entbehrung. Er schrieb schon in jungen Jahren ein lateinisches Lustspiel, das lange für ein römisches Original gehalten wurde. Er erhielt die geistlichen Weihen, trat 1430 als Sekretär in den Dienst eines Kardinals, den er auf seinen Reisen nach Frankreich, Deutschland und der Schweiz begleitete. Von Natur aus eher schwächlich, hatte er es im Fechten, Tanzen, Reiten und Springen zu akrobatischer Fertigkeit gebracht; harmonische Durchbildung des Leibes und des Geistes galt ihm als hohes Lebensziel. 1432 kam er als Abbeviator an die päpstliche Kurie, erhielt eine Pfründe, die ihm ein sorgenloses Leben verschaffte und ihm erlaubte, seiner Schriftstellerei und seinen Liebhabereien zu leben. Solange Eugen IV. lebte, zog er mit ihm auf seinen Konzilreisen durch ganz Italien und schuf sich dabei jene Freundschaften und Verbindungen, die ihm in seiner späteren Tätigkeit so nützlich waren. In diesen Jahren schrieb er seinen ersten Traktat über künstlerische Dinge, die drei Bücher über die Malerei, die er 1435 Brunellesco widmete, mit dem er Freundschaft geschlossen hatte.

Dadurch erfahren wir zuerst, dass der Humanist und Dichter sich zur Baukunst hingezogen fühlte; die Beschäftigung mit den antiken Eauten Roms und der Provinz hatte ihn auf diese Bahn gelenkt. Er war der erste, der messend, zeichnend und denkend diese Trümmer mit Eifer durchforschte und mit hartem Wort jeden angriff, der diesen Schatz mindern wollte. Denn jener Jugendaufenthalt Brunellescos und Donatellos in Rom, von dem uns Vasari berichtet, gehört doch wohl in das Reich der Fabel; beide hatten nur Kenntnis von der florentinischen Protorenaissance, wie sie uns vor allem im Baptisterium entgegentritt; von der Antike aus betrachtet sind ihre Bauformen allzu mangelhaft, als dass sie auf wirklichen Studien beruhen könnten. Alberti muss sich durch seine Forschungen bald das Ansehen eines Fachmannes erworben haben, denn er erhielt 1446, in seinem 42. Lebensjahr seine ersten Bauaufträge; für Sigismondo Malatesta, den päpstlichen Condottiere, musste er die Kirche San Francesco in Rimini als Ruhmestempel für die neue Dynastie erstellen und für Giovanni Ruccellai den bekannten Palazzo in Florenz.

Als nun im folgenden Jahr der Jugendfreund Albertis, der feine Humanist Tommaso Parentucelli als Nicolaus V. den päpstlichen Thron bestieg, begannen acht herrliche Jahre für die jetzt in Scharen nach Rom pilgernden Humanisten und für Alberti. Denn der neue Papst wollte nichts Geringeres, als die ewige Stadt in ihrem alten Glanze neu auferstehen lassen, und dazu brauchte er einen Humanisten, der gleichzeitig ein grosser Architekt war. Es ist der erste grosse Stadtbauplan seit dem Altertum, der hier gefasst wurde; das verwinkelte vatikanische Viertel sollte neu errichtet werden, von dem mit Säulenhallen umsäumten Petersplatz sollten strahlenförmig drei monumentale Strassen in der Richtung gegen die Stadt geführt werden, der Petersdom selbst sollte vorerst einen neuen Chor erhalten. Leider hat fast alles, was hier begonnen war, den Aufräumarbeiten für Berninis Kolonnaden Platz machen müssen. Was in Rom von den vielen Entwürfen und angefangenen Arbeiten Albertis blieb, war der Hof des Palazzo di Venezia und die Vorhalle von San Marco, die beide ganz den ästhetischen Gedanken des Meisters entsprechen.

Wie gross das allgemein italienische Ansehen Albertis war, beweisen seine freundschaftlichen Beziehungen zu den beiden am meisten kulturfördernden Renaissancehöfen, zu den Gonzaga in Mantua und den Montefeltre in Urbino. Für Lodovico Gonzaga erbaute er den Chor der S. Annunziata in Florenz, der dem römischen zehneckigen Thermensaal der Minerva Medica nachgebildet ist, und in Mantua die beiden Kirchen S. Sebastiano und S. Andrea. In Urbino verbrachte er stets die Sommermonate; dass er dort etwas gebaut hat, ist zwar nicht bekannt, aber sein persönlicher Einfluss war sehr bedeutend, und wenn Urbino die erste Heimat der Hochrenaissance gewesen ist, wenn von hier aus die führenden Architekten des neuen Stils ausgegangen sind, Bramante, Raffael und Peruzzi, so ist es nicht wahrscheinlich, dass, wie Theobald Hofmann annimmt, der etwas mittelmässige Luciano de Laurana dazu den Anstoss gab, sondern Leon Battista Alberti. Ist doch sein theoretisches Werk, das die Gedanken der Hochrenaissance vorausnimmt, gerade um diese Zeit und wohl zum grossen Teil in Urbino selbst entstanden und sollte Federigo da Montefeltre gewidmet werden; die älteste vollständige Handschrift davon ist heute noch in Urbino. Und hat doch Alberti weit vor Laurana, schon in seinem Frühwerk B. Francesco in Rimini die Formen- und Gedankenwelt der Hochrenaissance vorausgefühlt.

Wie aus dem Buche von Otto Stein über die Architekturtheoretiker der italienischen Renaissance (Karlsruhe 1914) hervorgeht, hat Alberti sein führendes Traktat über die Baukunst nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, um 1452 vollendet. Damals zeigte er Nikolaus V. erst die beiden ersten Bücher; offenbar hat er aber bis kurz vor seinem Lebensende im Jahr 1472 daran gearbeitet. Solange es handschriftlich blieb, hat es wohl nur im kleinen Kreise gewirkt; von seiner Drucklegung im Jahre 1485 an dürfen wir es aber als allgemein bekannt voraussetzen, und von diesem Augenblicke an beginnt die eigentliche Hochrenaissance.

Nichts ist unrichtiger als die Annahme, Alberti habe lediglich den Vitruv ausgeschrieben. Er erkennt ihn nicht überall als Autorität an, und wo die Denkmäler ihm widersprechen, da gibt Alberti immer den Denkmälern recht. Er zeigt die klarere Disposition und zeigt sich überall als der schärfere, voraussetzungslosere Denker. In der Anordnung des Stoffes folgt er dem Hergang der Entstehung des Bauwerks. Er spricht zuerst vom Entwurf, wobei er räumliche Klarheit über alles schätzt und deshalb die trügerischen Perspektiven wie auch die bemalten und herausgeputzten Modelle verwirft. Die Bücher 3—5 gelten dem Rohbau; die Bücher 6—9 dem schmückenden Ausbau. Es ist zweifelhaft, ob Alberti das zehnte Buch überhaupt seinem Werke einverleiben wollte; es handelt von den Verbesserungen von Mängeln an bestehenden Bauten und insbesondere von Wasserleitungen; die geplante Wiederherstellung der römischen Aquaedukte gab dazu den Anstoss.

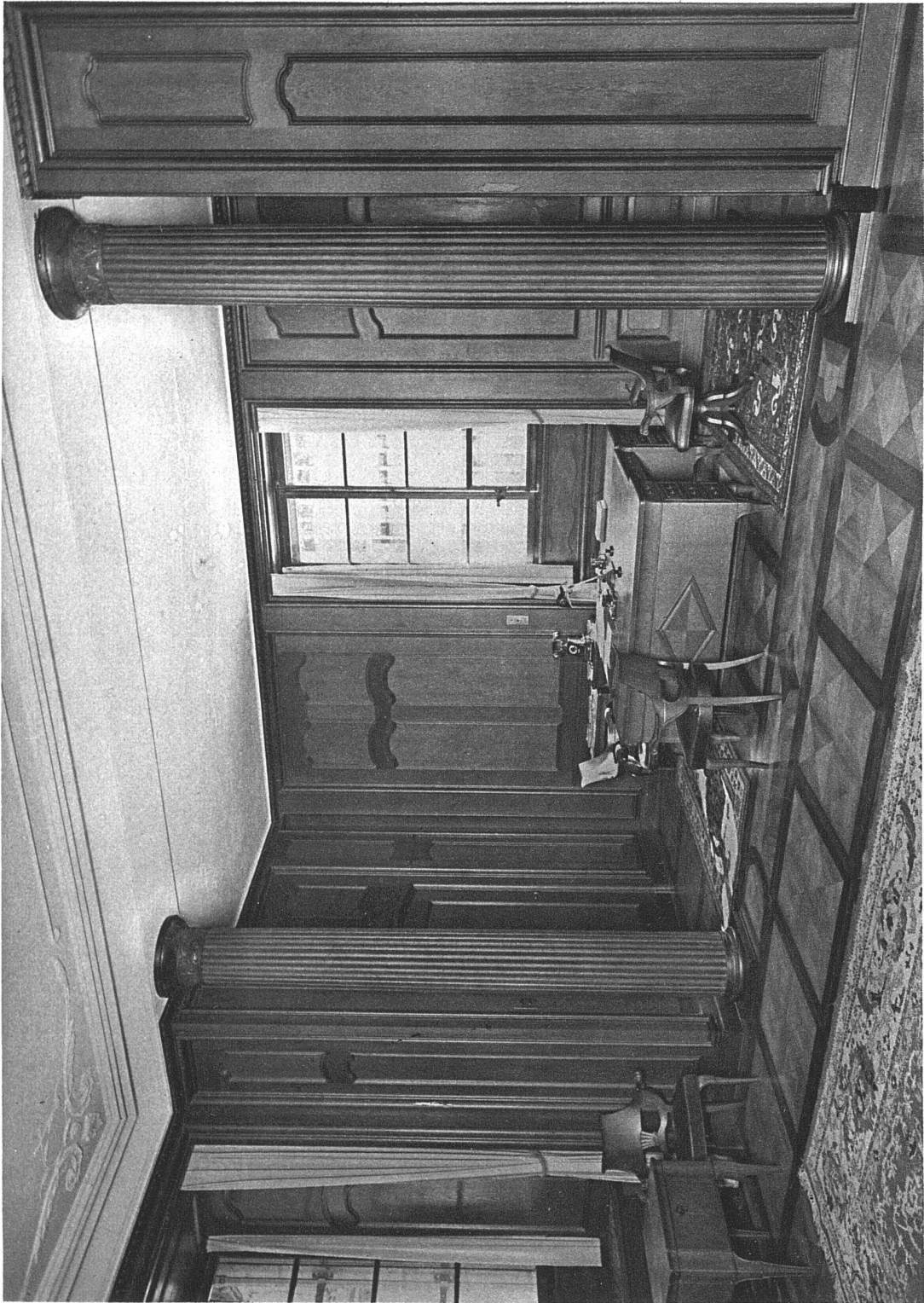


ABB. 14. DIREKTIONSZIMMER

Möbel von Hektor Schlatter & Cie., St. Gallen. Schreinerarbeiten von Gebr. Strehler, Wald (Zürich)
Parquet vom Vorband Schweiz. Parquetfabrikanten, Bern

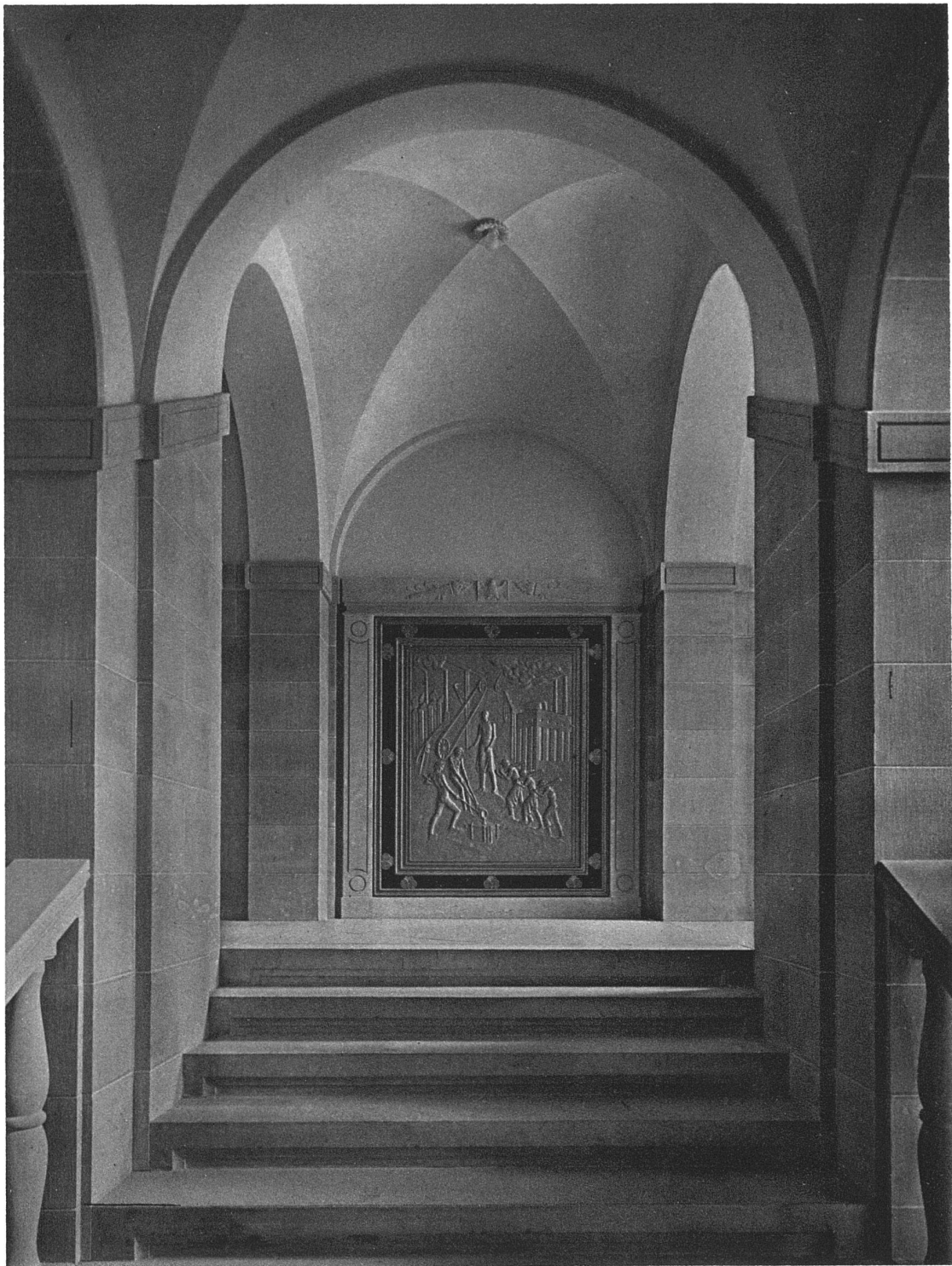


ABB. 15. PODEST IM TREPPENHAUS

Heizkörper nach Modell von Otto Münch, gegossen in den L. von Roll'schen Eisenwerken in Clus

Was uns heute das Werk Albertis besonders anziehend macht, sind weniger die praktischen Ratschläge, die er den Baumeistern erteilt, als sein ästhetisches System, das auf jene grosse Einheit des Kunstwerks abzielt, wie sie die Meister der Hochrenaissance zu verwirklichen suchten. Die Schönheit beruht weniger auf der Dekoration als auf der Zahl, auf den Beziehungen der Zahlen in den drei Dimensionen und auf der Anordnung, die sich nach rechts und links, nach oben und unten, nach vorn und hinten entsprechen muss. Man darf an einem Kunstwerk weder etwas hinzufügen, noch wegnehmen, noch im Zusammenhange verändern, ohne seine einheitliche Wirkung zu beeinträchtigen. Nur einfache Zahlenverhältnisse können diese Einheit unserem Geiste anschaulich machen; es liegt hier der gleiche Fall vor wie bei der musikalischen Harmonielehre, und Alberti führt den Vergleich mit dieser folgerichtig durch. Daneben lässt er aber auch geometrische und arithmetische Proportionen gelten, wie er denn bei aller Folgerichtigkeit des Denkens nie ein Pedant wird und immer die Vielseitigkeit der Kunst und die praktischen Möglichkeiten im Auge behält. Wichtig bleibt ihm aber immer der Begriff der Concinnitas, unter dem er ein wohlgefälliges harmonisches Ebenmass, die musikalische Reinheit der ganzen Erscheinung versteht. Der Schmuck hat nur den Zweck, das Unangenehme zu mildern und das Anmutige noch mehr hervortreten zu lassen. Er macht die Schönheit gleichsam noch leuchtender und bildet ihre Ergänzung.

Die Bauten Albertis bilden die beste Illustration zu seiner Lehre vom architektonisch Schönen. Bisweilen, wie etwa bei der inneren Ausgestaltung von San Francesco in Rimini, finden wir Widersprüche gegen seine Theorie; das erklärt sich aber immer daraus, dass er die Ausführung seiner Entwürfe andern Baumeistern überliess und kaum mehr eine Kontrolle über sie ausübte. Aus diesem Grunde haben denn auch schon die Zeitgenossen einzelne Bauten diesen ausführenden Architekten zugeschrieben, und das macht es heute oft nicht leicht, seine Urheberschaft überall festzulegen. Doch tragen alle seine Werke deutlich seine Signatur: die sparsame Verwendung eines immer feiner und gepflegten Schmuckes, und vor allem jene musikalische Reinheit der Verhältnisse, die nicht ein Werk des Zufalls, sondern das Ergebnis der gut befolgten Proportionsregeln ist.

Bei fast allen seinen Bauten befolgt Alberti ein Entwurfverfahren, das für die Hochrenaissance kennzeichnender ist als für den frühen Stil: er übernimmt ein Motiv aus einem alten Bauwerk, überprüft es nach seiner Proportionalität und bildet es den gefundenen Gesetzen gemäss weiter. So sind die Fassaden von San Francesco in Rimini nach dem Augustusbogen gebildet worden, der heute noch in dieser Stadt sich findet, und so entstand eine Architektur, die mit den florentinischen Arbeiten dieser Zeit nichts gemein hat. Beim Palazzo Rucellai in Florenz hat er den überlieferten Rustikabau mit einer Pilasterteilung verbunden, die er dem obersten Geschoss des Kolosseums entnahm, einem Bau, der Alberti sehr häufig beschäftigt hat. Als Grundmass für die Verhältnisse nahm er die Pilasterbreite an, die er in der einfachsten Weise weiterspielen lässt; in vorzüglicher Weise hat er dabei die beiden Gurtgesimse mit dem nicht stark ausladenden Kranzgesims in Beziehung gesetzt. Seinen Grundsatz, dass auf Säulen nicht ein Bogen, sondern vor allem ein gerades Gebälk gehöre, bringt er bei der Teilung der Rundfenster im Gegensatz zu den andern Toskanern zur Anwendung. Trotz aller Schönheit dieses Bauwerkes bleibt es an kraftvollem Eindruck hinter den meisten Palästen von Florenz zurück; die Verquickung zweier Motive hat ihm geschadet. Die Rustika durfte nicht stark bossiert sein, wenn die Pilaster nicht erdrückt werden sollten; aber auch so lassen sie sie nicht recht aufkommen. Diese nicht rein geglückte Lösung mag Alberti veranlasst haben, wenn Hans Willich mit seinen Zuschreibungen im Handbuch der Kunstwissenschaft (Die Baukunst der Renaissance in Italien) Recht behält, einen reinen Rustikabau; den Palazzo Pitti in Florenz, und einen

reinen Pilasterbau, die Cancelleria in Rom zu erstellen, und wenn je die Reue eines Architekten über einen nicht völlig geglückten Bau herrliche Früchte getragen hat, so war es hier.

Der Palazzo Pitti gilt zu Unrecht als ein Bau Brunellescos; zwölf Jahre nach dem Tode dieses Meisters begonnen, zeigt er in nichts dessen persönliche Art. Als Werkmeister wird Luca Fancelli genannt, der mit Bernardo Rossellino die meisten Entwürfe Albertis ausgeführt hat. Die Fenster waren wie beim Palazzo Rucellai beabsichtigt und sind mit ihrer Stellung im Geschoss genau doppelt so gross wie jene. Die Rustikaquadern von gewaltiger Grösse und wilder Bossierung, willkürlich schmale neben ganz breite gesetzt, scheinen der gesitteten Art Leon Battistas fremd; es ist aber wohl möglich, dass er sich hier wie sonst an einem antiken Motiv begeistert hat, und zwar an einem römischen Aquaedukt, mit deren Wiederherstellung er sich beschäftigte. Drei Aquaedukte übereinandergestellt, das ist das Thema des Palazzo Pitti, und die Barockzeit hat es mit der Erweiterung des anfänglich nur auf sieben Axen berechneten Baues als ihrem grossen Sinn kongenial erkannt.

Die Cancelleria wurde 1486 begonnen, vierzehn Jahre nach dem Tode Albertis, vierzehn Jahre vor der Ankunft Bramantes in Rom, auf dessen Rechnung der Palast immer noch gesetzt wird. Die «Concinnitas» ist aber mit ihrem System von Rechtecken im goldenen Schnitt, Hochformat und Querformat vorbildlich ineinandergeschoben, so schön gewahrt wie bei keinem italienischen Baumeister, der in Rom um jene Zeit arbeitete. So entsteht hier zum erstenmal statt der Reihung von Fassadengliedern ein Rhythmus, gemäss dem feinen musikalischen Sinn Albertis. Da scheint es naheliegend, dass Kardinal Riario einen jener Pläne vor sich hatte, die Leon Battista für Nikolaus V. zur Erneuerung der vatikanischen Paläste gefertigt hatte und die man bei dem allgemeinen italienischen Ansehen, das der grosse Architekt und Humanist genoss, wohl schwerlich so kurz nach seinem Tode vernichtet hat. Dann hätten wir bei der Cancelleria den zweiten Versuch, die nicht vollkommen gelöste Fassade des Palazzo Rucellai einer erneuten Umarbeitung zu unterziehen.

Jenen freien Rhythmus der Pilaster, entstanden aus dem hohen Rechteck im goldenen Schnitt, das in ein queres Rechteck im goldenen Schnitt gestellt wurde, haben wir übrigens schon bei einem andern Bau Albertis, und hier überhaupt zum erstenmal, bei den Langschiffwänden der Kirche S. Andrea in Mantua. Bei diesem wahrscheinlich letzten Entwurf, den der Meister kurz vor seinem Tode geschaffen hat, zog seine Schaffenskraft ihre Nahrung offenbar aus einem römischen Thermensaal, von denen damals noch mehr standen als heute. Vier mächtige kassettierte Tonnengewölbe treffen sich hier bei der Vierungskuppel; das Kuppelquadrat ist dreimal im Schiff, je einmal in den Querarmen und im Chor enthalten. Die Kirche ist einschiffig; die Verstreibungen des Gewölbes sind zwischen Kapellen eingebaut und verschwinden gegen aussen, der antiken Konstruktion gemäss. Wie der Palazzo Pitti, wie die Fassade der Cancelleria ein reines Werk absoluter Architektur, ein Vorläufer, nein, eine Erfüllung der Hochrenaissance. Wie die barocke Kirche ihr Fassadensystem Albertis Santa Maria Novella in Florenz nachbildet und nur mit derberer Dynamik orchestriert, so wiederholt Vignola im Grundriss des Gesù in Rom, der ersten Barockkirche, das Raumsystem von S. Andrea, und zwar genauer als man meist annimmt. Die spätere Ausgestaltung der Peterskirche ist ohne das Wirken Albertis kaum denkbar.

Und so beherrscht er seine Zeit und begründet die Zukunft, durch Lehre und durch Werk, als Denker und Künstler, eine Gestalt, wie wir sie bei unserem oft noch dunkeln Suchen entbehren.

*



ABB. 16. ARKADE AN DER SEESEITE